



Università degli Studi di Udine

Dottorato di ricerca in Studi Audiovisivi: Cinema, Musica e Comunicazione

Ciclo XXVIII

Un Impero cinematografico

-

Il documentario in Africa Orientale Italiana (1935-1941)

Supervisor

Prof. Francesco Pitassio

Prof. Simone Venturini

Dottorando

Giuseppe Fidotta

Anno Accademico 2014/15

INDICE

Introduzione.....	5
1. Storia.....	15
1. Il documentario imperiale: spettacolo e mobilitazione.....	18
2. Stile “Luce”, stile imperiale.....	42
3. La sparizione dell’Impero: il documentario al servizio del modernismo politico.....	62
2. Geografia.....	83
1. I paesaggi del documentario imperiale.....	87
2. Lo spazio relazionale dei film di spedizione.....	114
3. La rinascita del territorio: vedute aeree, mappe animate e visione superiore astratta.....	131
3. Tecnologia.....	151
1. L’immaginazione tecnologica del documentario imperiale.....	155
2. <i>Il cammino degli eroi</i> ; o, l’infrastruttura dell’Impero.....	174
3. Su suoni, soggetti e sublime: <i>Cronache dell’Impero</i>	192
Conclusioni.....	210
Bibliografia.....	216

Ai compagni di viaggio

INTRODUZIONE

L'11 ottobre 1935 le più alte autorità dello Stato convennero in uno dei templi della cultura cinematografica europea per assistere alla prima di un documentario diretto da un fotografo specializzato in reportage africani. Soggetto del film sono i progressi che stavano sconvolgendo l'Etiopia, un paese con una cultura millenaria fortuitamente scampato dalla *scramble for Africa* di fine Ottocento che di colpo o quasi si ritrovò al centro del vortice della modernità.

Per raccontare in maniera efficace e coinvolgente l'inarrestabile ascesa etiopica verso la "civiltà", il film si concentra sugli aspetti che avrebbero potuto conquistare le simpatie di una platea di tendenze nazionaliste e militariste: un esercito efficiente, l'ammodernamento del centro storico della capitale, l'educazione militare della gioventù indigena, l'organizzazione delle attività commerciali, le celebrazioni in onore delle autorità civili e religiose, e scuole, caserme, ospedali e ambasciate.

Frequenti scene di massa fanno dell'ordine e della disciplina dei gruppi civili e militari la metafora di una società ordinata e disciplinata a tutti i livelli. Piccoli episodi di vita quotidiana restituiscono il senso di un processo storico che investe ogni frangia della società: una borghese occidentale gioca a ping pong con una nobile indigena, alcuni taxi accolgono un gruppo di viaggiatori fuori dalla stazione di Addis Abeba, un alto dignitario abissino indossa dei vistosi occhiali da sole, una delegazione diplomatica in attesa di fronte all'Hotel Europe, i palazzi del potere esibiscono i propri interni sontuosissimi.

Alla vivacità dei toni e all'accuratezza dei contenuti si combinano qualità espressive che nel complesso rendono il film straordinario. Straordinario è che nessuna storia del documentario ne riporti il titolo e che persino nell'ampia letteratura scientifica riguardante la casa di produzione non si trova che qualche sparuta menzione.

Un passo indietro.

Oggetto di questo elaborato è la produzione documentaria realizzata in Africa Orientale Italiana durante la seconda metà degli anni Trenta a opera dell'ente che al tempo deteneva il monopolio dell'informazione e della propaganda a mezzo cinema, l'Istituto Luce. Sul fronte africano un gruppo tanto compatto quanto eterogeneo, il Reparto Foto-cinematografico per l'Africa Orientale, ebbe per obiettivo principale quello di raccontare la guerra che contrappose l'Italia e l'Etiopia e in seguito, una volta destituito l'impero abissino, l'opera del Regime nelle colonie. Per soddisfare le esigenze propagandistiche del Regime, il Luce elaborò un modello che

conteneva in essenza i caratteri, i temi e le forme che il fascismo voleva fossero associati all'idea di Impero.

Il documentario imperiale fu sviluppato a partire da due progetti paralleli, ugualmente ambiziosi: dare visibilità e sostanza al processo di modernizzazione coloniale e alimentare nel popolo italiano la propria "coscienza imperiale". Essendo un modello, e non un sottogenere o un corpus tematico, esso fornì agli uomini del Luce un insieme di soluzioni (tecniche, espressive, retoriche, formali, ecc.) efficaci sia sul piano della rappresentazione che su quello degli effetti ideologici e propagandistici. Ciononostante, proprio perché si trattò di un modello che rispondeva a esigenze concrete, a volte persino occasionali, e che fu elaborato per tentativi e convenienze, esso risulta anche profondamente instabile, come d'altronde erano anche gli oggetti a cui tentò di dare forma.

Di film che incarnarono tutti i tratti del documentario imperiale, insomma, non ve ne furono. Se non fosse stato per un dettaglio non del tutto trascurabile, l'esemplare più "puro" di documentario imperiale sarebbe potuto essere quello da cui si sono prese le mosse, tanto è evoluta in quello la corrispondenza tra soluzioni tecniche, espressive, retoriche, formali, ecc. associabili alla modernità e la rappresentazione degli effetti dei processi di modernizzazione. Non meno avanzato, inoltre, risulta essere il film in rapporto alle esigenze politiche e ideologiche a cui fu chiamato a dare conto, ragione per la quale è legittimo immaginarne il successo rispetto agli obiettivi propagandistici che si poneva.

Il dettaglio, tuttavia, è che le prime armate italiane entrarono ad Addis Abeba soltanto nel maggio del 1936, quasi un anno dopo la realizzazione del film. La modernizzazione che si illustra con tanta enfasi non è quindi il frutto della mente mussoliniana, ma la volontà del governo di quel Hailé Selassié che la propaganda fascista dipingeva come un debosciato, ottuso e crudele. La sala cinematografica in cui si è esordito era l'UFA-Palast am Zoo di Berlino e le alte autorità tedesche, come pure gran parte degli occidentali presenti nelle scene descritte.

Abessinien von Heute. Blickpunkt der Welt (Abissinia oggi. Punto di vista sul mondo, Martin Rikli, 1935) fu uno dei film realizzati nel biennio 1934-1935 dalla casa di produzione UFA all'interno di un progetto propagandistico più ampio mirante a delegittimare l'impresa fascista in Africa orientale agli occhi dell'opinione pubblica tedesca e non solo.¹ Il punto che questa campagna intendeva dimostrare era tutto sommato elementare: Selassié, salito al trono con il titolo di Negus Neghesti ("re dei re", discendente diretto della regina di Saba) nel 1930, aveva condotto il millenario Impero abissino alla civiltà nella sua espressione più pura (che per gli autori del film

¹ Cfr. Boguslaw Drewniak, *Der Deutsche Film 1938-1945: ein Gesamtüberblick*, Droste, Dusseldorf 1987, pp. 293-299.

significava occidentale e moderna), e questa opera mirabilissima rischiava di essere spazzata via da una guerra rapace e sanguinosa.

Per un elaborato sul documentario imperiale fascista prendere le mosse da un film tedesco che contiene tutti gli elementi che il primo tentò di elaborare senza mai giungere a un livello comparabile di coerenza, efficacia e profondità non è un esercizio di ironia o di retorica. Al contrario, questa scelta consente di mettere in luce un presupposto alla base delle tesi che verranno esposte in seguito: la natura tendenziosa, contingente e strumentale del documentario imperiale, e più in genere di ogni forma di propaganda politica. D'altronde, è quanto lamenta a proposito di quel film una cronaca cinematografica dell'epoca, in cui si afferma che "la Ufa, tempo fa, ha proiettato un film di ambiente etiopico realizzato dal giornalista svizzero dr. Rikli, film che mostra una sola espressione dell'Abissinia [...] quella, in breve, che al Negus piacque di far cadere sotto il fuoco degli obiettivi. Vogliamo dire: un film parziale. Ossia, per essere esatti, una porzione del tutto"².

Sulle stesse pagine, pochi mesi dopo, film altrettanto colpevoli di mostrare una sola espressione dell'Abissinia (ma anche della guerra, della colonizzazione e dell'Impero) non trovarono certamente un trattamento simile. La tendenziosità, dopotutto, è ovvia. Ma *Abessinien von Heute* non è un monito all'analista che ribadisce quanto sia salutare, se non doverosa, un'attitudine diffidente verso la presunta oggettività documentaria. Prima ancora, esso è un invito a penetrare le logiche della propaganda politica a partire dalla loro indiscutibile razionalità, dal dovere di istituire corrispondenze tanto fitte quanto dialettiche tra esigenze politiche e istituzionali, realtà storiche e rappresentazioni che, se interrogate senza la dovuta attenzione per i contesti specifici, risulterebbero insensate. Anche la funzionalità, dopotutto, è ovvia, e lo è pure la contingenza nella misura in cui si associa il documentario all'attualità, come è d'obbligo fare nel caso della propaganda politica. Altrimenti, come mai potrebbe spiegarsi che il film che sposò con più vigore quella che qualche decennio dopo si sarebbe detta "la causa dei popoli negri" fu realizzato dalla Germania nazista? La domanda che dovrebbe muovere lo storico, nel caso specifico in questione, allora diventa: quali interessi avrebbe potuto avere la Germania nello screditare l'impresa coloniale italiana?³

² An., "Un nuovo documentario sull'Abissinia", *Cinema Illustrazione*, vol. 8, n. 49, 1935, p. 36.

³ In estrema sintesi: nonostante il legame elettivo tra i due regimi e quello personale tra i due capi, il governo del Fuhrer sperò che una guerra di lunga durata avrebbe distolto i favori dell'Inghilterra dal duce e indebolito la protezione militare e politica che il regime fascista garantiva all'Austria. Inoltre, Hitler utilizzò la crisi etiopica per dare voce alle ambizioni coloniali tedesche (supportate da una lobby assai più influente di quella italiana), sabotare i negoziati multilaterali sulla sicurezza del vecchio continente, sviluppare rapporti commerciali con l'Europa orientale (che prima aveva il fascismo come interlocutore privilegiato) e accelerare il riarmo approfittando della momentanea distrazione collettiva rappresentata dalla crisi diplomatica. Proprio per via dei vantaggi immediati che la Germania ricavò dalla guerra, essa si impegnò per garantirne la continuazione sia segretamente (con la vendita di armi all'esercito del Negus) che apertamente (per tramite di una propaganda "apertamente amichevole verso il Negus e il

Abessinien von Heute offre, come recita il sottotitolo, un punto di osservazione privilegiato sul rapporto tra documentario, politica, attualità e ideologia. Esso insegna, innanzitutto, che anche in una società fortemente politicizzata le ragioni della *Realpolitik* possono sopraffare quelle dell'ideologia ufficiale, e così un regime che ha nel razzismo di stato uno dei propri fondamenti può spendersi per la libertà e l'autodeterminazione della moderna e civile nazione abissina contro l'occupazione di quei territori da parte di un altro regime autoritario, molto più prossimo sotto ogni aspetto.

Ciò che pertanto preme sottolineare in relazione al film di Rikli non è come esso illustri le ambiguità della posizione tedesca durante la crisi abissina, ma come dimostri che il cinema documentario debba essere considerato un agente della storia e un veicolo fondamentale per la trasmissione di idee ad ampia portata – e non esclusivamente uno specchio sul quale si riflettono le luci e le ombre degli eventi. In altre parole, il valore esemplare di *Abessinien von Heute* risiede, per quanto pertiene a questo elaborato, nella maniera in cui sintetizza le istanze e i caratteri della propaganda moderna.

Per schematizzare le note tesi di Jacques Ellul⁴, a partire dagli anni della prima guerra mondiale i governi compresero l'importanza di un uso avveduto dei mezzi di comunicazione al fine del coinvolgimento strumentale, reso ormai necessario dai mutamenti strutturali della società moderna, delle masse nella vita pubblica. Persino nel caso dei regimi autoritari, “il governo fu infatti sotto il controllo del popolo – non un controllo giuridico, ma un tipo di controllo che derivò dal semplice fatto che le persone cominciarono a interessarsi di politica, a farsi un'idea delle azioni di governo, e a esprimere le loro opinioni in proposito [...] Tutto ciò era nuovo”⁵. Da allora, e con rinnovato impulso una volta compresa la lezione bolscevica, la propaganda divenne un fattore profondamente integrato nell'azione politica. Lo era pure, d'altronde, la partecipazione di quelle masse a cui la propaganda era destinata, anche quando non era loro attribuito alcuno strumento decisionale.

Nel caso dei regimi autoritari, la centralizzazione dell'organizzazione della propaganda, da una parte, e un utilizzo massiccio e pervasivo dei mezzi di comunicazione di massa per la diffusione di quei messaggi, dall'altro, furono aspetti cruciali per la riuscita di progetti politici che, senza quei due processi, riuscirebbe assai difficile motivare senza dover ricorrere al fragilissimo

suo governo”, come sostiene Elizabeth Wiskemann, “Germany and the Attack upon Abyssinia”, in Ludwig Frederick Schaefer (a cura di), *The Ethiopian Crisis: Touchstone of Appeasement?*, Heath, Boston 1961, p. 78). Per un quadro sinottico della questione, cfr. Geoffrey T. Weddington, “Schreck and Schadenfreude: Hitler, German Alliance Priorities and the Abyssinian Crisis, 1935-1936”, in G. Bruce Strang (a cura di), *Collision of Empires: Italy's Invasion of Ethiopia and its International Impact*, Ashgate, Farnham 2013, pp. 206-230.

⁴ Cfr. Jacques Ellul, *Histoire de la propagande*, PUF, Paris 1967, pp. 113-125.

⁵ Id., *Propaganda. The Formation of Men's Attitude*, Random Books, New York 1973, or. 1962, pp. 122-123.

argomento della coercizione⁶. La propaganda moderna è tale, dunque, non tanto perché si distingue molto facilmente dalle forme pre-moderne, le quali, pure nella marcata varietà che le caratterizzò, mantennero alcuni caratteri immutati dall'antichità al diciannovesimo secolo, ma perché ha contribuito a definire tanto la modernità occidentale del ventesimo secolo quanto gli attori, le ideologie e i mutamenti che durante quel periodo si sono prodotti.

La connotazione negativa che si attribuisce oggi al termine non permette di comprendere come durante la prima metà del Novecento, e in particolare durante gli anni Trenta, esso fosse sinonimo di educazione: gli slittamenti semantici impliciti nell'utilizzo dei due termini, oltretutto, non erano chiari nemmeno a coloro che all'epoca ne investigarono i caratteri. Quale che fossero queste sfumature, il cinema documentario occupò una posizione di rilievo in relazione a entrambi i campi, tanto più pregnante nella misura in cui se ne lasciò cedere il confine. Già un paladino del valore politico del documentario per il bene della società liberale come Paul Rotha poteva osservare nel 1939 che

adottando la propaganda come una delle basi della produzione, non solo il cinema [documentario] con le sue illimitate possibilità potrebbe servire ai fini più nobili, non solo i suoi film acquisterebbero un ruolo importante nella vita dello Stato e del popolo, ma la produzione potrebbe acquistare una serenità che il film spettacolare [di finzione] come puro passatempo non può possedere⁷.

La posizione dello studioso inglese potrebbe provocare un certo disappunto in coloro che non ne accettino il presupposto, ossia l'equivalenza di propaganda ed educazione. Allora vale la pena menzionare il fatto che questo scritto apparso in un volume antologico sui "problemi del film" che dimostrò come sul tema ci fosse una sostanziale unità di vedute tra un intellettuale progressista come Rotha e un manovratore di una delle macchine propagandistiche più imponenti della storia come Joseph Goebbels, oppure un regista cosmopolita come G.W. Pabst e un rozzo ideologo del razzismo fascista come il giornalista Telesio Interlandi.

L'interesse di questo elaborato non è rivolto verso il documentario di propaganda in astratto (che, coerentemente con quanto appena sostenuto, potrebbe benissimo comprendere ogni variante del documentario), ma verso la relazione tra questi due termini all'interno del più

⁶ Cfr. Jacob L. Talmon, *Le origini della democrazia totalitaria*, Il Mulino, Bologna 1952, or. 1952. Per il caso italiano, cfr. Mauro Canali, "Repressione e consenso nell'esperimento fascista", in Emilio Gentile (a cura di), *Modernità totalitaria. Il fascismo italiano*, Laterza, Roma-Bari 2008, pp. 56-81.

⁷ Paul Rotha, "Introduzione al cinema", in Umberto Barbaro, Luigi Chiarini (a cura di), *Problemi del film*, Edizioni di Bianco e Nero, Roma 1939, pp. 125-150 (il volume è una riedizione integrale di *Bianco e nero*, vol. 3, n. 2, 1939).

ampio orizzonte della modernità, e nello specifico della sua declinazione specificatamente fascista.

Perché ricondurre questi discorsi all'Impero, “un periodo della nostra storia nazionale [...] fra i più discussi e quasi indecifrabili”⁸, e non invece ai temi tradizionalmente associati con la modernità fascista, come per esempio l'educazione della gioventù, i rituali politici o l'urbanistica, per non prendere in considerazione che i casi più evidenti? Non che il documentario istituzionale sia stato meno ricettivo rispetto a quei temi, anzi. L'Impero, tuttavia, presenta degli elementi dall'innegabile valore strategico per gli obiettivi di una ricognizione storiografica dei rapporti tra fascismo, documentario e modernità, e di questi si renderà conto nei capitoli che seguono. Se ne possono anticipare tre.

Innanzitutto, tanto l'Impero (e l'evento da cui ebbe origine, la guerra d'Etiopia) quanto il documentario istituzionale incarnarono i tratti caratterizzanti la modernità fascista e si svilupparono, congiuntamente e non, nel medesimo periodo in cui il regime raggiunse il picco del proprio consenso interno, conquistò una posizione di inaudito spessore nello scacchiere internazionale e perfezionò la centralizzazione e il controllo di tutti i mezzi di comunicazione di massa. In questo senso, la guerra d'Etiopia e di seguito l'Impero rappresentarono un banco di prova in cui il regime testò gli strumenti a propria disposizione per raggiungere e influenzare le masse.

È quanto dimostra efficacemente il più riuscito dei lavori storiografici sul tema della propaganda imperiale, il documentatissimo *Immagine coordinata per un Impero* a cura di Adolfo Mignemi, un volume in cui si analizza come i più rilevanti mezzi di comunicazione abbiano preso parte alla costruzione di un discorso imperiale fascista e contribuito alla sua propagazione presso tutti i settori della società italiana⁹. Avendo questo elaborato più di un debito con il volume di Mignemi, e più in generale con i lavori degli storici contemporaneisti che hanno indagato i rapporti tra cinema, propaganda e progetto imperiale, è necessario specificare l'approccio che lo distingue così da mettere a fuoco da subito le preoccupazioni e le prospettive che si intendono sviluppare. Rispetto a *Immagine coordinata per un Impero*, che si presenta come un mosaico (la propaganda imperiale) composto da molteplici tessere (i contributi dei singoli media), questo elaborato infatti non intende proporsi come un approfondimento di un medium in particolare (il cinema) o più nel dettaglio di come un singolo attore istituzionale (l'Istituto Luce) abbia fatto uso

⁸ Angelo Del Boca, “Introduzione”, in Patrizia Caccia, Mirella Mingardo (a cura di), *Ti saluto e vado in Abissinia. Propaganda, consenso, vita quotidiana attraverso la stampa periodica, le pubblicazioni e i documenti della Biblioteca Nazionale Braidense*, Vienne-pierre edizioni, Milano 1998, p. 9.

⁹ Cfr. Adolfo Mignemi (a cura di), *Immagine coordinata per un impero: Etiopia, 1935-1936*, Forma, Torino 1984.

di una forma espressiva ben definita (il film documentario) nel contesto della promozione dell'Impero.

Alla base di questo lavoro vi è anche la convinzione che le questioni sollevate dal documentario imperiale non si risolvano soltanto nella produzione dell'Istituto Luce ambientata nei territori d'oltremare, né nei contenuti espliciti di quei film o nelle necessità politiche o ideologiche a cui sono chiamati immediatamente a rispondere. Al contrario, si ritiene che in rapporto alla promozione dell'Impero per tramite del cinema documentario sia intervenuto un complesso di forze spontanee, eterogenee e contraddittorie. Una prospettiva tutta focalizzata sui singoli contributi degli attori istituzionali coinvolti o, peggio, sull'aderenza dei film ai dettami del regime non potrebbe coglierne i contorni. La questione che interessa maggiormente questo lavoro, quindi, non è quella del rapporto tra propaganda e rappresentazione, ma quella ben più complessa della dialettica tra documentario e modernità in un contesto in cui i due termini furono costretti a confrontarsi sul medesimo campo, ossia la "produzione" dell'Impero.

La seconda ragione dell'interesse strategico del documentario imperiale è il carattere eminentemente cinematografico dell'imperialismo fascista. Un rapporto privilegiato tra il cinema documentario e il colonialismo italiano non va ricercato tanto nella predilezione da parte dei "produttori" di immagini coloniali per il mezzo cinematografico, frenata comunque dalla necessità di un apparato industriale in grado di assicurare la circolazione dei film su vasta scala che non è mai esistito. Piuttosto esso è evidente nel fatto che il colonialismo italiano trovò nel cinema il medium che meglio riusciva a incarnare una serie di caratteri funzionali alla promozione delle attività realizzate su quei territori.

Lo dimostra un piccolo oggetto, molto evocativo anche in rapporto a quanto si sta proponendo: il volume commemorativo della 128^a Legione Camicie Nere. Si tratta di un album fotografico convenzionale, uno delle decine che furono pubblicati al termine della guerra d'Etiopia per omaggiare gli uomini e i corpi presenti sul campo. La straordinarietà di questa modesta testimonianza risiede nella soluzione grafica adottata: una successione di immagini incorniate in una sorta di un nastro cinematografico, così da suggerire al tempo stesso la consequenzialità narrativa degli avvenimenti e il valore "documentario" dell'album¹⁰. Il cinema, insomma, era il medium che riusciva a far giungere le immagini del mondo e raccontarne le vicende negli angoli più remoti del paese, rivolgendosi indistintamente a tutte le fasce sociali.

¹⁰ An., *128^o Legione Camicie Nere. Documentario fotografico dell'attività svolta durante la campagna per la conquista dell'Impero Fascista*, Alfieri & Lacroix, Milano 1937. Cfr. Laura Montone, "Col cuore e col ferro' davanti all'obiettivo. Una celebrazione fotografica della guerra d'Africa", *L'Impegno*, vol. 17, n. 2, 1997, ora in www.storia900bivc.it/pagine/africa/manione297.html (ultimo accesso 4 ottobre 2015); Adolfo Mignemi, "Africa: cento anni di immaginari visivi", in Enrico Castelli (a cura di), *Immagini e colonie*, Tamburo Parlante, Montone 1998, pp. 19-56, p. 40.

La capacità del medium di mostrare la realtà delle colonie in una maniera ritenuta ingenuamente oggettiva permise all'Istituto Luce di ancorare il principio per il quale ogni "Impero è in parte una finzione"¹¹ a un regime di veridicità. È una posizione che non dovrebbe essere sottovalutata, e a dimostrarne la rilevanza è il peso che sarà attribuito all'"immaginazione".

Siccome le colonie furono una realtà troppo distante dalla vita nazionale e troppo compromessa con tutta una serie di fantasticherie, si rese necessario un medium in grado di restituirne la consistenza fattuale ma anche e soprattutto quella immaginifica, di mostrarne la realtà narrandone al tempo stesso l'utopia. Per questa ragione, dunque, ci si riferirà al "documentario imperiale" per definire un gruppo di film che comprende al proprio interno anche opere non ambientate nelle colonie o realizzate prima della proclamazione dell'Impero, ma che hanno nel mito e nell'immaginazione imperiale i loro punti di riferimento.

Ha osservato Ania Loomba che per distinguere colonialismo da imperialismo è necessario "non separarli temporalmente ma spazialmente, e [...] pensare all'imperialismo o al neo-imperialismo come a un fenomeno che nasce nelle metropoli e che porta alla dominazione e al controllo. Il suo risultato, o quanto accade nelle colonie come conseguenza della dominazione imperialista, è il colonialismo o il neo-colonialismo"¹². In questo senso, il documentario coloniale in senso stretto può considerarsi una parte del documentario imperiale. Se l'obiettivo ultimo dell'elaborato, dunque, è quello di offrire un contributo per la comprensione della modernità fascista per tramite dell'indagine dei rapporti tra documentario, Impero e propaganda, esso sarà perseguito cercando di dimostrare come l'Africa Orientale Italiana fu in essenza, per parafrasare Robert Sklar, "movie-made"¹³.

Tra le parole-chiave attorno a cui ruota il lavoro che qui si introduce non è stata ancora menzionata quella forse più importante, di sicuro tra tutte la più sfuggente: cultura visuale. Le prospettive aperte dagli studi relativi a questo dominio costituiscono la terza ragione dell'interesse strategico del documentario imperiale perché, in sostanza, forniscono gli strumenti per prendere le misure della serie di fenomeni di discontinuità che consentirono l'emersione di nuove forme, nuove discorsi e nuove necessità in aperta rottura con il passato.

Il documentario imperiale rappresenta un punto di osservazione privilegiato sui rapporti tra cinema e modernità fascista poiché la sua stessa elaborazione è stata condotta a partire dal riscossimento e dalla conseguente marginalizzazione delle componenti visuali estranee al discorso fascista sulla modernità. E che questo fenomeno si sia realizzato in un intervallo di tempo brevissimo, ovvero che nell'arco di un paio di anni un insieme molto coerente di

¹¹ Thomas Richards, *The Imperial Archive: Knowledge and the Fantasy of Empire*, Verso, London-New York 1993, p. 1.

¹² Ania Loomba, *Colonialismo/Postcolonialismo*, Meltemi, Roma 2006, or. 1998, p. 23.

¹³ Robert Sklar, *Movie-Made America. A Cultural History of American Movies*, Random House, New York 1975.

rappresentazioni fu bandito e rimpiazzato con un altro di fattura diversissima, rende il documentario imperiale un caso dal valore eccezionale.

Gli uomini dell'Istituto Luce dovettero rispondere a delle domande che prima di allora non erano mai state poste e, cosa ancora più ardua, tradurre quelle risposte in immagini destinate a un pubblico di milioni di persone. Come rendere epica una guerra combattuta con piccoli scontri isolati contro un nemico invisibile? Come trasformare l'Africa arcaica ed esotica nel laboratorio della nuova civiltà? Come restituire il senso della "riapparizione dell'Impero sui colli fatali di Roma" quando la realtà dell'Impero, nella visione più ingenuamente ottimistica, non è che una serie di cantieri, di piantagioni e di fabbriche portate avanti da bianchi che vivono in una porzione di mondo che con tutta evidenza non è la loro? Come costruire l'Impero come totalità organica, e non come un insieme di manifestazioni e di realizzazioni isolate?

L'evidenza delle preoccupazioni e degli interrogativi che si posero molti operatori e tecnici inviati oltremare sbriciola alcuni luoghi comuni sulla produzione dell'Istituto Luce. Il più tenace è sicuramente quello riguardante la sua sciattezza irreparabile e sconcertante, la cui denuncia pare ancora essere un'esigenza morale di fronte alla quale gli studi sul documentario italiano non possono accampare giustificazioni. La logica conseguenza di questo equivoco è che gli storici del cinema, tendono a marginalizzare l'impatto del Luce nell'elaborazione di una via nazionale al documentario, quando non a propugnarne addirittura l'estromissione dal canone in ottemperanza ai dogmi autorialisti che proibiscono che si possa sviluppare un dibattito coerente su questi oggetti anonimi, realizzati in serie e addirittura compromessi con la propaganda (intesa come antonimo di arte)¹⁴. Di segno opposto, invece, è l'approccio che caratterizza i lavori degli storici contemporaneisti, per i quali resta dominante il valore documentale delle immagini spesso a discapito di altri aspetti, di cui la cultura visuale del fascismo si nutrì in abbondanza¹⁵.

In questa specifica direzione va interpretata la scelta di focalizzare l'analisi del documentario imperiale attorno a tre campi, che costituiranno il cuore dei tre capitoli che compongono l'elaborato: la storia, la geografia e la tecnologia. Per il documentario imperiale questi furono tre campi d'azione entro i quali sperimentare limiti e possibilità della propria missione storica, ovverosia "produrre" l'Impero come realtà fisica, politica e sociale. Ciò che comportò questa operazione verrà valutato nel dettaglio nei capitoli seguenti, tuttavia è indispensabile a questo punto comprendere le ragioni della scelta dei tre termini.

¹⁴ Cfr. Ivelise Perniola, "Documentari fuori regime", in Orio Caldiron (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. 5, 1934-1939, Marsilio/Bianco & Nero, Venezia/Roma 2006, pp. 372-382.

¹⁵ Cfr. Gianmarco Mancosu, *La Luce per l'Impero. I cinegiornali sull'Africa Orientale Italiana, 1935-1942*, Tesi di dottorato, Università degli studi di Cagliari, a.a. 2013-14.

La storia, innanzitutto, fornì l'orizzonte entro il quale il Regime diede fondamento alla propria azione oltremare. Il tema della Romanità, e più in generale il glorioso passato storico della nazione, costituivano di per sé una legittimazione delle aspirazioni imperialiste del fascismo, che di quel passato si percepiva il diretto discendente. Alle forme di manipolazione della storia operata dalla propaganda di Regime il documentario imperiale affiancò una fortissima connessione tra l'impresa africana e l'epica, dando alla prima toni e forme in grado di alimentare il consenso interno e il prestigio estero dell'Italia fascista.

L'influenza del discorso geografico sul documentario imperiale, invece, riguardò essenzialmente la capacità del primo di attivare due forme di immaginazione geografica strettamente connesse con l'imperialismo fascista. In primo luogo, la produzione documentaria del Luce permise di dare consistenza fisica e fattuale alla realtà dell'Impero, e quindi di elaborarla come uno spazio su cui fu possibile esercitare forme di dominio simbolico. In secondo luogo, il documentario imperiale esplorò regolarmente l'impatto dei poteri trasformativi del colonialismo fascista. Proprio in relazione allo spazio, al territorio e al paesaggio, infatti, la "produzione" dell'Impero creò gli scarti più sostanziali tra la realtà dell'Impero e la rappresentazione dell'utopia.

Infine, la tecnologia fu strettamente connessa a una formazione discorsiva, la missione civilizzatrice, che, nel momento stesso in cui giustificava la creazione dell'Impero, creò una barriera insormontabile tra colonizzatori e colonizzati. In aggiunta, il valore della tecnologia è da rilevarsi soprattutto nella natura tecnologica del mezzo cinematografico. In questo senso, un'analisi che considera il ruolo del cinema nella "produzione" dell'Impero non può fare a meno di integrare questo nell'infrastruttura tecnologica che regolò l'Impero.

In rapporto a questi termini, dunque, il documentario imperiale si distinse chiaramente non soltanto dalla produzione coloniale anteriore, ma persino da quella dell'Istituto Luce in genere. In questi, infatti, esso trovò i terreni di sperimentazione più fecondi, quelli in cui poter coltivare le diverse varietà di immaginazione che la propaganda di regime pretese che l'Impero producesse per uso e consumo del popolo italiano.

1.

STORIA

La libertà, ha scritto Benedetto Croce, “è, per un verso, il principio esplicativo del corso storico e, per l’altro, l’ideale morale dell’umanità”¹⁶. Coerentemente con questa premessa il filosofo abruzzese non poté che spiegare il fascismo, prendendo la parola dai territori liberati dagli eserciti angloamericani dopo almeno un decennio di ambiguità e quieto vivere, come “venti anni di [...] vergognosa storia” di pochissimo conto, specialmente se presi in esame nell’arco “dei secoli e millenni in cui [l’Italia] ha portato un grandissimo contributo alla civiltà del mondo”, una parentesi, insomma, che ha interrotto la “vita operosa e indefessamente progressiva [di] un perfetto regime liberale”¹⁷.

L’interpretazione crociana, molto discussa nei decenni a venire, celava la profonda angoscia del più autorevole portavoce della cultura borghese tardo-ottocentesca, incapace di confrontarsi con le trasformazioni radicali imposte dall’irruzione di nuovi attori sociali sul palcoscenico della storia, non ultime le masse popolari e i mezzi di comunicazione moderni. Oggi la tesi della parentesi, dell’incidente e dell’accidente della storia non ha alcun credito¹⁸, e a distanza di settanta anni dal crollo del regime mussoliniano continuano ad apparire volumi destinati al grande pubblico che tentano di spiegare le vicende politiche e sociali dell’Italia contemporanea alla luce di una confusa e mai del tutto metabolizzata eredità del Ventennio¹⁹.

La questione della parentesi storica, tuttavia, ritrova pregnanza quando si analizzano certi aspetti dell’ideologia del regime e alcuni momenti della sua storia che in effetti, a discapito della loro relativa centralità nell’edificio del fascismo, furono accantonati e in seguito dimenticati da una impressionante varietà di parti. Il rapporto tra fascismo e colonialismo è ovviamente uno di questi, una parentesi nella narrazione della nazione proletaria che ha costretto i propri figli a cercare di sbarcare il lunario al di fuori dei propri confini in situazioni economiche e lavorative a volte anche ai margini della dignità umana. Che l’Italia abbia avuto un impero, seppure di breve durata e di scarsa rilevanza, è cosa poco nota e persiste ancora tenacemente lo stereotipo degli

¹⁶ Benedetto Croce, *La storia come pensiero e come azione*, Laterza, Bari 1938, p. 48.

¹⁷ Id., “E l’Italia deve essere ascoltata e rispettata” (1944), cit. in Alberto De Bernardi, *Una dittatura moderna: il fascismo come problema storico*, Bruno Mondadori, Milano 2001, p. 5.

¹⁸ Ma già in Renzo De Felice, *Le interpretazioni del fascismo*, Laterza, Bari 1969 la posizione crociana era oggetto di critiche che ne destrutturavano le fondamenta.

¹⁹ Un caso emblematico, per come ridicolizzi la complessa questione della continuità e della “eredità” del Ventennio, è Tommaso Cerno, *A noi! Cosa ci resta del fascismo nell’epoca di Berlusconi, Grillo e Renzi*, Rizzoli, Milano 2015.

“italiani brava gente” contro il quale ancora un decennio fa si scagliava con rabbia il più autorevole storico del colonialismo italiano²⁰.

A tener conto della durata e delle dimensioni, specialmente se paragonato con le analoghe esperienze francesi e britanniche (e prima ancora spagnole, portoghesi, olandesi, belghe e tedesche), l’Impero potrebbe apparire ben poca cosa, e forse non del tutto a torto. Eppure, se si guarda a quello che ha significato per la nazione intera nei pochissimi anni della sua esistenza, la vicenda imperiale assume una rilevanza completamente differente. Il fascismo ha insistentemente assegnato all’Impero un valore straordinario, creando nei fatti uno scarto tra la realtà della colonizzazione e le sue rappresentazioni che ha provocato più di un tentennamento in coloro che erano chiamati a dare forma e sostanza a quelle rappresentazioni, e che forse in definitiva può essere annoverato tra le cause maggiori della sistematica sottovalutazione del capitolo coloniale e imperiale della storia d’Italia.

Questo scarto ha una illustrazione puntuale e divertita in *Italia imperiale*, il documentario delle celebrazioni per il primo anniversario della proclamazione dell’Impero (9 maggio 1937). Il film in sé è di una semplicità ottusa dal prevedibilissimo incedere – un’ora di preparativi, sfilate e dimostrazioni militari. Molti aspetti ne fanno tuttavia un esemplare tra i più eloquenti del documentario imperiale.

In primo luogo, in quanto “documentazione” di una celebrazione nazionale, virata in chiave militaresca, dell’unità e della coesione popolare, il documentario esplora un tema ricorrente della propaganda bellica e imperiale: la mobilitazione nazionale. Il film, nonostante la povertà narrativa e drammatica, è costruito come un crescendo spettacolare, in cui si succedono gruppi (nella parata) e manifestazioni (nelle dimostrazioni militari) via via sempre più eccezionali – in entrambi i casi l’acme è rappresentato non dal contributo degli elementi indigeni, che pure risulta essere assai spettacolare, ma dai mezzi meccanici all’avanguardia (carri armati, lanciafiamme, aeroplani, dirigibili e un curioso autocarro da cui viene fuori un numero impressionante di colombe bianche).

La preminenza del tema della modernità è non meno cruciale in questo senso: il documentario imperiale ha infatti esplorato sviluppi, declinazioni e derivazioni di una concezione di modernità tipicamente fascista, rispetto alla quale il modernismo ha fornito una sorta di sintassi²¹. Di conseguenza si spiega il ruolo ancillare della realtà culturale, socio-economica e amministrativa dei territori dell’Africa Orientale, alla cui conoscenza il documentario imperiale

²⁰ Angelo Del Boca, *Italiani, brava gente? Un mito duro a morire*, Neri Pozza, Vicenza 2004.

²¹ Per Mino Argentieri, *L’occhio del regime*, cit., p. 176 *Italia imperiale* è “l’equivalente italiano” di *Triumph des Willens* (Leni Riefenstahl, 1937).

contribuì in maniera superficiale, spesso pretestuosa – in *Italia imperiale* non vi è illustrazione alcuna delle meravigliose realizzazioni che il commento va declamando con ostinazione.

Anche nell'autoreferenzialità il documentario imperiale si presentò come una estensione su schermo del discorso ideologico del regime. In effetti, delle immagini “africane” compaiono nel film, e lo fanno in una maniera che conferma quanto si sta sostenendo: nella lunga sequenza conclusiva, per tramite di un gioco molto riuscito di sovrainpressioni, l'immagine del Colosseo occupa la metà inferiore del quadro, mentre in quella superiore si avvicinano le stesse truppe che poco prima avevano sfilato davanti alla nazione, colte però nelle azioni di guerra sul campo. Sono indubbiamente immagini molto suggestive (e in qualche circostanza anche involontariamente buffe, come, per esempio, nella scena in cui il rialzo del terreno coincide con il profilo del monumento romano e i carri armati lo oltrepassano lasciando per un istante lo spettatore nel timore che i mezzi possano cascare dentro il Colosseo), ma pure – o forse proprio per questo – capaci di trasmettere un messaggio dalle tinte ideologiche molto nette che associa l'Impero fascista e quello romano in un connubio su cui la propaganda ha molto battuto. L'Impero, d'altronde, è per il documentario un'entità assai astratta la cui discendenza diretta da Roma appare tutto fuorché ingiustificabile.

Gli elementi a cui si è accennato verranno sviluppati per dimostrare come l'Impero abbia imposto nuove formule per nuove esigenze e modificato sensibilmente molte consuetudini che fino ad allora regolavano la produzione documentaria come tradizionalmente concepita all'interno dell'Istituto Luce.

In particolare, nel primo paragrafo si inquadrerà l'oggetto in analisi, il documentario imperiale, a partire dal ruolo interpretato dall'ente che lo ha sviluppato, l'Istituto Luce, e dalla due questioni che risulteranno cruciali nella definizione della sua identità, già emerse distintamente nella breve descrizione di *Italia imperiale*: mobilitazione e spettacolo.

Le due questioni verranno affrontate, nel paragrafo successivo, alla luce dei paradigmi sviluppati nel contesto della cultura sperimentale italiana, e si giungerà a rintracciare nel modernismo la soluzione individuata dall'Istituto Luce per rispondere alle sfide poste dall'impossibile “documentazione” delle imprese del regime in Africa Orientale.

Infine, l'ultimo paragrafo estenderà la funzione del modernismo alla dimensione politico-ideologica, e illustrerà le complesse declinazioni del ruolo del cinema nel progetto modernista del regime per lo scopo della diffusione della civiltà.

1.1 Il documentario imperiale: spettacolo e mobilitazione

Lo spettacolo della mobilitazione: nazione e masse

La sera del 5 maggio 1936 folle assai consistenti per numero ed entusiasmo occuparono le maggiori piazze d'Italia, tutte attrezzate con altoparlanti pronti a diffondere le parole che Mussolini si apprestava a pronunciare dal balcone di Palazzo Venezia. Per il Ministero degli Interni furono trenta milioni gli italiani accorsi nelle piazze, quattrocentomila soltanto in piazza Venezia e dintorni²².

Nel balcone accanto a quello su cui si dirigevano tutti gli sguardi dei presenti, un commentatore dell'EIAR, la società detentrica del monopolio radiofonico sul suolo nazionale, raccontò in diretta lo spettacolo di una folla in visibilio e in eccitata attesa della comparsa del duce. “Se gli altoparlanti potessero trasmettervi i canti che echeggiano nelle piazze italiane – disse il cronista – udreste l'inno gigantesco della nazione italiana. Canti fioriti come per germinazione spontanea dal cuore del popolo che illustrano e inneggiano la nuova epopea”²³.

Adornata di metafore evocative, la radiocronaca tentava di restituire agli ascoltatori lontani quello che, per un'editorialista del “Corriere della Sera”, “pare[va] un sogno, ed [era] invece una smagliante realtà”²⁴. Tutta una nazione in attesa.

Nel tardo pomeriggio il reggente del Partito Nazionale Fascista annunciò il discorso del duce per le 19,45. All'ora prevista gli altoparlanti trasmisero l'inno nazionale, i riflettori vennero puntati contro il balcone, la folla eruttò in canti e urla. Il discorso di Mussolini, conciso e sincopato, fu regolarmente interrotto dalle espressioni dell'isteria collettiva.

Camicie nere della rivoluzione! Uomini e donne di tutta Italia! Italiani e amici dell'Italia al di là dei monti e al di là dei mari! Ascoltatate!

Il Maresciallo Badoglio mi telegrafa:

“Oggi, 5 maggio, alle ore 16, alla testa delle truppe vittoriose, sono entrato ad Addis Abeba”.

Durante i trenta secoli della sua storia, l'Italia ha vissuto molte ore memorabili, ma questa di oggi è certamente una delle più solenni.

Annuncio al popolo italiano e al mondo che la guerra è finita.

²² Angelo Del Boca, *Gli italiani in Africa Orientale*, vol. 2, “La conquista dell'Impero”, Mondadori, Milano 1979, p. 709.

²³ “Radiocronaca dell'adunata del 5 maggio 1936”, in Franco Monteleone, *Storia della radio e della televisione in Italia*, Marsilio, Venezia 1978, pp. 74-77, p. 76.

²⁴ An., “Nuova Italia”, *Corriere della Sera*, 6 maggio 1936. L'articolo è riprodotto all'indirizzo <http://cronologia.leonardo.it/storia/a1936i.htm> (ultimo accesso 30 settembre 2015)

Annuncio al popolo italiano e al mondo che la pace è ristabilita²⁵.

Lo spettacolo andò nuovamente in scena quattro sere dopo in una replica addirittura più magnificente.

Fu, a detta di un giornalista, “la più bella notte d’Italia”, quella in cui “un mondo è crollato [e] un altro sorge”²⁶. Fu anche il momento di massima popolarità del regime fascista e del suo duce, l’apice di un consenso che per intensità e pervasività non ebbe analoghi per tutto il Ventennio²⁷.

Mussolini proclamò “la riapparizione dell’Impero sui colli fatali di Roma”:

Impero fascista, perché porta i segni indistruttibili della volontà e della potenza del Littorio romano, perché questa è la meta verso la quale durante quattordici anni furono sollecitate le energie prorompenti e disciplinate delle giovani, gagliarde generazioni italiane. Impero di pace, perché l’Italia vuole la pace per sé e per tutti e si decide alla guerra soltanto quando vi è forzata da imperiosi incoercibili necessità di vita. Impero di civiltà e di umanità per tutte le popolazioni dell’Etiopia²⁸.

Visibilmente compiaciuto dall’incontenibile e sapientemente sollecitata eccitazione del popolo, il duce fu richiamato al balcone dalla folla, secondo le cronache del tempo, per ben quarantadue volte.

Pochi altri episodi riuscirebbero a restituire con tanta efficacia l’entusiasmo che circondò l’avvenimento e, al tempo stesso, sottolinearne la natura così marcatamente teatrale. L’organizzazione dello spazio scenico (bandiere, fiaccole, stendardi, arredi monumentali), la disposizione di masse in gruppi omogenei (le organizzazioni giovanili sugli scaloni dell’Altare della patria, la fiumana di camicie nere lungo i Fori imperiali, i civili a riempire la piazza) e gli effetti luministici e sonori (“fotoelettriche militari e [...] apparecchi da cinquemila watt, armati su castelli di dieci metri di altezza”²⁹, inni e cori) contribuirono alla creazione di un’atmosfera di forte impatto. Persino per un regime che attorno a rituali di comunione tra massa e duce come

²⁵ Benito Mussolini, “L’Etiopia è italiana”, in *Opera Omnia di Benito Mussolini*, a cura di Duilio Susmel e Edoardo Susmel, vol. 27, “Dall’inaugurazione della provincia di Littoria alla proclamazione dell’Impero”, La Fenice, Firenze 1959, pp. 265-266, p. 265.

²⁶ Raffaele Carrieri, “La più bella notte d’Italia”, *L’illustrazione italiana*, 17 maggio 1936, cit. in Angelo Del Boca, *Gli italiani in Africa Orientale*, vol. 2, cit. p. 709.

²⁷ Cfr. Paul Corner, “L’opinione popolare di fronte alla guerra d’Etiopia”, cit.; Id., “Italian Fascism: Organization, Enthusiasm, Opinion”, *Journal of Modern Italian Studies*, vol. 15, n. 3, 2010, pp. 378-389.

²⁸ Benito Mussolini, “La proclamazione dell’Impero”, in *Opera Omnia di Benito Mussolini*, vol. 27, cit., pp. 268-269.

²⁹ G.V.S. [Giuseppe Vittorio Sampieri], “Il primo film dell’Impero”, *Cinema illustrazione*, vol. 9, n. 26, 1936, p. 3.

questi aveva elaborato forme assai complesse di sacralizzazione della politica³⁰, le adunate del maggio 1936 segnarono più di un precedente.

Il mero dato quantitativo era di per sé sorprendente: le cifre ufficiali, certamente gonfiate all'inverosimile, parlavano di tre quarti della popolazione nazionale radunata nelle piazze dove si trasmise la diretta da piazza Venezia e metà della popolazione romana presente sul posto. Quale che fosse stata la reale portata della partecipazione popolare, le cronache dell'epoca riservavano larghissimo spazio alla descrizione della folla, regolarmente presentata come un corpo amorfo in preda a deliri spastici³¹.

Il rapporto tra spettacolo e spettatore era in maniera inedita del tutto rovesciato – nell'adunata del 9 maggio, per esempio, i riflettori furono posti alle spalle del duce, il cui corpo in questo modo era trasformato in una silhouette dai tratti indecifrabili, e illuminarono (o, meglio, accecarono) la folla. Dunque, se la folla era lo spettacolo, dedusse Indro Montanelli,

oggi Egli [Mussolini] è diventato l'unico spettatore delle nostre gesta. Intendo dire che tutto ciò che facciamo è riferito a Lui solo, del consenso o dell'indignazione altrui poco importandoci. Il pubblico più non esiste. Finita l'epoca degli amoreggiamenti e civettamenti con le folle, il rapporto con la società si è trasformato e condensato nel rapporto con un uomo³².

Le parole del giovane giornalista reduce dalla campagna d'Etiopia esprimevano un sentimento collettivo assai diffuso nell'Italia accorsa alle adunate che, ancora ubriacata dagli esiti di una mobilitazione venata di nazionalismo e revanscismo, attribuì ogni merito dell'impresa abissina alla persona del duce, a cui si riservarono in quelle settimane espressioni e manifestazioni di culto al limite dell'irrazionale³³.

“Se l'adunata del 5 maggio ha rappresentato per Mussolini un trionfo – ha osservato Angelo Del Boca –, quella del 9 maggio segna la sua apoteosi”³⁴. L'apoteosi, tuttavia, non fu solo quella del duce, ma anche e soprattutto quella del regime fascista, che per la prima volta nella sua storia riuscì a cicatrizzare interamente i margini del dissenso e ricondurre a sé le frange più critiche, riottose e scarsamente fascistizzate della società, non ultimi le masse contadine

³⁰ Cfr. Emilio Gentile, *Il culto del littorio: la sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*, Laterza, Roma-Bari 1993.

³¹ Cfr. Marco Palmieri, *L'ora solenne*, Baldini & Castoldi, Milano 2015, *passim*.

³² Indro Montanelli, “Mussolini e noi”, cit. in Oreste del Buono (a cura di), *Eia, eia, eia, alalà: la stampa italiana sotto il fascismo 1919-1943*, Feltrinelli, Milano 1971, p. 309.

³³ Cfr. Giuseppe Finaldi, “Mussolini and the Italian Empire, 1935-1941” in Stephen Gundle, Christopher Duggan, Giuliana Pieri (a cura di), *The Cult of the Duce. Mussolini and the Italians from 1914 to the Present*, Manchester University Press, Manchester 2013, pp. 144-160.

³⁴ Angelo Del Boca, *Gli italiani in Africa Orientale*, vol. 2, cit., p. 709.

meridionali e i fuoriusciti comunisti³⁵. Il merito dell'impresa era da imputare principalmente, più che alle abili manovre politico-diplomatiche o all'evidente successo di una guerra condotta con brutalità ed enorme disparità di forze e di mezzi, all'apparato di regime che concertò la più mastodontica impresa di propaganda della storia nazionale – prima, durante e immediatamente dopo la campagna d'Etiopia.

Secondo Nicola Labanca, “dell'intervento dello Stato e del regime nel controllo dell'opinione pubblica le manifestazioni per la proclamazione dell'Impero, il 9 maggio 1936, furono dimostrazioni evidenti, che tradivano una regia e una coreografia imponenti”³⁶. Le cure che il regime dedicò al fronte interno, in effetti, trovarono una conferma eccellente nell'organizzazione dell'adunata in questione, affidata al critico cinematografico, cineasta e direttore della divisione censura della Direzione generale della cinematografia Jacopo Comin. Che si fosse trattato di un uomo di cinema di comprovata fedeltà al regime (anche per ragioni familiari³⁷) e vicino all'Istituto Luce³⁸ in questo contesto non può non essere considerato significativo.

Per i sette mesi della seconda guerra italo-etioptica la macchina agli ordini del neonato Ministero per la Stampa e la Propaganda impiegò tutta la propria potenza di fuoco per coinvolgere il corpo della nazione in una impresa che segnò il punto di convergenza definitivo, e mai più raggiunto in seguito, tra stato, regime e società. Il Ministero sfruttò la fascistizzazione dei mass media e il controllo diretto degli apparati di comunicazione per imporre una serie di motivi e di formule che rimbalzarono da un medium a un altro in una rete intertestuale impossibile da dipanare: canzonette, manifesti pubblicitari, spettacoli di varietà, editoriali, francobolli, pamphlet, cartoline, romanzi d'appendice, conferenze popolari, programmi radiofonici, riviste illustrate e libri di testo recitarono con una sola voce il verbo dell'Impero.

Un utilizzo dei media strumentale alle ragioni del consenso e della propaganda è da tempo riconosciuto essere uno dei caratteri distintivi del regime mussoliniano³⁹, e in effetti la

³⁵ Cfr. Paolo Spriano, *Storia del Partito Comunista Italiano*, vol. 3, “I fronti popolari, Stalin, la guerra”, Einaudi, Torino 1970, pp. 47-67, pp. 95-112; Giovanni Amendola, *Intervista sull'antifascismo*, a cura di Pietro Melograni, Laterza, Bari 1976, pp. 153-155; Renzo De Felice, *Mussolini*, vol. 3.1, “Il duce: Gli anni del consenso, 1929-1936”, Einaudi, Torino 1974, pp. 768-776; Id., *Mussolini*, vol. 3.2, “Il duce: Lo stato totalitario, 1936-1941”, Einaudi, Torino 1981, pp. 7-10.

³⁶ Nicola Labanca, *Oltremare*, cit., p. 194.

³⁷ La moglie Marisa Romano, con cui collabora per la redazione della sceneggiatura del controverso film coloniale *Sotto la croce del Sud*, per tutti gli anni Trenta sorveglierà l'Istituto Luce per conto della famigerata polizia segreta. Cfr. Natalia Marino, Emanuele Valerio Marino, *L'OVRA a Cinecittà: polizia politica e spie in camicia nera*, Bollati Boringhieri, Torino 2005, p. 98, p. 311. Comin, inoltre, fu il redattore della voce “Cinematografo” di Partito Nazionale Fascista, *Dizionario di Politica*, vol. 1, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1939-1940, *ad vocem*.

³⁸ Cfr. Jacopo Comin, “Istituto Nazionale Luce”, *Cinema Illustrazione*, vol. 9, n. 45, 1936, pp. 3-4.

³⁹ Il rapporto tra media e regime è stato al centro delle riflessioni della prima ondata di studi di storia sociale negli anni Settanta e da allora ha acquisito una rilevanza tale che oggi sembra essere in buona parte dato per scontato. Tra gli studi che hanno iniziato questa tendenza, cfr. Edward Tannenbaum, *L'esperienza fascista: cultura e società in Italia dal 1922 al 1945*, Mursia, Milano 1974; Philip Cannistraro, *La fabbrica del consenso: fascismo e mass media*, Laterza, Roma-

campagna mediatica sull'Impero non si discostò da un modello già sperimentato in precedenti occasioni. Straordinarie e del tutto inedite furono invece “la contemporaneità e la concentricità, in una parola il coordinamento e l'organizzazione”⁴⁰, nell'impostazione della propaganda di massa. È quanto dimostrano le adunate del 5 e 9 maggio: la misura dell'importanza mediatica dell'evento è data esattamente dalla partecipazione, in forma diretta o indiretta, di tutta la popolazione nazionale, se non addirittura italoфона.

Ogni medium coinvolto, tuttavia, riuscì a restituire soltanto una visione parziale dell'evento e nessuno, tranne il cinema, fu in grado di renderne l'altissima densità spettacolare, che costituì indubbiamente l'elemento essenziale di quella forma di mobilitazione. Di fronte alle immagini di una folla che, come scrisse Montanelli, si percepiva essa stessa come spettacolo i media della parola (la radio e la stampa) poterono poco.

L'adunata, in quanto rituale di massa, faceva parte integrante del processo di teatralizzazione della politica che il fascismo perseguì sin dagli esordi del 1919 esaltandone all'exasperazione gli elementi coreografici, performativi e più in generale spettacolari⁴¹. La massa, tuttavia, era talmente immersa nell'avvenimento da non essere in grado, per riprendere una formula di Walter Benjamin, di “guarda[re] in faccia se stessa”⁴² e quindi di cogliere lo spettacolo in quanto tale, oltre la suggestione e l'esaltazione imposta dal rituale in sé. Che “i movimenti di massa si present[ino] più chiaramente di fronte a un'apparecchiatura [di ripresa] che non per lo sguardo”⁴³ può essere ovvio, ma nel contesto specifico dell'adunata del 9 maggio bisogna considerare come tanto l'apparato scenotecnico quanto la propagazione della manifestazione tramite mezzi di riproduzione sonora abbiano imposto una serie di limitazioni ai partecipanti. Non senza un accenno di riflessività, gli unici elementi interni al proprio campo visivo che per certo ogni partecipante all'adunata avrebbe potuto vedere, indipendentemente dalla propria posizione, furono i mezzi di riproduzione (gli altoparlanti) e, per coloro che presenziarono all'evento da piazza Venezia, i mezzi di registrazione (le macchine da presa) posti sulle torrette sopraelevate.

Come il raduno di Norimberga del partito nazionalsocialista del novembre 1934, l'adunata del 9 maggio 1936 diede origine a un documentario diretto da Comin, *Adunate generali del popolo italiano*, che, proprio come *Triumph des Willens* (*Il trionfo della volontà*, 1935) ma in scala

Bari 1975. Per una integrazione di questa prospettiva a questioni più specificatamente politico-istituzionali, cfr. A. James Gregor, *Italian Fascism and Developmental Dictatorship*, Princeton University Press, Princeton 1979.

⁴⁰ Nicola Labanca, *Oltremare*, cit. p. 249.

⁴¹ Cfr. Emilio Gentile, *The Struggle for Modernity: Nationalism, Futurism and Fascism*, Praeger, Westport, Conn. 2003, 109-126.

⁴² Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, II versione (1939), in *Opere complete*, vol. 7, *Scritti 1938-1940*, a cura di Rolf Tiedemann, Einaudi, Torino 2006, pp. 300-331, p. 329n.

⁴³ *Ibidem*.

considerevolmente minore, “partendo da una ‘drammaturgia’ preesistente, costru[i] un nuovo sistema drammaturgico e cerimoniale, di tipo *audiovisivo*, fondato sulle modalità della *comunicazione cinematografica*, che avrebbe dovuto affiancare ed estendere la portata dell’altro, in stretto rapporto con esso”⁴⁴. Il rapporto di interdipendenza tra le adunate e il film si estese anche sul piano della diffusione, essendo stata la pervasività del secondo non minore di quella delle prime: *Adunate generali*, infatti, “fu visto non solo in tutte le sale cinematografiche, ma anche nelle scuole, nelle caserme, in quasi tutti i paesi d’Italia e riscosse un indubbio successo nel popolo italiano”⁴⁵.

Cosa il film mostrò al popolo italiano fu il popolo italiano stesso, e non le realizzazioni dell’Impero né tanto meno l’Impero come realizzazione del fascismo. *Adunate generali* infatti documenta la perfetta comunione di regime e popolo sullo sfondo dell’Impero. Ma prima ancora di essere un film sulle masse e per le masse, *Adunate generali* rappresenta una impressionante celebrazione del ruolo dei mezzi di comunicazione e in primis del cinema durante le giornate del maggio 1936.

Nel prologo che occupa un terzo del film un montaggio frenetico accosta inquadrature con angolazioni di ripresa irregolari di alcuni spazi assai iconici del paese (piazze, campanili, monumenti, chiese, vedute panoramiche tra le più celebri d’Italia), campane in festa e dettagli di sculture (la Vittoria, un complesso di schiavi incatenati, una scultura equestre, il monumento a Dante). Sulla colonna sonora si sovrappongono in maniera chiassosa il suono delle campane, inni fascisti e il rombo di un aeroplano (un’improbabile eco della sequenza di apertura di *Triumph des Willens*). A seguire si alternano le immagini di un operatore su una *camera car* scorrazzante tra le vie di Roma e le riprese molto riuscite di questi (folle inseguono letteralmente la macchina da presa, balconi adorni di bandiere, piazze tracimanti in festa, gruppi di uomini e donne accorrono compatti al luogo dell’adunata).

