

Estratto da: CINEMAFRICA | Africa e diaspora nel cinema

<http://www.cinemafrica.org>

Su "Negotiating Amnesia" di Alessandra Ferrini e "Il quarto giorno di scuola" di Martina Melilli

Fra rimozioni e riscritture della memoria



Data di pubblicazione : domenica 3 aprile 2016

Abstract:

Abbiamo visto per voi due documentari di ricerca, presentati con successo al Festival dei Popoli e al Festival di Rotterdam, che da prospettive diverse indagano sulla complessità della memoria coloniale e postcoloniale italiana.

CINEMAFRICA | Africa e diaspora nel cinema

Nei mesi scorsi abbiamo avuto modo di parlare di *If Only I Were That Warrior*, lungometraggio documentario presentato da Valerio Ciriaci al 56° Festival dei Popoli a novembre 2015, riproposto a Roma a dicembre e fra poche settimane al centro di una serie di nuove proiezioni in Italia. Ebbene, nel corso di questa edizione, è stato presentato anche *Negotiating Amnesia*, un *essay film* di 28 minuti che accompagnava una mostra dallo stesso titolo, curata da Alessandra Ferrini, includeva l'installazione *Notes on Historical Amnesia*, e prevedeva una serie di laboratori didattici diretti a ragazzi delle scuole superiori. A riprova di un interesse crescente per la memoria coloniale e postcoloniale italiana, nel corso dell'International Film Festival di Rotterdam, da sempre un appuntamento di riferimento per il cinema indipendente e di ricerca europeo, è stato presentato un cortometraggio sperimentale di Martina Melilli dal titolo *Il quarto giorno di scuola*. Si tratta di due lavori di grande interesse, che vengono da due artiste visuali e curatrici dai profili esperienziali simili, cresciute professionalmente all'estero, fra Londra (Ferrini) e Bruxelles (Melilli) e attive da anni con un percorso di ricerca che include la realizzazione di video sperimentali, performance, installazioni, mostre e, per Ferrini, la creazione nel 2013 di un magazine semestrale online, *Mnemoscape* (<http://www.mnemoscape.org/>), curato insieme ad Elisa Adami.

Ma andiamo per ordine. *Negotiating Amnesia* è come detto un testo audiovisivo di grande complessità, che lavora su più livelli ed è inserito all'interno di una progettualità che ha una valenza estetica, curatoriale ma anche didattica. Strutturato in quattro parti con una sorta di prologo, il film si presenta come una meditazione sulle politiche amnesiche che hanno caratterizzato l'eredità del colonialismo italiano ma anche sul valore che possono assumere documenti, archivi e monumenti nel sostenere i processi dell'analisi storica, della memorializzazione ma anche, paradossalmente, dell'oblio. Realizzato grazie al sostegno dell'Archivio Alinari di Firenze, detentore di una collezione di oltre cinquemila fotografie, il film, che vive di una dimensione traduttiva/transculturale costante, galleggiando fra italiano ed inglese, e rivolgendosi idealmente a una platea transnazionale, si apre con la constatazione di un sentimento di stupore che accompagna ancora oggi chi si occupa di colonialismo italiano, in ragione dello scetticismo di quanti sminuiscono la portata dell'esperienza coloniale italiana, pure durata almeno sessant'anni - e prolungatasi idealmente fino al 1960, se consideriamo anche l'Amministrazione Fiduciaria in Somalia - anzitutto sulla base della scarsa redditività economica delle nostre colonie.

Nelle quattro sezioni che seguono, Ferrini passa in rassegna una serie di archivi ma anche di luoghi dell'immaginario e del vissuto coloniale e postcoloniale in cui è rimasto cristallizzato il senso di questa esperienza storica. Ne emerge un tessuto di riflessioni estremamente affascinante e complesso, sostenuto da una retorica audiovisiva elegante ed efficace, che mescola riprese dal vivo e immagini di repertorio, sulla base di una partitura acustico-visiva avvolgente, ricca di pause e dissolvenze a nero trattenute indefinitamente. Di grande impatto il commento sonoro firmato dai Blutwurst, un tappeto elettronico minimalista, ovattato, basato su poche sonorità prolungate a lungo, che aiutano lo spettatore a posizionarsi su un terzo spazio, a metà strada tra riflessione e sogno. La soggettività estetica e politica di Ferrini si dispiega attraverso una linea discorsiva che attraversa processualmente immagini e suono, traducendosi ora in voce fuoricampo, ora sotto forma di cartelli.

