

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN
STORIE, CULTURE E POLITICHE DEL GLOBALE

Ciclo 33

Settore Concorsuale: 11/A3 – STORIA CONTEMPORANEA

Settore Scientifico Disciplinare: M-STO/04 – STORIA CONTEMPORANEA

RAPPRESENTAZIONI E NARRAZIONI DELL'AFRICA NELL'ITALIA DEGLI
ANNI SESSANTA

Presentata da: Teresa Colliva

Coordinatore Dottorato

Raffaele Laudani

Supervisore

Paolo Capuzzo

Esame finale anno 2021

Indice

Introduzione	5
1. <i>Africa addio: lo scandalo dello spettacolo, le memorie dell'archivio</i>	17
1.1 Sinossi del film	18
1.2 Critica cinematografica e copertura mediatica	26
1.3 Le proteste degli studenti	40
1.4 Scandalo, propaganda, memoria - intermezzo	52
1.5 Riattivazioni di memorie	55
1.6 Il vero e il corpo	71
1.7 <i>Mondo movies</i>	85
2. Il rifugio senza Storia	97
2.1 Da <i>L'occhio selvaggio</i> ai documentari esotici: le eredità di Jacopetti	100
2.2 Con il biglietto "Roma-Nairobi" in tasca, vado a spasso per le vie del centro	119
2.3 Il "mito" dell'esotico	133
2.4 Disperazione e miraggio	148
3. Il colonialismo italiano nella stampa illustrata: tra nostalgie, mistificazioni e prese di coscienza	170
3.1 La stampa illustrata e la Storia	175
3.2 Ambiguità ne <i>La campagna d'Etiopia per telegrafo</i>	180
3.3 Il mito di Rodolfo Graziani	185
3.4 Italiani in Africa: eroismi e civiltà	190
3.5 Rovine coloniali	200
3.6 La proclamazione dell'impero trent'anni dopo	206
3.7 Etiopia, 1969	226
4. Sguardi rivoluzionari, sguardi oppositivi	230
4.1 Rendere all'africano la sua Storia	231
4.2 <i>Africa addio</i> non ci rappresenta	252
4.3 Un cinema per la rivoluzione	268

4.4 Epilogo – Joy Nwosu, spettatrice africana	280
Fonti	293
Fonti a stampa	293
Fonti audiovisive	301
Archivi	305
Bibliografia	305
Abstract	323

Introduzione

L'oggetto di questa tesi è una analisi delle modalità attraverso le quali il continente africano e i suoi abitanti sono stati rappresentati nell'Italia degli anni Sessanta.

La decisione di indirizzare la ricerca verso questo decennio ha fatto parte dell'inevitabile processo di selezione a fronte di un tema potenzialmente ampio come quello scelto: si è definito il primo estremo nel 1960, da un lato perché anno universalmente identificato come simbolo delle indipendenze africane, dall'altro riconoscendo l'importanza di proporre diverse periodizzazioni nello studio del colonialismo italiano. Come ricorda Antonio Morone, la "lunga transizione" dell'Italia in Africa si concluderà solo con l'indipendenza della Somalia il 1° luglio del 1960, dopo dieci anni di amministrazione fiduciaria¹; da un punto di vista prettamente amministrativo e giuridico, il decennio che inizia nel 1960 è quindi il primo in cui l'Italia non ha più colonie o terre da amministrare nel continente africano.

L'altro estremo cronologico è quindi fissato indicativamente alla fine del decennio; l'intenzione è infatti quella di concentrarsi su un periodo molto significativo per la decolonizzazione dell'Africa, ponendo l'attenzione su come questi cambiamenti modificarono le modalità di rappresentazione del Continente osservato da punti di vista esterni ad esso.

Lo sguardo italiano è caratterizzato da due principali prospettive: la prima, dalla lunga genealogia intrecciata con l'esperienza coloniale, guarda all'Africa come terra primitiva e meta di fughe dal sapore esotico, mentre la seconda, derivante da un interesse maggiore verso gli avvenimenti della contemporaneità, la classifica nel diversificato insieme dei paesi "in via di sviluppo" o del "Terzo mondo", riconoscendole, almeno in parte, il fatto di essere stata artefice della propria liberazione. Nel corso dei capitoli ci si muoverà all'interno di queste due angolazioni, presentate qui in modo grossolano, per complicarle e farne emergere le molteplici sfaccettature.

Un'altra caratteristica del decennio preso in esame sono i numeri esigui di africani entro i confini italiani, elemento che lo rende una sorta di cerniera tra l'epoca coloniale fascista e quella che, attraverso gli anni Settanta e Ottanta, porterà a una Italia diventata meta di un numero crescente di migranti; nonostante i corpi degli africani fossero ancora lontani, oltre il Mediterraneo, all'interno dell'immaginario sociale questi non cessano di essere

¹ Antonio M. Morone, *La fine del colonialismo italiano tra storia e memoria*, «Storicamente», n. 12, 2016, p. 3.

oggetto di interesse, o perché rievocati da un passato coloniale e da fantasie esotiche, o perché percepiti più vicini e accessibili dai racconti e dalle immagini dei viaggiatori degli anni Sessanta. Sono finiti i tempi dei mercanti, degli esploratori e dei coloni: un insieme di trasformazioni politiche, economiche, sociali e tecnologiche verificatesi sia nell'Italia del *boom* economico sia nell'Africa delle indipendenze, fanno sì che nuovi soggetti comincino ad osservare e frequentare i territori africani². È quindi a partire dall'analisi delle testimonianze e delle opere di *reporter*, intellettuali, cineasti e turisti che questa tesi si articola.

Le fonti alla base della ricerca appartengono dunque agli archivi testuali e ai luoghi attraverso i quali le pratiche narrative di una società sono costruite: stampa illustrata, cinegiornali, film, televisione, *reportages* e diari di viaggio.

Risalta immediatamente come questi testi appartengano a matrici culturali diverse, eterogeneità sulla quale si è puntato molto nella costruzione e concettualizzazione della tesi: se l'obiettivo è infatti quello di mettere a fuoco un campo culturale, è necessario cercare di orchestrare le varie traiettorie che ogni archivio testuale è in grado di delineare. Sicuramente il periodo storico preso in esame ha permesso di insistere molto sulle connessioni, complice il fatto che, come ricorda David Forgacs, gli anni Sessanta a livello mediale sono caratterizzati da continui rimandi e da uno stretto dialogo anche tra *mass media* all'apparenza lontani³. Dalle pagine che seguono emerge lo sforzo nell'analizzare le fonti come un sistema, considerandole come parti di una rete composta da molteplici dimensioni, da non considerare quindi come entità separate o gerarchicamente ordinate, tanto che a più riprese sono stati sottolineati i nessi anche tra prodotti appartenenti a livelli culturali differenti.

Le fonti prese in esame possono venire raggruppate nei tre insiemi che si ritrovano enucleati anche nel testo di Forgacs: produzione di cultura media e bassa, produzione di cultura alta/intellettuale, controcultura o cultura alternativa. Le dimensioni "alto" e "basso" sono assunte convenzionalmente ma non sono evidentemente separate: esse contribuiscono a una circolazione di significati culturali che passano attraverso vari *media*, sedi editoriali, istituzioni culturali, segmenti di pubblico.

² «Il viaggio è diventato comune, il turista è la norma, il mondo è un manifesto affisso al muro che si può consultare al prezzo di un biglietto. Il viaggiare non è soltanto comune; è la fonte della nostra vita in comune, della nostra comunità [...]», Eric J. Leed, *La mente del viaggiatore. Dall'Odisea al turismo globale*, Bologna, Il Mulino, 1991, p. 349.

³ David Forgacs, *L'industrializzazione della cultura italiana (1880-2000)*, Bologna, Il Mulino, 2000.

Attingendo da riviste e quotidiani, da film e programmi televisivi, si è raccolta una notevole quantità di materiale che ha reso necessario operare delle scelte: esse hanno inevitabilmente portato ad escludere dei documenti e quindi delle prospettive di analisi. La decisione più rilevante è quella di non aver definito “l’Africa” del titolo, preferendo considerarla come un ampio orizzonte di riferimento: nonostante i numerosi eventi che negli anni Sessanta portarono a richiamare l’attenzione sui nuovi Stati indipendenti, l’approccio scelto segue l’immaginario dominante per così dire “orientalista” emerso dallo studio delle fonti. Se infatti ad alcuni Paesi viene dedicata molta attenzione (in particolare Algeria, Marocco, Egitto, Congo), è innegabile che la maggior parte delle narrazioni che attraversano trasversalmente tutti i *media*, finiscono sempre per appiattare le differenti realtà dell’Africa rivolgendosi ad essa in modo generico senza specificare la sua natura di Continente. Questo approccio allineato con lo sguardo dell’epoca ne ha messo quindi in luce la parte sub-sahariana, cioè quella che negli anni Sessanta era ancora considerata come la sola “vera Africa”.

Un’altra scelta metodologico-teorica è stata quella di escludere dal lavoro una analisi approfondita sulla *blackness* che avrebbe comportato l’apertura verso altri orizzonti teorici e critici; la tesi presenta riflessioni su corpo nero, razzializzazione, razzismo, ma si è preferito tenere distinti i piani di *blackness* e *africanness*, portando l’attenzione più sugli immaginari legati all’Africa che su quelli orbitanti intorno al corpo nero, ai quali sarebbe stato necessario affiancare osservazioni riguardo *whiteness* e costruzione dell’identità nazionale italiana a partire dalla rivendicazione del corpo bianco.

Detto ciò, sono state indispensabili per la stesura di questo lavoro le ricerche sull’argomento di Cristina Lombardi-Diop, Gaia Giuliani, Tatiana Petrovich Njegosh, Vincenza Perilli e tutte le menti che fanno parte di *interGRRace (Interdisciplinary Research Group On Race and Racisms)*⁴.

⁴ Seguono alcune delle pubblicazioni che negli ultimi anni hanno esplorato il tema del razzismo italiano e la questione della costruzione dell’identità italiana a partire dall’esclusione dei corpi neri, considerati come altri dai quali prendere le distanze affermando la bianchezza del corpo della Nazione: Gaia Giuliani, Cristina Lombardi-Diop, *Bianco e nero. Storia dell’identità razziale degli italiani*, Firenze, Le Monnier, 2013; Gaia Giuliani (a cura di), *Il colore della nazione*, Firenze Le Monnier, 2015; Gaia Giuliani, *Race, nation and gender in modern Italy. Intersectional representations in visual culture*, London, Palgrave Macmillan, 2019; Gaia Giuliani, *Mediterraneità e bianchezza. Il razzismo italiano tra fascismo e articolazioni contemporanee (1861-2015)*, «Iperstoria», VI, 2015; Gaia Giuliani (a cura di), *La sottile linea bianca. Intersezioni di razza, genere e classe nell’Italia postcoloniale*, «Studi culturali», n. 2, 2013, pp. 253-343; Tatiana Petrovich Njegosh, *Il meticcio nell’Italia contemporanea. Storia, memorie e cultura di massa*, «Iperstoria», VI, 2015; Vincenza Perilli, *“Il senso di abiezione della patria”: unioni sessuali, genere e razzismo nel secondo dopoguerra italiano*, «From the European South», I, 2016; Vincenza Perilli, *Tammurriata nera. Sessualità interraziale nel secondo dopoguerra italiano*, «Iperstoria», VI, 2015; Elisa Bordin e Stefano Bosco (a cura di), *A fior di pelle. Bianchezza, nerezza, visibilità*, Verona, Ombre corte,

Imprescindibili anche i testi sul postcoloniale italiano⁵ e lavori come *Quel che resta dell'impero. La cultura coloniale degli italiani* curato da Valeria Deplano e Alessandro Pes, e *Memories and silences haunted by fascism. Italian colonialism MCMXXX-MCMLX* di Daniela Baratieri⁶; entrambe le ricerche prendono le mosse dall'idea che la cultura fascista e coloniale abbia influenzato coloni e colonizzati in modo profondo, non scomparendo dalla società nel momento del crollo dell'impero⁷.

È necessario dunque analizzare come essa abbia modificato i suoi linguaggi, rimanendo però fedele alla sua matrice: un approccio orientato allo studio delle variazioni del discorso razzista nel corso degli anni consente di apportare nuovi elementi di critica e offrire una dimensione storica al dibattito contemporaneo riguardante sia il razzismo italiano, che la memoria del colonialismo.

La tesi che qui si presenta condivide con queste ultime ricerche citate anche l'approccio interdisciplinare degli studi culturali; a questo proposito, prima di entrare nel merito dei singoli capitoli, è necessario un breve appunto che illustri le premesse teoriche dalle quali prende le mosse l'analisi dei documenti.

Nel saggio *The spectacle of the other*⁸, che ha come principale scopo quello di far riflettere sulla rappresentazione della "differenza", Stuart Hall pone ai suoi lettori e lettrici numerose domande che, attraverso la loro apparente semplicità, rivelano importanti elementi: in primo luogo l'atteggiamento e il metodo dell'autore, che, con l'attenzione e la serietà del chirurgo, seziona i suoi materiali e interroga immagini e discorsi, mosso dall'urgenza politica di analizzare repertori che gli consentano di continuare ad interrogarsi sul *Why does "difference" matter?/Why is "otherness" so compelling an object of representation?*⁹. In secondo luogo, attraverso queste domande Hall instaura un rapporto con chi lo legge: vuole stimolare l'atteggiamento critico nei confronti dei testi e delle immagini che, non essendo mai neutrali, veicolano significati che devono essere

2017; InteRGRace (a cura di), *Visualità & (anti)razzismo*, Padova, Padova University Press, 2018, libro digitale – open access.

⁵ AA. VV., *La letteratura postcoloniale in Italia. Dalla letteratura d'immigrazione all'incontro con l'altro*, «Quaderni del '900», IV, 2004; Cristina Lombardi-Diop, Caterina Romeo (edited by), *Postcolonial Italy. Challenging National Homogeneity*, New York, Palgrave Macmillan, 2012; Franca Sinopoli, *Postcoloniale italiano. Tra letteratura e storia*, Aprilia, Novalogos, 2013; Miguel Mellino, *La critica postcoloniale. Decolonizzazione, capitalismo e cosmopolitismo nei postcolonial studies*, Roma, Meltemi, 2005.

⁶ Valeria Deplano, Alessandro Pes (a cura di), *Quel che resta dell'impero. La cultura coloniale degli italiani*, Milano-Udine, Mimesis, 2014; Daniela Baratieri, *Memories and Silences haunted by fascism. Italian colonialism MCMXXX-MCMLX*, Bern, Peter Lang, 2010.

⁷ V. Deplano, A. Pes (a cura di), *Quel che resta dell'impero*, op. cit., pp. 9-10.

⁸ Stuart Hall, *The spectacle of the 'other'*, in Stuart Hall (edited by), *Representation: cultural representations and signifying practices*, London, SAGE Publications, 1997, pp. 223-290.

⁹ *Ivi*, p. 234.

portati alla luce. Questa operazione di disvelamento deve necessariamente fare i conti con il regime di rappresentazione dell'epoca che si sta prendendo in esame, e cioè l'insieme dei repertori visuali, rappresentativi, narrativi che mettono in circolo la "differenza" in ogni momento storico¹⁰. Affinché un significato prenda forma e si sedimenti, almeno temporaneamente, in un immaginario, è necessaria la relazione con i consumatori che sono stati immaginati come destinatari delle rappresentazioni. Hall ricorda che gli spettatori non sono soggetti passivi, ma elementi necessari – forse inconsapevoli del proprio ruolo – per la circolazione delle narrazioni sulla "differenza" e sull'"alterità".

Il saggio procede analizzando come nascono e lavorano gli stereotipi – *how is the representation of "difference" linked with the question of power?*¹¹ – e come un certo tipo di immaginario legato alla razza si sia imposto e abbia attraversato i secoli, pur subendo variazioni. Non è questa la sede per soffermarsi in profondità su un contributo così denso e centrale per gli studi culturali, ma i brevi accenni sono necessari per cercare di inquadrare uno dei quesiti della ricerca: un'indagine sull'"alterità", definita e limitata a quella africana, legata all'Italia dagli anni di colonialismo e dai discorsi prima liberali e poi fascisti che contribuirono a delineare determinati stereotipi e narrazioni sull'Africa che in molti casi resistono fino ai nostri giorni, essendo diventati parte di un immaginario condiviso.

Articolando la complessa relazione tra desiderio e potere, Hall evidenzia come la costruzione della differenza attraverso l'opposizione noi/loro è funzionale all'interno di un discorso che definisce l'identità culturale nei termini di una compatta cultura condivisa, una sorta di *one true self* collettivo¹² che nasconde al proprio interno tutte quelle soggettività ed espressioni culturali che non si conformano al tentativo di omogeneizzazione. Questa concezione inventa valori identitari e miti collettivi, e nasconde o rimuove completamente quelle narrazioni che minerebbero la linearità del discorso, o ne rivelerebbero la finzione.

Le analisi di Stuart Hall si riferiscono all'Inghilterra degli anni Ottanta, ma forniscono indispensabili suggestioni teoriche e metodologiche che possono essere applicate anche in un tempo e contesto differente. Ai fini di questa ricerca sono particolarmente rilevanti le sue riflessioni in merito alle identità culturali: Hall sostiene infatti che esse si fondino su rappresentazioni e simboli, o, come direbbe Roland Barthes, su miti «[...] che tendono

¹⁰ S. Hall, *The spectacle of the 'other'*, *op. cit.*, in S. Hall (edited by), *Representation, op. cit.*, p. 232.

¹¹ *Ivi*, p. 234.

¹² S. Hall, *Cultural identity and cinematic representation*, «Framework», n. 36, 1989, p. 69.

a naturalizzare sistemi di significato che sono in realtà arbitrari, frutto della storia e dell'agire dell'uomo. Per questo motivo le identità culturali vengono sentite dai soggetti come una sorta di “seconda natura umana”, cioè come qualcosa di “essenziale”»¹³.

Uno degli obiettivi di questa ricerca è appunto quello di individuare e scandagliare i discorsi che circolavano sul continente africano e cercare di studiare come essi determinavano le identità di coloro che erano attraversati da questi sistemi di narrazioni.

Il primo capitolo è incentrato interamente sul film *Africa addio*, diretto da Gualtiero Jacopetti e Franco Prosperi, distribuito dalla Cineriz di Rizzoli nel 1966; per il decennio preso in esame, la pellicola rappresenta un documento imprescindibile per la quantità di significati che contiene e per le reazioni culturali e politiche che si svilupparono a partire da esso.

Il suo sorprendente impatto – garantito da una imponente campagna pubblicitaria che ne precedette l'uscita stessa nelle sale e che martellò la società italiana durante la distribuzione – viene studiato attraverso i paratesti e la copertura della stampa: è notevole osservare quanto scalpore e scandalo fece *Africa addio* attraverso le pagine di riviste e giornali.

Analizzare il film come fosse un documento storico è l'approccio seguito per la redazione del capitolo, e in tutte le altre occorrenze in cui, nel corso della tesi, viene preso in esame un testo filmico. Come scrive Silvia Leonzi in una raccolta di saggi dedicata a Pierre Sorlin e alla sua metodologia:

Un film, in quanto opera collettiva, è per sua stessa natura socialmente influenzato, rappresenta, dunque, da un lato il clima del tempo in cui è nato e dall'altro interpreta, attraverso la rappresentazione fornita, il passato fino a quel momento conosciuto. La forza del documento audiovisivo, inoltre, è legata in molti casi alla sua inconsapevolezza, poiché l'immagine, da sola, nella sua istantanea rappresentazione del reale, è una testimonianza del passato, ed è quindi intrisa di storia. [...] Il documento audiovisivo, che individua il mondo come referente, ha una triplice valenza: come fonte *diretta* della storia del periodo in cui è stato girato, in quanto testimone di paesaggi e comportamenti; come fonte *indiretta*, poiché riflesso delle mentalità correnti e dell'immaginario collettivo; come scrittura storica, cioè mezzo per rappresentarla¹⁴.

¹³ M. Mellino, *La critica postcoloniale, op. cit.*, p. 128.

¹⁴ Silvia Leonzi, *Pierre Sorlin: un viaggio tra storia, memoria ed estetica*, in Pierre Sorlin, Silvia Leonzi (a cura di), *Memoria, narrazione, audiovisivo*, Roma, Armando, 2013, p. 19.

È proprio seguendo queste suggestioni che *Africa addio* assume le forme di un archivio attraverso il quale passare in rassegna le storie testimoniate dalle sue sequenze, offrendo indizi sia su come l'opinione pubblica italiana si relazionasse alle decolonizzazioni africane, sia riguardo le numerose strade intraprese dal prodotto culturale una volta uscito dalle mani dei suoi creatori. Connesso a questo aspetto – e quindi all'impatto che ebbero le narrazioni veicolate da *Africa addio* – è il tentativo di tracciarne la ricezione, utilizzando articoli di giornale, *videoclip* da *YouTube* e incrociando fra loro studi di storici che nel corso delle loro ricerche si imbattono nel film di Jacopetti e Prosperi.

Il capitolo insiste molto sulla contestualizzazione, e sul considerare il film come un prodotto culturale inserito nel mercato cinematografico, anche sottolineando la sua appartenenza al genere d'*exploitation* dei *mondo movies*, pellicole nate soprattutto per sfondare al botteghino; questa puntualizzazione è necessaria per dare il giusto peso al regista, evitando cioè di arrivare alla conclusione che certi immaginari fossero nati proprio a causa del film. *Africa addio* può essere considerato come un compendio, un amplificatore di varie narrazioni che già circolavano nella società italiana; si può però sostenere la sua unicità dal punto di vista formale e stilistico, essendo uno dei primi film a presentare un certo tipo di violenza con modalità così esplicite e spettacolari.

Leggendo gli articoli che avevano per oggetto la pellicola comparsi su qualsiasi tipo di quotidiano o rivista dal 1963 al 1966, si può avanzare l'interpretazione di *Africa addio* come “film della guerra fredda”: soprattutto a partire dagli episodi in Congo, si sollevò un vero e proprio scontro mediatico tra le testate che sostenevano che Jacopetti fosse un criminale infarcito di retorica coloniale e razzismo, e quelle che denunciavano i tentativi dei comunisti di censurare i documenti presentati dal regista che testimoniavano le violenze dei ribelli Simba, appoggiati dall'Unione Sovietica.

Africa addio è quindi un ottimo strumento attraverso il quale esplorare le tensioni della società italiana di quegli anni, oltre che uno scorcio imprescindibile per riflettere sull'immaginario occidentale che considera il continente africano come una fonte eterna di spettacolo e intrattenimento.

Usando la *legacy* cinematografica di *Africa addio* come ponte simbolico tra cultura “bassa” e “alta”, con il secondo capitolo si aggiunge al sistema delle rappresentazioni l'esperienza africana di Alberto Moravia, documentata attraverso *reportages* e articoli pubblicati principalmente su «Il Corriere della Sera», dagli anni Sessanta agli anni Ottanta.

L'intellettuale romano viaggiò frequentemente in Africa, in un periodo di grande fermento sociale e politico; come emerge nel capitolo, Moravia fu però poco interessato alle rivoluzioni e ai mutamenti in corso, vedendo il Continente come un'opportunità per sfuggire all'oppressione di Storia esperita in Europa.

L'Africa assume le sembianze di un rifugio, un luogo sicuro verso il quale scappare nei momenti di affaticamento metropolitano ed insensatezza esistenziale; con Moravia si è perciò dentro a una cornice esperienziale prettamente borghese, in cui l'idea di Africa è innervata da sentori esotici di lunghissima durata.

Lo scrittore è ben consapevole di ciò che è in corso nel Continente – numerose sono le riflessioni su neocolonialismo e turismo/consumismo di massa – ma l'impressione è che le poche volte in cui le pagine dei diari accennano alle minacce delle nuove ingerenze occidentali, la preoccupazione sia più orientata alla lenta scomparsa di questa oasi di pace rappresentata dalla natura africana, che alla denuncia politica a tutela dell'ambiente e delle popolazioni.

Gli africani non occupano molto spazio nei resoconti di Moravia: quando invece ne parla, l'elemento che traspare maggiormente è l'incomunicabilità e la lontananza che l'autore percepisce nei loro confronti. Mentre il "diverso" naturale – nonostante il frequente spaesamento che provoca – è fonte di benessere, agendo come un farmaco per la mente e il corpo dello scrittore, l'"altro" umano rimane inavvicinabile e misterioso, percepito in un'altra dimensione temporale.

Sia nelle pagine scritte negli anni Sessanta che in quelle degli anni Ottanta, Moravia dipinge l'Africa come bloccata nella preistoria, ferma in un'epoca differente da quella del resto del mondo; privando il Continente della sua storia, lo scrittore lo riduce a mito, condannandolo a un immobilismo in contrapposizione assoluta con quanto stava realmente accadendo.

La rappresentazione dell'Africa come rifugio e desiderio di evasione borghese è approfondita affiancando due film ai resoconti di viaggio di Moravia: *L'eclisse* di Michelangelo Antonioni e *Riusciranno i nostri eroi a ritrovare l'amico misteriosamente scomparso in Africa?* di Ettore Scola. In entrambe le pellicole, i protagonisti borghesi sono afflitti da un apatico malessere causato dalla noiosa *routine* di Roma: se in Antonioni l'evasione prende le forme di un ballo africano in *blackface* da parte della protagonista, gli eroi di Scola approderanno veramente in Africa, compiendo un viaggio per trovare sé stessi e finendo per perdersi completamente nel Continente, o ritornare insoddisfatti in

Europa, probabilmente pensando a quando avrebbe avuto luogo la successiva fuga nell'esotico africano.

Agli ex possedimenti coloniali italiani né Moravia né Jacopetti dedicano spazio, confermando la tendenza ad evitare la riflessione sul periodo coloniale nel dibattito pubblico dell'Italia del dopoguerra; nonostante questa reticenza, non è comunque corretto considerare il periodo preso in esame come privo di narrazioni sulle "avventure" italiane in Africa.

Tra i numerosi archivi testuali che possono confermare la presenza di tracce coloniali vi è per esempio un rilevante numero di pellicole cinematografiche che hanno come tema le imprese africane dell'esercito italiano¹⁵, oppure una discreta quantità di *reportages* storici dedicati ai medesimi temi, pubblicati su riviste e settimanali illustrati nel corso di un significativo ventennio iniziato dal trattato di Parigi nel 1947.

Sono questi ultimi i documenti attraverso i quali si struttura il terzo capitolo: adottando una periodizzazione più ampia rispetto al resto della tesi – *La campagna d'Etiopia per telegrafo*, primo servizio analizzato, è del 1947 – vengono presi in esame differenti retrospettive pubblicate su riviste anche molto lontane fra loro, come «Oggi» e «Il Giorno», con l'obiettivo di metterne in luce le retoriche e le mistificazioni adottate per raccontare al pubblico degli anni Cinquanta e Sessanta la storia del colonialismo italiano. Una intervista a Indro Montanelli pubblicata su «L'Europeo» nel 1966 è utile per avere un quadro generale di come la materia storica venisse trattata sui *media*, dato che il confronto avveniva con uno dei più celebri e seguiti giornalisti del periodo; una frase dell'articolo scritta dall'intervistatore può essere un ottimo riassunto di una tendenza riscontrabile in molta stampa dell'epoca:

Si è AVVENTATO sulla storia come su un filone aurifero. Dei suoi libri vanta la sostanza, non l'eccellenza. Se ne sta qui allampanato, quasi piegato in due sulla sedia a spiegarmi che "in fondo la storia non è che un ripetersi dei medesimi errori, dove i protagonisti sono uomini come tutti noi, le cui gesta pertanto non hanno bisogno di paroloni aulici per essere descritte"¹⁶.

¹⁵ Maurizio Zinni, *Una lettera dall'Africa. Il colonialismo italiano nel cinema del dopoguerra, 1945-1960*, «Contemporanea», n. 1, 2016, pp. 69-99; Liliana Ellena, *et. al.* (a cura di), *Film d'Africa: film italiani prima, durante e dopo l'avventura coloniale*, Torino, Archivio Nazionale Cinematografico della Resistenza, 1999.

¹⁶ Gian Franco Venè, *Inviato nella storia. Colloquio con Indro Montanelli*, «L'Europeo», n. 52, 1966, pp. 76-77.

Nel corso dell'intervista Gian Franco Venè invita Montanelli a difendersi dalle numerose accuse ricevute sia da parte di storici che di altri giornalisti: il suo metodo – il primo esempio di metodo “espositivo” in Italia a detta dello stesso Montanelli – sembra non sia ritenuto accurato da molti specialisti, che lo rimproverano di non avere un approccio scientifico alla materia.

«Io ho scelto il metodo di non seguire i metodi [...]»¹⁷, sostiene Montanelli, definendosi l'anello di congiunzione tra il libro dello storico e il pubblico, al quale offre delle narrazioni avvincenti scritte in uno stile divulgativo che viene tacciato di superficialità. È proprio su questa idea dei fatti storici concepiti alla stregua di fatti di cronaca che si basano molte delle retrospettive sul colonialismo italiano; l'impressione è che venissero redatte in primo luogo per far vendere delle copie alla rivista, tanto da non curarsi minimamente di proporre temi scottanti e controversi che entravano in contraddizione con il mito degli “italiani brava gente”.

E così già ne *La campagna d'Etiopia per telegrafo*, 1947, e *Graziani l'africano deluso*, 1949, entrambi pubblicati su «Oggi», sono presenti riferimenti molto espliciti all'utilizzo dei gas e ai campi di prigionia organizzati da Graziani in Cirenaica. I giornalisti sembra non abbiano alcuna intenzione di nascondere o censurare gli avvenimenti: a livello comunicativo è molto più vincente presentare questi dati pubblicamente – magari per la prima volta – e successivamente legittimarli e giustificarli con una retorica di bassa lega ma molto efficace.

Figure come Rodolfo Graziani o lo stesso Mussolini venivano frequentemente romanticizzate e descritte non tanto a partire dalle decisioni politiche e militari e dalle loro azioni, ma attraverso l'approfondimento del loro profilo psicologico e dalle loro esperienze di vita. Questa comunicazione era orientata a valorizzare il loro essere “uomini come tutti noi”, imperfetti e non immuni da errori, tanto da giustificare stragi ed esecuzioni spesso separando quello che deve eseguire il militare da ciò che preferirebbe fare l'uomo.

La conseguenza principale di una narrazione di questo tipo è la completa depoliticizzazione delle vicende legate al colonialismo italiano, presentato come una delle numerose imprese eroiche compiute dalla nazione, motivo di vanto per gli italiani anche riconoscendone “errori e sviste” commessi qua e là.

Allontanandosi dai tardi anni Quaranta si possono notare alcune variazioni nelle rappresentazioni della stampa: viene data maggiore visibilità agli africani, presentando

¹⁷ G. F. Venè, *Inviato nella storia*, op. cit., p. 76.

finalmente il Corno d’Africa come terra abitata non solo dagli ex coloni ma anche da popoli con proprie usanze ed abitudini. Inoltre, soprattutto dalla metà degli anni Sessanta, si fa più vivo il dibattito sugli aggressivi chimici, sicuramente riportato all’attenzione dalle pubblicazioni di Angelo Del Boca.

In questo panorama di retrospettive caratterizzate dalla forte matrice coloniale fascista, spiccano il servizio *Nascita e morte di un impero. L’Etiopia trent’anni dopo*, pubblicato da «Vie Nuove» nell’aprile del 1966, e la puntata sul colonialismo italiano del programma *Etiopia, Africa*, andato in onda nell’agosto-settembre del 1969 su Rai Uno. Questi documenti offrono un’immagine dell’Etiopia come terra indipendente dall’Italia, piena di risorse e potenzialità; il colonialismo non è eliminato dalla narrazione, ma ricopre una posizione diversa rispetto alla maggior parte dei servizi del tempo: è il passato di violenza e sopraffazione che deve essere ricordato e rielaborato per permettere alle nuove generazioni di costruire il proprio futuro.

Nell’ultimo capitolo, infine, sono presentate alcune di quelle voci che si levarono per contrastare le narrazioni superficiali e stereotipate sul Continente e i suoi abitanti analizzate nei capitoli precedenti; viene posta particolare attenzione all’anno 1966, e più in generale sui quattro anni che seguirono, fino ad arrivare alla fine del decennio.

Le prospettive analizzate sono inseribili in un orizzonte ibrido: né prettamente africane, e neppure nate unicamente in Italia, esse si sviluppano grazie a dialoghi ed alleanze transnazionali che videro la loro origine già in anni precedenti.

Questi sguardi rivoluzionari, interni ed esterni al Continente, lottano per mettere in crisi il discorso dominante che guarda all’Africa come a un luogo senza Storia e quindi senza voce; si oppongono ad esso evidenziando da un lato le molteplici culture e storie al suo interno, e dall’altro denunciando in fatto che il “sottosviluppo” e l’appartenenza del continente africano al cosiddetto “Terzo mondo”, non sia una caratteristica congenita e naturale, ma una conseguenza della violenza coloniale europea.

L’ultimo capitolo inizia quindi con le analisi su come il Festival Mondiale delle Arti Negre di Dakar, il primo evento che celebrasse le arti e le culture africane aperto a un pubblico globale, fosse stato introdotto agli spettatori/lettori italiani da giornalisti e inviati, attraverso quotidiani, servizi televisivi e monografie; l’evento ebbe luogo nell’aprile del 1966, mentre in Italia veniva distribuito *Africa addio* e sulle riviste illustrate si leggevano retrospettive sulla campagna d’Etiopia, a trent’anni dalla proclamazione dell’impero. I *media* rivelano le diverse reazioni all’incontro con una

immagine del Continente inedita per la società italiana; scetticismo, denigrazione ma anche curiosità e ottimismo emergono dalle testimonianze di chi partecipò al Festival.

Altre due prospettive mostrate nel capitolo sono quelle di Ansano Giannarelli e Valentino Orsini, due registi che con i loro film, tra il 1966 e il 1969, mostrano una idea di Africa e una concezione del mezzo cinematografico profondamente differente da quella di Jacopetti e dalle logiche di *exploitation* e spettacolarizzazione dei *mondo movies*.

La nicchia culturale di cui fanno parte è senza ombra di dubbio molto marginale rispetto altri tipi di produzioni che potevano avere maggiore visibilità e pubblico; nonostante questo, è opportuno che esse vadano valorizzate sottolineando la parte che ebbero nel dibattito del tempo. È così possibile portare alla luce ulteriori rappresentazioni del Continente che si vanno a sommare con quelle fatte emergere in precedenza, notando le strette connessioni fra esse e la molteplicità di soggetti ed enti coinvolti.

La tesi si conclude con le acute riflessioni di uno sguardo d'eccezione: Joy Nwosu, musicista, attrice, studiosa nigeriana che visse a Roma parecchi anni nel decennio dei Sessanta. *Cinema e Africa nera*, il libro scritto da Nwosu a partire dalla sua tesi di laurea, è un documento imprescindibile per questa ricerca, perché contiene analisi sul cinema internazionale e italiano dal punto di vista di colei che vede rappresentata sé stessa e il suo Continente: lo sguardo oppositivo dal margine di Nwosu è una preziosa testimonianza di pratica culturale contro-egemonica, una prospettiva unica in grado di rivelare ulteriori contraddizioni all'interno dell'immaginario italiano sull'Africa.

1. *Africa addio*: lo scandalo dello spettacolo, le memorie dell'archivio

In fondo il Negro non ha vita piena e autonoma: è un oggetto bizzarro: è ridotto a una funzione parassitaria, quella di distrarre gli uomini bianchi con il suo barocchismo vagamente minaccioso: l'Africa è uno spettacolo di marionette un po' pericoloso.

Roland Barthes, *Bichon fra i negri*, in *Miti d'oggi*, 1957

Risalgono al settembre 1963 le prime tracce nella stampa italiana del progetto al film *Africa addio* e delle avventurose esperienze africane dei registi Gualtiero Jacopetti e Franco Prosperi; da allora fin oltre l'uscita nelle sale, la copertura mediatica al film, con tutti gli scandali ad esso connessi, fu martellante¹⁸.

È la pervasività di *Africa addio* che lo rende un documento di studio imprescindibile per quanto riguarda le rappresentazioni del continente africano nell'Italia di quegli anni.

La diffusione delle immagini e delle narrazioni che lo strutturavano fu ampissima sia a livello cronologico che spaziale: la pellicola venne infatti distribuita nelle sale di tutto il mondo con conseguenze che verranno analizzate nelle pagine seguenti.

Intorno al film prese vita un dibattito dinamico che interessò vari livelli della società italiana: critici, giornalisti, storici, studenti, registi; dalle dimensioni che raggiunse il fenomeno, sembra che pochi siano rimasti indifferenti ai contenuti e alle idee veicolate da Jacopetti e dai suoi collaboratori.

L'attenzione dedicata alla sua dimensione intertestuale è necessaria per garantirne una contestualizzazione che eviti di trasformare Gualtiero Jacopetti – e di conseguenza la sua creazione – nel nemico responsabile di ogni immaginario razzista nell'Italia di ieri e di oggi; *Africa addio* è anche il frutto dei discorsi paternalisti e neocoloniali che non avevano mai smesso di circolare nel Paese dall'epoca fascista, risalendo facilmente anche al periodo liberale. Il film è un compendio per immagini di narrazioni di lunghissima data, un concentrato di pregiudizi e orrori che esplose proprio a metà del decennio più significativo e trasformativo dell'Africa contemporanea.

¹⁸ Nel Fondo Rizzoli conservato presso la biblioteca Luigi Chiarini del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, sono raccolti articoli che testimoniano la copertura mediatica che ebbe *Africa addio* ancor prima che uscisse nelle sale. I giornali, da «La Tribuna del Salento» a «Il Piccolo» di Trieste, seguirono per anni gli spostamenti in Africa della *troupe*, documentarono l'inchiesta a seguito dell'accusa di triplice omicidio ai danni di G. Jacopetti, F. Prosperi e S. Nievo, l'assoluzione che ne seguì e le proteste che scoppiarono in Italia e in alcuni paesi europei quando il film venne distribuito nelle sale.

Il testo verrà analizzato attraverso le sue molteplici stratificazioni: il suo autoproclamarsi documentario e le conseguenze che uno scacco alla storia di questo tipo poteva implicare; le memorie collettive che si riattivarono attraverso il rimaneggiamento di suoi frammenti; l'esposizione del corpo dell'altro, oggettivizzato e stereotipato.

Parte essenziale dell'approfondimento di questo caso studio, è costituita dalle recensioni e dalle reazioni del pubblico dell'epoca, alle quali si aggiungono i preziosi documenti che testimoniano di proteste e manifestazioni contro il film, da parte degli studenti italiani e tedeschi; rilevante la presenza di voci di giovani africani che si trovavano in Italia o in Germania a studiare nel periodo di uscita del film.

Fare emergere questo dissenso dagli archivi è indispensabile per evidenziare come lo "scandalo" e le critiche suscitate da questo pseudo-documentario non siano comparsi per la prima volta nella produzione accademica degli ultimi anni, ma fossero già presenti nel dibattito contemporaneo agli eventi. Le divergenze nate dai contenuti del film e dal suo significato nell'orizzonte geopolitico dell'epoca sono un segnale non trascurabile che prova come gli immaginari sul continente africano fossero diversificati, e quello presentato da Jacopetti non fosse di certo l'unica prospettiva disponibile.

Messo in dialogo con altre visioni sul Continente, nelle pagine seguenti *Africa addio* verrà utilizzato come archivio, una sorta di porta voce e cartina tornasole di un'epoca e dell'immortale atteggiamento occidentale che guarda all'Africa come spettacolo.

1.1 Sinossi del film

I primi quindici minuti di *Africa addio* danno la misura di quello che sarà il resto del film, fornendo importanti indicazioni su come interpretare la pellicola ed inserirla in un più ampio contesto socioculturale, a partire dall'efficace chiarezza della frase introduttiva:

L'Africa dei grandi esploratori, l'immenso territorio di caccia e di avventura che intere generazioni di giovani amarono senza conoscere è scomparso per sempre. A quell'Africa secolare, travolta e distrutta con la tremenda velocità del progresso, abbiamo detto addio. Le devastazioni, gli scempi, i massacri a cui abbiamo assistito, appartengono a un'Africa nuova, a quell'Africa che se pure riemergerà dalle proprie rovine più moderna, più razionale, più funzionale, più consapevole, sarà irriconoscibile. D'altronde il mondo corre verso tempi migliori. La nuova America nacque sopra le tombe di pochi bianchi, di tutti i pellirossa e sulle ossa di milioni di bisonti. La nuova Africa risorgerà lottizzata sulle tombe

di qualche bianco, di milioni di negri e su quegli enormi cimiteri che furono una volta le sue riserve di caccia. L'impresa è così moderna e attuale che non è il caso di discuterla sul piano morale. Questo film vuole soltanto dare un addio alla vecchia Africa che muore e affidare alla storia il documento della sua agonia.

Le scene che seguono sono costruite sulla contrapposizione tra africani e occidentali, colonizzati e colonizzatori; fornendo raramente coordinate geografiche, o rendendo l'identificazione dei territori africani non particolarmente agevole per lo spettatore, Jacopetti e la *troupe* mostrano varie scene di festeggiamenti e comizi in diverse città africane che celebrano l'indipendenza dalle nazioni europee.

Fin dall'inizio è necessario tenere presente che il sonoro non è in presa diretta ma inserito in postproduzione, elemento da non trascurare data la pretesa documentaria della pellicola: le grida di gioia e i rumori che occupano le lunghe scene di celebrazione della libertà sono state molto probabilmente create in studio, così come non è possibile confermare l'autenticità delle parole messe in bocca a coloro che tengono i discorsi in pubblico.

L'effetto ottenuto è dunque quello di una confusione e un caos grotteschi, unici orizzonti possibili per un continente abbandonato a sé stesso; per rimarcare ancora meglio il paternalismo insito in una convinzione che con *Africa addio* non appariva di certo per la prima volta nel panorama italiano, i coloni che lasciano l'Africa vengono presentati come ordinati e pacati: le loro marce militari sono precise e composte, non come quelle della nuova polizia africana, rumorosa e maldestra, che si muove, imitandoli, su marcette palesemente stonate e suonate male, registrate anch'esse in postproduzione.

Tutto basato sull'opposizione e il confronto grottesco è anche quello che la *voice over* chiama "il grande *party* d'addio", festa durante la quale si incontrano gli ormai ex coloni e gli esponenti della borghesia africana, nuova classe dirigente; riprendendo la lezione dei *mondo movies* secondo la quale "tutto il mondo è paese" e gli esseri umani, di qualsiasi provenienza, genere, classe sono dappertutto in egual modo ridicoli e assurdi, i registi procedono per contrasti, accostando primi piani di bianchi e neri con le stesse espressioni o colti in atteggiamenti simili, convogliando in questo modo l'attenzione degli spettatori più sulle somiglianze nei corpi, che sui loro opposti posizionamenti di soggetti dominati e dominanti.

La voce narrante comunica agli spettatori che se in molte parti dell'Africa si sarebbero potute verificare scene di questo tipo – oppure, evitando ridicole feste, passaggi di potere

in cui soldati bianchi cedevano le armi alla nuova polizia africana o comandanti britannici che ritornavano in patria dopo aver stretto la mano a Nyerere¹⁹ – nelle *highlands* del Kenya sembra che ancora nulla sia cambiato: una delle sequenze più scorrette e odiose del film mostra come avveniva la caccia alla volpe in paesaggi africani che si sono come trasformati in terre scozzesi. Un giovane ragazzo nero con in mano una pelliccia di volpe corre inseguito dai cani e dagli inglesi a cavallo, fino a quando non riesce a rifugiarsi su un albero, immediatamente circondato da segugi ululanti.

A prescindere dall'attendibilità documentaria della scena, scegliendo di inserirla nel film Jacopetti e Prospero hanno dato un chiaro elemento su cui basarsi (di certo non l'unico) per confutare tutte quelle recensioni e prese di posizione riguardo alla pellicola che sostenevano la sua totale oggettività giornalistica e l'“uguale trattamento” riservato a bianchi e neri da parte dei registi, giudici *super partes* di entrambi gli schieramenti. Come si potrà notare anche più avanti, saranno spesso le immagini a tradire le intenzioni degli autori, mentre nel caso della caccia alla volpe la volontà discriminatoria, conseguenza dell'oggettificazione e annichilimento del corpo nero, non ha neanche bisogno di essere smascherata e analizzata, data la spudoratezza con cui è inscenata, richiamando peraltro le cacce ai fuggiaschi negli Stati Uniti della schiavitù.

Jacopetti e Prospero restano in Kenya per molte scene, la più interessante delle quali è sicuramente il processo ad alcuni Mau Mau; *Africa addio* dipinge i ribelli come un gruppo di violenti cannibali, massacratori di inglesi e bestiame. I soldati bianchi li condannano a lavori forzati e carcere per la vita, affermandosi come giustizieri, legislatori e forze che ripristinano l'ordine, ruoli che verranno assegnati a loro più volte, indipendentemente dal contesto considerato. Nei minuti del processo è palese come il doppiaggio molto spesso non rispetti le condanne che si intuiscono dai movimenti delle labbra, sempre assumendo che queste riprese possano essere un documento attendibile, dato che il viaggio della *troupe* italiana in Africa avvenne parecchi anni dopo lo scoppio della ribellione dei Mau Mau²⁰. Puntando a creare un forte contrasto tra la giustizia durante il colonialismo e la

¹⁹ Commento che accompagna i saluti di un ufficiale inglese a Julius Nyerere: «Si concludono così due secoli di storia. L'ultimo rappresentante di sua maestà britannica esce graziosamente dalla scena in quel clima di festosa cordialità che sempre accompagna la partenza di un ospite rimasto troppo a lungo. In questa remota immensità l'urlo delle sirene e le salve dei cannoni non fanno più chiasso di una festiciola in famiglia. L'Europa ha fretta di andarsene, e in punta di piedi, anche se, a conti fatti ha dato di sé più di quanto ha preso. L'Europa, il continente che ha tenuto l'Africa a balia, non ce la fa più con questo grosso bambino nero, cresciuto troppo in fretta, che frequenta i cattivi compagni e che per di più la mette in croce perché ha la pelle bianca. E così lo abbandona, ancora inquieto e immaturo, proprio nel momento in cui avrebbe tanto bisogno di lei».

²⁰ In un importante libro uscito per la prima volta nel 1993, gli autori David Kerekes e David Slater affrontano il tema della morte e delle sue rappresentazioni nei film e nei *media*, utilizzando come materiale

sregolatezza del periodo successivo, dopo aver descritto i presunti orrori commessi dai condannati, i registi inseriscono una scena in cui Kenyatta proclama i Mau Mau eroi nazionali, concedendo loro l'amnistia e premiandoli con le case e le terre dei coloni bianchi²¹.

Le immagini successive indugiano sul destino di proprietà, case e beni materiali, dei colonizzatori che stavano per lasciare il Kenya: annunci di immobili e terre messe in vendita, catalogati con il nome della famiglia e disposti come se fossero croci in un cimitero, vendita all'asta dei beni, immagini di case espropriate che aspettano nuovi padroni.

Ancora nelle *highlands* del Kenya, si soffermano su una scuderia di uno dei più grandi allevatori della regione, ucciso dai Mau Mau, per poi passare a una scena che ammicca al genere *western*, in cui un copioso gruppo di africani rincorre una mandria di cavalli, probabilmente scappati dalla scuderia – è questo il collegamento narrativo che vorrebbero suggerire i registi. La sequenza serve per fare osservazioni sul conflitto tra bianchi e neri impiegando la solita ironia dissacrante – che permette peraltro di chiudere con un riferimento al cannibalismo – e ricorrendo alla modalità della similitudine con un animale che si ritroverà anche in una scena del film *Mal d'Africa*, della quale si parlerà più avanti:

Per gli africani il cavallo è il simbolo dell'uomo bianco. Come il bianco rifugge il contatto con le altre specie e si sottrae al contagio della promiscuità circondandosi di un vuoto che

della loro ricerca anche i *mondo movies* e gli *snuff*. Nel paragrafo dedicato ad *Africa addio* fanno notare quanto l'alterazione della colonna sonora e del doppiaggio sia spinta a ridicoli estremi nella scena del processo ai combattenti Mau Mau: «Take, for instance, the trials and convictions of arrested Mau Mau. The suspects, accused of murder and cattle mutilation, are brought before a white magistrate for sentencing. The narrator details the crime each defendant has been found guilty of, and the magistrate's voice cuts in to pronounce sentence. What he actually utters is: "I sentence you to four years imprisonment". This, however, is overdubbed by the filmmakers with: "You are sentenced to forced labour for life". A slight misrepresentation of the 'facts' to say the least. Similarly, another defendant is sentenced to two years, but the overdub indicates "life imprisonment". Such incongruous details as these tend to pass the casual viewer by, yet even the staunchest of critics acclaimed *Africa Addio* as 'an honest and useful document'», in David Kerekes and David Slater, *Killing for culture. An illustrated history of death film from mondo to snuff*, London, Creation Books, 1994, p. 174.

²¹ Solo in anni recenti importanti pubblicazioni hanno colmato il vuoto nella storiografia sulla rivolta Mau Mau e le brutalità commesse dal colonialismo inglese in Kenya, principalmente ai danni dell'etnia Kikuyu. Negli anni Sessanta le narrazioni che circolavano riguardo i Mau Mau erano ancora quelle incentrate su cannibalismo, osceni e brutali rituali per entrare nella guerriglia, crudeli e immotivate uccisioni di coloni inglesi. Tutto quello che riguardava la repressione attuata contro la popolazione civile, la concentrazione in campi di "rieducazione" e le torture, cominciò ad emergere nella storiografia solo all'inizio del XXI secolo, principalmente attraverso le testimonianze dei sopravvissuti, dato che il Governo inglese distrusse la maggior parte dei documenti del periodo. Tra gli articoli e le monografie possibili, si segnalano due recensioni che forniscono un breve ed esaustivo quadro generale: Bruna Bianchi, recensione a Caroline Elkins, *Britain's Gulag. The brutal end of empire in Kenya*, London, Jonathan Cape, 2005, in «DEP. Deportate, esuli, profughe», n. 4, 2006, pp. 267-273 e Karin Pallaver, recensione a Caroline Elkins, *Britain's Gulag, op. cit.*, in «Storicamente», n. 2, 2006.

va da lui all'orizzonte. Per gli africani il cavallo è fisicamente razzista, teme il negro e rifiuta di farsi cavalcare da lui. Senza il complemento del bianco la sua groppa è nuda, la sua naturale architettura è mutilata, come un monumento equestre dal quale una violenza improvvisa abbia disarcionato l'eroe. Come il bianco il cavallo è nobile, ha la pelle delicata, è sofisticato nella scelta del cibo. Come il bianco è timido, basta un po' di rumore per farlo scappare via. Come il bianco il cavallo è inutile, tanto vale mangiarlo.

I venti minuti centrali della pellicola sono dedicati alle famose immagini dedicate alla fauna africana: «Le antiche leggi sono cadute, le nuove non sono ancora state scritte. Non c'è più nessuno a proteggere la savana dai vandali e dai cacciatori di carne. Per chi vuole rubare all'Africa più che può e il più in fretta possibile è arrivato il momento giusto». Questa è la dichiarazione che i registi mettono in calce alla violenza che seguirà, sottolineando ancora una volta come il caos e l'assenza di legge colpisca ogni aspetto dell'organizzazione sociale e territoriale del continente africano.

Nelle recensioni del periodo, le scene di caccia saranno quelle che più colpiranno per accumulazione di crudeltà e violenza: effettivamente ci si trova davanti a un sadismo fine a sé stesso, ma è comunque interessante notare come la brutalità nei confronti degli animali fosse meno tollerata di quella verso gli esseri umani che verrà mostrata nella seconda metà del film. La fauna africana appare infatti come la vittima innocente dei capricci dei bianchi e dei neri: se una analisi superficiale riconosce almeno per questo aspetto una effettiva "parità", per quanto nella tragedia, prestando maggiore attenzione al montaggio e alla colonna sonora, anche queste scene non sfuggono all'impostazione razzista attraverso la quale i registi hanno costruito il film.

Non si può negare il sadismo dei cacciatori occidentali nella gincana delle jeep tra le zebre e poi tra gli elefanti; o ancora la quasi inumana superficialità nel sorriso del cacciatore che dopo aver ucciso un elefante, si lascia scattare una foto ricordo vicino al cadavere. Quello che colpisce immediatamente nelle scene di caccia che hanno come protagonisti gli africani è la presenza di una colonna sonora molto tragica e drammatica che accompagna le uccisioni, effettuate non più con fucili ma per mezzo di lance rudimentali.

La musica e la più lenta agonia degli animali dovuta all'obsolescenza delle armi utilizzate bastano a creare uno squilibrio nel parallelismo, e gli africani risultano ancora una volta come primitivi incapaci di gestirsi senza il controllo dell'occidentale.

Come se non fosse già abbastanza sottolineato, la scena successiva ha il suo *focus* sull'organizzazione inglese *Wild Life Society*, impegnata a "salvare il salvabile tra tanto disordine". Jacopetti e Prospero ne raccontano le imprese: dal salvataggio di coccodrilli,

a trasfusioni di sangue per un elefante, dal ritrovamento di centinaia di carcasse di pachidermi e depositi di avorio, al recupero di un cucciolo di zebra, sollevato in elicottero con sullo sfondo un gigantesco sole africano, una delle immagini più iconiche del film.

La sequenza successiva è una delle più importanti, sulla quale si ritornerà più avanti nel capitolo; la *voice over* informa gli spettatori che dal giorno prima nell'isola di Zanzibar è in corso un massacro: John Gideon Okello, reduce dalla Russia, ha rovesciato il governo del sultano e, autoproclamatosi generale rivoluzionario, ha ordinato la strage della popolazione araba di Zanzibar. La troupe sorvola l'isola su un elicottero e il primo giorno non riesce ad atterrare perché i ribelli gli sparano contro; il giorno successivo ritornano e filmano le conseguenze del massacro²².

Dopo una veloce carrellata su Mozambico, Angola e Uganda, i registi presentano nuovamente una lunga scena di bracconaggio, corredata questa volta anche dalla macellazione degli ippopotami e degli elefanti uccisi e da una ripresa aerea che mostra una spiaggia piena di teschi e ossa di animali. Sono immagini molto esplicite che all'epoca contribuirono a far diventare il film uno scandalo, dal momento che si era mostrato sul grande schermo qualcosa di inedito e inaudito²³.

L'ultima ora di film non mostrerà più massacri di animali, solo una breve ridicolizzazione del leone, ormai *ex re* della savana, costretto a vivere sotto gli inclementi occhi dei turisti, nutrendosi grazie alle cure dei gestori del parco, senza più poter cacciare in libertà.

I minuti rimanenti sono dedicati principalmente al Congo e al Sudafrica.

²² Voce fuori campo che commenta la distesa di cadaveri: «Queste immagini sono l'unico documento esistente di ciò che è avvenuto a Zanzibar tra il 18 e il 20 gennaio 1964. Interi villaggi distrutti, camion carichi di cadaveri, sono immagini scomode e imbarazzanti per tutti. Per chi oggi in Africa spargendo false promesse fomenta un nuovo razzismo africano, e per chi, abbandonando in fretta e furia l'Africa a sé stessa, nel falso pudore del colonialismo antico, ne autorizza uno nuovo che dilaga nella miseria e nel sangue. Guardiamole queste immagini, guardiamole pure con pietà, ma soprattutto guardiamole con vergogna. Interminabili file di prigionieri che si avviano verso i luoghi del massacro. Centinaia di arabi immobili in attesa della morte, avvolti nelle loro culle bianche, già più simili a fantasmi che a uomini. Cimiteri musulmani trasformati in campi di imminente sterminio, donne e bambini tremanti sotto la minaccia dei fucili; immense fosse comuni piene a metà di cadaveri. E forse la più spietata fucilazione in massa di tutta la macabra antologia della morte. L'esodo verso il mare di interi villaggi. Il disperato arrembaggio alle barche impantanate nella bassa marea. La corsa disperata verso una salvezza impossibile».

²³ «Bene. E ora possiamo offrirvi una foto ricordo edizione 1964 della sponda dei macellai, il più ricco magazzino di carne del mondo. Non preoccupatevi, guardate laggiù nell'acqua. Ce n'è ancora rimasto qualcuno per venerdì prossimo. Ve ne offriamo un'altra. Guardatela bene e a lungo, specie se oggi è venerdì, un venerdì qualunque di una stagione qualunque. È l'ultima, la più recente foto ricordo del nostro viaggio in quelli che furono i sicuri rifugi della fauna africana, le secolari riserve di caccia, gli inviolabili sacrari della natura, dove era ritenuto sacrilego persino il parlare a voce alta. Oggi si può gridare, imprecare, inveire e perfino maledire senza più timore di disturbare nulla e nessuno. L'uomo, il più nocivo degli animali, è passato di qui. Se ne potrebbero seguire le tracce per miglia e miglia lungo questa polverosa strada bianca che oggi attraversa il cuore dell'Africa e che si snoda sempre e soltanto su panorami di desolazione e di morte».

Mentre di Tshombe, dei mercenari e della situazione congolese si tratterà più avanti nel capitolo, è opportuno dedicare qualche riga al Sudafrica, prima di passare all'analisi delle critiche e delle polemiche che seguirono, e precedettero, l'uscita in sala di *Africa addio*. La *voice over* a commento delle onde dell'oceano Atlantico che bagnano Città del Capo dà la misura di quello che la nazione sudafricana – negli anni Sessanta in pieno regime d'*apartheid* – significò per i registi e per l'economia del film:

Ci siamo lasciati alle spalle un'Africa che va scomparendo e subito entriamo in un'Africa già scomparsa. La frattura è netta come una crepa: di là confusione e morte indiscriminata di qua ordine e vita discriminata [...]. Al grido universale che reclama l'Africa agli africani, i sudafricani rispondono: "Qui non è Africa". E almeno questo è vero. Se non è Africa non è neppure Europa o America. Non è niente che possa dar senso a una espressione geografica. Non è un miraggio africano perché esiste nel luogo e nel tempo. Non è una terra promessa perché gliene mancano i requisiti biblici. Non resta che definirlo un miracolo. Un pesante miracolo compiuto in tre secoli da un popolo perseguitato che volle provare che soltanto il suo Dio era quello giusto. Miracolo che pure nella sua realtà fisica trascende i limiti del tempo e dello spazio che avvolge uomini e cose in una soffice coltre di beatitudine, in bilico tra il provvisorio e l'eterno.

Le immagini che scorrono durante il commento raffigurano ragazzi che surfano e nuotano nel mare.

Nel 1963-1964, gli anni durante i quali molto probabilmente la *troupe* filmava in questi territori, la segregazione razziale era in pieno vigore e il suo "architetto", il primo ministro Hendrik Frensch Verwoerd, era ancora in vita (venne assassinato da Dimitri Tsafendas nel 1966). Avevano avuto luogo le prime ribellioni e azioni violente e non violente contro il regime, e Nelson Mandela e altri attivisti del Anc erano tenuti sotto controllo o arrestati. Nei lunghi minuti dedicati al Sudafrica, Jacopetti e Prospero non fanno cenno di quanto stava succedendo, limitandosi a qualche ironico e sgradevole accenno al razzismo strutturale di uno Stato che ai loro occhi risulta addirittura un "miracolo", una rarità che i bianchi riuscirono faticosamente a costruire e mantenere.

La descrizione che danno dell'*apartheid* rientra appieno nella costruzione retorica che i registi portano abilmente avanti dall'inizio del film: non ci sono né colpevoli né vittime, né cattivi né buoni, né vinti né vincitori. E in questo modo:

Soweto è tra le più grandi città negre del Sudafrica, la legge dell'*apartheid* proibisce ai bianchi di entrarvi. Se è una prigione è una strana prigione dove le porte si aprono dall'esterno e si chiudono dall'interno. Al di là di questi confini c'è un'altra grande prigione, quella dei bianchi. Si chiama Johannesburg. L'*apartheid* impedisce ai negri di entrarvi. Anche questa è una strana prigione dove le porte si aprono dall'esterno e si chiudono dall'interno. L'*apartheid* ha rinchiuso due razze in due prigioni diverse le cui serrature si aprono alla rovescia. Due prigioni dalle sbarre d'oro nel paese più ricco del mondo.

In una scena successiva gestiscono la narrazione a livello verticale, mostrando cioè le miniere d'oro che occupano il sottosuolo di Johannesburg e le banche dove vivono e fioriscono finanza e investimenti sopra di esse, con pochi metri di terreno a dividere queste due realtà speculari. Parlano di "ondate" di africani che si riversano nelle miniere e che aumentano la massa che vive nel sottosuolo; la fotografia di Antonio Climati nasconde i visi e i tratti umani dei lavoratori, enfatizzando gli elmetti con la luce e la densità dei corpi. Ancora una volta i registi ricordano allo spettatore italiano, molto probabilmente poco informato riguardo quanto stava succedendo in Sudafrica – la grande mobilitazione mediatica avvenne negli anni Settanta – che i Boeri erano i legittimi proprietari di quell'oro, in quando scopritori e infaticabili lavoratori, ma che sempre più si sentivano minacciati:

[...] perché questo è un paese di tre milioni di africani bianchi e undici milioni di africani neri che pur avendo bisogno gli uni degli altri vivono nel sospetto della sproporzione numerica e nell'equilibrio di certi slogan che arrivano dall'Europa: "Chi è bianco non è africano", e questa è una affermazione razzista. "Soltanto chi è nero è africano", e anche questa è una affermazione razzista. E così, giorno per giorno, le dorate prigioni continuano a chiudersi e ad aprirsi all'urlo delle sirene che chiamano africani bianchi e africani neri al lavoro comune.

Africa addio si conclude su degli scogli lambiti da uno dei due oceani che si incontrano in Sudafrica; ancora una volta i due registi utilizzano degli animali per descrivere una condizione umana, in questo caso quella dei bianchi sudafricani:

Alla fine dell'era glaciale una tiepida corrente marina strappò dai ghiacciai del sud questa piccola colonia di pinguini e la trascinò fin qui, su grandi zattere di ghiaccio che poi si sciolsero al sole. Isolati e senza possibilità di ritorno verso la patria d'origine, sono da secoli

stranieri in una patria straniera che si sta facendo sempre più ostile e sempre più calda per loro, circondati da un mare che aumenta sempre più di livello. Chissà che un po' di pace non scenda prima o poi su queste acque prima però che un'onda più forte delle altre li strappi via per sempre da questo scoglio che segna la fine geografica del continente nero.

1.2 Critica cinematografica e copertura mediatica

Ne «l'Unità» di sabato 19 marzo 1966 è presente un articolo dedicato al dibattito pubblico «*Africa addio: documento di una mistificazione*», che ebbe luogo il giorno precedente presso la biblioteca del cinema “Umberto Barbaro” di Roma. Ad esso parteciparono tra gli altri Rita Porena, Mino Argentieri, Callisto Cosulich e Giorgio Signorini: i loro interventi erano mossi da una risoluta volontà di *debunking* rispetto le tante mistificazioni presentate dai registi, essendo fermamente convinti della pericolosità del prodotto *Africa addio* e della necessità di mostrarne le falsità e la mal celata essenza.

La manipolazione deve essere riconosciuta fin dall'intento iniziale che si pongono Jacopetti e Prosperi – sottolinea Cosulich – cioè quello di documentare l'evoluzione di un continente, finendo però col distorcere la realtà che si erano prefissati di fotografare²⁴. Rita Porena nel suo intervento espone la tesi secondo la quale *Africa addio* sia un abile film di propaganda che «mira a definire i negri d'Africa come dei subumani, dei non uomini»²⁵, e lo fa rappresentandoli come capaci di violenza indiscriminata, associata alla loro presunta natura selvaggia. L'altra tesi del film, sostiene Porena, è un'argomentazione che si leggeva spesso sulla stampa più conservatrice del periodo, e cioè che «la colpa da imputare al colonialismo sia stata di rinunciare all'Africa prima che il processo di civilizzazione [...] fosse interamente compiuto»²⁶.

La sua recensione, tra tutte quelle raccolte, è una delle più articolate e argomentate, e si concentra principalmente sulla brutalità delle immagini, l'elemento che emerse con maggior enfasi dalle critiche del periodo. L'autrice se ne interessa cercando di esaminare il suo valore simbolico, riconoscendone cioè non soltanto l'elemento di *exploitation*, ma proponendo una analisi dei significati che gli autori vollero trasmettere attraverso essa. Come tutti i film di propaganda, *Africa addio* utilizza simboli e un linguaggio che fanno

²⁴ Roberto Alemanno, *Dibattito su Africa addio. Documentata la mistificazione di Jacopetti. Gli interventi di Cosulich, Porena, Signorini, e Argentieri*, «l'Unità», 19.03.1966, p. 11.

²⁵ Recensione al film a cura di Rita Porena, uscita in «Cinema 60», n. 54, 1966, contenuta in Fabrizio Fogliato, Fabio Francione, *Jacopetti files. Biografia di un genere cinematografico italiano*, Milano-Udine, Mimesis, 2016, p. 94.

²⁶ *Ibidem*.

appello alla sfera emozionale: essi assumono caratteristiche differenti a seconda che servano per connotare la violenza esercitata dai bianchi o dai neri.

Anche se il cinema di Jacopetti fin dal primo *Mondo cane* ha preso le mosse dall'idea che in ogni parte del mondo gli esseri umani sono ugualmente strani, sadici, disgustosi e violenti, le scelte registiche e di montaggio hanno sempre suggerito altro; se parte dell'iniziale intenzione era di fare di *Africa addio* un documento delle decolonizzazioni in atto nel continente africano, la sua natura di "film di propaganda" – usando la definizione di Porena – si palesa anche dal fatto che gli africani siano gli agenti della maggioranza delle scene di violenza del film. L'autrice sottolinea inoltre come le loro azioni siano rappresentate facendone risaltare i caratteri irrazionali, animaleschi, impulsivi, frutto di esplosione incontrollata: i registi non sono interessati a fornire elementi di contesto agli spettatori, raccontare le lotte di liberazione in corso nel continente, presentare chiavi logico-razionali di lettura.

Mentre gli africani ammazzano e muoiono apparentemente senza ragioni, mossi semplicemente «dall'elemento distruttivo e violento che sarebbe comune denominatore della civiltà africana»²⁷, i bianchi appaiono come giustizieri. Se è vero che in alcune scene vengono accentuate alcune caratteristiche grottesche di volti e comportamenti dei coloni, i bianchi sono sempre visti positivamente, e il loro esercizio della violenza prende sempre le mosse da una logica d'ordine o legislativa. A questo riguardo l'associazione con il *western* è un elemento in più che rende ancora più esplicite le parti nella messa in scena di Jacopetti: i coloni, come i pionieri, sono individui coraggiosi che, armati degli strumenti della democrazia e della civilizzazione, sono riusciti a imbrigliare la naturale brutalità del continente africano, domandone la natura e i popoli. Il ricorso alla violenza da parte degli europei è dunque invocato e giustificato per ristabilire l'ordine.

L'argomentazione di Porena prosegue passando dall'analisi dei parallelismi con il *western* più classico a quella delle scene sui massacri degli animali, che occupano la posizione centrale della pellicola; la fine del colonialismo porterà a una ricaduta nella barbarie che si tradurrà anche in un aumento del bracconaggio sia da parte dei bianchi che da parte dei neri. Questa scelta registica messa in atto da Jacopetti, il dare cioè così grande importanza e spazio alle sequenze di caccia e uccisione, serve da un lato a dimostrare che con la loro gestione del territorio gli europei erano riusciti a contenere gli africani e i "coloni peggiori", "gli atti illegali dei bianchi più indegni", ma è anche utile per una ragione legata al valore simbolico della morte e dell'esibizione dei cadaveri:

²⁷ R. Porena in F. Fogliato, F. Francione, *Jacopetti files*, op. cit., p. 94.

L'uccisione degli animali ha un rilievo notevole nell'economia del film e questo per due ragioni: primo, perché tradisce un carattere sadico e perverso e soddisfa pienamente l'esigenza di mostrare violenza, sangue, distruzione, squartamenti e parti cesarei effettuati su cadaveri di animali; secondo, perché le uccisioni di animali hanno una funzione analogica in quanto costituiscono l'antefatto di quella mostra di cadaveri, che durante lo svolgimento espositivo ha luogo²⁸.

Anche in un'altra parte della recensione, l'autrice si sofferma sul significato simbolico dei cadaveri: non sono tanti i film che fino agli anni Sessanta hanno "giocato" così tanto con la rappresentazione della morte, e la presenza di corpi neri senza vita in *Africa addio* è effettivamente spiazzante, in più il fatto che esso si presenti come un documentario²⁹ ne aumenta la portata di *shock* che può aver avuto sugli spettatori. Essi vengono facilmente manipolati dalla narrazione, non avendo modo di verificarne la veridicità, data la tematica poco conosciuta e la natura pseudo-documentaria delle pellicole che in questo modo si conquistavano la fiducia del pubblico; secondo l'autrice sta proprio qui la pericolosità del film, in quanto esso viene adoperato come strumento di propaganda per diffondere contenuti difficilmente dimostrabili:

Jacopetti, dal canto suo, non ha "esagerato", nel senso che al suo materiale ha cercato di dare l'impronta del documento inconfutabile, per chi non sappia come sono andati veramente i fatti e per chi non sia capace – nell'ambito di una inquadratura e di una successione di inquadrature – di cogliere l'artificio. Lo spettatore crede facilmente di

²⁸ R. Porena in F. Fogliato, F. Francione, *Jacopetti files*, op. cit., p. 99.

²⁹ La questione sulla veridicità o mistificazione di numerosi eventi presentati nel film verrà affrontata nel corso del capitolo; nonostante il grande impegno da parte di stampa e critica al fine di smascherare quelle che risultarono essere delle falsità, l'impatto sull'immaginario che ebbe *Africa addio* non ne risentì in alcun modo. O meglio, quello che successe non fu una diminuzione dell'interesse da parte degli spettatori con conseguente *damnatio memoriae* come forse parte dell'opinione pubblica avrebbe sperato. Dopo l'iniziale successo mediatico e di pubblico, in Italia il film non suscitò più l'interesse dei critici e storici del cinema per diversi anni, nonostante all'estero – soprattutto negli Stati Uniti – cominciò ad emergere una singolare curiosità nei confronti dei *mondo movies* a partire da appassionati che negli anni Novanta iniziarono a studiare varie tipologie di cinema estremo. Le operazioni di *debunking*, cominciate addirittura prima che il film uscisse nelle sale e continuate fino a tempi recentissimi, non intaccarono mai il messaggio e il potere simbolico che esso ebbe. Si potrebbe addirittura avanzare l'ipotesi che l'accanimento nei confronti della produzione e dei suoi creatori ottenne il risultato contrario, contribuendo alla creazione di un mito e a una incancrenita polarizzazione intorno alla pellicola che spesso fu di ostacolo a un approfondito lavoro storico e di critica. Ripercorrendo le molteplici trame che compongono *Africa addio* – lavoro per cui risulta necessario una ricerca intertestuale per riuscire a ricomporre almeno in parte la rete di rimandi nella quale il prodotto è inserito – emergono anche particolari "nicchie" che non hanno mai dimenticato il film, lo hanno anzi conservato, spesso in pezzi o frammenti. Per questi gruppi e comunità esso ha agito come custode di memorie o testimone di esperienze, ma si ritornerà su questo più avanti nel capitolo.

assistere a una cronaca fedele dei fatti registrati dal vivo e stenta a intravedere la mistificazione. L'unica possibilità di confutazione è al livello di una presa di coscienza critica e della indignazione³⁰.

Nelle ultime righe della recensione, l'autrice utilizza una delle ultime scene del film per ampliare ulteriormente le sue riflessioni sulla violenza: in una miniera d'oro di Johannesburg viene inquadrato un gruppo di lavoratori neri, al buio «con gli occhi lampeggianti e i martelli pneumatici rivolti verso l'alto, cioè puntati minacciosamente contro il mondo dei bianchi indifesi, simbolo trasparente di una violenza che sta per esplodere»³¹. Per Porena infatti, un altro grado di pericolosità della pellicola è dato dal fatto che le relazioni violente tra coloni e colonizzati rappresentate nel film, non terminino con una vendetta che risolva i conflitti in una sorta di tragica catarsi finale nella quale i minatori escono dalle viscere della terra distruggendo il regime dell'*apartheid*. Questo accenno a una violenza che esploderà è appunto un altro elemento che rende il film insidioso, «perché si riferisce alla dimensione paranoica nella quale rientra la psicologia della guerra atomica»³², portando lo spettatore, terminata la visione, a una sensazione come di avere ancora un conto da regolare, dato che il percorso violenza-vendetta non si è risolto. È una conclusione non chiara, che sposta l'analisi da quella che poteva essere una riflessione sulla rappresentazione della decolonizzazione attraverso l'analisi della simbologia della violenza, a un tentativo di fare di *Africa addio* una pellicola che porta in sé indizi per un ragionamento anche intorno alla guerra fredda, stimolo senza dubbio avvincente ma che avrebbe meritato una maggiore elaborazione da parte dell'autrice.

Nello stesso dibattito interviene anche Mino Argentieri che dedica la sua attenzione allo smascheramento di alcune scene del film, e ad instillare nei partecipanti e nei possibili spettatori il dubbio che un'opera come quella, nonostante i reiterati appelli alla sua autenticità, potesse mostrare contenuti rimaneggiati, decontestualizzati e montati in modo da trasmettere messaggi falsi e faziosi.

Roberto Alemanno, l'autore dell'articolo apparso su «l'Unità», scrive di *Africa addio* anche in un'altra occasione: utilizza l'esempio dato dal film in questione per avvalorare la tesi secondo la quale la società italiana negli anni Sessanta si ritrovò ad affrontare una

³⁰ R. Porena in F. Fogliato, F. Francione, *Jacopetti files*, op. cit., p. 101.

³¹ *Ivi*, p. 102.

³² *Ibidem*.

«crisi dello spirito rivoluzionario»³³. Il mondo prefabbricato e ricostruito dei *mondo movies* jacopettiani era il sintomo di una diffusa “stanchezza della verità” e di una fuga dalla realtà che sembrava aver infettato anche il cinema, e questo è particolarmente evidente in *Africa addio*, un *collage* di avvenimenti sensazionali che non avevano altre finalità se non quella di suscitare un senso di caos e lontananza, dal momento che i nessi causa-effetto del singolo avvenimento erano completamente saltati, asportandolo dal contesto storico³⁴. Per Alemanno, Jacopetti e Prosperi, oltre ad operare una cosciente mistificazione razzista del reale, compiono un delitto nei confronti degli spettatori, privandoli delle loro capacità critico-conoscitive che avrebbero potuto impiegare per ricostruire il processo storico dell’evoluzione di un continente: per l’autore si trattava della prima volta che nel cinema italiano del dopoguerra un film diventava il mezzo di diffusione di una esplicita ideologia neo-fascista e razzista, le cui radici erano necessariamente ancorate nel tessuto connettivo della società, «[...] dove era possibile che attecchisse ancora il seme dell’apologia del razzismo, e dove era in atto la crisi di un lento ma esplicito *processo involutivo* politico e culturale [...] che logorava strutture democratiche, la coscienza e la libertà dell’uomo»³⁵.

Dedicare attenzione alla critica cinematografica, così come a tutti quei documenti che incorniciano un prodotto filmico nel tempo in cui esso vide la luce, permette di ricostruire almeno in parte il posto che esso ebbe nella società e nell’immaginario del pubblico. Come ricorda Alberto Pezzotta, le recensioni riportano non solo il giudizio o il gusto di un critico, ma anche le ideologie e i paradigmi estetici diffusi nel periodo preso in esame: esse sono quindi interessanti per ciò che svelano della cultura di un’epoca e dei gruppi a cui aspirano a dare voce³⁶.

Come si continuerà a vedere nel resto del capitolo, *Africa addio* e le pellicole che si ispirarono ad essa, sono sempre stati oggetto di fortissima ostilità e denuncia da parte della critica e dell’opinione pubblica *tout court*; risulta quindi importante soffermarsi su alcune delle recensioni più significative per portare alla luce quali fossero gli elementi del film che più accesero i dibattiti del tempo.

Se l’attenzione di Porena era più che altro indirizzata verso la simbologia della violenza e la rappresentazione del conflitto tra ex coloni e africani, in un altro pezzo contenuto nel

³³ R. Alemanno, *Itinerari della violenza. Il film negli anni della restaurazione (1970-1980)*, Edizioni Dedalo, Bari, 1982, p. 48. Il paragrafo dedicato ad *Africa addio* era stato pubblicato come un articolo dal titolo *Gli eredi del cinema di Hitler*, «l’Unità», 30.03.1966, p. 9.

³⁴ *Ivi*, p. 56.

³⁵ *Ivi*, pp. 56-57.

³⁶ Alberto Pezzotta, *La critica cinematografica*, Carocci, Roma, 2018, p. 130.

testo *Jacopetti files* emerge un punto di vista almeno in parte differente: Sandro Zambetti sottolinea come in realtà il film di Jacopetti e Prospero si nutra della stessa retorica paternalista e antidemocratica comune a molti giornalisti e a “vecchi mentori del conservatorismo nostrano”. La violenza viene letta da un lato come un abile quanto comune strumento per conquistare l’attenzione e la fiducia dello spettatore, dall’altro tradisce un atteggiamento di rinuncia all’analisi dei fatti, puntando su una adesione totalmente emotiva alle immagini più che alle vicende, in quanto raramente vengono proposte coordinate storiche o geografiche degli avvenimenti filmati³⁷.

Significativo è il riferimento che viene fatto a Indro Montanelli³⁸ come a uno di coloro che da anni andava ripetendo i discorsi reazionari e infantilizzanti che fanno da fondamenta alla pellicola; secondo chi scrive, la tesi del film, come quella del giornalista, è la solita stanca idea secondo la quale l’Africa, un bambino da sempre affidato alle cure della balia, è stata abbandonata dalle potenze coloniali proprio nel momento in cui aveva più bisogno. È con la libertà quindi che sono iniziati tutti i guai.

Per Zambetti non è dunque motivo di stupore che un film del genere abbia visto la luce nell’Italia di metà anni Sessanta:

È la parabola del fascismo, non è necessario, evidentemente, arrivare all’ultimo stadio per farsene sostenitori: basta incominciare con i primi stadi, con i ragionamenti alla Jacopetti e alla Montanelli, appunto; con i ragionamenti (e con la conseguente azione, che purtroppo non manca) di tutto un vecchio mondo dominato dalla paura della libertà, dall’ossessione

³⁷ Sandro Zambetti, *Africa addio! Una tecnica utilizzata per un basso e ignobile servizio*, «Cineforum», 1966, contenuto in F. Fogliato, F. Francione, *Jacopetti files*, op. cit., p. 132.

³⁸ Su un numero de «La Domenica del Corriere» dell’anno 1966, Indro Montanelli, che aveva sul giornale la sua rubrica “La stanza di Montanelli”, pubblica un articolo dal titolo *I bianchi lasciano l’Africa*; in esso racconta la sua esperienza di spettatore del film *Africa addio*, pellicola che non lo ha lasciato deluso e che non dimenticherà facilmente. Il giornalista non esprime dubbi riguardo i contenuti presentati da Jacopetti e Prospero, tanto da attribuire al film gli attributi di “reportage” ed “inchiesta giornalistica”: afferma che “tutto deve essere vero, immediato, colto sul fatto e servito caldo come la pizza alla napoletana”, e facendo ciò prende una chiara posizione all’interno del dibattito riguardo la natura veridica o mistificatoria del film. Per Montanelli esso ha valore di “grande e coraggiosa testimonianza”, perché mostra che cosa gli africani hanno fatto dell’indipendenza concessa loro dagli europei: «Essi non hanno saputo intraprendere altro che una gigantesca opera di distruzione, di cui hanno fatto le spese non soltanto tutto ciò che noi europei avevamo costruito – strade, ponti, piantagioni, fabbriche, porti, case, ville, intere città residenziali, parchi, dighe, acquedotti eccetera – ma molte delle stesse popolazioni e tribù indigene, scacciate dai loro territori, braccate e annientate dopo una spietata caccia all’uomo». Il giudizio reazionario-razzista di Montanelli procede anche nella conclusione dell’articolo, sostenendo che le indipendenze africane sono state concesse solo perché non fu possibile fare altrimenti, ma, facendo ciò, «[...] ci siamo comportati da gente furba, ma non magnanima né tanto meno “progressista” perché l’Africa, con l’indipendenza, ha fatto, è vero, un salto di secoli; ma all’indietro, non in avanti. E non illudiamoci che si tratti di una crisi transitoria. Gli africani si sentono liberi solo di ridiventare dei boscimani e di ritrasformare il loro continente in una jungla, qual era prima che i bianchi ci arrivassero. Consentendoglielo, noi abbiamo seguito il nostro interesse. Ma non abbiamo reso loro un servizio. E quindi smettiamo di farcene merito»; Indro Montanelli, *I bianchi lasciano l’Africa*, «La Domenica del Corriere», n. 11, 13.03.1966, p. 5.

di perdere i propri privilegi o anche solo di dover rinunciare al proprio comodo conformismo mentale³⁹.

Di “atteggiamento fascista” scrive anche Edoardo Bruno in un’altra recensione⁴⁰, mentre è interessante notare che l’attenzione nei confronti del pubblico e delle sue possibili reazioni sia uno dei temi più toccati: abbiamo visto che Porena e Zambetti sottolineano come il ricorso alla violenza e allo *shock* rientri nell’intera operazione architettata dagli autori, e cioè escludere ogni sollecitazione alle facoltà critiche e di giudizio degli spettatori, puntando invece su un attacco puramente emozionale. Sul «Corriere d’Informazione», Alberico Scala scrive: «*Africa addio* aggredisce la coscienza dello spettatore, ne provoca la sensibilità fino alla nausea; è un documento inusitato della liquidazione di un’epoca, l’elegia e l’inno funebre, per migliaia di uomini bianchi e neri [...]»⁴¹. L’insidiosità del film è anche data, come sottolineavano già Porena e Argentieri, dal suo porsi come film documentario, testimonianza autentica di quello che succedeva in Africa: i registi parlano da una posizione di forza e privilegio, scegliendo strategicamente di comparire più volte nella pellicola, filmandosi in situazioni di pericolo e aumentando così l’attendibilità e il valore del documento⁴².

Riconosciuta la scaltrezza dell’operazione, molti critici si impegnarono a denunciare la falsità documentaria di molte scene, in una operazione di *debunking* che superò gli anni in questione, arrivando ad interessare autori più contemporanei⁴³. Tra le recensioni del

³⁹ S. Zambetti, *Africa addio!*, in F. Fogliato, F. Francione, *Jacopetti files*, op. cit., p. 128.

⁴⁰ Edoardo Bruno, «Filmcritica», 166, 1966, in F. Fogliato, F. Francione, *Jacopetti files*, op. cit., p. 138.

⁴¹ Alberico Scala, «Corriere d’Informazione», 19.02.1966, in F. Fogliato, F. Francione, *Jacopetti files*, op. cit., p. 145.

⁴² Alessandro Galante Garrone, parlando del film come di un “esempio di razzismo occulto e larvale”, riporta a conclusione del suo articolo un comunicato della Federazione italiana dei circoli di cinema, che ancora una volta ribadisce l’effetto che la pellicola poteva avere sul pubblico. Come abbiamo almeno in parte potuto vedere, la critica e il giornalismo del tempo si rivelano molto attenti nei confronti della ricezione di *Africa addio*; questo atteggiamento denota una diffusa preoccupazione e l’incapacità di decodificare e gestire da un lato l’estrema violenza presentata come documento del reale, dall’altro l’enorme successo di botteghino che il film ebbe, nonostante – o proprio grazie a – l’estrema ostilità da parte del mondo della cultura. «[...] il ricorso a espedienti sadici, la continua sottolineatura necrofila dei particolari filmati, gli accorgimenti per colpire lo spettatore, facendo prevalentemente leva su meccanismi inconsci, denotano una dannosa tendenza alla sopraffazione. Sotto tale profilo, questo esempio d’illecita aggressione effettuata da persuasori i quali, anziché appellarsi alle facoltà critiche conoscitive del pubblico, sollecitano stimoli e reazioni viscerali in appoggio al luogo comune più reazionario, non nasce casualmente nel panorama del cinema italiano», A. Galante Garrone, *Nella possibilità di mentire il pericolo maggiore del cinema*, «Cinema Nuovo», n. 180, 1966, pp. 86-88.

⁴³ L’intervento di Argentieri riportato da «Cinema 60» ha principalmente lo scopo di fare luce su alcune delle mistificazioni presenti nel film. Volendo definire in qualche modo Jacopetti, utilizzerà una contrapposizione molto evocativa per i lettori dell’epoca, descrivendolo come un pessimo allievo di Cesare Zavattini. Quest’ultimo infatti fu un grande teorico del cinema-verità, la cui poetica era fondata su una ricerca continua che portasse alla totale sovrapposizione tra realtà e rappresentazione. In questo senso Argentieri fa di Jacopetti il suo assoluto ribaltamento, perché «[...] sostituisce la provocazione zavattiniana

tempo, importante per la sua chiarezza riguardo questo tema è quella apparsa su «L'Osservatore romano». Claudio Sorgi scrive:

[...] cominciamo infatti col dire che questo film non è documentario. È difficilissimo sostenere questa tesi perché le immagini sono vere; ma è molto pericoloso confondere le immagini con il contenuto, dato che il cinema non è soltanto linguaggio di immagini. Ma di immagini in movimento, di immagini montate in funzione di una idea. Se l'idea è quella di studiare la realtà e di tradurla in immagini si ha il documentario; ma se l'idea è quella di cercare nella realtà gli aspetti utili a sostenere una propria interpretazione della stessa realtà, allora non si ha più un documentario, ma un film a soggetto, realizzato con immagini prese dal vero anziché dalla finzione scenica⁴⁴.

Il primo articolo di denuncia nei confronti delle azioni di Gualtiero Jacopetti, Antonio Climati (fotografia) e Stanislao Nievo (assistente di regia) risale al 20 dicembre 1964, circa un anno e mezzo prima dell'uscita del film nelle sale; a firma di Carlo Gregoretti per «L'Espresso», esso contribuì ad accendere i riflettori su *Africa addio* e ad innescare l'inchiesta che coinvolse i tre “cinematografari”, come erano definiti dalle testate più ostili, concludendosi solamente il 24 gennaio 1966.

Il giornalista che si trovava in Congo come inviato del settimanale⁴⁵, scrive di quando incontrò Nievo e Jacopetti a Leopoldville la mattina del suo arrivo (Prosperi in quel momento non si trovava in Congo), il 28 novembre 1964: l'assistente del regista che stava per partire per l'Italia, rivela a Gregoretti quanto quello che la *troupe* visse alla fine di ottobre fosse stato pericoloso e lontano da ogni accordo precedentemente preso con Jacopetti. Racconta come il regista li avesse costretti a seguirlo sulla jeep dei mercenari prima a Coquilhatville (oggi Mbandanka), poi a Bekili ed infine a Boende; dopo aver rischiato la vita, dice al giornalista di non essere più interessato alla pellicola, dalla quale in ogni caso non guadagnerà un soldo, e di voler abbandonare le riprese lasciando l'Africa.

con la prefigurazione. Insomma, inventa, ricostruisce, sulla falsariga di fatti che sono realmente accaduti, ma dei quali non fornisce una testimonianza diretta», Mino Argentieri, «Cinema 60», n. 57, 1966, in F. Fogliato, F. Francione, *Jacopetti files*, op. cit., pp. 102-103.

⁴⁴ Claudio Sorgi, «L'Osservatore Romano», 23.02.1966, in F. Fogliato, F. Francione, *Jacopetti files*, op. cit., p. 146.

⁴⁵ Di Carlo Gregoretti si possono leggere i servizi *A caccia d'uomini sul fiume Congo*, «L'Espresso», 06.12.1964, pp. 6-7, e *Tre giorni con i mercenari*, «L'Espresso», 12.12.1964, p. 7.

*Gualtiero Jacopetti alla conquista di Boende*⁴⁶ è il titolo dell'articolo dove sono contenute queste informazioni che Gregoretti sostiene di aver trascritto come appunti grazie ai racconti dei diretti protagonisti della vicenda. Ma questo non fu il primo articolo sui retroscena di *Africa addio* che pubblicò: l'espedito di dare voce direttamente a Nievo e Jacopetti attraverso degli appunti telegrafici che il giornalista pare prendesse durante i colloqui, serve infatti per difendere le tesi sostenute da un precedente articolo uscito il 20 dicembre⁴⁷ e opporsi alla smentita che i due fecero su «Il Messaggero», negando quanto scritto dal giornalista.

In *Una guerra privata in cinemascopo*, Gregoretti riporta il suo incontro con Jacopetti all'hotel Memling, dove il regista divideva una stanza con un italiano residente in Congo che, a detta del giornalista, era consigliere del primo ministro Tshombe.

L'articolo procede in prima persona seguendo il racconto del regista, e in modo molto telegrafico elenca la serie di azioni che si verificarono durante la marcia verso Boende: l'uccisione dei tre ragazzi mulelisti disarmati, i mitragliamenti di altri civili, la liberazione di missionari e suore, l'immediata occupazione dell'aeroporto di Boende, per poter spedire velocemente le bobine una volta impressionate, evitando così che si distruggessero per il caldo o durante i combattimenti. È rilevante la crudezza con cui viene riportata sul settimanale l'uccisione di un ufficiale mulelista: «Questo non l'ammazzano i mercenari, l'ammazza un soldato katanghese: gli spara sulla faccia, poi sul torace proprio sotto alla scritta. Il nero cade in terra ma è ancora vivo. Ha delle reazioni nervose, si dibatte, sembra che nuoti nel sangue. Qualcuno lo trascina sull'erba e Climati lo raggiunge, gli punta la macchina a 20 centimetri dal viso, riprende il battito degli occhi». Al sadismo della descrizione si deve accompagnare la fotografia dell'articolo, raffigurante l'uomo morto, riverso a terra, con il volto sfigurato dallo sparo; nella seconda foto sono ritratti Jacopetti e Climati che, in piedi di fianco al corpo, lo osservano⁴⁸.

Sempre attraverso l'espedito della prima persona, veniamo a conoscenza di un altro episodio che molto di frequente assurgerà a simbolo della spregiudicatezza degli italiani durante la raccolta del materiale per *Africa addio*: è stato sempre Gregoretti a raccontare delle fucilazioni interrotte perché la luce per riprendere non era ottimale; in un caso il condannato venne spostato contro un muro bianco, nell'altro un uomo venne rinchiuso in

⁴⁶ C. Gregoretti, *Gualtiero Jacopetti alla conquista di Boende*, «L'Espresso», 27.12.1964, p. 5.

⁴⁷ C. Gregoretti, *Una guerra privata in cinemascopo*, «L'Espresso», 20.12.1964, pp. 6-7.

⁴⁸ C. Gregoretti, *Gualtiero Jacopetti alla conquista di Boende*, *op. cit.*, p. 5.

cella per effettuare l'esecuzione il giorno successivo con una luce migliore. Il prigioniero morì durante la notte.

Il giornalista conclude il racconto degli eventi con una puntualizzazione di Jacopetti: «Intendiamoci, noi non abbiamo ammazzato nessuno, né direttamente, né indirettamente. Non abbiamo mai sparato un colpo, era tutta gente che sarebbe stata ammazzata lo stesso»⁴⁹.

Gli articoli di Gregoretti su «L'Espresso» aprirono a quello che sarà un vero e proprio caso cinematografico, politico e giudiziario che troverà molta risonanza sulla stampa nazionale fino al 1967.

Una guerra privata in cinemascopo è un articolo senza dubbio più avvincente del secondo, essendo stato probabilmente pensato come *scoop* e caratterizzato da una narrazione carica di un' enfasi frenetica, molto comune nei *reportages* pubblicati sui rotocalchi. Non sembra infatti tanto una inchiesta o denuncia, quanto una sorta di romanzo d'avventura, raccontato in modo incalzante: privo di qualsiasi analisi critica, si limita ad intrecciare dettagli accattivanti infarciti di epicità. Si deve inoltre ricordare che il personaggio di Jacopetti non era affatto nuovo al pubblico italiano, e che il giornalismo e il mondo dell'informazione era interessato al Congo e ai suoi conflitti in misura maggiore rispetto ad altri stati africani, attenzione dovuta in parte alla partecipazione dell'Italia alla missione Onu iniziata nel 1960, che assurse alle cronache per l'eccidio di Kindu dell'11 novembre 1961⁵⁰.

⁴⁹ C. Gregoretti, *Gualtiero Jacopetti alla conquista di Boende*, op. cit., p. 5.

⁵⁰ Il 1961 è un anno di forti tensioni per quel che riguarda la storia del Congo e i suoi intrecci all'interno del contesto globale della guerra fredda; il 17 gennaio viene assassinato Patrice Lumumba, il 18 settembre l'aereo che trasportava il segretario delle Nazioni Unite Dag Hammarskiöld si schianta al suolo, l'11 novembre tredici aviatori italiani che facevano parte della missione di pace dell'Onu in Congo, sono uccisi a Kindu da guarnigioni al comando del generale Gizenga. Gli aviatori si trovavano alla mensa ufficiali presso l'aeroporto di Kindu, in attesa che il loro aereo venisse scaricato dai rifornimenti per poi ritornare alla base. Una guarnigione di uomini fece irruzione nell'edificio e, dopo averli picchiati, catturò gli italiani. Dopo giorni di comunicazioni a intermittenza, il 16 novembre, la commissione dell'Onu porta la conferma dell'eccidio alle rappresentanze diplomatiche italiane. L'evento segna una spaccatura profonda all'interno della società e politica italiana: Amoreno Martellini analizza le molteplici conseguenze che l'eccidio ha avuto nella coscienza collettiva del Paese, e i modi in cui esso venne strumentalizzato dai partiti, sia a destra che a sinistra: per la prima si trattò di legittimare ancora di più gli stereotipi riguardanti la brutalità dell'africano, assetato di sangue e incapace di iniziare un processo di democratizzazione da solo. La stampa del tempo, infatti, indugiò particolarmente sugli aspetti macabri del massacro, parlando di sevizie sui corpi e cannibalismo. La sinistra invece accusò il governo di appoggiare i colonialisti occidentali e tacciò la destra di razzismo: «[...] la qualità della violenza sprigionata da questo episodio e moltiplicata dal linguaggio dei media incrociò questo processo di ridefinizione dei campi semantici di pace e di guerra, militare e civile, producendo un intreccio di piani difficile da districare. Inoltre, questo medesimo tema, relativo alla forma allucinante e raccapricciante della violenza, condizionò non poco la percezione dell'Africa nella società italiana, in un momento – giova ricordarlo – in cui il nostro paese non conosceva ancora il fenomeno della immigrazione. Proprio nel momento in cui nasceva la nozione stessa di Terzo mondo e iniziava a svilupparsi a livello globale quella di *terzomondismo*, il dibattito culturale nel nostro paese sul rapporto tra Italia e Africa – o, se si vuole, tra nord e sud del mondo – venne riportato indietro, alla logica degli stereotipi

Il modo in cui viene descritta l'uccisione dei tre ragazzi mulelisti è emblematico del tono che adotterà il giornalista per tutto il resto dell'articolo:

Avranno avuto dieci anni, forse dodici, e marciavano incontro ai nemici completamente disarmati, cantando in coro il "Maj mulele", agitando la mano destra davanti al corpo seminudo, brandendo un ramo con la sinistra per pulirsi il terreno innanzi ai piedi. Sulla jeep di testa, quella che apriva la colonna, il mercenario sudafricano Ben Louw strinse le manopole della mitragliatrice e poggiò il pollice sul bottone. Poi, invece di sparare, si voltò indietro, verso il primo camion che lo seguiva a meno di due metri di distanza; vide l'operatore Climati, chino dietro la macchina da presa, l'occhio alla loupe, le mani sui diaframmi e sui fuochi; vide Nievo e Jacopetti ai suoi fianchi, tutt'e due con l'elmo sulla testa: appoggiati sul treppiede per bloccarlo il più saldamente possibile: "Ready?", chiese. Macché, non erano pronti. I ragazzi erano spuntati all'improvviso, lontani sulla strada. Ed erano ancora troppo lontani per poterli riprendere senza cambiare obiettivo. [...] Louw si voltò indietro una seconda volta; alla terza, bestemmiando, disse che avrebbe sparato lo stesso, ma in quel momento la mano di Climati gli diede il via con uno schiocco di dita: il motore dell'Arriflex andò in moto insieme al meccanismo della mitragliatrice. E i tre ragazzi mulelisti si abbattono uno sull'altro nella terra color ruggine⁵¹.

Il pezzo si sofferma molto su come la presenza dei tre italiani tra i mercenari abbia avuto degli effetti concreti sullo svolgersi degli eventi, come già dimostra il brano in apertura dell'articolo appena citato; è lo stesso maggiore della 54^a armata ciombista alla quale si sono aggregati che riconosce come la loro presenza e il fatto che abbiano una macchina da presa sia un incentivo per i soldati a comportarsi più seriamente: «"Il solo pensiero di poter comparire, domani, su uno schermo, li condurrà a combattere meglio". [...] Sparano bene, o almeno meglio che possono perché l'obiettivo li riprende»⁵².

Lo stesso arrivo a Boende sembra sia stato ritardato di un giorno perché la luce serale avrebbe compromesso il risultato fotografico; la conquista della città avviene dunque la mattina del 25 ottobre 1964, occupando prima l'aeroporto sempre per esigenze cinematografiche. Gregoretti conclude con l'episodio del ribelle morto in carcere mentre aspettava di essere fucilato la mattina dopo per avere una luce migliore.

contrapposti, accettati acriticamente in virtù delle appartenenze ideologiche», Amoreno Martellini, *Morire di pace. L'eccidio di Kindu nell'Italia del «miracolo»*, Bologna, Il Mulino, 2017, p. 11.

⁵¹ C. Gregoretti, *Una guerra privata in cinemascopo*, op. cit., p. 6.

⁵² *Ibidem*.

Il 20 febbraio 1966 «L'Espresso» pubblicò in un articolo le due sentenze che porranno fine all'indagine giudiziaria su Jacopetti, Climati e Nievo, e assolveranno Gregoretti ed Eugenio Scalfari dalle accuse di diffamazione da parte della *troupe* in questione.

La sentenza stabilisce che i racconti di Jacopetti al giornalista si svolsero realmente, ma che essi non riguardarono riprese dal vero – come il regista e gli operatori avevano in un primo tempo sostenuto – bensì eventi ricostruiti in un secondo momento. Il giudice istruttore Salvatore Zhara Buda sostiene che durante gli interrogatori i tre ammisero che le scene furono ricostruite: «Osserva il giudicante che dalle compiute indagini è risultato, in maniera certa, che la scena del mitragliamento dei tre giovani mulelisti fu ricostruita dai tre imputati, al fine di documentare la tattica dei ribelli di avanzare disarmati, agitando rami e fronde, allo scopo di provocar il panico tra le file dei congolesi che li ritenevano invulnerabili per sortilegio»⁵³.

La sentenza esplicita come dall'esame dei fotogrammi che precedono la scena incriminata si palesi l'artificiosità della rappresentazione; la reticenza dei tre indagati nell'ammettere che le scene erano state ricostruite viene giustificata dal fatto che non volevano screditare il film che era in corso di produzione.

Se prima della chiusura definitiva del caso l'interesse della stampa era rivolto verso lo scandalo del triplice concorso d'omicidio⁵⁴, dopo il febbraio 1966 l'attenzione mediatica su *Africa addio* e i suoi creatori non diminuì, ma si spostò su altri elementi.

⁵³ *Come nasce un falso cinematografico. Due sentenze su una guerra privata in Congo. Jacopetti addio*, «L'Espresso», 20.02.1966, p. 6. Il tribunale di Roma invia la sentenza al giudice chiedendo la sospensione dell'azione penale il 30.12.1965, che approva e archivia il caso il 24.01.1966.

⁵⁴ Come verrà mostrato più avanti nel testo, sulle pagine del quotidiano «l'Unità» il caso *Africa addio* conobbe una copertura impressionante. Con l'articolo del 17.12.1964, *Ancora un documento sul Congo: il più atroce. "Dai" disse il cineasta e il mercenario sparò*, il giornale diretto in quegli anni da Mario Alicata dà voce al Gregoretti de «L'Espresso», condannando però il tono e l'impostazione del giornalista e del settimanale, data la preoccupante assenza di «un giudizio morale e civile» nei confronti degli episodi narrati. Anche la settimana successiva commenta il secondo intervento di Gregoretti con *Il cinematografo dei mercenari. Agghiaccianti particolari sulle imprese di Jacopetti*, 24.12.1964. Qui l'affondo diventa inequivocabile e radicale, dal momento che i «cinematografari» vengono paragonati ai nazisti quando ammettono che in fondo non hanno ammazzato nessuno né contribuito a farlo: «Le stesse, medesime, identiche parole che centinaia di aguzzini nazisti vengono da diciannove anni pronunciando davanti ai tribunali. E speriamo che anche a questi sciagurati emuli in ritardo non mancherà un tribunale che li giudichi», p. 3. All'interno del medesimo articolo vengono pubblicati gli interventi di due lettori; datato 18.12.1964 è quello del dr. Severino Delogu da Roma che appoggia la severa condanna espressa da «l'Unità» ai cineasti, definendo i mercenari di Moise Tshombe come un «concentrato di SS e di delinquenza internazionale». Manifesta la sua riprovazione per il silenzio con il quale «L'Espresso» ha accompagnato la pubblicazione di Gregoretti e propone di promuovere attraverso «l'Unità» una iniziativa che consenta di sollecitare l'intervento della magistratura. Anche Adolfo Giusti da Viareggio in una lettera del 17 dicembre 1964 auspica che le autorità inquirenti comincino ad avviare provvedimenti nei confronti di Jacopetti e compari per compartecipazione ad assassinio. Dichiarazioni del mercenario Gino Tozzi compaiono nell'articolo *Gravissima rivelazione di un mercenario. L'aeronautica italiana aiuta Ciombe*, 27.12.1964: in una intervista rilasciata al quotidiano «Il Tempo», Tozzi sostiene che i mercenari sono una sorta di benefattori dell'umanità e «[...] rivela un fatto gravissimo sul quale il nostro governo si è fino ad ora rifiutato di dire la verità: "I mercenari fanno parte di un esercito regolare che rappresenta la difesa di una

Emblematico è l'elevato numero di articoli e brevi trafiletti che «l'Unità» dedicherà al fenomeno nella sua interezza, facendone quasi un'ossessione; allo scandalo legato alle falsificazioni del film, si aggiunse il grande impatto mediatico che ebbe la decisione del ministro dello spettacolo Achille Corona di non partecipare alla cerimonia di assegnazione del David di Donatello ad Angelo Rizzoli, produttore di *Africa addio*, per evitare di consegnare un premio a «[...] un film che considero nella mia ispirazione nettamente in contrasto con l'indirizzo interno e internazionale del governo oltre che con le mie convinzioni personali»⁵⁵.

Di nuovo Gregoretti il 14 agosto 1966 esce su «L'Espresso» con quello che sarà il suo ultimo intervento sul grande scandalo del film: *Ecco i falsi di Africa addio* – con sottotitolo “Un documentario costruito con le comparse. Il film di Gualtiero Jacopetti non è soltanto un'opera a sfondo razzista e colonialista ma anche una consapevole contraffazione della verità” – comincia dal “gran rifiuto” del ministro Corona per poi riportare alla memoria dei lettori i suoi articoli del 1964, ricordando che per la difesa di Jacopetti venne diffusa attraverso la stampa una dichiarazione scritta del vescovo cattolico della provincia congolese di Boende nella quale ammetteva di non aver mai avuto notizia dell'uccisione di tre ragazzi mulelisti, ed era certo che durante le operazioni di liberazione della città non si fossero verificati episodi violenti. Oltre a questa famosa vicenda, per il giornalista sono false anche le riprese del massacro di Zanzibar e di quelle degli animali. Sommando gli elementi che confermano l'inattendibilità della pellicola e la malafede della *troupe* e del produttore, Gregoretti si chiede perché A. Corona abbia aspettato così tanto e non si sia rifiutato prima di premiare il film⁵⁶.

Oltre che sulla stampa, il dibattito si spostò in parte anche in televisione. Non essendo sempre possibile consultare i programmi della Rai perché non completamente digitalizzati, gli episodi ai quali ci si riferisce sono stati individuati sulla stampa ma non verificati perché inaccessibili.

nazione... ufficialmente assistiti da reparti dell'Aeronautica militare italiana”», p. 6 (ancora su Gino Tozzi vedi note 94 e 101). Su questa questione dei mercenari italiani in Congo e su un presunto coinvolgimento dell'aeronautica il giornale non dedicherà più articoli. Gli ultimi servizi prima della pubblicazione delle sentenze su «L'Espresso» sono tutti incentrati sull'indagine in corso: *Il 27 dal giudice uno dei collaboratori di Jacopetti*, 04.04.1965; *Triplice omicidio: questa l'accusa. Jacopetti incriminato per l'eccidio nel Congo*, 03.04.1965; *L'aiutante di Jacopetti interrogato dal giudice*, 13.05.1965, *Jacopetti dal giudice si dichiara innocente*, 04.06.1965.

⁵⁵ David “privato” per Jacopetti, «l'Unità», 07.08.1966, p. 13.

⁵⁶ Carlo Gregoretti, *Ecco i falsi di Africa addio*, «L'Espresso», 14.08.1966, p. 3.

La televisione fu coinvolta nel dibattito intorno alla mancata assegnazione del David ad Angelo Rizzoli perché anche la diretta del festival di Taormina, località dove ebbe luogo la cerimonia, venne sospesa.

«l'Unità» riporta il telegramma che l'amministratore delegato della Rai-Tv Gianni Granzotto scrisse a Balto, presidente della rassegna, il quale aveva protestato per l'interruzione della trasmissione; si giustificò dicendo che quella sera il governo prese una posizione e la Rai non poteva mettersi in opposizione. Il quotidiano commenta dicendo che almeno in una situazione del genere la Rai avrebbe potuto fare una scelta in autonomia, e non perché obbligata da direttive esterne:

[...] la sostanza della questione non sta nel fatto che *Africa addio* è “contrario alla politica del governo”, ma sta nel fatto che il film di Jacopetti è un mistificatorio “montaggio” di propaganda razzista, che ha a che fare con l'arte e con il giornalismo cinematografico come, diciamo, il film nazista *Süss l'ebreo*. Per questo, e non per altro, esso non può che essere respinto – come è stato – da qualsiasi persona che creda in un civile rapporto di convivenza tra i popoli e le razze⁵⁷.

È del giorno successivo *Africa com'è*, articolo in cui si parla della trasmissione televisiva «Zoom», che la sera precedente aveva ospitato un dibattito televisivo per parlare di *Africa addio*; vi parteciparono il senatore socialista Paolo Vittorelli, un sacerdote etnologo del quale non viene comunicato il nome e il giornalista Gino Nebiolo. Chi scrive il pezzo si dichiara in parte soddisfatto di come venne analizzato “il montaggio razzista” del film, operazione importante per fornire strumenti soprattutto per quella parte del pubblico che si fosse approcciato ad esso in modo disattento o privo di alcun tipo di conoscenza.

Sottolinea comunque i limiti della discussione: in primo luogo si osserva che sarebbe stato necessario soffermarsi molto più approfonditamente sui falsi contenuti nel “documentario”, in secondo luogo si critica il fatto che essa sembrava assumere un'unica via possibile per l'indipendenza africana, e cioè quella “moderata”, «[...] con il conseguente, inevitabile pericolo di insinuare tra il pubblico dei telespettatori il sospetto che le lotte e anche le guerriglie sostenute ancora oggi in varie parti del continente africano siano da condannare come frutto di "barbarie". E sono proprio sospetti come questo che, poi, aprono la via a mistificazioni come quelle di Jacopetti»⁵⁸.

⁵⁷ G. C., *L'obbedisco* di Granzotto, «l'Unità», 11.08.1966, cit. p. 2.

⁵⁸ G. C., *L'Africa com'è*, «l'Unità», 12.08.1966, p. 7.

Nell'articolo si accenna anche a una protesta degli stati africani presso il ministero degli Esteri, breve e vaga notizia che si ritrova in un altro pezzo presente su «l'Unità» nel quale si riferisce della lettera di dissenso che il governo del Kenya inoltrò a quello italiano per le menzogne contenute in *Africa addio*⁵⁹.

Un'altra breve segnalazione della presenza del dibattito televisivo sul film emerge da una recensione su «Bianco e nero»:

Il caso di *Africa addio*, in ogni modo, è uscito così dall'ambito strettamente cinematografico come da quello dei quotidiani e dei settimanali, per essere stato oggetto anche di un dibattito televisivo, nel corso del quale uno studente africano ribadì che le necessarie, a volte tragiche esperienze di libertà sono sempre preferibili a un fittizio ordine di polizia e di colonialismo, proprio in vista di una maturazione che, dall'interno, ha tutte le possibilità di essere più radicata e profonda⁶⁰.

1.3 Le proteste degli studenti

Il 10 marzo del 1966 il programma televisivo “Cordialmente” ospita uno dei tanti dibattiti che ebbero luogo in tutta la Penisola a seguito dell'uscita nelle sale del film; «Paese Sera» dedica due lunghi articoli a questo evento, grazie ai quali si è in grado di recuperare gli elementi chiave per ricostruire le modalità attraverso cui i giovani studenti, italiani e africani, affrontarono molte delle questioni già sollevate dalla critica specializzata.

L'articolo *Si discute sull'Africa* – pubblicato il giorno stesso, cioè prima che il programma andasse in onda – informa i lettori che lo studente del Togo Damien Eklou-Natey, da quattro anni a Roma, aveva scritto alla rubrica del programma protestando contro il film di Jacopetti e Prosperi, facendo da portavoce dei suoi colleghi africani che come lui studiano nella capitale.

Dagli stralci della lettera pubblicati dal giornale emergono i toni pacati del giovane, che, piuttosto che criticare le modalità di narrazione e i contenuti della pellicola, sembra voler spiegare al pubblico italiano come mai a volte nell'Africa contemporanea la società esplode in disordini incontrollabili; è palese il tentativo di offrire una contestualizzazione alle immagini scioccanti di *Africa addio*, facendo leva sulla capacità di comprensione dei lettori:

⁵⁹ *Il festival di Taormina premia il vergognoso film di Jacopetti*, «l'Unità», 06.08.1966, p. 9.

⁶⁰ Giacomo Gambetti, *Africa addio*, «Bianco e nero», n. 4, XXVIII, 1966, pp. 53-54.

Gli errori sono errori di crescita verso l'equilibrio di uomini coscienti delle loro responsabilità, gioverà enormemente non solo agli africani ma anche agli europei e all'intera umanità. Perché l'eguaglianza favorisce la vera fraternità. Voi sapete cos'è la vera giovinezza, un'età nella quale non si è ancora ben sicuri della strada che si prenderà poi, e quindi si va in cerca di qualcosa. Però tutti sanno che è anche l'età più bella, perché piena di speranza e di fede nell'avvenire. Così io penso che dobbiamo essere giudicati noi, giovani africani⁶¹.

L'articolo propone anche un breve intervento di Vittorio Bonicelli, curatore della rubrica, che non si sbilancia in giudizi né sulla pellicola né sulla protesta degli studenti, limitandosi a dire che il suo compito, e quello del programma, è quello di dare spazio alle loro voci e alla loro prospettiva critica riguardo un film che ritengono dia un'immagine sbagliata del continente africano.

