

Estratto da: CINEMAFRICA | Africa e diaspore nel cinema

<http://www.cinemafrica.org>

Controstorie africane sull'’Italia coloniale

Il treppiede insabbiato

- MAGAZINE - RICERCHE -



Data di pubblicazione : lunedì 2 febbraio 2009

Abstract:

Un saggio che invita a riflettere su alcuni film e documentari che affrontano la memoria del passato coloniale italiano in Africa.

Il volto nascosto degli italiani col kepi

Diversi fatti, più o meno recenti, mi hanno portato a riflettere su alcuni film e documentari che investono il passato coloniale italiano. Un paio di settimane fa, dei quotidiani nazionali hanno riportato passi dal diario di un reduce della campagna d'Etiopia del 1935-36, Elvio Cardarelli [1], il quale fornisce ampie testimonianze circa l'uso dei gas, in particolare dell'iprite, da parte dell'aviazione e dell'artiglieria italiane. Circostanze note agli storici ma sulle quali sembra mancassero prove testimoniali dirette. Inoltre, sono passati solo pochi mesi dall'uscita dell'ultimo albo, il 14°, del *comic novel* *Volto nascosto* scritto da Gianfranco Manfredi, un esperimento interessante nel panorama italiano, anche se dai primi numeri era possibile auspicare uno sviluppo meno artificioso del plot, ambientato, con un apprezzabile attenzione al contesto, negli anni della prima campagna d'Etiopia, culminata nella disfatta di Adua (1896). Alla sua apparizione, ci era parso un fatto importante che un editore *mainstream* come Bonelli desse alle stampe un fumetto in grado di richiamare all'attenzione la memoria rimossa delle imprese coloniali italiane e, più in generale, della presenza italiana in Africa.

Non più di tre anni fa, diversi segnali sembravano configurare un ritorno di interesse anche da parte del nostro cinema per questo scottante capitolo di storia patria. Molto attesa era l'ultima fatica cinematografica di Mario Monicelli, [Le rose del deserto](#) (2006), tratto, come già *Scemo di guerra* (Dino Risi, 1985), dal romanzo autobiografico di Tobino, *Il deserto della Libia* [2]. Un'occasione sostanzialmente sprecata, se è vero che il grande artigiano viareggino non ha trovato di meglio che riciclare l'immagine abusata di un'armata brancaleone, cialtrona ma tutto sommato innocua. Edoardo Winspeare ha invece dovuto abbandonare il progetto di adattamento del romanzo di Vittorio Dan Segre *La guerra privata del tenente Guillet* [3], ambientato dopo la fine dell'Africa Orientale Italiana e basato su vicende realmente accadute. Altrettanto ha fatto l'inglese Michael Radford che, annunciato in produzione per *Settima Luna* di Gianfranco Piccioli, ne *Il pioniere* avrebbe dovuto ripercorrere le solitarie spedizioni dell'esploratore Carlo Piaggia nel profondo Sudan, a metà Ottocento [4].

Si tratta evidentemente di un puzzle difficile da ricostruire, quello della storia dell'Italia coloniale, tanto più per un cinema, come quello nostrano, da decenni sempre più avaro di film in costume, ormai confinati alla produzione televisiva. Nello specifico poi dell'esperienza in terra d'Africa, scontiamo l'eredità di un consolidato processo di rimozione collettiva che, per decenni, ha impedito o rallentato il lavoro degli storici, ritardando la decostruzione del mito di un colonialismo dal volto umano.