Una sovrimpressione segna il passaggio tra un’immagine metafisica dell’Altare della patria inondato da una luce lattea e quella dello stesso monumento di notte, illuminato dalle migliaia di fiaccole dei rappresentanti delle organizzazioni giovanili, inquadrati in una composizione imponente, e dal prologo si giunge così alle due adunate, che costituiscono ovviamente la colonna portante del film. Eppure è proprio il prologo che stabilisce il ritmo e il tono del film e ne esemplifica al meglio la sensibilità modernista. Come ha infatti osservato Jeffrey Schnapp in

⁴⁴ Leonardo Quaresima, “Rileggere Kracauer”, in Siegfried Kracauer, *Da Caligari a Hitler. Una storia psicologica del cinema tedesco*, a cura di Leonardo Quaresima, Lindau, Torino 2001, pp. 7-44, p. 36. Sul rapporto tra propaganda, ideologia e spettacolo nel film di Riefenstahl, cfr. Steve Neale, “*Triumph of the Will*: Notes on Documentary and Spectacle”, *Screen*, vol. 20, n. 1, 1979, pp. 63-86; Alan Sennett, “Film Propaganda: *Triumph of the Will* as a Case Study”, *Framework*, vol. 55, n. 1, 2014, pp. 45-65. Il paragone tra il film di Comin e quello della Riefenstahl si ritrova anche in Silvio Celli, “Le guerre del LUCE”, in Orio Caldiron (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. 5, 1934-1939, Marsilio/Bianco & Nero, Venezia/Roma 2006, pp. 62-76, p. 69.

⁴⁵ Mauro Begozzi, “Vocazione africana del cinema italiano negli anni trenta”, in Adolfo Mignemi (a cura di), *Immagine coordinata per un impero*, cit., pp. 110-127, p. 112.

un saggio su rappresentazione e rituali di massa, lo scopo degli operatori cinematografici in occasioni come queste è quello di forgiare “‘miti’ mobilizzanti: immagini nel e del movimento che, a loro volta, per avere successo devono impressionare [*move*] [...] Il loro obiettivo è elettrizzare”⁴⁶.

Mobilitazione, mobilità e movimento rappresentano i tre assi grazie a cui il prologo designa il cinema come strumento privilegiato per la rappresentazione dell’avvenimento, e più in generale come centro attorno al quale ruotano i corpi dell’universo mediale e il corpo della nazione tutto. Coerentemente con questo assunto, dunque, le sequenze dell’adunata non fanno che ribadire l’unità della massa, e per estensione della nazione, in un corpo estremamente coeso in cui scorrono, come scosse elettriche, umori e slanci collettivi. A dispetto degli ampi margini di manovra concessi a Comin, la pianificazione logistica delle riprese si rivelò carente: i tre operatori rigorosamente in uniforme dell’Istituto Luce, uno sul balcone centrale di palazzo Venezia e due agli angoli, furono costretti dalla loro posizione a realizzare delle riprese da distanza considerevole in cui gli elementi di dinamismo interni erano offerti a malapena dal movimento dei fasci luminosi sulla folla⁴⁷. Per ovviare a questa lacuna il regista realizzò delle riprese in studio con una dozzina di comparse, i cui volti giubilanti in primo piano furono montati a intervalli regolari nel film ottenendo tuttavia un effetto posticcio che contrastava la “retorica di saturazione e pienezza”⁴⁸ delle inquadrature di massa. Il risultato, nel complesso, fu però giudicato dal Ministero talmente soddisfacente da far richiamare Comin due anni dopo per la realizzazione del documentario sulla visita di stato di Hitler in Italia.

È bene sottolineare che Comin, in questa occasione come in molte altre della sua quasi del tutto ignota carriera, fu innanzitutto un organizzatore, e non si trovano nel suo lavoro tracce che giustificerebbero una lettura autorialista. L’importanza di *Adunate popolari*, nonché la ragione che motiva queste considerazioni iniziali, è infatti da ricercarsi nella maniera in cui il film si nutre

⁴⁶ Jeffrey T. Schnapp, “Mob Porn”, in Jeffrey T. Schnapp, Matthew Tiews (a cura di), *Crowds*, Stanford University Press, Stanford 2006, pp. 3-47, p. 16.

⁴⁷ Per una ricostruzione documentata della logistica delle riprese, cfr. G.V.S., “Il primo film dell’Impero”, cit. Sull’organizzazione dell’evento e sugli esiti del lavoro dei tecnici del Luce, si riporta il giudizio di un affezionato detrattore del Luce, il Direttore generale per la cinematografia Luigi Freddi, il quale raccontò nelle proprie memorie: “La sera successiva al 9 maggio 1936, un incaricato del Luce portò a Villa Torlonia [la residenza di Mussolini] il documentario ripreso durante l’avvenimento del giorno prima. Son trascorsi tanti anni e tant’acqua è passata sotto i ponti, che molti forse avranno scordato di che si tratta. Non importa. Sullo schermo, dunque, passarono le riprese cinematografiche dell’avvenimento. Ma erano talmente trite, sciatte, meschine, mal fatte, insomma da suscitare veramente l’indignazione. I soliti particolari convenzionali, le solite stucchevoli panoramiche tentennanti, le solite ‘masse’ esaltate, i soliti campi lunghi sfatti ed opachi. Il ‘sonoro’ era addirittura uno strazio [...] Alla fine della proiezione vi fu nella sala un silenzio gelido. L’incaricato del Luce era annichilito. Il duce deve averne avuto pietà, perché si limitò a dirgli caldamente: ‘Ma si poteva fare di meglio?’. Al che l’omino balbettò: ‘La prossima volta, Duce...’. Mussolini lasciò cadere su di lui uno di quegli sguardi in diagonale che incenerivano e poi mormorò: ‘Già. Fra un’altra ventina di secoli!’” Luigi Freddi, *Il cinema*, vol. 1, L’Arnica, Firenze 1949, pp. 253-254.

⁴⁸ Jeffrey T. Schnapp, “Mob Porn”, cit., p. 16.

di una serie di sollecitazioni, di temi e di forme che impolpano gran parte dei discorsi relativi ai rapporti tra cinema documentario e Impero.

In un certo senso, tenuta sullo sfondo l'importanza storica dell'avvenimento rappresentato, *Adunate popolari* incarna il prodotto medio del documentario imperiale, pur in assenza dell'Impero: un film nazionalista, a sprazzi epico ed enfatico, irrobustito da tracce di ricerca formale, accenni riflessivi e sperimentazione tecnica, che si rivolge al corpo della nazione per incoraggiarne il favore e la mobilitazione in risposta all'invito mussoliniano di “trasportare sul piano dell'Impero tutta la vita nazionale”⁴⁹. Da questa prospettiva, dunque, la riuscita del film si lascia intravedere nella misura con cui restituisce “la più grande vibrazione collettiva dell'anima del popolo italiano”⁵⁰ sotto forma di spettacolo, riuscendo così a magnificare allo stesso tempo i poteri del cinema e quelli del regime.

Ed è proprio l'elemento spettacolare che offrì la sponda più consistente per una rielaborazione dei codici e delle forme del documentario di propaganda, come pochi mesi prima aveva messo in evidenza Giorgio Vecchietti, il quale scriveva

Si puntò e si bloccò la macchina da presa sul “caratteristico”, sul folclore, sul “pittoresco” e sul “divertente”, ingolfandoci nel particolare, sperdendosi nel bozzettismo e nel vignettismo di maniera, invece di *cogliere per intero il carattere dello “spettacolo fascista”*: un nuovo spettacolo corale che ha per interpreti il Capo e la folla [...] L'adunata dell'Italia fascista, le partenze dei nostri soldati, l'avanzata solenne e inesorabile di tutto un popolo in Africa e nel mondo... Il “materiale” cresce e s'accumula di giorno in giorno: anche noi restiamo in attesa del nostro film – il film della nostra volontà e della nostra fede⁵¹.

Negli stessi giorni in cui il giornalista lanciò un appello per un documentario in grado di cogliere lo spettacolo fascista, a diversi migliaia di chilometri di distanza un gruppo di cineasti lavorava alacremente e a rischio della propria vita per portare sugli schermi italiani lo spettacolo della più grande guerra coloniale mai combattuta.

⁴⁹ Benito Mussolini, “Ai gerarchi centrali e ai federali del P.N.F.”, in *Opera Omnia di Benito Mussolini*, a cura di Duilio Susmel e Edoardo Susmel, vol. 28, “Dalla proclamazione dell'Impero al viaggio in Germania”, La Fenice, Firenze 1959, p. 28.

⁵⁰ Id., *Parlo con Bruno*, ora in *Opera Omnia di Benito Mussolini*, a cura di Duilio Susmel e Edoardo Susmel, vol. 34, “Il mio diario di guerra – La dottrina del fascismo – Vita di Arnaldo – Parlo con Bruno – Pensieri pontini e sardi – Storia di un anno”, La Fenice, Firenze 1961, p. 210. La citazione è tratta da uno scritto di Mussolini impregnato di malinconia e nostalgia redatto all'indomani della morte del figlio Bruno, che per tramite di quei sentimenti rilegge anche la storia del proprio operato politico. Poco prima della frase riportata a proposito della guerra italo-etiopeica si legge: “Tutto è stato fermo, deciso, virile, popolare e tutto, visto a distanza, sembra romantico tanto fu la bellezza, la poesia, lo splendore rivelatisi nell'animo degli italiani. Mai una guerra fu più sentita di quella. Mai entusiasmo fu più sincero. Mai unità di spiriti più profonda”.

⁵¹ G.V., “Bruno e nero”, *Lo Schermo*, vol. 1, n. 3, 1935, pp. 6-7, p. 7. Corsivi miei.

Nel 1932 i primi progetti per l'occupazione dell'Etiopia cominciarono a circolare negli ambienti militari e coloniali italiani, ma diversi fattori (economici, politici, diplomatici e istituzionali) ne scoraggiarono la messa in atto a breve termine. Secondo quei progetti, aspramente discussi tra Ministero delle Colonie (a conduzione politica, ovvero di tendenze filo-fasciste) e Stato maggiore (a conduzione militare, ovvero di tendenze filo-monarchiche), la guerra sarebbe dovuta essere essenzialmente coloniale: truppe italiane e mezzi in numero limitato, ricorso massiccio all'esercito coloniale formato in schiacciante prevalenza da truppe indigene (ascari e dubat), utilizzo dell'aviazione con funzioni prima di terrorismo e poi di logoramento, avanzamento regolare ma lento, funzioni di comando per il Ministero delle Colonie⁵².

Nel giro di non molti mesi, a dispetto delle previsioni iniziali, la guerra assunse nei piani del regime una dimensione parossistica, tanto da diventare quella che poi sarà ricordata come “la più grande guerra coloniale di sempre per numero di uomini, copia e modernità di mezzi, rapidità di approntamento”⁵³. Di coloniale, però, la guerra d'Etiopia non mantenne che il nome e l'ambientazione: essa fu invece, più propriamente, una guerra nazionale improntata a una politica di potenza autoritaria, che mobilitò più di trecentomila soldati e trasformò le colonie dell'Africa orientale in campi militari di proporzioni smisurate. Il dispiego di forze e di mezzi fu tale che le casse dello Stato ne uscirono stremate con una perdita di più di quaranta miliardi di lire⁵⁴, cifra che corrisponde a circa il 25% della spesa pubblica e al 12% del prodotto interno lordo⁵⁵, senza contare le conseguenze delle sanzioni imposte dalla Società delle nazioni che vietarono l'esportazione all'estero di prodotti italiani e limitarono rigidamente le importazioni (con l'eccezione, più che lenitiva per le casse dello Stato, di petrolio e carbone).

È evidente, quindi, che il gigantismo della guerra d'Etiopia sia da ricondursi a ragioni di natura specificatamente politica, non ultime quelle relative al consenso interno e alla ricerca di un successo di prestigio che permettesse all'Italia di uscire dall'ombra per riaffermare la propria posizione di potenza europea in uno scenario che l'ascesa del nazismo aveva reso a dir poco instabile. Se quest'ultima ragione fu sconfessata dai fatti, che condussero invece al progressivo avvicinamento con la Germania nonostante il peso di un antagonismo non ancora declassato a

⁵² Cfr. Giorgio Rochat, *Militari e politici nella preparazione della campagna d'Etiopia. Studio e documenti 1932-1936*, FrancoAngeli, Milano 1974. Oltre a quanto riportato da Rochat, il piano del 1932 è ampiamente discusso dal suo artefice in Emilio De Bono, *La preparazione e le prime operazioni*, Istituto nazionale di cultura fascista, Roma 1936.

⁵³ Giorgio Rochat, *Le guerre italiane 1935-1943: dall'impero d'Etiopia alla disfatta*, Einaudi, Torino 2005, p. 35.

⁵⁴ Cfr. Angelo del Boca, *Gli italiani in Africa Orientale*, vol 2, cit., pp. 716-725.

⁵⁵ Cfr. Nicola Labanca, *Oltremare*, cit., p. 287. Cfr. anche Giuseppe Maione, “I costi delle imprese coloniali”, in Angelo Del Boca (a cura di), *Le guerre coloniali del fascismo*, Laterza, Roma 2008, pp. 400-421.

vecchie ruggini sulle sorti dell’Austria, del Tirolo meridionale e della Jugoslavia e i tentativi di riavvicinamento compiuti dalla Francia e dall’Inghilterra, sul piano del consenso interno invece non mancarono le attestazioni di riuscita⁵⁶, sebbene ancora all’inizio del 1935, mentre andavano diffondendosi le voci di una imminente guerra coloniale, pareva che “il paese non condivid[esse] le certezze e le ambizioni del duce”⁵⁷.

L’esigenza di un costante riscaldamento del fronte interno spinse il regime a una serie di azioni che mirarono alla costruzione di un palco assai ampio in cui i singoli attori istituzionali poterono recitare – variazioni minime concesse – il dramma della guerra.

L’Istituto Luce fu il solo attore in ambito cinematografico autorizzato, su mandato personale di Mussolini, a rispondere alle “necessità di un’armonica ed intensa propaganda fotografica per l’impresa nell’Africa Orientale”⁵⁸. Il duce ricorse ai servizi non sempre apprezzati di un ente che da statuto risultava essere “l’organo tecnico dei singoli Ministeri, del Partito Nazionale Fascista e dipendenti organizzazioni, e di tutti gli Enti comunque posti sotto il controllo dello Stato”⁵⁹, ma che nei fatti operava ubiquamente nel campo della propaganda e dell’educazione mantenendo sì un rigido legame con il regime, ovvero quasi esclusivamente con Mussolini e con il Ministero per la stampa e la propaganda, che però non comprometteva, per quanto fosse più che vincolante, la propria autonomia.

Chiamato a partecipare alla grande impresa mediatica e propagandistica, l’Istituto Luce avrebbe potuto inviare un numero sufficiente di tecnici e di operatori per garantire la copertura giornalistica degli eventi bellici principali, come fece un anno dopo per la guerra di Spagna. Invece, a prova che la “documentazione” della guerra d’Etiopia non sia stata per il Luce uno dei tanti compiti istituzionali in cui fu impegnato durante il Ventennio, nel settembre 1935 fu creata un’apposita sezione, il Reparto Foto-cinematografico per l’A.O., alle dipendenze del presidente e

⁵⁶ Cfr. Renzo De Felice, *Mussolini*, vol. 3.1, cit., pp. 758-764; Simona Colarizi, *L’opinione degli italiani sotto il regime*, Laterza, Roma-Bari 1991, pp. 192-194; Paul Corner, “L’opinione popolare di fronte alla guerra d’Etiopia”, in Riccardo Bottoni (a cura di), *L’Impero fascista. Italia ed Etiopia (1935-1941)*, Il Mulino, Bologna 2008, pp. 167-185; Christopher Duggan, *Fascist Voices: An Intimate History of Mussolini’s Italy*, Oxford University Press, Oxford 2014, pp. 249-282.

Un termometro del sentimento della Nazione di fronte alla guerra può considerarsi il volume celebrativo pubblicato nel primo anniversario della proclamazione dell’Impero con il titolo *Le voci del sacrificio* (Libreria dello Stato, Roma 1937), che raccoglie lettere e telegrammi inviati al duce, “testimonianze di una fedeltà assoluta al regime, di un patriottismo sconfinato, di una fierezza che sembra cancellare ogni dolore” (così Angelo Del Boca, *Gli italiani in Africa Orientale*, vol. 2, p. 747). A titolo di esempio si riportano due telegrammi: “Fiera morte gloriosa mio figlio Giuseppe, caduto Mai Belès, pur straziato dolore esprimo profondo rammarico non poter inviare subito altri figli difesa Patria perché bambini”; “Famiglia Surace, orgogliosa morte suo Mimì A.O. rinnova V.E. sensi alta devozione pronta sacrificare Patria Duce cinque rimanenti fratelli” (*Ibidem*).

⁵⁷ Simona Colarizi, *L’opinione degli italiani*, cit., p. 183.

⁵⁸ Lettera di Benito Mussolini ai sottosegretari di stato alla Guerra, alla Marina, all’Aeronautica, alle Colonie e al Capo di Stato maggiore della M.V.S.N., 7 settembre 1935, in ACS, MINCULPOP, Gabinetto, b. 115, f. 16, “Ufficio Stampa e Propaganda in A.O.I. – Reparto Fotocinematografico Luce”.

⁵⁹ R.d.l. 29 gennaio 1929, n. 122, *Ordinamento dell’Istituto Nazionale L.U.C.E.*, art. 4, cit. in Jean A. Gili, *Stato fascista e cinematografia: repressione e promozione*, Bulzoni, Roma 1981, p. 84.

direttore generale dell'ente, il marchese Giacomo Paulucci di Calboli Barone, e di un Comitato tecnico di nomina interministeriale avente rappresentanti designati dai Ministeri per la Stampa e la propaganda, delle Colonie, della Guerra, della Marina, dell'Aeronautica, dal Comando generale della M.V.S.N. e dall'Istituto Luce medesimo⁶⁰.

L'ossatura del Reparto, con il suo equilibratissimo sistema di rappresentanza che indicava sintomaticamente tanto l'interesse del regime per la propaganda a mezzo cinema quanto la unicità dell'ente come interlocutore istituzionale, prese a modello l'esperienza delle "cinemateche" dell'Istituto Luce, otto sezioni fondate tra il 1926 e il 1927 in cui rappresentanti di nomina politica monitoravano la produzione documentaria in rapporto ai settori di loro competenza⁶¹. Il Comitato tecnico ebbe per compito il coordinamento delle attività del Reparto, la revisione del materiale proveniente dall'ufficio di Asmara e dei prodotti finiti, l'esame della situazione di bilancio e il coordinamento dell'azione del Reparto in collaborazione con l'Ufficio Stampa e Propaganda "Africa Orientale" (una propagazione dell'Alto Commissario per l'Africa Orientale, controllato dal Ministero delle Colonie), con cui peraltro l'Istituto Luce entrò in rotta di collisione in più occasioni e in una, in particolare, fu costretto a richiedere l'intervento di Mussolini avanzando nemmeno troppo velate accuse di sabotaggio⁶².

Il Reparto, si legge in una comunicazione ufficiale del Presidente dell'Istituto Luce del settembre 1935, provvedette

⁶⁰ *Ibidem*. I componenti del Comitato tecnico furono Luigi Chiarini (per il Ministero per la stampa e la propaganda), Umberto Giglio (Direttore del museo coloniale, per il Ministero delle colonie), magg. Guido Bagnani e cap. Efisio Sardu (membri effettivo e supplente per il Ministero della Guerra), cap. Nicola Morabito (per il Ministero della Marina), un ufficiale superiore anonimo con funzione di collegamento tra il Dicastero dell'Aeronautica e quello per la Stampa e la propaganda, Mario Mingoni (per la M.V.S.N.). Cfr. Lettera del Sottosegretario di Stato Giacomo Medici a Giacomo Paulucci di Calboli Barone, 10 ottobre 1935 in ACS, PCM, 1934-36, 17.1.3422/36, "Costituzione del Reparto Fotocinematografico per l'Africa Orientale dell'Istituto Nazionale LUCE".

⁶¹ L'istituzione delle cinemateche fu ufficializzata con una serie di Regi Decreti Legge tra il marzo del 1926 e il giugno 1927. All'interno di ognuna erano chiamati rappresentanti provenienti tanto dalle istituzioni quanto dalla "società civile", e in particolare dalla grande industria, caratteristica questa assente per ovvie ragioni nel Comitato tecnico del Reparto, il quale invece presenta analogie nella ripartizione dei seggi con la Cinemateca militare (nel cui comitato sedevano, appunto, rappresentanti nominati dai Ministeri degli Affari esteri, della Guerra e dell'Aeronautica e dal Comando generale della M.V.S.N.). Cfr. Ernesto Laura, *Le stagioni dell'aquila: storia dell'Istituto Luce*, Ente dello Spettacolo, Roma 2000, pp. 30-33.

⁶² Oggetto del contendere fu la smobilitazione forzata del Reparto a seguito della conclusione del conflitto, imposta in perfetta autonomia dal Comando delle forze armate d'Etiopia, e la sostituzione di quello con una sezione cinematografica controllata dall'autorità militare e dipendente dal Capo Ufficio Stampa. L'intervento della Presidenza del Consiglio dei Ministri confermò i poteri del Reparto e ne prolungò l'esistenza, peraltro mai messa in discussione in sede istituzionale, oltre il conflitto. Cfr. Dossier "Servizio Fotocinematografico per l'A.O.", giugno 1936 in ACS, PCM, 1934-36, 17.1.3422/36, cit. Rientrata l'emergenza, l'Ufficio Stampa costituì comunque un Gabinetto fotografico autonomo nel settembre 1936, che però fu soppresso, ancora una volta grazie alle pressioni del Comitato tecnico, nel febbraio dell'anno seguente. Cfr. Appunto per il capo di Gabinetto del Ministero, 9 ottobre 1936, in ACS, MINCULPOP, b. 115, f. 16, "Ufficio Stampa e Propaganda in A.O.I. - Reparto Fotocinematografico Luce".

in opportuno collegamento con l'Alto Commissario per l'Africa Orientale e col Ministero della Stampa e Propaganda alla esecuzione delle riprese foto-cinematografiche, sia in base alle istruzioni impartitegli dalla Presidenza del Comitato Tecnico, sia di propria iniziativa, secondo le opportunità che scaturir[ono] dagli eventi locali, sia dietro richiesta dell'Alto Commissariato per l'A.O. o dei Comandi che [furono] all'uopo designati. [Ebbe] inoltre l'incarico di esercitare la disciplina e il controllo degli operatori foto-cinematografici stranieri⁶³.

All'autonomia delle attività del Reparto contribuì anche la disposizione che metteva alle dipendenze di questo tutti gli operatori (assegnati ai diversi corpi) e il personale tecnico dell'ente e che inoltre assicurava una contabilità e una gestione completamente indipendente dalla sede centrale romana, in cui si creò “una sezione speciale per la separata lavorazione dei materiali provenienti dall'A.O.I., [...] un particolare ufficio di segreteria per la corrispondenza del Reparto [e] uno speciale Archivio”⁶⁴. Dopo un'accesa negoziazione in seno al Comitato tecnico che contrappose il Presidente dell'Istituto Luce e il rappresentante del Ministero per la stampa e propaganda⁶⁵, il primo riuscì ad assicurare al Reparto il diritto di sfruttamento commerciale del materiale fotografico e cinematografico, e quindi una discreta indipendenza economica dal governo italiano, che pure contribuì in maniera non indifferente con finanziamenti (un fondo di dotazione di 2 milioni di lire) e cessioni di mezzi tecnici in dotazione ai vari Ministeri. Alla fine del conflitto Paulucci di Calboli poté vantare come un proprio successo personale un ricavato di vendita che ammontava a più di 1,2 milioni di lire, cifra che riguardava in maniera largamente preponderante la vendita e il noleggio dei film (le fotografie assicurarono nello stesso periodo un guadagno di poco più di 40 mila lire)⁶⁶.

Questi dati illustrano, in maniera abbastanza contraddittoria, una questione che per gli storici è in larga misura evidente e che perciò non necessita di alcuna discussione, ma che dalla documentazione disponibile in relazione al Reparto A.O. risulta essere meno scontata: la subordinazione dell'Istituto Luce nei confronti del regime. Da un lato, l'ente riuscì a mantenere una indipendenza non soltanto formale sul piano economico e un profilo sul piano commerciale che legittimava accordi e collaborazioni trasversali, anche con partner di paesi con cui il regime intratteneva relazioni diplomatiche non esattamente cordiali. Si tratta di un aspetto non marginale, specialmente se si considera come la presidenza Paulucci di Calboli (1933-1940) fu caratterizzata dallo spiccato spirito imprenditoriale con cui questi, che tendeva a schermirsi come

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ Istituto Nazionale Luce, “Schema di regolamento per il Reparto Foto-Cinematografico per l'Africa Orientale”, settembre 1935, in *Ibidem*.

⁶⁵ Cfr. “Verbale della quarta riunione del Comitato tecnico”, in *Ibidem*.

⁶⁶ Cfr. “Reparto Fotocinematografico A.O. – Situazione dei conti al 30 aprile 1936-XVI”, in *Ibidem*.

profano della cinematografia⁶⁷, gestì l'Istituto e da una marcata condiscendenza del Consiglio di Amministrazione rispetto alle decisioni del diplomatico siciliano⁶⁸. Dall'altro, tuttavia, l'opera di fascistizzazione dell'Istituto Luce al 1935 poteva considerarsi del tutto compiuta, come testimonia la partecipazione di rappresentanti del regime in tutti gli aspetti della vita dell'ente, compreso appunto il Consiglio di Amministrazione in cui sedevano rappresentanti dei Ministeri e del Partito Nazionale Fascista (tra cui spicca il nome di Giovanni Marinelli, fondatore del primo nucleo della polizia politica fascista, la cosiddetta Ceka da cui nacque in seguito l'OVRA, e "mandante" del delitto Matteotti).

D'altronde, come già osservato, lo status di "organo tecnico" degli enti posti sotto il controllo dello Stato, per quanto in apparenza concedesse poca o nulla autonomia al Luce, configurava i rapporti tra l'ente e quelli che potevano considerarsi a pieno titolo i suoi committenti sul piano dell'allineamento ideologico, quanto meno nei limiti di una forma di adesione acritica ma non per questo meno solida. La questione se la produzione del Reparto A.O. possa considerarsi del tutto aderente con la linea del regime non può che avere dunque una risposta positiva, anche nel caso in cui si vogliano tenere in considerazione le divergenze motivate da ragioni commerciali o economiche.

È molto interessante anche la posizione di potere occupata dal Direttore della sezione africana, un ruolo di grande responsabilità che, in mancanza di adeguata supervisione da parte del Comitato tecnico, garantiva al detentore il controllo totale delle attività del Reparto: l'importanza di questa carica è tale che il profilo di coloro che la ricoprirono può considerarsi un segno significativo dell'importanza che l'Istituto Luce, e per conseguenza il regime, attribuiva alla propaganda fotografica e cinematografica nelle diverse fasi della vita del Reparto. Non a caso, quindi, il primo direttore del Reparto fu Luciano De Feo, il quale proprio dell'Istituto Luce fu fondatore e direttore generale fino al 1943, nonché direttore dell'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa e consigliere di Mussolini sulle questioni di politica culturale cinematografica⁶⁹. A rimpiazzare De Feo fu chiamato Corrado D'Errico, una personalità tanto

⁶⁷ Cfr. la nota "Paulucci di Calboli parla alla Stampa sull'ordinamento dell'Istituto Nazionale Luce", 1936, in ASF, fondo Giacomo Paulucci di Calboli Barone, b. 247, "Reparto cinematografico A.O.", sf. "Discorsi alla stampa".

⁶⁸ Cfr. i verbali delle sedute del Consiglio di amministrazione conservati in ASF, Fondo Giacomo Paulucci di Calboli Barone, b. 250, e in relazione al Reparto A.O. in particolare i sostanziosi verbali delle sedute dei giorni 6 novembre 1935 (alla voce "Organizzazione e attività"), 16 settembre 1936 (alla voce "Situazione dei conti A.O. al 30 giugno XIV"), 24 settembre 1937 (alla voce "Sistemazione organica della sezione"), 16 novembre 1939 (alla voce "Reparto Fotocinematografico A.O.I.").

⁶⁹ Per un profilo biografico di De Feo (soprannominato dall'autrice "un fascista opportunist"), cfr. Christel Taillibert, *L'Institut International du cinématographe éducatif. Regard sur le rôle du cinéma éducatif dans la politique internationale du fascisme italien*, L'Harmattan, Paris 2000, pp. 102-110 e Ernesto Laura, *Le stagioni dell'aquila*, cit., pp. 13-16. Luciano De Feo, assieme ai più celebri Luigi Chiarini, Luigi Freddi e Giacomo Paulucci di Calboli Barone, è annoverato tra i "grandi funzionari del cinema di Stato" da Silvio Celli, "Nuove prospettive di ricerca", *Bianco & nero*, n. 547, 2003, pp. 27-50, p. 28. Un'informazione fiduciaria conservata presso gli archivi della polizia politica, quindi una fonte poco o nulla affidabile, merita di essere riportata per il colore che aggiunge al ritratto: "[De Feo] si va sbracciando con

vicina al regime da essere identificato come “quel funzionario della propaganda che serve da collegamento tra il Sottosegretariato [della Stampa e Propaganda, non ancora Ministero] e l’Istituto [Luce]”⁷⁰, a sua volta rimpiazzato da Giuseppe Croce, che nove anni dopo sostituì De Feo alla direzione generale dell’Istituto Luce a Salò.

I risultati del lavoro del Reparto durante i sette mesi della guerra d’Etiopia furono considerati eccellenti dalla stampa cinematografica⁷¹, per quanto questa fosse solita esprimere giudizi sull’Istituto Luce (più o meno diplomaticamente) encomiastici, e gli stessi responsabili non mancarono occasione per ribadire la propria soddisfazione non senza una certa piaggeria⁷². Non è certo possibile negare che, almeno quantitativamente, la produzione bellica del Reparto fu di tutto rispetto: diciotto cortometraggi, settemila negativi fotografici e settantamila metri di pellicola⁷³, a cui vanno inoltre aggiunti una decina di documentari a tema bellico che, pur non essendo stati prodotti direttamente dal Reparto, utilizzano materiali da questo realizzati (come *Il cammino degli eroi* e *Legionari al secondo parallelo*).

La proclamazione dell’Impero e il graduale raffreddamento dell’interesse del regime verso i territori dell’Africa Orientale Italiana, di contro, pesò in maniera determinante sul Reparto, che vide ripartire gran parte dei propri operatori per la madrepatria. Al fine di rilanciare la produzione, Paulucci di Calboli mise in cantiere dal 1937 al 1939 una serie di documentari sul tema della missione civilizzatrice (*Cronache dell’Impero*), un lungometraggio di budget non proprio indifferente (*La fondazione della nuova Addis Abeba*) e altri piccoli film più occasionali, sebbene per molti versi le fortune del Reparto sembravano ormai al tramonto: nel suo complesso, infatti, la produzione post-bellica non poté godere né dei larghi finanziamenti pubblici del periodo precedente – con la fine della guerra gli unici consiglieri che avessero a cuore le sorti dell’Impero erano i rappresentanti del Ministero per la Stampa e la Propaganda e delle Colonie, quest’ultimo

tutti nel dire che ora è lui che in effetti dirige la Luce, perché Paulucci non se intende affatto di cinematografia ed è un fesso [...] Dice anche che nel suo tavolo di lavoro vanno ammuccchiandosi periodicamente le pratiche della Luce che Paulucci gli porta personalmente ogni sera, quando si reca da lui per consigli, e più che altro per ‘ordini’ [...] Il De Feo va pure dicendo di essere sempre in ottimi rapporti di amicizia personale col Duce, che vedrebbe spesso a Villa Torlonia ricevendone confidenze e lusinghieri apprezzamenti sulla sua opera di ‘esperto’ della cinematografia”, cfr. Informazione fiduciaria del 4 ottobre 1933, in ACS, MI, DGPS, Divisione Polizia Politica, Fascicoli Personali, b. 397, f. 52, “Luciano De Feo comm. avv.”.

⁷⁰ Verbale della seduta del Consiglio di Amministrazione dell’Istituto Luce, 30 ottobre 1934 in ASFO, Fondo Giacomo Paulucci di Calboli Barone, b. 250.

⁷¹ Cfr. Mario Milani, “Da Adua ad Axum”, *Rivista del cinematografo*, vol. 8, n. 10, 1935, p. 9; Id., “Sulle orme dei nostri pionieri”, *Rivista del cinematografo*, vol. 9, n. 3, 1936, p. 13; Giuseppe Vittorio Sampieri, “Cinema italiano in AO”, *Cinema illustrazione*, vol. 9, n. 32, 1936, pp. 4-5.

⁷² “Ha esso [il Reparto] risposto agli scopi e alle finalità per cui il Duce lo creò? Senza false modestie si può tranquillamente rispondere in modo affermativo [...] Gli uomini preposti a scrivere cinematograficamente e fotograficamente la storia di quella guerra che ha dato l’Impero all’Italia, silenziosamente, tenacemente e, qualche volta, eroicamente, hanno risposto al compito loro affidato risolvendo problemi non indifferenti”, Giuseppe Croce, “In A.O. col Reparto Fotocinematografico dell’Istituto Nazionale Luce”, *Lo Schermo*, vol. 1, n. 7, pp. 13-15, p. 13. Cfr. anche Corrado D’Errico, “Luce A.O.”, *Lo Schermo*, vol. 1, n. 4, pp. 11-13.

⁷³ Ernesto G. Laura, *Le stagioni dell’aquila*, cit., p. 138.

peraltro piuttosto freddo nei confronti del Reparto – né dell'eccellenza tecnica garantita da una squadra di professionisti che si vide richiamata quasi in blocco e di lì a poco fu inviata al seguito delle truppe italiane nella guerra di Spagna.

Un sintomo della decadenza fu la nomina alla Direzione del Reparto di funzionari di basso profilo, spesso selezionati in virtù di meriti in ambito commerciale, come nel caso di Ettore Juliani, il cui insediamento destò più di un malumore negli ambienti dell'Ufficio Stampa e Propaganda "Africa Orientale"⁷⁴. Sempre da questo ente proviene una delle testimonianze più mordaci relative al funzionamento del Reparto a quasi un anno dalla proclamazione dell'Impero. A scrivere, rivolgendosi al Ministro per la Stampa e la Propaganda Dino Alfieri, è il neominato capo dell'Ufficio Stampa Catalano Gonzaga, il quale sostenette che

Il Reparto Fotocinematografico 'Luce' A.O.I. è la 'favola' di tutto l'Impero e non da oggi. A prescindere dal fatto che dall'inizio delle operazioni ad ora ha cambiato, tra effettivi ed interinali, ben dieci Direttori, la disorganizzazione dei suoi servizi ha raggiunto proporzioni iperboliche. Deficienza di personale, sia come quantità che qualità. Assoluta incomprendimento delle direttive di Roma. Attrezzatura insufficiente. Mancanza di laboratori adatti. Incertezza nel funzionamento dei vari servizi. Dipendenza del Reparto da tutti o da nessuno. Inesistenza di un bilancio produttivo che consenta di stabilire qualsiasi programma di azione. Nessuna competenza, mancanza di tatto, nessuna conoscenza dell'ambiente, incomprendimento del servizio 'Luce' in A.O.I. Sola preoccupazione: fare gli indipendenti, questo per quanto riguarda il centro. La situazione dei Nuclei, la cui direzione è affidata a semplici operatori, che devono anche preoccuparsi del noleggio pellicole e che, per poter vivere in pace, sono costretti a funzionare da fotografi privati di Tizio e Caio e Sempronio, andrebbe prospettata, se possibile, a tinte ancora più oscure.

Tale situazione è sulla bocca di tutti. Se, bene o male, continua la ripresa e l'invio di fotografie e pellicole, ciò è dovuto soltanto agli sforzi di pochi 'veterani' che hanno ancora fede e speranza fra tanto sfacelo.⁷⁵

Le considerazioni di Catalano, per quanto motivate e argomentate con solidità, non possono essere considerate del tutto disinteressate poiché, in seguito alla smobilitazione delle truppe (compresi i tecnici del Reparto giunti in colonia grazie alla chiamata militare), l'Ufficio

⁷⁴ Cfr. lettera di Catalano Gonzaga a Dino Alfieri, Addis Abeba, 23 febbraio 1937, in ACS, MINCULPOP, Gabinetto, b. 115, f. 16, cit. in cui si legge "Tale scelta [la nomina di Juliani], trattandosi – a quanto mi è stato riferito – non di un tecnico, ma di un ex impiego della S.A. Pittaluga dimostra che, ancora una volta, la Luce si è soltanto preoccupata della parte commerciale – noleggio pellicole – lasciando in seconda linea la parte tecnica e propagandistica [...] Si ripeterà, quindi, il solito inconveniente: il Direttore del Reparto Foto-cinematografico, siccome percepisce, oltre lo stipendio, anche una percentuale sulle pellicole noleggiate, dedicherà la sua maggiore attività alla parte commerciale, tralasciando, o per meglio dire, intralciando i servizi di ripresa fotocinematografica."

⁷⁵ *Ibidem*.

Stampa si batté presso le istituzioni per assorbire formalmente il Reparto, cooptarne il personale, acquisirne mezzi e strutture, e creare in questo modo una propria sezione foto-cinematografica autonoma. Malizia a parte, il giudizio degli storici non si discostò di molto da quello di Catalano.

Mino Argentieri, proprio dopo aver riportato parte della lettera che qui si discute, ha commentato:

Il reparto africano era composto da quattro gatti e le sue attrezzature erano povere. Il primo gennaio 1940, archiviate le polemiche più arcigne, contava su tre operatori e su un tecnico-regista facente le funzioni di capo reparto; su 2 cineprese Debrise complete di motorino, cavalletti, obiettivi, filtri, schermi ecc.; 2 cineprese a molla Kinamo, una Bell-Howell e un tavolo sonoro da montaggio Prevost [...] Particolarmente in Africa, erano evidenti l'inadeguatezza e il velleitarismo di una organizzazione ampliata velocemente ma che ansimava nell'assolvimento dei nuovi compiti⁷⁶.

A conferma della preminenza delle considerazioni commerciali nella gestione del Reparto durante gli ultimi anni dell'Impero, Paulucci di Calboli, che incaricò i responsabili del Reparto di occuparsi anche della diffusione dei film distribuiti dalla Enic⁷⁷, già nel 1937 intavolò diverse trattative con il Governo generale dell'Africa Orientale Italiana aventi per obiettivo ultimo l'alleggerimento del carico finanziario che gravava sui bilanci dell'Istituto Luce. L'esito della lunga contrattazione, fallimentare per gli uomini del Luce, portò alla morte del Reparto, il quale fu assorbito dal Governo generale tra la fine del 1939 e l'inizio del 1940 e sguarnito fino a raggiungere le dimensioni descritte da Argentieri sopra.

Questi cenni della storia del Reparto fanno emergere due aspetti fondamentali per le vicende del documentario imperiale.

Primo: l'importanza dei “tentativi di influenza, di negoziazione e di scontro che [...] testimoniano [...] la presenza non di una monolitica ‘fabbrica del consenso’ ma di più visioni del rapporto tra cultura e politica che si inserirono nelle tensioni costanti tra potere centrale e potere periferico”, di conflitti, insomma, che dimostrano una “mancanza di omogeneità nelle relazioni di potere deputate alla costruzione e alla rappresentazione dell'Impero fascista”⁷⁸.

Secondo: la coincidenza tra i ritmi produttivi del Reparto e l'interesse del regime nei confronti dell'Impero, estremamente consistente nei mesi successivi le adunate di maggio e via

⁷⁶ Mino Argentieri, *L'occhio del regime*, pp. 128-129.

⁷⁷ *Ivi*, p. 126.

⁷⁸ Gianmarco Mancosu, *La Luce per l'Impero*, cit., p. 215. Cfr. l'accuratissima ricostruzione delle vicende del Reparto in *Ivi*, pp. 182-216.

via discendente fino al silenzio degli ultimi anni del decennio, interrotto molto sporadicamente dall'uscita di qualche cortometraggio.

L'equilibrio tra le molteplici influenze da un lato e l'instabilità dei tempi, dei modi e delle forme del discorso politico dall'altro fanno del documentario imperiale un oggetto dai contorni mutevoli, ma non abbastanza da impedirne la messa a fuoco.

Esso, infatti, è preso in esame in questa sede come un corpus dal forte principio di coerenza interno, dovuto in essenza alla ricorrenza di tre nuclei costitutivi, articolati di film in film come una serie di variazioni musicali su un tema.

Il primo e più ovvio è di natura geografica: le colonie e l'Impero sono i luoghi in cui questi film sono ambientati, e anche quando non lo sono effettivamente – è il caso di *Adunate generali* e dei film di propaganda prodotti all'indomani della proclamazione delle sanzioni da parte della Lega delle nazioni, che quantitativamente quasi eguagliano la produzione post-bellica africana – essi rimangono il terreno nel quale il documentario imperiale trova i propri spazi di manovra, soprattutto in rapporto alle possibilità offerte dal cinema per far conoscere agli italiani tanto i territori occupati quanto le necessità e i benefici dell'occupazione.

Il secondo, in parte già messo in evidenza, è di natura politico-istituzionale: la posizione ufficiale del regime in materia di politica coloniale informò questa produzione, ne scandì i tempi, ne dettò i termini e ne stabilì i contenuti, e il Luce da parte sua tentò una sintesi tra istanze istituzionali non sempre coincidenti e la cultura visuale del periodo in termini spesso abbastanza peculiari.

Il terzo infine è di natura estetica, e quindi, in un contesto fortemente politicizzato come quello del Regime, ideologica: l'elaborazione per mezzo del documentario istituzionale dei discorsi relativi alla triade modernità/modernizzazione/modernismo fu una costante tematica declinata di volta in volta mettendo in luce i diversi aspetti costitutivi di quei processi in Africa Orientale, e in ultima istanza diede forma e sostanza ai pochi spiragli di ricerca aperti dal Luce in rapporto alla produzione coloniale e imperiale.

Nell'intreccio di questi tre elementi il documentario imperiale trovò la propria sostanza.

La mobilitazione equivoca: l'ombra del cinema di finzione e la conoscenza dell'Impero

Per il cinema non fu soltanto l'Istituto Luce a rispondere al desiderio di Mussolini di trasportare sul piano dell'Impero la vita nazionale, né tanto meno il documentario imperiale fu l'unica forma in cui questa risposta venne articolata. La proclamazione dell'Impero fu salutata

dalle riviste di cinema con appelli e prese di posizione che echeggiavano la chiamata alle armi del duce.

“Il cinema, che si è tante volte orgogliosamente e giustamente affermato il più moderno veicolo delle idee, [...] non può rimanere estraneo o passivo di fronte a tante offerte di collaborazione concreta e organica”⁷⁹, si legge in un corsivo ad apertura del numero di giugno 1936 de *Lo Schermo*. Sommersa tra accessi di euforia e sdilinquimenti, una questione essenziale è posta con una lucidità inconsueta per un testo tanto celebratorio: come il cinema avrebbe dovuto attendere a quelli che fuor di retorica l’editoriale definisce i “nuovi compiti”. Gli interrogativi si susseguono puntuali in un crescendo sintomatico: come creare “i documenti della prodigiosa fertilità del Tana e del Goggiam, o della ricchezza ancora allo stato potenziale dei misteriosi Caffa e Gimma?”; come “rendere famigliari i caratteristici aspetti dell’acrocoro, i tipi e i costumi delle popolazioni indigene?”; come “dimostrare attraverso la vita delle prime collettività italiane che anche a migliaia di chilometri dalla Patria si lavora, si prospera e si vive bene perché la Patria è presente attraverso mille segni?”.

Documentare, rendere famigliari e dimostrare, però, non sono compiti che il cinema può svolgere indistintamente. Al momento di rispondere alla questione da cui prende le mosse, l’editoriale evidenzia una profonda differenza tra due tipi di cinema che con tutta evidenza non sono considerati in grado di contribuire equamente alla causa dell’Impero. Al documentario spetta di dare “un contributo [...] in senso *formativo e informativo*”, ovvero sia documentare e rendere famigliari – compiti che si riconoscono già eseguiti soddisfacentemente dal Reparto Foto-Cinematografico per l’Africa Orientale durante la guerra. Soltanto il film di finzione però è in grado di dimostrare i significati più profondi dell’impresa: questo, e non certo il documentario, può “servire l’Impero come arte [...] mettendo in rilievo i lati cesarei, [...] umani e socialmente rivoluzionari della creazione mussoliniana”⁸⁰.

Il rapporto tra documentario e finzione nei termini illustrati dall’editoriale risuona nel dibattito coevo.

Secondo il critico Alberto Spaini, “i documentari e i cortometraggi dell’Istituto Luce continueranno ad essere un importante *elemento informativo ed anche formativo* per il futuro film ad intreccio”⁸¹. In linea con questa distinzione, Giacomo Debenedetti recensendo *Sentintelle di bronzo* individua il compito del documentarista consiste nel “saper fare parlare il fatto, [...] rispettarne la voce senza confonderla né forzarla” e quello dell’autore del film di finzione nel portare il puro

⁷⁹ An., “Il cinema per l’Impero”, *Lo Schermo*, vol. 2, n. 6, 1936, p. 12.

⁸⁰ *Ibidem*. Corsivi miei.

⁸¹ Alberto Spaini, “Per un cinema coloniale”, *Etiopia*, vol. 1, n. 6, dicembre 1937, pp. 109-111, p. 111.

materiale “in posizione di canto [...] e scioglierlo in una corrente lirica”⁸². Se l’opposizione tanto netta tra la realtà fattuale e la sua trasfigurazione lirica costituiva uno dei caratteri fondamentali della distinzione tra documentario e finzione sul piano espressivo, su quello dei contenuti (anche ideologici e politici) entrambi erano chiamati secondo Luigi Chiarini, uno dei teorici e dei funzionari più influenti del Novecento italiano, a “valorizzare le risorse naturali e spirituali del nostro paese, in modo che protagonisti dei nostri film siano l’Italia e gli italiani”⁸³.

La posizione di Chiarini sintetizzava un più ampio consenso degli intellettuali fascisti attorno alla funzione politica del cinema, declinata nello specifico in chiave nazionalista con riverberi del pensiero gentiliano. Come ha acutamente dimostrato Gian Piero Brunetta, la teoria di Chiarini sposava le istanze politiche che richiedevano la risoluzione delle tematiche sociali “in una dimensione che esalt[asse] i valori umani e spirituali del popolo italiano”, tendendo così “a fissare un’immagine delle condizioni storico-sociali che conferm[asse] la giustizia della politica governativa”⁸⁴. Nel rivolgersi a una pratica come quella del documentario, che per i suoi caratteri intrinseci richiede un’attenzione peculiare verso le condizioni storico-sociali, Chiarini si appellava alla necessità di formare “artisti che anche nel campo del cinema abbiano una profonda sensibilità politica e che mettano la loro arte al servizio del fascismo”⁸⁵, coerentemente con il presupposto per il quale “ogni opera d’arte che sia veramente tale ha sempre una forza propagandistica”⁸⁶.

Questa posizione, sebbene non direttamente legata alla questione coloniale, offriva involontariamente una sponda a coloro che nel dibattito sulle ragioni di quel genere di propaganda propendevano per un cinema più attento alla realtà sociale, politica e addirittura amministrativa delle colonie e quindi non associabile, da una parte, agli schemi ottocenteschi che facevano dei possedimenti d’oltremare dei semplici scenari per melodrammi avventurosi e, dall’altra, al gusto dell’esotismo e del colore con cui si impreziosivano documentari altrimenti molto umili⁸⁷. Nella condivisione armonica degli obiettivi legati a una fedele rappresentazione

⁸² Giacomo Debenedetti, “*Sentinelle di bronzo*”, *Cinema*, n. 36, 1937, pp. 440-441.

⁸³ Luigi Chiarini, *Cinematografo*, Cremonese, Roma 1935, p. 118.

⁸⁴ Gian Piero Brunetta, *Intellettuali, cinema e propaganda tra le due guerre*, Patron, Bologna 1972, pp. 127-128.

⁸⁵ Luigi Chiarini, “Per un documentario politico”, *Quadrivio*, vol. 4, n. 18, 1936, in *Ivi*, p. 215.

⁸⁶ Id., “I piaceri di Spa”, *Quadrivio*, vol. 3, n. 16, 1935, cit. in *Ibidem*.

⁸⁷ Nella prima metà degli anni Trenta alcune riviste coloniali, e in particolare *L’Azione coloniale*, ospitarono interventi sul cinema di grande interesse, anche e soprattutto polemico, in cui giornalisti e professionisti dibatterono sulla natura, i caratteri e le necessità di una propaganda coloniale cinematografica. Con la guerra d’Etiopia, e quindi con l’ingerenza diretta del regime sulla questione, il dibattito si spense: la presenza del cinema sulle riviste coloniali si ridusse a brevi segnalazioni. A testimonianza dei toni e dei temi del dibattito, si riporta un estratto molto eloquente: “Intanto, mentre su queste colonne si vengono formulando tali onesti e volenterosi propositi, ecco annunciarsi imminente la comparsa nei Cine italiani di un grande film ‘nuovissimo’, fortemente drogato di fascino orientale, di schiave bianche e nere, di sultani sanguinari, di fascino di colore, e di molte e molte altre cose tutte, come si vede, nuove di zecca. Alla ‘prima’ assisteranno certamente il Presidente della Luce ed i migliori nomi della industria cinematografica nazionale”, Marco Pomilio, “Nuove esigenze della propaganda”, *L’Azione coloniale*, 18 gennaio 1934.

della realtà apparentemente il film di finzione e il documentario trovano un terreno comune dal quale fiancheggiare, in relativa indipendenza l'uno dall'altro, il discorso ufficiale del regime in materia di colonie e di Impero. La realtà dei fatti tuttavia è differente e l'analisi meno lineare.

La fascistizzazione del cinema italiano durante la seconda metà del Ventennio è stata oggetto di un processo di denegazione che poi si è gradualmente risolto in valutazioni storiografiche più lucide⁸⁸. Se gli storici concordano nell'individuare nella creazione della Direzione Generale per la Cinematografia (21 settembre 1934) il momento in cui l'accentramento e l'irreggimentazione del cinema italiano giunsero a un punto di non ritorno⁸⁹, sugli effetti di questo processo sulla produzione il divario tra scuole di pensiero si fa più evidente. A lungo, infatti, la storiografia del dopoguerra ha sostenuto che il fascismo “non solo non ha mai favorito, ma anzi ha apertamente osteggiato i film di propaganda diretta” per prediligere invece film di evasione, dissuadendo per mezzo di premi e incentivi “la produzione che avesse voluto cimentarsi in film di impegno morale e artistico e [favorendo] una produzione affrettata e imperniata sull'unica attrattiva di un attore popolare”⁹⁰.

Secondo questo schema, suffragato anche dalle note diffidenze del Direttore generale per la cinematografia Luigi Freddi nei confronti del cinema di propaganda, tutto il cinema dell'era Freddi (1934-1940)⁹¹, fatte salve alcune famigerate eccezioni (*Camicia nera*, *Vecchia guardia* e pochi altri), “per sfuggire alla camicia nera si tinse di rosa, adottò i telefoni bianchi, la commedia sentimentale e il colosso in costume”⁹². In aggiunta agli sparuti casi eccentrici, che hanno appunto valore di eccezioni, l'unico territorio tradizionalmente assegnato alla propaganda, e quindi alle forme di politicizzazione trasparenti e dirette, è stato quello del documentario, con riferimento puntuale alla produzione dell'Istituto Luce. A parte, come logica conseguenza, la marginalizzazione di tutte quelle esperienze interne alla storia dell'Istituto Luce non riconducibili a istanze di derivazione chiaramente politica⁹³, questa linea interpretativa ha offerto una sorta di

⁸⁸ Per un profilo generale, cfr. Alfonso Venturini, *La politica cinematografica del regime fascista*, Carocci, Roma 2015, pp. 59-67.

⁸⁹ Cfr. Gian Piero Brunetta, *Il cinema italiano di regime. Da La canzone dell'amore a Ossessione*, Laterza, Roma-Bari 2009, pp. 42-48; Daniela Manetti, *Un'arma poderosissima. Industria cinematografica e Stato durante il fascismo, 1922-1943*, FrancoAngeli, Milano 2012, pp. 78-85; Alfonso Venturini, *La politica cinematografica*, cit., pp. 33-57.

⁹⁰ Umberto Barbaro, “Servitù e grandezza del cinema”, *Filmcritica*, n. 1, 1950, p. 11.

⁹¹ Cfr. Sergio G. Germani, “Cinema italiano sotto il fascismo: proposta di periodizzazione”, in AA.VV., *Materiali sul cinema italiano (1929-1943)*, Mostra Internazionale del nuovo cinema, Pesaro 1975, pp. 343-360; Cfr. anche Adriano Aprà, “Linee di politica cinematografica da Blasetti a Freddi”, in Riccardo Redi (a cura di), *Cinema italiano sotto il fascismo*, Marsilio, Venezia 1979, pp. 107-115; Vito Zagarrò, *Cinema e fascismo*, cit., pp. 40-51.

⁹² Fabio Carpi, *Cinema italiano del dopoguerra*, Schwartz, Milano 1957, p. 20.

⁹³ È quanto fa per esplicita ammissione dell'autore Mino Argentieri, *L'occhio del regime*, cit. Allo stesso modo anche Giampaolo Bernagozzi, *Il mito dell'immagine*, Clueb, Bologna 1983. Per una posizione eccentrica e acuta, che esemplifica l'approccio di quella generazione di storici approdati allo studio del cinema fascista per tramite della rivalutazione cinefila, cfr. Adriano Aprà, “Primi approcci al documentario italiano”, in AA.VV., *A proposito di documentario*, Annali dell'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, Roma 1998, pp. 40-67, pp. 40-45.

salvacondotto per il cinema di finzione che, nel momento stesso in cui vedeva depotenziato il proprio valore culturale, sociale e politico, veniva relegato a una forma di puro intrattenimento senza consistenza alcuna che l'avrebbe mondato dalla colpa di aver servito il regime.

Non è questo il luogo adatto per ricostruire la fortuna storiografica del cinema fascista, impresa già tentata con ottimi risultati in più occasioni⁹⁴, ma tuttavia è da rilevare come un ripensamento collettivo sul valore dell'evasione abbia consentito alla storiografia revisionista emersa negli anni Settanta un apprezzamento più sfumato e ponderato, più tattico, del valore ideologico della produzione cinematografica dell'era Freddi⁹⁵. In risposta a una eccessiva semplificazione di quel valore, la cui misura per la storiografia del dopoguerra è data dalla presenza di personaggi, temi o istanze che si autodefiniscono fascisti, la generazione successiva di storici ha insistito sulla necessità di rimodellare la dimensione ideologica all'interno di una struttura capace di assorbire e ricondurre a sé posizioni e formazioni discorsive che non necessariamente furono espresse nelle forme della propaganda diretta.

Da questa prospettiva, la produzione tra il 1936 e il 1939 di sette film ambientati interamente o in buona parte nei territori dell'Africa Orientale⁹⁶ può coerentemente essere definita "l'unica 'mobilitazione' fascista che si sia avuta nel cinema italiano"⁹⁷ e "il frutto maturo della politica cinematografica del regime"⁹⁸, nonostante l'occultamento tra le pieghe dei testi di componenti politico-ideologiche non evidenti, o comunque non riconducibili d'emblee alle posizioni ufficiali del regime sull'Impero. Sostiene Pasquale Iaccio che questo filone sia stato "il più compatto e organico tra quelli in voga in quel periodo" specialmente per via di "sostanziali

⁹⁴ Cfr. Vito Zagarrìo, *Cinema e fascismo. Film, modelli, immaginario*, Marsilio, Venezia 2004, pp. 13-39; Claudio Bioni, "Fascismo e cinema. Dal paradigma della propaganda al paradigma della soggettivazione politica: una proposta di rilettura", 2010, http://amsacta.unibo.it/2916/1/Fascismo_e_cinema._Dal_paradigma_della_propaganda_al_paradigma_della_soggettivazione_politica_una_proposta_di_rilettura.pdf (ultimo accesso 15 ottobre 2015).

⁹⁵ È quanto ha sostenuto, tra gli altri, Alberto Farassino, che ha scritto: "Non è che il fascismo preferisca promuovere film d'evasione, che, se veramente tale, sarebbe evasione dal fascismo: esso preferisce presentarsi nel cinema in forme non eroiche e aggressive, ma quotidiane e normalizzate, e non per questo ideologicamente sbiadite", Alberto Farassino, "Quei dieci anni di cinema italiano", in Aa.Vv., *Annitrenta. Arte e cultura in Italia*, Mazzotta, Milano 1982, p. 386. Cfr. anche Marcia Landy, *Fascism in Film: The Italian Commercial Cinema, 1931-1943*, Princeton University Press, Princeton 1986; Ead., *The Folklore of Consensus: Theatricality in Italian Cinema, 1930-1943*, SUNY Press, Albany 1998.

⁹⁶ *Il grande appello* (Mario Camerini, 1936), *Scipione l'africano* (Carmine Gallone, 1937), *Sentinelle di bronzo* (Romolo Marcellini, 1937), *Luciano Serra pilota* (Goffredo Alessandrini, 1938), *Sotto la croce del sud* (Guido Brignone, 1938), *Abuna Messias* (Goffredo Alessandrini, 1939) e *Piccoli naufraghi* (Flavio Calzavara, 1939). L'inclusione del film di Gallone, girato interamente in Italia e ambientato a cavallo tra terzo e secondo secolo a.C., è motivata dagli espliciti rimandi tra le vicende del condottiero romano e quelle del suo omologo fascista, nonché dall'utilizzo esemplare del tema della romanità per la promozione della coscienza imperiale. Dalla lista è stato invece escluso *Lo squadrone bianco* (Augusto Genina, 1936), ambientato in Libia e largamente indebitato con un tipo di esotismo estraneo al resto della produzione coloniale.