Il giorno successivo la messa in onda del programma, «Paese Sera» esce con un altro pezzo dedicato alla questione; le prime righe sono una significativa presa di distanza nei confronti di alcune esternazioni fatte da spettatori italiani, intervistati all'uscita del cinema dopo aver visto *Africa addio*. Il giornale, rivolgendosi “agli amici africani”, mette in chiaro che:

[...] questi signori non rappresentano che una piccola parte dell'Italia. Gli africani sanno che nel nostro paese ci sono milioni e milioni di cittadini che odiano il razzismo e lo avversano, in qualsiasi forma esso si manifesti. Sanno che migliaia di italiani hanno combattuto coraggiosamente e sono morti per abbattere il fascismo, ovvero la espressione massima del colonialismo e del razzismo, che prevalse per un certo periodo in Italia e cercò di imporre i principi della “razza” ad un popolo che non aveva mai conosciuto cosa fossero, cosa significassero in realtà. Gli africani sanno che la Resistenza fu anche un modo per dire: libertà per tutti gli uomini, di qualsiasi paese, di qualsiasi colore sia la loro pelle⁶².

Se, stando a quello che riporta il quotidiano, da un lato gli italiani non sono tutti razzisti come gli intervistati da “Cordialmente”, dall'altro gli studenti africani vengono elogiati per i loro toni calmi e la “serenità” che mostravano nelle loro modalità comunicative: è

⁶¹ *Si discute sull'Africa – Protesta di studenti negri contro il film razzista «Africa addio» – Una lettera sincera*, «Paese Sera», 10.03.1966, contenuto in fondo Rizzoli RS 11 006 19 02.

⁶² *Africani e razzismo. Polemica su «Africa addio» – Sereni giudizi degli studenti negri – Limiti di una indagine*, «Paese Sera», 11.03.1966, contenuto in fondo Rizzoli RS 11 006 19 02.

sottolineata la loro precisione nel giudizio sulla pellicola, onesto nell'evidenziare il valore degli aspetti formali, ma pronto a condannare «[...] l'impostazione, le tesi, gli orientamenti che tende a suggerire (diremmo a imporre violentemente allo spettatore)».

L'articolo prosegue con altre osservazioni degli studenti riguardo per esempio l'attenzione che Jacopetti rivolge alla natura, ritratta come meravigliosa e incantevole e, al contrario, alla brutalità con la dipinge uomo; verso la fine, viene riportato il parere di un sacerdote africano, che evidenzia la mancanza di contestualizzazione in molti degli eventi presentati dai registi e la falsità dell'affermazione, che ricorre per tutto il film, secondo la quale i morti sarebbero morti invano: «Non è vero, sono morti per alti valori umani: la libertà e la dignità. Ma quello del film non è che pessimismo morboso».

L'interesse di «Paese Sera» nei confronti della vicenda termina il 15 marzo con la pubblicazione della lettera ricevuta da Eklon-Natey e Bernard Aivon che scrivono a nome degli studenti africani di Roma, con la quale ringraziano il giornale per la piena solidarietà e comprensione, “per gli ideali di indipendenza, di libertà e di eguaglianza”⁶³.

“Cordialmente” e gli articoli di «Paese Sera» diventano bersagli delle critiche di Pietro Palumbo, giornalista de «Lo Specchio», il quale suggerisce che il quotidiano “filosovietico”, avendo pubblicato in anteprima alcuni stralci dell'intervento del giovane africano, potrebbe essere in contatto direttamente con lo studente o addirittura sia in grado di accedere a informazioni riservate della Rai.

Il giornalista si mostra scettico anche nei confronti dell'inchiesta condotta fuori dal cinema dai giornalisti della rubrica, sostenendo che fosse viziata in partenza, data l'impostazione delle domande e il fatto che le risposte mostrate durante la diretta tv furono sicuramente le peggiori, quelle cioè che avrebbero dimostrato la tesi di partenza secondo la quale tra un determinato gruppo di italiani *Africa addio* avrebbe risvegliato istinti razzisti.

Palumbo rivela anche che, prima della messa in onda della famosa rubrica, Franco Prosperi, venutone a conoscenza, scrisse alla Rai mettendosi a disposizione per chiarimenti riguardo al film, davanti o dietro le telecamere. Non venne però chiamato, e il programma ospitò solo la parte degli studenti africani.

«Lo specchio» pubblica quindi le risposte che Prosperi non poté dare in televisione perché, a quanto pare, lì «[...] vige insomma un severo regime di “apartheid”, i bianchi

⁶³ Scrivono gli africani, «Paese Sera», 15.03.1966, contenuto in fondo Rizzoli RS 11 006 19 02.

non sanno quello che fanno i neri e, dopo averlo saputo, non hanno alcuna possibilità di esprimere le loro opinioni»⁶⁴.

In altre due occasioni Prospero ha la possibilità di avere confronti con giovani studenti senza l'intermediazione di un giornale; il primo, definito da «La Tribuna Illustrata» come vero e proprio “processo”, ha luogo verso metà marzo, e dalla parte dei giurati presenta ventitré studenti di Roma.

Il corpo dell'articolo riporta le domande dei giovani e le risposte di Prospero: le questioni sono le stesse che si ritrovano in molte critiche cinematografiche, cioè se pensa davvero che gli africani stiano distruggendo le opere dei bianchi o se è realmente convinto che “l'Europa ha dato all'Africa di più di quanto abbia preso”. Una domanda è sull'ingerenza comunista in Africa – Prospero risponde banalmente che ci sono funzionari che fomentano l'odio per il bianco – e un'altra riguarda la scena ambientata in Sudafrica dove vengono contrapposte le ragazze bianche alle ragazze nere.

Le risposte che dà Prospero sono molto spesso meno elaborate delle domande, si caratterizzano da un atteggiamento difensivo e raramente aggiungono altri elementi rispetto quelli che si vedono nel film. Gli interventi e le domande sono molto vari, e da essi emerge che non tutti gli studenti attaccano Prospero, molti di loro anzi gli rivolgono sinceri complimenti.

L'ultima osservazione rivolta al regista riguarda il “leggero razzismo” del film; la sua risposta corrisponde alla linea difensiva seguita in ogni occasione di confronto, ed è coerente con l'impostazione del dibattito presentato appunto come “processo”:

Finché non sarà possibile giudicare un nero come giudichiamo un bianco ci sarà il razzismo. Da parte nostra, se i neri hanno commesso qualcosa di sbagliato li abbiamo condannati come condanniamo i bianchi che sbagliano. La nostra è un'accusa precisa di “distruzione del bello” che avviene in Africa come in Europa, tra i neri come tra i bianchi⁶⁵.

Dopo aver presentato le domande degli studenti e le risposte del co-regista, l'articolo procede con il questionario proposto dal giornale ai giurati; esso porterà ai verdetti finali

⁶⁴ Piero Palumbo, *Linciati cordialmente. Una trasmissione in “nero e nero” per “Africa addio”*, «Lo Specchio», 20.03.1966, contenuto in fondo Rizzoli RS 11 006 19 03.

⁶⁵ Raffaele Fiengo, *Processo ad “Africa addio”*, «La Tribuna Illustrata», 20.03.1966, contenuto in fondo Rizzoli RS 11 006 19 03.

che saranno inaspettatamente per la maggioranza a favore del film e quindi dell'operazione di Jacopetti e Prosperi⁶⁶.

Nella stessa pagina in cui sono presenti le due fotografie che mostrano i due testimoni dell'accusa, il nigeriano Ibe Ekesi e l'etiope Tesfay Selassié, viene pubblicata la sentenza finale, introdotta da alcuni dati riguardanti i nomi degli studenti e delle studentesse, le loro età (tra i 16 e i 20 anni) e i nomi dei giornali scolastici di cui sono redattori e redattrici: «La maggioranza dei direttori e redattori di giornali studenteschi presenti al dibattito in qualità di giurati ha assolto “Africa addio”».

Ad aprile ha luogo un altro incontro tra giovani studenti e Prosperi per discutere del film; dal dibattito pubblicato interamente sulla rivista «Big», si nota che le domande e le riflessioni sono sempre le stesse, ma i toni sono molto più accesi e “aggressivi” rispetto al precedente confronto. Prosperi utilizza le solite strategie per smarcarsi dalle accuse ed evitare di scendere più in profondità nei contenuti del documentario, difendendosi dietro al fatto che con *Africa addio* lui e Jacopetti volevano mostrare le cose come stavano, poi se gli spettatori non capivano o travisavano i messaggi, non era certo per colpa loro.

Lo scambio finale è un'ottima sintesi di come questi confronti con Prosperi non fossero tanto dei dialoghi quanto appunto degli scontri in cui, invece che confrontarsi su tematiche pertinenti al continente africano o all'idea di cinema dei due registi, le due parti si barricavano dietro le loro posizioni, gli studenti presentando sempre le solite domande, e Prosperi replicando con le sue risposte confezionate:

D: Lei crede con “Africa addio” di avere dato un contributo positivo a questo popolo che dovrebbe piuttosto essere aiutato, e non buttato giù come avete fatto? R: Nessuno di noi ha voluto “buttarlo giù”; l'avremmo buttato giù, se ce ne fossimo disinteressati. Ci siamo occupati dell'Africa, e non abbiamo detto, come molti, che lì va tutto bene. Abbiamo detto solo come stavano le cose. Nei giorni drammatici di Boende, chi ha seguito i mercenari, rischiando la pelle? C'erano forse degli altri giornalisti? No, c'eravamo noi soli, per vedere quello che stava accadendo, e poterlo poi raccontare. E ricordate, infine, che è stato proprio il nostro film, il mezzo che ha rinnovato nel nostro Paese interesse per i fatti d'Africa. Oggi,

⁶⁶ Alcune delle domande rivolte da «La Tribuna Illustrata» ai giovani sono: «Ritenete che il film abbia: a) Assoluta; b) Relativa; c) Nessuna validità documentaristica?», «Pensate che il film nel complesso sia: a) Vero; b) Falso», «Pensate che il film sia utile?», «Pensate che il film sia razzista e colonialista?», «Qualcuno ha accusato Jacopetti e Prosperi di sadismo. Condividete questo giudizio?», R. Fiengo, *Processo ad “Africa addio”*, *op. cit.*; contrariamente a quanto ci si potrebbe aspettare, molte delle risposte “assolvono” i registi, o almeno non arrivano mai a una presa di distanza netta da quello che presentano nel film. Gli studenti individuano la maggior parte delle criticità dell'opera, ma alla fine si lasciano convincere abbastanza docilmente dalle risposte di Prosperi.

grazie ad “Africa addio” si discute su ogni dettaglio della vita di un continente fino a poco tempo fa immerso nell’oblio. E questo è un merito che non potete negare al film⁶⁷.

Oltre alla televisione e agli incontri privati tra studenti e Franco Prosperi, il dissenso riguardo il film si manifestò pubblicamente anche attraverso dibattiti organizzati in numerose città⁶⁸ e lettere inviate ai giornali: «Libertà», quotidiano locale di Piacenza il 27 marzo 1966 segnala la lettera ricevuta da due studenti africani dell’Agraria, Joseph Ntangsi, camerunense, e Mohamed Giumale, somalo, che esprimono il loro disappunto riguardo il film di Jacopetti e Prosperi.

Ntangsi e Giumale uniscono le critiche su *Africa addio* ad alcune difficoltà riscontrate nel loro soggiorno in Italia: seppur sottolineando la cortesia e l’ospitalità piacentina, si dicono sorpresi per le domande imbarazzanti cui vengono sottoposti ogni giorno. Dato che molte di esse partono dalla falsa ipotesi secondo cui gli africani sarebbero tutti “barbari, crudeli, primitivi e vivrebbero all’età della pietra”, i due giovani si rivolgono ai produttori di film invitandoli a documentare con più oggettiva completezza i vari aspetti dell’immenso continente, per offrire agli italiani materiale più corretto dal quale partire per farsi una idea più fedele dell’Africa contemporanea⁶⁹.

In Italia il dissenso degli studenti trova principale espressione nel dibattito pubblico, nell’incontro e nelle segnalazioni alla stampa, presentando quindi una buona disponibilità al dialogo e al confronto. Tra le questioni sollevate – concezione dell’Africa come continente primitivo, violenza contro uomini e animali, rappresentazione razzista degli africani, coloni e mercenari ritratti come salvatori ecc. – nessuna emerge in modo preponderante. Anche gli studenti africani non sembrano essere stati colpiti da un particolare elemento – come invece sarà la violenza per i giovani tedeschi – e i loro interventi sono il più delle volte pacate osservazioni, prive della rabbia carica di energia trasformativa presente nelle strade e nelle manifestazioni a Berlino.

⁶⁷ Marcello Mancini, “Africa addio” sì o no? *Giovani africani e giovani italiani a confronto con l’autore del film più discusso dell’anno*, «Big», n. 14, 08.04.1966, contenuto in fondo Rizzoli RS 11 006 19 03.

⁶⁸ Sempre grazie agli articoli raccolti nel Fondo Rizzoli RS 11 006 19 03 si hanno informazioni su alcuni di questi incontri. Per esempio quello organizzato dal “Centro internazionale genti e culture” a Torino, al quale parteciparono, tra gli altri, studenti africani dell’università piemontese e Angelo Del Boca, chiamato a presiedere il dibattito, che, tra un intervento e l’altro, «[...] ha voluto sottolineare il pericolo di un film del genere, suscitatore di sentimenti razzistici sia negli spettatori europei, o almeno nei più sprovveduti tra questi, sia negli africani, profondamente offesi nella loro dignità della falsità dell’ignobile documentario». Oltre a Del Boca, vengono fatti i nomi del somalo Abdul Kadir Mao, del keniota Raphael Karugi e dell’ivoriano Alberico Gnaro; *Vivace dibattito su “Africa addio”*, «l’Unità», 24.03.1966 e *Gli studenti africani a Torino protestano per il film “Africa addio”*, «La Stampa», 24.03.1966.

⁶⁹ *Gli africani dell’Agraria pretestano [sic] per “Africa Addio”*, «Libertà», 27.03.1966, contenuto in fondo Rizzoli RS 11 006 19 03.

Sono infatti questi i luoghi della protesta tedesca, molto diversi dagli studi televisivi o delle sale dei circoli; grazie a «l'Unità» si può avere un costante – seppur poco approfondito – monitoraggio delle mobilitazioni che presero piede in Europa, e in particolare in Germania Ovest.

I giovani dei movimenti studenteschi avviarono delle vere e proprie campagne di boicottaggio, attraverso interruzioni delle proiezioni e manifestazioni fuori dai cinema, chiedendo la sospensione della distribuzione della pellicola in Germania.

La portata del dissenso colpì anche Angela Davis che, spettatrice degli eventi, ne fornisce una testimonianza nella sua autobiografia:

Fui particolarmente colpita dall'altro livello di coscienza politica del movimento studentesco quando seppi della campagna condotta dall'SDS di Berlino contro il film *Africa addio*, girato da due playboy romani, che trattava dell'espulsione dei colonialisti dall'Africa. Non solo il film era intrinsecamente razzista, in quanto dipingeva i combattenti per la libertà africana come aggressori dei puri, istruiti e civilizzati bianchi, ma i registi erano arrivati al punto di mettere in scena esecuzioni autentiche per fornire dal vivo un reportage documentario sull'Africa. I membri dell'SDS di Berlino devastarono una sala cinematografica che aveva rifiutato di boicottare il film⁷⁰.

Il primo articolo de «l'Unità» che riporta dei disordini provocati dagli studenti appare in prima pagina il 6 agosto 1966; con il titolo *David, addio?* si inserisce nella polemica che suscitò l'attribuzione del David di Donatello al produttore Rizzoli, e mostra come l'ondata di indignazione non coinvolse solo l'Italia: «Gli Stati africani di nuova indipendenza hanno protestato vigorosamente: in queste sere a Berlino Ovest studenti bianchi e neri hanno provocato l'interruzione delle proiezioni»⁷¹.

Nonostante la buona copertura che il giornale dedicò alle proteste degli studenti, nessun articolo offre una analisi o informazioni che vadano al di là di qualche riga⁷²; per

⁷⁰ Angela Davis, *Autobiografia di una rivoluzionaria*, Roma, Minimum Fax, 2016, p. 159.

⁷¹ *David, addio?*, «l'Unità», 06.08.1966, p. 1.

⁷² A pagina 9 dell'edizione del 06.08.1966 si può trovare una fotografia raffigurante i disordini fuori da un cinema di Berlino. Si tratta dell'Astor sulla Kurfürstendamm, famoso viale della città, il 2 agosto, durante la prima del film. L'immagine è affiancata da un articolo dal titolo *Il "David di Donatello" al razzista "Africa addio"! Il festival di Taormina premia il vergognoso film di Jacopetti*, nel quale viene accennato che la pellicola, oltre ad aver acceso la coscienza civile europea, avrebbe fatto intervenire con una nota di protesta al governo italiano anche il governo del Kenya. A questo riferimento riguardo una possibile circolazione africana del film, si aggiungono le poche indicazioni gentilmente offerte da Trevor Moses, archivista del *South African National Film and Video and Sound Archives* con sede a Pretoria. Il Pcb sudafricano (*Publications Control Board*) non censurò la pellicola, decidendo di distribuirla interamente, con la restrizione *"Europeans only"*. I distributori locali ricevettero delle pressioni per togliere il film dalle sale; sembra inoltre che dopo la rivolta di Soweto nel 1976 *Africa addio* venne riportato nei cinema, sempre

ricostruire gli eventi che ebbero luogo soprattutto a Berlino è pertanto utile riferirsi alle ricerche di Quinn Slobodian, che all'argomento ha dedicato pagine approfondite, inserendole in una più ampia ricerca riguardante l'attivismo di giovani del "Terzo mondo" che negli anni Sessanta andarono a studiare in università della Germania Ovest.

Questa prospettiva consente di evidenziare come sia la loro presenza che il loro impegno politico fecero da esempio e motore agli studenti tedeschi per sviluppare una più profonda comprensione dei nuovi Paesi indipendenti, che iniziarono a considerare non più solo come luogo di sofferenza e guerre ma anche come patria di individui politicizzati capaci di far sentire la loro voce⁷³.

Questa fruttuosa e autentica collaborazione politica è particolarmente visibile nel caso delle proteste scoppiate in seguito alla distribuzione di *Africa addio*; esse si inseriscono in un più ampio contesto che, considerato nella sua interezza, consente di comprendere la radicalità delle azioni dei manifestanti.

In tre momenti in particolare l'Africa entrò nel dibattito pubblico e politico della Germania Ovest: con il conflitto del Congo all'inizio del 1960, con l'omicidio di Lumumba nel 1961, e con la questione dell'arruolamento di mercenari bianchi, inclusi ex nazisti, da parte degli avversari di Lumumba. Dopo l'omicidio, il suo ritratto comparve sulla prima pagina del *Der Spiegel* e del *Konkret*, e gli studenti portarono le copertine delle riviste nelle proteste contro l'appoggio che la Germania Ovest continuava a dare al

limitando l'accesso ai soli bianchi. Tornando in Europa, «l'Unità» continua a monitorare cosa succede nella capitale tedesca nei numeri del 7 e del 10 agosto; *"Africa addio" ritirato anche a Vienna*, del 09.08.1966, mentre il 12 dello stesso mese, con un breve trafiletto, si ritorna in Germania: «Dopo la sospensione del film in una sala di Berlino, ottenuta grazie alle proteste dei giovani democratici e di un folto gruppo di giovani africani; dopo la inequivocabile denuncia del gruppo di studi tedesco-israeliano dell'Università di Berlino, secondo il quale la pellicola "stimola l'odio razziale"; dopo la rinuncia alla programmazione da parte di una delle sale cinematografiche più importanti di Vienna, ecco che *Africa addio* – in favore del quale, in Italia, solo i fascisti si stanno battendo – è stato ritirato dalla proiezione anche in un cinema di Giesse, nell'Assia (Germania occidentale). Come informa l'Ansa "il film *Africa addio* è stato ritirato dalla proiezione di un cinema di Giesse, nell'Assia, in seguito alle proteste di numerosi studenti negri che lo hanno definito "un insulto all'Africa"», cit. p. 7. In *Studenti in Olanda contro «Africa addio»*, 24.11.1966, si scrive dell'appello che l'Unione degli studenti africani in Olanda ha lanciato affinché vengano inscenate azioni di protesta contro le ambasciate olandesi in tutti i paesi dell'Africa per denunciare che il film di Jacopetti, nonostante le mobilitazioni, continua a essere presentato nei cinema nazionali. Il 24 gennaio 1968 sempre su «l'Unità» viene riportato della condanna ai danni di quattro studenti tedeschi coinvolti nelle proteste: «Tumulti sono scoppiati nel Tribunale di Berlino occidentale alla lettura della sentenza con cui quattro giovani studenti (sui nove imputati) sono stati condannati per avere energicamente protestato alla "prima" del film razzista *Africa addio* del regista Jacopetti in un cinema di Berlino ovest, nell'estate del 1966. Gli amici dei condannati (cui sono state comminate pene carcerarie, da commutarsi anche in ammende pecuniarie) hanno violentemente reagito, lanciando sotto lo scanno dei giudici petardi e bombette puzzolenti», cit. p. 9.

⁷³ Quinn Slobodian, *Foreign Front. Third World Politics in Sixties West Germany*, Durham & London, Duke University Press, 2012.

maggior oppositore di Lumumba, Moise Tshombe. Quello di Lumumba fu il primo viso del “Terzo mondo” a diventare icona per i movimenti di solidarietà ad esso.

Nel 1964 ci fu il primo importante scontro tra la polizia e il movimento studentesco che protestava contro la visita di Tshombe a Berlino Ovest⁷⁴: comincia quello che il leader dell’Sds Rudi Dutschke chiamò “the beginning of our cultural revolution”⁷⁵.

Altri due importanti elementi di contesto sono le frequenti proteste dell’Sds contro la guerra in Vietnam che inserivano gli studenti berlinesi in una prospettiva internazionale, e la distribuzione del film *Der Lachende Mann*, una intervista che i due registi Walter Heynowski e Gerhard Scheumann fecero a Siegfried Müller, anche detto Kongo-Müller, mercenario sotto il maggiore Mike Hoare durante la crisi del Congo e precedentemente ufficiale della Wehrmacht⁷⁶.

Questi dati consentono di dipingere lo sfondo dal quale nacque la protesta nei confronti del film, scoppiata il 2 agosto 1966 durante la *premiere* al cinema Astor a Berlino Ovest: ne dà notizia il *Der Spiegel*, parlando di 800 manifestanti, 43 arresti e 10.000 marchi di danni⁷⁷.

I fischi e le grida cominciarono dopo la scena dell’esecuzione del ribelle congolese da parte dei mercenari: un gruppo di studenti africani, haitiani e della Germania Ovest salirono sul palco e uno di loro – identificato dal giornale in Adekunle Ajala, studente nigeriano – chiuse le tende davanti allo schermo, facendo interrompere la proiezione⁷⁸; ci

⁷⁴ Nell’archivio dell’agenzia di stampa Reuters, conservato nella piattaforma online British Pathé, è digitalizzato un video che mostra l’arrivo di Tshombe a Berlino Ovest e le manifestazioni che ne seguirono (Film ID: VLVA6RSGRR2GQOHVXTJL82X4C8Y0T, 18.12.1964), e uno che testimonia l’arresto di studenti a seguito di una protesta contro Tshombe a Düsseldorf (Film ID: VLVA5QS0P4LL7JU52T8UCAFVFS37L, 18.12.1964). I due documenti rivelano la presenza di manifestanti africani. Tshombe visitò anche l’Italia nel dicembre dello stesso anno, come documenta un cinegiornale de La settimana Incom del 18.12.1964, n. 02533: si reca in Vaticano, scatenando le proteste dei comunisti che scendono in piazza contro di lui e il pontefice. Dice il cronista: «Hanno voluto gridare per le strade di Roma la loro solidarietà con gli assassini dei missionari, con gli autori della strage di Stanleyville. Hanno inveito contro Tshombe e contro il Papa, dimostrando ancora una volta che ogni dialogo tra cattolici e comunisti è impossibile». Il cinegiornale mostra Tshombe che scende dall’aereo, vittime di un qualche massacro in Africa e alcune proteste di piazza. L’ultimo fotogramma si chiude su un muro recante le scritte “abbasso ciombè, abbasso il papa”.

⁷⁵ Per Dutschke gli studenti africani furono una vera e propria avanguardia nel movimento, come riporta Q. Slobodian in un contributo apparso sul sito <http://www.regardingspectatorship.net/solidarity-with-a-dead-body/> dal titolo *Can you be in solidarity with a dead body? African activists in West Germany’s 1968*.

⁷⁶ Questo interessante documento sul quale si tornerà più avanti, viene menzionato in Kai Novak, *Der Schock der Authentizität. Der Filmskandal um Africa Addio (1966) und antikolonialer Protest in der Bundesrepublik*, in «WerkstattGeschichte», issue 69, 2015, pp. 37-53.

⁷⁷ *Starker Spürsinn*, «Der Spiegel», 15.8.1966. Molto prezioso anche il video dell’agenzia di stampa Reuters che documenta l’assembramento di poliziotti e manifestanti di fronte all’Astor cinema. Si possono notare le grandi locandine del film, i cartelloni di denuncia e gli studenti africani, quelli sui quali l’attenzione dell’autore del video si sofferma maggiormente (Film ID: VLVADG5JFFI8MD4T8U52DOX1HMMS3, 05.08.1966, archivio online della British Pathé).

⁷⁸ Q. Slobodian, *Foreign Front*, op. cit., p. 137.

furono proteste anche il giorno successivo e l'obiettivo di far togliere la pellicola dalle sale venne raggiunto.

Nonostante *Africa addio* venne bandito in Inghilterra per le sue immagini di morte in scena, il *Filmbewertungsstelle Wiesbaden* – l'autorità federale tedesca per la valutazione e classificazione di film e *media* – lo elogiò per il potenziale effetto edificante che le scene di eccessiva brutalità avrebbero potuto avere sugli spettatori. Slobodian riporta la dichiarazione ufficiale della commissione:

The viewer receives insight into the horrifying and ongoing problems of the African continent and encounters the entity of the African human [...] in a new, often startling way. The hard shock effect of the film provokes an unfamiliar, yet possibly beneficial, insight into the reality of the black continent, even when the film's bias is evident⁷⁹.

Evidentemente non erano dello stesso parere i manifestanti, che attraverso interviste, cartelli e volantini fanno emergere le ragioni che li portarono a richiedere la sospensione della distribuzione. L'autore dei *flyers* distribuiti dall'Sds era Bernard Pierre-Louis, uno studente straniero che successivamente venne ucciso durante gli scontri contro il regime di Duvalier nella sua nativa Haiti; sempre grazie a Slobodian possiamo leggere la testimonianza dell'attivista riguardo il film: «To Pierre-Louis, the film reflected the perversity of European colonialist claims to morality: “What colonialists call the expansion of their own culture, what colonialists call the creation of a welfare society, means dehumanization, rape of cultural values, and humiliation for Africans”»⁸⁰.

Esprese anche il suo timore che *Africa addio* potesse portare all'interno della Germania Ovest la crudeltà e il razzismo delle colonie, e scrisse che il film: «[...] “calls on its Berlin viewers to vent the violence it incites against students, interns, and soldiers, indeed, against all people in Berlin of black skin color”»⁸¹.

⁷⁹ Q. Slobodian, *Foreign Front, op. cit.*, p. 137.

⁸⁰ *Ivi*, p. 138-139.

⁸¹ *Ibidem*. Sono di grande interesse le testimonianze di Pierre-Louis raccolte da Slobodian, esse riescono a dare un chiaro quadro dei discorsi che animavano i giovani manifestanti e del perché *Africa addio* avesse suscitato proteste dai toni così accesi: «“The old means of exploitation for the plundering of Africa and the Third World no longer suffice. Do not be deceived: Congo-Müllers, Jacopettis, and the interventions in Vietnam and Santo Domingo represent one and the same thing. Neocolonial policies take on one character or the other depending on the field of action, the situation, and the moment. The goal remains the same: plunder, extermination, humiliation”», in Bernard Pierre-Louis, *Stellungnahme eines Afrikaners zu dem Film: Africa Addio*, HIS, Bestand Sozialistische Anwaltskollektiv Berlin, 110.02, riportato in Q. Slobodian, *Foreign Front, op.cit.*, p. 140. Oltre all'esperienza dello studente di Haiti, Slobodian ha rintracciato anche altri giovani non tedeschi che parteciparono alle proteste, inserendo alcune delle loro testimonianze nel capitolo *Corpse Polemics* del suo lavoro.

Per riaprire una finestra sull'informazione italiana, le ragioni degli studenti vengono esplicitate anche in una lettera di protesta inviata al borgomastro Heinrich Albertz dal gruppo di studio tedesco-israeliano (Dis) della Freie Universität di Berlino; stralci di essa sono riportati in un articolo apparso su «l'Unità» del 17 febbraio 1967, nei quali si sostiene che: «“La pubblica proiezione del film viola la costituzione della Repubblica federale, quella di Berlino, ed il codice penale”. In *Africa addio* si tenta infatti di dimostrare “mediante luoghi comuni e travisamenti, la superiorità culturale della razza bianca”; e Jacopetti “bolla in blocco i negri come razza inferiore”». Si aggiunge inoltre che «“Già una volta nella storia tedesca spunti apparentemente innocenti dell'odio di razza hanno condotto all'eccidio”»⁸².

Emerge dunque come la protesta contro il film italiano fosse espressione sia dell'orientamento internazionalista che dell'attivismo antirazzista caratterizzanti il movimento studentesco della Germania Ovest.

Se in Italia la maggior parte delle critiche “progressiste” si indirizzavano verso una condanna perché ritenuto un film reazionario, antidemocratico, coloniale, razzista (caratteri frequentemente riassunti sotto l'etichetta di “fascista”), nella contestazione tedesca emerge un elemento sconosciuto nel panorama nazionale italiano, ovvero un continuo richiamo allo sterminio degli ebrei: le vittime delle lotte per l'indipendenza del “Terzo mondo” vengono equiparate a quelle della Shoah, gli ebrei uccisi dalla generazione dei genitori dei manifestanti agli africani ammazzati dai mercenari occidentali.

Da questa analogia prendono così vita affermazioni come quella di Pierre-Louis: «“To remain passive toward *Africa Addio* means to be complicit in the murder of 6 million Jews, in the mass execution of Congolese [and of] Vietnamese mothers and children, to name only a few examples”»⁸³; oppure come dice un volantino delle proteste: «“Anyone can come along and say, ‘I was a member of the NSDAP [...]’. I have the qualifications to judge the film *Africa Addio*. I know the material already – it was all there before: slaughter, stab, snap, burn, sack, spear, cut, rape, smoke out, massacre, torture, cut off hands, knock off heads, kill nigger-Jews, murder, execution games”»⁸⁴.

Ci sono vari motivi per cui all'interno del movimento venne adottato un certo tipo di registro retorico che dà voce a un discorso basato su una particolare rinegoziazione della

⁸² *Nuove proteste contro “Africa addio”*, «l'Unità», 17.02.1967, p. 9.

⁸³ Q. Slobodian, *Foreign Front*, op. cit., p. 144.

⁸⁴ *Ivi*, pp. 145-146.

memoria della Shoah; in primo luogo Pierre-Louis e altri studenti denunciano di essere stati vittime di episodi di razzismo, facendo così emergere una realtà della Germania Occidentale spesso taciuta. Invece di rimanere su un piano puramente teorico, la loro rabbia si esprime in messaggi molto duri che evocano una storia recentissima: «Although the scale of death and suffering clearly was not comparable, Pierre-Louis, like other protesters, attempted to create a frame that could contain the injustices of both the past and the present. [...] “It is evident that twenty-five years ago in the ghettos of Warsaw, Maidanek, and Theresienstadt, and even at the camp at Auschwitz, Jacopetti could have filled an outstanding function in service of ‘humanitarianism’”»⁸⁵.

In secondo luogo, questa modalità di riattivazione della memoria si inseriva nel ruolo che in Germania i giovani attivisti degli anni Sessanta ebbero nel processo di “rottura del silenzio” della generazione dei loro genitori per quanto riguarda il nazismo; Siegfried Müller può essere elevato a simbolo estremo di quella generazione alla quale gli studenti tedeschi, haitiani e africani si stavano opponendo.

Infine, è necessario ricordare che in Germania, già a partire dalla fine degli anni Cinquanta, era massiccia la circolazione di immagini della Shoah per scopi pedagogici; questo *didactic gore*, come viene chiamato da Slobodian, viene ripreso anche dagli attivisti della Germania Ovest con il medesimo obiettivo, non per terrorizzare o scioccare ma per suscitare consapevolezza, sperando in questo modo di trasformare dei passivi cittadini in attori politici.

La presenza degli studenti del “Terzo mondo” fu indispensabile per problematizzare questo approccio, anche se le diverse modalità di conduzione della lotta si manifestavano più che altro nella pratica politica⁸⁶: la critica teorica riguardo a come e se un cadavere o un corpo mutilato dovesse essere usato nella comunicazione politica fu successiva e non occupò i dibattiti dell’epoca.

⁸⁵ Q. Slobodian, *Foreign Front*, op. cit., p. 148.

⁸⁶ «They used images of black bodies—suffering, fighting and dead—to stimulate public attention and spark enlightenment and action. While African students appealed to a collective self-understanding as *political* members of a world community, West German students, in their reliance on imagery of the body, appealed in effect to a biological solidarity, a common status as *physical* human beings, as the basis for mobilization. These two strategies, of abstract claims to rights and justice on the one hand, and the shocking language of images on the other, always contained the risk of running at cross purposes. While one campaign was intent on restoring and protecting the dignity of the African, the other sought to expose and even exaggerate the indignity of the present situation as a spur to change», Q. Slobodian, *Can You Be in Solidarity with a Dead Body? African Activists in West Germany’s 1968*, articolo presente sul sito <http://www.regardingspectatorship.net/> (ultimo accesso 25.11.2020).

1.4 Scandalo, propaganda, memoria - intermezzo

Grazie alle recensioni e agli articoli si sono potuti delineare elementi che si ripresenteranno, declinati in modi differenti, anche nelle pagine seguenti. A questo proposito è risultato fondamentale il breve *focus* sugli episodi di Berlino: esso ha infatti permesso di accennare da un lato alla circolazione e ricezione che ebbe *Africa addio* anche fuori dalla Penisola, dall'altro di aggiungere aspetti rilevanti a quello che fu il dibattito italiano, anche grazie al confronto con le questioni sollevate dagli studenti tedeschi.

Le stratificazioni dell'opera di Jacopetti e Prospero possono essere esaminate attraverso tre lenti interpretative: *Africa addio* come scandalo, come strumento di propaganda, e infine come riattivatore di memorie.

Come evidenzia Kai Novak⁸⁷, in Germania la pellicola fu un vero e proprio scandalo e, avendo ricostruito almeno in parte quello che successe a livello di opinione pubblica, si può affermare che lo fu anche in Italia: *Africa addio* sfidò e dissacrò a più livelli norme e valori morali di una determinata cultura politica, in particolare quella comunista e cattolica in Italia e quella della *Neue Linke* tedesca.

Nel periodo in cui il film esce nelle sale, nel dibattito pubblico lo scandalo si manifesta sia che si considerino i contenuti, che se si prenda in esame il punto di vista strettamente formale, anche se nell'analisi di questi pseudo-documentari è spesso controproducente distinguere i due piani. In ogni caso, da quanto si evince nelle recensioni italiane, il montaggio è uno degli elementi che fece più scalpore, al punto che molti critici identificarono proprio in esso la reale problematicità del film: «[...] il netto limite del film ci sembra consista nel fatto che su un materiale di cronaca gli autori hanno voluto, attraverso il montaggio e il commento parlato, tentare un'interpretazione storica»⁸⁸.

Fondamentale per dare forma al chiaro messaggio reazionario con il quale si apre la pellicola, l'uso spregiudicato del montaggio rivela al variegato insieme degli spettatori del tempo la sottile linea che separa il documentario dalla finzione, sospetto già instillato dai precedenti lavori dei registi e dal famoso articolo di Gregoretti del 1964, che rese scandaloso il film ancora prima della sua uscita nelle sale, rivelando le interpolazioni e le violenze contenute in esso.

⁸⁷ K. Novak, *Der Schock der Authentizität*, op. cit., p. 44.

⁸⁸ Alessandro Garbarino, «Rivista del cinematografo», 1966, in F. Fogliato, F. Francione, *Jacopetti files*, op. cit., p. 137.

Per quanto riguarda il contenuto, gli elementi intollerabili si ritrovano tutti esplicitati dagli studenti italiani, tedeschi, africani, haitiani: la rappresentazione di un continente primitivo incapace di affrontare un futuro di indipendenza senza i colonizzatori, un utilizzo pornografico della violenza per rinforzare il messaggio della barbarie e brutalità dell'africano, la costante esposizione di corpi neri morti o mutilati.

Soffermarsi sul carattere scandaloso di questo prodotto cinematografico consente anche di riflettere sulle tensioni e le lotte per l'interpretazione dei limiti riguardo ciò che era consentito dire o, nel caso del cinema, mostrare. È necessario quindi sottolineare come in Italia gli studenti abbiano riconosciuto il carattere violento e sadico della pellicola, ma i toni della protesta riguardo questo tema non sono stati certamente paragonabili a quelli riscontrati in Germania, sempre comunque basandosi, soprattutto nel caso italiano, solamente sulle informazioni riportate dai *media*, data l'assenza di altre fonti.

Rispetto questo elemento, la soglia del limite per gli studenti a Berlino sembra essere molto più bassa: i giovani sono meno disposti al dialogo e più orientati verso una vera e propria censura – tende chiuse davanti allo schermo durante la prima proiezione, manifestazioni davanti ai cinema per l'interruzione di esse, volantinaggio con slogan molto espliciti – facendo leva sull'elemento che più differenzia le loro proteste da quelle italiane, cioè il parallelismo tra i crimini commessi in Congo dalle potenze occidentali, e il genocidio degli ebrei compiuto dalla Germania nazista.

In continuità con queste riflessioni, si approda alla tesi di *Africa addio* come film di propaganda: all'inizio del capitolo ci si è soffermati su quanto sostenne Rita Porena a riguardo, identificando la pericolosità della pellicola proprio nel suo carattere di film altamente ideologico, che sfrutta principalmente la rifinitura delle immagini, il *technicolor*, il ritmo incalzante, la colonna sonora narrativa, la voce fuoricampo e su tutti un montaggio carico di simbologie, per veicolare discorsi di odio. Porena sente affermare da alcune sue alunne di non essere assolutamente razziste ma, dopo la visione del film, di essere sicure che in Africa non ci andrebbero mai; per la giornalista questa affermazione è indice della perfetta riuscita del film di propaganda:

Se i nazisti e gli americani, in tempo di guerra, fossero riusciti altrettanto bene a confezionare prodotti come questo di Jacopetti, avrebbero ottenuto il successo in un campo di indagini, in cui hanno avuto invece grossi insuccessi. *Suss l'ebreo* proiettato in tutta l'Europa occupata, è stato un insuccesso per i nazisti, perché non è riuscito a diffondere l'ideologia antisemita, né a consolidarla. [...] Ha fallito perché c'era la possibilità di contestarlo sulla base dell'esperienza diretta del comune spettatore, mentre nel caso di

Africa addio manca la possibilità di una contestazione di questo tipo, e, oltretutto, perché si spacciano per pseudo-documentari evidenti manipolazioni⁸⁹.

Rilevando che le affermazioni riguardo la diffusione dell'antisemitismo in Europa sono abbastanza superficiali, l'elemento interessante si trova nel riferimento a *Süss l'ebreo*, pellicola di propaganda antisemita diretta da Veit Harlan che uscì in Germania nel 1940. L'accostamento tra i due prodotti è esemplare, perché crea quell'elemento di raccordo tra antisemitismo e razzismo che si è ritrovato anche nella retorica utilizzata dai manifestanti a Berlino, completamente assente invece nei dibattiti dei giovani italiani; ancora Slobodian scrive che un giornale dell'Sds, durante il processo agli studenti arrestati dalla polizia, fa riferimento alla Shoah, strumentalizzandola e relativizzandola. Infatti gli autori dell'articolo chiedono che i dimostranti ricevano l'amnistia come la riceverono coloro che si opposero alla distribuzione di *Süss l'ebreo*; dalle loro parole emerge come, mentre quest'ultimo film giocò un ruolo importante nella preparazione dello sterminio in Europa, *Africa addio* svolge una simile funzione: «“Incitement of racial hatred against the people psychologically prepares the metropolitan masses for the violent suppression of emerging national and social liberation struggles in Africa”»⁹⁰.

Partendo da queste ultime considerazioni sul problematico utilizzo del film anche per rievocare la Shoah, si arriva all'ultima possibile riflessione su *Africa addio* come riattivatore di memorie. Risulta evidente dagli espedienti comunicativi degli studenti che l'intenzione è quella di portare avanti il parallelismo tra sterminio degli ebrei e massacri nel “Terzo mondo”, nonostante il carattere estremo e il palese squilibrio di una simile relazione; si è dunque di fronte a un discorso molto esplicito e provocatorio partito da un film che ha riaperto questa memoria, in un ambiente come quello tedesco che già dalla fine degli anni Cinquanta era attraversato da immagini documentarie, crude e violente sullo sterminio.

Continuando a sviscerare questa suggestione legata alla memoria, si può cercare di leggere *Africa addio* come un archivio, appoggiandosi in modo particolare a due scene presenti nel film: quella dei mercenari in Congo e le riprese dall'elicottero del massacro di Zanzibar.

⁸⁹ R. Porena, «Cinema 60», 57, 1966, in F. Francione, F. Fogliato, *Jacopetti files, op. cit.*, p. 100. Un altro riferimento a *Süss l'ebreo* si trova in *L'“obbedisco” di Granzotto*, «l'Unità», 11.08.1966, p. 2: «[...] la sostanza della questione non sta nel fatto che *Africa Addio* è contrario alla politica del governo, ma sta nel fatto che il film di Jacopetti è un mistificatorio “montaggio” di propaganda razzista, che ha a che fare con l'arte e con il giornalismo cinematografico come, diciamo, il film nazista *Süss l'ebreo*».

⁹⁰ Q. Slobodian, *Foreign Front, op. cit.*, p. 146.

1.5 Riattivazioni di memorie

Le famose sequenze dei mercenari dalle quali si innescarono inchiesta e scandali occupano la seconda parte del film, per un totale di circa una quindicina di minuti; vista la frequente assenza di riferimenti geografici che facciano chiarezza nel montaggio serratissimo, sono i festeggiamenti per il ritorno di Moïse Tshombé dall'esilio a Madrid che consentono di localizzare gli eventi nel Congo del 1964. I registi, dall'interno di una macchina in corsa, ci mostrano una Stanleyville deserta, conquistata dai paracadutisti belgi e dai mercenari dopo una lunga occupazione dei simba. Obiettivamente eccessive e gratuite sono le riprese dei numerosi cadaveri lasciati per le strade, trasportati dai prigionieri o ammassati tra rovine di edifici; anche la *voice over* è molto zelante nel dare indicazioni su torture e uccisioni verificatesi ai danni di bambini, suore, europei, indiani e pakistani. I superstiti vengono invece mostrati nella scena successiva all'aeroporto di Stanleyville, dove è atterrata la popolazione evacuata in tempi brevissimi dall'aviazione americana. Gli ultimi fotogrammi prima di passare alla parte sui mercenari raffigurano dall'alto una missione al confine tra Congo e Sudan occupata dai ribelli; la voce narrante informa gli spettatori che l'aviazione dell'Anc (*Armée nationale congolaise*) tenta da giorni di far arrivare viveri e rifornimenti agli abitanti della missione (sacerdoti, suore e oltre cento bambini), ma che essi cadono immediatamente nelle mani dei ribelli.

Le immagini successive, filmate da un elicottero che sorvola la devastazione, sono della missione data alle fiamme, e hanno come sottofondo una musica drammaticamente epica. Il modo raccapricciante in cui viene mostrata e raccontata la violenza operata dai ribelli congolese, rientra nei parametri che la comunicazione mediatica dell'epoca adottava quando riferiva degli eventi del Congo: è sempre più che sottolineata la brutalità sia delle uccisioni ma soprattutto delle torture ai corpi delle vittime, attitudine che diventa lampante quando viene preso in causa il cannibalismo⁹¹.

⁹¹ La copertura che i *media* fanno della ribellione dei simba del 1964, per i toni e per le modalità comunicative è molto simile a quella che seguì l'uccisione degli aviatori a Kindu nel 1961, già riscontrabile comunque nelle corrispondenze avvenute nel periodo successivo all'indipendenza del 1960. Potrebbero bastare solo alcuni titoli di articoli pubblicati dal rotocalco «Oggi» per dare un'idea di che narrazioni circolassero sul Congo in Italia: Carlo Moretti, *Mentre davo alla luce il mio bimbo nel cuore del Congo mio marito mi difendeva con la mitragliatrice*, n. 30, 28.07.1960; Mario Perazzi, *I negri di Lumumba ci odiano perché li abbiamo mandati a scuola*, 02.03.1961; Giulio Andreotti, *Nel torbido Congo ho parlato chiaro*, 03.12.1961; Lorenzo Vincenti, *Come sono scampato all'inferno del Congo in rivolta*, 26.11.1964. Gli articoli dedicati al Congo erano spesso accompagnati da fotografie che non esitavano a mostrare i corpi insanguinati o morti dei civili bianchi uccisi durante la rivolta di Stanleyville. Esempio è il servizio de *La Settimana Incom*, dedicato a questo evento: mentre a Mosca, dice la voce narrante, «[...] studenti sovietici, cubani e afro-asiatici inscenavano davanti alle ambasciate occidentali disgustose proteste», migliaia di civili venivano massacrati dalle "orde di rivoltosi". Le immagini mostrano numerosi cadaveri coperti da lenzuola,

L'apertura brutale e priva di qualsiasi riferimento storico-politico sulla situazione congolese consente una transizione verso i mercenari che ha un chiaro valore simbolico: senza spendere troppe parole ma sfruttando la contrapposizione data dalle immagini precedenti essi vengono subito raffigurati come salvatori e restauratori dell'ordine.

Il tema musicale che accompagna la sequenza è una tromba eroica ma malinconica che completa i primi piani dei volti, ritratti mentre si rilassano leggendo, bevendo e giocando fra loro, ponendo l'attenzione ai simboli religiosi che mostrano o ai rosari che hanno appeso al collo:

Li abbiamo conosciuti uno per uno. Sono i mercenari bianchi dell'esercito di Tshombe, sono gli ultimi soldati di ventura sopravvissuti a un altro secolo, sono ex cittadini del mondo che li ha respinti o dal quale sono fuggiti. Morti e sopravvissuti erano e sono tutti ex di qualcosa, di un passato inquieto, di un presente scabroso, di una avventura bruciata, di una fede perduta. Sono ex *pieds-noirs* dell'Algeria, ex *commandos* inglesi, ex guastatori tedeschi, ex *farmers* del Kenya, ex espulsi dal Sudan, dall'Egitto, dall'Etiopia, dall'Uganda, dal Tanganika. Ex veterani del Katanga, ex cacciatori di professione, ex studenti del Sudafrica e della Rhodesia, venuti ad inseguire con macabro spirito goliardico un ideale di gloria e di avventura. Due giorni fa in quindici hanno strappato Kisala a quattrocento ribelli. Domani in quaranta tenteranno un'impresa che non riuscirà ai 93.000 soldati dell'Onu. La conquista di Boende.

anche se di alcuni vengono fatti vedere i volti insanguinati. Il servizio fa inoltre riferimento a uno dei grandi temi su cui la stampa insistette enormemente, quello dell'antropofagia: «Mosca si è schierata a favore dei rivoltosi, pur sapendo che si sono verificati addirittura episodi di cannibalismo». Nel servizio vengono intervistati due reduci italiani, il signor Cipriani e il signor Morandotti, scappati dal Congo, dove vivevano con le loro famiglie. L'intervistatore chiede ad entrambi se hanno assistito a qualche episodio di violenza, e questa è la risposta di Cipriani: «Beh, anche io ne ho assistito a molti, ma il più che m'è rimasto impresso è quando hanno fucilato un loro ministro. Ma non credevo fino ad allora che facessero certe cose. Dopo averlo ucciso, gli avevano tagliato la pancia e gli avevano levato il cuore col fegato e se lo mangiavano tanto per ciascuno»; *La Settimana Incom*, n. 02530, 04.12.1964.

Sulla questione del cannibalismo si vedano le riflessioni di Amoreno Martellini riguardo il massacro di Kindu: le retoriche veicolate soprattutto da parlamentari e testate di estrema destra, riprendevano un parallelismo antico, quello tra comunismo e cannibalismo. L'accostamento tra questi due mondi in Italia si era già visto durante il fascismo, per poi riemergere nei dibattiti parlamentari e pubblici quando si affrontavano le questioni congolese: «Il tema dell'antropofagia non era certamente pretestuoso: in alcune aree del continente africano, e in particolare nelle regioni più interne del Congo, questa pratica non era stata ancora abbandonata dalle popolazioni indigene. [...] Ma quello che accadde in quel frangente fu ancora una volta una traslazione dei piani di interpretazione del fenomeno: un tema di rilevanza antropologica come il cannibalismo divenne, o meglio, tornò ad essere nuovamente un tema di rilevanza politica e ancor più ideologica»; i ribelli simba diventano perciò cannibali in quanto comunisti, e in Italia i complici dei cannibali (i comunisti che sostenevano Lumumba) diventano essi stessi cannibali; A. Martellini, *Morire di pace*, *op. cit.*, pp. 137-143.

È il giorno prima dell'attacco a Boende, l'evento che buona parte degli spettatori poteva aver conosciuto grazie all'articolo di Gregoretto del dicembre del 1964; segue quindi l'entrata del 54esimo commando in città:

Lungo la via per Boende gli scheletri dei simba marciscono nelle pozzanghere senza gloria e senza sepoltura. Avanzarono allo scoperto storditi dalla droga. Intonarono il *maji mulele*, il grido magico che avrebbe dovuto trasformare in acqua il piombo dei fucili. Caddero in terra sbigottiti, morirono per niente e per nessuno. Da una parte all'altra l'Africa non ha caduti, ha soltanto cadaveri.

Qui i registi alternano immagini di scheletri e cadaveri a riprese di sparatorie nella giungla e fra gli edifici della città, mentre attraverso il commento articolano un po' di analisi qualunque sul conflitto, sostenendo come nessuno vinca e nessuno perda, come tutto si riduca semplicemente a «una assurda e tragica ballata che dura ormai da cinque anni, neri contro bianchi e bianchi contro neri», o a uno di quei crudeli giochi di bambini in cui si uccide e si muore a turno.

Le ultime sono riprese di saccheggi e di esecuzioni, che insieme a quella censurata raffigurante l'uccisione dei tre giovani disarmati, furono al centro delle polemiche e dell'indagine alla quale vennero sottoposti Jacopetti, Nieve e Climati; neanche la tragicità di queste immagini fa risparmiare alla *voice over* la sua solita cinica ironia:

Ma perché fino a dieci minuti fa si poteva rubare e adesso non si può più? Un buon soldato congolese che combatte per la patria questo non lo capirà mai. E nemmeno capirà mai perché i bianchi facciano tante storie per sapere chi è stato a mangiare il fegato di questo contadino. E perché ci sia bisogno di un processo per condannare a morte questo mulelista che ha bruciato vivi 27 bambini. E come mai si arrestano quei soldati che hanno violentato in prigione quelle cagne prigioniere muleliste. E per quale ragione per giustiziare un solo e piccolo mulelista disarmato ci vogliono così tanti fucili. Quando invece per ammazzarne uno più forte basta un colpo.

L'immagine del ribelle congolese ucciso a freddo con due colpi di pistola e trascinato verso l'erba chiude la lunga sequenza dedicata ai mercenari.

Mal d'Africa esce nelle sale italiane nel 1967 e secondo il catalogo Bolaffi del cinema italiano incassa 239.146.000 lire a fronte del 1.335.070.000 di *Africa addio*; per la regia di Stanislaw Nieve, *Mal d'Africa* è probabilmente il risultato dato dal montaggio di parte

del materiale scartato dalla lavorazione del film di Jacopetti e Prosperi. La fotografia è infatti quella di *Climati* e la colonna sonora è la medesima utilizzata per *Africa addio*, firmata da Riz Ortolani; è sicuramente un documento interessante per conoscere quali altri eventi fossero passati davanti alle cineprese degli italiani in anni densi di avvenimenti per il continente africano.

La costruzione del film è la medesima, anche se manca spesso l'ostentazione della violenza e del grottesco riscontrabile nel suo precedente, e in alcuni temi trattati possono essere notate delle discrepanze, seppur non particolarmente significative, con il lavoro di Jacopetti.

È il caso per esempio della sequenza dei mercenari, anche in *Mal d'Africa* posizionata alla fine del film e introdotta da una riflessione sul "conflitto tra neri e bianchi" costruita utilizzando il mondo animale, riprendendo una strategia retorica impiegata nella parte centrale di *Africa addio*⁹². Nievo propone una riflessione sul colonialismo attraverso delle immagini di disinfestazione: animali selvaggi, dice la *voice over*, vengono trasportati in Africa attraverso fusti metallici, sono tonnellate di formiche nere combattenti che verranno utilizzate in zone da disinfestare, gettate sui termitai pieni di formiche bianche da eliminare.

Le formiche bianche sono una razza che ha colonizzato e invaso il suolo africano in modo soffocante e prepotente, ed ora le formiche nere vanno all'assalto, sospinte dall'organizzazione moderna. La lotta fra le due razze è uno spettacolo affascinante e mostruoso: le formiche bianche assalite non si difendono direttamente, ma si fanno difendere da soldati professionisti della loro razza, mercenari che vivono al solo scopo di uccidere, e solo per tale ragione vengono allevati. I mercenari sono grossi, di colore

⁹² Il ricorso agli animali massacrati dai bracconieri o cacciati dagli occidentali durante brevi visite di piacere nel continente ha un altissimo valore simbolico in *Africa addio*, utilizzando l'apparente immotivata violenza verso la natura – che rappresenta qui l'innocenza – per affermare l'illimitatezza della crudeltà umana, da parte di bianchi e neri. Il tentativo di depoliticizzare anche una piaga come il bracconaggio rivela la sua forte matrice razzista dallo squilibrio quantitativo e qualitativo con il quale sono presentati questi eventi: gli africani massacrano facendo soffrire l'animale; gli occidentali uccidono con un colpo di pistola, e sono spesso accompagnati da africani che aprono ai piaceri dei bianchi le loro riserve naturali. Il messaggio che viene veicolato è che con la fine del colonialismo, leggi, regolamentazioni e tutele sono venute a mancare, inaugurando l'era della distruzione della natura africana. Come se ciò non bastasse, i registi inseriscono scene in cui dei volontari della *Wild Life Society* si occupano di curare e salvare della fauna selvaggia, e ovviamente questi salvatori sono bianchi occidentali. Dunque, il messaggio che passa attraverso il ricorso alla simbologia degli animali è quello che attraversa l'intero film: se la voce narrante ci ricorda cinicamente che l'umanità è condannata alle miserie della violenza e dell'insensatezza da qualunque parte del mondo essa provenga, le immagini e gli accostamenti smascherano le vere convinzioni degli autori, e cioè che l'Africa senza gli europei è destinata all'autodistruzione, essendo l'incarnazione di tutti gli istinti più selvaggi e distruttivi del genere umano.

sanguigno; finché ci sono loro le formiche bianche sono salve. Ma il numero degli attaccanti sovrasta di cento volte i soldati, e alla fine questi vengono travolti. Allora comincia il saccheggio delle ricche e indifese roccaforti. È una storia d'Africa che si ripete continuamente.

Le immagini commentate sono primi piani di una lotta tra insetti, meno numerosi ma più grossi quelli bianchi, piccole ma di numero maggiore le formiche nere che alla fine sembra abbiano la meglio; è una scena molto particolare, che spezza l'andamento del *mondo movies*, facendo quasi una incursione nel cinema *horror*, dove gli insetti sono da sempre utilizzati sia per attivare un senso di ripugnanza e disgusto, ma anche per rendere visibile la violenza della natura nella sua interezza.

Già da questa introduzione è possibile notare quanto sia differente la figura del mercenario di Niewo rispetto a quella presentata in *Africa addio*: se in quest'ultimo viene accentuato il carattere romantico, il cameratismo, e gli interventi che restituiscono ordine, in *Mal d'Africa* quello che emerge è il caos, la monotonia e ripetitività di questo gioco della guerra che risulta tragicamente insensato, privo di radici e di futuro:

È un tragico test psicanalitico spontaneamente applicato, dove tutti si abbandonano alle proprie tendenze, ai propri impulsi, confondendo giochi innocui e giochi proibiti, mentre ognuno fa l'attore, la caricatura di sé stesso. Sul più fatale e grottesco dei palcoscenici della vita appaiono i personaggi meno credibili, decorati di insegne ed emblemi spropositati, circondati dalle situazioni più precarie ed assurde e seguiti da compagni pronti a tradirli. Tutti danno ordini ma nessuno fa il proprio dovere, tranne un personaggio, l'unico protagonista fedele al proprio mestiere, la morte.

Se Jacopetti fa terminare la scena dedicata ai mercenari con due esecuzioni che sottolineano ancora una volta la gerarchia e i ruoli di bianchi e neri nel teatro congolese, la conclusione di *Mal d'Africa* è nostalgica e quasi intimista: battelli fluviali nella nebbia del fiume Congo, in un'atmosfera sospesa che ricorda molto quella che si ritroverà in *Apocalypse Now* tredici anni più tardi, e i mercenari bianchi che guardano dritto davanti a loro, ignorando il tramonto all'orizzonte, che non viene mai inquadrato perché, come conclude la voce narrante:

Dietro è rimasto il vuoto, davanti ancora il vuoto. Intorno scorre il fiume Congo, dove il vuoto non si riesce mai a riempirlo, i mercenari hanno cercato tante volte di farlo, ma non

c'è mai riuscito nessuno, come non c'è riuscito Lumumba, Mobutu, il Belgio o l'America. I loro occhi guardano il vuoto, il vuoto che hanno fatto intorno e dentro di loro. Non hanno più patrie, non appartengono più a nessuno, neanche a sé stessi, ma qualcuno ne ha sempre bisogno e loro corrono là. Al di là di quelle foreste ci sono le uniche cose che desiderano e che qualche volta hanno toccato, i soldi, il potere, e un po' di odore di gloria. Sono gli ultimi figli del mal d'Africa, il loro male è dietro quel muro verde che continua a star loro davanti, che non finirà mai, anche se essi continueranno a gettarvisi dentro urlando e uccidendo, alla ricerca disperata di un bottino che sostituisca una paga che da tempo nessuno ha più versato.

Jacopetti e Nievo viaggiarono insieme per il continente e presumibilmente fecero i medesimi incontri, ma i loro due ritratti dei mercenari divergono in modo sostanziale: gli uomini di Nievo non hanno nulla di eroico e, anche se l'intenzione era comunque ben lontana da una possibile critica o riflessione più ampia delle azioni dei mercenari occidentali nell'Africa degli anni Sessanta e Settanta, il regista non sembra voler simpatizzare con loro, né tantomeno presentarli come salvatori.

Come si è cercato di mostrare nelle pagine precedenti le vicende legate alle riprese di queste scene sono molto delicate e difficili da ricostruire, probabilmente molti elementi andrebbero ancora dissotterrati e altri non verranno mai alla luce; ma è comunque possibile identificare delle tracce dalla cui intersezione ricavare elementi che ci consentano di inserire *Africa addio* e questa sequenza in particolare in una più ampia rete di narrazioni e memorie.

Nel film-intervista uscito lo stesso anno di *Africa addio* (1966), *Der Lachende Mann*, il mercenario Siegfried Müller si ricorda della presenza di Jacopetti in Congo, anche se non gli capitò di incontrarlo di persona, associandolo al colonnello Ben Louw, figura che effettivamente appare nel film come testimonia anche Gregoretti. A conferma dell'impatto che ebbe *Africa addio* al tempo, l'intervista viene interrotta per dare informazioni sul regista italiano, per poi riprendere con l'unica testimonianza data da un reticente Müller, che da alcuni brevi commenti aveva in ogni caso lasciato intendere che la presenza della *troupe* italiana non fosse di certo stata di suo gradimento, soprattutto per le vicende mediatiche e giuridiche che ne seguirono:

Jacopetti, I received information from the Defense Ministry, from General Mobutu, that he was authorized to take pictures, and that he was authorized to operate when we took Boende. I know that Jacopetti works, that he's a good director. Perhaps he said, "Listen,

here's a man being shot, put him a bit more to the left, so the sun shines better", but I can't say what happened then. Neither Louw nor anybody else told me, I only know that pictures were made at that time of people being shot⁹³.

Siegfried Müller è uno dei nomi più celebri per quanto riguarda le vicende dei mercenari in Africa, insieme a quelli di Mike Hoare, Bob Denard, Christian Tavernier e Jean Schramme; oltre al collegamento con Jacopetti, l'intervista è utile per sapere chi fossero e cosa cercassero i mercenari occidentali in Congo nella prima metà degli anni Sessanta. Müller trova il termine "mercenario" dispregiativo perché troppo legato a una idea di ricompensa tramite denaro; quello che in vari momenti sottolinea è il fatto che lui in Congo combatté per difendere un'idea, e cioè l'Occidente e la libertà, mosso da un radicato anti-bolscevismo.

Arrivato nel continente africano, lavorò in Sudafrica in attesa che Tshombe tornasse dall'esilio per riprendere la lotta contro i ribelli e fronteggiare il pericolo dell'eventuale entrata del Congo nella sfera d'influenza dell'Urss; nel Sudafrica dell'*apartheid* dice di aver ritrovato la segregazione razziale del Terzo Reich (al tempo era un ufficiale della Wehrmacht) e racconta di quando si trovava a Johannesburg⁹⁴ insieme ad altri giovani mercenari tedeschi dei quali riporta le parole: «[...] "we shall make a Negro hunt, a hunt for the Negroes or something, we'll have a fine time, no danger, everything OK, it's only against the rebels"».

Nel film i registi intervallano primi piani dell'intervistato con materiale di repertorio filmato durante i disordini in Congo, immagini in bianco e nero raffiguranti un elevato

⁹³ Il film-intervista di Walter Heynovski e Gerhard Scheumann è presente integralmente su *Youtube* <https://www.youtube.com/watch?v=NB9gyyVrbxk&t=8s> (ultimo accesso 13.11.2019). Riguardo Jacopetti, queste sono le informazioni che decidono di dare i due registi tedeschi: «Gualtiero Jacopetti, detained twice for underage sex charge before he went in the Congo, synchronized his Arriflex camera with the machine pistol salvos. Three young Negroes, who were singing when they met the platoon, were shot as if in a studio performance. The death agony of a liberation fighter, who had been shot in the face and body, Jacopetti filmed from a distance of 20 centimetres». Sia dalle parole di Müller che da quelle dei due registi emerge come l'ipotesi, poi verificata dai giudici, della ricostruzione delle fucilazioni e delle esecuzioni non sia stata presa in considerazione.

⁹⁴ Il Sudafrica ha un ruolo chiave nella ricostruzione della storia dei mercenari occidentali (e sudafricani) in Congo. Entro i suoi confini, infatti, si incontrarono e spesso si rifugiarono una volta che l'Oua (*Organisation de l'unité africaine*) richiese che tutti i mercenari venissero evacuati e che mai più tornassero in Africa. Lo stesso Jacopetti molto probabilmente incontrò in Sudafrica Gino Tozzi, un italiano che lo mise in contatto con i mercenari ai quali si unì in Congo durante la presa di Boende. Aldo Pigoli nel capitolo dedicato al Congo contenuto nel testo di Gabriella Pagliani (con la collaborazione di Aldo Pigoli), *Il mestiere della guerra. Dai mercenari ai manager della sicurezza*, Milano, Franco Angeli, 2004, scrive che «[...] i mercenari hanno giocato un ruolo a volte fondamentale negli sterminati spazi del fiume Zaire. Non vi sono, dunque, remore nell'affermare che il Congo è parte della storia dei mercenari africani, di quei personaggi che hanno reso famoso il Club dell'Oca Selvaggia a Johannesburg o che frequentavano i pub londinesi in attesa che lo squillo di un telefono portasse loro qualche buona offerta. Alcuni dei più famosi mercanti di guerra di quel periodo, infatti, devono le loro fortune a questo turbolento paese» p. 121.

numero di cadaveri e violenze. L'intenzione è chiaramente quella di creare contrapposizione e sospetto verso quello che afferma il mercenario, e cioè che in Congo uccidere è sempre stata l'ultima risorsa:

Look, I'm against shooting down Negroes, because I believe that we're not only responsible for the white men in Europe but we are also responsible for the blacks in Africa. We are fighting in Africa for Europe [...]. We fought for Europe in the Congo. For the western ideal, to put it precisely, for *libertè, fraternità* and so on, you know this slogan. And that's what I fought for, nothing else. Since Africa is for me nothing else than the defence of the west in Africa⁹⁵.

Difendere l'Occidente, la democrazia, combattere il comunismo, sono le motivazioni che si ritrovano anche nelle testimonianze di alcuni mercenari italiani raccolte da Ippolito Edmondo Ferrario in *Mercenari. Gli italiani in Congo 1960*. Il libro non ha nessun tipo di impostazione storica e la bibliografia è composta quasi nella sua interezza da memorie di mercenari; è comunque da tenere in considerazione perché presenta delle testimonianze difficilmente reperibili da altre parti, non sono infatti molte le ricerche condotte sui mercenari italiani in Congo.

Gli intenti dell'autore del libro sono molto chiari: togliere dall'ombra le vicende legate ai mercenari e ridare pubblica visibilità a questi uomini che coraggiosamente perseguirono un loro ideale, opponendosi fieramente al vuoto politico che sentivano nell'Italia degli anni Sessanta. Il risultato è una ricerca poco approfondita, tendenziosa e storicamente non rilevante; nonostante questi evidenti limiti, essa offre degli interessanti appigli dai quali partire data la scarsità di testi che trattano dell'argomento⁹⁶.

Sono rilevanti le parole di un certo Italo, militante di estrema destra conosciuto dall'autore presso l'Associazione Nazionale Paracadutisti d'Italia (Anpdi):

⁹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=NB9gyyVrbxk&t=8s> (ultimo accesso 13.11.2019).

⁹⁶ Segue una bibliografia parziale sull'argomento che comprende alcuni libri di memorie, tra i quali quello di Siegfried Müller pubblicato in Italia nel 1966: Carlo Carbone, *Italiani in Congo, Migranti, mercenari, imprenditori nel Novecento*, Milano, Franco Angeli, 2019; Orazio Ferrara, *L'anitra blu. Legionari e soldati di ventura in Africa*, Udine, Aviani & Aviani, 2011; Girolamo Simonetti, *Il bottino del mercenario*, Roma, Ciarrapico, 1987; Anthony Mockler, *Gli ultimi mercenari*, Milano, SugarCo, 1987; Andrea Valcamonica, *Mulele Maji. Le pallottole si scioglieranno come acqua*, Caneggio, Stamperia della frontiera, 1985; Gianni Farneti, *Gli ultimi avventurieri. Storie vere di mercenari bianchi in Africa*, Milano, Mondadori, 1981; Frederick Forsyth, *I mastini della guerra*, Milano, Mondadori, 1974; Jean Schramme, *Il battaglione Leopard. Ricordi di un africano bianco*, Milano, Sperling & Kupfer, 1973; Mike Hoare, *Mercenario nel Congo*, Milano, Sugar, 1969; Siegfried Müller, *I nuovi mercenari*, Milano, Edizioni del borghese, 1966.

Sulla scena internazionale si sentiva parlare sempre più spesso di guerre in cui si fronteggiavano comunisti e anticomunisti. La Guerra Fredda era all'apice. Con il Congo però e con l'eccidio di Kindu ci sentimmo chiamare in prima linea. Tutto il contesto ci toccava in maniera particolare: le vittime inermi erano i soldati italiani, i C119 erano gli stessi velivoli dai quali parecchi di noi avevano fatto i lanci, il Paese era nelle mani dei ribelli comunisti che avevano assalito dei bianchi. Le notizie che ci giungevano parlavano di coloni europei che venivano trucidati di fronte all'inerzia della diplomazia europea e soprattutto di quella italiana. Tutto questo creò in noi una voglia di vendetta e nello stesso tempo di consapevole impotenza⁹⁷.

Anche dalle altre testimonianze raccolte nel libro emergono i ricordi di giovani che volevano fuggire dalla noia e dal senso di inutilità, lasciando tutto e partendo per il Belgio dove si arruolavano con il desiderio di andare in Congo a vendicare i tredici aviatori uccisi in quello che è passato alla storia come l'eccidio di Kindu, e mossi dalla volontà di arginare l'avanzata comunista nel paese.

Quello che successe a Kindu rimase una ferita aperta nella memoria collettiva italiana per molti anni; già a partire dall'agosto del 1964 quando Stanleyville, capitale della Provincia Orientale, cade nelle mani dei ribelli, procurando il panico tra la componente bianca della città, la stampa italiana recupera i toni infuocati del novembre 1961, periodo in cui si apprese dell'assassinio degli aviatori: tra le file della sinistra i ribelli erano considerati partigiani rivoluzionari che si opponevano alle violenze dei paracadutisti belgi, mentre a destra si cavalcava ancora il mito del comunista-cannibale dipingendo i congolesi come assassini assetati di sangue⁹⁸. Fu in questo contesto che i deputati dell'estrema destra rievocarono i morti di Kindu per legittimare un intervento armato italiano in Congo, in nome delle loro morti da vendicare⁹⁹.

Questa strumentalizzazione dell'evento di Kindu, presente soprattutto nell'estrema destra e in gruppi neofascisti, diventa molto comune anche tra i mercenari italiani, che lo rievocano per spiegare i motivi della loro scelta di arruolarsi. Alcuni di loro consideravano il governo complice per quello che era successo, e comunque gli rimproveravano di non aver fatto giustizia, rimanendo inerme di fronte al massacro senza punire i responsabili:

⁹⁷ Ippolito Edmondo Ferrario, *Mercenari. Gli italiani in Congo 1960*, Milano, Mursia, 2009, p. 49.

⁹⁸ A. Martellini, *Morire di pace*, op. cit., pp. 204-205.

⁹⁹ *Ivi*, pp. 206-207.

Così da quel momento per i mercenari italiani sembrava esserci una guerra parallela: accanto a quella condotta fianco a fianco ai paracadutisti belgi, contro i ribelli congolese («negri» e comunisti), gli italiani avevano una loro guerra privata, un regolamento di conti che li aveva chiamati in quella terra così distante da tutto e il cui richiamo era stato più debole solo di quello del denaro. Dovevano vendicare i morti, rendere giustizia alle tredici vittime di Kindu¹⁰⁰.

L'analisi della scena di *Africa addio*, letta in controcanto con quella presente in *Mal d'Africa* e con i collegamenti aperti sull'intervista a Müller e sulle testimonianze dei mercenari italiani, permettono di ritornare alla tesi introdotta precedentemente di *Africa addio* come archivio di memorie.

Come vedremo anche più avanti, *YouTube* svolge un ruolo essenziale in una indagine di questo tipo: attraverso la piattaforma *web* si riesce a recuperare un alto numero di *clip* prese dal film, soprattutto dalla versione italiana e da quella americana. Una circolazione notevole hanno avuto quelle girate in Congo, caricate dagli utenti sia con la colonna sonora originale che con altre musiche; due estratti della sequenza sul Congo accompagnano le immagini con la canzone “Il mercenario di Lucera”¹⁰¹, cantata da Pino Caruso alla fine degli anni Sessanta per la compagnia di varietà “Il Bagaglino”, e poi ripresa negli anni Settanta dal gruppo “Compagnia dell’Anello”, legato al Fronte della Gioventù missino e neofascista¹⁰².

¹⁰⁰ A. Martellini, *Morire di pace, op. cit.*, p. 219.

¹⁰¹ Si potrebbe ipotizzare che la canzone si sia ispirata a Gino Tozzi, mercenario nato a Lucera e arruolato nel 52esimo commando sudafricano. È Carlo Gregoretti che documenta la sua presenza in Congo durante i fatti di Stanleyville nell'articolo *A caccia d'uomini sul fiume Congo*, pubblicato su «L'Espresso» del 6 dicembre 1964. Fu durante quella stessa missione che Gregoretti incontrò Jacopetti e la sua *troupe*, denunciandone i crimini a cui diceva di aver assistito. Anche Tozzi, come Jacopetti, fece causa sia al giornalista che al giornale, accusandoli di diffamazione; Gregoretti lo descrive infatti come il classico mercenario desideroso di avventura e scontri: «Perché Gino Tozzi è un mercenario, un moderno soldato di ventura [...]. E per i mercenari, tutto quello che avviene in questi giorni nel Congo è una specie di lungo carnevale, una festa allegra, da Luna Park, con tanto di botti, di tiro al bersaglio e di pesca miracolosa», p. 7. La notizia della querela ai danni del giornalista compare in altri quotidiani, dove viene sottolineata la prontezza con la quale Tozzi lascia l'Africa per fiondarsi a Roma e difendersi dalle accuse: «Il Gregoretti volutamente vuole ignorare che i mercenari fanno parte di un esercito regolare che rappresenta la difesa di una Nazione riconosciuta da tutti i Paesi occidentali [...]. Ma forse il Gregoretti credeva che il mercenario fosse un soldato senza legge e senza patria al quale sono negati tutti i diritti dell'uomo compreso quello di difendersi dalle offese e dalle calunnie», da *La querela di un “mercenario” si aggiunge a quella di Jacopetti*, «Il Tempo», 23 dicembre 1966, contenuto in Fondo Rizzoli RS 11 006 19 01. È inoltre molto probabile che Gino Tozzi conoscesse Jacopetti, e che fosse stato proprio lui a dargli i contatti per poter girare le scene con i mercenari; questo spiegherebbe la prontezza nel far causa a Gregoretti, facendo perciò fronte comune con Jacopetti contro di lui (ancora su Gino Tozzi vedi nota 37).

¹⁰² <https://www.youtube.com/watch?v=3dytKF3n4VM&t=1s> (ultimo accesso 10.01.2020).

Il testo della canzone racconta dell'esperienza in Congo come mercenario di un giovane italiano, e offre diversi elementi utili per ricostruire come questa figura fosse raccontata nella società italiana del periodo, da una prospettiva schierata esplicitamente a destra:

Di me la gente dice/ch'ero coi mercenari/soltanto per bottino/soltanto per denari/. Ma ora che sono steso/guardate nel mio sacco/c'è solo una bottiglia/e un'oncia di tabacco/. Invano cercherete/soldi nel tascapane/li ho spesi proprio tutti/insieme alle puttane.

Questi versi smontano l'idea comune, criticata anche da Müller, che il mercenario combatte per soldi e per arricchirsi indiscriminatamente, non curandosi di nient'altro che del denaro. Se l'intervista al mercenario tedesco e i brevi stralci di testimonianze trovati nel libro di I. E. Ferrario rivelano le ragioni più politico/ideologiche della lotta al comunismo, nella canzone, il mercenario di Lucera – trovato morto nel Katanga senza niente in tasca – era partito per ridare un senso alla sua monotona vita, cercando di realizzare delle fantasie alimentate da un immaginario impregnato di esotismo ed eroismo:

Se rimanevo a casa/là nella mia Lucera/ora sarei arrivato/coi figli e la pancera/avrei la moglie grassa/le rate e la seicento/mutua, televisore/salotto e doppio mento/. Invece sono andato/in giro per il mondo/e adesso sto crepando/quaggiù nel basso Congo.

La temibile “moglie grassa” in Africa viene rimpiazzata da “un'*entraîneuse* di razza congolese” – “persa ai dadi con Jimmy l'irlandese”, per rimarcare la provenienza internazionale dei mercenari – e da “amiche mie dai fiori nei capelli”, “dolci compagne trovate nei bordelli”; è a loro e al paesaggio africano che dedica gli ultimi saluti prima della morte, pensando anche ai suoi amici rimasti in Puglia, per i quali ha fabbricato un particolare *souvenir* che riassume l'esperienza congolese:

Addio amiche mie/dai fiori nei capelli/addio dolci compagne/trovate nei bordelli/. Addio verdi colline/ormai scende la notte/i fuochi sono spenti/addio dolci mignotte/con le vostre *guepières*/ho fatto una bandiera/portatela agli amici/che invecchiano a Lucera/portatela agli amici/che invecchiano a Lucera/. Viva la morte mia/viva la gioventù.

Altre due strofe presentano elementi peculiari per quel che riguarda l'esperienza congolese:

Salvai monache e frati/dal rogo del ribelle/ma l'Onu se ne frega/se brucia la mia pelle/. Se la mia pelle brucia/è perché son mercenario/ma il papa se ne frega/e sgrana il suo rosario.

Oltre a questo documento recuperato attraverso i video di *YouTube*, un altro campo di indagine che meriterebbe un'attenzione più ampia è l'apparato di commenti degli utenti, che da un lato fornisce materiale per un tentativo di indagine sulla ricezione – non più solo quella cinematografica del film nella sua interezza, dato lo stravolgimento delle modalità di consumo e delle modifiche a cui è stato sottoposto il prodotto originale – dall'altro è utile per seguire che tipo di narrazioni e memorie questi *videoclip* hanno contribuito a riattivare.

Elemento che accomuna numerosi commenti è il tentativo di attribuire una identità anagrafica ai mercenari, utilizzando in questo modo il video come vero e proprio documento storico; a commento di “The Last Soldiers of Fortune – Mercenaries in the Congo (Africa Addio, 1966)”, l'utente Emmanuel John Gallo chiede informazioni riguardo l'uomo che impugna la pistola. Matt Leeson risponde dicendo che potrebbe essere Mike Hoare mentre Gun Walkyrie scrive: «I think it may be lieutenant louw. He was in charge for Siegfried Müller of the cleaning in this area. You can have a look at the full video “the laughing man”. It is Müller talking about it»¹⁰³.

L'utente Leon Reaper tenta un'altra identificazione nei commenti di un altro video: «I think the guy with the eyepatch is Pat Kirton. From what I've read he was/is South African, he got blinded by flying glass in a battle on Elila Bridge and he left the Congo. Whether it's the same guy I don't know but the flying glass would explain the eyepatch he's wearing. The guy in the driven seat is Sgt Hammond». La ricostruzione viene smontata da un altro utente, sottolineando che Pat Kirton prestava servizio nel 55esimo Commando, mentre i mercenari del video sono del 52esimo.

I video in questione oltre ad innescare dibattiti storici e contribuire a un recupero e diffusione di memorie personali, fungono da collante per la creazione di una comunità

¹⁰³ https://www.youtube.com/watch?v=bPxtAsgrM18&t=378s&has_verified=1&bpctr=1574428568 (ultimo accesso 10.11.2020). Sotto lo stesso video Einarr Michaelsson si chiede quanti dei mercenari sono ancora vivi e Sass71 domanda alla *community* di identificare un altro mercenario. Frequenti sono anche le condivisioni di esperienze personali, legate a nonni, zii o padri che hanno combattuto come mercenari. Come l'utente Zyriab che commentando il video https://www.youtube.com/watch?v=jDGDw4GWcf4&t=2s&has_verified=1%2C (ultimo accesso 10.11.2020) scrive: «My father was one of those guys, 88 years old to this day, lieutenant of Bob Denard and last member still alive of his Pmc. Very touching to see footage, I had only seen pictures from that time, until now, Thanks. Blessings».

composta prevalentemente da uomini bianchi, nostalgici dell'*apartheid* sudafricano o di politiche di segregazione razziale, che trovano nelle figure dei mercenari l'incarnazione della loro idea di mascolinità¹⁰⁴.

Le sottoculture che si formano intorno a questi tipi di documenti non sono un fenomeno nuovo: Kyle Burke, in un articolo uscito su jacobinmag.com, accenna alla rivista americana «Soldiers of Fortune», creata nel 1975 dal colonnello Robert K. Brown, un veterano che aveva combattuto in Vietnam:

[...] the magazine functioned as an ad-hoc labor market for aspiring soldiers-for-hire. Its back pages brimmed with job-seeking ads from anonymous men hoping to find adventure and fortune abroad. At the same time, the magazine glamorized the mercenary life in lengthy articles about Africa's most notorious soldiers of fortune, "Mad" Mike Hoare and Bob Denard, which promised independence, risk, and reward with a bit of hard-drinking and womanizing on the side.

I discorsi che questa rivista contribuì a far circolare negli Stati Uniti sono collegati a doppio filo con il bacino del suprematismo bianco – riscontrabile anche in numerosi commenti sotto i video – e con una più ampia mobilitazione anticomunista internazionale durante tutto il periodo della guerra fredda: «"Don't call us mercenaries," insisted one. They were "simply private citizens who wanted to fight communism"»¹⁰⁵.

Se dagli esempi riportati sopra emergono spunti che interrogano questioni come la memoria collettiva o l'esistenza di comunità transnazionali che si immaginavano – e tutt'ora continuano a farlo – a partire da necessità (rifuggire la trappola della vita borghese, desiderio di avventura e cameratismo, confermare una certa idea di mascolinità) o ideali (anticomunismo, preservazione della cosiddetta tradizione occidentale), si volgerà ora l'attenzione verso il tentativo di leggere *Africa addio* come

¹⁰⁴ Sotto al video "The Guns for hire – Mercenaries in the Congo" https://www.youtube.com/watch?v=jDGDw4GWcf4&t=2s&has_verified=1 (ultimo accesso 10.11.2020) si può trovare il commento di Svang, uno fra i tanti che condividono la loro invidia/ammirazione per queste figure: «Being a merc seems pretty cool. More fun than going to an office, at least». Si può inoltre notare come il desiderio di sfuggire dalla quotidianità e dalla noia in un utente che lascia una sua traccia nel 2020, si ritrovi con toni simili anche nel testo della canzone "Il mercenario di Lucera".

¹⁰⁵ Kyle Burke, *Soldiers of Fortune*, in <https://www.jacobinmag.com/2018/06/american-soldiers-rhodesia-angola-conservative-movement>, 06.02.2018 (ultimo accesso 27.11.2019). L'articolo è estratto dalla monografia Kyle Burke, *Revolutionaries for the right: anticommunist internationalism and paramilitary warfare in the Cold War*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2018.

archivio, seguendo il brillante articolo *Film as archive: Africa Addio and the ambiguities of remembrance in contemporary Zanzibar* scritto da Marie-Aude Fouéré.

La studiosa racconta come nel 2009, durante ricerche sul campo nell'isola di Zanzibar, molti abitanti, interrogati sull'oscuro periodo della rivoluzione del 1964, la invitarono a prendere visione di *Africa addio*, e in particolar modo delle sequenze aeree raffiguranti il massacro degli arabi da parte dei ribelli africani dell'*Afro-Shirazi Party* (Asp) avvenuto il 12 gennaio 1964 e fomentato dal ribelle ugandese John Okello. Nel 1963 il Regno Unito lasciò Zanzibar nelle mani della classe dirigente arabo-asiatica che da circa due secoli aveva il controllo dell'isola; con la rivoluzione del gennaio '64 il governo arabo fu scalzato e al suo posto si insediò il partito africano Asp di ispirazione socialista.

La memoria della rivoluzione da allora fu utilizzata a scopo politico, dal momento che attorno ad essa il governo creò il mito della *Great Revolution*, evento indispensabile per portare alla creazione di una nazione «[...] in which "Africanness" was made the criterion of belonging and citizenship»¹⁰⁶.

Tutt'ora la rivoluzione di Zanzibar rimane un fatto enigmatico e misterioso: se da un lato la sua esaltazione da parte del partito Asp l'ha elevata a mito fondativo, dall'altro la memoria del massacro e delle successive violenze, ostracismi e discriminazioni subite dalla minoranza araba fu sotterrata e ancora i numeri e l'entità dello sterminio non sono certi. Fin da subito la contro narrazione della *Great Revolution* alimentava i dibattiti clandestini degli abitanti di Zanzibar più istruiti e residenti nelle città, ma solo negli anni Novanta queste tematiche cominciarono ad emergere dal sottosuolo e diventare argomento di dibattito pubblico.

Il ruolo che *Africa addio* ebbe come catalizzatore di memorie e ricerca di verità è sorprendente: grazie a *internet* e più avanti *YouTube*, i minuti del massacro che Jacopetti filmò (o inscenò) diventarono l'unica testimonianza fino ad ora reperibile di quello che successe il 12 gennaio.

Il dibattito riguardante l'autenticità o meno di queste immagini è ancora aperto, e nel confronto che l'autrice propone tra film e testimonianze orali da lei raccolte, ne sottolinea le molteplici contraddizioni; quello su cui si sofferma è però il processo di trasformazione di *Africa addio* in *postcolonial archive*: la pellicola viene infatti utilizzata come porta d'accesso alla costruzione di una memoria e conoscenza del passato altra rispetto quella dello Stato, parziale e ideologizzata.

¹⁰⁶ Marie-Aude Fouéré, *Film as archive: Africa Addio and the ambiguities of remembrance in contemporary Zanzibar*, in «Social Anthropology», XXIV, I, 2016, p. 88.

Il film assumerà le forme di uno strumento necessario per esplorare la storia nazionale: dalla sua manipolazione (molti sono i filmati su *YouTube* che utilizzano le immagini di Jacopetti in vari modi) gli abitanti, e in particolare la minoranza araba, hanno cominciato a creare crepe nella memoria collettiva, viziata da un partito che per molti anni evitò di inserire la storia come materia scolastica; l'intera vicenda della rivoluzione deve ancora essere scritta e sicuramente il film di Jacopetti è stato un importante stimolo verso una rilettura del passato dell'isola.

Guardare *Africa addio a Zanzibar* assume un significato che va oltre l'esperienza privata e soggettiva compiuta da individui isolati, diventando una «socially embedded political practice», che suggerisce investigazioni e alimenta richieste collettive di verità riguardo il significato della rivoluzione. Il film, modificato e risignificato, diventa una sorta di sorgente a partire dal quale incominciare a contaminare lo spazio pubblico con pratiche sociali condivise, un *popular tool* utilizzato dagli spettatori per scavare il passato.

«Whether *Africa Addio* is seen as authentic or fabricated, it provides Zanzibaris with a medium through which to revisit the past and rethink Zanzibari society in the present»¹⁰⁷.

Fouréré termina con queste parole il suo importante articolo:

[parlando di Jacopetti] He may not have imagined that *Africa Addio* could radically move beyond the initial intentions of his creators. They aimed to produce a testimony about decolonization that would constitute at the same time evidence of the repetition of a history of violence and death in Africa; yet the film is now being used by the very subjects of the movie to precisely break away from such history – at least intellectually¹⁰⁸.

I tre casi presentati – le rivolte degli studenti a Berlino, le immagini dei mercenari in Congo incluso le varie traiettorie che esse aprono, e le riprese del massacro avvenuto a Zanzibar durante la rivoluzione – raccontano degli effetti che il film ha provocato o provoca a livello sociale, tenendo sempre in mente la continua rinegoziazione della sua valenza documentaria.

Sia nel caso di Zanzibar che in quello dei mercenari, con modalità e significati molto diversi, le scene del film hanno contribuito a far emergere delle narrazioni che erano state in parte o totalmente messe a tacere: nel primo caso, ancora oggi si fatica a ricostruire ciò che successe durante la rivoluzione e si silenziano delle voci che tentano di scardinare le

¹⁰⁷ M. Fouréré, *Film as archive, op cit.*, p. 82.

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 94.

mitologie create dallo Stato per legittimare il proprio potere e per definire dei chiari requisiti di appartenenza e cittadinanza; nel secondo, dai commenti degli utenti presenti sotto le *clip* su *YouTube* emerge la necessità di avere più informazioni e più documenti riguardo i mercenari, non solo per motivi di parentela, ma anche per affinità ideologiche e di desideri. In questo caso si tratta di una subcultura che si nutre di razzismo, fanatismo, e di una idea di mascolinità basata sull'eroismo, il cameratismo e la superiorità dell'uomo bianco, un orizzonte totalmente diverso rispetto al caso di Zanzibar e a quello delle proteste del movimento studentesco a Berlino.

Di fronte alla notevole divergenza dei tre casi presentati – nel caso di Zanzibar e dei mercenari è ancora maggiore dato che si è indagata la ricezione di una *audience* non contemporanea ai fatti – l'impatto sociale di *Africa addio* assume ancora più valore: anche grazie al film, delle comunità sono state in grado di rinforzare e costruire un comune orizzonte storico/simbolico a partire dal quale immaginarsi. Andando oltre l'idea di Benedict Anderson¹⁰⁹ secondo la quale la sfera pubblica si forma anche attraverso la diffusione della stampa, come i giornali e i romanzi, Fouréré, citando Arjun Appadurai, dice che le comunità si immaginano anche a partire da altro: «[...] images (photographs, movies, etc.) and spoken words can also be appropriated to establish such imaginaries and sentiments of collective belonging»¹¹⁰.

Un'ultima osservazione può essere fatta in merito alle parole con cui Fouréré chiude il suo articolo: sottolinea come Jacopetti e i suoi collaboratori non avrebbero mai potuto immaginare che la loro opera sarebbe stata usata proprio per cercare di indagare e dissezionare quella storia di violenza che la pellicola presenta in modo così compiaciuto e morboso. Tutti e tre i casi dimostrano l'autonomia del prodotto una volta uscito dalle mani dei suoi creatori, circolato in forme e modi assolutamente imprevedibili, diventato così un *popular tool* nelle mani di manifestanti, utenti, minoranze discriminate. Questo è tanto più vero considerando un oggetto criptico e controverso come *Africa addio*, la cui stessa natura documentaria è stata messa in dubbio prima ancora che uscisse nelle sale.

¹⁰⁹ Benedict Anderson, *Comunità immaginate: origini e fortuna dei nazionalismi*, Roma-Bari, Laterza, 2018.

¹¹⁰ M. Fouréré, *Film as archive*, *op. cit.*, p. 84.

1.6 Il vero e il corpo

Africa addio conobbe una circolazione globale, come del resto numerose altre pellicole ascrivibili al genere “*mondo*” prodotte in Italia negli anni Sessanta e Settanta; anche negli Stati Uniti, nel marzo del 1967, venne distribuita una versione del film – rinominato *Africa Blood and Guts* – preceduta l’anno prima dalla pubblicazione del volume intitolato *Africa addio* scritto da John Cohen; il testo utilizza la pellicola di Jacopetti e Prosperi per approfondire alcuni aspetti delle decolonizzazioni che stavano avvenendo nel continente africano. I titoli dei capitoli rispecchiano i nuclei tematici più forti del film: *The Watussi, The Congo, Zanzibar, Kenya, The Wildlife, Angola, South Africa*¹¹¹.

L’atteggiamento dell’autore nei confronti del film è chiaro: tutto ciò che viene mostrato è vero, documentario e oggettivo, tanto da usarlo come fonte principale per un testo che, oltre ad essere una delle tante modalità per pubblicizzare la pellicola, aveva come obiettivo quello di divulgare contenuti su quanto stava accadendo in Africa.

Nell’introduzione, Cohen riporta l’articolo di Gregoretti su «l’Espresso», al quale fa seguire la traduzione della risposta a esso che scrisse Jacopetti su «Il Messaggero», nella quale il regista nega le accuse ricevute e sostiene che Gregoretti non fosse nemmeno presente in Congo a ottobre, quando avvennero i fatti descritti. Dopo aver fornito qualche informazione riguardo il dibattito nato in Italia intorno al film, l’autore prende una posizione:

They [Jacopetti e Prosperi] have simply reported facts. They did not imagine them; they did not exaggerate them; they simply reported them. Few other people have done that in Africa; Jacopetti and Prosperi deserve credit for it. And if *Africa Addio* is viewed objectively, if its viewers and critics can achieve just a moment of objectivity, they will see the film for what it is: a remarkable piece of journalism that we cannot afford to disregard. “After seeing this film,” Jacopetti has said, “one finds oneself at a crossroads: either one considers it a condemnation of every kind of violence, for which each of us shares the guilt; or one sees it as macabre and exciting, brutality for its own sake. But all of our efforts have

¹¹¹ John Cohen, *Africa addio*, New York, Ballantine Books, 1966; nella quarta di copertina si può leggere: «This is a book that hits with the power of a thunderbolt – the factual, camera-eye story of a continent torn by war and bloody rebellion: Black against White, Negro against Arab, tribe against tribe. Nothing ever reported in the press carries the shock impact of what Jacopetti’s cameramen photographed during three years in Africa, scene of the most explosive revolution of our time. AFRICA ADDIO has broken box-office records in Europe, been praised and attacked in a storm of vehement articles, won the coveted Donatello David (Italy’s equivalent of the “Oscar”) and will soon arrive in America – the stunning, controversial documentary of Africa aflame!».

been made to offer a significant work intended not as a sadistic pastime but as an important documentary to be interpreted with objectivity¹¹².

Se per Cohen *Africa addio* è un prezioso e oggettivo pezzo di giornalismo, per David Kerekes e David Slater si tratta dell'ennesimo film *mondo* da dissezionare e smascherare: è quello che fanno nel loro libro del 1994 *Killing For Culture. An illustrated history of Death Film*, nel quale, tra le altre interessanti analisi, rivelano la finzione che sta dietro ad alcune celebri scene di film d'*exploitation*.

Per quel che concerne *Africa addio*, gli autori manifestano perplessità sull'autenticità delle sequenze del processo ai Mau Mau, del massacro di Zanzibar¹¹³ e su alcune immagini raffiguranti le uccisioni degli animali. Al contrario, bisogna inoltre osservare che le esecuzioni delle quali riferisce Gregoretti nei suoi articoli – a parte quella dei tre ragazzi mulelisti che non sarà montata – vengono considerate documentarie, cioè effettivamente filmate dalla cinepresa nel momento in cui avvenivano, senza dover ricorrere alla ricostruzione, come ammisero Jacopetti, Prospero e Nievo durante il processo per smarcarsi dalle accuse di concorso in omicidio¹¹⁴.

Come si evince dalle ricezioni del film esposte fino ad ora, sono stati i vari spettatori a decidere dove posizionare il confine tra vero e falso, rinegoziando continuamente le forme che gli autori diedero alle immagini. Riconosciuto da tutti – registi compresi – come un film documentario, *Africa addio* sembra non preoccuparsi della questione che assilla il genere, cioè l'antico dilemma della riproducibilità del reale, ponendosi in modo scanzonato ed eticamente discutibile il problema del rapporto fra la realtà e la sua rappresentazione.

¹¹² J. Cohen, *Africa addio*, *op. cit.*, pp. 25-26.

¹¹³ D. Kerekes and D. Slater, *Killing for culture*, *op. cit.*, London, Creation Books, 1994; riguardo Zanzibar gli autori si chiedono che senso avesse tornare il giorno dopo il massacro invece che riprendere i fatti mentre stavano avvenendo: «It seems all too convenient that the camera only caught the pursuit and the aftermath, but not one glimpse of an actual shooting. What's more, the "corpses" all look very neatly laid out, some lying comfortably with their arms folded beneath their heads. Despite the majority of the victims wearing white robes there are no signs of blood», pp. 122-123.

¹¹⁴ D. Kerekes and D. Slater, *op. cit.*: «Despite all of *Africa Addio*'s discrepancies, there is no doubting the authenticity of the on-screen deaths that do occur. People are literally put up against the wall and shot. On one occasion a black citizen is roughly manhandled by a group of uniformed mercenaries. In order to deter any audience sympathy, the narrator accuses the unfortunate captive of burning alive 27 children, an indictment that is doubtless untrue. The camera follows the ruckus from a distance of no more than three meters as the terrified man, eyes wide, hands held out, pleads with his captors. Regardless, the white commander strides forward, draws his pistol and shoots the defenceless man in the chest. Wounded, he twists and falls to the ground. The self-appointed executioner leans forward and dispatches the victim with a second round through the head. Death ineffectively attempts to draw the body into foetal repose. The leaking corpse is dragged away from unceremonious disposal», p. 123.

Anche considerando il cinema documentario, parlare di oggettività è fuorviante; quello che però può aiutare a comprenderne i meccanismi è la consapevolezza della costruzione e la trasparenza nel rendere esplicite le modalità di enunciazione; come sottolinea Vittorio Iervese: «[...] fare film a partire da un esplicito riferimento al reale significa dover rendere più evidenti le scelte che si compiono proprio perché non si pongono come distanziate dalla realtà»¹¹⁵.

Un ulteriore elemento da tenere in considerazione quando si parla di cinema documentario o *non-fiction*, è il rapporto che si viene a creare tra lo spettatore e il film, e in modo meno esplicito con il regista. I *mondo movies* possono essere utilizzati come un affascinante laboratorio per indagare quanto e attraverso quali modalità la percezione degli spettatori possa essere facilmente manipolata, dai paratesti che li preparano alla visione, ad esempio, o dalla fiducia che riponevano nei registi e nei loro lavori.

Bill Nichols, nella sua *Introduzione al documentario*, si dice consapevole di quanto possa essere potente, anche se interamente inventato, il legame tra immagini in pellicola e ciò che rappresentano; tuttavia, ciò che lo interessa non è determinare quale “veramente” sia il referente o “cosa sia realmente accaduto”. Le domande che possono essere indirizzate ai documentari dovrebbero a suo avviso «[...] farci riflettere sul perché siamo disposti a fidarci delle rappresentazioni generate da immagini in movimento, su quando questa fiducia possa essere più o meno garantita, e inoltre servono a farci esaminare quali potrebbero essere le conseguenze della nostra fiducia nel rapporto con il mondo in cui viviamo»¹¹⁶.

Le posizioni di Nichols non devono essere assimilate al nichilismo postmoderno di Jean Baudrillard, che non percepisce più una realtà fuori, ma solo immagini che riproducono qualcosa che non è più accessibile eccetto attraverso queste simulazioni. Secondo Baudrillard, tutte le metafore di profondità e astrazione insieme ai più elevati livelli di significazione e di realtà collassano sulla superficie infinita delle simulazioni e delle simulazioni di simulazioni¹¹⁷. Per quanto sia affascinato dall’analisi di Baudrillard,

¹¹⁵ Vittorio Iervese, *Il falso problema del vero. La mimesis dell’immagine contemporanea*, in Daniele Dottorini (a cura di), *Per un cinema del reale. Forme e pratiche del documentario italiano contemporaneo*, Udine, Forum, 2013; «Consapevolezza e trasparenza delle costruzioni non sono appannaggio esclusivo del cinema del reale ma di tutto il cinema di ricerca che più che un effetto di realtà cerca un effetto sulla realtà costruita [...]», p. 34.

¹¹⁶ Bill Nichols, *Introduzione al documentario*, Milano, Il Castoro, 2006, p. 10.

¹¹⁷ Il 25 luglio 1984 all’Università di Sidney, J. Baudrillard tenne la prima delle *Mari Kuttna Memorial Lectures*; già dalle prime righe si può intuire perché le immagini vengano connotate come “diaboliche”, “immorali” e “perverse”: «À propos the cinema and images in general (media images, technological images), I would like to conjure up the perversity of the relation between the image and its referent, the supposed real; the virtual and irreversible confusion of the sphere of images and the sphere of a reality

Nichols sostiene di non poterla seguire perché è convinto che la separazione dell'immagine dal suo referente continui ad essere una differenza centrale:

Our access to historical reality may only be by means of representations, and these representations may sometimes seem to be more eager to chase their own tails than able to guarantee the authenticity of what they refer to. Neither of these conditions, however, precludes the persistence of history as a reality with which we must contend¹¹⁸.

Nichols insiste ancora sul binomio storia – realtà, individuando in esso quella che si potrebbe considerare un'altra caratteristica del cinema *non-fiction*: dal momento che lo spazio del documentario è storico e che quindi il regista si trova a dover creare la rappresentazione di un tempo che lui stesso occupa, lo spettatore non deve dunque interrogarsi sull'immaginario creato dal regista, ma su come egli si posizioni in quei segmenti di mondo storico che sono diventati scene del suo film: «Where does the filmmaker stand? What space does he or she occupy and what politics or ethics attach themselves to it?»¹¹⁹.

Le immagini, dunque, non devono essere né assolute né risolte, ma interrogate; sono tracce del vero e forme di intenzionalità, da utilizzare per «[...] indagare sulle forme storiche della restituzione dell'*alterità*, sulle forme delle finzioni, anche delle finzioni antropologiche [...], così come delle più triviali finzioni spettacolari, nelle pratiche visive di consumo: attraversare lo spettacolo e decostruirne il regime di credenza, l'immenso mercato degli sguardi ridotti ad occhi»¹²⁰.

Come si è in parte potuto vedere, *Africa addio* offre numerosi archivi di immagini da interrogare per svelarne le intenzionalità, in particolare risulta centrale l'attenzione che i registi rivolgono ai corpi; mancando di protagonisti da poter seguire nell'azione, il corpo diventa collettivo, e perciò anche maschera e stereotipo. Questa sezione verrà perciò

whose nature we are less and less able to grasp. There are many modalities of this absorption, this confusion, this diabolical seduction of images. Above all, it is the reference principle of images which must be doubted, this strategy by means of which they always appear to refer to a real world, to real objects, and to reproduce something which is logically and chronologically anterior to themselves. None of this is true. As simulacra, images precede the real to the extent that they invert the casual and logical order of the real and its reproduction», cit. da Jean Baudrillard, *The Evil Demon of Images*, Sidney, The Power Institute of Fine Arts, 1987, p. 13.

¹¹⁸ Bill Nichols, *Representing reality: issues and concepts in documentary*, Bloomington, Indiana University Press, 1991, p. 7.

¹¹⁹ *Ivi*, p. 79.

¹²⁰ Carmelo Marabello, *Sulle tracce del vero. Cinema, antropologia, storie di foto*, Milano, Bompiani, 2011, p. 23.

articolata in tre parti: il corpo e la morte, la rappresentazione della donna e l'utilizzo del grottesco.

In *Africa addio* la presenza di cadaveri è elevatissima; se ne accorsero anche i censori, e nonostante questo diedero il nulla osta per la distribuzione del film con il divieto di visione per i minori di quattordici anni¹²¹. Il documentario riesce a fuggire dalle strette maglie della censura italiana per due principali motivi: mostra l'esotico, il lontano, il corpo nero, ed è prodotto dalla Cineriz, uno dei più influenti monopoli cinematografici ed editoriali del tempo. Il potere di Rizzoli non avrebbe comunque potuto nulla contro la censura – come dimostra il caso de *La dolce vita* – se la pellicola avesse presentato lo stesso tipo di violenza e di nudità all'interno del contesto italiano e non in Africa.

Infatti, come sottolinea Marco Bertozzi nel suo articolo *Ai limiti del reale. La censura italiana e il cinema documentario*, negli anni Cinquanta e Sessanta le pellicole *non-fiction* furono nel mirino dei censori, che ostacolarono così lo sviluppo di un cinema documentario anticonformista, dato che gran parte di questa produzione, per non incappare nella censura, si ritrovò a dover seguire aree neutre, quasi mai in conflitto con le politiche governative¹²².

Molte pellicole venivano tagliate o non distribuite perché offrivano del Paese una immagine “degradante”, “turbativa dell'ordine pubblico”, non in sintonia con le retoriche del *boom* e del progresso sponsorizzate in quegli anni; trovavano uno sbarramento anche verso la proiezione all'estero, motivato dal danno d'immagine che l'Italia avrebbe potuto subire.

Nonostante l'imperante paternalismo e autoritarismo di un Paese ancora vincolato all'idea del “buon costume”, *Africa addio* venne distribuito in tutte le sale, italiane ed estere, senza tagli e con il limitatissimo divieto ai minori di quattordici anni. Questo perché il teatro delle violenze è l'Africa e i corpi morti o vittime di atrocità sono neri.

¹²¹ «La IV Sezione della Commissione di revisione cinematografica revisionato il film il 28.1.1966, esprime parere favorevole alla proiezione in pubblico con divieto per i minori degli anni quattordici in considerazione delle numerosissime scene di violenza su uomini e animali e di particolari raccapriccianti che le accompagnano (ad es. cadaveri e scheletri sparsi ovunque, uomini feriti, sangue che scorre, nonché di mani mozzate, esecuzioni capitali)», Domanda di revisione presente nell'archivio online di Cinecensura, <http://cinecensura.com/wp-content/uploads/1966/05/Africa-addio-Edizione-Italiana.pdf> (ultimo accesso 06.12.2020).

¹²² Marco Bertozzi, *Ai limiti del reale. La censura italiana e il cinema documentario*, in Cinecensura, Mostra virtuale permanente promossa dalla Direzione Generale per il Cinema del MiBACT in collaborazione con la Fondazione CSC – Cineteca Nazionale, <http://cinecensura.com/collezione/cortometraggi/> (ultimo accesso 25.11.2020).

Con queste poche premesse si può allora cercare di capire come ci parlano i cadaveri di *Africa addio*, e di conseguenza quale sia stato il posizionamento etico dei registi di fronte all'irrepresentabilità della morte, tabù del cinema documentario.

Risulta utile ancora una volta iniziare dalle riflessioni di Quinn Slobodian: come si è esposto precedentemente, i suoi studi incentrati principalmente sul movimento studentesco della Germania Ovest lo portano a riflessioni riguardanti l'utilizzo che la sinistra e i manifestanti fecero delle fotografie di africani e asiatici sofferenti o morti; la guerra del Vietnam fu senza dubbio uno dei motivi per cui a partire dalla metà degli anni Sessanta si conobbe una *escalation* nel numero di immagini di "corpi del Terzo mondo" morti o mutilati. Venivano usate sia dai manifestanti per volantini e cartelloni, sia dalla stampa illustrata: l'autore ricorda infatti che, prima di *Africa addio*, la fotografia di una esecuzione comparve sulla rivista di sinistra Konkret.

Nell'articolo *Can you be in solidarity with a dead body? African activists in West Germany's 1968*, Slobodian mette sul tavolo delle questioni chiave per cercare di interpretare la presenza di queste rappresentazioni nel discorso pubblico del tempo, chiedendosi come le immagini della sofferenza dell'"altro" dovrebbero essere usate:

Could images of the unjustly murdered African be viably used as a device of shock? Could this visual stimulation lead theoretically to a deeper political understanding or act as an impetus to action? To what extent should the African cause be fought in the language of law and rights and to what extent in the language of brutal imagery?¹²³.

In *Regarding the Pain of Others*, Susan Sontag articola riflessioni che in parte intercettano quelle di Slobodian, interrogandosi da un lato sui produttori e i soggetti delle immagini, e dall'altro sugli spettatori e i consumatori delle stesse. Il suo oggetto di interesse sono principalmente le fotografie dei conflitti, scattate da quei «turisti di professione altamente specializzati noti come giornalisti»¹²⁴; Sontag non si interessa tanto dell'intenzione del fotografo¹²⁵, quanto dell'effetto che l'immagine provoca sugli spettatori, arrivando ad affermare che probabilmente le uniche persone che potrebbero avere il diritto di guardare immagini di sofferenze estreme sono quelle in grado di fare qualcosa per alleviarle, gli altri sono tutti *voyeur*.

¹²³ Quinn Slobodian, *Can you be in solidarity with a dead body?*, *op. cit.*, <http://www.regardingspectatorship.net/solidarity-with-a-dead-body/> (ultimo accesso 06.12.2020).

¹²⁴ Susan Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, Milano, Mondadori, 2003, p. 15.

¹²⁵ «Le intenzioni del fotografo non determinano il significato della fotografia, che avrà vita propria, sostenuta dalle fantasie e dalle convinzioni delle varie comunità che se ne serviranno», *Ivi*, p. 33.

Sontag si chiede che fare del genere di conoscenza che le fotografie di sofferenze ci offrono, aggiungendo all'interrogativo l'elemento della lontananza, dal momento che spesso le immagini di dolore che ci appaiono più sincere hanno per oggetto un corpo straniero, meno conosciuto a chi osserva, che si aspetterebbe più discrezione da parte del fotografo nel caso si trattasse di qualcuno in un rapporto di prossimità¹²⁶:

Più un luogo è remoto o esotico, maggiori sono le possibilità di avere immagini frontali e a figura intera dei morti e dei moribondi. Di conseguenza, l'Africa postcoloniale esiste nella coscienza del grande pubblico dei paesi ricchi – oltre che attraverso la sua musica sensuale – soprattutto come una successione di indimenticabili fotografie che raffigurano vittime con occhi sgranati, degli abitanti del Biafra afflitti dalla carestia verso la fine degli anni Sessanta fino ai sopravvissuti al genocidio di quasi un milione di Tutsi ruandesi nel 1994 [...]. Queste immagini trasmettono un duplice messaggio. Mostrano sofferenze scandalose e ingiuste, a cui si dovrebbe porre rimedio. E al tempo stesso confermano che questo è il genere di cose che accade in quei luoghi. La massiccia presenza di tali fotografie, e di tali orrori, non può fare a meno di alimentare la convinzione che la tragedia è inevitabile nelle zone del mondo arretrate o sottosviluppate – vale a dire, povere¹²⁷.

Da quest'ultima citazione emerge in parte come Sontag, seppur nelle premesse avesse invitato a trascurare l'intenzionalità del fotografo, la fa però emergere in modo implicito nel corso dell'argomentazione: infatti, se appare ininfluenza il posizionamento del *reporter* di fronte al reale dal momento che una volta messa in circolazione, l'immagine assumerà i significati e i valori che il pubblico le darà, con passaggi come quello appena citato Sontag solleva in parte lo spettatore da tutta la responsabilità¹²⁸ e apre la riflessione sul potere di rappresentazione e creazione di immaginari che hanno i *media* occidentali.

¹²⁶ S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, op. cit., p. 53.

¹²⁷ *Ivi*, pp. 61-62.

¹²⁸ Molto esplicite a tale proposito sono le pagine in cui espone i limiti di due delle emozioni suscitate da immagini raffiguranti dolore, il "sentimentalismo" e la "compassione", proponendo quasi una terza via che riesca a restituire valore alle fotografie e alla pratica di osservazione: «L'immaginaria partecipazione alle sofferenze degli altri promessaci dalle immagini suggerisce l'esistenza tra chi soffre in luoghi lontani – in primo piano sui nostri schermi televisivi – e gli spettatori privilegiati di un legame che non è affatto autentico, ma è un'ulteriore mistificazione del nostro rapporto con il potere. Fino a quando proviamo compassione ci sembra di non essere complici di ciò che ha causato la sofferenza. La compassione ci proclama innocenti, oltre che impotenti [...]. Sarebbe meglio mettere da parte la compassione che accordiamo alle vittime della guerra e di politiche criminali per riflettere su come i nostri privilegi si collocano sulla carta geografica delle loro sofferenze e possono – in modi che preferiremmo non immaginare – essere connessi a tali sofferenze, dal momento che la ricchezza di alcuni può implicare l'indigenza di altri. Ma per un compito del genere le immagini dolorose e commoventi possono solo fornire una scintilla iniziale», in S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, op. cit., pp. 88-89.

Questioni etiche e politiche di tale portata non hanno esaurito il loro contributo teorico negli anni Sessanta e Settanta, come si può evincere dall'articolo pubblicato dalla testata *online* di «Al Jazeera» il 22 gennaio 2019. Il 15 gennaio era iniziato un attacco del gruppo terrorista somalo al-Shabab a un complesso di uffici di Nairobi in cui si trovava l'*hotel Dusit*. L'assalto durò fino a mercoledì mattina quando vennero uccisi gli attentatori e liberati gli ostaggi; il conteggio delle vittime fu di 21 persone.

La professoressa M Neelika Jayawardane, autrice dell'articolo pubblicato su «Al Jazeera», scrive che nel riportare la notizia, il «The New York Times» scelse di accompagnare il pezzo con fotografie di morti e feriti. Molti kenyoti fecero sentire il loro disappunto nei confronti della testata internazionale: per una buona parte dell'opinione pubblica – espressasi soprattutto utilizzando *Twitter* – non era assolutamente necessario che venissero mostrate delle immagini così irrispettose e disumanizzanti. Viste le accese reazioni, sicuramente inaspettate, gli editori del «The New York Times» risposero pubblicamente scrivendo che il giornale voleva senza dubbio mostrarsi rispettoso nei confronti delle vittime, ma allo stesso tempo credeva che fosse importante fornire ai lettori un quadro chiaro dell'orrore di attacchi di quel tipo. Insisteva nel dire che le immagini scelte non erano sensazionalistiche, ma fornivano un senso reale della situazione.