Purtroppo, tanto la Libia quanto i paesi del Corno d'Africa sono paesi scarsamente attivi sul piano cinematografico, spesso alle prese con ben altre priorità, dal consolidamento dell'equilibrio istituzionale, alla risoluzione di conflitti territoriali, passando per la questione delle libertà personali. Certo, negli anni dell'occupazione italiana, tanto liberale quanto fascista, poco o nulla è stato fatto per portare l'arma più forte nelle mani dei sudditi d'oltremare. Ma questa, come si dice, è un'altra storia. Di fatto, quando ci troviamo a fare i conti con i film, di fiction o non fiction, girati da autori del sud con prospettiva postcoloniale e dedicati all'esperienza italiana, ci bastano comodamente le dita di una mano. Si tratta di titoli conosciuti ai più solo per l'aura *maudit* che li circonda, per i blocchi censori che ne hanno ostacolato la diffusione, per il carattere spesso clandestino delle proiezioni in cui sono stati mostrati, per la natura alternativa dei canali di circolazione ai quali sono relegati.

Un leone da liberare

Il caso più noto è quello del kolossal di Mustapha Akkad, *Omar Mukhtar - Lion of the Desert* (1981), che presenta diversi motivi di interesse, a partire dalla singolare figura del regista/produttore. Nato ad Aleppo nel 1930, Akkad si forma negli Stati Uniti, comincia il suo apprendistato da assistente con Peckinpah, e su suo consiglio fonda una società con cui nel 1976 produce e dirige una fastosa ma filologicamente attenta ricostruzione degli inizi dell'islam, *Al Risala - The Message*. Due anni dopo, inizia un fortunato sodalizio con Carpenter come executive del primo *Halloween* (1978), destinato a proseguire per tutti i film della saga di Mike Myers, il che gli garantisce una solida

fama a Hollywood. Nel 1981, è la volta di *Omar Mukhtar*, per il quale mette insieme un budget di trentacinque milioni di dollari [5], assicurati in buona parte dalle casse del colonnello Gheddafi, richiamando a raccolta tanto le colonne portanti del kolossal precedente – ancora Anthony Quinn (nel ruolo di Omar) e Irene Papas (nel ruolo della popolana Mabruka), ma anche lo sceneggiatore I.A.L. Craig, l'operatore Jack Hildyard e il compositore Maurice Jarre – quanto *new entries* di lusso, anzitutto nel cast (Oliver Reed, nel ruolo di Graziani; Rod Steiger, in quello di Mussolini; John Gielgud, in quello di un capo beduino filoitaliano). Il film, una coproduzione libico-americana, viene interamente girato in inglese, ma nella troupe vi è una nutrita flottiglia di italiani, dallo scenografo Mario Garbuglia all'art director Giorgio Desideri, e Akkad ha riservato loro due ruoli centrali (Raf Vallone è il colonnello pacifista Diodece; Gastone Moschin è invece il sadico ufficiale Tonelli) e diverse figurazioni di rilievo in cui riconosciamo, tra gli altri, Lino Capolicchio, Claudio Gora, Stefano Patrizi.

Nonostante le premesse favorevoli, *Omar Mukhtar*, che racconta gli ultimi anni del leader beduino della resistenza anti-italiana giustiziato nel 1931, non riscuote il successo di *Al Risala* ed è destinato a rimanere l'ultimo film da regista di Akkad. Negli ultimi anni, il siriano sognava di realizzare un nuovo kolossal improntato ai valori della tolleranza e dedicato alle gesta di Salah Eddin (Saladino), ma sulla sua strada, per un tragico paradosso, ha trovato proprio un gruppo terrorista [6].

Quel po' di notorietà che ha in Italia, il film lo deve soprattutto al clima di ostracismo che lo ha accompagnato fin dall'inizio. Uscito in prima mondiale a New York nell'aprile 1981, il film viene distribuito in diversi paesi europei, ma non in Italia, dove l'allora Sottosegretario agli Esteri Raffaele Costa lo definisce lesivo dell'onore dell'esercito. Di più, col pretesto che il film non ha ottenuto il nulla osta di censura, ne viene costantemente impedita la proiezione. Le rare occasioni in cui è stato mostrato, nella versione originale inglese – come a Riminicinema nel 1988 o al Festival dei Popoli nel 2002 – hanno assunto il sapore dell'evento. Grazie al circuito homevideo [7], in anni recenti *Omar Mukhtar* è stato riscoperto in numerosi cineforum e in rete ne circola addirittura una versione sottotitolata amatorialmente in italiano.