⁹⁷ Francesco Bolzoni, *Il progetto imperiale. cinema e cultura nell'Italia del 1936*, La Biennale di Venezia, Venezia 1976, p. 35. Cfr. anche Maurizio Zinni, "L'impero sul grande schermo. Il cinema di finzione fascista e la conquista coloniale (1936-1942)", *Mondo contemporaneo*, n. 3, 2011, pp. 5-38.

⁹⁸ Maurizio Zinni, "L'impero sul grande schermo", cit., p. 15.

concordanze, nei temi trattati e nello stile adoperato, anche con la ricca messe dei documentari e cinegiornali girati dal Luce in terra africana, a riprova di una concordanza di fondo tra il vertice e il pubblico”⁹⁹. Lo storico tuttavia non precisa quale siano le concordanze nei temi e nello stile, ed è improbabile che queste vadano rintracciate in ciò che egli identifica come il nucleo tematico del filone: la capacità dell’Africa “di ‘rigenerare’ a nuova vita quegli uomini (ma anche quelle donne) che la società moderna, con le sue conquiste materiali, i suoi agi, i suoi lussi, ha esposto al rischio della corruzione morale”, favorendo però non il lavoro quotidiano come strumento di redenzione ma “le grandi imprese, le virtù eroiche [...] degli uomini veri”¹⁰⁰. Infatti, laddove il tono epico può in effetti considerarsi uno dei pochi elementi che accomunano film di finzione e documentari imperiali, le concezioni di società, di Impero e di modernità che le due forme propongono, nonché le modalità e le funzioni del loro intervento, risultano meno disponibili a una interpretazione analoga.

Tra coloro che hanno sposato l’ipotesi dell’“ibridazione” (*cross-fertilization*)¹⁰¹ tra finzione e documentario in contesto imperiale, James Hay è stato uno dei primi a richiamare l’attenzione degli studiosi sulle modalità attraverso le quali i film di finzione sarebbero portatori di una “funzione (tanto politica quanto culturale) di ‘documentazione’ dell’attività degli italiani all’estero”¹⁰² che ricalcherebbe il progetto e la ragione stessa dell’Istituto Luce in Africa Orientale Italiana. Per lo storico americano in film come *Il grande appello* e *Sentinelle di bronzo* “le sequenze documentarie, le riprese sul luogo, la centralità del paesaggio e le lunghe sequenze con lavoratori italiani e africani legano l’azione drammatica e i personaggi principali a un realismo descrittivo [*expository realism*] e a una testimonianza giornalistica [*journalistic evidence*] analoghe a quelle che documentari e cinegiornali portarono sugli schermi italiani”¹⁰³.

Al contario, Maurizio Zinni ha osservato in un parziale capovolgimento dei termini che la “fusione di elementi spettacolari [...] con una sensibilità quasi di stampo documentaristico [...] è uno dei motivi che consente [ai film del filone] di elevarsi sopra il basso livello dei film piattamente propagandistici realizzati in precedenza”¹⁰⁴, individuando così nell’impiego di “strategie documentarie” una soluzione per esaltare la dimensione estetica, più che quella giornalistica o propriamente documentaria, dei film. Radicalizzando la posizione di Hay, Marie-

⁹⁹ Pasquale Iaccio, “Squadron bianco. L’ambiguo rapporto con la storia nei film del periodo fascista”, in Pietro Cavallo, Luigi Goglia, Pasquale Iaccio (a cura di), *Cinema a poasso romano. Trent’anni di fascismo sullo schermo (1934-1963)*, Liguori, Napoli 2012, pp. 1-49, p. 30.

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 31.

¹⁰¹ Marie-France Courriol, “Documentary Strategies and Aspects of Realism in Italian Colonial Cinema (1935-1939)”, *The Italianist*, vol. 34, n. 2, 2014, pp. 122-141, p. 122

¹⁰² James Hay, *Popular Film Culture in Fascist Italy: The Passing of the Rex*, Indiana University Press, Bloomington 1987, p. 184.

¹⁰³ *Ivi*, p. 213. Corsivi dell’autore.

¹⁰⁴ Maurizio Zinni, “L’impero sul grande schermo”, cit., pp. 21-22.

France Courriol ha sostenuto che “gli effetti delle strategie documentarie all’interno del genere coloniale sono dunque spiccatamente ideologici, poiché essi sono utilizzati per propagandare l’ideologia imperialista ed estendere il consenso”¹⁰⁵, come dimostra il fatto che nei film di finzione “le rivendicazioni imperialiste di vittoria, superiorità e pacificazione sono presentate come reali”¹⁰⁶ proprio grazie a strategie documentarie ben precise.

Se si considera che il documentario abbia iniziato a far circolare un’immagine precisa della guerra e dei possedimenti coloniali ben prima che prendessero forma le prime iniziative di film di finzione sull’Impero, la proposta di Courriol sembra corroborare la convinzione di Glauco Pellegrini, espressa in un saggio pubblicato all’inizio degli anni Quaranta, che “la funzione precisa del documentario sia [...] quella di presentare la vera vita del popolo italiano, in modo tale da suggerire ai produttori dei film a soggetto che è a questa che debbono ispirarsi per le loro produzioni”¹⁰⁷.

L’ipotesi della *cross-fertilization* ha tuttavia un limite strutturale di cui bisogna tenere conto. Se sostenere che la finzione faccia utilizzo di strategie documentarie per rafforzare l’impressione di realtà rispetto a luoghi e popolazioni del tutto ignoti allo spettatore è plausibile, la presenza di soluzioni tecniche, stilistiche e linguistiche derivate dal film di finzione nel documentario appare più dubbia. Inoltre, l’ibridazione a cui i due studiosi fanno riferimento non riguarda soltanto quella tra finzione e documentario, ma anche e soprattutto quella tra realismo e melodramma, non riconoscendo l’impossibilità di assimilare due “modalità epistemologiche ed estetiche [...] di espressione e percezione culturale inconciliabili”¹⁰⁸. Ed è proprio nel ricorso alla forma melodramma che il film di finzione coloniale riesce a far dialogare due piani discorsivi integrati ma contrapposti – quello pragmatico e quello ideale. Sul primo, dove si concentrano le analisi di Hay e Courriol, le vicende della conquista e della colonizzazione intersecano la necessità politica di promuovere la “coscienza imperiale” e si risolvono per mezzo di un’attenzione, in alcuni casi molto focalizzata, sulle condizioni di vita degli italiani in Africa Orientale: si tratta del livello più superficiale, immediato ed esplicitamente propagandistico, che con qualche concessione all’inaccuratezza potrebbe essere detto documentario. A questo si riconducono i temi del lavoro, della colonizzazione e della missione civilizzatrice, che per il manicheismo di fondo e la retorica con cui vengono illustrati possono essere avvicinati a forme più o meno legittimamente melodrammatiche. Vi è però un secondo piano, tipico del melodramma e del tutto estraneo tanto al realismo quanto al documentario, sul quale si articolano in maniera pressoché clandestina una

¹⁰⁵ Marie-France Courriol, “Documentary Strategies”, cit., p. 128.

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 130.

¹⁰⁷ Glauco Pellegrini, “Il documentario: ieri, oggi, domani”, *Bianco e nero*, vol. 6, n. 9, 1942, pp. 30-37, p. 36.

¹⁰⁸ Christina Gledhill, “*Stella Dallas* and Feminist Film Theory”, *Cinema Journal*, vol. 25, n. 4, 1986, pp. 44-48, p. 45.

serie di temi e di azioni che, sorretti da una strategia di messa in scena anti-realistica, crepano la superficie del testo per farne fuoriuscire le tensioni interne¹⁰⁹.

Quel che emerge, come ha dimostrato Ruth Ben-Ghiat, è una forte ambivalenza che costringe a ripensare il cinema coloniale di finzione alla luce delle angosce e dei timori che esso esprime, spesso in aperta contraddizione con i suoi stessi presupposti propagandistici¹¹⁰. Da un lato, quindi, l'insieme dei film di finzione in questione si rivolge con seria preoccupazione agli effetti degeneranti delle colonie, esemplificati nelle figure del suicidio spacciato per sacrificio eroico e della sublimazione del desiderio sessuale in forme di dominio al limite della perversione. Dall'altro, esso si pone come obiettivo quello della promozione della coscienza imperiale e, proprio per via del ricorso alla forma melodramma, riesce a farlo senza passare in alcun modo per la conoscenza dell'Impero. A questa contraddizione si riferisce Giorgio Bertellini quando individua l'elemento che accomuna la produzione coloniale di finzione nell'"autismo coloniale", una "attitudine culturale e ideologica autoreferenziale, che [...] cela le sfide quotidiane della colonizzazione, preferendo invece ritirarsi in una esplorazione egocentrica [*self-absorbed*] delle identità personale, integrata con fantasie di potere e di autorità"¹¹¹. D'altronde, il filone coloniale italiano "esprime bene non la realtà di una conquista, non la costituzione di un Impero, ma il fantasma del mito coloniale e forse, più estesamente, il sogno africano come soluzione dei problemi della metropoli in un *altrove* improbabile"¹¹².

Rispetto all'immagine problematica e irrisolta che il cinema di finzione offre dell'Impero, il documentario, che di certo non si limitò a registrarne la realtà come credertero i difensori più ingenui, presenta dei caratteri di diversa fattura.

Innanzitutto, esso stabilì un rapporto assai meno mediato con la vita delle e nelle colonie. A partire dal maggio 1936 nessuna altra forma si fece portatrice di questo aspetto nel contesto della promozione dell'Impero. Nel designarsi divulgatore di un sapere specifico riguardante le attività portate avanti dal regime in terra d'oltremare, il documentario contribuì in maniera non indifferente alla "domesticazione" dell'Impero nella madrepatria, trasformando, pur non sempre ottenendo i risultati sperati, un inimmaginabile altrove in una realtà accessibile a tutta la popolazione italiana e imprimendo un carattere imperiale a una forma di propaganda tutto sommato convenzionale.

¹⁰⁹ Cfr. Maria Coletti, "Il sogno imperiale: i film coloniali del fascismo (1935-1942)", *La valle dell'Eden*, nn. 12-13, 2004, pp. 152-165.

¹¹⁰ Cfr. Ruth Ben-Ghiat, "Modernity Is Just Over There: Colonialism and Italian National Identity", *interventions*, vol. 8, n. 3, 2006, pp. 380-393; Ead., *Italian Fascism's Empire Cinema*, cit..

¹¹¹ Giorgio Bertellini, "Colonial Autism: Whiteness Heroes, Auditory Rhetoric and National Identity in Interwar Italian Cinema", in Patrizia Palumbo (a cura di), *A Place in the Sun: African in Colonial Culture from Post-Unification to the Present*, University of California Press, Berkeley 2003, pp. 255-278, p. 258.

¹¹² Jean A. Gili, "I film dell'Impero fascista", in Gian Piero Brunetta, Jean A. Gili (a cura di), *L'ora d'Africa del cinema italiano*, cit., p. 108. Corsivi dell'autore.

1.2 Stile “Luce”, stile imperiale

Modi di produzione documentaria all'ora del cemento africano

La guerra d'Etiopia rappresentò un evento di importanza capitale per la storia del documentario italiano nella sua forma più istituzionale. Come si è visto, i compiti di grande responsabilità che furono assegnati al Luce trovarono una risposta forte ed efficace da parte dell'ente, che si mobilitò in maniera non effimera tanto da riformare persino la propria organizzazione interna per l'occasione.

Durante i venti anni di fiancheggiamento al regime, il Luce fu attivamente coinvolto nelle grandi imprese del fascismo (dalla bonifica dell'Agro Pontino alla Seconda guerra mondiale¹¹³) e ne sposò le cause, proponendosi di volta in volta come l'organo capace di testimoniare e raccontare sullo schermo le tante trasformazioni che il regime di Mussolini stava imponendo al paese, riuscendo pure a dimostrare un sorprendente equilibrio tra posizioni, istanze e gruppi di potere contrapposti.

Come scrisse Lando Ferretti, direttore de *Lo Schermo* e figura che incarnò gli ultimi residui del movimentismo fascista della prima ora, in un articolo significativamente intitolato “Documentario Luce: ‘fonte’ della nuova storia”, “l'illustrare le conquiste del Regime nei più diversi settori; l'espone aridi veri scientifici col lenocinio suadente di un'arte raffinata; il far penetrare nelle coscienze la necessità di massime igieniche, la santità di ideali religiosi e patrii: tutti questi, ed altri, sono i compiti che il documentario assolve e in virtù dei quali diviene efficacissimo strumento di elevazione sociale”¹¹⁴. La documentazione prima della guerra d'Etiopia e poi della colonizzazione imposero non soltanto una intensificazione dei compiti a cui il documentario era chiamato, ma un sostanziale ripensamento della concezione di propaganda a cui l'Istituto Luce si era affidato sino ad allora.

¹¹³ Oltre ai riferimenti bibliografici citati, si segnala l'opera di valorizzazione del patrimonio cinematografico dell'ente compiuta dalla società Istituto Luce – Cinecittà che ha dato origine a una serie di documentari che includono materiali d'archivio spesso molto interessanti, cfr. *Anni Luce* (Gian Vittorio Baldi, consulenti scientifici Mino Argentieri ed Ernesto Laura, 1987), *Le stagioni dell'aquila. Storia dell'Istituto Luce* (Giuliano Montaldo, consulente scientifico Ernesto Laura, 2001), *Lo sguardo del Luce* (Carlo di Carlo, 2014) e i volumi quarto (“Il Regime Fascista”), quinto (“L'Italia fascista”) e sesto (“La politica estera fascista e la guerra”) del cofanetto *Storia d'Italia* (Folco Quilici, consulenti scientifici Valerio Castronovo, Renzo De Felice e Pietro Scoppola, 1994-1999). Su casi specifici di coinvolgimento del Luce nei progetti del regime, cfr. anche i film antologici *La Roma di Mussolini* (Leonardo Ciacci, Leonardo Tiberi, 1995), *Spagna 1936-1939. La guerra civile* (Leonardo Tiberi, 1997), *Etiopia, la conquista dell'impero* (Leonardo Tiberi, 2002), *E42 EUR. Segno e sogno del Novecento* (Leonardo Tiberi, 2002), *Il viaggio del Fuhrer in Italia* (Leonardo Tiberi, 2007).

¹¹⁴ Id., “Documentario Luce: ‘fonte’ della nuova storia”, *Lo Schermo*, vol. 1, n. 7, 1936, p. 16. L'articolo è definito “visti gli intenti programmatici, di importanza straordinaria”, in Massimo Cardillo, *Il duce in moviola: politica e divismo nei cinegiornali e documentari Luce*, Dedalo, Bari 1983, p. 47.

Se sul piano istituzionale manifestazioni di questo processo sono state individuate nella creazione del Reparto e nelle conseguenti trasformazioni che questo ha imposto alle attività del Luce, altri piani rivelano una elaborazione e un lavoro di non minore entità.

L'elogio di Ferretti apparve in un numero monografico de *Lo Schermo* pubblicato con tempismo straordinariamente significativo nel luglio 1936. Nel numero di giugno la rivista aveva infatti salutato la nascita dell'Impero con un editoriale anonimo, in parte già discusso sopra, in cui si sollecitava il cinema italiano tutto a contribuire a portare la vita dell'Impero sugli schermi italiani e d'oltremare¹¹⁵. Già in quella occasione, il Luce fu chiamato in causa con qualche stoccata addolcita da lusinghe: si sostenne, per esempio, che “la folla che una volta accoglieva con segni di malcontento i vari giornali Luce a base di sagre e di stucchevoli curiosità, attende ora con impazienza la fine del film per vedere il documentario dell'A.O.”, e oltre si aggiunse che “sulla base del documentario c'è da lavorare ancora”¹¹⁶.

Il numero successivo prese in esame l'attività dell'Istituto in maniera quanto più possibile completa, lasciando così intravedere, forse non del tutto involontariamente, il doppio filo che univa i destini dell'Impero e quello della propaganda e del documentario¹¹⁷. Nella messe di dati e informazioni si distingue però un intervento, redatto da Corrado D'Errico, che rappresenta a tutt'oggi una delle riflessioni più affilate su una questione sottovalutata dalla maggior parte degli studiosi che, analizzando la produzione documentaria dell'Istituto Luce, hanno sistematicamente enfatizzato il valore di testimonianze, di prodotti di propaganda, di monumenti e, non per ultimo, di documenti, a discapito delle componenti tecniche e formali di quei film.

“Stile ‘Luce’”, così il titolo dell'articolo, ebbe il merito di spostare la questione del valore della produzione dell'Istituto su un piano differente e rileggerne la storia a partire da una prospettiva per molti versi ancora inesplorata¹¹⁸. Il primo equivoco che l'autore tentò di sgombrare era quello della sostanziale equivalenza tra cinegiornale e documentario, che invece venivano specificati come due pratiche sorrette da logiche e ragioni distinte: le caratteristiche del primo (severa selezione dei materiali, velocità narrativa e aderenza immediata ai problemi politici

¹¹⁵ An., “Il cinema per l'Impero”, cit., p. 12.

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ Cfr. *Lo Schermo*, vol. 1, n. 7, che include articoli concernenti la storia (Giacomo Paulucci di Calboli Barone, “Dodici anni di vita dell'Istituto Nazionale Luce”, pp. 10-12) e la fondazione dell'Istituto (Luciano De Feo, “Come nacque l'Istituto Nazionale Luce”, pp. 20-21), il Reparto Foto-cinematografico per l'Africa Orientale (Giuseppe Croce, “In A.O. col Reparto”, cit.), la produzione di film turistici (Giorgio Ferroni, “Film turistici”, pp. 25-26), il servizio fotografico (Giampiero Pucci, “Foto Luce”, p. 27), l'organizzazione commerciale (Alberto Spaini, “L'organizzazione dell'Istituto Nazionale Luce”, pp. 22-24; Enrico Albanese, “Organizzazione commerciale dell'Istituto Nazionale Luce”, pp. 31-32), il planetario di Roma (Giovanni L. Andrissi, “Il planetario di Roma”, pp. 28-30), la sezione scientifica (Roberto Omegna, “La sezione scientifica dell'Istituto Nazionale Luce”, pp. 33-34) e quella agricola (Alberto Conti, “L'Istituto Nazionale Luce e l'agricoltura”, pp. 35-36), e persino i regolamenti interni (Stefano Giagheddu, “I regolamenti dell'Istituto Nazionale Luce”, p. 39).

¹¹⁸ Corrado D'Errico, “Stile ‘Luce’”, *Lo Schermo*, vol. 1, n. 7, pp. 17-19.

e sociali) risultavano infatti essere incompatibili con la missione del secondo, “la cui funzione artistica e spirituale è di ben diversa ampiezza e di ben più elevato respiro”¹¹⁹. Dopo aver individuato la specificità del documentario nella “questione tipicamente ritmica e musicale” con cui viene declinato uno specifico “punto di vista” sulla realtà, ovvero una interpretazione visiva che crea un’opera in grado di vivere “all’infuori della contingenza dei fatti riprodotti”, l’articolo si districava in una serie di considerazioni che in ragione del loro interesse meritano di essere riportate per esteso.

Il documentario, per considerarsi riuscito, deve mettersi fuori dalla cronaca e riflettere il clima del secolo [...] È col documentario che il cinema si addossa la vera funzione di storico e ne sopporta la lusinghiera e tremenda responsabilità particolarmente in un’epoca come la nostra in cui i valori lirici della vita sono portati alla più alta espressione. Da questo violento sollevarsi del tenore ideale la cinematografia di produzione [leggasi il cinema di finzione] doveva necessariamente uscire imborghesita, immiserita, inadeguata alla realtà, desolantemente povera di fantasia di fronte alla nuova sconfinata ricchezza d’immagini che offriva la vita: ma il documentario doveva trarre nuovo ardimento e nuove risorse. Suonava la grande ora. Le folle mareggianti nelle piazze, il lampeggiare dei vessilli, lo sfilare delle legioni, il prorompere delle fanfare, il verbo pronunciato da un risorto arengo, l’argenteo saettare delle aquile armate sulla febbre delle città, gli avrebbero dato nuove ali. Così, mentre la cinematografia di produzione, serrata dalla morsa di un’ormai risolta crisi, languiva, il documentario italiano nasceva, si sviluppava, s’irrobustiva nutrendosi degli infiniti elementi che gli forniva ora per ora l’impetuoso fiorire di un popolo intero. E presso i volani delle potenziate officine, presso gli idrovori turbinanti, sull’ondosa terra percorsa dal vomere, nella festività solare delle nuove trebbiature, dietro le eliche rombanti nelle immensità del cielo, sui tagliamare imperiosi nella vastità oceaniche, negli ardenti stadi, nelle vie brulicanti e nelle piazze commosse, gli obiettivi del Luce hanno compiuto una quotidiana e luminosa esperienza, rendendosi sempre più consci della loro missione. L’ora del cimento africano li ha trovati in linea, forti di questa esperienza e orgogliosi di essa, pronti a scrivere sul bianco e nero della celluloida le tappe della nuova storia per farla rivivere davanti al mondo. E la grande impresa ha avuto la sua documentazione in cinquantamila metri di immagini. Dal primo dei documentari Luce, *La battaglia del grano*, al più recente, molta strada è stata fatta. Molta se ne dovrà ancora fare, per raggiungere in pieno le finalità artistiche ed etiche che una produzione simile si propone. Ma l’Istituto si trova nelle condizioni migliori per questo ulteriore balzo in avanti. L’oculata, vasta distribuzione dei mezzi, la generale atmosfera di cooperazione, che gli hanno permesso di editare documentari come quelli sull’Agro Pontino redento, sulle adunate dell’Impero e i diciotto della campagna africana, sono garanzia di un inarrestabile sviluppo. E ne è garanzia l’aperta simpatia

¹¹⁹ *Ivi*, p. 17.

della folla, che ogni giorno più favorisce il profondo innesto della produzione Luce nella vita nazionale¹²⁰.

Non è semplice stanare tra gli anfratti di una scrittura tanto convoluta e suggestiva – cinematografica per molti versi – una definizione di “stile ‘Luce’” come quella che il titolo dell’articolo parrebbe proporre.

Ciononostante, tre equivalenze date per scontate nel testo risultano essere meritevoli di una più attenta considerazione.

Quella tra documentario *tout court* e produzione dell’Istituto Luce, in primo luogo: “il documentario italiano nasceva”, nella ricostruzione tendenziosa di D’Errico, allo scoccare della “grande ora”, ovvero all’indomani della marcia su Roma a cui si allude con un potente vortice di immagini, quindi poco dopo gli ultimi mesi del 1922 (e, in effetti, tra l’aprile e il settembre del 1924 prese forma l’Istituto Luce). Superfluo specificare che il documentario italiano nacque invece molto prima, e già in occasione della guerra coloniale italo-turca del 1911 aveva dato piena dimostrazione del proprio carattere su terreni analoghi a quelli che l’Istituto Luce stava battendo quando l’articolo di D’Errico fu pubblicato¹²¹. D’altronde, a margine dell’imprecisione storiografica, di cui certamente l’autore era consapevole, si ammetteva implicitamente che alla metà del decennio in questione potevano considerarsi ininfluenti, se non del tutto trascurabili in una ricostruzione pure faziosa, i tentativi di rivitalizzare la produzione documentaria compiuti al di fuori del Luce, al quale anzi D’Errico chiedeva altrettanto implicitamente un maggiore impegno sul piano del documentario a discapito del predominio del cinegiornale.

In secondo luogo, quella tra “l’impetuoso fiorire di un popolo intero” e la modernità tecnologica, evocata per tramite di un elenco di macchine, luoghi e attività che rimandano per un verso alla meccanizzazione del lavoro e per un altro alla partecipazione delle masse alla vita pubblica.

Infine, quella tra l’inevitabile sviluppo del documentario e le condizioni che determinarono la congiuntura favorevole in cui si trovava il Luce al termine della guerra d’Etiopia, apertura che lascia intendere che gli esiti del lavoro del Reparto Foto-cinematografico per l’Africa Orientale si ritenevano essere una spinta propulsiva importante, se non la principale, per l’evoluzione della produzione Luce, e quindi del documentario italiano nel suo complesso.

¹²⁰ *Ivi*, pp. 18-19.

¹²¹ Cfr. Sila Berruti, Luca Mazzei, “Il giornale mi lascia freddo’. I film dal vero della Libia (1911-1912) e il pubblico italiano”, *Immagine: note di storia del cinema*, n.s., n. 3, 2010, pp. 53-103; Maria Assunta Pimpinelli, Marcello Seregini, “Il cielo in un globo di fumo’: i film ‘dal vero’ nella guerra italo-turca: il caso Cines” e Sila Berruti, Sarah Pesenti Compagnoni, “Luca Comerio in Libia: documenti non ufficiali di una pagina di storia”, *Immagine: note di storia del cinema*, n.s., n. 4, 2011, pp. 31-68, pp. 69-94; Luca Mazzei, “La celluloidoide e il museo: un esperimento di cineteca militare all’ombra della prima Guerra di Libia (1911-1912)”, *Bianco & nero*, n. 571, 2011, pp. 66-85.

Da questa prospettiva, dunque, il giudizio di D'Errico suffragava quello di Ferretti riportato poco prima: molta strada era ancora da fare, sostenevano entrambi, ma la via era già stata in gran parte tracciata e non restava che proseguire quel lavoro.

Se sul piano istituzionale il profilo dei direttori del Reparto indica eloquentemente l'importanza che il Luce attribuì all'impresa africana nelle sue differenti fasi, altrettanto può dedursi sul piano tecnico dal profilo degli operatori inquadrati all'interno della sezione distaccata. Essendo infatti l'intero processo di post-produzione realizzato nella sede romana, la figura centrale di stanza in Africa, responsabile dell'esito finale del lavoro del Reparto, è ovviamente quella dell'operatore. Inoltre, la stessa impostazione del Reparto nel settembre 1935, che Ernesto Laura attribuisce in toto a Luciano De Feo senza accreditare alcunché a Paulucci di Calboli, prevedeva che “a campeggiare [fosse stato] l'operatore cinematografico, il tecnico, [...] senza avvertire la necessità di una regia”¹²².

“Chi sono i nostri operatori dislocati nei fronti d'oltremare? Ci sembra tradire un segreto facendo i loro nomi di oscuri e modesti lavoratori”¹²³, scrisse il giornalista Enrico Fiume in un articolo che magnificava il lavoro del Luce in Africa. Senza tradire alcun segreto, gli operatori foto-cinematografici attivi nel Reparto erano Mario Craveri, Renato Sinistri, Renato Del Frate, Mario Damicelli, Franco Martini, Vittorio Abbati, Ciro Luigi Martino, Bruno Miniati, Guido Giovinazzi e Renato Cartoni¹²⁴.

Va riconosciuto a De Feo e a Paulucci di Calboli, che si spese personalmente presso le istituzioni per garantire la formazione della squadra, il merito di aver voluto far dialogare competenze e formazioni disparate all'interno di un unico gruppo, consci che il suo lavoro avrebbe potuto rifletterne l'eterogeneità. In effetti, la sola figura con all'attivo esperienze sia nel documentario bellico che in quello coloniale era Mario Craveri, un operatore “in cui l'eccellenza tecnica e la capacità di realizzare ottime riprese ‘sul tamburo’, cioè con immediatezza quando le circostanze esigevano di fissare un evento senza dilungarsi troppo nella preparazione preventiva, si univano a doti di coraggio e di gusto dell'avventura”¹²⁵. Egli aveva già firmato alcuni tra i capitoli più importanti della storia dell'Istituto Luce (*La spedizione Franchetti nella Dancalia* [1929], *Lo stormo atlantico* [1931], *Giornate di fuoco a Shanghai* [1932] e *Camicia nera* [Giovacchino Forzano, 1933]), lavorato in giro per il mondo (Nord Africa, Angola, Cina, Giappone, India, Stati Uniti, Dancalia) e conquistato una solida reputazione tra colleghi e giornalisti come il maggior

¹²² Ernesto Laura, *Le stagioni dell'aquila*, cit., p. 135.

¹²³ Enrico Fiume, “Cinematografia di guerra sui fronti d'oltremare”, *Africa Italiana*, vol. 4, n. 5, 1941, pp. 1-6, p. 3.

¹²⁴ Giuseppe Vittorio Sampieri, “Cinema italiano in AO”, cit., p. 4.

¹²⁵ Ernesto Laura, *Le stagioni dell'aquila*, cit., p. 108.

rappresentante dell'anima "salgariana" dell'Istituto Luce¹²⁶. A una figura come quella di Craveri furono affiancati i giovanissimi Del Frate, Leonviola e Damicelli, i quali invece provenivano dalle file del cinedilettantismo, Abbati e Giovinazzi, che fino ad allora si erano occupati prevalentemente dell'immagine di Mussolini, e due decani come Martini e Cartoni, rispettivamente operatore del film che sancì la nascita dell'Istituto Luce (*Aethiopia* di Guelfo Civinini, 1924) e direttore della fotografia di *Christus* (Giulio Antamoro, 1916) e dei film di Mario Caserini realizzati tra la metà degli anni Dieci e l'inizio del decennio successivo¹²⁷.

Questa eterogeneità, per l'appunto, fu all'origine di una produzione molto diseguale, che si espresse in maniera goffa e stentata con i primi documentari del Reparto. Dalla fine del mese di ottobre, quindi a pochissime settimane dall'inizio del conflitto, Luciano De Feo fu costretto a rimpatriare per presunte ragioni di salute e rimpiazzato da Corrado D'Errico, a sua volta obbligato a cedere il testimone nel febbraio dell'anno successivo a Giuseppe Croce ancora per ragioni di salute. I due direttori del Reparto sopraggiunti a De Feo impressero un cambiamento assai netto, avendo quest'ultimo "impostato l'informazione dall'Africa come dieci anni prima aveva impostato quella sull'agricoltura"¹²⁸, ovvero in forme e con soluzioni del tutto inappropriate rispetto a ciò che per il regime la guerra d'Etiopia doveva significare.

Con il nuovo corso, invece, l'eterogeneità del gruppo venne valorizzata fino a divenire un elemento di forza: la collaborazione di professionisti dalle competenze diverse, spesso abbinati per specifiche missioni con il criterio della varietà tecnico-stilistica (a seguire le truppe di Graziani, per esempio, furono incaricate l'ex cinegufino specializzato in riprese aeree Damicelli e il più tradizionalista Martini), diede vita a dei documentari più freschi e vivaci, resi tali anche da una più oculata supervisione degli aspetti tecnici assicurata da D'Errico e Croce.

Cultura sperimentale e modernismo nel documentario dei primi anni Trenta

Al banco di prova rappresentato dalla guerra d'Etiopia, il Luce si fece trovare preparato anche in virtù della ristrutturazione condotta con polso da Paulucci di Calboli all'inizio della sua presidenza. Le vicende sono note, ma vale la pena rievocarle per mettere in evidenza un aspetto molto importante della trasformazione istituzionale operata dal diplomatico siciliano.

¹²⁶ Gabriele D'Autilia, *Luce. L'immaginario italiano*, Roma, ERI, 2014, p. 24. Cfr. anche Mario Craveri, "Un operatore tra guerre e rivoluzioni", *Cinema*, a. 1, n. 7, 1936, pp. 267-268; Romolo Marcellini, "Mario Craveri, operatore da grande avventura", *Film*, n. 18, 1938, p. 5; Ernesto Laura, *Le stagioni dell'aquila*, cit., pp. 107-114.

¹²⁷ Cfr. le biografie e le filmografie in Aa.Vv., *I cineoperatori. La storia della cinematografia italiana dal 1895 al 1940 raccontata dagli autori della fotografia*, AIC, Roma 1999, ad voces.

¹²⁸ Ernesto Laura, *Le stagioni dell'aquila*, cit., p. 135.

La presidenza di Alessandro Sardi, deputato di sangue blu già sottosegretario per i Lavori pubblici, si concluse ingloriosamente nel 1932 con una situazione finanziaria a dir poco disastrosa, tanto da costringere Mussolini in persona a commissariare l'Istituto. Nonostante i proclami ottimisti, il commissario Ezio Maria Gray, un altro deputato di provata fede fascista, non fu in grado di scalfire il sistema che regolava la vita dell'ente, una miscela di reti clientelari, nepotismo, corruzione e varie forme di disfunzionalità amministrativa¹²⁹, e pertanto non fu riconfermato al termine del suo mandato.

Individuato il successore nella persona di Paulucci di Calboli, nell'agosto del 1933 si chiese a questi “di risanare i conti, di riorganizzare gli organi amministrativi, di rinnovare lo scarso, vecchio e in parte malfunzionante equipaggiamento tecnico, di salvaguardare il materiale filmico”, nonché di “riesamina[re] da cinema a fondo l'organico dei dipendenti”¹³⁰ per licenziare gli elementi improduttivi e consentire l'ingresso di una nuova leva di giovani professionisti. La ristrutturazione dell'Istituto Luce fu parte di un processo analogo, a livello macrostrutturale, che coinvolse l'Ufficio stampa della Presidenza del Consiglio dei Ministri, il quale sotto la direzione di Galeazzo Ciano nel 1934 fu convertito in sottosegretariato di Stato, e infine ministero, per la Stampa e la Propaganda. In tutto e per tutto, insomma, la ristrutturazione del Luce fu uno dei molti episodi che tra il 1933 e il 1934 restrinsero l'universo mediale in un territorio strettamente sorvegliato dal regime e amministrato dai suoi sottoposti più leali in nome della centralizzazione “di tutti gli aspetti della vita culturale” e del “coordinamento della politica culturale e della propaganda”¹³¹.

Quel che ne conseguì fu un profondo rinnovamento interno delle istituzioni controllate dal sottosegretariato, le quali dovettero necessariamente dotarsi di nuova linfa per poter rispondere in maniera adeguata alle aspettative che lo Stato a buon diritto riponeva sul loro rinnovato operato. Il Regime, coerentemente con i presupposti della centralizzazione, mise a disposizione delle istituzioni cinematografiche, e dell'Istituto Luce nello specifico, due fondamentali vivai da cui poter reclutare giovani talenti abbastanza maturi da passare al professionismo: i Cineguf¹³² e la Scuola Nazionale di Cinematografia¹³³ (poi Centro Sperimentale di Cinematografia).

¹²⁹ La migliore illustrazione del sistema fu fornita da un revisore inviato dal Ministero dell'Economia per investigare sulla inespugnabile inefficienza dell'Istituto, cfr. Tommaso Lazzari, “Inchiesta sul funzionamento dell'Istituto Luce”, 1933, in ACS, PCM, 1931-33, 3.3.12/29000.17.

¹³⁰ Silvio Celli, “Nuove prospettive di ricerca”, cit., p. 32.

¹³¹ Philip Cannistraro, *La fabbrica del consenso*, cit., p. 128.

¹³² Cfr. Mino Argentieri, “Il cinema ai Littoriali”, *Bianco & nero*, n. 547, 2004, pp. 70-82; Luca La Rovere, “I Cineguf e i Littoriali del cinema”, in Orio Caldiron (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. 5, cit., pp. 85-95; Silvio Celli, “Piccoli cineasti crescono: a passo ridotto con i Cineguf”, in Alessandro Faccioli (a cura di), *Schermi di regime*, Marsilio, Venezia 2010, pp. 190-200.

Questo processo non può relegarsi solamente alle dinamiche, tutto sommato naturali, del ricambio generazionale per due ragioni.

La prima, di natura politica, è che quella generazione, raccontata molto efficacemente da Ruggero Zangrandi¹³⁴, fu la prima a non conoscere altri orizzonti che quelli prospettati dal regime, e quindi ad aderire in larga misura a un progetto politico all'apice del proprio successo ma comunque, dal loro punto di osservazione, frenato da istanze conservatrici o da forme di immobilismo sociale e culturale che ne impedivano la piena realizzazione, più o meno rivoluzionaria che fosse¹³⁵. I giovani provenienti da quei vivai, dunque, si distinguevano dalla generazione che li precedette per una spiccata militanza che li pose spesso in una posizione critica nei confronti delle strutture e delle istituzioni in cui lavorarono, associandone il malfunzionamento con un insieme di elementi (la forte presenza della burocrazia, il clientelismo, la mancanza di disciplina, l'immobilismo, eccetera) da loro ritenuti forme residuali di una mentalità prefascista.

La seconda, di natura culturale, è che la qualità della formazione che Cineguf e Centro Sperimentale offrirono agli aspiranti cineasti fu estremamente valida per l'epoca, cosmopolita per molti versi, aperta a stimoli e a esperienze altrimenti quasi del tutto inaccessibili al resto della popolazione italiana, densa spesso di anticonformismo al punto da essere stata considerata dagli stessi protagonisti, non sempre con innegabile disinteresse, come origine di frondismi della prima ora e di quelle a venire¹³⁶. La generazione che passando da quelle esperienze arrivò al Luce, dunque, lo fece con un bagaglio culturale e con una coscienza di quello che allora veniva chiamato il fatto cinematografico che non aveva niente di vagamente analogo nell'ambiente lavorativo nel quale si introdusse, fatta eccezione per qualche personalità isolata (Corrado D'Errico, per non menzionare che un caso straordinario¹³⁷).

¹³³ Cfr. Alfredo Baldi, Silvio Celli, "La scuola 'sperimentale' di cinema: da Bottai a Ciano", *Bianco & nero*, n. 560, 2008, pp. 12-79; Silvio Celli, "Il primo decennio" e Alfredo Baldi, "Tutti in tuta bleu: cronache dal CSC (1934-1945)", *Bianco & nero*, n. 566, 2010, pp. 6-15 e pp. 16-35.

¹³⁴ Cfr. Ruggero Zangrandi, *Il lungo viaggio attraverso il fascismo. Contributo alla storia di una generazione*, Feltrinelli, Milano 1962.

¹³⁵ Cfr. Ruth Ben-Ghiat, "The Politics of Realism: *Corrente di vita giovanile* and Youth Culture of the 1930s", *Stanford Italian Review*, vol. 8, nn. 1-2, 1990, pp. 139-164; Ead., *La cultura fascista*, cit., pp. 51-56, pp. 157-205.

¹³⁶ Su formazione e SNC/CSC, cfr. Simone Venturini, "L'utopia 'totalitaria' della cinetecnica: il contributo di Ernesto Cauda alla Scuola Nazionale di Cinematografia", *Bianco & nero*, n. 560, 2008, pp. 148-161; Giulio Bursi, "Inquadrare la materia: tracce di un metodo pedagogico", *Bianco & nero*, n. 566, 2010, pp. 52-58. Su formazione, competenza e cultura cinematografica nei Cineguf, cfr. Andrea Mariani, *Nomadi e bellicosi. Il cinema sperimentale italiano dai cine-club al Neorealismo*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Udine, a.a. 2013-14.

¹³⁷ D'Errico, d'altronde, è parte del medesimo processo, anche se a un livello gerarchico superiore. Secondo Silvio Celli, infatti, egli fu uno di quei "giovani, dinamici e capaci uomini di cinema [...] in grado di assicurare un apporto di nuove idee" chiamati da Paulucci di Calboli al principio della propria presidenza. Al tempo stesso, a differenza dei più giovani e inesperti ex-cinegufini o ex-studenti della SNC/CSC, D'Errico fu pure in grado "di svolgere con la [sua] indubbia fedeltà fascista, quel necessario ruolo di raccordo tra il Sottosegretariato e l'Istituto Luce". Silvio Celli, "L'Istituto Nazionale Luce", in Leonardo Quaresima (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. 4, 1924-1933, Marsilio/Bianco&Nero, Venezia/Roma 2014, pp. 427-436, p. 435.

Si tratta, insomma, della prima generazione per cui il cinema non fu soltanto una professione tecnica, ma un mezzo di espressione, una forma di arte e un fenomeno culturale con un linguaggio, una teoria e una storia la cui consapevolezza acquisita se non fondava, di certo irrobustiva una produzione sempre e comunque tesa verso una precisa dimensione politica. Questi giovani, osservò Chiarini in un articolo sull'importanza dei Cineguf e del Centro Sperimentale per la formazione di una nuova generazione di cineasti, "hanno una maturità di studi che li rende dei giganti di fronte all'analfabetismo cinematografico imperante [...] Per questi giovani non è possibile concepire un film altro che fascisticamente"¹³⁸.

Non soltanto fascista e culturalmente elaborata, l'idea di cinema della prima generazione proveniente dalle istituzioni modellate dal regime su un ideale totalitario fu anche e soprattutto sperimentale: come ha infatti eloquentemente dimostrato Andrea Mariani, l'acquisizione di competenze e di saperi si tradusse operativamente in una pratica regolata da una precisa nozione di sperimentazione "che accomunava così indistintamente tutte le declinazioni formali dell'esperienza cinematografica nei Guf"¹³⁹. Il risultato fu che "la cultura del cinema sperimentale radic[ò] e prolific[ò] in larga parte in seno alla cultura giovanile, così come la cultura giovanile [...] anim[ò] quel network"¹⁴⁰ organizzativo e discorsivo.

L'apertura delle porte dell'Istituto Luce da parte di Paulucci di Calboli e De Feo ai giovani, ovviamente, non comportò né un riassetto generale dei modi di produzione né una ridefinizione delle pratiche documentarie sulla spinta di impulsi più o meno elaboratamente sperimentali: l'unica manifestazione di aperto scontro di cui resta testimonianza, per esempio, fu ridimensionata da Paulucci di Calboli a "prova di leggerezza ed indisciplina" determinata da una nevrosi che è "caratteristica precipua di questa singolarissima gente"¹⁴¹. Pur tuttavia, è facile constatare come la produzione documentaria, anche al di là dell'esperienza del Reparto, tra il

¹³⁸ Luigi Chiarini, "Il cinema e i giovani?", *Lo Schermo*, vol. 1, n. 1, 1935, pp. 14-16, p. 15.

¹³⁹ Andrea Mariani, *Nomadi e bellicosi*, cit., p. 25.

¹⁴⁰ Ivi, pp. 142-143.

¹⁴¹ Nel dicembre 1934 gli ex-cinegufini Giorgio Ferroni, Pietro Francisci e Arturo Gemmiti inviarono un esposto a Paulucci di Calboli in cui i tre, dopo alcuni mesi di permanenza nell'Istituto Luce con mansioni di responsabili del montaggio sonoro (il primo della Rivista Luce e gli altri dei documentari), denunciarono gli ostacoli che non permettevano loro di esprimere energie, capacità ed entusiasmi "al servizio del massimo organismo cinematografico fascista". In particolare, i tre chiesero al presidente di poter "entrare [...] in quella che è la parte creativa del lavoro", ovvero la regia dei documentari, cosa che peraltro riuscirà a Ferroni e a Francisci poco dopo e a Gemmiti allo scoppio del secondo conflitto mondiale. Non soddisfatti dalle risposte di Paulucci di Calboli, i tre si rivolsero a Luigi Freddi. Questi ne informò Paulucci di Calboli, il quale si giustificò imputando l'esposto alle intemperanze giovanili e rivendicando i meriti della ristrutturazione dell'ente da lui condotta. La lettera di Paulucci di Calboli a Freddi, datata 10 febbraio 1935, contiene anche una curiosa difesa d'ufficio di Corrado D'Errico, di cui si dice che "non si è mai sognato di controllare l'Istituto", né gli fu mai permesso "l'esercizio di funzioni contrarie alle norme statutarie". La nevrosi caratteristica della gente di cinema, nella ricostruzione molto indicativa dell'estraneità di Paulucci di Calboli a quell'ambiente, dipende dalla sovraesposizione a "un mondo senza requie e senza pace, continuamente turbato o agitato o sconvolto da rancori mal repressi, da vanità insoddisfatte, da smanie di arrivismo, da una considerazione inconsapevolmente umoristica dei propri meriti, dal più sdegnoso disprezzo del valore altrui, da un curiosissimo posare a superuomini che per degnazione suprema sembra si mortifichino a vivere e ad operare con gli altri esseri umani". Cfr. ASFO, Fondo Giacomo Paulucci di Calboli Barone, b. 245, "Istituto Luce – Corrispondenze".

1934 e il 1936 si affrancò in parte dal modello egemonico caratteristico del primo decennio di vita dell'Istituto Luce¹⁴², e parte del merito può essere attribuito al lavoro dei molti giovani di provenienza Cineguf e Centro Sperimentale¹⁴³.

Seppure in un ambito molto ristretto, come può essere stato quello inerente a un ente che operava sostanzialmente in regime di monopolio ed era dunque per più di un verso estraneo ai moti di rinnovamento che interessavano il cinema italiano nel suo complesso, la messa in discussione dei presupposti espressivi, formali e retorici del documentario da parte dell'Istituto Luce fu uno degli elementi di un processo generale che interessò il cinema italiano nel suo complesso. Sebbene il cinema di finzione si dimostrò più ricettivo rispetto alle esigenze della sperimentazione¹⁴⁴, le pochissime operazioni portate avanti nel campo del documentario non furono da meno se non per impatto e dimensioni. Una delle più notevoli fu quella patrocinata da Emilio Cecchi, direttore di quella che allora era la più importante casa di produzione nazionale, la Cines: una serie di diciassette cortometraggi, accomunati da una progettualità forte e da una vocazione sperimentale che si espresse innanzitutto nella scelta di soggetti che valorizzassero uno sguardo sulla realtà nazionale inusuale per il documentario del periodo e nel coinvolgimento di giovani cineasti che “si distacca[va]no dai moduli realizzativi fino ad allora seguiti”¹⁴⁵, anche in

¹⁴² Molti storici hanno osservato questo fenomeno, prestando però attenzione più alle innovazioni tematiche e strutturali che a quelle formali e stilistiche. Una eccezione si ravvisa nella considerazione riservata alla “Rivista Luce”, esperienza breve ma significativa che catalizzò le tensioni verso la sperimentazione in seno all'ente, specialmente in relazione alla forma cinegiornale, e probabilmente per questo fece crescere il malumore dei tre ex-cinegufini nei confronti di D'Errico. Cfr. Giovanni Lista, *Cinema e fotografia futurista*, Skira, Milano 2001, pp. 103-106; Augusto Sainati, “L'esperimento della ‘Rivista Luce’”, *Bianco & nero*, n. 547, 2003, pp. 60-68.

¹⁴³ Mino Argentieri sostiene che “c'era un interesse che spingeva il Luce a guardare alle nuove reclute cinematografiche per rendere i suoi film informativi e propagandistici agili e accattivanti” e riporta i nomi di Giorgio Ferroni, Pietro Francisci, Arturo Gemmiti, Domenico Paolella, Fernando Cerchio, Basilio Franchina, Vittorio Caripignano, Mario Damicelli, Giovanni Paulucci, Carlo Nebiolo, Rinaldo Dal Fabbro, Leone Viola e Piero Portalupi (e Francesco Pasinetti, Luciano Emmer, Edmondo Cancellieri, Remigio Del Grosso e Michele Gandin come collaboratori saltuari), cfr. Mino Argentieri, “Il cinema ai Littoriali”, cit., p. 73.

¹⁴⁴ È quanto hanno evidenziato in polemica con la tradizione storiografica precedente Francesco Casetti, Alberto Farassino, Aldo Grasso e Tatti Sanguineti in un intervento molto noto (Gruppo Cinegramma, “Neorealismo e cinema italiano degli anni ‘30”, in Lino Micciché (a cura di), *Il neorealismo cinematografico*, Marsilio, Venezia 1975, pp. 331-385), che individuò nell'era Cecchi, ovvero nel biennio (1932-1933) in cui l'intellettuale fiorentino fu direttore artistico della maggiore casa di produzione nazionale, la Cines, l'esplorazione di nuovi indirizzi produttivi, un dialogo assai proficuo tra cinema e cultura alta e, soprattutto, un inedito interesse nei confronti della “sperimentazione linguistica”, poi messa a freno da Freddi, il quale invece puntò “sulla normalizzazione linguistica [e] sulla cessazione della sperimentazione”, p. 346. Cfr. anche Vincenzo Buccheri, *Stile Cines. Studi sul cinema italiano 1930-1934*, Vita & Pensiero, Milano 2004, pp. 39-71. Di “timidi passi di una ripresa non tanto in termini quantitativi, quanto di ricerca di nuovi moduli produttivi e di nuove strade, narrative ed espressive” parla Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano*, vol. 2, cit., p. 231.

¹⁴⁵ Alfredo Baldi, “I documentari della Cines”, *Immagine: note di storia del cinema*, vol. 2, n. 3, 1983, pp. 5-9,, p. 5. Tra i cineasti coinvolti nel progetto bisogna almeno menzionare Alessandro Blasetti, Carlo L. Bragaglia, Ivo Perilli, Ferdinando M. Poggioli, Umberto Barbaro, Marco Elter, Ubaldo Arata, Massimo Terzano, Giorgio C. Simonelli, Raffaele Matarazzo, Massimo Terzano, Carlo Montuori, Francesco Di Cocco e Aldo Vergano.

virtù dei tratti autoriali caratterizzanti il progetto e dei modelli estetici eccentrici di alcuni dei film (quello sovietico, su tutti)¹⁴⁶.

A proposito di modelli, ve ne è un altro che non può non essere citato, sebbene le relazioni di influenza diretta tradizionalmente dati per ovvi siano stati nel corso dei decenni notevolmente ridimensionati: la propaganda nazista¹⁴⁷. L'ipotesi che "Mussolini e i suoi operatori [abbiano] visto i documentari di propaganda nazista e si [siano resi] conto che [...] questi materiali [abbiano] una maggiore capacità di simbolizzazione in quanto [...] costruiti anche per agire nel profondo dell'inconscio collettivo"¹⁴⁸ è fondata, ma quella di un conseguente calco dei moduli espressivi e comunicativi risulta essere meno convincente. È quanto obietta anche Silvio Celli a Gian Piero Brunetta, al quale si deve l'affermazione del paradigma della derivazione diretta e immediata, sostenendo che, almeno per quanto riguarda l'Istituto Luce,

la trasformazione [della produzione Luce su impulso dei modelli nazisti] non avvenne a seguito di una presa di coscienza degli operatori dell'Istituto, ma fu promossa dall'arrivo al Luce di uomini e figure professionali nuovi, sicuramente più consapevoli della necessità di uno svecchiamento. Questi uomini portarono in dote non solo la loro esperienza immediatamente cinematografica di documentaristi, di sceneggiatori o di competenti cinephiles, ma anche una superiore cultura; penso in particolare a Corrado D'Errico, col suo lavoro nella Rivista Luce e nei cinegiornali, e a Giorgio Ferroni e Pietro Francisci, attivi nel documentario¹⁴⁹.

Sul piano della produzione (documentaria, cinegiornalistica o propagandistica in genere) una ricostruzione focalizzata sulle sollecitazioni sociali, politiche ed economiche a cui l'Istituto Luce dovette rispondere con il suo operato quotidiano dimostra facilmente l'estraneità del modello tedesco.

A quello, tutt'al più, possono ricondursi con le dovute precisazioni quelle strutture, ovvero il Sottosegretariato per la Stampa e per la Propaganda e la Direzione Generale per la Cinematografia, che proprio nel *Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda* ("Ministero del Reich per l'istruzione pubblica e la propaganda", fondato nel marzo 1933) e nella *Reichsfilmkammer* ("Camera del film del Reich", fondata nell'agosto 1933) goebbelsiani individuaronο stimoli, spunti e tracce utili per una riforma di matrice centralista degli organi

¹⁴⁶ Cfr. Umberto Barbaro, "Piccola storia del film documentario in Italia", *Quadrivio*, vol. 4, n. 45, 1936, ora in Id., *Realismo e neorealismo*, vol. 2, "Cinema e teatro", a cura di Gian Piero Brunetta, Editori Riuniti, Roma 1976, pp. 471-476.

¹⁴⁷ Cfr. David Welch, *Propaganda and the German Cinema, 1933-1945*, Oxford University Press, Oxford 1983.

¹⁴⁸ Gian Piero Brunetta, *Il cinema italiano di regime*, cit., p. 94.

¹⁴⁹ Silvio Celli, *Il cinema di Corrado D'Errico*, Tesi di laurea in Cinematografia documentaria, relatore Leonardo Quaresima, Università di Bologna, a.a. 1994-1995, p. 191.

deputati al controllo, alla gestione e alla promozione del cinema e della propaganda¹⁵⁰. Che però la derivazione debba ridursi alle sole strutture, e per giunta in una ottica che privilegia l'organizzazione interna rispetto alle funzioni e alle prerogative, è attestato anche dalla limitatissima ingerenza di quegli organismi nella vita del Luce, il quale riuscì a farsi scudo delle cure e degli interventi mussoliniani per evitare ulteriori rivolgimenti imposti da altre istituzioni.

Persino Dino Alfieri, che tra tutti i responsabili della propaganda fascista fu quello più attento al cinema documentario, nella sua fitta corrispondenza con Paulucci di Calboli non avanzò mai nient'altro che pretese marginali, legate alle contingenze degli eventi sui quali il regime investì maggiormente¹⁵¹. Luigi Freddi, invece, si limitò a rammaricarsi che “il valore tecnico ed artistico, nonché spettacolare della produzione dell'Istituto Luce” non fosse di “competenza di questa direzione”, ovvero di sua responsabilità¹⁵², e quando ne ebbe finalmente occasione si spese per creare un organismo in diretta competizione con il Luce, la INCOM.

Ciò a cui fanno riferimento quegli studi che guardano alla svolta di metà decennio come a una prova dell'apprendimento pedante della lezione nazista, in altri termini, è invece il risultato di una serie di trasformazioni sulla cui spinta si realizzò anche un'effettiva modernizzazione del documentario di propaganda: la ristrutturazione del Luce, l'innesto di nuova linfa vitale, le pressioni politico-istituzionali rafforzate da una forma di centralizzazione su modello nazista, l'emersione di una cultura sperimentale dai contorni ben definiti e i segnali di un rinnovamento interno al documentario in direzioni per certi versi alternative, se non apertamente oppositive, a quelle intraprese dai predecessori di Paulucci di Calboli costituiscano gli ingredienti del brodo di coltura in cui il documentario Luce si sviluppò con modalità in gran parte inedite. A emergere fu ciò che potrebbe essere definito “documentario istituzionale modernista”, una forma distante dalla propaganda tradizionale e dal cinema didattico-educativo in cui si sperimentarono soluzioni stilistiche ed espressive inedite per una istituzione che fino ad allora si era limitata esclusivamente a quelle.

Questo fenomeno non fu soltanto italiano, ma riguardò invece anche le coeve produzioni nordamericane ed europee¹⁵³, e se la storiografia sul documentario ha manifestato una certa timidezza nell'accogliere il modernismo tra i propri oggetti di studio è dovuto in essenza alla

¹⁵⁰ Cfr. Philip Cannistraro, *La fabbrica del consenso*, cit.; Jean A. Gili, *Stato fascista e cinematografia*, cit. Di parere contrario Daniela Manetti, *Un'arma poderosissima*, cit., pp. 204-205 che sostiene invece che “sarebbe una forzatura voler individuare specifiche analogie e rispondenze tra la *Reichsfilmkammer* e la Direzione Generale per la Cinematografia [...] perché non esiste nella nostra burocrazia quella sorta di supercensore incarnato nella figura del *Reichsfilmndramaturg*, così come manca nel rapporto tra Stato e settore cinematografica un'unica *Weltanschauung*”.

¹⁵¹ Cfr. la corrispondenza tra Giacomo Paulucci di Calboli Barone e Dino Alfieri conservata in in ACS, MCP, Gabinetto, b. 115, “Reparto Foto-Cinematografico”.

¹⁵² Cit. in Mino Argentieri, *L'occhio del regime*, cit., p. 120.

¹⁵³ Cfr. Bill Nichols, “Documentary Film and the Modernist Avant-Garde”, *Critical Inquiry*, vol. 27, n. 4, 2001, pp. 580-610.

persistenza di un “mito [...] sulle origini del documentario che legittima i suoi poteri persuasivi attraverso l’obiettività dell’immagine fotografica piuttosto che tramite gli obiettivi dell’oratore. La storiografia del documentario [...] continua a circoscrivere il documentario all’interno del quadro dei seri rituali di partecipazione civica”¹⁵⁴. Infatti, mentre il realismo documentario “consente al documentario di essere veritiero [*true-to-life*] e quindi socialmente funzionale”, il modernismo “minaccia di oltrepassare il verosimile a favore dell’efficacia dell’impatto emotivo o estetico dell’immagine”¹⁵⁵, una preoccupazione che si è già osservato non essere affatto estranea alle spinte modernizzatrici a cui la produzione documentaria dell’Istituto Luce era sottoposta.

Di fronte a queste constatazioni non risulta del tutto corretto affermare che nella seconda metà degli anni Trenta “componenti altisonanti, immagini piatte e ripetitive, contraddizioni tra le parole pronunciate e le immagini mostrate, prolissità e monotonia [fur]ono gli elementi costitutivi dei documentari Luce”¹⁵⁶. Ugualmente malferma risulta l’ipotesi che vuole che fosse “scarsa negli uomini del Luce la consapevolezza di ciò che [avrebbe potuto] rendere più efficace il discorso propagandistico, soprattutto quando si trova[vano] a dover comunicare un esplicito messaggio politico”¹⁵⁷. Difatti, gli snodi messi in evidenza in queste pagine, se considerati nella loro complessa interazione, trasformano il documentario Luce in un campo vettoriale all’interno del quale agirono forze del cui impatto è difficile dubitare. Nel lustro che va dall’inizio della presidenza Paulucci di Calboli (agosto 1933) alla creazione della INCOM (ottobre 1938), la casa di produzione concorrente che si ingegnò soprattutto nei primi anni di vita per sviluppare la linea “americana” del cinegiornalismo (e del documentario) grazie anche al lavoro dei giovani sottratti al Luce¹⁵⁸, si avverte nella produzione documentaria, e ancora di più in quella cinegiornalistica, un genere di preoccupazioni che l’Istituto Luce non aveva mai avuto nel suo primo decennio di attività.

Il modernismo fu una delle strategie messe in campo per rendere la produzione documentaria più dinamica. Concepito come contenitore di soluzioni tecnico-espressive, e non come indirizzo produttivo, esso nutrì moltissimi film realizzati in quel lustro, anche se pochi di questi possono dirsi modernisti. La produzione africana in questo senso è illuminante.

¹⁵⁴ *Ivi*, p. 609.

¹⁵⁵ Tyrus Miller, “Documentary/Modernism: Convergence and Complementarity in the 1930s”, *modernism/modernity*, vol. 9, n. 2, 2002, pp. 225-241, p. 229. Cfr. anche Id., *Late Modernism: Politics, Fiction and the Arts Between the World Wars*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1999.