Detto che, pur sviluppando una riflessione estensibile all'esperienza coloniale nel suo complesso, Ferrini si concentra soprattutto sulla campagna d'Etiopia del 1935-36, nella prima sezione (*heritage VS memory*), la regista mette a confronto due archivi e soprattutto due modi di fare i conti col passato coloniale (e con la memoria paterna): da una parte Giovanni Ughi, figlio di Alfonso, ufficiale d'artiglieria volontario in Etiopia e, dopo il rimpatrio, in prima linea fra gli esponenti del nascente Movimento Sociale Italiano, anche a seguito anche della perdita della casa natale in Istria; dall'altra Annamaria Pittana, figlia di Mariano e nipote di Tito, due fratelli tornati ad Addis Abeba dopo la fine della campagna d'Etiopia per aprire uno studio di architettura col quale hanno realizzato diverse opere pubbliche di

rilievo, tra cui il mercato indigeno e il cinema Impero. Se il primo, grazie a un spirito fortemente critico nei confronti del padre e delle sue memorie coloniali, ha conservato le fotografie d'epoca in cantina all'interno di scatole, come obbedendo a una volontà di memoria documentale dei racconti di guerra «molto brutti» ricevuti dal padre; la seconda rivendica con orgoglio la scelta di aver donato il proprio fondo fotografico all'Archivio Alinari, e con la stessa sicurezza difende la figura di questi due fratelli, il loro professionismo e lo stesso talento fotografico del padre.

Nel secondo segmento (*photography VS memory*), lo sguardo su questi documenti d'archivio diventa ancora più disincarnato. Se nel primo, Ferrini evitava di mostrare i volti dei due intervistati, concentrandosi sulle mani al lavoro nello sfoglio di album, foto e cartoline d'epoca, con una progressione verso il distacco che passava, nel secondo, nell'uso da parte della archivistica ripresa, forse la stessa Pittana, di guanti bianchi per preservare dall'usura i documenti, qui le foto sono seguite da lastre in negativo, visionate su un visore luminoso, lo sguardo del fotografo, in risposta a una committenza precisa, tanto che le foto sono accompagnate spesso da didascalie, si fa classificatorio ed enciclopedico, ma tradisce una ratio visuale e discorsiva che reifica in modo uniforme animali e persone, inciampando su una foto che mostra alcuni indigeni resistenti impiccati ed esposti sulla pubblica piazza, a mo' di esempio. Una di queste sequenze fotografiche è accompagnata da un brano da *La guerra d'Etiopia* di Angelo Del Boca, nel quale il comandante Ras Cassa racconta l'impatto devastante di un bombardamento di gas iprite su un battaglione di soldati etiopici. Interessante anche la sequenza dedicata agli ascari, ripresi esclusivamente in fotografie d'insieme, anche se lo sforzo, *à la manière de* Gianikian e Ricci Lucchi, di ritagliare una soggettività interna al soggetto-oggetto di sguardo si sposa, nel caso di una foto in particolare, con una lettura sovrinterpretativa che non convince.