A vederlo oggi, *Omar Mukhtar* presenta tutti i limiti di un'operazione che già al suo apparire non poteva che risultare anacronistica. Oltre a tanti kolossal epico-bellici degli anni Sessanta, il modello più presente sembra l'algerino *Chronique des années de braise* di Mohamed Lakhdar-Hamina, Palma d'Oro al Festival di Cannes 1975, che ci consegna una ricostruzione storica della lotta di liberazione nazionale densa di lirico spirito patriottico, ma che evidenziava, proprio nello sforzo produttivo del film, la volontà di un nuovo blocco di potere di autolegittimarsi come emergente potenza non allineata. Diversamente dal film di Lakhdar-Hamina, una saga corale che abbraccia più decenni, Akkad racconta le gesta di un leader carismatico della resistenza anticoloniale, concentrandosi sugli ultimi due anni, dal 1929 al 1931, che lo vedono confrontarsi militarmente con il governatore Graziani. Sul piano narrativo, il film è imperniato sullo scontro di queste due personalità antitetico: da un lato l'ambizioso e spregiudicato Graziani, cui Mussolini dà carta bianca per stroncare la guerriglia, e che non esita a deportare intere popolazioni e a distruggerne insediamenti e raccolti, pur di conseguire il suo intento; dall'altro Omar, un ormai anziano maestro coranico, forte di una tecnica di guerriglia raffinata e di un'energia spirituale, che gli permettono di tener testa per vent'anni a un nemico, la cui superiorità di mezzi bellici è schiacciante.

Ma il duello è impari su altro versante: dietro il profilo sprezzante di Graziani si intravede un'Italietta coloniale senza anima né strategia, con alla testa un capo più isterico che istrionico e un governatore più ambizioso che abile, circondato da ufficiali feroci e senza scrupoli, con l'eccezione del vecchio Diodece/Vallone (l'unico a tentare un dialogo con le forze della resistenza) e del giovane Sandrini/Patrizi (che, salvato una volta dal capo ribelle, si dissocia dalla deriva sanguinaria dei superiori); mentre la nobile umanità di Omar esalta i caratteri di un intero popolo, visto attraverso tanti piccoli gesti di eroismo quotidiano, dal coraggio degli uomini alla tenacia delle donne, con l'unica discontinuità dell'opportunismo di alcuni capi senussiti, qui rappresentati da Sherif El Gariani/Gielgud. Al di là dei modelli stilistici superati e di certo manicheismo partigiano nella costruzione dei caratteri, il film si lascia tuttavia ancora apprezzare, per la qualità di alcune prove d'attore (Quinn su tutti), per la cura meticolosa e efficacia drammatica nella ricostruzione di ambienti e battaglie, per il brillante score di Jarre (tutto giocato, salvo il sontuoso e un po' convenzionale tema dei titoli, sulla ripetizione con varianti del leitmotiv di Giovinezza).

Intermezzo, o dell'imperialismo italiano visto dalla perfida Albione

Un trattamento analogo a quello subito dal film di Akkad, per molti versi ancora più scoperto nella sua ottusa finalità censoria, è stato riservato al documentario inglese *Fascist Legacy*, prodotto e diretto da Jack Kirby per la serie Timewatch della BBC. Il film, diviso in due parti da 50 (*A Promise Fulfilled, A Pledge Betrayed*), è stato trasmesso dall'emittente pubblica inglese l'1 e l'8 novembre 1989. Molto presto la RAI ha rilevato i diritti di antenna del film, e il documentarista Massimo Sani ne ha curata un'edizione italiana. Incomprensibilmente, o forse no, ma di fatto a tutt'oggi, la RAI non ha mai trasmesso il film, mostrato invece in diverse occasioni, tra cui la citata retrospettiva sull'Italia coloniale curata nel 2002 dal Festival dei Popoli. Bisogna aspettare il maggio 2003 per vedere il film trasmesso da una televisione italiana, La 7.