¹⁵⁶ Ivelise Perniola, “Documentari fuori regime”, cit., p. 376.

¹⁵⁷ Gabriele D’Autilia, “Una rappresentazione di cui non si conosce la trama?: il documentario italiano degli anni Trenta”, in Alessandro Faccioli (a cura di), *Schermi di regime. Cinema italiano degli anni Trenta: la produzione e i generi*, Marsilio, Venezia 2010, pp. 62-74, pp. 67-68.

¹⁵⁸ Tra i casi eccellenti occorre menzionare almeno Giorgio Ferroni, Domenico Paoletta, Vittorio Carpignano, Luciano Emmer e Pietro Francisci. Per una ricostruzione dei primi anni della INCOM, cfr. Giulia Mazzarelli, *L’Italia del secondo dopoguerra attraverso i cinegiornali della Settimana Incom (1946-1948)*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Cagliari, a.a. 2009-2010, pp. 10-22.

La lunga digressione consente di riprendere il filo della narrazione dal punto in cui lo si era interrotto (l'arrivo di Corrado D'Errico e Giuseppe Croce alla guida del Reparto) con una maggiore consapevolezza delle risorse e delle potenzialità che i due giornalisti prestati al cinema ebbero a loro disposizione. L'esame dei modi di produzione e la ricostruzione sommaria del contesto storico-culturale hanno messo in evidenza come il compito a cui i direttori tecnici erano chiamati necessitava di una risoluzione sul piano stilistico-espressivo che riuscisse a valorizzare sia gli elementi intrinsecamente moderni del conflitto bellico sia la portata epocale dell'impresa. Quel che sembrava necessario, insomma, era che anche la propaganda cinematografica si allineasse ai toni di una vera e propria "epica coloniale" che il sottosegretariato guidato da Galeazzo Ciano e Dino Alfieri stava promuovendo con dedizione¹⁵⁹.

Verificare come e perché si manifestò la volontà di rinnovamento, specie in ambito stilistico-espressivo, nella produzione del Reparto non è un'operazione priva di ostacoli. Che essa fosse effettivamente percepita anche da coloro che detenevano posizioni di potere lo attesta una dichiarazione di Giuseppe Croce in cui si legge che "in materia spettacolistica il nuovo di oggi diventa subito vecchio domani". Tanto il cinegiornale quanto il documentario, sostiene Croce, "per trovare sempre consenso e compiacimento da parte del pubblico devono [...] mutare di veste a seconda del mutare dei tempi che quella veste vuole e impone"¹⁶⁰. Gli studiosi che si sono espressi sull'argomento in sede storiografica hanno potuto avanzare ipotesi di ampio respiro soltanto prendendo in esame i diciotto cortometraggi del Reparto, ignorando quindi dinamiche, contingenze, responsabilità e modi di produzione che determinarono in ultima istanza gli esiti di quel lavoro¹⁶¹. In parte, alcune deficienze strutturali – in primis, la dispersione dell'archivio storico dell'Istituto Luce¹⁶² – non consentono di ovviare se non parzialmente a questa impasse.

Due documenti a oggi ignorati aiutano a fare luce sugli aspetti materiali del lavoro del Reparto e a porre basi più solide per l'analisi. Come è stato già in parte rilevato, la lavorazione dei materiali provenienti dall'Africa orientale veniva realizzata in massima parte presso la sede romana dell'Istituto Luce, la quale, si ricorderà, fu dotata per l'occasione di una sezione apposita. Ad accompagnare quei materiali, ogni operatore, direttamente responsabile per le riprese da lui

¹⁵⁹ Nicola Labanca, *Oltremare*, cit., p. 248.

¹⁶⁰ Giuseppe Croce, "Giornali Luce", in ASFO, fondo Giacomo Paulucci di Calboli Barone, b. 247, "Reparto cinematografico A.O."

¹⁶¹ Cfr. Ernesto Laura, *Le stagioni dell'aquila*, cit., pp. 133-135; Marco Bertozzi, *Storia del documentario italiano*, cit., pp. 75-80.

¹⁶² Cfr. Marco Pizzo, Gabriele D'Autilia (a cura di), *Fonti d'archivio per la storia del Luce 1925-1945*, Istituto Luce, Roma 2004.

eseguite, accludeva una nota che descriveva il contenuto di ogni singolo rullo; al momento della spedizione, i responsabili della sede di Asmara compilavano una lista molto dettagliata che includeva, oltre alle descrizioni delle riprese da parte degli operatori, dati tecnici e *credits* (questi ultimi mai riportati nei prodotti finali, come da abitudine dell'Istituto Luce).

Nel fondo Giacomo Paulucci di Calboli Barone dell'Archivio di Stato di Forlì si conservano un documento relativo alla spedizione di 8.600 metri di negativo del 26 ottobre 1935¹⁶³ e un altro relativo alle sole riprese effettuate il 5 ottobre 1935 dall'operatore ventiduenne Antonio Leonviola in occasione della presa dell'Amba Augher¹⁶⁴, operazione militare che permise alle truppe italiane del fronte settentrionale di conquistare Adua il giorno successivo¹⁶⁵. Da quelle riprese vide la luce il terzo cortometraggio prodotto dal Reparto, *Un episodio dell'avanzata italiana nel Tigray*, forse quello che più di ogni altro si caratterizza per una soluzione di compromesso tra la rigidità tipica della produzione Luce del primo decennio e le tensioni sperimentali che lo stesso Leonviola evidenziò nei documenti allegati al pacco con i rulli di pellicola. Tra questi ultimi, in particolare, spicca una lettera di due pagine inviata dall'operatore al montatore nella quale si descrive l'episodio bellico con tanto di schizzo topografico e si forniscono alcuni consigli su come dovrebbe eseguirsi il montaggio.

Lo scritto alterna indicazioni molto puntuali sul contenuto delle riprese a raccomandazioni altrettanto dettagliate in cui Leonviola, tradendo una preoccupazione tecnica che travalica il rispetto per le capacità professionali del montatore, suggerisce come creare determinati effetti, raccordare le inquadrature, disporre gli episodi e sincronizzare immagini, effetti sonori e brani musicali¹⁶⁶. In aggiunta, in un foglio separato il giovane operatore si spinse

¹⁶³ “Spedizione di films cinematografiche effettuata dal servizio di Asmara il 26 ottobre 1935-XIII a mezzo Piroscalo ‘Conte Verde’”, 12 pp. ds., 26 ottobre 1935, in ASFO, fondo Giacomo Paulucci di Calboli Barone, b. 247, “Reparto cinematografico A.O.”

¹⁶⁴ “Negativo girato dall'operatore Leonviola il 5 ottobre 35”, 4 pp. ds., ottobre 1935, in *Ibidem*.

¹⁶⁵ Cfr. Angelo Del Boca, *Gli italiani in Africa Orientale*, vol. 2, cit., pp. 395-404.

¹⁶⁶ Se ne riporta un estratto illustrativo: “Il montatore tenga presente che ho cercato di girare per quanto possibile ‘successivamente’ in modo da facilitare il compito d’interpretazione narrativa. Il film inizia con una specie di introduzione stilistica che ha lo scopo di mettere in evidenza fin dall’inizio che ogni singolo episodio è ordinato e coordinato da un’unica fonte (il cervello dirigente). Il film termina, dopo la grande scena dei prigionieri, con un alone di gioiosa serenità. Se l’elencazione delle scene nei rispettivi rulli non fosse esatta, dal complesso delle notizie che ho fornito non dovrebbe riuscire difficile il seguire il filo della narrazione [...] Ho l’impressione sia un po’ manchevole l’effetto delle sparatorie, ma con un montaggio violento questo effetto dovrebbe risultare pieno. Può tagliare senza pietà la più piccola lungaggine, ma tenga presente che non ci sono scene ‘superflue’. Non è un buon effetto intercalare un’inquadratura mobile con una fissa. Troverà qualche punto in cui sarà costretto a passare da un primo piano a un campo lunghissimo: in questo caso la sua perizia risolve. Per ultimo, prego vivamente che non sia toccata la scena in cui gli abissini vengono presi prigionieri, nonostante sia esasperatamente lunga. Il rapidissimo finale bilancierà [sic] tale scena [...] Un’altra cosa. L’accompagnamento sonoro. Se fosse possibile sincronizzare i momenti in cui si vedono cannoni, mitragliatrici e battaglie su uno sfondo uniforme di musica violenta (Honnegert [sic], Ravel, ecc.) o di suoni indigeni (deve esistere la colonna sonora presa alla festa del Maskall [sic]) sarebbe ottima cosa”, Antonio Leonviola, “Avviso al montatore”, 4 pp. ds., ottobre 1935, in ASFO, fondo Giacomo Paulucci di Calboli Barone, b. 247, “Reparto cinematografico A.O.”.

fino al punto di ipotizzare un montaggio che, partendo dalla descrizione delle singole inquadrature, stabilisse una costruzione ritmica su modello musicale¹⁶⁷.

Malgrado gli scrupoli dell'operatore, *Un episodio dell'avanzata italiana nel Tigray* mantiene due anime separate, una tradizionalista e una modernista. Alla prima si può fare risalire il lungo prologo ambientato nel campo militare: una catena di sequenze anodine che preferisce l'omaggio di prammatica pagato a ufficiali e papaveri del regime (Vittorio e Bruno Mussolini, i figli del duce, sono definiti i piloti "più impazienti di agire") all'eccitazione delle truppe prima del conflitto imminente. Il tono sommesso e cameratesco, in contrasto con il vigore del frammento del quarto movimento de *I pini di Roma* di Ottorino Respighi che lo accompagna, non fa gioco all'imponenza delle due colonne né a quella dell'armamentario, tra cui spiccano una trentina di bombe caricate negli aeroplani.

Più vicino alle premesse è invece il blocco centrale dedicato ai combattimenti, in cui si alternano con gusto riprese aeree, movimenti delle truppe e azioni di fuoco, anche se riesce impossibile ricostruire non solo l'andamento della battaglia, ma anche il semplice fatto che l'assedio dell'Amba Argher sia stato condotto da due colonne che chiusero le truppe abissine in una morsa a tenaglia dai due versanti principali dell'altopiano. In compenso, le soluzioni di montaggio suggerite da Leonviola si dimostrano essere efficaci: il continuo andirivieni tra gli estremi della scala dei campi, le rotture della continuità spaziale di stacco in stacco, inquadrature dai chiari presupposti formalisti (nei campi medi delle truppe tra la boscaglia, per esempio, Leonviola utilizza un obiettivo a focale lunga e quindi tiene in primo piano rami o cespugli e gli uomini, ridotti a sagome di cui si distinguono giusto i contorni, sul fondo) e un ritmo vivace contribuiscono a creare un'atmosfera eccitata, che a tratti cede terreno di fronte a piccole sciatterie di montaggio e sincronizzazione.

Un segno molto efficace delle suggestioni moderniste è nelle due brevissime sequenze ad apertura e a chiusura del film. L'incipit, ovvero "l'introduzione stilistica" a cui la lettera allude con il riferimento al "cervello dirigente" che coordina ogni singolo episodio bellico, ha per soggetto un traliccio telegrafico e la rete di fili che da questo si dirama, ed è composta da una sequenza di brevissime inquadrature prese da angolazioni differenti in cui si riconosce un dialogo con le esperienze delle avanguardie, specie per via di una costruzione ritmica tutta costruita su frammentazione, velocità ed effetti di straniamento. L'epilogo, che bilancia l'episodio lungo e statico della sottomissione dei comandanti nemici, risponde allo stesso principio, ma ha per soggetto, anziché il simbolo di una guerra condotta sotto l'emblema della modernità tecnologica,

¹⁶⁷ Il riferimento al modello musicale è esplicito già nel testo, che individua il "tempo" di alcune sequenze come "mosso", "lento" e "moderato", cfr. "Foglio di montaggio del film 'Presenza dell'Amba Augher'", 2 pp. ds., ottobre 1935, in *Ibidem*.

i volti dei combattenti che, indistintamente dalla loro posizione nella gerarchia e dalla loro appartenenza etnica, si succedono uno dopo l'altro, resi imponenti da un contre-plongée che ne esalta i sorrisi radiosi e i valori plastici. Le due sequenze sono state non soltanto previste da Leonviola, ma anche predeterminate già in fase di ripresa. Dove invece il montatore ha più libertà d'azione, le indicazioni della lettera sembrano non far più testo.

Perché considerare estremamente significativa per l'analisi del documentario imperiale una lunga lettera che altro non è che un elenco di raccomandazioni tecniche, per giunta relative a un singolo cortometraggio e quasi del tutto inascoltate? Che essa denunci la meticolosità e la competenza del più giovane dei dieci operatori inviati al fronte sarebbe sufficiente a renderla meno marginale? Che essa palesi una consapevolezza rispetto all'esito finale del film, e più in generale rispetto agli obiettivi e al senso del lavoro del Reparto¹⁶⁸, aggiunge forse qualcosa?

Non senza un certo gusto per il paradosso, si potrebbe replicare a queste domande sostenendo che un foglio di indicazioni redatto da un giovane operatore al seguito delle truppe italiane nel Tigray fu uno dei momenti di fondazione della linea modernista del documentario imperiale. Innanzitutto, esso mette in primo piano una deficienza strutturale dei modi di produzione dell'Istituto Luce, ovvero l'inesistenza di una figura equivalente a quella del regista. Per conseguenza ogni film prodotto dall'Istituto ebbe origine dalla negoziazione tra istanze disparate e dalla miscela delle sensibilità delle persone che, con un titolo o con un altro, davano il loro contributo tecnico al prodotto finito.

Il caso in esame, dopotutto, è quello di un film realizzato a partire dalle riprese di un tecnico che perseguiva un ideale formale modernista, montato da un altro che a quegli impulsi preferiva un ben più saldo principio di continuità, sonorizzato da un altro ancora con una sciatteria che forse involontariamente produsse effetti anti-realistici e infine scritto – dove per scrittura in questo contesto si intende quella del commento – da un ultimo tecnico che non aveva altre preoccupazioni che adulare gerarchi e papaveri e plaudire alla grandezza dell'esercito, della nazione e del suo duce. È evidente che un sistema del genere non potesse produrre un film anche soltanto formalmente coerente. Ne consegue che se l'obiettivo fosse stato la coerenza, o quanto meno una certa uniformità retorico-espressiva, l'anello debole sarebbe stato individuato nell'operatore con pretese moderniste, essendo il modernismo fondato sul collasso del paradigma della continuità¹⁶⁹.

¹⁶⁸ In questa direzione va interpretato il seguente passaggio della lettera: “Rammento che il film dovrebbe riuscire di sommo interesse *spettacolistico* perché il pubblico si vedrà servito un piatto completo, *tattico* perché l'azione che si svolge dovrebbe [...] risultare in tutta la sua evidenza, *documentario* perché trattasi di scene reali prese sui posti e nei momenti in cui si svolsero”, *Ibidem*. Corsivi dell'autore.

¹⁶⁹ Ci si riferisce in questo contesto a una nozione di modernismo elaborata in ambito artistico che ne racchiude il significato in maniera quasi esclusiva all'innovazione formale, come per esempio in Clement Greenberg, *L'avventura*

Ma il valore della nota di Leonviola non si esaurisce né nella denuncia di una delle disfunzioni del modo di produzione in vigore nel Reparto né nel fatto di essere una delle numerose testimonianze che provano come quel sistema delegasse all'operatore il ruolo di regista senza peraltro riconoscergliene crediti, responsabilità e poteri effettivi. Il punto che invece preme sottolineare è che Leonviola riconosceva, come negli stessi anni accadeva ai teorici italiani più sensibili alla lezione sovietica¹⁷⁰, che un film si fa sul tavolo da montaggio, ed è lì che esso realizza, come avrebbe detto Umberto Barbaro, la propria "base estetica"¹⁷¹. A fronte di questa consapevolezza, individuare nella documentazione dell'impresa l'obiettivo dell'operatore, e per estensione del Reparto, trae doppiamente in inganno: il lavoro dell'Istituto Luce si riduce alla cronaca cinematografica delle operazioni militari e il documentario diventa un surrogato del cinegiornale.

La questione può essere ricalibrata prendendo in considerazione non più le conoscenze specifiche che il documentario intende dispensare ma gli effetti che esso vuole causare allo spettatore, anche in termini di shock. Attraverso il montaggio, come dimostrano le sequenze che aprono e chiudono *Un episodio dell'avanzata italiana nel Tigris*, il "documentarista modernista" poté restituire il senso dell'impresa nella sua dimensione eminentemente tecnologica ("il cervello dirigente") e in quella genuinamente popolare (la parata dei volti dei combattenti) con un'efficacia senz'altro maggiore di quella resa possibile dalle forme più tradizionali con cui l'Istituto Luce aveva abituato il pubblico italiano. Quella modernista, insomma, fu soltanto una delle alternative impiegate dal Luce per superare un modello ormai stantio attraverso una forte rielaborazione delle componenti linguistiche del documentario.

Sebbene soltanto un film, *Il cammino degli eroi*, possa considerarsi compiutamente modernista, tracce e soluzioni al modernismo riconducibili sono evidenti nella produzione imperiale nel suo complesso. Tuttavia, esso non era sufficiente per restituire un'altra dimensione dell'impresa, correlata alla modernità ma estranea alle modalità con cui quel discorso veniva sviluppato: l'epica. È evidente infatti che una forma improntata alla stimolazione psico-sensoriale dello spettatore avesse uno spettro d'azione abbastanza limitato, se non in relazione alla necessità

del modernismo. Antologia critica, Johan & Levi, Milano 2011. Cfr. anche William R. Everdell, *The First Moderns: Profiles in the Origins of Twentieth-Century Thought*, University of Chicago Press, Chicago 1997.

¹⁷⁰ La penetrazione delle teorie sovietiche nell'Italia fascista, come è noto, è da addebitarsi a quella che è stata definita "la scuola di Bianco e nero" (Mario Verdone, *Sommario di dottrine del film*, Maccari, Parma 1971, pp. 118-133), e in particolare a Umberto Barbaro. A questi si devono, in riferimento alla teoria del montaggio sovietica e non solo, anche le traduzioni e la pubblicazione di Vsevolod I. Pudovkin, *Film e fonofilm: il soggetto, la direzione artistica, l'attore, il film sonoro*, Le Edizioni d'Italia, Roma 1935 (sul montaggio, cfr. pp. 15-20, pp. 55-84); Semen Timoscenko, "Principi di montaggio: ritmo e punti salienti", *Bianco e nero*, vol. 3, n. 2, 1939, pp. 177-178; Bela Balazs, "Lo spirito del film", *Bianco e nero*, vol. 4, n. 2, 1940, pp. 3-66. Cfr. anche Gian Piero Brunetta, *Umberto Barbaro e l'idea di neorealismo (1930-1945)*, Liviana, Padova 1969, pp. 113-154; Masha Salazkina, "Moscow-Rome-L'Havana. A Film-Theory Road Map", *October*, n. 139, 2011, pp. 97-116.

¹⁷¹ Umberto Barbaro, "Soggetto e sceneggiatura", *Bianco e nero*, vol. 3, n. 7, 1939, pp. 4-75, p. 15.

della propaganda di agitazione diretta: film ideati con questi presupposti avrebbero certamente mosso ed esaltato le masse, ma difficilmente avrebbero potuto persuaderle, men che meno educarle. Altrettanto evidente, però, era che il realismo documentario non sarebbe stato in grado di restituire quella dimensione epica perseguita con tanto ardore, anche per via del fatto che durante i sette mesi del conflitto italo-etiope molto raramente gli scontri si risolsero grazie a battaglie campali o azioni spettacolari¹⁷².

Alla stessa maniera per cui il montaggio fu lo spazio designato per la negoziazione tra istanze moderniste e tradizionaliste, l'epica trovò i propri confini di elaborazione nella scrittura in una maniera piuttosto controversa. Da una parte, la pervasività di un commento onnisciente dai toni trionfalistici, tutto teso a una glorificazione smaccata che spesso si traduceva in adulazione, era perfettamente coerente con gli standard dell'Istituto Luce, e più in generale con la definizione del regime fascista come “regno della parola”¹⁷³, ma più che bislacco per via del contrasto con delle immagini che di grandioso avevano ben poco¹⁷⁴. I testi declamati da Guido Notari e colleghi, al netto di una retorica ampollosa, non erano certo privi di qualità letterarie e di un forte potere suggestivo, ma al tempo stesso rendevano i documentari molto più prossimi ai cinegiornali di quanto non fosse intenzione dei loro realizzatori. Dall'altra, il rinnovamento dei modi di produzione documentaria dell'Istituto Luce investì anche il piano della scrittura, intesa nell'accezione ampia di drammaturgia, in particolare attraverso l'individuazione di due possibili soluzioni: l'elaborazione delle componenti drammatiche, ovvero una prima messa a punto di quello che fu poi definito “documentario narrativo”¹⁷⁵, e il rafforzamento delle componenti giornalistiche, processo testimoniato anche dall'invio in colonia di collaboratori esterni a supportare il lavoro dei due direttori tecnici (tra cui spiccano i nomi dei giornalisti e cineasti Romolo Marcellini e Gian Gaspare Napolitano)¹⁷⁶.

Più nel concreto, il Luce assimilò quei modelli europei e nordamericani che, dalla seconda metà degli anni Venti, contribuirono alla ridefinizione della pratica documentaria per tramite di costruzioni drammaturgiche più complesse, capaci di sfuggire agli equivoci della

¹⁷² Cfr. Mauro Beggio, “Vocazione africana”, cit., p. 114.

¹⁷³ Franco Venturi, “Il regime fascista”, in Aa.Vv., *Trent'anni di storia italiana (1915-1945)*, Einaudi, Torino 1961, p. 186. Cfr. anche Mario Isnenghi, *Intelletuali militanti e intelletuali funzionari*, Einaudi, Torino 1979, pp. 29-32; Barbara Spackman, *Fascist Virilities: Rhetoric, Ideology, and Social Fantasy in Italy*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2008, pp. 114-156.

¹⁷⁴ Osserva per esempio Mancosu: “Il contrasto tra la voce fuori campo che enfatizza la marcia epica e le vittorie militari, e le immagini che di guerra ne mostrano ben poca è l'elemento che si ritrova sovente nei filmati [i cinegiornali], che cercano di mascherare quella che era un'avanzata poco spettacolare *descrivendola* come una portentosa battaglia in cui mettere in mostra le virtù italiane”, Gianmarco Mancosu, *La Luce per l'Impero*, cit., p. 273.

¹⁷⁵ Cfr. Alberto Cavalcanti, “Documentari di propaganda”, *Bianco e nero*, vol. 2, n. 10, 1938, pp. 3-7; Pietro Francisci, “Del ‘puro’ e del ‘romanzato’ nel documentario”, *Cinema*, n. 159, 1943, pp. 76-77. Cfr. anche Luca Caminati, “Alberto Cavalcanti e il ‘documentario narrativo’: il ruolo della tradizione documentaristica nella formazione del cinema neorealista”, *Bianco e nero*, n. 567, 2010, pp. 57-71.

¹⁷⁶ Cfr. Ernesto Laura, *Le stagioni dell'aquila*, p. 130.

“documentazione”, o rafforzando le conflittualità interne proprie della narrazione (e quindi ricorrendo a degli schemi, se non addirittura a degli archetipi, fondati sulla contrapposizione tra natura e cultura, uomo e massa, progresso e degenerazione, eccetera), o introducendo forme tipiche dei cinegiornali (l’enfasi sull’attualità, l’approccio cronachistico, la tirannia di un commento illustrativo, il montaggio lineare e dinamico, una scarsa attenzione per la composizione formale, una colonna sonora tendenzialmente naturalistica) con l’obiettivo di dare vivacità e freschezza a una base, quella del documentario istituzionale oscillante tra educazione e propaganda, effettivamente in crisi.

Le due soluzioni furono sviluppate contemporaneamente e non senza compromessi, lasciando trasparire di volta in volta la prevalenza di uno dei due poli. In due occasioni specifiche, tuttavia, l’egemonia di un unico modello diede origine a un prodotto estremamente coerente: *Legionari al secondo parallelo* (1936) di Romolo Marcellini, l’unico esemplare di documentario ibridato con elementi e stilemi del cinema di finzione prodotto in Africa Orientale, e *Cronache dell’Impero* (1937-1939), la serie di cinque cortometraggi realizzata all’indomani della proclamazione dell’Impero che è stata il solo tentativo programmatico, sia per impegno produttivo che per intenzionalità espressiva, di ibridazione della forma documentaria con quella cinegiornalistica della storia dell’Istituto Luce.

Con questa ultima impresa, l’esperienza del Reparto Foto-cinematografico per l’Africa Orientale volse al tramonto, e dopo il canto del cigno rappresentato da *La fondazione della nuova Addis Abeba* (Giovanni Martucci, 1939) esso fu inglobato dall’Ufficio Stampa e Propaganda “Africa Orientale”.

L’ultimo film realizzato prima della clamorosa disfatta che fece perdere all’Italia tutti i possedimenti coloniali fu un documentario molto tradizionale, “commissariato” dai militari, privo di quasi tutto ciò che è stato analizzato finora e ammassato invece di mappe animate di pessima fattura, convolute descrizioni delle operazioni militari, scene di truppe sparute in movimento e un lungo prologo in cui si smentiscono le notizie della stampa estera sull’imminente resa degli italiani: il film, dal titolo *Il primo colpo all’Impero Britannico*, raccontava la conquista della Somalia Britannica, l’unica operazione militare suggellata da vittoria condotta dall’esercito italiano durante la seconda guerra mondiale.

1.3 La sparizione dell'Impero: il documentario al servizio del modernismo politico

L'ideologia del modernismo politico

La vulgata storiografica di un regime fascista intrinsecamente anti-moderno, incapace di associare le manifestazioni della modernità a nient'altro che non fosse la degenerazione materiale, morale e spirituale di cui esse erano considerate portatrici, da un paio di decenni ha perduto mordente e legittimità.

Per almeno trent'anni dal crollo del regime fascista, e per certi versi per tutto il cinquantennio che vide i propri protagonisti istituzionali in partiti nati dal movimento antifascista, “ogni nuova interpretazione del fascismo che avesse rappresentato una minaccia ai miti antifascisti fu percepita come un atto politico”, causando spesso dibattiti anche violenti che in compenso risultavano essere “fruttuosi per il sapere storiografico perché in grado di chiarire il passato e confrontare miti radicati con testimonianze storiche”¹⁷⁷. A esprimersi in questi termini erano due dei protagonisti della storiografia revisionista sui regimi autoritari, i quali già nel 1976 individuavano il “problematico concetto di ‘modernizzazione’ [...] particolarmente notevole” per lo studio del fascismo italiano¹⁷⁸.

Da allora, grazie soprattutto alla lezione di Renzo De Felice che proprio in quegli anni si attirava gli strali degli storici marxisti dimostrando l'infondatezza della tesi di un fascismo puramente reazionario in lotta con le classi lavoratrici¹⁷⁹, due-tre generazioni di studiosi hanno condotto un'aspra battaglia per il superamento dell'antinomia progresso/reazione (e della variante modernità/antimodernità)¹⁸⁰. Gli esiti più maturi di questo lavoro, a partire dai lavori di Emilio Gentile e George Mosse, hanno consentito un profondo ripensamento dei rapporti tra fascismo, ideologia e società alla luce di una concezione alternativa della modernità e di una

¹⁷⁷ Walter Laqueur, George L. Mosse, “Introductory Notes”, *Journal of Contemporary History*, vol. 11, n. 4, 1976, pp. iv-vi, pp. v-vi. Per una revisione critica, cfr. Stanley G. Payne, “George L. Mosse and Walter Laqueur on the History of Fascism”, *Journal of Contemporary History*, vol. 50, n. 4, 2015, pp. 750-767.

¹⁷⁸ *Ivi*, p. vi. A titolo di esempio può menzionarsi l'appello di Silvio Lanaro, studioso di certo non sospettabile di aver mai nutrito simpatie per la destra liberale, rivolto agli storici che “a sinistra” rifiutavano di riconoscere che il fascismo avesse rappresentato “la cornice ultima di un flusso di modernizzazione”, cfr. Silvio Lanaro, *Nazione e lavoro. Saggio sulla cultura borghese in Italia (1870-1925)*, Marsilio, Venezia 1979, p. 7.

¹⁷⁹ Cfr. Borden W. Painter, “Renzo De Felice and the Historiography of Italian Fascism”, *The American Historical Review*, vol. 95, n. 2, 1990, pp. 391-405; Emilio Gentile, *Renzo De Felice: lo storico e il personaggio*, Laterza, Roma-Bari 2003; Giuseppe Galasso, *Storici italiani del Novecento*, Il Mulino, Bologna 2002, pp. 353-394. Sui rapporti tra De Felice e Mosse, fondamentali per lo sviluppo del dibattito su fascismo e modernità, cfr. Donatello Aramini, *George L. Mosse, l'Italia e gli storici*, FrancoAngeli, Milano 2010, pp. 28-32, pp. 114-134.

¹⁸⁰ L'espressione è in Emilio Gentile, *Le origini della ideologia fascista (1918-1925)*, Il Mulino, Bologna 1996, pp. 42-44. Per un quadro d'insieme, cfr. i saggi contenuti in Emilio Gentile (a cura di), *Modernità totalitaria. Il fascismo italiano*, Laterza, Roma-Bari 2008. Da parte avversa, cfr. i saggi contenuti in Angelo Del Boca (a cura di), *La storia negata. Il revisionismo e il suo uso politico*, Neri Pozza, Vicenza 2009.

politica culturale radicale e per molti aspetti rivoluzionaria, soprattutto nei confronti della società di massa¹⁸¹. Un peso assai rilevante hanno avuto anche i contributi degli storici anglosassoni¹⁸², complice un approccio comparatistico che ha evidenziato analogie e scarti rispetto alle esperienze coeve, in particolare tedesche e francesi¹⁸³. Se ancora a metà degli anni Novanta Stanley Payne poteva lamentare “l’assenza di un qualunque lavoro empirico o interpretativo di ampia portata sul fascismo e la modernità o il modernismo”¹⁸⁴, nell’arco di pochi anni lo scenario mutò completamente.

Il modello interpretativo che circoscriveva la politica culturale del regime all’intreccio di autoritarismo, repressione, controllo poliziesco e modernizzazione “forzata” non era in grado di spiegare manifestazioni di adesione al progetto del regime che non fossero dettate da convenienza politica o personale o da qualche forma di coercizione su uno dei molteplici livelli di interazione tra artisti e intellettuali, gruppi, istituzioni e regime. Prima sfumato in una non meno ingenua fede nell’assenza di una politica culturale definita, ovvero nella concessione di libertà inconsulte alle élite culturali come ricompensa per la loro aperta estraneità al dibattito politico o per la loro altrettanto aperta adesione, il modello fu rimpiazzato dacché gli studiosi smisero di focalizzarsi in misura preponderante sui rapporti tra gruppi intellettuali e istituzioni del regime, come insegnava la storia culturale italiana¹⁸⁵, e iniziarono a declinare i complessi intrecci tra

¹⁸¹ Oltre ai volumi già citati, cfr. Emilio Gentile, *La via italiana al totalitarismo. Il partito e lo Stato nel regime fascista*, NIS, Roma 1995; Id., *Fascismo: storia e interpretazione*, Laterza, Roma-Bari 2002; George L. Mosse, *L’uomo e le masse nelle ideologie nazionaliste*, Laterza, Roma-Bari 1982, or. 1980; Id., *Il fascismo: verso una teoria generale*, Laterza, Roma-Bari 1996.

¹⁸² Un’importante funzione agglutinatrice hanno avuto le riviste *Journal of Contemporary History* e *Modernism/Modernity*. Cfr. in relazione alla modernità fascista il numero monografico “The Aesthetics of Fascism” del *Journal of Contemporary History*, vol. 31, n. 2, 1996, che contiene i fondamentali Jeffrey T. Schnapp, “Fascinating Fascism”, *Ivi*, pp. 235-244; George L. Mosse, “Fascist Aesthetics and Society: Some Considerations”, *Ivi*, pp. 245-252; Emily Braun, “Expressionism as Fascist Aesthetics”, *Ivi*, pp. 273-292; Ruth Ben-Ghiat, “Italian Fascism and the Aesthetics of the ‘Third Way’”, *Ivi*, pp. 293-316; Diane Yvonne Ghirardo, “Città fascista: Surveillance and Spectacle”, *Ivi*, pp. 347-372. Cfr. anche Emilio Gentile, “Fascism in Italian Historiography: In Search of an Individual Historical Identity”, *Journal of Contemporary History*, vol. 21, n. 2, 1986, pp. 179-208. Tra i contributi ospitati in *Modernism/Modernity* non può non nominarsi almeno Id., “The Conquest of Modernity: From Modernist Nationalism to Fascism”, *Modernism/Modernity*, vol. 1, n. 1, 1994, pp. 55-87; Lutz P. Koepnick, “Fascist Aesthetics Revisited”, *Modernism/Modernity*, vol. 6, n. 1, 1999, pp. 51-73; Roger Griffin, “Modernity, Modernism, and Fascism. A ‘Mazeway’ Resynthesis”, *Modernism/Modernity*, vol. 15, n. 1, 2008, pp. 9-24. Pionieristico in questo senso il monografico “Fascism and Culture” della *Stanford Italian Review*, vol. 8, nn. 1-2, 1990, a cura di Barbara Spackman e Jeffrey Schnapp.

¹⁸³ Tra gli studi di storia comparata che riservano particolare attenzione alla questione della modernità, soprattutto in relazione a cultura ed estetica, cfr. Richard Golsan (a cura di), *Fascist, Aesthetics, Culture*, University of New England Press, Hannover 1992; Matthew Affron, Mark Antliff (a cura di), *Fascist Visions: Art and Ideology in France and Italy*, Princeton University Press, Princeton 1997; Roger Griffin, Matthew Feldman (a cura di), *Fascism*, vol. 3, *Fascism and Culture*, Routledge, New York-London 2004.

¹⁸⁴ Stanley G. Payne, “Book Review. Andrew Hewitt, *Fascist Modernism: Aesthetics, Politics, and the Avant-Garde*”, *Modernism/Modernity*, vol. 1, n. 1, 1994, pp. 160-161. Cfr. Andrew Hewitt, *Fascist Modernism: Aesthetics, Politics, and the Avant-Garde*, Stanford University Press, Stanford 1993 in cui il modernismo fascista è prodotto dall’analisi di una versione del futurismo marinettiano ridotta a protesi artistica dell’ideologia del regime.

¹⁸⁵ Cfr. Mario Isnenghi, *L’educazione dell’italiano. Il fascismo e l’organizzazione della cultura*, Cappelli, Bologna 1979; Gabriele Turi, *Lo Stato educatore. Politica e intellettuali nell’Italia fascista*, Il Mulino, Bologna 2002; Giovanni Belardelli, *Il ventennio degli intellettuali. Cultura, politica, ideologia nell’Italia fascista*, Laterza, Roma-Bari 2005. A questa tendenza, seppure dall’esterno del gruppo, sono riconducibili Philip Cannistraro, *La fabbrica del consenso*, cit. e Marla Stone, *The*

cultura, politica e società anche a partire da un peso specifico attribuito alla questione della modernità e della modernizzazione¹⁸⁶.

Tra le molte conseguenze che questo mutamento di prospettiva ha avuto sulla storiografia del fascismo, si cominciarono a prendere sul serio delle posizioni del regime che fino ad allora erano state considerate poco più che snodi marginali di una narrazione volatile e di una retorica inconsistente. Non soltanto, quindi, si valutarono gli effetti sotto certi aspetti innegabili della modernizzazione, ma cominciò pure ad affermarsi l'opinione che voleva che dietro l'idea di modernità propugnata dal fascismo ci fosse una progettualità reale, non solo un esercizio di retorica condotto con inspiegabile solerzia, e che quindi concetti come quelli di "rivoluzione", "rigenerazione nazionale" o "terza via" potessero avere una dignità pari o addirittura superiore a quelli tradizionalmente utilizzati dalla storiografia per spiegare l'ideologia del regime. Via via che gli studi sul fascismo si inoltrarono lungo la strada della secolarizzazione (a discapito del marxismo ortodosso, del funzionalismo e degli ultimi residui della vulgata crociana della "parentesi storica"), a emergere con sempre maggiore chiarezza fu proprio la questione della modernità, ovviamente legata in modo indissolubile a cultura e ideologia. Se la modernizzazione, ammessa con diffidenza anche dai primi storici del fascismo, era un dato di fatto, della modernità del fascismo e della sua ideologia oggi può dirsi altrettanto, se non addirittura che come categoria in sé sia soggetta a un processo di "obsolescenza come concetto analitico per la storiografia"¹⁸⁷.

Il terzo elemento della triade modernità/modernizzazione/modernismo risulta essere più controverso qualora se ne ammetta l'esistenza al di fuori della sfera estetica, operazione che proprio in virtù dell'evoluzione storiografica appena delineata non può non farsi. Innanzitutto, esso rimane un concetto scivoloso e risultano ancora pertinenti le critiche rivolte da Perry Anderson a Marshall Berman, il quale in uno dei tentativi di sistematizzazione più influenti definì il modernismo come quel "complesso di concezioni e di idee miranti a rendere uomini e donne i soggetti, non meno che gli oggetti, della modernizzazione"¹⁸⁸, ovverosia che esso non sia altro

Patron State. Culture and Politics in Fascist Italy, Princeton University Press, Princeton 1998. Per una eccellente sintesi, cfr. Alessandra Tarquini, *Storia della cultura fascista*, Il Mulino, Bologna 2011.

¹⁸⁶ Il riferimento principale è Ruth Ben-Ghiat, *La cultura fascista*, cit. Su territori medesimi si muovono anche Mia Fuller, *Moderns Abroad. Italian Colonial Architecture and Urbanism*, Routledge, London 2006; Claudia Lazzaro, Roger Crum (a cura di), *Donatello Among the Blackshirts: History and Modernity in the Visual Culture of Fascist Italy*, Cornell University Press, Ithaca 2004; Claudio Fogu, *The Historic Imaginary: Politics of History in Fascist Italy*, University of Toronto Press, Toronto 2003.

¹⁸⁷ Richard Wolin, "Modernity: The Peregrinations of a Contested Historiographical Concept", *American Historical Review*, vol. 116, n. 3, 2011, pp. 741-751. L'articolo di Wolin è parte di una tavola rotonda sul concetto di "modernità" nella quale emerge una forte critica da parte degli storici rispetto alla sua validità. Cfr. anche Dipesh Chakrabarty, "The Muddle of Modernity", *Ivi*, pp. 663-675; Mark Roseman, "National Socialism and the End of Modernity", *Ivi*, pp. 688-701. Per una critica della nozione di modernità interna agli studi sul colonialismo, cfr. Frederick Cooper, *Colonialism in Question: Theory, Knowledge, History*, University of California Press, Berkeley-London 2005, pp. 113-149.

¹⁸⁸ Marshall Berman, *L'esperienza della modernità*, Il Mulino, Bologna 1985, or. 1982, p. 26.

che un “concetto ombrello” sotto il quale si riconducono con noncuranza “pratiche estetiche diversissime – e invero incomparabili”¹⁸⁹. Tuttavia, proprio la nozione di modernismo di Berman si basava su due presupposti fondamentali che mancano, invece, in quelle teorizzazioni che ne negano le condizioni di esistenza al di là del dominio storico-estetologico e lo confondono con le sue manifestazioni artistiche (avanguardie storiche in primis): un carattere ideologico con punte eversive e una ricaduta di forte impatto nella dimensione dell’esperienza sociale.

Chi ha elaborato questa proposta in relazione alla storia italiana è stato Emilio Gentile, il quale ha proposto una nozione di modernismo politico che prende in considerazione quelle “ideologie che mirano a rendere gli esseri umani capaci di controllare i processi di modernizzazione di modo da non essere sopraffatti dal ‘vortice della modernità’”¹⁹⁰, e che quindi identifica come tali tanto il futurismo quanto il fascismo. Il modernismo, per Gentile, manifestò la propria determinazione nell’estetizzazione della politica, un processo che già un osservatore sensibile come Walter Benjamin denunciava con riferimento alla guerra italo-etioptica¹⁹¹, e rese possibile l’istituzionalizzazione di una religione secolare “necessaria per l’unità spirituale di una società di massa che desiderava confrontarsi con le sfide della modernità”¹⁹².

Ultimo tassello di questa breve ricostruzione è *Modernism and Fascism* di Roger Griffin, un volume essenziale che compara le forme di modernismo politico realizzate in seno ai regimi fascista e nazista riconoscendo in quei modelli una “reazione rivoluzionaria” alla modernità. Definendo il modernismo come “un’ampia varietà di reazioni palingenetiche a compensare l’anarchia e la decadenza culturale che si presupponeva derivare dalla trasformazione radicale delle istituzioni tradizionali, delle strutture sociali e dei sistemi di credenza sotto l’impatto della modernizzazione occidentale”¹⁹³, Griffin ne ha individuato l’essenza non soltanto nella percezione collettiva di un insieme di fenomeni sociali, culturali e politici a cui la società tutta era chiamata a opporsi, ma anche nel senso di una crisi strutturale che aveva determinato la conclusione di un’epoca e creato i presupposti per la realizzazione di una nuova era, di una nuova temporalità, di una nuova società e di una nuova umanità.

Il modernismo politico si qualificava come un progetto di rottura profonda con il passato, capace di ricreare le proprie tradizioni storiche e promettere un futuro alternativo, trascendente e utopico. Le dinamiche moderniste del fascismo, ha inoltre suggerito lo studioso inglese, “si rendono manifeste nell’importanza che esso attribuiva alla cultura come luogo di

¹⁸⁹ Perry Anderson, “Modernity and Revolution”, *New Left Review*, n. 144, 1984, pp. 96-113, pp. 112-113.

¹⁹⁰ Emilio Gentile, *The Struggle for Modernity*, cit., p. 1.

¹⁹¹ Cfr. Simonetta Falasca-Zamponi, *Lo spettacolo del fascismo*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2003, or. 1997, pp. 21-30.

¹⁹² Emilio Gentile, *The Struggle of Modernity*, cit., p. 55.

¹⁹³ Roger Griffin, *Modernism and Fascism. The Sense of a Beginning under Mussolini and Hitler*, Palgrave Macmillan, London 2007 p. 54.

rigenerazione totale, nella centralità dell'arte come fonte dei più alti valori spirituali, nell'aderenza alla logica della 'distruzione creatrice' [...], nella virulenza dei suoi attacchi contro il materialismo, l'individualismo e la perdita di valori causata dalla modernità”¹⁹⁴.

Appare singolare che Gentile e Griffin abbiano trascurato l'avventura oltremare del regime. In effetti, se applicata ai territori dell'Impero, la teoria che vuole il fascismo come una variante rivoluzionaria del modernismo politico troverebbe un'ulteriore conferma e metterebbe in crisi il giudizio sommario con cui le imprese coloniali del fascismo vengono liquidate da gran parte degli storici contemporaneisti. Per questi ultimi, l'Impero fu una creazione anacronistica, portata a termine (ma mai del tutto) negli stessi anni in cui gli altri imperi europei, con una tradizione secolare alle spalle e un sistema di governo solidissimo, cominciavano ad avvertire le spinte dell'imminente decolonizzazione.

In aggiunta, debolissime erano percepite le ragioni che condussero Mussolini e i suoi uomini a imbarcarsi in un'impresa che, con il senno di poi, conteneva già allora in nuce tutti gli indizi del proprio collasso – come provò già nel 1968 lo storico franco-marocchino Jean-Louis Miège. In politica estera, la guerra d'Etiopia avrebbe dovuto accrescere il peso dell'Italia, quanto meno in Europa, e invece spinse il paese ai margini dello scacchiere internazionale e tra le braccia del nazismo, dando così origine a quel percorso che condusse al più sanguinario conflitto bellico nella storia dell'umanità. In politica economica, l'Impero avrebbe dovuto avere effetti benefici per l'Italia sul piano industriale e commerciale, e invece non fece altro che dissanguarne le finanze e rallentare notevolmente un'economia basata per gran parte su iniziativa, programmazione e capitali pubblici. Sempre sul piano economico, le colonie avrebbero dovuto costituire una valvola di sfogo per l'occupazione, ma la colonizzazione fu relativamente scarsa e nella quantità e nella varietà (ovvero, limitata al settore primario, scarsi o nulli invece gli investimenti privati nel settore secondario)¹⁹⁵. Dalla prospettiva che gli scienziati politici chiamano realista, in conclusione, l'Impero risultò essere un fallimento di portata colossale, se si eccettua il successo peraltro effimero sul fronte interno di cui si è già detto.

A prendere sul serio le prospettive aperte dalla teoria del modernismo politico, il discorso assume tonalità completamente differenti. Il paradigma teorico del “laboratorio vivente”¹⁹⁶, avanzato dalla storiografia anglosassone per illuminare le modalità attraverso le quali “regimi

¹⁹⁴ *Ivi*, p. 182.

¹⁹⁵ Per un bilancio del colonialismo italiano a partire da quelle tre ragioni, cfr. Jean-Louis Miège, *L'impérialisme coloniale italien de 1870 à nos jours*, Sedes, Paris 1968.

¹⁹⁶ Cfr. Elizabeth Tilley, *Africa as a Living Laboratory: Empire, Development and the Problem of Scientific Knowledge, 1870-1950*, University of Chicago Press, Chicago 2011.

disciplinari e ideologici sono stati testati [nelle colonie] prima di essere importati nella madrepatria per regolarne la società”¹⁹⁷, risulta particolarmente meritorio in questo contesto.

Sotto l’impulso della storia sociale e degli studi culturali molti studiosi hanno infatti riconosciuto nell’Impero il luogo prediletto dal regime per i propri esperimenti di ingegneria sociale, un laboratorio, appunto, delle politiche sessuali e razziali che furono poi messe in atto in Italia a breve distanza temporale¹⁹⁸. Il caso delle politiche razziali fornisce un’esemplificazione molto efficace di un processo che in maniera analoga su altre sfere e livelli di profondità ratifica l’ipotesi dell’Impero come laboratorio: la legislazione razziale, ovvero la politica razzista e il regime di segregazione che il fascismo adottò nel 1938 in Italia, furono elaborati proprio nei territori d’oltremare, sulla pelle della popolazione indigena, già due anni prima dell’importazione, per così dire, di un modello testato e perfezionato lontano dalla madrepatria¹⁹⁹. Altrettanto può dirsi, in aggiunta, delle politiche sul lavoro, dei modelli di regolamentazione produttiva e dello sviluppo urbanistico, per limitare i casi di “sperimentazione” a quelli che andarono oltre la biopolitica²⁰⁰.

Le ricadute sul piano ideologico di questa constatazione non dovrebbero essere sottovalutate: se il nucleo del modernismo politico del fascismo, ciò che Griffin definisce “una visione totalizzante della palingenesi nazionale o etnica”²⁰¹, ebbe un luogo specifico in cui fu messo alla prova, questo non avrebbe potuto non essere l’Impero, tanto più che il regime non dimostrò mai alcuna considerazione per le forme di civiltà indigene che precedettero il proprio

¹⁹⁷ Patrick Wolfe, “History and Imperialism: A Century of Theory from Marx to Postcolonialism”, *The American Historical Review*, vol. 102, n. 2, 1997, pp. 388-420, p. 413. Cfr. anche Bernhard S. Cohn, *Colonialism and Its Form of Knowledge: The British in India*, Princeton University Press, Princeton 1996.

¹⁹⁸ Un riferimento fondamentale è Alexander De Grand, “Mussolini’s Follies: Fascism in Its Imperial and Racist Phase, 1935-1940”, *Contemporary European History*, vol. 13, n. 2, 2004, pp. 127-147. Cfr. anche Nicoletta Poidimani, *Difendere la ‘razza’. Identità razziale e politiche sessuali nel progetto imperiale di Mussolini*, Sensibili alle foglie, Roma 2009. Cfr. anche Nicola Labanca, “Il razzismo coloniale italiano”, in Alberto Burgio (a cura di), *Il razzismo nella storia d’Italia, 1870-1945*, Il Mulino, Bologna 1999, pp. 145-163; Giulia Barrera, “Mussolini’s Colonial Race Laws and the State-Settler Relations in Africa Orientale Italiana (1935-41)”, *Journal of Modern Italian Studies*, vol. 8, n. 3, 2003, pp. 425-443; Giulietta Stefani, *Colonia per maschi. Italiani in Africa Orientale: una storia di genere*, Ombre corte, Verona 2007.

¹⁹⁹ Tra i sostenitori della tesi della derivazione delle politiche razziali, cfr. Luigi Preti, *Impero fascista, africani ed ebrei*, Mursia, Milano 1968; Alberto Burgio, “Per la storia del razzismo italiano”, in Alberto Burgio (a cura di), *Il razzismo nella storia d’Italia, 1870-1945*, Il Mulino, Bologna 1999, pp. 9-29; Aaron Gillette, *Racial Theories in Fascist Italy*, Routledge, New York-London 2002; Giorgio Israel, *Il fascismo e la razza. La scienza italiana e le politiche razziali del regime*, Il Mulino, Bologna 2010; Olindo De Napoli, “The Origin of the Racist Laws under Fascism: A Problem of Historiography”, *Journal of Modern Italian Studies*, vol. 17, n. 1, 2012, pp. 106-122.

²⁰⁰ Sulle politiche del lavoro, cfr. Gian Luca Podestà, *Il mito dell’impero: economia, politica e lavoro nelle colonie italiane dell’Africa orientale, 1898-1941*, Giappichelli, Torino 2004, pp. 329-360. Sull’economia corporativa e i rapporti tra colonizzazione e sviluppo, cfr. Ivi, pp. 261-287; Id., “Il colonialismo corporativo. Politiche economiche e amministrazione coloniale nell’Africa Orientale Italiana” in Gianni Dore, Chiara Giorgi, Antonio M. Morone, Massimo Zaccaria (a cura di), *Governare l’oltremare. Istituzioni, funzionari e società nel colonialismo italiano*, Carocci, Roma 2013, pp. 59-70; Gian Paolo Calchi Novati, *L’Africa in Italia: una storia coloniale e postcoloniale*, Carocci, Roma 2011, pp. 183-211. Sul modello imperiale dell’urbanistica fascista, cfr. Mia Fuller, “Whatever You Go, There You Are. Fascist Plans for the Colonial City of Addis Ababa and the Colonizing Suburb of E42”, *Journal of Contemporary History*, vol. 31, n. 2, 1996, pp. 397-418.

²⁰¹ Roger Griffin, *Modernism and Fascism*, cit., p. 182.

arrivo nei territori colonizzati e convissero con coloro che esso designava come “pionieri della nuova civiltà”²⁰².

Nelle parole dell'anonimo redattore del *Vademecum africano*, un pamphlet distribuito dall'Istituto Fascista dell'Africa Orientale, “la conquista dell'Impero è stata la convalida cosciente e la conferma aperta della vocazione originaria della Rivoluzione Fascista”²⁰³. Se la presunta rivoluzione in Italia fu frenata dai molti compromessi a cui il regime dovette scendere con i settori poco o nulla fascistizzati della società (la monarchia e la chiesa, ma anche parti non inconsistenti della grande industria, dell'amministrazione statale, dell'aristocrazia, della vecchia élite liberale e delle gerarchie militari fedeli più al re che al duce), l'Impero si presentava come la migliore occasione per realizzare “in vitro” il progetto palingenetico del fascismo.

La diffusione della civiltà: il cinema per gli indigeni tra progetti educativi e prestigio razziale

“Sono convinto che il cinema avrà una parte importante nella esistenza a venire dell'Abissinia. Quando l'Italia, con le sue armi vittoriose, avrà dato una sistemazione a questo paese, il cinema [...] potrà aiutare validamente la diffusione della civiltà”²⁰⁴. A rilasciare questa dichiarazione a un giornalista di un popolare rotocalco cinematografico fu Charles Gleyze, un esercente marsigliese che stabilì la propria attività ad Addis Abeba all'inizio degli anni Venti e si conquistò in breve tempo una certa fama per via delle frequenti visite del Negus nella più elegante delle quattro sale di sua proprietà. Le parole di Gleyze, decontestualizzate da un'intervista in cui il gestore adulava goffamente tanto il Regime quanto l'Impero negussita a prova dello smarrimento di quella consistente parte della popolazione che rendeva la capitale uno dei luoghi più cosmopoliti dell'Africa subsahariana²⁰⁵, consentono di ampliare la riflessione sul modernismo politico al cinema, inteso come strumento avente tra le proprie funzioni principali quella della diffusione della civiltà. In che modo, dunque, esso operò rispetto agli obiettivi di un regime che concepì l'Impero come uno dei potenziali campi di applicazione, e prima ancora di sperimentazione, del proprio progetto politico e ideologico?

Il termine diffusione può essere interpretato in due maniere distinte, una più tradizionale e un'altra legata al progetto modernista in senso ampio. Il cinema, nella prima accezione, è associato all'educazione degli indigeni, ossia, per riprendere un termine molto frequente nel

²⁰² Così Ugo Nanni, *Che cos'è l'Etiopia*, Agnelli, Milano 1935, p. 11.

²⁰³ Istituto Fascista dell'Africa Orientale, *Vademecum Africano*, Istituto Fascista dell'Africa Italiana, Roma 1942, p. 19.

²⁰⁴ W.T., “Il Negus al cinema”, *Cinema Illustrazione*, vol. 8, n. 45, 1935, p. 4.

²⁰⁵ Un ritratto affascinante della vita di Addis Abeba negli ultimi anni del governo negussita è in Evelyn Waugh, *In Abissinia*, Adelphi, Milano 2011 (ed. or. 1936). L'edizione italiana conserva il capitolo finale, eliminato dalle versioni in lingua inglese successive alla prima per ragioni di opportunismo politico, in cui l'autore racconta con malcelato entusiasmo le prime settimane di vita dell'Impero.

dibattito dell'epoca, al loro "incivilimento". Nell'altra, invece, il compito del cinema è quello di testimoniare la nuova società che il regime sta creando nei territori dell'Impero, propagarne i contenuti e le forme, trasportarne l'immagine sugli schermi italiani e internazionali così da avvicinare gli "spiriti desiderosi di immedesimarsi e di partecipare alla nuova grande missione nazionale"²⁰⁶, come si augurava uno dei più lucidi proponenti di un cinema coloniale distintamente fascista. In entrambi i casi il cinema si dà come mezzo di un progetto dai contorni definiti, come veicolo di conoscenza e di indottrinamento, ma tanto i destinatari quanto le ragioni alla base della produzione risultano essere incompatibili. Sebbene sia il secondo aspetto quello più interessante ai fini dell'analisi del documentario imperiale e della sua complessa elaborazione, il primo si dimostra non meno centrale nella misura in cui l'esame del dibattito attorno al "cinema per gli indigeni" rivela una precisa concezione delle finalità del documentario non del tutto estranea al progetto in questione.

Il dibattito, infatti, ebbe una circolazione di un certo rilievo e dimostrò da subito come per le istituzioni, e non soltanto per gli addetti ai lavori, il cinema fu inquadrato come l'unico strumento di "incivilimento". Attraverso il cinema una popolazione considerata impermeabile agli stimoli della propaganda tradizionale, la cui formazione culturale più elementare coincideva con quella offerta da un sistema scolastico mai compiutamente realizzato²⁰⁷, poteva essere educata al sistema di valori e di ideali proprio del fascismo, e più in generale alla cultura dei colonizzatori. D'altronde, proprio perché, come ricordava uno dei sostenitori del cinema per gli indigeni, "la potenza rappresentativa, esplicativa, persuasiva del cinematografo è veramente miracolosa", nessuna altra forma espressiva avrebbe potuto incidere con maggiore efficacia "dove la parola non basta, o si rivela incapace di esprimere e descrivere adeguatamente la realtà"²⁰⁸.

Il dibattito è parco di informazioni sulle attività cinematografiche condotte in colonia e non si ha testimonianza di alcun film appositamente realizzato per le popolazioni indigene. Quel che invece esso testimonia inequivocabilmente è l'attitudine dei commentatori nei confronti delle funzioni del cinema e della mentalità (e persino delle facoltà cognitive) degli indigeni.

Il cinema è sinonimo di civiltà, "divertimento da gente civilizzata" e promessa di uno stato di civilizzazione il cui raggiungimento in questi articoli pare imminente. Suo dovere, quindi, fu quello di "avvale[rsi] dei suoi ottimi mezzi [per] cooperare efficacemente all'evoluzione

²⁰⁶ Emanuele Orano, "Una cinematografia coloniale", *L'Italia d'Oltremare*, vol. 4, n. 4, 1939, p. 109.

²⁰⁷ Cfr. Alessandro Pes, *La costruzione dell'impero fascista. Politiche di regime per una società coloniale*, Aracne, Roma 2010, pp. 197-212. Al contrario, pienamente realizzata fu la penetrazione dell'Impero nella scuola italiana, come dimostra Riccardo Bottoni, "La 'marcia da Roma' a scuola. Fascisti e cattolici per la 'civiltà' e l'Impero", in Riccardo Bottoni (a cura di), *L'Impero fascista*, cit., pp. 321-363.

²⁰⁸ Giuseppe Lombassa, "Il senno dei tigrini", *Lo Schermo*, vol. 1, n. 4, 1935, p. 31.

culturale e sociale degli indigeni dell'Impero²⁰⁹, ragione per la quale fu ritenuto meritevole della massima considerazione in quanto “arma a tutto nostro e loro vantaggio” ed “efficacissimo strumento di propaganda tra gli indigeni, e di civilizzazione”²¹⁰, come arguì il governatore della Somalia Italiana Maurizio Rava. Tuttavia, essendo un ritrovato della modernità occidentale e una testimonianza degli usi e della mentalità di una società distantissima da quella degli indigeni, il cinema catalizzò i timori di quei governanti che intravedevano gli effetti controproducenti che esso avrebbe potuto causare. Se ne raccomandò un utilizzo oculato, per quanto pervasivamente avrebbe comunque dovuto utilizzarsi, come dimostra il fatto che già “durante l'avanzata e nel periodo immediatamente successivo all'occupazione [le proiezioni all'aperto fecero] parte di quella rapida – sia pur sommaria – educazione dei nativi”²¹¹.