Questa risposta non fece che inasprire la critica dei kenyoti nei confronti della testata, denunciando come non fosse la prima volta che essa metteva in circolazione immagini di atrocità avvenute in Africa, Asia o nel Medio Oriente, «And when, on the day after the attack in Nairobi, the Islamic State of Iraq and the Levant (ISIL, also known as ISIS) group attacked near a restaurant in Syria killing several American soldiers, Kenyans compared The New York Times' coverage of this story – without photos of dead, white, American bodies – to its coverage of the attack in Nairobi and pointed out the newspaper's hypocrisy»¹²⁹.

I kenyoti indirizzarono la loro rabbia e le loro accuse principalmente all'autrice dell'articolo, richiedendo in un primo momento la rimozione delle immagini, e poi, quando divenne chiaro che le fotografie non sarebbero state eliminate, pretesero che lasciasse il Kenya.

¹²⁹ M Neelika Jayawardane, *Western media and depictions of death and injury to 'others'*, <https://www.aljazeera.com/indepth/opinion/western-media-depictions-death-injury-190122105451654.html>, (ultimo accesso 10.01.2020).

Accademici, giornalisti e personaggi pubblici si schierarono o con la giornalista in nome della libertà di stampa, o supportarono i kenyoti nella loro battaglia contro le rappresentazioni tossiche che i *media* occidentali sono soliti fare dell'“altro” lontano.

M Neelika Jayawardane conclude l'articolo invitando i giornalisti stranieri operanti in Africa ad esaminare e criticare continuamente la loro posizionalità di fronte agli eventi e alle storie del continente che attraversano come osservatori, dal momento che, essendo rappresentanti di potenti agenzie di stampa, hanno un'enorme responsabilità rispetto le modalità in cui l'Occidente guarda l'Africa e gli africani¹³⁰.

Nell'articolo *Close-Up: Black Images Matter*, Safiya Umoja Noble utilizza come oggetto di indagine la circolazione dei video di sorveglianza e delle immagini di afroamericani uccisi o arrestati dalla polizia: sostiene che questi materiali non vengano impiegati per condannare i colpevoli (porta ad esempio il video attraverso il quale Ramsey Orta documenta l'uccisione di Eric Garner per mano di Daniel Pantaleo), ma per generare un significativo traffico *online* a favore delle agenzie di stampa che coprono la notizia¹³¹.

L'autrice afferma che, nonostante i *social media* vengano spesso celebrati acriticamente come fondamentali strumenti di conoscenza, è vero anche che le rappresentazioni di corpi neri morti negli Stati Uniti hanno una genealogia antica che risale ai tempi dei linciaggi; questo aspetto non è da trascurare se si vuole meglio comprendere l'importanza culturale e politica che queste immagini ricoprono.

Se da un lato si può sostenere che esse siano indispensabili per accrescere la consapevolezza della violenza e assenza di giustizia nei confronti degli afroamericani uccisi dalla polizia, dall'altro la loro circolazione e consumo è al servizio del consolidamento del potere bianco.

La posizione di Afiya Umoja Noble richiama almeno in parte quando afferma Sontag in modo forse provocatorio, dicendosi quasi disinteressata nei confronti del posizionamento del *reporter* di fronte al reale; nonostante questo sia un punto di vista peculiare soprattutto per analizzare la ricezione del pubblico e l'eventuale sfruttamento commerciale delle immagini, non si può negare che in molti casi l'intenzionalità dell'autore sia così marcata

¹³⁰ «Most Western media outlets' reports on Africa continue to offer their readers predictable, contemporary versions of deeply problematic colonial images of “Africa” that allows them to safely imagine themselves as “civilised”, and “Africans” as...well, you know the rest. But, as The New York Times recently found out, Africans are no longer staying silent. What Western media was used to doing without ant pushback – or little to which their editorial board had to pay attention – is no longer possible», in M Neelika Jayawardane, *Western media and depictions of death and injury to 'others'*, *op. cit.*

¹³¹ Safiya Umoja Noble, *Close-Up: Black Images Matter. Critical Surveillance Literacy in Social Media: Interrogating Black Death and Dying Online*, in «Black Camera», vol. 9, n. 2, 2018, pp. 149.

da non poter essere completamente ignorata, e divenga perciò necessario portarla dentro l'analisi.

Ritornando ad *Africa addio*, nella scena ambientata in Sudafrica c'è una sequenza di circa sette minuti che racchiude al suo interno molti dei contenuti reazionari dal sapore razzista e coloniale distribuiti per tutta la durata del film; è costruita come una contrapposizione tra il corpo femminile bianco e quello nero, e appare in modo chiaro come questo binarismo ne riveli un altro, quello tra cultura e natura, emerso in altri momenti nel corso del documentario.

I primi minuti sono dedicati alla ripresa di un gruppo di giovani ragazze bianche che corrono verso l'oceano, inscenando una specie di *strip-tease* in movimento togliendosi i vestiti e rimanendo in costume; nelle immagini successive i registi le riprendono mentre vanno sull'altalena e saltano su dei tappeti elastici. Le inquadrature sono molto efficaci nel mostrare i volti giovani e sorridenti delle ragazze, i costumi colorati e i corpi snelli che nella scena dei salti si stagliano contro l'azzurro del cielo. Il commento fuori campo è totalmente assente, descrive tutto la colonna sonora dando una connotazione sognante alle immagini.

Lo stacco che apre ai minuti dedicati al corpo nero è netto, ed è esattamente ciò che Jacopetti e Prospero cercavano: la cinepresa riprende dal basso corpi di ragazze nere danzanti freneticamente, a seno scoperto e con una gonna corta di foglie. Diversi sono gli elementi che esasperano il contrasto con la scena precedente: dai colori pastello si è passati a quelli color terra, dalla musica spensierata ai tamburi e per finire i costumi sostituiti dalla nudità della parte superiore, trattamento in quegli anni quasi impensabile nei confronti del corpo delle donne bianche. Il ritorno della voce narrante rivela immediatamente agli spettatori la "falsità" di ciò che stanno vedendo:

L'Africa nera delle danze tribali, dei turgidi seni offerti alla gloria della natura, sopravvive soltanto sul *set* del cinema. Si sta girando in Sudafrica un film sugli Zulu, la fiera tribù africana che tanto filo da torcere dette ai boeri. Oggi le signorine Zulu escono dall'accademia, parlano correttamente l'inglese e ricevono alte paghe sindacali per sfilarsi di dosso la biancheria di *nylon* e ballare il ballo delle nonne.

Per sottolineare il contrasto tra natura e civilizzazione i registi riprendono le ragazze mentre si depilano, parlano al telefono o battono a macchina: secondo Jacopetti l'Africa sta scomparendo e sembra si dispiaccia che anche la donna nera africana faccia lo stesso:

in epoca coloniale infatti «Il possesso del corpo delle donne nere coincideva con la conquista del territorio coloniale – un territorio “vergine” da “penetrare” – e la soddisfazione del desiderio maschile coincideva con la vittoria militare del fascismo»¹³². Dal montaggio risulta chiara la contrapposizione tra le bianche, quasi fanciulle angeliche, e le ragazze nere più sfrenate e selvagge, un binomio classico dell’ideologia coloniale che si esplicita ancora di più in una sequenza di spietato voyeurismo in cui la cinepresa è dietro una tenda a spiare le ragazze mentre si cambiano:

La femmina africana ha scoperto di essere donna e comincia a comportarsi come tale. Vuol essere moderna perché sente che il passato è contro di lei. Quando era nuda aveva due mammelle, ora quando è coperta ha due seni. Non vuole mostrarsi, vuol essere guardata, indovinata sotto il vestito malizioso. Nasconde le sue intimità non per pudore ma per civetteria. Si spoglia per cedere e si veste per aggredire. Nuda era una preda come una femmina negra, vestita è una tiranna come una donna bianca. L’Africa si copre consapevole e tutta avvolta nei veli della sua consapevolezza l’Africa se ne va.

Per difendersi dalle accuse di razzismo, Jacopetti usava spesso rimarcare che nei suoi film nessuna figura umana usciva indenne da critiche e derisioni: di qualunque genere, provenienza geografica e di classe, professione, religione, l’essere umano si rivelava irrazionale, violento e ridicolo, come se i condizionamenti ambientali e culturali non potessero nulla nei confronti della natura.

Si potrebbe anche decidere di credere ai film – *Mondo cane*, *La donna nel mondo*, *Africa addio* – si muovono tutti, con lievi sfumature, su questo orizzonte di senso – e al cinico universalismo della loro principale mente creatrice, e magari riflettere sul perché l’Italia piccolo-borghese dei primi anni Sessanta cominciasse ad abbattere i confini nazionali ed esplorare l’esotico attraverso pellicole che abilmente mascheravano le differenze appiattendole nel celebre *slogan* “Tutto il mondo è paese”. Un altro approccio, che non necessariamente invalida una possibile indagine riguardo le modalità attraverso cui i primi film *mondo* veicolavano un certo rapporto con l’alterità, è quello che si è cercato di seguire fino ad ora con *Africa addio*: inserire il film in un contesto più ampio di rimandi e connessioni, portando alla luce anche ciò che probabilmente sfuggì alla intenzionalità dei registi, non con il fine di assolvere o condannare, ma per complicare la lettura e le

¹³² Sonia Sabelli, *L’eredità del colonialismo nelle rappresentazioni contemporanee del corpo femminile nero*, «Zapruder», n. 23, 2010, p. 106. Un testo fondamentale che analizza il nesso tra mascolinità e colonialismo è Giulietta Stefani, *Colonia per maschi. Italiani in Africa orientale: una storia di genere*, Verona, Ombre Corte, 2007.

possibili interpretazioni di un prodotto che, se non verrà completamente dimenticato, continuerà a modificarsi nel tempo.

Come si è precedentemente osservato, *Africa addio* colpisce per la grande presenza di corpi, di masse di corpi per la precisione, non essendoci personaggi su cui soffermarsi. Figure bianche e nere, senza nomi e caratterizzazioni, sulle quali la macchina da presa indugia spesso in primi piani ravvicinati, con angolazioni strane e storte che accentuano molto spesso i caratteri più disarmonici dei volti, creando delle caricature. Rilevanti a questo proposito sono i ritratti documentati durante comizi in varie località africane non identificate: bocche dai denti storti, spalancate, nasi enormi, ghigni, una mano che gratta la testa in modo animalesco¹³³. Anche i bianchi non sfuggono ai primi piani invadenti e ingiusti di Antonio Climati, ma questo equilibrio meramente quantitativo non può bastare per eliminare definitivamente la questione della rappresentazione della razza nel film.

La strategia retorico/rappresentativa usata in molti *mondo movies* è il grottesco; come scrive Roberto De Gaetano nel suo testo *Il corpo e la maschera. Il grottesco nel cinema italiano*, esso consiste in una visione del mondo caratterizzata da un continuo slittamento tra la sfera comica e quella tragica, la caricatura e il mostruoso, il riso e l'orrido, l'affermazione e la negazione, unificando due metodi espressivi contraddittori: il comico e il patetico¹³⁴.

De Gaetano è utile ai fini di questo discorso perché riflette sulla relazione tra il grottesco e la realtà, considerandolo come un procedimento di radicalizzazione di uno stile "realista":

[...] *grado estremo del realismo*, effetto dell'ispessimento, dell'esagerazione, della deformazione iperbolica delle linee che definiscono il reale. Una deformazione che può giungere a fare del reale qualcosa di irreali, fino a farlo uscire dai suoi cardini, dai "limiti di un mondo realmente possibile" (Propp) [...]. Il grottesco è sempre realistico, ma il suo

¹³³ Bachtin ragiona sul grottesco smontando un corpo in una delle sue opere più famose, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1995: «La forma della testa, le orecchie e anche il naso vengono ad avere un carattere grottesco soltanto quando essi si trasformano in 'forme di animali o di cose'. Gli occhi non hanno alcuna importanza nell'immagine grottesca di un volto. Essi esprimono soltanto la vita puramente 'individuale', come dire, 'interiore' dell'uomo che ai fini del grottesco non viene ad averne alcuna importanza. Il grottesco ha a che fare soltanto con gli 'occhi strabuzzati' [...] così come si interessa a tutto ciò 'che sbucca fuori, che sporge dal corpo', tutto ciò che cerca di sfuggire ai confini del corpo», p. 346; afferma poi che è la bocca la parte più rilevante: «Essa domina. Un volto grottesco si riduce, in sostanza, a una 'bocca spalancata' e tutto il resto non serve che 'da cornice per questa bocca', per questo 'abisso corporeo che si spalanca e inghiotte'», p. 347.

¹³⁴ Roberto De Gaetano, *Il corpo e la maschera. Il grottesco nel cinema italiano*, Roma, Bulzoni editore, 1999, p. 7.

realismo è tale da diventare irreali [...] sottrae la *realtà* e la *verità* del mondo alla loro verosimiglianza [...]. Il grottesco non costruisce un “mondo possibile” – e, quindi, una possibilità di vita – ma definisce l’impossibilità del mondo reale. La trasformazione e la deformazione iperbolica ed esagerata dei confini e dei limiti del reale trasformano il mondo in qualcosa di *non più abitabile*¹³⁵.

I corpi di Jacopetti sono eccessivi ed esagerati; più che nelle loro forme – raramente il regista è interessato al mostruoso propriamente detto –, il grottesco si rivela nei modi in cui vengono presentati e nei loro comportamenti. Sullo spettatore non ha più la funzione catartica del grottesco medievale teorizzato da Michail Bachtin: non c’è più intenzione di creare un movimento di negazione delle forme e gerarchie sociali, facendo perciò scaturire un riso dal potere dissacrante e rigeneratore. Nel grottesco “moderno” le spinte liberatorie vengono neutralizzate, traducendosi in semplice critica negativa: «[...] ciò che domina, dal grottesco romantico a quello “modernista” (Bachtin), non è il riso liberatorio ma il ghigno satanico, non l’inesauribilità di una forza vitale, ma l’immobilità di chi è bloccato dalle paure nei confronti di un mondo irricognoscibile, estraneo, demonico»¹³⁶.

Se anche le ragazze sudafricane nere della sequenza descritta precedentemente non sfuggono da una rappresentazione di questo tipo per la malizia che i registi impiegano nel filmarle mentre si insaponano in tinozze di legno, o si depilano ascelle e gambe – in entrambi i casi l’utilizzo eccessivo della schiuma non è casuale, ma un espediente per creare contrasto con la pelle scura – per quanto riguarda i cadaveri o i corpi sofferenti che costellano il film, l’associazione con il grottesco è forse meno immediata.

Ne ha trattato Giulia D’Agostini nel saggio *Fame d’Africa: fotografie, corpi e umanitarismo nella letteratura contemporanea africana*¹³⁷, in cui passa in rassegna i romanzi *Metà di un sole giallo*, di Chimamanda Ngozi Adichie e *C’è bisogno di nuovi nomi*, di NoViolet Bulawayo per vedere le diverse finalità assunte al loro interno dalla rappresentazione grottesca del corpo malnutrito.

D’Agostini riconosce nel grottesco uno strumento stilistico in grado di offuscare la distinzione tra umano e non-umano, e dunque utilizzabile per rappresentare l’umano privo di quei diritti che dovrebbero appartenergli naturalmente. Eppure, il suo impiego diventa problematico quando è applicato a soggetti la cui umanità è stata storicamente messa in

¹³⁵ R. De Gaetano, *Il corpo e la maschera. Il grottesco nel cinema italiano*, op. cit., p. 13.

¹³⁶ *Ivi*, p. 17.

¹³⁷ Giulia D’Agostini, *Fame d’Africa: fotografi, corpi e umanitarismo nella letteratura contemporanea africana*, in Elisa Bordin e Stefano Bosco (a cura di), *A fior di pelle. Bianchezza, nerezza, visualità*, Verona, Ombre corte, 2017.

discussione con fini tutt'altro che innocenti¹³⁸: occorre dunque chiedersi che relazione ci sia tra la rappresentazione/oggettificazione della razza e il grottesco. Esso può infatti trasformarsi da strumento generativo di cambiamento e liberazione, a cementificatore di un ordine razziale che si manifesta anche attraverso la riproduzione visiva della razza attraverso immagini-stereotipo.

Nel già citato *The spectacle of the 'other'*, Stuart Hall si interroga sulla rappresentazione di razza, differenza e alterità utilizzando esempi presi dal fotogiornalismo. Parte della sua riflessione riguarda l'ambivalenza della differenza, necessaria da un lato per la produzione di significati, dall'altro pericolosa perché rimarcarla serve per delineare e chiudere i confini, definire una cultura ed espellere da essa ciò che viene classificato come «impuro, anormale». Ma, allo stesso tempo, questa ossessione per la sua rappresentazione rende la differenza «stranamente affascinante proprio per il suo essere proibita, argomento tabù, minaccia per l'ordine culturale»¹³⁹.

Essa è pericolosa soprattutto se viene naturalizzata attraverso la creazione di stereotipi, cioè il potere di rappresentare qualcuno o qualcosa in un certo modo, riducendolo a poche e semplificate caratteristiche fissate nella natura¹⁴⁰: «In short, stereotyping is what Foucault called a “power/knowledge” sort of game. It classifies people according to a norm and constructs the excluded as “other”. Interestingly, it is also what Gramsci would have called an aspect of the struggle for hegemony»¹⁴¹.

Stereotipizzare è l'elemento chiave nell'esercizio della «violenza simbolica»¹⁴²: naturalizzare e immobilizzare le differenze non fa altro che dividere ciò che deve essere considerato normale e accettabile da quello che occorre escludere e stigmatizzare.

In questo modo opera il grottesco dei *mondo movies*; esso non porta a un ribaltamento dell'ordine, non è dissacrante strumento di critica, ma agisce con rigidità e chiusura, facendo degli “anormali” i protagonisti di uno *show* che si dispiega sugli schermi dei cinema occidentali.

Le parole di Susan Sontag descrivono ancora una volta questo rituale di “pornografia epistemologica”¹⁴³:

¹³⁸ G. D'Agostini, *Fame d'Africa*, in E. Bordin e S. Bosco (a cura di), *A fior di pelle*, op. cit., p. 66.

¹³⁹ S. Hall, *The spectacle of the 'other'*, op. cit., in S. Hall (edited by), *Representation*, op. cit., p. 237 (nostra traduzione).

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 249.

¹⁴¹ *Ivi*, p. 259.

¹⁴² *Ivi*, p. 261.

¹⁴³ G. D'Agostini, *Fame d'Africa*, in E. Bordin e S. Bosco (a cura di), *A fior di pelle*, op. cit., p. 61.

In genere, i corpi gravemente feriti che ci mostrano le fotografie pubblicate appartengono ad asiatici o ad africani. Si tratta di una consuetudine giornalistica che eredita la prassi secolare di mettere in mostra esseri umani esotici – vale a dire, colonizzati: dal XVI secolo fino all’inizio del XX, africani e abitanti di remoti paesi asiatici sono stati esibiti come animali di uno zoo nelle esposizioni etnologiche allestite a Londra, a Parigi e in altre capitali europee [...]. L’esibizione fotografica delle crudeltà inflitte a individui dalla pelle più scura in paesi esotici continua questo genere di offerta, ignorando le considerazioni che scoraggiano comportamenti simili quando le vittime della violenza sono nostre; poiché l’altro, anche quando non è un nemico, è considerato soltanto come qualcuno da vedere, e non qualcuno che (come noi) vede¹⁴⁴.

1.7 Mondo movies

Secondo i curatori di *Zoo umani. Dalla Venere ottentotta ai reality show*, le esposizioni umane contribuirono a preparare la cultura di massa al passaggio da un razzismo scientifico a uno popolare ed operativo: infatti, è attraverso la separazione e la lontananza garantite dalle sbarre che molti europei e americani ebbero i loro primi contatti con le popolazioni esotiche e coloniali. Il loro modulo operativo era il differenzialismo razzista che veniva divulgato attraverso lo spettacolo e il ludico¹⁴⁵; nel XIX secolo l’alterità viene razionalizzata e commercializzata attraverso l’esposizione, che inevitabilmente si declinò anche in relegazione e oggettificazione¹⁴⁶.

Lo spettacolo della differenza – attraverso immagini, esposizioni, letteratura – serviva da un lato a legittimare il diritto a colonizzare, dall’altro rivelava una sorta di attrazione per il corpo dell’altro, una erotizzazione per il corpo selvaggio che può essere compresa solo «analizzando il processo di normazione corporea che caratterizza le società occidentali del XIX secolo. [...] le norme corporee borghesi si estesero allora progressivamente all’intera società. Per questo il corpo del “selvaggio” appare più libero, meno costretto, e questa libertà suscita il desiderio del visitatore»¹⁴⁷.

¹⁴⁴ S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, op. cit., pp. 62-63.

¹⁴⁵ Sandrine Lemaire, Pascal Blanchard, Nicolas Bancel, Gilles Boetsch, Eric Deroo, *Introduzione. Zoo umani: tra mito e realtà*, in S. Lemaire, P. Blanchard, N. Bancel, G. Boetsch, E. Deroo (a cura di), *Zoo umani. Dalla Venere ottentotta ai reality show*, Verona, Ombre Corte, 2003.

¹⁴⁶ *Ivi*, pp. 11-12.

¹⁴⁷ *Ivi*, pp. 16-17.

Senza voler forzare troppo l'analogia, si può già almeno in parte cogliere cosa spinse Sontag a creare il collegamento con gli zoo umani nella sua riflessione riguardo l'esibizione fotografica delle crudeltà da parte dei *mass media*.

Se per *Africa addio* il discorso è in parte diverso data la sua struttura che si discostava dai *mondo movies* dei primi anni Sessanta, le componenti spettacolari, voyeuristiche e oggettificanti delle esposizioni del XIX secolo possono essere ritrovate anche in film come *Mondo cane* o *La donna nel mondo*, lunghi cinegiornali di bizzarrie umane raccolte in giro per il mondo¹⁴⁸; in entrambi gli spettacoli, la modalità di presentazione delle categorie umane/gruppi etnici era spesso legata a ricorrenti catene di stereotipi, già radicati negli spettatori e riattivati soprattutto grazie alla pubblicistica e ai poster degli eventi. L'analisi delle locandine consente di ricostruire che elementi dovevano essere usati per evocare certe associazioni e accrescere il desiderio del pubblico di visitare o vedere un certo spettacolo¹⁴⁹.

Non è questa la sede per approfondire il filo diretto che collega queste esibizioni e spettacoli al cinema, ma occorre quanto meno tenerlo presente per cercare di inserire il "fenomeno dei *mondo movies*" all'interno di una genealogia del cinema del reale (o pseudo-reale), evitando così di circoscriverlo a una "aberrazione" puramente italiana, o di investire Jacopetti di una responsabilità autoriale che non consentirebbe di dare rilievo al più complesso dialogo che queste forme spettacolari intrattenevano con i vari pubblici¹⁵⁰.

Un passaggio fondamentale di questa genealogia è sicuramente il cinema d'*exploitation* americano, sviluppatosi tra gli anni Trenta e Cinquanta, il cui successo si basava principalmente sul *marketing*, che esaltava i contenuti impressionanti, violenti e scandalosi del prodotto, rimarcandone di volta in volta l'unicità.

¹⁴⁸ «[...] la spettacolarizzazione dell'Altro si concentra su tutti i tratti somatici che rivelano un'alterità. Su i corpi si iscrivono i segni della differenza. Per questo la statura, le scarificazioni, le deformazioni corporee, gli inserti (oggetti, ossi ecc.) che attraversano il corpo costituiscono altrettanti argomenti pubblicitari negli spettacoli della fine del XIX secolo. Al corpo liscio e normato dell'occidentale corrisponde il corpo ritualizzato del "selvaggio". Parure, vestiti e armi completano la panoplia che contribuisce a precisare i confini tra visitatore e visitato. Infine, anche la nudità o la semi-nudità è un elemento fondamentale di differenziazione», N. Bancel, O. Sirot, *Il corpo dell'Altro: una nuova economia dello sguardo*, in S. Lemaire, P. Blanchard, N. Bancel, G. Boetsch, E. Deroo (a cura di), *Zoo umani*, op. cit., p. 166.

¹⁴⁹ Anne Dreesbach, *Colonial Exhibitions, 'Völkerschauen' and the Display of the 'Other'*, EGO, European History Online, 2012, <http://ieg-ego.eu/en/threads/backgrounds/european-encounters/anne-dreesbach-colonial-exhibitions-voelkerschauen-and-the-display-of-the-other> (ultimo accesso 25.11.2020).

¹⁵⁰ Una buona sintesi della genealogia dei *mondo movies*, incominciando con il documentario sensazionalista americano e passando poi a quello naturalista e neorealista italiano, è fatta da Daniele Aramu in *Tracce d'artificio. Viaggio alle origini del documentario sensazionalista, tra rappresentazione e mistificazione della realtà*, «Nocturno book», n. 9, 2001. Tutto il numero, dal titolo *Mondorama. Da Jacopetti alle ultime evoluzioni del genere, una guida al documentario estremo italiano tra realtà e finzione*, contiene degli articoli fondamentali per la messa a fuoco del filone *mondo movies*.

Nel 1995 sulla rivista «American Anthropologist» viene pubblicata una intervista a Charles Kilgore – soprannominato Dr. Mondo per l'interesse che nutriva per questi film – in cui il suddetto profondo conoscitore del genere propone di ricercare elementi in comune tra i primi “exploitation and pseudoscientific film” americani, ai quali si riferisce con il termine “protomondo”, e gli *shockumentaries* degli anni Sessanta. Prende ad esempio il film *Karamoja*, uscito nelle sale statunitensi nel 1954 per la regia di William Truetle che, secondo quanto scrive Kilgore, non sapendo cosa fare del girato fatto in Uganda durante un viaggio, lo diede a Kroger Babb, distributore di pellicole *exploitation*. Il film venne pubblicizzato per i suoi elementi scioccanti ed estremi, e distribuito con un altro film, *Halfway to Hell* (1948), costruito con filmati di campi di sterminio nazisti; *Karamoja* presentava immagini che nessuno aveva mai visto al cinema, tra cui nudi maschili frontali e mutilazioni¹⁵¹. Dalle locandine si evince che le modalità di comunicazione e pubblicizzazione era molto simili a quelle dei manifesti degli zoo umani, successivamente riprese anche dal filone *mondo*:

UNCIVILIZED...UNCENSORED...REAL! The World's Most Primitive People! Seen for the first time! Incredible and shocking sights that can never be filmed again!¹⁵²;

UNCIVILIZED, SHOCKING, REAL! World's Most Primitive People! Living As They Did 6000 Years Ago! SEE IT TO BELIVE IT!¹⁵³.

Era molto frequente trovare già nei manifesti e nei *pressbooks* uno schematico elenco dei contenuti più scioccanti e quindi accattivanti del film:

SEE – fiercest, deadliest game ever devised as savage pastime! SEE – maidens prepared for marriage in ritual 6000 years old! SEE – weird, shocking rites that precede primitive sacrifices!¹⁵⁴.

¹⁵¹ Amy J. Staples and Charles Kilgore, *An Interview with Dr. Mondo*, «American Anthropologist», v. 97, n. 1, 1995, p. 114.

¹⁵² *Ibidem*, fig. 4.

¹⁵³ [https://alchetron.com/Karamoja-\(film\)](https://alchetron.com/Karamoja-(film)) (ultimo accesso 06.12.2020).

¹⁵⁴ Si ritrovano modi comunicativi simili anche nelle locandine di alcuni film dei fratelli Angelo e Alfredo Castiglioni che, seppur con notevoli differenze rispetto ai film *mondo* dei primi anni Sessanta, vengono spesso inseriti in quella tradizione. La locandina statunitense di *Africa segreta* (1969) presenta il seguente testo: «AFRICA UNCIVILIZED! AFRICA UNSURPASSED! Primitive circumcision practices! Dance orgies of fertility! Blood sacrifices of slaughter! Native feasts of carnage! Never before has the screen shown such astounding and authentic primitive ceremonies!», <https://www.pinterest.it/pin/747316131899871160/> (ultimo accesso 06.12.2020); sul manifesto di *Africa ama* (1971) – in inglese *Africa Uncensored* – si può leggere: «THIS IS AFRICA...in the RAW! NOT FOR THE SQUEAMISH! SEE – Primitive surgical operations for Female pleasure. SEE – Savage initiation of

Per quanto riguarda il contenuto figurativo, le locandine di *Karamoja* presentano disegni di africani e africane nudi o vestiti con pellicce e copricapi, spesso armati, ritratti durante combattimenti o rituali. I rimandi alla pubblicistica delle esposizioni etnologiche sono anche in questo caso molto espliciti: nel 1930 il Ringling Bros. and Barnum & Bailey Circus aggiunse alle attrazioni del suo *show* 13 congolesi, tra uomini e donne, e una di loro venne ritratta nella locandina dell'evento perché indossava in entrambe le labbra i dischi dilatatori, decorazione usata da alcuni popoli africani. Il mezzo busto a colori della donna, con alle spalle le figure di un elefante e una giraffa, era accompagnato dal seguente testo:

Ringling Bros and Barnum & Bailey present from Africa's darkest depths, tribe of genuine Ubangi savages, with mouths and lips as large as those of full-grown crocodiles¹⁵⁵.

Avvicinare i *mondo movies*, gli pseudo-documentari e gli *shockumentary* – categorie dai contorni indefiniti, che si ibridano molto fra loro – al mondo degli spettacoli, dei circhi e delle fiere, consente di valorizzare gli aspetti della ritualità e dell'assenza di narrazione tipici delle forme di intrattenimento popolare, che ruotano intorno al successo di pubblico e agli incassi e che tendono a riproporre le forme rivelatesi vincenti, come sottolinea

Adolescent Virgins. SEE – Bestial Fertility Rites of Bassari. SEE – The male Prostitutes of Mandala. SEE – Strange Sexual Customs of the Jungle. MEN, WOMEN, BEASTS – UNPOSED, UNWARNED. Shown only through the miracle of the telephoto lens!», <https://www.moviepostershop.com/africa-uncensored-movie-poster-1972> (ultimo accesso 06.12.2020). È opportuno notare che queste locandine erano destinate alla distribuzione statunitense; i manifesti italiani non adottavano questo stile, preferendo alle scritte in grassetto, agli elenchi e ai punti esclamativi, fotografie o disegni che molto spesso ritraevano uomini e donne nudi ma censurati, o con il titolo stesso del film, o attraverso rettangoli neri. Nonostante ciò, si possono trovare delle interessanti eccezioni, come ad esempio una locandina di *Africa segreta* probabilmente destinata a un cinema siciliano: «IL FILM PIÙ SENSAZIONALE DELL'ANNO. L'AVVENTUROSO INCREDIBILE ALLUCINANTE FILM GIRATO NEL CUORE DELL'AFRICA. PER LA PRIMA VOLTA SULLO SCHERMO: la circoncisione degli adulti, le danze erotiche, la sposa bambina, la fustigazione dei giovani Peuls, l'harem sulla montagna, il ripudio del marito, il manicomio segreto, la caccia grossa in savana, la medicina primitiva, il tatuaggio dei neonati, i riti musulmani del Tabasky, il disseppellimento del teschio paterno, le cure di bellezza africane. UN FILM TUTTO DA VEDERE»; questa locandina è pubblicata sulla pagina *Facebook* “Mondo-movie” gestita dal cultore e collezionista del genere Daniele Aramu, <https://www.facebook.com/Mondo-movie-1499455290384817/photos/2425401551123515> (ultimo accesso 15.12.2020). Un'altra eccezione si può trovare in *Africa dolce e selvaggia* (1982), che presenta il seguente elenco: “LA PUBERTÀ: l'escissione della clitoride e la circoncisione. LA FECONDITÀ: il rapporto magico-sessuale con il serpente. L'APPARTENENZA: la scarificazione sui seni e sul volto. LA PURIFICAZIONE: il contatto col mondo dei morti. LA CACCIA: l'apprendimento della caccia dei rettili velenosi. IL MITRIDATISMO: lo stregone che si ciba di scorpioni. IL TOTEM: l'iniziazione ai segreti delle maschere. LA SOPRAVVIVENZA: il cammello ed il miraggio”, <https://picclick.it/AFRICA-DOLCE-SELVAGGIA-Manifesto-Film-2F-Poster-Originale-163875041750.html> (ultimo accesso 06.12.2020).

¹⁵⁵ <https://emuseum.ringling.org/emuseum/objects/10488/ringling-bros-and-barnum--bailey-tribe-of-genuine-ubangi;jsessionid=3BD5F7AD0CF3D6DE7872CC88494A7A00?ctx=99997fb3-66b9-4d3f-bcca-2c69259dcaff&idx=6> (ultimo accesso 06.12.2020).

Kilgore rispondendo alla domanda se *Karamoja* fu di grande influenza sulla successiva produzione *mondo*: «Absolutely. In the world of exploitation, the big influence can always be discerned by where the money goes. The movie was such a big moneymaker that other producers were seeing green»¹⁵⁶.

La riflessione sul pubblico può essere utile anche per analizzare quello che è forse l'elemento distintivo dei *mondo movies*, e cioè il discorso sull'autenticità e sul confine tra finzione e realtà: “see things you have never seen before” era il messaggio che accompagnava questi spettacoli, che basavano il loro successo sulla promessa di realtà. Kilgore specifica che i film *mondo* avrebbero firmato la loro condanna se non avessero assicurato al pubblico che “this is the real thing”¹⁵⁷, perché attraverso la pura *fiction* non avrebbero alimentato allo stesso modo i desideri degli spettatori. Inoltre, i primi film di avventura/*exploitation* ambientati in luoghi esotici giocavano sicuramente sull'ignoranza del pubblico, che, essendo molto più interessato allo spettacolo piuttosto che alla parte scientifico-culturale dei film, non metteva troppo in discussione la veridicità dei contenuti delle pellicole.

Anche Roberto Nepoti, in un articolo comparso nel 1990 su «Segnocinema», osserva che negli anni Sessanta la fiducia nei confronti dell'obiettività documentaria era molto più solida rispetto all'oggi in cui scrive, e questo tipo di film giocava proprio sulla tutela di essa per alimentare il voyeurismo del pubblico. Questa tesi lo porta a sostenere che il tramonto del cinema d'*exploitation* sia dovuto alla televisione, che elimina la differita della ripresa, avendo tutti gli strumenti per poter garantire lo spettacolo della morte in diretta¹⁵⁸.

J. G. Ballard, in una intervista fattagli da Mark Goodall, parlerà del ruolo del pubblico nelle dinamiche sociali e di mercato che nacquero intorno ai *mondo movies*. Riporta la sua esperienza personale dicendo in modo provocatorio: «We, the 1960s audiences, needed the real and authentic [...] and it didn't matter if they were faked – a more or less convincing simulation of the real was enough and even preferred»¹⁵⁹. Ballard, che dice di aver visto tutte le creazioni di Jacopetti e di esserne rimasto molto affascinato, sostiene che gli spettatori erano pienamente consapevoli di star collaborando con il film, e questo

¹⁵⁶ A. J. Staples and C. Kilgore, *An Interview with Dr. Mondo*, op. cit., p. 114.

¹⁵⁷ Ivi, p. 116.

¹⁵⁸ Roberto Nepoti, *Mondo cane mondo cannibale. Il documentario italiano e di exploitation da Jacopetti agli anni Ottanta*, «Segnocinema», n. 46, 1990, pp. 23-25.

¹⁵⁹ Mark Goodall and J. G. Ballard, *An Exhibition of Atrocities. J. G. Ballard on mondo films*, in Mark Goodall, *Sweet & Savage. The world through the shockumentary film lens*, London, Headpress, 2006, p. 13.

spiega per quale motivo non rimasero turbati quando molte scene cominciarono a essere smascherate come false: «[...] there was almost the sense that they *needed* to appear “faked” to underline the audience’s awareness of what was going on»¹⁶⁰.

Per quanto riguarda il pubblico italiano, un primo tentativo di delinearne i contorni viene fatto da Claudio Risè nel 1964, quando ancora gli *shockumentary* non erano chiamati *mondo movies* ma venivano racchiusi sotto l’ampia etichetta di “documentari sexy”. L’intento dell’autore è quello di comprendere da dove nasca questo documentarismo e che tipo di pubblico intercetti; confuta l’idea secondo la quale le commedie sexy trovassero successo tra “il pubblico culturalmente più sottosviluppato”:

E invece pare che non sia così. Se è lecito (come credo che sia in un paese come il nostro dove la cultura – per non parlare dell’aggiornamento culturale – è appannaggio della classe agiata, tuttora la sola a arrivare a un’istruzione universitaria) considerare più evoluto il pubblico delle prime e seconde visioni, è poi facile controllare che proprio questo pubblico affolla con maggior costanza le sale dove si proiettano i film “sexy”, che vanno spesso semideserti nelle sale di periferia, così come hanno pochissimo successo nelle cittadine rurali e ancora meno nel sud¹⁶¹.

Cerca però anche di giustificare in altri modi questo divario, ricordando che occorre tener presente che al sud gran parte delle sale erano a gestione parrocchiale e certamente questi film non venivano distribuiti. Inoltre, il pubblico meridionale poteva essere più propenso a rifiutare immagini di vita notturna, feste, *striptease*, percepite come “uno spettacolo da casino” e quindi scandalose da vedersi in un luogo pubblico come il cinema.

«È invece nelle sale del centro, specie in quelle del centro di Milano [...] che si divorano con ingordigia gli *strip* più scadenti, che si accettano senza proteste le finte denunce piene di compiacimenti sadici e nemmeno molto raffinate. Perché?»¹⁶².

L’autore individua una prima possibile ragione nell’abbandono della storia e della narrazione per una forma di spettacolo-dello-spettacolo; un secondo motivo è l’utilizzo dell’esotico e della componente strettamente turistica di questi film, che prende forma attraverso sequenze che si presentano come fossero girate in posti differenti e, anche se

¹⁶⁰ M. Goodall and J. G. Ballard, *An Exhibition of Atrocities*, op. cit., in M. Goodall, *Sweet & Savage*, op. cit., p. 14.

¹⁶¹ Claudio Risè, *I documentari “sexy”*, in Vittorio Spinazzola, *Film 1964: film di massa e cinema d’avanguardia*, Feltrinelli, Milano, 1964, p. 88.

¹⁶² *Ivi*, p. 89.

non fosse vero, «[...] l'importante è che fra l'una e l'altra di esse lo spettatore abbia l'impressione di un mutamento spaziale»¹⁶³.

La tesi di Risè è che l'esotico sia una categoria del gusto borghese e che «In realtà la jungla non interessa, al di sotto di un reddito minimo che possa lasciar sperare di andare a farvi un *safari*, un giorno o l'altro»¹⁶⁴, e questo interesse per una conoscenza non solo immaginifica di un altrove esotico si può spiegare in un'epoca di incipiente turismo di massa.

Tenuto conto che questo contributo è stato scritto due anni prima dell'uscita nelle sale di *Africa addio*, la riflessione riportata a seguire acquista ancora più valore, dal momento che solleva questioni politico-culturali riscontrate raramente tra le critiche del tempo:

Borghese nella sua origine ed essenza culturale, l'esotico serve anche nei film “sexy” scopi essenzialmente borghesi. Il “terzo mondo” è visto sotto un'ottica qualunquista: sia che lo si ritenga né migliore né peggiore del mondo civile, come per Jacopetti, sia che invece si alluda pesantemente all'antropofagia ogni volta che la macchina da presa sorprende un individuo di colore, non è delle sue esigenze, delle sue proteste, della sua cultura che si interessano questi film, ma di alcuni segni esteriori, di colore, che ce lo raffigurano come “affascinante e misterioso”. Pur essendo girati tutti in questi anni di liberazione razziale dei popoli afro-asiatici, nessuno di questi film parla neppure per un momento del processo di decolonizzazione, salvo Jacopetti che ci ride sopra; il “terzo mondo” è visto come il grande alibi per dimostrare che i vizi dell'uomo sono universali e necessari, tanto da trasparire benissimo già nei popoli primitivi. Non è quindi il caso di agitarsi tanto per cambiare le cose. [...] ecco quindi la soluzione borghese (la vita considerata sotto l'angolo visuale del sesso e del cibo, delle sopravvivenze e del piacere) proposta come unico way-out ai problemi dei paesi sottosviluppati [...]. Il ricorso all'esotico persegue insomma uno scopo ideologico. Esso serve a consolidare i vuoti culturali richiesti e utilizzati dalla classe dirigente; di un'altra ragione va tenuto conto, e cioè il suo contenuto di evasione dai problemi immediati, vicini, quotidiani¹⁶⁵.

Marco Dalla Gassa, nell'articolo “*Tutto il mondo è paese*”. *I mondo movies tra esotismi e socializzazioni del piacere*, cerca di tenere insieme la dimensione spettatoriale con quella della rappresentazione dell'alterità: l'autore sostiene infatti che la fortuna del genere potrebbe fondarsi sull'abilità di alcuni registi di commedie sexy e *mondo movies*

¹⁶³ C. Risè, *I documentari “sexy”*, op. cit., in V. Spinazzola, *Film 1964*, op. cit., nota 2, pp. 89-90.

¹⁶⁴ *Ivi*, p. 90.

¹⁶⁵ *Ivi*, pp. 92-93.

di creare prodotti attraverso i quali l'esperienza dell'alterità si "sintonizzasse" con quella degli spettatori, toccando «una serie di sensibilità primarie dell'individuo, come la fragilità e la vulnerabilità, il desiderio sessuale e il raccapriccio, lo scherno e la paura»¹⁶⁶. È un atteggiamento pragmatico che consente di gestire l'alterità, rendendola meno disorientante e scioccante; viene anzi utilizzata dallo spettatore come specchio in cui poter riconoscere le proprie debolezze, imperfezioni e nefandezze, «così da sentirsi suo pari, se non superiore»¹⁶⁷.

Anche per Dalla Gassa dunque, lo spettatore ricopre il ruolo fondamentale di *player*, conoscendo le regole del gioco, la prima delle quali è la finzione; nella sala cinematografica si forma una specie di collettività pronta ad interfacciarsi con una alterità nei confronti della quale si posiziona ad un livello decisamente superiore, nonostante la condivisione di vizi e assurdità: «In tal modo possiamo dire che i *mondo movies* non mostrano solo riti etnici (lontani e bizzarri), ma sono a loro volta dei riti etnici (vicini e bizzarri) in cui chi partecipa è insieme protagonista e astante, soggetto e oggetto di uno sguardo»¹⁶⁸.

Africa addio fu uno dei più grandi successi della stagione, incassando, secondo il catalogo Bolaffi, 1.335.070.000 di lire. La varietà della cartellonistica testimonia inoltre la diffusione globale che conobbe: da una semplice ricerca su *Google* o un'occhiata all'archivio di fotografie e manifesti caricato sulla pagina *Facebook* "Mondo-movie" da Daniele Aramu, si ha la possibilità di tracciare una parziale circolazione del film: Danimarca, Giappone, Belgio, Germania, Islanda, Stati Uniti.

Nelle locandine italiane compaiono soprattutto figure umane, in particolare colpisce la presenza di cadaveri (un africano trasportato su una lettiga di legno o una immagine degli arabi coperti da un telo bianco presa dalla scena di Zanzibar), o di rappresentazioni che accostano elementi bianchi e neri con l'obiettivo di creare un cortocircuito visivo (una ragazza nera che indossa una parrucca bionda e liscia o un bimbo che tocca la statua tutta bianca di una Madonna). È inoltre molto ricorrente l'immagine della giovane donna dall'aria fiera con indosso una pelliccia¹⁶⁹.

¹⁶⁶ Marco Dalla Gassa, "Tutto il mondo è paese". *I mondo movies tra esotismi e socializzazioni del piacere*, «Cinergie», n. 5, 2014, p. 88.

¹⁶⁷ M. Dalla Gassa, "Tutto il mondo è paese", *op. cit.*, p. 89.

¹⁶⁸ *Ivi*, p. 92.

¹⁶⁹ <https://filmartgallery.com/products/africa-blood-and-guts-africa-addio-7120> (ultimo accesso 06.12.2020).

Gli Stati Uniti offrono manifesti raffiguranti il continente africano con all'interno la scritta Africa addio¹⁷⁰, o una immagine con diverse figure, tra animali ed esseri umani: un mercenario nero ghignante, benda sull'occhio e fucile alla mano, una ragazza a seno scoperto, un altro uomo vestito di bianco con un fucile, tre animali¹⁷¹. A differenza della cartellonistica italiana, quella americana accompagna le immagini con delle scritte: "Every scene looks straight in the eye...and spits! This is Africa like it is! Where black is beautiful! Black is ugly! Black is brutal!", o ancora "Savagery! Brutality! Inhumanity! In bathed the world in blood", fino a: "Big! Black! Ugly! Brutal! This is Africa like it is baby...where the name of the game is blood...and you kill or be killed"¹⁷²; toni simili si leggono anche nelle pubblicità sui giornali, un esempio dei quali si può trovare pubblicato da Aramu: "A MIXTURE OF VIOLENCE AND FASCINATION, ALAS! A FILM THAT SHOCKS, STUNS AND FEEDS THE BLOODLUST! Frequently the film testifies under the most dangerous and horrendous circumstances. Exquisite color, with an eye for the drama of death! DEMANDS A TASTE FOR VIOLENCE. IF YOU HAVE IT THE FASCINATION IS INDEED THERE! – Judith Crist, World Journal Tribune"¹⁷³. All'altezza del 1966/1967, si è ancora di fronte al tipo di comunicazione pubblicitaria che, come si è visto, affonda le radici nelle esposizioni umane, transitando negli anni '30-'40-'50 attraverso il cinema esotico e d'avventura statunitense.

Tornando in Italia, un materiale pubblicitario di particolare interesse è il *trailer* della pellicola realizzato dai fratelli Pagot, animatori e fumettisti famosi soprattutto per il personaggio di Calimero. Probabilmente proiettato prima del film, si tratta di un cortometraggio d'animazione di tre minuti che presenta in modo molto efficace e marcato alcuni degli elementi chiave della pellicola. Sono molte le sequenze che riportano all'immaginario di violenza e caos di *Africa addio*: uno dei primi disegni è un coltello sporco di sangue, a cui segue l'immagine di una donna bianca riversa sulle scale affiancata da un neonato che ne indica il corpo senza vita. Gli africani entrano in scena attraverso delle immagini di uomini che, gridando a bocca spalancata, rompono le sbarre di quella che poteva essere una prigione: si trasformano immediatamente in una massa

¹⁷⁰

https://luigilocatelli.files.wordpress.com/2012/01/africa_blood_and_guts_poster_02.jpg?resize=345%2C512 (ultimo accesso 06.12.2020).

¹⁷¹ https://en.wikipedia.org/wiki/Africa_Addio#/media/File:Africa_Addio_-_Blood_and_Guts.jpg (ultimo accesso 06.12.2020).

¹⁷²

<https://www.facebook.com/1499455290384817/photos/a.2075508716112802/2075509016112772/?type=3&theater> (ultimo accesso 06.12.2020).

¹⁷³

<https://www.facebook.com/Mondo-movie-1499455290384817/photos/a.2075508716112802/2075514356112238> (ultimo accesso 15.12.2020).

movimentata di corpi neri di cui non si riconoscono i tratti, che si dirigono agitando gambe e braccia verso lo spettatore. Questa immagine ritornerà più volte per tutta la durata del video, enfatizzando il numero, la massa senza volti, il disordine e l'aggressività di questi popoli. Il *trailer* riprende anche scene dal film, come per esempio la consegna delle armi agli africani da parte degli inglesi, la marchiatura attraverso il timbro "Legion of decency" sugli indumenti intimi forniti dai coloni a qualche gruppo africano, scene di uccisioni di animali in cui i cacciatori sono solo gli africani, la distesa di ossa che segue la mattanza, i cadaveri sulla spiaggia di Zanzibar, un mercenario bianco che spara contro la massa di figure nere per poi essere travolto da esse.

Il risultato è un compendio perfetto del film, per frenesia, violenza e simbologie. Colpisce particolarmente, anche se si tratta di animazioni, la quantità di morti e cadaveri condensati nella durata di tre minuti. L'africano è brutale, urlante, scomposto, armato e pericoloso; viene addirittura ribaltata la scena di *Africa addio* in cui la macchina da presa (e quindi il regista e di conseguenza gli spettatori) osservano da dietro la tenda le ragazze sudafricane che si cambiano dopo aver recitato sul set del film. Nel cortometraggio una donna bianca a seno scoperto è sotto gli occhi avidi di numerosi africani dei quali si vede solo il volto, e in particolare gli occhi e i denti bianchi. L'ultima immagine raffigura il continente africano pulsante che a mano a mano si trasforma in un cuore, che da verde diventa rosso, grondante sangue¹⁷⁴.

Gualtiero Jacopetti, come molti della sua generazione, aveva a lungo sognato il continente africano. In alcune interviste ricorda di quando, arruolatosi volontario durante la Seconda guerra mondiale, credendo e sperando di andare in Africa, venne invece portato in Albania; o ancora, al suo ritorno dal Venezuela, il direttore de *La Settimana Incom* gli propose di lavorare per lui, iniziando con un servizio su Hailè Selassie.

I racconti di Jacopetti, come i suoi film, corrono sempre sul confine tra realtà e finzione, tanto che c'è chi dubita della loro veridicità, tra cui anche suoi amici intimi che smentiscono molti aneddoti (come quello secondo il quale è grazie a Jacopetti che i negativi delle fotografie di Mussolini e Claretta Petacci a piazzale Loreto non furono requisiti dagli americani) affermando che la vita del giornalista «[...] non sarebbe che un avvincente canovaccio, tra realtà e leggenda, opera del suo genio visionario [...]»¹⁷⁵.

¹⁷⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=ILye1Qk17wc> (ultimo accesso 03.12.2020).

¹⁷⁵ Stefano Loparco, *Gualtiero Jacopetti. Graffi sul mondo*, Piombino, Il Foglio, 2014, p. 63; questo volume è probabilmente il lavoro più completo sul regista, indispensabile soprattutto per riferimenti biografici. Sempre su Jacopetti, l'autore ha pubblicato: S. Loparco, *Addio zio Tom di Gualtiero Jacopetti e Franco*

«Africa addio was an intuition»¹⁷⁶, era un periodo in cui l'intero continente stava cambiando, dice in un'intervista; una sua amica inglese alla quale è dedicato il film, Catherine Bronson, gli scrisse una lettera dal Kenya, e da essa Jacopetti si figurò un'Africa molto diversa da quella che si ricordava. Questo lo spinse a progettare un film che avesse come oggetto i cambiamenti che stava attraversando il continente: «[...] I followed the events, I followed anything that struck me, that interested me, without any worry about the political attitude that was mandatory at the time»¹⁷⁷.

Nella medesima intervista Jacopetti si sente chiedere perché sia così interessato a ritrarre le “culture primitive”; la sua risposta potrebbe essere considerata un compendio delle emozioni e desideri che un italiano medio, piccolo-borghese del periodo poteva provare nei confronti dei grandi temi di tradizione e modernità. Jacopetti dice di avere il desiderio di tornare indietro alle origini, sbarazzandosi di tutte le trivialità della vita moderna nell'ottica di ritrovare una purezza e calma primitiva: prova disprezzo per gli uomini che credono di realizzarsi con le loro monotone vite d'ufficio, lanciati verso il mondo dei consumi, «[...] I have a desire to go back to the savage»¹⁷⁸.

Un'altra questione che emerge dominante nelle interviste è quella che riguarda il mondo del giornalismo, del *reportage* e del documentario: si trovano infatti numerosi elementi che consentono di intuire come Jacopetti si ponesse nei confronti del reale, della storia, della verità e del cinema. Se già Mino Argentieri lo aveva definito come l'assoluto ribaltamento di Zavattini, lo stesso Jacopetti non si lascia sfuggire l'occasione per sottolineare come la sua concezione di cinema documentario, basata sull'idea del pedinamento, sia abbastanza ingenua e ingiustificata, mancando soprattutto della sintesi creativa del regista necessaria per dare linfa vitale al lavoro finito¹⁷⁹.

Secondo Jacopetti il documentario deve essere libero, veloce, vitale, e deve parlare con una voce alta, chiara e riconoscibile. Un prodotto assertivo e quasi aggressivo, non pensato per far nascere domande nello spettatore, ma per garantire spettacolo e intrattenimento. Nella lunga citazione che segue si possono trovare molti spunti utili a

Prosperi, Roma, Gremese, 2019, e S. Loparco, *Passeggeremo ancora tra le rovine del tempo. Il cinema, la memoria, la morte: l'ultima conversazione con Gualtiero Jacopetti*, Piombino, Il Foglio, 2019.

¹⁷⁶ Gualtiero Jacopetti. *Interview and Translation by Nico Panigutti*, 1988, in Stuart Swezy (edited by), *Amok Journal. Sensurround Edition. A Compendium of Psycho-Physiological Investigations*, Amok, London, 1995, p. 143.

¹⁷⁷ *Ivi*, p. 144.

¹⁷⁸ *Ivi*, pp. 153-154.

¹⁷⁹ M. Goodall (edited by), *Considerations on the documentary film. By Gualtiero Jacopetti*, in M. Goodall, Sweet & Savage, *op. cit.*, p. 150.

decifrare i film di Jacopetti, la sua concezione del cinema, del pubblico e della realtà che ci ha a suo modo riportato attraverso le sue creazioni:

I have always looked at the facts with a journalist's curiosity, but later I have registered them according to my personal opinion, my leading idea. Leaving the essential truth unchanged, I have been using the facts like episodes in a screenplay, already carefully thought out before starting the camerawork. In other words, knowing already very well the subject I wanted to deal with. Having my precise, personal opinion, during the filming process, I was certainly not objective, impersonal, like a reporter, but an author with a tale to tell, a story, a screenplay, an idea that I wanted to bring into existence. In order to do that, I was using the world as a stage, the crowds as extras, real-life characters as actors. For me, a documentary is a film to be narrated exactly like a conventional film, and as such, it must rely on a director's strong personality and profound preliminary preparation. It has the advantage of the immense fascination coming from contemporary events, of the truth of that which it shows. Documentary, therefore, conceived truly as a spectacle, to be projected in the first-run motion picture halls, with many, many people watching it. This is documentary¹⁸⁰.

Nel corso del capitolo si è cercato di fornire di *Africa addio* una immagine complessa, approfondendo i vari elementi che hanno contribuito a far diventare la pellicola un prodotto culturale attraverso il quale si è in grado di interrogare un'epoca.

L'obiettivo era quello di ricostruire la rete alla quale esso era connesso e che al tempo stesso contribuiva ad alimentare, evitando di considerarlo come un elemento isolato, autoreferenziale, provinciale.

Ad *Africa addio* ci si è rivolti cercando di non fermarsi davanti all'ideologia e alle intenzioni che mossero i registi, tenendo a mente il suggerimento di M. Fouréré, e cioè utilizzare il film come uno strumento, e in special modo come un archivio:

Given the ideological leaning and intentions of the filmmakers, the documentary does not constitute an archive from which to extract information about African decolonization; rather, it is an archive of the popular culture and imagination of the 1960s produced by decades of colonialism – a popular imagination that the filmmakers both reflected on the screen and stimulated through their end-of-empire movies¹⁸¹.

¹⁸⁰ M. Goodall (edited by), *Considerations on the documentary film*, op. cit., in M. Goodall, Sweet & Savage, op. cit., p. 153.

¹⁸¹ M. Fouéré, *Film as archive*, op. cit., pp. 86-87.

2. Il rifugio senza Storia

Colli riprese dopo un momento di silenzio: “In Africa dormo male. In Europa mi sento più
protetto, qui no.”

“Protetto in che modo?”

“Le sembrerà strano: protetto dalla storia.”

“Dalla storia.”

[...]

“Non capisco in che senso la storia la protegge.”

“Mi impedisce di precipitare nel vuoto. In Africa o si vive nel presente, momento per momento,
oppure si precipita giù giù, vertiginosamente fino alla preistoria. Tra noi e l’uomo delle caverne,
non c’è nulla.”

Alberto Moravia, *La donna leopardo*, 1990

Protagonista di questo secondo capitolo è Alberto Moravia, in veste di critico cinematografico e di viaggiatore rimasto affascinato dal continente africano.

Le sue corrispondenze a «Il Corriere della Sera» sono un’altra preziosa testimonianza di narrazioni sull’Africa con le quali il pubblico italiano venne in contatto negli anni Sessanta; lo scrittore, avendo viaggiato nel Continente per circa vent’anni, ha consegnato alla stampa un’enorme quantità di materiale che copre quasi interamente le sue peregrinazioni.

Nonostante avesse attraversato il continente africano in anni fondamentali per la nascita degli Stati indipendenti e per la definizione dei nuovi assetti di potere, si vedrà come Moravia fosse il più delle volte indifferente alla storia contemporanea africana.

Viene spontaneo il paragone con Jacopetti che, seppur deplorasse le nuove vie intraprese dall’Africa, ricordando nostalgicamente il passato dei grandi esploratori, si muoveva nel presente instabile delle decolonizzazioni, non facendo finta che non esistessero; il viaggiatore romano invece è alla ricerca di una terra primitiva, bloccata nel passato e caratterizzata dall’assenza completa di storia. Per questo motivo tende ad indirizzare la sua attenzione verso la natura, registrando le sue impressioni e reazioni ad essa; gli africani, le poche volte che vengono inseriti nelle pagine dei *reportages*, rappresentano per l’autore la radicale diversità, inavvicinabili e incompresi, lontani da lui migliaia di anni.

Uno degli snodi chiave del capitolo è dunque la riflessione sul tempo e sulla storia, e su come il privare l’Africa di quest’ultima la consegnasse inevitabilmente al terreno immobile del mito.

La narrazione confortante che dipinge il Continente come statico e immutabile, e che procede in parallelo con l’invisibilizzazione delle significative trasformazioni che lo avevano attraversato in anni recenti, lo rende meta sognata del nuovo turismo nato dalla società dei consumi; Moravia, per quanto cerchi di sfuggire all’etichetta del turista, non può che essere considerato come tale. Le sue consapevolezze sul neocolonialismo e le riflessioni riguardo il consumo scriteriato della natura africana e i viaggi lussuosi che non permettono il vero incontro con l’Africa, non sono in ogni caso sufficienti per posizionarlo in una categoria diversa da quella che così tanto disprezzava.

Nel corso del capitolo verranno infatti illustrate le contraddizioni presenti negli scritti africani del viaggiatore, prima fra tutte la presenza di un persistente esotismo che si sposa perfettamente con la rappresentazione dell’Africa come mitica terra fuori dal tempo, raggiunta perché creduta capace di offrire un sereno rifugio al borghese annoiato, soffocato dalla frenesia della vita occidentale e allo stesso tempo fiaccato dalla noia della sua quotidianità.

I *reportages* non saranno le sole fonti utilizzate per delineare quest’Africa senza Storia: richiamando quanto fatto nel primo capitolo, si cercherà di intrecciare fra loro vari livelli e aspetti del panorama culturale italiano degli anni in questione, attingendo nuovamente dal bacino dei *mondo movies*, della critica cinematografica, e del cosiddetto cinema d’autore.

Per un approccio alla storia culturale italiana di questo tipo, sono indispensabili le riflessioni e la metodologia proposti da David Forgacs nel suo *L’industrializzazione della cultura italiana (1880-2000)*¹⁸².

Nell’introduzione all’edizione italiana, l’autore scrive che uno dei motivi che lo spinse a redigere il libro è stato il voler fare una storia culturale italiana che uscisse fuori dalla storia degli intellettuali o delle idee, considerando ciò che solitamente viene trascurato.

Di fianco alla produzione di cultura alta corrono, come fiumi molto più grandi, due altre storie che vengono spesso trascurate o considerate come secondarie ma che invece sono essenziali per chi voglia conoscere realmente la storia culturale, e cioè da una parte la storia della produzione di cultura media e bassa, dalla letteratura di consumo al cinema ai

¹⁸² D. Forgacs, *L’industrializzazione della cultura italiana (1880-2000)*, *op. cit.*

programmi radio e televisivi, e dall'altra quella della distribuzione e della ricezione dei prodotti culturali. Hanno un posto centrale in questa storia le industrie culturali moderne – le case editrici, gli editori di periodici e quotidiani, le case di produzione cinematografica, la radio e la televisione, e così via – e ho voluto perciò ricostruire l'evoluzione di queste industrie, mettendola in rapporto da una parte con lo sviluppo economico generale del paese e dall'altra con il potere politico¹⁸³.

Anche se l'oggetto di questa ricerca è ben lontano dall'essere una analisi delle industrie culturali, sarebbe una grave mancanza ignorare completamente questo aspetto, data l'importanza che esso riveste nella circolazione di contenuti culturali.

È sufficiente sottolineare, sempre seguendo Forgacs, quanto potere avessero le concentrazioni di proprietà – che in alcuni casi risultavano essere molto affini a monopoli culturali e dell'informazione – nel diffondere contenuti utilizzando particolari retoriche e immaginari. L'“impero” di Rizzoli è l'esempio forse più calzante e utile ai fini della tesi: possedeva la Cineriz – casa di distribuzione fra gli altri dei primi *mondo movies* –, assunse il controllo de La Nuova Italia e Nuova Sansoni, era proprietario della Compagnia Italiana Attualità Cinematografiche, che produceva i cinegiornali Caleidoscopio, Europeo, Cinesport, Settimanale Ciac, Ieri oggi domani¹⁸⁴. Da non dimenticare infine gli interessi che aveva nel campo delle riviste: «Annabella», «Oggi», «L'Europeo», «Linus», «Sorrisi e canzoni»¹⁸⁵.

Riflettendo a posteriori sulla struttura e le tematiche del libro, Forgacs ne ammette i limiti e le mancanze; una sua osservazione riguardo possibili modifiche da apportare al testo, si è rivelata una utile suggestione per l'organizzazione di questa ricerca: «[...] invece di discutere le storie parallele dei singoli mezzi, analizzerei i media più che altro come sistema, cercando di cogliere meglio il modo in cui l'evoluzione di un dato mezzo ha influenzato quella di altri»¹⁸⁶.

Si tratta di un obiettivo molto ambizioso e complesso da gestire soprattutto a livello formale; le pagine seguenti sono il risultato di un approccio che ha nell'intertestualità¹⁸⁷ uno dei suoi più importanti strumenti.

¹⁸³ D. Forgacs, *L'industrializzazione della cultura italiana*, op. cit., p. 7.

¹⁸⁴ <https://www.archivioluca.com/settimanale-ciac/> (ultimo accesso 07.12.2020)

¹⁸⁵ D. Forgacs, *L'industrializzazione della cultura italiana*, op. cit., p. 200.

¹⁸⁶ *Ivi*, p. 10.

¹⁸⁷ Anche il lavoro di Stuart Hall è imprescindibile per una ricerca di questo tipo; nella citazione che segue Hall espone chiaramente come l'intertestualità sia un mezzo necessario per mappare le rappresentazioni di “differenza” e “alterità” all'interno di una particolare cultura, in un determinato momento storico: «Each image carries its own, specific meaning. But at the broader level of how 'difference' and 'otherness' is

2.1 Da *L'occhio selvaggio* ai documentari esotici: le eredità di Jacopetti

A partire dagli anni Cinquanta il cinema e la società italiana vedono comparire sotto varie vesti pellicole riconducibili all'ampia orbita dei *mondo movies*: data la pervasività e la durata del fenomeno, sono numerose le ricerche, coeve e più contemporanee, che lo hanno analizzato, evidenziando le trasformazioni alle quali andò incontro e le sue svariate filiazioni¹⁸⁸.

Attraverso lo studio di *Africa addio*, nel primo capitolo si è cercato di evidenziare come un approccio meno orientato alla sola autorialità, che corre il rischio di inciampare in inutili criminalizzazioni postume, e più disposto a studiare le reti nelle quali l'opera è inserita, può fare emergere elementi inaspettati attraverso cui fare luce su determinati caratteri di un'epoca.

Una di queste prospettive è la riflessione sul reale che i *mondo movies*, anche inconsapevolmente, permettevano di esplorare; essendo già a conoscenza della centralità di questa questione in essi, non prende dunque alla sprovvista l'incontro con pellicole che, durante gli anni Sessanta, proponevano contenuti meta-cinematografici utilizzando il linguaggio del cinema per interrogarsi sul suo stesso significato e su quello delle immagini

Non essendo questo il luogo per approfondire questa affascinante prospettiva, ci si limita a ricordare in particolare due film che hanno come filo conduttore il potere e la pervasività dello sguardo – potenziato meccanicamente dalla macchina fotografica o dalla cinepresa

being represented in a particular culture at any one moment, we can see similar representational practices and figures being repeated, with variations, from one text or site of representation to another. This accumulation of meanings across different texts, where one image refers to another, or has its meaning altered by being 'read' in the context of other images, is called inter-textuality»; S. Hall, *The spectacle of the 'other'*, in S. Hall (edited by), *Representation, op. cit.*, p. 232.

¹⁸⁸ Seguono alcuni dei contributi riguardo il genere cinematografico dei film *mondo*: Amy J. Staples, Charles Kilgore, *An Interview with Dr. Mondo*, «American Anthropologist», New Series, vol. 97, n. 1, march 1995, pp. 110-125; Daniele Aramu, *Mondo cane...addio!*, «Nocturno», n. 9, 1999; Antonio Bruschini, Antonio Tentori, *Nudi e crudeli. I mondo movies italiani*, Bologna, PuntoZero, 2000; AA.VV., *Mondorama*, «Nocturno book», n. 9, 2001; Mark Goodall, *Sweet & Savage. The World Through the Shockumentary Film Lens*, London, Headpress, 2006; M. Goodall, *Shockumentary evidence: the perverse politics of the Mondo film*, in S. Dennison, S. H. Linn (edited by), *Remapping world cinema: identity, culture and politics in film*, London, Wallflower Press, 2006, pp. 118-128; David Kerekes, David Slater, *Killing for culture. Death film from Shockumentaries to snuff*, Manchester, Headpress, 2006; Danny Shipka, *Perverse titillation. The exploitation cinema of Italy, Spain and France, 1960-1980*, London, McFarland, 2011; M. Goodall, *Dolce e Selvaggio: The Italian Mondo Documentary Film*, in L. Bayman, S. Rigoletto (edited by), *Popular Italian Cinema*, New York, Palgrave Mcmillan, 2013, pp. 226-239; Marco Dalla Gassa, «*Tutto il mondo è paese*». *I mondo movies tra esotismi e socializzazioni del piacere*, «Cinergie», n. 5, 2014; Stefano Loparco, *Gualtiero Jacopetti. Graffi sul mondo*, Piombino, Il foglio, 2015; Gaia Giuliani, *Razza cagna: mondo movies, the white heterosexual male gaze, and the 1960s-1970s imaginary of the nation*, «Modern Italy», vol. 23, n. 4, 2018, pp. 429-444.

– che, se da un lato è in grado di uccidere, dall’altro è incapace di fissare e comprendere la realtà.

Peeping Tom è un film inglese uscito nel 1960 per la regia di Michael Powell; è la storia di un operatore cinematografico ossessionato dalla telecamera e dallo spiare gli altri, un voyeurismo patologico trasformatosi in sadismo, risultato di abusi psicologici che il padre gli infliggeva da bambino: lo spaventava e studiava le sue reazioni alla paura filmandole. Il ragazzo ucciderà diverse donne con un coltello fissato alla cinepresa, in modo da riprendere il loro sguardo terrorizzato nell’attimo prima della morte.

L’indagine sullo sguardo e sul rapporto che esso intrattiene con il reale è al centro della riflessione di Michelangelo Antonioni in *Blow up*, 1966. Anche qui il protagonista è un giovane fotografo che lavora sia documentando la Londra degli anni Sessanta, che facendo foto a modelle. Casualmente gli capiterà di immortalare la scena di un possibile omicidio; da quel momento la narrazione procederà lungo lo sfumato confine di realtà e finzione: nemmeno le fotografie sembrano essere capaci di fissare gli attimi precari di vita che continuamente sfuggono al protagonista, lasciando aperta la possibilità che tutto ciò che gli è successo sia nient’altro che un sogno.

Queste scarse informazioni sono utili per non considerare *L’occhio selvaggio* come un *unicum* per quanto riguarda la riflessione del cinema su sé stesso; uscito il 30 agosto 1967 conobbe una buona circolazione, ma scomparve presto dalle sale per via dello scarso successo di pubblico, portando gli incassi a soli 132 milioni¹⁸⁹.

Il regista è Paolo Cavara, collaboratore di Gualtiero Jacopetti e Franco Prospero in *Mondo cane* e *La donna nel mondo*, allontanatosi dal terzetto per le produzioni successive per motivi che si possono in parte cogliere dalla stessa pellicola.

La lavorazione del film cominciò nel 1965, quando l’attenzione mediatica nei confronti di *Africa addio* era già alta: quello che ne risultò, seguendo le riflessioni di Alberto Pezzotta, può essere considerato un *J’accuse* a Jacopetti e allo stesso Paolo Cavara; i due film acquistano maggior significato se letti in parallelo, perché «[...] *Africa addio* scopre un vaso di Pandora e mette in campo questioni sull’etica del cinema che Jacopetti e Prospero non hanno né gli strumenti né l’interesse ad affrontare. Cerca di farlo, invece, *L’occhio selvaggio*»¹⁹⁰.

¹⁸⁹ Alberto Pezzotta, *Il cinema e l’oscenità della morte. Un percorso intorno a “L’occhio selvaggio”*, in Paolo Cavara, Tonino Guerra, Alberto Moravia, *L’occhio selvaggio*, Milano, Bompiani, 2014, p. 34.

¹⁹⁰ *Ivi*, p. 25.

Come nelle due pellicole citate poc'anzi, anche in questa il protagonista utilizza un occhio meccanico per rapportarsi al mondo: Paolo è un regista che attraversa i vari continenti – prediligendo luoghi “esotici” – a caccia di rituali estremi e scene scioccanti da riprendere. Non ha nessuno scrupolo etico nel modificare la realtà ogni qual volta la ritenga noiosa e insignificante.

Da questi brevi cenni risulta chiaro come *L'occhio selvaggio* si inserisca nella tradizione dei *mondo movies*, presentandosi come pellicola di denuncia nei confronti di quei film e del loro principale esponente: nonostante il regista non lo avesse mai apertamente dichiarato, tutti i critici dell'epoca riconobbero Jacopetti nel personaggio di Paolo¹⁹¹.

Una scena in particolare rivela in modo molto esplicito le intenzioni di Cavara e il suo posizionamento nei confronti dei documentari sensazionalistici ai quali anch'egli aveva preso parte in passato; da essa viene riportato il dialogo recuperato grazie alla sceneggiatura del film (da notare che le battute di Valentino nella pellicola verranno date a Barbara, l'amante di Paolo):

VALENTINO: Ma a me faceva pena lui, il Marajà, quello vero in carne e ossa...non quello che verrà fuori sullo schermo!

PAOLO: Tu resti troppo appiccicato alla realtà...vedi la fine di un uomo...e non ti accorgi che attraverso lui magari io sto dando la fine dell'Oriente.

[...]

VALENTINO: La fine che si vedrà nel tuo film sarà quella dell'Occidente...che riduce tutto a merce, a prodotto, roba di consumo...anche il bonzo che brucia...

[...]

VALENTINO: Tu credi di essere molto furbo, molto cinico, molto padrone di te e invece non sei che uno strumento...Il vero colpevole se ne sta nel suo ufficio di Roma o New York e aspetta che gli confezioni un film pieno di bugie, di orrori, di scandali...che gli faccia guadagnare altri soldi, molti altri soldi. Non so chi sia, non lo conosco...ma la sua presenza è qui tra noi...

[...]

PAOLO: Hai finito? Basta adesso. Cosa credi di aver detto? Hai sfondato delle porte aperte, dei portoni addirittura, grandi così. Ma io, stammi bene a sentire, io ho deciso una volta per

¹⁹¹ L'associazione è quasi innegabile soprattutto davanti alla scena in cui Paolo prova a convincere un monaco a darsi fuoco davanti alla macchina da presa per protestare contro la guerra in Vietnam. Il riferimento che buona parte dei critici e del pubblico avrebbe potuto cogliere è alla sequenza del bonzo che brucia in *Mondo cane 2*, scena che a posteriori venne smascherata come falsa.

Un altro indizio si trova nella scena in cui Paolo – per avere una migliore luce durante la ripresa – posiziona davanti a un muro bianco un vietcong condannato alla fucilazione, palese riferimento ad *Africa addio*.

tutte dove sta il mio posto: coi padroni. Sì...e non soltanto non me ne vergogno come tanti, ma questa è la mia bandiera. Capito?¹⁹²

In questo dialogo, il cinismo e la spregiudicatezza di Paolo vengono rivelati in modo anche troppo didascalico, aggiungendo spessore alla lapidaria battuta di una scena precedente: «La realtà è noiosa. La bugia è divertente»¹⁹³.

Come sottolinea Pezzotta, Cavara porta avanti il suo *J'accuse* utilizzando la stessa retorica e gli stessi strumenti di Jacopetti, facendo leva sulla medesima alternanza tra la messa in scena e l'immagine documentaristica; così facendo arriva ad immaginare scene che in crudeltà superano quelle presentate dai prodotti che vuole criticare¹⁹⁴.

Quella finale, in particolare, raggiunge un livello di malvagità e cinismo comparabile alle più estreme trovate jacopettiane: Paolo e la sua *troupe* sono venuti a conoscenza del piano per un attentato presso un *night club* di Saigon. Invece di riportare la notizia alla polizia, decidono di nascondersi all'interno del locale in sicurezza, e filmare l'esplosione della bomba per poter assicurarsi lo *scoop* in esclusiva. Anche Barbara si trova nel locale e negli attimi successivi all'esplosione viene schiacciata da una trave crollata dal soffitto: Paolo corre in suo soccorso gridando a un incredulo Valentino di continuare a riprendere il suo dolore davanti alla morte di Barbara. La pellicola termina in un *climax* che ancora una volta mostra come, anche attraverso il cinema, l'essere umano cerchi di affrontare con varie modalità la sfida della rappresentazione di sofferenza e morte.

Ne *L'occhio selvaggio* come in *Peeping Tom*, le cifre stilistiche della riflessione ruotano intorno a voyeurismo e sadismo; ancora seguendo Pezzotta, il film italiano ha il merito di aver colto in anticipo sui tempi alcuni degli elementi che caratterizzeranno la società dello spettacolo nei decenni a venire, cominciando a proporre una riflessione intorno all'etica delle immagini: «[...] Cavara e i suoi sceneggiatori aggiungono che chi sta dietro la macchina da presa non è mai innocente. Chi guarda, nemmeno. Anche quando è tutto finto»¹⁹⁵.

Oltre agli elementi finora analizzati, *L'occhio selvaggio* è un documento interessante ai fini della ricerca anche perché almeno in parte frutto di uno scrittore che con il continente africano ebbe un rapporto molto particolare: Alberto Moravia è la terza firma alla sceneggiatura accanto a Paolo Cavara e Tonino Guerra. La sua presenza all'interno di un

¹⁹² P. Cavara, T. Guerra, A. Moravia, *L'occhio selvaggio*, op. cit., pp. 136-138.

¹⁹³ *Ivi*, p. 108.

¹⁹⁴ *Ivi*, p. 29.

¹⁹⁵ A. Pezzotta, *Il cinema e l'oscenità della morte*, op. cit., in P. Cavara, T. Guerra, A. Moravia, *L'occhio selvaggio*, op. cit., p. 38.

progetto cinematografico non deve stupire: negli anni Sessanta e Settanta infatti, egli fu un esponente di spicco della cultura italiana, e il suo nome si poteva trovare dalle librerie alle edicole, dalla televisione al cinema. Con quest'ultimo, Moravia intrattenne un forte rapporto fin da giovane, iniziando come recensore e impegnandosi più tardi nella scrittura di soggetti o sceneggiature; è inoltre noto come di molti suoi romanzi sia stata fatta una trasposizione cinematografica.

Sempre Pezzotta si domanda cosa avesse portato lo scrittore ad interessarsi al progetto di Cavara, in un periodo, il 1966 circa, in cui aveva alleggerito notevolmente le sue collaborazioni cinematografiche; in più, a partire dai primi anni Sessanta, aveva inaugurato la stagione dei viaggi in Africa che lo accompagneranno per il resto della vita, visitando per la prima volta il continente nel 1962 insieme a Dacia Maraini e Pier Paolo Pasolini, e tornandoci con quest'ultimo nel 1965 per i sopralluoghi a *Edipo re*.

L'autore del saggio ipotizza quindi che «[...] *L'occhio selvaggio* possa averlo interessato per la possibilità di riprendere interessi di vecchia data – quelli sul voyeurismo dello spettatore cinematografico e sul fascino morboso per il documentario – alla luce di esperienze di viaggio recenti e di fatti di cronaca eclatanti come quelli legati a Jacopetti»¹⁹⁶. Sostiene a questo proposito di riconoscere chiaramente l'impronta moraviana in alcuni passi della sceneggiatura, tra i quali la battuta di Paolo nella Scena 40: «Gli spettatori sono tutti al tempo stesso masochisti e sadici [...]. Non ci sono buoni film o cattivi film. Ci sono quei cinquanta metri che eccitano e ne fanno digerire almeno altri duemila che annoiano»¹⁹⁷.

Le recensioni di Moravia pubblicate su «L'Espresso» già dalla fine degli anni Cinquanta confermano l'interesse dello scrittore nei confronti dei primi documentari esotici italiani e successivamente dei *mondo movies*: è sicuramente un elemento che lo differenzia da buona parte della critica del periodo, che, quando non faceva a questi prodotti una valutazione feroce esprimendo fastidio e disgusto, semplicemente li ignorava, considerandoli un disprezzabile passatempo per le masse¹⁹⁸.

¹⁹⁶A. Pezzotta, *Il cinema e l'oscenità della morte*, op. cit., in P. Cavara, T. Guerra, A. Moravia, *L'occhio selvaggio*, op. cit., p. 32.

¹⁹⁷ *Ivi*, p. 123.

¹⁹⁸ Il testo Alberto Pezzotta, Anna Gilardelli (a cura di), *Alberto Moravia. Cinema italiano. Recensioni e interventi 1933-1990*, Milano, Bompiani, 2010, raccoglie gli scritti sul cinema dello scrittore. Segue un elenco di recensioni che testimonia l'interesse di Moravia nei confronti di una produzione cinematografica eterogenea, riassumibile sotto l'imprecisa etichetta di "documentario esotico": *Tremila miglia per i Maori di Trastevere*, «L'Espresso», 23.12.1956, recensione a *Le grande barriera*, Regia: Achille Bolla, pp. 260-262; *Fuga dalla sagrestia*, «L'Espresso», 19.05.1957, recensione ad alcune pellicole di ambientazione esotica come *L'ultimo paradiso* di Folco Quilici, *Il ragazzo sul delfino* di Jean Negulesco e *Il tesoro nero* di Marcello Pagliero, pp. 273-275; *Vede la giungla da un salotto*, «L'Espresso», 15.04.1962, recensione a

Già in una delle sue prime recensioni cinematografiche risalente al 1945, si può cogliere l'attenzione quasi morbosa nei confronti del rapporto tra documentario e violenza/morte: *Africa Speaks!*, 1930, diretto da Walter Flutter fu noto soprattutto per la scena in cui un portatore di una spedizione veniva divorato da un leone; la sequenza è palesemente falsa, ma risultò credibile a spettatori di novant'anni fa.

Moravia, con dovizia di particolari, descrive la scena:

Nel momento in cui inseguito e inseguitore uscivano dal quadro (ma non tanto che non si intravedesse l'ultimo e decisivo balzo del leone) si udiva un urlo straziante, l'urlo del poveruomo che crollava sotto gli unghioni e le zanne del felino. Dicevano che l'operatore trascinato dall'entusiasmo avesse continuato a girare mentre il leone sbranava la sua preda. E si può credere che la colonna sonora registrasse anche i rugli di soddisfazione della belva e gli scricchiolii delle vertebre umane stritolate da quelle mascelle formidabili. Comunque la censura tagliò quel pezzo riserbato forse a pochi fortunati nelle cosiddette visioni private. Ciononostante, come è stato detto, il film fece scandalo¹⁹⁹.

Su «L'Espresso» del 12 dicembre 1971, Moravia recensisce un'altra pellicola a tema per così dire africano: trattasi di *Africa ama*, 1971, diretto da Angelo e Alfredo Castiglioni, Oreste Pellini e Guido Guerrasio. In essa lo scrittore abbozza una riflessione sul razzismo italiano proprio a partire dalla visione del documentario, che classifica come “prodotto sensazionalistico di tipo sadico”: nella pellicola trova elementi che giustificano la sua tesi secondo la quale, in quella che lui chiama l'Italia moderna, si è diffuso, tra la piccola borghesia, un “razzismo di rivalsa”. Le frustrazioni e le assenze di soddisfazioni dell'italiano medio vengono esorcizzate in un atteggiamento di superiorità nei confronti dei popoli cosiddetti “primitivi”, considerati incapaci di accedere alla “civiltà”. Aggiunge inoltre che nella produzione filmica italiana del periodo solo i film derivati dai *mondo movies* di Jacopetti hanno dato voce a queste posizioni razziste, dato in ogni caso da non sottovalutare visto il successo raggiunto dalle pellicole, che sono state capaci di coinvolgere sia il “pubblico delle domeniche” che le giurie²⁰⁰.

Mondo cane, pp. 449-451; *Guicciardini visto da via Veneto*, «L'Espresso» 10.03.1963, recensione a *La donna nel mondo*, pp. 486-487; *Oreste a 30 all'ombra*, «L'Espresso» 14.02.1971, recensione a *Appunti per un'Orestide africana*, Regia: Pier Paolo Pasolini, pp. 840-841; *Nella capanna di zio Sade*, «L'Espresso» 12.12.1971, recensione a *Africa ama*, Regia: Guido Guerrasio, Angelo Castiglioni, Alfredo Castiglioni, Oreste Pellini, pp. 867-869.

¹⁹⁹ Alberto Moravia, *Documentari di guerra*, «La Nuova Europa», 18.02.1945, p. 2, citazione contenuta in P. Cavara, T. Guerra, A. Moravia, *L'occhio selvaggio*, op. cit., p. 11.

²⁰⁰ A. Moravia, *Nella capanna di zio Sade*, «L'Espresso», 12.12.1971, contenuto in A. Pezzotta, A. Gilardelli (a cura di), *Alberto Moravia. Cinema italiano. Recensioni e interventi 1933-1990*, Milano, Bompiani, 2010, p. 868.

Il giudizio su *Africa ama* e sui presunti riti ed abitudini della vita africana che i registi si vantano di aver immortalato è severo:

Il razzismo è l'ingrediente indispensabile di simili rappresentazioni, in quanto un'idea non razzista e oggettiva dell'Africa abolirebbe lo squilibrio sadico [...]. Ma forse l'idea razzista è soprattutto presente nella sommarietà delle indicazioni geografiche e topografiche [...]. L'Africa è immensa; ma gli autori del documentario la costringono in due ore di film accozzando insieme, con sospetta confusione, le superstiti vecchie coi piattelli nelle labbra della zona equatoriale con gli imbacuccati nomadi della fascia sudanese. E non si vede mai nulla: un paesaggio, una città, un villaggio, una foresta, un deserto, una savana; nulla, assolutamente, all'infuori dei primi piani, sconsigliabili (come è scritto in un cartello al botteghino) per le persone impressionabili, i quali servono al tempo stesso a ribadire l'idea del "cattivo selvaggio" e ad eccitare con visioni di sesso e di sangue il sadismo latente dello spettatore "civilizzato"²⁰¹.

Stupisce quindi come quattro anni dopo lo stesso Moravia collaborerà con Guido Guerrasio e Alfredo ed Angelo Castiglioni alla scrittura del testo per *Magia nuda*, pellicola molto simile ad *Africa ama*.

Oltre questi due, la filmografia di Guerrasio e dei Castiglioni si compone di altri tre prodotti, *Africa segreta* (1969), *Addio ultimo uomo* (1978), *Africa dolce e selvaggia* (1982).

È evidente la filiazione diretta che questi film hanno con i *mondo movies*, e in particolare con *Africa addio*; tuttavia è opportuno anche sottolineare le differenze per poter proporre un ragionamento più ampio sull'evoluzione del genere e sulle modalità attraverso le quali l'argomento africano viene trattato.

Ancora una volta il terreno di scontro è quello del rapporto che i registi, attraverso la macchina da presa, instaurano con il reale; questo aspetto è rilevante sia per quanto riguarda la loro idea di cinema documentario, che rispetto la considerazione in cui tengono l'oggetto del loro interesse, l'Africa.

Per affrontare meglio la questione, è utile ritornare brevemente su Jacopetti e *Africa addio*, che, come si è potuto osservare dagli esempi riportati nel primo capitolo, tutt'ora sembra non avere ancora finito di produrre effetti sullo stesso reale con il quale aveva intrattenuto un dialogo così teso e contraddittorio.

²⁰¹ A. Moravia, *Nella capanna di zio Sade*, op. cit., contenuto in A. Pezzotta, A. Gilardelli (a cura di), *Alberto Moravia. Cinema italiano*, op. cit., p. 869.

Come si è già in parte evidenziato, Jacopetti non ha mai smesso di difendere – rischiando anche per questo di essere giudicato colpevole durante il processo – il carattere documentario della pellicola, insistendo sull’oggettività del mezzo filmico e sulla fedele riproduzione del reale. Le contraddizioni emergono in modo molto visibile in alcune interviste in cui Jacopetti sostiene che il ruolo del regista non sia quello di confezionare un prodotto realizzando una perfetta copia del reale, bensì quello di proporre qualcosa di accattivante, frenetico, mai visto prima²⁰².

In un’altra intervista fattagli da Mark Goodall e contenuta nel volume da lui curato *Sweet & Savage. The world through the shockumentary film lens*, Jacopetti cita John Grierson, Robert J. Flaherty e Carl Theodor Dreyer per sostenere la tesi secondo la quale non sempre è possibile documentare con sincerità e verità: «Because the documentary is a personal and subjective expression and we cannot expect from it the whole truth. It will express a certain truth, it will reflect a slice of life, throw a beam of light on one aspect of the truth»²⁰³.

È imprescindibile riconoscere questi limiti al documentario, e pertanto smontare l’ingenua convinzione che attraverso esso si possa avere una rappresentazione del reale come in uno specchio; allo stesso tempo però non si può ignorare che un tratto distintivo dei *mondo movies* jacopettiani è quello della manipolazione e falsificazione della realtà. Anche ripercorrendo le interviste, si può quindi ancora una volta notare come Jacopetti cammini su un confine molto sottile, quello tra il desiderio di documentare costumi veri e bizzarri, morte e violenza, e quello di dare in pasto ai suoi spettatori materiale sempre più eccessivo, forzando l’assurdità del reale oltre il suo limite naturale ogni qual volta esso non fosse stato abbastanza.

Dall’intervista ad Angelo Castiglioni²⁰⁴ emergono questioni rilevanti rispetto la natura del materiale documentario raccolto e il ruolo dei viaggiatori/registi: comparso in un film e in un loro libro, ritorna anche attraverso i ricordi del regista un invito che Léopold Sédar Senghor avrebbe rivolto all’uomo bianco, e cioè di documentare le memorie e le

²⁰² «Shock, from the beginning, I always looked for this. It’s inside of me. It’s fine. Life is a continuous passage from one feeling to another. During the day you experience remarkable blows [...] I believe these shock cuts are the only way to convey this process. It’s artificial, because it’s editing, just like music [...] These burlesque passages are life. Soft passages are history, they’re not the daily experience», intervista a Gualtiero Jacopetti contenuta in Stuart Swezy (edited by), *Amok Journal. Sensurround Edition. A Compendium of Psycho-Physiological Investigations*, Amok, London, 1995, p. 157.

²⁰³ Mark Goodall, *Sweet & Savage. The world through the shockumentary film lens*, Headpress Book, London, 2006, pp. 146-147.

²⁰⁴ Intervista ad Angelo Castiglioni, fatta il 12 novembre 2018 presso il Museo Castiglioni di Varese.

tradizioni delle popolazioni africane che, sprovviste di scrittura, ne tramandavano le ricchezze attraverso gli anziani.

Addio ultimo uomo, 1978, si apre con le parole attribuite all'intellettuale senegalese: «“Uomini bianchi”, ha detto Senghor, la voce più alta della poesia e della cultura africana, “andate nei villaggi sperduti della mia terra con i vostri registratori, con le vostre macchine fotografiche e raccogliete le testimonianze degli stregoni, dei cantastorie, dei vecchi, di tutti i gelosi custodi di una lunga storia umana affidata soltanto alle loro voci. Quando essi moriranno, sarà come se, per la vostra civiltà, bruciassero tutte le biblioteche”».

Si può quindi già notare come, a differenza di Jacopetti, i Castiglioni si sentono investiti – almeno a livello teorico – di una sorta di responsabilità etica nei confronti del materiale raccolto e del loro ruolo di testimoni, atteggiamento che potrebbe far rientrare i loro lavori audiovisivi nel campo della *salvage ethnography*, visti i preziosi materiali audiovisivi che documentano usi e costumi di varie popolazioni africane, ai quali si deve aggiungere l'estensione sia spaziale che temporale delle loro ricerche.

L'intervista si conclude con una affermazione che risulta ancora significativa a quasi cinquant'anni dall'uscita nelle sale del loro primo film, *Africa segreta*: «Io ho cercato di fare vedere la realtà».

Grazie alle parole degli stessi registi, si può quindi individuare una delle più significative differenze: mentre Jacopetti si dichiara pronto a forzare la realtà se essa non avesse risposto a determinate esigenze spettacolari – ma allo stesso tempo guardandosi bene dall'ammettere la ricostruzione di alcune scene – i Castiglioni fanno dell'attinenza al reale il loro motivo di vanto, usandolo anche per passare attraverso le maglie della censura.

In due momenti dell'intervista Castiglioni fornisce degli elementi chiave per cercare di ipotizzare se i due fratelli avessero elaborato, a distanza di anni, una sorta di autoriflessione critica sul loro lavoro. L'idea infatti che il documentario sia uno strumento perfetto per riportare il reale su pellicola senza nessuna mediazione da parte dell'osservante è stata oggetto di numerose riflessioni teoriche che spesso si sono intrecciate con quelle riguardanti la pratica dell'antropologia: la presenza stessa della cinepresa e del corpo del regista in un determinato spazio ha degli effetti sulla realtà che si vorrebbe ritrarre nella sua autenticità, risulta quindi frutto di una ingenua inconsapevolezza (o di persistente malafede a distanza di decenni) ritenere di essere riusciti a catturarla senza averla anche minimamente influenzata o modificata.

D'altronde è lo stesso Angelo Castiglioni a raccontare l'episodio di quando, durante le riprese di un parto presso la popolazione dei Matakam, venne imposto alla bambina della quale avevano filmato la nascita il nome di "Camera": il regista dice che ai Matakam piaceva il suono della parola che in quei giorni sentirono pronunciare molto spesso dai due italiani impegnati nelle riprese. Un altro esempio di esplicita "contaminazione" lo rivela il racconto delle riprese di un funerale in Camerun quando, nella capanna di uno degli anziani che stava traendo gli auspici da una gallina sgozzata, Alfredo Castiglioni dette un calcio all'animale che spostandosi era uscito dal campo di ripresa. Il racconto procede con la rabbia del sacerdote che, armato di coltello, cominciò a rincorrerli fino a che non riuscirono a scappare sulla Land Rover.

Sia che questi aneddoti siano realmente avvenuti, sia che siano stati inseriti successivamente per rendere più avventurosa una narrazione altrimenti abbastanza piatta e priva delle esperienze dei registi, essi offrono una buona lente attraverso la quale cercare di analizzare il loro posizionamento nei confronti delle popolazioni e del continente che più volte visitarono per esplorarlo e fissarlo su pellicola.

Dall'enorme quantità di materiale video risultante dai numerosi viaggi in Africa – il primo del quale fu nel 1957 in Vespa – i due fratelli riescono a trarre un discreto profitto, dato che le pellicole interessavano alle grosse produzioni cinematografiche: Guido Guerrasio racconta di quando Rizzoli lo invitò a prendere visione del girato dei Castiglioni, che nei sei mesi seguenti avrebbe montato insieme alla moglie, realizzando *Africa segreta*²⁰⁵.

Il successo del primo film porta alla realizzazione delle altre quattro pellicole, che presentano caratteristiche tematiche e strutturali molto simili fra loro, articolabili su due principali livelli: la numerosa presenza di scene scioccanti incentrate su violenza e nudità, e la pretesa scientificità dei prodotti in questione, presentati come documenti obiettivi e necessari sia per comprendere che per preservare tradizioni e costumi destinati a scomparire.

La pubblicitaria e gli slogan di certe locandine, sia italiane che internazionali, puntano a catturare l'attenzione del potenziale pubblico sottolineando come fosse la prima volta che immagini del genere venissero mostrate sul grande schermo (vedi nota 123 capitolo 1); il carattere di novità ed esclusività viene in alcuni casi esplicitato anche durante il film

²⁰⁵ Le dichiarazioni di Guido Guerrasio vennero raccolte da Tatti Sanguineti nel luglio 2001 e si possono trovare sul sito di Italia Taglia, http://www.italiataglia.it/interviste/africa_segreta_africa_ama_africa_taglia (ultimo accesso 07.12.2020). Guerrasio racconta della reazione scioccata di Angelo Rizzoli e della moglie quando mostrò loro il lavoro finito, tanto che il film in un primo momento venne ritenuto non proiettabile nelle sale. Successivamente la censura lo fece passare, tagliando in particolar modo le scene dei riti.

stesso, come in *Africa ama*: «Attenzione. La sequenza che stiamo per presentare è un documento eccezionale mai filmato prima d'ora. Vi preghiamo di accettarlo nella sua crudele verità». Questo avvertimento precede una scena di infibulazione in cui è mostrato completamente il taglio e la cucitura; la durata, circa quattro minuti, e i primi piani ai genitali, rivelano la morbosità nei confronti della circoncisione femminile.

Oltre che da mutilazioni genitali, le pellicole sono principalmente composte dalle seguenti scene: scarificazioni, mutilazioni e asportazioni dei denti, scene di mercati in cui la macchina da presa indugia soprattutto sui corpi piuttosto che sulle merci (grande attenzione a dischi labiali, orecchini, acconciature), riti (di guarigione, legati alla morte, all'iniziazione, alla fertilità), danze, scene di caccia e smembramenti di animali.

È difficile ricostruire che tipo di impatto ebbero queste pellicole sul pubblico dell'epoca: la loro distribuzione fu sicuramente ampia, come testimoniano le locandine provenienti da diverse parti del mondo, ma non ebbero di certo l'effetto e la risonanza mediatica di *Africa addio*.

Dalle recensioni si può notare come i critici si dividessero tra coloro che collocavano i film all'interno della *legacy* jacopettiana, e tra chi ne sottolineava l'impronta antropologica e il valore scientifico.

Tra le testate più severe nel giudizio su questi film e di conseguenza anche dei registi si trova «Avvenire», che per due volte pubblica delle recensioni dai toni fortemente critici, arricchite da interessanti spunti di riflessione; per quanto riguarda *Africa segreta*, nel numero del 5 novembre 1969, il commento è il seguente: «Ben presto, il desiderio di rappresentare e capire lascia il posto a quello di impressionare lo spettatore [...].», solito «effettismo truculento alla Jacopetti», «solito modo acritico e scandalistico di far apparire raccapricciante e pruriginoso ciò che è semplicemente “diverso”».

Riguardo i registi, l'autore dell'articolo manifesta stupore dal momento che essi non sono dei sadici sconsiderati ma degli intellettuali: i propositi erano buoni ma «[...] hanno finito, obiettivamente, col fare un'altra cosa, presi nel consueto ingranaggio della speculazione commerciale, delle “ragioni del pubblico”, ipotizzato, tanto per cambiare, come un'assemblea di maniaci e di imbecilli»²⁰⁶.

Il 7 novembre 1971, sempre su «Avvenire», vengono pubblicati tre punti a commento della seconda pellicola dei Castiglioni, *Africa ama*:

²⁰⁶ Senza titolo, «Avvenire», 05.11.1969, in F. Fogliato, F. Francione, *Jacopetti files*, *op.cit.*, p. 184.

1) Perché gli autori non hanno saputo (o voluto) tener conto che il cinema è, tra tutte le forme di comunicazione, la più aggressiva e traumatizzante. 2) Perché il dato anatomico e raccapricciante se fornito ripetutamente, non solo non ci “informa” di più sulla sua esibizione isolata, ma desta il fondato sospetto di un compiacimento gratuito. (Oltretutto, non si tratta di materiale etnologico assolutamente “raro”: le circoncisioni, le inumazioni, le danze erotiche si sono viste altre volte). 3) Perché, infine, l’accumulazione dei fenomeni più vistosamente “abnormi e “crudi” dell’Africa, staccati da un contesto umano sicuramente assai più vasto e complesso di quanto qui non appaia, giunge a stravolgere – operandone in effetti una vera e propria correzione sadica – la “innocenza” di quel costume che si dice di voler rispettare²⁰⁷.

Anche «Cineforum» non risparmia parole molto dure, soprattutto per Guido Guerrasio, dal momento che i Castiglioni non vengono nemmeno nominati. Il critico Bruno Damiani non ha nessun dubbio sul valore di *Africa ama*: esso è assolutamente lontano da mire storiche ed etnografiche, viene etichettato come razzista ed inserito nella *legacy* jacopettiana.

Viene infatti osservato che la contestualizzazione è per la maggior parte delle scene assente, e con essa la ricerca del “come” e del “perché”, analisi necessaria nel caso la funzione dei film fosse stata quella didattica derivante da un ragionato approccio antropologico. Ma essendo priva di analisi, la pellicola manca di significato; del colonialismo, per esempio, non si parla minimamente, anzi, i bianchi in più occasioni ne escono con attestati di merito; «*Africa ama*, insomma, non fa altro che approfittare di una ambigua enunciazione antropologica e sociologica, per portare acqua al mulino del razzismo [...] e del colonialismo [...]»²⁰⁸.

Non mancano le voci che consideravano questi film come documentari-verità di tipo antropologico, riconoscendo in essi la volontà degli autori nel tenere la rappresentazione «[...] a un livello decorosamente scientifico, evitando di cedere alle lusinghe dello spettacolo di marca jacopettiana [...]»²⁰⁹. E le poche cadute di gusto si possono perdonare perché vengono presto controbilanciate da quella che viene considerata una serietà etnografica del racconto.

I registi e la produzione puntavano su questa ambiguità, sul fatto di essere stati capaci di creare dei prodotti che potevano essere posizionati al confine tra il documentario

²⁰⁷ Senza titolo, «Avvenire», 07.11.1971, in F. Fogliato, F. Francione, *Jacopetti files*, op. cit., pp. 228-229.

²⁰⁸ Recensione di Bruno Damiani, «Cineforum», n. 109, 1971, in *Ivi*, p. 224.

²⁰⁹ Recensione su «Il Domani», 19.06.1975, in *Ivi*, p. 234.

antropologico e la pura *exploitation*; alcune strategie utilizzate per conferire una parvenza di scientificità sono per esempio i titoli di testa con una cartina dell’Africa sullo sfondo (idea non nuova ma recuperata dalle pellicole statunitensi a carattere esotico degli anni Trenta), o il fare affidamento a voci autorevoli, come Claude Levi-Strauss, del quale utilizzano una citazione in apertura ad *Africa segreta*, o degli antropologi Guglielmo Guariglia e Giovanna Salvioni, che collaborarono con i Castiglioni nella realizzazione degli ultimi film e di alcuni libri²¹⁰. Dall’intervista emerge infatti come si rivolgessero al professor Guariglia, e successivamente a Salvioni, per avere qualche riscontro scientifico rispetto al significato di certi rituali che avevano filmato nel corso dei loro viaggi.

Dei confronti che ebbero con i due antropologi non emerge più di tanto nel commento dei film; è legittimo quindi ipotizzare che il fine ultimo non fosse tanto quello di creare dei documentari dal carattere pedagogico e didattico, quanto quello di attingere e allo stesso tempo arricchire il bacino degli *shockumentary*.

Nonostante questi prodotti si innestino innegabilmente ai *mondo movies* jacopettiani, vi sono alcune discrepanze che meritano di essere evidenziate. Fin da una prima visione colpisce il cambio di ritmo nei film dei Castiglioni: se infatti *Africa addio* punta molto sull’unicità di alcuni materiali filmati (le immagini aeree di Zanzibar per esempio) e quindi sulle difficoltà e i pericoli che la troupe dovette affrontare per poterli ottenere, la maggior parte delle pellicole dei Castiglioni si discosta dalla matrice del cinegiornale che vedeva nell’operatore una sorta di eroe disposto a mettere a repentaglio la sua incolumità per poter raccogliere delle immagini. La frenesia e l’avventura vengono abbandonate per avvicinarsi a una idea museale di recupero e salvataggio di corpi e movimenti immortalati nei loro riti.

Questo cambiamento nell’atteggiamento dei registi nei confronti della materia trattata provoca anche uno slittamento nell’idea di tempo e di storia: mentre Jacopetti – pur vagheggiando con malinconia l’immobile continente conosciuto attraverso la letteratura e le rappresentazioni occidentali – si muove nell’instabile presente delle

²¹⁰ Fin dagli anni Settanta i Castiglioni accompagnano l’uscita dei film con la pubblicazione di libri fotografici a colori attraverso i quali ripercorrevano le stesse vicende presenti nei film. Verso la fine degli anni Ottanta, continuando poi nei Novanta e Duemila, avendo interrotto la produzione cinematografica, le monografie che continuano a pubblicare sono dedicate alle loro scoperte archeologiche e tematiche specifiche sempre riguardanti il Continente. Seguono i due primi titoli: Alfredo e Angelo Castiglioni, Vittorio Franchini, *Africa ama*, Milano, Sugar, 1972; A. e A. Castiglioni, *Addio, ultimo uomo. Nel cuore dell’Africa alla ricerca delle tribù primitive*, Milano, Rusconi, 1977.

decolonizzazioni, i Castiglioni sono interessati unicamente a quella che per loro è la sola autentica Africa, bloccata nel tempo della tradizione²¹¹.

Mentre in *Africa addio* vengono mostrati in grande numero corpi morti, grotteschi, o impegnati a esercitare una violenza presentata come cieca e ingiustificata, in *Africa segreta*, *Africa ama* e *Magia nuda* (*Addio ultimo uomo* e *Africa dolce e selvaggia* presentano caratteristiche in parte differenti) i corpi delle popolazioni africane filmate si offrono agli occhi degli spettatori in quanto puro spettacolo, ottenuto attraverso la costruzione del nativo come l'“altro” per antonomasia, «[...] represented as trapped in some deep frozen past, inarticulate, not yet evolved, seen as Primitive, and yes Savage»²¹².

Nella sua monografia dal titolo *The Third Eye. Race, Cinema and Ethnographic Spectacle*, Fatimah Tobing Rony si concentra principalmente nell'analisi di pellicole etnografiche e popolari, portando avanti la tesi secondo la quale molte di esse siano caratterizzate dalla pervasiva oggettificazione dei popoli indigeni. Se il primo obiettivo della sua ricerca è quello di capire cos'è e come funziona il cinema etnografico ed esplorare la razzializzazione delle popolazioni indigene sia nel cinema popolare che in quello scientifico, un secondo punto dell'analisi è quello di ragionare su come il vedersi costantemente rappresentati come “altri” influenzi pesantemente lo sviluppo di nuove modalità di auto-rappresentazione²¹³.

La critica al cinema etnografico che porta avanti è affascinante anche se molto dura e sicuramente in molti punti abbastanza miope nei confronti di tentativi più rigorosi di utilizzo del mezzo cinematografico a servizio dell'antropologia; nonostante questo, essa offre suggestioni utili per inquadrare le pellicole dei Castiglioni, prodotti ibridi ed ambigui posizionati in precario equilibrio sul confine tra cinema etnografico e cinema popolare:

Finally let me emphasize that I couple “ethnographic” with the world “cinema” rather than with “footage” or “films” because I wish to stress the institutional matrix in which the images are embedded. Cinema is not only a technology, it is a social practice with

²¹¹ Anche dall'intervista del 12.11.2018 emerge come l'Africa delle lotte politiche e della decolonizzazione non avesse mai interessato i due fratelli. Angelo Castiglioni afferma di essersi sempre tenuto alla larga dai discorsi politici del tempo, sia per la pericolosità, sia per mancanza di interesse: «[...] a me interessava documentare la vita delle popolazioni. Mi interessava vedere gli usi, i costumi, i rituali delle popolazioni. Tutto il resto per me non esisteva».

²¹² Fatimah Tobing Rony, *The Third Eye. Race, Cinema and Ethnographic Spectacle*, Duke University Press, Durham and London, 1996, p. 5.

²¹³ *Ivi*, p. 6.

conventions that profoundly shape its forms. My particular interest, of course, is that cinema has been a primary means through which race and gender are visualized as natural categories; cinema has been the site of intersection between anthropology, popular culture, and the constructions of nation and empire²¹⁴.

T. Rony è ben consapevole che il cinema non è stata la prima tecnologia e pratica sociale a fare uso della materia etnografica: nel periodo compreso tra il tardo Ottocento e i primi anni del Novecento ci fu una esplosione di numerosi intrattenimenti basati su essa. Diorami, collezioni di ossa nei musei di storia naturale, ricostruzioni dei villaggi dei nativi nelle fiere e negli zoo, esposizioni universali e coloniali, rappresentazioni a stampa, riviste scientifiche popolari (come *National Geographic*), ecc.

Tutti questi dispositivi, sostiene l'autrice, erano macchine del tempo come lo era l'antropologia, per cui vedere i soggetti ritratti era come stabilire un nesso tra la razza e il passato delle origini: «In order to understand the early history of how indigenous peoples of color were represented in film, it is necessary to examine the obsession with and anxiety about race manifested in both science and popular culture»²¹⁵.

L'ossessivo consumo dell'"altro" razzializzato e considerato come l'incarnazione del primitivo viene chiamato da T. Rony *fascinating cannibalism*, operazione che riprende il titolo da un saggio di Susan Sontag pubblicato su «The New York Review of Books» il 6 febbraio 1975, intitolato *Fascinating Fascism*²¹⁶. In esso Sontag esplora l'estetica del fascismo e si interroga sul perché essa continui ad affascinare anche coloro che sono nati dopo gli anni Quaranta e che non ne hanno quindi avuto esperienza diretta. Nella riappropriazione che ne fa T. Rony, il cannibalismo non si riferisce alle popolazioni rappresentate nelle pellicole, ma ai consumatori delle immagini dei corpi dei nativi, offerte loro dai *media* popolari e dalla scienza²¹⁷. Sostiene dunque che il cinema etnografico indugi in un eccessivo voyeurismo e pornografia, legittimato da un lato dalla scienza, e dall'altro dagli stessi soggetti rappresentati, privati di individualità e voce, esposti come corpi da indagare.

Un nodo centrale nel testo *The Third Eye* è il rapporto tra cinema così detto scientifico e cinema popolare, connessione esplorata dall'autrice a partire dalla cinematografia delle origini, sempre in relazione a contenuti etnografici:

²¹⁴ F. T. Rony, *The Third Eye*, *op. cit.*, p. 9.

²¹⁵ *Ivi*, p. 10.

²¹⁶ Susan Sontag, *Fascinating fascism*, «The New York Review of Books», 06.09.1975, <https://www.nybooks.com/articles/1975/02/06/fascinating-fascism/> (ultimo accesso 13.12.2020).

²¹⁷ *Ibidem*

Ethnographic footage purportedly obtained for research purposes was often used as entertainment (with an educational veneer) for mass audiences: the authoritative lecturer, the use of intertitles, and, later, the voice-over were different means used to control the interpretation of the films [...]. Early film by anthropologists did not always announce itself as intended for science or for popular spectacle; the two domains were intertwined. Just as Regnault made his films for science at popular fair, scientists and natural history museum curators often used ethnographic film both for research purpose and for commercial spectacle²¹⁸.

Félix-Louis Regnault (1863 – 1938), sul quale l'autrice si sofferma lungamente, fu un antropologo francese che utilizzò la cronofotografia applicandola alla ricerca antropologica; i suoi film rivelano l'interesse quasi ossessivo del XIX secolo nei confronti delle anatomie dei corpi e delle loro patologie.

Per Regnault il cinema è lo strumento principe dell'antropologia, perché consente di decodificare il corpo umano dissezionandone i movimenti; era inoltre convinto che i film sarebbero diventati i principali mezzi positivisti e scientifici per lo studio della razza.

Ancora nel 1931, continuava a ribadire l'importanza delle esposizioni etnografiche ed a una rivista scrisse: «Thanks to the Colonial Exposition [of 1931], the ethnographer, who studies the behaviour of peoples, is the man of the day. We are avid to know this science which reveals the multiple ways of human thinking»²¹⁹.

Attraverso l'argomentazione di T. Rony si possono mettere a fuoco tre principali aspetti del pensiero dell'antropologo francese nei confronti dei film etnografici: l'intersezione tra i discorsi di scienza e spettacolo, la fiducia nel cinema come un oggettivo strumento di registrazione, l'idea di creare un archivio di film etnografici (*archive of humanity*) che sarebbe stato utile per ricerche incrociate da parte degli studiosi e per preservare la memoria di popoli che stavano scomparendo.

Sia in modo implicito che esplicito, questi elementi si possono trovare anche nella concezione di cinema etnografico (o presentato come tale) dei fratelli Castiglioni, a circa quaranta anni di distanza dalle elaborazioni teoriche di F. Regnault.

Corpi e movimento sono dunque al centro dell'interesse sia dei due registi italiani che dell'antropologo francese; per T. Rony nel cinema etnografico – in una parte di esso

²¹⁸ F. T. Rony, *The Third Eye*, op. cit., p. 64.

²¹⁹ Félix Regnault, *Le Rôle du cinéma en ethnographie*, «La nature», 2866, 1° ottobre 1931, p. 305, citato e tradotto in F. T. Rony, *The Third Eye*, op. cit., p. 62.

quantomeno – l'unica narrazione possibile è quella che dipende dal corpo del nativo, incastrato all'interno dei discorsi riguardanti l'evoluzione e il mito delle razze che stanno scomparendo: «Emptied of history, their bodies are *racialized*. The racialized body in cinema is a construction denying people of colour historical agency and psychological complexity. Individuals are read as metonyms for an entire category of people, whether it be ethnic group, race, or Savage/Primitive/Third World»²²⁰.

Seguendo la linea di T. Rony, il cinema dei fratelli Castiglioni, un ibrido ammiccante sia al popolare che all'etnografico, è dunque prima di tutto un cinema dei corpi, concentrato sull'anatomia e sui gesti delle popolazioni africane ritratte. Esse sono presentate come bloccate nel passato – vive manifestazioni di una progressione biologica – e viste come personificazione dell'autenticità e della purezza spirituale²²¹.

Spingendo la sua critica ancora più in profondità, l'autrice sostiene che se il mezzo cinematografico viene utilizzato dall'antropologia per salvare delle culture destinate a svanire, il gruppo umano che sta scomparendo è come se venisse proposto come già morto e quindi riscattato attraverso la ricostruzione tassidermica dell'etnografia: questa premessa che rende inevitabile la morte del nativo, fa sì che la distruzione fisica e culturale operata dall'Occidente appaia ineluttabile. Conclude sostenendo che questi film forniscono implicitamente una giustificazione ideologica alle conquiste coloniali che portarono numerosi registi nelle zone più remote ed inesplorate della Terra²²².