La tesi di fondo del documentarista, corredata da riscontri oggettivi e avvalorata dagli storici intervistati è che, diversamente da quanto accadde per i tedeschi e i giapponesi, le autorità inglesi e americane operarono perché i numerosi criminali di guerra schedati dalla Commissione costituita dall'ONU nel 1948 non venissero processati né condannati. Questo perché uno dei maggiori accusati, Pietro Badoglio, era stato il primo garante della transizione dal fascismo alla democrazia, e anche altri gerarchi avevano mantenuto incarichi di prestigio col nuovo governo: autorizzarne l'estradizione e farne celebrare il processo nei paesi in cui venivano accusati avrebbe comportato un indebolimento della nuova Italia, inaccettabile in tempi di guerra fredda. I materiali e testimonianze raccolte da Kirby riguardano esclusivamente le campagne imperialiste del fascismo, anzitutto in ex-Jugoslavia e poi in Etiopia, con solo qualche riferimento alla Libia. In questo senso la documentazione concernente l'Africa è confinata ai primi 18 minuti della prima parte, e agli ultimi 12 minuti della seconda.

Kirby parte nel suo racconto dall'invasione in Etiopia del 1935, sottolineando alcuni momenti cruciali della campagna. In sintesi: a) l'utilizzo di gas tossici (iprite) con bombardamenti aerei per stroncare rapidamente le resistenze dell'esercito etiopico, varato dallo stesso Badoglio e autorizzato dal Duce nel dicembre 1935; b) il bombardamento intenzionale di una struttura della Croce Rossa Internazionale, disposto da Mussolini ed eseguito da Graziani per punire alcuni medici europei di aver riferito ai giornali europei circa l'utilizzo italiano dei gas; c) l'ondata di rappresaglie sommarie cui l'esercito fu autorizzato dopo l'attentato a Graziani nel febbraio 1937, che provocò dalle 4.000 alle 6.000 vittime. Quanto alla Libia, viene citata soprattutto per giustificare come Graziani si era conquistato il titolo di boia della Libia: introducendo pratiche come la deportazione di massa, l'utilizzo del cosiddetto gas mostarda, l'eliminazione dei guerriglieri tramite lancio dagli aerei, la decimazione su larga scala di resistenti con l'ostentazione di forche e patiboli in pubblico. Sotto la mdp di Kirby finiscono fotografie e filmati in bianco e nero agghiaccianti, che demoliscono con la forza ontologica dell'immagine il mito del colonialismo buono. Le dichiarazioni di storici illustri come Del Boca e Rochat non fanno che arricchire il quadro di dettagli più incontrovertibili nella loro evidenza. Ma Kirby, nel suo encomiabile e minuzioso lavoro di ricostruzione, scivola su un errore di metodo: se la lunga parte dedicata ai crimini in Dalmazia e Montenegro è corredata da numerose interviste a sopravvissuti e storici locali, in quella consacrata all'Africa non vi è una sola testimonianza diretta.

La storia come tessuto di voci

Proprio da qui parte l'etiopio naturalizzato americano Haile Gerima, con il suo *Adwa*, libero poema per immagini presentato nel 1999 alla sezione Nuovi Orizzonti della Mostra di Venezia [8]. Parte cioè dall'idea di ricostruire la storia di una delle battaglie più celebri della storia coloniale, quella che oppose italiani ed etiopi nel 1896, sulla base anzitutto del *mythos*, dei racconti che la tradizione orale ha tramandato per decenni, colti dalla viva voce degli anziani della regione. Il film si apre sull'immagine della catena di vette che circondano l'altopiano di Adua. Una voce in amarico, la prima delle molte che costelleranno la banda sonora, sembra irridere lo spettatore, dicendogli che se voleva conoscere la storia di Adua doveva venire prima («Sono tutto sottosopra, a metà tra infanzia e vecchiaia, non so nemmeno se vado o vengo»), ma subito dopo inizia a raccontare la storia di un drago cattivo che terrorizzava un villaggio, e di un cavaliere ardito che si fa forza e con uno stratagemma lo uccide. Il mito è quello di S. Giorgio (Gheorghis, in amarico), ma lo slittamento politico del racconto è trasparente, anche perché i vecchi raccontano di essere stati testimoni dell'intervento diretto del santo durante la battaglia, intervento ricompensato dal devoto

imperatore Menelik con la costruzione di una chiesa. Una voce, un mito.