Il terzo segmento (*monuments VS memory*) poggia su immagini fotografiche a colori e dal vivo, realizzate a due monumenti che traducono l'esistenza dei fattori di continuità di vissuto persino oltre il doppio spartiacque della guerra e della decolonizzazione globale. Se il secondo caso, quello del monumento ad Affile costruito nel 2012 per iniziativa del sindaco, è stato al centro di diverse campagne di sensibilizzazione, oltre che del film recente di Ciriaci (autore peraltro delle foto alle quali si appoggia Ferrini), il primo caso, che si riferisce a un mausoleo memoriale costruito da Romano Romanelli, risulta ormai dimenticato e quindi ancora più esemplare del funzionamento di questo processo di riscrittura della memoria coloniale, avviatosi nel momento stesso della fine di questa esperienza: concepito nel 1938 a forma di nave, ultimato a fine già avvenuta dell'Africa Orientale Italiana, il monumento, che celebra la memoria dei combattenti in corno d'Africa (il mausoleo include anche la statua di un ascario e il bassorilievo di un battaglione di indigeni a torso nudo e con turbante), è stato deposto su indicazione dello stesso artista a Siracusa, su un promontorio a picco sul mare, orientato verso le ex-colonie, nel 1952, a oltre dieci anni dalla fine dell'Impero. In questo segmento trova spazio anche una riflessione sottilmente ironica sulla sorte toccata alla stele di Axum, indicata in una cartolina d'epoca come vestigia «di un'antica civiltà europea», portata a Roma come bottino di guerra e restituita all'Etiopia solo 58 anni dopo l'impegno solenne assunto nel 1947. Il segmento introduce il motivo dell'Uomo Nuovo, creato dal regime grazie alla propaganda ed al sistema scolastico, e protagonista dell'ultima sezione di *Negotiating Amnesia*, sul tema cruciale dell'educazione (*education VS memory*). Qui l'aggancio e la forza visuale dei documenti tende a sfumare appannaggio di una discorsività più dimostrativa e sintetica, dal momento che l'autrice articola una riflessione che abbraccia vari decenni di storia, per mostrare il funzionamento di una «macchina sistematica di amnesia» che ha riprodotto, grazie al coinvolgimento attivo della scuola repubblicana, una narrazione celebrativa e nostalgica dell'esperienza coloniale italiana, occultando la memoria dei crimini di guerra compiuti e dei traumi subiti dalle popolazioni, tanto da configurare una vera e propria colonizzazione della nostra memoria ad opera di un Uomo Nuovo che è sopravvissuto alla cornice storico-politica che ne aveva consentito la nascita, continuando a condizionare in modo pesante anzitutto i rapporti fra Italia e Africa.

Guai ad immaginare *Negotiating Amnesia* come supporto ancillare di un dispositivo performativo più articolato: pur avendo in parte una testualità che nasce per produrre riflessioni e discorsi ulteriori, questo film saggio ambisce a una densità estetico-politica che si confronta con modelli alti come quelli realizzati dalla grande tradizione *black british*, e in particolare con i lavori di John Akomfrah e per lunghi tratti ci restituisce quella stessa dimensione di meditazione ipnotica, che attraversa diversi set temporali e spaziali.

Martina Melilli guarda piuttosto alla più vasta esperienza del film sperimentale, che rielabora materiali di *found*

footage e riprese dal vivo.

Il dispositivo messo in atto in *Il quarto giorno di scuola* è piuttosto essenziale: un tavolo con una tovaglia a scacchi azzurra e bianca, una tavolozza di colori ad acquerello e una mano che realizza un lavoro di pittura, dopo aver pretrattato un semplice foglio A4. La videocamera, puntata a piombo sul tavolo, rimane fissa, senza musiche di accompagnamento. La discorsività è tutta affidata a una voce fuoricampo, quella di un uomo di mezza età e dall'accento veneto, che ricorda, ma lo spettatore viene da subito provocato e messo in una situazione di disagio, anzitutto perché non riesce troppo a bene a prendere le misure del *setting* spazio-temporale da cui ci parla questa voce: l'uomo ci racconta uno dei suoi primi giorni di scuola ma la voce, filtrata da apparati di riproduzione a bassa fedeltà, perviene da un passato prossimo indefinibile, da un qui e ora incerto in cui qualcuno ha voluto fissare la memoria di un suo vissuto traumatico, il ritorno coatto in Italia dopo una permanenza imprecisata a Tripoli - verosimilmente insieme ai ventimila altri italiani espulsi da Gheddafi nel luglio 1970, ma questo l'autrice lo lascia indovinare dallo spettatore, contando forse troppo generosamente su presupposizioni enciclopediche assai poco diffuse in materia.