È probabilmente anche a causa della copertura mediatica che ricevette *Africa addio* negli anni precedenti e successivi alla sua uscita, che un film come *L'occhio selvaggio* vide la luce; Paolo Cavara infatti, da collaboratore a critico feroce di Jacopetti, realizzò un prodotto che già nel 1967 sollevò significative questioni etiche sul potere di rappresentazione del mezzo filmico, sull'impossibilità di riprendere oggettivamente la realtà, sulle responsabilità sia di chi sta dietro la macchina da presa ma anche di chi guarda.

In particolare, nel corso del film si possono trovare critiche piuttosto esplicite nei confronti del documentarismo o pseudo-documentarismo italiano che raccoglieva in giro per il mondo immagini di corpi esotici, per poi metterli in circolazione nella rete mediatica

²²⁰ F. T. Rony, *The Third Eye*, *op. cit.*, p. 71.

²²¹ «At the center of the story, is the *body* of the Native, the essential index of authenticity, and thus visual media, capable of capturing the body and holding it for the viewer, have long played a lead role in transmitting the narrative of race and evolution», in F. T. Rony, *The Third Eye*, *op. cit.*, p. 195.

²²² *Ivi*, p. 194.

italiana, spesso presentandoli come fantocci bloccati in un altrove reificato e destinato a un perenne immobilismo.

Anche nei documentari dalle pretese etnografiche dei fratelli Castiglioni la mercificazione del corpo nero è ingrediente fondamentale del successo dei film, soprattutto in un periodo in cui la nudità femminile era ancora oggetto di censura, e il documentario risultava una garanzia per la sua rappresentazione, sicuramente più di un film di finzione interpretato da attori occidentali²²³.

Attraverso il contributo teorico e l'analisi di F. T. Rony, si è cercato di comprendere alcuni dei meccanismi che possono spiegare come i film dei Castiglioni avessero trovato un produttore e una fetta di pubblico interessati a loro; rilevanti soprattutto due aspetti evidenziati dalla studiosa, e cioè la stretta relazione tra un certo tipo di scienza e il cinema popolare, e l'ossessiva rappresentazione di corpi nudi, ripresi durante rituali, scene di caccia, danze.

Essi contribuirono a sedimentare nell'immaginario collettivo occidentale – italiano in particolare – l'idea degli africani come di figure bloccate in un passato primitivo, immutabile, nel quale ogni soggettività sparisce e si fonde nella collettività del gruppo, o che cattura l'interesse dei registi solamente in quanto rappresentante o simbolo di una specifica categoria – il cacciatore, lo stregone, il folle, il giovane uomo da iniziare al mondo degli adulti, la ragazza da circoncidere.

È opportuno sottolineare ancora una volta come questa tendenza voyeuristica e spettacolare non fosse nata nell'Italia degli anni Cinquanta/Sessanta, ma vada inserita in una tradizione più antica che comprende circhi, zoo, *freak show*, esposizioni universali, fiere ecc., fino ad arrivare ad un *cinema of attractions*²²⁴.

²²³ A. Pezzotta, *Il cinema e l'oscenità della morte*, op. cit., in P. Cavara, T. Guerra, A. Moravia, *L'occhio selvaggio*, op. cit., p. 15.

²²⁴ Teorizzata da Tom Gunning, la categoria di *cinema of attractions* risulta essere molto utile per declinare fra loro i tre elementi principali dei film *mondo*, e cioè l'aspetto produttivo, la ricezione del pubblico e i contenuti e le rappresentazioni che essi diffondono: «To summarize, the cinema of attractions directly solicits spectator attention, inciting visual curiosity, and supplying pleasure through an exciting spectacle – a unique event, whether fictional or documentary, that is on interest in itself [...]. It is the direct address of the audience, in which an attraction is offered to the spectator by a cinema showman, that defines this approach to filmmaking. Theatrical display dominates over narrative absorption, emphasizing the direct stimulation of shock or surprise at the expense of unfolding a story or creating a diegetic universe. The cinema of attractions expends little energy creating characters with psychological motivations or individual personality. Making use of both fictional and non fictional attractions, its energy moves outward an acknowledged spectator rather than inward towards the character-based situations essential to classical narrative», in Tom Gunning, *The Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde*, in Thomas Elsaesser, Adam Barker, *Early Cinema: Space, Frame and Narrative*, BFI Publishing, London, 1990, p. 384.

L'attenzione nei confronti delle rappresentazioni diffuse da questi film deve procedere in parallelo ad un accurato studio sulla natura dei prodotti in questione: analizzare il cinema popolare significa infatti considerare la relazione che esso ha con altre forme d'arte e d'intrattenimento, e con le varie tipologie di pubblico che intercetta²²⁵.

Alberto Moravia, oltre ad essere stato coinvolto in prima persona nella realizzazione di alcune di queste pellicole, è stato prima di tutto spettatore e critico, e a differenza di famose firme del tempo, fu fin dall'inizio molto attento e curioso rispetto al fenomeno dei *mondo movies*.

In una delle sue recensioni nota come nell'Italia di fine anni Cinquanta sia forte l'interesse per film e documentari ambientati in terre lontane; mette a confronto la penisola con Inghilterra, Francia e Stati Uniti, sostenendo che per questi tre paesi il film "di specie esotica" conosca una ricezione molto diversa da quella italiana, perché l'esotismo viene percepito come un "fatto serio". Il pubblico infatti è composto da «[...] tutta gente che nei paesi esotici c'è stata o per lo meno potrebbe andarci per motivi affatto concreti e impoetici. L'esotismo di riviste come "The National Geographical Magazine", "Match", "Picture Post", non è un ozioso esercizio del genere di "Americani e... americanate", fatto per distrarre una provincia sedentaria, bensì l'espressione di precisi interessi»²²⁶.

In Italia invece, la situazione è totalmente diversa: per spiegarla, Moravia fa un breve riferimento all'"avventura coloniale" italiana, «[...] cominciata male, sotto il segno dell'intimidazione e dell'invidia, ed è finita in modo che tutti sanno [...]», per poi arrivare alla conclusione che, proprio per il fatto di aver avuto un passato coloniale trascurabile, gli interessi degli italiani nei confronti dei paesi esotici sono pressoché nulli:

L'italiano che vede un film sui Mari del Sud o sul Senegal è ancora allo stadio infantile, salgariano, dell'esotismo: si diverte perché quei paesi sono tanto diversi dal suo. Troppo poco in verità. Resta l'evasione. Questa parola di solito si adopera per il forzato truce e membruto il quale accoppa un guardiano o due e se ne fugge dal penitenziario dove sta purgando la pena. Ma da tempo essa è diventata una metafora significativa per designare chi evade prima di tutto da sé stesso, ossia dai propri impegni con la realtà. Si dice comunemente, in senso spregiativo o in senso soltanto critico, letteratura, arte, cinema d'evasione. Il viaggio è il tipo di evasione più frequente: riconosciuta l'impossibilità di

²²⁵ Louis Bayman, Sergio Rigoletto, *The Fair and the Museum: Framing the Popular*, in L. Bayman, S. Rigoletto (edited by), *Popular Italian Cinema*, Palgrave MacMillan, New York, 2013, p. 1.

²²⁶ A. Moravia, *Fuga dalla sagrestia*, «L'Espresso», 19.05.1957, contenuto in A. Pezzotta, A. Gilardelli (a cura di), *Alberto Moravia. Cinema italiano, op. cit.*, p. 274.

risolvere i problemi di casa propria, si va il più lontano possibile, forse con la vaga speranza che, al ritorno, i problemi si siano risolti da soli²²⁷.

Non a caso il tema dell'evasione emerge in modo così definito tra le righe di un articolo di critica cinematografica: esso sarà uno dei temi ricorrenti presenti nei *reportage* di viaggio attraverso i quali lo scrittore informò i lettori dei suoi viaggi africani.

Il Continente diviene perciò la meta delle numerose fughe di Moravia, ciclicamente in cerca di ristoro dalla soffocante vita borghese romana.

2.2 Con il biglietto "Roma-Nairobi" in tasca, vado a spasso per le vie del centro...²²⁸

Le raccolte – compilate dall'autore stesso – *A quale tribù appartieni* (1972), *Lettere dal Sahara* (1981) e *Passeggiate africane* (1987) riuniscono la maggior parte dei pezzi sui viaggi africani che Moravia propose a «Il Corriere della Sera».

In particolare, *A quale tribù appartieni* copre i viaggi in Nigeria e Kenya, con passaggi in Ghana e Tanzania, tra il marzo e l'agosto 1963, mentre tra il gennaio e il marzo 1969 in Tanzania²²⁹. Tra il 1975 e il 1981 Moravia è inviato speciale in Costa d'Avorio, nel Sahara algerino e nigerino, in Kenya e in Zaire; i *reportages* di questi viaggi sono raccolti in *Lettere dal Sahara*. Per finire in *Passeggiate africane* sono raccolti gli articoli pubblicati sulla terza pagina del «Corriere della Sera» tra il 1983 e il 1986, testimonianze dell'itinerario moraviano attraverso Tanzania, Burundi, Ruanda, Zaire, Gabon e Zimbabwe.

Moravia scrisse all'incirca una pagina di *reportage* ogni tre di narrativa²³⁰, dedicando quindi al genere della letteratura di viaggio buona parte della sua attività di scrittore. Prima di enucleare le tematiche principali contenute nei suoi articoli, occorre dunque prestare attenzione alla tipologia di documenti, delineando alcuni caratteri della scrittura odeporica e del rapporto dell'autore con essa e con la società della quale faceva parte il suo pubblico e lui stesso.

Tim Youngs apre *The Cambridge Introduction to Travel Writing* con queste parole:

²²⁷ A. Moravia, *Fuga dalla sagrestia*, op. cit., contenuto in A. Pezzotta, A. Gilardelli (a cura di), *Alberto Moravia. Cinema italiano*, op. cit., p. 274.

²²⁸ A. Moravia, *Lettere dal Sahara*, Milano, Bompiani, 2015, p. 105.

²²⁹ Alberto Cadioli, *Introduzione*, in A. Moravia, *A quale tribù appartieni*, Milano, Bompiani, 2015, p. V.

²³⁰ Tonino Tornitore, *Postfazione*, in Alberto Moravia, Enzo Siciliano (a cura di), *Viaggi. Articoli 1930-1990*, Milano, Bompiani, 1994.

Travel writing, one may argue, is the most socially important of all literary genres. It records our temporal and spatial progress. It throws light on how we define ourselves and on how we identify others. Its construction of our sense of ‘me’ and ‘you’, ‘us’ and ‘them’, operates on individual and national levels and in the realms of psychology, society and economics. [...] Travel narratives, both oral and written, have been around for millennia. Yet their longevity has made it no easier for critics to agree on how to define or classify them. No discussion of travel writing seems complete without critics remarking on the difficulty of determining their object of study²³¹.

Prendendo in considerazione numerosi testi di critica letteraria che si sono occupati di questo tema, Youngs sottolinea a più riprese la grande difficoltà nel definire il genere che in essi si riscontra: esso infatti sembra rifuggire da molte categorie, ponendosi nell’intersezione di esse.

Le narrazioni di viaggio attingono da numerosi generi, come la relazione scientifica, il diario, l’autobiografia, la corrispondenza, il romanzo, il giornalismo e così via. Il fatto che la letteratura di viaggio abbia caratteristiche in comune con altre forme letterarie ha portato numerosi critici a considerare ciò come un segnale della sua propria carenza di specificità, generando un consenso pressoché unanime nel ritenerla una forma mista che trae nutrimento da altri generi²³².

Nonostante la popolarità – o proprio per questo suo successo di pubblico – gli studi accademici sulla letteratura di viaggio cominciano ad affermarsi solo verso gli anni Ottanta, in particolare grazie alle nuove prospettive di ricerca offerte dagli studi postcoloniali: «Postcolonial theory’s recognition of the connections between travel, empire, capitalism and racial ideologies gave an important impetus to travel studies. It broke the illusion that travel texts are ideologically neutral and objective, but it also had the unfortunate effect of making travel writing seem essentially a conservative genre, complicit with the forces of patriarchy and imperialism»²³³.

Youngs invita a complicare il quadro, riconoscendo che le scritture di viaggio senza ombra di dubbio hanno accompagnato colonialismo e patriarcato provvedendo frequentemente alla perpetuazione di atteggiamenti di superiorità rispetto ad altre culture, popoli e luoghi, ma sono anche state utilizzate per diffondere prospettive postcoloniali, anticapitaliste e femministe.

²³¹ Tim Youngs, *The Cambridge Introduction to Travel Writing*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, p. 1.

²³² *Ivi*, p. 6.

²³³ *Ivi*, p. 9.

Per affrontare in modo critico e complesso un genere così ambiguo, l'autore fa presente che:

Whatever the politics of travel texts, scholars' readings of them have led to the realization that 'The truth claims of travel writing are increasingly being exposed as rhetorical strategy – the "other" produced by travel writing is increasingly being seen as a textual construction, an interpretation and not a reflection of reality. An important role in these constructs of reality is played by an intertextual exchange between texts'. It is thus important to view travel narratives internally, intertextually and contextually²³⁴.

Anche Patrick Holland e Graham Huggan riflettono su come parte del fascino della letteratura di viaggio risieda proprio nella sua ambiguità ed opacità: non bisogna infatti dimenticare che essa è considerata e consumata come un prodotto di intrattenimento estremamente popolare. Questa sua caratteristica, come già sottolineato fra gli altri da Youngs, non la rende però inoffensiva, dato che, dietro la sua apparente innocenza e le sue affascinanti osservazioni aneddotiche, risiedono una serie di miti che operano una potente distorsione delle culture altre descritte²³⁵.

Un altro tratto distintivo delle scritture di viaggio – che le accomuna ai *mondo movies* – è il loro collocarsi al confine tra realtà e finzione, una posizione di mediazione costruita dall'autore che liberamente unisce fatti, incontri, luoghi con storie, aneddoti, analisi spesso di dubbia provenienza o presi da fonti mitiche o di finzione²³⁶.

Alcuni *travel writers* non solo giocano con la finzione rispetto a ciò che descrivono, ma anche nei modi in cui si presentano ai loro lettori: oltre a dipingersi spesso come eccentriche figure marginali, o ad inserirsi in una tradizione, storica e letteraria, di viaggiatori e viaggiatrici che hanno lasciato delle memorie, una delle caratteristiche più comuni è l'autorappresentarsi come elusivi, individui che cambiano di ruolo con la stessa facilità con la quale si spostano di posto in posto: «Now the pedagogue, now the clown; now the traveler, now (even) the tourist. They manage, thus, to benefit from alternative temporary privileges, one moment taking advantage of an honorary insider's knowledge, the next taking refuge in a foreigner's convenient incomprehension»²³⁷.

²³⁴ T. Youngs, *The Cambridge Introduction to Travel Writing*, op. cit., p. 13.

²³⁵ Patrick Holland, Graham Huggan, *Tourists with Typewriters. Critical Reflections on Contemporary Travel Writing*, Ann Arbor, University of Michigan press, 2000, p. 8.

²³⁶ *Ivi*, p. 9.

²³⁷ *Ivi*, p. 7.

Questa manipolazione di ruoli fa parte del gioco stesso, del patto con il lettore, che è diventato più consapevole della poca attendibilità dell'autore soprattutto da quando il viaggiare è diventato un privilegio sempre più esteso, facendo in questo modo aumentare le possibilità di verificare di persona i contenuti delle scritture di viaggio.

Ma il rapporto tra l'autore e il suo pubblico non si limita a questo: nell'analisi del genere in questione, è opportuno tenere presente che il viaggiatore non scrive solo a partire da sé stesso, ma dall'interno di una pluralità di immaginari e rappresentazioni che innervano i molteplici livelli di una società in un determinato periodo storico:

Le diverse possibilità di lettura di un territorio non sono soltanto relative ad una diversa predisposizione percettiva, ma sono influenzate da un bagaglio di aspettative preventivo, dal processo mentale di creazione di immagini ambientali che preesistono al paesaggio stesso. A sua volta, questa capacità di mettere a fuoco una iconografia preliminare è correlata al gradiente di circolazione delle immagini in una società, e alla circolazione che esse ottengono all'interno dei meccanismi di diffusione culturale²³⁸.

Posizionare il *travel writer* in un orizzonte sociale più ampio significa anche interrogare la sua attitudine al viaggio: secondo Davide Papotti esso può essere caratterizzato dalla "pesantezza" del bagaglio culturale personale che il viaggiatore porta con sé, che si traduce in una "impermeabilità" agli spazi che visita, oppure da una apertura nei confronti dei luoghi visitati, anche se imprevedibili e di difficile comprensione²³⁹. Il viaggiatore caratterizzato dalla prima predisposizione si muove cercando conferma di ciò che già sa; incarnazione della seconda è invece colui che predilige o non teme le domande, e viaggia in una posizione di "ascolto"²⁴⁰.

Riflettere sull'autore e sulla sua collocazione all'interno del contesto sociale è dunque fondamentale per poter contestualizzare al meglio l'opera: «Nell'analisi di un testo di letteratura di viaggio, si tratta di stabilire se la voce di un autore suoni intonata al coro percettivo della spazialità prevalente della comunità oppure si stagli con un a solo dotato di notevole capacità innovativa e provocatoria»²⁴¹.

Prima ancora di restringere il *focus* d'attenzione sul continente africano, è importante sottolineare alcuni aspetti più generali del rapporto di Moravia con il viaggio, soprattutto

²³⁸ Davide Papotti, *Attività odepórica ed impulso scrittório: la prospettiva geografica sulla relazione di viaggio*, «Annali d'Italianistica», vol. 21, 2003, p. 396.

²³⁹ D. Papotti, *Attività odepórica ed impulso scrittório*, op. cit., pp. 396-397.

²⁴⁰ *Ibidem*.

²⁴¹ *Ivi*, p. 397.

perché nella vita dell'intellettuale l'esplorazione di luoghi lontani ha svolto un ruolo centrale.

Molto probabilmente è lo scrittore italiano che ha più viaggiato, coprendo quasi il mondo intero ma manifestando una chiara predilezione per quello che, nell'intervista fattagli da Vania Luksic, chiama "terzo mondo"²⁴².

Attraverso le parole di Francesco Merighi, giornalista protagonista del romanzo *L'attenzione* pubblicato nel 1965, Moravia esprime la sua necessità di viaggiare in termini che si ritroveranno successivamente anche in numerosi suoi scritti odeporici:

C'è una parola francese che esprime molto bene la sensazione che mi procuravano i viaggi: *dépaysment*. Che cos'era questa sensazione? Cercherò di esprimerla. Era la sensazione del viaggiatore, che, dopo alcune ore di volo sopra l'oceano o su un continente, è sbarcato all'aeroporto di una città sconosciuta, e adesso, seduto sull'autobus che lo trasporta all'albergo, osserva le strade che sta attraversando. Il viaggiatore è stanco e stordito, non sa niente del paese, non ha intenzione di fermarsi a lungo, forse è solo di passaggio. Infine non conosce la lingua nella quale sono scritte le insegne dei negozi e con la quale parlano gli altri viaggiatori intorno a lui. In queste condizioni, una casa è veramente e soltanto una casa, un albero è veramente e soltanto un albero, una donna, un bambino, una piazza e una nuvola. Il *dépaysment* scremava, per così dire, i paesi che visitavo di qualsiasi significato e non lasciava che la superficie. Io ero, dunque, un viaggiatore superficiale; ma si deve dare a questo aggettivo non già il senso di spensierato che ha di solito, bensì un'accezione letterale. Superficiale in quanto non andavo nella mia osservazione, oltre la superficie; non in quanto fossi io stesso, intimamente, superficiale²⁴³.

Questa "superficialità" deve essere letta come l'estremo bisogno di realtà del protagonista, sfinito dalla mancanza di senso nelle apparenze della società dei consumi dell'Italia degli anni Sessanta. La ricerca dell'autenticità africana attraverso esperienze "vere" è uno dei temi ricorrenti negli articoli scritti da Moravia, soprattutto per rimarcare

²⁴² «I problemi sociali, politici, culturali del primo mondo non mi interessano semplicemente perché sono i "miei" problemi e dunque li conosco troppo bene. Quello che mi ha spinto a viaggiare nel terzo mondo dopo il mio soggiorno in Messico è una sorta di "esotismo intellettuale" che è diverso da quello che spinse Stendhal a viaggiare e a vivere in Italia, dove lui trovò l'*energia* che, a suo avviso, mancava in Francia. Dopo aver scelto tra l'Occidente e il terzo mondo, tra le realtà del terzo mondo, è stata l'Africa nera a conquistarsi la mia preferenza» (nostra traduzione), in Alberto Moravia, *Le roi est nu. Conversations en français avec Vania Luksic*, Paris, Stock, 1979, pp. 70-71.

²⁴³ A. Moravia, *L'attenzione*, in A. Moravia, *Opere: Romanzi e Racconti. 1960-1969*, Milano, Bompiani, 2007, pp. 849-850.

la differenza tra ciò che lui ricercava in un viaggio e ciò che caratterizzava l'esperienza del turismo di massa.

Nel passo che segue, preso da *Adamo rimasto nell'Eden*, l'estremo bisogno di autenticità emerge dall'utilizzo ridondante dell'aggettivo "vero": «Ecco Assinie, niente più pontili nuovi e ben tenuti, niente più capanne verniciate, niente più acque limpide. Adesso siamo nell'autentico e nell'autoctono: [...] è un vero villaggio, con vere capanne di vera argilla e tetti di vere foglie di palme. [...] L'autentico e l'autoctono continuano»²⁴⁴.

Nell'intervista fattagli da Luksic utilizza la stessa parola, *dépaysement*, arrivando alla conclusione che i viaggi gli servono per combattere la noia che lo assale quando passa due o tre mesi in Italia senza muoversi, cominciando a sentirsi stanco, arrugginito e insensibile. Il viaggio acquista allora un vero valore terapeutico sia sul piano esistenziale che su quello professionale: lo spaesamento legato al viaggio lo sblocca e al suo ritorno i problemi di creatività letteraria sono risolti²⁴⁵.

Lo scrittore trova nei viaggi la possibilità di azione che gli permette di uscire da una paralisi sia fisica che creativa/intellettuale, e tanto più essi sono poco comuni, quanto più lo rinvigoriscono. Racconta a Luksic di quando, per sfuggire appunto alle cose convenzionali, ripercorse esattamente il viaggio di Gide in Congo: per otto giorni ha risalito il fiume Congo da Brazzaville a Bangui a bordo di un piccolo battello, continuando poi in Land Rover da Bangui a Fort-Lamy e a Dovala²⁴⁶.

È questa la tipologia di esperienza che interessa allo scrittore, una cultura del viaggio che fa acquisire il senso della diversità del mondo; e il continente africano risponderà pienamente a questa necessità, tanto da diventare la meta privilegiata dei suoi spostamenti fino alla sua morte: «Fu la rivelazione della terra in cui avrei dovuto andare prima: invece ci sono andato molto tardi nella vita. Avevo ormai cinquant'anni. Avrei dovuto andarci venti, trent'anni prima. Non l'ho fatto, non so perché. Lo rimpiango. Per me l'Africa è la cosa più bella che esista al mondo»²⁴⁷.

²⁴⁴ A. Moravia, *Lettere dal Sahara*, op. cit., p. 14.

²⁴⁵ «En fin de compte, je pense que tous ces voyages me permettent de tuer l'ennui, et là se trouve l'explication de mon goût pour le dépaysement. Lorsque je passe deux ou trois mois en Italie, sans bouger, je me sens fatigue, rouille, insensible; j'éprouve le besoin de partir. Le voyage acquiert alors une véritable valeur thérapeutique: avant de partir, je me sens bloqué, mon travail littéraire n'avance plus; je suis confronté à des problèmes que je ne réussis pas à résoudre. Le dépaysement lié au voyage me débloque: quand je renter, mas problèmes de créativité littéraire se trouvent résolus comme par miracle, et je recommence à travailler», in A. Moravia, *Le roi est nu*, op. cit., p. 187.

²⁴⁶ A. Moravia, *Le roi est nu*, op. cit., p. 186.

²⁴⁷ A. Moravia e Alain Elkann, *Vita di Moravia*, Bompiani, Milano, 1990, p. 215.

*Porquoi ce choix de l'Afrique?*²⁴⁸, gli viene chiesto nel 1979 da Luksic, e nella risposta dello scrittore si ritrovano aspetti presenti in numerosi dei *reportages* di viaggio scritti per «Il Corriere della Sera», come si vedrà più avanti.

Moravia risponde che le ragioni di questa preferenza per l'Africa sono complicate e in parte oscure. A quel «vuoto» africano del quale aveva già parlato in precedenza nell'intervista, si aggiunge una caratteristica che lo differenzia dagli altri continenti allo stesso modo vuoti e selvaggi, e cioè la natura preistorica. Descrive la natura africana come arcaica, antica e fatiscente, indifferente all'uomo e dall'esistenza e sviluppo indipendente dall'intervento umano.

Molto frequentemente Moravia interpreta l'ambiente africano in rapporto a quello europeo, vedendo il Sahara come la rovina delle montagne, la savana come la rovina delle pianure e la boscaglia come la rovina delle foreste; questa riduzione e immobilizzazione al primitivo è un carattere significativo del rapporto dello scrittore al Continente, riscontrabile a partire dai primi scritti degli anni Sessanta e vent'anni dopo in quelli di *Passeggiate africane*²⁴⁹.

Sempre rispondendo alla domanda dell'intervistatore, lo scrittore dice che spesso si ha l'impressione di trovarsi davanti a una scenografia, e che l'apparizione di un dinosauro o di un altro animale preistorico sembrerebbe molto naturale²⁵⁰. Moravia conclude quindi con uno dei suoi temi ricorrenti, che verrà analizzato più approfonditamente nelle pagine seguenti, e cioè la sensazione di trovarsi nella preistoria, che riconosce come carattere precipuo della natura africana.

L'Africa diventa allora un rifugio per lo scrittore; il vuoto causato dall'assenza di storia si somma allo stato allucinatorio e di sogno procurato dalla monotonia del paesaggio, che

²⁴⁸ A. Moravia, *Le roi est nu*, op. cit., pp. 180-181.

²⁴⁹ Per evidenziare come Moravia non abbandonerà mai alcune impressioni e convinzioni riguardo il Continente, ecco due esempi sull'uso del termine "preistoria" dagli estremi cronologici di *A quale tribù appartieni* e *Passeggiate africane*: «Così un viaggio in Africa, quando non è una scorribanda insipida per i grandi alberghi che gli occidentali hanno disseminato sul continente nero, è un tuffo nella preistoria», citazione dal pezzo intitolato *La paura in Africa*, Lagos, marzo 1963, contenuto in A. Moravia, *A quale tribù appartieni*, Milano, Bompiani, 2015, p. 11; il titolo *In un'aria di preistoria ritrovo il cuore della mia Africa* – dove oltre "preistoria" è da notare il possessivo "mia" – contenuto in A. Moravia, *Passeggiate africane*, Milano, Bompiani, 1987, p. 5.

²⁵⁰ Utilizzando termini molto simili – se non uguali – Moravia esprime le stesse impressioni anche nell'intervista fattagli da Elkann anni dopo: «Vorrei dire a questo punto perché mi piace tanto l'Africa. [...] L'Africa ci parla a modo suo di età per sempre scomparse, sia con le sue pianure meravigliosamente monotone (un cespuglio, un'acacia e così via per mille chilometri) sia con le sue montagne erose, simili a tavole. Tra le erbe di quella pianura e sotto le barriere di quelle montagne non stupirebbe di vedere procedere barcollando i grandi rettili del quaternario, i dinosauri, i brontosauri. L'Africa è il continente più primitivo e selvaggio della terra e tuttavia la natura, forse non casualmente, gli ha dato un ordine e un disegno che sembrano dovuti all'intervento consapevole dell'uomo», in A. Moravia e A. Elkann, *Vita di Moravia*, op. cit., p. 217.

agisce su di lui come una droga: «È un po' come la musica africana, fatta di tamburi e voci umane, che possono continuare all'infinito. I paesaggi si ripetono e trasmettono quella specie di ubriacatura da ripetizione»²⁵¹.

Nelle interviste e nei diari ritorna con insistenza il tema della fuga in Africa: Moravia descrive come più di una volta, sentendo un malessere sempre più incombente a Roma, in modo rapido e poco meditato si diresse in aeroporto, desideroso del continente africano, come di una medicina per la sua angoscia.

Sia ad Elkann che a Luksic racconta la medesima avventura: sistemati i suoi affari, verso le cinque di pomeriggio è partito da Roma e alle undici di sera arriva ad Accra, nel Ghana. Da lì, dopo aver dormito poche ore, con una Land Rover si dirige verso il nord della Costa d'Avorio, in uno dei luoghi più selvaggi dell'Africa.

«Ricordo ancora la gioia che provai al mio risveglio ad Abidjan alle cinque del mattino, quando sentii l'odore dell'Africa e affacciandomi alla finestra vidi le monumentali massaie africane affrettarsi verso il mercato. L'odore dell'Africa non si dimentica mai»²⁵².

Moravia ha bisogno di cambiamenti violenti quando si sente bloccato e spento, preferendo trasferimenti talmente repentini da sembrare quasi magici, tanto che le emozioni profonde provocategli dalla velocità dell'aereo lo suggestionano a tal punto da pensare al tappeto volante de *Le mille e una notte*²⁵³.

Non è solo l'Africa quindi a dargli tranquillità e sollievo mentale, ma anche il viaggio stesso, così dinamico e fuori dagli schemi: è a partire da questa predisposizione avventurosa e poco organizzata che Moravia differenzia la sua esperienza da quella del turista di massa, figura che ritornerà molto spesso nei suoi diari e con la quale si confronterà con modalità non sempre coerenti.

L'era del turismo di massa è iniziata e sono sempre di più i turisti che raggiungono quelle che una volta erano considerate mete raggiungibili esclusivamente da esploratori, reporter, antropologi. Moravia è ben consapevole di ciò, e infatti a Luksic dice che: «Tutto il mondo potrebbe volare da Roma ad Abidjan, ma tutto il mondo non ha abbastanza immaginazione per andare nella boscaglia. La gente preferisce affidarsi a una agenzia di viaggio; si effettua lo stesso viaggio, ma poi vanno in un hotel che assomiglia esattamente a un hotel romano [...]»²⁵⁴.

²⁵¹ Nostra traduzione da A. Moravia, *Le roi est nu*, op. cit., p. 182.

²⁵² A. Moravia e A. Elkann, *Vita di Moravia*, op. cit., p. 221.

²⁵³ A. Moravia, *Le roi est nu*, op. cit., p. 186.

²⁵⁴ Nostra traduzione da A. Moravia, *Ibidem*.

Il pezzo *Gli occhi nel buio* contiene entrambi gli aspetti che si sta cercando di delineare: da una parte si percepisce chiaramente l'avversione dell'autore nei confronti della civiltà dei consumi e la conseguente sensazione di marginalità che egli avvertiva all'interno della sua società d'appartenenza, dall'altra, anche quando la fuga è compiuta e il continente africano raggiunto, è come se, attraverso la figura del turista, la stessa società capitalista perseguiti l'intellettuale che con l'esperienza odepórica vuole trasgredire dal quotidiano. Seguono le prime righe dell'articolo:

Con il biglietto "Roma-Nairobi" in tasca, vado a spasso per le vie del centro: il Corso, Piazza di Spagna, via Condotti, via del Babuino. È la fine di febbraio, le feste coi loro acquisti coatti sono ormai lontane: e infatti i negozi sono pavesati da striscioni con la scritta: "saldi, saldi, saldi". È la vera fiera del consumismo basata non più sull'occasione festiva ma soltanto su un'occasione di profitto, insomma sulle cosiddette "occasioni". Oppresso da questo scatenamento consumistico, decido lì per lì di fare qualche cosa di drastico: volare a Nairobi, e, senza fermarmi nella città, partire direttamente in Land Rover per la più selvaggia e autentica Africa, lontano dalla ressa dei "saldi" europei. Detto e fatto²⁵⁵.

È la sensazione di oppressione a spingere Moravia ad improvvisare una partenza: a Nairobi lo aspetta un amico con cui viaggerà freneticamente sulle piste, come se la velocità fosse in grado di guarire lo scrittore dal turbamento provocatogli da una Roma spendacciona e sorniona.

Ma ecco che la riacquistata pace viene interrotta per la prima volta:

In quel momento arriva una macchina, si ferma, ne scendono due piccoli giapponesi, marito e moglie e, come in una pantomima, eseguono svelti svelti alcune fotografie: lui a lei, lei a lui, il panorama a destra, il panorama a sinistra. Poi chiedono al mio amico di fotografarli insieme, il che lui esegue di buona grazia. I giapponesi ripartono in fretta; lui dice: "Hai notato? Non hanno guardato al panorama, non l'hanno ammirato. L'hanno soltanto fotografato"²⁵⁶.

Non sono gli unici turisti che Moravia e l'amico incontreranno durante il loro viaggio; mentre indugiano vicino a un lago ammirando l'immobilità della flora e della fauna, ecco avvenire il secondo incontro che turba la tranquillità della natura:

²⁵⁵ A. Moravia, *Lettere dal Sahara*, op. cit., p. 105.

²⁵⁶ *Ivi*, p. 107.

Ma l'immobilità dura poco, ahimè. Arriva l'autobus zebrato di una agenzia di safari, si precipita brutalmente verso il molo, si ferma, ne scende un commando di turisti, tutti armati di macchina fotografica²⁵⁷.

Una terza volta i turisti arrivano a rompere il gran silenzio del paesaggio nel quale il viaggiatore è immerso in contemplazione; ma ormai ha imparato e con l'amico si allontana prima di entrare a stretto contatto con loro:

Ad un tratto tutto crolla, silenzio, stupore, vuoto, luce, tutto: tre grandi autobus zebrati di un'agenzia turistica spuntano su una collina, prendono a rotolare per un sentiero, tra le erbe alte, in direzione del motel. Subito mi riscuoto, corro dal mio amico: "Stanno per arrivare i turisti. Scappiamo a visitare il parco prima del loro arrivo"²⁵⁸.

L'avventura con il suo amico procede anche nell'articolo successivo, *Leoni e turisti*, nel quale Moravia racconta di come seguirono gli autobus turistici per trovare il leone che, agli occhi dello scrittore, diventa un «[...] qualsiasi gatto; la sua fama e il suo fascino sono dei prodotti culturali per giunta anacronistici e commercializzati [...]»; per colpa di questa mercificazione di immagine subita dal leone, la sua stima e curiosità nei suoi confronti è svanita, e se non fosse per il suo compagno di viaggio non sarebbe neppure interessato a vederlo. Ma si lascia convincere pensando che in ogni caso potrà spostare la sua attenzione dai leoni agli uomini che lo interessano sempre.

Dopo un breve spostamento in Land Rover, trovano ciò che cercavano: in mezzo a una radura una leonessa circondata dai soliti autobus turistici zebrati con i passeggeri che puntano le macchine fotografiche in direzione dell'animale.

Anche in questa occasione Moravia osserva e studia i turisti, facendone un ritratto molto interessante:

È proprio turismo di massa: donne modeste dall'aria di giovani segretarie o di vecchie pensionate; uomini che fanno pensare ad uffici di società industriali, a supermarket, a ministeri. Alcuni vestiti "per l'Africa" con buffi vestiti da *safari* troppo nuovi e già spiegazzati; altri semplicemente con i loro vestiti di tutti i giorni, in Europa, grigi o marroni, magari in maniche di camicia e bretelle. Naturalmente tutti, senza eccezione, con la

²⁵⁷A. Moravia, *Lettere dal Sahara*, op. cit., p. 108.

²⁵⁸ *Ivi*, p. 112.

macchina fotografica a tracolla. Ma che ci faranno con tutte queste fotografie? E a che servono le fotografie visto che dappertutto si possono comprare delle perfette cartoline?²⁵⁹

È ancora in Kenya quando incontra una coppia di giovani tedeschi che come lui stavano andando a visitare Patu, un'isola dell'arcipelago di Lamu; sulla barca scambia qualche parola con la ragazza, parlando principalmente di argomenti riguardanti l'Africa.

Da queste chiacchiere Moravia dice di rendersi conto che la turista tedesca non sa niente del continente africano e che non desidera conoscere nulla, e lo capisce dalla sua distrazione quando lo scrittore le comincia a parlare delle popolazioni della costa, mentre si anima e accalora quando allude al cibo, ai prezzi, alle comodità: «È proprio una turista di massa sospinta in questi luoghi remoti piuttosto dal valore della moneta che da una inquieta curiosità»²⁶⁰.

Dagli esempi precedenti si può notare come il turista di massa fosse spesso un bersaglio polemico di Moravia: esso infatti sembra condensare molte delle caratteristiche della società dei consumi odiate dallo scrittore, quali il fagocitare paesaggi, animali, culture senza alcun vero interesse, l'utilizzo massiccio della macchina fotografica in modo tale che le fotografie si sostituiscano all'esperienza, il viaggiare comodi di albergo in albergo, il muoversi in massa piuttosto che individualmente.

È la mercificazione del viaggio e il consumo dell'Africa come se fosse un parco divertimenti che provoca in Moravia un continuo fastidio non privo di contraddizioni, visibili già a partire dal primo articolo della raccolta *Lettere dal Sahara*, intitolato *Serata a Treichville*; lo scrittore si rivolge esplicitamente ai suoi lettori in una sorta di dichiarazione d'intenti rispetto la sua scrittura e i futuri *reportages* africani.

Le "impressioni" principalmente visive che riporterà nel momento stesso in cui vedrà/vivrà una esperienza, andranno a comporre quello che lui chiama "il diario del turista"; sempre rivolgendosi al potenziale pubblico de «Il Corriere della Sera», prosegue ammettendo che le parole turista e turismo sono molto screditate perché fanno pensare subito ad hotel di lusso e crociere. Seguendo il ragionamento di Moravia, sembra che di turismo non ne esista solo uno: mentre allontana con sufficienza quello di massa, evoca quella forma avvicinabile al *grand tour* praticato dagli uomini di lettere nel Settecento/Ottocento, una forma di educazione sentimentale per fare vera esperienza del mondo:

²⁵⁹ A. Moravia, *Lettere dal Sahara*, op. cit., p. 117.

²⁶⁰ *Ivi*, pp. 149-150.

Il turismo, insomma, era un modo di vedere la realtà non di spiegarla; di raccontarla non di smascherarla. Questa maniera di viaggiare richiedeva soprattutto sensibilità e curiosità; ma alla fine si rivelava più proficua delle inchieste dei cosiddetti esperti, perché informava il lettore non già delle cose divulgabili e approfondibili che tutti possono sapere ma di quelle che il viaggiatore era stato il solo a provare, cioè appunto, come ho detto, delle sue impressioni²⁶¹.

Giuliana Benvenuti scrive che il resoconto di Moravia è il “diario di un autorevole turista”²⁶²: egli cerca di differenziare la propria posizione ed esperienza da quelle delle masse che riempivano i bus turistici e gli alberghi di lusso, affermando a più riprese ciò che rendeva i suoi viaggi unici. La mancanza di programmazione e la velocità con cui più volte raggiunse il continente, per esempio, o il rimarcare la propria solitudine, nominando raramente i suoi compagni di viaggio, che comunque esistevano, creando così l’illusione di un viaggio quasi solitario²⁶³; al contrario, non esita a raccontare le sue esperienze con persone locali che lo conducono a scoprire la “vera” Africa, lontano dallo svago e dal relax.

La letteratura ricopre un ruolo centrale nei diari, sia perché i libri sono i veri compagni di viaggio dello scrittore, grazie ai quali affronta l’isolamento, sia perché, attraverso continui riferimenti ad autori e testi che hanno a che fare con il continente africano o con esperienze di viaggio non convenzionali, si inserisce all’interno di una tradizione²⁶⁴.

In particolare, sono numerosi i riferimenti a Ernest Hemingway con *Green Hills of Africa* (1935), Joseph Conrad con *The heart of darkness* (1899) e *Lord Jim* (1900), Louis-Ferdinand Cèline con *Voyage au bout de la nuit* (1933) e André Gide con *Voyage au Congo* (1927).

Gli autori e le loro opere sono evocati da Moravia nei momenti di lettura durante il riposo, quando si trova a vivere delle esperienze affini a quelle descritte in questi libri, o quando

²⁶¹ A. Moravia, *Lettere dal Sahara*, op. cit., p. 8.

²⁶² Giuliana Benvenuti, *Un Paradiso terrestre a pagamento. I reportage dall’Africa di Alberto Moravia e le contraddizioni del turismo globale*, «Studi culturali», anno VII, n. 3, 2010, p. 437.

²⁶³ *Ivi*, p. 447.

²⁶⁴ P. Holland e G. Huggan sostengono come l’inserirsi all’interno di una tradizione sia un atteggiamento tipico degli autori i cui scritti rientrano nella vasta categoria della letteratura di viaggio: «It is an axiom of recent travel writing that writers offer tribute to their predecessors, homage often paid in adulatory terms. Contemporary travel writers thus consciously place themselves in a tradition – a tradition as much literary as historically based. Nor need these predecessors, literary or historical, have actually travelled; for travel writers are fascinated, rather, by the imaginative texture of place – the process by which places and their inhabitants are shaped and reshaped by (literary) myth», in P. Holland and G. Huggan, *Tourists with Typewriters*, op. cit., p. 7.

vuole mettere alcune sue decisioni sulla stessa linea di alcune prese da quei vecchi esploratori, come dichiara nel pezzo *Sulle orme di Gide*:

Siamo qui per organizzare il viaggio in automobile che, sulle orme di André Gide, ci porterà da Duala, su su, attraverso il Camerun, fino a Fort-Lamy, nel Ciad. Questo viaggio che chiamò *Retour du Tchad* veramente Gide lo fece all'incontrario, da Fort-Lamy a Duala; lo fece parte a cavallo per i sentieri, e parte in battello sui fiumi, mentre noi lo faremo in *land-rover*; ci mise più di due mesi mentre noi, comodamente, impiegheremo due settimane; ma Duala, a quanto sembra, fece allo scrittore francese lo stesso effetto sfavorevole che a noi [...] ²⁶⁵.

Anche in un altro passaggio, l'evocazione di un viaggio già effettuato in precedenza funge da legittimazione all'apparente bizzarra scelta di risalire il fiume Zaire in otto giorni di navigazione per raggiungere da Kinshasa la città di Kisangani, distanza che si potrebbe comodamente coprire con due ore di aereo.

Le motivazioni principali alla base di questa scelta sono tre: in primo luogo, seguendo una tendenza che abbiamo già sottolineato in precedenza, è un modo per evitare di fare del turismo organizzato «[...] e così non incontrarmi, appunto, con i turisti, i quali inevitabilmente e senza colpa loro, introducono nell'irrita realtà di certi luoghi un elemento di banalità consumistica» ²⁶⁶; in secondo luogo questo viaggio avventuroso porterebbe a attraversare lo Zaire, "il più africano di tutti i paesi africani"; infine «[...] per una ragione di letterato: perché lo Zaire è il fiume di *Cuore di Tenebre* [sic], il romanzo africano di Joseph Conrad. Si dirà che quest'ultimo è un motivo stravagante. Ma perché? Proprio in Africa, continente dominato dalla natura, tutto ciò che è storico e culturale commuove profondamente, come il segno distintivo di una nobile e utile presenza» ²⁶⁷.

Oltre a imprimere una sorta di valore culturale alle esperienze di viaggio dell'autore, contribuendo a differenziarlo ulteriormente dalla pratica del turismo di massa, i numerosi riferimenti alla letteratura odepórica di decenni precedenti sembrano rendere l'esperienza dell'alterità africana più decifrabile, come è possibile intuire dall'ultima citazione, riferita a una sorta di necessità rispetto a un filtro storico/culturale attraverso il quale cercare di gestire un continente così differente dall'Europa.

²⁶⁵ A. Moravia, *A quale tribù appartieni*, op. cit., p. 163.

²⁶⁶ A. Moravia, *Lettere dal Sahara*, op. cit., p. 167.

²⁶⁷ *Ibidem*.

Nonostante cerchi di seguire le tracce di Conrad, Gide, Hemingway, e li utilizzi come guide spirituali, Moravia non esita a contraddirli, riconoscendo come molte loro impressioni e valutazioni a decenni di distanza risultino poco accurate e innervate da logiche coloniali. Soprattutto in alcune descrizioni di Hemingway trova i resti di un mondo che è già scomparso da tempo:

Hemingway ci ha dato una rappresentazione dell’Africa che, con la fine del colonialismo da una parte e l’invasione neocapitalista dall’altra, diventerà presto archeologica. [...] il modo di pensare che traluce da questa narrativa è curiosamente antiquato e quasi ottocentesco. In racconti come *Le nevi del Kilimangiaro* e *Breve vita felice di Francis Macomber*, Hemingway ci dà il momento deluso e amaro del colonialismo; ma non si scosta da una scala di valori che, *mutatis mutandis*, è ancora quella di un Kipling²⁶⁸.

Moravia si trova in una posizione intermedia rispetto varie traiettorie che sembrano attraversarlo: mentre rifiuta il consumismo borghese e la vacanza *relax* nei resort africani, soggiorna spesso in hotel e abbraccia un’altra idea di turismo più legata al *grand tour* dei letterati e uomini di cultura appartenenti a una borghesia intellettuale europea che viaggiava con tutti i *comfort* ed evitava sicuramente gli ambienti che non lo avrebbero loro garantito.

È alla ricerca dell’esperienza autentica della “vera Africa” e spesso si convince – e convince il lettore – che il suo modo di viaggiare sia quello giusto per arrivare ad ottenerla. Ma al tempo stesso, come si vedrà meglio più avanti, Moravia è fin troppo consapevole che l’esperienza del viaggio e dell’esotico stia profondamente mutando: quelle che una volta erano avventure estreme stanno diventando sempre più alla portata di tutti. Le distanze si stanno riducendo mentre le culture si mescolano.

Questi cambiamenti hanno profonde influenze anche sul Moravia scrittore, dal momento che interferiscono con il suo rapporto con il pubblico dei lettori: come sottolinea chiaramente G. Benvenuti, l’autore di reportage «[...] deve commisurare la propria narrazione con la crescente conoscenza da parte dei suoi lettori di un mondo sempre più vasto e sempre meno esotico, mutando le forme e le modalità di scrittura, i temi, ma soprattutto giustificando i reportage a partire in primo luogo dalla propria autorevolezza e conoscenza [...]»²⁶⁹.

²⁶⁸ A. Moravia, *A quale tribù appartieni?*, op. cit., p. 26.

²⁶⁹ G. Benvenuti, *Un Paradiso terrestre a pagamento*, op. cit., p. 440.

Il percorso fatto in questo paragrafo deriva dalla convinzione che per mettere a fuoco l'idea di Africa di Moravia da un lato è indispensabile comprendere il ruolo svolto dal viaggio nella vita dell'autore e le modalità attraverso le quali egli costruì la sua identità di viaggiatore, dall'altro tentare di tratteggiare il rapporto che aveva con il suo pubblico di lettori: i diari non sono infatti stati pensati come diari intimi, ma come pagine che avrebbero avuto una pubblicazione su uno dei più importanti quotidiani italiani. Questo aspetto ha senza dubbio avuto ripercussioni sul suo modo di raccontare l'Africa, in primo luogo decidendo cosa mostrare e cosa invece nascondere o tralasciare.

«[...] Moravia viaggia pensando a come raccontare ai propri simili ciò che vede. La sua preoccupazione principale è quella di essere un autore»²⁷⁰; cerca quindi di costruire la sua autorità/autorialità, e lo fa anche differenziando la propria esperienza da quella del turista e dell'etnografo, cercando di ritagliarsi una posizione intermedia che rispecchia in un certo modo la trasformazione a cui sta andando incontro l'esperienza del viaggio e l'incontro con l'esotico.

2.3 Il “mito” dell'esotico

La raccolta *Viaggi. Articoli 1930-1990* contiene un pezzo indispensabile per comprendere la riflessione che Moravia sviluppa a partire dalla metà degli anni Sessanta, al ritorno dal giro del mondo con Dacia Maraini, sul destino del viaggio e su come le sue nuove modalità abbiano modificato il rapporto dell'uomo con l'esotico.

*Il giro del mondo è finito, ora fuggiamo in noi stessi*²⁷¹ inizia con una sentenza catastrofica, che sembra riferirsi semplicemente al viaggio appena concluso: «Il giro del mondo è finito», sentenza Moravia, ripensando ai paesi appena visitati e notando che nessuno di essi gli si delinea nella mente come qualcosa di esotico, «ossia di davvero, lontano, remoto, straniero, estraneo, “altro”»²⁷².

Se da un lato non si trova d'accordo con il motto di Jacopetti “tutto il mondo è paese”, divenuto poi il *leitmotiv* della poetica dei *mondo movies*, lo scrittore annuncia la fine dell'esotico dal momento che paesaggi e costumi diversi da quelli conosciuti non hanno più alcun carattere mitologico. Purtroppo non articola in modo efficace che cosa intenda

²⁷⁰ G. Benvenuti, *Un Paradiso terrestre a pagamento*, op. cit., p. 447.

²⁷¹ A. Moravia, E. Siciliano (a cura di), *Viaggi. Articoli 1930-1990*, op. cit., pp. 1068-1073, pubblicato su «Il Corriere della Sera», 08.11.1964.

²⁷² *Ivi*, p. 1068.

per “mitologico”, scrivendo semplicemente che, portando l’esempio di Tahiti, essa sicuramente «[...] non rassomiglia affatto all’Italia; ma al tempo stesso, l’isola polinesiana si presenta nel ricordo come qualche cosa di altrettanto reale, problematico, dunque prossimo e familiare, anche se profondamente diverso, che è l’Italia»²⁷³.

Moravia colloca l’origine del viaggio di evasione esotica²⁷⁴ tra la fine del Settecento e l’inizio dell’Ottocento, quando l’Europa cominciava a conoscere gli effetti socioculturali della rivoluzione industriale; e porta l’esempio dei viaggi di Stendhal in Italia o di Byron in Grecia, entrambe terre considerate esotiche nonostante fossero vicinissime ai paesi d’origine degli scrittori:

Senza volere stabilire relazioni arbitrarie, si può senz’altro arrischiare l’ipotesi che i viaggiatori dell’evasione esotica piuttosto che nello spazio geografico aspirassero a fuggire nel tempo storico. La loro, forse, non era tanto una fuga nei paesaggi quanto una fuga nella storia. In Europa era scoppiato il fenomeno brutale, spietato, inestetico e soprattutto reale della rivoluzione industriale; essi fuggivano all’indietro verso civiltà artigianali, contadine, di tipo feudale, tribale o addirittura primitivo le quali, rispetto alla civiltà industriale, avevano ai loro occhi la grande qualità dell’essere stagionate, patinate, corrose e rese quasi irriconoscibili dal tempo²⁷⁵.

Tutto ciò, sostiene Moravia, è stato “ucciso” dal turismo, inteso come “produzione massificata di qualche cosa che originariamente era privilegio di pochi”; il turista consumatore è dunque colui che paga per assistere alle danze africane, ai banchetti polinesiani, cioè a tutte le manifestazioni della differenza culturale che fino a pochi anni prima erano accessibili ai “primi viaggiatori autentici”, accontentandosi in questo modo del “surrogato”, perché egli «non è un esploratore baudelairiano del nuovo e dello sconosciuto, bensì appunto, come abbiamo già detto, un consumatore»²⁷⁶:

[...] mentre il consumatore, una collana di fiori tahitiani intorno al collo o un serto di penne indiane in testa, evade nell’esotismo; l’uomo di cultura, lui, non cercherà più affatto di evadere, bensì viaggerà per riconoscere il reale oggi di nuovo altrettanto illimitato e meraviglioso del sogno di ieri [...] Resterebbe da dire che probabilmente l’esotismo non è

²⁷³ A. Moravia, E. Siciliano (a cura di), *Viaggi. Articoli 1930-1990, op. cit.*, 1068.

²⁷⁴ «[...] ossia la fuga dalla realtà rappresentata dalla società del proprio paese verso altri paesi nei quali si colloca il sogno di una società diversa e migliore o addirittura di nessuna società [...]», in A. Moravia, E. Siciliano (a cura di), *Viaggi. Articoli 1930-1990, op. cit.*, p. 1069.

²⁷⁵ *Ivi*, p. 1071.

²⁷⁶ *Ivi*, p. 1072.

proprio morto, soltanto si è spostato, si è diretto verso altri mondi. Non voglio qui alludere alla fantascienza che, pure, lascerebbe intravedere un esotismo di specie interplanetaria; voglio dire che l'operazione psicologica dell'evasione esotica potrebbe domani passare dal mito geografico a quello di un'esperienza interiore altrettanto irrazionale e altrettanto vasta. Dopo tutto il viaggio di evasione esotica era una fuga; poiché la fuga in fuori non sembra più possibile, ecco subito profilarsi la possibilità di una fuga in dentro²⁷⁷.

Moravia, pur facendo intendere che la cosa non sia più di tanto importante, annuncia dunque la fine dei viaggi di evasione esotica; tuttavia, da questi passi e da altre ricorrenze contenute nelle raccolte sui viaggi africani, emerge quanto invece questo cambiamento sociale lo interessi e provochi in lui reazioni contraddittorie.

È chiaro che la concezione di esperienza esotica dello scrittore ha le sue radici in un immaginario molto antico, che lo fa parlare di mito e primitivo riferendosi a territori e culture lontane; questa idea di fantasticata purezza che lenirebbe le ferite provocate in lui dalla società capitalista dalla quale sta cercando di fuggire in modo vorace ed irrequieto, svanisce nel momento dello scontro con la realtà del mondo della metà degli anni Sessanta. Un mondo in cui le distanze si accorciano, le contaminazioni e gli scambi esplodono e la maggior parte dei paesi asiatici e africani si sono decolonizzati o sono percorsi dalle lotte di liberazione.

Grazie a questo pezzo si può notare come lo scrittore dia voce a una difficoltà che comincia ad emergere tra numerosi viaggiatori del Ventesimo secolo, e cioè la fatica, una volta che l'esotico scompare, nel comprendere dove e come si strutturi la diversità, e di conseguenza come rapportarsi ad essa. Molti viaggiatori, e Moravia è tra questi, manifestano la delusione data dal fatto che l'omologazione ai modelli occidentali rende difficoltoso riconoscere le specificità e peculiarità di ciascun luogo; questo ostacolo può portare alla messa in crisi radicale della possibilità stessa del viaggio come modalità di conoscenza e di incontro con l'altro.

Il turista di massa con il suo ottuso consumismo è corresponsabile di questo snaturamento:

I clienti, affondati tra i cuscini, in terra, quasi tutti turisti di passaggio, mostrano di apprezzare questo esotismo. In realtà, in tutte le grandi città del mondo, in questo stesso momento, si può godere, per poco denaro, di una simile atmosfera al tempo stesso falsa e straniera: l'esotismo, anche ad Abidjan, è diventato consumismo²⁷⁸.

²⁷⁷ A. Moravia, E. Siciliano (a cura di), *Viaggi. Articoli 1930-1990, op. cit.*, pp. 1072-1073.

²⁷⁸ A. Moravia, *Lettere dal Sahara, op. cit.*, p. 10.

L'occhio critico di Moravia assume più rilevanza nei due articoli nei quali scrive della natura artificiale dei parchi naturali africani, *Nel paradiso terrestre di Serengeti e Adamo rimasto nell'Eden*; ne sottolinea la contraddizione intrinseca, e cioè la loro presunta immagine di libertà e genuinità controllata dalla logica del turismo. Sostiene che la loro esistenza sia dovuta al mito del Paradiso terrestre, nel quale l'uomo e gli animali possono vivere serenamente:

Come tornare nel Paradiso terrestre? Come ritrovarsi a tu per tu con le fiere senza timore e senza, soprattutto, sottintesi utilitari? Ecco dunque i parchi nazionali. Ma l'utilitarismo puritano scacciato dalla porta è rientrato dalla finestra. Il Paradiso terrestre di Serengeti e di Ngorongoro viene "consumato" ossia diventa una merce come tutte le altre, soggetta alle leggi del mercato²⁷⁹.

Adamo è il turista europeo, «[...] è banchiere, industriale *rentier*; e in questi paradisi superstiti ci viene, per il cosiddetto relax, dagli inferni metropolitani»; lascia ovunque tracce della sua presenza ben organizzata, dal motoscafo alla falsa capanna, dal club turistico al bar e le amache²⁸⁰.

La critica di Moravia non si ferma solamente al fastidio provocatogli dal lusso e dal consumo, si dimostra infatti preoccupato nei confronti della conservazione della grande fauna africana²⁸¹, chiedendosi che ne sarà dei parchi quando saranno investiti dall'ondata del turismo di massa che già si annuncia imminente²⁸².

²⁷⁹ A. Moravia, *Passeggiate africane*, op. cit., p. 16.

²⁸⁰ A. Moravia, *Lettere dal Sahara*, op. cit., pp. 13-15.

²⁸¹ L'attenzione di Moravia nei confronti della conservazione della natura africana si riconferma anche nel corso delle interviste, come prova ad esempio un passo di quella fattagli da A. Elkann; lo scrittore si dichiara allarmato per le sorti della flora africana, che sembra seguirà lo stesso destino di sterminio subito da popolazioni e fauna per mano dei colonizzatori: «Alla distruzione della fauna si sono accompagnate le distruzioni delle etnie, messe in atto dagli schiavisti: tutta la popolazione nera degli Stati Uniti e dell'America latina viene da là; adesso alla distruzione della fauna e alla decimazione dei popoli si sta aggiungendo, forse più grave di tutto, la distruzione della flora, messa in atto dal consumismo europeo. L'Africa occidentale in qualche modo dimostra che la fine del mondo di cui si parla tanto a proposito della bomba atomica è già cominciata a livello ecologico», in A. Moravia e A. Elkann, *Vita di Moravia*, op. cit., p. 217.

²⁸² A. Moravia, *Passeggiate africane*, op. cit., p. 18. La preoccupazione riguardo il "consumo" degli animali africani da parte dei turisti viene ribadito dallo scrittore anche in *Leoni e turisti*, quando fa osservare a un suo amico: «Forse questa è la vera democrazia: quella del consumismo. Vai in un'agenzia, paghi, hai diritto a vedere e a fotografare un certo numero di belve africane: e l'agenzia scrupolosamente fa onore al contratto, te le fa vedere e fotografare. Tutti possono così consumare leoni, elefanti, ippopotami, coccodrilli eccetera eccetera, tutti anche i più umili, purché possano pagare il prezzo, che, col tempo e grazie a un'organizzazione accurata, diventerà sempre più accessibile», in A. Moravia, *Lettere dal Sahara*, op. cit., p. 117.

A questo proposito è d'obbligo evidenziare in che modo viene caratterizzata la natura nei diari di Moravia; a differenza di quanto mostravano i film dei fratelli Castiglioni, incentrati principalmente sui corpi e sui rituali delle popolazioni incontrate nel continente, lo scrittore romano è in modo evidente interessato al paesaggio.

La paura in Africa è il secondo contributo raccolto in *A quale tribù appartieni?* e attraverso esso lo scrittore elabora il carattere per lui principale dell'ambiente africano, che rimarrà tale fino ai suoi ultimi *reportages*, e cioè l'assonanza con l'idea di preistoria. Associato ad essa vi è tutto un universo di sensazioni afferenti al dominio della monotonia e ripetitività, dell'immobilismo e fatalismo, di antica esistenza indifferente all'uomo e ai suoi bisogni:

Il carattere principale di questo paesaggio non è la diversità, come in Europa, bensì una terrificante monotonia. Il volto dell'Africa è dunque più simile a quello di un infante con poche fattezze appena accennate che a quello di un uomo sul quale la vita abbia impresso innumerevoli tratti significativi; ossia è più simile al volto della terra nella preistoria, quando non c'erano stagioni e l'umanità non era ancora comparsa, che al volto della terra oggi, con le innumerevoli modificazioni apportate così dal tempo come dall'uomo. Questa monotonia, d'altra parte, presenta due aspetti propriamente preistorici: l'iterazione, ossia il ripetersi di un solo tema o motivo fino all'ossessione e al terrore; e l'infermità, ossia l'incapacità del limite, del finito, della figura, della forma, insomma²⁸³.

La scoperta dell'Africa coincide dunque per Moravia con la scoperta della preistoria, che si manifesta nella monotonia del paesaggio; nel silenzio vergine, "sospeso, veramente preistorico nella sua profondità e trasparenza"; nella foresta pluviale infinita, attraversata da una strada «[...] di terra rossa come il sangue; si direbbe che la foresta sia una carne nera nella quale è stata tracciata una lunga ferita ancora aperta e viva»²⁸⁴.

L'uomo non ha presa sulla natura africana, non è capace di controllarla come invece accade in Europa; ed è proprio questa impressione di invadenti forze irrazionali che si scatenano senza nessun tipo di controllo, a far credere allo scrittore che l'Africa si trovi al di fuori della storia. Come si è potuto notare in precedenza dalle interviste, l'esperienza del continente africano per Moravia è un sollievo dall'intossicazione storica provata in Europa; per lui il viaggio diviene allora uno spostamento nel tempo, e proprio per il suo

²⁸³ A. Moravia, *A quale tribù appartieni?*, op. cit., p. 12.

²⁸⁴ *Ivi*, p. 13.

essere su un differente piano temporale, l’Africa appare come un rifugio: l’Africa è l’alternativa all’Europa, è l’“altro” dell’Europa²⁸⁵.

Considerare il continente africano come una terra lontana dall’Occidente soprattutto a livello temporale, gli fornisce elementi per giustificare il cosiddetto “mal d’Africa”: esso infatti non è altro che nostalgia «per un mondo nel quale non soltanto la Storia non si vede affatto, ma la Preistoria ancora domina incontrastata. La Storia, in Europa e in Asia, non sembra pesare, certo; è, si direbbe, nell’aria. Ma appena ci si trovi in Africa, il sollievo che non si può fare a meno di provare, dimostra che l’Occidente e l’Oriente sono intossicati di Storia. La Preistoria, nonostante i suoi terrori, può apparire, allora, come un rifugio»²⁸⁶.

Le descrizioni dei paesaggi e della fauna africana che occupano la maggior parte degli scritti del viaggiatore romano sono caratterizzate da immagini ricorrenti, come le piste rosso sangue, l’intricata boscaglia, e la “profondità e trasparenza” del silenzio vergine della savana²⁸⁷.

Sono invece poche le rappresentazioni di africani e degli incontri del viaggiatore con essi, ma specialmente nella prima raccolta *A quale tribù appartieni?*, esse mostrano una infantilizzazione ricorrente, che assume quasi i tratti della denigrazione; accade spesso che all’immobilizzazione ambientale segua quella degli africani, ritratti come eterni bambini privi di controllo o maturità intellettuale:

Ma non è forse l’africano più giovane dell’europeo in quanto più irrazionale, più spensierato, più infantile, più portato al ballo e al canto, alla pantomima ossia a forme d’arte che non esigono maturità intellettuale, e così via? In realtà a conti fatti, gli africani sono insieme giovani e vecchi cioè la cultura dell’Africa è arcaica e al tempo stesso il suo innesto nel mondo moderno è ancora problematico e immaturo²⁸⁸.

La danza ritorna frequentemente negli scritti di Moravia, ed è indice di spensieratezza e semplicità; in *Le danze degli africani*, di poco successivo al pezzo contenente il passo appena citato, lo scrittore sembra essere di opinione differente rispetto al rapporto tra gli africani e il mondo moderno, che vede in modo positivo soprattutto considerando il ruolo che la danza gioca in esso: «[...] l’africano è il solo tra i così detti primitivi che sia capace

²⁸⁵ A. Moravia, *Io e il mio tempo. Conversazioni critiche con Ferdinando Camon*, Padova, Nord-Est, 1988, p. 53.

²⁸⁶ A. Moravia, *A quale tribù appartieni?*, op. cit., p. 76.

²⁸⁷ *Ivi*, pp. 12-13.

²⁸⁸ *Ivi*, p. 11.

di inserirsi felicemente, anzi addirittura a passo di danza, nella moderna civiltà industriale. [...] soltanto l'africano è riuscito a diventare un uomo moderno pur conservando intatta l'originaria capacità danzante»²⁸⁹.

Quando non ricorre all'infantilizzazione o a una presunta eccezionalità dell'africano, capace di ibridare tradizione e modernità, Moravia opta per la denigrazione – è opportuno comunque sottolineare che entrambe queste tendenze sono molto presenti nella prima raccolta e tendono a sparire nelle successive.

La magia, della quale l'africano si serve per fronteggiare la paura, è quindi “laida”, “tetra” e “demenziale” e lo *ju-ju* è “merce infernale”, “stravagante”, “ripugnante”, “surrogato tenebroso e schifoso della scienza”²⁹⁰; secondo lo scrittore, l'africano ricorre alla magia per affrontare le forze irrazionali che, a differenza dell'europeo, non è stato capace di dominare, anche perché manca di una solida personalità dal momento che la sua natura è “vacillante come la luce di una candela”²⁹¹.

Nelle descrizioni di Moravia c'è sempre qualcosa che riconduce all'irrazionale, all'infantile e all'incontrollato, come dimostra il racconto dai toni mostruosi/orrifici di quando si ritrovò in mezzo a una folla di Yoruba, tutti vestiti di blu come un “mare torbidiccio” in cui “galleggiavano qua e là facce, le braccia, le spalle nere del nero oleoso e lustro del caffè molto tostato”. Appena scende dalla macchina insieme ai suoi compagni, la folla li “inghiotte”: «[...] stavamo confitti tra i corpi di cento persone, avevamo nelle narici il loro odore, sulla pelle il loro sudore, tra le gambe le loro gambe, contro i petti i loro petti; e centinaia di occhi ci guardavano avidamente»²⁹². I corpi avvinghiati e gli sguardi cannibaleschi gli danno la sensazione di essere «[...] circondato e inghiottito non tanto da una moltitudine quanto da un solo corpo palpitante e caldo, fornito di innumerevoli membra, infinitamente occhiuto, eppure unico»²⁹³.

In uno degli ultimi articoli di *A quale tribù appartieni?*, Moravia descrive l'autista che li sta guidando per il Camerun:

Victor ha una bella testa africana, caratterizzata, però, da una certa quale semplificazione quasi caricaturale dei tratti che la fa rassomigliare ad una maschera. Occhioni o meglio occhiacci, con una tendenza inquietante a roteare le pupille; naso corto, largo e adunco; bocca tortuosa, di espressione nauseata e sprezzante. [...] Victor ha belle mani lunghe, forti

²⁸⁹A. Moravia, *A quale tribù appartieni?*, op. cit., p. 16.

²⁹⁰*Ivi*, pp. 14-15.

²⁹¹*Ibidem*.

²⁹²*Ivi*, p. 19.

²⁹³*Ibidem*.

e magre; denti aguzzi, bianchi, da lupo; camminata dinoccolata, leggerissima, felina. Infine la voce: un vocione eccessivamente virile, con un'intonazione perpetuamente scontenta, rancorosa, minacciosa²⁹⁴.

Dagli aggettivi scelti per caratterizzare Victor sembra quasi che lo scrittore provi ripugnanza nei confronti del suo volto, aggiungendo peraltro che i suoi tratti lo fanno assomigliare a una maschera. Già in precedenza aveva paragonato dei corpi danzanti di africani a delle statue osservate in un museo, immobilizzandone il movimento e privandoli di vitalità²⁹⁵; la maschera inoltre tornerà quando il viso di una ragazza gli ricorderà le sculture del Benin: «[...] ha il nitore dell'opera d'arte congiunto con il colore rugginoso e la rozzezza del ferro»²⁹⁶.

È proprio dall'incontro con questa donna e il suo giovane compagno che Moravia mette per iscritto per la prima volta le sensazioni di incomunicabilità che prova quando viene a contatto con degli africani: l'“altro” africano è distante, separato dal viaggiatore da secoli, se non millenni, sagoma immobile fissata nella scenografia preistorica di un continente dove non risulterebbe strano veder passare dei dinosauri.

Osservando questa coppia, lo scrittore si sente pervaso da un interesse scientifico, “come di fronte ad un messaggio oscuro che vada decifrato”:

Quanto dire che quell'uomo e quella donna per me è come se fossero mascherati mentre in realtà sono soltanto indecifrabili. In altri termini tra loro e me c'è un abisso di dieci, quindicimila anni; com'è possibile colmarlo? [...] Dunque: è possibile avere rapporti con una donna vestita di cerchi di rame e un uomo dipinto di rosso, essendo arrivati due giorni prima in un aereo a reazione, da una città come Nuova York o come Parigi? E non è forse significativo che la possibilità di simili rapporti si verifica proprio adesso, in un tempo in cui nel mondo cosiddetto occidentale, le relazioni umane sono ridotte allo scambio dei luoghi comuni e degli slogan, all'automatismo delle convenzioni, allo sfogo di pochi istinti? Cioè, non è forse significativo che la preistoria magica e naturalistica affiora con gli africani e con i primitivi di tutto il mondo quando la Storia degli europei è in crisi?²⁹⁷

²⁹⁴ A. Moravia, *A quale tribù appartieni?*, *op. cit.*, p. 167.

²⁹⁵ «Dove ho già veduto quelle figure sottili, filiformi, nere ed eleganti, quelle teste tutt'occhi e tutta bocca nelle quali la pelle ha l'untuosità, la rugosità, la lucentezza e il colore fosco del bronzo? Diamine, al museo nelle cui teche sono esposte le sculture misteriose degli artisti di Benin. In Europa quelle sculture danno talvolta l'impressione della caricatura. Ma qui, in questi night club di Lagos, si vede che sono realistiche, addirittura quasi fotografiche. È la natura che nel golfo di Guinea è espressionistica, soggettiva, delirante, caricaturale, non gli artisti. Gli uomini danzano e, attraverso la danza, esprimono la stravaganza della natura», *Ivi*, p. 20.

²⁹⁶ *Ivi*, p. 38.

²⁹⁷ *Ivi*, p. 39.

Attraverso queste domande è possibile cogliere la difficoltà che lo scrittore prova nel rapporto con una alterità che cerca quasi ossessivamente e della quale è profondamente affascinato; la fatica della relazione a volte assume i contorni di un vero e proprio scontro tra culture troppo differenti per essere anche solo minimamente compatibili, tanto che il «[...] dislivello così radicale tra la cultura degli africani e quella degli europei spiega secondo noi la difficoltà per non dire impossibilità dei rapporti»²⁹⁸.

Una strategia che usa frequentemente per riuscire a confrontarsi con una realtà il più delle volte incomprensibile, è il ricorso al paragone tra le nuove impressioni africane e le immagini mutate dalla propria esperienza di uomo occidentale.

Nel marzo del 1963 si trova ad Accra e dal terrazzo dell'albergo in cui alloggia fornisce una sorta di descrizione della città che paragona a “un'enorme zuppa di cavoli della specie detta cavoli neri”, dove i cavoli sono gli alberi dei tropici, mentre i pezzi di pasta gli edifici di cemento²⁹⁹. O ancora, probabilmente immaginando che non molti dei suoi lettori conoscessero gli *ju-ju*, scrive che sono file di grossi topi affumicati e infilzati in stecchi “come i fichi della Calabria”³⁰⁰. Gli esempi possono essere numerosi – quando associa la nebbia della Guinea a quella della Lombardia³⁰¹, o ancora quando vedendo uno stregone con indosso i suoi abiti tradizionali e gli amuleti gli viene in mente il Rigoletto, “nella scena che lo vede alle prese coi cortigiani del duca di Mantova”³⁰² – ma la procedura è sempre uguale: addomesticare lo sconosciuto avvicinandolo a qualcosa di familiare.

Questa eliminazione della distanza che produce inevitabilmente una sorta di assimilazione dell'alterità, può risultare contraddittoria, dal momento che Moravia ha a più riprese riflettuto sull'assoluta diversità dell'Africa e dei suoi abitanti; se nelle citazioni viste in precedenza, l'africano veniva posizionato in un tempo totalmente altro rispetto all'Occidente, nel pezzo *Conterie e turismo* lo scrittore sembra andare in direzione opposta. Cercando di ragionare sul colonialismo, espone una teoria dallo scarso valore politico o economico, che rivela il forte eurocentrismo del punto di vista di Moravia, e afferma un presunto universalismo che vedrebbe l'europeo e l'africano come fratelli:

Qualcuno domanderà a questo punto: ma come avrebbe dovuto essere allora, il rapporto tra Africa e Europa? Rispondiamo: l'Africano non è “diverso” dall'Europeo, non è un “altro”. È semplicemente l'altra faccia dell'Europeo, il suo completamento, la sua alternativa.

²⁹⁸ A. Moravia, *A quale tribù appartieni?*, op. cit., p. 52.

²⁹⁹ *Ivi*, p. 5.

³⁰⁰ *Ivi*, p. 14.

³⁰¹ A. Moravia, *Lettere dal Sahara*, op. cit., p. 17.

³⁰² A. Moravia, *A quale tribù appartieni?*, op. cit., p. 34.

Sfruttando e schiavizzando, opprimendo l'Africano, l'Europeo ha in realtà sfruttato, schiavizzato oppresso "l'Altro" se stesso. La sua violenza è stata, in altre parole, una violenza suicida esercitata dalla "storia" contro la propria indispensabile e insostituibile "antistoria". [...] Riconoscendo nell'Africano non già la propria alternativa, il proprio completamento ma una cosa inanimata e insignificante da sfruttare, da vendere, da adoperare, l'Europeo ha in realtà, prim'ancora dell'Africano, avvilito la parte naturale e primitiva di se stesso³⁰³.

Oltre all'incapacità nell'individuare e analizzare le relazioni di potere e sfruttamento messe in opera dal colonialismo, Moravia sembra alludere ancora una volta all'autenticità che l' europeo ha perso, a quello spirito primigenio ancora presente nel mondo africano che l'Occidente si è giocato attraverso la schiavitù.

Questo passaggio è rilevante perché mostra come l'idea dell'Africa come continente privo di storia sostenuta da Moravia, influenzi la sua interpretazione del fenomeno coloniale, che risulta per questo fortemente depoliticizzata e superficiale.

Conterie e turismo è datato 1970; molte delle decolonizzazioni sono avvenute o erano in corso mentre lo scrittore viaggiava, ma come disse più volte durante le interviste, non era più di tanto interessato ai fenomeni politici africani dato che le sue esplorazioni erano indirizzate verso la "vera Africa", lontano dalle città o dai centri nevralgici per la lotta anticoloniale. Se da un lato nelle tre raccolte è forte questo aspetto della ricerca di Moravia, dall'altro non si può negare che nei suoi scritti non si trovino tracce di aspetti più legati al presente e futuro dell'Africa nel contesto geopolitico mondiale, anche se in misura nettamente minore rispetto a un'esperienza di viaggio che ancora era carica di esotismo.

Già Vittorio Spinazzola nell'articolo *Quale Africa rimpiange Moravia* pubblicato da «l'Unità» il 2 dicembre 1972, rimarcava i limiti delle analisi dello scrittore, giustificandoli con il fatto che i suoi interessi principali fossero legati più alla dimensione psicologico-esistenziale piuttosto che a quella politico-sociale.

Si tratta di una recensione della raccolta appena pubblicata *A quale tribù appartieni?*, ed è interessante notare come Spinazzola già all'epoca riconoscesse molte delle problematiche illustrate in precedenza, che concernono principalmente nell'incapacità

³⁰³ A. Moravia, *A quale tribù appartieni?*, op. cit., p. 94.

dell'autore di riconoscere l'Africa come un continente in movimento, inserito in una dimensione storica sia locale che globale³⁰⁴.

La storia gli ricorda l'Europa, ed è per questo che tende a sfuggire anche a quelle parti dell'Africa che assomigliano o vogliono emulare il modello occidentale: in Moravia è quindi ancora radicata l'idea che l'autenticità e la purezza siano i criteri per determinare quale sia la “vera Africa”.

Questa limitante convinzione, alla quale si aggiungono gli stereotipi riguardanti l'immobilismo e la mancanza di maturità dei popoli africani, è ancora oggi estremamente diffusa fra i vari livelli della società italiana, che continua a non riconoscere le rapide evoluzioni in corso da decenni tra gli Stati del continente africano, reiterando una percezione di esso come primitivo e incapace di movimento o trasformazione.

Roland Barthes ha ragionato su questi temi in *Miti d'oggi*, analizzando la categoria di “esotico” come mito, cioè studiando in che modo è strutturato il suo sistema di comunicazione e attraverso quali strategie esso proferisca il suo messaggio³⁰⁵.

Incomincia proprio da un documentario esotico italiano per chiarire il mito attuale dell'esotismo: *Continente perduto* (1954), diretto da Enrico Gras, Giorgio Moser e Leonardo Bonzi, narra di una spedizione etnografica – visibilmente falsa, come nota Barthes – in alcune isole del sud-est asiatico. I protagonisti, quattro italiani totalmente disinteressati a problemi storici o sociologici, filmano un Oriente «[...] appiattito, convenzionale e colorato come una vecchia cartolina»³⁰⁶; seguendo il motto che tanto andava in voga tra i documentari e pseudo documentari esotici dell'epoca, “tutto il mondo è paese”, insinuano che nelle caratteristiche essenziali Oriente ed Occidente sono identici: «[...] i riti, i fatti di cultura, non sono mai messi in rapporto con un ordine storico

³⁰⁴ «Di fronte alla vecchia Europa carica di civiltà, l'Africa gli appare ancora ferma alla preistoria, cioè immersa nella natura. Questa antitesi, sin troppo sommaria, tende a svalutare di netto ogni dinamismo storico nelle vicende interne dei popoli africani. In compenso, soprattutto negli scritti meno recenti, affiorano considerazioni sull'indole e le predisposizioni congenite della gente negra che non possono non lasciare perplessi. È vero che Moravia sottolinea come il continente stia uscendo ormai dall'immobilità naturale per entrare in una fase di protostoria, e non manca, certo, di rilevare la distorsione con cui questo processo avviene, sotto la spinta degli interessi prima coloniali ora neocolonialisti. Ma insomma resta un'ombra di atteggiamento nostalgico, come se lo scrittore rimpiangesse che mentre un secolo fa l'Africa era “misteriosa”, oggi è semplicemente “depressa”. La situazione attuale del Terzo Mondo africano avrebbe richiesto modi d'approccio più complessi: anzitutto, instaurando un rapporto non solo con la civiltà dell'Occidente capitalistico ma anche con la realtà e le prospettive dei Paesi socialisti», in Vittorio Spinazzola, *Quale Africa rimpiange Moravia*, «l'Unità», 02.12.1972, p. 6.

³⁰⁵ Roland Barthes, *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi, 2016, p. 191.

³⁰⁶ *Ivi*, p. 160.

particolare, con uno statuto economico e sociale esplicito, ma soltanto con le grandi forme neutre dei luoghi comuni cosmici (stagioni, tempeste, morte, ecc.)»³⁰⁷.

Barthes arriva a smascherare il mito dell'esotico rivelando la sua giustificazione profonda, e cioè quella di negare ogni dimensione storica, esattamente quello che fa Moravia continuando a dipingere il continente africano come preistorico e governato da una natura che non permette all'uomo nessun tipo di intervento:

Di fronte all'estraneo, l'Ordine conosce due sole condotte, ambedue di mutilazione: o riconoscerlo come marionetta o ridurlo a puro riflesso dell'Occidente. In ogni modo, l'essenziale è privarlo della sua storia. È perciò chiaro che le "belle immagini" di *Continente perduto* non possono essere innocenti: non può essere innocente *perdere* il continente che ha ritrovato se stesso a Bandung³⁰⁸.

In un altro capitolo di *Miti d'oggi, La grande famiglia degli uomini*, il semiologo aggiunge un tassello alla decostruzione del mito, spiega cioè una apparente contraddizione che si è incontrata anche tra le pagine di Moravia: quella che veniva descritta come radicale alterità africana, con una torsione completa poteva diventare l'altra faccia dell'Europa.

Infatti, spiega Barthes, il mito si compone di due parti: la prima, insistendo sull'esotismo, afferma le differenze e le variazioni, mentre la seconda opera per estrarre "magicamente" l'unità dal pluralismo:

[...] l'uomo nasce, lavora, ride e muore dappertutto nello stesso modo; e se in questi atti sussiste ancora qualche particolarità etnica, si lascia almeno intendere, che al fondo di ciascuno di essi c'è una "natura" identica, che la loro diversità è solo formale e non smentisce l'esistenza di una matrice comune³⁰⁹.

Barthes usa toni mordaci nei confronti di tutte quelle teorie di derivazione umanistica che grattano via la storia per arrivare a una rassicurante natura umana universale – «[...] ma perché non domandare ai genitori di Emmet Till, il giovane negro assassinato dai bianchi, che cosa pensano, loro, della *Grande Famiglia degli Uomini*?»³¹⁰ scrive l'autore con forte critica. Quello che l'umanesimo progressista dovrebbe fare, insiste Barthes, è rivelare i

³⁰⁷ R. Barthes, *Miti d'oggi, op. cit.*, p. 161.

³⁰⁸ *Ivi*, p. 162.

³⁰⁹ *Ivi*, p. 172.

³¹⁰ *Ivi*, p. 173.

processi storici che stanno alla base di ogni mito, esotismo compreso, e porre la stessa natura come storica e quindi permettere agli uomini di criticarla continuamente³¹¹.

Ciò che la mostra fotografica *The Family of Man*, da qui il nome del saggio, si prefiggeva di fare era appunto quello di rendere naturale l'idea di una grande famiglia degli uomini, mostrando i gesti umani della vita quotidiana di tutti i paesi del mondo, impostazione simile a quella dei primi *mondo movies* nel loro procedere accostando principalmente vizi o comportamenti grotteschi e bizzarri raccolti in ogni angolo della Terra.

Nella veloce conclusione l'autore esprime la sua preoccupazione riguardo questa modalità di utilizzo dell'esotico, che è poi la stessa che sente nei confronti di altri tipi di miti, e cioè il fatto che esso agisca per immobilizzare qualcosa che è fatto per cambiare e trasformarsi, ed eternare i gesti dell'uomo "solo per meglio disinnescarli"³¹².

Nell'ultima parte del volume intitolata *Il mito, oggi*, Barthes conclude la sua disamina sul mito – e quindi anche sull'esotismo – aggiungendo altre preziose osservazioni che articola elencando le figure principali attraverso le quali la retorica dei miti si esplicita.

Sono principalmente due quelle che riassumono quanto detto finora: "la privazione di storia" e "l'identificazione".

Per quanto riguarda la prima, Barthes non aggiunge nulla di più rispetto quanto aveva già illustrato in precedenza, ma propone una figura molto affascinante per sintetizzare e rendere la sua tesi ancora più incisiva:

Il mito priva di ogni storia l'oggetto del suo discorso. In esso, la storia evapora; è come una domestica ideale: prepara, porta, dispone, il padrone arriva e lei scompare silenziosamente: non resta che rallegrarsi senza domandarsi da dove ci viene il bell'oggetto. O meglio, può venire solo dall'eternità: da sempre era fatto per l'uomo borghese, da sempre la Spagna della Guida blu era fatta per il turista, da sempre i «primitivi» hanno preparato le loro danze in vista di una festa esotica. [...] Tale miracolosa evaporazione della storia è un'altra forma di un concetto comune alla maggior parte dei miti borghesi: l'irresponsabilità dell'uomo³¹³.

Attraverso la seconda figura, l'autore espone la sua tesi secondo cui il borghese è incapace di relazionarsi con l'"altro", di vederlo e di immaginarlo; perciò le strategie che mette in opera per affrontarlo sono o la negazione o la trasformazione dell'"altro" in se stesso, riducendolo all'identico.

³¹¹R. Barthes, *Miti d'oggi*, op. cit., p. 173

³¹²Ivi, p. 174.

³¹³Ivi, p. 231.

A volte succede che l'“altro” risulti inassimilabile, dal momento che la sua radicale differenza lo rende irriducibile, ed è proprio a questo livello che l'esotismo arriva in soccorso: «L'Altro diviene puro oggetto, spettacolo, marionetta: relegato ai confini dell'umanità, non attenta più alla sicurezza domestica. È soprattutto una figura piccolo-borghese. Infatti, anche se non può vivere l'Altro, il borghese può almeno immaginarne il posto: è quello che si chiama il liberalismo, cioè una sorta di economia intellettuale dei posti riconosciuti»³¹⁴.

Seguendo i ragionamenti di Barthes, l'esotico sembra essere una categoria borghese che opera cancellando la storia e annullando la complessità degli atti umani, organizzando un mondo senza contraddizioni e senza profondità³¹⁵, dove l'incontro con la differenza è addomesticato attraverso la distanza o una pretesa universalità, «Perché l'altro è uno scandalo che attenta all'esistenza»³¹⁶.

Ma allora cosa succede quando la differenza non può più essere chiaramente percepita o definita e gli spazi globali diventano sempre più stretti e difficili da raggiungere?

È la sensazione che prova Moravia quando annuncia disilluso la fine del viaggio come modalità di incontro e scoperta, dal momento che molti degli spazi esotici, conosciuti soprattutto attraverso la letteratura, ai suoi occhi di uomo occidentale hanno perso la loro purezza.

Come molti dei suoi contemporanei, l'autore percepisce in modo vivo il senso della perdita imminente dei luoghi primitivi, vedendo l'Africa come popolata da autenticità in pericolo, e osservando come il turismo stesse iniziando a cambiare le modalità di incontro con la natura e le popolazioni³¹⁷.

³¹⁴ R. Barthes, *Miti d'oggi*, op. cit., p. 232.

³¹⁵ Roger C elestin, *From cannibals to radicals: figures and limits of exoticism*, Minneapolis/London, University of Minnesota Press, 1996, pp. 223-224.

³¹⁶ R. Barthes, *Miti d'oggi*, op. cit., p. 231.

³¹⁷ Un esempio su tutti si pu  prendere dal pezzo *Tra i Pokot*: Moravia si trova in Kenya, sul lago Baringo, dove entra in contatto con il gruppo dei Pokot grazie all'intervento di un mediatore che, per una certa somma di denaro, riesce ad ottenere una visita nelle capanne e uno spettacolo di danza. Lo scrittore vede in questa contrattazione la fine di qualcosa: «Il punto   che n  l'inglese [il mediatore] n  i Pokot sembrano rendersi conto che questi compensi simboleggiano in qualche modo la fine della autenticit  culturale. Le culture sono autentiche finch  non diventano fruibili; cio  fino a quando ci  che era soltanto espressivo diventa anche comunicativo», in A. Moravia, *Lettere dal Sahara*, op. cit., p. 145; entrati nella capanna, le mogli del capo famiglia gli sfilano davanti mettendosi in posa per una foto, e l'impressione che il viaggiatore ha di questa situazione   indicativa del disagio che sta provando: «Le mogli si allineano come soldati e si fanno fotografare con la stessa espressione che potrebbero avere di fronte ad un plotone di esecuzione», *Ivi*, p. 146. Nella conclusione Moravia sembra riappacificare i propri timori riguardo il consumismo, rifugiandosi ancora una volta nell'idea essenzialista che gli africani sono sempre contenti di danzare, sia che vengano ricompensati con denaro, sia che lo facciano per s  stessi: «Domando perch  abbiano l'aria cos  contenta. L'inglese risponde che gli africani sono sempre contenti di danzare non importa se a pagamento per gli stranieri, o gratis per loro stessi:   la loro maniera di esprimersi, di stabilire un rapporto con la realt . Cos , senza volerlo, risponde ai miei dubbi circa il carattere consumistico dello

Un esponente illustre di questo senso di fine e scomparsa, i cui toni risultano molto più apocalittici di quelli di Moravia, è Claude Lévi-Strauss; nella prima parte di *Tristi tropici*, pubblicato nel 1955, in modo tragico annuncia la fine del viaggio, rimpiangendo i tempi passati durante i quali i “veri” viaggi offrivano uno spettacolo non ancora “infangato, contaminato e maledetto”³¹⁸:

Viaggi, scrigni magici pieni di promesse fantastiche, non offrirte più intatti i vostri tesori. Una civiltà proliferante e sovraccitata turba per sempre il silenzio dei mari. Il profumo dei tropici e la freschezza degli esseri sono viziati da una fermentazione il cui tanfo sospetto mortifica i nostri desideri e ci condanna a cogliere ricordi già quasi corrotti. [...] Ciò che per prima cosa ci mostrate, o viaggi, è la nostra sozzura gettata sul volto dell’umanità. Capisco allora la passione, la follia, l’inganno dei racconti di viaggio. Essi danno l’illusione di cose che non esistono più e che dovrebbero esistere ancora per farci sfuggire alla desolante certezza che ventimila anni di storia sono andati perduti. Non c’è più nulla da fare: la civiltà non è più quel fragile fiore che, per svilupparsi a fatica, occorre preservare in angoli riparati di terreni ricchi di specie selvatiche, indubbiamente minacciose per il loro rigoglio, ma che permettevano anche di variare e rinvigorire le sementi. L’umanità si cristallizza nella monocultura, si prepara a produrre la civiltà in massa, come la barbabietola. La sua mensa non offrirà ormai più che questa vivanda³¹⁹.

Questo senso di autenticità perduta, della modernità che rovina una qualche essenza o sorgente, è il punto dal quale James Clifford incomincia il suo *I frutti puri impazziscono* (1988), un testo attraverso il quale l’autore cerca di fronteggiare la spiazzante condizione di “modernità etnografica”, caratterizzata appunto dalla percezione di culture che si disgregano e sradicano.

A differenza di Lévi-Strauss e Moravia, Clifford non si lascia sedurre dalla scelta nostalgica che trova “priva di fascino”, dal momento che non c’è nessuna essenza da recuperare se le tradizioni autentiche «[...] si stanno ovunque arrendendo alla promiscuità e all’insignificanza»³²⁰. Ritiene la “malinconica verità” espressa da *Tristi tropici* troppo rigida ed eurocentrica, preferendogli l’“ambigua esperienza caraibica” di Aimé Césaire

spettacolo che i Pokot si apprestano a offrirci. La gioia di quelle donne mi fa capire che ancora oggi la danza è fine a se stessa; cioè che la danza e il compenso sono ancora separati l’una dall’altro, se non nella realtà del mercato, per lo meno nell’immaginazione dei danzatori», *Ivi*, pp. 146-147.

³¹⁸ Claude Lévi-Strauss, *Tristi tropici*, Milano, Il Saggiatore, 2015, p. 35.

³¹⁹ *Ivi*, p. 31.

³²⁰ James Clifford, *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Torino, Bollati Boringhieri, 2016, p. 16.

che vedeva le culture come ibride e impure e le identità come inventive e mutevoli³²¹, ponendosi come obiettivo quello di «[...] far posto a futuri culturali, al riconoscimento dell'emergente. Ciò richiede una critica di abiti mentali e sistemi di valori occidentali profondamente sedimentati»³²².

Usando ancora le parole e le analisi di Clifford si può comprendere quindi la difficoltà di Moravia nel concepire che la differenza culturale possa essere anche altro rispetto alla esotica e stabile alterità; la perdita dei “tradizionali ordini di differenza”³²³ e l'incapacità di vedere l'Africa inserita nel movimento storico, gli impediscono di cogliere appieno l'emergere delle novità e delle possibilità nel continente in cui viaggiò per un ventennio.

2.4 Disperazione e miraggio

Libreville. Ore 12. È il capodanno 1984! La cui data serve da titolo al romanzo di Orwell, questo profeta dell'utopia alla rovescia. Qui al Gabon, a Libreville, il capodanno è invece quello dell'utopia neocolonialista, neocapitalista, presto elettronica, in tutti i casi multinazionale. Il capodanno del petrolio! Del manganese! Dell'uranio! Del rame! Del ferro! Dell'oro! Dei legni pregiati, okumè e ozigo! Del turismo di lusso, negli alberghi tipo Costa Azzurra, sessantamila franchi gabonesi al giorno (duecentoquarantamila lire) la pensione completa, con veranda sulla spiaggia, palmizi, piscina sci d'acqua, albe, solleoni, tramonti! Il capodanno certo più europeo di tutta l'Africa [...]. Quanto al capodanno all'interno del Gabon, chi ne sa nulla? Nella foresta primaria, pluviale, equatoriale, non passano gli anni bensì i secoli, le ere, le epoche! Altro che capodanno! Per quanto ne sappiamo, tra quegli sterminati arruffi vegetali, siamo ancora alla preistoria, poco dopo i dinosauri, poco prima dell'*homo habilis*³²⁴.

Questo è lo sfogo con il quale Moravia apre uno dei suoi ultimi articoli, intitolato *Ho cominciato l'anno in un supermercato all'equatore* raccolto in *Passeggiate africane*: mentre si trova a festeggiare in un'Africa completamente occidentalizzata e trasformata dalla globalizzazione, con il pensiero immagina l'“altro” continente, quello “vero” ed amato, che ancora resiste alla storia e al neocolonialismo.

In vent'anni di viaggi nel continente africano, l'atteggiamento di Moravia nei confronti delle trasformazioni e diversità riscontrabili al suo interno non sembra conoscere molti

³²¹ J. Clifford, *I frutti puri impazziscono*, op. cit., p. 28.

³²² *Ivi*, p. 29.

³²³ *Ibidem*.

³²⁴ A. Moravia, *Passeggiate africane*, op. cit., p. 71.

sviluppi: come nella metà degli anni Ottanta lancia questa sorta di lamento rispetto a quella che vive come una contraddizione lacerante, così già durante uno dei suoi primi viaggi in Ghana, nel 1963, nota come «[...] il neocapitalismo si stia avventando all’Africa con la rapidità e l’impeto con cui il fuoco si appicca ad una materia molto secca o molto unta»³²⁵.

Certamente lo scrittore è stato in grado di dare l’allarme rispetto ad eventuali danni che una veloce e mal gestita industrializzazione avrebbe portato in vari Stati africani (si pensi alla questione dei parchi naturali o delle popolazioni ridotte ad attrazioni per turisti), ma questa sua attenzione raramente si tradusse in inchieste rispetto determinati territori o realtà che ne avrebbero messo in luce le complessità e le storie particolari: sembra infatti che le preoccupate segnalazioni di Moravia si limitassero ad esprimere un nostalgico “addio” a tutto ciò che sarebbe andato perduto dal punto di vista di un europeo, invece che cercare di comprendere ed immaginare il futuro di paesi appena rinati, provando a intercettare delle prospettive africane.

Nella prima raccolta *A quale tribù appartieni?* è inoltre molto frequente che l’autore tenti di decifrare fenomeni quali il neocolonialismo o la schiavitù scegliendo di abbracciare interpretazioni differenti da quelle economiche o storiche, dicendosi interessato agli aspetti più irrazionali ma per questo non meno importanti.

Ne risultano analisi poco accurate, come per esempio quella riportata a pp. 141-142 riguardo il colonialismo, o le ragioni che ipotizza essere alla base del neocapitalismo in Africa elencate nel pezzo *I vestiti di Accra*: invece che proporre una ricognizione storico/sociale, Moravia si focalizza sul presunto individualismo della cultura africana, sul feticismo, che spiega l’accettazione della civiltà industriale e delle sue merci, e, ancora una volta, sul carattere infantile dell’africano, che lo porta a rimanere affascinato dai prodotti in serie dell’industria³²⁶.

Rimanendo nell’ambito delle interpretazioni pseudo-storiche, sono pesanti le illazioni fatte da Moravia nei confronti di Dedan Kimathi, capo dei Mau Mau, giustiziato dagli inglesi nel 1957; senza citare nessun testo o documento, l’autore mette il soldato sotto la categoria di terrorista³²⁷, paragonandolo ai gerarchi nazisti:

Egli non era un uomo politico che per i suoi fini ricorra freddamente alla violenza e al sangue, bensì un violento e un sanguinario che trovava nella rivolta l’occasione per sfogare

³²⁵ A. Moravia, *A quale tribù appartieni?*, op. cit., p. 7.

³²⁶ *Ivi*, p. 8.

³²⁷ *Ivi*, p. 61.

i propri istinti. Ma Dedan Kimathi, in certo modo, nel modo per intenderci col quale lo erano i capi nazisti, era anche un intellettuale. Donde il carattere, come ho detto, rappresentativo della sua figura³²⁸.

Il ritratto procede passando alla fisiognomica e si conclude con affermazioni semplicistiche e non supportate da documenti riguardo le ribellioni Mau Mau:

Un volto freddo e spietato, di lineamenti quasi mongolici, con gli occhi piccoli, gli zigomi rilevati, il naso corto e schiacciato, la bocca larghissima improntata a una espressione nauseata. [...] Ma Dedan Kimathi sembra essere stato anche un megalomane sanguinario e nevrotico. [...] La storia della sua guerriglia nelle foreste del monte Kenia è la storia di una crudeltà di tipo tirannico che ad ogni minimo sospetto non dico di tradimento ma di semplice autonomia ricorreva, come solo mezzo di punizione, alla morte³²⁹.

Con il passare del tempo e le esperienze africane accumulate, lo scrittore non scriverà più pagine così poco equilibrate e inattendibili.

Una riflessione che si ripropone più volte è quella che riguarda l'utilizzo del verbo "scoprire", come scrive nel 1971 per esempio, e cioè che gli africani alzano le spalle quando si parla della cosiddetta "scoperta dell'Africa", perché «[...] l'Africa esisteva da sempre, come l'Asia, con la sua civiltà e le sue culture; scoperta è parola impropria che sta a indicare soprattutto una presunzione eurocentrica»³³⁰, oppure quando chiede provocatoriamente: «Ma perché "scoprire" l'Africa? Perché non "lasciarla stare", cioè non "scoprirla" affatto?»³³¹.

In *Passeggiate africane*, oltre ad altre osservazioni riguardo la "scoperta" dell'Africa da parte degli europei³³², Moravia sembra mostrare un interesse più vivo nei confronti delle singole realtà dei paesi africani, come per esempio il fenomeno dell'inurbamento

³²⁸ A. Moravia, *A quale tribù appartieni?*, *op. cit.*, p. 62.

³²⁹ *Ibidem*.

³³⁰ *Ivi*, p. 126.

³³¹ A. Moravia, *Lettere dal Sahara*, *op. cit.*, p. 124.

³³² «*Victoria Falls. Ore 16*. Il termine di "scoperta" andrebbe, diciamo così, relativizzato, cioè, quando si tratta di un'esplorazione coronata da successo, di luoghi e di paesi finora ignoti, riferito soltanto alla civiltà occidentale o, se si preferisce, bianca. Sono gli europei, fin dai tempi di Erodoto, a "scoprire" il mondo; gli altri popoli si limitano a visitarlo. Soltanto gli europei, insomma, attribuiscono il significato di un'appropriazione prima di tutto intellettuale e poi magari economica e militare, al semplice fatto del vedere qualche cosa "la prima volta". Specie nell'Ottocento, secolo della massima espansione dell'Europa, il termine di "scoperta" acquista un carattere rapace e competitivo che, per quanto riguarda l'Africa, trova la sua adeguata definizione nella nota frase: "the scramble for Africa" cioè la contesa o, ancora meglio, il parapiaglia per l'Africa», in A. Moravia, *Passeggiate africane*, *op. cit.*, p. 143.

massiccio nelle bidonville di Kinshasa³³³, o alla situazione razziale dello Zimbabwe, collegata in modo strettissimo con l'*apartheid* sudafricano³³⁴.

A questo proposito sono molto interessanti le righe che scrive dopo la visita al monumento a Cecil Rhodes nel parco di Matopos, riconoscendo la contraddizione nel mantenere un tale simbolo in uno Stato che sta cercando faticosamente di uscire da una condizione di segregazione:

Mi pare chiaro che lo Zimbabwe il quale ha fatto una guerra civile per togliere il potere alla minoranza bianca e darlo alla maggioranza nera, e tuttavia ha conservato intatta e rispettata questa tomba di Rhodes, dimostra così che non se la sente di ripudiare, almeno per ora, le proprie origini coloniali. È questo senza dubbio un aspetto interessante dell'attuale compromesso tra bianchi e neri allo Zimbabwe. Durerà? Oppure tra qualche anno la tomba verrà rimossa e trasportata altrove? Non è un'ipotesi tanto azzardata. Non viviamo più in tempi di retorica umanistica, quando bastavano una lapide in latino e una statua equestre per cancellare perfino il ricordo di un tiranno. Viviamo in tempi di propaganda. Il corpo imbalsamato di Stalin è stato tolto dalla sede che a tutta prima gli era stata assegnata. Perché Cecil Rhodes dovrebbe avere una sorte migliore?³³⁵

Moravia conclude l'ultima raccolta con un dialogo che ebbe in Zimbabwe con un commerciante indiano di Johannesburg che lo aggiornò sulla disperata situazione del Sudafrica dell'*apartheid*, spiegandogli che fino a quando i bianchi avranno così tanti vantaggi economici derivati dalla segregazione razziale, le proteste dei neri avrebbero continuato ad essere inutili, visto che la decisione ultima non sarebbe spettata a loro.

Gli ultimi pensieri di Moravia sono sconsolati, e risultano particolarmente in dissonanza rispetto i toni dei suoi articoli, sempre molto più concentrati sulla sua personale esperienza rispetto che sul presente e futuro dell'Africa:

In questa scomodità, non mi riesce di dormire e allora, forse per i discorsi con l'indiano, penso al Sudafrica. Sono colpito ad un tratto da questa idea: "Se ne parla come di un problema che presto o tardi dovrebbe essere risolto. E se invece non esistesse la soluzione? Non ci sono forse stati nel passato dell'umanità dei problemi senza soluzione?". In questo

³³³ A. Moravia, *Passeggiate africane*, op. cit., p. 67.

³³⁴ *Ivi*, pp. 116-118.

³³⁵ *Ivi*, pp. 140-141.

pensiero della storia non come problema da risolvere ma come tragedia da soffrire, mi addormento³³⁶.

E proprio quando sembrava che la storia potesse occupare un seppur limitato spazio nella produzione moraviana, la rigidità e il cinismo di queste ultime righe ne bloccano il potenziale trasformativo nei ruoli fissi e immutabili della tragedia.

Come ha ripetuto numerose volte durante le interviste, lo scrittore non è interessato a documentare i cambiamenti politici e sociali africani, ed è consapevole di come questa scelta possa risultare sgradevole a molti.

Benvenuti sostiene che Moravia nel continente africano abbia riscoperto una tendenza antimodernista³³⁷ che si manifesta in osservazioni, comunque mai troppo efficaci, sui nefasti effetti della globalizzazione capitalista, che all'autosufficienza comunitaria dei villaggi e all'allegria vitale del contadino contrappone «[...] l'atteggiamento preoccupato e senza gioia dell'abitante di Abidjan, la grande città in cui la tribù si dissolve e l'individuo non fa più parte di un organismo comunitario come il villaggio ma trascina le sue quattro ossa di qua e di là secondo le più diverse occasioni»³³⁸.

Questa idea secondo la quale l'industrializzazione e l'inurbamento portano a una vita di solitudine e povertà maggiore rispetto a quella semplice e collettiva del villaggio, è alla base del soggetto cinematografico che Moravia scrive all'inizio degli anni Settanta, *Abramo in Africa*.

Lavora ad esso con Dacia Maraini e Gianni Barcelloni, che ne firma la regia, ed è particolarmente evidente l'influenza che ebbe il documentario di Pasolini *Appunti per un'Orestide africana* di un paio d'anni prima.

Okonkwo abita in un piccolo villaggio nigeriano con la moglie e i figli. Un giorno trova in un fiume una cesta con un bambino dentro, lo salva e lo porta a casa sua; una serie di catastrofi colpiscono il villaggio e l'unico modo per liberarsi del ciclo di eventi sfavorevoli, rivela l'oracolo, è sacrificare il bimbo. Pronto per il sacrificio, Okonkwo viene fermato dal dio della pioggia che gli intima di risparmiarlo; lo porta dunque in una missione cattolica e lì lo lascia.

Anni dopo, il ragazzo ormai cresciuto torna al villaggio in veste di tecnico di una compagnia petrolifera interessata alla terra di Okonkwo, che riceve quindi un assegno in cambio dell'espropriazione.

³³⁶ A. Moravia, *Passeggiate africane*, op. cit., p. 154.

³³⁷ G. Benvenuti, *Un Paradiso terrestre a pagamento*, op. cit., p. 438.

³³⁸ A. Moravia, *Lettere dal Sahara*, op. cit., p. 45.

Dato che la cifra è molto più bassa di quella stabilita, Okonkwo si reca in città per andare a riscuotere la giusta somma dalla compagnia petrolifera che si rivela irremovibile e non ascolta le sue richieste. A Lagos va a trovare il figlio adottivo nella sua casa piccolo borghese per chiedergli un consiglio, ma anche lui freddamente gli risponde che non c'è nulla da fare perché ha firmato un contratto.

Okonkwo allora acquista al mercato una testa di scimmia per il *jou-jou*, e la posiziona sulla scrivania del presidente della compagnia; poi torna a casa, carica le sue cose su un carretto e con la moglie si dirige verso un altro villaggio³³⁹.

Già dalla lettura del soggetto si possono individuare molte delle tematiche ricorrenti nei *reportages* dello scrittore: lo spazio diviso in villaggio e nuova metropoli; la presenza della magia e della tradizione e contemporaneamente quella della modernità capitalista simboleggiata dalla compagnia petrolifera; lo scontro generazionale tra il padre anziano legato alla terra e il giovane disposto a lavorare per i nuovi colonialisti e vivere in città. La vicenda segue la struttura della tragedia, precisamente quella del mito biblico, con personaggi fissi nei loro ruoli, l'intervento del soprannaturale e un finale chiuso, focalizzato sulla rappresentazione di ciò che viene perso, e non eventualmente del nuovo che nasce, con toni fatalisti e cinici come quelli che si sono già incontrati nel capitolo finale di *Passeggiate africane*. Al Radiocorriere Tv, Moravia esprime in modo diretto quello che voleva rappresentare, e cioè: «“Una fiaba biblica nell’Africa di oggi”, che esemplifica “il troppo rapido inserimento dell’Africa nel mondo moderno” e dunque “l’urto fra una società cosiddetta primitiva e la civiltà neocapitalistica”»³⁴⁰.

Questo scontro è presente in modo molto chiaro anche nell'incontro che Moravia ebbe con lo scrittore keniano Ngugi wa Thiong'o nel suo villaggio a pochi chilometri da Nairobi, in un anno non precisato, sicuramente dopo il 1977. Il viaggiatore si sofferma a descrivere la campagna africana che sta attraversando: suburbana, «[...] del genere di quella che fa da sfondo alle poesie e ai romanzi di Pasolini. Una campagna degradata ed erosa dalla città che vi stende ormai da tempo le sue propaggini»³⁴¹, abitata da pendolari, a metà tra contadini e cittadini. È un mondo che wa Thiong'o ha descritto in molti dei

³³⁹ Soggetto del film preso da A. Moravia, *Il soggetto di Abramo in Africa*, in Adriano Aprà, Stefania Parigi (a cura di), *Moravia al/nel Cinema*, Roma, Associazione Fondo Alberto Moravia, 1993, pp. 254-255.

³⁴⁰ *Moravia racconta la sua Africa*, intervento sul «Radiocorriere Tv», 25 giugno 1974, 25-26, 52, contenuto in Angelo Fàvaro, *Quando l’Africa racconta la Genesi. Moravia saggista*, in (a cura di) G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi, *La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena*, Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, p. 7.

³⁴¹ A. Moravia, *Lettere dal Sahara*, op. cit., p. 160.

suoi romanzi, occupandosi del fenomeno del passaggio dalla civiltà tradizionale e contadina a quella moderna e urbana industriale.

Si incontrano nella sua casa e Moravia si fa raccontare di quando nell'ottobre del 1977 nel suo villaggio natale mise in scena un dramma popolare di forte critica nei confronti della classe dirigente del Kenya, scritto in lingua kikuyu e recitato dagli abitanti stessi. Lo scrittore venne per questo arrestato e rinchiuso un anno in prigione.

Moravia è interessato soprattutto alle motivazioni che spinsero lo scrittore a scegliere il kikuyu rispetto l'inglese, scelta che da allora continua a portare avanti; davanti alla sua semplice risposta – il considerare l'aver scritto in inglese un errore – il viaggiatore si dichiara sorpreso e, non giudicando la scelta, conclude l'articolo esponendo il punto di vista e le ragioni di wa Thiong'o, «[...] che scriverà in kikuyu prima di tutto perché questa è la lingua del suo popolo e poi perché lui vuol dare espressione alle classi lavoratrici»³⁴². La questione che riguarda l'utilizzo delle lingue africane e l'eventuale abbandono di quelle coloniali interessa a Moravia ma evidentemente, come molti altri aspetti delle decolonizzazioni, non così tanto da volerla approfondire: ne dà qualche accenno ma rimane sulla superficie, non contribuendo all'affascinante dibattito con elementi nuovi³⁴³. Anche da questi ultimi esempi si può quindi notare che, nonostante riconosca molti segni della globalizzazione avanzante e del neocolonialismo, Moravia non è interessato ad indagarne in modo approfondito e complesso le cause e i futuri effetti, perché l'Africa di cui è innamorato e che gli interessa raccontare è quella che non può essere spiegata o smascherata, ma solo contemplata e riportata «[...] impressionisticamente, senza cercare di spiegarla e giudicarla, limitandosi ad evocarla e a descriverla»³⁴⁴.

³⁴²A. Moravia, *Lettere dal Sahara*, *op. cit.*, pp. 163-164.

³⁴³ Moravia racconta ad Alain Elkann dell'alterco che ebbe con Ngugi wa Thiong'o dal momento che lo scrittore italiano sosteneva la tesi secondo la quale l'Africa appare come un continente preistorico. È interessante notare che neanche il confronto con l'intellettuale africano lo portò a ripensare questa sua posizione, che rimase praticamente immutata fino al suo ultimo romanzo, *La donna leopardo*: «Ngugi è un nazionalista radicale che, dopo aver scritto più libri in inglese, ha fatto il contrario di Conrad, che al polacco sostituì l'inglese, cioè alla lingua nazionale sostituì una lingua imperiale. Invece Ngugi ha sostituito una lingua nazionale, il kikuyu, all'inglese imperiale: questo spiega anche il suo accanimento nella discussione durante la quale lui sostenne che mi sbagliavo e che l'Africa era dentro la storia e aveva una sua storia. Ngugi alludeva alla storia dell'Africa settentrionale e in particolare a quella dell'Egitto, ma io prendevo in considerazione quella che considero la vera Africa, cioè l'Africa nera. In quest'Africa non esiste storia scritta, cioè critica culturale del passato. [...] Esiste bensì una storia orale che però io non considero storia ma epica e che si trasmette da un cantore all'altro attraverso i secoli in forma di poemi appunto epici cantati e recitati in pubblico. [...] Ngugi non era d'accordo con me, come di solito avviene ai nazionalisti che hanno la ben nota tendenza a universalizzare il particolare», in A. Moravia e A. Elkann, *Vita di Moravia*, *op. cit.*, p. 218.

³⁴⁴ *Ivi*, p. 8.

Frequentemente scrive della “bellezza” dell’Africa, come un qualcosa di ineffabile e di misterioso che aleggia sul continente quasi fosse un’anima, e che lo distrae dall’occuparsi delle situazioni politiche, sociali o economiche:

Bellezza! ecco la parola che da sola spiega il mio silenzio, su tanti aspetti dell’Africa nera che gli africanisti considerano, del resto a ragione, importanti. [...] È il mistero che si è espresso nella religione autoctona dell’Africa, l’animismo, e che ci avverte che l’Africa ha soprattutto e prima di tutto un’anima. Tutti gli altri paesi del mondo hanno una storia; l’Africa, lei, ha invece un’anima che tiene il luogo della storia. Cosicché la storia dell’Africa, alla fine quando tutto è stato detto, è la storia della sua anima³⁴⁵.

Dopo questa disamina di una parte limitata ma rilevante della produzione moraviana, ci si può dunque chiedere che cosa possa voler dire andare in Africa per un borghese/intellettuale degli anni Sessanta-Settanta, che cosa questo particolare viaggiatore cercasse e che cosa abbia trovato.