Il dibattito ben presto si assestò su una posizione che nel giro di pochi mesi divenne largamente maggioritaria: il compito del cinema era l'educazione del popolo, in linea con i dettami di un dominio diretto improntato su paternalismo, discriminazione razziale e forme di violenza più o meno apertamente simboliche. Nessun tipo di film avrebbe potuto essere più adeguato del documentario didattico, una formula che in realtà nascondeva la propaganda più sfacciata dell'Istituto Luce. La questione del prestigio della razza, forse ancora più che quella dell'educazione dei colonizzati, preoccupò a tal punto i commentatori da far loro dubitare della bontà del cinema come istituzione, specialmente se si considera come tanto per gli indigeni quanto per gli amministratori coloniali il cinema offrì spettacoli in quel senso deleteri e incoraggiasse una forma di socializzazione che non separava, almeno inizialmente, colonizzatori e colonizzati. Non a caso si esercitò un controllo maggiore dei film a cui un indigeno avrebbe potuto avere accesso nelle numerose sale “per soli neri” che il regime fece edificare.

Tuttavia, soltanto a partire dall'introduzione della legislazione razziale in Italia questo argomento raggiunse le pagine delle riviste specializzate in forme e modi non sempre aperti al confronto. Un articolo anonimo di *Cinema* del 1939, per esempio, dimostrò livelli di allerta tali da poter parlare di panico morale:

Come giudicherà il pubblico indigeno [un film] dove i bianchi uccidono, rubano e compiono azioni riprovevoli non sempre punite? E come giudicherà le nostre donne, la nostra vita, le nostre istituzioni vedendole attraverso certi film che se per noi sono di facile comprensione, per i loro cervelli primitivi, ma non per questo meno pronti a trovare il punto debole dell'uomo bianco, possono assumere certi aspetti sì da far apparire la civiltà europea come la negazione di ogni

²⁰⁹ Luigi Balestrazzi, *Il cinematografo e l'Impero*, Europa, Roma 1939, p. 5.

²¹⁰ Maurizio Rava, “I popoli africani dinanzi allo schermo”, *Cinema*, vol. 1, n. 1, 1936, pp. 9-11, p. 11.

²¹¹ Ettore G. Mattia, “Pubblico etiopico”, *Cinema*, vol. 5, n. 6, 1940, pp. 171-172.

ordine sociale e morale? Leggerezze, superficialità in un settore così delicato è facile che abbiano gravi conseguenze²¹².

Lo stesso Maurizio Rava nel pezzo citato in precedenza raccontava episodi assai disdicevoli agli occhi dei cultori del prestigio razziale, come quello in cui gli indigeni in Somalia si rivolgono alle “girls” poco vestite che appaiono sullo schermo urlando loro “Stare vircogna grande” [*sici*], apostrofandole con il termine di “*sciarmutte*, parola che ha una brutta traduzione in italiano”, e deducendo di conseguenza “che la prostituzione [fosse] così comune tra i bianchi da potersene proiettare gli esempi senza ritegno”²¹³.

Mentre il governatore della Somalia Italiana riteneva che una censura efficiente, al cui lavoro avessero preso parte anche degli esperti di questioni coloniali e dei conoscitori di una non meglio definita mentalità africana, avrebbe evitato il ripetersi di simili incidenti, il redattore dell'articolo di *Cinema* del 1939 non riponeva alcuna speranza su quel rimedio. La sua proposta, infatti, era molto più drastica: una produzione appositamente concepita e realizzata per gli indigeni, che tenga conto persino delle differenze etniche e religiose, e nel frattempo il ricorso ai documentari dell'Istituto Luce, nell'attesa che anche questi siano girati “esclusivamente per indigeni, fatti con la loro e per la loro mentalità, e parlati nei loro dialetti”.

Chi ha visto proiettare agli indigeni documentari o semplici giornali Luce, ha avuto modo di osservare come a stupire questi indigeni – passata la meraviglia del mezzo magico – sia proprio ciò che appare sullo schermo [...] perché [nel documentario] quello che esiste è quello che si vede, e non c'è alcun bisogno di seguire la logica di una vicenda narrativa. È la potenza e la grandezza dell'Italia (nelle organizzazioni fasciste, nelle formazioni militari, nelle visioni delle magnifiche città, ecc., nell'opera svolta dall'Italia in favore degli indigeni che da essa dipendono) che questi documentari debbono mostrare, e saranno così di notevole efficacia politica, molto utile all'azione che svolge il governo²¹⁴.

L'assunto di fondo, ossia la perfetta trasparenza dell'immagine fotografica, è una delle variabili più ambigue del dibattito sul cinema per gli indigeni perché spinse molti commentatori ad adottare una posizione, quella connessa a una versione molto ingenua del realismo, dietro la quale si celava con tutta evidenza una limitata consapevolezza dei caratteri del documentario, o più in generale del realismo, che non è chiaro se associare a loro o agli indigeni.

²¹² V.M., “Cinema per gli indigeni”, *Cinema*, vol. 4, n. 3, 1939, p. 109.

²¹³ Maurizio Rava, “I popoli africani”, cit., p. 10. Corsivi dell'autore. Cfr. anche Ruth Ben-Ghiat, “The Italian Colonial Cinema: Agendas and Audiences”, *Modern Italy*, vol. 8, n. 1, 2003, pp. 49-63, pp. 57-59.

²¹⁴ V.M., “Cinema per gli indigeni”, cit., p. 109.

Spesso, infatti, la credulità dei colonizzati veniva presa di mira dagli osservatori solamente per il piacere dello sbeffeggio razzista, come in un caso piuttosto inverosimile narrato da Vero Roberti. Secondo la ricostruzione del giornalista, un auto-cinema sonoro durante la guerra proiettò in un villaggio appena conquistato dalle truppe italiane un documentario sulla marina, e “il susseguirsi delle prue, dei cannoni e dei marinai con i tuoni delle salve e con le fumate, creò a un certo punto un panico generale tra gli indigeni, che abbandonarono il campo, gridando come ossessi, dileguandosi nella boscaglia”; l’indomani, diffusasi in tutta la regione la notizia, una intera armata abissina, convinta dell’esistenza di navi da guerra e corazzate “con le rotelle”, si recò al presidio militare nemico per fare atto di sottomissione “tanto impressionat[a] dalla potenza delle armi italiane che tremava al solo pensiero”²¹⁵.

Giudizi sulla mentalità degli indigeni come quelli che questa vicenda sottende si rincorsero nel dibattito, quasi a formare l’intreccio di una etnografia involontaria che illuminava tanto la cultura del colonizzato quanto quella dei colonizzatori. La caratterizzazione dello spettatore indigeno contiene degli elementi che ritornano di frequente nelle più disparate descrizioni, operando un capovolgimento che probabilmente risultò balzano a coloro i quali avevano ancora in mente la barbarie, la ferocia e la bestialità che, fino a pochissimi anni prima, la propaganda aveva fatto credere fossero i tratti principali degli abissini.

L’indigeno indomito fu trasformato attraverso la diffusione pervasiva di immagini e stereotipi che intendevano essere in primo luogo rassicuranti in una figura più docile, per molti aspetti prossima a quella di un bambino: il cosiddetto “Moretto”. Karen Pinkus, che sul rapporto tra pubblicità, stereotipi coloniali e cultura visuale del fascismo ha scritto pagine illuminanti, descrive la figura come “un giovane con un brillante orecchino d’oro [...] che ammicca e riconosce la propria sottomissione” e ne motiva la popolarità con la sua “intima sottomissione [in quanto] suddito coloniale”²¹⁶. Come il bambino, lo spettatore indigeno è in grado di cogliere soltanto i toni e le situazioni più immediate e di fermarsi “naturalmente alla meraviglia per il fatto meccanico [...] [che] è in massima parte il suo divertimento”²¹⁷. Egli non comprende la finzione sullo schermo, continuano i commentatori, ed equivoca toni comici e toni drammatici, incapace come è di leggere correttamente il film e di decifrare un qualunque sentimento leggermente più complesso di quelli legati al soddisfacimento dei bisogni primari.

²¹⁵ Vero Roberti, “Le corazzate con le rotelle”, *Cinema*, vol. 4, n. 3, 1938, p. 26.

²¹⁶ Karen Pinkus, *Bodily Regimes: Italian Advertising under Fascism*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 1995, p. 69. Sulla costruzione fascista del “corpo nero” nella pubblicità, cfr. *Ivi*, pp. 22-81.

²¹⁷ Ettore G. Mattia, “Pubblico etiopico”, cit., p. 171. Cfr. anche Romolo Marcellini, “I nostri negri”, *Lo Schermo*, vol. 2, n. 10, 1936, pp. 20-22.

Per questa ragione, consigliò uno dei più esperti, “occorre osservare che l’indigeno dovrà in Abissinia essere abituato poco a poco a capire o più esattamente a ‘vedere’ lo schermo”²¹⁸. Dietro al riconoscimento di una dabbenaggine e di una sottomissione intellettuale che sono ritenuti essere anche i segni di un’inferiorità morale, spirituale e ovviamente razziale, alcuni autori riscontrarono tuttavia una sorta di candore tipicamente infantile che, nel confronto con le complessità della vita moderna, avrebbe reso più facile all’indigeno godere del cinema per quello che è: uno spettacolo, finanche educativo, con cui intrattenersi nel tempo libero.

È di un certo interesse, in questo senso, una posizione isolata, molto nostalgica e lontana dall’ottimismo trionfalista che domina il dibattito, espressa da un giornalista su *Lo Schermo* che in qualche misura nega i presupposti dell’incivilimento per mezzo del cinema in nome di una concezione dell’indigeno come buon selvaggio alla Rousseau che dovrebbe invece spingere i civilizzati a ritrovare la purezza, la meraviglia e il piacere propri dell’esperienza spettatoriale.

Questa posizione merita attenzione non soltanto per la sua eccentricità rispetto a un dibattito assai compatto, ma anche e soprattutto per il fatto di provenire da una figura, quella di Giuseppe Lombrassa, che al tempo collaborava regolarmente con *Critica fascista*, la punta di diamante del cosiddetto “fascismo critico” di Giuseppe Bottai, e negli anni immediatamente successivi ebbe un ruolo di punta nell’organizzazione della mobilitazione civile nella seconda guerra mondiale, prima come commissario per le migrazioni interne e poi come sottosegretario per le corporazioni con responsabilità in materia di assegnazione, censimento e addestramento dei mobilitabili²¹⁹. Che una figura del genere deplori che “il succo genuino del cinematografo, la sua stessa natura, a furia di complicazioni intellettualistiche, [siano andati] interamente persi, e la gente sembr[er] ch’esca dall’ufficio delle tasse e non da una sala di proiezione, tanto tutti sono ingrugniti, polemici, irascibili, pronti ad attaccare briga col primo che passa”²²⁰, è un fatto che racconta degli umori che ovviamente non potevano trovare la strada per le riviste specializzate.

Se gli altri autori elogiarono in primo luogo la vocazione educativa e formativa del cinema, ovvero i suoi servizi al complesso di trasformazioni imposte dal regime all’Impero e ai sudditi, Lombrassa lodava un rovesciamento della missione civilizzatrice, una sorta di rigetto dei principi estetici e delle discussioni teoriche, evidentemente percepiti come occupazioni fatue, in nome di una rivitalizzazione delle due uniche proprietà che egli individuò proprie del cinema,

²¹⁸ Maurizio Rava, “I popoli africani”, cit., p. 11.

²¹⁹ Lombrassa è uno dei protagonisti di Paola Ferrazza, “La mobilitazione civile in Italia (1940-1943)”, *Italia contemporanea*, n. 214, 1999, pp. 21-42, in cui gli si imputa pure il fallimento del progetto del “Servizio del lavoro”, una istituzione stabilita sul modello dell’*Arbeitsdienst* nazista con il compito di organizzare e coordinare la migrazione interna, anche e soprattutto in funzione politica e poliziesca. In seguito, egli fu nominato prefetto della provincia di Lubiana con la missione di annientare le sacche di resistenza filo-slava.

²²⁰ Giuseppe Lombrassa, “Il senno dei tigrini”, *Lo Schermo*, vol. 1, n. 4, 1935, p. 31.

cioè la rappresentazione, o meglio l'illustrazione, della realtà fenomenica e il suo effetto diretto, la meraviglia.

Il cinema, secondo Lombrossa, non è molto di più che una protesi dell'occhio, e se possa essere considerato un'arte, un'industria, un mezzo di educazione o di indottrinamento è del tutto trascurabile poiché quel che conta è che permetta di dare “libero sfogo a quei sentimenti ‘base’ della natura umana che noi [civilizzati] teniamo compressi, di cui, ormai, ignoriamo persino l'esistenza”, sentimenti che nel caso specifico hanno la propria ragione d'essere nella visione “delle molte cose che [gli indigeni] ignoravano e che fan parte del mondo dalla sua nascita: il mare, per esempio; poi gli elementi più significativi, complessi e poderosi dell'epoca moderna come le corazzate, gli edifici, le strade, il movimento di una grande città”. Grazie al cinema gli spettatori indigeni possono imparare “più cose [...] in una sera che tutte le generazioni che li precedettero in migliaia di anni”²²¹.

Perché dare tanto spazio a una concezione così minoritaria che in apparenza denuncia soltanto l'incomprensione delle funzioni del cinema da parte di un singolo giornalista, per giunta espresse in un dibattito popolato da posizioni contrastanti che proprio quelle funzioni inquadrarono e svilupparono con maggiore sagacia?

Considerata in una prospettiva più ampia, l'opinione di Lombrossa è assimilabile a una posizione di matrice spengleriana molto diffusa tra gli intellettuali fascisti rispetto alla quale l'ideologia del modernismo politico si proponeva come antidoto. L'assunto di partenza era l'inarrestabile declino della civiltà occidentale, di cui era un sintomo tra i molti la dissociazione tra pensiero e sensazione imposto dalla tecnica moderna, dalle macchine e dai mezzi di comunicazione²²². Per Lombrossa, di conseguenza, il rapporto dei “civilizzati” con il cinema è già un segno eloquente di questa forma di alienazione. Di contro, nell'ingenuità e nell'ignoranza degli indigeni egli riusciva ad apprezzare una forma di purezza da opporre alla degenerazione e all'isterilimento della vita spirituale occidentale. Non è certo come reazione alla modernità e ai suoi effetti corruttivi che l'articolo dimostra la propria importanza – angosce del genere, anche in rapporto al cinema, hanno avuto portavoce più validi durante il Ventennio – ma come espressione di una linea che, pur venendo negata fin nei suoi presupposti dal dibattito sulle riviste, regolò la produzione, o meglio la sua assenza.

Lombrossa dimostrò che una produzione cinematografica appositamente realizzata per gli indigeni non era necessaria perché a quelli era sufficiente che sullo schermo fosse mostrato il simulacro di una realtà a loro sconosciuta. In altri termini, posto che un progetto educativo rivolto alle popolazioni indigene avesse dovuto realizzarsi, il cinema non sarebbe stato il mezzo

²²¹ *Ibidem*.

²²² Oswald Spengler, *Il declino dell'Occidente*, Guanda, Milano 1979, pp. 1385-1392 (ed. or. 1918-1923).

più adatto per realizzare quella missione. D'altronde, la volatilità del dibattito la dimostrò proprio Maurizio Rava, il quale, se nell'articolo che inaugurò la pubblicazione della rivista *Cinema* espresse sensibilità, scrupoli e preoccupazioni nei confronti del cinema inconsuete per un amministratore coloniale, nel suo operato di governatore della Somalia per tutta la prima metà degli anni Trenta non fece nulla di quanto in suo potere per incoraggiare non soltanto la diffusione di film per e tra gli indigeni, ma persino la mera produzione di documentari ambientati nei territori da lui presieduti.

Nel divario tra buoni propositi e realizzazioni il dibattito rese palese che nei fatti non furono presi in considerazione altri destinatari e altri soggetti del documentario che non fossero gli italiani. D'altronde, che gli unici provvedimenti presi nell'ambito dei rapporti tra cinema e indigeni riguardassero la censura di quegli episodi potenzialmente lesivi del prestigio della razza bianca è un'ulteriore testimonianza di un contatto interculturale che fu a malapena immaginato e mai preso seriamente in considerazione al di fuori delle pagine delle riviste e dei proclami.

Mentre negli stessi anni a poche centinaia di chilometri di distanza il governo britannico, grazie al supporto della Carnegie Corporation e dell'International Missionary Council, promuoveva la creazione del Bantu Educational Kinema Experiment, che in soli tre anni di attività (1935-1937) produsse 35 film aventi per fine l'educazione tecnica e professionale degli indigeni dell'Africa orientale britannica²²³, i responsabili della produzione documentaria italiana, in un contesto politico e socio-economico in tutto e per tutto incomparabile, non solo non si interessarono a replicare l'esperienza inglese, di cui erano pure a conoscenza²²⁴, ma anzi rifiutarono di dedicare agli indigeni la pur minima attenzione, impegnandosi invece a forgiare una immagine dell'Impero dalla quale essi furono scientemente rimossi²²⁵.

L'aurora dell'Impero e l'epopea del lavoro italiano

La questione della diffusione della civiltà per tramite del cinema, come anticipato, può essere inquadrata anche da una prospettiva più affine alle istanze del modernismo politico. Per fare ciò è necessario ridimensionare le funzioni educative del medium per mettere in rilievo invece quegli elementi direttamente coinvolti nell'informazione e nella propaganda, e quindi

²²³ Il BEKE coinvolse Kenya, Uganda, Tanganica (oggi Tanzania, Zanzibar escluso), Nyasaland (oggi Malawi) e Rhodesia settentrionale (oggi Zambia). Cfr. Rosaleen Smyth, "The Development of British Colonial Film Policy, 1927-1939, with Special Reference to East and Central Africa", *The Journal of African History*, vol. 20, n. 3, 1979, pp. 437-450; Glenn Reynolds, "The Bantu Educational Kinema Experiment and the Struggle for Hegemony in British East and Central Africa, 1935-1937", *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 29, n. 1, 2009, pp. 57-78; James Burns, *Cinema and Society in the British Empire, 1895-1940*, Palgrave Macmillan, London 2013, pp. 118-132.

²²⁴ An., "Aspetti sociali del cinema educativo", *Cineomnia*, n. 18, 1935, p. 5. Cfr. Gianmarco Mancosu, *Il Luce per l'Impero*, cit., pp. 218-223.

²²⁵ Sul fallimento del cinema per gli indigeni, cfr. Salvatore Ambrosino, "Cinema e propaganda in Africa Orientale Italiana", *Ventesimo secolo*, vol. 1, n. 1, 1991, pp. 127-150.

rivolgere l'attenzione alle funzioni del cinema in termini di mobilitazione, persuasione e ricerca del consenso.

Se la produzione documentaria sulla guerra d'Etiopia testimoniò una vitalità e una varietà che anche gli osservatori più scettici dovettero ammettere, la vita dell'Impero non riuscì ad attirare entusiasmi, interessi e iniziative anche soltanto lontanamente paragonabili. Per certi versi, anzi, il film sulle adunate del maggio 1936 da cui questo capitolo ha preso le mosse segnò il principale momento di svolta nella storia del documentario imperiale, poiché ne spostò il baricentro sulla madrepatria a discapito dei territori d'oltremare. Da quella data in poi si assistette a un fenomeno quasi paradossale, considerando i costi materiali e politici che la guerra comportò per la nazione e i ricavi che almeno sul piano propagandistico sarebbe stato legittimo attendersi: un'attenzione svogliata e occasionale nei confronti del Reparto da parte dell'Istituto Luce, che preferì invece concentrarsi su film che, pur non essendo girati in loco, glorificassero l'Impero come la più grande realizzazione *storica* del fascismo.

L'Impero divenne un comprimario fisso dei documentari di celebrazione del regime (*Crede, obbedire, combattere, La scuola fascista, Nella luce di Roma*) e dei cortometraggi animati di propaganda anti-inglese di produzione INCOM (*Il vero volto dell'Inghilterra, I pionieri, La carta d'Europa, Inghilterra contro Europa, Roma e Cartagine, Il principio della fine*). Nel frattempo si registrò la graduale sparizione dagli schermi italiani delle immagini dei territori occupati, delle attività e dei progetti lì condotti, della missione civilizzatrice, della colonizzazione e di tutti quegli aspetti della vita dell'Africa orientale che ragionevolmente uno spettatore avrebbe desiderato conoscere.

Quel che venne gradualmente a mancare dal maggio 1936 non fu la presenza dell'Impero nella propaganda cinematografica, ma la sua realtà concreta, le immagini di quel lavoro e di quella civiltà che il regime aveva postulato come fine ultimo della guerra d'Etiopia. Una possibile spiegazione di questo curioso fenomeno riguarda le motivazioni che spinsero il regime a intraprendere un'impresa che, proprio per via dello scarto tra costi e ricavi, non è del tutto inesatto considerare fallimentare sotto molteplici aspetti.

Per Giorgio Rochat la questione è netta: “l'unica ragione della guerra d'Etiopia era appunto la ricerca di prestigio, il grande successo che doveva consacrare la dittatura fascista di fronte all'Europa e al mondo”²²⁶. Per rafforzare la propria tesi lo storico ha individuato tre caratteristiche deleterie dell'impostazione dell'Impero. Esse evidenziano l'assenza di un programma a medio o lungo termine e di una qualsivoglia strategia, e quindi rendono palese come l'Impero smise ben presto di essere una reale preoccupazione politica ed amministrativa

²²⁶ Giorgio Rochat, “La guerra in Etiopia: modernità e limiti”, in Riccardo Bottoni (a cura di), *L'impero fascista*, cit., pp. 105-116, p. 108.

del Regime: la rapidità e l'approssimazione dell'organizzazione²²⁷, il rifiuto della collaborazione con le autorità etiopiche e la sovrapposizione di poteri tra viceré, governatori, ministero dell'Africa italiana, nuova burocrazia coloniale, organi del partito e grandi imprese che gestirono lavori stradali ed edilizi.

A ulteriore dimostrazione della tesi che vuole che il regime governò l'Impero perseguendo esclusivamente “risultati di prestigio a breve termine, senza un programma di sviluppo realistico come sfruttamento delle risorse locali, né di coesistenza con le popolazioni”²²⁸ non può trascurarsi come l'occupazione dei territori che costituivano l'Impero negussita non fu mai portata a termine e la resistenza etiopica fu molto attiva anche dopo la devastante repressione a seguito dell'attentato al viceré Rodolfo Graziani (19 febbraio 1937)²²⁹. In una situazione di governabilità a dir poco limitata e in mancanza di una reale colonizzazione e di un progetto organico di valorizzazione, o anche soltanto di sfruttamento, delle scarse risorse dell'Africa Orientale Italiana, sembra perciò plausibile che, nonostante i meriti e il successo della propaganda bellica, “dopo il maggio 1936 l'interesse per l'Impero calò rapidamente”²³⁰.

Per l'Istituto Luce ciò non significò solamente un ridimensionamento delle attività del Reparto foto-cinematografico per l'Africa orientale, che infatti fu alleggerito nelle strutture, nel personale impiegato e nelle risorse finanziarie, ma anche una differente strategia produttiva che giustificasse almeno la presenza nei territori occupati. Al fine di non far gravare le poche ma costose produzioni del Reparto sul bilancio dell'ente, il Luce approfittò del proprio statuto di “organo tecnico” degli enti posti sotto il controllo dello Stato per realizzare documentari per conto di terzi (*Foreste e forestali in A.O.I.* per la Milizia nazionale forestale, *Attività mineraria in Eritrea* per il Governo dell'Eritrea, *La fondazione della nuova Addis Abeba* per il municipio di Addis Abeba). Per *Contributo all'autarchia: la mica*, verosimilmente finanziato dalla Società Anonima Milanese e dalla Magneti Marelli, e per *Strada dancala*, apoteosi epica dell'edilizia parastatale, è addirittura possibile ipotizzare un'operazione commerciale privata, affatto insolita persino per un ente come il Luce in cui l'ingerenza delle istituzioni si tradusse per tutto il Ventennio in una cura per la documentazione per quanto possibile gratificante delle loro attività, come peraltro hanno dimostrato la solerzia e la precisione con le quali il Reparto durante la guerra d'Etiopia si preoccupò di “coprire” le gesta di tutti gli attori presenti sul terreno.

²²⁷ La suddivisione territoriale è stata per molti africanisti una delle ragioni delle guerre nel Corno d'Africa nei decenni a venire: cfr. Haile Larebo, *The Building of an Empire: Italian Land Policy and Practice in Ethiopia, 1935-1941*, Clarendon Press, Oxford 1994; Peter Woodward, *The Horn of Africa: State, Politics, and International Relations*, I.B. Tauris, London-New York 1996, pp. 23-35; Bahru Zewde, “L'occupazione italiana dell'Etiopia: documenti, ricordi, conseguenze”, in Riccardo Bottoni (a cura di), *L'impero fascista*, cit., pp. 88-104.

²²⁸ Giorgio Rochat, “La guerra in Etiopia”, p. 113.

²²⁹ Cfr. Zaude Hailemariam, “La vera data d'inizio della seconda guerra mondiale”, in Angelo Del Boca (a cura di), *Le guerre coloniali del fascismo*, cit., pp. 288-313.

²³⁰ Giorgio Rochat, “La guerra in Etiopia”, p. 108.

Escludendo dal novero i posteriori *La fondazione della nuova Addis Abeba* e *Strada dancale*, è probabilmente a questi film che faceva riferimento lo sfogo di Luigi Freddi, il quale, scrivendo al ministro Alfieri alla fine del 1938 a proposito dei film africani del Reparto, affermò senza mezze misure di trovare scandalosa una produzione, quella del Luce nel suo complesso, “che non risponde[va] ai necessari minimi requisiti tecnici, spettacolari, sociali, col solo risultato di iniettare quotidianamente una razione di noia mal sopportata”²³¹. Accanto a questi, si segnala infine l’unico tentativo sistematico di “mostrare” la colonizzazione italiana in Africa orientale, la serie *Cronache dell’Impero*, impresa isolata ma meritevole, quanto meno per il tentativo di rinnovamento dei codici linguistici ed espressivi, che occupò in maniera consistente il Reparto, assieme alla produzione dei cinegiornali, la quale non registrò a livello quantitativo un declino paragonabile a quello dei documentari²³².

Della serie e de *La fondazione* si tratterà diffusamente nei prossimi capitoli. Prima bisogna soffermarsi su una questione che a questo punto appare cruciale: la cesura tra produzione bellica e produzione imperiale. Infatti, a fronte di una situazione disastrosa come quella dell’Impero e di un’attività produttiva in piena stagnazione, portata avanti per inerzia più che per impulso di un qualsivoglia progetto, il documentario imperiale prese una forma per più di un verso estranea a quanto fino ad allora portato avanti. Giudicata nel complesso, infatti, la produzione imperiale risulta essere frutto di esigenze occasionali legate alla celebrazione di specifiche manifestazioni della colonizzazione, e non un progetto coerente di promozione dell’attività italiana in Africa Orientale. Proprio in ragione di questa impostazione, o più propriamente per la mancanza di quella, continuare a considerare il documentario imperiale come uno degli esiti del modernismo senza distinguere le due fasi appare più problematico. Lo scarto consistente non riguardò soltanto il nudo dato quantitativo. Mentre la prima esplorava ciò che potrebbe dirsi il modernismo applicato, ovvero saggiava le possibilità di uno “stile” con finalità comunicative ben precise, la seconda si rivolgeva invece alla dimensione ideologica del modernismo politico.

Nei fatti, la produzione imperiale mise a fuoco, anche se in maniera confusa e quasi sempre raffazzonata, le credenze che costituirono il cuore dell’ideologia fascista, offrendone un limitato ventaglio di varianti che ne predilesse di volta in volta aspetti specifici. Pur nella mediocrità complessiva che caratterizzò quell’insieme di film, il Luce si sforzò di creare un’immagine dell’Impero che fosse coerente, o almeno fedele, ai dettami ideologici del regime, sebbene la realtà dei fatti non potesse essere più lontana da quei presupposti. In questo senso, i film realizzati tra il maggio 1936 e il 1940 presentano tutti una forma di schizofrenia, determinata dalla posizione di stallo a cui le contraddizioni strutturali dell’Impero avevano costretto l’Istituto

²³¹ Cit. in Luigi Freddi, *Il cinema*, cit., p. 228.

²³² Cfr. Gianmarco Mancosu, *La Luce per l’Impero*, cit., pp. 304-330.

Luce. Da una parte, Paulucci di Calboli riuscì a trovare l'appoggio aperto di Mussolini a favore della sopravvivenza del Reparto in Africa orientale a condizione che questo si fosse votato “ai nuovi compiti di documentazione delle opere civili” (e che lo avesse fatto “senza dover richiedere [ulteriori] esborsi ai diversi enti statali interessati”)²³³. Dall'altra, la realtà assai modesta degli investimenti e degli sforzi compiuti dal regime per “l'incivilimento e la valorizzazione delle terre conquistate”²³⁴ costrinse il Luce a sacrificare sistematicamente il valore testimoniale e informativo del documentario imperiale in ottemperanza alle necessità della propaganda, che ovviamente non prevedevano che si potesse mostrare una colonizzazione che non stesse procedendo in perfetto stile fascista, ovvero con l'impeto, la determinazione e la potenza che nel discorso della propaganda caratterizzavano ogni intervento del regime²³⁵. A ciò si aggiunga che, eccezione fatta per le pressioni provenienti dall'Ufficio Stampa e Propaganda “Africa Orientale”, il Luce non ricevette alcuna sollecitazione da parte del regime per realizzare una campagna di propaganda intensiva.

Si comprende l'imbarazzo implicito nel rifiuto di uno sforzo programmatico mirato alla valorizzazione di iniziative e processi che non furono mai compiutamente portati avanti dalle istituzioni preposte. L'impasse non era del tutto inconsueta, se si pensa che anche nei sette mesi della guerra d'Etiopia gli operatori del Luce si trovarono a dover fronteggiare con lo stesso impaccio la questione del valore testimoniale e informativo del documentario. In quel caso, l'organizzazione tattica e strategica della guerra, il carattere degli scontri armati, l'ignoranza del territorio e la scarsa dimestichezza della maggior parte degli operatori con i codici del documentario bellico furono le cause, in combinazione con fattori altrettanto contingenti, di una disponibilità molto limitata di immagini dall'innegabile valore documentario. Nei diciotto cortometraggi bellici infatti, soltanto in una manciata di inquadrature si intravedono le truppe nemiche – “quello etiopico”, sintetizza Silvio Celli, “è un nemico più evocato che visto”²³⁶ –, e non sono di numero molto maggiore le occasioni in cui lo spettatore è messo nelle condizioni di poter ricostruire l'andamento delle azioni militari. Come si è visto, il problema, che era ben noto persino al presidente del Luce²³⁷, fu risolto in quella ricerca di “maggior rendimento artistico ed emotivo” e “maggior drammaticità di rappresentazione”²³⁸ che è stata individuata essere alla

²³³ Lettera di Giacomo Paulucci di Calboli Barone a Benito Mussolini, 24 luglio 1936, in ACS, PCM, 1934-36, f. 17.1.3422/36, cit.

²³⁴ Dossier “Servizio Fotocinematografico per l'A.O.”, giugno 1936, cit.

²³⁵ Per una ricostruzione dello “stile fascista integrale”, cfr. Carlo Galeotti, *Achille Starace e il Vademecum dello stile fascista*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2000.

²³⁶ Silvio Celli, “Le guerre del LUCE”, cit., p. 68.

²³⁷ Cfr. lettera di Giacomo Paulucci di Calboli Barone a Dino Alfieri, 24 marzo 1936, in ACS, MCP, Gabinetto, b. 115, “Reparto Foto-Cinematografico” in cui l'autore indica le ragioni che impediscono che gli operatori realizzino riprese “più particolarmente aderenti alle azioni di guerra”.

²³⁸ *Ibidem*.

base del ricorso a strategie espressive, formali e retoriche di ascendenza modernista. Non potendo presentare allo spettatore le immagini della guerra, il Luce, dunque, individuò nel modernismo quel nucleo di possibilità tecniche che permettevano di presentare allo spettatore le sensazioni e gli effetti della guerra in una esperienza letteralmente estetica. Eppure, in quel caso, la guerra con tutta evidenza accerchiava gli operatori inviati al fronte al seguito delle truppe italiane, e, per quanto essi non fossero in grado di coglierne gli aspetti e i caratteri enfatizzati dalla propaganda militarista, la sua concretezza reale era innegabile anche in quei film del Reparto in cui ancora non era stata messa a fuoco coerentemente la soluzione modernista. Altrettanto non può dirsi della colonizzazione, il cui impatto reale fu certamente più difficile da constatarsi con la medesima evidenza.

Il compito del Luce in Africa fu quello di ricondurre all'ordine del visibile gli esiti della conquista e della successiva colonizzazione come processo apparentemente unitario e totalitario, una varietà di fenomeni disseminati nello spazio e nel tempo, impossibili da catturare con uno sguardo d'insieme. Se nella produzione bellica a stabilire il principio di unità fu la dimensione propriamente estetica, nella produzione imperiale fu invece quella ideologica. Una comparabile ricerca di un principio di unità, d'altronde, caratterizzò pure i cinegiornali africani, i quali, pur limitandosi alla pura cronaca di singoli avvenimenti o anche delle singole manifestazioni della colonizzazione²³⁹, volsero la propria attenzione a processi dalla portata ideologica più ampia e ne sottolinearono la compiutezza in rapporto all'Impero, come ha recentemente dimostrato Gianmarco Mancosu²⁴⁰.

Il documentario imperiale si rese su quella che Luigi Goglia e Fabio Grassi hanno ritenuto essere le “componenti più radicali dell'imperialismo coloniale adottate a propria divisa dagli imperialisti fascisti”²⁴¹: il dominio diretto, il razzismo e la colonizzazione demografica. A differenza dei cinegiornali il documentario non illustrò i tre temi tramite le realizzazioni concrete del regime in Africa, più o meno gonfiate per esigenza di propaganda, ma li sublimò in tre categorie dalle connotazioni mistiche più accessibili al pubblico italiano, abituato come era a quel tipo di retorica: la disciplina fascista, la superiorità razziale e l'epopea del lavoro.

²³⁹ A titolo di esempio, per il primo gruppo cfr. “La costruzione di un ponte ferroviario sul fiume Basca” (16 settembre 1936), “L'inaugurazione della scuola indigena che affianca la residenza di Gondar” (17 febbraio 1937), “L'inaugurazione della strada che conduce da Uolchefit a Debivar” (30 giugno 1937); per il secondo cfr. “L'assistenza sanitaria agli indigeni” (20 maggio 1936), “L'opera assistenziale dell'Italia per l'infanzia di Addis Abeba” (14 ottobre 1936), “Le arterie fondamentali dell'Africa” (14 aprile 1937), “I mercati” (13 luglio 1938), “Addis Abeba. Le scuole elementari” (28 giugno 1939).

²⁴⁰ Cfr. Gianmarco Mancosu, *Il Luce per l'Impero*, cit., pp. 253-340.

²⁴¹ Luigi Goglia, Fabio Grassi, *Il colonialismo italiano da Adua all'impero*, Laterza, Bari 1981, p. 210.

L'insistenza e la solennità con cui questi temi furono sviluppati trova una valida esemplificazione in *Strada dancala*, il film sulla costruzione della strada camionale che rese possibile il collegamento tra il porto di Assab sul Mar Rosso e Dessiè, nel cuore dell'Impero.

Dismessa la finzione pretestuosa della "missione civilizzatrice", sulla quale invece si costruì una discreta parte di quella propaganda bellica che nell'incivilimento dei popoli indigeni e nella soppressione della schiavitù trovava una delle sue ragioni più stringenti, il documentario sviluppò l'immagine dell'Impero come "il grande campo di lavoro delle future generazioni italiane"²⁴² in cui le opere del regime alimentavano quel processo di modernizzazione che la semplice presenza degli operai italiani in Africa orientale aveva avviato a pieno ritmo. A livello visivo, questo concetto è ribadito per mezzo di una messa in quadro che raramente lascia il campo libero dalle tracce della presenza italiana, mirando così alla trasformazione di tutto lo spazio esterno in un infinito cantiere a cielo aperto.

Gli oltre duemila lavoratori italiani si sentivano, sostiene il commento, "uniti come una milizia, disciplinati, oltre che dal senso del dovere, da una fede piena e cosciente", e consapevoli di far parte di un'aristocrazia del lavoro contrapposta alla manovalanza indigena il cui unico merito era invece quello di essere "assuefatta a sopportare fatiche estenuanti nella temperatura torrida". Le immagini, ancora una volta, confermano la natura della differenza razziale: inquadrature in plongée schiacciano ancora di più degli indigeni già ricurvi sul terreno, mentre gli operai italiani, con cui quelli non condividono quasi mai il quadro, sono colti nell'atto di supervisionare il lavoro dei loro sottoposti. Nelle poche scene paesistiche la macchina da presa indugia con panoramiche irregolari sulle enormi distese lungo le quali si sbroglia la sinuosa striscia d'asfalto e con brevi inquadrature piuttosto ripetitive sui tratti di strada e sui ponti a ribadire nuovamente l'estraneità di quel prodotto tipicamente occidentale a una regione "selvaggiamente deserta e ostilissima all'uomo", priva di qualunque altro segno del lavoro umano.

All'incirca a un terzo del film, in maniera abbastanza curiosa, una lungo flashback racconta la vita della comunità dancala prima della costruzione della strada: si susseguono vivaci scenette di indigeni che danno la caccia a un coccodrillo, carovane di cammelli che guadano un fiume per portare sull'altopiano merci provenienti dal porto di Assad, animali che circondano un gruppo di dancali sorpreso nel tentativo di ripristinare un pozzo diroccato, una spianata in cui è montato un primitivo mercato dove si incontrano gruppi di tribù provenienti da diverse parti della regione. Di seguito, dopo che una mappa animata ha illustrato le forme del "miraggio di un esploratore nostro, il Giulietti, attuato dalla volontà e dal lavoro fascista", ovvero della camionale

²⁴² Istituto Fascista dell'Africa Italiana, *Vademecum africano*, cit., p. 76.

dancala, il film mostra l'arrivo delle prime "centurie di operai" nell'ottobre del 1936: un camion gremito di uomini si inerpica per un sentiero montagnoso, una vegetazione sparuta tutt'attorno, poco altro. Qualche scena dopo, una carovana di cammelli incrocia una colonna di autocarri e i due gruppi di uomini diventano, rispettivamente, "avanzi di un triste passato" e rappresentanti di "un luminoso avvenire".

La connessione tra lavoro e civiltà con tutta evidenza non ha nulla di originale, né può essere immediatamente ricondotta alle istanze del modernismo politico: tanto la propaganda degli stati democratici quanto quella dei regimi autoritari, per giunta in quegli stessi anni, stavano esplorando in lungo e in largo le declinazioni del tema. Anche la questione del valore emancipatorio del lavoro, che nel film viene sviluppata sottolineando come gli indigeni siano pagati "in giusta misura" e le condizioni di tutti gli abitanti della regione miglioreranno a vista d'occhio una volta che la camionale faciliterà il traffico di uomini e di merci, è un luogo comune molto diffuso nella propaganda coloniale. Quel che ha di specificamente modernista *Strada dancala*, e più estesamente tutta la produzione imperiale del Luce, è il rifiuto del progresso e del benessere sia come ideali assoluti che come orizzonti discorsivi ultimi. Esso, al contrario, propose una visione dell'Impero che ne individuava il senso nella funzione eminentemente storica che esso fu chiamato a ricoprire per il regime, coerentemente con i presupposti totalitari che ne inquadrarono il discorso ideologico.

La camionale pomposamente battezzata "Strada della vittoria" fu in effetti una delle maggiori realizzazioni del fascismo in Africa orientale: essa, tuttavia, non fu celebrata nel documentario come tale, come appunto un'opera stradale imponente e moderna, ma incarnò invece quella che per utilizzare uno slogan mussoliniano richiamato anche nel film potrebbe dirsi "la passione romana" del regime. Nel ricondurre l'Impero a passione, implicando inevitabilmente la duplice opposizione di fondo con azione e ragione, e congiungerla con l'ideale mitico della Romanità – il tema su cui, come si vedrà, si fondò gran parte della propaganda imperiale nella madrepatria – *Strada dancala* esprime con molta efficacia la dimensione mistica del documentario imperiale, ovvero la promessa di quella rivoluzione palingenetica di cui l'Africa Orientale Italiana rappresentava soltanto un preludio di ambientazione esotica.

2.

GEOGRAFIA

Una delle più semplici definizioni dell'imperialismo vuole che esso sia in essenza una "pratica" spaziale, e quindi una questione di pertinenza geografica: "significa pensare in termini di territorio, colonizzare e controllare una terra che non è nostra, che è distante ed è abitata e posseduta da altri"²⁴³. Le profonde associazioni tra terra e proprietà, territorio e potere, geografia e politica non costituiscono soltanto l'oggetto della gran parte delle elaborazioni relative all'imperialismo, ma il nucleo di tutte quelle pratiche di ricerca, sfruttamento e amministrazione sviluppate dai paesi occidentali per assicurarsi il controllo di territori assoggettati, distanti ed esautorati fin nei caratteri storici e identitari più profondi.

La storia della geografia come disciplina scientifica è stata sempre intrecciata con quella dell'imperialismo, ma non sarebbe del tutto corretto sostenere, come fanno Neil Smith e Anna Godlewska, che tale legame "fu preso sul serio soltanto alla fine degli anni Ottanta quando cominciarono a essere pubblicati lavori con un approccio critico nei confronti della geografia"²⁴⁴. Al contrario, la geografia moderna è sempre stata cosciente della natura della propria relazione con l'imperialismo, sebbene questa non sia stata sottoposta a critica prima degli ultimi tre decenni.

La più influente teoria geografica a cavaliere tra Otto e Novecento, quel determinismo geografico di Friedrich Ratzel che superò già negli anni Settanta i confini delle università germaniche per divenire il paradigma dominante per mezzo secolo, fu intrinsecamente ed esplicitamente designata per provvedere una consistente linfa teorica all'ideologia imperialista²⁴⁵. Dopotutto, persino il nucleo della politica espansionista del Nazismo si sviluppò a partire dal concetto ratzeliano di *Lebensraum* (lo spazio vitale entro il quale un paese, inteso come organismo vivente, può prosperare) e in esso trovò una giustificazione con cui motivare ogni sforzo per conquistare e assoggettare paesi più deboli in una sorta di versione socio-politica della selezione naturale darwiniana²⁴⁶. Pure ignorando la manipolazione delle teorie di Ratzel operata dai

²⁴³ Edward Said, *Cultura e imperialismo*, Gamberetti, Roma 1998, or. 1993, pp. 32-33.

²⁴⁴ Neil Smith, Anna Godlewska, "Introduction: Critical Histories of Geography", in Neil Smith, Anna Godlewska (a cura di), *Geography and Empire*, Blackwell, Oxford-Malden, Mass. 1994, p. 5.

²⁴⁵ Cfr. Mark Bassin, "Imperialism and the Nation State in Friedrich Ratzel's Political Geography", *Progress in Human Geography*, no. 11, 1987, pp. 473-495.

²⁴⁶ Cfr. Woodruff D. Smith, "Friedrich Ratzel and the Origins of Lebensraum", *German Studies Review*, vol. 3, no. 1, 1980, pp. 51-68. Per una ricognizione dell'influenza di Ratzel sulla moderna geopolitica, cfr. Michael Heffernan, "Fin

propagandisti nazisti, i quali mischiarono con disinvoltura le nozioni di razza e di superiorità genetica con una teoria che guardava invece alle influenze ambientali, Ratzel “derivò alcuni contenuti [...] dell’idea di *Lebensraum* da una peculiare ideologia colonialista [...] e li sviluppò in risposta alle necessità politiche di diversi settori del movimento coloniale”²⁴⁷. L’impressionante influenza della scuola tedesca, che sopravvisse di gran lunga al proprio fondatore, colpì tutto il mondo, dall’Europa (Francia esclusa) al Giappone, fino agli Stati Uniti, e ovviamente raggiunse anche l’Italia, dove pure contribuì alla formazione della geografia come disciplina accademica.

Lucio Gambi ha osservato che le idee di Ratzel penetrarono in Italia nella fase in cui i geografi cominciarono a entrare nelle università e da lì ricercavano un equilibrio tra l’autonomia scientifica e la seduzione delle iniziative politiche ed economiche. Da quelle istituzioni la geografia “poteva esercitare, contro l’opposizione di sinistra, ruoli giustificativi, da schierarsi con entusiasmo in favore prima delle aspirazioni coloniali africane e poi delle rivendicazioni nazionaliste sopra le regioni alpine orientali e istriano dalmate”²⁴⁸. Al di là dell’accademia, in cui il ruolo della geografia era subordinato alla utilità operativa garantita dalla collaborazione con discipline quali la statistica, la demografia e l’economia, la versione italiana del determinismo ratzeliano, promulgata da Giuseppe della Vedova, Olinto Marinelli e Roberto Almagià conquistò una posizione di rilievo nel dibattito politico. Appiattendosi nei decenni successivi verso posizioni sempre più nazionaliste, la geografia italiana conquistò una posizione privilegiata dalla quale servire il Regime e le sue aspirazioni, non ultime quelle coloniali²⁴⁹.

Il percorso di graduale intrappamento della disciplina, condiviso con molte altre durante il Ventennio, prevedette opere di costante legittimazione e manifestazioni di aperto nei confronti dell’agenda del Regime. Persino sotto-discipline di limitato impatto dovettero rispondere a preoccupazioni precipuamente politiche: la storia della geografia, per esempio, divenne il campo nel quale rintracciare titoli di prelazione sui territori esplorati dagli italiani da spendere nel dibattito pubblico. La cosiddetta “coscienza geografica italiana” divenne un *passpartout* per stimolare impulsi patriottici ed espansionistici malamente mascherati da attitudini culturali. In risposta alla naturalizzazione delle funzioni politiche della disciplina “scarsa fu la percezione che la geografia stesse trascurando il suo status di scienza ‘oggettiva’”²⁵⁰.

de siècle, fin du monde? On the Origins of European Geopolitics, 1890-1920”, in Klauss Dodds, David Atkinson (a cura di), *Geopolitical Traditions. A Century of Geopolitical Thoughts*, Routledge, London-New York 2000, pp. 27-51.

²⁴⁷ Woodruff D. Smith, “Friedrich Ratzel and the Origins of Lebensraum”, cit., p. 63.

²⁴⁸ Lucio Gambi, “Storia della geografia in Italia”, in Id., *Una geografia per la storia*, Einaudi, Torino 1973, p. 14.

²⁴⁹ *Ivi*, pp. 25-27; cfr. Id., *Geografia e imperialismo in Italia*, Patron, Bologna 1992; Costantino Caldo, *Il territorio come dominio: la geografia italiana durante il fascismo*, Loffredo, Napoli 1982.

²⁵⁰ David Atkinson, “Geopolitics, Cartography and Geopolitical Knowledge: Envisioning Africa from Fascist Italy”, in Morag Bell, Robin Butlin, Michael Heffernan (a cura di), *Geography and Imperialism, 1820-1940*, Manchester University Press, Manchester 1995, p. 273.

Ovviamente, nella misura in cui la disciplina geografica fu in grado di penetrare e influenzare il discorso pubblico, teorie e concetti inizialmente sviluppati in un contesto scientifico furono adattati e diffusi all'interno dei domini della cultura popolare, della propaganda, della comunicazione di massa, del discorso politico, eccetera. Proprio perché coinvolti strumentalmente nella promozione dell'ideologia fascista, oggetti, strumenti, metodi e teorie della geografia raggiunsero forme culturali con le quali molto difficilmente avrebbero potuto avere un qualsivoglia contatto altrimenti. In altri termini, la volgarizzazione di un pur vago sapere geografico implicò la sopravvivenza delle sue fondamenta in prodotti culturali dalla natura più varia.

Per questa ragione, il seguente capitolo questionerà alcuni documentari coloniali e imperiali che esibiscono una forte relazione con la "coscienza geografica italiana", e in particolare le modalità attraverso le quali alcuni documentari sulle colonie e sull'Impero includono formazioni discorsive di pertinenza geografica: ogni sezione si rivolgerà da prospettiva differente alla relazione mutuale tra luoghi, popoli e ambienti di una delimitata porzione della Terra e alla loro visualizzazione, descrizione e rappresentazione attraverso il cinema documentario.

La prima parte interrogherà il *locus classicus* dell'analisi dei rapporti tra documentario e colonialismo: la rappresentazione del paesaggio. Si dimostrerà come i film ambientati in Africa Orientale esibiscano un conflitto tra una idea tradizionale di paesaggio, tutta incentrata su vedute pittoresche e popoli non "addomesticati", e una di matrice modernista, atta a testimoniare la validità di quelle forze trasformative che il Regime pretendeva di star impiegando nei medesimi territori. Questo conflitto sarà analizzato "geograficamente" tramite la ricognizione di tre tipologie astratte di paesaggio, che verranno definite pittoresco, abietto e razionale.

La seconda parte si rivolgerà a una pratica tanto marginale e sottovalutata dagli studiosi quanto cruciale per la comprensione delle relazioni tra cinema documentario, propaganda e discorso geografico: il film di spedizione. Si metterà dunque a fuoco la pregnanza discorsiva che investì la concezione e la rappresentazione dello spazio, rispetto alla quale il film di spedizione offrì delle prospettive tutt'altro che comuni nella produzione documentaria. Quel paragrafo, in particolare, intenderà illustrare le modalità attraverso le quali il film di spedizione elaborò una peculiare concezione di spazio in cui l'incontro tra l'uomo e l'ambiente si dimostrerà essere regolato da logiche e dinamiche che enfatizzano contingenza e contatto, al contrario di quanto fece in genere il documentario coloniale, il quale elaborò una concezione di spazio radicalmente astratto, non relazionale e sovradeterminato, anche e soprattutto in termini ideologici.

Infine, nell'ultima parte si analizzerà l'utilizzo che i documentari imperiali fecero di due tecniche cinematografiche sviluppate per i fini della visualizzazione del territorio, la mappa

animata e la veduta aerea. A dispetto delle preoccupazioni di ordine scientifico e pedagogico che entrambi i dispositivi sottendono, si dimostrerà invece come esse lascino emergere una profonda instabilità delle modalità di rappresentazione che mina al principio la possibilità stessa di convocare la nozione di territorio in riferimento alle immagini prodotte grazie a quelle tecniche. Ciò che emergerà, al contrario, sarà una valorizzazione degli elementi simbolici del territorio che si realizzò nel documentario imperiale a discapito della determinazione dei suoi elementi reali.

2.1 I paesaggi del documentario imperiale

Un'Africa tanto ammaliante eppure tanto crudele: il paesaggio pittoresco

In giro per il mondo fu una serie di brevi documentari di viaggio realizzata dall'Istituto Luce tra il 1932 e il 1934 e poi improvvisamente abbandonata a dispetto della ventata di aria fresca portata alla produzione del Luce. Un commento salace, uno sforzo produttivo non modesto, vedute attrattive, canzoni popolari e una cura nella confezione tutto sommato inconsueta ne costituivano gli elementi più apprezzabili. Capace di rivitalizzare la formula tardo ottocentesca del travelogue grazie all'ibridazione con quella più vivace del cinegiornale, la serie rappresentava anche un ulteriore passo in avanti nell'elaborazione di un discorso imperialista, condensato ad apertura di ogni episodio da una breve animazione in cui una trottola ruota attorno al globo terrestre²⁵¹ e dallo sfondo esotico su cui si stagliano i titoli (un esquimese, un selvaggio armato di lancia, una capanna attorniata da palme e cespugli, una turista in costume).

In un contesto del genere non potevano di certo mancare le colonie, ma curiosamente sono la più stereotipica versione dell'"Africa" e l'indipendente nazione etiopica ad avere i riflettori puntati addosso. Gli episodi "Intermezzo africano" e "Abissinia" rappresentano due tipici esempi della produzione media del documentario coloniale degli anni Trenta, meriti e contraddizioni incluse. Eppure la distanza che intercorre tra i due è notevole: il primo si fonda su quell'esotismo da cartolina tanto deprecato quanto popolare; il secondo invece incarna la politica aggressiva, la virulenza e lo sprezzo di un Regime che già al principio del decennio avanzava pretese di conquista nei confronti dell'impero del Negus.

"Intermezzo africano" illustra la vita quotidiana di una non meglio specificata località del continente (un piccolo villaggio, un fiumiciattolo e un'area desertica) il cui unico riferimento geografico noto è "una regione appartata in una conca al di fuori delle moderne strade di comunicazione". Per il catalogo ufficiale dell'Istituto Luce l'episodio tratta di "paesaggi che evocano nell'immaginazione le solitudini dell'età preistorica, costumi di una gente primitiva

²⁵¹ Ella Shohat, Robert Stam, *Unthinking Imperialism: Multiculturalism and the Media*, Routledge, London-New York 1994, pp. 100-136, p. 113 osservano che "la predilezione degli studios per loghi con globi rotanti che traduceva anche la loro ambizione imperiale [...] Il logo del globo venne associato con diversi studios (Universal, RKO), e con la casa di produzione britannica dei fratelli Korda, i cui film [...] spesso avevano a che fare con temi imperialisti. L'immagine del globo evoca simbolicamente poteri divini, giacché il creato implica il creatore". Una posizione analoga, a prova del fatto che queste forme dell'immaginario imperialista riguardano non soltanto i regimi autoritari e le democrazie occidentali, è quella di Oksana Sarkisova, "Across One Sixth of the World: Dziga Vertov, Travel Cinema and Soviet Patriotism", *October*, n. 121, 2007, pp. 19-40.

dominata dalle oscure e spesso selvaggiamente poetiche leggi dell'istinto"²⁵². Per lo spettatore comune, invece, è una successione di vedute pittoresche, tramonti sulle oasi, animali esotici ("coccodrilli centenari", "ippopotami dalle sagome preistoriche", "uccelli misteriosi") ed esemplari di un'umanità nella quale egli non può riconoscersi.

"La natura, quando è naturalmente natura, ispira al lirismo anche il più indurito giramondo", la voce over afferma, "ma rientrando al villaggio, al contatto con il genere uomo, la suggestività del paesaggio perde il cinquanta per cento della sua potenza". L'esotismo romantico di cui l'episodio si ammanta trova piena realizzazione nella natura incontaminata e nel paesaggio idillico. La presenza umana riesce a essere tollerata nella misura in cui essa viene assorbita dalla natura e dal paesaggio: a questi è infatti accordata la capacità di influenzare gli stili di vita, le abitudini e persino il sistema nervoso della popolazione con una potenza tale che "da questo punto di vista, ma solo da questo, noi Europei [...] possiamo invidiare la loro vita". In bilico tra curiosità morbosa e postura etnografica, le sequenze del villaggio trasformano alcuni episodi di vita quotidiana (il mercato, la semina e una cerimonia nuziale) in oggetti di un'analisi a volte perspicace, ma sempre inquinata dal tipico ricorso a commenti gratuitamente grotteschi e razzisti. Ciononostante, la popolazione indigena e i suoi spazi sono il fulcro di una rappresentazione tendenzialmente rispettosa, favorita in ciò da scelte registiche che privilegiano l'alternanza di piani lunghi e primi piani – e non, come è uso in questo genere di film, il campo medio in plongée che schiaccia i soggetti al fine di suggerirne lo stato di oppressione e di impotenza.

Anche il suono occupa una parte di rilievo nella costruzione di un ambiente quasi onirico nel quale le pressioni, i ritmi e le necessità della vita moderna sono spinti fuori campo: a sostegno dell'affermazione che "il rumore di un motore a scoppio, il gracidare metallico di una radio, il fischio di una sirena sembrerebbero altrettante bestemmie alla bontà divina" un'accattivante tema musicale che mischia toni romantici e temi popolari regge il film per la sua intera durata. Un simile tentativo di fabbricare un'"Africa" ideale come spettacolo sensuale e piacevole è ovviamente rafforzato dalle modalità di rappresentazione riservate alle donne indigene, al cui fascino è tributato omaggio in due segmenti distinti dell'episodio. Nel primo cinque giovani donne in costumi locali – "campioni di civettuola femminilità" – si mettono in mostra davanti la macchina da presa con lo scopo di "tramandare alle consorelle bianche il loro più grazioso sorriso". Nel secondo quattro giovani donne espongono i loro corpi a un manipolo di astanti e pretendenti nell'atto di "comprarle" all'asta. Davanti una scenetta tanto esotica e maliziosa il commento non riesce a trattenersi:

²⁵² Cit. in Gian Piero Brunetta, Jean A. Gili, *L'ora d'Africa del cinema italiano, 1911-1989*, Materiali di lavoro, Trento 1990, p. 156.

Ecco le quattro bellezze che, allineate, attendono il beneplacito dei pretendenti per far loro ammirare le proprie grazie così che questi, con il sangue riscaldato, possano aumentare le loro offerte che fisseranno il rango delle donne nelle comunità. Pensate quante arie si darà la donna che è stata pagata tre capre e una vacca presso quella che non ha saputo valere di più di due porcellini. Gli eleggibili, seduti in circolo, incominciano ad ammirare le loro future un'a una e a offrire i capi di bestiame, in questo stimolati o sconsigliati da parenti e amici. Certo che le donnine sono belle e bene ornate. L'anello al naso, però, non serve, come potreste credere, per attaccarle ai piedi del letto in caso di assenza del marito, ma bensì è un orecchino portato secondo l'uso della loro tribù. Nessun particolare viene trascurato nella valutazione della futura sposa. Le discussioni continuano animate tra i pretendenti, mentre gli altri, che non sono in lizza, si accontentano di offrire uno spettacolo gratuito ai propri occhi.

Il corpo femminile, la cui piena disponibilità è chiaramente ribadita dal commento, è presentato come uno “spettacolo gratuito” per gli astanti e offerto come tale anche allo spettatore. La macchina da presa indugia in inquadrature lascive e movimenti di macchina sensuali che su un corpo bianco sarebbero stati considerati pornografici²⁵³. Essendo perfettamente integrato alla natura, il corpo della donna riceve un trattamento analogo a quello riservato al paesaggio, rispetto al quale sembra essere in rapporto metonimico. L'associazione dei due termini, d'altronde, è stata ampiamente identificata come una delle principali fonti di attrazione del “Continente nero”²⁵⁴.