Ma il film intreccia fittamente una polifonia di testimonianze e fonti, materiali rielaborati con una sensibilità e competenza *formaliste*, nel senso proprio del termine. Ampio e affascinante il repertorio iconografico (fotografie, stampe, dipinti celebrativi, ritagli stampa) che passa sotto l'obiettivo della sua cinepresa. Si tratta di immagini, in particolar modo quelle relative alle battaglie dell'Amba Alagi e di Adua, che lo sguardo di Gerima percorre con guizzi nervosi, cogliendo dettagli nascosti, rivelando simmetrie segrete, mentre lo spettatore sprofonda in un impasto sonoro di cori, grida, melodie, esplosioni. La struttura del film, concepito come una sorta di road-movie della memoria, costellato di incontri e ricostruzioni *audiovisive* delle battaglie, mette in relazione dialettica voci della memoria individuale e collettiva e voci della storia documentale. Numerosi gli storici chiamati ad arricchire questo racconto polifonico, volti che scorrono senza sottopancia, irriconoscibili alla maggior parte degli spettatori, come quelli dei vecchi, dei monaci, dei bambini incrociati lungo la strada verso Adua. L'unico volto che ha una voce, l'unica voce che ha un nome, è quella di Ato Gerima, il padre del regista, patriota antifascista e in seguito autore e interprete di rappresentazioni teatrali sulla resistenza anticoloniale, come il più volte ripreso *La campana del tormento*.

Sul piano storico, a Gerima interessa anzitutto far emergere la grandezza di due figure chiave della battaglia come quella dell'imperatore Menelik e di sua moglie Taitu, consigliera politica ma anche accorta stratega militare: il film è *abitato* dalle riproduzioni dei loro volti, in ritratti d'epoca, foto, stampe. Ancor più gli sta a cuore evidenziare il segreto della vittoria etiopica, riconducendolo al carattere di quella che fu una *guerra di popolo*, combattuta da tutte le componenti sociali ed etniche dell'impero etiopico. Ma in ultima analisi, gli preme e lo fa ricorrendo alle parole di Ato Andreas Ishete, l'unico storico ad esprimersi in inglese sottolineare la valenza *panafricana* della vittoria di Adua, la prima di una nazione africana contro un paese imperialista europeo: la notizia della vittoria ha fatto rapidamente il giro del mondo, facendo risuonare un campanello d'allarme per le potenze colonialiste, dando nuove speranze ai movimenti di liberazione nazionale, innescando un processo di riconoscimento reciproco che ha portato di rimbalzo gli etiopi stessi a sentirsi ancora più parte di un grande continente in cammino verso la libertà.