Per Moravia non c’è dubbio che l’Africa rappresenti una via di fuga³⁴⁶, la modalità privilegiata con cui affrontare l’esperienza di una crisi che si sviluppa su due livelli inevitabilmente connessi: i tentativi di trovare un modo attraverso il quale rapportarsi sia alla realtà della società consumista e capitalista occidentale, che alla “disperazione” esistenziale che a tratti incombe su di lui, nutrita dal senso di vuoto dell’esperienza quotidiana³⁴⁷.

Come scrive Marco Dalla Gassa citando il Robert Burden di *Travel, modernism and modernity*³⁴⁸, gli autori modernisti praticano l’arte odeporica mossi da una duplice tensione: «[...] una prima tensione anti-moderna e conservativa che spinge a cercare forme solipsistiche e iper-soggettive di espressività (da qui scaturisce la critica che i romanzieri rivolgono al turismo di massa, considerato una delle prime grandi deformazioni della modernità); una seconda modernista e progressista che spinge ad assegnare alla dimensione odeporica il compito di trovare i limiti o le incongruenze dei

³⁴⁵ A. Moravia, *Passeggiate africane: il fascino del mistero*, in *Passeggiate africane*, Milano, Fabbri editori, 2006, pp. XI-XII.

³⁴⁶ «Quando non sopporto più la vita a Roma me ne vado. E negli ultimi tempi mi rifugio più frequentemente in Africa», in A. Moravia, *Le roi est nu*, op. cit., pp. 179-180.

³⁴⁷ A. Moravia, *Lettere dal Sahara*, op. cit., p. 76.

³⁴⁸ Robert Burden, *Travel, modernism and modernity*, Farnham-Burlington, Ashgate Publishing, 2015.

modi occidentali di guardare e rappresentare il presente, per garantire una sorta di “progresso” anche nei domini dell’arte»³⁴⁹.

Moravia infatti, in molti passaggi dei suoi *reportages*, critica la propria tradizione e appartenenza, mettendone in discussione le forme di dominio che portano a una cancellazione delle diversità; ma questa sensibilità non viene tanto tradotta in concettualizzazione politica, quanto utilizzata per individuare le cause del proprio male (la claustrofobica vita romana, l’Europa soffocata dalla Storia) e il luogo dove ritrovare – o dimenticare – sé stessi (l’Africa preistorica con i suoi vuoti e i suoi silenzi).

Sempre in sintonia con Benvenuti, si può affermare che l’Africa «[...] resta un luogo al quale si attribuisce senso attraverso una proiezione del desiderio: il desiderio dell’esperienza aurorale e preistorica da parte dell’uomo colto che interpreta il viaggio come elemento decisivo della propria formazione e che nel contempo corrisponde alla propria sofisticata necessità di ricreazione e allargamento della conoscenza di sé»³⁵⁰.

Il continente africano diventa quindi uno strumento grazie al quale Moravia riesce ad acquisire consapevolezza e allo stesso tempo consolazione dall’angoscia esistenziale.

Si spiega dunque la semplificazione politica e geografica che ne affligge la rappresentazione, caratterizzata da una chiara reticenza nell’identificare l’Africa come un continente ricco di diversità, per cui tutte le volte che lo scrittore offre interpretazioni di una qualche esperienza vissuta, a meno che non venga esplicitato il tempo e il luogo, l’effetto è quello di una generalizzazione dai forti tratti esotici/orientalistici; questa riduzione delle differenze è molto evidente nelle descrizioni della natura, che sembra presentare le stesse caratteristiche dal Gabon al Sudafrica, o nella tendenza di Moravia a considerare vera e autentica solo l’Africa subsahariana, esportando dal continente – e dalle raccolte di *reportages* sull’Africa – paesi come il Marocco, che pure aveva visitato³⁵¹.

³⁴⁹ Marco Dalla Gassa, *Orient (to) Express. Film di viaggio, etno-grafie, teoria d’autore*, Milano-Udine, Mimesis, 2016, p. 46.

³⁵⁰ G. Benvenuti, *Un Paradiso terrestre a pagamento*, op. cit., p. 448.

³⁵¹ Scartati dalle raccolte africane, gli articoli dal Marocco sono contenuti in A. Moravia, *Viaggi. Articoli 1930-1990*, op. cit., pp. 1077-1113: *Il Marocco s’è messo in marcia ma non ha scarpe per camminare*, «Corriere della Sera», 09.04.1965; *La miserabile vita degli arabi protetta da muraglie enigmatiche*, «Corriere della Sera», 14.04.1965; *Predicano il marxismo e la rivoluzione ma vogliono che le donne siano schiave*, «Corriere della Sera», 25.05.1965; *La tragedia del colonialismo rispecchiata sul volto del Marocco*, «Corriere della Sera», 28.04.1965; *Tangeri è diventata il paradiso dei “beat” che fuggono la civiltà*, «Corriere della Sera», 09.05.1965; *Nel vuoto dei grandi deserti c’è tutto il segreto dell’Islam*, «Corriere della Sera», 23.05.1965.

Mary Louise Pratt scrive di Moravia nella sua importante monografia *Imperial eyes. Travel writing and transculturation*³⁵², partendo dalla descrizione che lo scrittore fa di Accra osservata dall'alto del suo albergo. La rappresentazione che dipinge la città come una enorme zuppa di cavoli porta Pratt a sostenere la trivializzazione operata dal viaggiatore occidentale, e la conseguente impressione che egli vedesse Accra come un piatto pronto per essere mangiato/consumato³⁵³.

Secondo Pratt, Moravia sembra sempre molto sicuro di sé ed assertivo rispetto tutto ciò con cui viene a contatto nei suoi viaggi nel continente, raramente mostrandosi insicuro o messo alla prova, e dunque disponibile a rivedere assunzioni predeterminate o a ripensare convinzioni che si portava con sé dall'Italia, sollecitato dagli imprevisti inevitabili emersi dal contatto con una realtà così diversa. Ne consegue il linguaggio normativo nelle descrizioni e nei giudizi, tanto che dalla scrittura non emerge nessun accenno riguardo la possibilità che la sua autorità rappresentativa ed interpretativa potesse avere dei limiti³⁵⁴. Questo atteggiamento porta l'autrice ad un giudizio molto netto riguardo le responsabilità di Moravia: «There is never an excuse for this dehumanizing western habit of representing other parts of the world as having no history. For a Southern European to make such an assertion about Africa [...] takes an extraordinary act of denial»³⁵⁵.

Moravia mostra una inaspettata vulnerabilità in *Disperazione e miraggio*, articolo raccolto in *Lettere dal Sahara*, nel quale la domanda “Perché mi sento così disperato?” risuona malinconica negli enormi spazi del deserto. Quello nel Sahara è un viaggio molto diverso dagli altri, come si può notare dal tono più “metafisico” delle pagine, perché Pasolini è stato da poco ucciso e questa assenza incombe sul suo caro amico.

L'Africa ancora una volta rivela le sue fragilità, rendendogli manifesto quello che lui chiama “un improvviso collasso esistenziale”, che cerca di placare attraverso la contemplazione del nulla del deserto; ma si rende conto di avere bisogno di qualcosa di più vitale, come il miraggio che comincia ad apparire all'orizzonte nelle forme di un lago calmo e sognante. L'illusione che ha la funzione di nascondere il nulla e la morte simulando la vita lo ha così reso in grado di passare dalla disperazione alla

³⁵² Mary Louise Pratt, *Imperial eyes. Travel writing and transculturation*, London and New York, Routledge, 2008.

³⁵³ *Ivi*, p. 213.

³⁵⁴ *Ivi*, p. 214.

³⁵⁵ *Ivi*, p. 215.

contemplazione: il miraggio diventa così la vera chiave per comprendere che nel deserto la morte si traveste da vita³⁵⁶.

Se il deserto, immagine di morte per antonomasia, simula la vita, per Moravia è la città che racchiude «[...] il miraggio funesto di una apocalisse quotidiana nella quale la morte si presenta come ciò che è realmente; disordine, disfacimento, putrefazione»³⁵⁷.

La vitalità e il movimento urbano, con le sue luci e la sua folla, trasmettono all'autore una sensazione di totale smarrimento e vuoto esistenziale, quasi un incubo frenetico, un "miraggio mortuario": «Quelle luci mobili che occhieggiano ambigue nel buio; quei volti che affiorano e scompaiono senza tregua, fissati per un momento in smorfie incomprensibili; quel caos ribollente di luccichii, di movimenti, di rumori, di incontri e di fughe [...]»³⁵⁸.

Questo articolo e le tematiche che offre sembrano dialogare in modo molto stretto con il film di Ettore Scola *Riusciranno in nostri eroi a ritrovare l'amico misteriosamente scomparso in Africa?*, uscito nelle sale italiane nel 1968, l'analisi del quale metterà in evidenza come molte delle suggestioni ritrovate in Moravia circolassero ampiamente in altri livelli della società e attraverso mezzi differenti, come ad esempio la *commedia all'italiana*.

In realtà non sono mai partito dall'ambientazione, per *Riusciranno i nostri eroi...* l'ispirazione è venuta da letture giovanili di Salgari, Verne, Conrad. E siccome erano tempi ricchi per il cinema si facevano i sopralluoghi in base al soggetto, poi si scriveva la sceneggiatura, così ho girato il continente africano dal Kenya al Sudafrica, al Ciad. In Angola ho trovato quello che cercavo: un ambiente in evoluzione. La colonizzazione portoghese volgeva al tramonto e conviveva con la guerriglia, l'indipendenza era ancora lontana. Nel modo di vivere della gente c'era una sorta di sospensione, di attesa. Luanda era moderna e poco lontano vivevano tribù selvagge come i Mukubu che abbiamo coinvolto nel film. Questa popolazione non aveva mai visto camion e automobili, quando abbiamo trasportato la troupe con un pullman erano terrorizzati, urlavano, era il loro primo viaggio. In Angola c'erano distanze di secoli a pochi chilometri³⁵⁹.

³⁵⁶ A. Moravia, *Lettere dal Sahara*, op. cit., p. 75.

³⁵⁷ *Ivi*, p. 74.

³⁵⁸ *Ibidem*.

³⁵⁹ Nicoletta Pesco (a cura di), *Intervista a Ettore Scola*, in Mauro Sarti (a cura di), *Africa & media. Giornalismo e cronache nel continente dimenticato*, Trapani, EGA Editore, 2009, p. 143.

Con queste parole Ettore Scola può essere inserito tra coloro che, tra gli anni Sessanta e Settanta, ebbero la possibilità di visitare territori che, più di altre parti del mondo, erano stati utilizzati come sfondo per romanzi d'avventura o avevano costituito la meta immaginaria di sogni di fuga ed evasione.

Oltre ad aver subito il fascino del continente e aver trovato una realtà in transizione che gli era sembrata la perfetta ambientazione per un soggetto, Scola trasse sicuramente ispirazione da una storia creata per la Disney da Romano Scarpa nel 1957, *Topolino e il Pippotarzan*, in cui Topolino e Pippo partono da Paperopoli alla volta dell'Africa per andare a cercare il fratello di Pippo, Pappo, che ha fatto perdere le sue tracce.

La trama del film è la medesima: il motivo scatenante dell'intera vicenda è il recupero di Oreste Sabattini, Titino, (Nino Manfredi) disperso in Angola, che da anni non fa avere sue notizie alla famiglia. Da Roma partono alla sua ricerca suo cugino Fausto Di Salvio (Alberto Sordi) e il ragioniere Ubaldo Palmarini (Bernard Blier); il viaggio dei due sarà costellato da incredibili e variegati incontri che li porteranno a ritrovare il cugino Titino. Nonostante i diversi sviluppi interni delle due storie, la fine di entrambe è significativamente uguale: sia Titino che Pappo, apparentemente disposti a tornare nella civiltà insieme ai rispettivi salvatori, decidono all'ultimo di rimanere, gettandosi in mare dalla nave diretta in Europa e raggiungendo a nuoto le coste africane.

Scola comincia a presentare riferimenti al colonialismo già dai titoli di testa del film, proponendo allo spettatore disegni ottocenteschi che raffigurano l'arrivo dei coloni in Africa, l'incontro tra europei ed africani, scene di caccia e danze tribali; anche la musica è funzionale al tentativo di far entrare lo spettatore nell'esotico, impiegando tamburi, grida selvagge e ritmi tribali.

Alle ultime immagini delle navi utilizzate per raggiungere le coste africane, seguono quelle delle macchine in coda nel traffico di Roma, la vera giungla mortale, in cui cerca di muoversi uno stressato Di Salvio, fra telefonate e incontri di lavoro.

Fausto è un editore, appartenente quindi alla medio-alta borghesia romana, ha una bella casa, una moglie e un figlio; il continente africano entra presto in scena attraverso una cartina grazie alla quale vengono tracciati gli ultimi spostamenti conosciuti effettuati dal cugino Titino prima di aver fatto perdere le sue tracce.

Il secondo indizio che porta lo spettatore a capire che Di Salvio sta cominciando a pensare all'Africa viene suggerito da Scola durante una festa, quando gli invitati disposti in cerchio si intrattengono con un gioco dove, seguendo un ritmo, devono dire la prima parola che viene loro in mente che richiama in modo analogico quella detta in precedenza.

Quando è il suo turno, Fausto dice “ippopotamo” dopo “mozzarella”; lascia il gioco arrabbiato dopo che gli amici concordano nell’affermare che non c’è nessun legame tra le due parole.

Nella scena seguente con grande efficacia sia nel montaggio che nella sceneggiatura, Scola mostra la presa di coscienza dell’editore riguardo la sua condizione di infelicità e soffocamento. Di Salvio si trova a prendere il sole a bordo piscina dove deve avere un incontro di lavoro di cui non ricorda nessun dettaglio; un suo conoscente, dicendo di sentirsi “come un leone”, si mette con il lettino vicino a lui per quei dieci minuti di pausa dal lavoro.

Grazie a una musica sognante – che chiaramente evoca quelle usate nei *mondo movies* – e a un montaggio che alterna immagini di persone che giocano a golf o si tuffano, a quelle di leoni, ippopotami e cascate, gli spettatori riescono a visualizzare quello che Fausto sta immaginando dietro gli occhiali da sole.

Al suono della sveglia impostata dall’amico messosi al suo fianco, quello non si sveglia: la morte entra così improvvisamente nella prossimità dell’editore, in quel contesto urbano all’apparenza sicuro.

Il tragico episodio sommato all’insoddisfazione causata dal lavoro frenetico e dalla vita ipocrita e mondana della borghesia romana, lo portano alla decisione di andare in Africa a cercare il cugino Titino. Comunica la sua volontà alla moglie e alla cognata durante una significativa crisi di nervi dopo una stressante giornata di lavoro:

I poverini non sono quelli che sono andati via ma quelli che sono rimasti qui davanti a voi coi pezzetti di vetro nella mano. [...] Qui si more! Sono un leone! Qui muoiono anche i leoni! Ma quale poverino! Quello ha conosciuto i silenzi dei grandi fiumi, io invece conosco solo lo stridio delle vostre voci irritanti [...] Io sono stufo delle mozzarelle, e sono stufo anche di voi, va bene? In mezzo a chi viviamo? Giochi a golf? Fai il weekend sulla barca? Io do un party, tu fai un cocktail. John un drink pure a me! [...] Il povero Titino lo vado a cercare io! In Africa ci vado io!

Per l’editore Di Salvio l’Africa è prima di tutto evasione, una possibilità di uscire da una quotidianità soffocante e priva di stimoli, un’occasione per ritrovare sé stesso.

Dopo aver obbligato il ragioniere a seguirlo nel suo viaggio esclama: «È contento? Si va in Africa! Ma ci pensa ragioniere? Finalmente! Un antico sogno si realizza. Ormai siamo usciti dalla topaia, siamo due uomini che vanno alla ricerca di un altro uomo», dove è chiaro che la ricerca dell’altro uomo è più un cercare sé stessi.

Ma il personaggio del ragioniere non condivide la stessa passione e gli stessi bisogni di Fausto: egli, infatti, rappresenta il lavoratore che si sta avvicinando a quel benessere che l'editore tanto disprezza, affermando che esso distrugge l'individuo più del bisogno. Ubaldo non coltiva desideri di evasione perché non è ancora arrivato all'agiatezza dell'editore e non ha conosciuto il mondo delle feste e i rituali dell'alta borghesia romana, e dunque la noia esistenziale che ad essi si accompagna.

L'intrinseca diversità tra i due personaggi è dipinta da Scola in questo dialogo, avvenuto nel bel mezzo della savana, di notte, apparentemente lontani dalla civiltà, in mezzo alla natura più selvaggia:

A. Sordi: Machete, arma terribile nelle sue mani! Magari al suo posto ragioniere ci fosse il mio fido Kammamuri. Sono sogni, ricordi, la realtà è molto diversa. Ormai ho le idee chiare io: il benessere può distruggere l'individuo quanto e più del bisogno. Bisognerebbe ribellarsi: zaino a tracolla, pane, frittate, via per i grandi sentieri all'avventura come viene viene, come ha fatto Titino. La dobbiamo smettere ragioniere con questa corsa al possesso! E che è? Siamo diventati matti? Ville, piscine, camerieri finti inglesi; buttiamo via Maserati, Rolls Royce e basta con questi feticci! Bisogna scagliarvisi contro!

B. Blier: Io tutto questo benessere nun ce l'ho, non si potrebbe aspettare un po' a scagliarglicisi contro?

I due romani cominciano quindi la loro avventura e fin dai primi momenti in Africa si capisce come non abbiano la benché minima idea di cosa sia l'Angola, quella reale, ancora sotto il dominio portoghese; Scola sottolinea soprattutto l'ingenuità e la bonaria ignoranza di Di Salvio, e di conseguenza critica, attraverso geniali trovate, gli stereotipi e le false credenze che compongono l'immaginario italiano per quanto riguarda il continente africano. Fausto e Ubaldo rappresentano i classici italiani ignoranti, che non sanno nulla dell'Africa e procedono con idee prese dal loro bagaglio di convinzioni orientaliste ed esotiche.

Una delle scene più significative ritrae l'editore che muove i suoi primi passi in Angola presentandosi agli stupiti africani come un miscuglio di antico avventuriero e moderno turista: vestito in divisa coloniale, con annessi stivaletti, fucile, borraccia, porta a tracolla una cinepresa e comincia a filmare compulsivamente quello che lo circonda. Si accorge con stupore di essere a sua volta filmato da un signore africano vestito in un completo "all'occidentale". Il fatto che Scola abbia inserito in questo modo grottesco lo sguardo

dell'“altro”, rivela la sua consapevolezza sul punto di vista bianco e occidentale che nel 1968 era ancora prevalente nel mondo del cinema, e di come molto spesso l'esperienza del turista si limitasse a una collezione di immagini ritraenti l'“altro”.

Non si tratta dell'unica scena in cui la direzione dello sguardo è come invertita: in altre situazioni Fausto e Ubaldo sono oggetto di interesse degli africani, dando spettacolo con comportamenti assurdi e appariscenti.

I variegati personaggi che incontreranno prima di arrivare finalmente a Titino rappresentano un Paese in fase di cambiamento, popolato da ladri di identità allo sbando, portoghesi razzisti, missionari entomologi, mercenari congolesi, città moderne e villaggi primitivi.

Nei vari episodi/incontri Fausto e Ubaldo entreranno in contatto sia con i coloni che con i colonizzati, ma i personaggi africani sono raramente sviluppati, essendo solo stereotipati o idealizzati dai due italiani³⁶⁰; il rapporto che Fausto ha con loro è molto ingenuo e il suo fastidio nei confronti di palesi manifestazioni razziste viene mostrato da Scola in numerose occasioni.

Si potrebbe supporre sia che il regista volesse far riferimento al mito degli “italiani brava gente”, sia che avesse l'intenzione di rimarcare anche attraverso questa caratteristica, come l'Africa dell'editore fosse più quella dei libri che quella della realtà; Fausto infatti non sembra avere la benché minima conoscenza di quello che è il colonialismo, stupendosi quando, durante il suo primo incontro con un indigeno, quello scappa, come spiega la sua guida portoghese, perché ha paura dell'uomo bianco.

È questa stessa ingenuità che lo porta a scontrarsi con una coppia di portoghesi in una delle scene più forti del film; i due romani sono in macchina con loro e giungono davanti a un ponte in parte distrutto che impedisce di proseguire il cammino.

Invece di optare per la via più lunga, il portoghese chiama tutti gli uomini del villaggio vicino a tenere sollevato il pezzo di ponte sprofondato in acqua, dimodoché la macchina possa passare al di là del fiume; Scola filma i volti sofferenti degli africani mentre sorreggono il ponte e l'automobile. Di Salvio e il ragioniere, sconvolti dalla crudeltà dei portoghesi, dopo una scazzottata con l'uomo al centro del villaggio, decidono di proseguire a piedi.

Oreste Sabattini, il cugino scomparso, ha caratteristiche che lo accomunano ad un antico avventuriero ed esploratore, partito per mondi sconosciuti con la sola idea di perdersi in

³⁶⁰ Linde Luijnenburg, *The grotesque as a tool. Deconstructing the imperial narrative in two commedie all'italiana by Ettore Scola*, «Incontri», 29, 2, 2014, p. 47.

essi, lasciando tracce di sé ovunque, noncurante degli eventuali disagi e sofferenze provocate; di lui Scola non dice quasi niente, e quel poco che si sa è grazie alle parole della moglie, testimone inattendibile delle ragioni profonde che avevano portato suo marito a scegliere di lasciare tutto. Lei crede che la partenza di Titino fosse dovuta a motivi economici e sociali: a differenza di Di Salvio, uomo “arrivato”, ricco, con una moglie un figlio e una bella villa, Titino era un “poverino”³⁶¹. Ma in realtà lo spettatore non saprà mai il vero motivo che lo portò alla fuga in Africa, anche se può sospettare che l’insoddisfazione, il vuoto dell’esistenza, il sentirsi incompreso, abbiano giocato anche per lui un ruolo significativo.

Nel seguire le sue tracce, l’editore e il ragioniere scoprono come Titino abbia assunto diverse identità durante i suoi anni di permanenza in Angola, e fosse riuscito in questo modo ad imbrogliare una infinità di persone; dopo essere stato camionista, prete missionario, aver rapinato un ex colono belga e addirittura simulato la propria morte, i due protagonisti lo ritroveranno sciamano di una tribù.

Scola dipinge con pochi tratti la versione grottesca di un imprenditore-capitalista-colonizzatore³⁶², la cui esperienza africana è basata sull’inganno e sulla sopravvivenza, agendo sempre a danno di altri³⁶³.

Titino, a differenza di Di Salvio per il quale l’Africa fino alla fine resta più immaginata che vissuta, è stato capace di reinventarsi e districarsi in un mondo in cui le leggi occidentali non contano; è proprio l’incapacità di abbandonarsi completamente a precludere all’editore una totale esperienza africana, cosa che era riuscita molto meglio a Titino. Durante il viaggio infatti, nonostante la continua ricerca di avventura anche attraverso la rievocazione di personaggi come Sandokan o Kammammuri (che significativamente con il continente africano non hanno nulla a che vedere), Di Salvio si rapporta con l’Africa seguendo le logiche occidentali, presentandosi come “editore”, non emettendo la fattura alla guida portoghese per punirla del suo comportamento ed evitando di assaggiare cibi locali come latte di scimmia o carne di ippopotamo.

³⁶¹ La moglie spiega così la scomparsa di Titino: «Qui a Roma era un pesce fuor d’acqua perché avete fatto diventare Roma una schifezza. L’avete fatto scappare, l’avete, vigliacchi che siete. Giungla per giungla meglio quella vera! Qui si sentiva frustrato, insicuro, sottovalutato. Non era mica come Fausto. [...] Tu sei diverso. Sei qui a casa tua con tua moglie, tuo figlio, sei ricco, felice, sei arrivato. Mentre Titino, poverino...».

³⁶² L. Lujnenburg, *The grotesque as a tool*, op. cit., p. 49.

³⁶³ Come gli dice Fausto quando finalmente lo incontra e alla sua affermazione che “tanta gente piange” gli risponde: «Anche tu ne hai fatta piangere tanta. [...] Sempre! Ovunque siamo stati c’era una traccia tua, se no come arrivavamo qui? Hai bruciato mezza Africa, Titino».

Anche per questa incapacità di oblio di sé, dopo che il cugino decide di rimanere nel continente che ormai è diventato parte di lui, il personaggio di Sordi, pur essendo tentato dall'idea di abbandonare la sua identità e la sua vita nascondendosi e reinventandosi in Africa, sembra non riuscire a buttarsi dalla nave per seguire Titino.

Questa indecisione sicuramente dettata dalla paura di lanciarsi verso una esperienza radicalmente altra, è anche coerente con l'evoluzione della consapevolezza del suo personaggio che, partito con una idea di Africa derivata dai grandi romanzi di avventura, si è dovuto fronteggiare con una terra caotica, piena di personaggi strambi e disperati che lottano per ritagliarsi il proprio spazio in uno Stato che sta attraversando le trasformazioni della decolonizzazione.

La sua confusione è magistralmente resa nella visione finale costituita dalla solita musica dai ritmi tribali che accompagna *flash* di esperienze e persone incontrate durante l'avventura passata; alla domanda del ragioniere, «Dottore! Si vuol buttare anche lei?», Fausto risponde: «Non lo so, non ho le idee chiare».

Scola è un esempio eccellente di regista che si servì dell'umorismo per fare una critica del Paese e dei suoi abitanti; d'altronde la *commedia all'italiana* è un genere largamente utilizzato per rappresentare in modo ridicolo e grottesco gli usi e costumi nazioni, riuscendo in questo modo a far divertire gli spettatori, spesso facendoli ridere di sé stessi. Come scrive Luisa Sambonet su «Film mese», questa pellicola rientra nella ricchissima produzione cinematografica italiana che in quegli anni si scagliava contro la società dei consumi e tutte le trasformazioni causate dagli anni del “miracolo”; la giornalista riflette anche su come possa funzionare una critica di questo tipo e se il linguaggio utilizzato dal regista possa essere efficace:

[...] quando è che il “messaggio” ha fatto centro? Quando è che il pubblico, divertendosi od annoiandosi, ha potuto captare il significato vero del film? E, arrivando alla conclusione, è più utile, per la denuncia di una società che non funziona come dovrebbe, un film difficile, dal linguaggio non accessibile ai più (in un rapporto senza paraocchi ad una situazione culturale che è quello che è), oppure una satira azzeccata che va dritta allo scopo?³⁶⁴

³⁶⁴ Luisa Sambonet, recensione a *Riusciranno i nostri eroi a ritrovare l'amico misteriosamente scomparso in Africa?*, «Film mese», vol. III, n. 25, 1969, p. 8.

Nella parte conclusiva della recensione, l'autrice risponde positivamente alle sue domande, ritenendo che attraverso la satira e l'ironia Scola sia riuscito a far capire al pubblico il suo messaggio³⁶⁵.

Il regista ci presenta un'Africa complessa e variegata, riuscendo a evidenziare i vari significati che assume per ogni personaggio; se da un lato Scola si pone in continuità con un immaginario esotico, subendo il fascino di questa terra come il personaggio di Di Salvio, dall'altro lato riesce abilmente a mostrare come tanta parte di questa disposizione nei confronti del Continente sia dovuta a costruzioni occidentali più che essere rispondente al vero.

Il regista attraverso *Riusciranno i nostri eroi...* è quindi stato capace di presentare al pubblico una precisa realtà africana che egli conobbe, e scelse di raccontare proprio per le sue caratteristiche, riuscendo al tempo stesso ad ibridarla con tutti i preconcetti e le costruzioni di cui la sua mente, come quella della maggior parte dei suoi conterranei e dei personaggi italiani messi in scena nel film, era infarcita.

Non si può certo affermare che Titino o Fausto siano una rappresentazione compiuta e calzante di Moravia (Ubaldo è escluso totalmente, essendo l'esponente di una classe sociale differente), ma si possono certamente riconoscere alcuni tratti affini, come l'appartenenza alla borghesia romana e la conseguente insofferenza nei confronti dei suoi rituali, i riferimenti, seppur non sempre combacianti, alla letteratura di viaggio e di avventura di epoche passate, il bisogno di fuggire dalla oppressiva sensazione di morte e soffocamento della città e del cosiddetto mondo civilizzato, al tempo stesso frenetico e monotono.

Come Fausto, Moravia racconta di aver più volte lasciato Roma per l'Africa in grande fretta, in momenti di grande sofferenza e angoscia; esattamente come l'editore, lo scrittore è anche sempre tornato in Italia, probabilmente ogni volta partendo con l'idea di tornare;

³⁶⁵ Non è dello stesso parere Fernando Di Giammatteo su «Bianco e nero», che descrive lo Scola di *Riusciranno i nostri eroi...* come «[...] uno scherzoso di mano pesante», arriva a Rousseau (il buon selvaggio) e alla critica del neocapitalismo (Adorno, Marcuse) passando contemporaneamente, con spavalda disinvoltura, per l'anticolonialismo (i portoghesi in Angola) e le vignette della *Domenica del Corriere*, osservate con l'ottica di Lévy-Strauss», Fernando Di Giammatteo, *Che guaio l'aver sognato la rivoluzione*, «Bianco e nero», n. 1/2, 1969, p. 37. Nonostante il regista abbia individuato delle tematiche molto rilevanti per l'epoca, scrive Di Giammatteo, esse vengono purtroppo banalizzate dal regista, nel tentativo di renderle appetibili per «platee piccolo-borghesi bene inserite della civiltà del benessere». Il giudizio sul film, nonostante venga riconosciuto l'antirazzismo e il tono di denuncia di alcune scene, è però complessivamente negativo: «Riusciranno i nostri eroi a ritrovare l'amico misteriosamente scomparso in Africa? È una favoletta raccontata con l'ironia grossolana di chi vorrebbe avere una pelle diversa da quella che ha e non si avvede che nella sua ci sta benissimo. In realtà, infatti, non gli importa niente di niente, tranne che della propria borghese tranquillità».

entrambi, quindi, utilizzano l’Africa come un farmaco, facendo di essa un’esperienza da turista, molto più di quanto Moravia sarebbe mai stato in grado di ammettere.

In queste pagine, attraverso i *reportages* di Moravia e la pellicola di Scola, l’attenzione è stata posta sull’esperienza del viaggio come fuga da una realtà percepita come noiosa e priva di senso, nella quale l’individuo si sente inghiottito dalla produttività e dalla solitudine della società dei consumi.

L’evasione poteva anche prendere le forme di una esperienza totalmente cinematografica e limitata a quelle due ore in sala, come testimoniano i film *mondo*, pellicole nelle quali la finzione è di gran lunga preferita al reale e il fascino nei confronti dell’altrove spesso legittimava il ricorso a modalità di intrattenimento che avevano le loro origini in tipologie di spettacolo dove il corpo diverso e altro subiva una feticizzazione e un voyeurismo estremi.

Tutte queste traiettorie innervano porzioni diverse della società e sarebbe errato pensare che l’influenza sull’immaginario abbia origine esclusivamente da una sola di esse; si è già detto che lo scrittore di viaggio si relaziona con i mondi che incontra carico delle immagini e delle narrazioni della società dalla quale proviene, e, per quanto si è potuto vedere, anche Moravia non sembra divergere da questa predisposizione. Il più delle volte, infatti, si muove cercando conferme a quello che già sa, risultando in questo modo all’unisono con il coro percettivo della comunità, non fornendo un punto di vista innovativo o provocatore sul continente africano.

La rappresentazione dell’Africa come soluzione al vuoto dell’esistenza è presente anche in una lunga scena, circa sette minuti, de *L’eclisse* (1962) di Michelangelo Antonioni, riconosciuto cantore delle vite alla deriva della borghesia italiana degli anni Sessanta.

La trama è semplice: lo stato di apatia e mancanza di passione porta Vittoria (Monica Vitti) a lasciare il suo compagno che non ama più; presso la Borsa di Roma incontra Piero, agente di cambio, e cominciano a frequentarsi. Ad un certo punto nessuno dei due si presenterà ad un appuntamento.

L’atmosfera è fredda e pervasa da un silenzio simboleggiante incomunicabilità; i personaggi sono insoddisfatti e sembrano fluttuare in uno stato di spossatezza e mancanza di senso tra le geometrie dell’architettura fascista dell’Eur.

Dopo circa mezz’ora dall’inizio del film, Vittoria si incontra con l’amica Anita, ed entrambe vengono invitate nell’appartamento di Marta, una vicina che conoscono poco. Prima di raggiungerla, Vittoria confida ad Anita di sentirsi «stanca, avvilita, disgustata e sfasata».

La prima inquadratura all'interno dell'appartamento che ritrae Marta che apre la porta, include la fotografia appesa al muro di una donna africana: questo è un primo elemento che inaugura una serie di forti contrasti che la scena in questione ha con il resto del film.

Il secondo indizio che Antonioni dà per introdurre l'Africa è il far chiedere a Marta se non sia abituata al caldo dell'estate romana, dato che viene dal Kenya.

Le tre donne cominciano allora a parlare dell'Africa, soprattutto attraverso le fotografie e gli oggetti esotici dei quali è pieno l'appartamento: Vittoria chiede informazioni su di un lago che vede raffigurato in una foto in camera da letto, e se Marta avesse per caso ucciso l'elefante la cui zampa funge da supporto a un tavolino in soggiorno, mentre Anita si informa sull'aggressività degli ippopotami.

Vittoria comincia a girare per le stanze guardando le fotografie appese alle pareti, e Marta ne mostra alcune ad Anita, prese da libri sul continente africano; afferma sicura che il Kenya è uno dei posti più belli perché ha tutto: giungla, neve, savana.

Dopo aver messo un disco dai ritmi tribali, Vittoria si siede sul letto e un primo piano sul suo viso sembra voler portare l'attenzione sull'aria assorta e sognante che ha assunto.

Avviene qui uno stacco di montaggio molto simbolico e di importanza centrale per tutta la scena, carico di una notevole ellissi temporale: nell'inquadratura successiva, infatti, dopo una lenta carrellata laterale su fotografie raffiguranti popolazioni africane, la macchina da presa si ferma di nuovo su Vittoria, questa volta in *blackface* e con indosso grossi orecchini e anelli al collo, una trasformazione che chiaramente necessitò di una preparazione molto lunga, risultando per questo ancora più spiazzante per lo spettatore.

Alle sue spalle una immagine di una africana in abiti tradizionali della quale Vittoria cerca di imitare l'espressione: «Non le somiglia?», chiede Anita, «Identica», risponde Marta.

La trasformazione è iniziata.

Vittoria comincia a ballare sulla musica tribale che non aveva mai smesso di risuonare nella stanza; per accompagnare i suoi movimenti, Antonioni usa tantissimi cambi di luce, tanto che le numerose ombre create influiscono sulla gradazione della pelle di Vittoria, già inscurita dal *blackface*; apre la bocca, fa versi, rotea gli occhi, impugna una lancia.

Mentre la trasformazione/*performance* procede, Marta si incupisce e improvvisamente ferma tutto accendendo la luce e dicendo: «*That's enough!* Adesso basta fare i negri per piacere».

Concluso il *blackface*, sono tutte e tre sul letto e continuano a parlare del Kenya; Marta rivela la sua preoccupazione riguardo la possibilità che esploda una ribellione perché gli africani hanno tutti addosso una rivoltella:

Marta: «Capisci, sono sessanta mila bianchi e sei milioni di negri che vogliono cacciarli via. Meno male che il negro è ancora quasi sugli alberi, ha appena perso la coda, se non ci avrebbe già cacciato via».

Anita: «Beh, è anche ora».

Marta: «Io vi dico solo una cosa: ci sono dieci capi che avranno studiato a Oxford, tutte le altre sono delle scimmie, sei milioni di scimmie».

Vittoria: «Se dici che ti trovavi tanto bene laggiù saranno delle scimmie simpatiche».

Questa scena si staglia nell'intera economia del film per i suoi fortissimi contrasti con quanto visto prima e con quello che si vedrà successivamente; sembra che Antonioni nello spazio di quell'appartamento posizionato nel complesso dell'Eur – luogo dai forti richiami al fascismo e al colonialismo – abbia voluto ricreare una parentesi di temporanea sospensione soprattutto per il personaggio di Vittoria, come se la trasformazione in africana le abbia concesso una visita in un mondo altro, in una terra la cui immagine è stata preparata sia guardando le fotografie che attingendo da quella serie di stereotipi che sicuramente le attraversavano la mente. Non è infatti un caso che sia proprio lei a iniziare la *performance*, lasciandosi andare a una liberatoria danza tribale, e invece sia Marta ad interromperla: la proprietaria di casa, infatti, gli africani li aveva incontrati e conosciuti, e sapeva bene che, suo malgrado, essi non utilizzavano lance come quella afferrata da Vittoria, ma imbracciavano fucili che erano pronti ad usare contro i bianchi colonizzatori. Al minimalismo degli spazi e delle architetture viene contrapposta l'abbondante oggettistica esotica; il cemento e la città svaniscono grazie alle rappresentazioni delle bellezze naturali africane; la borghesia romana in vestiti e completi è sostituita dalla nudità e dai vestiti tradizionali (che se il film fosse a colori rivelerebbero un contrasto ancora più accentuato); i movimenti composti e freddi di Vittoria si trasformano nella danza accompagnata da versi; il silenzio è interrotto dal ritmo dei tamburi che preannuncia la trasformazione; all'italiano si aggiunge l'inglese; l'evasione e il sogno mettono in pausa la stanchezza e l'avvilimento della protagonista.

I contrasti che mette in scena Antonioni sono indispensabili per ricreare, ancora una volta, l'immagine del continente africano come sicuro sollievo alle sofferenze e al tedio del mondo borghese.

Si vuole concludere il capitolo con le parole di Jamaica Kincaid, scrittrice nata e cresciuta ad Antigua che nel 1988 scrisse un breve saggio dal titolo *A small place* per denunciare l'industria del turismo che stava sempre più prendendo piede nella sua isola natale.

La sua prosa è caustica e arrabbiata, e si rivolge proprio alla persona ordinaria che, per affrontare una crisi esistenziale, decide di partire per luoghi esotici perché incapace di accettare il fatto di essere piccola, semplice e disperata. Invece di rimanere «[...] that nice blob just sitting like a boob in your amniotic sac of the modern experience [...]»³⁶⁶, si trasforma in quell'essere orribile che è il turista³⁶⁷ che si sente ispirato alla vista di morte e rovine, o che si dice meravigliato dell'armonia che questi popoli “altri” hanno con la natura:

That the native does not like the tourist is not hard to explain. For every native of every place is a potential tourist, and every tourist is a native of somewhere. Every native everywhere lives a life of overwhelming and crushing banality and boredom and desperation and depression, and every deed, good and bad, is an attempt to forget this. Every native would like to find a way out, every native would like a rest, every native would like a tour. But some natives – most natives in the world – cannot go anywhere. They are too poor. They are too poor to go anywhere. They are too poor to escape the reality of their lives; and they are too poor to live properly in the place where they live, which is the very place the tourist, want to go – so when the natives see you, the tourist, they envy you, they envy your ability to leave your own banality and boredom, they envy your ability to turn their own banality and boredom into a source of pleasure for yourself³⁶⁸.

³⁶⁶ Jamaica Kincaid, *A Small Place*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1988, p. 16.

³⁶⁷ «An ugly thing, that is what you are when you become a tourist, an ugly, empty thing, a stupid thing, a piece of rubbish pausing here and there to gaze at this and taste that, and it will never occur to you that the people who inhabit the place in which you have just paused cannot stand you, that behind their closed doors they laugh at your strangeness [...]. They do not like you. *They do not like me!* That thought never actually occurs to you», *Ivi*, p. 17.

³⁶⁸ J. Kincaid, *A Small Place*, *op. cit.*, pp. 18-19.

3. Il colonialismo italiano nella stampa illustrata: tra nostalgie, mistificazioni e prese di coscienza

Nella campagna di Abissinia, noi vedemmo molte cose. Anzitutto, anche i meno dannunziani di noi, la «bella avventura» di cui avevamo sentito favoleggiare dai reduci della grande guerra, di Fiume, della Marcia su Roma. Tutto sommato, sotto le bardature «romane» e «imperiali» che il fascismo le aveva imposto, l'Italia era rimasta provinciale e asfittica. L'Africa ci allettava coi suoi vasti orizzonti, coi suoi liberi spazi, nei quali i nostri polmoni avrebbero potuto dilatarsi [...] Da quel che avevamo letto, tutto agiografico, di Dogali, di Adua, di Toselli e di Galliano, ci eravamo fatta l'idea che una guerra coloniale si prestasse, molto più di quelle europee, all'iniziativa del singolo, all'impresa eroica e solitaria di cui tutti, a vent'anni, smaniavamo.

Indro Montanelli, *Poscritto*, a I. Montanelli e M. Cervi, *L'Italia littoria (1925-1936)*, 1979

Alla luce del primo e del secondo capitolo si può affermare che sia Jacopetti in *Africa addio* che Moravia nei suoi resoconti di viaggio per «Il Corriere della Sera» sembrano dimenticare la parte d'Africa che più di altre ebbe un pezzo di storia intrecciata con l'Italia: Libia, Eritrea, Somalia ed Etiopia sono assenti dall'orizzonte d'esplorazione di questi due viaggiatori³⁶⁹.

Questo silenzio non stupisce, data la forte reticenza nell'affrontare il tema del colonialismo italiano da parte dei luoghi culturali che avrebbero dovuto offrire spazio a questo tipo di dibattito pubblico.

La recente storiografia ha dedicato approfonditi studi sul complesso decennio di transizione che, dalla perdita delle colonie durante la Seconda guerra mondiale, portò al

³⁶⁹ Jacopetti non ne fa menzione nella sua opera più famosa e discussa, ma traccia delle ex colonie si può ritrovare nel servizio a puntate *Dopo dieci anni dalla nostra assenza dall'Etiopia*, pubblicato da «La Settimana Incom Illustrata» nel giugno del 1951. Le poche righe di introduzione descrivono a grandi linee quale sarà il tono retrivo dell'inchiesta: «Anche i nostri prodotti sono preferiti a quelli degli altri. I fatti che provano la simpatia etiopica per il nostro lavoro sono qui riferiti dal nostro inviato speciale in Abissinia Gualtiero Jacopetti», p. 9. Anche Moravia si recò in Etiopia nel 1987, quasi quarant'anni dopo Jacopetti, ma, nonostante avesse scritto per il Corriere un buon numero di articoli, quelli che avevano come argomento l'ex colonia non furono scelti quando dovette decidere cosa pubblicare per le raccolte Bompiani. Essere a conoscenza dei criteri utilizzati per compilare le raccolte offrirebbe sicuramente più elementi per fare chiarezza tra il polo del gusto personale e quello di eventuali indicazioni editoriali che avrebbero potuto portare all'esclusione dei pezzi sull'Etiopia. Tra tutti gli scritti di Moravia concernenti l'Africa, questi ultimi presentano molte riflessioni sociopolitiche, mentre sono assenti gli aspetti più legati all'autore e alla sua personale esperienza di viaggio che si sono delineati nel capitolo precedente. Già i titoli degli articoli sono significativi: *In Etiopia, tra le stragi della guerriglia e delle carestie*, *Moravia racconta il campo di Tana Beles*, *Ecco l'acqua e le donne danzano di gioia*, *A scuola con gli orfani della carestia*, in Alberto Moravia, Enzo Siciliano (a cura di), *Viaggi. Articoli 1930-1990*, Milano, Bompiani, 1994, pp. 1687-1704. Nonostante la maggiore attenzione alle vicende politiche, non compare nessun riferimento al colonialismo italiano, argomento completamente assente dalla produzione moraviana.

2 dicembre 1950, anno in cui l'Assemblea generale dell'Onu votò affinché la Somalia venisse destinata all'Italia in amministrazione fiduciaria.

Nicola Labanca ricostruisce la condotta non lineare che il governo del dopoguerra ebbe nei suoi tentativi di trattare il futuro delle ex colonie a livello internazionale: tra il 1947 e il 1949, soprattutto temendo riflussi fascisti e nazionalisti, l'Italia era orientata verso un ritorno completo in Africa Orientale e in Libia, per poi progressivamente modulare le sue richieste, restringendole solo ad alcuni territori, quando si rese conto che non sarebbe riuscita ad ottenere nulla e che altre potenze coloniali avrebbero potuto impossessarsene³⁷⁰.

Già con il Trattato di pace firmato a Londra del febbraio del 1947, in cui veniva chiaramente esplicitato il ritiro del Paese dall'Africa, l'Italia avrebbe dovuto capire che il ritorno in colonia non sarebbe stato possibile, visto che la sua debolezza politica non le avrebbe permesso di confrontarsi con le potenze vincitrici.

Questo complesso processo di transizione che passò attraverso la sconfitta della Seconda guerra mondiale e i trattati di pace gestiti dalle potenze vincitrici e successivamente dalle Nazioni Unite, ha caratterizzato la decolonizzazione degli ex possedimenti italiani, e contribuì a relativizzare lo scontro tra colonizzatori e colonizzati che normalmente costituiva il processo di liberazione:

La sconfitta dell'Italia in guerra non portò infatti all'immediata indipendenza delle colonie, ma a un'internazionalizzazione della questione della sistemazione delle ex colonie che fino al 1949 consistette nel tentativo di Inghilterra e Francia di sostituirsi al dominio dell'Italia, a sua volta impegnata nel riottenere i possedimenti d'oltremare. Nel secondo lungo dopoguerra è dunque difficile sostenere l'assenza di una dimensione propriamente coloniale in quello che era stato l'impero italiano; piuttosto si può concludere per una sovrabbondanza e reciproca concorrenza dei diversi progetti coloniali di Italia, Inghilterra e Francia e delle loro azioni (e istituzioni) in Africa³⁷¹.

Messe a tacere la retorica politica e le rivendicazioni coloniali, dagli anni Cinquanta l'ex Africa italiana cominciò a lasciare sempre meno tracce nel dibattito pubblico.

Come si dimostrerà nel corso del capitolo, non risulta tuttavia corretto parlare di rimozione od oblio dell'esperienza coloniale italiana, tesi sostenuta a lungo dalla

³⁷⁰ Nicola Labanca, *Oltremare. Storia dell'espansione coloniale italiana*, Bologna, Il Mulino, 2002, p. 431.

³⁷¹ Antonio M. Morone (a cura di), *La fine del colonialismo italiano. Politica, società e memorie*, Milano, Le Monnier, 2018, p. 5.

storiografia più recente: determinati settori della società mantennero viva la narrazione delle ex colonie italiane, attraverso strategie discorsive e tecniche narrative che verranno analizzate nelle pagine seguenti, con l'idea di evidenziare le continuità e le rotture rispetto alle rappresentazioni della propaganda fascista³⁷². È infatti all'interno di questa cornice interpretativa che si strutturano le varie emersioni del colonialismo italiano durante il lungo dopoguerra, elemento che rende evidente la questione della mancata defascistizzazione della memoria.

Negli ultimi anni sono stati fatti numerosi studi con l'obiettivo di identificare gli errori politici più gravi che, nell'immediato dopoguerra, hanno compromesso la realizzazione di una decolonizzazione della nazione, che avrebbe dovuto inevitabilmente nascere dal suo interno, date le peculiari circostanze che portarono alla dissoluzione dell'impero italiano, provocata non da sollevazioni e rivoluzioni dei popoli colonizzati come in altre parti del continente, ma dalla sconfitta nella Seconda guerra mondiale.

Oltre all'imperituro mito del colonialismo bonario, straccione e apportatore di civiltà e infrastrutture³⁷³, Labanca pone l'attenzione sulla mancata consegna dei criminali di guerra italiani alle corti etiopiche che li richiesero per processarli:

A livello giuridico, impedì l'accertamento di fatti relativi a crimini pesantissimi. A livello politico, spinse i circoli colonialisti a ritenere questo rifiuto come un certificato di buona condotta, insperabilmente elargito proprio da quella Repubblica che tanto avevano deprecato. A livello più ampio e sociale, rappresentò una spinta irresistibile all'autoassoluzione dei tanti italiani che, sia pur in un grado quasi sempre incomparabilmente inferiore a quello dei massimi accusati, erano comunque stati coinvolti nella guerra con i gas, nei rastrellamenti più spietati, nella repressione più brutale della resistenza [...]. La scelta politica e diplomatica del governo, insomma, salvando pochi condannò molti a un'autoassoluzione scarsamente fondata, a una deresponsabilizzazione moralmente criticabile e alla diffusione, prima o poi, di sensi di colpa che una sana, rapida ed equa serie di procedimenti avrebbe invece potuto risparmiare al paese³⁷⁴.

³⁷² Un lavoro che ha come obiettivo quello di sottolineare la fallacia dell'ipotesi del *total silence* e della rimozione dell'esperienza coloniale italiana dal discorso pubblico è quello di Daniela Baratieri, *Memories and Silences haunted by fascism. Italian colonialism MCMXXX-MCMLX*, Bern, Peter Lang, 2010.

³⁷³ Tra la copiosa storiografia sul tema, si veda Angelo Del Boca, *Italiani brava gente? Un mito duro a morire*, Vicenza, Neri Pozza, 2008; AA.VV., *Brava gente. Memoria e rappresentazioni del colonialismo italiano*, «Zapruder», n. 23, 2010; Paolo Jedlowski, *Memoria pubblica e colonialismo italiano*, «Storicamente», n. 7, 2011.

³⁷⁴ N. Labanca, *Una guerra per l'impero. Memorie della campagna d'Etiopia 1935-36*, Bologna, Il Mulino, 2005, pp. 286-287.

Se a questo si aggiungono gli affannosi tentativi della politica italiana del dopoguerra di riottenere le colonie, si cominciano a mettere insieme importanti tasselli del percorso che porterà gli italiani a maturare la convinzione della non necessità di un libero dibattito sul passato coloniale, altrimenti declinato in una sorta di autoassoluzione collettiva³⁷⁵.

L'allontanamento delle colpe dal corpo della nazione non si tradusse in un silenzio rispetto alle guerre coloniali sul piano delle narrazioni pubbliche: ponendo per esempio l'attenzione all'industria cinematografica nazionale in un periodo che si potrebbe definire di lungo dopoguerra (1945-1960), Maurizio Zinni nota infatti che l'Africa e le ex colonie italiane furono soggetti tutt'altro che dimenticati, anche se non centrali, dal grande schermo e dal dibattito pubblico dell'epoca³⁷⁶.

Le riflessioni che Zinni matura dall'analisi di film e cinegiornali di argomento coloniale devono essere tenute in considerazione anche per quanto riguarda lo studio della stampa illustrata, data la forte permeabilità tra questi prodotti culturali di cui si è accennato nei capitoli precedenti.

Per approcciare criticamente i documenti presentati nelle pagine seguenti, è necessaria la contestualizzazione data dai nuovi rapporti che Italia e Africa andavano ridefinendo, principalmente segnati dagli scenari della Guerra fredda e dai tentativi dei primi governi democratici di continuare ad avere influenze sulle ex colonie; anche per questo la narrazione pubblica del colonialismo cominciata dalla fine dell'impero e proseguita per tutti gli anni Cinquanta, si orientò verso «la costruzione di un paradigma interpretativo del passato (anche coloniale) in grado di dare legittimità al progetto politico che si andava strutturando»³⁷⁷.

Quello che risulta è quindi una “memoria selettiva del passato coloniale”³⁷⁸, volta ad epurare la storia degli italiani in Africa dagli aspetti più deprecabili, arrivando ad oscurare i crimini del periodo fascista ponendo l'attenzione sull'immagine del buon colonialismo italiano, interrotto violentemente e ingiustamente dall'aggressione nemica:

³⁷⁵ Come premessa del libro *La madrepatria è una terra straniera. Libici, eritrei e somali nell'Italia del dopoguerra (1945-1960)*, Valeria Deplano ripercorre brevemente il dibattito che animava il governo italiano del dopoguerra intorno al tema del ritorno in colonia. Attraverso alcuni esempi, l'autrice restituisce il tono delle rivendicazioni coloniali e della retorica politica dei ministri italiani (governo e opposizione erano sostanzialmente in accordo), che ricalcavano idee coloniali fasciste e liberali, impermeabili a ogni tipo di riflessione riguardo l'operato italiano in Africa; Valeria Deplano, *La madrepatria è una terra straniera. Libici, eritrei e somali nell'Italia del dopoguerra (1945-1960)*, Milano, Le Monnier, 2017, pp. 13-21.

³⁷⁶ Maurizio Zinni, *Una lettera dall'Africa. Il colonialismo italiano nel cinema del dopoguerra, 1945-1960*, «Contemporanea», n. 1, 2016, p. 71.

³⁷⁷ *Ivi*, p. 75.

³⁷⁸ *Ivi*, p. 76.

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 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 discolpa³⁷⁹.

Non solo il cinema e i cinegiornali, ma anche i ricorrenti servizi sulle riviste illustrate consentono di fare luce su un periodo chiave della storia italiana per quanto riguarda la costruzione della narrazione all'epoca più condivisa intorno alle vicende del colonialismo: è infatti solo a partire dalla metà degli anni Sessanta con i primi lavori storici di Giorgio Rochat³⁸⁰ e Angelo Del Boca³⁸¹ che molti dei miti che riguardavano la condotta degli italiani in Africa cominciarono ad essere denunciati come falsi in modo sempre più autorevole, documenti alla mano³⁸².

Nel periodo che precedette, come si è accennato attraverso le ricerche di Zinni e come si vedrà dai rotocalchi, i discorsi che attraversarono la società, seppur nelle loro non trascurabili variazioni, nascevano comunque da una medesima matrice "filo-coloniale". È a partire dal 1960, il cosiddetto "anno dell'Africa", che si comincia a notare qualche cambiamento, come osserva Labanca pur riferendosi alla memorialistica degli ex combattenti della guerra in Etiopia; proprio negli anni delle decolonizzazioni si conobbe una riaffermazione della memoria del conflitto in Etiopia e, mentre il dibattito sulle guerre di liberazione nel resto del continente divideva l'opinione pubblica – si pensi all'Algeria – nelle narrazioni degli ex combattenti si ritrovava la concordia in un passato nazionale fatto di unità: «Il contrasto con il presente era radicale. Mentre nell'Italia degli anni Sessanta, e poi più in quella degli anni Settanta, le agitazioni sociali si susseguirono, le insubordinazioni si moltiplicarono e le disfunzioni aumentarono, la nostalgia del tempo dell'impero si ricompose sotto il segno dell'ordine»³⁸³.

Gli anni Sessanta furono un momento di transizione in cui nacquero e circolarono sentimenti nuovi:

³⁷⁹ M. Zinni, *Una lettera dall'Africa*, op. cit., pp. 78-79.

³⁸⁰ Giorgio Rochat, *Il colonialismo italiano*, Torino, Loescher, 1973.

³⁸¹ A. Del Boca, *La guerra d'Abissinia, 1935-1941*, Milano, Feltrinelli, 1965; A. Del Boca, *Gli italiani in Africa Orientale*, Roma-Bari, Laterza, 1976-1984.

³⁸² Sulla lenta e tardiva decolonizzazione degli studi storici coloniali italiani si veda N. Labanca, *Oltremare*, op. cit., pp. 440-448.

³⁸³ N. Labanca, *Una guerra per l'impero*, op. cit., p. 313.

[...] le aperture «neutraliste» di Gronchi, le iniziative economiche di Mattei, una nuova enfasi «terzomondista» ecc. Alla lunga furono queste novità, e le maturazioni antimperialiste degli anni Settanta, a finire per influenzare potentemente la coscienza civile nazionale, allontanandola sempre più dal ricordo delle colonie. Il nuovo clima influenzò anche la memoria di quegli italiani che nella vecchia Africa coloniale c'erano stati davvero: spingendoli ora a premere il tasto degli «italiani brava gente», ora più semplicemente a tacere³⁸⁴.

La stampa adottò diverse strategie e nuovi linguaggi sia per continuare a far circolare le anacronistiche nostalgie coloniali italiane, che per giustificare e legittimare i crimini in Africa che, a un occhio attento, non erano mai stati un segreto per l'opinione pubblica italiana.

Nelle pagine che seguono verranno presentati una selezione dei servizi ritrovati in alcuni dei settimanali illustrati più letti e diffusi; per il tema affrontato si è scelto di considerare un taglio cronologico in parte differente dal resto della tesi, iniziando l'analisi nei tardi anni Quaranta per concluderla nella seconda metà dei Sessanta. Questa scelta si giustifica con la convinzione che l'indagine sulle narrazioni riguardanti il colonialismo italiano nel dopoguerra debba essere fatta abbracciando l'arco repubblicano il più possibile nella sua interezza, e perciò partendo dall'immediato dopoguerra. Facendo ciò ci si propone di mettere in evidenza i cambiamenti e le continuità che il medesimo discorso incontrerà nel corso di un ventennio, che contiene al suo interno la significativa cesura del 1960, anno chiave per il continente africano e data di termine del colonialismo italiano, sancito dall'indipendenza della Somalia³⁸⁵.

3.1 La stampa illustrata e la Storia

Arturo Tofanelli, segretario di redazione del rotocalco di casa Mondadori «Tempo», in un intervento tenuto per il ciclo di conferenze sulla stampa contemporanea organizzate

³⁸⁴ N. Labanca, *Oltremare, op. cit.*, pp. 453-454.

³⁸⁵ Seguendo la tesi di Antonio Maria Morone, secondo il quale «[...] per la nuova Italia il colonialismo non finì in guerra: non solo l'Italia repubblicana intraprese una politica intesa a tornare ad esercitare un dominio diretto, prettamente coloniale, in Africa, ma in tale contesto continuarono anche a funzionare specifiche istituzioni coloniali che dispiegarono le loro azioni tanto in Italia, quanto in Africa. Sulla base di questi due rilievi si può concludere per il carattere coloniale, politico e istituzionale, della nuova Italia repubblicana nel secondo dopoguerra», in A. M. Morone (a cura di), *La fine del colonialismo italiano, op. cit.*, p. 9.

dall'editore Vallecchi nel 1959, dà alcune linee guida generali su cosa sia un rotocalco³⁸⁶; il termine si riferisce alle macchine rotocalcografiche che si diffusero in Italia negli anni Venti, utilizzate per stampare in alta qualità e forte tiratura le immagini dei divi cinematografici. Questo tipo di letteratura prende dunque il nome di rotocalco, e da allora il termine transitò ai settimanali italiani che, dopo la fine della guerra, cominciarono a essere stampati utilizzando quella tecnica.

Dalla nascita fino agli anni Settanta, il settimanale di attualità ricopre una posizione di primaria importanza nell'ambito della stampa italiana; una sua peculiarità è l'attenzione che presta alle richieste avanzate dai lettori, dato che esso basa gran parte del suo successo sulla capacità di sfruttare e irrobustire le inclinazioni politico-culturali del pubblico, assecondandone le tendenze e non imponendo le proprie come invece fanno i quotidiani³⁸⁷.

Questa duttilità, che risponde alle logiche del mercato e del conformismo, rende i rotocalchi una interessante superficie riflettente i gusti, gli interessi ma anche i bisogni e le esigenze degli spettatori/attori della società italiana del periodo.

La necessità di aderire alle preferenze dei consumatori si riflette sulla particolare distribuzione del settimanale illustrato che, a differenza del quotidiano, è un prodotto a diffusione nazionale: «[...] esso sceglie pertanto il proprio pubblico lasciandosi guidare da criteri di qualità (di inclinazione etico-politica, se si preferisce), non di dislocazione geografica. L'ambito di diffusione della "Domenica del Corriere" abbraccia – poniamo – tutte le famiglie timorate esistenti in Italia; quello dell'"Espresso" tutti i progressisti esterofili, i critici, gli scontenti; quello di "Oggi" la gente semplice, apolitica e un po' confusionaria di Aosta come di Palermo»³⁸⁸.

Per quanto riguarda i numeri di tiratura, il periodo d'oro dei rotocalchi furono gli anni Cinquanta, mentre verso i Settanta esplose la crisi dei grandi periodici, dovuta soprattutto alla diffusione della televisione e alla fatica nel proporre rinnovamenti da parte delle testate storiche della stampa illustrata italiana³⁸⁹.

³⁸⁶ Raffaele De Berti, *Il nuovo periodico. Rotocalchi tra fotogiornalismo, cronaca e costume*, in Raffaele De Berti, Irene Piazzoni (a cura di), *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, Milano, Cisalpino. Quaderni di Acme, 2009, p. 3.

³⁸⁷ Nello Ajello, *Il settimanale di attualità*, in Valerio Castronovo, Nicola Tranfaglia (a cura di) *Storia della stampa italiana*, vol. V *La stampa italiana nel neocapitalismo*, Roma-Bari, Laterza, 1976, p. 176.

³⁸⁸ *Ivi*, p. 175.

³⁸⁹ Ne *Il settimanale di attualità*, *op. cit.*, p. 208 e p. 244, sono presenti due importanti tabelle che mostrano i dati relativi alla tiratura dei rotocalchi; N. Ajello sottolinea come essi siano da leggere a titolo indicativo, data la difficoltà nell'ottenere le cifre ufficiali dalle varie redazioni. Nella prima tabella sono riportati i dati di tre anni: 1950, 1955 e 1957. Praticamente tutti i settimanali presi a campione («La Domenica del Corriere», «Oggi», «Epoca», «Tempo», «L'Europeo», «Il Mondo») conoscono una fortissima crescita dal

Ma la principale novità del rotocalco consiste ovviamente nell'apparato visuale che propone: le fotografie di grande formato, spesso a pagina intera, rappresentano il punto di forza del settimanale, quello che il lettore si aspettava e che gli veniva promesso.

Fu «Tempo», a partire dagli anni Trenta, ad inaugurare in Italia l'utilizzo del fototesto, pubblicando le immagini provenienti da agenzie fotografiche italiane e straniere, delle quali molto frequentemente viene omesso il credito fotografico:

Furono proprio le immagini fornite da queste agenzie, diffuse anche da altri periodici dell'epoca, a esemplificare il passaggio da un Neorealismo pre-industriale [...] a un Neorealismo di puro consumo. [...] i grandi temi (e drammi) della società italiana del dopoguerra furono gradualmente ridotti a una serie di immagini stereotipate (borsa nera, trasporti irregolari, baraccopoli, rivolte carcerarie, mense popolari e case di tolleranza) che avevano sempre più a che vedere con il pittoresco e lo scandalistico e sempre meno con le tematiche di denuncia³⁹⁰.

L'immagine fotografica diventa uno strumento fondamentale in un paese dove, soprattutto nei primi anni del dopoguerra, l'analfabetismo e il semianalfabetismo erano dilaganti. Essa viene quindi utilizzata in abbondanza nei servizi di cronaca nera, dal taglio scandalistico e sensazionalistico, a testimone di una «[...] quotidianità che va portata a esempio negativo, che va drammatizzata per suscitare sentimenti di legalità e di cristianità»³⁹¹; l'abbondante utilizzo di fotografie viene utilizzato tanto dai fotoromanzi, caratterizzati dal predominio dell'immagine sul testo, quanto dai grandi servizi storici o d'attualità, che spingono all'evasione dalle miserie e dalle fatiche dell'Italia del dopoguerra.

1950 al 1955, e una stabilità, che per alcuni si traduce in leggera flessione negativa, andando al 1957. N. Ajello commenta: «La supremazia commerciale del settimanale nel quadro della stampa italiana risulta schiacciante. Nel 1952 se ne vendevano 12.600.000 copie per settimana; esse salirono a 15.750.000 nel 1962; un decennio più tardi erano 21 milioni. Le copie di settimanale vendute per ogni 100 abitanti, che erano 26 nel 1952, passarono a 31 nel 1962 e a 39 nel 1972: si tratta di un primato eguagliato, in Europa, dalla sola Svizzera. Del tutto originale è la proporzione rispetto ai quotidiani: per ogni copia di quotidiano stampato in Italia, se ne stampano circa tre di settimanale», in N. Ajello, *Il settimanale di attualità, op. cit.*, p. 208, nota 58.

I dati della seconda tabella si riferiscono agli anni 1964, 1968 e 1972; a parte «La Domenica del Corriere», tutti gli altri settimanali presentano un andamento favorevole (per esempio «Oggi» passa dalle 669.000 copie del 1964 alle 935.000 del 1972, mentre «L'Espresso» da 107.000 a 157.504), in N. Ajello, *Il settimanale di attualità, op. cit.*, p. 244, nota 102.

³⁹⁰ Antonella Russo, *Storia culturale della fotografia italiana. Dal Neorealismo al Postmoderno*, Torino, Einaudi, 2011, p. 57.

³⁹¹ Uliano Lucas, Maurizio Bizzicarrì (a cura di), *L'informazione negata. Il fotogiornalismo in Italia. 1945/1980*, Bari, Dedalo libri, 1981, p. 9.

Questi “foto-documentari” possono essere ritrovati in ogni tipologia di rotocalco – da quelli per famiglie a «Vie Nuove», settimanale del Pci – presentandosi in diverse forme: volumi indipendenti pubblicati come supplementi di una rivista, inserti fotografici all’interno di un periodico da staccare e rilegare separatamente, pubblicazione di fascicoli tematici illustrati a sé stanti³⁹².

Guardando in essi come in uno specchio dei tempi, emerge che i consumatori dei settimanali non ricercavano solamente notizie di attualità o *scoop* riguardanti divi hollywoodiani, ma anche rubriche ed approfondimenti di materia storica; numerosi sono infatti i servizi che hanno come protagonisti grandi figure di sovrani, imprese belliche o eroi di anni più o meno recenti.

Ci troviamo davanti a un *media* che decide di assecondare il pubblico anche nelle sue esigenze di informazioni sul passato, diventando quindi un protagonista di rilievo nell’ambito della divulgazione storica; occorre dunque chiedersi come la materia venisse trattata, chi fossero gli autori degli approfondimenti e quale passato il rotocalco offrisse ai propri lettori.

«Nel settimanale di attualità, nel rotocalco, la storia obbedisce, né più né meno di qualunque altro contenuto (la politica o lo sport, il costume o la cronaca nera), alle leggi che governano il mezzo e lo diversificano da altri mass media [...]»³⁹³; la storia dunque è uno dei tanti possibili contenuti trattabili dalle pagine stampate, utilizzata perché identificata come tema di sicuro effetto sui lettori, vendibile esattamente come il *gossip*. Sulle pagine dei rotocalchi essa sembra perdere la sua funzione di *magistra vitae*, trasformandosi in «[...] aneddoto, cronaca, attraverso la riduzione del sapere storico a oggetto di rapido consumo»³⁹⁴.

Dal momento che, come abbiamo visto, l’obiettivo non è tanto quello di riportare le complessità e le contraddizioni della storia, quanto piuttosto l’intrattenimento e la vendita del giornale, ci troviamo di fronte ad articoli poco scientifici, scritti dai giornalisti e collaboratori della rivista, quasi mai storici di professione: lo stile è semplice, poco rigoroso, attento principalmente alla storiella e alla biografia.

³⁹² Marco Andreani, *Foto-documentari: note sui supplementi illustrati italiani del dopoguerra*, in Enrico Menduni, Lorenzo Marmo, *Fotografia e culture visuali del XXI secolo*, Roma, TrE Press, 2018, p. 306.

³⁹³ Silvia Pizzetti, *I rotocalchi e la storia. La divulgazione storica nei periodici illustrati (1950-1975)*, Roma, Bulzoni, 1982, p. 17.

³⁹⁴ *Ivi*, p. 10.

Questi autori, grandi conoscitori del loro pubblico, mettono in scena personaggi fossilizzati, staccati dal loro contesto storico, e li presentano attraverso la descrizione del carattere, delle passioni e dei desideri.

Il fine è dunque quello di risvegliare delle emozioni, dei sentimenti di empatia verso queste figure, in uno sfondo storico assolutamente piatto e rassicurante che non richiedeva alcun tipo di analisi critica al lettore.

L'informazione storica è così pesantemente influenzata da una «[...] artificiosa cristallizzazione funzionale all'elaborazione di un mito»³⁹⁵, interessata a semplificare più che a problematizzare, proponendo delle narrazioni assertive e pacificate.

L'attenzione verso i gusti degli acquirenti porta quindi a trattare la materia storica come semplice oggetto del mercato, sottoponendola alle regole di esso e guardando ai suoi eventi e personaggi come si osservavano gli uomini e le donne della società dei consumi, con curiosa indiscrezione orientata principalmente al pettegolezzo che fa scadere ed appiattare il fatto storico nell'aneddotica.

Il rovescio della medaglia, risultato del medesimo atteggiamento nei confronti della storia, è invece una «nuova mitizzazione» che eleva il personaggio al di sopra degli eventi e lo rende eroe perché riscoperto come estremamente umano e mosso dalle medesime passioni degli uomini e donne di qualsiasi epoca.

Tra i vari approfondimenti storici offerti dai settimanali illustrati se ne trova un discreto numero dedicato alle “avventure” coloniali italiane, sia del periodo liberale che di quello fascista, con approfondimenti dedicate a battaglie e comandanti.

Il capitolo presenta una selezione di questi foto-documentari presi da testate differenti e scelti in base ad anno di pubblicazione, tematiche affrontate e tecniche narrativo-espositive adottate: *La campagna d'Etiopia per telegrafo*, «Oggi», 1947-1948; *Il mito di Rodolfo Graziani*, «Oggi», 1949; *Cinque anni di eroismo attorno al tricolore*, «Oggi», 1952; *Tripoli bel suol d'amore*, «Oggi», 1952; *Etiopia paradiso perduto: la storia di quattro generazioni di italiani in A.O.*, «Oggi», 1958; *A.O. nove anni dopo*, «Epoca», 1950; *Viaggio tra le rovine dell'impero*, supplemento a rotocalco de «Il Giorno», 1963.

Si analizzeranno quindi tre lunghi servizi in memoria dell'impresa italiana in Etiopia, pubblicati nel 1966, a trent'anni dalla proclamazione dell'impero: *Abissinia ultima*

³⁹⁵ S. Pizzetti, *I rotocalchi e la storia*, op. cit., p. 77.

avventura, «Epoca»; *Faccetta nera*, «La Domenica del Corriere»; *L’Etiopia trent’anni dopo*, «Vie Nuove».

3.2 Ambiguità ne *La campagna d’Etiopia per telegrafo*

«Oggi» nasce nel 1945 in casa Rizzoli, sulle orme dell’«Omnibus» e de «L’Europeo» e fino agli anni Sessanta viene diretto da Edilio Rusconi.

Nello Ajello lo descrive in modo pungente come un «[...] prodotto radicalmente *conformista*, un organo ufficiale del farisaismo piccolo-borghese – recante cioè l’immagine di un’Italiotta stretta intorno al suo re lontano e al suo papa vicino, fatta di fidanzati innamorati ma rispettosi, di spose felici, di bimbi paffuti, di torte con le candeline, di corredi all’antica e di cerimonie nuziali [...]»³⁹⁶.

Con un tono più pacato anche Silvia Pizzetti riconosce in «Oggi» il rotocalco per le famiglie «[...] pieno di buoni sentimenti e di buoni principi, ligio all’ordine e patriottico»³⁹⁷.

«Oggi» diviene ben presto uno dei rotocalchi più diffusi e inaugura un tipo di linguaggio giornalistico molto originale a cui si ispirarono numerosi altri settimanali.

L’utilizzo della materia storica è spiccatamente accentuato: esso presenta vere e proprie rubriche interessate al passato (“Un avvenimento che commosse il mondo”, “Biografia”, “Storia”) e propone ai lettori numerose retrospettive, biografie e memorie, inserendosi in quella logica precedentemente descritta che induce il pubblico al vagheggiamento di epoche passate e all’interesse verso figure storiche considerate come fossero divi del cinema o personaggi dello spettacolo.

Ancora una volta il rotocalco si rivela prontissimo a dare ciò che gli viene richiesto, incentivando nel lettore un approccio alla storia senza profondità: i suoi personaggi sono privati della loro dimensione politica e ideologica, e le epoche passate vengono ricordate con nostalgia.

Affatto in secondo piano rispetto la parte scritta è l’apparato fotografico che caratterizza «Oggi»: appare dunque chiaro il ruolo primario dell’immagine nella veicolazione dei

³⁹⁶ N. Ajello, *Il settimanale di attualità*, op. cit., in V. Castronovo, N. Tranfaglia (a cura di) *Storia della stampa italiana*, op. cit., p. 200.

³⁹⁷ S. Pizzetti, *I rotocalchi e la storia*, op. cit., p. 68.

messaggi, prerogativa che nel giro di pochi anni verrà accentuata esponenzialmente dalla televisione.

Le fotografie sono di grande formato e buona qualità e frequentemente risultano giustapposte a un testo che non le riguarda strettamente, ma da questo apparentemente casuale accostamento può nascere un interessante quadro, segno della non completa accidentalità del collegamento.

«Oggi» si serve quindi dell'immagine per la sua capacità di fascinazione:

[...] attraverso una fotografia che però è semanticamente povera, rispecchia criteri di rappresentazione facilmente identificabili, richiama lo stile della foto familiare in posa, coi suoi gruppi di famiglia, la celebrazione dei momenti tipici della vita domestica, i matrimoni, le vacanze, le ricorrenze. Non dunque la foto che racconta la complessità del reale, né quella che lo interpreta e reinventa, ma la foto ordinata, composta, piacevole, facilmente decifrabile, che restituisce all'osservatore una proiezione dei suoi valori e ideali di vita, pubblicata in medio e grande formato e accompagnata da didascalie ininfluenti per comprendere il suo contenuto e il suo messaggio³⁹⁸.

Verso l'impero su una nave senza topi, apparso il 21 dicembre 1947 sul numero 51, è la prima puntata di un servizio intitolato *La campagna d'Etiopia per telegrafo* scritto da Riccardo Lalli e suddiviso in quattro puntate³⁹⁹.

Il giornalista presenta per la prima volta al pubblico (che all'altezza del 1947 non era ancora così numeroso) i preziosi telegrammi che Mussolini inviò a Badoglio, Graziani e De Bono, in servizio in Africa durante la campagna d'Etiopia del 1935-36.

Questo stesso materiale venne poi raccolto da Angelo Del Boca ed inserito nel libro *I gas di Mussolini. Il fascismo e la guerra d'Etiopia* del 1996, rendendolo in tal modo consultabile finalmente anche dai non storici. Essi inoltre costituiscono, insieme alle fonti etiopiche, documenti fondamentali per comprovare la lungamente discussa e negata verità sull'utilizzo degli aggressivi chimici da parte dell'esercito italiano ai danni di quello abissino.⁴⁰⁰

³⁹⁸ Uliano Lucas, Tatiana Agliani, *La realtà e lo sguardo. Storia del fotogiornalismo in Italia*, Torino, Einaudi, 2015, p. 177.

³⁹⁹ Riccardo Lalli, *Verso l'impero su una nave senza topi*, prima puntata de *La campagna d'Etiopia per telegrafo*, «Oggi», n. 51, 1947.

⁴⁰⁰ Per informazioni più dettagliate riguardo al dibattito concernente l'utilizzo dei gas si veda A. Del Boca, *I gas di Mussolini. Il fascismo e la guerra d'Etiopia*, Roma, Editori Riuniti, 1996.

Già dalle prime righe si può cogliere il tono scanzonato e leggero della narrazione: De Bono, ministro delle Colonie, è «frenetico e fregnone» e «vecchio cretino», non si capisce bene secondo l'opinione di chi, anche se più avanti si alluderà alla scarsa reputazione che di lui avevano Mussolini e Galeazzo Ciano. In più viene raccontato come egli partì alla volta di Asmara il 7 gennaio 1935 con un pugno di uomini, «sereno e faceto come sempre»; come se non bastasse, a banalizzare maggiormente la figura del generale si aggiunge il dettaglio che dà il titolo all'articolo: prima di imbarcarsi egli avrebbe chiesto al comandante della nave di non fargli vedere i topi a bordo.

Dopo aver stuzzicato l'interesse del lettore con questi dettagli leggeri e spiritosi, l'articolo procede più rigoroso utilizzando i telegrammi come maglie della narrazione. Vengono presentati sommariamente gli antefatti dell'invasione dell'Etiopia, i rapporti con i ras locali, fino al telegramma del 29 settembre in cui Mussolini comunica a De Bono di prepararsi per il "passaggio del Mareb". L'unica fotografia del servizio ritrae il ministro in A.O. in groppa ad un cavallo; la didascalia sottolinea ancora una volta la scarsa stima che Mussolini aveva di lui, irritato dalla sua fede monarchica⁴⁰¹.

La seconda puntata, intitolata *Arriva Badoglio con la Ramazza*⁴⁰², appare il 28 dicembre e tratta delle seguenti vicende: decisione di Mussolini di affiancare Badoglio e Lessona a De Bono, sanzioni con cui la Società delle Nazioni punisce l'Italia per aver attaccato uno stato membro della Sdn dal 1923, sostituzione di De Bono con Badoglio e autorizzazioni del regime alla repressione violenta (il titolo dell'articolo si riferisce a un telegramma in cui Badoglio veniva incentivato all'«impiego integrale della ramazza contro stranieri et nazionali») di «personaggi chiacchieroni, disfattisti; stranieri infidi»⁴⁰³ ad Asmara.

Il 27 ottobre un telegramma di Mussolini invita Graziani ad utilizzare i gas come «ultima ratio» in caso di resistenza o contrattacco nemico; il commento del giornalista è il seguente:

Il documento prende particolare rilievo dall'essere il primo della "campagna" in cui compaia una autorizzazione all'impiego dei mezzi chimici. La forma è tuttavia molto prudente, quasi reticente: "ultima ratio", lasciata – e non poteva essere diversamente – alla valutazione dei comandanti sul terreno, e alla loro responsabilità. Molto chiasso si fece in Europa, e parecchio anche in America, da parte dei simpatizzanti per gli "inermi" abissini,

⁴⁰¹ R. Lalli, *Verso l'impero*, op. cit., p. 6.

⁴⁰² R. Lalli, *Arriva Badoglio con la ramazza*, seconda puntata de *La campagna d'Etiopia per telegrafo*, «Oggi», n. 52, 1947.

⁴⁰³ *Ivi*, p. 10.

circa l'uso dei gas: dopo l'Endertà, a Parigi fu stampato che Badoglio si era "squalificato". Vedremo meglio in appresso, sulla base di altri documenti. Per intanto Graziani si valse a Gorrahei, dell'autorizzazione di Mussolini? Non esistono nel carteggio segreto documenti che permettano di affermarlo⁴⁰⁴.

Le ultime due parti del servizio uscirono il 4 e l'11 gennaio 1948; la terza puntata è intitolata *Vincete battaglie grandi o piccole*⁴⁰⁵, in essa si parla ancora di aggressivi chimici e di autorizzazioni rilasciate sia a Graziani che a Badoglio, «D'altronde in quei giorni anche il Comando superiore ha segnalato feriti da pallottole dum dum, e prigionieri abissini trovati in possesso di munizioni "Eley Brothers"»⁴⁰⁶, commenta il giornalista. Viene inserito addirittura il telegramma in cui si accenna a una possibile guerra batteriologica e il consiglio di Badoglio di non intraprenderla.

L'articolo riporta inoltre del bombardamento italiano alla Croce Rossa svedese, di battaglie vinte dall'Italia e della volontà di Mussolini di inasprire il conflitto invitando i suoi generali a non aspettare un attacco abissino ma di combattere battaglie grandi o piccole purché vittoriose.

È interessante notare il contrasto tra il testo e l'unica fotografia ospitata sulla pagina: come ci viene comunicato dalla didascalia, essa ritrae la contemporanea orchestra del negus Haile Selassie condotta dallo svizzero Richard Moser che, amando il jazz, a volte propone l'inno etiopico in chiave jazzistica.

Nell'ultimo articolo, *Proibito restar scapoli*⁴⁰⁷, l'Etiopia è ormai conquistata: ancora si riportano *nulla osta* riguardo l'impiego di gas, ma il numero più elevato di telegrammi contiene indicazioni riguardanti i primi provvedimenti nei confronti della nuova colonia. Viene ordinato l'abbattimento della statua di Menelik, sono delineate le direttive per la gestione di Addis Abeba conquistata, viene proclamato Badoglio come direttore generale d'Etiopia e presentati i primi divieti e restrizioni nei rapporti con gli etiopi.

La retrospettiva sulla campagna d'Etiopia termina con i telegrammi inviati a Graziani in cui si sollecita la repressione violenta dei ribelli⁴⁰⁸.

Descritti sommariamente i contenuti del *reportage*, occorre ora soffermarsi sul tipo di comunicazione storica impiegata dall'autore; i titoli delle quattro parti, gli aneddoti riferiti

⁴⁰⁴ R. Lalli, *Arriva Badoglio con la ramazza*, op. cit., p. 10.

⁴⁰⁵ R. Lalli, *Vincete battaglie grandi o piccole*, terza puntata de *La campagna d'Etiopia per telegrafo*, «Oggi», n. 1, 1948.

⁴⁰⁶ *Ivi*, p. 17.

⁴⁰⁷ R. Lalli, *Proibito restar scapoli*, quarta puntata de *La campagna d'Etiopia per telegrafo*, «Oggi», n. 2, 1948.

⁴⁰⁸ *Ivi*, p. 15.

ai personaggi, l'accostamento della fotografia raffigurante l'orchestra a un testo scritto che parla di guerra, repressioni di ribelli e utilizzo di gas, contribuiscono senz'altro ad appiattire e semplificare la materia trattata.

Allo stesso tempo le descrizioni dei fatti sono abbastanza veritiere e non sembra affatto nell'interesse dell'autore nascondere le brutalità del regime e dei suoi generali; se non si può quindi parlare di censura/rimozione, su quale livello è efficace indirizzare l'analisi? Sicuramente siamo davanti a un caso apparentemente ben riuscito di *scoop* giornalistico; durante la guerra d'Etiopia l'utilizzo degli aggressivi chimici venne sottoposto a una censura rigidissima da parte di Mussolini, come ricorda Giorgio Rochat: «Nessuna tra le opere ufficiali sulla campagna, gli studi e le memorie dei protagonisti grandi e piccoli accenna ai gas, che compaiono soltanto in smentite ufficiose abbastanza risibili. Notizie spesso imprecise continuarono a circolare soltanto all'estero»⁴⁰⁹.

L'autore appare ben consapevole delle potenzialità del materiale che ha sottomano e non indugia a riproporre frequentemente proprio i telegrammi in cui si parla di aggressivi chimici, facendo dei gas il suo cavallo di battaglia.

Sarebbe opportuno comunque cercare di capire quanto la questione fosse presente nel dibattito pubblico e in che modo i lettori rispondessero ad essa: questo particolare aspetto risulta infatti di complessa lettura anche perché i gas, secondo la cultura del tempo del conflitto in Etiopia, erano considerati mezzi di guerra normali «[...] benché ci fossero grandi incertezze sul loro impiego e la loro efficacia. Era comunque più facile utilizzarli verso i “selvaggi” abissini che non avevano la possibilità di una ritorsione»⁴¹⁰.

In ogni caso, quello che più colpisce è che la verità documentale viene utilizzata non tanto per rispondere ad una esigenza di giustizia storica nei confronti degli etiopi, quanto per suscitare interesse e stupore nei lettori.

Concludendo, riprendiamo i commenti che il giornalista in due occasioni scrive a seguito di telegrammi che contenevano il via libera per l'utilizzo dei gas: in uno viene sottolineata la “prudenza” di Mussolini che invita all'impiego di essi solo come “ultima ratio”, nell'altro invece lo si giustifica, dato che gli abissini impiegavano “pallottole dum dum”. Importante a questo punto ricordare che fino al 1949 l'Italia repubblicana rivendicò con forza la restituzione delle colonie, fino a che le venne concessa la poverissima Somalia «[...] con il compito di predisporre l'indipendenza della più periferica delle ex colonie

⁴⁰⁹ G. Rochat, *Le guerre italiane 1935-1943. Dall'impero d'Etiopia alla disfatta*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 69-70.

⁴¹⁰ *Ivi*, p. 67.

attraverso l'esperimento dell'Amministrazione Fiduciaria della Somalia (Afis) che iniziò il 1° aprile 1950»⁴¹¹; dunque si potrebbe ipotizzare che, per non influenzare negativamente un'opinione pubblica che non si sentiva nemmeno troppo coinvolta nel dibattito sulle ex colonie, i giornalisti di «Oggi» si affaccendassero nel presentare gli aspetti positivi della passata dominazione italiana in Africa, nascondendo, mistificando o banalizzando quelli negativi.

A questa altezza, però, e soprattutto in relazione al servizio *La campagna d'Etiopia per telegrafo*, sembra evidente come il desiderio di sorprendere il lettore predominasse sull'attenzione nei confronti delle politiche nazionali.

3.3 Il mito di Rodolfo Graziani

L'11 ottobre 1948 la corte d'assise di Roma chiamò in giudizio Rodolfo Graziani che solo nel maggio 1950 venne condannato a 19 anni di carcere per “collaborazionismo militare col tedesco”; dopo quattro mesi poté tornare in libertà grazie ai vari condoni.

Fu sicuramente il processo a rinnovare l'interesse verso il maresciallo che, a partire dal 7 luglio 1949, si vide dedicare un lunghissimo approfondimento, ben dieci corpose puntate, a cura di Marc'Antonio Bragadin⁴¹².

Il giornalista ripercorre tutte le tappe della vita di Graziani: l'infanzia e giovinezza, l'esperienza in Eritrea, quella nel Carso durante la Grande Guerra, la breve persistenza a Salonico e nei Balcani. Comincia poi il racconto dell'impresa africana, durante la quale commise crimini per i quali non venne mai chiamato in giudizio : repressione della resistenza anticoloniale in Libia, guerra in Etiopia e lotta antiguerriglia, nomina a governatore della Libia. Concluderà con il ritorno in Italia e la partecipazione alla Repubblica di Salò.

Fin da subito l'attenzione è posta principalmente nel delineare un profilo psicologico dettagliato che viene anche utilizzato per giustificare scelte di campo e comportamenti;

⁴¹¹ A. M. Morone, *La fine del colonialismo italiano*, op.cit., 2016, p. 2.

⁴¹² A seguire i titoli delle dieci puntate dedicate a Graziani apparse su «Oggi» nel 1949 (numeri dal 28 al 37): *Il morso di un serpente velenoso ritardò l'ascesa del “Leone del deserto”*; *Tornò a indossare la divisa quando sentì la parola magica: Africa*; *Avanzò tra gli ascari seguito da 3.000 cammelli al trotto*; *Sino all'alba declamò sulle rovine romane di Sabratha*; *Il mito del generale vampiro che succhiava il sangue degli arabi*; *Evitò per miracolo d'infiltarsi sul palo del trabocchetto di Gigga*; *Un delitto storico. Gli sembrò alla vigilia la battaglia di Sidi el Barrani*; *Comprò carri armati da un piazzista dell'Ansaldo*; *Con i fari accesi nella notte i carri inglesi avanzavano su Bengasi*; *Si schierò con Mussolini benché l'avesse “ridotto in poltiglia”*.

ad esso è aggiunta una buona dose di mitizzazione e romanticizzazione del personaggio che a poco a poco viene plasmato come un eroe fuori dal comune.

Egli è descritto come molto passionale ma capace di autodisciplina, riflessivo e osservatore; il giornalista utilizza toni lirici per suscitare l'interesse dei lettori, sottolineando come alcune caratteristiche del paesaggio del luogo d'origine finirono per influenzare il carattere del maresciallo: «[...] certi aspetti rudi e impetuosi dei paesaggi nativi, l'amore per la terra e la tenacia degli agricoltori, il nomadismo dei mandriani, le improvvise esaltazioni e le sognanti fantasie del musicista, la rigida disciplina di vita del chirurgo»⁴¹³.

Il lato umano e psicologico è molto più accentuato di quello politico al punto che le azioni violente di cui si macchia – le repressioni cruente in terra africana, la stessa adesione alla Repubblica di Salò – vengono giustificate riconoscendo come una personalità così impetuosa e a tratti ribelle non avrebbe potuto agire in altro modo. Legittimazione che a tratti sfiora il paradossale quando il giornalista tenta una operazione di scollamento tra il Graziani uomo, che non avrebbe voluto giustiziare un ribelle dopo le strazianti suppliche della madre, e un Graziani soldato che non poteva tirarsi indietro davanti al suo dovere di generale.

Bragadin aggiunge un importante tassello all'immagine del maresciallo eroe romantico nella quarta puntata, descrivendo come una notte, sulle rovine romane di Sabratha, circondato da donne e ufficiali, si mise a declamare versi latini illuminato dalla luna piena: «In quel momento egli per certo si sentiva un famoso condottiero che, tra una battaglia e l'altra, attorniato dalla sua corte di ufficiali e dame, si riposa affidando alla poesia il compito di suscitare, in uno scenario magico ed oleografico, le visioni delle sue vittorie e della sua potenza»⁴¹⁴.

La vera abilità del giornalista si manifesta nella quinta puntata intitolata *Il mito del generale vampiro che succhiava il sangue degli arabi* con sottotitolo *A non più di qualche centinaio si riducono i ribelli giustiziati da Graziani in Cirenaica*⁴¹⁵.

Motivata sempre dal desiderio di provocare il lettore, la scelta di Bragadin di trattare delle stragi e delle repressioni brutali di cui si macchiò Graziani non prevede la censura o la completa negazione: egli, attuando una operazione più sottile, si arrampica abilmente

⁴¹³ M. A. Bragadin, *Il morso d'un serpente velenoso ritardò l'ascesa del "Leone del deserto"*, prima puntata de *Graziani l'africano deluso*, «Oggi», n. 28, 1949, p. 6.

⁴¹⁴ M. A. Bragadin, *Sino all'alba declamò sulle rovine romane di Sabratha*, quarta puntata de *Graziani l'africano deluso*, «Oggi», n. 31, 1949, p. 10.

⁴¹⁵ M. A. Bragadin, *Il mito del generale vampiro che succhiava il sangue degli arabi*, quinta puntata de *Graziani l'africano deluso*, «Oggi», n. 32, 1949.

sugli specchi nel tentativo di giustificare ogni azione rendendo inevitabili le scelte compiute dal maresciallo. Ai suoi occhi è poi ovvio che operazioni così difficili come quelle in cui si ritrovò ad agire Graziani, necessariamente avrebbero portato a commettere diversi errori che gli avrebbero procurato nemici perpetui, soprattutto fuori della colonia, che lo bersagliarono con accuse e calunnie per lungo tempo⁴¹⁶.

Coloro che non hanno mai sperimentato la dura vita della colonia sicuramente non potranno mai comprendere la logica che utilizzò il maresciallo per vincere la resistenza della Cirenaica: circondato da traditori, spie e ribelli, egli quantomeno avrebbe dovuto sterminare l'intera popolazione, dice il giornalista, cosa che però non fece, scegliendo di eliminarne 1.000 per salvare la vita a 10.000. Un uomo misericordioso, dunque, che sceglie il male minore.

Nel passo successivo si fa riferimento ai due enormi campi organizzati dal maresciallo: il giornalista dice infatti che per evitare che le popolazioni entrassero in contatto con il nemico, Graziani ne organizzò la migrazione in appositi "campi di raccolta"; continua raccontando che si sarebbero dovute spostare all'incirca 80.000 persone e che il maresciallo si assumeva la responsabilità dell'immane operazione.

L'orribile realtà dei campi della Cirenaica viene ribaltata da Bragadin in una sorta di vacanza in un hotel con lussi mai visti prima:

Nei campi di raccolta (oggi diremmo "di concentramento") che Graziani aveva fatto approntare, i nomadi conobbero varie altre limitazioni al loro istinto errabondo, ma in compenso fruiro di vitto e vestiario gratuito e di tante altre provvidenze che non avevano mai neanche sognato. I campi erano dotati di moschee, scuole, ambulatori, mercati, cucine collettive, ecc: ogni abitante riceveva due mute complete di vestiario e biancheria, ciascun anno; chi ne era privo ebbe in dono un'ottima tenda in lana di cammello; tutti furono nutriti con una larghezza che sotto certi aspetti poteva sembrare perfino eccessiva⁴¹⁷.

Ci viene detto che oltre a queste operazioni nei confronti della popolazione, Graziani si dedicò anche alla costruzione di un reticolato invalicabile che divideva la Senussia dall'Egitto e alla repressione dei ribelli, epurazione che effettuò seguendo la sua logica del "giusto ma inesorabile" che faceva in fin dei conti risparmiare sangue in entrambi gli schieramenti.

Seguiamo il giornalista in questa ultima constatazione:

⁴¹⁶ M. A. Bragadin, *Il mito del generale vampiro*, op. cit., p. 11.

⁴¹⁷ *Ibidem*.

Per quanto severa sia stata la repressione, sarebbe tuttavia sciocco pretendere – con molti dei suoi avversari – che Graziani provasse “gusto” a fare impiccare la gente. A parte il fatto che ciò sarebbe antitetico con la sua psicologia e che egli non interveniva nei giudizi, ci sono molte notizie che provano il suo tormento nel considerare quella triste bisogna, ed anche nel recente processo Graziani ha vivacemente riaffermato il suo “scrupolo” di giustizia e la sua tranquillità di coscienza – date le premesse e i fini – nel ripensare ai vari casi⁴¹⁸.

Ancora una volta ritroviamo come la logica che muove l’argomentazione del giornalista sia un disincantato e gelido “il fine giustifica i mezzi”, al quale si aggiunge il sempre pronto riferimento al carattere e alla psicologia del maresciallo che sembra legittimare ogni tipo di azione in un determinismo senza riserve.

L’apoteosi dell’eroe avviene nell’ultima puntata quando, dopo il suo sofferto rientro in Italia, fece quella malaugurata scelta di unirsi a Mussolini, benché l’avesse “ridotto in poltiglia”, come ci dice il titolo. Venuto il momento di parlare del ruolo che Graziani ebbe all’interno della Repubblica di Salò, il giornalista si interrompe perché le «vicende sono ancora troppo incerte e controverse, sono ancora troppo dibattute dalla nostra passione di contemporanei, perché se ne possa azzardare un’interpretazione sintetica sulla linea obbiettiva e distaccata che abbiamo seguita fin qui»⁴¹⁹. E poi il processo è in corso, quindi sarebbe bene prima attendere il giudizio.

Nonostante questa premessa, Bragadin prosegue con insinuazioni e domande che di storico od obiettivo non hanno molto; tra le altre, si chiede se forse l’adesione di Graziani alla Repubblica di Salò non sia stato un “bene” per la nazione, contando che il suo posto avrebbe potuto essere occupato da qualcuno “peggiore” di lui.

Segue un assurdo parallelismo tra Omar al-Mukhtar – leader anticoloniale senusso – e il suo carnefice Graziani: il giornalista dice che entrambi *in extremis* avevano scelto di servire la loro gente, la loro terra, e per questo erano stati puniti⁴²⁰.

La mitizzazione di Graziani, dipinto come passionale romantico, fuori dal comune nelle virtù e nei difetti, inguaribile *outsider*, si chiude con parole che potevano avere una risonanza nel presente del 1949: «L’antico “leone del deserto” è un leone che langue

⁴¹⁸ M. A. Bragadin, *Il mito del generale vampiro*, op. cit., p. 11.

⁴¹⁹ M. A. Bragadin, *Si schierò con Mussolini benché l’avesse “ridotto in poltiglia”*, decima puntata di *Graziani l’africano deluso*, «Oggi», n. 37, 1949, p. 25.

⁴²⁰ *Ibidem*.

dietro le sbarre di una reclusione, ammalato nel corpo, stanco ed afflitto per la dura sorte che l'ha colpito. Ma più di ogni altra cosa lo addolora la sconfitta che ha oppresso l'Italia, e che la sta privando di colonie alle quali Graziani [...] legò così intimamente il suo nome e la sua opera»⁴²¹.

Le fotografie che accompagnano la narrazione rispondono alla medesima volontà di plasmare il ritratto di un eroe statico e fuori dal tempo, mosso da valori e ideali imperituri che sopravvivono agli eventi della storia: i ritratti rappresentano un Graziani in compagnia della moglie, dei nipotini e del cagnolino. Se ripreso fuori dal contesto familiare e privato, gli scenari non sono mai quelli di guerra, ma perlopiù fotografie dagli scarsi contenuti storici (mentre si riposa in Libia, fa colazione in Etiopia) in cui l'attenzione è posta più sulla sua figura che sulle sue azioni. Solamente in due fotografie è ritratto insieme ad indigeni: in quella che funge da introduzione alla retrospettiva – che è anche la copertina del numero di «Oggi» dove appare la prima puntata - è in primo piano, le mani sui fianchi, statuario, affiancato da un indigeno armato di lancia e circondato da altri; nella seconda è con il suo cavallo e il suo «attendente indigeno»⁴²².

Graziani l'africano deluso rappresenta l'esempio perfetto di vicende storiche piegate alle esigenze del rotocalco di costume, in grado di trasformare un criminale di guerra, nonché collaboratore della Repubblica Sociale Italiana, in una figura mitica.

Ancora una volta il giornale non sembra preoccuparsi di dover censurare qualcosa: è molto più efficace la distorsione della verità attraverso la mistificazione – come nel caso dei “campi di raccolta” – o la frequente giustificazione attraverso l'analisi del profilo psicologico e comportamentale. Bragadin cerca il sostegno del pubblico quando affianca le crudeli – ma indispensabili – azioni militari del maresciallo, alla sua etica profonda di uomo che sicuramente avrebbe preferito non dover uccidere nessuno.

La lunghezza e l'elaborazione della retrospettiva su Graziani la rendono un documento di estremo interesse per studiare le retoriche utilizzate dalla stampa di massa quando si trovava a dover affrontare figure chiave del periodo fascista.

Le strategie narrative apologetiche evidenziate in queste pagine, offrono preziose indicazioni rispetto le difficoltà che tutt'ora si riscontrano nel processo di defascistizzazione e decolonizzazione della memoria collettiva.

⁴²¹ M. A. Bragadin, *Si schierò con Mussolini benché l'avesse “ridotto in poltiglia”*, op. cit., p. 26.

⁴²² *Ivi*, p. 11.

3.4 Italiani in Africa: eroismi e civiltà

Il 1952 fu un anno in cui i lettori di «Oggi» sentirono parlare delle imprese italiane in Africa molto spesso: da gennaio a ottobre, con alcune interruzioni, poterono seguire le opere dei soldati italiani nelle ex colonie grazie a due corposi *reportages* fotografici e un articolo.

Cinque anni di eroismo attorno al tricolore è un servizio articolato in varie puntate di cui cinque sono di argomento africano, trattando le guerre di Libia (1941-43) e la campagna in Africa Orientale (1940-41)⁴²³; l'intento di questa ampia retrospettiva è delineato dalle sintetiche righe che ne introducono la prima puntata: «Iniziamo con questo numero la rievocazione dell'eroismo italiano nella seconda guerra mondiale: l'ampia documentazione, al di là di ogni polemica, intende rendere onore al nostro popolo che, con sacrificio e abnegazione, seppe essere ammirevole persino nella sconfitta»⁴²⁴.

Essendo basato su materiale fotografico, questo servizio non ci offre una ricostruzione degli eventi bellici che videro impegnati italiani e tedeschi contro l'esercito inglese; il suo intento è infatti puramente celebrativo e, al fine di ciò, ricorre a immagini raffiguranti mezzi busti di soldati, piloti e generali, avanzate dei battaglioni negli infuocati deserti libici, decorazioni al valore militare, croci e lapidi commemorative, carri armati e imbarcazioni. Solo due fotografie presentano dei caduti e pochissime immortalano azioni di attacco o di scontri fra eserciti: prevale la staticità, la pulizia e l'epicità, nel tentativo di esaltare il valore degli uomini che, pur nelle numerose difficoltà⁴²⁵, si batterono con eroismo in difesa del tricolore.

Le didascalie che accompagnano le fotografie ci forniscono qualche elemento di analisi in più, in particolare, oltre a dare un nome a volti e luoghi, enfatizzano le difficoltà che dovettero affrontare generali e soldati italiani in entrambi i conflitti, dovute soprattutto a uno scarso equipaggiamento bellico, non adatto a combattere un nemico preparato come quello inglese. Nonostante questo, viene con insistenza ribadito il valore della resistenza italiana a cui il nemico frequentemente concedeva l'onore delle armi; i generali inglesi

⁴²³ I titoli degli articoli (tutti del 1952) riguardanti le guerre in Africa sono i seguenti: *Fronte occidentale e Libia*, n. 4; *Africa orientale: offensiva*, n. 6; *Africa orientale: l'Epopea*, n. 7; *Libia: fucili contro carri armati*, n. 11; *Libia: guerra dei rifornimenti*, n. 12.

⁴²⁴ Anonimo, *Fronte occidentale e Libia*, contenuto in *Cinque anni di eroismi attorno al tricolore*, «Oggi», n. 4, 1952, p. 20.

⁴²⁵ Per una sintetica analisi dei fatti che sono argomento delle fotografie, si veda G. Rochat, *Le guerre italiane 1935-1943, op.cit.*, pp. 294-302 e pp. 345-357.

spedivano lettere a quelli italiani dicendosi ammirati per il coraggio e l'onore dimostrato, tenuto conto delle terribili condizioni dei reparti.

L'unico africano di cui si parla in una didascalia, ma del quale non viene presentata una foto, fu Unatù Entisciau, decorato con una medaglia d'oro al valore militare⁴²⁶.

Il probabile ampio successo di pubblico che ebbe questa retrospettiva potrebbe essere stato il motivo che spinse i redattori di «Oggi» a proporne un'altra a distanza di pochi mesi: seppur più breve, anche *Tripoli bel suol d'amore*⁴²⁷ soffiò ancora una volta sulle calde braci dell'orgoglio nazionale italiano proponendo fotografie della più vecchia campagna di Libia.

Esse raffigurano manifestazioni, comandanti e personaggi politici, soldati in partenza: non viene mai presentato lo scontro con i turchi, i bombardamenti, la resistenza delle popolazioni libiche. Tutto è pulito, diplomatico, da cartolina.

Le didascalie si muovono meno metaforicamente sul piano della mistificazione storica, introducendo in questo modo i lettori al mito degli "italiani brava gente", così duro a morire ancor'oggi: quello che in un sottotitolo viene presentato come «uno dei più gentili bombardamenti della storia»⁴²⁸, non fu affatto dovuto al riguardo italiano nei confronti della popolazione tripolina, quanto alla mancanza di una immediata e consistente reazione ottomano-libica⁴²⁹.

A nutrire il medesimo mito va il proclama del generale Caneva, riportato a sottotitolo di una delle fotografie:

Le truppe del mio comando sono state mandate da S. M. il Re d'Italia, che dio lo protegga, non a sottomettere e rendere schiave le popolazioni della Tripolitania, della Cirenaica e degli altri paesi dell'interno, ma a restituire loro i diritti e punire gli usurpatori, a renderle libere e padrone di sé e proteggerle contro gli usurpatori stessi, i turchi, o contro chiunque altro⁴³⁰.

L'italiano civilizzatore torna anche in altre puntate del servizio, soprattutto quando viene documentata l'inaugurazione della linea ferroviaria Tripoli-Ain Zara il 1° marzo 1912. Un corrispondente italiano che poté assistere all'evento lo documentò con queste parole:

⁴²⁶ Anonimo, *Africa orientale: l'epopea*, in *Cinque anni di eroismo attorno al tricolore*, «Oggi», n. 7, 1952, p. 26.

⁴²⁷ Anonimo, *Tripoli bel suol d'amore*, «Oggi», n. 26-27-28, 1952.

⁴²⁸ *Ivi*, prima puntata, n. 26, p. 26.

⁴²⁹ N. Labanca, *La guerra italiana per la Libia. 1911-1931*, Bologna, Il Mulino, 2012, p. 57.

⁴³⁰ Anonimo, *Tripoli bel suol d'amore, op. cit.*, n. 26, p. 27.

La vaporiera ha fatto il miracolo di scuotere gli arabi dalla loro inalterabile apatia. Per la prima volta questa gente chiusa in una singolare impassibilità, in un mutismo d'automa, prorompeva in entusiastiche grida e sbracciavasi ad applaudire freneticamente il convoglio che fuggiva dinnanzi a loro [...]⁴³¹.

Le nostalgie coloniali del 1952 terminano con un articolo di Alfio Berretta interamente dedicato alla battaglia di Adua⁴³².

Occorre attendere il 1958 prima di trovare un altro ampio servizio riguardante l'Africa coloniale italiana: non che l'interesse nei confronti di questi due temi fosse declinato nei sei anni di intervallo, semplicemente venne proposto in diverso modo, nello specifico attraverso l'articolo di attualità.

Dal 3 aprile fino al 29 maggio uscirono su «Oggi» le nove puntate di *Etiopia paradiso perduto: la storia di quattro generazioni di italiani in A.O.*⁴³³; vero e proprio *reportage* giornalistico a resoconto del viaggio del redattore Alfredo Ferruzza e del fotografo Tullio Farabola, esso è un documento di grande interesse perché riunisce insieme il presente e il passato dell'Etiopia vissuti dai due inviati attraverso interviste ad abitanti (africani ed italiani), visite nostalgiche ai campi delle più importanti battaglie coloniali italiane, incontri con soldati (di entrambi gli schieramenti) che combatterono in quegli stessi scontri. Come potremo constatare dalle parole degli stessi protagonisti, lo sguardo attraverso il quale essi indagano il passato e il presente della terra africana in questione è estremamente intessuto di retorica coloniale e nostalgia dell'impero.

La dichiarazione d'intenti del viaggio e del servizio è significativa soprattutto per il tentativo che essa compie nell'anticipare possibili critiche e accuse all'intenzione imperialista e colonialista che lo anima. La riportiamo integralmente:

Questo servizio di Oggi non lascerà indifferente nessun italiano: è la storia rivissuta di generazioni di italiani che operarono nell'Africa Orientale e, come è riconosciuto oggi dallo stesso imperatore d'Etiopia, portarono i benefici della civiltà in vaste regioni del continente nero. Lo scopo del nostro servizio non è affatto imperialistico né comunque colonialistico. Gli inviati di Oggi, il redattore Alfredo Ferruzza e il reporter fotografico Tullio Farabola, hanno percorso passo per passo la strada dei nonni e dei padri per rievocarne le imprese e

⁴³¹ Anonimo, *Tripoli bel suol d'amore*, seconda puntata, «Oggi», n. 27, 1952, p. 21.

⁴³² Alfio Beretta, *La battaglia di Adua*, «Oggi», n. 43, 1952.

⁴³³ Alfredo Ferruzza, Tullio Farabola, *Etiopia paradiso perduto: la storia di quattro generazioni di italiani in A. O.*, «Oggi», n. dal 14 al 22, 1958.

i virili patimenti, i drammi, le vittorie, e anche le sconfitte; per documentarne la generosità di esploratori, di combattenti, di costruttori, di coltivatori; soprattutto, per dimostrare che il passaggio degli italiani nell’Africa Orientale non solo non è stato vano ma è stato utile all’Eritrea, alla Somalia, all’Etiopia. Inoltre il viaggio dei nostri inviati è valso a stringere legami che uniscono la Madre Patria ai connazionali rimasti, in condizioni non sempre facili, entro i confini dell’impero etiopico. La storia della penetrazione italiana nell’Africa Orientale comprende molte avventure, ma non è soltanto un complesso di avventure: rappresenta l’incontro, talora così drammatico, di due mondi, il latino destinato a diffondere, col senso del diritto romano, la schietta fede evangelica, e l’etiopico che, nella sua stessa stanchezza di cristianità assediata dal paganesimo africano, serbava germi di sana etica e non piccole possibilità di risorgimento. Ricordare, dunque, senza assurde velleità di rivincita: e far conoscere il nostro passato africano a quanti ieri erano fanciulli. È un passato di cui non dobbiamo affatto vergognarci. Possiamo ora parlarne apertamente e lealmente con gli stessi etiopici⁴³⁴.

La prima puntata, *L’Eroismo dei cinquecento di Dogali aprì all’Italia le porte dell’Eritrea*, incomincia col raccontare il viaggio dall’Italia all’Eritrea che intrapresero seguendo l’itinerario degli antichi pionieri italiani.

Arrivati ad Assab conoscono il primo etiope che annuncia loro che, essendo italiani, saranno trattati da signori perché tutti si ricordano le gesta dei soldati e dei coloni che vi sbarcarono un quarto di secolo prima. Il primo personaggio di cui cercano le tracce è padre Sapeto, giunto ad Assab nel 1869 e acquirente della baia a nome della compagnia Rubattino; viene detto loro che il monumento a lui dedicato venne manomesso da ribelli, probabilmente fomentati dalla propaganda inglese.

Un incontro del presente è invece quello con un padre cappuccino bergamasco, residente da cinque anni ad Assab per dirigere la missione cattolica; qui si occupa principalmente dei bimbi “meticci”, abbandonati in egual misura dai bianchi e dai neri.

Sulla nave in direzione Massaua, guidata da un palermitano, Ferruzza parla con eritrei che gli chiedono dell’Italia e condividono con lui i ricordi di quando loro stessi la visitarono. Durante il viaggio in mare incontra anche Lidia, una giovane eritrea “spregiudicata”: di lei viene detto che non nutre rancore verso nessuno, neppure per l’italiano che la mise incinta e la abbandonò.

⁴³⁴ A. Ferruzza, T. Farabola, *L’eroismo dei cinquecento di Dogali aprì all’Italia le porte dell’Eritrea*, prima puntata de *Etiopia paradiso perduto*, op. cit., n. 14, p. 12.

Giungono a Massaua che si rivela essere una città quasi morta: gli italiani sono circa seicento, dei 5.000 che c'erano nel 1938. Gli eritrei sono praticamente disoccupati e vivono di espedienti; «Sono pieni di rancori non sanno contro chi, certamente non contro gli italiani, i quali erano riusciti con successo ad inserirli in attività produttive con onesti salari»⁴³⁵.

La prima tappa del *tour* che li porterà a visitare i campi di battaglia del colonialismo italiano è Dogali, una località tra Massaua e Asmara che il 25 gennaio 1887 fu luogo dello scontro tra 10.000 abissini e 500 italiani. Come per ogni successivo racconto di tipo militare, i toni sono tra il celebrativo e il nostalgico, e la narrazione si dilunga nell'elenco delle prodezze e degli eroismi dei soldati italiani. I due passano in macchina a fianco del luogo dello scontro, dove si trova la scritta «Ca custa lon ca custa» (Costi quel che costi). Dopo averne spiegato il significato all'autista del posto che li accompagna, egli risponde: «“Vi siamo costati parecchio fin da allora”». Non tarda ad arrivare neppure il commento dell'inviato: «In Africa – e per primo Dogali sta a testimoniare – l'Italia, come vedremo, ha dato sempre molto di più di quello che ha ricevuto»⁴³⁶.

La seconda puntata, *La nostra vecchia Asmara ritorna italiana all'ora dell'aperitivo*⁴³⁷, si apre con l'incontro con una anziana italiana che, con il volto rigato di lacrime, si ricorda della madrepatria: «L'Italia...una volta anche qui era Italia!»: sono arrivati ad Asmara e i viaggiatori si sentono a casa, tanto si respira odore d'Italia. «Qui, e ce ne accorgemmo fin dalla prima sera, il nome d'Italia viene pronunciato con una inattesa dolcezza, con un tono di voce assai vicino alla nostalgia e alla preghiera, con un accento che potrebbe suonare ad orecchie ostili perfino polemico»⁴³⁸.

Nelle puntate del servizio si sottolinea più volte, in modo più o meno esplicito, come si stesse meglio quando c'erano gli italiani a fare da padroni, nonostante il nuovo vento di libertà ed indipendenza.

“La fortuna di Asmara” iniziò infatti il 3 agosto 1889 quando il generale Baldissera la occupò senza dover affrontare particolare resistenza (il giornalista ci tiene a ricordare che una canzone dell'epoca faceva rimare Baldissera con “non ti fidar di quella gente nera”), mentre la sua decadenza iniziò con l'occupazione britannica, il 1° aprile 1941.