Come ha osservato Anne McClintock, la sessualizzazione dello spazio africano e l'assimilazione delle donne indigene a “cippi di confine [*boundary markers*] dell'Impero” sono elementi nodali dell'imperialismo moderno e ne fondano la “tradizione porno-tropica”²⁵⁵. Appartengono a pieno titolo alla tradizione, per esempio, le “vedute” fotografiche realizzate all'indomani della conquista dell'Etiopia in cui sono raffigurate delle donne nude in primo piano e sullo sfondo il panorama urbano di Addis Abeba fotografato dalla sommità di un colle²⁵⁶. Il paesaggio di questi casi diventa lo sfondo sul quale proiettare fantasie sessuali maschili associate con il dominio e il controllo, così creando, per mezzo del lessico facilmente riconoscibile della

²⁵³ Osserva Fatimah Tobing Rony che ciò che per “il corpo femminile [bianco] è considerato pornografico”, per quello nero “rivela sia attrazione che la repulsione del cineasta per la corporalità della donna indigena”, *The Third Eye: Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*, Duke University Press, Durham-London 1996, p. 82.

²⁵⁴ Cfr. Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, Routledge, London-New York 1992; Ann Laura Stoler, *Carnal Knowledge and Imperial Power*, University of California Press, Berkeley 2002; Sarah Mills, *Gender and Colonial Space*, Manchester University Press, Manchester 2005.

²⁵⁵ Anne McClintock, *Imperial Leather: Race, Gender, and Sexuality in the Colonial Context*, Columbia University Press, New York 1995, pp. 18-74.

²⁵⁶ Per Silvana Palma (*L'Italia coloniale*, Editori Riuniti, Roma 1991, p. 44) si tratterebbero di fotografie utilizzate dalle prostitute come biglietti da visita.

cultura visuale imperialista, un cortocircuito che rende il corpo della donna l'equivalente corporeo del paesaggio (un "corpo paesaggizzato"²⁵⁷).

Allo stesso modo, sembra non privo di conseguenze che sia la prima parte di "Intermezzo africano", tutta focalizzata su paesaggio e natura, che la sequenza dello "scambio commerciale" utilizzino strategie di messa in scena compatibili, come per esempio soluzioni di montaggio, tipi di inquadrature e, più importante, la presenza di alcuni astanti con funzione di mediatori tra la macchina da presa e i soggetti (rispettivamente il paesaggio e il corpo delle donne). Nel primo caso questo ruolo è interpretato da un ragazzino indigeno seminudo, che gioca annoiato sulla riva del fiume con un bastone; nella seconda, invece, dalla folla di uomini visibilmente eccitata che certifica la regolarità della transazione commerciale. Dopotutto, l'idea che il paesaggio necessiti di uno spettatore (non necessariamente dentro il quadro, certo) è già contenuta in nuce nella definizione proposta da Raymond Williams che vuole che esso "implichi separazione e osservazione"²⁵⁸. Per essere letto e decodificato nei suoi valori estetici, il paesaggio necessita di un soggetto (l'osservatore) distaccato e partecipe al tempo stesso, capace di interporre una certa distanza tra sé e lo spettacolo che gli sta di fronte: esso chiede di essere contemplato per diventare un sito di piacere visuale, e non solamente inquadrato, intravisto, attraversato, eccetera. Lo sguardo della macchina da presa e quello dello spettatore, in questo senso, interagiscono nella costruzione di uno spazio che si carica di tutta quella serie di connotazioni culturali che in ultima istanza sono ricondotte alla definizione di paesaggio.

Considerazioni analoghe riguardano i rapporti tra sguardo, macchina da presa e corpo femminile sin dagli esordi della teoria cinematografica femminista²⁵⁹. Corpo delle donne e paesaggio sono equiparati per tramite degli osservatori, vere e proprie figure vicarie dello spettatore (e spettatori diegetici essi stessi) che indirizzando l'attenzione dello spettatore ribadiscono la natura di spettacolo di ciò che è mostrato. Tuttavia, come è logico attendersi da un documentario che di certo non ha alcun interesse a promuovere forme di identificazione tra spettatore e indigeni, molte soluzioni di montaggio in comune tra i due frammenti interrompono lo spettacolo a più riprese. Corpo delle donne e paesaggio sono dissezionati e distanziati: da un lato se ne isolano in maniera feticistica le parti che più esplicitamente fanno appello alla sensualità (il ritratto delle donne indugia sui seni e sui piedi, il paesaggio è evocato tramite le

²⁵⁷ Sebbene questa questione sia stata esplorata in particolare dalla teoria postcoloniale, studi sul paesaggio più tradizionali sono giunti a conclusioni non dissimili. Per esempio, Simon Schama sostiene che "il paesaggio e la popolazione sono morfologicamente simili, costruiti come se fossero d'argilla, e costituiscono in un senso primariamente culturale l'uno la natura dell'altro", in Simon Schama, "Homelands", *Social Research*, vol. 58, no. 1, 1991, pp. 11-30, p. 11.

²⁵⁸ Raymond Williams, *The Country and the City*, Oxford University Press, Oxford 1975, p. 120.

²⁵⁹ Cfr. Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema" (1975), in *Visual and Other Pleasures*, Indiana University Press, Bloomington 1989.

sinuosità del corso del fiume) e dall'altro si fugge il punto di vista delle figure vicarie (delle numerose inquadrature delle due sequenze soltanto due sono soggettive).

La figura dello spettatore vicario ribadisce quella che Martin Lefebvre definisce la produzione “intenzionale” del paesaggio da parte del film (al contrario, quando il paesaggio è “impuro” a produrlo è lo spettatore), una strategia di rappresentazione che metta in risalto la presenza, la funzione e il valore del paesaggio²⁶⁰. Esso dunque impone uno sguardo disciplinato che si rivolge al paesaggio anche grazie a soluzioni in grado di orientare l'attenzione dello spettatore verso l'oggetto in questione, esattamente come in molte delle sequenze di “Intermezzo africano”. In questo senso, il caso in esame nega la tesi del geografo Chris Lukinbeal che vuole che di paesaggio cinematografico possa parlarsi solo a condizione che esso “radichi un film al senso del luogo e della storia di una specifica località”²⁶¹: “Intermezzo africano” non fa riferimento ad alcun luogo concreto e congela il senso della storia in un'indeterminazione senza tempo, e pur tuttavia offre una riflessione compiuta, intenzionale senza dubbio, sulla natura del paesaggio. Che ciò sia possibile dipende in misura preponderante da una particolare associazione discorsiva che ha alimentato l'immaginazione geografica grazie alla quale l'“Africa” è stata inventata²⁶².

Dagli anni Ottanta, e in particolare dal tentativo pionieristico di Denis Cosgrove di legare il paesaggio ai modi di produzione²⁶³, la geografia culturale ha evidenziato le connessioni tra il paesaggio e quelle dinamiche ideologiche, sociali ed economiche che ne fanno uno specifico “modo di vedere” il territorio, cioè “un modo di comporre e armonizzare il mondo esterno in una ‘scena’, in una unità visuale”²⁶⁴. In un contesto dalla forte connotazione ideologica come quello coloniale, una concezione del paesaggio come “modo di vedere” pertiene necessariamente alle strategie di ordinamento e addomesticamento del mondo naturale. A partire da questo presupposto W.T.J. Mitchell è giunto ad affermare che “il paesaggio è una particolare formazione sociale associata con l'imperialismo europeo” e che quindi “la rappresentazione del paesaggio [è] un fenomeno internazionale, globale, intimamente legato con le formazioni discorsive proprie

²⁶⁰ Martin Lefebvre, “Between Setting and Landscape in the Cinema”, in Id. (a cura di), *Landscape and Film*, Routledge, New York-London 2006, p. 30.

²⁶¹ Chris Lukinbeal, “Cinematic Landscapes”, *Journal of Cultural Geography*, vol. 23, n. 1, 2005, pp. 3-22, p. 6.

²⁶² Cfr. V.Y. Mudimbe, *The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy and the Order of Knowledge*, Indiana University Press, Bloomington 1988, pp. 1-23. L'espressione “immaginazione geografica” in questo contesto è da intendersi, come d'altronde Mudimbe suggerisce, come uno dei caratteri dell'Orientalismo, cfr. Edward Said, *Orientalismo*, Bollati Boringhieri, Torino 1991, or. 1978.

²⁶³ Denis Cosgrove, *Social Formation and Symbolic Landscape*, University of Wisconsin Press, Madison 1998, or. 1984.

²⁶⁴ Id., “Geography Is Everywhere: Culture and Symbolism in Human Landscapes”, in Derek Gregory, Rex Walford (a cura di), *Horizons in Human Geography*, Macmillan, London 1989, pp. 118-135, p. 121.

dell'imperialismo". In una formula, il paesaggio rappresenta il "lavoro onirico" [dreamwork] dell'imperialismo²⁶⁵.

L'estetica del paesaggio, e in particolare quella che fa riferimento all'esotismo, diventa quindi una modalità specificamente europea di controllo di spazi estranei, se non minacciosi, attraverso idiomi visuali familiari. Un paesaggio naturale e puro come quello di "Intermezzo africano" è anche e soprattutto un paesaggio "maturo per l'insediamento e la colonizzazione", poiché, come sostiene John Wylie, "il paesaggio come modo di vedere si appaia con una comprensione tipicamente capitalista della natura come *risorsa*"²⁶⁶. Una simile generalizzazione non è tuttavia scevra da equivoci che potrebbero condurre, da una parte, a una forma di essenzialismo paranoide e, da posizione contrapposta ma equivalente, a un facile rigetto: come non è possibile individuare in una qualsiasi rappresentazione del paesaggio esotico i germi di un progetto coloniale, a prescindere dai caratteri e dalle definizioni delle rappresentazioni medesime; non è nondimeno auspicabile il rifiuto delle implicazioni politiche e culturali di ogni rappresentazione del paesaggio, esotico o non, in nome di concezioni più liquide e soggettive quali spettacolo, contemplazione, piacere visivo e simili.

Se il caso in questione illustra una pregnanza politica della rappresentazione del paesaggio, dunque, ciò dipende dalla costruzione dello spazio attraverso le lenti dell'esotismo e del pittoresco: "Intermezzo africano" produce una generica "Africa" che non solo rifiuta di essere associata a una località geografica precisa, ma che ha anche il proprio sistema di riferimento nell'idea comune dell'Africa come fantasticata da una tradizione secolare della cultura popolare. "L'esotismo", ha scritto Gianni Celati, "è un modo per catturare le singolarità empiriche del mondo e ritrasformarle – attraverso l'estetica e la geografia – in meraviglie del mondo"²⁶⁷. L'esotismo e il pittoresco permettono di visualizzare, addomesticare e racchiudere il paesaggio in un sistema di riferimenti intertestuali facilmente identificabili. In quanto categoria estetica, difatti, il pittoresco implica l'ordinamento e il controllo di uno spazio rappresentazionale che si dà come struttura formale codificata, reiterata al punto di renderla conoscibile, e quindi in ultima istanza rassicurante, ben al di là delle proprie connotazioni reali²⁶⁸. Così facendo assicura "l'iscrizione dell'alterità nel flusso della comunicazione"²⁶⁹, flusso che richiede di essere interpretato attraverso griglie di lettura distintamente occidentali.

²⁶⁵ W.J.T. Mitchell, "Imperial Landscape", in Id. (a cura di), *Landscape and Power*, University of Chicago Press, Chicago 1994, pp. 5-34, p. 5, pp. 9-10.

²⁶⁶ John Wylie, *Landscape*, Routledge, London-New York 2007, p. 133, corsivi dell'autore.

²⁶⁷ Gianni Celati, "Situazioni esotiche sul territorio", in Anita Licari, Roberta Maccagnani, Lina Zecchi (a cura di), *Letteratura esotismo colonialismo*, Cappelli, Bologna 1978, p. 24.

²⁶⁸ Cfr. Giorgio Bertellini, *Italy in Early American Cinema: Landscape, Race, and the Picturesque*, Indiana University Press, Bloomington 2010.

²⁶⁹ Carmelo Marabello, *Sulle tracce del vero. Cinema, antropologia, storie di foto*, Bompiani, Milano 2011, p. 80.

L'“Africa” addomesticata ed estranea di “Intermezzo africano” offre un interessante esempio di costruzione dell'alterità. L'episodio, infatti, si iscrive in quel modello che Edward Said ha definito il “tableau vivant di irriducibile stranezza [*queerness*]”²⁷⁰: popoli bizzarri che risiedono in località tanto splendide quanto radicalmente irreali sono rappresentati come incapaci di resistere alla tentazione di esplodere in danze compulsive e urla dissennate, e continuamente sorpresi nell'atto di perdere tempo bighellonando (lo spreco e i suoi opposti, la produttività e l'efficienza, costituiscono tra le molte polarità impiegate per distinguere “noi” e “loro” quella più insistentemente ribadita nel film). Le popolazioni indigene e i loro territori sono resi esotici attraverso una costante comparazione con i loro analoghi occidentali: la differenza prodotta in questa maniera ricade nel dominio dell'eccentricità, della stranezza e della curiosità, così da trasformare gli indigeni in qualcosa di innocuo e tutto sommato comico. Per esempio, è detto che la maniera tramite cui essi fanno il fuoco è sconsigliabile a coloro che, stanchi degli accendini e dei fiammiferi, fossero alla ricerca di un nuovo modo per accendere le sigarette (a meno che, si aggiunge, essi non vogliano bruciarsi i piedi).

La ragione del fascino di quei paesaggi e quei popoli si rintraccia nella circostanza di essere parte dello spettacolo della natura non toccata dal corso della storia. È esplicita in questo senso l'introduzione dell'episodio con le immagini di una clessidra e di un pendolo, accompagnate da un ticchettio cadenzato, e la voce stentorea del commentatore che annunciava un viaggio in zone “dimenticate dal tempo [...] che continuano a vivere come in un'oasi statica la loro vita di duemila anni fa”. Eppure, l'Occidente ha poco a che fare con questa realtà, a parte ovviamente osservarle. La sua alterità in ultima istanza non è né minacciosa né seducente. Ed è così che lo spettatore è invitato a replicare il gesto dell'esploratore dell'ultima sequenza, il quale, “stanco e stordito dalla violenza dei suoni e dei colori dell'Africa, ricerca melanconicamente alla radio una parvenza della patria lontana”, un gesto che nel gioco di rispecchiamenti tra figure vicarie e spettatore invita quest'ultimo a godere del film di finzione che segue il cortometraggio dell'Istituto Luce. L'“Africa” così sfuma e finalmente scompare in una lunga dissolvenza sul tramonto, mentre la musica di sottofondo introduce il tema di *Gli uomini che mascalzoni...*, la hit “Parlami d'amore, Mariù”, allora estremamente popolare. Lo spettacolo distante cede il passo a uno di gran lunga più abituale.

Nel pittoresco feticista di “Intermezzo africano” si riconoscono figure e topoi appartenenti alla lunga tradizione dell'esotismo coloniale che in Italia ha trovato durante tutto il diciannovesimo secolo un terreno assai fertile per mettere radici e svilupparsi. All'alba del secolo successivo l'immagine dell'Africa ne era praticamente infestata. Sorprende quindi rintracciarne

²⁷⁰ Edward Said, *Orientalismo*, Bollati Boringhieri, Torino 1991, or. 1978, p. 108.

una presenza tanto consistente solo in “Intermezzo africano” e constatare dal confronto come il resto della produzione africana dell’Istituto Luce abbia privilegiato il ricorso ad altri tipi di “immaginazione”.

Per rintracciare nella storia del documentario italiano un esempio altrettanto potente di pittoresco feticista bisogna infatti scavare molto lontano. Ne sono certamente indebitati i cosiddetti mondo movie, un filone di grande successo tra anni Sessanta e Settanta costruito attorno a ricostruzioni pseudo-giornalistiche e pseudo-documentarie di usi, costumi, comportamenti, miti e riti di gruppi perlopiù identificati come etnici²⁷¹. Esso condivide con “Intermezzo africano”, tenendo conto di tutte le trasformazioni che un intervallo di trentaquaranta anni può comportare, un atteggiamento riflessivo, ironico e disilluso verso lo spettacolo pittoresco e feticizzato dell’alterità, che assume la forma di un recipiente affascinante, innocuo e in qualche misura repulsivo di piacere visivo. Inoltre i due oggetti condividono anche un certo utilizzo disinvolto della finzione documentaria, essendo molte scenette confezionate a uso e consumo della macchina da presa.

L’eccezionalità del caso di “Intermezzo africano” risiede anche nella sua estraneità all’agenda politica a cui il cinema documentario tutto rispondeva negli anni Trenta. Il pittoresco rimaneva riferimento costante per le produzioni di finzione e amatoriali ambientate in Africa durante il decennio in questione, anche in opposizione all’evidenza che vuole entrambe le tipologie prediligere rappresentazioni del quotidiano e dell’incontro interculturale che richiederebbero ragionevolmente scelte alternative. Nel caso del documentario, invece, la rinuncia sottende una certa ratio politica. Quale sarebbe potuto essere il senso della presenza italiana nelle colonie se l’entità priva di spazio, tempo e senso nota come “Africa” avesse esibito una tale radicale alterità? Cosa avrebbero potuto realizzare i “costruttori dell’Impero” in una terra dominata da esotismo e pittoresco, a parte, per riprendere le parole di una veemente denuncia contro quel genere di estetica, “ammirare i panorami, stupirsi dei tramonti, rimanere a bocca aperta di fronte a quattro arabi i quali, previa moneta, battono il tamburo e ripetono il solito ritornello sino alla nausea, nel quale è detto che Fatma ha le gambe di gazzella e i più begli occhi del mondo”²⁷²? Quale, dunque, sarebbe potuta essere la funzione socio-politica di questi documentari?

²⁷¹ Cfr. Mark Goodall, “Shockumentary Evidence: The Perverse Politics of the Mondo Film”, in Stephanie Dennison, Song Hwee Lim (a cura di), *Remapping World Cinema: Identity, Culture and Politics in Film*, Wallflower Press, London 2006, pp. 118-128; Id., “Dolce e selvaggio. The Italian Mondo Documentary Film”, in Louis Bayman, Sergio Rigoletto (a cura di), *Popular Italian Cinema*, Palgrave, Basingstoke 2013, pp. 226-240; Marco Dalla Gassa, “‘Tutto il mondo è paese’. I mondo movies tra esotismi e socializzazione del piacere”, *Cinergie*, n. 5, 2014, <http://www.cinergie.it/?p=4288> (ultimo accesso 17 aprile 2015).

²⁷² Sandro Sandri, “La cinematografia coloniale”, *L’Azione Coloniale*, 18 maggio 1933.

Per la stampa coloniale debellare i prodotti culturali di ambientazione africana dal pittoresco era il primo e indispensabile passo per una trasformazione effettiva dell'estetica coloniale. Anche la sfera della produzione documentaria era ovviamente interessata da quella che per vigore e veemenza era a tutti gli effetti una battaglia culturale, combattuta specialmente dalle pagine de *L'Azione coloniale*, la rivista ufficiale dell'Istituto Coloniale Fascista. Da quelle nel maggio 1933 il giornalista Sandro Sandri, già corrispondente coloniale de *Il Popolo d'Italia* e autore di un documentario sulla riconquista della Cirenaica condotta brutalmente ma con successo da Graziani (*Kufra*, 1931), si lanciò in un potente atto di accusa contro la produzione del tempo, sdegnosamente detta "non esistere". Rivolgendosi alla questione del pittoresco, Sandri afferma:

Tutto questo è il passato. E sappiamo molto bene quanto ci sia costato l'amore al folklore e al sentimentalismo: cose commoventissime ma assai costose. Se la cinematografia di domani [...] dovrà presentarci queste cose è meglio che non se ne faccia niente [...] La nostra storia coloniale contiene dozzine di soggetti adatti a ricostruire attraverso il cinematografo le mirabili gesta della nostra gente in Africa, anche se abbandoniamo sino da ora i leoni, le fantasie e le belle donne indigene e la abusata fotografia col cammello, la palma, la gubba del solito marabutto [...] [Occorrono] documentari nei quali si possa finalmente ammirare qualche coccodrillo di meno ma qualche miniera di più, qualche ferrovia e le piantagioni in sfruttamento, quanto quelle zone non inesplorate – poiché non c'è più nulla da esplorare in Africa salvo pochi territori desertici e orribili – dove esista un motivo economico col quale impressionare coloro che hanno buon senso, volontà e coraggio di tentare, non l'avventura, ma, con fredda determinazione, una strada che li può condurre al benessere, alla ricchezza. Poiché io penso che a furia di assistere a degli spettacoli cinematografici nei quali si fanno apparire pericolosi persino i pacifici vegetariani ippopotami – e in cui ad ogni piè sospinto appare in Africa, come minimo, almeno un leone – il pubblico abbia perduto completamente la nozione della realtà, cioè che l'Africa è oggi percorribile dal Cairo al Capo da un qualunque pacifico individuo disarmato. E la propaganda si deve fare rimanendo aderenti alla realtà poiché il salgarismo ha creato dei visionari romantici, mai dei costruttori consapevoli²⁷³.

Facile immaginare l'autore alle prese con questi passaggi a seguito dell'indignazione fatta montare da "Intermezzo africano". Il rifiuto semplicistico del pittoresco, che pure cela una certa mancanza di acume rispetto alle funzioni politiche e culturali di questa forma precedentemente

²⁷³ *Ibidem*.

discusse, testimonia una ripugnanza condivisa verso una rappresentazione delle colonie “come in un film” (sottinteso hollywoodiano). Per fortuna, l’appello che motiva l’intervento di Sandri appare molto più stimolante del biasimo con il quale gli esiti della produzione contemporanea sono salutati:

Esistono due forme ben distinte di cinematografia coloniale a scopo propagandistico. La prima è quella che interessa le nostre colonie, la seconda concerne quelle terre d’Africa verso le quali un giorno, che ci auguriamo prossimo, siamo fatalmente destinati a dominare e, sia detto con tutto il rispetto per quei quattro competenti o pseudo tali che esistono in Italia – non sono affatto conosciute dal pubblico, dal grosso pubblico che va al cinematografo. Questo grosso pubblico, in verità, conosce poco anche le nostre colonie attraverso il cinematografo, se non in brevi visioni che l’Istituto Luce ci offre ogni tanto, brevi, non solo, ma riguardanti ricorrenze solenni nelle quali si ammira la sfilata delle truppe di colore, il gruppetto delle autorità, i meharisti in primo piano e la solita fantasia, girata col consenso del signor Commissario della Zona. Ci vuole ben altro [...] Per fare conoscere, inoltre, agli Italiani le altre colonie, quelle che un giorno saranno nostre, per dimostrare al popolo Italiano quale inesausta riserva di ricchezze sia l’Africa io penso che occorra affidarci a dei buoni documentari²⁷⁴.

L’allusione ai territori destinati al dominio italiano nel 1933 ovviamente non può che far riferimento all’Etiopia. Il contesto di uno dei più autorevoli giornali coloniali del tempo, strettamente legato alle istituzioni della politica estera e bene informato sulle loro azioni, conferma che almeno in quegli ambienti la ventilata azione per la quale le forze coloniali svolgevano regolare attività di lobbying si profilava come certezza. Considerazioni analoghe valgono per l’Istituto Luce, le cui connessioni istituzionali con i più alti gradi del governo sono state già illustrate nel primo capitolo. Da questa premessa l’appello di Sandri si legge come una lettera aperta al presidente dell’Istituto Luce del tempo, Giacomo Paulucci di Calboli Barone, persona parecchio sensibile verso il cinema politico, gli affari esteri e la propaganda. Una volta identificato il reale soggetto dell’articolo nella definizione di una strategia adatta alle esigenze della conquista etiopica, le modalità che l’autore propaganda risultano di enorme interesse. Esplicitamente, a parte per l’ovvia richiesta di abituare gli italiani alle colonie, l’articolo parrebbe non esporre soluzioni concrete. Tuttavia, i riferimenti a miniere, ferrovie e piantagioni e a una “Africa” a misura di viaggiatore sottintendono la dismissione del pittoresco e la conseguente sostituzione con una serie di immagini, narrazioni e soggetti inconciliabili con quello.

²⁷⁴ *Ibidm.*

L'articolo diede luogo a un dibattito sulla stampa coloniale di discreta intensità che individuò nel pittoresco la causa dei modesti risultati della produzione documentaria, specialmente dalla prospettiva della "coscienza coloniale"²⁷⁵. Anziché rivolgersi a quest'ultima, formarla e alimentarla, i documentari di produzione africana perseveravano nella fabbricazione di immagini irreali (ma, si concedeva, piacevoli) di un'"Africa" che attirava l'insoddisfazione dei colonialisti. I "professionisti del pittoresco", ovvero quei pittori, illustratori, fotografi e cineasti che si ostinavano nella produzione di un bene tanto avariato, diventarono l'obiettivo di una campagna a mezzo stampa.

Giacché è ben difficile far penetrare nella sensibilità della nostra gente la convinzione che l'Africa non è niente altro, in fondo, che un magnifico *campo di azione* dove già molto è stato fatto, dove vi sono – più o meno – le comodità e i fastidi dell'Europa, dove insomma si può vivere e lavorare e creare senza trovare un serpente sotto ogni guancia, una belva dentro ogni macchione, e una freccia avvelenata in ogni tronco d'albero. Di chi è la colpa? Dei coloristi integrali che hanno viziato le idee, la mentalità ed il buon senso del prossimo truccando fino all'inverosimile l'Africa con una fantasmatica tavolozza di pericoli, di insidie, di bruciori e di languori²⁷⁶.

Come l'Istituto Luce replicò nei fatti a questa e a molte altre rimostranze all'epoca in cui le colonie erano un soggetto altamente sensibile e il pittoresco non soltanto inutile ma anche deleterio e fallace lo dimostra "Abissinia", l'altro episodio africano della serie *In giro per il mondo*. Esso curiosamente sembra dialogare con l'appello di Sandri nella misura in cui stabilisce una contrapposizione non poco maliziosa tra l'allora indipendente Abissinia e la Somalia Italiana. Spaccato in due parti aventi per oggetto le due realtà sociali e territoriali che il film contrappone, "Abissinia" è uno dei più notevoli tentativi di stabilire gli standard a cui una corretta rappresentazione delle colonie avrebbe dovuto far riferimento.

Ancora una volta, l'alterità africana è chiaramente esposta già dalla prima sequenza del film, nella quale una mappa fisica del Corno d'Africa, inutile per via della "nostra emancipazione" da correnti, venti e altri fenomeni naturali, è gradualmente oscurata dall'apparizione dell'elica di un aeroplano, che alla mappa si sovrappone a conclusione della breve animazione. Una dopo l'altra, si succedono vedute aeree delle ambe abissine, accompagnate però dalla denuncia dei limiti della visione aerea rispetto alla visione "umana"²⁷⁷.

²⁷⁵ Cfr. Renato Cancellieri, "Filmi documentari", *L'Azione coloniale*, 18 maggio 1933; Sandro Sandri, "Sdrammatizzare l'Africa", *L'Azione coloniale*, 22 giugno 1933; Cesare Cesari, "Mezzi nuovi di propaganda coloniale", *L'Azione coloniale*, 26 ottobre 1933; an., "Il film nelle colonie", *L'Azione coloniale*, 3 maggio 1934.

²⁷⁶ Marco Pomilio, "Nuove esigenze della propaganda", cit. corsivi miei.

²⁷⁷ Cfr. oltre cap. 2.3.

Quasi in risposta alle parole del commento, un movimento di macchina simula un interminabile zoom (in realtà una serie di dissolvenze incrociate di ottima fattura) che giunge fino alle pendici di un'amba, sulla quale si riconosce la spedizione Franchetti del 1929, e invita lo spettatore a fare esperienza delle avversità e degli inconvenienti a cui la carovana si espose.

Le scene seguenti offrono una descrizione razzista degli abitanti della regione dancala, paragonati attraverso un'altra abile dissolvenza incrociata a degli animali ("La misera vita di questa gente si inizia e si conclude attorno a un unico problema centrale: mangiare, e quando questo è risolto, come per gli animali selvaggi della foresta, il mondo è bello e Allah è grande!") e compatiti per le loro pessime condizioni di vita ("miseria", "barbarie", "razzie", "ingiustizie e crudeltà insensate"). Dopo un breve interludio di viaggio, prelevato dal film *Spedizione Franchetti nella Dancalia*²⁷⁸, la sezione su Addis Abeba mira a rimarcare la presupposta inferiorità degli abissini. Razzie e barbarie a parte, il paesaggio abissino è vittima di una descrizione che ne enfatizza le aree desertiche, i versanti rocciosi in cui anche gli animali si feriscono, gli spazi inospitali tra la prateria e la città e, infine, la fangosa, sovraffollata, caotica Addis Abeba.

Sebbene il commento sostenga a più riprese che alcuni punti possano ricordare allo spettatore gli splendidi paesaggi italiani, la sezione abissina persiste nella definizione di quegli spazi come repellenti. Le persone che li abitano non ricevono un trattamento migliore: vengono riprese mentre siedono sui bordi della strada, si lavano con una ciotola di acqua torbida, mangiano brandelli di carne cruda come le bestie (un paragone reiterato ancora una volta) e hanno per "unico divertimento [quello di] assistere a tutto ciò che avviene agli angoli delle strade". Deridendo la "civiltà" di questo "impero", il commento prosegue nell'illustrazione dei costumi "inumani" degli abissini, mentre il film mostra una serie di brevi scenette che non avrebbero che potuto disgustare il pubblico italiano. Gli abissini, "una massa di umanità bellicosa, vociante e poco pulita", sono rappresentati in perfetta armonia con la natura circostante, ancora una volta come gli animali.

Considerare questo paesaggio come la manifestazione di una repulsione pura e semplice, tuttavia, non consentirebbe di coglierne il significato culturale e simbolico. In generale, la natura paradossale della repulsione, o più ampiamente del disgusto, è stata messa in relazione dagli studi culturali con la formazione e il mantenimento di gerarchie sociali e sistemi di valori²⁷⁹. Più densa teoricamente, la nozione di "abietto" derivante dall'influentissimo *Pouvoirs de l'horreur* di Julia Kristeva è stata spesso utilizzata dagli studi del cinema nell'analisi dell'horror per via

²⁷⁸ Cfr. oltre cap. 2.2.

²⁷⁹ Cfr. William I. Miller, *The Anatomy of Disgust*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1998; Daniel Kelly, *Yuck! The Nature and Moral Significance of Disgust*, MIT Press, Cambridge, Mass.-London 2011, pp. 137-152.

dell'esplicitazione delle dinamiche e dei discorsi relativi a identità, ruoli e ordine sociale su cui il genere usualmente si concentra²⁸⁰.

Allorché l'horror richiede allo spettatore un gesto catartico attraverso un insieme di operazioni che permettono l'espulsione dell'abietto e la ridefinizione dei confini tra umano e non-umano²⁸¹, "Abissinia" porta l'abietto al cuore del progetto coloniale di ordinamento e controllo dello spazio attraverso il paesaggio cinematografico. Ciò che permette l'espulsione dell'abietto altro non è che il valore morale e pedagogico del progetto imperiale, a cui di conseguenza è assegnata una funzione redentrica di molto superiore a quella della missione civilizzatrice medesima.

L'affermazione di Sarah Ahmed secondo la quale "l'Impero è giustificato come liberazione dall'abietto"²⁸² si rispecchia nella rappresentazione del paesaggio. Ed è quanto propone "Abissinia" avanzando il contrasto tra il paesaggio abissino e quello della Somalia Italiana, in cui l'azione governativa del Regime si suppone aver dato i propri frutti a pieno. Come la nozione di abietto, che nella teoria di Kristeva occupa lo spazio liminale tra oggetto e soggetto, questa concezione del paesaggio costituisce una fase della formazione di una identità chiaramente definita. Per avere senso, dunque, il paesaggio dell'Africa Italiana – inteso come analogo visuale dell'ordine simbolico – necessita di confrontarsi e superare il paesaggio abietto. Riscattarlo, d'altronde, è considerato una necessità indispensabile per evitare le minacce all'ordine sociale che esso inevitabilmente porta con sé.

Una posizione del genere si ritrova in un testo encomiastico scritto da un propagandista durante la guerra italo-etiope nella certezza di una vittoria imminente, in cui si legge: "Un antico proverbio abissino dice che quando Dio creò il mondo, nel caos generale, dimenticò di assestare l'Abissinia. L'Italia fascista, potenza che possiede il segreto di ristabilire l'ordine dov'è il disordine, assesterà anche l'Abissinia". La mutazione del paesaggio abietto in paesaggio colonizzato non è affatto una mera questione di pianificazione e riqualificazione guidata da una precisa concezione di ordine.

La fondazione della nuova Addis Abeba, film realizzato nel 1939 dall'Istituto Luce, porta agli estremi il riscatto dell'abietto per tramite dell'ostentazione di una violenza che non ha eguali nella storia del documentario in Africa Italiana. La differenza principale tra il paesaggio abietto raffigurato in *La fondazione della nuova Addis Abeba* e quello in "Abissinia" è in essenza una

²⁸⁰ Julia Kristeva, *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, Spirali, Milano 1981, or. 1980. Cfr. anche Winfred Menninghaus, *Disgust: Theory and History of a Strong Sensation*, SUNY Press, New York 2003, pp. 365-395 in cui si discutono molto criticamente le tesi di Kristeva.

²⁸¹ Cfr. Barbara Creed, *The Monstrous Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, Routledge, New York-London 1993, p. 14.

²⁸² Sarah Ahmed, *The Promise of Happiness*, Duke University Press, Durham-London 2010, p. 127.

questione di pertinenza storica più che geografica: nel primo è una realtà che deve essere spazzata via attraverso l'imminente colonizzazione, nel secondo appartiene a un passato di cui sono state del tutto epurate le tracce.

Se l'episodio della serie *In giro per il mondo* deve attraversare il confine tra Etiopia e Somalia Italiana, al film del 1939 è sufficiente spostarsi dai grigi anni di Ras Tafari a quelli della dominazione fascista per mostrare, ovvero "documentare", la condizione presente della città. Come sia stato possibile redimere un paesaggio del genere, come l'abietto sia stato rimosso e la nuova civiltà resa visibile non è affatto scontato. Le premesse, secondo i commentatori fascisti, erano disastrose:

La capitale abissina non rappresenta, invero, che un conglomerato di capanne, più o meno sudicie e più o meno provvisorie, che da un momento all'altro possono scomparire e venire rifatte altrove. Di opere d'arte, di monumenti insigni non esiste alcuna traccia in Abissinia. Gli orgogliosi e vanitosi etiopici, il popolo di Giuda, i discendenti della regina di Saba non ne hanno mai sentito il bisogno [...] Inutile dunque cercare in Etiopia vestigia di un passato più o meno lontano²⁸³.

“Quanto sarebbe stato più facile il compito nostro se avessimo dovuto far nascere la capitale nostra, tutta ex novo, sulla sana e nuda terra; alla maniera dei Romani, tracciando il solco con l'aratro e segnando il cardo e il decumano. Invece dovemmo costruire su una sproorzionata distesa di rovine e sudiciume”, commentò l'inviato del *Corriere della sera* Ciro Poggiali in un fondamentale saggio sul rinnovamento urbano di Addis Abeba²⁸⁴. L'intero campo semantico dello sporco è spiegato in maniera molto simile a quanto fanno i documentari dell'Istituto Luce: lordura, oscenità, caos, inciviltà, indecenza, impurità, contagio, morte. “Dovunque le idee di sporco siano altamente strutturate - ricorda l'antropologa Mary Douglas -, la loro analisi disciude un gioco su tali temi profondi”²⁸⁵.

Gli abissini della sezione di *La fondazione della nuova Addis Abeba* ambientata nel passato pre-coloniale non soltanto vivono nella sporcizia, ma di questa addirittura si nutrono: si afferma che essi raccolgano l'acqua dalle pozzanghere, cadano vittime di malattie legate a infimi livelli di igiene, siano stati abbruttiti dalle loro condizioni di vita, eccetera. Facendo ricorso a toni patetici, alcune sequenze includono anche bambini circondati da mosche, lebbrosi che si aggirano incuranti per la città e mutilati che esibiscono i loro moncherini. A queste vengono contrapposte scene sfarzose della corte imperiale, dell'élite militare (“cacciatori di leoni primitivi”) e del Negus,

²⁸³ Pietro Gerardo Jansen, *Abissinia di oggi (Viaggio in Etiopia)*, Marangoni, Milano 1935, pp. 160-161.

²⁸⁴ Ciro Poggiali, “La nuova Addis Abeba”, *Annali dell'Africa Italiana*, vol. 1, n. 2, 1938, pp. 455-493, p. 459.

²⁸⁵ Mary Douglas, *Purezza e pericolo: un'analisi dei concetti di contaminazione e tabù*, Il Mulino, Bologna 1976, or. 1966, p. 32.

figure a cui si attribuisce ogni sorta di responsabilità nei confronti dello stato pietoso in cui versa la “loro” gente.

Sebbene “Abissinia” e *La fondazione della nuova Addis Abeba* condividano una discreta parte di materiali di archivio, la crudele e tuttavia empatica aggressività del film non può competere con l’ostentato disprezzo con cui l’episodio si rivolge a quei territori e ai loro abitanti. L’immagine dell’Abissinia dell’episodio si regge su una poco dissimulata angoscia relativa al pericolo rappresentato da uno stato in ebollizione a pochi chilometri dai confini delle colonie italiane: in questo senso, la retorica dello sporco sottende una profonda preoccupazione verso l’impurità e i rischi di un eventuale contagio.

Che la rappresentazione del paesaggio in *La fondazione della nuova Addis Abeba* non mostri niente del genere è dovuto ovviamente al fatto che la minaccia è stata sventata e gli spazi purificati. La maniera in cui ciò è stato reso possibile per molti versi ricorda un rituale sacro. Separata dalla sezione negussita attraverso una sequenza bellica molto dinamica (“contro questo mondo di barbarie cassarono le armate italiane”), la parte dedicata ad Addis Abeba italiana mostra senza sottigliezza alcuna quel che il governo fascista apportò alla città. La prima inquadratura è un dettaglio di una fiamma. A seguire, un gruppo di pompieri, apparentemente disinteressati alle conseguenze delle loro azioni, appiccano fuoco ai *tukul* di Addis Abeba. Nella scena successiva le rovine vengono asportate dai bulldozer. Il commento descrive le immagini:

Fiamme purificatrici fanno piazza pulita delle luride catapecchie, nidi di malattie, di miseria e di sozzura nei quali albergava un pauroso vespaio umano. Bonifica radicale, definitiva. Centinaia di pompieri hanno dovuto essere mobilitati per quest’opera indispensabile e urgente di risanamento urbanistico. Bidoni di benzina e fusti di nafta alimentano le fiamme benefiche, e con questi miseri tuguri sembrano bruciare anche le ultime scorie della gazzarra negussita.

La sequenza impila una serie di distruzioni e deportazioni senza alcun indizio di esitazione o dubbio, ma, al contrario, esibendo fieramente il diritto del Fascismo di ridisegnare e ricostruire lo spazio urbano di Addis Abeba secondo i propri desiderata²⁸⁶. Tutti gli abitanti del centro cittadino, come è noto, furono poi segregati in un quartiere appositamente costruito e un regime di apartheid brutale dominò le relazioni razziali nei territori dell’Impero. Il paesaggio abietto lasciò in seguito il posto alla razionalità del dominio fascista, e a questo le future rappresentazioni si adattarono. Come agognato dagli autori colonialisti un decennio prima, un nuovo regime di visibilità ebbe inizio.

²⁸⁶ Cfr. Peter Friedl, “Secret Modernity”, *e-flux*, 2009, <http://www.e-flux.com/journal/secret-modernity/> (ultimo accesso 22 aprile 2015)

Paesaggio pittoresco e paesaggio abietto, nei termini in cui sono stati illustrati, risultano indissolubili dal discorso coloniale fascista. La rappresentazione di nuovi paesaggi, creati per volontà del Regime e a questo simbolicamente assoggettati, ha invece varianti che precedono e superano per intensità e portata l'esperienza africana.

Caso eccellente è la produzione di documentari e cinegiornali relativi alla bonifica delle Paludi Pontine alla fine degli anni Venti, che per Federico Caprotti e Maria Kaika esemplifica il processo di “trasformazione del territorio nel paesaggio fascista ideale”²⁸⁷. La bonifica nei cinegiornali dell'Istituto Luce era presentata come “un conflitto moderno *con e contro* la natura”²⁸⁸, e l'attributo di modernità era strettamente connesso con l'impiego di macchine e mezzi per la creazione di terreni coltivabili, stabilimenti e città dove prima non v'era niente altro che paludi malsane. Esperimento riuscito di ingegneria sociale, politica e agricola in una prospettiva coloniale (sebbene interna), il caso delle Paludi Pontine ha diversi punti di contatto con la colonizzazione africana²⁸⁹, non ultimo l'impiego del cinema per “documentare” le trasformazioni per cui il Regime si batteva. Il documentario del 1933 *Dall'acquitrino alle giornate di Littoria*, per esempio, nonostante l'impiego di una estetica realistica e di un approccio didattico, condivide molte analogie con la produzione contemporanea ambientata nei distretti agricoli delle colonie.

Non è la bonifica a connotarsi dei caratteri della colonizzazione, ma il contrario: secondo Ruth Ben-Ghiat, la retorica della bonifica “occupò una posizione centrale nei dibattiti sulla modernità fascista” e “costituì una struttura unificante per molte politiche fasciste”²⁹⁰, incluse quelle più evidentemente intrecciate con le funzioni politiche e culturali dell'Istituto Luce (per la storica nordamericana, un produttore di “armi potenti nelle campagne di ‘bonifica’”²⁹¹). Estesa rapidamente ben al di là dell'agricoltura, l'idea di bonifica venne via via a includere ogni sforzo realizzato con la finalità di “purificare la nazione da ogni patologia sociale e culturale”²⁹². In

²⁸⁷ Federico Caprotti, Maria Kaika, “Producing the Ideal Fascist Landscape: Nature, Materiality and the Cinematic Representation of Land Reclamation in the Pontine Marshes”, *Social and Cultural Geography*, vol. 9, n. 6, 2008, pp. 613-634, p. 622.

²⁸⁸ *Ivi*, p. 623, corsivi degli autori.

²⁸⁹ Analogie tra le bonifiche pontine e la colonizzazione in Africa Orientale Italiana non sfuggirono ai propagandisti fascisti (Alessandro Melchiori, *Il nostro Impero coloniale*, Italia Maestra, Roma 1938, p. 14, per esempio, scrive di “miracoli fatti qua e là”). Tuttavia, non è da ritenersi storicamente fondato stabilire una connessione causale tra i due avvenimenti, come fa Caprotti quando sostiene che “la bonifica e l'urbanizzazione delle Paludi Pontine spinsero Mussolini a pianificare nuove utopie urbane, realizzate nel caso di Addis Abeba”, *Journal of Historical Geography*, n. 33, 2007, pp. 651-679, p. 652.

²⁹⁰ Ruth Ben-Ghiat, *La cultura fascista*, Il Mulino, Bologna 2000, p. 13, p. 335.

²⁹¹ *Ivi*, p. 122.

²⁹² *Ivi*, p. 13.

quanto metafora con un esplicito legame con la trasformazione e il controllo della terra, l'idea di bonifica esemplifica a perfezione l'attitudine fascista verso la natura, la modernità, il progresso e la redenzione del paesaggio. Ma allorché il caso delle Paludi Pontine era usato a supporto della retorica ruralista del Fascismo, sostenuta in considerevole parte da posizioni anti-moderne, l'esperienza coloniale era invece legata a una idea più vibrante, aggressiva e distruttiva di modernità che richiedeva, ovviamente, un altro genere di discorsi e di rappresentazioni.

Inoltre, se tanto la bonifica quanto la colonizzazione potevano essere accomunate sotto la rubrica di “territori vergini nei quali il regime poteva sperimentare la costruzione di una nuova società fascista”, i processi in atto nelle colonie si fondavano necessariamente sull'esclusione degli indigeni, ai quali non era concesso alcun ruolo in un progetto che intendeva “costruire una società basata sulla segregazione”²⁹³. Le colonie, detto altrimenti, erano concepite come uno spazio destinato all'Italia e a uso e consumo degli italiani²⁹⁴. Quindi, se effettivamente esistono degli elementi che autorizzano scambi tra i due processi, come pure alcune rappresentazioni funzionali a questo scopo all'interno del più ampio discorso sulla modernità in rapporto agli esiti dell'attività del Regime, dovrebbe essere evitata la comparazione se non si vuole ridurre specificità culturali, politiche, sociali ed economiche a una mera questione di latitudini.

Muovere dalla bonifica, intesa come parola d'ordine e fondamento dell'ideologia fascista, alle sue rappresentazioni richiede pure un'attenzione precipua a come lo scontro con la natura fu effettivamente messo in atto. A livello narrativo la risposta è semplice: il melodramma. In alcune considerazioni che potrebbero benissimo essere estese anche alla redenzione del paesaggio, Simonetta Falasca-Zamponi ha dimostrato come il Regime concepisse e costruisse episodi come la battaglia del grano, la guerra italo-etioptica e la seconda guerra mondiale

secondo le regole delle rappresentazioni melodrammatiche. E sull'esempio del melodramma trasformò la sua impresa coloniale in un conflitto etico di proporzioni epiche [...] Come nel migliore dei melodrammi, il fascismo offrì una scelta tra alternative morali: luce e tenebre, salvezza e dannazione, bianco e nero. Come nel migliore dei melodrammi, che dovrebbero svelare la realtà spirituale celata dal mondo dalla vita quotidiana, il regime trasformò il banale cinismo dei rapporti di potere in un racconto parabolico, un appassionante contesto per un'epica altamente drammatica²⁹⁵.

²⁹³ Alessandro Pes, *La costruzione dell'Impero fascista*, Aracne, Roma 2010, pp. 7-8.

²⁹⁴ Cfr. Haile Larebo, *The Building of an Empire: Italian Land Policy and Practice in Ethiopia, 1935-1941*, Clarendon Press, Oxford 1994; Carl Ipsen, *Demografia totalitaria. Il problema della popolazione nell'Italia fascista*, Il Mulino, Bologna 1997, or. 1996, pp. 164-183.

²⁹⁵ Simonetta Falasca-Zamponi, *Lo spettacolo del fascismo*, cit., p. 254.

Il melodramma, ricorda Peter Brooks, “esprime tutta l’ansia di un mondo nuovo e inquietante dove i valori tradizionali e l’antico ordine morale non riescono più a fornire un tessuto connettivo”²⁹⁶. Certamente, mancando una struttura narrativa trainata da personaggi identificabili, questi documentari trasformano superficialmente il melodramma in una tensione visuale tra due o più rappresentazioni del paesaggio contrastanti. Come nel melodramma, la posta in gioco è l’ordine sociale, reso visibile per tramite delle sue concrezioni spaziali.

In effetti, vi è stato un “personaggio” che ha incarnato al meglio i valori del colonialismo fascista e che in una sorta di melodramma è stato contrapposto al vecchio mondo del colonialismo liberale: il Principe Luigi Amedeo, Duca degli Abruzzi²⁹⁷. Dopo aver speso la giovinezza viaggiando attorno al mondo e realizzando celebri ascensioni, il principe-contadino, come era soprannominato, fondò nel 1920 nei pressi di Giohar, sul fiume Uebi Scebeli, il più grande insediamento agricolo della storia dell’Africa Italiana, il Villaggio Duca degli Abruzzi. Conosciuto comunemente come Villabruzzo, il villaggio fu il luogo in cui il Duca morì e fu sepolto nel 1933, tre anni prima della fondazione dell’Impero. Sotto l’abile direzione della Società Agricola Italo-Somala (SAIS) a Villabruzzo si produssero cotone, zucchero e banane per mezzo di tecnologie industriali e tecniche agricole all’avanguardia. La gestione del Duca, nota Angelo del Boca, era ispirata dalla cultura del “colonialismo capitalista”, un modello molto distante dal colonialismo predatorio su cui tutti i progetti italiani del tempo si reggevano²⁹⁸. Sebbene né il Duca né i suoi metodi fossero allineati con le politiche coloniali del Regime, “il fascismo si appropriò dell’esperienza della SAIS, rendendola parte della propria narrazione dello sviluppo e della trasformazione imposti dal colonialismo” al punto di fare della figura del Duca “un eroe del colonialismo fascista”²⁹⁹.

Ovviamente la creazione di Villabruzzo e le sue successive espansioni resero il paesaggio circostante pressoché irriconoscibile: al 1926 l’area dell’insediamento consisteva di 25.000 ettari coltivabili, 16 villaggi e una popolazione di 3.500 operai con famiglie al seguito. In più, grazie alla celebrata esplorazione del fiume Uebi Scebeli del 1929, un viaggio di oltre 100 giorni per più di 1.400 chilometri, il Duca ottenne i dati e i mezzi necessari per modificare il corso del fiume, erigere argini artificiali ed evitare le frequenti inondazioni che già in due occasioni avevano

²⁹⁶ Peter Brooks, *L’immaginazione melodrammatica*, Pratiche, Parma 1985, or. 1976, p. 38.

²⁹⁷ Per una ricostruzione biografica, cfr. Mirella Tenderini, Michael Shandrick, *Vita di un esploratore gentiluomo: il duca degli Abruzzi*, Corbaccio, Milano 2006; Paolo Dell’Osa, *Il principe esploratore: Luigi Amedeo di Savoia, duca degli Abruzzi*, Mursia, Milano 2010.

²⁹⁸ Angelo del Boca, *Gli italiani in Africa Orientale*, vol. II, *La conquista dell’Impero*, Mondadori, Milano 1979, p. 85.

²⁹⁹ Loredana Polezzi, “Description, Appropriation, Transformation: Fascist Rhetoric and Colonial Nature”, *Modern Italy*, vol. 19, n. 3, 2014, pp. 287-303, p. 294, p. 297. Cfr. anche Giotto Dainelli, *Il Duca degli Abruzzi. Le imprese dell’ultimo grande esploratore italiano*, UTET, Torino 1967.

devastato le piantagioni. L'idea di uno scontro con e contro la natura che è stato riconosciuto essere al centro della concezione fascista del paesaggio appare anche nelle parole del Duca:

La Somalia che prima vibrava di speranza, oggi vibra di operosità: aeroplani ne solcano il cielo, autoblindate le ampie vie, navi capaci il glauco mare, e aratri questi nostri campi: dovunque è lieto fervore di opere con le quali la nostra Italia mostra la sua tenace volontà, la sua forza spirituale, la sua potenza³⁰⁰.

Dove la natura era solita regnare, il Duca sostenne, adesso il lavoro, il progresso e soprattutto la tecnologia stabiliscono il loro dominio: cieli, mari e campi, una volta pacifici, sono gremiti degli esiti di questa "vittoria", tema quest'ultimo al centro anche della manciata di pellicole dedicate al Duca e alle sue imprese.

Tra queste, la più meritevole è certamente *Somalia italiana*, un lungometraggio del 1932 realizzato al seguito del ministro delle Colonie Alessandro Lessona durante una visita di Stato. Esso include un breve frammento dedicato al Villaggio che fornisce un interessantissimo caso. Nonostante il film non sia affatto immune dal pittoresco, ma, anzi, lo elegga a riferimento principale, l'episodio del Villaggio intende evidenziare gli effetti della modernizzazione guidata dal Regime, e in particolare dal Duca, "il primo e più importante contadino delle colonie".

I due minuti che compongono il frammento si rivolgono attraverso distinte strategie di rappresentazione a due luoghi, la piantagione e il fiume. La prima è esplorata per mezzo di sinuose panoramiche, la maggior parte delle quali realizzate dalla cima di una collina che sovrasta Villabruzzi, mentre per il secondo si preferiscono inquadrature fisse così da accentuare il movimento interno all'inquadratura.

Curiosamente, non vi è alcuna presenza umana nell'episodio, nonostante l'insistenza con cui la propaganda elogiava le felici condizioni di vita degli operai di Villabruzzi da una parte enfatizzando la funzionalità e l'importanza di strutture come l'ospedale, la mensa, il dormitorio, eccetera, e dall'altra eliminando ogni indizio delle deportazioni, della schiavitù e del regime di lavoro forzato che pure caratterizzavano in misura non trascurabile quell'Eden d'oltremare³⁰¹. L'assenza degli indigeni non è meno indicativa di quanto sarebbe potuta essere la loro presenza. Negli stessi anni osservava un sociologo americano che la piantagione "mette in evidenza le connessioni tra aspetti politici ed economici delle relazioni razziali, [...] stabilisce la norma culturale delle relazioni razziali e definisce ciò che costituisce la conformità o la non conformità,

³⁰⁰ Cit. in Angelo del Boca, *Gli italiani in Africa Orientale*, vol. II, cit., p. 86.

³⁰¹ *Ivi*, pp. 85-86.

l'ortodossia e l'eterodossia razziale"³⁰². In questa prospettiva, l'eliminazione dei lavoratori neri dal quadro idilliaco della piantagione testimonia la volontà di produrre uno spazio inerentemente dinamico in cui la produzione non necessita lavoro umano, quasi che fosse una conseguenza immediata del dominio dell'uomo sulla natura³⁰³.

Al fine di ottenere una rappresentazione appropriata dello spazio della produzione, differenze e difformità devono essere rimosse, e così pure i lavoratori neri che quelle differenze e quelle difformità incarnano. Ribadiscono il messaggio inquadrate armoniche di una regolarità esasperante. Essendo con i suoi chilometri di linee e i suoi ettari di terreni proporzionati già di per sé uno spazio molto omogeneo, la piantagione forma un pattern visivo la cui simmetria colpisce lo spettatore. Quando a questo carattere è aggiunto il movimento ritmico delle panoramiche che si susseguono una dopo l'altra, il risultato sembra suggerire l'impressione di abbondanza, uniformità e regolarità, e non l'obiettivo di descrivere la piantagione stessa. D'altronde, le inquadrature statiche del fiume suggeriscono un'impressione analoga attraverso la ridondanza: porzioni differenti del fiume, per quanto indiscernibili l'una dall'altra, sono filmate ripetutamente da diversi punti di vista e montate di modo che lo spettatore non riesca a ricostruire la struttura, la forma e le dimensioni del fiume. Dopotutto, non è il fiume a essere protagonista del frammento, quanto piuttosto le misure adottate per arginarlo e mettere in sicurezza il circondario: la messa in serie di dighe e argini afferma la razionalità del lavoro degli uomini (ovvero, dei colonizzatori) contro le bizze di una natura incontrollabile.

Un espediente, in particolare, illustra questo sottotesto propagandistico in maniera sibillina: la sovrimpressione del busto del Duca su alcune inquadrature della piantagione. Nella storia della teoria cinematografica la sovrimpressione ha avuto una vita controversa: negli anni Venti è stata considerata una manifestazione di pensiero, di vita interiore³⁰⁴, due decenni dopo dismessa come un trito mezzo per suggerire il fantastico in maniera convenzionale³⁰⁵, e dopo mezzo secolo identificata come una "possibilità di montaggio disgiuntivo e simultaneo" e quindi "di montaggio storiografico"³⁰⁶. Presumibilmente nel 1932 una sovrimpressione era percepita a metà strada tra la manifestazione di una supposta intelligenza cinematografica e il volgare trucco a segnalare l'irrealtà del mondo e dei personaggi, ma nel documentario difficilmente avrebbe

³⁰² Edgar T. Thompson, "The Plantation: The Physical Basis of Traditional Race Relations", in Edgar T. Thompson (a cura di), *Race Relations and the Race Problem: A Definition and an Analysis*, Duke University Press, Durham 1939, pp. 180-218, p. 183.

³⁰³ Cfr. oltre cap. 3.2.

³⁰⁴ Germaine Dulac, "The Expressive Techniques of the Cinema" (1924), in Richard Abel (ed.), *French Film Theory and Criticism: 1907-1929*, Princeton University Press, Princeton 1988, pp. 305-314.

³⁰⁵ André Bazin, "Vie et mort de la surimpression", in *Qu'est-ce que le cinéma*, vol. 1, Editions du cerf, Paris 1958, pp. 27-30.

³⁰⁶ Daniel Morgan, "The Afterlife of the Superimposition", in Dudley Andrew, Hervé Joubert-Laurencin (a cura di), *Opening Bazin: Postwar Film Theory and Its Afterlife*, Oxford University Press, Oxford 2011, pp. 127-141, p. 138, p. 139.

potuto trovare la condiscendenza dei dettami del realismo. La sovrimpressione in questione, nello specifico, giustappone un'immagine che evoca prestigio, carisma, fermezza e autorità (il busto del Duca) e un pattern di linee parallele, una serie di forme regolari e monotone (la piantagione) con l'intento di fare trasparire il senso di proprietà che il Duca poteva giustamente rivendicare su quei territori. Ma in maniera sottile suggerisce anche qualcosa di più profondo.

In un'altra sovrimpressione di notevole riuscita, quella che chiude il film coloniale *Jungla nera* di Jean-Paul Paulin, l'immagine della coppia felice che ha appena preso possesso di una piantagione somala è giustapposta a quella di una massa anonima di lavoratori neri. Ben-Ghiat ha decifrato questa scena come un avvertimento rivolto agli spettatori: "il prestigio bianco e la felicità confidano sul fatto che essi non guardino troppo da vicino la realtà nera, oltre al suo potenziale come bacino di manodopera. Il cinema può funzionare come il loro schermo [degli spettatori], dicendo loro tutto ciò che necessitano sapere sull'Africa"³⁰⁷. In maniera tutt'altro che dissimile, la sovrimpressione di *Somalia italiana* rivela le connessioni tra colonialismo capitalista moderno, esemplificato dal Duca, e razionalità, tradotta visivamente in un pattern essenziale, dinamico e coerente, e quindi il potere del cinema nel coniugare i due termini in uno scambio produttivo. Al di là del Duca e della piantagione non si dà alcuno spazio di visibilità possibile.

Nel momento in cui "Intermezzo africano" e *La fondazione della nuova Addis Abeba* planano nei rispettivi possedimenti italiani, le strategie visive adottate per raffigurare il paesaggio mutano di colpo, quasi come se i film fossero ambientati in uno spazio-tempo che nulla ha a che vedere con quanto fino ad allora lo spettatore aveva di fronte. Pur accadendo qualcosa di molto simile a quanto è stato osservato in relazione a *Somalia italiana*, la redenzione del paesaggio abietto implica anche una più accurata rappresentazione del prodotto di quella trasformazione. Il paesaggio deve darsi come prova del successo dei progetti coloniali e imperiali del fascismo.