Postilla

Adwa si chiude con un cartello che recita: To Be Continued. Part II The Children of Adwa (Forty Years Later). Sono passati dieci anni dall'anteprima veneziana del film, e ancora Gerima non riesce a ultimare il secondo capitolo del suo dittico sulla resistenza anticoloniale in Etiopia, anche se di recente è tornato al lungometraggio, con il pluripremiato *Teza*. L'auspicio che formulavo a inizio saggio circa l'innescarsi di un circuito virtuoso di interesse verso l'Italia coloniale era rivolto a progetti necessari come questo. Necessari e urgenti, perché le voci e i volti dei testimoni rischiano col tempo di dissolversi. Prima e dopo *Adwa*, pochissimi sono i titoli che, da nord o da sud hanno affrontato la questione dell'esperienza coloniale italiana in Africa, tralasciando le peraltro rare opere di produzione italiana [9]. Per ragioni di spazio mi limito a citarli, anche se meriterebbero una maggiore attenzione. Si tratta di tre documentari che insistono sulle vicende italiane nel Corno d'Africa: se l'inglese *Ethiopia* (Bernard Odidja e Edward J. Milner, 1987) ricostruisce il processo di costruzione dell'identità nazionale e panafricana del paese, dalla battaglia di Adua alla fondazione dell'Organizzazione per l'Unità Africana nel 1963, e il franco-svizzero *Hotel Abyssinie* (Patricia Plattner, 1996) dà voce agli eredi dei coloni italiani rimasti dopo la caduta dell'AOI, in *Il sangue non è acqua fresca*, mediometraggio realizzato nel 1997 dal videomaker Theo Eshetu (madre olandese, padre etiopico, ma naturalizzato italiano), per dirla con le parole del critico Mbye Cham, «un suggestivo mosaico di immagini, materiali d'archivio, testimonianze personali e umorismo è composto con grande abilità e immaginazione per parlare dell'Etiopia delle origini salomoniche, della sua antica e fiera eredità culturale, religiosa e artistica, e delle esperienze sotto l'invasione fascista italiana» [10].

In attesa che altre immagini e voci arricchiscano questo necessario lavoro di ricostruzione della memoria collettiva, vitale tanto per noi ex-colonizzatori quanto per gli ex-colonizzati, la modesta proposta che lo scrivente formula è che d'ora in avanti si cominci a vedere, e a rivedere, quel poco che il cinema ci ha consegnato. Arrestando qualche mago sabbolino, che ancora lavora nell'ombra per tenerci, bambini e ciechi, ad ascoltare la favola dell'orco buono.

Leonardo De Franceschi

[1] Elvio Cardarelli, *Dove la vita si nasconde alla morte - Diario della guerra d Africa*, Vetralla, Ghaleb, 2008.

[2] Mario Tobino, *Il deserto della Libia*, Torino, Einaudi, 1952.

[3] Vittorio Dan Segre, *La guerra privata del tenente Guillet*, Milano, Corbaccio, 1993.

[4] Carlo Piaggia, *Nella terra dei Niam Niam*, Lucca, Pacini Fazzi, 1978.

[5] Tanto per avere un'idea: *I predatori dell'arca perduta* (*Raiders of the Lost Ark*, Steven Spielberg) era costato 20 milioni di dollari e 28 milioni il James Bond dell'anno, cioè *Solo per i tuoi occhi* (*For Your Eyes Only*, John Glen). Solo *Reds* (*id.*, Warren Beatty) eguagliò in quell'anno i costi di produzione del film di Akkad.

[6] Akkad è morto il 11 novembre 2005 ad Amman, per le conseguenze di un attentato di matrice integralista. Nell'attentato, che ha coinvolto tre hotel e ha prodotto 67 vittime, è deceduta anche la figlia Rima, per le cui nozze Akkad era tornato in patria.

[7] Distribuito in DVD negli Stati Uniti dall'etichetta Anchor Bay, il film è disponibile in una edizione speciale in due dischi, in cui figurano l'extended version del film (206') e il making of.

[8] Trasmesso su RaiTre più volte nella versione originale con sottotitoli italiani, il film è acquistabile on line sul sito americano [Sankofa](#).

[9] Ricordo in passant i documentari *Verso Adua, 100 anni dopo* (Massimo Luconi, 1996) e il più recente *Axum* (Stefano Landini, 2005). Sarebbe utile rileggere però in prospettiva postcoloniale anche i numerosi film dedicati alla guerra d Africa e in particolare alla battaglia di El Alamein, come il, peraltro deludente, *El Alamein - La linea del fuoco* (Enzo Monteleone, 2002).

[10] Mbye Cham, [Film and History in Africa: a Critical Survey of Current Trends and Tendencies](#), in *Film and History - International Conference*, University of Cape Town, 2002.