⁴³⁵ A. Ferruzza, T. Farabola, *L'eroismo dei cinquecento di Dogali*, op. cit., p. 22.

⁴³⁶ *Ivi*, p. 24.

⁴³⁷ A. Ferruzza, T. Farabola, *La nostra vecchia Asmara ritorna italiana all'ora dell'aperitivo*, seconda puntata de *Etiopia paradiso perduto*, op. cit., n. 15, 1958.

⁴³⁸ *Ivi*, p. 22.

Gli inviati utilizzano la battaglia di Keren (iniziata il 7 febbraio 1941) come ricordo di gloria comune sia per gli africani che per gli italiani, schierati insieme per combattere la potenza britannica. Nonostante la sconfitta, Keren passò alla storia come una delle più tenaci ed eroiche battaglie italiane. È per bocca del colonnello Lasagni, che vi partecipò, che ci viene detto: «Sembrerà strano ma il ricordo di Cheren sana talora situazioni incresciose tra italiani ed eritrei. La sconfitta di Cheren è proprio una gloria comune. Ci tengono loro e ci teniamo anche noi: siamo morti gli uni accanto agli altri e questo nessuno lo ha mai dimenticato»⁴³⁹.

L'astio nei confronti degli inglesi continua nella puntata successiva intitolata *Verso i colli fatali di Adua sfidando gli agguati dei briganti*⁴⁴⁰: il pretesto sono proprio i briganti del titolo, gli sciftà, che attaccano genti di tutte le nazionalità e che ai tempi degli italiani non c'erano. Infatti furono proprio i britannici a crearli «nel periodo in cui pareva che gli italiani fossero diventati improvvisamente la peste dell'Africa».

I reporter sottolineano che con questo comportamento ostile nei confronti degli italiani, gli inglesi non si resero conto che di riflesso sminuivano tutti gli europei; l'eredità che è rimasta all'Africa è infatti una diffidenza generica verso l'uomo bianco.

Mentre la quarta puntata, *Riviviamo sul campo di Adua la nostra più gloriosa sconfitta*⁴⁴¹, è a grandi linee un lungo e dettagliato racconto della battaglia, narrata con i soliti toni celebrativi e nostalgici ai quali sopra accennavamo, di più grande interesse è la quinta, intitolata *Faccetta nera è ancora innamorata del soldato italiano*⁴⁴².

L'attenzione qui viene posta sui tecnici, sui contadini e sugli operai, veri protagonisti della campagna africana: quando si parlava di essi ogni dubbio cadeva e tutti riconoscevano i benefici che avevano portato alle popolazioni.

La guerra e i generali come De Bono o Badoglio vennero dimenticati in fretta, dicono i giornalisti, perché le opere di pace li oscurarono:

La verità è che i nostri partirono non con l'animo dei guerrieri ma con oneste prospettive di lavorare e di fare fortuna. Il nemico che avrebbero dovuto incontrare era, semmai, "Faccetta nera"; era, italianamente, l'immagine di donna, nera ma sempre donna. Di

⁴³⁹ A. Ferruzza, T. Farabola, *La nostra vecchia Asmara ritorna italiana all'ora dell'aperitivo*, op. cit., p. 27.

⁴⁴⁰ A. Ferruzza, T. Farabola, *Verso i colli fatali di Adua sfidando gli agguati dei briganti*, terza puntata de *Etiopia paradiso perduto*, op. cit., n. 16, 1958.

⁴⁴¹ A. Ferruzza, T. Farabola, *Riviviamo sul campo di Adua la nostra più gloriosa sconfitta*, quarta puntata de *Etiopia paradiso perduto*, op. cit., n. 17, 1958.

⁴⁴² A. Ferruzza, T. Farabola, *Faccetta nera è ancora innamorata del soldato italiano*, quinta puntata de *Etiopia paradiso perduto*, op. cit., n. 18, 1958.

“faccette nere” ne incontrammo parecchie e tutte innamorate di italiani e dell’Italia [...] Sono, queste che un brutto nome chiama meticce, le testimoni più sincere degli ideali che brillavano davanti agli occhi dei nostri pionieri. “Faccetta nera” non diventò affatto, come prometteva la canzone, romana; è rimasta in Eritrea ed in Etiopia in balia di sentimenti aggrovigliati e contraddittori, con un po’ di rammarico e di rancore per il papà che se n’è andato e generalmente non s’è fatto più vivo, il desiderio di rientrare in un mondo per così dire più vario e più intenso (resistiamo alla tentazione di scrivere “più civile”) al quale si erano soltanto affacciate e l’esigenza di definirsi, di appartenere a una comunità distinta e legittima, senza più umiliazioni né dai bianchi né dai neri che fino ad ora hanno gareggiato a respingerle⁴⁴³.

Vittoria è la testimone vivente di questa idea: è una «figlia dell’impero», nata nel 1936 da madre etiopica e padre toscano, e anche se non è mai stata in Italia lei si sente appartenere a quella terra. Mentre la madre e i fratelli vivono in un *tocul*, lei ad Asmara fa la commessa e legge giornali italiani.

Le tre puntate successive sono tutte dedicate al ricordo di antiche glorie ed eroismi durante le battaglie italiane: *Da sessant’anni l’ombra del prode Galliano si aggira tra le mura del forte di Macallè, Siamo sull’Amba Alagi sacra a Toselli e al duca d’Aosta, Al tramonto arrivammo a Gondar ultimo baluardo del nostro impero d’Africa*⁴⁴⁴.

*L’imperatore, la sua famiglia, la sua corte. Le ragioni della sua stima per l’Italia*⁴⁴⁵ è l’ultima puntata del lungo servizio di Ferruzza e Farabola e racconta dell’arrivo ad Addis Abeba, dove avrebbero voluto andare in udienza da Haile Selassie (incontro che mai avvenne).

Il clima della capitale, notano gli inviati, è diverso:

Qui le parole “colonia”, “impero”, “indigeno”, “bianco” non hanno senso alcuno; le vicende dalla fine del secolo scorso fino al 1942 sono dimenticate da tutti come episodi remoti, ormai confusi nella notte dei tempi. Ciò preserva i nostri connazionali da pericolose tentazioni e dà loro, invece, quella spinta ad intraprendere ed a realizzare che manca negli italiani di Asmara. Hanno capito che il colonialismo è morto con l’ultima guerra e che le possibilità di successo in Africa dipendono in primo luogo dalla natura dei rapporti che si

⁴⁴³ A. Ferruzza, T. Farabola, *Faccetta nera è ancora innamorata del soldato italiano*, op. cit., p. 22.

⁴⁴⁴ I titoli indicano rispettivamente tre numeri di «Oggi» del 1958: n. 19, n. 20, n. 21.

⁴⁴⁵ A. Ferruzza, T. Farabola, *L’imperatore, la sua famiglia, la sua corte. Le ragioni della sua stima per l’Italia*, sesta puntata de *Etiopia paradiso perduto*, op. cit., n. 22, 1958.

stabiliscono con le autorità e con la popolazione locale. Rapporti basati sull'assoluta parità non soltanto giuridica e legale ma anche umana e spirituale⁴⁴⁶.

Questo atteggiamento non sembra però completamente condiviso dall'imperatore perché, nonostante egli stimi gli italiani e li consideri ospiti leali, di «simpatia, intesa nel suo significato autentico, non ce ne può essere, almeno per una generazione ancora. Per quanto l'occupazione italiana venga chiamata "il tempo degli italiani", troppo vicini sono per gli etiopici gli avvenimenti del 1935-36 perché possano dar luogo addirittura a sentimenti di cordialità e benevolenza»⁴⁴⁷.

In ogni caso, per riuscire a farsi ricevere da Haile Selassie, i due inviati devono superare vari blocchi, uno di questi è ottenere un permesso dall'ambasciatore italiano Augusto Assettati che vuole sapere il motivo della loro visita in Africa Orientale. L'aver proposto questo colloquio nell'articolo ribadisce, come a chiusura di un cerchio, ciò che era stato esplicitato nell'introduzione, e cioè la finalità non imperialista o colonialista della retrospettiva:

In sostanza il nostro rappresentante, informato che noi visitavamo l'Etiopia per ritrovare le tracce degli italiani che qui avevano dato il meglio di sé, ci rispose dissuadendoci dal pubblicare un servizio del genere e dichiarando che egli, anche per la semplice firma su una domanda di udienza, voleva restare estraneo a tutta la faccenda. Tentammo di fargli capire che il nostro giornale non aveva mire nazionalistiche, che non intendeva avanzare rivendicazioni, che il nostro scopo era soltanto quello di ricordare con rispetto e commozione gli eroi di ieri ed episodi ormai acquisiti alla storia e fuori, quindi, in ogni polemica di parte. L'ambasciatore tenne duro. Disse: "Io arrivo qui da Roma col ramoscello di ulivo in mano, e voi invece venite a parlarmi di Dogali, di Macallè, dell'Amba Alagi? Non ci intendiamo, no, non siamo d'accordo". No, signor ambasciatore, non ci siamo intesi e ce ne dispiace⁴⁴⁸.

Il 19 febbraio, mentre gli inviati si trovavano ad Addis Abeba, ricorreva il giorno del ricordo dell'eccidio Graziani⁴⁴⁹; motivati da un vero e proprio sentimento di giustizia nel dare agli eventi il nome appropriato – «"Eccidio", "massacro", sono termini usati da certa

⁴⁴⁶ A. Ferruzza, T. Farabola, *L'imperatore, la sua famiglia, la sua corte*, op. cit., pp. 41-42.

⁴⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁴⁸ *Ivi*, p. 43.

⁴⁴⁹ Per la ricostruzione dell'attentato e della successiva rappresaglia si veda: A. Del Boca, *Gli italiani in Africa orientale. La caduta dell'impero*, Bari, Editori Laterza, 1982, pp. 77-88; anche Paolo Borruso, *Debre Libanos 1937. Il più grave crimine di guerra dell'Italia*, Roma-Bari, Laterza, 2020.

propaganda antitaliana, che ancora alligna, più che negli ambienti etiopici, in ristretti circoli europei»⁴⁵⁰ – i due reporter incontrano un giornalista francese, George Duprey, direttore del settimanale bilingue francese intitolato «L’Ethiopie d’aujourd’hui», essendo tra coloro che proponevano il numero più alto di vittime etiopiche durante l’eccidio, 30.000. L’incontro viene liquidato in poche parole: il giornalista appare balbettante e in difficoltà di fronte ai due italiani e conclude dicendo che se vogliono sapere la verità, che la facciano gli italiani una inchiesta obiettiva e serena sull’argomento.

Il riferimento ai fatti del febbraio 1937 viene fatto per poter parlare dell’offensivo monumento in ricordo della strage che il maresciallo Tito donò agli abitanti di Addis Abeba, in cui bassorilievi di bronzo rappresentavano le pretese violenze degli italiani contro donne, vecchi e bambini.

Dopo aver visitato la Camera dei deputati – i ministri ovviamente tessono le lodi dell’Italia – e fatto una breve tappa alla diga di Coca, costruita con i soldi che il governo italiano aveva dato all’Etiopia come riparazione ai danni di guerra, al momento di lasciare la terra africana i due giornalisti si immedesimano in tutti quegli italiani che, dopo aver visto i loro sogni spegnersi in Africa, ritornarono in Italia a mani vuote e con il cuore a pezzi.

Questo ultimo servizio si colloca a metà via tra una tipica retrospettiva storica (come *Cinque anni di eroismo attorno al tricolore* o *Tripoli bel suol d’amore*) e una inchiesta sulle condizioni delle ex colonie e dei suoi abitanti, africani e italiani, nelle mutate condizioni postcoloniali.

La sua conformazione ibrida porta alla luce aspetti peculiari: le fotografie che ritraggono l’Etiopia contemporanea, per cominciare, riportano alcune significative differenze rispetto a quelle del tempo delle colonie. La presenza di eritrei ed etiopici è sicuramente il dato più rilevante: infatti, mentre nei servizi precedenti gli autoctoni erano rappresentati raramente – secondo una tendenza tipica anche dell’Istituto Luce, nelle cui fotografie la loro assenza era significativa⁴⁵¹ - in questa inchiesta, in cui il carattere di *reportage* è chiaramente più marcato, Farabola si sofferma sugli africani, ritraendoli durante momenti di vita quotidiana. Questo elemento segna una importante discontinuità con i servizi a tema coloniale di anni precedenti: mostrando la presenza di eritrei ed etiopi sembrerebbe che i due inviati ammettessero l’esistenza di quelle terre anche dopo la partenza degli

⁴⁵⁰ A. Ferruzza, T. Farabola, *L’imperatore, la sua famiglia, la sua corte*, op. cit., p. 43.

⁴⁵¹ A. Del Boca, N. Labanca, *L’impero africano del fascismo nelle fotografie dell’Istituto Luce*, Roma, Editori Riuniti, 2002, p.82.

italiani. A ben guardare però, anche se sicuramente durante il viaggio dialogarono con gli abitanti dei luoghi attraversati, nel corso dei *reportages* non sono mai riportate parole e impressioni di persone africane; le voci sono prevalentemente quelle degli italiani rimasti a vivere nelle ex colonie. Se all'altezza del 1958 il rotocalco è stato in grado di dare visibilità agli africani, per sentire le loro voci bisognerà aspettare ancora qualche anno. Notevoli sono anche i tre ritratti di donne, una eritrea, una "meticcina" e una famosa ministra etiopica; nei primi due casi però, le didascalie ai primi piani tradiscono uno sguardo che ancora indugia su un approccio coloniale che permane nelle menti dei due inviati⁴⁵².

Soffermandoci sulle assenze, cioè su quello che le fotografie non fanno vedere, potremmo trovare due elementi in continuità con le rappresentazioni dell'Africa coloniale, e cioè la mancanza dell'africano ritratto al lavoro e quella del mondo *metis* che ancora in parte sussisteva data la presenza, seppur scarsa, di italiani⁴⁵³.

Mentre le fotografie dell'"Etiopia presente" potrebbero essere inserite – nonostante evidenti continuità coloniali – nel filone che a partire dai primi anni Sessanta guarderà all'Africa con un interesse più etnografico e antropologico, le immagini delle battaglie, dei generali e soldati, dei "luoghi della memoria", sono in stretta continuità con quelle utilizzate nei servizi precedenti: il paesaggio africano non è altro che il campo di battaglia o l'edificio/monumento che richiama il passato coloniale.

È come se l'Africa di queste rappresentazioni fosse una scenografia sulla quale si muovessero i coloni e i soldati, unici veri protagonisti. Anche nel *reportage Etiopia paradiso perduto* quindi, eritrei ed etiopi vengono ritratti come se vivessero nel ricordo degli italiani, nostalgici anch'essi nei confronti del mondo creato da quella "brava gente": il paradiso è perduto per entrambi, ex coloni ed ex colonizzati. Ora l'Etiopia sembra nulla, è vuota e priva di senso; solo i lavori degli italiani e la loro presenza ne legittimano ancora l'esistenza, come traspare dalla fotografia di una bacheca di Asmara dove vengono

⁴⁵² Didascalia della prima fotografia, *La nostra vecchia Asmara*, *op. cit.*, n. 15, 1958, p. 28: «Asmara. Una ragazza eritrea posa con compiacenza davanti al fotografo. La ragazza ha vent'anni, gusti ed esigenze europee, e tanta buona volontà di lavorare per farsi una posizione indipendente. Le più evolute sono senza dubbio le meticce, figlie di madre eritrea e di padre italiano, molte delle quali sono assai belle». Didascalia della seconda fotografia, *Faccetta nera è ancora innamorata del soldato italiano*, *op. cit.*, n. 18, 1958, p. 22: «Faccetta nera non ha ancora dimenticato l'Italia. Della guerra africana del 1935-36, oggi in Etiopia si parla poco [...]. Solo Faccetta nera, l'eroina della famosa canzone, pensa con nostalgia al bel legionario col casco kaki che le prometteva cantando di portarla a Roma».

⁴⁵³ A. Del Boca, N. Labanca, *L'impero africano del fascismo*, *op. cit.*, p. 83.

pubblicizzati i film in programmazione, quasi tutti in lingua italiana, tanto che il titolo della foto significativamente ci dice che: «Ad Asmara c'è ancora l'impero»⁴⁵⁴.

Questi elementi di continuità con le immagini africane dell'epoca coloniale rivelano come, sia dalla parte dei giornalisti e della redazione di «Oggi», che da quella dei lettori (dato il rapporto fra la domanda e l'offerta esaminato all'inizio del capitolo), fosse profondo il senso di nostalgia nei confronti del passato dominio italiano in Africa.

3.5 Rovine coloniali

Come si è in parte potuto notare con *Etiopia paradiso perduto*, alcuni servizi pubblicati dai settimanali nel ventennio che si sta esaminando, oltre a presentare glorie e prodezze dei soldati e generali italiani durante le conquiste coloniali, erano interessati a offrire ai lettori una panoramica di ciò che restava del passato impero, soprattutto in termini di storie di italiani rimasti in Africa.

A. O. *nove anni dopo* viene pubblicato il 18 novembre 1950 su «Epoca», l'unico fra i *reportage* sull'Italia coloniale che porta le firme di due giornalisti non italiani, la fotogiornalista americana Marjory Collins e l'afroamericano William Demby. Quest'ultimo ebbe un significativo legame con l'Italia: negli anni Sessanta e Settanta visse per lunghi periodi a Roma, prendendo parte a diverse produzioni a Cinecittà – come attore, assistente sceneggiatore e nelle traduzioni dei copioni – e lavorando come giornalista e scrittore⁴⁵⁵.

Il servizio di dieci pagine presenta fotografie di grande formato – delle quali alcune a colori – che raffigurano principalmente africani o “mezzosangue” come vengono chiamati nel testo, i figli e le figlie di donne eritree e soldati italiani; mentre l'assenza di italiani bianchi risulta un elemento di novità in questo tipo di servizi, il testo non si discosta troppo dai classici elementi che caratterizzano la passata colonizzazione italiana e i lasciti che essa ebbe una volta che l'impero si dissolse.

Bisogna riconoscere una certa contraddizione interna tra l'introduzione, scritta probabilmente da qualche redattore di «Epoca», e i contenuti dell'inchiesta di W. Demby e M. Collins: se nella presentazione ancora una volta si sottolinea che, nonostante i popoli

⁴⁵⁴ A. Ferruzza, T. Farabola, *La nostra vecchia Asmara*, in *Etiopia paradiso perduto*, op. cit., n. 15, 1958, p. 25.

⁴⁵⁵ Uno dei suoi romanzi racconta le vicende di una coppia interraziale a Roma: William Demby, *Le catacombe*, Milano, Frassinelli, 1967.

africani “si siano svegliati”, «[...] sono però rimasti, dopo nove anni, i frutti buoni della amministrazione italiana, le opere di civiltà e un senso nuovo dell’importanza del lavoro»⁴⁵⁶, il giornalista descrive Asmara come una città malata, in cui gli abitanti, italiani e africani, sono prigionieri di uno strano male, «[...] un popolo che si muove mezzo intontito, come il paziente nel cortile di un manicomio»⁴⁵⁷. Il paese è paralizzato da una apatica stanchezza, mentre la gente è stanca e impaurita per via dell’incerto destino politico dell’Eritrea.

Anche il banditismo e gli attacchi degli sciftà agli italiani contribuiscono a creare una atmosfera tutt’altro che serena nei rapporti tra ex coloni ed eritrei, come dimostrano le due testimonianze che Demby propone come esempi di posizioni diametralmente opposte: per un avvocato italiano, vecchio coloniale, gli “indigeni” odiano gli italiani solo perché sobillati dagli inglesi, infatti «Gli indigeni sono come bambini; cosa fanno mai di politica. Prima erano felici, ci amavano come padri, e noi amavamo loro...ma guardateli un po’ ora»⁴⁵⁸.

Per potersi schierare esattamente nel mezzo senza perciò dover fornire nessun tipo di opinione o commento riguardo le passate condizioni coloniali, il giornalista riporta le parole di un mercante eritreo – finalmente si hanno testimonianze dirette di africani – radicalmente opposte al commento precedente: «“Gli italiani! Li odio, tutti li odio! Cinquant’anni di dominazione e ci hanno sempre trattati come bestie. L’abbiamo fatta finita con la soggezione ai popoli bianchi”»⁴⁵⁹.

Il problema principale dell’atmosfera di paralisi che si respira in Eritrea è la questione politica riguardo l’indipendenza del paese o la sua eventuale annessione all’Etiopia; Demby riporta le motivazioni dei due schieramenti, scrivendo che i circa 20.000 italiani parteggiano per l’indipendenza, osservando comunque che la già precaria situazione politica è aggravata dal fatto che gli italiani faticano ancora a rendersi conto che l’Italia ha perso la guerra e che i tempi e le mentalità non sono più quelli del periodo coloniale⁴⁶⁰:

Gli italiani di Eritrea vivono in un cimitero di splendide memorie. Nei caffè di Corso Italia, la conversazione cade quasi sempre, prima o poi, sul ricordo dei “bei giorni andati”. Asmara, un tempo orgogliosa città modello, è oggi lo squallido palcoscenico di un’attrice

⁴⁵⁶ William Demby, Marjory Collins, *A.O. nove anni dopo*, «Epoca», n. 6, 18.11.1950, p. 19.

⁴⁵⁷ *Ivi*, p. 20.

⁴⁵⁸ *Ivi*, p. 21.

⁴⁵⁹ *Ibidem*.

⁴⁶⁰ *Ivi*, p. 22.

invecchiata, costretta a vivere fra i fantasmi del suo brillante passato. Il tempo s'è fermato: e non ci sono progetti per il futuro. Il banditismo e la disoccupazione hanno trasformato la vita in un incubo⁴⁶¹.

Il giornalista scrive che nello spirito e nei sentimenti molti italiani sono ancora fascisti, e continuano a considerare la terra dove risiedono come colonia.

Nonostante mostri sia la negatività di questi atteggiamenti infantilizzanti nei confronti degli eritrei che il comportamento da padroni coloniali tenuto da alcuni italiani, Demby sembra non voler riconoscere che questa tensione razzista postcoloniale avesse le sue radici nei rapporti ugualmente gerarchici e violentemente discriminatori costruiti durante gli anni di dominazione coloniale.

Il risultato è quindi una sorta di condanna della nostalgia del fascismo in colonia – soprattutto perché legato alla mancanza di accettazione della sconfitta nella Seconda guerra mondiale – che evapora in modo contraddittorio quando Demby elogia il lavoro italiano:

Gli italiani che oggi si trovano a vivere in questo paese hanno ovviamente i loro diritti e anche le loro aspirazioni. Ma i loro diritti non possono essere più importanti dei diritti della maggioranza degli indigeni. Gli italiani hanno dimostrato in Eritrea un raro genio facendo miracoli con le limitate risorse della terra. In nessuna colonia anglosassone si vedrebbe un lavoratore bianco lavorare curvo accanto a un africano, come io ho visto molte volte in Eritrea e in Etiopia. Questa umanità profonda nello stabilire rapporti con le genti indigene è una delle più importanti capacità, necessarie alla creazione di un futuro destino. Nel grande compito a venire non c'è posto per un nazionalismo razziale della popolazione indigena e neppure per le aspirazioni filofasciste di certi italiani ancorati al passato⁴⁶².

Anche Bernardo Valli scrive un *reportage* dall'ex A.O.I. per il supplemento a rotocalco de «Il Giorno», giornale progressista molto diverso da «Oggi» o «Epoca»: nel 1963, in sette puntate, racconta il suo viaggio seguendo la strada della conquista, da Asmara ad Addis Abeba. L'intento non era rievocativo né nostalgico, ma semplicemente interessato a quello che era accaduto nell'ultimo quarto di secolo in quelle zone.

⁴⁶¹ W. Demby, M. Collins, *A.O. nove anni dopo*, op. cit., p. 22.

⁴⁶² *Ivi*, p. 25.

Come per W. Demby, la prima impressione di Valli è quella di terre al collasso, come ben riassume il titolo della prima puntata, *Viaggio tra le rovine dell'«Impero»*⁴⁶³; Asmara è descritta come città morente in cui nessuno costruisce più niente, e dove la maggior parte dei bianchi aspetta di partire.

Anche lui nota come per molti italiani sia difficile rendersi conto che l'impero è finito, e che questa incertezza renda ancora più difficile il prendere una decisione riguardo l'eventuale partenza, dal momento che resta sempre il dubbio che “non sia proprio tutto finito”⁴⁶⁴. Gli italiani seguono perciò il vizio che Valli attribuisce a tutti i bianchi d'Africa: «[...] l'Africa è come un test, che divide gli uomini – i bianchi – in due categorie psicologiche: i mistici, posseduti da un amore anche letterario per gli africani, disposti a tutto comprendere, perdonare, esaltare; e gli altri che si sono sentiti, si sentono, si sentiranno portatori dell'unica civiltà apprezzabile: quella occidentale»⁴⁶⁵. Individua poi una terza categoria, quella dei neocolonialisti, che non si mischia “coi residui patetici dell'Italia dell'impero” ma lavora negli uffici, possiede grandi fattorie e ha potere e prestigio fra gli africani.

Perfino l'arrivo degli americani non è servito per rivitalizzare la desolazione di Asmara e Massaua, tanto che chi vi arriva «[...] ha l'impressione di entrare in un teatro di posa deserto, dove, un tempo, è stato girato un kolossal: l'erba cresce tra gli scenari, qualche vecchio generico, dimenticato, disoccupato, si illude, rivisitando i luoghi, di avere ancora un “ruolo” nel film: e nella vita»⁴⁶⁶.

Valli conclude la prima puntata in un modo molto inconsueto, soprattutto per le pagine di un rotocalco, e cioè ammettendo il peso della storia che, in mezzo a quei territori e quei popoli, lo carica di un significato ben preciso:

[...] ma io che sono italiano, mi guardano con diffidenza. Sono il colonialista bianco. Allora devo prendere atto di questa realtà: dopo avere girato per molti paesi d'Africa, distinguendomi con soddisfazione dai «colonialisti» per la mia qualità d'italiano, in Etiopia il colonialista sono io: per l'appunto, l'italiano⁴⁶⁷.

⁴⁶³ La prima puntata del *reportage* a puntate si trova nella raccolta Bernardo Valli, *La verità del momento: reportages 1956-2014*, Milano, Mondadori, 2014, p. 529-535.

⁴⁶⁴ *Ivi*, p. 533.

⁴⁶⁵ *Ibidem*.

⁴⁶⁶ *Ivi*, p. 535.

⁴⁶⁷ *Ibidem*.

Al lessico della sfera della malattia e della morte in riferimento alle comunità italiane in Eritrea ed Etiopia, si aggiunge quello più ironico usato da Valli nella seconda puntata, intitolata *I 162 fantasmi di Decamerè*, dove i fantasmi sono gli italiani rimasti a Decamerè: «Il fantasma Giacinto Paoletti si aggira tra le rovine e mi fa da cicerone: mi presenta agli altri centosessanta fantasmi di Decamerè, ed io guardandoli trattengo il fiato, perché tempo che un semplice soffio possa farli svanire, spegnerli come candele»⁴⁶⁸.

Citando le parole di Haile Selassie – delle quali non informa i lettori riguardo l'origine – scrive dei bombardamenti con l'iprite, tema che da *La campagna d'Etiopia* per telegrafo non era più ricomparso sui rotocalchi, presentando anche alcune stime quantitative della Croce Rossa Internazionale⁴⁶⁹.

Oltre ai gas, dà notizia dei saccheggi nei conventi copti che si trovavano sugli altopiani etiopici, anche se ancora non si fa menzione del massacro progettato ed eseguito nei minimi dettagli tra il 21 e il 29 maggio 1937 per ordine del viceré d'Etiopia Rodolfo Graziani⁴⁷⁰. Se Valli ne fosse stato a conoscenza probabilmente avrebbe scritto parole in parte differenti a conclusione della puntata:

Noi italiani fummo, dunque, in Etiopia, dei nazisti in formato ridotto, o se volete “in pectore”? No di certo. Appena rientrato in patria, al seguito degli inglesi, lo stesso Haile Selassie fece subito una netta distinzione tra “fascismo” e “popolo italiano”: egli affibbiò l'aggettivo di fascista a tutto ciò che riguardava la conquista vera e propria, e si riservò di chiamare italiano il comportamento di quella massa di emigranti che, arrivata in Africa un po' trionfante e tracotante, si rivelò poi una legione di disoccupati da secoli in cerca di lavoro. Così come le colonne di soldati che si accingevano a raggiungere Addis Abeba, con una marcia di sette mesi, in gran parte da compiere a piedi, non somigliavano di certo a un esercito spietato e razzista, disposto a sterminare donne e vecchi. Ma sarebbe ingenuo credere che gli italiani si lasciavano alle loro spalle soltanto amici e opere di bene⁴⁷¹.

Il *setting* della puntata successiva è Adua che, come è solito in queste rievocazioni, porta alla memoria la famosa battaglia del 1° marzo 1896 che si concluse con la clamorosa sconfitta dell'esercito italiano; la propaganda fascista tra le altre cose, utilizzò anche

⁴⁶⁸ B. Valli, *I 162 fantasmi di Decamerè*, supplemento a «Il Giorno», n. 26, 8 luglio 1963, pagine non numerate.

⁴⁶⁹ «[...] tra il 25 giugno e il 25 dicembre 1935 passarono per il canale di Suez quarantacinque tonnellate iprite, 265 casse di gas asfissianti, 7483 bombe a gas», *Ibidem*.

⁴⁷⁰ Per la completa ricostruzione delle vicende, comprese di contesto, antefatti e conseguenze, si veda P. Borruso, *Debre Libanos 1937. Il più grave crimine di guerra dell'Italia*, Roma-Bari, Laterza, 2020.

⁴⁷¹ B. Valli, *I 162 fantasmi di Decamerè*, *op. cit.*, pagine non numerate.

questa ferita aperta nell'orgoglio italiano per raccogliere consensi sulla campagna d'Etiopia, promettendo di andare a vendicare Adua. Non c'è pertanto quasi nessun servizio che non nomini almeno una volta la battaglia, e Valli non è da meno, ricordando che per una generazione di italiani Adua è stato un nome da dimenticare velocemente; al contrario, l'umiliazione non si riuscì mai a rimuovere dall'inconscio collettivo del paese, e ciò si tradusse in un "complesso di inferiorità", una delle ragioni che contribuì alla progettazione ed alla realizzazione della guerra fascista nell'A.O.I.⁴⁷².

Il giornalista conclude l'articolo facendo notare che la velocità con la quale i soldati dell'esercito fascista furono mandati ad occupare Adua, fu un chiaro segnale del «[...] desiderio del regime di dimostrare che l'“Italia fascista” era riuscita a trionfare – in pochi giorni – là dove l'“Italietta liberale” aveva fallito, trentanove anni prima»⁴⁷³.

Dopo aver introdotto in questa puntata le relazioni tra italiani e donne etiopi, l'argomento della quinta puntata sarà proprio quello dei figli nati da questa unione, che vengono chiamati “sanguemisto” o “mulatti” e dei quali si descrive la difficile vita ai margini dei due gruppi dei quali la loro presenza – e l'incarnato della loro pelle – testimonia l'unione: «Per i sangue misto la vita non è facile: essi sono guardati con diffidenza dai parenti africani e non vengono mai assimilati completamente da quelli europei. [...] Se i genitori se ne occupano i mulatti possono avere la cittadinanza italiana, e allora usufruiscono del viaggio gratuito in Italia, con tutti i vantaggi del profugo di guerra. Ma non sono molti quelli che hanno avuto il coraggio di affrontare l'Europa»⁴⁷⁴.

Agli occhi del giornalista gli stessi figli delle unioni italo-etiope rientrano nei segni ben visibili dell'impero italiano, anche rappresentando, per l'insabbiato, la prova della virilità latina.

Le ultime tre puntate del servizio continuano con lo stesso tono che oscilla tra una rigorosa rievocazione del passato coloniale effettuata grazie ad elementi che Valli recupera dalla attuale società delle ex colonie, e tra alcune cadute di stile che si allineano con la classica prosa da rotocalco del tempo; va comunque notato che in questo *reportage* emergono almeno due elementi non così comuni nelle retrospettive dedicate al colonialismo, e cioè

⁴⁷² B. Valli, *Gli integrati di Adua non rimpiangono l'Italia*, supplemento a «Il Giorno», n. 164, 12 luglio 1963, pagine non numerate; riguardo l'influenza che la sconfitta di Adua ebbe nella preparazione della guerra fascista in Etiopia si veda: N. Labanca, *Riabilitare, o vendicare, Adua? Storici militari nella preparazione della campagna d'Etiopia*, in A. Del Boca (a cura di), *Le guerre coloniali del fascismo*, Laterza, Roma-Bari, 1991, pp. 132-169 e N. Labanca, *Memoria e complessi di Adua. Appunti*, in A. Del Boca (a cura di), *Adua. Le ragioni di una sconfitta*, Laterza, Roma-Bari, 1997, pp. 397-416.

⁴⁷³ B. Valli, *Gli integrati di Adua non rimpiangono l'Italia*, *op. cit.*, pagine non numerate.

⁴⁷⁴ B. Valli, *I figli hanno salvato gli insabbiati del Tigrè*, supplemento a «Il Giorno», n. 168, 17 luglio 1963, pagine non numerate.

i riferimenti all'impiego dei gas – ne farà un secondo nel penultimo episodio⁴⁷⁵ – e una attenzione maggiore rispetto agli autoctoni non italiani e ai figli nati da italiani e africane. Oltre l'intera puntata sui “mulatti”, infatti dedica *La battaglia decisiva si combatté tra africani*⁴⁷⁶ agli ascari che combatterono per gli italiani e all'esercito di Haile Selassie.

In questo ciclo di sette articoli dedicati alle rovine dell'impero, Bernardo Valli non ha timore di esplicitare che gli italiani sono stati dei colonialisti e che anche lui, nonostante non abbia partecipato direttamente alla mobilitazione coloniale fascista, si porta comunque addosso il peso della storia e delle responsabilità della sua madrepatria.

Nonostante queste osservazioni rispetto il passato coloniale italiano, facilitate sia dal profilo progressista de «Il Giorno» che dalle numerose esperienze africane che il giornalista fece in qualità di *reporter*, la critica complessiva che viene sviluppata da Valli è ancora molto immatura e segnata dal persistere della matrice coloniale.

Va in ogni caso riconosciuto come, all'altezza del 1963, il dibattito su aggressivi chimici e conseguenti riletture del mito del buon colonialismo italiano non avesse ancora raggiunto la sfera pubblica.

Esplicitati quindi limiti e contraddizioni, in questa panoramica sulle narrazioni del colonialismo italiano le pagine di Bernardo Valli occupano una posizione intermedia, quasi di ponte, tra le classiche rievocazioni esotico-nostalgiche, e un servizio dal carattere più consapevole e responsabile come quello pubblicato da «Vie Nuove» nel 1966 che si analizzerà nelle pagine seguenti.

3.6 La proclamazione dell'impero trent'anni dopo

«Epoca» fu uno degli ultimi settimanali illustrati del dopoguerra a comparire sul mercato; di casa Mondadori, cominciò a essere pubblicato nel 1950, arricchendo il panorama dei rotocalchi di pagine lucide, sgargianti e spettacolari, con la volontà di presentarsi come «[...] il settimanale tipo di un paese industrialmente progredito, “europeo”, e si rivolge a quanti, fra i lettori, vogliono davvero “pensare colla propria testa”»⁴⁷⁷.

⁴⁷⁵ B. Valli, *I sette clandestini che risuscitarono Dessiè*, supplemento a «Il Giorno», n. 171, 20 luglio 1963, pagine non numerate; l'inviato italiano incontra Belai Merscià, che a vent'anni si batté contro gli invasori. Esita nello stringere la mano a Valli che si spiega così la reticenza: «In fondo, io non sono che un figlio degli invasori: e poi è passato tanto tempo, da allora. Ma subito il colonnello trova il modo di farmi notare che per le strade di Dessiè s'incontrano ancora dei ciechi per l'iprite e i gas tossici usati da noi italiani, ventisette anni fa».

⁴⁷⁶ B. Valli, *La battaglia decisiva si combatté tra africani*, supplemento a «Il Giorno», n. 170, 19 luglio 1963, pagine non numerate.

⁴⁷⁷ S. Pizzetti, *I rotocalchi e la storia*, op. cit., p. 49.

I lunghi servizi a colori cominciano fin dall'inizio ad offrire retrospettive storiche la cui quantità rese la rivista una delle più significative nei termini di un discorso storico articolato e continuativo⁴⁷⁸, che presentava comunque dei tratti peculiari e allo stesso tempo molto limitati, in particolare il forte interesse nei confronti della guerra, narrata soprattutto come scontro di eserciti e con un occhio di riguardo per epopee militari e armi⁴⁷⁹.

Molto più difficile trovare su «Epoca» delle analisi di storia politica, «[...] intesa come storia dei partiti, delle ideologie, delle lotte parlamentari o sociali, delle istituzioni [...]»⁴⁸⁰.

Le delicate vicende della contemporaneità o di un passato molto prossimo che continuava a gettare i suoi spettri sul presente – come il fascismo per esempio – erano affrontate con distacco e moderatismo; «Epoca» non era perciò il settimanale che avrebbe potuto offrire delle accurate analisi o un punto di vista originale rispetto la contemporaneità.

Le caratteristiche sopraelencate si possono tutte ritrovare nel servizio intitolato *Abissinia. L'avventura di trent'anni fa*, descritto come “Un grande documentario. 24 pagine da staccare”, e pubblicato l'8 maggio 1966, a quasi trent'anni esatti dal discorso in cui Mussolini proclamò la nascita dell'impero.

Il taglio dato dalla retrospettiva al racconto della campagna d'Etiopia è principalmente eroico/militare: le fotografie rappresentano soldati, generali, azioni delle truppe in battaglia, mentre i tre disegni a doppia pagina raffigurano tre momenti di scontri tra i due eserciti, con figurine stilizzate delle quali viene indicato il movimento attraverso delle frecce.

Anche le poche righe introduttive illustrano al lettore gli “obiettivi” del servizio, e cioè ricordare la guerra d'Etiopia a trent'anni di distanza, riconoscendo che gli eventi sconvolgenti degli ultimi anni (si allude alle decolonizzazioni) hanno contribuito a farla sembrare ancora più lontana nel tempo:

Ricordarla ora non è una anacronistica manifestazione di nostalgia: è innanzitutto un omaggio ai sacrifici compiuti dai soldati di trent'anni fa. Ed è anche un esame sereno dei sentimenti coi quali gli italiani, al di là dei disegni ambiziosi dei capi, accompagnarono l'impresa, di quell'entusiasmo che oggi ci appare ingenuo, ma che allora era sincero⁴⁸¹.

⁴⁷⁸ S. Pizzetti, *I rotocalchi e la storia*, op. cit., p. 53.

⁴⁷⁹ *Ivi*, p. 57.

⁴⁸⁰ *Ivi*, p. 58.

⁴⁸¹ Ezio Colombo (a cura di), *Abissinia. L'avventura di trent'anni fa*, «Epoca», 08.5.1966, pagine non numerate.

Chi scrive è come se riconoscesse la forte inattualità del *reportage*, soprattutto in un'epoca di lotte anticoloniali; allo stesso tempo però, ricorda che molti dei soldati che parteciparono alla campagna sono ancora in vita, ed è a loro che viene dedicata la rievocazione.

Oltre al tema del ricordo e dell'omaggio ai sacrifici dei soldati, *Abissinia* non si sottrae alla narrazione secondo la quale le modalità di conquista e di gestione dei territori coloniali da parte degli italiani furono molto diversi rispetto a quelli di altre potenze europee, uno dei tanti *refrain* che confermano il mito degli "italiani brava gente":

Trent'anni fa, l'Italia aveva di fronte a sé gli esempi degli imperi coloniali altrui, spesso creati e mantenuti con sistemi estranei alla nostra mentalità. C'era in noi un certo spirito di emulazione, ma c'era allo stesso tempo la romantica aspirazione a "dare la libertà agli schiavi" (come effettivamente fu data) e poi a coltivare, non a sfruttare, le terre occupate. L'italiano andava in Africa quasi come un emigrante, pensando a usarvi poi l'aratro e la zappa, a lavorarci, non a fare preda [...]. Ricordiamoci perciò "la guerra d'Africa" senza anacronistiche nostalgie e senza livori retorici. È una pagina della nostra storia, che ci costò molti e duri sacrifici, che certo non ci arricchì alle spalle di nessuno e che fu vissuta da tutti gli italiani, cittadini e combattenti, con animo puro⁴⁸².

Il lungo servizio presenta integralmente tre discorsi che Mussolini tenne alla nazione: quello del 2 ottobre 1935 nel quale annunciò la guerra in Etiopia, del 5 maggio 1936 per comunicare l'entrata vittoriosa ad Addis Abeba, e del 9 maggio per proclamare la nascita dell'impero.

In tutti e tre i casi il discorso viene riportato in modo integrale, e l'assenza di un qualsivoglia commento rende problematica la scelta editoriale di pubblicare senza nessun imbarazzo tre discorsi che ricoprirono una importanza indubbia nel consolidamento del potere fascista in Italia.

A differenza delle altre retrospettive incentrate sulle "avventure" italiane in Africa Orientale e Libia, *Abissinia* insiste notevolmente sulla figura di Mussolini attraverso la pubblicazione dei discorsi e le fotografie che lo ritraggono sul balcone di Palazzo Venezia. L'esperienza coloniale non viene quindi separata dal fascismo, che al contrario ne consacra in patria le battaglie e imprese vittoriose attraverso le arringhe del dittatore.

⁴⁸² E. Colombo (a cura di), *Abissinia, op. cit.*, pagine non numerate.

Quello di «Epoca» non è un caso isolato, anche in altre commemorazioni infatti il regime emergeva, spesso però sottotono, non rimarcato continuamente come in questo caso: *Abissinia* non depura affatto il colonialismo dall'impero o dal fascismo, ne salda addirittura le identità presentando i discorsi di Mussolini, pur continuando a far circolare il mito degli "italiani brava gente".

Nelle pagine che seguono il testo del primo discorso, viene mostrata una fotografia che prende lo spazio di quasi due pagine raffigurante piazza Venezia gremita di gente che ascolta l'annuncio di Mussolini; nella colonna a fianco dell'immagine, il giornale pubblica il testo integrale "delle due canzoni che tutti cantavano", *Faccetta nera* e *Adua*. Anche in queste pagine come in molte retrospettive dell'epoca, emerge la continuità tra la sconfitta di Adua e la nuova impresa, in particolare nella breve vicenda di Ruggero Santini, che il 5 ottobre alzò il tricolore sulle rovine del forte di Adigrat: «Proprio lui 39 anni prima, il 18 maggio 1896, sottotenente del XXI Battaglione Cacciatori d'Africa, aveva ammainato la bandiera di Adigrat, dopo la sconfitta di Adua [...]»⁴⁸³. Alle ore 10.30 del 6 ottobre il tricolore ritorna ad Adua dopo 39 anni, portando con sé un forte significato simbolico, «[...] perché cancellava l'ombra delle sfortunate vicende della campagna del 1896».

A conferma del colonialismo civilizzatore italiano, due pagine sono dedicate alla notizia che vedeva i soldati come liberatori dalla schiavitù: le fotografie, "che commuovono tutta l'Italia", ritraggono un militare che cerca di liberare uno schiavo etiopico da una catena, due donne prigioniere e un soldato italiano in piedi in mezzo a due uomini etiopi uniti anch'essi da una catena.

Il servizio prosegue descrivendo le imprese vittoriose, sottolineando frequentemente la velocità e la prontezza italiane; nessun riferimento alla resistenza etiopica e all'utilizzo di gas da parte dell'aviazione. Ciò che risulta è una piatta retrospettiva piena di silenzi e corredata da fotografie a grande formato che omaggiano lo sforzo e il valore italiano, in conformità con quanto annunciato nella dichiarazione di intenti iniziale.

In particolare, una frase estrapolata da uno dei discorsi di Mussolini presentati ai lettori avrebbe potuto essere messa in calce al *reportage*:

Italiana di fatto perché occupata dalle nostre Armate vittoriose, italiana di diritto perché col gladio di Roma è la civiltà che trionfa sulla barbarie, la giustizia che trionfa sull'arbitrio

⁴⁸³ E. Colombo (a cura di), *Abissinia, op. cit.*, pagine non numerate.

crudele, la redenzione dei miseri che trionfa sulla schiavitù millenaria. Con le popolazioni dell'Etiopia, la pace è già un fatto compiuto. Le molteplici razze dell'ex-impero del Leone di Giuda hanno dimostrato per chiarissimi segni di voler vivere e lavorare tranquillamente all'ombra del tricolore d'Italia⁴⁸⁴.

Nel 1966 viene pubblicato su «La Domenica del Corriere» un altro lungo e popolare servizio, che occuperà parte delle sue pagine dal 9 gennaio al 17 aprile; i numeri dell'inserito intitolato *Faccetta nera: i grandi servizi della Domenica del Corriere*, potevano essere staccati dalla rivista e compilati insieme per formare un opuscolo del quale veniva anche fornita la copertina.

Il rotocalco «La Domenica del Corriere» nasce alla fine dell'Ottocento e riesce a mantenere la sua popolarità fino al 1989; fu capace di adeguarsi senza troppi cambiamenti alle varie vicissitudini politico-sociali della storia italiana, puntando sempre a ricondurre ogni avvenimento e personaggio del quale raccontava la storia verso una familiare banalità⁴⁸⁵.

Sempre Pizzetti propone una interessante interpretazione di come la storia veniva mostrata – e usata – dal rotocalco in questione:

Questo continuo guardarsi indietro sembra figlio del disagio di un periodico che non riesce più a trovarsi un ruolo nel presente e cerca nel passato conferma del proprio valore, giustificazione della propria esistenza [...]. Ma allora il passato diventa oggetto di tenerezza, di nostalgia, di sorridente ricordo e quindi di attrazione tutta irrazionale, o al più si trasforma in un ricco serbatoio di storie commoventi, curiose, sentimentali. *La Domenica* in fondo non aspira tanto ad insegnare qualcosa, quanto ad attirare l'attenzione del lettore su qualche appassionante vicenda umana, riproposta con una voluta accentuazione degli elementi romanzeschi⁴⁸⁶.

Nel caso di *Faccetta nera*, le osservazioni di Pizzetti si rivelano non completamente efficaci – ma di certo non vengono smentite totalmente – risultando invece quasi più calzanti nei confronti del *reportage Abissinia* pubblicato da «Epoca» nello stesso anno. A differenza di quest'ultimo, infatti, Franco Bandini (testi), Giuseppe Colombo (fotografie) e Achille Beltrame (tavole illustrate), creano un prodotto che si confronta

⁴⁸⁴ E. Colombo (a cura di), *Abissinia*, op. cit., pagine non numerate.

⁴⁸⁵ S. Pizzetti, *I rotocalchi e la storia*, op. cit., p. 30.

⁴⁸⁶ *Ivi*, pp. 30-31.

molto più serratamente con la storia, andando oltre il semplice racconto nostalgico delle gesta dell'esercito italiano.

Sebbene le fotografie e le illustrazioni occupino buona parte delle pagine, i testi non sono da meno: Bandini è interessato alla contestualizzazione storica della campagna di Etiopia all'interno degli eventi europei degli anni Trenta, e per tutta la durata del servizio fornisce interpretazioni agli eventi usando tecniche retoriche e narrative di discutibile scientificità ma che rafforzano la tesi secondo la quale non sia corretto parlare di totale silenzio rispetto all'utilizzo dei gas e ai massacri compiuti dagli italiani nel corno d'Africa.

Nella seconda puntata del servizio, *L'equivoco di Stresa*⁴⁸⁷, attraverso la contestualizzazione storico-politica Bandini giustifica e legittima la campagna d'Etiopia; si sofferma lungamente sul rapporto tra Mussolini e Hitler, sottolineando come all'altezza del 1934 il primo fosse ancora molto indipendente dal secondo, tanto da utilizzare con leggerezza molti soprannomi riferendosi a Hitler: «frate chiacchierone», «un meccanico incerto sull'uso dei suoi strumenti», «il fonografo a sette voci», o ancora «il mordicchiatore di tappeti» quando Mussolini seppe degli accessi d'ira che ogni tanto inducevano il dittatore tedesco a buttarsi a terra⁴⁸⁸.

Se questi nomignoli corrispondano a realtà storica non è importante accertarlo, quello su cui bisogna porre l'attenzione è l'intenzione del giornalista, e cioè proporre ai lettori un Mussolini svincolato dal gerarca nazista, presentato come indipendente nelle sue scelte politiche. Stando a questa narrazione, cosa cambiò dall'antipatia all'alleanza seguendo il racconto proposto da *Faccetta nera*?⁴⁸⁹

Mussolini aveva compreso molto presto la potenza di Hitler e l'inevitabile sua avanzata alla conquista dell'Europa, tanto da essere descritto «[...] come un uomo che attende rassegnato la tempesta, senza avere la più pallida idea di come fare a ripararsene»⁴⁹⁰.

Come racconta Bandini, l'ascesa di Hitler non poteva essere fermata, dunque Mussolini si trovava di fronte a un bivio: da una parte avrebbe ancora una volta fatto le spese di una politica antitedesca, dall'altra avrebbe potuto «[...] accodarsi a quel disgustoso individuo dagli occhi celesti e dai baffetti appena accennati, al “caporale austriaco”, al “fonografo a sette voci”. Per quanto mai del tutto, Mussolini scelse questa seconda strada, che poi

⁴⁸⁷ Franco Bandini, *L'equivoco di Stresa*, in *Faccetta nera: i grandi servizi della Domenica del Corriere*, pubblicato da «La Domenica del Corriere», n. 3, 16.01.1966.

⁴⁸⁸ *Ivi*, p. 31.

⁴⁸⁹ «E tuttavia, nonostante l'antipatia fisica che provava per il suo emulo berlinese, è certo che Mussolini subì subito il fascino di quel terribile uomo, del quale intuì, in un attimo, la diabolica potenza, la tremenda serietà, la volontà finale», *ibidem*.

⁴⁹⁰ *Ivi*, p. 34.

era la semplice risultante del fatto che la Germania, infine, era la più forte nazione del continente [...]»⁴⁹¹.

Il dittatore italiano viene ritratto come un acuto stratega, preoccupato di non far cadere il suo popolo e la sua nazione sotto il giogo di un ripugnante ometto con il quale non ha nulla in comune.

Nel passo che segue si può leggere di come il giornalista arrivò a legittimare l'invasione dell'Etiopia, utilizzando la classica strategia retorica da rotoalco secondo la quale i sentimenti e le emozioni dell'uomo Mussolini avrebbero giustificato le sue scelte politiche:

Come tutti noi, Mussolini era un italiano, con i moti dell'animo, le delusioni, le speranze degli italiani: in più aveva un dono quasi soprannaturale di "sentire" nell'aria le vibrazioni dei sentimenti inespressi, ed una fantastica capacità di adattarsi all'istante. Dopo quindici anni di pace, dopo il periodo "eroico" della rivoluzione, dopo il Concordato, la crisi del 1929 e del 1930, la nazione era psicologicamente stanca, e stava ricominciando a chiedersi quale mai diavolo fosse la sua "missione" nel mondo. [...] Una buona guerra coloniale, anzi, nemmeno questo: soltanto un "successo militare" in quelle terre lontane, era quanto gli ci voleva per far dimenticare agli italiani lo scadimento progressivo della nostra posizione europea. Così aveva ragionato, prima di lui, Crispi, e nel 1910-11, Giolitti, l'uomo al quale Mussolini, in fondo, somigliava di più. Tutte e due le volte l'avventura coloniale era stata deliberatamente gettata sul tavolo come evasione alle difficoltà interne ed estere della nazione, proprio per dare alla nazione quelle soddisfazioni che brusche realtà internazionali stavano per negare in Europa⁴⁹².

Se all'inizio Bandini ritiene faziose e prive di fondamento le affermazioni secondo le quali l'incidente di Ual Ual fu solo un pretesto architettato dagli italiani per giustificare un attacco, nel corso dell'articolo sottolinea le qualità pianificatrici di Mussolini nell'architettare a piccoli passi una guerra coloniale, "vittoriosa e priva di pericoli veri", che avrebbe dato agli italiani una grande soddisfazione morale, una "fuga dalla realtà"⁴⁹³. Questa insistenza sulla progettualità è indispensabile nell'economia di una narrazione che tenta di smontare l'idea degli italiani come "aggressori a sangue freddo"; Bandini ritiene le mosse di Mussolini molto prudenti e dettate da una logica difensiva: sono gli storici frettolosi e poco onesti, scrive, a definire il piano fascista come "aggressione all'Etiopia".

⁴⁹¹ F. Bandini, *L'equivoco di Stresa*, op. cit., p. 34.

⁴⁹² *Ivi*, p. 35.

⁴⁹³ *Ivi*, p. 36.

Nella conclusione dell'articolo emerge una contraddizione dal momento che viene ribaltata ancora una volta l'ultima tesi proposta, e cioè quella della lungimiranza strategica di Mussolini, proponendo una riflessione sul «[...] nostro peculiare atteggiamento politico-militare che è il muoversi senza alcuna definizione degli obiettivi da raggiungere. Entrammo in Etiopia senza che alcuno sapesse, né Mussolini, né i generali, con quale preciso obiettivo lo stavamo facendo»⁴⁹⁴.

Le puntate successive raccontano con dovizia di particolari lo svolgersi della campagna, soffermandosi su battaglie, strategie e personaggi, fino ad arrivare alla pubblicazione del 6 marzo, *I gas e i massacri*.

Si tratta di uno degli episodi più interessanti del servizio, perché da un lato affronta pubblicamente l'argomento degli aggressivi chimici, dall'altro offre dell'ottimo materiale per analizzare la comunicazione che «La Domenica del Corriere» aveva deciso di adottare per districarsi in un tema così controverso e divisivo.

Bandini ne illustra subito le problematicità:

Nella campagna di Etiopia c'è una zona oscura, nella quale, nonostante siano passati trent'anni, è difficile portare lumi: eppure dobbiamo tentare di farlo, perché essa blocca qualsiasi serena ricostruzione di quelle lontane vicende. È un fantasma del quale si parla in modo incerto e pauroso, e che ammorba al di là del lecito l'atmosfera: si vuole parlare, qui, dell'impiego di gas che facemmo a partire dalla “gestione Badoglio” fino alla fine della campagna. Ed oltre. Oggi è di moda concludere, con molta apparente sicurezza, che l'esito della guerra d'Etiopia addirittura dipese da una sterminata coltre di gas stesa davanti alle nostre posizioni, ed un poco dappertutto sui lunghi fronti nord e sud. Le vittime avversarie di questa barbara arma, si dice, furono migliaia, decine di migliaia e forse centinaia di migliaia. Battaglie iniziate sotto il segno della fortuna per le armate etiopiche, subito volsero al peggio quando il nostro comando dette di piglio all'arma “segreta” e micidiale, irrorandone i soldati avanzanti. Se questa è la tesi di storici e giornalisti di simpatie progressiste, quella dei tenaci fedeli del fascismo è assolutamente contraria: i gas, essi dicono, non vennero mai usati, neppure per sbaglio, e chiunque lo sostenga è un mentitore⁴⁹⁵.

Il giornalista si dichiara sorpreso per via di questa enorme discrepanza, dato che la guerra in Etiopia fu documentata da moltissimi *reporter*, analizzata da studi e raccontata da

⁴⁹⁴ F. Bandini, *L'equivoco di Stresa*, op. cit., p. 36.

⁴⁹⁵ F. Bandini, *I gas e i massacri*, in *Faccetta nera: i grandi servizi della Domenica del Corriere*, pubblicato da «La Domenica del Corriere», n. 10, 06.03.1966, pp. 29-30.

testimoni. Attraverso considerazioni pseudoscientifiche riguardo la densità del gas e la sua effettiva utilità, la morfologia del territorio, e l'utilizzo di dati mai supportati da fonti, Bandini non nasconde la sua posizione fortemente scettica e riduzionista riguardo l'impiego dei gas, senza però mai ammetterlo in modo esplicito.

Si dice dubbioso anche riguardo i dati, sostenendo che molte testimonianze si elidano a vicenda o risultino contraddittorie e imprecise.

I dubbi e le reticenze che caratterizzano il racconto degli eventi riguardanti i bombardamenti, vengono riveduti da una frase che inaugura la seconda parte dell'articolo:

Eppure i gas furono certamente usati, poiché ne troviamo qualche scarso e breve accenno anche nella documentazione ufficiale di parte italiana. Badoglio [...] ammise che “una volta” era stato effettuato un “tiro di prova con proiettili ad iprite”, comunque non contro truppe etiopiche, ma in una zona deserta, “per vedere che effetto faceva”. Graziani utilizzò sicuramente questo mezzo su punti lontani dal fronte per rappresaglia contro alcuni atti del nemico, dei quali parleremo⁴⁹⁶.

Bandini informa i lettori anche dei telegrammi tra Badoglio e Mussolini – diffusi probabilmente per la prima volta da «Oggi» nel 1947 – che erano stati ripubblicati recentemente, ma solleva dei dubbi riguardo la loro autenticità, dato che non si trattava degli originali ma di un *corpus* isolato da qualcuno che aveva senza dubbio operato una “selezione chiaramente intenzionale e perciò sospetta”⁴⁹⁷.

Conclude dunque ammettendo che i gas vennero utilizzati pochissimo e con effetti minimi; nonostante ciò, scrive, è opportuno comunque sottolineare la leggerezza con la quale i comandi italiani decisero di impiegare questo mezzo.

L'analisi di questo servizio, e in particolare della puntata appena presentata, permette di capire che tipo di retorica viene utilizzata dal giornalista per giustificare o liquidare la tematica degli aggressivi chimici che aveva finalmente sfondato nel dibattito pubblico: se infatti da un lato non ne nega l'utilizzo e sostiene che per una missione che si caricava della responsabilità di portare civilizzazione e dignità di vita essi furono un pessimo biglietto da visita, dall'altro afferma il loro impiego circoscritto in zone quasi deserte o attraversate da uno scarso numero di combattenti.

⁴⁹⁶ F. Bandini, *I gas e i massacri*, op. cit., p. 31.

⁴⁹⁷ *Ibidem*.

Stando così le cose, scrive Bandini, l'utilizzo dei gas fu una sicura stupidaggine politica, dato che il loro limitato impiego non produsse un sostanziale vantaggio militare ma fu «[...] abbastanza diffuso da tirarci addosso tutte le conseguenze politiche negative di un fatto che necessariamente prescindeva dalla "quantità". Tirare una tonnellata o centomila tonnellate di gas, da questo punto di vista, era ed è la stessa identica cosa: perciò, o c'era bisogno di una azione massiccia, ed allora era giocoforza assoggettarsi al giudizio che il mondo avrebbe certamente pronunziato. O non ce n'era bisogno, ed allora ogni mezzo doveva esser posto in opera per evitare che quel giudizio venisse pronunziato»⁴⁹⁸.

Secondo il giornalista de «La Domenica del Corriere», i militari non si curarono minimamente dell'impatto politico e di opinione pubblica che avrebbero avuto i gas, e sembra suggerire che non fu tanto riprovevole aver bombardato gli etiopi con essi, quanto non aver difeso a livello internazionale il loro limitato utilizzo, oppure non essere riusciti a nascondere sufficientemente le prove del loro impiego:

Perciò ci comportammo come novellini, digiuni di ogni esperienza africana, benché da quarant'anni ne avessimo collezionata una di primo piano. Non avemmo mai il coraggio di documentare con rigore e precisione cosa realmente era successo, rigettando il di più ed il peggio: mantenemmo un atteggiamento imbarazzato, più colpevole che reticente, ed in definitiva autorizzammo tutte le supposizioni. [...] Continuiamo a portare sulle spalle il grosso peso della traccia di "gassatori", per le stesse ragioni che ci fecero scegliere questa strada allora: la mancanza di una genuina capacità di valutazione politica⁴⁹⁹.

Non mancano certo le giustificazioni all'utilizzo dei gas per rispondere alle barbare pratiche di guerra dell'esercito di Haile Selassie, e alle loro "sinistre abitudini" tra le quali l'evirazione. Mentre qualsiasi soldato infatti è sempre pronto a sopportare un attacco atomico, nessun potrà mai contemplare l'eventualità della castrazione per mezzo di un coltello e le reazioni ad essa sono perciò legittimamente estreme: «Ne deriva che un tal genere di "atrocità" dell'avversario suscita sempre un tipo di reazione sproporzionata ai fatti reali, in cui sono commisti terrore, frustrazione sessuale e desiderio di vendetta, come rivalsa: il che non contribuisce molto a mantenere la guerra su un piano di "cavalleria"»⁵⁰⁰.

⁴⁹⁸ F. Bandini, *I gas e i massacri*, op. cit., p. 32.

⁴⁹⁹ *Ibidem*.

⁵⁰⁰ *Ivi*, p. 33.

Bandini comunica ai lettori che nei primi mesi del conflitto i soldati italiani dovettero affrontare diverse azioni di sorpresa degli avversari nella modalità di vere e proprie imboscate che fecero credere agli italiani di star combattendo contro delle vere e proprie “belve”⁵⁰¹.

Oltre a riportare i metodi di guerra e guerriglia degli africani, ricordando per esempio anche l'utilizzo delle pallottole dum dum, il giornalista ricorre al comune argomento che tra le grandi potenze coloniali, le azioni militari degli italiani erano “le meno peggio”.

Nella puntata *La vittoria* del 13 marzo, spicca una descrizione di Graziani che ricorda lo speciale di «Oggi» del 1949, come se in diciassette anni il giornalismo non avesse cambiato nulla rispetto al modo di ricordare criminali di guerra, presentati ancora alla stregua di comandanti alle prese con caratteri irruenti e impulsivi:

Alto di statura, magrissimo, agile e scattante nei movimenti, Rodolfo Graziani incarnava, negli anni sino alla Seconda guerra mondiale, il nostro modello del perfetto soldato, duro, autoritario, all'occorrenza senza pietà. Di lui si raccontavano cose terribili, che contribuivano ad aumentarne il fascino un poco sinistro, ed a farne l'unica ancora di salvezza di quanti lamentavano una eccessiva mollezza dei costumi di allora, pur intrisi di virilismo fascista⁵⁰².

Anche quando Bandini sembra ridimensionare il valore del generale, non vengono menzionati i crimini ma i tratti psicologici e le vicissitudini che lo portarono a subire un deterioramento delle sue condizioni mentali.

Dei massacri compiuti da Graziani si accenna nella puntata successiva in un riquadro intitolato *La pagina più oscura e triste*, contenente la fotografia della stele che il maresciallo Tito regalò ad Addis Abeba per ricordare le vittime della rappresaglia avvenuta nel 1937 come conseguenza dell'attentato contro Graziani.

A differenza del servizio di «Epoca», in *Faccetta nera* viene menzionata, oltre alle violenze nella capitale, la solida resistenza etiopica, l'uccisione esemplare dell'Abuna Petros, l'emigrazione forzata imposta alle popolazioni libiche del Gebel, la fucilazione dei monaci del convento di Debre Libanos.

I massacri non ricevettero lo stesso spazio dei gas nei racconti e nelle interpretazioni di Bandini, e questo limitato interesse si riscontrò anche nelle tre puntate che fecero da coda

⁵⁰¹ F. Bandini, *I gas e i massacri*, op. cit., p. 33.

⁵⁰² F. Bandini, *La vittoria*, in *Faccetta nera: i grandi servizi della Domenica del Corriere*, pubblicato da «La Domenica del Corriere», n. 11, 13.3.1966, p. 36.

alla conclusione del servizio: in *La parola ai lettori* la redazione de «La Domenica del Corriere» raccolse numerose lettere che vennero inviate al giornale nel corso della pubblicazione di *Faccetta nera*.

Purtroppo non si può pensare di proporre un completo studio di ricezione utilizzando come documenti le lettere inviate dai lettori; questo perché, tra tutte quelle ricevute, il numero delle pubblicate è abbastanza limitato e filtrato dalle scelte fatte dalla redazione; rimane comunque possibile offrire qualche osservazione limitandosi all'analisi delle singole lettere.

Bandini, commentandone il copioso numero, si dichiara soddisfatto del successo avuto dalla retrospettiva e dalla condotta dei lettori, che sembrano essere stati capaci di accettare con naturalezza il libero esercizio della critica, facendo pervenire al giornale una grande quantità di giudizi favorevoli ed entusiasti, ma comunque non nascondendo anche le opinioni negative⁵⁰³.

Tra i contributi pubblicati, sono numerosi quelli di familiari di soldati che morirono nei combattimenti della campagna d'Etiopia e che si rivolgevano al giornale per ricordare i caduti; o le lettere degli stessi marescialli, generali, soldati semplici che fornivano dettagli in più al racconto di Bandini, o ne correggevano le imprecisioni e le facilonerie che reputavano a volte offensive⁵⁰⁴.

⁵⁰³ «Dall'umile fante al comandante che ebbe responsabilità decisive, quasi tutti hanno dimostrato, con parole sovente commosse, una simpatia ed un consenso per "Faccetta nera" che hanno costituito il miglior premio per il nostro lungo e spesso difficile lavoro. È molto confortante constatare che praticamente tutti coloro che ci hanno scritto, pur professandosi schiettamente fascisti o comunisti, abbiano sempre saputo dimenticare queste loro inclinazioni personali, per riconoscere, anche quando non concordavano con noi, che la nostra era una ricostruzione fedele ed imparziale delle vicende così come realmente si svolsero. A più grande risultato non potevamo aspirare», cit. da F. Bandini, *Le cinquecento medaglie d'oro – La parola ai lettori*, in *Faccetta nera: i grandi servizi della Domenica del Corriere*, pubblicato da «La Domenica del Corriere», n. 14, 03.04.1966, p. 19.

⁵⁰⁴ Sul numero 14 Lucia Agosteo da Roma chiede a Bandini di ricordare l'eroismo del figlio colpito da una pallottola esplosiva durante un combattimento, mentre il tenente Corrado Monteneri vuole portare l'attenzione sul contributo che gli ascari diedero all'impresa coloniale, «Anche se l'orgoglio razziale porta ad ignorare la parte svolta dagli eritrei nella conquista dell'Etiopia [...]», p. 19. Il ricordo delle truppe africane ritorna anche in F. Bandini, *Le testimonianze di chi vide – La parola ai lettori, op. cit.*, n. 15, 10.04.1966, pp. 42-43, quando Senatore Ratti da Monza chiede di prestare attenzione alle truppe "di colore", ricordando come fossero sempre loro le prime ad arrivare alle località da occupare. Nello stesso numero un sergente maggiore utilizza la visibilità del giornale per mettersi in contatto con un suo commilitone del quale aveva perduto le tracce, mentre Giuseppe Perugini da Arezzo racconta il suo personale mal d'Africa che conobbe, scrive, non come soldato od oppressore, ma «[...] solo stimolato da un giovanile spirito, desiderio di avventura, non so, comunque ora ho tanta nostalgia di quell'Africa sempre sognata da ragazzo e che, dopo avervi vissuto per anni, gli anni migliori della mia gioventù, a cui fecero seguito la guerra e la fine di tutto, mi ritrovo ora con gli stessi sentimenti di prima; desiderio dell'Africa, più un particolare sentimento di affetto verso il popolo etiopico al quale auguro un felice e prospero avvenire. Ammalati d'Africa come me ce ne sono stati tanti, migliaia, tutti fummo laggiù animati da buoni sentimenti, tra i quali primeggiava l'amore per la Patria, con la P maiuscola, la solidarietà tra connazionali ed anche l'onestà». A p. 45 Pietro Gramigna da Bologna scrive per far notare la superficialità con la quale il giornalista riportò l'evento che lo vide protagonista. Nella ricostruzione di Bandini, dopo uno scontro che terminò con il suo ferimento, Gramigna "se la squagliò". Colpito nell'orgoglio, scrive una lettera in cui

Il 17 aprile con la puntata n. 16, *I testimoni sui gas*, termina la lunga retrospettiva dedicata alla campagna d'Etiopia iniziata a gennaio; Bandini comunica di aver ricevuto centinaia di lettere che avevano come tema l'utilizzo dei gas in Africa Orientale, delle quali il giornale scelse e pubblicò le più importanti «[...] che tra l'altro avallano quanto da noi detto nel nostro servizio. I gas furono raramente usati e con effetti assolutamente trascurabili»⁵⁰⁵.

Per continuare a sostenere questa tesi, pubblicano tra le altre la testimonianza di un generale di Savona, Domenico M. Seghetti, che ridimensiona la natura e gli effetti dei gas riducendoli a “semplici bombe ad iprite” e trae dalla sua esperienza tre conclusioni: 1. nella guerra italo-etioptica non vennero usati gas veri e propri; 2. queste bombe Y vennero usate in misura limitata e furono sicuramente poco efficaci perché il loro effetto venne influenzato sia dalle temperature elevate che da quelle molto basse; 3. l'impiego accertato si verificò durante la seconda battaglia del Tembien: «Nessun guerriero etiopico venne colpito in modo tale da rimanere sul terreno. Tutti ebbero modo di “fuggire velocemente” all'appressarsi delle nostre truppe vittoriose e di defluire lungo la valle del Tonquà»⁵⁰⁶.

Viene aggiunta la testimonianza di un chimico, Arnaldo degli Esposti da Bologna, che partecipò alla campagna d'Etiopia proprio in quanto esperto di iprite. Essendo a conoscenza degli effetti devastanti che poteva avere la sostanza, all'inizio era ripugnato all'idea di collaborare per la costruzione di bombe che utilizzassero quel gas; racconta di aver cambiato idea un giorno che nelle retrovie vennero portati cadaveri di soldati italiani orrendamente mutilati. La sua testimonianza, dopo un inizio che poteva far pensare il contrario, rientra poi in quelle che contribuiscono a sminuire gli effetti dei bombardamenti, dal momento che essi vennero usati principalmente per stanare guerriglieri etiopi da fortificazioni sotterranee «[...] la cui conquista con i mezzi convenzionali avrebbe richiesto un enorme sacrificio di vite umane da parte nostra, o sarebbe stata addirittura impossibile»⁵⁰⁷.

Per concludere, a lui non risulta che i gas venissero lanciati da aerei.

descrive le sue gravi condizioni fisiche dopo il ferimento e per fare osservazioni piccate all'autore del servizio: «Suppongo che la necessità di abbreviare gli argomenti abbia le sue esigenze. Penso peraltro che una maggiore considerazione dei fatti avrebbe in ogni caso suggerito al signor Bandini l'adozione di un termine più appropriato e ciò a vantaggio della verità, del buon gusto e del rispetto che si dovrebbe riconoscere al merito anche se attualmente fanno strada gli obiettori di coscienza».

⁵⁰⁵ F. Bandini, *I testimoni sui gas – La parola ai lettori*, op. cit., n. 16, 17 aprile 1966 (non è stato possibile recuperare l'indicazione della pagina a causa della chiusura degli archivi e delle biblioteche per l'emergenza Covid-19).

⁵⁰⁶ *Ivi*.

⁵⁰⁷ *Ivi*, p. 63.

Al contrario, la lettera di Mario Bazzi da Finale Ligure smentisce chi sostiene che l'aviazione non c'entrasse nulla con i gas, dichiarandosi testimone oculare dei fatti: ricorda di aver incontrato, dopo la battaglia di Mai Ceu, «[...] abissini gonfi come palloni (ipritati) che altro non chiedevano di essere fatti fuori»⁵⁰⁸.

Le modalità comunicative che Bandini aveva impiegato nella puntata del servizio dedicata ai gas si possono nuovamente ritrovare in queste pagine dedicate alle reazioni dei lettori sullo stesso tema; il loro utilizzo non viene mai completamente negato, ma se ne svalutano gli effetti senza prendere in considerazione le conseguenze che aveva avuto sulla popolazione. Viene inoltre giustificato in svariati modi: da tattica di guerra per limitare tempistiche e morti italiane, a barbarie concessa contro un nemico capace di indescrivibili atrocità nei modi di combattimento.

A conclusione del *reportage*, un lettore del tempo poteva essersi fatto una idea delle brutalità italiane come necessarie e in risposta di azioni ancora peggiori da parte degli abissini; senza dimenticare che, stando alla maggior parte delle testimonianze, l'iprite venne usata pochissimo e per obiettivi militari difficilmente raggiungibili utilizzando altri mezzi.

La glaciale testimonianza di Angelo Diversi da Imperia può riassumere in poche righe quanto è emerso nel corso della retrospettiva:

Per quanto concerne l'uso dei gas, si pensi per un momento il polipo quando abbocca e va ad intanarsi, non rimane che ricorrere per esperienza al sacchettino di stoffa contenente qualche pezzetto di solfato di rame, e posto di fronte alla sua tana. Appena sprigiona la nuvoletta biancastra sul fondo, il polpo esce, ma il colpo di fiocina lo arresta. Similmente per stanare gli armati del Negus dalle gole dell'Amba Aradam: cosa dovevamo fare? Perdere la battaglia decisiva? Quindi la iprite, caso mai, fu limitata per quella situazione. Talvolta non è forse “il fine che giustifica i mezzi”?⁵⁰⁹.

Anche in «Vie Nuove», settimanale del Pci, viene ricordata la guerra in Etiopia a trent'anni dalla proclamazione dell'impero; la rivista presenta la forma di un rotocalco di attualità, rivelando come la richiesta di informazione illustrata – influenzata senza dubbio anche dall'incremento di consumo di programmi televisivi – avesse avuto una ricaduta anche su un settimanale di partito «[...] che abbandona l'impostazione originaria di

⁵⁰⁸ F. Bandini, *I testimoni sui gas*, op. cit., p. 63.

⁵⁰⁹ *Ibidem*.

organo di discussione e polemica di parte per assumere la forma corrente di un rotocalco di attualità, sposando senza troppe obiezioni la relativa tematica ‘borghese’»⁵¹⁰.

Nascita e morte dell'impero. L'Etiopia trent'anni dopo (testo di Franco Pratico, fotografie di Guido Cosulich), è sviluppato in tre puntate: *Parlano luoghi e testimoni*, 7 aprile, *Italia addio*, 14 aprile, e *L'Africa è il suo destino*, 28 aprile.

Come in molti dei servizi analizzati fino ad ora, il cappello introduttivo fornisce informazioni sull'intenzionalità degli autori, e della rivista, offrendo una anticipazione su come il passato coloniale e il presente verranno intrecciati: «Dall'Asmara ad Addis Abeba corre la lunga strada che le truppe italiane seguirono dall'ottobre 1935 al maggio 1936 per “conquistare l'impero”. Cosa è rimasto negli uomini e nei luoghi, della breve tragedia che doveva concludersi cinque anni dopo con la resa italiana agli anglo-etioptici? Su quella strada abbiamo cercato la risposta a questa domanda»⁵¹¹.

Nascita e morte dell'impero. L'Etiopia trent'anni dopo rappresenta un caso molto significativo nella panoramica qui offerta: a differenza degli altri rotocalchi, la memoria dell'impresa coloniale è priva della retorica militare ed eroica, si parla delle battaglie senza calcare la mano sulla grandiosità dell'impresa, evitando di presentare fotografie di soldati italiani o comandanti

Un altro elemento che differenzia radicalmente il servizio di «Vie Nuove» dalle altre retrospettive è dato dal fatto che la maggior parte delle immagini presentate ritraggono la popolazione etiope: solo in rarissimi casi si mostrano fotografie degli italiani rimasti a vivere in Africa.

Inoltre, confrontandolo con il servizio di «Oggi» del 1958 *Etiopia paradiso perduto: la storia di quattro generazioni di italiani in A. O.* con il quale condivide una impostazione simile, va notato come sia assente la narrazione riguardo la nostalgia del dominio italiano che avrebbero manifestato le popolazioni ex colonizzate. Ad essa si sostituisce una visione delle popolazioni del corno d'Africa come misericordiose e disposte a perdonare e dimenticare le violenze inflitte loro dagli italiani.

Inoltre, sempre rimanendo sui confronti, l'Etiopia libera dal dominio italiano di «Vie Nuove» non è più vuota e priva di senso e futuro come lasciava intendere il servizio di «Oggi» otto anni prima: indicativi sono il titolo del secondo numero – *Italia addio*, che fa da controcanto al film di Jacopetti appena uscito nelle sale – e quello dell'ultimo,

⁵¹⁰ N. Ajello, *Il settimanale di attualità, op. cit.*, in V. Castronovo, N. Tranfaglia (a cura di) *Storia della stampa italiana, op. cit.*, p. 206.

⁵¹¹ Franco Pratico, *Parlano luoghi e testimoni*, prima puntata di *Nascita e morte dell'impero. L'Etiopia trent'anni dopo*, «Vie Nuove», n. 14, 7 aprile 1966, pagine non numerate.

L’Africa è il suo destino, che apre al futuro del Continente, libero di autodeterminarsi mettendo a frutto le risorse che possiede, alcune delle quali presentate nelle pagine del foto-documentario.

Nonostante questi importanti cambiamenti, la retorica da rivista illustrata permea anche nel settimanale comunista; il primo paragrafo, infatti, introduce il grande *reportage* più come una avventura epica che come una ricerca storica, adottando lo stile tipico del giornalismo di quegli anni, spesso romanzato e ricco di enfasi. Si prospetta un viaggio a cavallo tra passato e presente, una storia “vecchia” di trent’anni che ancora fa parlare di sé:

Allora sui banchi di scuola imparavamo a disegnare i confini dell’Etiopia, i giornali gridavano “Adua sarà vendicata”. Adesso quel paese di favola incomprensibile della nostra infanzia è davanti a noi: domani si parte sulle orme di De Bono e Badoglio, del calvario dell’esercito etiopico. Ma è anche, ce ne accorgeremo, come inseguire un miraggio, unica concretezza i nomi delle battaglie, le sagome delle montagne: il passato si insinua forse solo attraverso il filtro dei libri e dei memoriali, anche se esso incide nel presente in modo impercettibile per noi, che questa realtà la possiamo scoprire solo per atto intellettuale. Dobbiamo strisciare per lo stretto varco tra archeologia e presente rintracciando nell’oggi le tracce di ieri: una impresa scoraggiante in un paese così vasto e antico da sommergere ogni prospettiva temporale, storica, geografica in un indifferenziato “essere qui”⁵¹².

In questo passo emergono ancora i lasciti di una mentalità esotica che considerava il continente africano come incomprensibile nonostante gli sforzi fatti; «quel paese di favola incomprensibile» rimarrà tale, e lo si rincorrerà «come un miraggio», data la preponderante presenza di un passato misterioso e archeologico che può essere affrontato dai giornalisti italiani forse solo attraverso l’ausilio della parola scritta – «il filtro dei libri e dei memoriali». Una realtà così “altra” da poter essere avvicinata solo attraverso un «atto intellettuale». Ritorna chiaro il classico tema che vede l’Africa portatrice di un passato così remoto da provocare quasi una vertigine temporale, inscalfibile anche da discipline quali la storia e la geografia.

La sensazione che il passato sfugga alla presa degli inviati italiani viene esplicitata anche più avanti nelle pagine della prima puntata, mentre raccontano del loro arrivo sulle sponde del Mareb: «Nulla, oltre le carte e i libri di testo, ricorda quel tre ottobre di trentuno anni

⁵¹² F. Pratico, *Parlano luoghi e testimoni*, op. cit., pagine non numerate.

fa. Andiamo a riconquistare ancora una volta Adua. Questa terra ha la capacità di annullare le prospettive, risucchiando il passato ed assorbendo ogni influsso per riplasmarlo a modo suo, facendo sparire ciò ch'è indigesto»⁵¹³.

Prattico scrive di terrorismo aereo, bombe incendiarie, mitragliamenti di tukul, gas asfissianti e iprite, e si chiede se l'utilizzo dei gas avesse avuto un peso rilevante nell'esito del conflitto, una questione che si è vista emergere, seppur marginalmente e liquidata molto velocemente, anche in *Faccetta nera*:

Forse le sorti di quel conflitto si decisero proprio allora, quando per la prima volta Badoglio fece usare l'arma chimica. A che serviva il coraggio, l'irruenza, l'orgoglio contro la mortale nebbia che bruciava le mani e volto, che fiaccava lo spirito, prima ancora che il corpo degli uomini? Di colpo l'Europa fu piena di quella voce, il regime rispose accusando gli etiopici di usare pallottole dum-dum, che esplodono nel corpo dei colpiti. Intanto le armate continuavano a venire irrorate di gas, mentre durava la prima controffensiva etiopica. [...] Alla Società delle nazioni i delegati etiopici accusano l'Italia di "uso indiscriminato di gas vescicanti e tossici". La guerra sul fronte etiopico s'è trasformata, da allora in poi ogni mezzo sarà buono per piegare "i neri"⁵¹⁴.

Accenna anche all'attentato a Graziani e alla rappresaglia che ne seguì, notando come ad Addis Abeba ancora si parli poco di quelle giornate terribili; fa poi riferimento esplicito alla resistenza etiopica per mezzo della testimonianza di un giovane intellettuale, del quale non viene riportato il nome, che sottolinea come la guerriglia partigiana avesse i caratteri della lotta antifascista: «Non a caso nel '39 accorsero da noi molti antifascisti che avevano fatto l'esperienza di Spagna. Vi erano anche dei comunisti italiani come Spano e Barontini, che svolsero opera di chiarificazione presso le truppe di occupazione. Antifascismo vuol dire anche anticolonialismo, e vuol dire ansia di rinnovamento del paese, nella libertà e nell'eguaglianza»⁵¹⁵.

Con il primo numero si è esaurita la rievocazione della conquista, quello che seguirà sarà tutto concentrato sul presente dell'Etiopia. Ne risulta quindi una impostazione molto diversa dai due lunghi servizi presentati in precedenza, meno incentrato sulla rievocazione/celebrazione, quanto interessato ad indagare quelle che furono le tracce e i lasciti dell'impero italiano.

⁵¹³ F. Prattico, *Parlano luoghi e testimoni*, op. cit., pagine non numerate.

⁵¹⁴ *Ivi*.

⁵¹⁵ *Ivi*.

Il tema di *Italia addio*, la seconda puntata, è come vivono e cosa fanno gli italiani rimasti in Etiopia, che tipo di comunità hanno costruito e come si rapportano alle popolazioni locali. Riguardo quest'ultimo aspetto, nel servizio ricorre un paio di volte la considerazione che la popolazione etiopica ha dimenticato o perdonato i crimini italiani: «È come un *quid*, una specie di rapporto segreto, che lega gli etiopici agli italiani, e viceversa. Qualcosa che è alla base della tenacia con cui i ventimila sono rimasti qui, e della serenità con cui gli etiopici hanno saputo dimenticare che si trattava dei compatrioti dell'antico aggressore. Un sereno rapporto, che pure sottintende qualcosa, come una ironia non espressa, un accenno di superiore umanità»⁵¹⁶.

L'attenzione dell'ultima puntata, *L'Africa è il suo destino*, è tutta focalizzata sul presente e sul futuro dell'Etiopia, descritta come una terra multiforme e contraddittoria ma «cementata da una sostanziale unità ideale e di costume, almeno nei tratti essenziali».

Le grandi fotografie, alcune di esse a colori, raccontano della società etiope: un sacerdote davanti alla sua chiesa nel Tigrè, ragazze che in una scuola imparano la pittura tradizionale, pescatori seduti in riva a un lago, una donna di Gondar che fabbrica ceramiche, un sacerdote copto che legge le preghiere della liturgia.

Anche da questi pochi accenni si riesce a notare la differenza con *Abissinia. L'avventura di trent'anni fa* e *Faccetta nera*: qui la curiosità verso i lasciti del colonialismo non è solo nei confronti degli italiani rimasti in Africa, ma anche delle popolazioni un tempo assoggettate; emerge la consapevolezza delle violenze esercitate dai soldati italiani ma anche quella riguardante la resistenza e la guerriglia etiopica che vengono accostate ai movimenti antifascisti europei, proponendo – unico riscontro all'interno della stampa illustrata – la correlazione tra anticolonialismo e antifascismo.

La forte discontinuità con quella che era la comune narrazione riguardante il colonialismo italiano rende *Nascita e morte di un impero. L'Etiopia trent'anni dopo* un documento imprescindibile per la ricostruzione delle varie sfaccettature della memoria collettiva italiana su questo tema, tanto più che «Vie Nuove» rappresentava una sottocultura molto rilevante e diffusa in Italia.

La panoramica degli articoli presentati in questo capitolo consente di fare emergere come la questione della rappresentazione/costruzione dell'alterità coloniale fosse ancora motivo di grande interesse nell'Italia degli anni Cinquanta e Sessanta, postfascista e

⁵¹⁶ F. Pratico, *Italia addio*, op. cit., pagine non numerate.

postcoloniale: in questi anni di incertezza riguardo a cosa costituissero l'italianità⁵¹⁷, risulta fondamentale ancora una volta il confronto con il gruppo individuato come non facente parte della comunità italiana.

I documenti presentano una molteplicità di narrazioni che potrebbero essere ricondotte a un unico immaginario solo compromettendone la complessità; sicuramente da sottolineare le frequenti descrizioni svalorizzanti di etiopi ed eritrei, in particolare sul rotocalco «Oggi», che ne sanciscono la razzializzazione, relegandoli a una posizione di subalternità rispetto al potere egemone⁵¹⁸.

I soggetti vengono sottoposti alle logiche di inferiorizzazione e infantilizzazione⁵¹⁹ tipiche del discorso razzista fascista, evidenti per esempio nei modi in cui li si descrive incapaci di godere della libertà ottenuta grazie alla caduta dell'impero o li si dipinge nostalgici nei confronti del tempo in cui erano gli italiani a comandare.

Da queste evidenze si può abbracciare la tesi secondo la quale la cultura di massa del tempo non fosse affatto decolonizzata: attraverso essa trovano campo fertile antichi ma sempre vivi discorsi basati sul *refrain* della missione civilizzatrice dell'europeo nei confronti del selvaggio africano e continuano ad avere visibilità stereotipi ormai radicati nella coscienza, per esempio sulla buona disposizione sessuale nei confronti dei coloni italiani delle donne del corno d'Africa⁵²⁰.

A quella che a un primo sguardo potrebbe sembrare una lineare continuità con la retorica coloniale fascista, va aggiunto il materiale molto più ambiguo e contraddittorio che emerge su altri settimanali.

È esemplare a questo proposito come viene trattata la questione degli aggressivi chimici: dopo le abilità mistificatorie di Riccardo Lalli ne *La campagna di Etiopia per telegrafo*, segue un silenzio che viene rotto completamente dal contraddittorio approccio di Franco Bandini in *Faccetta nera*.

I giornalisti minimizzano e giustificano le repressioni dell'esercito italiano in Africa soprattutto dipingendo gli avversari come nemici brutali e insidiosi.

⁵¹⁷ Liliana Ellena, *Geografie della razza nel cinema italiano del primo dopoguerra 1945-1955*, in Gaia Giuliani (a cura di), *Il colore della nazione*, Firenze, Le Monnier, 2015, p. 17.

⁵¹⁸ Alberto Burgio, *Per la storia del razzismo italiano*, in A. Burgio (a cura di), *Nel nome della razza. Il razzismo nella storia d'Italia 1870-1945*, Bologna, Il Mulino, 1999, p. 12.

⁵¹⁹ Gaia Giuliani, Cristina Lombardi-Diop, *Bianco e nero. Storia dell'identità razziale degli italiani*, Firenze, Le Monnier, 2013, p. 59.

⁵²⁰ A. Ferrussa, T. Farabola, *Faccetta nera è ancora innamorata del soldato italiano di vent'anni fa*, op. cit., p. 22.

Al tempo stesso però, si riscontrano delle goffe e forse non troppo consapevoli prese di coscienza soprattutto nei servizi degli anni Sessanta: le violenze cominciano ad essere nominate, così come la guerriglia etiopica e il contributo degli ascari ai successi italiani. Nonostante ciò, le fratture che rivelano la persistenza di retoriche coloniali o esotiche sono numerose; questo non fa che amplificare la complessità di lettura del materiale, rivelando come gli autori stessi fossero percorsi da molteplici emozioni e suggestioni fra loro contrastanti ogni qual volta si approcciassero al passato/presente coloniale.

Per concludere, si può tentare di proporre tre fattori dai quali trae origine questo variegato spettro di atteggiamenti: la peculiare natura del settimanale illustrato della quale si è parlato nel corso del capitolo, il mancato dibattito sul colonialismo italiano durante i primi anni della Repubblica (e conseguentemente le politiche di rivendicazione dei possedimenti coloniali da parte dell'unanimità dei partiti), e per finire il tentativo di inventare un passato comune pacificato – l'eroica "avventura" coloniale – a partire dal quale definire alcuni tratti identitari dell'italianità.

Va inoltre evidenziato come la narrazione delle gesta dei combattenti e il loro valore in battaglia fosse il più delle volte effettuata estrapolando la guerra dal contesto fascista, e quindi depoliticizzandola; *Abissinia ultima avventura*, la retrospettiva uscita su «Epoca» nel 1966, rappresenta quasi un *unicum* per la spudorata visibilità che essa dà a Mussolini, infatti, come nota Labanca: «Il fascismo circolava in queste pagine, ma con molta moderazione, e non sempre era esplicitamente chiamato in causa. Sull'impero fu fatto cadere silenzio»⁵²¹.

Anche Liliana Ellena si muove seguendo traiettorie simili, riflettendo come questo scollamento dal regime avesse avuto – e abbia tutt'ora – conseguenze sulla riflessione riguardante il razzismo italiano: «[...] è il corpo ingombrante del fascismo, e l'esigenza di rimarcare le discontinuità, a veicolare l'eclisse della razza nelle percezioni e nelle rappresentazioni del colonialismo italiano nel dopoguerra»⁵²². Il discorso sul razzismo ha occultato la sua «genealogia coloniale»⁵²³.

Questa importante reticenza non poteva che essere il frutto di una società che si era scrollata di dosso le ombre del suo passato coloniale nascondendosi dietro i miti del buon italiano o dell'immunità al virus razzista, attribuendo al fascismo ogni colpa e riducendo il lungo corso del razzismo italiano all'apice che ebbe durante il Regime.

⁵²¹ N. Labanca, *Una guerra per l'impero*, op. cit., p. 330.

⁵²² L. Ellena, *Geografie della razza*, op. cit., p. 30.

⁵²³ *Ivi*, p. 29.

Nonostante questa “evaporazione della razza”⁵²⁴, negli anni Cinquanta e Sessanta, anche quando non è nominata, essa «continua ad agire e contribuisce ancora, a vari livelli, a costruire o rafforzare l’identità italiana e relegare ciò che è concepito come diverso in una posizione di subalternità»⁵²⁵.

3.7 Etiopia, 1969

Se il *reportage* di «Vie Nuove» rappresenta una eccezione nel panorama delle narrazioni sul colonialismo italiano nei trent’anni dalla proclamazione dell’impero, è la televisione a offrire il documento più innovativo sull’argomento; dal 13 agosto al 3 settembre 1969 viene trasmesso il programma *Etiopia, Africa*, un documentario in quattro episodi diretto da Giuliano Tomei e dedicato all’Etiopia postcoloniale⁵²⁶.

La prima puntata, *Dopo il colonialismo*, è quella che interessa maggiormente per le tematiche affrontate da questo capitolo; per capire i nodi della trasformazione che hanno condotto l’Etiopia verso lo sviluppo di una società moderna, ci dice il cronista, bisogna risalire alla “drammatica parentesi” dell’occupazione fascista: «Che cosa è stata per gli etiopici la conquista dell’Abissinia? Come la giudicano oggi, trent’anni dopo?».

La prima parte del servizio si svolge all’interno del Teatro Nazionale di Addis Abeba, dove è in corso la rappresentazione di una tragedia dedicata alla resistenza etiopica al fascismo; la voce fuori campo informa i telespettatori che la vicenda è ambientata nel luglio 1936, a tre mesi dalla occupazione della capitale da parte degli italiani, e racconta di un tentativo di incursione nella città da parte dei partigiani etiopici.

La rivolta fallisce e Rodolfo Graziani fa arrestare l’Abuna Petros, accusandolo di aver istigato la sedizione; la voce narrante prosegue passando in rassegna gli eventi di quei mesi, non celando le violenze fasciste, mai raccontate in modo così esplicito né dai settimanali illustrati, né dal cinema: mentre Addis Abeba è sconvolta dalle sanguinose rappresaglie, Graziani cerca di convincere il vescovo a rinnegare i patrioti e a passare

⁵²⁴ G. Giuliani, C. Lombardi-Diop, *Bianco e nero*, op. cit., p. 123.

⁵²⁵ Valeria Deplano, *Senza distinzione di razza? Razzismo in controluce nel discorso pubblico italiano tra anni cinquanta e anni sessanta*, in «From the European South», I, 2016, p. 100.

⁵²⁶ Il programma *Etiopia, Africa* è una inchiesta di Gino Nebiolo per la regia di Giuliano Tomei sviluppato in tre puntate, andate in onda su Rai Uno dal 13.8.1969 al 03.09.1969. Archiviazione: Roma C10675-C10677-C10678. Non è stato possibile recuperare la seconda puntata, i titoli delle altre puntate sono: *Dopo il colonialismo*, *Un re chiamato leone* e *Fra ieri e domani*. L’archivio delle Teche Rai ha chiuso nel marzo del 2020 per l’emergenza covid-19 e all’altezza di aprile 2021, mese di consegna della tesi, non è ancora stato riaperto. Le osservazioni e i dati riportati nel paragrafo possono quindi essere imperfetti per l’impossibilità di studiare in modo più approfondito il materiale.

dalla parte dei fascisti, in cambio gli promette denaro, il riconoscimento della sua autorità religiosa, la gratitudine di Mussolini. Mentre l'Abuna Petros rifiuta, le truppe di Graziani stanno fucilando centinaia di monaci e studenti nei conventi dello Scioa e del Goggiam. Dopo aver dato delle accurate ed inedite informazioni riguardo le violenze fasciste durante l'occupazione dell'Etiopia, l'attenzione viene rivolta all'autore del dramma storico; egli sostiene che la sua opera non sia un atto di accusa contro gli italiani, non essendo mosso né da odio né da spirito di vendetta nei loro confronti, questo perché in Etiopia si è sempre fatta distinzione fra italiani e fascisti. Il regista infatti ricorda che il Negus, quando ritornò dall'esilio nel 1941, come primo atto di governo proibì ogni ritorsione contro gli italiani.

Prosegue dicendo che l'italiano non aveva quel razzismo che voleva "ficcargli dentro" il fascismo:

Per questo penso che il colonialismo italiano, benché pesante, fu tra i meno duri e odiosi. [...] Ma il fascismo no, non possiamo né perdonarlo né dimenticarlo, rappresenta quanto di peggio vi è nell'uomo. Il suo simbolo qui in Etiopia è stato Graziani, egli non si era accontentato di piegarci con le armi, di sottometterci, voleva anche le nostre anime, e l'episodio di Abuna Petros vuol dimostrare che l'anima, gli etiopici, hanno saputo salvarla, rifiutarla all'invasore e mantenerla per sé.

Oltre ad eventi mai riscontrati prima nelle narrazioni pubbliche sul colonialismo italiano, la testimonianza del regista sulla figura di Graziani si contrappone radicalmente, a vent'anni di distanza, a quella offerta dalle pagine di «Oggi»: il maresciallo viene descritto in tutta la sua brutalità e spregiudicatezza anche quando, alla fine della puntata, la macchina da presa si sofferma su un quadro etiope nel quale San Michele, raffigurato con la bilancia della giustizia in mano, calpesta le forze del male, e cioè Graziani e Hitler ai lati del diavolo. È la testimonianza di uno studente di 24 anni di Gondar a ricordare come la guerra contro gli italiani sia stata decisiva per l'Etiopia e il suo popolo, tanto che i pittori popolari a trent'anni di distanza continuano a dipingere le battaglie.

Lasciata Addis Abeba, la *voice over* comincia a dare informazioni riguardo il paesaggio etiope e la varietà linguistica ed etnica del Paese, sottolineando anche che, nonostante l'Italia avesse speso molto per costruire strade e valorizzare alcune città, l'Etiopia era rimasta una terra poverissima.

La seconda parte del servizio è ambientata ad Asmara – nel 1969 l'Eritrea era una provincia amministrativa dell'Etiopia – dove viene intervistata Said, un'operaia

diciassettenne che lavora in un cotonificio, “un personaggio nuovo, nato da pochi anni”⁵²⁷.

Il resto della puntata e dell'intero servizio tratta in modo abbastanza approfondito delle trasformazioni in corso nella società etiopica, in bilico tra modernità e tradizione, alla ricerca di un equilibrio che permetta di conciliare le abitudini e i costumi delle varie popolazioni con nuovi stimoli e tecnologie provenienti dall'esterno, ma declinati secondo le esigenze e i mezzi delle differenti comunità.

L'ultima puntata, *Fra ieri e domani*, presenta varie interviste a lavoratori etiopi – un camionista, un operaio, un trattorista, due tecnici – al segretario generale della Confederazione dei Sindacati Etiopici e al segretario della Federazione degli imprenditori; le domande dell'intervistatore vertono tutte sul mondo del lavoro, sulla nascita del movimento sindacale e sul rapporto fra lavoratori e datori di lavoro.

Il documentario *Etiopia, Africa* offre una prospettiva insolita sugli ex territori coloniali, condivisa in parte solo dal servizio pubblicato su «Vie Nuove» tre anni prima; questo particolare documento fa della televisione un *media* da non trascurare per quanto riguarda la divulgazione di contenuti riguardanti Africa e colonialismo, come si potrà vedere anche nel corso del quarto capitolo.

Valeria Deplano nel suo *Decolonisation will be televised: Anni d'Europa and the fall of European colonialism*⁵²⁸ aveva già individuato il potenziale della televisione nel dibattito sul colonialismo e le nuove indipendenze, soprattutto dopo l'inaugurazione del Secondo Programma nel 1961. Nel corso dell'articolo la studiosa analizza il programma *Anni d'Europa* trasmesso dal 1962, in particolare gli episodi della sezione *Apogeo e declino del colonialismo*, tratteggiando un prodotto culturale molto innovativo per l'epoca, che ha il merito di aver offerto agli spettatori differenti prospettive sul tema⁵²⁹.

⁵²⁷ «Mi chiamo Said, ho 17 anni. In tigrino Said vuole dire abbondanza, quando sono nata i miei genitori speravano che avrei portato abbondanza. Sono contadini, hanno un campo e quattro mucche. Ma io non volevo fare la contadina. Quando ho detto ai miei che avevo intenzione di trasferirmi in città e di entrare in un cotonificio mio padre minacciò persino di picchiarmi, voleva rinchiudermi nella stalla, legarmi ad una mangiatoria. Ho dovuto scappare ma non me ne pento». Said racconta la sua giornata in fabbrica e aggiunge che molte ragazze non sono riuscite ad affrontare questo nuovo lavoro perché si lasciano intimorire dalle macchine. Viene raccolta la testimonianza anche di un'altra donna, che lavora al cotonificio da tre anni: «Qualcuno rimprovera mio marito perché io continuo ad andare in fabbrica anche con un bambino e anche se lui lavora e guadagna. Forse mio marito sarebbe disposto a dargli ragione, a tenermi in casa, ma sono io ad oppormi. Adesso so che la mia vita è cambiata».

⁵²⁸ Valeria Deplano, *Decolonisation will be televised: Anni d'Europa and the fall of European colonialism*, in Paolo Bertella Farnetti, Cecilia Dau Novelli (edited by), *Images of colonialism and decolonisation in the Italian media*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2017, pp. 81-94.

⁵²⁹ *Ivi*, p. 87.

Un programma di questo tipo, coinvolgendo anche storici del tempo, ha permesso di affrontare domande cruciali del pubblico italiano, per esempio riguardo il perché gli imperi collassarono e quale sarebbe stato il destino delle relazioni tra europei ed africani:

In 1962, answering these questions on TV meant trying to help Italians deal with the prospect of a changing world. At the time, television audiences were mostly made of people who had grown up believing in the superiority of whites [...] and had been assured that it was somehow fair for Europeans to occupy foreign territories and rule over non-European peoples in the name of civilization, modernity and technology⁵³⁰.

Deplano sottolinea che nella rassegna delle varie potenze coloniali, l'Italia viene sempre comunque rappresentata come quella più giusta, portando come elemento a conferma della tesi il fatto che la Libia e l'Eritrea ottennero l'indipendenza senza conflitto e che l'Onu concesse all'Italia l'amministrazione fiduciaria della Somalia⁵³¹.

Se quindi nel 1962 la televisione diventa uno dei mezzi attraverso i quali la società italiana comincia ad affrontare questioni riguardanti colonialismo e decolonizzazioni, la prospettiva è ancora tutt'altro che autocritica e priva di contraddizioni; dopotutto, come si è potuto riscontrare dalle riviste illustrate, è a seguito delle prime pubblicazioni di *Del Boca* nel 1965 che la narrazione legata al colonialismo italiano comincerà lentamente a trasformarsi.

Il servizio *Etiopia, Africa* può essere letto come un importante tassello nel variegato panorama delle rappresentazioni africane, che alla fine degli anni Sessanta comincia ad essere attraversato anche da narrazioni innovative che cercano di contrastare miti e immaginari radicati da tempo. Il prossimo capitolo ne passerà in rassegna alcune, evidenziando le connessioni tra esse e il resto dei discorsi presentati finora.

⁵³⁰ V. Deplano, *Decolonisation will be televised*, op. cit., P. Bertella Farnetti, C. Dau Novelli (edited by), *Images of colonialism and decolonisation*, op. cit., pp. 89-90.

⁵³¹ *Ivi*, p. 91.

4. Sguardi rivoluzionari, sguardi oppositivi

Nel momento in cui scopriamo che vi sono culture e non una cultura e al momento in cui, di conseguenza, confessiamo la fine di una sorta di monopolio culturale, illusorio o reale, siamo minacciati di distruzione dalla nostra propria scoperta; diviene all'improvviso possibile che vi siano solo gli *altri* e che noi stessi siamo un altro fra gli altri.

Paul Ricoeur, *Storia e verità*, 1955

Nella seconda metà degli anni Sessanta, ai lettori di rotocalchi italiani non vengono solamente proposte retrospettive per ricordare l'invasione dell'Etiopia di trent'anni prima o per celebrare le eroiche imprese dell'esercito italiano in terra africana; continuano anche a circolare immagini di altre aree dell'Africa, a conferma del fatto che esso fu uno dei luoghi che più interessò il sistema dei *media* del periodo.

Nel corso dei capitoli si sono mostrati quali aspetti del Continente fossero maggiormente sotto il riflettore mediatico, rivelando pregiudizi e convinzioni radicate che attraversano i vari ritratti dei territori africani emersi dalle pagine di riviste e libri, dai notiziari o da scene di film: *Africa addio* ruota intorno all'idea della violenza congenita del Continente e all'im maturità dei suoi popoli, gli articoli di viaggio di Moravia lo tratteggiano come terra priva di uomini e bloccata in un "eterno primitivo", mentre dalle rievocazioni delle guerre coloniali l'aspetto che emerge preponderante sono le gesta dei soldati italiani, rispetto alle quali l'Africa rappresenta il più delle volte il fondale scenico.

Questi tre stabili immaginari continuano ancora adesso ad avere forte presa nella società, costituendo terreno fertile per altri luoghi comuni che, nella loro reiterata pervasività, acquistano le fattezze di discorsi fortemente denigratori.

Il percorso che si è seguito nei capitoli precedenti ha consentito di sviscerare la narrazione dello stereotipo, recuperandone le molteplici dimensioni e le voci diversificate che si organizzano al suo interno, vicino o in risposta ad essa, nella convinzione che l'unico modo utile per entrare in contatto con questi immaginari, sia avere come obiettivo quello di ricostruirne lo sviluppo.

Una delle conseguenze dell'applicazione degli stereotipi è la scomparsa della dimensione storica: essa può riemergere anche grazie alle voci dei suoi difensori che in ogni epoca si sono battuti per rovesciare il discorso stigmatizzante sostituendolo con delle contro-

narrazioni in grado di mettere nella giusta prospettiva la narrazione egemone che poteva sembrare unica.

Appartengono a questo controcanto le proteste degli studenti contro le proiezioni di *Africa addio*, Ngugi wa Thiong'o che difende la presenza del continente africano nella Storia del mondo, a dispetto di quanto sosteneva Moravia, giornalisti e lettori che finalmente cominciano a mettere in dubbio il mito del buon colonialismo italiano, dopo trent'anni durante i quali fonti e testimoni africani sostenevano il contrario.

Oltre al discorso dominante è dunque opportuno dare visibilità alle altre multiformi e varie narrazioni che ruotano intorno ad esso, spesso entrando con lui in dialogo: infatti anche se timide, marginali, sconosciute, è importante che la loro esistenza venga messa in luce, e che continuino ad essere ricordate nelle loro imperfezioni e contraddizioni, per evitare di cadere nell'inganno dell'unico ed inscalfibile immaginario egemonico.

Quest'ultimo capitolo è dedicato ad alcune di esse.

4.1 Rendere all'africano la sua Storia

Nelle pagine che seguiranno l'anno 1966 continuerà a comparire con insistenza, tanto da risultare un fulcro cronologico di non trascurabile importanza nell'intera ricerca; dai capitoli precedenti si è a conoscenza che il 1966 fu l'anno di uscita di *Africa addio* e delle rievocazioni dei trent'anni dalla proclamazione dell'impero. Altri eventi caratterizzeranno ulteriormente l'anno in questione: il Festival Mondiale delle Arti Negre a Dakar, il film *La battaglia di Algeri*⁵³² e i documentari africani di Ansano Giannarelli. Già il fatto che due pellicole radicalmente diverse come quelle di Jacopetti e Pontecorvo videro la luce nel medesimo anno sarebbe sufficiente per portare l'attenzione su un periodo attraversato da narrazioni così diversificate. Se a ciò si aggiunge che mentre a Dakar si celebravano per la prima volta le arti e le culture africane, su popolarissime riviste illustrate italiane veniva ricordata nostalgicamente l'"avventura" coloniale italiana, il 1966 non può che diventare una ottima lente cronologica attraverso la quale

⁵³² Questo capitolo non tratterà del film di Gillo Pontecorvo: nonostante l'importanza ricoperta da esso sul piano nazionale e internazionale – era necessario quindi almeno nominarlo e ricordare che il 1966 è stato anche l'anno della sua uscita – si rinvia ai numerosi studi che continuano ad interessarsi al film, intrecciando approcci filmici, storici, postcoloniali: Alan O'Leary, *The battle of Algiers*, Milano-Udine, Mimesis International, 2019; Murray Smith, *The battle of Algiers: colonial struggle and collective allegiance*, in J. David Slocum (edited by), *Terrorism, media, liberation*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2005, pp. 94-110; David Forgacs, *Italians in Algiers*, «Interventions», vol. 9, 2007, 350-364; Neelam Srivastava, *Anti-colonial violence and the "dictatorship of truth" in the films of Gillo Pontecorvo*, «Interventions», vol. 7, 2006, pp. 97-106.

guardare e tenere insieme vicende e discorsi che acquistano maggior significato se letti sincronicamente.

Dal 25 al 30 marzo 1959 si riunisce a Roma il Secondo Congresso Mondiale degli Scrittori e Artisti Neri; a esso partecipano 120 delegati di 31 paesi, tra i quali si ricordano personalità come Alioune Diop – direttore della rivista «Présence Africaine», che pubblicò gli atti del congresso – Aimé Césaire, Franz Fanon, Cheik Anta Diop⁵³³.

Il secondo congresso di Roma e il primo di Parigi (1956) sono la manifestazione culturale e politica della necessità di avviare la rottura del silenzio, cominciando ad infrangere gli stereotipi sull'uomo africano e sull'Africa, proprio in seno all'Europa colonialista, con l'intento di chiamarla ad ascoltare voci fino ad allora ignorate.

Mentre a Parigi si erano delineati maggiormente i problemi teorici legati alla crisi della cultura nera dovuta all'assoggettamento coloniale, «[...] a Roma si voleva costruire un progetto relativo al ruolo degli intellettuali nella nuova Africa»⁵³⁴ o, come scrivono in *The unity and responsibilities of African negro culture*, documento stilato nella primavera del 1958, un anno prima del congresso di Roma: «In 1956, we diagnosed the disease; in 1959, we propose a remedy [...]»⁵³⁵.

Sono quattro i desideri che si propongono di mettere a fundamenta della conferenza:

1. vogliono dimostrare che il dominio esclusivo della cultura occidentale nel mondo impedisce ai loro interessi spirituali e alle loro aspirazioni di emergere. Ritengono necessario, dunque, che nei loro lavori vengano formulate delle esigenze specifiche, affrontando le più pressanti questioni dell'umanità;
2. desiderano costruire una comunità di *cultural "totems"*, un *pantheon* africano che peschi dall'antico al moderno;
3. desiderano formulare un *corpus* di idee, giudizi e credenze sul quale costruire una unità; un immaginario che non potrà essere messo in questione senza sconvolgere le fondamenta morali del gruppo;
4. vogliono costruire una comunità di stile che risulti espressione fedele della sua anima in un preciso momento storico⁵³⁶.

La conclusione è molto chiara e riassume come questi punti influiranno sulla cultura nera e sull'intera umanità:

⁵³³ Cristina Brambilla, *Temi del 2° Congresso Mondiale degli scrittori e artisti neri*, «Africa: rivista trimestrale di studi e documentazione dell'Istituto italiano per l'Africa e l'Oriente», n. 3, anno 14, maggio-giugno 1959, pp. 122-124.

⁵³⁴ Barbara Cannelli, *I re filosofi. Filosofia e poesia dell'Indipendenza dell'Africa*, Mantova, Universitas Studiorum, 2015, p. 110.

⁵³⁵ *Appeal*, «Présence Africaine», n. XXIV-XXV, 1959/1, p. 9.

⁵³⁶ *Ivi*, p. 11.

All these original contributions (authority and responsibilities, great men and totems, evidence and judgements of value, vocabulary and style) should at the same time distinguish us from others, portray us to others, and link us to and articulate us with mankind in general. Hence the significance of constituting a *real population of writers and artists*, subjected to its own laws, having specific tasks to perform, and conscious of the *historical* importance of its role in a world which, on account of the irruption of coloured peoples on the stage of world responsibilities, is going to redefine the laws and structures of world culture, economics and politics⁵³⁷.

È ancora forte l'influenza del pensiero di Léopold Sédar Senghor ed Aimé Césaire sull'elaborazione teorica di questi convegni di artisti, uomini di cultura e politici africani e afro-discendenti; quello che sembra essere un enorme atto d'accusa all'Europa è in realtà parte di un dibattito più complesso che aveva cominciato ad articolarsi già dagli anni Trenta. Il confronto con l'Occidente era necessario per smascherarne le contraddizioni per poi passare all'emancipazione attraverso l'esplorazione di diverse piste possibili; l'arte intesa come strumento di lotta era una di queste.

Questo complesso percorso di ricerca e rivoluzione è riassunto da Barbara Cannelli del suo *Un pensiero africano. Filosofi africani del Novecento a confronto con l'Occidente 1934-1982*; nelle sue prime fasi esso prende la forma di una reazione filosofica al pregiudizio, ergendosi come un immenso *J'accuse* alla filosofia, alla cultura, al sistema di pensiero europeo che aveva inferiorizzato, disprezzato e privato della ragione e della storia l'Africa e i suoi popoli⁵³⁸.

Questo scontro con l'Occidente – che nasce comunque all'interno di esso e che utilizza i suoi stessi strumenti e linguaggi⁵³⁹ – fece inevitabilmente maturare in seno a questi filosofi interrogativi di carattere identitario che erano alla base di numerose elaborazioni teoriche del periodo che precedette le tendenze degli anni Ottanta, quando il pensiero

⁵³⁷ *Appeal*, «Présence Africaine», *op. cit.*, pp. 11-12.