Questo senso di movimento repentino da uno spazio a un altro, dal caos all'ordine, ha un precedente eccellente nell'estetica fascista istituzionale: l'Esibizione della Rivoluzione Fascista ospitata al Palazzo delle Esposizioni nel 1932. Avvenimento cruciale nella storia del Ventennio che riunì assieme i più prominenti artisti e architetti italiani del periodo, l'esibizione intendeva glorificare il primo decennio del governo mussoliniano attraverso un'auto-celebrazione fastosa della sacralizzazione della politica realizzata dal Fascismo in tutta la sua magnificenza³⁰⁸. Il passaggio da uno stato riconducibile all'abietto (lo sconvolgimento dell'immediato dopoguerra) a uno opposto (l'ordine granitico del Regime fascista) è tradotto visivamente dalla

³⁰⁷ Ruth Ben-Ghiat, *Italian Fascism's Empire Cinema*, Indiana University Press, Bloomington 2015, pp. 187-188.

³⁰⁸ Cfr. Emilio Gentile, *Il culto del littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*, Laterza, Roma-Bari 1993.

contrapposizione tra “caos modernista ‘caldo’” e “razionalismo ‘freddo’ e ‘ordinato’”³⁰⁹. L’ambiente multisensoriale e disturbante delle sale storiche imponeva allo spettatore “un senso di agitazione, compressione e disorientamento”, supportato anche dalla “alterazione costante della configurazione spaziale delle singole sale [che produce] un senso di movimento perpetuo e di instabilità”³¹⁰. Nelle sale celebrative, invece, questa raffigurazione veniva completamente trasfigurata. Osserva Jeffrey Schnapp: “spaziose, simmetriche, imponenti e quasi sepolcrali nella loro sobrietà, queste sale si costituiscono come una sorta di centro spirituale e una chiave ermeneutica capace di apportare ordine e organizzare il vortice delle sale storiche”³¹¹. Un equilibrio tra avanguardia e neoclassicismo, Futurismo e Novecento – nella migliore tradizione dell’estetica prêt-à-porter del Fascismo – si rendeva funzionale all’illustrazione del ristabilito ordine politico (e quindi morale) costruito sul caos, sulle rovine e su modelli sociali collassati.

La stessa fantasia sedusse, con tutta evidenza, i cineasti del Luce. Si consideri il caso esemplare di Addis Abeba, la città “redenta” dal “fuoco purificatore” dal quale avrà origine una nuova civiltà. Da un punto di vista urbanistico non è appropriato parlare di “redenzione” di Addis Abeba, dato che, come Mia Fuller spiega, “gli urbanisti italiani rappresentarono consistentemente Addis Abeba come una città non urbana, priva di strutture permanenti [...] uno spazio pressoché vuoto sul quale dare forma concreta ai loro grandiosi progetti”³¹². La studiosa, molto attenta nel ricostruire il dibattito e la percezione degli urbanisti, sostiene che, se da un lato questa fantasia era palesemente contraddetta dalla storia millenaria della città, dall’altro gli urbanisti fascisti propugnarono il ritorno a uno stato di

verginità per mezzo della distruzione di tutto ciò che era presente. Dal momento che non era riconosciuto alcun valore storico o esotico alle città etiopiche (con l’unica eccezione di Harrar, una città murata a prevalenza musulmana), l’idea di una pianificazione su una tabula rasa sembrò da principio più appetibile. Gli urbanisti spesso immaginavano di costruire città interamente ex novo dove il centro urbano sarebbe stato nuovo e strettamente italiano³¹³.

³⁰⁹ Jeffrey T. Schnapp, “Epic Demonstrations: Fascist Modernity and the 1932 Exhibition of the Fascist Revolution”, in Richard Golsan (a cura di), *Fascist, Aesthetics, Culture*, University of New England Press, Hannover 1992., p. 28.

³¹⁰ *Ivi*, p. 28, p. 27.

³¹¹ *Ivi*, p. 28.

³¹² Mia Fuller, *Moderns Abroad: Architecture, Cities and Italian Imperialism*, Routledge, London-New York 2006, p. 197. Cfr. anche Ead., “Wherever you go, there you are’: Fascist Plans for the Colonial City of Addis Ababa and the colonizing suburb of EUR ‘42’”, *Journal of Contemporary History*, vol. 31, n. 2, 1997, pp. 397-418; Maria Talamona, “Addis Abeba capitale dell’Impero”, *Storia contemporanea*, vol. 16, nn. 5-6, 1985, pp. 1093-1130; Pier Giorgio Massaretti, “La costruzione spettacolare dell’Impero” e Giuliano Gresleri, “1936-1940: programma e strategia delle città imperiali”, in Giuliano Gresleri, Pier Giorgio Massaretti, Stefano Zagnoni (a cura di), *Architettura italiana d’oltremare, 1870-1940*, Marsilio, Venezia 1993, pp. 117-128, pp. 179-202.

³¹³ *Ivi*, p. 202.

Deprivata di ogni connotazione storica e culturale, la rappresentazione del paesaggio urbano nel film oscilla tra l'abietto dell'epoca negussita e una nuova forma che esalta gli esiti della colonizzazione. Che fosse stata costruita sulle rovine o sul vuoto, la nuova Addis Abeba ridisegnata dal Fascismo, era proclamato in ogni dove, finalmente si dimostrava meritevole del proprio nome ("fiore nuovo" in amarico).

Nuove forme richiedono nuove rappresentazioni. La Mogadiscio di *Somalia italiana*, per esempio, e l'Addis Abeba de *La fondazione della nuova Addis Abeba* non potrebbero essere più differenti a dispetto dei pochi anni e dei pochi chilometri che le separano. Come Addis Abeba dieci anni dopo, anche la capitale somala fu effettivamente rivoluzionata dal Regime nel suo tessuto urbano. Nel film, invece, non si succedono che brevi inquadrature dei più famosi monumenti fascisti della città (introdotti per giunta da intertitoli che li identificano), come in una proiezione di diapositive di un viaggio di famiglia. Sorprende di certo ritrovare nel 1932 un documentario ancorato alla versione standardizzata e industriale della fotografia, la cartolina. Al contrario, *La fondazione della nuova Addis Abeba* mescola una varietà di dispositivi che include mappe, piani urbanistici e plastici con l'intenzione di armonizzare le immagini della città con una sorta di visione superiore.

Ad aprire e a chiudere la sequenza del fuoco purificatore appaiono due mappe che suggeriscono come la conformità dello spazio urbano ai progetti urbanistici fosse soltanto questione di rappresentazione, e non il completo rivolgimento della vita di migliaia di persone e la distruzione dei loro spazi della quotidianità. Più avanti nella sezione centrale del documentario, inquadrature di cantieri si sovrappongono ai plastici, edifici di nuova costruzione fanno la loro comparsa in successione e persino gli abissini tanto derisi vengono descritti in maniera simpatetica (almeno finché si adeguano con obbedienza alle norme imposte dal Regime, che nel film sono esemplificate dalla militarizzazione della gioventù, dai lavori forzati e dalle attività regolamentate nel mercato all'aperto per soli indigeni). La potenza di questo immaginario, rafforzata ulteriormente da scene di cave, strade e fabbriche, propone un ritratto della città conforme alla volontà di potenza del Fascismo che nessun margine di esistenza concede ai resti della passata "barbarie". Dietro l'attività febbrile del Regime, infatti, si cela una concezione del paesaggio che esalta la razionalità dell'impresa imperiale ponendo quella medesima razionalità al cuore della rappresentazione del paesaggio.

A metà degli anni Settanta, nel contesto della rielaborazione della geografia marxista, David Harvey ha teorizzato, e aspramente criticato, la necessità del paesaggio di adattarsi ai bisogni del capitale che lo obbligherebbero a modificarsi, ricrearsi o semplicemente distruggersi

“per facilitare l’accumulazione attraverso la produzione e la circolazione”³¹⁴. Il risultato di questo processo materiale, che presuppone uno stretto coordinamento a livello spaziale e temporale, sarebbe dunque la produzione di “un modello di urbanizzazione come un ‘paesaggio razionale’ dentro il quale l’accumulazione di capitale può avere luogo. L’accumulazione di capitale e la produzione dell’urbanizzazione sono dunque indiscernibili”³¹⁵.

È la razionalità, dunque, il concetto al centro della produzione del paesaggio cinematografico imperiale, una nozione che ha anche il merito di accentuare le relazioni spaziali ed economiche che film come *La fondazione della nuova Addis Abeba* insistentemente ripropongono. Dopotutto, la sezione dedicata ai quartieri in cui ha luogo la vita cittadina, con tutta l’attenzione rivolta verso le distinte funzioni a cui ogni spazio è chiamato ad adempiere (inclusa, ovviamente, quella di garantire la segregazione razziale) e la malcelata soddisfazione per la conversione (ovvero la requisizione) degli spazi indigeni in un’area monumentale a uso e consumo dei bianchi, non si riferisce a nient’altro che alla razionalità. E così pure la sequenza del mercato, una descrizione di uno spazio che avrebbe di certo meravigliato e forse anche confuso lo spettatore che avesse ricordato le immagini di quel medesimo luogo in “Intermezzo africano”.

Per dirsi razionale il paesaggio del documentario imperiale necessita di una caratteristica che lo distingua dalle altre varianti incontrate finora: una temporalità propria. La razionalità del paesaggio infatti domanda un rinnovamento perenne, una tensione costante verso l’adattabilità di uno spazio creato per i bisogni dell’accumulazione del capitale, una immersione completa nelle logiche di uno spazio in continua trasformazione. Al contrario, paesaggio pittoresco e paesaggio abietto si definiscono a partire dal rifiuto della temporalità (“un’oasi statica”, “visioni ancestrali”, “zone dimenticate dal tempo”) in linea con i processi di “costruzione ideologica dell’alterità” storicamente basati sul concetto di fissità³¹⁶. Il discorso antropologico, in stretta connessione con le ideologie imperialiste, ha lungamente incoraggiato le credenze di matrice evolucionista che collocano “tutte le società [...] su un versante temporale, un flusso di tempo – alcune a monte, altre a valle”³¹⁷. Ponendo nei limiti inferiori del versante le società colonizzate, le ideologie imperialiste trovano giustificazione sulla base del progresso che il sistema coloniale riesce a garantire a sistemi socio-politici ed economici altrimenti incapaci di realizzarsi con i propri mezzi. La propaganda coloniale fascista, così apertamente disinteressata nei confronti delle istanze

³¹⁴ David Harvey, “The Geography of Capitalist Accumulation: A Reconstruction of the Marxian Theory” (1975), in Id., *Spaces of Capital: Towards a Critical Geography*, Routledge, New York-London 2001, p. 266.

³¹⁵ Id., “The Urbanization of Capital” (1985), in Id., *The Urban Experience*, John Hopkins University Press, Baltimore 1989, pp. 17-58, p. 22. Cfr. Id., “The Right to the City”, *New Left Review*, n. 53, 2008, pp. 23-40.

³¹⁶ Homi K. Bhabha, “The Other Question: Stereotype, Discrimination and the Discourse of Colonialism”, *Screen*, vol. 24, n. 2, 1983, pp. 18-36, p. 18.

³¹⁷ Johannes Fabian, *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*, Columbia University Press, New York 1983, p. 17.

indigene, fece della missione civilizzatrice e del progresso dei meri slogan, pur impossessandosi dei temi e delle ragioni connesse con lo stereotipo della fissità.

La rappresentazione del paesaggio, in questo senso, funziona come la cartina tornasole del progetto imperiale. Coerente e argomentato come forse in nessun altro contesto, il discorso sul paesaggio imperiale portato avanti dai cineasti dell'Istituto Luce dimostra infatti un'adesione profonda ai dettami ideologici del fascismo. La difficoltà a cui fa fronte il documentario imperiale consiste nel combinare organicamente la natura statica, ordinata e docile del paesaggio domesticato con le forze dinamiche della produzione e della circolazione. La dismissione del pittoresco, sostenuta ardentemente da coloro che non ne comprendevano il valore d'uso (come merce, come valuta, come tattica e come ideologia), costituisce la *pars destruens*. *La pars construens*, invece, vede alternarsi due regimi di rappresentazione che non possono convivere nello stesso contesto: un dinamismo di matrice futurista, fatto di frenesia e iperstimolazione, e una composizione di matrice metafisica, dominata dall'ordine e dalla razionalità.

Nei casi convocati finora i cineasti abbracciano una delle due soluzioni come se fossero parte di una sola alternativa: la sequenza di Villabruzzi di *Somalia italiana* sacrifica il dinamismo sull'altare dell'ordine, *La fondazione della nuova Addis Abeba* sceglie una messa in scena nervosa e tagliente a dispetto di moduli visivi più regolari. Un interessante caso in cui i due regimi si avvicendano nel medesimo contesto è l'episodio "Addis Abeba" della serie *Cronache dell'Impero*. Il cortometraggio è articolato in quattro parti, ognuna delle quali retta da una distinta strategia di messa in scena – 1) vedute aeree di Addis Abeba; 2) inquadrature statiche di Addis Abeba a seguito del "fuoco codardo" di Ras Tafari; 3) frenetiche panoramiche prese da una camera car che si aggira per il centro appena ricostruito della capitale; 4) vedute sinuose degli edifici deserti nei quartieri amministrativo, residenziale e commerciale della città. Punto di fuga del film è il passaggio improvviso tra la seconda e la terza parte, dai cumuli di macerie e dai drappelli di disperati etiopi alle immagini luccicanti della modernissima capitale dell'Africa Orientale Italiana. Realizzato a solo un anno di distanza dall'ingresso delle truppe guidate da Badoglio nella città, "Addis Abeba" vuole offrire testimonianza delle trasformazioni rivoluzionarie e poco verosimili che il Regime ha imposto alla capitale dell'Impero. In maniera retorica ma pure molto efficiente, ciò è ottenuto al meglio proprio dalla nuda contrapposizione delle due epoche della città.

Al principio della terza sezione una camera car corre per vie della città mostra un tessuto urbano pieno di automobili, vigili urbani, strade asfaltate, pali e cavi elettrici. Addis Abeba si presenta come una metropoli moderna: di conseguenza, la messa in scena predilige forme rettangolari, design monumentali, facciate austere, eccetera. Non è difficile immaginare la meraviglia dello spettatore nel trovarsi di fronte a una città che potrebbe benissimo essere

europea e che per certo ha poco in comune con quella vista pochi minuti prima. A seguire la scorrazzata per la nuova capitale dell'Impero, la sezione successiva, associabile all'altro regime di rappresentazione, mostra le sedi dell'amministrazione coloniale in modo da esaltare non più le linee e le forme ma la posizione degli edifici. Così facendo, il film suggerisce il valore strategico dei palazzi, il cui orientamento e volume esprime il dominio simbolico dei colonizzatori su uno spazio totalmente controllato dai loro stessi prodotti: l'alternanza di panoramiche verticali e orizzontali, chiaramente realizzata per isolare gli edifici dall'ambiente circostante, riflette la volontà dei cineasti di padroneggiare uno spazio la cui struttura è trattata come se fosse una scenografia. Infine, la sequenza del quartiere indigeno, con i suoi *tukul* in pietra e la sua struttura estremamente geometrica, accompagnata da un commento tutto incentrato sulle "proprietà igieniche" di una topografia del genere, fa fare un passo ulteriore alle finzioni seducenti del progetto imperiale. Ovviamente, come per la sequenza del Villaggio di *Somalia italiana*, non si intravede alcuna presenza umana.

Roger Griffin ha descritto l'ideologia fascista come

una forma rivoluzionaria che tende a mobilitare tutte le energie sociali e politiche 'sane' per resistere all'attacco della 'decadenza' così da raggiungere l'obiettivo della rinascita nazionale, un progetto che comprende la rigenerazione (palingenesi) sia della cultura politica sia della cultura sociale ed etica che la regge³¹⁸.

Riconoscere al cuore del Fascismo il mito palingenetico ha non poche conseguenze sulla nozione di tempo che ciò può implicare. Griffin fa riferimento al "tentativo fascista di rigenerare il tempo per tramite dell'ingegneria sociale"³¹⁹, una connessione che non sembrerebbe inappropriato riportare al centro del paesaggio razionale. Dopotutto, il Fascismo intese realizzare "un nuovo ordine in cui *chronos* sarà sospeso e il tempo storico sarà *letteralmente* prodotto di nuovo"³²⁰, e sotto questo aspetto, come già avanzato nei primi capitoli, l'Impero ha funzione di laboratorio. Ha infatti osservato Piergiorgio Zunino che "il fascismo più che fondare il futuro, lo annunciava [...] L'idea di futuro del fascismo andò configurandosi come una 'predizione

³¹⁸ Roger Griffin, "General Introduction", in Roger Griffin, Matthew Feldman (a cura di), *Fascism*, vol. I, *The Nature of Fascism*, Routledge, New York-London 2004, pp. 1-16, p. 6.

³¹⁹ Roger Griffin, "I am no longer human. I am a Titan. A God! The Fascist Quest to Regenerate Time" (1998), in Id., *A Fascist Century. Essays by Roger Griffin*, Palgrave, Basingstoke 2008, pp. 3-23, p. 10. Cfr. Id., "Modernity Under the New Order: The Fascist Project for Managing the Future" (1994), in *Ivi*, pp. 24-45.

³²⁰ Id., *Fascism and Modernism. The Sense of a Beginning under Mussolini and Hitler*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2007, p. 223.

creatrice', ossia come una credenza collettiva suscettibile di adempiersi non tanto per un oggettivo sviluppo delle cose, quanto piuttosto per la forza simbolica racchiusa nelle parole"³²¹.

Lungo l'analisi è stato evidenziato come due momenti distinti procedessero parallelamente, pur essendo per molti versi contrapposti, specialmente per il caso di Addis Abeba: la trasformazione frenetica e il disordine dinamico, da un lato; lo stabilimento di una nuova concezione di ordine dove regolarità, uniformità e stabilità rafforzano il senso di una profonda razionalità, dall'altro. Se il primo pertiene allo svelamento del tempo – inteso come elemento sacro – e alle promesse della palingenesi, il secondo presenta la palingenesi come processo già avvenuto o, in altri termini, mostra la realizzazione dell'utopia. Di conseguenza, non vi è alcuna scelta univoca nella rappresentazione del paesaggio razionale poiché i due regimi di rappresentazione non sono che due facce della medesima medaglia. Di qui si spiega anche la ragione dietro la rimozione dei soggetti umani: essi non possono esistere né in quello spazio né in quel tempo. Ciò a cui lo spettatore assiste, insomma, è la concrezione di una eteropia, *espaces autres* nella celebre formula foucaultiana³²².

Analogamente a quanto Charles Burdett ha scritto a proposito del le città di fondazione, è possibile notare come anche nel caso del paesaggio razionale proprio delle rappresentazioni dell'Impero un ideale utopico moderno è tradotto in una pratica spaziale. Allo stesso modo, è possibile sostenere quindi che il paesaggio così prodotto

creò spazi che furono, per usare la terminologia foucaultiana, 'perfetti, meticolosi e ben disposti', che ebbero il potenziale per diventare luoghi in cui tutto fu assolutamente regolato, che offrirono al regime una lusinghiera immagine di se stesso, mentre affermavano che ogni luogo potesse teoricamente raggiungere un livello di ordine perfetto³²³.

Nella sua più profonda natura, tuttavia, la realtà della colonizzazione e dell'Impero non poteva in nessun modo coincidere con la razionalità intrinseca nella concezione del paesaggio imperiale, il quale, di conseguenza, non può che essere soltanto il prodotto di una fantasia collettiva che il cinema fu in grado di trasformare in immagini convincenti, stimolanti, veritiere.

³²¹ Piergiorgio Zunino, *L'ideologia del fascismo. Miti, credenze e valori nella stabilizzazione del regime*, Il Mulino, Bologna 1985, p. 125.

³²² Michel Foucault, "Des espaces autres", in *Id., Dits et écrits*, vol. IV, Gallimard, Paris 1994, pp. 752-762, or. 1967.

³²³ Charles Burdett, "Journeys to the Other Spaces of Fascist Italy", *Modern Italy*, vol. 5, n. 1, pp. 7-23, p. 17.

2.2 Lo spazio relazionale dei film di spedizione

I trionfi clandestini della geografia

Nella sua accezione più scontata, la storia della geografia è stata tradizionalmente concepita come un'ammirevole progressione verso la più completa e oggettiva conoscenza della superficie della Terra per scopi nobilmente scientifici. “Un geografo – dichiara l'omonimo personaggio de *Il piccolo principe* nel presentarsi al protagonista del romanzo – è un sapiente che sa dove si trovano i mari, i fiumi, le città, le montagne e i deserti”. E poi aggiunge: “Le geografie [...] sono i libri più preziosi fra tutti i libri. Non passano mai di moda. È molto raro che una montagna cambi di posto. È molto raro che un oceano si prosciughi. Noi descriviamo delle cose eterne”³²⁴. Posizioni estremamente critiche verso una concezione della geografia ridotta alla fredda collazione di dati e all'incontro di curiosità, senso dell'avventura, piacere della scoperta e meraviglia sono a loro volta scontate oggi³²⁵.

Ciononostante, quando nel 1924 *National Geographic*, una rivista che al tempo promuoveva esattamente quello spirito dell'esplorazione già allora anacronistico, pubblicò il brillante “Geographers and Some Explorers” di Joseph Conrad non mancarono reazioni disturbate di fronte a tanta asprezza, disillusione e ambiguità. Nello scritto il romanziere britannico ricostruì i rapporti tra geografia ed esplorazione attraverso quelle che egli identificò come tre fasi essenziali.

La prima (“geografia favolosa”) ebbe termine con la scoperta del Nuovo Mondo e si caratterizzava per l'intreccio di pensiero mitico e pre-scientifico, rappresentazioni magiche e “speculazioni di circostanziale stravaganza”. La successiva (“geografia militante”) fu retta da “uno spirito predatorio, da un'idea di lucro, dal desiderio di commerciare e di razzare, mascherato dietro parole più o meno gentili”: l'era romantica delle grandi scoperte e dei celeberrimi navigatori, ma anche quella delle più crudeli forme di sfruttamento, dei genocidi, della conquista indiscriminata di terre, risorse, animali ed esseri umani. Una volta che le aree bianche delle mappe che alimentavano le fantasie degli esploratori capitolarono sotto il dominio del sapere geografico, ovvero quando l'esplorazione romantica divenne rilevamento e misurazione scientifica, la seconda fase cedette il passo alla terza (“geografia trionfante”).

³²⁴ Antoine de Saint-Exupéry, *Il piccolo principe*, Bompiani, Milano 2010, edizione digitale, ed. or. 1943.

³²⁵ Cfr. Stephen Greenblatt, *Meraviglia e possesso. Lo stupore di fronte al Nuovo Mondo*, Il Mulino, Bologna 1994, or. 1992; Tzvetan Todorov, *La conquista dell'America. Il problema dell'altro*, Einaudi, Torino 1984, or. 1982.

Conrad si spinse oltre la semplice cronaca traducendo pure visualmente le formazioni ideologiche che sorreggono le tre fasi attraverso tre tipologie di immagini che in qualche modo le esemplificano: per la prima i disegni densamente immaginifici decorati con “strane parate, strani alberi, strane bestie, disegnati con stupefacente precisione al centro di continenti soltanto teorici”; per la seconda le mappe che all’inizio del diciannovesimo secolo alimentarono nell’autore “un interesse appassionato per *la verità dei fatti geografici* [...] e l’interesse nella conoscenza precisa”³²⁶; per la terza, infine, il freddo foglio catastale che divide lo spazio rappresentato in compartimenti e quote.

È chiaro che la ricostruzione di Conrad non debba essere considerata innocente, dato che è proprio la nostalgia per un’epoca che viene pure definita spietata e brutale ad alimentarla. Essa non prenda posizione per “una scienza robusta e ‘virile’ ma piuttosto *in memoriam*; poiché tale scienza fu possibile soltanto quando restavano ancora luoghi da esplorare, un orizzonte da conquistare, e la fede assoluta nella scienza”³²⁷. La testimonianza di Conrad affondava le proprie radici in quell’ambiente culturale che riteneva che il presente della geografia fosse inevitabilmente in mano a governi e burocrati, i quali non lasciavano alcun margine di speranza per i sogni inverosimili dell’imperialismo romantico: il trionfo della geografia, dunque, corrispondeva con la morte dell’esploratore e con la nascita dell’amministratore coloniale.

È comprensibile la malinconia di uno degli ultimi esemplari di un’epoca nel momento in cui questa volgeva al termine – dopo cinquecento anni, il *New York Times* poteva salutare la missione Amundsen al Polo Sud del 1912 con il titolo “The Whole World Has Now Been Discovered”³²⁸ – e quella ancora a venire in cui le “ultime frontiere” vennero spinte oltre la superficie del pianeta poteva essere immaginata giusto da un manipolo di visionari. Imprese di notevole importanza come quelle di Gertrud Bell nel deserto di Nafud nel 1914, Frank Kingdon-Ward nelle gole del Tsangpo nel 1924-25 o Michael Leahy in Nuova Guinea nel 1930, che pure mancavano di tutto quel fascino associato alle gloriose spedizioni del diciannovesimo secolo, potevano però contare sugli incomparabili vantaggi resi disponibili da un universo mediale completamente trasfigurato.

Ciò che decenni dopo sarà definito la società dello spettacolo stava trattenendo al tempo quegli esploratori dentro la tradizione della geografia militante assicurando loro un posto nel

³²⁶ Tutte le citazioni provengono da Joseph Conrad, “Geography and Some Explorers”, in Id., *Last Essays*, Cambridge University Press, Cambridge 2010, pp. 3-17; or. *National Geographic*, vol. 45, n. 3, March 1924. Corsivi miei.

³²⁷ Felix Driver, “Geography’s Empire: Histories of Geographical Knowledge”, *Environment and Planning D: Society and Science*, vol. 10, n. 1, 1992, pp. 23-40, p. 24. Cfr. Id., *Geography Militant: Cultures of Exploration and Empire*, Blackwell, Oxford-Malden, Mass. 2001; David N. Livingstone, *The Geographical Tradition: Episodes in the History of a Contested Enterprise*, Blackwell, Oxford-Malden, Mass. 1992.

³²⁸ Cfr. Stewart A. Weaver, *Exploration: A Very Short Introduction*, Oxford University Press, Oxford 2015, pp. 100-113.

pantheon di eroi romantici, intrepidi e utopisti. Lo scenario mediale di inizio Novecento illuminò la conclusione dell'età delle grandi esplorazioni e offrì a molti dei suoi protagonisti lo status di celebrità a tutti gli effetti: documentari, film di finzione, reportage di riviste ad altissima tiratura, pubblicità, cartoline e persino francobolli cominciarono ad avere per protagonisti uomini (e in misura trascurabile donne) le cui vite costantemente in pericolo erano vendute al pubblico per mezzo di narrazioni fantasiose e di non meno mitici diari di viaggio. Di conseguenza, essi furono relegati al di fuori della geografia *stricto sensu*, che nel frattempo si era irrigidita nella forma di disciplina accademica e tollerava con fastidio l'esistenza di figure del genere, ma riuscirono in compenso a penetrare il dominio della cultura popolare³²⁹.

A fianco del geografo-esploratore trasformato in amministratore coloniale, la cui grigia apparizione segnava la fine di un'epoca nella ricostruzione di Conrad, l'esploratore-celebrità incarnò il gusto per l'esotismo, l'avventura e il sensazionalismo che definiva la cultura popolare a cavaliere tra diciannovesimo e ventesimo secolo. Come ha dimostrato Beau Riffenburgh in uno studio della copertura giornalistica britannica e statunitense di alcune delle più celebri esplorazioni, l'interesse pubblico in queste imprese raggiunse picchi inusitati e dette forma a una inedita domanda di storie sensazionali di sofferenza, brutalità ed eroismo che a sua volta garantì enormi guadagni a coloro che calibrarono l'offerta giornalistica di conseguenza. Dopo un lungo e variegato cammino lungo le esplorazioni africane e artiche, l'autore conclude amaramente:

Non fu l'accuratezza nella copertura delle imprese di questi uomini ad avere la massima importanza per la stampa e per il grande pubblico, né i conseguimenti di Stanley o Amundsen, né i risultati scientifici di Torell o Nordenskiöld, né la fascinazione con la natura selvaggia espressa da Hall o Thompson, né lo status di eroe raggiunto da Livingstone o Nansen. *Ciò che contava erano la controversia e la tragedia*³³⁰.

Anche in Italia, come negli altri paesi occidentali, questa "febbre" presentò medesime caratteristiche e intensità, eccezione fatta per un ritardo di circa trenta anni. Soltanto dal 1870 l'opinione pubblica e i media iniziarono a prestare alle imprese degli esploratori "un'attenzione [...] morbosa e capillare"³³¹. La natura dell'interesse degli italiani per le esplorazioni è stato riassunto in maniera brillante da un articolo apparso nel 1895 nella rivista socialista "Critica sociale", sul quale si legge:

³²⁹ Cfr. Clare Pettitt, *Dr. Livingstone, I Presume? Missionaries, Journalists, Explorers, and Empire*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 2007. Cfr. anche Dane Kennedy, *The Last Blank Spaces: Exploring Africa and Australia*, Harvard University Press, Cambridge, MA 2011.

³³⁰ Beau Riffenburgh, *The Myth of the Explorer: The Press, Sensationalism and Geographic Discovery*, Oxford University Press, Oxford 1993, p. 199, corsivi miei.

³³¹ Francesco Surdich, *L'esplorazione italiana dell'Africa*, Il Saggiatore, Milano 1982, p. 4.

E quest’Africa, così bistrattata e tanto maledetta, è dopo i maccheroni la cosa più popolare che ci sia in Italia [...] G’italiani non leggono né libri né giornali, perché sanno tutto o capiscono tutto, guidati da un istinto, che in trenta secoli di civiltà hanno raffinato e reso strumento di precisione inarrivabile. Ma quando si tratta dell’Africa, della sfinge o del continente nero come la chiamano quasi per disprezzo, essi pagano volentieri il soldo della gazzetta, e vogliono sapere tutto³³².

Sugli stessi toni, “La gazzetta letteraria” sottolineava come di Africa “se ne occupa con ansietà il popolano, che spende volentieri il suo soldo per comprare il giornale che ne parli; come lo scienziato che nella solitudine del suo gabinetto esamina, studia, compara l’immenso materiale che viene oggi di più ammassandosi per la conoscenza di questa terra di enigmi”³³³. Nessuna sorpresa che tale entusiasmo fosse riservato all’Africa dato che nel medesimo periodo in quel continente erano ambientate tutte le fantasie espansionistiche del paese: le esplorazioni geografiche, in questi termini, non rappresentavano molto di più che una versione romanticizzata delle mire coloniali che l’Italia accarezzava stabilmente dagli anni Ottanta del secolo³³⁴. D’altra parte, la connessione tra le due era garantita dalle società geografiche che alla fine del secolo supportavano tanto l’esplorazione geografica e commerciale quanto il colonialismo militare e politico senza alcuna discriminazione³³⁵, individuando tra i propri doveri quello di favorire, “direttamente o indirettamente, la formazione della ‘coscienza coloniale’ in Italia”³³⁶.

L’esaltazione dell’opinione pubblica per le esplorazioni geografiche, e in particolare per quelle di ambientazione africana, risuonava dell’ondata di entusiasmo coloniale che nell’ultimo quarto del diciannovesimo secolo colpì tutta la popolazione italiana. Allorché le smanie di espansione furono messe a tacere con la sconfitta di Adua del 1896 per almeno trenta anni, grazie all’esplorazione geografica l’Africa manteneva gli occhi dell’opinione pubblica puntati addosso e continuava ad alimentare fantasie mai prive di un forte retrogusto coloniale.

³³² Cit. in *Ibidem*.

³³³ Cit. in *Ivi*, p. 5. Cfr. anche Maria Teresa Segà, Maria Magotti, “L’immagine coloniale nella stampa illustrata del bel paese 1882-1913”, *Rivista di storia e critica della fotografia*, vol. 4, n. 5, 1983, pp. 14-22

³³⁴ Cfr. Francesco Surdich, *Esplorazione geografiche e sviluppo del colonialismo moderno*, vol. 2, *Espansione coloniale ed organizzazione del consenso*, La Nuova Italia, Firenze 1980, in cui la geografia, e in particolare l’esplorazione geografica, è accreditata come uno dei più importanti protagonisti nell’elaborazione di “idee e teorie di varia natura destinate a promuovere e a favorire, presso l’opinione pubblica delle diverse potenze coloniali, questo tipo di attività, ma soprattutto di giustificarla sul piano ideologica e morale, obiettivo quest’ultimo assolutamente indispensabile per ottenere il più largo consenso possibile e potere quindi disporre con relativa facilità di quei finanziamenti assolutamente necessari sia per le spedizioni di esplorazione, sia per le campagne di conquista”, p. 1.

³³⁵ Cfr. Maria Carazzi, *La Società Geografica Italiana e l’esplorazione coloniale in Africa*, La Nuova Italia, Firenze 1972; Carla Ghezzi, “L’Istituto coloniale italiano e le società geografiche tra esplorazione e colonialismo”, in Claudio Cerreti (a cura di), *Colonie africane e cultura italiana fra Ottocento e Novecento*, CISU, Roma 1995, pp. 87-98; Giancarlo Monina, *Il consenso coloniale. Le Società geografiche e l’Istituto coloniale italiano (1896-1914)*, Il Mulino, Bologna 2002.

³³⁶ Maura Angeli, Paolo Boccafoglio, Rossano Recchia, Camillo Zadra, *Il bianco e il nero. Immagini dell’Africa e degli africani nei resoconti di viaggio*, Museo Storico Italiano della Guerra, Rovereto 1993, p. 5.

Francesco Surdich, il più importante studioso dell'esplorazione italiana, ha osservato che

la figura dell'esploratore, e assieme ad essa quella del pioniere coloniale, soprattutto di quello morto nell'adempimento della sua 'missione', si imposero pertanto sempre più spesso come modello ideale da proporre ad ogni occasione possibile, in particolare ai giovani [...] come sintesi ed esempio concreto dei 'valori' da perseguire ed imitare (spirito di sacrificio, sete di conoscenza, patriottismo, gusto dell'avventura manifestato fin dalla più giovane età, ardimento, sprezzo del pericolo, ecc.)³³⁷.

Se la figura dell'esploratore diventato amministratore coloniale era efficacemente simbolizzata dal foglio catastale, per riprendere la suggestione conradiana, quella dell'esploratore-celebrità trovava la propria esemplificazione nell'album fotografico, spesso pubblicato in combinazione con note e diari di viaggio in collane più che popolari (come per esempio la curatissima "Biblioteca di viaggi" dell'editore Treves), e in seguito nel film documentario. Attraverso l'illustrazione popolare l'Occidente fece conoscenza del Sud del mondo in una maniera più accurata ma non per questo meno immaginifica: la mescolanza di esotismo, avventura e sensazionalismo continuava a imperversare, affiancata però da quel nazionalismo che identificava nell'esploratore un inviato del governo per assicurare il progresso e la civiltà che sarebbero state naturali conseguenze delle sue scoperte.

Il lungo excursus sulla cultura visuale dell'esplorazione alla fine dell'Ottocento, per quanto eccentrico, è un preliminare necessario alle considerazioni sul film di spedizione degli anni Venti e Trenta. Nicola Labanca ha dimostrato in un saggio sull'illustrazione coloniale a cavallo tra diciannovesimo e ventesimo secolo la natura essenzialmente porosa di una pratica che riuscì ad assorbire una serie di impulsi svariati (politici, economici, mediali, eccetera) senza mutare la propria struttura³³⁸. Come gli illustratori professionisti che in quel periodo lavorarono a libri di viaggio, romanzi di avventura e trattati scientifici senza variazioni di sorta, ma anzi imponendo una grammatica visuale condivisa³³⁹, l'iconografia dell'esplorazione geografica assorbì le innovazioni imposte dalla fotografia costringendo il medium moderno ad adattare le proprie specificità a un modello che gli era del tutto estraneo.

³³⁷ Francesco Surdich, *L'esplorazione italiana dell'Africa*, cit., p. 9. Cfr. Id., "Il 'mito' dell'esploratore dell'Africa nella coscienza dell'Italia post-unitaria", *Terra d'Africa*, vol. 8, n. 8, 1999, pp. 15-37.

³³⁸ Nicola Labanca, "Uno sguardo coloniale. Immagine e propaganda nelle fotografie e nelle illustrazioni del primo colonialismo italiano (1882-1896)", *Archivio Fotografico Toscano*, vol. 4, n. 8, 1988, pp. 43-61.

³³⁹ Antonio Faeti, *Guardare le figure*, Einaudi, Torino 1972 sostiene a proposito dell'esotismo che illustratori e romanzieri ebbero "fissato in termini molto precisi i confini di un'iconografia [che] furono poi quasi sempre riproposti [...] In queste pubblicazioni, il ragguaglio sulle terre lontane, la testimonianza sugli animali, sulle razze, sui vegetali dei luoghi da poco scoperti, venivano offerti al lettore secondo uno schema che assomiglia molto poco a quelli seguiti poi da quanti rivisitarono il genere [...] Si ha infatti un atteggiamento complessivo che si basa molto di più sulla categoria dello straniamento, che non sull'esplicita volontà di fare della cronaca", p. 131.

I numerosi album fotografici pubblicati tra gli anni Settanta dell'Ottocento e gli anni Trenta del secolo successivo presentano una coerenza stilistica e una continuità strutturale rese tanto più impressionanti nel confronto tra volumi dedicati alle medesime regioni realizzati a distanza di decenni. Nel regolare ripresentarsi di elementi iconografici tra loro in aperto contrasto epistemologico (paesaggi vividi, registrazioni etnografiche, scene di caccia, immagini di fauna e flora esotica, descrizioni scientifiche), i modelli di riferimento rimangono quelli stabiliti dall'illustrazione popolare di metà Ottocento. E fu questa che l'iconografia dell'esplorazione africana eredita la disinvolta mescolanza di spettacolo, educazione e contenuti scientifici in un'unica, indistinguibile formula.

Con il film di spedizione, che pure non poté del tutto sottrarsi al modello iconografico dominante, prese forma una diversa relazione tra territorio e rappresentazione.

Il film di spedizione: origine e caratteri

Una delle prime affermazioni dell'uso del cinema per l'esplorazione in Italia apparve curiosamente nella rivista culturale *La Lettura* nel 1903, al tempo diretta dal celebre drammaturgo Giacomo Giacosa. Si tratta di un articolo riccamente illustrato, tradotto dal magazine inglese *Pearson's Magazine* e intitolato "Per gli esploratori", che spiega in maniera piuttosto bizzarra a quali strumenti un esploratore non dovrebbe assolutamente rinunciare nell'esercizio della propria professione.

L'esploratore modernissimo porta con sé un *biograph* od un cinematografo. Il primo a farlo fu il prof. Haddon, di Cambridge, il quale si portò anche un cinematografo. Con questi strumenti, l'esploratore può conservare una vivida testimonianza dei paesaggi e degli usi e dei costumi dei popoli barbari, e riprodurre nel grave e decoroso teatro dell'Università i *cancons* e le grida selvagge degli abitanti dell'Africa. Vi sono poi le macchine tele-fotografiche, le quali permettono di prendere fotografie a grandissima distanza e di fissare così sulla pellicola scene curiosissime, come un attacco di un leone contro un antilope, o segrete cerimonie selvagge, od altri avvenimenti in cui è poco desiderabile che l'esploratore si trovi molto vicino alla scena³⁴⁰.

Alcuni elementi convocati dall'articolo richiedono una più ampia elaborazione poiché rivelano molto della percezione pubblica del film di esplorazione all'inizio del ventesimo secolo e oltre. Certamente, sebbene qualche considerazione pertenga alla cultura del cinema delle origini e

³⁴⁰ An., "Per gli esploratori", *La Lettura*, n. 3, 1903, pp. 363-366, p. 364. L'articolo è riprodotto in Maura Angeli, Paolo Boccafoglio, Rossano Recchia, Camillo Zadra, *Il bianco e il nero*, cit.

altre denuncino una certa ingenuità nell'approccio all'ancora malfermo oggetto che è il film dal vero³⁴¹, non mancano elementi che si possano ricondurre a forme più stabili di documentario. L'autore fa riferimento al film di esplorazione non come a un prodotto finito o a un testo autonomo, ma piuttosto come girato, come una registrazione di scene autonome, non correlate, volatili. Se ciò è perfettamente coerente con l'estetica della veduta del cinema delle origini³⁴², gli sviluppi successivi non eradicheranno la preminenza del girato sul prodotto finito.

Il valore euristico del film di spedizione dipendeva da "ciò che era ripreso in circostanze estremamente contingenti e incontrollabili"³⁴³ e quindi il girato poteva considerarsi estremamente significativo e perfettamente autosufficiente di per sé. Si tratta di un'opinione largamente condivisa a proposito del cinema di esplorazione, confermata ancora in epoca attuale da chi sostiene che "il film [di spedizione] potrebbe essere rimontato in modi completamente differenti senza per questo alterarne i significati"³⁴⁴. La centralità per il girato non è però una conseguenza del valore "scientifico" di questi film, come pure l'allusione dell'articolo del 1905 relativa alle aule universitarie come luogo elettivo della loro diffusione lascerebbe intendere: il film di esplorazione, anche quando avanza pretese di oggettività nei confronti dei processi di incontro, scambio, oggettificazione e appropriazione simbolica di cui si fa testimonianza, non si limita alla registrazione oggettiva di ciò che avviene di fronte alla macchina da presa³⁴⁵. Persino l'appello preso in considerazione, che non a caso fu pubblicato da due riviste "borghesi", ratifica tanto una preoccupazione ben definita per quella che è detta "salvage ethnography"³⁴⁶ quanto un più spensierato invito alla registrazione di "scenette curiosissime".

Come ha brillantemente dimostrato Brian Hochman, preoccupazioni di ordine strettamente scientifico, legate a quel mito di razze e culture in via di sparizione che spinse innumerevoli etnografi a imbracciare le macchine da presa per tentare di imbalsamare ciò che era supposto scomparire a seguito dell'avanzata della modernità, impresse un'accelerazione

³⁴¹ Cfr. Charlie Keil, "Steel Engines and Cardboard Rockets: The Status of Fiction and Nonfiction in Early Cinema", in Alexandra Juhasz, Jesse Lerner (a cura di), *F is for Phony: Fake Documentary and Truth's Undoing*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2006, pp. 26-39.

³⁴² Cfr. Tom Gunning, "Before Documentary: Early Nonfiction Films and the 'View' Aesthetic", in Daan Hertogs, Nico de Klerk (a cura di), *Uncharted Territories: Essay on Early Nonfiction Film*, Nederland Filmmuseum, Amsterdam 1997, pp. 9-24.

³⁴³ Alison Griffiths, "The Untrammelled Camera", cit., p. 104. Per una riflessione teorica meno circostanziata, cfr. Philip Rosen, *Change Mummified: Cinema, Historicity, Theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2001, pp. 234-240.

³⁴⁴ Alison Griffiths, "The Untrammelled Camera", cit., p. 99.

³⁴⁵ Cfr. Deborah Poole, "An Excess of Description: Ethnography, Race, and Visual Technologies", *Annual Review of Anthropology*, n. 34, 2005, pp. 159-179.

³⁴⁶ È meritevole di essere evidenziata l'allusione fatta nel testo alla preservazione dei "paesaggi dei popoli barbari", la quale, a parte denunciare una preoccupazione ecologica poco comune per il tempo, sposta il discorso del *salvage* a un campo che poco a che fare con la tradizionale accezione antropologica, cioè la geografia.

considerevole nello sviluppo dei media moderni³⁴⁷. Tecniche, pratiche e metodologie che ambivano a minimizzare la presenza dell'etnografo in nome dell'oggettività scientifica contribuirono alla produzione di film che ciononostante furono percepiti e consumati come *intrattenimento*, non privi per giunta di elementi di finzione, costruzioni ideologiche e ambizioni spettacolari che provano la labilità dei confini tra cultura scientifica e cultura popolare³⁴⁸.

Considerare i film di spedizione come parte del patrimonio del cinema etnografico, che nel frattempo aveva raggiunto un grado di sofisticazione e di formalizzazione notevole, rischierebbe dunque di ingenerare più di un equivoco. Allo stesso modo, considerarli come una versione più matura, se non già istituzionalizzata, del travelogue mortificherebbe le specificità del film di spedizione a vantaggio di analogie formali e tematiche comunque forti.

Quattro caratteri aiutano a distinguere il film di spedizione dai suoi parenti più prossimi.

La *conditio sine qua non* è ovviamente il ruolo da protagonista dell'esploratore, il quale autorizza attraverso la propria presenza l'originalità e la veridicità delle riprese. Egli tuttavia è parte di un'agency negoziata che include pure l'istituzione che finanzia la spedizione, l'operatore e il produttore, i cui nomi erano spesso noti al pubblico (del travelogue, invece, si conoscevano in genere soltanto il nome del produttore, oltre ovviamente a quelli dei luoghi in cui i film erano ambientati). L'operatore, che nella gran parte dei casi aveva mansioni di direttore della fotografia e di regista, era inoltre chiamato a documentare le avventure della spedizione, e solo in misura marginale i luoghi da questa attraversati. Dunque, una forma di autorialità collettiva era essenziale al genere³⁴⁹.

In secondo luogo, una narrazione forte inquadra il film in una struttura molto coerente. A differenza del travelogue, il film di spedizione documenta l'andamento di un viaggio, la cui progressione stabilisce e organizza una narrazione debole ma comunque manifesta. Alcuni schemi narrativi spesso sono ricorrenti, come per esempio la contrapposizione altamente drammatica tra uomo e natura che tende a trasformare gli inconvenienti a cui ogni spedizione in genere si imbatteva in una serie di sfide eroiche, avvincenti e dai tratti decisamente virili a cui l'esploratore doveva sottoporsi per sopraffare le forze ostili della natura selvaggia. Temi simili dimostrano le influenze del cinema d'avventura, a cui il pubblico del tempo rispondeva con altrettanto se non maggiore entusiasmo. Al contrario di quanto sostiene Griffiths, cioè che il film

³⁴⁷ Brian Hochman, *Savage Preservation. The Ethnographic Origins of Modern Media Technologies*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2014.

³⁴⁸ Cfr. Fatimah Tobing Rony, *The Third Eye*, cit.

³⁴⁹ Cfr. Charles Musser, "The Travel Genre in 1903-4: The Move toward Fictional Narrative", *Iris*, vol. 2, n. 1, 1984, pp. 47-70; ora in Thomas Elsaesser, Adam Baker (a cura di), *Early Cinema: Space Frame Narrative*, British Film Institute, London 1990, pp. 123-132.

di spedizione fosse meno “narrativizzato e più adatto al largo pubblico”³⁵⁰ del travelogue, schemi codificati, una messe di cliché e strategie finzionali ricorrenti dimostrano una forte attenzione verso dinamiche narrative.

In terzo luogo, il film di spedizione è sempre una parte, e per giunta minore, di un sistema intertestuale che comprende fonti primarie (report scientifici, cronache, memorie, album fotografici) e fonti secondarie (articoli di giornali e riviste, cartoline, più una infinita varietà di parafernalia). Come raccomanda Amy Staples, questi “film devono essere situati entro altri materiali testuali e visuali prodotti da o sugli esploratori-cineasti”³⁵¹. In caso contrario, ovvero se il film viene considerato un testo autonomo, come peraltro il pubblico è incoraggiato a fare, “i film di spedizione costruiscono una ‘descrizione spessa’ dell’incontro etnografico, opposta alla ‘descrizione sottile’ di Geertz, poiché gli spettatori spesso hanno poca consapevolezza del valore simbolico degli eventi, e il film offre poco del più ampio contesto necessario”³⁵².

In quarto luogo, la geografia costituisce la colonna portante del film di esplorazione. Se si definisce il travelogue come “film di finzione che rappresenta *luoghi* come soggetto principale”³⁵³, il film di esplorazione evidentemente eccede la semplice nozione di luogo per qualcosa di più complesso. In effetti, l’analisi del cinema di esplorazione è tradizionalmente legata a un paradigma di derivazione antropologica tutto focalizzato sui rapporti intersoggettivi e transculturali e poco o nulla interessato alle modalità di produzione dello spazio rispetto alle quali questo genere offre con tutta evidenza ricche riflessioni. Lo spazio, tendenzialmente concepito come assoluto (lo spazio dell’incontro culturale, per esempio), è per queste analisi un elemento monolitico, astorico e astratto, una sorta di setting neutrale sul quale si stagliano delle relazioni di potere. Il film di spedizione elabora invece una concezione più complessa dello spazio, che, si dimostrerà oltre, può essere considerata in essenza relazionale.

Autorialità negoziata, coerenza narrativa, intertestualità e spazio relazionale, quindi, stabiliscono l’identità del film di spedizione e un’analisi più dettagliata di un caso esemplare ne dimostrerà il valore in rapporto all’esperienza coloniale italiana.

Spedizione Franchetti in Dancalia, *un caso esemplare*

A giudicare dalla modestissima quantità di film di spedizione prodotti in Italia, a fronte soprattutto delle centinaia di imprese promosse dalle società geografiche nella prima metà del

³⁵⁰ Alison Griffiths, “The Untrammelled Camera”, cit., p. 106.

³⁵¹ Amy J. Staples, “Safari Adventure: Forgotten Cinematic Journeys in Africa”, *Film History*, vol. 18, n. 4, 2006, pp. 392-411, p. 393.

³⁵² Osservazione di Gunnar Iversen riportata di Alison Griffiths, “The Untrammelled Camera”, cit., p. 98.

³⁵³ Jennifer L. Peterson, *Education in the School of Dreams*, cit., p. 54.

secolo, l'incontro tra cinema ed esplorazione sembrerebbe essere del tutto marginale. Con una filmografia che conta una decina di titoli o poco più, il fatto che l'istituzione che più di ogni altra ha impresso il proprio carattere distintivo sulla produzione documentaria nazionale, l'Istituto Luce, abbia visto la luce proprio grazie a un film di spedizione, il mitico *Aethiopia* di Guelfo Civinini del 1924, conterebbe poco – non molto più, d'altronde, delle scarse eccellenze del genere, come per esempio *Le eroiche gesta dell'Artide* di Otello Martelli sulla spedizione di Umberto Nobile al Polo Nord del 1928 o *Nel Tibet occidentale* sulla spedizione di Giuseppe Tucci del 1933. Il contesto africano non è molto più felice.

Tra le maggiori spedizioni realizzate in Africa da esploratori italiani tra gli anni Venti e gli anni Trenta nessuna ha beneficiato di un prestigio maggiore di quella del barone Raimondo Franchetti nella ostile Dancalia. Come la storia dell'esplorazione insegna, il valore dell'impresa era proporzionato all'alone di pericolo e mistero che circondava l'area, e in questo senso la regione dancala era per un esploratore degli anni Venti uno dei luoghi più avvincenti sul pianeta: una terra quasi ignota ritenuta impenetrabile ed estremamente minacciosa, sul cui suolo perirono tutti i membri di due spedizioni ancora popolari al tempo (quella di Giulietti del 1881 e quella di Bianchi del 1884)³⁵⁴.

Al tempo in cui Franchetti pianificava la propria spedizione, egli poteva contare sui resoconti di due predecessori soltanto, il conte Pietro Antonelli nel 1883³⁵⁵ e il geologo Paolo Vinassa de Regny nel 1919-1920³⁵⁶, le cui imprese erano rispetto ai progetti del barone assai modeste. Un reale competitore era invece l'ingegnere minerario Ludovico Nesbitt, che negli stessi mesi condusse una spedizione per obiettivi e ambizioni tanto simile a quella di Franchetti che al ritorno di entrambe una serie di dispute violente sul primato della scoperta dell'hinterland dancalo animò giornali, conferenze e società geografiche³⁵⁷. Sebbene le due figure fossero state spesso associate, soprattutto dalla stampa popolare che ne fabbricava le agiografie, esse non avrebbero potuto essere più dissimili: il barone incarnava in tutto e per tutto lo spirito rude e sprezzante del colonialismo fascista, l'ingegnere si erigeva a partigiano umile e disinteressato dell'esplorazione scientifica su modello romantico³⁵⁸.

³⁵⁴ Ludovico Nesbitt (ed.), *L'ultima spedizione africana di Gustavo Bianchi: diari, relazioni, lettere e documenti editi ed inediti*, 2 voll., Alpes, Milano 1930.

³⁵⁵ Cfr. Carlo Zaghi, "Pietro Antonelli", *Dizionario bibliografico degli italiani*, vol. 3, Istituto Italiano dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1961, *ad vocem*.

³⁵⁶ Paolo Eugenio Vinassa de Regny, *Dancalia*, Alfieri & Lacroix, Roma 1923 (ristampato poi dall'Istituto Fascista per l'Africa Italiana nel 1938).

³⁵⁷ Per una ricostruzione ben documentata della controversia, cfr. Luca Lupi, "L'esplorazione della Dancalia. La contesa per il primato", *Bollettino della Società Geografica Italiana*, n.s., vol. 13, n. 2, 2009, pp. 827-875.

³⁵⁸ Ludovico M. Nesbitt, *La Dancalia esplorata: narrazione della prima e sola spedizione che abbia finora percorso la Dancalia nella sua intera lunghezza (13 marzo-26 giugno 1928)*, Bemporad, Firenze 1930. La notorietà di Nesbitt è anche testimoniata dal fatto che l'esploratore è stato l'unico tra gli italiani a essere stato tradotto in inglese: cfr. Id., *Desert and Forest: The Exploration of Abyssinian Danakil*, Cape, London 1934; Id., *The Hell-Hole of Creation*, cit. Inoltre, un

Le spedizioni medesime riflettevano il carattere dei loro leader: quella di Nesbitt fece affidamento su tre “professionisti” (un geologo, un commerciale e Nesbitt), una carovana snella e mezzi molto modesti; quella di Franchetti era costituita da una dozzina di tecnici (un etnografo, un topografo, un geografo, tre ingegneri minerari, un fotografo-cameraman e altri ancora), centosessanta ascari e altrettanti cammelli, e poteva inoltre contare sul lauto finanziamento di una delle più ricche imprese italiane, la Montecatini, e sul supporto aperto del governo italiano. Anche se le due spedizioni si svolsero nei medesimi luoghi a tre mesi l’una dall’altra, diversi decenni di distanza sembravano separarle, come Nesbitt medesimo riconosceva in un passaggio delle sue memorie denso di acrimonia e di allusioni non troppo velate:

Ritengo che in una prima esplorazione terrestre l’uomo debba sfidare la natura mettendosi a livello con essa: scendere in campo ignudo e lottare. Altro che macchine [...] o montagne di corredi ed agguerrite schiere e mobilitazioni di esseri in ogni attività specializzati e dovizia di materiali e vantaggi d’ogni sorta, frutto del denaro non delle virtù proprie, che riducono l’esplorazione a una teatralità da film o come se un semidio si dovesse condurre scortato attraverso la terra [...] Con codeste idealità da ‘omo selvatico’ e del tutto simili nei miei compagni, mettemmo assieme una carovana che fu definita ‘irrisoria’ e tale che come sforzo finanziario la avrebbero potuta allestire tre persone qualsiasi, di pur modestissime condizioni.

Per esplorare non occorre agitarsi all’ombra di persone eccelse. Non occorrono gli appoggi dei governi o dei governanti. Non occorrono milioni [...] Le grandi vittorie esplorative sono state ottenute da gente semplice, ma che ‘he men’ [*sic*] e che sapevano quello che dovevan fare³⁵⁹.

Tutto nella spedizione di Franchetti, al contrario, aveva una scala monumentale. Le vicissitudini di questa sono note attraverso fonti molto documentate, primo fra tutti *Nella Danalia etiopica*, un volume colossale pubblicato da Mondadori nel 1930 che includeva in un affascinante pastiche letterario estratti dal diario di Franchetti, rilievi topografici, note etnografiche, copie di telegrammi di governanti locali e diplomatici italiani, annotazioni scientifiche e, cosa più importante, centottantuno fotografie del fotografo e operatore ufficiale della spedizione, nonché impiegato dell’Istituto Luce, Mario Craveri³⁶⁰. Curiosamente, però, in questo enorme assemblaggio di saperi e discorsi, di ritratti e narrazioni, di generi e stili, l’unica

lungo report della spedizione è apparso nel prestigiosissimo *Geographical Journal* tra l’ottobre e il dicembre 1930: Id., “Danakil Traversed in 1928 from North to South”, *Geographical Journal*, vol. 76, nn. 4-6, pp. 298-315, 391-414, 545-557. Infine, degno di nota è anche che diari, mappe, panorami e fotografie della spedizione siano stati depositati presso la Royal Geographical Society di Londra.

³⁵⁹ Id., *La Danalia esplorata*, cit., pp. 57-58.

³⁶⁰ Raimondo Franchetti, *Nella Danalia etiopica. Spedizione Italiana, 1928-1929*, Mondadori, Milano 1930.

figura che non cattura l'attenzione dell'autore è proprio Craveri, al quale sono dedicate meno di una decina di righe sulle 450 pagine lungo le quali la prosa di Franchetti si dipana.

Ciò su cui invece il barone insisteva era la natura scientifica della spedizione, la quale effettivamente riuscì a raggiungere gli obiettivi che si erano già prefissati le spedizioni di Giulietti e quella di Bianchi. La prima, inoltre, forniva il pretesto propagandistico per mezzo del quale Franchetti riuscì a conquistarsi l'attenzione dei media: la localizzazione dei resti dei membri della spedizione, a distanza di oltre quaranta anni dal loro massacro a opera di razziatori galla, e la loro sepoltura furono utilizzati per solleticare i sentimenti nazionalistici dell'opinione pubblica, che non perse l'occasione per stabilire connessioni più che arbitrarie tra l'operazione di Franchetti e un altro torto della storia nazionale che necessitava di essere raddrizzato: la sconfitta di Adua del 1896 che segnò la fine della prima guerra italo-abissina.

Ma oltre all'interesse scientifico – abilmente alimentato, tra l'altro, dalla paventata eventualità di reperire giacimenti e risorse minerarie che aveva sedotto la Montecatini – e alla retorica nazionalista, vi era anche una terza ragione ad attirare l'entusiasmo (e i finanziamenti) di imprese private, di società geografiche e coloniali e, soprattutto, del governo italiano. Franchetti era stato infatti inviato in Dancalia per stipulare un patto segreto con Ras Hailu, il sospetto governatore della provincia di Goggiam che era al tempo incline a mettere se stesso, il proprio arsenale, le proprie ricchezze e i propri territori a servizio dei piani italiani contro Ras Tafari³⁶¹.