Melilli costruisce un mosaico audiovisivo molto denso e accattivante, privo di accompagnamento sonoro che mette a sistema almeno quattro livelli materiali: da una parte la voce fuoricampo dell'uomo che ricorda, dall'altra la performance pittorica di un artista che traccia, per tappe, un acquerello incentrato su un unico motivo di paesaggio, alla cui memoria dobbiamo immaginare legato il passato dell'uomo, come immagine emblematica dello sbarco a Napoli, e infine un tessuto di immagini di repertorio, che viaggia a sua volta su un doppio registro, incrociando la memoria traumatica dello sbarco dei migranti attraverso il Mediterraneo - le riprese sembrano riferite a un'unica fonte - e quella di un ideale occhio del Novecento che ha inglobato frammenti di storie e vissuti legati all'infanzia e alla vita in una cittadina di mare e che rimangono depositati in altrettanti brani di home movies d'epoca, in bianco o nero o in un colore slavato e a dominante rossa.

La narrazione, pur muovendosi tra questi livelli di materialità, è costantemente punteggiata dalla voce fuoricampo che rievoca per frammenti un'esperienza di abbandono forzato da quella che veniva percepita come la propria casa, per una accoglienza piena di incertezze, protetta da una nonna nel contesto di una piccola realtà come Polverara in provincia di Padova, egualmente esposta a una risposta di sostanziale diffidenza, esclusione e rifiuto, nei confronti di «questi italiani che si dicono italiani» ma non conoscono il dialetto, non sanno andare in bicicletta, insomma appaiono portatori di una *differenza* tanto più inquietante perché intangibile e inclassificabile. Melilli, per ragioni anche familiari, appare molto legata a questa memoria rimossa degli italiani di Libia rimpatriati nel 1970, e lavora da anni a un progetto di lungometraggio, *Tripolitalians*, che assume una valenza ancora più significativa in queste settimane, in cui tornano ad echeggiare inquietanti tamburi di guerra dallo scacchiere libico per le conseguenze di una politica europea miope e schizofrenica.

Il quarto giorno di scuola produce anticorpi positivi al discorso unico amnesico soprattutto nel suo riattivare la centralità significativa di un pezzo di questa memoria rimossa nei rapporti Italia-Africa, grazie a un dispositivo efficace sul piano emozionale. Il corto circuito fra il vissuto di questi *pièd noirs* italiani di ritorno e quello dei migranti subsahariani senza documenti di oggi (e degli ultimi venti-venticinque anni) fa più problema. Per certi versi, come in tanti testi, anche divulgativi, che negli ultimi anni hanno ricostruito la memoria traumatica degli emigranti italiani all'estero, negli Stati Uniti e non solo, fatti oggetto di politiche e campagne stampa basate su stereotipi razzializzanti, è salutare scoprire come in questo caso ad essere accolti secondo un principio di inclusione differenziale siano stati degli italiani di sangue e in tempi non troppo lontani. Sarà forse più ostico, tuttavia, per spettatori che vengono da una tradizione di terzomondismo e antirazzismo, empatizzare con questo piccolo popolo di sconfitti dalla storia del Novecento coloniale, e accettare il raffronto con la condizione di migranti, rifugiati e richiedenti asilo, che ogni giorno rischiano la vita pur di inseguire la speranza di un futuro possibile, in un'Europa che pure continua a depredare e rendere politicamente instabili i loro Paesi d'origine.

Leonardo De Franceschi

Cast&Credits:

Negotiating Amnesia

Sceneggiatura, riprese, montaggio e regia: Alessandra Ferrini; *interviste:* Annamaria Pittana, Giovanni Ughi e Maria Sagrinati; *musiche:* Blutwurst; *voce di commento:* Niccolò Curradi, Alessandra Ferrini; *mixaggio del suono:* Michele Panegrossi; *origine:* Italia, 2015; *formato:* HD, bianco e nero/colore; *durata:* 29'; *produzione:* Alessandra Ferrini, in collaborazione con Fratelli Alinari I.D.E.A. Spa e col supporto del Festival dei Popoli.

Il quarto giorno di scuola

Regia: Martina Melilli; *montaggio:* Martina Melilli; *mixaggio del suono:* Patrick Codenys; *origine:* Italia, 2015; *formato:* HD, colore; *durata:* 5'; *produzione:* Martina Melilli.