⁵³⁸ B. Cannelli, *Un pensiero africano. Filosofi africani del Novecento a confronto con l'Occidente 1934-1982*, Milano, Leonardo International, 2008, p. 25.

⁵³⁹ Valentin Y. Mudimbe si sofferma sulla negritudine nel suo studio *L'invenzione dell'Africa*, ricordando come essa fosse stata “una invenzione francese”, affine a metodologie e temi europei molto più che a elaborazioni teoriche africane. Non per questi motivi la negritudine non merita attenzione e riconoscimento, ma senza dubbio deve essere studiata nella sua interezza, evidenziandone contraddizioni e tensioni interne. A questo proposito si veda il paragrafo *La panacea della differenza* in V. Y. Mudimbe, *L'invenzione dell'Africa*, Milano, Meltemi, 2017, pp. 127-132.

africano parve concentrarsi maggiormente «[...] sul significato ideologico del fallimento della società africana contemporanea»⁵⁴⁰:

I maestri della Negritudine, che rivelano al mondo il patrimonio dell'africanità, sono la causa [...] di uno dei nodi più interessanti di tutto il dibattito filosofico africano: esiste o no un'identità nera? È un'essenza biologica-ontologica originaria e storica (Senghor) o un'invenzione del Bianco (Fanon, Eboussi)? Esiste il Negro-africano, o è solo il membro di una "comunità di oppressi"? (Césaire)⁵⁴¹.

Il discorso di apertura al congresso di Roma tenuto da Alioune Diop fornisce chiari elementi per inquadrare come questi intellettuali intendono approcciarsi all'Occidente, che aveva già cominciato a vedere il movimento della negritudine come una minaccia.

Diop sottolinea la fragilità della comunità dei neri di tutto il mondo, una debolezza che non è però intrinseca alla loro natura. Responsabile di essa sono le umiliazioni che africani e afro-discendenti hanno dovuto subire all'interno della cultura occidentale: schiavitù, razzismo, colonizzazione. Date queste premesse, Diop spiega cosa sia la negritudine, parola che non piace molto ai bianchi: essa «[...] indicates Negro genius and at the same time the determination to reveal this genius to the world»⁵⁴². Ricorda inoltre agli occidentali sospettosi che una legittima scintilla emotiva di patriottismo è in grado di rinvigorire il loro nazionalismo e farlo parlare con una voce che non ha nulla a che vedere con l'aggressività del nazismo e dei campi di concentramento⁵⁴³.

Quella che Diop chiama "idea of an anti-white racialism" non è altro che il terrore dell'Occidente davanti alla rivelazione che l'egemonia dei bianchi è arrivata alla sua fine⁵⁴⁴.

Dopo avere descritto le due condizioni di debolezza – dei neri data dalla secolare posizione di inferiorità nella quale erano stati relegati, e dei bianchi dall'improvvisa paura di perdere il potere – nella conclusione avviene il superamento dell'essentialismo identitario in una apertura che abbraccia l'intera umanità, invitando alla collaborazione Occidente e popoli di colore, alleanza che può avvenire solo una volta che questi ultimi

⁵⁴⁰ V. Y. Mudimbe, *L'invenzione dell'Africa*, op. cit., p. 143.

⁵⁴¹ B. Cannelli, *Un pensiero africano*, op. cit., p. 21.

⁵⁴² Alioune Diop, *The meaning of this congress*, «Présence Africaine», op. cit., p. 47.

⁵⁴³ *Ibidem*.

⁵⁴⁴ «[...] the thing that is feared in the awakening of the coloured peoples is the sudden revelation it brings that the white races' hegemony is coming to an end», *ibidem*.

si saranno anch'essi decolonizzati: «To de-westernise in order to universalise, such is our desire»⁵⁴⁵.

Come si è potuto vedere, nelle riflessioni del congresso di Roma è centrale l'aspetto della cultura e del ruolo che essa deve ricoprire nell'emancipazione dei popoli africani dal dominio coloniale. Parallele a queste considerazioni, va tenuto in conto il pensiero elaborato principalmente dallo storico senegalese Cheikh Anta Diop, che vede nella storia il principale fattore di costruzione delle identità.

Per Anta Diop, lo studio della storia dell'Africa significa soprattutto restituzione della Ragione negata ai suoi popoli, essendo convinto che la radice di ogni pregiudizio riguardo il Continente, sia quella di considerarlo un luogo senza storia.

Il rivendicare la conoscenza storica non significa tanto mitizzare l'Africa, elevandola a culla dell'umanità o terra di nascita della civiltà egizia, quanto ristabilire la verità storica delle società africane come atto politico; con le sue ricerche interdisciplinari Anta Diop si propone di togliere le realtà del Continente dal mito dell'immobilità, rendere agli africani le loro storie e «[...] strappare l'Africa ai miti e alle caricature degli sguardi stranieri per restituirla a sé stessa come soggetto di conoscenza»⁵⁴⁶.

Tutta l'opera dello studioso senegalese è concepita nei termini di una lotta contro l'amnesia totale dell'uomo africano, non quindi per cercare un rifugio in un passato mitico ma per riappropriarsi delle memorie frammentate e valorizzare la storia col fine di riacquistare la propria identità:

La coscienza storica, tramite il sentimento di coesione che crea, costituisce il baluardo della sicurezza culturale più certo e più solido per un popolo [...]. Questa la ragione per cui ogni popolo cerca soprattutto di conoscere bene e di vivere la sua storia autentica, di trasmetterne la memoria ai propri discendenti. L'essenziale per un popolo è di ritrovare il filo conduttore che lo connette al proprio passato ancestrale il più lontano possibile. Davanti alle aggressioni culturali di ogni tipo, di fronte a tutti i fattori disgreganti del mondo esterno, l'arma culturale più efficace di cui un popolo può dotarsi è questo sentimento di continuità storica⁵⁴⁷.

Non è questo il luogo per entrare nei dettagli sul movimento della negritudine e sulle altre elaborazioni teoriche e politiche anti-essenzialiste che le facevano da contraddittorio, ma

⁵⁴⁵ A. Diop, *The meaning of this congress*, op. cit., p. 50.

⁵⁴⁶ Jean-Marc Ela, *L'Africa a testa alta di Cheikh Anta Diop*, Bologna, Emi, 2012, p. 55.

⁵⁴⁷ Traduzione da Cheikh Anta Diop, *Civilization ou barbarie. Anthropologie sans complaisance*, Paris, Présence Africaine, 1981, contenuta in B. Cannelli, *Un pensiero africano*, op. cit., p. 144.

qualche riferimento era indispensabile per tracciare il percorso che conduce alla realizzazione del primo Festival Mondiale delle Arti Negre a Dakar nel 1966.

Esso non è il primo ritrovo transnazionale di cultura nera, ma certamente si tratta del primo che la celebrasse con grandiosità e ampiezza; come ricorda David Murphy nell'introduzione al testo *The First World Festival of Negro Arts, Dakar 1966. Contexts and Legacies*, esso ha luogo dal 1° al 24 aprile e ospita più di 2.500 artisti, musicisti, *performers* e scrittori africani e afro-discendenti, tra i quali Langston Hughes, Duke Ellington, Josephine Baker e Wole Soyinka⁵⁴⁸.

Il festival è stato indelebilmente segnato dall'euforia e dall'idealismo degli anni Sessanta, scanditi dal ritmo delle decolonizzazioni africane e dalla spinta delle lotte per i diritti civili negli Stati Uniti⁵⁴⁹; questa energia era però affiancata da uno scoraggiamento rispetto al panorama politico africano dopo il 1965, caratterizzato dalla moltiplicazione di regimi autoritari e dal disprezzo delle norme della democrazia⁵⁵⁰, avvilito che si può ritrovare in alcune delle opere presentate, tra film e componimenti teatrali.

Il maggior ideatore dell'evento fu Léopold Sédar Senghor, presidente del Senegal, e non vi è dubbio che il festival rifletta le sue concezioni in merito a cultura ed arti.

L'approfondito studio su Dakar '66 curato da D. Murphy, rivela comunque che attraverso esso trovarono espressione differenti versioni di panafricanismo e idee sul rinascimento africano; come altri festival culturali del periodo, anche quello di Dakar svolse un ruolo chiave per l'incontro tra africani e membri della diaspora:

The festival was an occasion to question, challenge, debate, explore rather than simply to assert or passively accept various conceptions of a global black identity/community. There was no consensus about what Pan-Africanism meant or what role culture should play in the period after empire: rather the festival was a site in which various actors could come together to perform their own understanding of black culture and identity in complex and often contradictory ways⁵⁵¹.

La stampa italiana dà all'evento una buona visibilità, anche sollevando alcune sue problematiche – seppur in modo superficiale – che saranno poi oggetto di discussione tra

⁵⁴⁸ David Murphy, *The Performance of Pan-Africanism: Staging the African Renaissance at the First World Festival of Negro Arts*, in D. Murphy (edited by), *The First World Festival of Negro Arts, Dakar 1966. Contexts and Legacies*, Liverpool, Liverpool University Press, 2016, p. 3.

⁵⁴⁹ *Ivi*, p. 2.

⁵⁵⁰ V. Y. Mudimbe, *L'invenzione dell'Africa*, *op. cit.*, p. 138.

⁵⁵¹ D. Murphy, *The performance of Pan-Africanism*, *op. cit.*, in D. Murphy (edited by), *The First World Festival of Negro Arts*, *op. cit.*, p. 35.

i critici di Senghor e quindi del festival stesso. Quello che emerge è comunque più un interesse rivolto alla spettacolarità e unicità dell'evento, che raramente si traduceva nel tentativo di intercettarne e analizzarne la forte carica simbolica e politica.

«L'Espresso» del 17 aprile 1966 dedica al festival l'articolo intitolato *Gli stregoni in palcoscenico*, firmato da Sandro Viola; già dal titolo si può notare il tono superficiale, ai limiti dello sfottò, del pezzo, che inizia concentrandosi principalmente sulle danze che sembrano invadere la città e l'esibizione di Duke Ellington: «Settant'anni di jazz compresi fulmineamente da una folla che il jazz non lo ha mai sentito [...]. Le mossette di Duke Ellington sul palcoscenico, i suoi trucchi di showman, diventavano un po' ridicoli»⁵⁵².

Più che le cose positive o le conquiste – che sembrano limitarsi alle danze e a una sorta di celebrazione dell'unità culturale – il giornalista porta l'attenzione alla spesa non indifferente affrontata dal Senegal per la realizzazione del festival:

La Francia, è vero, ha aiutato il suo amico Léopold Sédar Senghor, lo ha aiutato l'Italia organizzando bene la sezione cinematografica, qualche aiuto è giunto da quei pochi paesi africani che si possono permettere uno stanziamento straordinario. Ma il peso economico maggiore l'ha sostenuto il Senegal, un paese le cui esportazioni consistono di arachidi e uccelli tropicali, uno dei più poveri dell'Africa. Era giusto, in queste condizioni, imbarcarsi in un progetto tanto dispendioso?⁵⁵³

Oltre al riferimento al contributo italiano e all'alto costo del festival, il resto dell'articolo riconosce il successo della manifestazione, in particolare in termini di prestigio personale e politico per Senghor.

Il pezzo accenna inoltre alla critica che si levò dall'Africa settentrionale, esclusa dal festival: quello che il giornalista risolve sbrigativamente in una frase sarà il tema di confronto dal quale nascerà il Primo Festival Culturale Panafricano ad Algeri nel 1969, che sfidava l'idea di negritudine proposta da Senghor, ritenendola un pericolo per la solidarietà tra i popoli del continente africano, proponendo invece una idea di unità africana sia sulla base dei condivisi traumi dovuti al dominio coloniale, che sull'immenso potenziale dato dall'azione culturale⁵⁵⁴.

⁵⁵² Sandro Viola, *Gli stregoni in palcoscenico*, «L'Espresso», n. 16, 1966, p. 10.

⁵⁵³ *Ibidem*.

⁵⁵⁴ È la posizione che Houari Boumédiène, presidente dell'Algeria durante il festival del 1969, espresse in apertura al simposio del PANAF, in Samuel D. Anderson, *'Negritude is dead': Performing the African*

Quello che emerge dal pezzo pubblicato su «L'Espresso» è una palpabile antipatia per Senghor e uno scetticismo nei confronti di ciò che il festival voleva rappresentare; alcune delle osservazioni del giornalista si ritroveranno tra i giudizi negativi, emersi all'interno della stessa comunità intellettuale africana, sull'organizzazione del festival o sul suo principale ideatore, ma presentati come nell'articolo di Viola possono servire solo a sminuire l'importanza rivestita da un simile evento, ammettendone comunque i suoi inevitabili difetti e limiti.

Anche «l'Unità» dedica spazio al festival: *Il primo festival delle arti negre*, pubblicato il 2 aprile 1966, è meno interessato a fare delle critiche al progetto culturale di Senghor, preferendo descriverlo ai lettori italiani con tratti essenziali:

La mostra è il frutto della nascente coscienza delle proprie tradizioni, da parte dei paesi indipendenti d'Africa e porterà certamente tale coscienza a un livello più organico, più profondo e più esteso. È la prima grande manifestazione culturale unitaria dei paesi africani e con essa – sono parole del Presidente della Repubblica del Senegal Léopold Sédar Senghor - «l'Africa politicamente indipendente si presenterà al mondo quale produttrice di civiltà, segnando l'inizio di una nuova era, quella dell'indipendenza culturale»⁵⁵⁵.

Inoltre viene descritta l'esposizione più importante del festival, e cioè la mostra di “arte classica” africana al Musée Dynamique, facendo presente ai lettori che Senghor, per poter esporvi qualcosa, dovette chiedere a numerosi musei europei ed americani di prendere temporaneamente in prestito dei pezzi d'arte africani trafugati durante il colonialismo, dando garanzia della loro restituzione una volta concluso il festival.

«Il Corriere della Sera» ha come inviato a Dakar Giovanni Grazzini, che offre al giornale e ai lettori tre densi servizi in cui articola le sue impressioni sulla manifestazione.

Già dal primo, *L'Africa chiama a raccolta gli artisti della foresta*, si può notare il tono presuntuoso del giornalista italiano, che non lesina critiche alla manifestazione, sottolineandone i costi e il fatto di essere il prodotto di una filosofia – quella della negritudine – dai toni vaghi e confusi e di cui non si è ancora capito nulla⁵⁵⁶.

Revolution at the First Pan-African Cultural Festival (Algiers, 1969), in D. Murphy (edited by), *The First World Festival of Negro Arts*, op. cit., pp. 135-136.

⁵⁵⁵ *Il primo festival delle arti negre*, «l'Unità», 02.04.1966, p. 10.

⁵⁵⁶ «Se però si è disposti a convenire che tutto si può chiedere all'Africa nuova fuorché la chiarezza delle idee, allora non è difficile accettare gli slogan suggestivi con i quali Senghor ha lanciato il festival, e persino certi suoi paradossi, come quello da assomigliare l'antica Grecia al Congo e alla Nigeria», in Giovanni Grazzini, *L'Africa chiama a raccolta gli artisti della foresta*, «Il Corriere della sera», 05.04.1966, p. 3.

La critica al festival è piuttosto aspra, tanto che Grazzini vede rispecchiate in esso le fragilità e i limiti di molte delle nuove società africane:

Da un lato assistiamo al tentativo, compiuto dalle élite francesizzate e inglesizzate, di presentarsi alla ribalta della storia contemporanea con un patrimonio culturale in cui tutti gli africani si riconoscano [...]. È la posizione di intellettuali come Senghor, che soffrendo delle lacerazioni della cultura occidentale, pensano di rammendarla con la negritudine, imbevuta di quello spiritualismo che a loro avviso è il toccasana della civiltà dei consumi. Dall'altro siamo testimoni di una rivolta, compiuta da una borghesia allo stato di crisalide, ossessionata dalla voluttà di bruciare le tappe per negare la condizione di inferiorità storica del negro. Prima vittima del razzismo, e razzista se stessa nei confronti del selvaggio dell'interno, l'altezzosa tribù dei funzionari statali soffre del complesso barbarico iniettato dal colonialismo fin dal giorno in cui l'arte africana fu classificata tra le parti primitive. L'iniziativa di Senghor è allora, per molti, un reazionario appuntamento con bisavoli e con i miti religiosi che sono altrettanti bastoni sulla via del progresso, buoni al più come risorse turistiche⁵⁵⁷.

Per Grazzini la cultura che emerge dal festival è puro spettacolo, pensato per il consumo di intellettuali in pellegrinaggio a Dakar, alle fonti dell'esotico; essa dimostra che non c'è nulla che sta per nascere in Africa, solo rovine imbellettate di un passato al quale non si è ancora riuscito a dare valore politico:

Ecco perché il festival, lungi dal farci assistere alla nascita artificiale di una nuova cultura, fornisce piuttosto la crosta magmatica di sedimenti artistici sclerotizzati dai secoli nella foresta. Il miracolo, e il senso vero del festival di Dakar, è di mostrarci come quella arcana esplosione di geni fu di tale potenza che i resti fossili di cui è rimasto cosparso il continente africano – questo cimitero di maschere, questo polveroso repertorio di danze – serbano una forza emotiva dalla quale le nostre sterilizzate animule bianche possono ancora trarre calore e poesia⁵⁵⁸.

L'inviato italiano ha argomenti di critica anche nei confronti dello spettacolo più simbolico di tutta la manifestazione, e cioè la rappresentazione teatrale sull'isola di Gorée che ebbe luogo tutti i giorni per l'intera durata del festival. Si trattava di una rievocazione della schiavitù e del colonialismo rappresentata da un cospicuo numero di attori e

⁵⁵⁷ G. Grazzini, *L'Africa chiama a raccolta*, op. cit., p. 3.

⁵⁵⁸ *Ibidem*.

figuranti sulla spiaggia dell'isola, luogo dal quale nei secoli passati partirono le navi negriere cariche di schiavi africani.

Quello che poteva essere un momento di commozione e riflessione, per Grazzini è solo «[...] uno spettacolo domenicale, dal quale resta escluso quello spirito epico che avrebbe potuto animarlo. Infagottati in maglioni e coperte per proteggersi dal vento, gli spettatori si divertono come bambocci e prendono il raffreddore: nessuno ne è indotto a un sia pur breve esame di coscienza»⁵⁵⁹. Lo spettacolo è un ulteriore esempio della commercializzazione dell'arte africana e degli adattamenti che essa subisce per essere appetibile agli occidentali nostalgici di ogni primitivismo. D'altronde Dakar per il giornalista non è neppure il caso di considerarla una città pienamente africana, essendolo solo per motivi geografici dal momento che essa è «[...] una città francese, abitata da gente di colore, che si è rapidamente adeguata ai vantaggi della civiltà [...]»⁵⁶⁰.

L'ultimo articolo di Grazzini da Dakar tratta della rassegna cinematografica, evento durante il quale il giornalista ritiene di aver intercettato gli elementi più interessanti del Primo Festival delle Arti Negre.

Anche qui le critiche sono numerose, a partire da un giudizio sprezzante nei confronti della cinematografia africana, ritenuta immatura e scimmiettante motivi europei non rispondenti al gusto degli spettatori africani che, sempre secondo le supposizioni del giornalista, non avevano bisogno di drammi introspettivi dai forti connotati neorealisti, ma di azione e spettacolo.

Gran parte dell'articolo è dedicato a tre pellicole di Ousmane Sembène, *La noire de...*, *Niayes* e *Borom Saret*; da questi film, Grazzini è convinto si possa comprendere il posto del cinema “nella promozione civile dell’Africa”.

Dalle conclusioni che trae, emerge ancora il forte cinismo dell'inviato, che sembra considerare l’Africa solo un burattino nelle mani dell’Occidente, incapace di costruirsi un proprio linguaggio espressivo, o, quando riesce a farlo, questo entra in contraddizione con ciò che voleva assorbire dall’Europa, tanto da arrivare a parlare di una «[...] contraddizione pedagogica della nuova cultura africana, elaborata sui due anacronismi del nazionalismo e d’un umanesimo individualista di vecchio stampo parigino»:

Vedere abbattere i miti tribali per sostituirvi una mitologia moralistica alla quale lo stesso Occidente sacrifica ormai soltanto parole, ha dunque qualcosa di tragico e malinconico.

⁵⁵⁹ G. Grazzini, *La musica di Duke Ellington scuote il cuore antico dei negri*, «Il Corriere della Sera», 07.04.1966, p. 3.

⁵⁶⁰ *Ibidem*.

Chissà se non sia la nuova trappola del colonialismo, esportatore di angoscia. Il mito del buon selvaggio è tramontato, ma si può essere sicuri che la cultura bianca sta installando in Africa una colossale officina di alienazione⁵⁶¹.

Rispetto all'atteggiamento critico dell'inviato de «Il Corriere della Sera», Folco Quilici⁵⁶², noto per essere stato un instancabile esploratore del Continente, restituisce del festival una immagine molto diversa, dandone una testimonianza entusiasta sia nel libro *Malimba. La nuova Africa al Festival di Dakar*, che nel documentario *Malimba. Viaggio nel mondo musicale negro* trasmesso dalla Rai dal 20 novembre al 25 dicembre 1966. Quilici dedicò poi alcune puntate alla parte degli spettacoli teatrali in *Teatro negro oggi*⁵⁶³.

Il libro presenta un corposo nucleo centrale composto da fotografie in bianco e nero e a colori che immortalano vari momenti della manifestazione, in particolare i molti spettacoli ai quali il giornalista partecipò; nella parte testuale le accurate descrizioni delle *performances* sono affiancate dalle osservazioni e riflessioni di Quilici.

⁵⁶¹ G. Grazzini, *Il cinema in bianco e negro applica l'alienazione all'Africa*, «Il Corriere della Sera», 12.04.1966, p. 3.

⁵⁶² Si può di certo affermare che molti italiani, a partire dagli anni Sessanta, entrarono in contatto con il continente africano soprattutto attraverso le opere di divulgazione di Folco Quilici. I resoconti dei suoi viaggi in Africa, ma non solo, si potevano trovare sotto forma di *reportage*, libri fotografici, documentari televisivi e film. Nel 1965 per esempio, «Oggi» pubblica il *reportage* fotografico *Tra avventure ed esperienze straordinarie ho vissuto mille anni nel cuore dell'Africa*: esso riassume le impressioni raccolte durante il secondo lungo viaggio che il giornalista-esploratore intraprese nel continente africano. I quattro articoli, ricchi di fotografie a colori, presentano una terra in trasformazione, un ibrido di primitivismo e modernità che raccoglie contraddizioni e potenzialità, messe in luce da un viaggiatore occidentale che aveva avuto l'occasione di conoscerla già negli anni Cinquanta, prima delle indipendenze, della scoperta dei giacimenti di petrolio, della grande ondata turistica e di tutte le conseguenze apportate da queste significative cesure. Anche se l'interesse principale di Quilici era l'Africa da un punto di vista naturalistico, non si può di certo dire che ai suoi occhi le questioni sociali e politiche svanissero completamente, come nella maggior parte dei *reportages* di Moravia. Questa attenzione emerge ad esempio nel testo divulgativo *Alla scoperta dell'Africa*, prima edizione pubblicata da Valecchi nel 1966, anche in questo caso l'omonimo documentario è distribuito dalla Rai in sette episodi e premiato al Festival di Dakar. Attraverso *Alla scoperta dell'Africa* si impegna a saldare il suo debito con il continente africano ponendo al centro la storia dell'uomo che lo abita, ricerca che continuerà a fare anche con il libro e con il documentario *Malimba*: «Alla scoperta dell'Africa, dunque, soprattutto per conoscere l'uomo che abita l'Africa: è questo l'ultimo, più importante capitolo da scrivere nella storia di una esplorazione la quale – tra i molti meriti – ha avuto però il difetto d'essere stata sino ad oggi o troppo frettolosa o troppo interessata. Solo da pochi anni ha cominciato a svilupparsi un preciso, generale interesse per le popolazioni del continente, viste nell'insieme della loro storia e della loro civiltà. Ed è alla luce di questo interesse «umano» che abbiamo compiuto il nostro lavoro in Africa, ritenendolo non inutile e forse non una “ripetizione” di altri lavori già compiuti», in F. Quilici, *Alla scoperta dell'Africa*, Firenze, Valecchi, 1974, p. 24.

⁵⁶³ A causa dell'emergenza Covid-19 e della conseguente chiusura dell'archivio delle Teche Rai di Bologna da marzo 2020 fino ad aprile 2021, non è stato possibile accedere ai materiali audiovisivi per poterli analizzare approfonditamente. Nelle scalette sono comunque presenti i riferimenti principali dei documentari, tra cui i titoli delle puntate. Per quanto riguarda *Malimba*, andato in onda su Rai Due, si ha: *Ritmo e strumenti, La vita dell'uomo, Le molte Afriche, Mondo magico, Oltre l'oceano, Ritorno in Africa*; archiviazione: Roma C6308, C6309, C6310, C6311, C6312, C6313. *Teatro negro oggi*, tre puntate andate in onda tra il 1967 e il 1968 su Rai Due, si articola in: *Dal cantastorie al palcoscenico, Eroi e tiranni, La tragedia di re Cristophe*; archiviazione: Roma C7179, C7201, C8024.

Nelle pagine iniziali si trova la sua opinione sul festival, il cui aspetto più importante era senza dubbio, sul piano culturale e politico, «[...] il confronto tra espressioni artistiche provenienti da paesi e da continenti diversi per dimostrare (al di là di ogni divisione geografica e storica) che la *negritude* – il mondo dei neri – ha un unico animo e una maniera d’esprimersi universale e valida oltre qualunque confine»⁵⁶⁴. A fianco di questo aspetto “ufficiale”, Quilici riconosce anche l’importanza che la manifestazione ebbe nel riunire per la prima volta africani e afro-discendenti provenienti da varie parti del mondo. Racconta di quando intervistò Senghor nel novembre 1965 e utilizza questa esperienza per affrontare il tema della negritudine, parlando della Parigi degli anni Trenta e Quaranta e di come le questioni culturali cominciarono a irrorare le rivendicazioni politiche.

Dopo questa intervista, mancando ancora molti mesi all’inizio del festival, Quilici decide di approfondire le sue conoscenze riguardo il movimento della negritudine recandosi a Parigi alla sede di «Présence Africaine», dove incontra Alioune Diop; la sua curiosità e la necessità di fare il più possibile chiarezza su un concetto così complesso, lo conducono ad intervistare anche lo storico Lamine Diakhatè.

Le sue ricerche lo portano infine a sostenere che la “negritù” è un movimento di affermazione, di difesa e di illustrazione dei valori negro-africani; essa aiuta a creare quella coscienza culturale senza la quale non può esservi azione politica in nessun popolo, e, citando le parole di Diakhatè, aggiunge:

Certamente non si può creare la civiltà universale nella misura in cui questa civiltà può essere la civiltà di una nazione potente, forte, che impone la dominazione ad altri popoli, ma non si andrà nemmeno mai verso una civiltà dell’universale fintantoché mancherà una voce, anche una sola, al generale concerto di tutti i paesi e le genti del mondo; ed è proprio perché l’Africa sia presente a questo concerto, perché questa civiltà sia raggiunta universalmente che i poeti della negritù hanno scritto i loro canti⁵⁶⁵.

La volontà di comprendere quello a cui sta assistendo contraddistingue l’approccio al festival di Quilici, che a volte tende a lasciarsi prendere dall’entusiasmo senza quindi essere capace di formulare critiche o evidenziare i punti deboli di ciò a cui stava prendendo parte. Da un punto di vista di restituzione al pubblico, il suo metodo divulgativo è comunque di discreta complessità, non limitandosi alla descrizione delle

⁵⁶⁴ F. Quilici, *Malimba. La nuova Africa al Festival di Dakar*, Bari, De Donato, 1967, p. 14.

⁵⁶⁵ *Ivi*, p. 22.

performances che sicuramente sarebbe bastata per catturare l'attenzione dei lettori, interessati alla componente esotica e alle novità di linguaggi artistici sconosciuti.

Il viaggiatore sente addosso la responsabilità del testimone, cosa che traspare ampiamente nel modo in cui informa il pubblico italiano riguardo come venne realizzato il documentario per la Rai:

Consapevoli (e preoccupati) del nostro impegno, che non voleva essere solo quello di chi filma per montare poi una serie televisiva, ma di chi filma cosciente di raccogliere un documento, abbiamo cercato, sin dal nostro arrivo a Dakar, di realizzare il nostro lavoro con una tecnica resa possibile dai vasti mezzi che avevamo a disposizione; ho già detto che ogni spettacolo era da noi ripreso con tre cineprese simultaneamente; abbiamo così ottenuto la possibilità di “vedere” ogni movimento d’una danza da tre punti di vista ben diversi e integrali e completarli a vicenda. Arrigo Montanari ed Ezio Pecora, che collaboravano con me durante le riprese, rendevano possibile questa nostra contemporanea triplice visione⁵⁶⁶.

Le spiegazioni che Quilici offre rispetto a come la produzione gestì il montaggio sono un ottimo strumento per capire in che considerazione teneva il festival, il suo incarico di testimone e il pubblico di lettori italiani, tre aspetti invisibili negli articoli dell’inviato de «Il Corriere della Sera»:

[...] l’insieme cioè di tutto questo metraggio filmato ci ha poi richiesto un montaggio con un suo preciso schema di racconto; in questo montaggio – come nel racconto di questo libro – non abbiamo voluto presentare gli spettacoli di Dakar come se li avessimo filmati da semplici testimoni passivi, ma cercando, nei limiti del possibile, di interpretare e mettere in ordine una tanto vasta documentazione sonora e visiva. Al nostro ritorno in Italia ci è venuto in soccorso come consulente etno-musicale, il prof. Leydi: seguendo un suo “piano”, la serie di riprese da noi filmate a Dakar non fu montata per la televisione come semplice ripetizione degli spettacoli così come erano rappresentati e filmati, sera per sera, secondo i paesi di provenienza; ma abbiamo, invece, seguito un diverso criterio di suddivisione, individuando alcuni temi universali, comuni a tutte le espressioni artistiche, e riunendoli gli uni agli altri. Danze e musiche africane sono state così presentate in una sorta di catalogo-inventario, le cui rubriche sono “voci” della nostra comune umana vicenda, l’amore, la morte, il sovrannaturale, il dolore e la gioia, il lavoro e la famiglia⁵⁶⁷.

⁵⁶⁶ F. Quilici, *Malimba*, op. cit., p. 37.

⁵⁶⁷ *Ivi*, pp. 38-39.

Oltre ai dati tecnici, nel libro si possono trovare tantissime descrizioni degli spettacoli di musica, danza e teatro, approfondimenti su strumenti musicali e sul significato delle danze all'interno delle comunità africane, digressioni sul rapporto tra musica e magia che l'autore affronta a partire da conversazioni e letture.

Rispetto al complesso aspetto della magia africana – accennato anch'esso in *Malimba* – non si può non pensare a Moravia: confrontando le sue posizioni con quelle di Quilici da un punto di vista metodologico, emerge che il secondo segue una strada più metodica e scientifica, o per lo meno si confronta con altre persone e cerca di indagare ciò di cui non è a conoscenza, uscendo dal suo pensiero e accogliendo le riflessioni degli africani che incontra.

Se per Moravia la magia è soprattutto una strategia adottata dall'africano per vincere la paura, Quilici la inserisce in una dimensione più ampia, che coinvolge la cultura e la natura, dando risalto alla dimensione individuale e collettiva e alle differenze tra varie parti del Continente:

L'uomo africano è immerso in un mare di forze non materiali delle quali è partecipe come individuo e come membro della comunità; il suo dialogo con queste forze avviene sempre a più voci; non esiste la preghiera individuale in Africa Nera, come esiste invece nelle zone dell'Africa islamizzate o nelle zone cristiane. La preghiera animista è collettiva e ha sempre una forma drammatica, e l'uomo può pregare in quanto partecipa ad un gruppo; essere in gruppo vuol dire essere anello di una catena, e creare una forza vitale che trasmette una forza collettiva⁵⁶⁸.

Anche le danze e le maschere, che per Moravia erano spesso i simboli della più incomprensibile e distante alterità, in Quilici vengono contestualizzate e spiegate:

Per questo hanno un'enorme importanza nella cultura musicale africana le cerimonie d'iniziazione, quelle cerimonie che sanzionano la morte dell'uomo come individuo e la sua rinascita come membro della collettività. Cerimonie d'iniziazione nelle quali la maschera ha un'importanza estrema perché aiuta ad operare quel vero e proprio processo di trasformazione che è tipico di questo tipo di cerimonie; il carattere simbolico dei riti di iniziazione si riflette violentemente nei travestimenti e nelle maschere che vengono utilizzati. Questo ci è apparso particolarmente chiaro in alcune fra le più belle danze viste

⁵⁶⁸ F. Quilici, *Malimba*, op. cit., pp. 108-109.

durante la rassegna delle Arti negre di Dakar, particolarmente quelle presentate da un gruppo di danzatori *babende* del Congo e dai famosi *dogòn* del Mali⁵⁶⁹.

Anche nel paragrafo finale intitolato *Le molte Afriche* si continuano ad intravedere le differenze con Moravia. Mentre quest'ultimo tende a portare tutto ad unità e a livellare le diversità del Continente, Quilici è più interessato a evidenziarne le differenze e usa raramente lo strumento di confronto con l'Europa, motivo al contrario ricorrente nello scrittore romano:

Le diverse strane forme che cercano e riescono a cementarsi nella erezione dell'edificio della negritù, non solo ci lasciano perplessi per la loro molteplicità e le loro differenze, ma perché ognuna d'esse è, a sua volta, formata da una sostanza imprevedibile: blocco unitario (ad esempio il Ghana), o formazione composta (zone arabizzate), oppure insieme di varie forme che s'aprono l'una dentro l'altra come un gioco di scatole cinesi (il Mali, ad esempio); ecco, quindi, in cosa consiste la grande difficoltà di raccontare di Dakar e del suo Festival; bisogna superare una montagna di preconcetti e luoghi comuni per dimostrare che una unità culturale del mondo negro-africano e americano esiste, è forte, è precisa; ma a questa dimostrazione bisogna aggiungerne subito un'altra per dire che questa unità è interamente frazionata, frantumata da una miriade di culture locali, ognuna ben valida e diversa. Difficile, in una testimonianza come questa, raccontare fatti, interpretare spettacoli, analizzare e scrivere e dimostrare due tesi opposte per sostenere, allo stesso tempo, che esse possono perfettamente convivere, anzi si dimostrano a vicenda⁵⁷⁰.

Malimba si dimostra così una testimonianza preziosa del festival, sia perché contiene un apparato fotografico di indiscutibile valore e puntuali descrizioni degli spettacoli, sia per la forte presenza dell'autore, che cerca di restituire qualcosa che vada oltre la sua semplice esperienza, arrivando a proporre al pubblico italiano un'opera con una complessità di discreto livello.

Un altro completo e dettagliato resoconto da Dakar è *L'arte dell'Africa nera e il suo messaggio*⁵⁷¹, scritto da Guglielmo Guariglia, direttore dell'istituto di etnologia presso l'università Cattolica del Sacro Cuore.

⁵⁶⁹ F. Quilici, *Malimba*, op. cit., p. 109.

⁵⁷⁰ *Ivi*, pp. 128-129.

⁵⁷¹ Guglielmo Guariglia, *L'arte dell'Africa nera e il suo messaggio*, «Fede e civiltà», n. 8, agosto-settembre-ottobre, 1966, pp. 3-128.

La parte dedicata alle mostre, che occupa lo spazio maggiore nel lungo contributo, è molto ricca, soprattutto grazie alle numerose fotografie delle opere d'arte esposte al Musée Dynamique, accompagnate da indicazioni sulla natura dell'oggetto e sulla provenienza. Avendo partecipato anche al "Colloquio", momento in cui storici, linguisti, artisti, etnologi dall'Africa e non solo discussero di importanti questioni teoriche, Guariglia ha uno sguardo molto completo sul festival, cosa che si evince dalla corposità del resoconto che offre.

La sua posizione nei confronti della manifestazione è una via di mezzo tra il cinismo di Grazzini e l'ottimismo di Quilici: si chiede se l'arte dell'Africa saprà essere all'altezza della sua missione per il futuro, declinandosi, seguendo le promesse avanzate a Dakar, come uno degli strumenti di formazione umana e sociale più validi per i popoli del Continente. La risposta è un cauto "c'è da augurarselo", accompagnato da alcune risoluzioni proposte durante il "Colloquio" riguardo l'organizzazione del patrimonio artistico in tutte le sue forme: «1. la formazione degli artisti, 2. l'assegnazione di un posto adeguato all'insegnamento dell'arte nella formazione di tutti gli studenti africani, 3. un'azione culturale per promuovere presso il più vasto pubblico l'apprezzamento delle arti negro-africane»⁵⁷².

L'aver riportato queste proposte politico/culturali serve anche a ridimensionare l'impressione che si poteva avere del festival come puro *show* spettacolare per visitatori bianchi.

Nonostante la buona impostazione scientifica del resoconto, Guariglia si lascia sfuggire una conclusione abbastanza debole, che ritorna sul presunto primitivismo salvifico dell'Africa e della sua arte. «Fede e civiltà» era dopotutto una rivista dei missionari saveriani:

L'Africa nera, senza ergersi a profetessa di realtà impossibili, deve restare se stessa fino in fondo. Deve, attraverso la musica e la danza, la letteratura e la poesia, il teatro e il cinema, la scultura e l'architettura, parlare con termini moderni il suo linguaggio di sempre: linguaggio di sofferenza paziente, di laboriosità silenziosa, di fraternità a tutti i livelli col mondo cosmico, con quello umano e con quello sovrumano. Ai popoli più adulti dell'Europa e del mondo, che hanno fatto tutte le esperienze più spinte, dall'ateismo alla distruzione atomica, l'arte negro-africana può ancora dire, con sincerità profonda: io credo

⁵⁷² G. Guariglia, *L'arte dell'Africa nera*, op. cit., p. 115.

in Dio, credo nella fraternità degli uomini, credo nella pace autentica, credo nella vittoria della Vita sulla morte⁵⁷³.

Le prospettive di Grazzini, Guariglia e Quilici hanno portato alla luce vari aspetti del festival e, cosa più interessante, differenti modalità attraverso le quali si poteva guardare ad esso da un punto di vista italiano.

I limiti di questi resoconti sono principalmente nel non essere stati in grado di coglierne le contraddizioni e i limiti, soprattutto a causa della mancanza di prospettiva storica. David Murphy ricorda come nei giorni che precedettero l'inizio della manifestazione la polizia arrestò molti dei leader del partito radicale *Parti Africain de l'Indépendance (PAI)*, per limitare le potenziali proteste durante l'evento; scrive inoltre che il centro di Dakar venne ripulito dai poveri, che furono trasferiti in aree più periferiche della città. Il «The New York Times» riporta di un muro di alluminio che venne innalzato per isolare alcune parti della medina: chiaramente non tutta la popolazione senegalese era benvenuta a questo ritrovo del mondo nero⁵⁷⁴; questo fa nascere un altro interrogativo, che forse si è potuto trovare trasversalmente e poco approfondito solo negli articoli di Grazzini, e cioè a che tipo di spettatori si rivolgeva il festival:

Despite these 'popular' elements, however, the festival was neither a festival of 'popular culture' nor a 'popular' festival in terms of the audience it reached (or largely sought to reach). This was no broad celebration of 'culture' in which anything goes; it was a celebration of the arts as understood by Senghor (and, by extension, cultural figures of his generation) [...]. The festival was to be a showcase for the best the black world could offer and this quality would be judged in formal competitions, grouped into specific formal categories, with panels of experts awarding prizes to those whom the festival deemed to be the cream of the 'negro' arts world⁵⁷⁵.

Nonostante l'eccesso di entusiasmo o, al contrario, l'atteggiamento di critica superficiale, sia il Secondo Congresso Mondiale degli Scrittori e Artisti Neri del 1959 che il festival a Dakar nel 1966 non passano inosservati in Italia, dal momento che anche quotidiani e autori "popolari" ne garantiscono un qualche tipo di visibilità.

⁵⁷³ G. Guariglia, *L'arte dell'Africa nera*, op. cit., p. 123.

⁵⁷⁴ D. Murphy, *The First World Festival of Negro Art*, op. cit., p. 24.

⁵⁷⁵ *Ivi*, p. 27

Per quanto riguarda il primo, è indubbio che la *location* italiana del convegno ricopra un ruolo di primo piano sulla percezione che se ne ebbe, non dimenticando che in pochi anni Roma conobbe altre due importanti occasioni che la aprirono al contesto internazionale: le olimpiadi del 1960 – simbolo delle quali fu l’etiope Abebe Bikila che corre e vince la maratona a piedi nudi, passando a fianco dell’obelisco di Axum⁵⁷⁶ – e il concilio Vaticano II, al quale parteciparono anche molti vescovi neri.

Roma viene elogiata da molti partecipanti al congresso del 1959, tra i quali spicca il discorso tenuto dal senatore G. Mazza, rappresentante del governo, in apertura alla conferenza. La capitale italiana viene celebrata come la città che al mondo ha la più lunga storia di “*human relationship*”, dato anche dal fatto che i valori umani dell’Italia sembrano renderla un paese privo di razzismo, avallando una convinzione molto frequente anche nei rotocalchi del tempo:

And also because we have no racial problems. We have none in our legislation. Which therefore represents a progressive and hardy degree of civilization. We have none in our consciousness, which counts even more, because Rome does not stop at words, but bears into the world in concrete fashion an appreciation of the human value which unites us all in the same destiny⁵⁷⁷.

Per quanto riguarda Dakar invece, il comitato italiano presente nell’organizzazione della rassegna cinematografica e la premiazione del documentario di Folco Quilici, rappresentano dei validi motivi per giustificare l’attenzione mediatica italiana al festival. Non è comunque da trascurare la curiosità che le lotte d’indipendenza e i congressi panafricani suscitarono nei giornalisti e personaggi di cultura italiani; che fossero legati a quotidiani come «l’Unità», al Pci, a case editrici interessate ai movimenti di liberazione, o fossero artisti e militanti che stavano cercando di creare circuiti paralleli a quelli *mainstream*, le loro opere di testimonianza sono documenti importanti per continuare ad ampliare e diversificare la mappatura sui prodotti culturali riguardanti l’Africa che circolavano in Italia negli anni Sessanta.

⁵⁷⁶ Igiaba Scego, *La maratona della rivincita, Abebe Bikila, Roma 1960*, in Giulia Grechi e Viviana Gravano (a cura di), *Presente imperfetto. Eredità coloniali e immaginari razziali contemporanei*, Milano, Mimesis, 2016, pp. 99-105.

⁵⁷⁷ Senatore G. Mazza, *Addresses at the inaugural session at the Capitol (26th March)*, «Présence Africaine», *op. cit.*, p. 31.

Il documentario *Festival di Dakar*⁵⁷⁸, per esempio, trasmesso dalla Rai nell'aprile del 1966 a manifestazione terminata, è stato inserito nell'archivio digitale del progetto transdisciplinare *PANAFEST archive* che ha l'obiettivo di raccogliere materiali riguardo i quattro festival di Dakar '66, Algeri '69, Kinshasa '74 e Lagos '77⁵⁷⁹.

Anche del festival di Algeri si possono trovare tracce significative, sia nella televisione che nell'editoria: infatti, in linea con l'interesse manifestato per Dakar, la Rai mette in onda il programma *Le voci dell'Africa: cultura e politica al festival di Algeri*, ideato da Stefano de Stefani e Marcella Glisenti con la collaborazione della televisione algerina, e Feltrinelli pubblica *Dalla negritudine all'africanismo. Primo Festival Culturale Panafricano di Algeri*⁵⁸⁰, dove sono raccolti tutti gli interventi del simposio che accompagnò la manifestazione per tutta la sua durata, dal 21 luglio al 1° agosto 1969.

L'introduzione al volume, scritto da Bruno Crimi e Letizia Paolozzi, è utile per seguire il percorso che portò da Dakar ad Algeri; gli autori riconoscono che il tema di fondo del simposio teorico che accompagnò gli spettacoli fu l'incontro-scontro tra le due tendenze della negritudine da un lato e dall'altro dell'africanismo, che riassumono con queste parole:

La prima è una teoria culturale che ha trovato negli anni trenta i suoi massimi esponenti in Aimè Césaire e Léopold Sédar Senghor, e che si fonda sul concetto di una cultura negra da recuperare attraverso un ritorno alle tradizioni. Questo ritorno si traduce nella riadozione dei dialetti tribali, in una quasi sacralizzazione dei valori popolari (soli ad avere una intrinseca verità), esprime il desiderio di identificarsi nella propria storia e nella lotta che il popolo conduce. Il nuovo concetto di africanismo afferma invece che la cultura coincide perfettamente e interamente con la politica, e in particolare con la strategia della liberazione nazionale da qualsiasi ipoteca coloniale e neocoloniale. Questo processo si identifica dunque con la conquista di una identità nazionale, che ha peraltro numerose espressioni: la

⁵⁷⁸ Il documentario è ideato e scritto da Albero Pandolfi e Sergio Borelli, e offre una buona panoramica dei momenti salienti del festival; da *Kongi's harvest*, opera satirica scritta da Wole Soyinka messa in scena dalla compagnia del teatro nazionale della Nigeria, alla rappresentazione sull'isola di Goreé, per la regia del francese Jean Masel e con il testo del poeta haitiano Jean Brier. Anche in questo documentario si accenna al movimento della negritudine e a come le sue rivendicazioni si intrecciassero con le finalità del festival. dopo immagini di danze, spettacoli, concerti, il documentario si conclude con due brevi interviste a Langston Hughes e a Senghor ai quali viene chiesto un bilancio del festival. *Festival di Dakar* è una fedele testimonianza della manifestazione; non si distingue per riflessioni o particolari scelte narrative/politiche. <https://vimeo.com/135843095> (ultima consultazione 12.12.2020).

⁵⁷⁹ http://webdocs-sciences-sociales.science/panafest/#00-Menu-Introduction_PANAFEST_une_archive_en_devenir (ultima consultazione 12.12.2020).

⁵⁸⁰ Letizia Paolozzi (a cura di), *Dalla negritudine all'africanismo. Primo Festival Culturale Panafricano di Algeri*, Milano, Feltrinelli, 1970.

scolarizzazione, la riforma agraria, l'industrializzazione; in taluni casi, esse sono parallele alla lotta armata di liberazione⁵⁸¹.

Crimi e Paolozzi citano lunghi passi da opere di Fanon per mettere in risalto che secondo le elaborazioni teoriche di Dakar, la cultura non serve a nulla se è intesa come una sorta di imbalsamazione museale: essa deve infatti essere accompagnata dall'azione politica e dalla progettualità. Un altro punto che viene sollevato a sfavore del concetto di negritudine è quello che esso potrebbe portare a una irrazionale idea di identità fondata sulla differenza razziale.

Alla concezione statica di negritudine, ad Algeri si contrappone quella dinamica di rivoluzione, concetto veicolato in modo molto esplicito anche dalla Rai attraverso il documentario di de Stefani e Glisenti alla fine della seconda ed ultima puntata, quando lo *speaker* chiede a un combattente del Movimento di Liberazione del Mozambico incontrato ad Algeri come fosse stato il passaggio da zone di scontri armati a un festival culturale: «Per noi il problema culturale è un problema vitale. Noi combattiamo per la nostra indipendenza e posso dire che per noi la cultura è uno strumento di lotta quanto la mitragliatrice»⁵⁸².

Nel corso della seconda puntata viene data la parola ad Alioune Diop in qualità di portavoce del movimento della negritudine, sotto accusa ad Algeri perché vincolata a una concezione classica della cultura legata ai valori della civiltà occidentale.

L'intervento di Diop rivela quello che alla fine era il solido motivo di fondo che ha attraversato tutti i grandi festival pan africani, e cioè lo sforzo nel trovare una unità tra le culture africane con l'obiettivo finale individuato nella emancipazione a livello universale:

Lei sa che il grande problema che si pone, e che oppone le varie delegazioni, è la distensione necessaria ma contestata, tra la civiltà arabo-berbera da un lato e la civiltà negro-africana dall'altro. Le basi non sono le stesse. Tuttavia la volontà di unirsi e di lavorare insieme è altrettanto sincera da una parte quanto dall'altra. È questo il problema: si vuole ma non si è ancora trovata la soluzione che effettivamente tutti aspettano. Noi abbiamo la nostra parte di responsabilità ma ciò non significa che neghiamo l'unità africana, tutt'altro. Il miglior modo di arrivare all'unità è innanzitutto riconoscere la propria identità e farla riconoscere.

⁵⁸¹ L. Paolozzi (a cura di), *Dalla negritudine all'africanismo*, op. cit., p. 7.

⁵⁸² Seconda parte del programma di Stefano de Stefani, Marcella Glisenti, *Le voci dell'Africa: cultura e politica al festival di Algeri*, Rai Uno, 06.08.1969, Archiviazione Roma C10649.

[...] Noi non vogliamo una fusione che sia quella dei vasi di coccio con i vasi di ferro, ma vogliamo una fusione che sia quella del cuore e che vada avanti, e perché la sintesi sia reale è necessario andare in profondità. Tutti noi, ne sono convinto, dal sud dell’Africa al nord dell’Africa vogliamo l’unità, e sono convinto che tutti noi abbiamo deciso di uscire da qui soltanto quando avremo trovato quali devono essere gli elementi di questa unità e ci auguriamo di tutto cuore di trovarli. E non solamente l’unità tra gli africani, in realtà quello a cui noi auspichiamo è l’unità tra tutti gli uomini di buona volontà, siano essi bianchi, gialli o neri⁵⁸³.

Non solo in nicchie culturali inaccessibili al grande pubblico dunque, ma anche per televisione vengono diffusi contenuti che danno del continente africano un ritratto meno esotico, immobile e limitato ai paesaggi sublimi e agli animali maestosi.

L’idea dell’Africa come continente – non solo Paese – con alle spalle e davanti agli occhi una storia, comincia a diffondersi anche tra coloro che non abitano l’accademia o non lo studiano di professione. Questo può avvenire grazie ai resoconti di giornalisti e divulgatori interessati anche a proporre delle narrazioni diverse da quelle diffuse da opere come *Africa addio*, che in quegli anni era diventato il simbolo contro il quale si doveva battere ogni buona informazione che riguardasse l’Africa.

Si vuole concludere con un altro estratto preso dal documentario su Algeri ‘69, un buon esempio di come la Rai della fine degli anni Sessanta avesse in palinsesto programmi che invitavano i telespettatori a riflessioni di alto livello:

Dobbiamo cominciare ad imparare che dietro al cliché del folclore africano si distinguono già i lineamenti di una nuova personalità, i segni inconfondibili di una maturità che sarebbe grave trascurare. [...] Questo non è un festival di svago ma un festival dimostrativo. Che cosa ha voluto dimostrare il festival di Algeri? La prima cosa che ha dimostrato è proprio questo: che dietro l’Africa dei tam-tam c’è un’Africa pensosa, consapevole, colta e ben preparata ad affrontare i complessi problemi che si pongono a una società appena nata, che non vuole restare indietro rispetto alle società moderne. A dire il vero, si è istituito un vero e proprio processo al neocolonialismo culturale, a quella forma di cultura che gli europei hanno esportato in Africa insieme ad altri prodotti e attraverso la quale temono che si continui a manovrare la politica africana. Ad Algeri si è francamente affrontato l’interrogativo: chi comanda veramente in Africa? Con l’indipendenza politica l’Africa ha conquistato una reale indipendenza culturale? Qual è l’autonomia effettiva dell’Africa dal

⁵⁸³ Seconda parte di *Le voci dell’Africa*, op. cit.

punto di vista economico? Quanto i gruppi economici occidentali sono ancora arbitri delle scelte economiche di questi paesi? Cosa contano gli africani in Africa? Cosa pensano? Cosa possono fare da soli per il proprio destino? Quale rapporto esiste fra la cultura tradizionale africana e le moderne società tecnologiche? Come si deve correttamente impostare questo rapporto per evitare nuove e più raffinate forme di servitù?⁵⁸⁴.

4.2 *Africa addio* non ci rappresenta

Il documentario di Folco Quilici *La scoperta dell’Africa* – premiato a Dakar come miglior film educativo⁵⁸⁵ – è distribuito dalla Rai dal febbraio al marzo del 1966, nell’esatto periodo in cui nelle sale usciva *Africa addio*. Le sette puntate, realizzate con la consulenza storica di Romain Rainero, hanno i seguenti titoli: *Il tempo più antico*, *La gloriosa età di mezzo*, *I secoli della schiavitù*, *Le grandi scoperte geografiche*, *Imperi e farfalle*, *Gli anni del risorgimento*, *L’Africa scopre sé stessa*⁵⁸⁶.

Dalla stampa del periodo emerge chiaramente che i prodotti di Jacopetti e Quilici vennero considerati come contrapposti, due contemporanee rappresentazioni del continente africano radicalmente opposte. Prima ancora che televisione e cinema mostrassero i due documentari, in un articolo uscito su «Momento sera» nel dicembre 1965 e intitolato significativamente *Quilici: non approvo l’Africa di Jacopetti*, l’intervistatore riferisce la preoccupazione del viaggiatore ferrarese di essere considerato “uno Jacopetti dei Mari del Sud”, sottolineando la sua forte opposizione allo “jacopettismo” e riportando che, al suo ritorno in Africa il mese precedente, aveva trovato molta ostilità nei confronti dei registi italiani, «[...] una diffidenza, molto simile alla paura. Il nome di Jacopetti [...] serpeggiava fra gli africani come quello di una divinità crudele ed implacabile».

Quilici ammette di stare aspettando l’uscita nelle sale di *Africa addio* con impazienza, «[...] per constatare con i miei occhi a quali crudeltà si possa arrivare con la macchina da presa»⁵⁸⁷.

Se alcune sue esternazioni possono essere esagerate e non verificabili, è significativo che il lavoro di Quilici venisse considerato profondamente diverso da quello di Jacopetti da

⁵⁸⁴ Prima parte di *Le voci dell’Africa*, op. cit.

⁵⁸⁵ *I premi per il cinema al Festival di Dakar*, «l’Unità», 08.04.1966, p. 9.

⁵⁸⁶ Anche in questo caso la visione e l’analisi completa del documentario è stata interrotta dalla chiusura delle Teche Rai di Bologna a causa dell’emergenza Covid-19. Folco Quilici, *La scoperta dell’Africa*, Rai Uno, 1966, Archiviazione: Roma C5691, C5782, C5693, C5694, C5695, C5696, C5697.

⁵⁸⁷ Massimo d’Avack, *Quilici: non approvo l’Africa di Jacopetti. Intervista con il regista esploratore*, «Momento sera», 16.12.1965, p. 11, contenuto in Fondo Rizzoli, RS 11 006 19 01.

un punto di vista di restituzione più complessa del Continente, a conferma del fatto che, già prima che il film uscisse, circolavano idee riguardo uno scorretto e parziale ritratto dell’Africa contemporanea proposto da Jacopetti.

Questa consapevolezza era diffusa almeno in certi settori del mondo culturale e dell’informazione, che avevano ben chiaro come le narrazioni sull’Africa potessero essere molteplici, dipendendo da chi e come la raccontava, e da quali fossero le intenzioni all’origine.

L’articolo *Televisione e cinema: obiettivo sull’Africa*⁵⁸⁸ esordisce proprio scoprendo queste carte, e lo fa sottolineando come l’inizio del 1966, interamente africano, è caratterizzato appunto da due visioni sull’Africa profondamente diverse.

La giornalista scrive che l’intenzione di Quilici era quella di fare un resoconto, dal punto di vista africano e non europeo, dell’evoluzione del Continente, smentendo i pregiudizi e le false idee sull’Africa. Il documentario è inoltre arricchito dalle interviste che l’esploratore fece a Léopold Sédar Senghor, Haile Selassié, Habib Bourghiba, Kwame Nkrumah, Jomo Kenyatta.

Da questo articolo emerge anche la differenza tra i due registi in merito allo spettacolo che di sé stessi davano: Jacopetti e la sua *troupe* erano molto seguiti dai *media* del periodo, che ne descrivevano le sensazionali avventure e i pericoli mortali che dovevano affrontare per riuscire a documentare un continente così faticoso da conoscere; Quilici invece, alla domanda della giornalista riguardo i pericoli fronteggiati, risponde che furono senza dubbio anni di scomodità, ma raramente ebbe paura per la sua incolumità: «Ma oggi, mi creda, il continente non ha nulla di selvaggio, di pericoloso, di romantico. Oggi in Africa avventure non se ne vivono più»⁵⁸⁹.

Riguardo le differenti restituzioni del continente africano e la concezione di documentarismo che ne emerge, si esprime anche il giornale torinese «Il nostro tempo»:

Nel film di Jacopetti, si evidenziano gli aspetti patologici dei conflitti tribali e razziali, si sottolineano le esasperazioni sociali ed i contrasti politici nei nuovi Stati africani, con occhio teso a cogliere gli aspetti clamorosi dei fatti più che a comprenderli. Nel documentario di Quilici l’intuizione del regista è stata organicamente sottomessa e coordinata da una sensibilità sociale ed umana, intelligente ed aperta. Il mestiere del documentarista non è stato fine a se stesso, ma posto al servizio di una volontà indagatrice,

⁵⁸⁸ Elena Leopardi, *Televisione e cinema: obiettivo sull’Africa*, «Tv Sorrisi e canzoni», n. 3, 1966, pp. 14-19, contenuto in Fondo Rizzoli, RS 11 006 19 01.

⁵⁸⁹ *Ivi*, p. 18.

sensibile alla diversa valutazione che oggi la storia dà agli ultimi secoli di avvenimenti africani. Sotto questo profilo, le grandi esplorazioni, le avventure coloniali, acquistano una dimensione meno gloriosa ed indubbiamente negativa ai fini dell'evolversi della civiltà delle popolazioni nere⁵⁹⁰.

Il giornalista riconosce che questa opera di Quilici mette sul giusto piano schiavitù e colonialismo, attribuendo a questi due eventi la causa principale del depauperamento e dell'arretratezza del Continente. Anche le grandi esplorazioni del XIX secolo sono ridimensionate, dal momento che non servirono né a rivelare "i più nascosti segreti dell'Africa", né contribuirono alla sua "evoluzione sociale".

«È quindi "una scoperta dell'Africa" indubbiamente rivoluzionaria, rispetto ai testi che abbiamo conosciuto nelle scuole e ad una mentalità corrente, epidermica e preconcepita verso il mondo africano. Un plauso a Quilici ed alla Televisione italiana che hanno avuto il coraggio di proporci un'analisi storica così coraggiosa»⁵⁹¹.

In un'altra analisi viene alla luce la differenza di metodo e di intento tra Jacopetti e Quilici, ciò che poi ha portato ai due opposti modi di vedere l'Africa; il giornalista – che si firma con le iniziali G. S. – sostiene che Jacopetti è chiaramente in mala fede quando attribuisce i caratteri di violenza e immaturità congenita all'Africa, considerando le esternazioni politiche del regista dei "paradossi gratuiti".

Le premesse ideologiche di *Africa addio* sono viste dal giornalista come falsate, distorte e immorali, dal momento che l'approccio documentaristico più che seguito nel metodo, era sfruttato per dare più forza spettacolare a una pellicola confezionata per "aggreddire il pubblico facendo leva sui suoi istinti più bassi".

La scoperta dell'Africa sta su un piano completamente diverso, lontano dall'essere una mera speculazione commerciale:

L'autore ha voluto seguire un disegno civile e responsabile nel condurre il proprio lavoro, ha voluto cioè cercare tutte quelle notizie, tutti quei documenti che potessero servire ad uno spettatore attento per farsi una idea precisa su ciò che sono l'Africa, la sua storia e la sua civiltà. Ha percorso il continente in lungo e in largo, ha frugato negli archivi, ha interrogato

⁵⁹⁰ Giorgio Benini, *La scoperta dell'Africa. Un documento di Quilici*, «Il nostro tempo», 13.03.1966, contenuto in Fondo Rizzoli, RS 11 006 19 01.

⁵⁹¹ *Ibidem*.

sul posto i depositari delle cognizioni di storia locale. Di tutto ciò ha dato una ricostruzione visiva puntuale e intelligente, integrandola con un commento di notevole sobrietà⁵⁹².

Se Folco Quilici si trova probabilmente assegnato il ruolo di oppositore di Jacopetti dalla stampa – parte che come si è potuto vedere lui stesso più volte rivendicò – il regista Ansano Giannarelli, al contrario, in alcune sue lettere esprime in modo chiaro la sua ostilità rispetto ad *Africa addio* e la sua indignazione riguardo al fatto che in Italia le narrazioni sull’Africa che avevano più visibilità e spazio nella sfera pubblica fossero proprio quelle diffuse dal film.

A Manuel Silvino Da Luz, membro del Paigc (Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde), Giannarelli scrive nel maggio del 1966:

Adesso stiamo decidendo tutte le destinazioni possibili di quel materiale: documentari, servizi televisivi e – progetto ambizioso, ma molto stimolante – addirittura un film che risponda a quell’ignobile pellicola che è stata realizzata da un italiano e che mostra un’Africa falsa e tutta ricostruita come può vederla un vero fascista. Parlo di “Africa addio”, che contiene anche tra l’altro una sequenza sulla repressione in Angola, vista da parte portoghese, ovviamente, ma in cui non c’è un fotogramma vero: il Portogallo ha prestato i soldati per girare alcune scene nella foresta in una finta battaglia contro i partigiani. Il film, in Italia, ha suscitato molte polemiche, e c’è stata addirittura una sentenza della magistratura che documenta tutte le falsità che vi sono contenute. Purtroppo, c’è anche molta gente che va a vederlo: segno che il razzismo, a livello cosciente o inconscio, è un fenomeno mostruoso ma ancora molto diffuso. Noi speriamo, quale che sia l’impiego del nostro materiale, di mostrare alla gente un altro volto, quello vero, dell’Africa: e le riprese sulla vostra lotta occuperanno un posto preminente; di rilievo, in questa esposizione [...]⁵⁹³.

Il materiale di cui si parla è quello che venne raccolto da Ansano Giannarelli, Pietro Nelli, insieme ai due fotografi Giuseppe Pinori ed Eugenio Bentivoglio, durante il viaggio di due mesi, gennaio e febbraio 1966, in Africa occidentale, fermandosi soprattutto in Senegal, Nigeria e Guinea portoghese.

⁵⁹² G. S., *Africa arrivederci. Due modi di guardare l’Africa con ben diversa passione*, «Azione sociale», contenuto in Fondo Rizzoli RS 11 006 19 02.

⁵⁹³ Lettera a Manuel Silvino Da Luz, conservata in Fondo Reiac, Documentari Africa, fascicolo I/DA/UA2/3 Miscellanea 1° aprile – 29 dicembre 1966.

Non è un caso che i membri della Reiac film⁵⁹⁴ si trovino in Africa; come riporta Antonio Medici in *Il cinema saggistico di Ansano Giannarelli*, a fronte della pervasività delle immagini dell’Africa che circolavano in Europa dominate da eurocentrismo e razzismo, la casa di produzione romana «[...] progettò una serie di documentari da girare in Africa, la cui prima intenzione dichiarata era di mettere a confronto il bagaglio culturale conscio e inconscio degli autori (Giannarelli e Nelli) e la realtà che avrebbero incontrato e filmato. L’impresa [...] fu preparata nel corso del 1965 con il proposito, appunto, di indagare la condizione attuale dei Paesi africani nord-occidentali che da pochi anni si erano affrancati dal colonialismo»⁵⁹⁵.

È possibile che avessero valutato l’eventualità di una duplice distribuzione, televisiva e nelle sale, tenendo in conto l’importanza che Giannarelli attribuiva al mezzo televisivo, e considerando che dei *reportages* furono effettivamente messi in onda dalla Rai: *Africa vecchia e nuova*, trasmesso il 19 luglio 1966; *L’isola degli schiavi*, il 26 gennaio 1967; *Crociera di pesca*, il 9 marzo 1967; *Africa giovane*, il 20 ottobre 1967⁵⁹⁶.

In altre due lettere datate sempre 12 maggio 1966, rispettivamente ad Annette M’Baye della Redaction de AWA, e a Seny Kamara, Ingenieur des Travaux Agricoles, S.A.E.D., tra le righe di un amareggiato sfogo nei confronti di *Africa addio*, si legge in che modo, secondo Giannarelli, i suoi film si differenziano da quelli di Jacopetti:

In questi giorni, sugli schermi italiani è apparso un film, realizzato da italiani, del quale forse Lei avrà sentito parlare: “Africa addio”. Un film disgustoso, di un razzismo dichiarato, che fra l’altro – ed è consueta tecnica dei razzisti – si basa quasi del tutto su falsità clamorose che la stampa democratica e anche la magistratura hanno svelato e denunciato. Noi vorremmo, senza retorica e modestamente, ma con fermezza, far conoscere

⁵⁹⁴ L’impegno in ambito culturale e cinematografico di Giannarelli si caratterizza da un approccio innovativo al cinema che lo spinse fin dagli inizi a cercare vie alternative al circuito *mainstream* e industriale, fuori da quelle strade che per lui avrebbero innanzitutto rappresentato un limite alla libertà di espressione e sarebbero andate contro la sua concezione del cinema. È iscritto al Pci fin dall’inizio degli anni ’50, e dal ’62 collabora alla Commissione cinema della Sezione culturale del partito, un percorso che porterà poi alla creazione dell’Unitelefilm e dell’Archivio Aamod. La necessità di dare valore alla dimensione autoriale, unita alla consapevolezza che l’opera artistica è sempre anche un prodotto, lo porta a fondare nel 1962, insieme a Marina Piperno e Pietro Nelli, la Reiac film (Realizzazioni indipendenti autori cinematografici). Nonostante i grandi progetti politico-artistici, per esigenze materiali di finanziamenti cominciarono numerose collaborazioni con Fiat, Eni, Perugia, Upim, Splügenbaum, Carosello. Iniziarono progetti anche con la Rai; le idee sui documentari a tema africano facevano parzialmente parte di essi. Per approfondire si vedano: Antonio Medici, *Il cinema saggistico di Ansano Giannarelli*, Torino, Lindau, 2017; Antonio Medici (a cura di), *Cercando la rivoluzione. Ansano Giannarelli, i film e le idee*, Roma, Donzelli, 2013.

⁵⁹⁵ A. Medici, *Il cinema saggistico*, op. cit., pp. 86-87.

⁵⁹⁶ *Ivi*, p. 89. Non è stato possibile recuperare e visualizzare nessuno dei documentari della Reiac film trasmessi dalla Rai.

un'altra Africa, quella vera, con i suoi contrasti, il suo sviluppo, la coscienza che va acquistando⁵⁹⁷.

Ora spero proprio che il lungo lavoro di montaggio, che ci terrà occupati per diverso tempo, porterà a un buon risultato finale, nel quale i problemi del Senegal vengano esposti agli spettatori italiani in modo franco e spregiudicato, onestamente, con amicizia, e non come in un film (purtroppo anch'esso italiano) che è uscito da qualche tempo e che è invece un'ignobile pellicola razzista, piena di falsità sull'Africa (l'autore è amico dei mercenari di Ciombè, nonché dei padroni del Sud-Africa e della Rhodesia: e questo già lo qualifica!), falsità che la magistratura e la stampa democratica hanno chiaramente denunciato e svelato⁵⁹⁸.

La "vera" Africa presentata da Giannarelli e gli autori della Reiac, nonostante sia limitata a qualche Stato occidentale, è varia e rivela un interesse indirizzato verso i diversificati elementi delle società africane con cui entrarono in contatto: dalla vita in una metropoli come Dakar al neocolonialismo, dalle differenti prospettive sul colonialismo al rapporto con l'Africa di un gruppo di afro-discendenti statunitensi. Spicca inoltre la volontà di mostrare al mondo l'esperienza delle lotte di liberazione, denunciando in particolare il colonialismo portoghese, seguendo l'azione politico-culturale di molti operatori italiani inseriti nel contesto dell'internazionalismo degli anni Sessanta e Settanta⁵⁹⁹.

È con *Labanta negro*⁶⁰⁰ infatti che la proposta documentaristica della Reiac si articola in pura testimonianza delle lotte per l'indipendenza; mentre Giannarelli si ferma in Senegal, Nelli e l'operatore Bentivoglio prendono contatti con i guerriglieri della Guinea-Bissau, e dal 2 al 15 febbraio sono al seguito di un gruppo guidato da Luis Cabral⁶⁰¹.

⁵⁹⁷ Lettera ad Annette M'Baye, conservata in Fondo Reiac, Documentari Africa, fascicolo I/DA/UA2/3 Miscellanea 1° aprile – 29 dicembre 1966.

⁵⁹⁸ Lettera a Seny Kamara, conservata in Fondo Reiac, Documentari Africa, fascicolo I/DA/UA2/3 Miscellanea 1° aprile – 29 dicembre 1966.

⁵⁹⁹ Riguardo il contributo audiovisivo italiano alle lotte di liberazione si veda Francesca De Rosa, *Immaginare l'indipendenza: il contributo visuale italiano nelle lotte anticoloniali delle ex colonie portoghesi in Africa*, «From the European South», VI, 2020, pp. 43-59. De Rosa scrive: «Nei paesi africani si dà vita al cinema 'guerrilla' o di liberazione, un genere che ha abbracciato una concezione marxista dell'impegno del film nella società, al cui interno i film provenienti dai paesi lusofoni rappresentano un importante capitolo per la nascita del Terzo Cinema. In questo scenario il cinema di liberazione si costruisce sia attraverso le collaborazioni tra le sue ex colonie alla ricerca di un sentimento di unità anti-coloniale, sia mediante il supporto della comunità internazionale; entrambe le forze consideravano il cinema come una componente vitale nella documentazione, nell'istruzione e nella diffusione delle informazioni sulla guerra», pp. 44-45.

⁶⁰⁰ Tutti i film realizzati in Africa dalla Reiac film sono consultabili sul canale YouTube dell'archivio Aamod: https://www.youtube.com/watch?v=ZTslwunN2ao&t=1392s&ab_channel=ArchivioAudiovisivodelMovimentoOperaioeDemocratico (ultima consultazione 17.11.2020)

⁶⁰¹ A. Medici, *Il cinema saggistico*, op. cit., p. 92.

Il film, definito come “diario di pace e di guerra tra i partigiani della ‘provincia portoghese d’oltremare’ di Guinea Capoverde”, è caratterizzato dalla presenza di numerose poesie e canti popolari, tradotti da Joyce Lussu.

Come scrive lo stesso Nelli a George Hauser, metodista e attivista americano, direttore esecutivo dell’Acoa (American Committee on Africa):

[...] il mio film (il cui titolo è LABANTA NEGRO che in creolo vuol dire: Alzati Negro) è un vero e proprio diario di vita e di guerra – o se preferisce una testimonianza diretta – di uno straniero, un bianco occidentale, che va a scoprire la realtà civile, l’organizzazione militare, la lotta armata di un popolo negro ancora oppresso dal colonialismo. [...] Insomma il mio film – che ora sto montando – è il racconto di ciò che ho visto dal primo risveglio in una base partigiana all’incontro con Osvaldo un generale di 27 anni che comanda le armate delle regioni del Nord della Guinea, dalla descrizione di un grande meeting politico all’ombra di una foresta africana agli aerei portoghesi abbattuti, dai momenti di una marcia di oltre 200 km (che tra l’altro dimostrava la vastità del territorio controllato dal Movimento di Liberazione) alle soste nei villaggi, dai feriti medicati in ospedali da campo a un combattimento a cui ho partecipato⁶⁰².

Nelli esplicita che il punto di vista che si voleva sottolineare è quello dell’occidentale bianco estraneo agli eventi; dunque un film “soggettivo”, a suo avviso una modalità abbastanza persuasiva per raccontare una grande realtà storica senza scivolare nella retorica.

Le stesse intenzioni vengono espresse nella lettera ad Amilcar Cabral conservata nel medesimo fascicolo: anche in fase di montaggio lo sforzo del regista rimane invariato, e cioè ritrovare «[...] attraverso un’esperienza di vita di 13 giorni in Guinea, in una foresta dell’Africa, tra Voi, i motivi umani e ideali che costruiscono la storia e concretizzano in gesti e sentimenti la dignità dell’uomo»⁶⁰³.

La lettera prosegue con delle richieste di registrazioni originali da inserire nel documentario⁶⁰⁴; anche questa attenzione al sonoro, concepito alla stessa stregua delle immagini, non fa che aumentare il divario con *Africa addio* e le intenzioni dei suoi registi

⁶⁰² Lettera a George M. Houser – *American Committee of Africa*, conservata in Fondo Reiac, Documentari Africa, fascicolo I/DA/UA1/6 Labanta negro [Sierra Maestra] 05.02.1966 – 31.03.1967, 24.10.1969 – 29.12.1969.

⁶⁰³ Lettera ad Amilcar Cabral, conservata in Fondo Reiac, Documentari Africa, fascicolo I/DA/UA1/6 Labanta negro [Sierra Maestra] 05.02.1966 – 31.03.1967, 24.10.1969 – 29.12.1969.

⁶⁰⁴ Vengono richiesti: inno nazionale cantato in due versioni sia da uomini che da ragazze, venti o trenta strofe di un canto improvvisato che comincia con le parole “Viva Guiné”, una filastrocca recitata da bambini, canti e poesie partigiane, la poesia *Labanta negro* recitata da un ragazzo e da un uomo.

e della produzione, dato che il suono del *mondo movie*, realizzato in postproduzione, non rispondeva ad esigenze di realismo o testimonianza.

Il film viene accolto dal Comitato di Decolonizzazione dell'Onu riunito ad Algeri dal 16 al 21 giugno 1966, come prova della situazione della Guinea detta portoghese; ricevette inoltre la Targa Leone di San Marco per il miglior film di documentazione sociale alla XVIII Mostra internazionale del film documentario di Venezia⁶⁰⁵.

Documenti successivi testimoniano la circolazione del film in alcuni festival internazionali; al contrario, l'interesse e la distribuzione italiana furono limitati, come dimostra anche la mancata assegnazione a *Labanta negro* del premio qualità per i cortometraggi, riconoscimento che, a livello economico e di prestigio, era di indubbia importanza per dei produttori indipendenti fuori dal circuito *mainstream*.

L'archivio Reiac ha conservato quattro ritagli di quotidiani del tempo – «Paese Sera», «l'Avanti», «ABC», «l'Unità» - che manifestano la loro incredulità di fronte alla mancata attribuzione del premio di qualità al film; essi denunciano soprattutto gli interessi delle poche grandi case di distribuzione che soffocavano le produzioni indipendenti.

In particolare, è interessante l'appello al pubblico presente nel pezzo dell'«ABC», che permette di individuare gli spazi che questi mediometraggi indipendenti avevano:

Al pubblico, che è solito frequentare il secondo spettacolo pomeridiano dei cinematografi e ha la disdetta di non arrivare puntuale, probabilmente capiterà talvolta di vedere nell'intervallo tra le due proiezioni del film in programma, e in mezzo a una caterva di cinegiornali, «shorts» pubblicitari e «prossimamente», il misterioso e clandestino «film nazionale di cortometraggio». Ci rivolgiamo specificamente a quel pubblico, perché è proprio nell'intervallo tra il primo e il secondo spettacolo che uno può avere il privilegio (o, più spesso, la sventura) di vedere il prodotto di cui stiamo parlando. Ebbene, a quel pubblico è sufficiente fare un istante solo mente locale, ricordarsi sia pure approssimativamente dei contenuti che in quella sede vengono somministrati, per essere dell'avviso che un «reportage» sui partigiani della Guinea rappresenti un elemento talmente

⁶⁰⁵ Informazioni contenute nella lettera che la Reiac film indirizza al Ministero del turismo e dello spettacolo per richiedere la nazionalità italiana al film *Labanta negro*, dato che in un primo momento le venne negata dal Ministero; la mancata assegnazione della nazionalità apporterebbe al film e alla casa di produzione enormi danni; conservata in Fondo Reiac, Documentari Africa, fascicolo I/DA/UA1/6 *Labanta negro* [Sierra Maestra] 05.02.1966 – 31.03.1967, 24.10.1969 – 29.12.1969.

eccezionale di quello squallido panorama, da giustificare il premio a prescindere da ogni altra considerazione⁶⁰⁶.

Nonostante l'indubbio valore di *Labanta negro*, per la ricerca condotta finora sono sicuramente di maggiore rilevanza gli altri cinque documentari della Reiac film, ottenuti dal materiale girato nei due mesi passati in Africa occidentale nel 1966: *Dakar è una metropoli*, *L'asfalto nella giungla*, *Il bianco e il nero*, *Noi siamo l'Africa*, *Tokende!*.

In *Dakar è una metropoli* la troupe italiana, documentando la giornata di Abdullah Sall, un giovane tassista di Dakar del gruppo etnico dei serere, racconta la metropoli senegalese: come è organizzata, chi vive in centro, in che rapporto sono tra loro la borghesia bianca e quella nera, in che misura è avvenuta l'assimilazione dello stile di vita europeo. Dalle riprese fuori dall'ufficio governativo, Giannarelli passa a documentare i mercati e le arene nella periferia, dove si pratica la lotta senegalese.

La voce fuori campo informa delle condizioni di vita della popolazione sempre più numerosa che va ad abitare le baraccopoli: «Ogni settimana nasce un nuovo quartiere per il continuo afflusso dalle campagne di masse di inurbati, e la città si arricchisce così di quelli che vengono chiamati i distretti irregolari. Qui le condizioni di vita sono drammatiche: mancano la luce elettrica, l'acqua e il gas»⁶⁰⁷.

Dopo aver mostrato il villaggio natale di Abdullah, sulle immagini serali del centro di Dakar illuminato, la *voice over* conclude:

Dakar è una metropoli, dicono le guide turistiche, come Londra, Parigi, Mosca, Roma, New York, Berlino. La capanna di lamiera di Abdullah, che pure è un privilegiato, dove le pareti sono tappezzate con i manifesti strappati dai muri delle città, dove il pasto della sera, come quello del mattino, è composto da una scodella di farina e di latte di capra, è parte della metropoli, come la medina, il ristorante sul mare, il mercato, il palazzo dei ministeri, il centro europeo. Nel 1948 Senghor, ora presidente del Senegal, scriveva: «Una lotta di classe è in procinto di instaurarsi fra gli africani, di cui l'esito non dovrebbe essere dubbio. La presa del potere da parte delle masse contadine, sotto la guida di alcuni intellettuali che avranno saputo dominare il loro egoismo di classe». Anche se non è ancora realtà, questa, nonostante tutto, continua a essere la prospettiva.

⁶⁰⁶ Anonimo, *La «permanente» dello scandalo*, «ABC», 21.11.1969, p. 49, conservato in Fondo Reiac, Documentari Africa, fascicolo I/DA/UA1/6 *Labanta negro* [Sierra Maestra] 05.02.1966 – 31.03.1967, 24.10.1969 – 29.12.1969.

⁶⁰⁷

https://www.youtube.com/watch?v=Hs14QsuoqKg&ab_channel=ArchivioAudiovisivodelMovimentoOperaioeDemocratico (ultima consultazione 17.11.2020).

Autrice dell'esteso commento al mediometraggio è Ingrid Bernatzik, etnologa e addetta culturale dell'ambasciata austriaca a Dakar⁶⁰⁸, che si ritroverà anche in *L'asfalto nella giungla*; ancora ambientato a Dakar, condivide con il precedente il tentativo di ritrarre insieme i due aspetti della città che più colpirono il regista: l'esplicito contrasto tra la vita agiata e spensierata della classe media e intellettuale bianca e nera, e la miseria di quelli che lui chiama, seguendo Fanon, i "dannati della terra", che popolano le strade della metropoli.

Bisogna osservare un certo moralismo intollerante nella *voice over* a commento dei balli gioiosi di giovani in un locale per soli uomini, o nei confronti di prostitute nere che si accompagnavano con dei marinai bianchi: «Le ragazze africane ci guardano sfrontatamente, noi turisti bianchi accompagnati da africani bene, e noi guardiamo i nostri amici africani, e ci vien voglia di dire loro che non ci piace quest'Africa, l'Africa dei ragazzi pervertiti, delle meretrici di quindici anni, dei seni nudi che tutti fotografano e che le censure non tagliano proprio perché sono neri».

La conclusione dà voce a quanto Giannarelli voleva denunciare con questi due documentari:

Noi uomini del benessere registriamo sulla pellicola queste voci, questi volti, che forse crediamo che sia ancora e soltanto un fatto folcloristico e attendiamo e speriamo. Ma qui, quando prende coscienza, la speranza è un'altra: giustizia e libertà, dice un bambino africano di un popolo già in lotta, giustizia e libertà per l'Africa, con la pace o con la guerra. Qui, come in Asia o in Sudamerica, il nuovo razzismo che divide il mondo tra gli uomini del benessere e i dannati della terra è il pericolo più grande, è la paura di scoprire che il mondo è fatto male, perché allora occorrerebbe inventare, modificare, e l'uomo si ritroverebbe provvisto di una responsabilità angosciosa e infinita⁶⁰⁹.

Gli altri tre documentari spostano il *focus* da Dakar per offrire una riflessione più ampia su colonialismo, schiavitù e diaspora atlantica, futuro dell'Africa.

⁶⁰⁸ A. Medici, *Il cinema saggistico, op. cit.*, p. 115.

⁶⁰⁹

https://www.youtube.com/watch?v=SsomuYsdTI0&ab_channel=ArchivioAudiovisivodelMovimentoOperaioeDemocratico (ultima consultazione 17.11.2020).

Attraverso le testimonianze dei due protagonisti de *Il bianco e il nero*⁶¹⁰, Giannarelli propone una riflessione sul colonialismo: Jacqueline si descrive come l'unica bianca rimasta in un villaggio popolato da neri, dai quali dice di difendersi grazie ai suoi due cani, e rappresenta per il regista il vecchio colonialista deciso a rimanere in Africa nonostante il profondo disprezzo che prova nei confronti dei suoi popoli. Pierre Antoine è invece un vecchio *tirailleur* senegalese che combatté per l'esercito francese durante la Prima guerra mondiale; viene ripreso nella sua povera capanna mentre ricorda i nomi di alcune battaglie e racconta di una statua da qualche parte in Africa, raffigurante un *tirailleur* che affianca un soldato francese.

Di questo documentario, più che il contenuto è la forma e la modalità di realizzazione che meritano un approfondimento in più: dai documenti contenuti nel Fondo Reiac si evince che i due tipi di ripresa (a colori per Jacqueline, in b/n per Pierre Antoine) sono avvenuti senza alcuna ricostruzione della realtà, i due protagonisti sono cioè stati ripresi senza fermi di macchina o interruzioni; quello che viene definito di impostazione "ideologica" è invece il montaggio, che procede alternando in parallelo pezzi delle due interviste. Intrecciando i due differenti modi di vita africana, Giannarelli vuole sottolineare la spocchiosa intolleranza che ancora caratterizza i racconti di Jacqueline che, nonostante abitasse in Senegal da anni, ancora non aveva abbandonato il razzismo del colono; allo stesso tempo, il montaggio evidenzia la povertà di un anziano senegalese che, nonostante fosse stato costretto ad arruolarsi e combattere al fianco di coloro che lo avevano colonizzato, vive una vita di miseria e senza alcun riconoscimento da parte della Francia. *Noi siamo l'Africa* e *Tokende!* sono senza dubbio i due documentari più riusciti, sia a livello di sperimentazione e innovazione dal punto di vista della narrazione, che per quanto riguarda gli spunti che offrono.

Il primo è strutturato in sezioni, quattro diverse prospettive sul presente e futuro del Continente; "I bianchi" sono coraggiosi ed ingegnosi, possiedono ampie ville con servitori fedeli, e continuano ad apprezzare la vita in Africa. Le città le hanno costruite loro dal nulla, hanno regolato il commercio, creato le missioni religiose, costruito campi da golf e piscine:

L'unica ricchezza originale dell'Africa è la natura, tutto il resto l'abbiamo portato noi. [...]

Abbiamo fatto tutto noi, certamente, senza avere paura delle parole, anche con la schiavitù

610

https://www.youtube.com/watch?v=d1ooRVyZc6M&feature=emb_logo&ab_channel=ArchivioAudiovisivodelMovimentoOperaioeDemocratico (ultima consultazione 17.11.2020).

e il colonialismo. Ora vogliono fare da soli, non capiscono che sono indipendenti soltanto di nome: il commercio, la finanza, le scuole, la tecnica, l'industria. Siamo sempre noi ad averle in mano. [...] E comunque, se un giorno dovessimo andarcene, saranno costretti ad usare sempre i nostri strumenti e le nostre idee perché non hanno niente di loro che abbia un valore nel mondo, e dunque, anche a distanza di tempo e di spazio, saremo sempre noi a comandare⁶¹¹.

“La classe dirigente” che si è venuta a formare con l'indipendenza ha ereditato molti tratti dai suoi predecessori: i nuovi funzionari hanno studiato a Oxford e alla Sorbona e fanno affidamento sia al pensiero economico borghese occidentale, ma anche ai valori tradizionali come la religione. L'opinione di Giannarelli è che non vi sia stato miglioramento nel passaggio dei poteri dai bianchi colonialisti ai nuovi funzionari africani; le strutture sociali e politiche più conservatrici non sono state toccate.

La terza voce è quella de “le donne” che, a parte la discutibile frase iniziale («Noi donne siamo l'Africa. Perché da noi nascono gli uomini»), rende visibili dei soggetti che nei discorsi italiani sull'Africa erano ancora quasi completamente assenti. La *voice over* informa gli spettatori che esse stanno acquisendo consapevolezza del loro stato, essendo indirizzate verso un processo di emancipazione sia rispetto all'uomo bianco, ma anche nei confronti dei loro mariti e delle imposizioni sociali che le hanno relegate a un ruolo di subalternità: «Essere indipendenti significa non avere padroni, poter entrare in qualsiasi locale, poter camminare nelle strade senza scostarsi al passaggio dei bianchi. Ma allora ci siamo chieste se i nostri mariti non sono per noi donne quello che i bianchi erano per gli africani, i padroni. [...] Siamo ancora in poche a farci queste domande».

Ma è nei “giovani” che Giannarelli ripone ogni speranza; l'ultimo blocco è anche quello che presenta una narrazione differente, caratterizzata da immagini di africani al lavoro montate in alternanza con altro materiale che evoca più l'Africa dei villaggi e della tradizione. Il commento ha una forma quasi poetica, dato che le frasi sono scandite dall'imperativo “Ricorda!”:

Qui essere giovani vuol dire avere la certezza della propria forza. Ricorda. [...] Vuol dire guardare l'Europa per quello che è, senza l'adorazione dei nostri padri. Ricorda. E l'Europa è innanzitutto per noi il continente del colonialismo. Ricorda. Vuol dire guardare l'Africa

611

https://www.youtube.com/watch?v=ISt2mLkQfjM&ab_channel=ArchivioAudiovisivodelMovimentoOperaioeDemocratico (ultima consultazione 17.11.2020).

per quello che è, senza il rimpianto dei nostri padri. Ricorda. E l’Africa è miseria e fame. Ricorda. Essere giovani vuol dire non accettare nulla senza discutere. Ricorda. [...] Vuol dire essere violenti, faziosi, estremisti. Ricorda. Perché se cominci ad essere obiettivo tutto resta come sta. Ricorda. Vuol dire non accettare ciò che è sempre stato. Ricorda. Perché ciò che è stato può essere cambiato. Ricorda. Vuol dire non aver paura di nulla. Ricorda. Perché nulla è peggio di quello che qui accade da secoli. Ricorda. Significa avere fretta. Ricorda. Perché sono secoli che aspettiamo. Ricorda. Vuol dire incominciare da capo la storia del mondo. Ricorda. Perché vogliamo costruircela da soli.

Con l’ultimo mediometraggio a tema africano, *Tokende!*, Giannarelli realizza un’opera che riesce a mettere insieme vari livelli spaziali e temporali: l’Africa contemporanea, il razzismo della società statunitense, dallo schiavismo e i linciaggi alla violenza della polizia.

Per tenere insieme queste traiettorie, utilizza le testimonianze dei membri del quartetto afroamericano *Folkstudio Singers*: dopo la *performance* con la quale si apre il film, a due di loro viene chiesto come sia il loro rapporto con l’Africa. Ne risultano due posizioni molto diverse, una che considera il continente come la terra perduta dei padri, l’altra come un mondo completamente sconosciuto, con il quale non esiste alcun legame: «Va nella foresta, dicono, a vedere l’Africa vera. Poiché chiunque tu sia, è di laggiù che tu vieni. Va nella foresta, in mezzo alla foresta, lì troverai il tuo cuore nascosto, il tuo muto spirito ancestrale. E così sono andato, pieno di speranza. Ma ora tu mi sei davanti, passiva e reale, con la tua verde sfida che non risponde»⁶¹².

Mentre i due musicisti spiegano che cosa voglia dire vivere negli Stati Uniti razzisti, le immagini mostrano l’Africa; per tutti i venti minuti della sua lunghezza, il documentario procede con questo slittamento da una parte all’altra dell’Atlantico, senza che la *voice over* offra delle spiegazioni sistematiche: lo spettatore si trova quindi davanti a suggestioni disarticolate, accomunate dai temi della violenza e del potere.

Verso la conclusione la riflessione si sposta sulla schiavitù: dopo aver fatto un elenco di tutte le nazioni coinvolte nella tratta, la voce fuori campo si chiede che significato abbiano i luoghi simbolo di essa per l’Africa e per i neri che vivono negli Stati Uniti.

Mentre sfilano immagini di abitanti di un villaggio africano che, con catene addosso, inscenano una rappresentazione sulla schiavitù, la voce fuori campo di uno dei due artisti

612

https://www.youtube.com/watch?v=b6vQCsoZPbA&ab_channel=ArchivioAudiovisivodelMovimentoOperaioeDemocratico (ultima consultazione 18.11.2020).

commenta che una rielaborazione del passato di quel tipo non sarebbe possibile negli Stati Uniti. Il montaggio di Giannarelli alterna poi le immagini degli abitanti del villaggio incatenati con fotografie che mostrano la violenza esercitata dalla polizia sui neri americani. Questo incastro continua fino alla conclusione del film, accompagnato per tutta la sua durata dalla canzone patriottica americana *America the Beautiful* con chiara intenzione provocatoria.

Nei titoli di coda sono indicati i libri che sono stati usati per l'elaborazione del testo: *Black Power*, *I dannati della terra*, *Folk songs* e *Letteratura negra*⁶¹³.

Quello che accomuna questi cinque documentari è il modo in cui il regista e la *troupe* hanno strutturato l'indagine: invece che cercare conferme a loro possibili supposizioni occidentali, seguono i personaggi nei loro contesti – adottando una tecnica quasi da pedinamento zavattiniano – come nel caso di Abdullah Sall, della donna francese e dell'anziano *tirailleur*, o dei gruppi specifici, esponenti di categorie le cui esperienze possono risultare esemplari: i guerriglieri, la giovane borghesia di Dakar, i *Folkstudio Singers*. In questo modo i documentari lasciano parlare i protagonisti senza presentare delle conclusioni pacificate su questioni complesse, ma offrendo agli spettatori diverse suggestioni sulle quali riflettere. *Tokende!* ne è forse l'esempio più interessante: smonta innanzitutto l'idea diffusa che un soggetto afro-discendente conosca le sue radici africane e necessariamente senta per esse una profonda nostalgia; inoltre, attraverso le voci dei cantanti afroamericani, il documentario porta la riflessione sulle differenze tra i rapporti di potere e violenza nel continente africano e negli Stati Uniti, dando degli spunti per complicare l'idea di “Terzo mondo” allargato molto diffusa in alcuni ambienti della sinistra italiana⁶¹⁴.

Da questi brevi cenni su alcuni dei film facenti parte della cospicua produzione di Giannarelli, si è già in grado di constatare le enormi differenze che separano la sua concezione di cinema da quella di Jacopetti: le differenti Afriche che sono emerse dalle sinossi non sono comparse casualmente davanti alla macchina da presa del regista, ma sono conseguenza di un particolare approccio al mezzo audiovisivo che parte

⁶¹³ Roberto Giammanco, *Black Power. Potere Negro*, Roma-Bari, Laterza, 1967; Franz Fanon, *I dannati della terra*, Torino, Einaudi, 1962; *Folk songs*, Parma, Guanda, 1966; *Letteratura negra*, Roma, Editori Riuniti, 1961.

⁶¹⁴ Si veda ad esempio il progetto di Pier Paolo Pasolini riguardante un film sul “Terzo mondo”, comprendente «[...]l'India, l'Africa Nera, i Paesi Arabi, l'America del Sud, i Ghetti negri degli Stati Uniti»; il film ad episodi avrebbe dovuto trattare dei vari ambienti, senza però proporli come nettamente suddivisi, dal momento che “il discorso sarà unico”: «I temi fondamentali del Terzo Mondo sono gli stessi per tutti i paesi che vi appartengono. Perciò tutti questi temi saranno presenti, implicitamente o esplicitamente, nei cinque episodi», P. P. Pasolini, *Appunti per un poema sul terzo mondo*, in P. P. Pasolini, *Per il cinema*, vol. 2, Milano, Meridiani Mondadori, 2001, pp. 2677-2686.

dall'esigenza di un confronto con uno spettatore non passivo: si cercava di coinvolgerlo proponendo pellicole costruite attraverso l'apertura nei confronti dei molti interrogativi che circondavano le realtà da poco indipendenti.

Questo intento pedagogico-didattico, ai limiti del didascalico, si manifesta nell'attenzione della Reiac nei confronti del processo di diffusione e presentazione al pubblico di questi film: Antonio Medici riporta uno stralcio di una lettera del 9 aprile 1968 contenuta nel Fondo Reiac dove si suggerisce di proiettare i cinque documentari africani – *Labanta negro* escluso – seguendo un preciso ordine, immaginando un successivo dibattito al termine della proiezione:

La presentazione generale dei “protagonisti” della storia africana (i bianchi, la classe dirigente, le donne e i giovani in Noi siamo l’Africa), la rievocazione del passato coloniale (attraverso i due personaggi della bianca insabbiata e del tirailleur senegalese de Il bianco e il nero), un tentativo di indagine sociologica di una città africana (Dakar è una metropoli), un tentativo di esame della società urbana africana sotto il profilo dei suoi contrasti di classe (L’Asfalto nella giungla), e infine la descrizione della diversa condizione umana dei negri d’America e degli africani (Tokende!)⁶¹⁵.

Il pubblico e la politica distributiva rivestono entrambi un ruolo di primo piano per Giannarelli che, attraverso la Reiac film, è deciso a valorizzare il canale alternativo-antagonista che sta cominciando a costituirsi in Italia, progettando quindi nuove modalità di fruizione e di rapporto tra spettatore e mezzo cinematografico.

A questo si sommava la necessità di innovazione dal punto di vista linguistico e formale, data «[...] dall’urgenza di alcuni autori di sintonizzarsi sulla lunghezza d’onda delle tensioni politiche rivoluzionarie che attraversavano la società, con la consapevolezza che i linguaggi consolidati fossero il veicolo di ideologie dominanti, e dunque occorresse farli saltare»⁶¹⁶.

Secondo la testimonianza di Federico Rossin, Giannarelli era alla ricerca inesausta di una forma politica per raccontare la realtà⁶¹⁷ e le forme ibride e polimorfe che caratterizzano le sue sperimentazioni non sono altro che il segnale di una incessante domanda di

⁶¹⁵ A. Medici, *Ansano all’opera*, in A. Medici (a cura di), *Cercando la rivoluzione*, op. cit., p. XXII.

⁶¹⁶ *Ivi*, pp. XXV-XXVI.

⁶¹⁷ Federico Rossin, *Ansano Giannarelli, cineasta politico*, in A. Medici (a cura di), *Cercando la rivoluzione*, op. cit., p. 66.

comprensione del mondo, «[...] un'interrogazione complessa delle cose che richiede un'apertura produttiva e creativa fino ad allora impensate»⁶¹⁸.

Il *reportage* si trasforma allora in film-saggio⁶¹⁹, una forma che ha come caratteristica peculiare il dialogo tra le due soggettività, autoriale e spettatoriale, su un terreno di comune scoperta, intellettuale ed emotiva. Il regista si muove dunque su due livelli, in apparenza contraddittori: se da un lato c'è il tentativo di cancellare la figura dell'autore come creatore e demiurgo, dall'altro vengono evidenziati in modo accurato i documenti presi in esame e ricostruiti i percorsi ideativi e realizzativi in modo da sottoporre all'analisi degli spettatori il prodotto filmico completo in ogni sua parte⁶²⁰.

Seguendo ancora le riflessioni di Medici:

Questi stessi film, infine, sono progettati e realizzati come interazione e ri-semantizzazione, attraverso il montaggio, di materiali formati con differenti mezzi espressivi: cinema (di finzione, documentario), testi verbali (narrativi, saggistici, poetici), iconografie (fotografie, stampe, pitture ecc.), mondi sonori (musiche, rumori ma anche suono delle parole). Si tratta, in definitiva, di un'attitudine alla sperimentazione che è anche la cifra, mi sembra, della modernità della concezione di regista-autore che Giannarelli esprime nel suo cinema e nei suoi scritti: quella di una soggettività che si relativizza nell'opera, facendosi crocevia di spinte, tensioni, codici e materiali diversi⁶²¹.

Per concludere, affiancare due registi come Giannarelli e Jacopetti permette di ragionare prima ancora che sull'immagine dell'Africa che i loro documentari offrono, sulle loro rispettive etiche/concezioni del documentario, sul ruolo che attribuiscono al cinema e all'audiovisivo in generale, e sul rapporto che entrambi ricercano con il pubblico.

Come ripetuto più volte, Jacopetti viene dal mondo del giornalismo e dei cinegiornali, è distribuito da una delle più importanti *major* dell'epoca e ha passato la sua vita sotto i riflettori, diventando quasi il protagonista dei suoi film. È chiaro anche dalle interviste

⁶¹⁸ F. Rossin, *Ansano Giannarelli*, op. cit., in A. Medici (a cura di), *Cercando la rivoluzione*, op. cit., p. 67.

⁶¹⁹ Categoria ancora poco esplorata, al film-saggio dedica un intero capitolo A. Medici in *Il cinema saggistico di Ansano Giannarelli*. Si sottolineano soprattutto il riferimento a Phillip Lopate, *In Search of The Centaur: The Essay-Film*, «The Threepenny Review», n. 48, 1992, pp. 19-22, che trova nel rapporto che si instaura tra immagini e parole – nella forma del commento o delle didascalie con espresso un forte punto di vista – la peculiarità del film saggio, o i contributi di Nora M. Alter, *The Political Im/perceptible in the Essay Film: Farocki's «Images of the World and the Inscription of War»*, «New German Critique», n. 68, 1996, pp. 165-192, e Laura Rascaroli, *The personal camera. Subjective cinema and the essay film*, London-New York, Wallflower Press, 2009, che individuano nella relazione con il pubblico la caratteristica principale del cinema saggistico.

⁶²⁰ A. Medici, *Il cinema saggistico*, op. cit., pp. 20-22.

⁶²¹ *Ivi*, pp. 23-24.

che per lui il cinema doveva intrattenere scioccando, portando al massimo la spettacolarizzazione anche a costo di manipolare la realtà rendendola più accattivante. Con Giannarelli si incontra una idea di cinema che non ha nulla a che vedere con quella di Jacopetti; i due registi non potrebbero infatti essere su posizioni più differenti, dal momento che Giannarelli si stacca volutamente dal circuito *mainstream* per essere il più libero possibile dai vincoli contenutistici e formali e per intrattenere con il suo pubblico un rapporto di prossimità che non è intenzionato a costruire puntando alle emozioni, ma facendo leva sul pensiero razionale, con l'ambizione di sensibilizzare gli spettatori e pretendere da essi un coinvolgimento che si sarebbe idealmente trasformato in coscienza e azione politica.

4.3 Un cinema per la rivoluzione

Quando Giannarelli scrive: «Per me il cinema è un momento per spingere a pensare e a sentire contemporaneamente. Se sono costretto a scegliere opto per il pensare piuttosto che per il sentire»⁶²², manifesta una posizione condivisa da molti intellettuali e artisti italiani negli anni che ruotano intorno al '68.

Nel 1965, giusto un anno prima della sua esperienza africana, Roberto Rossellini, Bernardo Bertolucci, Tinto Brass, Gianni Amico, Adriano Aprà, Gian Vittorio Baldi e Vittorio Cottafavi firmano e pubblicano in francese su «Cahiers du cinéma» un manifesto in cui esprimono la loro preoccupazione rispetto l'indefinito senso di precarietà che si stava diffondendo all'interno della civilizzazione occidentale: «Agitation, violence, indifference, boredom, anguish, spiritual inertia and passive recognition are all expressed in every level, by individuals and socially. Modern man in the so-called “developed” countries no longer seems to have awareness of himself or of those things around him. And the chief testimony to all developments is modern art»⁶²³.

Constatato ciò, si chiedono, come artisti, quali interventi mettere in atto per ovviare alla confusione e allo squilibrio che vedono peggiorare giorno dopo giorno. Scrivono parole molto dure su ciò che l'arte moderna non sia stata in grado di offrire agli esseri umani

⁶²² Giovanni Ganino, *Altre forme di cinema. L'opera di Ansano Giannarelli*, Ferrara, Tecomproject, 2001, p. 17.

⁶²³ La versione in inglese del manifesto è contenuta in Scott MacKenzie, *Film Manifestos and Global Cinema Cultures*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2014, pp. 616-617.

nell'ultimo secolo, fallendo nel trarre ispirazione dai progressi della tecnica o dall'uomo in sé.

Il progetto dei registi firmatari è dunque applicarsi in ciò che è stato a lungo rimosso dall'agenda dell'arte: fare film e programmi televisivi che aiutino gli uomini a riconoscere i veri orizzonti del loro mondo. Si propongono di utilizzare i mezzi audiovisivi per mostrare la storia, ridare voce alle lotte e alle esperienze che hanno portato l'umanità al punto in cui si trovava. L'intenzione è quella di fondere insieme spettacolo, informazione e cultura: «We are convinced that with this kind of work we can help to develop information media which, with education, will be indispensable [sic] to the process of enlightenment through [which] man will be able to win back happiness, by giving him an understanding of his own importance, his own position in the history of the world»⁶²⁴.

Nonostante la vastità e l'indeterminatezza del progetto, questo manifesto può dare una idea dei fermenti presenti nella società italiana, del coinvolgimento politico ed esistenziale di registi che credevano nelle potenzialità educative e pedagogiche del mezzo audiovisivo.

Quattro anni dopo, nel 1969, Fernando Solanas e Octavio Getino, registi argentini trentenni, pubblicano sulla rivista di cinema «Tricontinental» il manifesto *Hacia un tercer cine (Toward a Third Cinema)*: con esso esprimono la necessità di avere non solo un cinema educativo ma rivoluzionario, per dare forma a una cultura capace di provocare il crollo della società capitalista. Il cinema infatti, arte di massa per eccellenza, deve essere trasformato da semplice spettacolo a mezzo di “*disalienation*”: «Its role in the battle for the complete liberation of man is of primary importance. The camera then becomes a gun, and the cinema must be a guerrilla cinema»⁶²⁵.

Gli autori sostengono che fino a non molti anni prima sarebbe stato quasi utopico pensare a una cinematografia che potesse attivamente voltare le spalle al sistema, opponendosi a colonialismo, neocolonialismo, imperialismo. I film infatti sono sempre stati sinonimo di *amusement*, un vero e proprio bene di consumo, e alla meglio il cinema era utilizzato per dipingere il decadimento della vita borghese e per testimoniare gli ingiusti valori della società.

Come cambiare questa situazione visti gli elevatissimi costi di produzione e la distribuzione in mano al nemico? Com'è possibile raggiungere il pubblico? Come superare la repressione e la censura del sistema? Sono queste le domande che, dicono gli

⁶²⁴ S. MacKenzie, *Film Manifestos and Global Cinema Cultures*, op. cit., p. 617.

⁶²⁵ Fernando Solanas, Octavio Getino, *Toward a Third Cinema*, «Cinéaste», vol. 4, n. 3, 1970-71, p. 1.

autori, rendono le persone scettiche riguardo la cinematografia rivoluzionaria e militante⁶²⁶.

I registi e gli artisti sono coinvolti nelle trasformazioni in corso nei paesi che hanno intrapreso lotte anticoloniali, e il Terzo cinema, secondo Solanas e Getino, è il cinema che riconosce in esse la più grande manifestazione culturale, scientifica ed artistica della contemporaneità, la grande possibilità di iniziare la decolonizzazione della cultura⁶²⁷.

Si comincia col ripensare a un differente ruolo del cinema nella società, anche partendo dalla maggiore diffusione di mezzi e *know-how* che un tempo erano a disposizione solo di coloro all'interno del settore; la larga circolazione di tecnologie e conoscenze anche tra i non specialisti ha permesso di demistificare la cinematografia liberandola da quell'aura che la faceva sembrare accessibile solo agli "artisti", ai "geni", ai "privilegiati"⁶²⁸.

Come esempio di cinema a servizio dello spettacolo capitalista, i due registi argentini prendono *Africa addio*, a dimostrazione della circolazione globale del film e di come il suo messaggio fosse diventato una sorta di "nemico" contro il quale schierarsi in modo compatto:

Imperialism and capitalism, whether in the consumer society or in the neocolonialized country, veil everything behind a screen of images and appearances. *The image of reality* is more important than reality itself. It is a world peopled with fantasies and phantoms in which what is hideous is clothed in beauty, while beauty is disguised as the hideous. [...] When a neocolonialized person accepts his situation, he becomes a Gungha Din, a traitor at the service of the colonialist, an Uncle Tom, a class and racial renegade, or a fool, the easy-going servant and bumpkin; but, when he refuses to accept his situation of oppression, then he turns into a resentful savage, a cannibal. [...] The more exploited a man is, the more he is placed on a plane of insignificance. The more he resists, the more he is viewed as a beast. This can be seen in *AFRICA ADDIO*, made by the fascist Jacopetti: the African savages, killer animals, wallow in abject anarchy once they escape from white protection. Tarzan died, and in his place were born Lumumbas and Lobegulas, Nkomos, and the Madzimbamutos, and this is something that neocolonialism cannot forgive. Fantasy has been replaced by phantoms and man is turned into an extra who dies so Jacopetti can comfortably film his execution⁶²⁹.

⁶²⁶ F. Solanas, O. Getino, *Toward a Third Cinema*, op. cit., p. 1.

⁶²⁷ *Ivi*, p. 2.

⁶²⁸ *Ivi*, p. 5.

⁶²⁹ *Ivi*, p. 6.

Per opporsi a questo tipo di rappresentazioni e per avviare una democratizzazione del mezzo cinematografico, Solanas e Getino invitano a una cooperazione transnazionale, ambendo a una organizzazione globale che si articoli in scambio di nozioni, assemblee, creazione di opere collettive: «If we choose films as the centre of our proposition and debate, it is because that is our work front and because the birth of a third cinema means, at least for us, the most important revolutionary artistic event of our times»⁶³⁰.

Le tesi espresse in *Toward a Third Cinema* circolano a livello internazionale, soprattutto in Italia, terreno fertile per questo tipo di ricerca in ambito cinematografico e politico.

Il rapporto tra il cinema argentino e quello italiano risaliva ai tempi del neorealismo, estetica che influenzò notevolmente i giovani cineasti latinoamericani, alcuni dei quali negli anni Cinquanta frequentarono Cesare Zavattini e il Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma.

Anche Fernando Solanas si ritrova legato all'ambiente cinematografico italiano, quando, su invito di Valentino Orsini, insieme a Octavio Getino monta il documentario *La hora de los hornos* nella casa di produzione di Giuliani G. De Negri a Roma, per poi presentare con successo il film al Festival di Pesaro nel giugno del 1968⁶³¹.

Si erano incontrati una prima volta quando Orsini stava girando un documentario in Argentina per conto dell'Eni; si ritrovarono molto affini nelle convinzioni riguardo al ruolo che il cinema dovrebbe rivestire nella società, e idearono insieme un film a episodi basato sui settori della società argentina che detenevano interamente il potere, progetto che venne ovviamente bocciato dall'Instituto Nacional de Cinematografía, ma le cui intenzioni vennero successivamente trasportate in *La hora de los hornos*⁶³².

Anche Valentino Orsini si ritrova a stilare una sorta di manifesto programmatico nel 1967 per «Cinemasessanta», attraverso il quale manifesta una profonda frustrazione nei confronti del suo lavoro di regista, che reputa insufficiente davanti alle esigenze della società:

Odio il cinema, in un mondo dove regna la violenza del potere borghese [...] l'odio appunto perché esso non cambia i fatti, non cambia la storia e non ci avvicina al mondo al quale ancora dobbiamo venire. Odio il cinema perché non è un partito politico che si opponga

⁶³⁰ F. Solanas, O. Getino, *Toward a Third Cinema*, op. cit., p. 11.

⁶³¹ F. Solanas, *Una passione latinoamericana. Le confessioni cinematografiche di un autore argentino*, Parma, Pratiche, 1992, p. 42.

⁶³² *Ivi*, pp. 37-38.

come alternativa al sistema capitalistico-borghese. Odio il cinema perché non è un'arma che mi permetta efficacemente di distruggere l'avversario. Odio il cinema perché mi rende relativo e mi impone una specificazione che mi dimezza e nella quale non posso riconoscermi interamente⁶³³.

La conclusione alla quale arriva non è però smettere di fare cinema e darsi completamente alla politica, o, viceversa, abbandonare l'idea del cinema politico per abbracciare lo spettacolo, ma vivere nella contraddizione: fare dunque film che, consapevoli dei propri limiti e delle proprie interne contraddizioni, si costruiscano come progetti di una possibile opposizione rivoluzionaria al sistema.

Dopo aver lavorato per anni con i fratelli Taviani nell'Ager Film, la società che Gaetano G. De Negri aveva fondato insieme a Carlo Lizzani e Cesare Zavattini⁶³⁴, si separa da loro e a partire dal 1967 comincia a lavorare al film *I dannati della terra*⁶³⁵, effettuando un primo sopralluogo africano in Guinea Bissau tra i guerriglieri del Paigc.

Come scrive in *Ipotesi ideologica aperta nell'esplosione della bomba H*, aveva già stilato una sceneggiatura che gli era costata mesi di lavoro prima di quella che chiama l'"avventura africana", ma ammette che il contatto diretto con la rivoluzione lo ha portato a radicalizzarsi, approdando a una inflessibile critica eurocentrica della propria posizione:

Mai, come dopo questo viaggio, la banalità che caratterizza l'ideologia borghese, ma anche molto spesso quella della sinistra europea, il considerare cioè l'Europa il centro del mondo, con il quale il resto del mondo deve fare i conti per «essere», mi è apparsa così chiara ed evidente. Vedermi, vederci da là, immersi in questa realtà opaca e ottusa, è stato come vedere dei vecchi fantasmi che si agitano, assurdi e senza senso, in un elegante e sofisticato castello⁶³⁶.

Orsini sostiene che in Africa, Asia e Sud America la "bomba H" è già scoppiata da tempo, ne sono indizi evidenti la fame, le malattie, ma soprattutto l'uomo ridotto a oggetto, tagliato fuori dalla storia.

Ma il neocapitalismo non colpisce solo le ex colonie, anche in Europa, afferma il regista, molti uomini si trovano fuori dalla storia perché sfruttati dal processo di produzione, tanto

⁶³³ Valentino Orsini, *La responsabilità degli autori*, «Cinemasessanta», n. 65, 1967, p. 15.

⁶³⁴ Lino Micciché, *Il cinema italiano degli anni '60*, Venezia, Marsilio, 1979, p. 198.

⁶³⁵ La visione del film è stata possibile grazie alla copia messami a disposizione dalla Biblioteca Luigi Chiarini del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma.

⁶³⁶ V. Orsini, *Ipotesi ideologica aperta nell'esplosione della bomba H*, «Cinema nuovo», n. 189, 1967, p. 328.

da arrivare alla conclusione che, pur tenendo conto delle diversità storiche, «[...] fra la condizione dell'uomo europeo e quello dei paesi sottosviluppati [...] non esiste una sostanziale differenza. La bomba H è già scoppiata, anche da noi, senza rumore, ma non per questo è meno mortale, e miete ogni giorno e nei giorni che verranno le sue vittime. La morte si ha per integrazione»⁶³⁷.

Dall'esperienza della guerriglia e dei bombardamenti Orsini dice di aver riscoperto una complessità che lo porta a demolire il manicheismo di vittime e carnefici per abbracciare un senso più tragico della vita, in cui si è «vittime e carnefici al tempo stesso».

Questa condizione spiega l'*impasse* che il movimento rivoluzionario globale sta vivendo, incapace di opporre una strategia unitaria in opposizione al «meccanismo perfezionato e monolitico del capitalismo internazionale»⁶³⁸.

Orsini scrive che *I dannati della terra* inizia da queste consapevolezze, portando avanti la tesi secondo la quale è necessario analizzare come deve essere la battaglia che «ogni uomo, ogni gruppo, ogni partito rivoluzionario debbono sostenere nell'ambito del proprio paese e pertanto nella propria storia specifica»⁶³⁹.

Anche lui come regista si mette in gioco, partendo dal presupposto che anche il linguaggio debba trasformarsi, compiendo un iniziale gesto di violenza in modo tale da rompere gli schemi tradizionali dello spettacolo, e abbracciare così tutte le contraddizioni del fare cinema: «Se nel film sono riuscito a trovare questo equilibrio, forse il film potrà risultare anche bello, compiuto. Se così non fosse non me ne dolgo, vuol dire che devo ricominciare daccapo e fare meglio la prossima volta. Mi rifiuto però di considerare l'opera come l'ultimo rifugio per la mia salvezza personale. Nell'opera, nei film, desidero solo rischiare»⁶⁴⁰.

Effettivamente con *I dannati della terra*⁶⁴¹, che riuscì dopo circa tre anni di lavoro a fare uscire nelle sale nel 1969, Orsini rischia. Un film ostico, fortemente anti-narrativo e pieno di riferimenti intertestuali che ne rendono faticosa la visione, elementi che non lo fanno essere particolarmente gradito al pubblico come dimostrano le cifre dell'incasso, solamente 40.839.000 lire (per avere una idea, l'anno precedente *Riusciranno i nostri eroi* aveva avuto un ricavo di 1.911.542.000 lire)⁶⁴².

⁶³⁷ V. Orsini, *Ipotesi ideologica aperta nell'esplosione della bomba H*, op. cit., p. 329.

⁶³⁸ *Ivi*, p. 330.

⁶³⁹ *Ibidem*.

⁶⁴⁰ *Ivi*, p. 331.

⁶⁴¹ Come si evince dal titolo, la pellicola ha un rapporto molto stretto con l'omonima opera di Franz Fanon; nel corso del film non mancheranno riferimenti ad essa e a *Pelle nera, maschere bianche*.

⁶⁴² Gianni Rondolino (a cura di), *Catalogo Bolaffi del cinema italiano 1966/1975: tutti i film degli ultimi 10 anni*, Torino, Bolaffi, 1975.

Il film inizia con Fausto, il regista italiano, che prende visione del materiale incompiuto del suo amico Abramo, cineasta africano morto di leucemia che gli ha affidato il progetto della sua opera da completare; dopo soli tre minuti dall'inizio, si esplicita la posizione politica del film nel film, caratterizzata dalla critica netta delle rivoluzioni del '60: «Ho riletto i discorsi di Lumumba» - dice la voce fuori campo che legge gli scritti lasciati da Abramo - «nel suo pensiero politico c'è già la sconfitta».

La proposta politica del *leader* congolese viene riassunta in tre frasi, portate ad esempio perché chiaramente problematiche rispetto il punto di vista di Abramo: riguardano l'invito all'unità africana da raggiungere andando oltre le divisioni tribali, il rifiuto del "razzismo" nei confronti dei bianchi, la condanna della violenza come strumento di lotta. La scelta di riflettere su Lumumba e di "inserire nel film l'esempio del suo sacrificio", continuano a dire agli spettatori le parole di Abramo, rivelano il suo amore e disaccordo con questa figura, che invita gli africani ad essere "onesti ed integri":

Ma che senso possono avere per noi queste parole? Che assurdit . I compagni della Guinea-Bissau mi hanno risposto che l'onest  e l'integrit  sta nell'esercizio della violenza rivoluzionaria. Hanno ragione. E mi hanno anche detto: "A coloro che non ci conoscono ancora tu rispondi che siamo i dannati della terra. La nostra realt    quella che gli occidentali chiamano sottosviluppo, dominazione, miseria, paura, fame, sopraffazione, ignoranza, tribalismo, terrore, morte, violenza, violenza. A coloro che non sanno dove il nemico sia di casa, tu rispondi che il sottosviluppo   l'imperialismo e che questa   la casa grande del capitale. A coloro che non hanno ancora capito in cosa crediamo, tu rispondi che la nostra lotta armata non   n  un dogma n  uno scopo,   solo un metodo. A coloro, infine, che vorranno sapere tutto sul nostro futuro, tu rispondi seccamente che la nostra rivoluzione dipende da noi s , ma nella stessa misura in cui noi dipendiamo dalla sorte della rivoluzione mondiale.

Il tema della violenza rivoluzionaria non   introdotto da nessun preambolo: Orsini lo presenta immediatamente attraverso la voce e l'esperienza degli stessi guerriglieri, ribadendolo dopo pochi minuti con una serie di frasi in grassetto su sfondo nero: «Perch : con la violenza delle armi mantenete la violenza neocoloniale/con il pacifismo permettete la violenza neocoloniale/con la tua complicit  ci consegnate alla violenza neocoloniale. Perch  la violenza rivoluzionaria   l'unico linguaggio che capite/perch  non basta il colore della pelle a renderci uguali».

Come esplicita in una intervista uscita su «Filmcritica» nel 1967, l'insistenza di Orsini sulla legittimità del ricorso alla violenza politica ha anche lo scopo di indirizzare la riflessione verso i concetti di “paesi sottosviluppati” e di “Terzo mondo”, mistificazioni atte a nascondere che l'arretratezza dei paesi in questione è il risultato stesso dello sviluppo del capitale, un momento necessario all'accumulazione, e non una loro condizione intrinseca⁶⁴³. Da combattere è l'illusione eurocentrica e borghese che dipinge il mondo come spaccato a metà, «[...] da un lato “un mondo con un piede nella preistoria” semplicemente ridotto all'ambito contadino e pre-borghese, la cui missione è per dirla con Pasolini “portare nel cuore della civiltà borghese e piccolo-borghese una civiltà umana-selvaggia”, e dall'altro il vecchio dogma “euro-centrico” che fa apparire la storia come una impresa esclusiva del capitale»⁶⁴⁴.

Dopo i minuti iniziali dove viene presentata la maggior parte delle riflessioni di Abramo, Fausto è preoccupato e perplesso perché si rende conto delle considerevoli differenze tra lui e il regista africano. Orsini comincia allora ad intervallare le successive suggestioni di Abramo con le riflessioni del regista italiano, che manifestano il suo processo di avvicinamento ideologico all'amico, recuperando anche episodi del passato familiare di Fausto e dei dissensi che ebbe all'interno del Pci.

Orsini utilizza la fisicità di Serique N'Daye Gonzalez, l'attore che interpreta Abramo, in molti modi: in intensi primi piani, scene di danza o movimenti, su una spiaggia a torso nudo. Il regista africano sembra una figura quasi demoniaca, soprattutto se considerato in rapporto a Fausto, che riempie di dubbi e verità perentorie avendo dalla sua parte una sicurezza che manifesta attraverso energici monologhi. È lo stesso Orsini che gli attribuisce questa caratteristica in una intervista in cui gli vengono chieste le ragioni del nome “Abramo”, e lui risponde escludendo l'idea del “principio” e del “naturale” ma sottolineando che l'attore è stato scelto perché non rappresentasse la natura, volendo rifuggire lo stereotipo europeo dell'africano connesso con le origini e il primitivo: «[...] è un viso demoniaco, ironico, è un viso estremamente stilizzato [...] è tutto fatto di intelligenza, di scatti, è un personaggio misterioso, talvolta mefistofelico, ambiguo [...]»⁶⁴⁵.

⁶⁴³ Castaldini, Severi, Tomasino (a cura di), *Violenza all'estetica. Conversazione con Valentino Orsini e Alberto Filippi*, «Filmcritica», n. 182, 1967, p. 498.

⁶⁴⁴ *Ivi*, p. 499.

⁶⁴⁵ Adriano Aprà, Gianni Menon (a cura di), *Valentino Orsini: “I dannati della terra”*, «Cinema & Film», n. 7-8, 1969, p. 60.

Il film ha la forma di un manifesto politico attraverso in quale il regista Orsini riflette con pazienza sugli errori del passato, cercando di trovare una via operativa; non c'è pessimismo, la rivoluzione si farà ma è necessario un accurato esame di coscienza soprattutto da parte dei marxisti occidentali. Anche attraverso accenni alle tensioni personali e lavorative di Fausto (il rapporto con la madre, con il Pci, con Adriana – vedova di Abramo), la pellicola riesce a rendere questa sorta di immobilità, declinata sia nell'ordine politico-globale che in quello creativo-personale; Fausto è consapevole di vivere in un periodo storico perfetto per avviare il sovvertimento dell'ordine imperialista, ed è convinto che faccia parte del percorso di lotta la propria personale decostruzione, che comprende la riflessione sull'inutilità dell'opera come rifugio per la salvezza individuale, tema ricorrente nel corso del film e nelle interviste ad Orsini.

Interiorizzato tutto ciò, Fausto riprende a lavorare riuscendo a dotare di finale il film di Abramo: la crisi è stata superata accogliendo, con più realismo che cinismo, l'inevitabile limitatezza, ma non per questo inutilità, di uno sforzo artistico e politico che non termina con una conclusione ma si apre alla contraddizione.

Nel finale Fausto disattende completamente una indicazione scrittagli da Abramo in una lettera: la sua ambizione era infatti quella di fare un film completamente africano, anche se comunque nutriva dei dubbi sull'efficacia di questa decisione: il regista italiano invece, nel simbolico labirinto bianco finale ci mette tutti, l'intero "Terzo mondo", dividendo l'umanità in due semplici parti, quella che esercita la violenza e quella che la subisce: «[...] Margherita, simbolo di quegli argentini che considerano l'Europa un grande mito, l'evasione, e che così hanno contribuito in modo diretto o indiretto alla morte del Che [...]. E troviamo il cinese ormai non più cinese [...]; Alibe, che da anni lontana dall'America, nei nights per un pubblico di bianchi scimmietta i divi negri combattuta tra il rimorso per quelli che sono rimasti laggiù e l'invidia per quelli che oggi hanno il coraggio di ribellarsi al potere dei bianchi [...]. E ci siamo noi italiani, con il nostro terzo mondo – le nostre zone e città depresse [...]»⁶⁴⁶.

Quasi tradendo la volontà e il pensiero di Abramo, Fausto diviene ancora una volta l'*alter ego* di Orsini suggerendo che, universalizzando la condizione dell'uomo, la violenza in forme diverse la subiamo tutti; la risposta ad essa allora non può essere altro che collettiva⁶⁴⁷.

⁶⁴⁶ Guido Aristarco, *L'altra cultura e il Dio affogato nel nostro sangue*, «Cinema nuovo», n. 200, 1969, p. 254.

⁶⁴⁷ Eleonora Fiorini (a cura di), *Valentino Orsini. Il mio cinema esagerato*, «Cinema studio», n. 13, 1994, p. 103.

Dopo aver terminato di riprendere la *performance* dei corpi nudi nella stanza/labirinto dalle pareti bianche, e aver filmato in modo aggressivo e provocatorio la condizione di ogni “rappresentante” del “Terzo mondo” attraverso i monologhi e i primi piani di diversi attori, anche Fausto, come aveva appena fatto Abramo, guarda in macchina e, divenuto attore che impersona sé stesso, manifesta con un breve monologo la necessità della negazione, indispensabile per poter compiere il salto nel futuro, non subendo la storia presente ma agendo per trasformarla.

In conclusione, una voce fuori campo dice agli spettatori che Abramo e Fausto hanno raggiunto una loro certezza rivoluzionaria, ma come attori, e questo non basta, «[...] come non basta, e noi lo sappiamo, misurarsi con la violenza rappresentata nei film per illudersi di stare rappresentando la violenza storica del capitale, così per non ingannare nessuno il film si sospende, perché ora tocca a noi, fuori di qui, misurarci con la loro violenza».

Seguendo una suggestione offerta da Federica Colleoni nel saggio *Fanon, Violence and Rebellion in Italian Cinema. The case of Valentino Orsini*, si può condividere l’idea che il tema del film sia in realtà il dramma dell’intellettuale nell’Italia contemporanea, frustrato dal senso di inadeguatezza e inutilità della sua opera⁶⁴⁸.

Accogliendo l’interpretazione che legge il film come un lungo sfogo di Fausto/Orsini, è opportuno riflettere sul valore simbolico dell’aver creato e “fatto parlare” il personaggio del regista africano, anche considerando che si tratta di *fiction* e non di documentario.

Se da un lato si ha quindi il racconto dell’oppresso e del colonizzato, dall’altro si deve riconoscere una sorta di stratagemma retorico costruito da Orsini per legittimare certe sue posizioni politiche esplicitate attraverso la figura del regista nero: utilizzando la metanarrazione del film nel film, inventa il personaggio di Abramo al quale attribuisce le sue idee rispetto al ruolo del cinema e alla vera natura di capitalismo e neocolonialismo. L’operazione di Orsini da questo punto di vista è molto complessa perché, come sottolinea L. Miccichè, si preoccupa sia di mostrare le contraddizioni della rappresentazione (dell’idea di rivoluzione, di violenza, del ruolo dell’artista/intellettuale), che la rappresentazione delle contraddizioni⁶⁴⁹, come nel finale ad esempio, chiaramente costruito seguendo una prospettiva occidentale terzomondista, nonostante l’appunto di Abramo sulla realizzazione di un film totalmente africano e le riserve di Orsini riguardo il concetto eurocentrico di “Terzo mondo”.

⁶⁴⁸ Federica Colleoni, *Fanon, Violence and Rebellion in Italian Cinema. The case of Valentino Orsini*, «Interventions», vol. 17, 2017, p. 338.

⁶⁴⁹ L. Miccichè, *Il cinema italiano degli anni '60*, op. cit., p. 217.

I dannati della terra e *Toward a Third Cinema* vedono la luce nel 1969, ma si possono entrambi considerare come la fine di un percorso durato qualche anno, durante il quale è lecito supporre che, visti gli incontri in Argentina e in Italia, Solanas, Getino e Orsini si confrontarono, condividendo idee politiche e cinematografiche.

Per gli autori del manifesto, il “Terzo cinema” nasce come critica alla teoria e alla pratica del “Primo cinema” – e cioè il cinema *mainstream* e commerciale, spaziando da Hollywood alle sue imitazioni nazionali in giro per il mondo – e il “Secondo cinema”, quello autoriale, della classe media, «[...] the cinema of psychological crisis or [...] the cinema of poverty as a great *moral* question (rather than a question of socio-economic relations) [...]»⁶⁵⁰.

Il “Terzo cinema” è teorizzato come un cinema di liberazione orientato verso le lotte di persone e popoli determinati ad ottenere la trasformazione dell’ordine dato.

I dannati della terra si muove su questo orizzonte, anche se la forte presenza del regista italiano (Fausto/Orsini), delle sue incertezze e dubbi sia sul piano politico che su quello privato, la rendono un’opera non completamente leggibile attraverso la lente del “Terzo cinema”, presentando delle caratteristiche del cinema autoriale europeo che la avvicinano più a un manifesto della crisi della sinistra italiana.

Nel film di Orsini è sicuramente riscontrabile una “*resistance aesthetics*”, e cioè, come viene teorizzato da Neelam Srivastava, l’aspirazione di artisti e intellettuali italiani, in una particolare congiuntura storica, a trasformare in testi internazionali le loro opere caratterizzate da marcati tratti politico-rivoluzionari, superando la prospettiva europea e dotandoli così di una fisionomia globale⁶⁵¹. L’autrice individua anche le connessioni che molti autori italiani stabiliscono tra anticolonialismo e antifascismo, sottolineando poi come il terzomondismo avesse contribuito al rinnovamento della sinistra italiana⁶⁵².

Oltre a queste osservazioni è utile ricordare l’analisi che Marica Tolomelli fa del discorso anticoloniale nei movimenti terzomondisti di fine anni Sessanta: secondo l’autrice esso subì un irrigidimento che lo condusse a un antimperialismo semplificato nella contrapposizione tra dominati e dominanti, critica molto spesso indirizzata ai soli Stati Uniti, al centro della contestazione per la situazione in Vietnam.

⁶⁵⁰ Mike Wayne, *The Dialectics of Third Cinema*, in Yannis Tzioumakis, Claire Molloy (edited by), *The Routledge Companion to Cinema and Politics*, London, Routledge, 2016, p. 17.

⁶⁵¹ Neelam Srivastava, *Italian Colonialism and Resistances to Empire, 1930-1970*, London, Palgrave Macmillan, 2018, p. 233.

⁶⁵² *Ivi*, p. 195.

Tolomelli spiega questa trasformazione osservando come fosse proprio la tendenza sottolineata da Srivastava – cioè di considerare le lotte coloniali in una chiave di lettura incentrata sull'antifascismo – a limitare una analisi sul passato coloniale nazionale, dato che lo si vedeva come causato esclusivamente dall'imperialismo fascista⁶⁵³.

Nella conclusione Tolomelli sostiene che questa adesione della sinistra europea a un antimperialismo generico che aveva come obiettivo principale gli Stati Uniti «[...] si spieghi, almeno in parte, come una sorta di inconsapevole slittamento storico-politico, mai esplicitamente evocato, tendente a portare il problema del colonialismo fuori dai confini europei. [...] Questa sorta di esternalizzazione della critica anticoloniale, dall'Europa agli Stati Uniti, offriva di fatto la possibilità di eludere o di compiere solo parzialmente un confronto critico con lo scomodo passato coloniale che in misura diversa riguardava la maggior parte dei paesi europei occidentali»⁶⁵⁴.

Se risulta innegabile l'assenza di ogni riferimento al colonialismo italiano nel film di Orsini, tuttavia i numerosi spunti offerti dal regista vanno oltre l'opposizione semplicistica di vittime e carnefici proposta dal finale, riflessioni che emergono anche dai testi con i quali si è integrata l'analisi della pellicola: l'individuazione dei limiti delle rivoluzioni del '60, le difficoltà incontrate a causa della limitatezza del linguaggio nel riportare le esperienze dei fronti rivoluzionari, la crisi della sinistra radicale europea di fronte alle lotte di liberazione, la necessità di proporre un nuovo tipo di cinema che sovvertisse il linguaggio di quello *mainstream*, il sospetto nei confronti del concetto di "Terzo mondo" e lo sguardo eurocentrico che presupponeva, la continua messa in discussione di qualunque certezza. Sono tutte questioni aperte e complesse che conducono a un inevitabile finale aperto che preferisce la *performance* teatrale metaforica ed evocativa, a un ulteriore monologo conclusivo.

Se non è corretto inserire il film nel genere del "Terzo cinema" e avere qualche riserva nel definirlo terzomondista, si deve comunque riconoscere il suo posizionamento all'interno di una struttura di solidarietà internazionali, accomunate dalle riflessioni di figure politiche come Frantz Fanon o Che Guevara, e dal desiderio condiviso di sovvertire e decolonizzare canoni e linguaggi.

Nonostante i limiti e l'ostica narrazione, Valentino Orsini con *I dannati della terra* è uno dei registi che più osò nella direzione del cinema rivoluzionario:

⁶⁵³ Marica Tolomelli, *Dall'anticolonialismo all'anti-imperialismo yankee nei movimenti terzomondisti di fine anni Sessanta*, «Storicamente», n. 12, 2016, p. 26-27.

⁶⁵⁴ *Ivi*, p. 27.

Danniamo il nostro cinema, la nostra ricerca, la nostra stessa posizione di autori. Non capitalizziamo niente; rischiamo tutto. Viviamo sino alle estreme conseguenze la nostra modesta attitudine (almeno per noi europei) rivoluzionaria, sicuri che quel poco che è possibile fare può essere fatto. Certi che nelle sale cinematografiche, quando sullo schermo si libereranno le immagini del nostro “lavoro”, qualche occhio attento capita. Forse non saranno in molti, ma sempre sufficienti per ogni inizio⁶⁵⁵.

4.4 Epilogo – Joy Nwosu, spettatrice africana

Giungendo verso la fine di questo percorso, è opportuno rievocare uno dei personaggi che ha frequentato costantemente le pagine precedenti, raramente sotto la luce dei riflettori, ma comunque sempre presente nel sottofondo degli avvenimenti e delle analisi: il pubblico è una entità faticosa da ricostruire storicamente, ma è indispensabile che la sua esistenza sia tenuta in considerazione, cercando di metterne in risalto i tratti – a volte fantasmatici – evidenziando i segni che ha lasciato e facendo in modo che non vadano perduti.

Nel corso dei capitoli, ogni qual volta l'intreccio di fonti e documenti ne avesse mostrato qualche ombra, si è provato a farne emergere la voce: critici, studenti, intellettuali e figure politiche, giornalisti, lettori di riviste, utenti di siti internet e minoranze alla ricerca di giustizia storica.

Se a livello quantitativo le evidenze non sono state tante, l'eterogeneità degli indizi raccolti è stata indispensabile per intercettare dimensioni che sarebbero rimaste nascoste se non si fosse prestata attenzione alla ricezione. Il caso più paradigmatico è senza dubbio quello del controverso *Africa addio*: attraverso la ricostruzione delle molteplici direzioni prese dalla pellicola – che hanno travalicato lo spazio geografico italiano e il tempo limitato della distribuzione nelle sale – è stato possibile disseppellire voci nate dal dissenso, dall'opposizione o dalla risemantizzazione del materiale audiovisivo creato da Jacopetti e i suoi collaboratori.

Nelle pagine che seguiranno verrà introdotta una spettatrice d'eccezione tra quello che poteva essere il pubblico dell'Italia degli anni Sessanta; se invece si preferisce evitare di

⁶⁵⁵ V. Orsini, *La responsabilità degli autori*, op. cit., p. 21.

attribuire caratteristiche al soggetto, non si può certo negare che il documento da lei prodotto sia di grande valore nonché unico nel suo genere.

Joy Nwosu arriva a Roma dalla Nigeria nel 1962 per studiare, come molti giovani africani che negli anni Sessanta ricevevano finanziamenti per formarsi in Europa; Nwosu, che aveva una formazione musicale, sceglie di fare un'audizione al conservatorio di Santa Cecilia a Roma dove, una volta ammessa, studia come cantante lirica.

Invece di ritornare in Nigeria una volta laureata, considerando anche la guerra civile che scoppiò nel suo Paese nel 1967, si iscrive a un corso di comunicazione ad indirizzo cinematografico presso l'Università Internazionale per gli Studi Sociali Pro Deo: esce nel 1968 per il piccolo editore romano Tindalo *Cinema e Africa nera*⁶⁵⁶, monografia compilata a partire dalla tesi di laurea⁶⁵⁷.

Come racconta in una intervista pubblicata su *YouTube*⁶⁵⁸, il tema della ricerca viene deciso insieme al suo relatore di tesi: entrambi riconoscono la totale assenza nella critica cinematografica italiana di una analisi sulle rappresentazioni dell'Africa e dei neri nel cinema europeo e americano. Uno dei pochissimi lavori, che peraltro Nwosu citerà con frequenza nel suo libro, è *The negro in films*⁶⁵⁹, scritto dallo studioso inglese Peter Noble nel 1948 e pubblicato in Italia nel 1956 grazie all'impegno di Lorenzo Quaglietti che lo aggiornò con un'ampia appendice in cui inserì anche numerose pellicole italiane⁶⁶⁰. Lei stessa nell'intervista ammette come fosse stato molto difficile procurarsi il materiale per scrivere il libro; molto utile a questo riguardo è la bibliografia inserita alla fine, strumento necessario, insieme alle citazioni presenti nel corpo del testo, se si volesse ricostruire chi e in che modalità si occupasse di rappresentazioni e cinema africano emergente verso la metà degli anni Sessanta.

Nonostante si tratti di un lavoro pionieristico, a volte più simile al *pamphlet* che a un saggio, *Cinema e Africa nera* colma una importante mancanza negli studi filmici con una prospettiva di grande acume, caratterizzata da osservazioni non comuni anche per la critica progressista del periodo, e in tempi ancora lontani dalla successiva teoria

⁶⁵⁶ Joy Nwosu, *Cinema e Africa nera*, Roma, Tindalo, 1968.

⁶⁵⁷ I preziosi riferimenti biografici sono contenuti nella seconda edizione di *Cinema e Africa nera* che Leonardo De Franceschi ha curato, e di cui ha scritto la premessa, nel 2014, operazione di grande pregio editoriale che consente di dare più visibilità a un'opera che è ancora sconosciuta a molti, e che rappresenta quasi un *unicum* nel panorama italiano: Joy Nwosu, Leonardo De Franceschi (premessa alla seconda edizione), *Cinema e Africa. L'immagine dei neri nel cinema bianco e il primo cinema africano visti nel 1968*, Roma, Aracne, 2014.

⁶⁵⁸ https://www.youtube.com/watch?v=mOPbWlhFnmc&ab_channel=cinemafrica (ultima consultazione 01.12.2020).

⁶⁵⁹ Peter Noble, *The negro in films*, London, Skelton Robinson, 1948.

⁶⁶⁰ P. Noble, *Il negro nel film*, Roma, F.lli Bocca, 1956.

postcoloniale. Una donna africana che, dopo aver studiato e vissuto la Roma degli anni Sessanta, lascia una testimonianza come *Cinema e Africa nera*, è un evento raro e materiale di grande significato per gli storici; da notare anche la buona padronanza della lingua italiana: il testo infatti è stato scritto in italiano dall'autrice, aiutata nel processo di revisione dal regista e amico Giovanni Vento.

Entrando nel merito del documento, il primo elemento che colpisce, oltre al piccolo formato dell'edizione, è la presenza di ventiquattro tavole fotografiche in bianco e nero che immortalano scene di vari film che hanno a che fare con la tematica trattata e di cui molto spesso si sono perse le tracce⁶⁶¹.

L'apparato visuale è distribuito lungo i quattro capitoli nei quali è strutturata l'opera (*Films europei e americani sull'Africa, Il negro nel film, Il tentativo degli indipendenti, Cinema africano oggi*), che si compone anche di una prefazione scritta da Mino Argentieri di cui parleremo più avanti, di una breve introduzione dell'autrice e di alcune pagine di bibliografia.

Nell'introduzione si trova il primo "atto di accusa" di un testo che non lesina critiche acute a registi e film, smascherandone i limiti senza curarsi troppo di autorialità o prestigio culturale: utilizzando il testo *Storia del cinema mondiale* di Georges Sadoul, mette in evidenza che a sessantacinque anni dall'invenzione del cinema ancora non è stato realizzato un lungometraggio interamente africano: «Non è una nota informativa quella che abbiamo riportata; ma piuttosto un atto d'accusa, accusa alla cultura cinematografica per non essere stata tale, anzi per aver servito la causa opposta»⁶⁶².

Le riflessioni dell'autrice hanno spesso la forma di frasi assertive che avrebbero meritato un ulteriore svolgimento argomentativo per aumentarne l'efficacia critica; è il caso, per esempio, delle poche righe dedicate a quanto avvenne al Festival di Dakar: «[...] il cinema africano, era presente come soltanto un cinema che ha conosciuto la tratta degli schiavi e l'invasione coloniale poteva esserlo. Film che messi al confronto con le produzioni europee e americane finivano con l'apparire anch'essi come le opere di quegli strani selvaggi di cui riferì proprio agli europei l'italiano Marco Polo»⁶⁶³; riflessioni simili si possono ritrovare nell'ultimo capitolo, dove Nwosu indirizza la critica verso la maggior parte dei nuovi film africani, sostenendo che i registi non si fossero ancora completamente emancipati dall'influenza europea. Una maggiore articolazione anche rispetto al Festival

⁶⁶¹ Leonardo De Franceschi, *Premessa alla seconda edizione*, in J. Nwosu, *Cinema e Africa. L'immagine dei neri nel cinema bianco*, op. cit., p. 14.

⁶⁶² J. Nwosu, *Cinema e Africa nera*, op. cit., p. 24.

⁶⁶³ *Ivi*, p. 25.

di Dakar – sapere per esempio se partecipò ad esso o se ne venne a conoscenza attraverso la copertura mediatica italiana – avrebbe sicuramente portato a circoscrivere maggiormente alcuni nuclei problematici che tendono a sfumarsi nel corso del testo.

Nel primo capitolo passa in rassegna alcuni film europei e hollywoodiani che presentano soggetti africani: rifacendosi a Jean Rouch, scrive che quanto emerge da questi documentari è «la volontà d'esotismo di questi cacciatori, la caccia al cannibalismo e alla *sauvagerie*: per cui il negro è un animale singolare il cui comportamento deve servire a far ridere, quando non si tratti di un vero e proprio caso patologico»⁶⁶⁴.

Nonostante Nwosu sia incline a vedere più i limiti delle rappresentazioni e la sua ricerca si caratterizzi dal sospetto nei confronti della prematura esultanza indirizzata alle conquiste in termini di emancipazione del nuovo cinema africano, specialmente in un passaggio sembra suggerire che la situazione del cinema mondiale della fine degli anni Sessanta avrebbe potuto essere diversa se anche solo una pellicola avesse proposto una immagine di Africa differente. Il film in questione è *Voyage au Congo* di Marc Allégret, risultato di un viaggio di undici mesi in Africa subsahariana con André Gide tra il 1925 e il 1926. Il film di Allégret (1927) è basato sul *pamphlet* di Gide, ma secondo Nwosu “si perdeva dietro un estetismo tanto inutile quanto ambiguo”:

Giustamente Jean Rouch nota che il film di Allégret fu una grande occasione perduta: più fedele al *pamphlet* di Gide (se non proprio alla realtà africana) esso infatti avrebbe potuto inferire un serio colpo alla letteratura cinematografica colonialista, e forse orientare, addirittura, ben diversamente, già dagli anni trenta, tutto il cinema africano, giocando per l'Africa un ruolo assai simile a quello giocato per l'Asia da Pudovkin (*Tempeste sull'Asia*) e da Ejzenstejn con *Lampi sul Messico*. Invece nei film che seguirono l'Africa divenne solamente il continente della barbarie e della crudeltà [...] *Con gli antropofaghi*, *Con i cannibali*, *Con i mangiatori di uomini* sono solo alcuni dei titoli di questi anni⁶⁶⁵.

Quando sposta l'attenzione sulla cinematografia italiana le sue osservazioni diventano più pregnanti: analizzando la cinematografia di epoca fascista, emerge chiaramente che per Nwosu il colonialismo italiano non è per nessun motivo “migliore” rispetto agli altri colonialismi europei, e che gli immaginari legati ad esso non hanno ancora smesso di agire nella sfera pubblica e nei *media*.

⁶⁶⁴ J. Nwosu, *Cinema e Africa nera*, op. cit., p. 26.

⁶⁶⁵ *Ivi*, p. 39.

Nwosu osserva che il fascismo, mentre da un lato recupera tutti gli stereotipi sull’Africa messi in circolo dal resto della filmografia europea e da Hollywood, dall’altro garantisce un proprio contributo “originale” infarcendo i film sulla conquista dell’Etiopia anche di altri temi, quali l’idea di riscatto del popolo italiano attraverso la riconquista del regno di Haile Selassie e il recupero dell’immaginario legato all’Impero romano:

Così *Il grande cappello* [sic] (1936) di Mario Camerini: dove l’impresa etiopica serve da pretesto per il riscatto di un uomo che aveva perduto il senso della sua nazionalità e della sua razza. In *Scipione l’Africano* (1937) è invece l’impero riconquistato quello che viene celebrato nello storico di Carmine Gallone; *Luciano Serra pilota* (1938) è ancora la storia di un riscatto così come *Sentinelle di bronzo* (1937) e *Squadroni bianchi* (1936) celebrano il valore guerriero dei cavalieri del deserto finalmente in grigio-verde e camicia nera⁶⁶⁶.

Se queste valutazioni nel dibattito contemporaneo sono ormai diffuse e condivise, nel 1968 non erano ancora così frequenti, e si è visto nel corso della tesi come le riflessioni critiche sul colonialismo italiano fossero molto rare. Ancora meno comuni erano quelle sulle eredità lasciate dal colonialismo e dal fascismo nelle modalità di narrazione e rappresentazione nei prodotti culturali dell’Italia postcoloniale. Nwosu riconosce questa continuità e la denuncia con la *verve* dissacrante che la contraddistingue:

Ecco: noi non crediamo di sbagliare se riteniamo che fu a questo tipo di cinema che si ispirò quello di *Africa addio*, *Violenza a una monaca*, *Violenza segreta*, *Congo vivo*, così come non pensiamo di sbagliare se affermiamo che fu dai film di Camerini, di Alessandrini, di Genina che nacquero quei documenti come *Eva nera*, *Mal d’Africa*, *Continente perduto*, sul mal d’Africa – questo sì un contributo razzista veramente originale – da cui non si salvò neppure certa produzione di qualità (*L’eclisse* di Michelangelo Antonioni). Perché il fascismo, nella sua sintesi sentimental-cattolico-guerriera, fu un fenomeno sinceramente italiano: e un fenomeno che dura⁶⁶⁷.

In più occasioni l’autrice si prende delle libertà linguistiche che se da un lato possono essere viste come apprezzabili sperimentazioni da parte di una non madre lingua italiana, dall’altro depotenziano l’analisi, riassumendo concetti in espressioni del tipo

⁶⁶⁶ J. Nwosu, *Cinema e Africa nera*, op. cit., p. 41.

⁶⁶⁷ *Ivi*, p. 43. Quando cita Antonioni, si riferisce alla lunga scena in cui Monica Vitti è in *blackface* che è stata analizzata nel secondo capitolo della tesi.

“sentimental-cattolico-guerriera”, “frustrazione fascistico-sessuale”⁶⁶⁸ o “dal cattolicesimo più puro alla inclinazione sentimental-fascistico-sexual”⁶⁶⁹.

Introducendo il secondo capitolo, *Il negro nel film*, Nwosu comunica di non voler fare come Peter Noble e Lorenzo Quaglietti, come osserva De Franceschi: «[...] dichiarando il proprio disinteresse per “la cronaca delle ingiustizie che avrebbe subito il negro nel cinema di tutti i paesi” o il plauso nei confronti di “opere nelle quali egli finiva coll’apparire intelligente, umano, simpatico, grande, vivo, personale ecc.”, e l’intenzione di focalizzarsi piuttosto sull’”esame di quella che potremmo chiamare la psicosi negra” definendola subito dopo come “una sorta di cocktail ideologico-sentimentale fatto di sufficienza e di paura, di odio e di dolcezza, di schifo e di amore [...] da cui non ci si salva neppure quando si crede di esserne completamente fuori»⁶⁷⁰.

Nwosu osserva che in molti film italiani di fine anni Quaranta/Cinquanta, “per paura di fare del razzismo si finisce per fare del razzismo”, infantilizzando e vittimizzando i personaggi neri⁶⁷¹.

Enfatizza queste osservazioni riguardo questo tipo di razzismo “benevolo” che potrebbe passare sottotraccia recuperando, con una citazione da *Letteratura e vita nazionale*, le riflessioni di Gramsci intorno al termine “umili” per come lo intendono gli intellettuali italiani, e cioè indicante un rapporto di protezione paterna che cela “il sentimento sufficiente di una propria indiscussa superiorità”, il rapporto tra adulto e bambino: «A quaranta anni da queste parole, dopo la caduta del fascismo e la nascita della Repubblica, è il negro che ancora più largamente e compiutamente riflette questa specie di seconda anima della cultura italiana. È il negro, il balsamo negro, il più salutare, a lenire la vecchia ferita»⁶⁷².

Il capitolo successivo lo dedica ai “tentativi” di quelli che lei chiama gli indipendenti: Ansano Giannarelli, Giovanni Vento, Valerio Zurlini, Valentino Orsini, Pier Paolo Pasolini. Sono “tentativi” perché non manifesta pieno entusiasmo per nessuno, fatta eccezione per Giovanni Vento e Valentino Orsini, presumibilmente basandosi sui numerosi articoli pubblicati su *I dannati della terra*, dal momento che il film non era ancora uscito nelle sale al momento della stesura della tesi.

⁶⁶⁸ J. Nwosu, *Cinema e Africa nera*, op. cit., p. 56.

⁶⁶⁹ *Ivi*, p. 57.

⁶⁷⁰ L. De Franceschi, *Premessa*, op. cit., in J. Nwosu, *Cinema e Africa. L’immagine dei neri nel cinema bianco*, op. cit., p. 21.

⁶⁷¹ «Cioè, ancora, bontà, fraternità, legalità, rispettabilità, gentilezza d’animo, buoni propositi, pregheremo per te, vedremo ciò che potremo fare, oh poverino, quanti anni aveva...», J. Nwosu, *Cinema e Africa nera*, op. cit., pp. 79-80.

⁶⁷² *Ivi*, p. 81.

La sua critica è indirizzata soprattutto nei confronti di Pasolini⁶⁷³, del quale cita un pezzo dell'intervista che gli venne fatta da Oriana Fallaci⁶⁷⁴ nella quale, comparando l'esperienza di viaggio a New York con quelle nel continente africano, disse la famosa frase: «Ma in Africa vorrei andare e restare per non ammazzarmi. L'Africa è come una droga che prendi per non ammazzarti, una evasione».

Considerando questi registi e i loro rispettivi film a soggetto africano, Nwosu dunque scrive:

[...] la nostra impressione dicevamo è che l'Africa di questi film sia più il risultato di un'operazione condotta dall'esterno che la componente di incontri-scontri dentro il continente africano. Un'operazione che spesso somiglia a una vera e propria masturbazione intellettuale, come nel caso di P. P. Pasolini e del suo Padre Selvaggio [...] dove l'Africa fa da sfondo a un saggio cinematografico a metà strada fra Accattone e Il Vangelo secondo Matteo⁶⁷⁵.

Larga parte di questo capitolo è dedicata a Giovanni Vento e a due suoi film: *Il nero* – che racconta la vita di tutti i giorni di due giovani napoletani nati nel secondo dopoguerra da donne italiane e militari afroamericani – e *Africa in casa*⁶⁷⁶, documentario composto da microstorie sui lasciti dell'avventura coloniale italiana in Africa orientale⁶⁷⁷.

Come ricorda De Franceschi, Nwosu recitò nel film *Il nero* e fu legata a Vento da una forte relazione affettiva; fu il regista stesso a suggerirle di pubblicare la tesi di laurea, aiutandola nella ricerca di una casa editrice e nella redazione del libro.

⁶⁷³ L'affascinante rapporto di Pasolini con il continente africano è stato ampiamente studiato e approfondito; Nwosu fa queste osservazioni su Pasolini riferendosi al soggetto de *Il padre selvaggio* che aveva da poco letto. La storia dell'insegnante bianco europeo e del brillante scolaro africano nel Congo della guerra civile non diventerà mai un film, rimanendo nella forma di sceneggiatura/appunti; P. P. Pasolini, *Il padre selvaggio*, Torino, Einaudi, 1975. Il film interamente a soggetto africano che realizza è *Appunti per un'Orestiade africana*, presentato alla Mostra del Cinema di Venezia nel 1973. Le principali pubblicazioni che riguardano Paolini e l'Africa sono: Giovanna Trento, *Pasolini e l'Africa. L'Africa di Pasolini. Panmeridionalismo e rappresentazioni dell'Africa postcoloniale*, Milano-Udine, Mimesis, 2010; G. Trento, "La pianta trapiantata, dalle radici scoperte": diaspora transatlantica e presenze afroamericane nell'opera di Pasolini, in Alessandra Ferraro, Silvana Serafin (a cura di), *Pier Paolo Pasolini nelle Americhe*, «Oltreoceano», n. 10, 2015, pp. 171-182; Luca Caminati, *Orientalismo eretico. Pier Paolo Pasolini e il cinema del Terzo mondo*, Milano, Mondadori, 2007.

⁶⁷⁴ Oriana Fallaci, *Un marxista a New York*, «L'Europeo», n. 42, 1966.

⁶⁷⁵ J. Nwosu, *Cinema e Africa nera*, op. cit., p. 109.

⁶⁷⁶ Estratto presente su <http://cinestore.cinetecadibologna.it/video/dettaglio/19215> (ultimo accesso 29.11.2020).

⁶⁷⁷ L. De Franceschi, *Premessa*, op. cit., in J. Nwosu, *Cinema e Africa. L'immagine dei neri nel cinema bianco*, op. cit., p. 23.

Se Vento è “il regista che riesce a fare del cinema africano senza volerlo fare”⁶⁷⁸, come d'altronde Gillo Pontecorvo – se non fosse “quel tono da film già fatto” e “l'impressione da film sulla resistenza italiana” che può dare *La battaglia d'Algeri*⁶⁷⁹ – per *Seduto alla sua destra* di Valerio Zurlini non ci sono che parole di critica, data l'impostazione intellettualistica del film che propone il *leader* congolese Lumumba come figura cristologica⁶⁸⁰.

Nwosu ha alte aspettative rispetto la pellicola di Valentino Orsini, manifestando comunque la parzialità di un giudizio espresso su un film che non si è ancora visto; rispetto a ciò che ha letto sulle riviste di cinema, individua punti di forza nel fatto che esso si ispiri a *I dannati della terra* di Franz Fanon, testo che descrive come “uno dei massimi documenti teorici della rivoluzione dei popoli coloniali”, mostrando quindi “l'intenzione di svolgere forse per la prima volta un discorso sul colonialismo e le sue componenti afro-europee”. Osserva inoltre che la presenza del regista africano Abramo possa fare ben sperare rispetto uno sguardo “dal di dentro” dell'Africa contemporanea: «E infatti *I dannati della terra* mentre non può essere definito un film africano, non è neppure quello che si dice un film europeo. È un film, forse, come affermano gli autori, *anche* sul Terzo Mondo, *anche* sull'Italia»⁶⁸¹.

Nell'ultimo capitolo, dedicato al cinema africano degli anni Sessanta, Nwosu esprime la sua severa critica nei confronti di coloro che immaginano cambiata radicalmente la situazione cinematografica nel continente africano, sottolineando i numeri ancora bassi di sale in rapporto al numero degli abitanti e la completa assenza di interi Stati all'interno del nascente mercato. Anche rispetto i film distribuiti nel continente africano, frena gli entusiasmi mettendo in evidenza che la maggior parte di essi appartiene ancora al bacino euro-americano. La sua posizione risulta quindi poco generosa rispetto agli innegabili, seppur limitati, progressi compiuti dal Continente in questo settore:

È dunque in questa situazione che va inserito il discorso sul cinema africano di oggi se non si vuole cadere negli eccessi di una critica per la quale non solo saremmo passati dall'altra parte della macchina da presa, ma conteremmo già alcune pagine di storia del cinema. [...] No, noi non crediamo [...] che siamo passati dall'altra parte della macchina da presa, né che si possa parlare di prime pagine della storia del cinema africano se per africano

⁶⁷⁸ J. Nwosu, *Cinema e Africa nera*, op. cit., p. 103.

⁶⁷⁹ *Ivi*, p. 115.

⁶⁸⁰ *Ivi*, p. 111.

⁶⁸¹ *Ivi*, pp. 113-114.

s'intende un cinema con le sue tendenze, le sue scuole, i suoi stabilimenti, il suo pubblico, la sua politica e la sua pellicola⁶⁸².

Dopo aver passato in rassegna alcuni registi e le loro produzioni – i senegalesi Paulin Soumanou Vieyra, Ababacar Samb Makharam, Ousmane Sembène, il camerunense Jean-Pierre Dikongue Pipa e l'ivoriano Mustapha Alassane – Nwosu riflette su come numerosi personaggi di questi primi film africani guardino all'Europa con desiderio, e come cerchino di diventare qualcun altro rispetto ciò che sono. Non è raro che la volontà di cambiamento rimanga frustrata, e che la trasformazione si congeli in un ibrido che non viene però percepito come possibilità ma come debolezza; questa duplice alienazione dell'africano – derivata dalla sua condizione passata di colonizzato – è argomento di analisi nei testi di Fanon.

Nwosu afferma che la vera rivoluzione del cinema africano avverrà quando i cineasti africani, venuti da ogni orizzonte sociale e culturale, saranno consapevoli del patrimonio culturale e storico che hanno in comune e a partire da esso saranno in grado di formulare qualcosa di nuovo da dire al mondo. Sarà quindi «una rivoluzione in cui i rivoluzionari scopriranno la vera natura di se stessi e della società che cercano di mettere sottosopra nel corso della rivoluzione stessa»⁶⁸³.

I toni pessimistici e cupi della conclusione devono essere letti alla luce del forte pragmatismo dell'autrice: l'invito a lasciar quasi perdere cinema e cultura in generale per concentrarsi sui problemi veri del Continente è segno di una serietà critica che guarda al lungo cammino ancora da fare più che compiacersi dei traguardi raggiunti.

Joy Nwosu crede nel potere trasformativo del cinema, come d'altronde dimostra il suo libro, e anche alla luce della sua esperienza di studentessa, spettatrice, attrice e artista, invita i popoli africani a continuare a lottare per emanciparsi sempre più dall'Europa e dai suoi modelli:

D'altro canto non è un mistero per nessuno che siamo un paese altamente *sottosviluppato*; che abbiamo bisogno di cibo, di acqua, di case, di vestiti, di strade, di ospedali, di fognature, prima ancora che di scuole e di libri. Tanto che viene perfino il dubbio se quanto abbiamo fatto e stiamo facendo, senegalesi e nigeriani, del Ghana e del Camerun, con il cinema e la cultura, la musica e la poesia, e la medicina, l'ingegneria, la meccanica, sia proprio quello che bisognava e bisogna fare. Se non sia cioè una evasione la nostra che invece di rimanere

⁶⁸² J. Nwosu, *Cinema e Africa nera*, op. cit., pp. 125-126.

⁶⁸³ *Ivi*, p. 143.

a casa a fare i conti con la nostra realtà ce ne andiamo in giro per l'Europa sognando che intanto faremo la rivoluzione. Comunque, non è che ci aspettiamo qualche risposta in questo senso. Tanto meno dal cinema africano di oggi. Siamo anzi del parere che queste domande continueranno a non nutrire questo cinema anche nel prossimo futuro. Che saranno altri, ancora, i dubbi e le vergogne che esso porterà sulla pellicola. Dal canto nostro, continueremo a credere che prima prenderemo coscienza della nostra condizione e prima affretteremo la nostra nascita di uomini. (Anche nel cinema)⁶⁸⁴.

La prefazione di Mino Argentieri all'edizione del 1968 rivela le difficoltà della sinistra italiana del tempo a concepire l'oppressione razziale svincolata da quella di classe, e la tendenza quindi a portare dentro la stessa categoria tutti i soggetti vittime del potere capitalista senza distinguerne le rispettive storie e metterne a fuoco le specificità.

Gli stereotipi razziali messi in circolo dai film hollywoodiani vengono perciò assimilati da Argentieri a quelli attraverso cui l'industria cinematografica ha da sempre rappresentato le forze oppresse e rivoluzionarie.

L'invisibilizzazione del problema razziale risulta lampante in più passaggi della prefazione, quando per esempio scrive: «[...] non è rovesciando il razzismo "bianco" che si razionalizzano fenomeni riconducibili alla logica di ogni sistema borghese, giacché un meditato studio della cultura di massa ci porta ad individuare in alcune connotazioni classiste la radice delle menzogne cinematografiche»⁶⁸⁵.

Il rischio è appunto quello di scivolare in un semplificato terzomondismo nel quale le differenze tra le oppressioni scompaiono sotto l'ampio ombrello della dicotomia dominante/dominati, e in cui le soggettività rivoluzionarie perdono le loro molteplici dimensioni.

Questa fatica nel riconoscere le tensioni razziali si manifesta anche nel corso del dibattito sul film *Il nero* che ebbe luogo a seguito della proiezione del film tra alcuni giovani del Movimento Studentesco romano, al quale parteciparono, oltre gli studenti e l'insegnante, lo stesso Giovanni Vento e il giornalista del comitato federale del Pci Franco Funghi. Della pellicola viene colto maggiormente lo scontro generazionale tra i giovani e "i padri" piuttosto che le differenze nella quotidianità tra i ragazzi bianchi e i neri.

La novità dei protagonisti non bianchi viene riconosciuta da alcuni giovani, ma questa consapevolezza non porta mai a una interrogazione più ampia sul razzismo italiano, assumendo che l'intenzione del regista fosse stata quella di appiattire i diversi tipi di

⁶⁸⁴ J. Nwosu, *Cinema e Africa nera*, op. cit., pp. 146-147.

⁶⁸⁵ *Ivi*, p. 14.

esperienze sulla questione generazionale, arrivando addirittura a non riconoscere anche gli episodi di intolleranza chiaramente raffigurati da Vento:

Marra – Vorrei soffermarmi sul problema del colore. È vero che una delle intuizioni del film consiste proprio nel fatto che l'antagonismo nero-bianco [...] nel film è superato, cioè è dato per scontato; ma è anche vero che un nero ci appare per la prima volta come protagonista di un film, e viene addirittura proiettato come protagonista di una epoca storica⁶⁸⁶.

O ancora, riferendosi all'ultima scena, in cui tutti i ragazzi sono sottoposti a una visita medica per il servizio di leva:

Bianchi e negri, sono tutti uguali di fronte alla società che li sta ingabbiando, e tranquillamente, ridendo, perché loro sulla brandina ridono mentre aspettano il numero, vanno a farsi ingabbiare, vanno a farsi schiacciare. Ora, sulla base di questa scena, vorrei chiedere in che misura si ritiene che noi si possa realmente contestare il sistema, in che misura noi riusciremo a non essere stritolati dal sistema⁶⁸⁷.

Il razzismo non viene riconosciuto come mezzo di oppressione capitalista né dagli studenti del Movimento, né dal critico Argentieri, come se non potesse sussistere di per sé stesso senza essere in articolazione con l'oppressione di classe o lo scontro generazionale⁶⁸⁸.

La significativa figura di Joy Nwosu e la sua visione critica, capace di guardare con sospetto anche alle rappresentazioni considerate meno problematiche dal pubblico bianco

⁶⁸⁶ Movimento Studentesco, *Il Nero, il potere e i moti giovanili del '68*, «Cinema nuovo», n. 198, 1969, pp. 114.

⁶⁸⁷ *Ivi*, pp. 117-118.

⁶⁸⁸ Silvana Patriarca analizza questa tendenza della sinistra marxista degli anni Sessanta nel suo *The invisibility of racism: on the reception of Giovanni Vento's Il Nero and Antonio Campobasso's Nero di Puglia, 1967-1982*, «Modern Italy», vol. 23, n. 4, pp. 445-459; «As the Italian students' movement was hegemonized by various strains of Marxism, racism was seen as a form of oppression that could not be understood on its own, but only on its articulation within (and, more often, subordination to) the all-important class oppression. In the Cold War context, moreover, racism was also closely associated with the US and the apartheid regimes in Africa and disregarded in the case of communist countries (whose racism, in contrast, the conservative press was eager to underline). Moreover, among the most radicalised members of the 1960s students' movement overall opposition to the 'system' and more generally to US imperialism prevailed over an oppositional stance based on more specific issues», p. 450.

italiano, non possono che far pensare al saggio *The oppositional gaze. Black female spectators* scritto da bell hooks e raccolto in *Black looks. Race and representation*⁶⁸⁹.

La scrittrice afroamericana parte da ricordi personali per iniziare l'analisi dedicata alla spettatrice nera, denunciando la sua pressoché totale assenza negli studi di teoria cinematografica femminista.

Racconta di quando da bambina veniva rimproverata ogni volta che indirizzava il suo curioso e sfrontato sguardo verso il mondo circostante; esso era infatti percepito come aggressivo, un gesto di resistenza nonché sfida all'autorità. Ricorda lo stupore che la colse quando lesse che i padroni bianchi punivano gli schiavi che osavano guardarli: una delle politiche dello schiavismo era infatti quella di negare il diritto di guardare agli schiavi⁶⁹⁰. Anni dopo arrivò alla consapevolezza «[...] che gli schiavi avevano guardato. Che tutti i tentativi di reprimere il diritto allo sguardo di noi bambini e dei neri aveva prodotto in noi uno straordinario desiderio di guardare, un desiderio ribelle, uno sguardo oppositivo. Dimostrando il coraggio di guardare, dichiaravamo con spavalderia: “Non mi limiterò a guardare, voglio che il mio sguardo cambi la realtà”»⁶⁹¹.

bell hooks sottrae lo sguardo e la spettatorialità dall'idea di passività che spesso li caratterizza, trasformandoli in azioni di sfida al potere in particolare se agiti da soggetti ai quali storicamente è stato negato il diritto di guardare. È il loro sguardo dal margine che consente di scardinare le rappresentazioni dominanti, smascherandone le falsità e rivelando tutto ciò che esse eludono.

Dato che in ogni relazione di potere vi è necessariamente una possibilità di resistenza, hooks sostiene che lo “sguardo” delle nere colonizzate sia uno di questi possibili siti di opposizione; messe a confronto con i prodotti dell'Occidente bianco, l'esperienza filmica delle spettatrici nere risultava come trattenuta, nel senso che, mancando un soggetto nel quale rispecchiarsi, esse resistevano coscientemente all'identificazione con i film: «Per citare le parole di una di loro: “Il cinema riuscivo a godermelo solo se non guardavo troppo in profondità”. Per le spettatrici nere che hanno guardato troppo in profondità, l'incontro con lo schermo è stato una ferita»⁶⁹².

⁶⁸⁹ bell hooks, *The oppositional gaze. Black female spectators*, in bell hooks, *Black looks. Race and representation*, Boston, South End Press, 1992, pp. 115-131; il saggio è stato tradotto in italiano come *Uno sguardo oppositivo: la spettatrice nera*, contenuto in bell hooks, *Elogio del margine. Scrivere al buio*, Napoli, Tamu, 2020, pp. 76-104.

⁶⁹⁰ b. hooks, *Uno sguardo oppositivo*, op. cit., in b. hooks, *Elogio del margine*, op. cit., p. 76.

⁶⁹¹ *Ivi*, p. 77.

⁶⁹² *Ivi*, p. 87.

L'*oppositional gaze* faticosamente costruito è lo strumento attraverso il quale la spettatrice nera è in grado di vedere qualsiasi film grazie a un consapevole distacco dato dalla realizzazione che il cinema, soprattutto quello hollywoodiano, non la contemplasse come possibile fruitrice.

Non era stata prevista la presenza di una donna nigeriana appassionata di cinema nell'Italia degli anni Sessanta; Joy Nwosu ha saputo mettere il suo sguardo marginale a servizio dell'analisi e dell'interrogazione, ponendosi a una distanza sufficiente dal materiale per stare "in guardia"⁶⁹³ e consegnare alla storia un documento la cui possibile esistenza non era stata minimamente messa in conto:

Guardando e restituendo lo sguardo a chi guarda, noi nere ci impegniamo in un processo che ci porta a vedere la nostra storia come contro-memoria e a servircene per conoscere il presente e inventare il futuro⁶⁹⁴.

⁶⁹³ b. hooks, *Uno sguardo oppositivo*, op. cit., in b. hooks, *Elogio del margine*, op. cit., p. 95.

⁶⁹⁴ *Ivi*, p. 104.

Fonti

Fonti a stampa

1. Periodici e riviste

«Africa. Rivista trimestrale di studi e documentazioni dell'Istituto italiano per l'Africa e l'Oriente»:

Cristina Brambilla, *Temi del 2° Congresso Mondiale degli scrittori e artisti neri*, n. 3, anno 14, maggio-giugno 1959, pp. 122-124

«Bianco e nero»:

Fernando Di Giammatteo, *Che guaio l'aver sognato la rivoluzione*, n. 1/2, gennaio-febbraio 1969, p. 37

Giacomo Gambetti, *Africa addio*, n. 4, XXVIII, 1966, pp. 53-54

«Cinema & Film»:

Adriano Aprà, Gianni Menon (a cura di), *Valentino Orsini: "I dannati della terra"* n. 7-8, 1969, pp. 58-69

«Cinema nuovo»:

Alessandro Galante Garrone, *Nella possibilità di mentire il pericolo maggiore del cinema*, n. 180, 1966, pp. 86-88

Valentino Orsini, *Ipotesi ideologica aperta nell'esplosione della bomba H*, n. 189, 1967, pp. 328-331

Movimento Studentesco, *Il Nero, il potere e i moti giovanili del '68*, n. 198, 1969, pp. 112-121

«Cinemasessanta»:

Valentino Orsini, *La responsabilità degli autori*, n. 65, 1967, pp. 15-21

«Cinema studio»:

Eleonora Fiorini (a cura di), *Valentino Orsini. Il mio cinema esagerato*, n. 13, 1994, pp. 87-108

«Der Spiegel»

Africa addio. Starker Spürsinn, 15.08.1966,
<https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-46413956.html> (ultimo accesso
15.12.2020)

«Epoca»:

Ezio Colombo (a cura di), *Abissinia. L'avventura di trent'anni fa*, 08.05.1966,
pagine non numerate

William Demby, Marjory Collins, *A.O. nove anni dopo*, n. 6, 18.11.1950, pp.
19-29

«Fede e civiltà»:

Guglielmo Guariglia, *L'arte dell'Africa nera e il suo messaggio*, n. 8, agosto-
settembre-ottobre, 1966, pp. 3-128

«Filmcritica»:

Castaldini, Severi, Tomasino (a cura di), *Violenza all'estetica. Conversazione
con Valentino Orsini e Alberto Filippi*, n. 182, 1967, pp. 497-504

«Film mese»:

Luisa Sambonet, recensione a *Riusciranno i nostri eroi a ritrovare l'amico
misteriosamente scomparso in Africa?*, vol. III, n. 25, 1969, p. 8

«Il Corriere della Sera»:

Giovanni Grazzini, *Il cinema in bianco e negro applica l'alienazione all'Africa*, 12.04.1966, p. 3

Giovanni Grazzini, *L'Africa chiama a raccolta gli artisti della foresta*, 05.04.1966, p. 3

Giovanni Grazzini, *La musica di Duke Ellington scuote il cuore antico dei negri*, 07.04.1966, p. 3

«Il Giorno»:

Bernardo Valli, *Viaggio tra le rovine dell'“Impero”*, 1963 (7-8-12-14-17-19-20 luglio), pagine non numerate

«La Domenica del Corriere»:

Franco Bandini, *Faccetta nera: i grandi servizi della Domenica del Corriere*, numeri 2-3-5-7-8-9-10-12-13-14-15-16, dal 9 gennaio al 17 aprile 1966

Indro Montanelli, *I bianchi lasciano l'Africa*, n. 11, 13.03.1966, p. 5

«L'Espresso»

Come nasce un falso cinematografico. Due sentenze su una guerra privata in Congo. Jacopetti addio, 20.02.1966, p. 6

Carlo Gregoretti, *A caccia d'uomini sul fiume Congo*, 06.12.1964, pp. 6-7

Carlo Gregoretti, *Ecco i falsi di Africa addio*, 14.08.1966, p. 3

Carlo Gregoretti, *Gualtiero Jacopetti alla conquista di Boende*, 27.12.1964, p. 5

Carlo Gregoretti, *Tre giorni con i mercenari*, 12.12.1964, p. 7

Carlo Gregoretti, *Una guerra privata in cinemascope*, 20.12.1964, pp. 6-7

Sandro Viola, *Gli stregoni in palcoscenico*, 17.04.1966, p. 10-1

«L'Europeo»:

Oriana Fallaci, *Un marxista a New York*, n. 42, 1966

Gian Franco Venè, *Inviato nella storia. Colloquio con Indro Montanelli*, n. 52, 1966, pp. 76-77

«l'Unità» [ricerca per argomento: "Africa addio", "Jacopetti", "Dakar" – da 01.01.1964 a 31.12.1966]:

"Africa addio" ritirato anche a Vienna, 09.08.1966, p. 7

Ancora un documento sul Congo: il più atroce. "Dai" disse il cineasta e il mercenario sparò, 17.12.1964, p. 3

David, addio?, 06.08.1966, p. 1

David "privato" per Jacopetti, 07.08.1966, p. 13

Gravissima rivelazione di un mercenario. L'aeronautica italiana aiuta Ciombe, 27.12.1964, p. 6

Il 27 dal giudice uno dei collaboratori di Jacopetti, 04.04.1965, p. 6

Il cinematografo dei mercenari. Agghiaccianti particolari sulle imprese di Jacopetti, 24.12.1964, p. 3

Il "David di Donatello" al razzista "Africa addio"! Il festival di Taormina premia il vergognoso film di Jacopetti, 06.08.1966, p. 9

Il festival di Taormina premia il vergognoso film di Jacopetti, 06.08.1966, p. 9

Il primo festival delle arti negre, 02.04.1966, p. 10

I premi per il cinema al Festival di Dakar, 08.04.1966, p. 9

Jacopetti dal giudice si dichiara innocente, 04.06.1965, p. 9

L'aiutante di Jacopetti interrogato dal giudice, 13.05.1965, p. 12

L'”obbedisco” di Granzotto, 11.08.1966, p. 2

Nuove proteste contro “Africa addio”, 17.02.1967, p. 9

Studenti in Olanda contro «Africa addio», 24.11.1966, p. 13

Triplice omicidio: questa l'accusa. Jacopetti incriminato per l'eccidio nel Congo, 03.04.1965, p. 3

Roberto Alemanno, *Dibattito su Africa addio. Documentata la mistificazione di Jacopetti. Gli interventi di Cosulich, Porena, Signorini, e Argentieri*, 19.03.1966, p. 11

Roberto Alemanno, *Gli eredi del cinema di Hitler*, 30.03.1966, p. 9

G. C., *L'Africa com'è*, 12.08.1966, p. 7

G. C., *L'”obbedisco” di Granzotto*, 11.08.1966, cit. p. 2

Vittorio Spinazzola, *Quale Africa rimpiange Moravia*, 02.12.1972, p. 6

«Oggi»:

Consultato dal gennaio 1946 al dicembre 1966.

Lacune: 1948 [n. 5, 6, 8, 19, 20]; 1957 [n. 42]; 1958 [n. 28]; 1960 [n. 9, 23, 26, 27, 32, 33, 34, 46, 47]

«Présence Africaine»:

AA.VV., *Appeal*, n. XXIV-XXV, 1959/1, pp. 9-12

Alioune Diop, *The meaning of this congress*, n. XXIV-XXV, 1959/1, pp. 45-54

Senatore G. Mazza, *Address at the inaugural session at the Capitol (26th March)*, n. XXIV-XXV, 1959/1, pp. 29-32

«Vie Nuove»:

Franco Pratico, *Nascita e morte dell'impero. L'Etiopia trent'anni dopo*, n. 14-15-17, 1966

2. Volumi

AA.VV., *Letteratura negra*, Roma, Editori Riuniti, 1961

AA.VV., *Folk songs*, Parma, Guanda, 1966

Alfredo e Angelo Castiglioni, *Addio, ultimo uomo. Nel cuore dell'Africa alla ricerca delle tribù primitive*, Milano, Rusconi, 1977

Alfredo e Angelo Castiglioni, Vittorio Franchini, *Africa ama*, Milano, Sugar, 1972

John Cohen, *Africa addio*, New York, Ballantine Books, 1966

William Demby, *Le catacombe*, Milano, Frassinelli, 1967

Fabrizio Fogliato, Fabio Francione, *Jacopetti files. Biografia di un genere cinematografico italiano*, Milano-Udine, Mimesis, 2016

Frederick Forsyth, *I mastini della guerra*, Milano, Mondadori, 1974

Roberto Giammanco, *Black Power. Potere Negro*, Roma-Bari, Laterza, 1967

Mike Hoare, *Mercenario nel Congo*, Milano, Sugar, 1969

Indro Montanelli, *Poscritto*, in Indro Montanelli, Mario Cervi, *L'Italia littoria (1925-1936)*, Milano, Rizzoli, 1979, pp. 338-354

Alberto Moravia, *A quale tribù appartieni*, Milano, Bompiani, 2015

Alberto Moravia, *Il soggetto di Abramo in Africa*, in Adriano Aprà, Stefania Parigi (a cura di), *Moravia al/nel Cinema*, Roma, Associazione Fondo Alberto Moravia, 1993

Alberto Moravia, *Io e il mio tempo. Conversazioni critiche con Ferdinando Camon*, Padova, Nord-Est, 1988

Alberto Moravia, *La donna leopardo*, Milano, Bompiani, 1991

- Alberto Moravia, *L'attenzione*, in A. Moravia, *Opere: Romanzi e Racconti. 1960-1969*, Milano, Bompiani, 2007
- Alberto Moravia, *Le roi est nu. Conversations en français avec Vania Luksic*, Paris, Stock, 1979
- Alberto Moravia, *Lettere dal Sahara*, Milano, Bompiani, 2015
- Alberto Moravia, *Passeggiate africane*, Milano, Bompiani, 1987
- Alberto Moravia, *Passeggiate africane*, Milano, Fabbri editori, 2006
- Alberto Moravia, *Viaggi. Articoli 1930-1990*, a cura e con introduzione di E. Siciliano, Milano, Bompiani, 1994
- Alberto Moravia e Alain Elkann, *Vita di Moravia*, Bompiani, Milano, 1990
- Peter Noble, *Il negro nel film*, Roma, F.lli Bocca, 1956
- Peter Noble, *The negro in films*, London, Skelton Robinson, 1948
- Joy Nwosu, *Cinema e Africa nera*, Roma, Tindalo, 1968
- Letizia Paolozzi (a cura di), *Dalla negritudine all'africanismo. Primo Festival Culturale Panafricano di Algeri*, Milano, Feltrinelli, 1970
- Pier Paolo Pasolini, *Appunti per un poema sul terzo mondo*, in P. P. Pasolini, *Per il cinema*, vol. 2, Milano, Meridiani Mondadori, 2001, pp. 2677-2686
- Pier Paolo Pasolini, *Il padre selvaggio*, Torino, Einaudi, 1975
- Alberto Pezzotta, Anna Gilardelli (a cura di), *Alberto Moravia. Cinema italiano. Recensioni e interventi 1933-1990*, Milano, Bompiani, 2010
- Folco Quilici, *Alla scoperta dell'Africa*, Firenze, Valecchi, 1974
- Folco Quilici, *Malimba. La nuova Africa al Festival di Dakar*, Bari, De Donato, 1967
- Claudio Risè, *I documentari "sexy"*, in Vittorio Spinazzola, *Film 1964: film di massa e cinema d'avanguardia*, Feltrinelli, Milano, 1964, pp. 86-101
- Gianni Rondolino (a cura di), *Catalogo Bolaffi del cinema italiano 1966/1975: tutti i film degli ultimi 10 anni*, Torino, Bolaffi, 1975

Vittorio Spinazzola, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Milano, Bompiani, 1974

Bernardo Valli, *La verità del momento: reportages 1956-2014*, Milano, Mondadori, 2014

3. Locandine

[https://alchetron.com/Karamoja-\(film\)](https://alchetron.com/Karamoja-(film)) (ultimo accesso 06.12.2020)

<https://www.pinterest.it/pin/747316131899871160/> (ultimo accesso 06.12.2020)

<https://www.moviepostershop.com/africa-uncensored-movie-poster-1972>
(ultimo accesso 06.12.2020)

<https://www.facebook.com/Mondo-movie-1499455290384817/photos/2425401551123515> (ultimo accesso 15.12.2020)

<https://picclick.it/AFRICA-DOLCE-SELVAGGIA-Manifesto-Film-2F-Poster-Originale-163875041750.html> (ultimo accesso 06.12.2020)

<https://emuseum.ringling.org/emuseum/objects/10488/ringling-bros-and-barnum--bailey-tribe-of-genuine-ubangi;jsessionid=3BD5F7AD0CF3D6DE7872CC88494A7A00?ctx=99997fb3-66b9-4d3f-bcca-2c69259dcaaf&idx=6> (ultimo accesso 06.12.2020)

<https://filmartgallery.com/products/africa-blood-and-guts-africa-addio-7120>
(ultimo accesso 06.12.2020)

https://luigilocatelli.files.wordpress.com/2012/01/africa_blood_and_guts_poster_02.jpg?resize=345%2C512 (ultimo accesso 06.12.2020)

https://en.wikipedia.org/wiki/Africa_Addio#/media/File:Africa_Addio_-_Blood_and_Guts.jpg (ultimo accesso 06.12.2020)

<https://www.facebook.com/1499455290384817/photos/a.2075508716112802/2075509016112772/?type=3&theater> (ultimo accesso 06.12.2020)

<https://www.facebook.com/Mondo-movie-1499455290384817/photos/a.2075508716112802/2075514356112238> (ultimo accesso 15.12.2020)

Fonti audiovisive

1. Fonti orali

Intervista ad Angelo Castiglioni, fatta il 12.11.2018 presso il Museo Castiglioni di Varese

2. Cinegiornali

Archivio agenzia di stampa Reuters – piattaforma online British Pathè

West Berlin. Student demonstrate against film "Africa Addio", 05.08.1966,
Film ID: VLVADG5JFFI8MD4T8U52DOX1HMMS3

West Germany. Students arrested during meeting addressed by Congolese Premier Moise Tshombe, 18.12.1964, Film ID:
VLVA5QS0P4LL7JU52T8UCAFVFS37L

West Germany, West Berlin: Mr. Tshombe arrives, 18.12.1964, Film ID:
VLVA6RSGRR2GQOHVXTJL82X4C8Y0T

Archivio storico online Istituto Luce

Centinaia di europei massacrati in Congo da gruppi di rivoltosi,
04.12.1964, La Settimana Incom, n. 02530

Il Primo Ministro congolese Moise Ciombè in visita a Roma, 18.12.1964,
La Settimana Incom, n. 02533

3. Video YouTube

Estratti di *Africa addio* caricati sulla piattaforma da vari utenti:

https://www.youtube.com/watch?v=bPxtAsgrM18&t=378s&has_verified=1&bpctr=1574428568 (ultimo accesso 10.11.2020)

https://www.youtube.com/watch?v=jDGDw4GWcf4&t=2s&has_verified=1%2C (ultimo accesso 10.11.2020)

https://www.youtube.com/watch?v=jDGDw4GWcf4&t=2s&has_verified=1 (ultimo accesso 10.11.2020)

Intervista alla scrittrice ed etnomusicologa Joy Nwosu:

https://www.youtube.com/watch?v=mOPbWlhFnmc&ab_channel=cinemafrika (ultimo accesso 15.12.2020)

Trailer del film *Africa addio*:

<https://www.youtube.com/watch?v=ILye1Qk17wc> (ultimo accesso 15.12.2020)

4. Filmografia

Abramo in Africa (Gianni Barcelloni, 1976)

Addio ultimo uomo (Angelo e Alfredo Castiglioni, 1978)

Africa addio (Gualtiero Jacopetti, Franco Prospero, 1966)

Africa ama (Angelo e Alfredo Castiglioni, Guido Guerrasio, 1971)

Africa dolce e selvaggia (Angelo e Alfredo Castiglioni, 1982)

Africa in casa (Giovanni Vento, 1968). Estratto presente su <http://cinestore.cinetecadibologna.it/video/dettaglio/19215> (ultimo accesso 29.11.2020)

Africa segreta (Angelo e Alfredo Castiglioni, Guido Guerrasio, 1969)

Africa Speaks! (Walter Futter, 1930)

Appunti per un'Orestiade africana (Pier Paolo Pasolini, 1973)

Blow up (Michelangelo Antonioni, 1966)

Continente perduto (Enrico Gras, Giorgio Moser, Leonardo Bonzi, 1954)

Dakar è una metropoli (Ansano Giannarelli, 1966)

Der Lachende Mann (Walter Heynovski, Gerhard Scheumann, 1966)

Il bianco e il nero (Ansano Giannarelli, 1966)

Il nero (Giovanni Vento, 1967)

Labanta negro (Piero Nelli, 1966)

La battaglia di Algeri (Gillo Pontecorvo, 1966)

L'asfalto della giungla (Ansano Giannarelli, 1966)

L'eclisse (Michelangelo Antonioni, 1962)

L'occhio che uccide (*Peeping Tom*, Michael Powell, 1960)

L'occhio selvaggio (Paolo Cavara, 1967)

Magia nuda (Angelo e Alfredo Castiglioni, Guido Guerrasio, 1975)

Mal d'Africa (Stanislao Nievo, 1967)

Noi siamo l'Africa (Ansano Giannarelli, 1966)

Riusciranno in nostri eroi a ritrovare l'amico misteriosamente scomparso in Africa? (Ettore Scola, 1968)

Seduto alla sua destra (Valerio Zurlini, 1968)

Tokende! (Ansano Giannarelli, 1966)

5. Teche Rai

Stefano de Stefani, Marcella Glisenti, *Le voci dell'Africa: cultura e politica al festival di Algeri*, Rai Uno, 1969. Archiviazione: Roma C10649

Folco Quilici, *La scoperta dell'Africa*, Rai Uno, 1966. Archiviazione: Roma C5691, C5782, C5693, C5694, C5695, C5696, C5697

Folco Quilici, *Malimba*, Rai Due, 1966. Archiviazione: Roma C6308, C6309, C6310, C6311, C6312, C6313

Folco Quilici, *Teatro negro oggi*, 1967. Archiviazione: Roma C7179, C7201, C8024

Alberto Pandolfi, Sergio Borelli, *Festival di Dakar*, 1966. Archiviazione: Roma C5777. Anche in <https://vimeo.com/135843095> (ultima consultazione 12.12.2020)

Giuliano Tomei, Gino Nebiolo, *Etiopia, Africa*, 1969. Programma articolato in quattro puntate; lacunoso della seconda. Archiviazione: Roma C10675, C10677, C10678.

Archivi

Archivio della Biblioteca Luigi Chiarini – Centro Sperimentale di Cinematografia

Fondo Rizzoli

RS 11 006 19 01/02/03/04

Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico

Fondo Reiac film

Documentari Africa (I/DA):

UA1 [8 fascicoli]

UA2 [miscellanea – 8 fascicoli]

Casa Museo Alberto Moravia

Fondo Alberto Moravia

Consultati i fascicoli: UA512, UA522, UA523, UA524, UA531, UA678, UA689

Bibliografia

AA.VV., *Brava gente. Memoria e rappresentazioni del colonialismo italiano*, «Zapruder», n. 23, 2010

AA. VV., *Mondorama*, «Nocturno book», n. 9, 2001

Guido Abbattista, *Umanità in mostra. Esposizioni etniche e invenzioni esotiche in Italia (1880-1940)*, Trieste, Università di Trieste, 2013

Roberto Alemanno, *Itinerari della violenza. Il film negli anni della restaurazione (1970-1980)*, Edizioni Dedalo, Bari, 1982

Nora M. Alter, *The Political Im/perceptible in the Essay Film: Farocki's «Images of the World and the Inscription of War»*, «New German Critique», n. 68, 1996, pp. 165-192

Benedict Anderson, *Comunità immaginate: origini e fortuna dei nazionalismi*, Roma-Bari, Laterza, 2018

Marco Andreani, *Foto-documentari: note sui supplementi illustrati italiani del dopoguerra*, in Enrico Menduni, Lorenzo Marmo, *Fotografia e culture visuali del XXI secolo*, Roma, TrE Press, 2018, pp. 305-319

- Daniele Aramu, *Mondo cane...addio!*, «Nocturno», n. 9, 1999
- Daniele Aramu, *Tracce d'artificio. Viaggio alle origini del documentario sensazionalista, tra rappresentazione e mistificazione della realtà*, in AA.VV, *Mondorama*, «Nocturno book», n. 9, 2001
- Michail Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1995
- James Baldwin, *The devil finds work*, New York, Vintage International, 2011
- Zygmunt G. Baranski, Robert Lumely, *Culture and conflict in postwar Italy. Essays on mass and popular culture*, London, Palgrave Macmillan, 1990
- Daniela Baratieri, *Memories and Silences haunted by fascism. Italian colonialism MCMXXX-MCMLX*, Bern, Peter Lang, 2010
- Roland Barthes, *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Torino, Einaudi, 2001
- Roland Barthes, *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi, 2016
- Jean Baudrillard, *The evil demon of images*, Sidney, The Power Institute of Fine Arts, 1987
- Louis Bayman, Sergio Rigoletto (edited by), *Popular Italian cinema*, New York, Palgrave Mcmillan, 2013
- Ruth Ben-Ghiat, Mia Fuller (edited by), *Italian Colonialism*, New York, Palgrave Macmillan, 2005
- Giuliana Benvenuti, *Il viaggiatore come autore. L'India nella letteratura italiana del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2008
- Giuliana Benvenuti, *Un Paradiso terrestre a pagamento. I reportage dall'Africa di Alberto Moravia e le contraddizioni del turismo globale*, «Studi culturali», anno VII, n. 3, 2010, pp. 435-449
- Paolo Bertella Farnetti, Cecilia Dau Novelli (edited by), *Images of colonialism and decolonisation in the Italian media*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2017

Marco Bertozzi, *Ai limiti del reale. La censura italiana e il cinema documentario*, in Cinecensura, <http://cinecensura.com/collezione/cortometraggi/> (ultimo accesso 25.11.2020)

Marco Bertozzi, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Venezia, Marsilio, 2014

Raymond F. Betts, *La decolonizzazione*, Bologna, Il Mulino, 2007

Bruna Bianchi (recensione a), Caroline Elkins, *Britain's gulag. The brutal end of empire in Kenya*, London, Jonathan Cape, 2005, in «DEP. Deportate, esuli, profughe», n. 4, 2006, pp. 267-273

Claudio Bioni, *Gli anni affollati. La cultura cinematografica italiana (1970-1979)*, Roma, Carocci, 2009

Elisa Bordin e Stefano Bosco (a cura di), *A fior di pelle. Bianchezza, nerezza, visualità*, Verona, Ombre corte, 2017

Paolo Borruso, *Debre Libanos 1937. Il più grave crimine di guerra dell'Italia*, Roma-Bari, Laterza, 2020

Paolo Borruso, *Il Pci e l'Africa indipendente. Apogeo e crisi di un'utopia socialista (1956-1989)*, Firenze, Le Monnier, 2009

Gian Piero Brunetta, Jean A. Gili, *L'ora d'Africa nel cinema italiano: 1911-1989*, Rovereto, Materiali di lavoro-Rivista di studi storici, 1990

Antonio Bruschini, Antonio Tentori, *Nudi e crudeli. I mondo movies italiani*, Bologna, PuntoZero, 2000

Robert Burden, *Travel, modernism and modernity*, Farnham-Burlington, Ashgate Publishing, 2015

Alberto Burgio (a cura di), *Nel nome della razza. Il razzismo nella storia d'Italia 1870-1945*, Bologna, Il Mulino, 1999

Kyle Burke, *Revolutionaries for the right: anticommunist internationalism and paramilitary warfare in the Cold War*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2018

Alberto Cadioli, *Introduzione*, in A. Moravia, *A quale tribù appartieni*, Milano, Bompiani, 2015, pp. I-XVI

Gian Paolo Calchi Novati, *Italy and Africa: how to forget colonialism*, «Journal of Modern Italian Studies», n. 13, 2008, pp. 41-57

Gian Paolo Calchi Novati, *L'Africa d'Italia: una storia coloniale e postcoloniale*, Roma, Carocci, 2011

Gian Paolo Calchi Novati, Pierluigi Valsecchi, *Africa: la storia ritrovata. Dalle prime forme politiche agli Stati nazionali*, Roma, Carocci, 2016

Luca Caminati, *Orientalismo eretico. Pier Paolo Pasolini e il cinema del Terzo mondo*, Milano, Mondadori, 2007

Barbara Cannelli, *I re filosofi. Filosofia e poesia dell'Indipendenza dell'Africa*, Mantova, Universitas Studiorum, 2015

Barbara Cannelli, *Un pensiero africano. Filosofi africani del Novecento a confronto con l'Occidente 1934-1982*, Milano, Leonardo International, 2008

Paolo Capuzzo (a cura di), *Genere, generazioni e consumi. L'Italia degli anni Sessanta*, Roma, Carocci, 2003

Carlo Carbone, *Italiani in Congo. Migranti, mercenari, imprenditori nel Novecento*, Milano, Franco Angeli, 2019

Francesco Cassata, *“La difesa della razza”. Politica, ideologia e immagine del razzismo fascista*, Torino, Einaudi, 2008

Carlo Felice Casula, Giovanni Spagnoletti, Alessandro Triulzi (a cura di), *La conquista dell'Impero e le leggi razziali tra cinema e memoria*, Arcidosso, Effigi, Annali 20/Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, 2020

Valerio Castronovo, Nicola Tranfaglia (a cura di) *Storia della stampa italiana*, vol. V *La stampa italiana nel neocapitalismo*, Roma-Bari, Laterza, 1976

Paolo Cavara, Tonino Guerra, Alberto Moravia, *L'occhio selvaggio*, Milano, Bompiani, 2014

Roger Célestin, *From cannibals to radicals: figures and limits of exoticism*, Minneapolis/London, University of Minnesota Press, 1996

James Clifford, *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Torino, Bollati Boringhieri, 2016

James Clifford, *Strade. Viaggio e traduzione alla fine del secolo XX*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008

James Clifford, George E. Marcus (a cura di), *Scrivere le culture. Poetiche e politiche dell'etnografia*, Roma, Meltemi, 2016

Simona Colarizi, *Un paese in movimento. L'Italia negli anni Sessanta e Settanta*, Roma-Bari, Laterza, 2019

Federica Colleoni, *Fanon, Violence and Rebellion in Italian Cinema. The case of Valentino Orsini*, «Interventions», vol. 17, 2017, pp. 329-342

Jean Louis Comolli, *Tecnica e ideologia*, Parma, Pratiche, 1982

Jean Louis Comolli, *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*, Roma, Donzelli, 2006

Guido Crainz, *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni Ottanta*, Roma, Donzelli, 2003

Roberto Curti, Tommaso La Selva, *Sex and violence: percorsi nel cinema estremo*, Torino, Lindau, 2007

Marco Dalla Gassa, *Orient (to) Express. Film di viaggio, etno-grafie, teoria d'autore*, Milano-Udine, Mimesis, 2016

Marco Dalla Gassa, "Tutto il mondo è paese". *I mondo movies tra esotismi e socializzazioni del piacere*, «Cinergie», n. 5, 2014, pp. 83-95

Angela Davis, *Autobiografia di una rivoluzionaria*, Roma, Minimum Fax, 2016

Raffaele De Berti, *Europa di notte. Lo spettacolo di rivista nell'Italia del boom economico*, «L'avventura. International Journal of Italian Film and Media Landscapes», n. 2, 2016, pp. 337-356

Raffaele De Berti, Irene Piazzoni (a cura di), *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, Milano, Cisalpino. Quaderni di Acme, 2009

Leonardo De Franceschi, *L'Africa in Italia: per una contro storia postcoloniale del cinema italiano*, Roma, Aracne, 2013

Roberto De Gaetano, *Il corpo e la maschera. Il grottesco nel cinema italiano*, Roma, Bulzoni editore, 1999

Massimo De Giuseppe, *Il "Terzo mondo" in Italia. Trasformazioni di un concetto tra opinione pubblica, azione politica e mobilitazione civile (1955-1980)*, «Ricerche di storia politica», n. 1, 2011, pp. 29-52

Angelo Del Boca, *Adua: le ragioni di una sconfitta*, Roma-Bari, Laterza, 1997

Angelo Del Boca, *Gli italiani in Africa Orientale*, Roma-Bari, Laterza, 1976-1984

Angelo Del Boca, *I gas di Mussolini. Il fascismo e la guerra d'Etiopia*, Roma, Editori Riuniti, 1996

Angelo Del Boca, *Italiani brava gente? Un mito duro a morire*, Vicenza, Neri Pozza, 2008

Angelo Del Boca, *L'Africa nella coscienza degli italiani: miti, memorie, errori, sconfitte*, Milano, Oscar Mondadori, 2002

Angelo Del Boca, *La guerra d'Abissinia, 1935-1941*, Milano, Feltrinelli, 1965

Angelo Del Boca, Nicola Labanca, *L'impero africano del fascismo nelle fotografie dell'istituto luce*, Roma, Editori riuniti, Istituto luce, 2002

Valeria Deplano, *La madrepatria è una terra straniera. Libici, eritrei e somali nell'Italia del dopoguerra (1945-1960)*, Milano, Le Monnier, 2017

Valeria Deplano, *Senza distinzione di razza? Razzismo in controluce nel discorso pubblico italiano tra anni cinquanta e anni sessanta*, in «From the European South», I, 2016

Valeria Deplano, Alessandro Pes (a cura di), *Quel che resta dell'impero. La cultura coloniale degli italiani*, Milano-Udine, Mimesis, 2014

Francesca De Rosa, *Immaginare l'indipendenza: il contributo visuale italiano nelle lotte anticoloniali delle ex colonie portoghesi in Africa*, «From the European South», VI, 2020, pp. 43-59

Piera Detassis, *...Altri miraggi, il caso Jacopetti*, in Clavier Salizzato (a cura di), *Prima della rivoluzione: schermi italiani 1960-1969*, Venezia, Marsilio, 1989, pp. 139-149

Giorgio De Vincenti, *Storia del cinema italiano*, vol. X, 1960-64, Venezia, Marsilio, 2001

Giorgio De Vincenti, *Storia del cinema italiano*, vol. XI, 1965-1969, Venezia, Marsilio, 2002

Anne Dreesbach, *Colonial exhibitions, 'Völkerschauen' and the display of the 'Other'*, EGO, European History Online, 2012, <http://ieg-ego.eu/en/threads/backgrounds/european-encounters/anne-dreesbach-colonial-exhibitions-voelkerschauen-and-the-display-of-the-other> (ultimo accesso 25.11.2020)

Justin Edwards, Rune Graulund, *Grotesque*, London-New York, Routledge, 2013

Jean-Marc Ela, *L'Africa a testa alta di Cheikh Anta Diop*, Bologna, Emi, 2012

Liliana Ellena, et. al. (a cura di), *Film d'Africa: film italiani prima, durante e dopo l'avventura coloniale*, Torino, Archivio Nazionale Cinematografico della Resistenza, 1999

Liliana Ellena, *Geografie della razza nel cinema italiano del primo dopoguerra 1945-1955*, in Gaia Giuliani (a cura di), *Il colore della nazione*, Firenze, Le Monnier, 2015

Mariagrazia Fanchi, Elena Mosconi (a cura di), *Spettatori. Forme di consumo e pubblici del cinema in Italia, 1930-1960*, Roma, Fondazione nazionale di cinema, 2002

Frantz Fanon, *I dannati della terra*, Torino, Einaudi, 2007

Frantz Fanon, *Pelle nera, maschere bianche*, Pisa, Ets, 2015

Frantz Fanon, *Scritti politici. Vol. 1: per la rivoluzione africana*, Roma, DeriveApprodi, 2006

Maurizio Fantoni Minnella, *Non riconciliati. Politica e società nel cinema italiano dal neorealismo a oggi*, Torino, Utet, 2004

Alberto Farassino, *Fuori di set. Viaggi, esplorazioni, emigrazioni, nomadismi*, Roma, Bulzoni, 2000

Gianni Farneti, *Gli ultimi avventurieri. Storie vere di mercenari bianchi in Africa*, Milano, Mondadori, 1981

Angelo Fàvaro, *Quando l'Africa racconta la Genesi. Moravia soggettista*, in G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon, F. Tomasi (a cura di), *La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena*, Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, <http://www.italianisti.it/Atti->

[diCongresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=896](#) (ultimo accesso 08.12.2020)

Orazio Ferrara, *L'anitra blu. Legionari e soldati di ventura in Africa*, Udine, Aviani & Aviani, 2011

Ippolito Edmondo Ferrario, *Mercenari. Gli italiani in Congo 1960*, Milano, Mursia, 2009

Giuseppe Finaldi, *Dall'anonimato al ritratto: africani nella stampa illustrata italiana*, «Aft», n. 31/32, 2000, pp. 43-50

David Forgacs, *Italians in Algiers*, «Interventions», vol. 9, 2007, 350-364

David Forgacs, *I Watussi*, «Modern Italy», n. 18, 2013, pp. 437-443

David Forgacs, *L'industrializzazione della cultura italiana (1880-2000)*, Bologna, Il Mulino, 2000

David Forgacs, Robert Lumley (edited by), *Italian cultural studies. An introduction*, Oxford, Oxford University Press, 1996

Marie-Aude Fouéré, *Film as archive: Africa Addio and the ambiguities of remembrance in contemporary Zanzibar*, in «Social Anthropology», XXIV, I, 2016, pp. 82-96

Annalisa Frisina (a cura di), *Metodi visuali di ricerca sociale*, Bologna, Il Mulino, 2016

Antonello Gallo, *Riusciranno i nostri eroi a ritrovare l'Africa nel cinema italiano? Un secolo d'Africa nel cinema italiano*, Ariccia, Aracne, 2015

Giovanni Ganino, *Altre forme di cinema. L'opera di Ansano Giannarelli*, Ferrara, Tecomproject, 2001

Paul Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, Torino, Einaudi, 2006

Gaia Giuliani (a cura di), *Il colore della nazione*, Firenze Le Monnier, 2015

Gaia Giuliani (a cura di), *La sottile linea bianca. Intersezioni di razza, genere e classe nell'Italia postcoloniale*, «Studi culturali», n. 2, 2013, pp. 253-343

Gaia Giuliani, *Mediterraneità e bianchezza. Il razzismo italiano tra fascismo e articolazioni contemporanee (1861-2015)*, «Iperstoria», VI, 2015

Gaia Giuliani, *Race, nation and gender in modern Italy. Intersectional representations in visual culture*, London, Palgrave Macmillan, 2019

Gaia Giuliani, *Razza cagna: mondo movies, the white heterosexual male gaze, and the 1960s-1970s imaginary of the nation*, «Modern Italy», vol. 23, n. 4, 2018, pp. 429-444

Gaia Giuliani, Cristina Lombardi-Diop, *Bianco e nero. Storia dell'identità razziale degli italiani*, Firenze, Le Monnier, 2013

Mark Goodall, *Dolce e selvaggio: the Italian mondo documentary film*, in Louis Bayman, Sergio Rigoletto (edited by), *Popular Italian Cinema*, New York, Palgrave Macmillan, 2013, pp. 226-239

Mark Goodall, *Shockumentary evidence: the perverse politics of the Mondo film*, in Stephanie Dennison, Song Hwee Linn (edited by), *Remapping world cinema: identity, culture and politics in film*, London, Wallflower Press, 2006, pp. 118-128

Mark Goodall, *Sweet & Savage. The world through the shockumentary film lens*, London, Headpress, 2006

Stephen Gundle, *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca. La sfida della cultura di massa, 1943-1991*, Firenze, Giunti, 1995

Tom Gunning, *The cinema of attraction[s]: early film, its spectator and the avant-garde*, in Thomas Elsaesser, Adam Barker, *Early cinema: space, frame and narrative*, BFI Publishing, London, 1990, pp. 381-388.

Stuart Hall, *Cultural identity and cinematic representation*, «Framework», n. 36, 1989, pp. 68-82

Stuart Hall, *Encoding and Decoding in the Television Discourse*, Paper for the Council of Europe Colloquy on "Training in the Critical Reading of Televisual Language", University of Leicester, September 1973

Stuart Hall, *The spectacle of the 'other'*, in Stuart Hall (a cura di), *Representation: cultural representations and signifying practices*, SAGE Publications, 1997, pp. 223-290

Stuart Hall, *et. al.* (edited by), *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972-79*, Centre for Contemporary Cultural Studies, London: Hutchinson, 1980

Patrick Holland, Graham Huggan, *Tourists with typewriters. Critical reflections on contemporary travel writing*, Ann Arbor, University of Michigan press, 2000

bell hooks, *Uno sguardo oppositivo: la spettatrice nera*, in bell hooks, *Elogio del margine. Scrivere al buio*, Napoli, Tamu, 2020, pp. 76-104

bell hooks, *The oppositional gaze. Black female spectators*, in bell hooks, *Black looks. Race and representation*, Boston, South End Press, 1992, pp. 115-131

Graham Huggan, *The Postcolonial Exotic. Marketing the Margins*, London-New York, Routledge, 2001

Vittorio Iervese, *Il falso problema del vero. La malamimesis dell'immagine contemporanea*, in Daniele Dottorini (a cura di), *Per un cinema del reale. Forme e pratiche del documentario italiano contemporaneo*, Udine, Forum, 2013, pp. 27-39

InteRGRace (a cura di), *Visualità & (anti)razzismo*, Padova, Padova University Press, 2018, libro digitale – open access

M Neelika Jayawardane, *Western media and depictions of death and injury to 'others'*, <https://www.aljazeera.com/indepth/opinion/western-media-depictions-death-injury-190122105451654.html>, (ultimo accesso 25.11.2020)

Paolo Jedlowski, *Memoria pubblica e colonialismo italiano*, «Storicamente», n. 7, 2011

David Kerekes and David Slater, *Killing for culture. An illustrated history of death film from mondo to snuff*, London, Creation Books, 1994

Joseph Ki-Zerbo, *Storia dell'Africa nera. Un continente tra la preistoria e il futuro*, Torino, Einaudi, 1977

Jamaica Kincaid, *A Small Place*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1988

Nicola Labanca, *L'Africa repubblicana fra colonialismo e post-colonialismo. Una ricerca sull'immagine dell'Africa nei periodici illustrati degli anni Cinquanta e Sessanta*, «Aft», n. 31/32, 2000, pp. 99-108

Nicola Labanca, *La guerra italiana per la Libia. 1911-1931*, Bologna, Il Mulino, 2012

Nicola Labanca, *Memoria e complessi di Adua. Appunti*, in A. Del Boca (a cura di), *Adua. Le ragioni di una sconfitta*, Laterza, Roma-Bari, 1997

Nicola Labanca, *Oltremare. Storia dell'espansione coloniale italiana*, Bologna, Il Mulino, 2002

- Nicola Labanca, *Riabilitare, o vendicare, Adua? Storici militari nella preparazione della campagna d'Etiopia*, in A. Del Boca (a cura di), *Le guerre coloniali del fascismo*, Laterza, Roma-Bari, 1991, pp. 132-169
- Nicola Labanca, *Una guerra per l'impero. Memorie della campagna d'Etiopia 1935-36*, Bologna, Il Mulino, 2005
- Eric J. Leed, *La mente del viaggiatore. Dall'Odissea al turismo globale*, Bologna, Il Mulino, 1991
- Sandrine Lemaire, Pascal Blanchard, Nicolas Bancel, Gilles Boetsch, Eric Deroo, *Zoo umani. Dalla Venere ottentotta ai reality show*, Verona, Ombre Corte, 2003
- Claude Lévi-Strauss, *Tristi tropici*, Milano, Il Saggiatore, 2015
- Cristina Lombardi-Diop, Caterina Romeo (edited by), *Postcolonial Italy. Challenging National Homogeneity*, New York, Palgrave Macmillan, 2012
- Stefano Loparco, *Addio zio Tom di Gualtiero Jacopetti e Franco Proserpi*, Roma, Gremese, 2019
- Stefano Loparco, *Gualtiero Jacopetti. Graffi sul mondo*, Piombino, Il Foglio, 2014
- Stefano Loparco, *Passeggeremo ancora tra le rovine del tempo. Il cinema, la memoria, la morte: l'ultima conversazione con Gualtiero Jacopetti*, Piombino, Il Foglio, 2019
- Phillip Lopate, *In Search of The Centaur: The Essay-Film*, «The Threepenny Review», n. 48, 1992, pp. 19-22
- Uliano Lucas, Tatiana Agliani, *La realtà e lo sguardo. Storia del fotogiornalismo in Italia*, Torino, Einaudi, 2015
- Uliano Lucas, Maurizio Bizzicarrì (a cura di), *L'informazione negata. Il fotogiornalismo in Italia. 1945/1980*, Bari, Dedalo libri, 1981
- Linde Luijnenburg, *The grotesque as a tool. Deconstructing the imperial narrative in two commedie all'italiana by Ettore Scola*, «Incontri», 29, 2, 2014, pp. 43-54
- Scott MacKenzie, *Film Manifestos and Global Cinema Cultures*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2014
- Giacomo Manzoli, *Da Ercole a Fantozzi. Cinema popolare e società italiana dal boom economico alla neotelevisione (1958-1976)*, Roma, Carocci, 2012

- Carmelo Marabello, *Sulle tracce del vero. Cinema, antropologia, storie di foto*, Milano, Bompiani, 2011
- Amoreno Martellini, *Morire di pace. L'eccidio di Kindu nell'Italia del «miracolo»*, Bologna, Il Mulino, 2017
- Lorenzo Mazzoni, *Haile Selassie I. Discorsi scelti 1930-1973*, Viterbo, Nuovi Equilibri, 2011
- Antonio Medici (a cura di), *Cercando la rivoluzione. Ansano Giannarelli, i film e le idee*, Roma, Donzelli, 2013
- Antonio Medici, *Il cinema saggistico di Ansano Giannarelli*, Torino, Lindau, 2017
- Miguel Mellino, *La critica postcoloniale. Decolonizzazione, capitalismo e cosmopolitismo nei postcolonial studies*, Roma, Meltemi, 2005
- Lino Miccichè, *Il cinema italiano degli anni '60*, Venezia, Marsilio, 1979
- Lino Miccichè, *Il cinema italiano: gli anni '60 e oltre*, Venezia, Marsilio, 2002
- Nicholas Mirzoeff, *The visual culture reader*, London-New York, Routledge, 2013
- Anthony Mockler, *Gli ultimi mercenari*, Milano, SugarCo, 1987
- Pedro Monaville, *How Third World students liberated the West*, «Chimurenga», 23.06.2020, <https://chimurengachronic.co.za/how-third-world-students-liberated-the-west/> (ultimo accesso 14.12.2020)
- Antonio M. Morone (a cura di), *La fine del colonialismo italiano. Politica, società e memorie*, Milano, Le Monnier, 2018
- Antonio M. Morone, *La fine del colonialismo italiano tra storia e memoria*, «Storicamente», n. 12, 2016
- Valentin Y. Mudimbe, *L'invenzione dell'Africa*, Milano, Meltemi, 2017
- Siegfried Müller, *I nuovi mercenari*, Milano, Edizioni del borghese, 1966
- David Murphy (edited by), *The First World Festival of Negro Arts, Dakar 1966. Contexts and Legacies*, Liverpool, Liverpool University Press, 2016
- Roberto Nepoti, *Il documentario, l'esotico e...*, in Clavier Salizzato (a cura di), *Prima della rivoluzione: schermi italiani 1960-1969*, Venezia, Marsilio, 1989, pp. 129-137

Roberto Nepoti, *Mondo cane mondo cannibale. Il documentario italiano e di exploitation da Jacopetti agli anni Ottanta*, «Segnocinema», n. 46, 1990, pp. 23-24

Immanuel Ness, Zak Cope, *The Palgrave encyclopedia of imperialism and anti-imperialism*, London, Palgrave Macmillan, 2016

Bill Nichols, *Introduzione al documentario*, Milano, Il Castoro, 2006

Bill Nichols, *Representing reality: issues and concepts in documentary*, Bloomington, Indiana University Press, 1991

Safiya Umoja Noble, *Close-Up: black images matter. Critical surveillance literacy in social media: interrogating black death and dying online*, in «Black Camera», vol. 9, n. 2, 2018, pp. 147-160

Roberto Nepoti, *Mondo cane mondo cannibale. Il documentario italiano e di exploitation da Jacopetti agli anni Ottanta*, «Segnocinema», n. 46, 1990, pp. 23-25

Kai Novak, *Der Schock der Authentizität. Der Filmskandal um Africa Addio (1966) und antikolonialer Protest in der Bundesrepublik*, in «WerkstattGeschichte», issue 69, 2015, pp. 37-53

Joy Nwosu, Leonardo De Franceschi (premessa alla seconda edizione), *Cinema e Africa. L'immagine dei neri nel cinema bianco e il primo cinema africano visti nel 1968*, Roma, Aracne, 2014

Alan O'Leary, *The battle of Algiers*, Milano-Udine, Mimesis International, 2019

Tullio Ottolini, *Dal soutien alla cooperazione. Il terzomondismo in Italia fra il Centro di Documentazione "Frantz Fanon" e il Movimento Liberazione e Sviluppo*, tesi di dottorato, Università di Bologna, 2018

Gabriella Pagliani (con la collaborazione di Aldo Pigoli), *Il mestiere della guerra. Dai mercenari ai manager della sicurezza*, Milano, Franco Angeli, 2004

Karin Pallaver (recensione a), Caroline Elkins, *Britain's gulag*, in «Storicamente», n. 2, 2006

Patrizia Palumbo (edited by), *A place in the sun. Africa in Italian colonial culture from post-unification to the present*, Berkley, University of California Press, 2003

- Davide Papotti, *Attività odepórica ed impulso scrittório: la prospettiva geografica sulla relazione di viaggio*, «Annali d'Italianistica», vol. 21, 2003, pp. 393-407
- Silvana Patriarca, *The invisibility of racism: on the reception of Giovanni Vento's Il Nero and Antonio Campobasso's Nero di Puglia, 1967-1982*, «Modern Italy», vol. 23, n. 4, pp. 445-459
- Vincenza Perilli, *“Il senso di abiezione della patria”: unioni sessuali, genere e razzismo nel secondo dopoguerra italiano*, «From the European South», I, 2016
- Vincenza Perilli, *Tammurriata nera. Sessualità interraziale nel secondo dopoguerra italiano*, «Iperstoria», VI, 2015
- Tatiana Petrovich Njegosh, *Il meticciano nell'Italia contemporanea. Storia, memorie e cultura di massa*, «Iperstoria», n. VI, 2015
- Alberto Pezzotta, *La critica cinematografica*, Carocci, Roma, 2018
- Silvia Pizzetti, *I rotocalchi e la storia. La divulgazione storica nei periodici illustrati (1950-1975)*, Roma, Bulzoni, 1982
- Mary Louise Pratt, *Imperial eyes. Travel writing and transculturation*, London-New York, Routledge, 2008
- Giuseppe Previtali, *Al di là del vero e del falso. Sul rapporto realtà/immagine nel genere mondo movies*, «Elephant & Castle», XVII, 2017, pp. 5-24
- Giuseppe Previtali, *Uno spettacolo osceno. La critica cattolica di fronte al fenomeno mondo movies*, in «Schermi», annata I, numero I, 2017, pp. 103-116
- Lorenzo Quaglietti, *Storia economico-politica del cinema italiano, 1945-1980*, Roma, Editori Riuniti, 1980
- Laura Rascaroli, *The personal camera. Subjective cinema and the essay film*, London-New York, Wallflower Press, 2009
- Giorgio Rochat, *Il colonialismo italiano*, Torino, Loescher, 1973
- Giorgio Rochat, *Le guerre italiane 1935-1943. Dall'impero d'Etiopia alla disfatta*, Torino, Einaudi, 2005
- Jay Ruby, *Picturing culture. Explorations of film and anthropology*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 2000

Antonella Russo, *Storia culturale della fotografia italiana. Dal Neorealismo al Postmoderno*, Torino, Einaudi, 2011

Sonia Sabelli, *L'eredità del colonialismo nelle rappresentazioni contemporanee del corpo femminile nero*, «Zapruder», n. 23, 2010, pp. 106-115

Edward W. Said, *Cultura e imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente*, Roma, Gamberetti, 1998

Edward W. Said, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Milano, Feltrinelli, 2001

Mauro Sarti (a cura di), *Africa & media. Giornalismi e cronache nel continente dimenticato*, Trapani, EGA Editore, 2009

Igiaba Scego, *La maratona della rivincita, Abebe Bikila, Roma 1960*, in Giulia Grechi e Viviana Gravano (a cura di), *Presente imperfetto. Eredità coloniali e immaginari razziali contemporanei*, Milano, Mimesis, 2016, pp. 99-105

Jean Schramme, *Il battaglione Leopard. Ricordi di un africano bianco*, Milano, Sperling & Kupfer, 1973

Victor Segalen, *Saggio sull'esotismo. Un'estetica del diverso*, Bologna, Il cavaliere azzurro, 1983

Danny Shipka, *Perverse titillation. The exploitation cinema of Italy, Spain and France, 1960-1980*, London, McFarland, 2011

Ella Shohat, Robert Stam, *Unthinking eurocentrism. Multiculturalism and the media*, London-New York, Routledge, 1994

Girolamo Simonetti, *Il bottino del mercenario*, Roma, Ciarrapico, 1987

Franca Sinopoli, *Postcoloniale italiano. Tra letteratura e storia*, Aprilia, Novalogos, 2013

Quinn Slobodian, *Can you be in solidarity with a dead body? African activists in West Germany's 1968*, <http://www.regardingspectatorship.net/solidarity-with-a-dead-body/> (ultimo accesso 25.11.2020)

Quinn Slobodian, *Foreign front. Third world politics in Sixties West Germany*, Durham & London, Duke University Press, 2012

- Murray Smith, *The battle of Algiers: colonial struggle and collective allegiance*, in J. David Slocum (edited by), *Terrorism, media, liberation*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2005, pp. 94-110
- Fernando Solanas, *Una passione latinoamericana. Le confessioni cinematografiche di un autore argentino*, Parma, Pratiche, 1992
- Fernando Solanas, Octavio Getino, *Toward a Third Cinema*, «Cinéaste», vol. 4, n. 3, 1970-71, pp. 1-10
- Marco Solaroli (a cura di), *Stuart Hall. La determinazione delle fotografie giornalistiche*, «Studi Culturali», II, 2011, pp. 291-311
- Susan Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, Milano, Mondadori, 2003
- Susan Sontag, *Fascinating fascism*, «The New York Review of Books», 06.09.1975, <https://www.nybooks.com/articles/1975/02/06/fascinating-fascism/> (ultimo accesso 13.12.2020)
- Pierre Sorlin, *Gli italiani al cinema: immaginario e identità sociale di una nazione*, Mantova, Tre Lune, 2009
- Pierre Sorlin, *Memoria, narrazione, audiovisivo*, Roma, Armando Editore, 2013
- Neelam Srivastava, *Anti-colonial violence and the “dictatorship of truth” in the films of Gillo Pontecorvo*, «Interventions», vol. 7, 2006, pp. 97-106
- Neelam Srivastava, *Italian Colonialism and Resistances to Empire, 1930-1970*, London, Palgrave Macmillan, 2018
- Janet Staiger, *Perverse spectators. The practices of film reception*, New York, New York University Press, 2000
- Amy J. Staples and Charles Kilgore, *An interview with Dr. Mondo*, «American Anthropologist», v. 97, n. 1, 1995, pp. 110-125
- Giulietta Stefani, *Colonia per maschi. Italiani in Africa orientale: una storia di genere*, Verona, Ombre Corte, 2007
- Stuart Swezy (edited by), *Amok journal. Sensurround edition. A compendium of psycho-physiological investigations*, Amok, London, 1995

Fatimah Tobing Rony, *The third eye. Race, cinema and ethnographic spectacle*, Duke University Press, Durham and London, 1996

Marica Tolomelli, *Dall'anticolonialismo all'anti-imperialismo yankee nei movimenti terzomondisti di fine anni Sessanta*, «Storicamente», n. 12, 2016

Tonino Tornitore, *Postfazione*, in A. Moravia, *Viaggi. Articoli 1930-1990*, a cura e con introduzione di E. Siciliano, Milano, Bompiani, 1994, pp. 1799-1824

Giovanna Trento, *“La pianta trapiantata, dalle radici scoperte”: diaspora transatlantica e presenze afroamericane nell'opera di Pasolini*, in Alessandra Ferraro, Silvana Serafin (a cura di), *Pier Paolo Pasolini nelle Americhe*, «Oltreoceano», n. 10, 2015, pp. 171-182

Giovanna Trento, *Pasolini e l'Africa. L'Africa di Pasolini. Panmeridionalismo e rappresentazioni dell'Africa postcoloniale*, Milano-Udine, Mimesis, 2010

Andrea Valcamonica, *Mulele Maji. Le pallottole si scioglieranno come acqua*, Caneggio, Stamperia della frontiera, 1985

Tim Youngs, *The Cambridge introduction to travel writing*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013

Mike Wayne, *The Dialectics of Third Cinema*, in Yannis Tzioumakis, Claire Molloy (edited by), *The Routledge Companion to Cinema and Politics*, London-New York, Routledge, 2016, pp. 17-26

Wu Ming 1, Roberto Santachiara, *Point Lenana*, Torino, Einaudi, 2016

Maurizio Zinni, *Una lettera dall'Africa. Il colonialismo italiano nel cinema del dopoguerra, 1945-1960*, «Contemporanea», n. 1, 2016, pp. 69-99

Sitografia

Archivio online British Pathé: <https://www.britishpathe.com/search/archive/Reuters> (ultimo accesso 15.12.2020)

Archivio online festival panafricani: http://webdocs-sciences-sociales.science/panafest/#00-Menu-Introduction_PANAFEST_une_archive_en_devenir (ultimo accesso 15.12.2020)

Archivio online Istituto Luce: <https://www.archivioluce.com/> (ultima accesso 15.12.2020)

Cinecensura: <http://cinecensura.com/> (ultimo accesso 15.12.2020)

“Mondo-movie”, pagina *Facebook* gestita da Daniele Aramu che contiene numeroso materiale, soprattutto locandine e *pressbooks*, legato all’ampio filone dei *mondo movies*: <https://www.facebook.com/Mondo-movie-1499455290384817> (ultimo accesso 15.12.2020)

Abstract

Attraverso l'analisi di settimanali illustrati, film, programmi televisivi, *reportages* di viaggio, questa tesi vuole offrire un'ampia panoramica sulle rappresentazioni africane più diffuse nella società italiana degli anni Sessanta. L'indagine considera un decennio di transizione sia per l'Italia che per l'Africa: mentre la prima, dopo aver perso Libia, Eritrea ed Etiopia durante la Seconda guerra mondiale, termina l'amministrazione fiduciaria in Somalia, la seconda è attraversata dalle lotte di liberazione e celebra la nascita dei nuovi Stati indipendenti, finalmente libera di immaginarsi svincolata dalle ingerenze europee. I casi studio presentati fanno emergere i vari aspetti dello sguardo italiano al continente africano: reticente nel riconoscere le potenzialità dei nuovi Stati e ancora viziato da una forte componente esotica e coloniale, fatica a considerare l'Africa parte della Storia mondiale, ritenendola ancora semplice meta per eccellenza delle fughe esotiche occidentali. Per quanto riguarda gli ex territori coloniali italiani, essi fanno molto spesso la loro apparizione sulle pagine delle riviste perché sfondo necessario per i racconti delle gesta eroiche dell'esercito italiano in Libia e in Africa Orientale. A queste rappresentazioni ne vengono affiancate altre, più marginali e militanti, che rivelano altri modi attraverso i quali l'immagine del Continente circolasse nei *media* del periodo: l'Africa e il suo desiderio di futuro, esempio per i vari soggetti rivoluzionari globali, pienamente inserita nella Storia, e l'Africa come continente in movimento, finalmente liberato dall'immobilità del mito. Le differenti prospettive sul Continente vengono orchestrate in modo tale da evidenziare il dialogo tra le varie dimensioni culturali; questo per sottolineare come, già all'altezza degli anni Sessanta, gli immaginari sul continente africano fossero molteplici e complessi, influenzati da miti, stereotipi e convenzioni che, in alcuni casi, resistono ancora oggi.