Quali dei tre volti della spedizione fosse rimasto impresso sulla pellicola di Craveri non è difficile da immaginare. Di immaginazione, purtroppo, si deve trattare dal momento che la copia originale, e apparentemente unica, del film conservata all'Istituto Luce è andata perduta e pochissime tracce documentali consentono di ricostruire il contenuto del film³⁶².

Secondo una lunga recensione apparsa sulla *Rivista internazionale del cinema educatore* a firma "Istituto Nazionale L.U.C.E." (ma verosimilmente vergata da Luciano De Feo), il film era

³⁶¹ Cfr. Angelo Del Boca, *Gli italiani in Africa Orientale*, cit., vol. II, pp. 148-159. Nonostante le numerose prove a supportare la tesi di Del Boca, la comunità scientifica non è del tutto concorde sul ruolo di Franchetti nella creazione di una coalizione del nobilito locale ostile a Ras Tafari. Al contrario, ritratti edulcorati, romantici ed elegiaci di Franchetti – come Lawrence d'Arabia italiano, per esempio – continuano a permanere anche nella letteratura non smaccatamente agiografica. Cfr. per esempio Valeria Isacchini, *Il decimo parallelo. Vita di Raimondo Franchetti da Salgari alla guerra d'Africa*, Aliberti, Reggio Emilia 2005, in cui le posizioni di Del Boca sono inspiegabilmente definite "acrimoniose" (p. 154).

³⁶² Tra queste si segnalano in particolare, oltre all'articolo discusso poco oltre, alcuni segmenti inclusi nei film *La spedizione Franchetti in Dancalia* (Ettore della Giovanna, RAI, 1963), *Le stagioni dell'aquila* (Giuliano Montaldo con la collaborazione di Ernesto G. Laura, Cinecittà-Istituto Luce, 1997) e *L'ultimo esploratore* (Claudio Costa, Ronin Production, 2013). La fonte dei primi due è stata la pellicola originale, conservata, allora, al Luce. Costa, invece, ha utilizzato un riversamento in Betacam appartenuto a un erede di Franchetti e, alla morte di questi, perduto. Per questa piccola e infruttuosa ricerca ho potuto fare affidamento sulla disponibilità di Ernesto Laura, Claudio Costa, la famiglia Franchetti e i dipendenti dell'Archivio Rai, che con l'occasione ringrazio. Infine, si segnala Christel Taillebert, "La *Spedizione Franchetti nella Dancalia* e la produzione cinematografica in Africa dai film Lumière in poi", in Silvia Chicci, Roberto Macellari (a cura di), *Il Barone viaggiante. Raimondo Franchetti e le spedizioni nel Corno d'Africa*, Musei Civici di Reggio Emilia, Reggio Emilia 2007, pp. 33-57, un articolo che riassume dettagliatamente i contenuti del film.

composto da sei episodi di lunghezza simile che avevano per soggetto la sottotrama della spedizione Giulietti (prima e sesta parte, rispettivamente dedicate alle onoranze al monumento di Assab e a quelle tributate alle salme), il percorso della spedizione Franchetti (seconda e quarta parte, rispettivamente sul tragitto da Gaarra a Afambò e sugli scontri con i razziatori nella depressione dancala), e alcuni aspetti di interesse scientifico (terza e quinta parte, che “mostra[no] i primi risultati ottenuti dalla spedizione nel campo geologico e in quello minerario e chimico”³⁶³). L’enfasi posta sul recupero delle salme della spedizione Giulietti, tema che occupa un terzo del film ma che aveva richiesto uno sforzo minimo da parte della spedizione Franchetti, conferma il valore propagandistico che l’Istituto Luce aveva assegnato al film.

Dunque, non sorprende che fosse stato inviato al seguito di Franchetti un operatore esperto e “un uomo da carovana e spedizioni”³⁶⁴ come Mario Craveri, che di lì a un lustro, come già visto, fu richiamato a prestare servizio in quei territori nel Reparto Foto-cinematografico per l’Africa Orientale del Luce. L’amalgama di nazionalismo, spinte imperialiste e grossolano esotismo che è logico attendersi dal film è presente già nell’articolo, che, infatti, in un passaggio in cui si intuisce la mano di un esperto pubblicitario come De Feo fa esplicitamente appello al pubblico posto “dinanzi alla mirabile visione cinematografica, che non potrà non acuire [in esso] *il desiderio di espansione verso le terre lontane* baciata dai cieli sconosciuti, che accendono di porpora e d’oro le aurore e i tramonti, trascolorando in gradazioni violacee e intensamente azzurre sconosciute ai nostri occhi”³⁶⁵.

L’archivio dell’Istituto Luce conserva sotto il titolo di *Spedizione Franchetti nella Dancalia* un “cortometraggio” di sei minuti³⁶⁶. Apparentemente la presenza di intertitoli lascerebbe intuire una sorta di unità testuale coerente, in parte smentita da una costruzione sintattica tutt’altro che conclusa, che potrebbe condurre all’ipotesi di un compendio, una versione ridotta dell’originale che potesse permettere uno sfruttamento intensivo, magari in abbinamento con il cinegiornale Luce a precedere il lungometraggio di finzione. Da una più attenta analisi, invece, emerge un’ipotesi completamente diversa: *Spedizione Franchetti nella Dancalia* non soltanto non rispetta la struttura in sei sezioni, ma non comprende nemmeno la gran parte delle scene descritte (mentre tra quelle presenti sono incluse soltanto brevi estratti raffiguranti aspetti marginali, come per esempio i frammenti dell’orazione funebre e del pubblico presente alla cerimonia in onore ai membri della spedizione Giulietti). Se accanto a questo aspetto si prendono in considerazione la

³⁶³ Istituto Nazionale L.U.C.E., “La spedizione Franchetti nella Dankalia Etiopica”, *Rivista Internazionale del Cinema Educatore*, vol. 1, n. 5, 1929, pp. 570-579, p. 579.

³⁶⁴ Romolo Marcellini, “Mario Craveri, operatore da grande avventura”, cit., p. 5.

³⁶⁵ Istituto Nazionale L.U.C.E., “La spedizione Franchetti nella Dankalia Etiopica”, cit., p. 579, corsivi dell’autore.

³⁶⁶ Per non complicare ulteriormente il quadro si è deciso di ignorare il film digitalizzato sotto il titolo *Spedizione Franchetti nella Dancalia* e accessibile dal portale www.archivioluce.it, che comprende quasi esclusivamente riprese di animali (incluse in buona parte nel film analizzato) per una durata complessiva di undici minuti.

presenza di code a separare le diverse sequenze e la lunga parte iniziale composta esclusivamente da riprese di animali nella savana, allora appare evidente che il materiale conservato all'Istituto Luce non sia nient'altro che un assemblaggio di scarti di montaggio.

Vi è dell'ironia sottile nell'analizzare gli scarti di montaggio relativi a una esperienza storica, il colonialismo fascista in genere, che per i decenni successivi si è definita a partire dagli scarti di memoria collettiva, dalle amnesie e dalle rimozioni più o meno eterodirette³⁶⁷. Le tentazioni indotte da un simile parallelismo potrebbero condurre all'azzardo di una lettura sintomatica, quasi che gli scarti fossero effettivamente al centro di un processo di rimozione (materiale, più che mentale o memoriale) e necessitassero di un'anamnesi disincantata. In realtà, a parte tre frammenti politicamente delicati³⁶⁸, gli scarti non includono niente che non fosse considerato parte integrante del repertorio tradizionale delle immagini dell'Abissinia: cerimonie, vedute di paesaggi e animali esotici, quadretti conviviali di vita coloniale, immagini di nativi al lavoro sotto il sole dell'Africa orientale e la poco rassicurante sorveglianza di un colono armato di frusta, eccetera.

Una manciata scarsa di altri frammenti sono stati verosimilmente esclusi dal montaggio definitivo per ragioni di natura tecnica, essendo la qualità delle riprese insoddisfacente. Per la maggior parte dei casi a causare l'esclusione è stato verosimilmente il contenuto delle riprese, ovvero l'eccessiva quotidianità delle *tranche de vie* della spedizione. Privi del decoro e della solennità che dovrebbero essere propri di rappresentanti del fascismo oltremare, gli uomini di Franchetti si lasciano cogliere dalla macchina da presa in episodi insignificanti ma in qualche misura lesivi dell'immagine che il Regime vuole trasmettere dei propri "pionieri".

La dimensione ordinaria della quotidianità della spedizione emerge con pregnanza ancora maggiore nella rappresentazione degli spazi attraversati da Franchetti e i suoi uomini. Questi

³⁶⁷ Per una sintesi storiografica, cfr. Angelo Del Boca, "The Myths, Suppressions, Denials, and Defaults of Italian Colonialism", in Patrizia Palumbo (a cura di), *A Place in the Sun*, cit., pp. 17-36; Id. (a cura di), *I gas di Mussolini. Il fascismo e la guerra d'Etiopia*, Laterza, Roma-Bari 1996.

³⁶⁸ I primi due frammenti hanno per soggetto i lavori della missione per la strada camionale Assab-Dessìe e l'incontro con Ras Tafari, due scene che testimoniano il momentaneo avvicinamento tra il Regime e l'Impero abissino. Con l'apertura di quella via, come intuisce bene Tafari, che nei fatti ne ostacola la realizzazione mentre nelle dichiarazioni la patrocina, il Regime credeva di riuscire a garantirsi un collegamento diretto con il centro dello stato africano, collegamento che, sebbene motivato da interessi commerciali, avrebbe potuto rivelarsi cruciale in caso di attacco militare. La strada è una delle poste in gioco dell'accordo di amicizia ventennale che al tempo le diplomazie dei due stati stavano mettendo a punto. Tuttavia, che alla fine del 1929 i due progetti che il Regime millantava come grandi e riuscitissime operazioni politiche vengano ritenuti meritevoli di censura è sintomatico del fatto che gli autori fossero a conoscenza delle trame politiche soggiacenti e quindi del valore controproducente di quelle immagini una volta venute a cadere le ragioni che ne motivavano la spendibilità propagandistica. Ragioni diametralmente opposte motivano l'esclusione del terzo frammento che ha per protagonisti soldati e cadaveri orrendamente mutilati dalle truppe di Ras Tafari: il tema delle "barbarie etiopiche", che include anche la questione della schiavitù e la denuncia delle condizioni di vita degli abissini, entrerà nell'agenda della propaganda di Regime in maniera stabile soltanto alla fine del 1934, in concomitanza, non a caso, con l'inasprimento dei conflitti che condurranno al conflitto bellico. Cinque anni prima, tuttavia, immagini del genere avrebbero potuto costituire un pretesto per far precipitare i giú precari rapporti con l'Impero di Hailé Selassié. Cfr. anche Angelo del Boca, *Il Negus. Vita e morte dell'ultimo re dei re*, Laterza, Roma-Bari 1995, pp. 69-95.

infatti non si collocano né sul versante del paesaggio né su quello del territorio: del primo mancano la connotazione estetica (o estetizzante) e l'attitudine riflessiva che rappresenta il presupposto per cui uno spazio può essere contemplato come tale, del secondo non sono incluse le componenti associate alla sovranità, che fanno del territorio una estensione spaziale delle relazioni di potere tra uomini e sistema statale e in ultima istanza una tecnologia politica³⁶⁹.

Ancora una volta la comprensione delle peculiarità della rappresentazione dello spazio dipende dalle specifiche configurazioni temporali che si intrecciano nel film. Per Christel Taillibert sono due: una ufficiale, legata alla narrazione dell'impresa, e un'altra

più intima, [che] mostra la quotidiana attività [e] si basa sulla ripetizione di gesti ed azioni, con lo scopo di dare un'idea della successione delle giornate, del carattere abitudinario, meccanico del viaggio. Questa scelta testimonia il rifiuto di una certa forma di esotismo allora associata alle grandi spedizioni [...] Per arrivare a destinazione, gli esploratori debbono camminare giorno dopo giorno, metter su il campo ogni sera e smontarlo di mattina, cercare acqua e viveri, ecc. Così, in un certo senso, la riproduzione infinita degli stessi gesti viene a contraddire l'ideologia eroica della spedizione coloniale³⁷⁰.

Gli scarti ribadiscono l'ordinarietà della vita della spedizione anche e soprattutto grazie al particolare trattamento dello spazio diegetico. Si tratta, infatti, di uno spazio che non è astratto, né tanto meno omogeneo, ma che invece è relazionale, definito dai rapporti che esso intrattiene tanto con i membri della spedizione quanto con la macchina da presa, e costituito a partire dalla serie di interazioni, traiettorie e pratiche che esso contiene³⁷¹.

Un fondamentale contributo per la concettualizzazione dello spazio in questi termini è la tripartizione proposta da Henri Lefebvre, il quale suddivide lo spazio in “spazi percepiti”, “spazi concepiti” e “spazi vissuti”. Considerato che “ogni spazio implica, contiene e dissimula relazioni sociali – e ciò a dispetto del fatto che uno spazio non è una cosa ma una relazione tra cose (oggetti e prodotti)”³⁷², la rappresentazione dello spazio offerta dagli scarti – e più in generale dal film di spedizione – rafforza in una modalità assai peculiare i legami esistenti tra il documentario e una ideologia imperialista che associa spazio, relazionalità e dominio. Ancora in termini astratti, il film di spedizione, il travelogue e il documentario di argomento coloniale possono essere associati al “spazi concepiti”, un insieme di codici di rappresentazione dominanti “legati

³⁶⁹ Cfr. Stuart Elden, “Land, Terrain, Territory”, *Progress in Human Geography*, vol. 34, n. 6, 2010, pp. 799-817.

³⁷⁰ Christel Taillibert, “La *Spedizione Franchetti nella Danalia* e la produzione cinematografica in Africa dai film Lumière in poi”, cit., p. 40.

³⁷¹ Da questa prospettiva risulta di enorme rilevanza Doreen Massey, *For Space*, Sage, London 2005.

³⁷² Henri Lefebvre, *The Production of Space*, Blackwell, Oxford-Malden, Mass. 1991, pp. 82-83.

intimamente alle relazioni di produzione e all'ordine che quelle relazioni impongono, e quindi alla conoscenza, ai segni, ai codici, alle relazioni 'frontali'³⁷³. Lo "spazio concepito", secondo Lefebvre, unisce ideologia, sapere e rappresentazione all'interno del dominio della geografia e, inoltre, fa crollare la distinzione tra la produzione materiale dello spazio (a opera, per esempio, di scienziati, urbanisti, ingegneri sociali, eccetera) e la produzione simbolica dello spazio (a opera, tra gli altri, del cinema)³⁷⁴.

Da questa prospettiva ogni film di spedizione realizza in modo compiuto anche gli altri due termini della tripartizione, cioè lo "spazio vissuto" e lo "spazio percepito", rispettivamente intesi come spazi dell'immaginario sociale (sistemi coerenti di simboli e segni non verbali) e siti e prodotti dell'attività sociale quotidiana. Ciò si deve al fatto che questi film dialogano non solo con uno o più luoghi definiti, ma con la pratica dello spazio della spedizione, sia in termini formali che operativi. In questo senso, la mobilità della carovana ingenera una forma di esplorazione dello spazio che, una volta integrata al processo di appropriazione simbolica rappresentato dall'atto di filmare e quindi "possedere in immagini" quei territori altrimenti ignoti e inconoscibili, produce uno spazio complesso, uno spazio relazionale in cui convivono le tre dimensioni di Lefebvre³⁷⁵.

Rispetto a questi, dunque, si comprende la scarsa rilevanza delle attrazioni visive del travelogue. Infatti, se un'analogia con il film di spedizione può stabilirsi nel trattamento dello spazio, non è il travelogue il riferimento adeguato ma il film amatoriale di ambientazione esotica: in entrambe le tipologie, infatti, ciò che viene messo in scena è uno spazio all'interno del quale si intrecciano dimensioni tra loro apparentemente inconciliabili. A dispetto dell'iconografia tanto versatile quanto rigida dei diari e degli album delle spedizioni, i film dimostrano una libertà inconsueta nella rappresentazione di uno spazio in cui cadono le barriere tra l'ordinaria quotidianità della carovana e la straordinaria presenza di paesaggi e luoghi per nulla familiari.

Lo spazio relazionale si traduce sul piano della rappresentazione nell'esaltazione della mescolanza – tra le scene degli scarti spesso declinata anche in termini razziali – e delle contingenze che rendono possibile l'incontro tra l'uomo e l'ambiente. Nella capacità di mettere in scena questo incontro il film di spedizione si propone come un'alternativa al documentario esotico, un genere in cui dell'uomo e dell'ambiente non rimangono che i tratti più pittoreschi.

³⁷³ *Ivi*, p. 33.

³⁷⁴ In effetti, il progetto teorico di Lefebvre non assegna particolare importanza alla mediazione visuale offerta dalla fotografia o dal cinema dacché tautologicamente "lo spazio può essere mostrato soltanto per mezzo dello spazio" (p. 96) e alle immagini è riconosciuto un carattere ingannevole, parziale. Egli infatti sostiene che le immagini, e più propriamente il cinema, si basano sulla frammentazione dello spazio: il montaggio e il découpage promuovono l'illusione di un mondo in cui l'astrazione è feticizzata e imposta come norma. Di converso, tuttavia, la concezione di spazio proposta da Lefebvre si rivela particolarmente utile ai fini dell'analisi filmica.

³⁷⁵ Cfr. Les Roberts, *Utopic Horizons: Cinematic Geographies of Travel and Migration*, PhD dissertation, Middlesex University 2005, pp. 1-36.

Da una prospettiva antropologica il film di spedizione formalizza le relazioni di potere tra gruppi e soggetti e traccia i limiti del contatto e dello scambio. Dall'osservazione delle modalità di costruzione dello spazio, invece, emergono le libertà e le aperture del film di spedizione nei confronti di forme mitigate, ma non addomesticate, dell'alterità. Ciò che la relazionalità dello spazio indica, insomma, è la presenza di uno sguardo inquieto e fortemente instabile, niente affatto dipendente da quelle certezze che invece determinano le modalità di messa in scena dello spazio nella produzione coloniale tutta. Nel vivere e nel percepire lo spazio, e non solo nel concepirlo adattando sulla realtà fisica degli schemi ideologici preesistenti, il film di spedizione rende manifesta la propria eccezionalità.

L'importanza del film di spedizione per il documentario imperiale è in definitiva scarsa, una esperienza marginale i cui tratti salienti non sono stati in nessun modo assorbiti dalla produzione successiva. La nozione di spazio relazionale su cui si è insistito ha senso anche in questa prospettiva – come un modello di rappresentazione abbandonato sul nascere, una via che imboccata avrebbe condotto a territori che evidentemente non avevano alcun fascino per gli uomini del Luce. Gli scarti di *Spedizione Franchetti in Danalia* esibiscono la “pratica” di uno spazio colto nella propria dimensione materiale. Il documentario imperiale preferì di contro la “retorica” di uno spazio risemantizzato per tramite di nuovi modelli di rappresentazione. Le immagini dell'Impero visto dal basso furono un'esclusiva dei film amatoriali.

2.3 La rinascita del territorio: vedute aeree, mappe animate e visione superiore astratta

“Non confondere il paesaggio e la mappa”, intimava Yves Lacoste in un saggio fondamentale pubblicato nel 1977 ma poco noto al di fuori dei confini francesi³⁷⁶. A una prima impressione non vi sarebbe sufficiente ambiguità per confondere i due: la mappa promette una forma di visibilità totale derivata da una visione globale superiore (anche se stabilita per convenzione); il paesaggio, invece, si definisce a partire dai suoi “spazi nascosti”, come Lacoste chiama quelle aree dello spazio non visibili da un dato punto di osservazione. Tra le molte proprietà che distinguono mappa e paesaggio (varietà vs. uniformità di scala, rappresentazioni a due vs. tre dimensioni, eccetera) sono proprio gli “spazi nascosti”, secondo il geografo francese, a essere discriminanti.

Allorché il punto d’osservazione cambia, il paesaggio cambia, poiché non sono più le medesime porzioni di spazio a essere nascoste. Più l’osservatore domina il paesaggio, più questi spazi nascosti si riducono nella misura in cui lo sguardo si avvicina alla verticale. Quando si raggiunge la verticale, come in una veduta aerea, non ci sono più spazi nascosti, una porzione di spazio è visibile nella sua totalità, ed è allora che la visione è in due dimensioni, il rilievo si ‘appiattisce’ e scompare, e così anche il paesaggio³⁷⁷.

La posizione di Lacoste non è certo imparziale: per entrare a far parte del progetto di ridefinizione della geopolitica che l’autore ha perseguito per decenni, il paesaggio necessita di essere liberato dalle sue componenti estetiche (componenti, per inciso, che non compaiono neppure nella definizione dell’oggetto). L’osservazione del paesaggio – tradizionalmente il gesto attraverso il quale il paesaggio diventa un oggetto di piacere – in questa visione “serve innanzitutto per fare la guerra”³⁷⁸, e coerentemente quei paesaggi generalmente considerati belli sono anche i più importanti da prospettiva militare e tattica. Alle estreme conseguenze, la bellezza del paesaggio risiede in ciò che evoca allo sguardo del conquistatore.

Basandosi sul saggio di Lacoste, Martin Lefebvre ha notato che lo sguardo estetico (del paesaggio) e lo sguardo tattico (del territorio) “condividono un investimento comune nell’osservazione e nella veduta panoramica”, e in una certa misura dimostrano che “non vi è

³⁷⁶ Yves Lacoste, “A quoi sert le paysage? Qu’est-ce qu’un beau paysage?” (1977), in Alain Roger (a cura di), *La Théorie du paysage en France, 1974-1994*, Champ Vallon, Seyssel 1995, pp. 42-73, p. 53.

³⁷⁷ *Ibidem*.

³⁷⁸ *Ivi*, p. 55. L’allusione autoreferenziale è al titolo più famoso del geografo francese, *La Géographie ça sert d’abord à faire la guerre*.

ragione per la quale ‘paesaggio’ e ‘territorio’ non possano coesistere come predicati per rappresentare la stessa porzione di spazio”³⁷⁹. In realtà, l’autore medesimo individua un fattore di discriminazione che impedirebbe, in teoria, la reciprocità delle rappresentazioni del territorio e del paesaggio.

Al primo Lefebvre riconosce, a partire da una rilettura delle tesi foucaultiane di Claude Raffestin³⁸⁰, la specificità di essere ancorato alle relazioni di proprietà, incompatibili, sostiene il teorico con una ripresa di un tema distintamente romantico, con l’atto della contemplazione estetica. Anziché, però, rinunciare alle rappresentazioni del territorio, l’estetica del paesaggio cinematografico di Lefebvre se ne impossessa attraverso un *détournement*, una sorta di negazione delle loro specificità volta a leggerle attraverso uno “sguardo paesaggizzante”, ovvero un invito a guardarle come fossero oggetti estetici privi di qualsivoglia funzione o intenzionalità a monte della loro creazione. È il caso per esempio delle mappe, le quali, “sebbene siano state progettate per scopi territoriali e tattici, possono anche essere contemplate esteticamente; e [...] possono essere integrate in opere d’arte”³⁸¹.

L’operazione di Lefebvre è diametralmente opposta a quella di Lacoste: il primo tenta di inglobare il paesaggio nella geopolitica per tramite della rinuncia all’estetica, il secondo tenta di inglobare il territorio all’estetica per tramite della rinuncia alla geografia. In entrambi i casi quel che si perde è una definizione più problematica delle modalità di rappresentazione dello spazio al di fuori della questione dell’apprezzamento estetico o della funzionalità strategica. La proposta di un’estetica del paesaggio depurata da istanze politiche, economiche e ideologiche cela una posizione consolante verso le possibilità di un cinema non politico, capace di catturare la superficie del mondo senza pagare alcun tributo alla visione imperialista sottostante³⁸². Al tempo stesso, una nozione di territorio che rifiuti qualunque infiltrazione estetica, o più in generale culturale, in nome del primato della razionalità strumentale non è meno insidiosa e nega l’evidenza di una fruizione, o quanto meno di un’esperienza, estetica in relazione ai prodotti di quelle modalità di rappresentazione.

Nelle rappresentazioni dello spazio ogni sguardo estetico è anche uno sguardo tattico, e viceversa. Discutere una tesi come questa nel contesto dell’analisi geografica del documentario imperiale significa approfondire la relazione tra cinema, modalità di visualizzazione dello spazio e

³⁷⁹ Martin Lefebvre, “Introduction”, in Id. (a cura di), *Landscape and Film*, cit., p. XVIII.

³⁸⁰ Cfr. Claude Raffestin, *Per una geografia del potere*, Unicopli, Milano 1981, or. 1980.

³⁸¹ Martin Lefebvre, “Between Setting and Landscape”, cit., p. 54.

³⁸² Cfr. W.J.T. Mitchell, “Imperial Landscape”, cit. in cui si definisce il paesaggio “an exhausted medium, no longer viable as a mode of artistic expression” (p. 5) proprio per via dell’alleanza ormai anacronica con l’imperialismo europeo. In relazione al cinema, cfr. Ella Shohat, Robert Stam, *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*, Routledge, New York-London 1994, pp. 100-136.

territorio alla luce di una precisa prospettiva politica, funzionale alle necessità ideologiche a cui il documentario imperiale fu chiamato a rispondere. Detto altrimenti, per entrare nel merito dello sguardo tattico, dello sguardo estetico e delle loro corrispondenze è necessario stabilire con quali mezzi e per quali obiettivi questi sono resi operativi. Prima dello sguardo, dunque, bisogna interrogare la visione. Per farlo si è deciso di porre l'attenzione su due tecniche cinematografiche – o più precisamente su due dispositivi di visualizzazione dello spazio – il cui frequentissimo utilizzo nel documentario imperiale ne suggerisce la rilevanza: la mappa animata e la veduta aerea.

Sfidare il paesaggio dall'alto

Tra le due tecniche, nella distinzione abbozzata tra paesaggio e territorio, la veduta aerea sembrerebbe schierarsi dal lato della tradizione del primo. Già il termine “veduta” lascia presagire una forte connessione con una nozione di paesaggio intimamente legata alla storia della pittura e dell'estetica. Tre assenze distintive negano però l'associazione all'idea pittorica di paesaggio come stabilita dalla tradizione “vedutistica”: la linea orizzontale, la prospettiva lineare e il punto di vista “umano”. Al contrario, l'appartenenza a un regime visuale prossimo a quello del territorio è attestata dall'espressione dei medesimi discorsi tecnologici su rappresentazione e visualizzazione dello spazio in termini di sorveglianza, controllo, razionalità, ordine spaziale e visione onnipotente. Da questa prospettiva, veduta aerea e mappa consentirebbero di visualizzare il territorio attraverso modalità simili.

Denis Cosgrove e William L. Fox sostengono, per esempio, che la fotografia aerea “stabilisce il contesto in cui si situano i caratteri individuali sul terreno”, “li posiziona in relazione reciproca e in una più ampia topografia, rivelando motivi e creando geografie [...] Come per le mappe, questi motivi possono essere prodotti e visti [come] oggettivamente scientifici, capace di rappresentare e documentare accuratamente dei luoghi esistenti”³⁸³. La posizione degli autori forza l'analogia nella misura in cui essa non oltrepassa una fascinazione comune verso accuratezza e obiettività: la veduta aerea, infatti, mancherebbe persino dei più basilari elementi indispensabili a un appropriato riconoscimento, come simboli, parole, scala e indicatori. La sua indeterminatezza, dunque, la farebbe ripiombare nel dominio dell'estetica.

D'altronde, l'ineffabilità del rapporto tra paesaggio e veduta aerea perde la propria consistenza dal momento che del primo se ne disconoscono i legami con la tradizione pittorica tradizionale. La storica dell'arte Christina Lodder ha suggerito infatti di leggere l'ontologia della

³⁸³ Denis Cosgrove, William L. Fox, *Photography and Flight*, Reaktion Books, London 2010, p. 9.

veduta aerea in stretta connessione con la ricerca del Suprematismo sovietico, dell'astrazione visuale e della fotografia sperimentale. La veduta aerea, inserita in un ambito al quale potrebbe apparire estranea, contribuisce a una ricerca estetica ben precisa che sul finire del primo quarto del secolo accomunava l'avanguardia, quella, nelle parole di Ladder, della "trasfigurazione della realtà"³⁸⁴. Molti anni prima Siegfried Kracauer aveva osservato che la fotografia aerea "obbliga lo spettatore", incapace di orientarsi tra "forme indefinibili [...] ottenute quasi automaticamente [...], a ritirarsi in una dimensione estetica"³⁸⁵. Per il teorico tedesco la fotografia aerea non solo rende molto problematica la strutturazione percettiva dello spettatore, ma nega persino l'idea della fotografia (e quindi del cinema) come specchio del mondo.

Il problema della percezione è sollevato a più riprese dagli studiosi che hanno interrogato l'immagine aerea. Per lo storico Bernd Hüppauf, che ha studiato la fotografia aerea nel contesto della guerra moderna, si tratta di una "manifestazione muta di una nuova modalità di percezione mediata e di organizzazione [...] che crea un metalivello di artificialità, astratto ulteriormente dalla 'realtà' del paesaggio artificiale" e inoltre riconosce che essa "proietta un ordine all'interno di uno spazio amorfo riducendo l'abbondanza dei dettagli a un pattern limitato di strutture superficiali"³⁸⁶. Lo straniamento, in tutte e tre gli autori citati, si intensifica fino al punto di farsi astrazione: ogni possibile connessione con la mappa, dunque, sembrerebbe essere persa. In aggiunta, il cinema, soprattutto grazie al montaggio e al movimento, rende la connessione ancora più debole, rafforza l'instabilità della veduta aerea e la costringe a rinunciare a qualunque ambizione scientifica. Esso, infatti, rovescia l'assunto che aveva permesso l'emersione della veduta aerea come strumento privilegiato per il riconoscimento militare durante la Prima guerra mondiale, ovvero la capacità di questa di trasfigurare il paesaggio in topografia. Ne consegue che se i geografi tendono a posizionare non senza obiezioni la fotografia aerea a fianco del territorio, e quindi della mappa, la veduta cinematografica necessita di essere interpretata per mezzo di modelli completamente differenti.

In un fondamentale saggio sui rapporti tra cinema e geografia Teresa Castro ha proposto di considerare la veduta aerea una delle tre "forme cartografiche del cinema" (panorama e atlante le altre due) a partire dal presupposto che "il cinema e, oltre questo, il mondo delle immagini in generale [siano] attraversati da un pensiero dello spazio che trova nella carta geografica il proprio

³⁸⁴ Christina Lodder, "Transfiguring Reality: Suprematism and the Aerial View", in Mark Dorrian, Frédéric Pousin (a cura di), *Seeing from Above. The Aerial View in Visual Culture*, I.B. Tauris, London 2013, pp. 95-117. Cfr. Rosalind Krauss, "Stieglitz/Equivalents", *October*, n. 11, 1979, pp. 129-140; Philippe Dubois, "Le Regard verticale, ou: la transformation du paysage", in Jean Mottet (a cura di), *Les Paysage du cinéma*, Editions Champ Vallon, Seyssel 1999, pp. 24-44.

³⁸⁵ Siegfried Kracauer, *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, Oxford University Press, Oxford 1960, p. 15.

³⁸⁶ Bernd Hüppauf, "Experiences of Modern Warfare and the Crisis of Representation", *New German Critique*, n. 59, Spring-Summer 1993, pp. 41-76, p. 57.

modello teorico”³⁸⁷. Nonostante la prossimità con la cartografia, dovuta all’evidenza per la quale “vista dall’alto, la Terra assomiglia alle sue mappe”, Castro sostiene che

la veduta aerea rivela tutti i propri poteri di astrazione: astrazione formale, capace di trasformare il mondo in un pattern di linee e di macchie che si distanziano dalla tridimensionalità “concreta” del reale, e astrazione intellettuale, nella misura in cui permette di vedere e osservare il mondo in maniera alternativa, e quindi permette un pensiero originale, persino una “ontologia della superficie”³⁸⁸.

Collocata all’interno di questo vivace dibattito teorico, la veduta aerea nel documentario imperiale si arricchisce di un valore aggiunto, specie se si considera come il Regime abbia fatto della cultura aviatoria una straordinaria risorsa mitogenetica. L’aeropittura sperimentata in seno al Secondo Futurismo, il mito di Mussolini aviatore, le celebratissime imprese transoceaniche di Italo Balbo, il successo dei film aviatori, la pubblicazione diffusissima di fotografie aeree sulla stampa popolare e il crescente prestigio dell’Aeronautica Militare non sono che alcuni dei sintomi più evidenti di una popolarità apertamente incoraggiata dal Regime stesso³⁸⁹.

Il volo era al tempo percepito come la manifestazione perfetta di quell’impasto di modernità, tecnologia aggressiva e mobilitazione di cui anche il cinema si nutriva. Nell’Italia degli anni Trenta, ha osservato Raffaele De Berti, “l’aeroplano e il cinematografo fanno apparire cielo e terra più vicini e parte di un medesimo spazio percorribile dall’uomo e dal suo sguardo. La velocità [...] li caratterizza come macchine specificatamente moderne”³⁹⁰. Non stupisce, quindi, che l’analogia tra i due mezzi venne esplorata con particolare rigore nei territori dell’Africa Italiana, spazi in cui nel frattempo il Regime perfezionava l’idea di dominio moderno e dinamico finalizzato all’affermazione di civiltà e progresso.

L’impressionante uso di vedute aeree nei documentari coloniali e imperiali era infatti perfettamente coerente con i progetti ideologici che sostengono la rappresentazione di quegli spazi. Se approcciata dalla prospettiva dei geografi, la veduta aerea “incoraggia la visione di un ordine spaziale razionale da iscriversi sopra il territorio” e ha “un impatto politico e culturale relativo alle possibilità di una visione sinottica, di un controllo razionale, di un ordinamento spaziale e di una progettazione dello spazio”³⁹¹ in una maniera molto simile a quanto osservato

³⁸⁷ Teresa Castro, *La Pensée cinématographique des images. Cinéma et culture visuelle*, ALÉAS, Lyon 2011, p. 9.

³⁸⁸ *Ivi*, p. 98.

³⁸⁹ Cfr. Eric Lehmann, *Le ali del potere. La propaganda aeronautica nell’Italia fascista*, UTET, Torino 2010.

³⁹⁰ Raffaele De Berti, “Lo sguardo dall’alto. Percorsi incrociati tra cinema ed aeropittura”, in *Il volo del cinema. Miti moderni nell’Italia fascista*, Mimesis, Milano-Udine 2012, p. 32.

³⁹¹ Denis Cosgrove, “Measures of America” (1996), in Id., *Geography and Vision: Seeing, Imaging and Representing the World*, I.B. Tauris, London 2008, pp. 87-103, p. 88.

per il paesaggio razionale dei documentari dell'Istituto Luce. Se approcciata dall'altra prospettiva, invece, la veduta aerea acquisisce un valore differente e molto più interessante.

Si ricorderà che una prima analogia tra mappa e veduta aerea è stata già incontrata ad apertura di "Abissinia", l'episodio della serie *In giro per il mondo*, in cui i due termini sono posti agli antipodi. La mappa fisica che compare nella prima scena appartiene a un'epoca pre-moderna in cui i viaggiatori erano esposti a venti, correnti e altri fenomeni naturali: l'aeroplano, invece, garantisce loro l'emancipazione dalla natura, chiedendo in cambio una visione che a quelle altitudini non può essere affatto chiara. Da una parte, dunque, l'episodio ribadisce che la superiorità italiana sugli abissini dipende in larga misura dalla loro tecnologia e dal loro predominio logistico – intesi come facoltà di controllare, formare e creare spazi e realtà –, che li emancipa dalla natura; dall'altra, però, i limiti della visione aerea sembrano negare entrambi dal momento che costringono a confessare la dipendenza dell'uomo da un tipo di visione naturale, umana, dal basso.

Quello della sequenza di apertura di "Abissinia" è un caso esemplare della percezione della veduta aerea a più livelli. Innanzitutto, essa afferma la profonda instabilità della veduta aerea, la quale non risulta più essere compatibile con le necessità – di accuratezza, di visibilità, di totalità – implicate nella definizione del territorio. Essa infatti rifiuta di essere ricondotta a un discorso scientifico, o quanto meno tecnico, che garantisca all'osservatore una conoscenza non impressionistica del territorio. Ne consegue una più profonda instabilità a livello testuale che concerne, da un lato, l'impossibilità di leggere il testo (come una mappa, appunto) e, dall'altro, l'emersione di valori che tramutano l'indeterminatezza in spettacolo. Colta nel punto di incontro tra l'accurata leggibilità del territorio e le qualità pittoriche del paesaggio, la veduta aerea spinge in primo piano attributi estetici e connotazioni simboliche estranei a entrambi i domini.

Il più notevole caso di veduta aerea nel documentario imperiale è probabilmente quello di "Da Asmara a Mogadiscio", un episodio della serie *Cronache dell'Impero* del 1937. Esso si presenta come un modesto documentario sul sistema postale e sulle connessioni tra la madrepatria e le colonie garantite da un funzionale servizio aereo. Perfettamente integrato negli obiettivi della serie, primo tra tutti la celebrazione dell'attività del Fascismo nello sviluppo dell'Impero, l'episodio encomia la vittoria sopra natura e arretratezza rappresentata dal fatto che l'aeroplano, il mezzo di comunicazione e di trasporto per eccellenza moderno, ha ridotto ogni sorta di distanza, da quella fisica a quella economica. Il sistema postale, dunque, è assunto dall'episodio come un esempio dell'infrastruttura tecnologica il cui carattere moderno è stato impresso all'impresa imperiale tutta, offrendo all'Impero una forma interconnessa, organizzata, integrata e coesiva. Prendere per protagonista di una sinfonia della modernità imperiale il servizio

aereo tramite il quale tutte le zone dell’Africa Italiana sono connesse in un unico corpo è una scelta oculata. In particolare, l’episodio si concentra su un percorso specifico, da Asmara a Mogadiscio, appunto, un viaggio di un giorno e mezzo per duemila chilometri sintetizzato in un documentario di nove minuti che, per tramite del commento, si dilunga in una lista di dettagli geografici, geologici e storici.

Curiosamente, però, le immagini del film, del tutto slegate dalle parole del commento, costruiscono una poesia visuale sullo spazio e la visione interamente costituita da riprese aeree. Quasi come un catalogo o un repertorio, l’episodio include ogni sorta di ripresa aerea immaginabile: vedute oblique, verticali, riflessive (immagini di osservatori che guardano sotto), pittoresche (lo spettacolo straniante di ambienti esotici visti dall’alto), astratte (pattern geometrici e figure), mobili (realizzate tramite lo scontro del movimento della macchina da presa con quello del velivolo), annebiate (dovute all’interazione tra luce naturale e obiettivo), vuote (il cielo, il deserto o il mare occupano tutta l’inquadratura creando così una distesa omogenea, continua e monocromatica). Le occorrenze in cui l’aeroplano vola a bassa quota e la macchina da presa riesce a trovarsi parallelamente al suolo così realizzando una perfetta veduta zenitale sono quelle in cui l’astrazione riesce a imporsi come dominante in un contesto altrimenti retto da un’estetica modernista.

Film strutturalista ante litteram, “Da Asmara a Mogadiscio” si regge sull’impulso mappatorio delle utopie del cinema delle origini, a sua volta basato su una costruzione enciclopedica aggiornata all’età della meccanizzazione³⁹². Tuttavia, a dispetto delle preoccupazioni pedagogiche di entrambi i modelli, il contenuto visivo del film si sofferma più su costruzioni astratte che su altre forme, negando spesso persino i molti elementi deittici che il commento impiega per fornire delle informazioni che non trovano riscontro nelle immagini.

Insistere sul contrasto tra sapere oggettivo e visione astratta non implica necessariamente, come Philippe Dubois sostiene, che la veduta aerea sfidi la prospettiva lineare monoculare e insinui un regime scopico differente. Sostiene lo studioso che “la veduta aerea non ha letteralmente senso. Il punto di vista è sospeso. Il soggetto non è fermo in una posizione e lo spazio che osserva non è determinato una volta per tutte: indipendenza, instabilità, mobilità dell’uno e dell’altro”³⁹³. L’indeterminatezza, che nei casi in esame è stata associata allo spettacolo, diventa in Dubois la ragione a monte di una crisi epistemica che mina alle basi le possibilità di una conoscenza razionale del territorio, addirittura la possibilità stessa di convocare la nozione di territorio. Quando lo spazio viene ridotto a una pura dinamica di forme e moduli visivi, il

³⁹² Cfr. Teresa Castro, “Cinema’s Mapping Impulse. Questioning Visual Culture”, *The Cartographic Journal*, vol. 46, n. 1, 2009, pp. 9-15.

³⁹³ Philippe Dubois, “Le Regard verticale”, cit., p. 33.

presunto regime scopico attivato dall'astrazione non lascia alcun margine alle classiche connotazioni di potere, controllo e imperium che caratterizzano la visione dall'alto (non a caso detta "God's point of view" dagli anglosassoni). Persino le funzioni ideologiche e i valori politici di queste rappresentazioni, che fin qui sono emersi con una certa trasparenza, perdono del tutto consistenza. L'uso delle vedute aeree nei documentari imperiali, pur regolato dall'emersione dello spettacolo di indeterminatezza, contraddice le tesi di Dubois dacché dimostra come lo spazio possa essere trattato dinamicamente al di là del tradizionale set di configurazioni formali a cui una lettura purovisibilista vorrebbe ridurlo.

Il paesaggio, infatti, diventa in questi casi non soltanto la fonte del piacere visivo, ma anche e soprattutto un agente impegnato su quel "magnifico *campo di azione*"³⁹⁴ che è l'Africa epitomizzata dal Regime. La visione aerea garantisce una forma di conoscenza – del paesaggio e del territorio – di un genere nuovo, opposto sì alle forme tradizionali di rappresentazione ma non per questo meno efficace.

Commentando l'ossessione futurista per l'aviazione, Jeffrey Schnapp ha scritto che "la visione aerea diede forma a un modo di apprendere il reale non mediato, accelerato e sintetico che espanse infinitamente i poteri della visione del poeta e permise alla 'letteratura [di] entr[are] direttamente nell'universo e [fare] corpo con esso'"³⁹⁵. Chiaramente i moltissimi riferimenti alla visione aerea che compaiono negli scritti dei futuristi (e soprattutto nei manifesti) riguardano un contesto culturale di gran lunga più stratificato e complesso di quello della sperimentazione dell'avanguardia, il quale includeva verosimilmente la cultura visuale dell'Italia degli anni Trenta in gran parte delle sue sfumature. Il movimento dell'"Aeropittura" sintetizza questa nuova sensibilità: non solo una delle molte occorrenze della seduzione aviatoria nell'estetica fascista, esso è anche un modello di riferimento al quale il documentario imperiale si conforma nella misura in cui esso offre sostegno teorico ed estetico per una nuova concezione del paesaggio. L'aeropittura, infatti, si situa al polo modernista del lignaggio della pittura paesaggistica, rispetto alla quale esso costituiva una versione drasticamente rinnovata dell'archetipo romantico³⁹⁶. Già nel primo manifesto del 1929, l'ostilità verso il paesaggio tradizionale emerge con violenza:

Noi futuristi dichiariamo che:

1. Le prospettive mutevoli del volo costituiscono una realtà assolutamente nuova e che nulla ha di comune con la realtà tradizionalmente costituita dalle prospettive terrestri;

³⁹⁴ Marco Pomilio, "Nuove esigenze della propaganda", cit.

³⁹⁵ Jeffrey T. Schapp, "Propeller Talk", *Modernism/Modernity*, vol. 1, no. 3, 1994, pp. 153-178, p. 166. La citazione proviene da Filippo Tommaso Marinetti, "Manifesto tecnico della letteratura futurista" (1912), *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano De Maria, Mondadori, Milano 1968, p. 47.

³⁹⁶ Quanto si sostiene è prossimo all'osservazione di Kenneth Clark secondo cui la pittura astratta è il vero successore della pittura di paesaggio, cfr. Kenneth Clark, *Il paesaggio nell'arte*, Garzanti, Milano 1962, or 1952.

2. Gli elementi di questa nuova realtà non hanno nessun punto fermo e sono costruiti dalla stessa mobilità perenne;
3. Il pittore non può osservare e dipingere che partecipando alla loro stessa velocità;
4. Dipingere dall'alto questa nuova realtà impone un disprezzo profondo per il dettaglio e una necessità di sintetizzare e trasfigurare tutto;
5. Tutte le parti del paesaggio appaiono al pittore in volo:
 - a. Schiacciate
 - b. Artificiali
 - c. Provvisorie
 - d. Appena cadute dal cielo;
6. Tutte le parti del paesaggio accentuano agli occhi del pittore i loro caratteri di:
 - a. Folto
 - b. Sparso
 - c. Elegante
 - d. Grandioso [...]

9. Si giungerà presto a una nuova spiritualità plastica extra-terrestre [...]

Nelle velocità aeree [...] mancano [...] continuità e [...] cornice panoramica. L'aeroplano che plana si tuffa s'impenna ecc., crea un'ideale osservatorio ipersensibile appeso dovunque nell'infinito, dinamizzato inoltre dalla coscienza stessa del moto, che muta il valore e il ritmo dei minuti e dei secondi di visione-sensazione. Il tempo e lo spazio vengono polverizzati dalla fulminea constatazione che la terra corre velocissima sotto l'aeroplano immobile [...] Con qualsiasi traiettoria metodo o condizione di volo, i frammenti panoramici sono ognuno la continuazione dell'altro, legati tutti da un misterioso e fatale bisogno di sovrapporre le loro forme e i loro colori, pur conservando fra loro una perfetta e prodigiosa armonia. Questa armonia è determinata dalla stessa continuità del volo³⁹⁷.

Rispetto alle rappresentazioni tradizionali del paesaggio l'“aeropittura” offre un modello distinto, integrato nei bisogni, nei ritmi, nelle percezioni, nelle sensibilità e persino nelle forme di spiritualità alla vita moderna, la cui sostanza è stata ereditata dal cinema, il medium della modernità per eccellenza.

In questo contesto la veduta aerea “sintetizza la percezione spaziale nella modernità”³⁹⁸ e agisce quindi come un fattore stimolante la modernizzazione della relazione tra cinema e

³⁹⁷ Giacomo Balla, Benedetta, Fortunato Depero, Gerardo Dottori, Fillia, Filippo Tommaso Marinetti, Enrico Prampolini, Mino Somenzi, Tato, *Manifesto dell'Aeropittura*, in Filippo Tommaso Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano De Maria, Mondadori, Milano 1972, pp. 169-171.

³⁹⁸ Noa Steimatsky, “Regionalism to Modernism: Antonioni, 1939”, in Mark Dorrian, Gillian Rose (ed.), *Deterritorialisations. Revisioning Landscapes and Politics*, Black Dog, London 2003, pp. 40-56, p. 46.

paesaggio, un elemento che non è stato del tutto compreso da quei teorici che ancora si basano sul paradigma pittorico sviluppato dal Romanticismo. È quindi difficile sostenere, come fa Charles Waldheim, che “l’immaginazione aerea durante il ventesimo secolo ha effettivamente trasformato la definizione del paesaggio da una veduta misurabile, premoderna [...], da una rappresentazione puramente visiva [a] una traccia indessicale [...] una misura moderna che può funzionare come una mappa”³⁹⁹. Altrettanto difficile è sostenere che il paesaggio cinematografico si regga su prerequisiti quali “tempi morti”, “immobilità relativa”, “figuratività arrestata”, “immersione” e “contemplazione”⁴⁰⁰.

Quel che dimostra il documentario imperiale è la possibilità di una idea modernista di paesaggio, una modalità consapevole di rivolgersi ai sensi dello spettatore attraverso la velocità, il rumore, il disturbo, la frenesia del visibile, lo shock e tutti gli altri caratteri che sono stati individuati nell’essenza dell’estetica modernista del primo Novecento. Questi caratteri, ovviamente, “suggeriscono un’agitazione dell’equilibrio dell’immagine o della colonna sonora”, ma non fino al punto di “interrompere un paesaggio cinematografico”⁴⁰¹. Se qualcosa effettivamente è interrotto, non è di certo il paesaggio cinematografico ma il suo presupposto realismo.

I suoni e le immagini di questi film non sono analoghi in nulla a quanto la vista e l’udito di un dato osservatore potrebbero permettergli di percepire se immerso negli stessi ambienti del film, né l’esperienza di questi paesaggi è analoga all’esperienza di un paesaggio reale. Lo stesso, al contrario, non potrebbe dirsi per i paesaggi cinematografici tradizionali, rispetto ai quali il dispositivo cinematografico mette in atto un’operazione di naturalizzazione ambientale⁴⁰². È d’altra parte legittimo che nel definire il paesaggio un prodotto culturale, e quindi ancorato a determinate realtà storiche, si debba tenere conto delle esigenze ideologiche del proprio tempo.

Nell’incontro tra cinema e paesaggio per i fini della politica imperiale di rappresentazione dello spazio, la veduta aerea “ha quindi incarnato l’estetizzazione perfetta dell’aggressività fascista”⁴⁰³. Essa promette inoltre “un modo di vedere o, forse, l’estremo mezzo per vedere”⁴⁰⁴, come ha evidenziato Paul Virilio nel celebre *Guerre et cinéma*, che uno storico culturale molto

³⁹⁹ Charles Waldheim, “Aerial Representation and the Recovery of the Landscape”, in James Corner (ed.), *Recovering Landscape*, Princeton University Press, Princeton 1999, pp. 121-139, p. 132.

⁴⁰⁰ Martin Lefebvre, “Between Setting and Landscape in Cinema”, cit., *passim.*; Id., “On Landscape in Narrative Cinema”, *Canadian Journal of Film Studies*, vol. 20, n. 1, 2011, pp. 61-78, pp. 73-76.

⁴⁰¹ Graeme Harper, Jonathan Rayner, “Introduction”, in Graeme Harper, Jonathan Rayner (a cura di), *Cinema and Landscape*, Intellect, Exeter 2010, p. 20.

⁴⁰² Cfr. Ian Aitken, *Realist Film Theory and Cinema. The Nineteenth-Century Lukacsian and Intuitionist Realist Tradition*, Manchester University Press, Manchester 2006.

⁴⁰³ Noa Steimatsky, *Italian Locations: Reinhabiting the Past in Postwar Cinema*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2008, p. 16.

⁴⁰⁴ Paul Virilio, *Guerra e cinema. Logistica della percezione*, Lindau, Torino 1996, or. 1984, p. 29.

acuto come David Forgacs riconosce “reggere bene”⁴⁰⁵ anche per le rappresentazioni fasciste delle colonie.

Espressa nelle forme dello spettacolo dell’indeterminatezza, la rappresentazione del paesaggio in chiave modernista trasforma la tecnologia nello strumento attraverso il quale è possibile, in perfetta coerenza con i voleri del Fascismo, produrre spazi nuovi, moderni, futuristici, per certi versi addirittura irreali. Il paesaggio, costretto a rinunciare ai suoi attributi più tradizionali, si fa finalmente carico di provvedere una serie di stimoli nervosi e sensori che agiscono sullo spettatore in maniera affatto originale.

Sfidare il territorio dal nulla

“La mappa non è il territorio”, avvertiva il filosofo Alfred Korzybski gli studiosi presenti al meeting dell’American Association for the Advancement of Science nel 1931. Questo truismo cartografico sembra ovvio, dopotutto, ma la fantasia ricorrente di una perfetta corrispondenza tra mappa e territorio è nondimeno significativa. Sebbene si basi sulla coincidenza fisica dei due termini, come la mappa dell’Impero in scala 1 a 1 evocata da Borges nel racconto *Del rigore della scienza*, questa fantasia è sempre stata tradotta in un’analogia mappa-territorio che nutre l’indiscussa fede che gli uomini riservano alle mappe: “prendendo in mano una mappa il nostro intento è indissolubile da una percezione veridica di ciò che è in quel pezzo di carta”⁴⁰⁶, commenta Ernst Gombrich in un brillante resoconto delle teorie della rappresentazione prospettica che prende le mosse dalla confusione tra specchio e mappa.

Se le mappe “ci danno *informazioni* selettive a proposito del mondo fisico, le immagini, come gli specchi, ci trasmettono l’*apparenza* di tutti gli aspetti di quel mondo come variano in accordo con le condizioni di luce”⁴⁰⁷. I due sistemi possono essere combinati, giustapposti, integrati – come in effetti differenti tradizioni artistiche sperimentarono con successo, come per esempio l’egizia, la rinascimentale e la fiamminga⁴⁰⁸.

Comunque, appartenendo al gruppo delle cosiddette “immagini informazionali” – una categoria che include anche grafici, schemi, documenti ufficiali, banconote, patenti, licenze,

⁴⁰⁵ David Forgacs, *Italy’s Margins: Social Exclusion and Nation Formation since 1861*, Cambridge University Press, Cambridge 2014, p. 118.

⁴⁰⁶ Ernst Gombrich, “Mirror and Map. Theories of Pictorial Representation”, *Philosophical Transactions of the Royal Society of London*, vol. 270, n. 903, 1975, pp. 119-149, p. 127.

⁴⁰⁷ *Ivi*, corsivi miei.

⁴⁰⁸ Cfr. Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, University of Chicago Press, Chicago 1983, pp.119-168; cfr. anche i saggi inclusi in Denis Woodward (a cura di), *Art and Cartography: Six Historical Essays*, University of Chicago Press, Chicago 1987.

eccetera⁴⁰⁹ – le mappe sono spesso utilizzate, al netto dei dogmi cartografici, “ogni volta che è richiesto un particolare tipo di informazione”⁴¹⁰ all’interno di un network di discorsi e di pratiche predisposto per la funzionalità della comunicazione. Quindi, quando una mappa è rivolta in qualcosa d’altro, ovvero quando la funzione principale di una mappa non è più quella di provvedere dati quantitativi utili per orientare il proprio lettore, le sue proprietà operano in ogni caso a un livello sì differente ma non meno effettivo. In sostanza, dacché il discorso scientifico della cartografia definisce la mappa come “la rappresentazione in scala del reale [...] basata su una corrispondenza uno a uno tra il mondo e il messaggio inviato e ricevuto”⁴¹¹, la presenza di una mappa in un contesto qualunque contribuisce a fondare lo specifico discorso che la mappa serve a illustrare su delle basi estremamente solide.

Negli ultimi decenni i geografi, spinti dalle ragioni del movimento noto come “cartografia critica”, hanno interrogato l’utilizzo delle mappe tanto all’interno della loro disciplina⁴¹² quanto in contesti esterni (per esempio, le arti, la politica, la propaganda e l’informazione)⁴¹³. La storia della cartografia e l’ermeneutica testuale della mappa sono state interrogate a partire da tre convinzioni teoriche fondamentali: primo, l’autorità della mappa deriva da un potere ideologico e normalizzante; secondo, tanto i processi quanto i prodotti cartografici includono elementi soggettivi, talvolta artistici; terzo, la mappa è soltanto una tappa dei processi di mappatura (“mapping”) e non un oggetto discreto, isolato dal contesto storico, sociale e tecnico nel quale essa è stata prodotta. Queste considerazioni hanno spinto molti geografi a ritenere, come sintetizza Brian Harley, che la cartografia, esattamente come la propaganda, sia “arte di comunicazione persuasiva”⁴¹⁴.

⁴⁰⁹ John Elkins, *The Domain of Images*, Cornell University Press, Ithaca 1999, p. 4.

⁴¹⁰ Ernst Gombrich, “Mirror and Map”, cit., p. 130.

⁴¹¹ John Pickles, “Text, Hermeneutics and Propaganda Maps”, in Trevor J. Barnes, James S. Duncan (a cura di), *Writing Worlds: Discourse, Text and Metaphor in the Representation of Landscape*, Routledge, London-New York 1992, p. 194.

⁴¹² Cfr. J. Brian Harley, “Maps, Knowledge and Power”, in Denis Cosgrove, Stephen Daniels (a cura di), *The Iconography of the Landscape: Essays on the Symbolic Representation, Design and Use of Past Environments*, Cambridge University Press, Cambridge 1988, pp. 277-312; Id., “Deconstructing the Map”, *Cartographica*, vol. 26, n. 2, 1989, pp. 1-20; Id., *The New Nature of Maps*, Johns Hopkins University, Baltimore 2001; Matthew Edney, *The Origins and Developments of J.B. Harley’s Cartographic Theories*, Cartographica/University of Toronto Press, Toronto 2005; Denis Cosgrove, “Epistemology, Geography and Cartography: Matthew Edney on Brian Harley’s Cartographic Theories”, *Annals of the Association of American Geographers*, vol. 97, n. 1, 2007, pp. 202-209; John Pickles, *A History of Spaces: Cartographic Reason, Mapping and the Geo-Coded World*, Routledge, New York-London 2004; Denis Wood, *Rethinking the Power of Maps*, Guilford, London-New York 2010. Per un resoconto esaustivo del dibattito, cfr. Jeremy W. Crampton, John Krygier, “An Introduction to Critical Cartography”, *ACME*, vol. 4, n. 1, 2006, pp. 11-33; Jeremy W. Crampton, *Mapping. A Critical Introduction to Cartography and GIS*, Wiley-Blackwell, Malden, Mass. 2010.

⁴¹³ Cfr. George H. Herb, *Under the Map of Germany. Nationalism and Propaganda, 1918-1945*, Routledge, London-New York 1997; Heriberto Cairo, “Portugal Is not a Small Country: Maps and Propaganda in the Salazar Regime”, *Geopolitics*, vol. 11, n. 1, 2006, pp. 367-395; Edoardo Boria, *Cartografia e potere*, UTET, Torino 2007; Id., “Geopolitical Maps: A Sketch History of a Neglected Trend in Cartography”, *Geopolitics*, vol. 13, n. 2, 2008, pp. 278-308.

⁴¹⁴ Brian Harley, “Deconstructing the Map”, cit., p. 11.

La tradizione di studi sulla propaganda cinematografica molto raramente si è soffermata sull'utilizzo delle mappe in questo contesto, che pure si rivela di estremo interesse, specialmente per il caso delle mappe animate, una versione della mappa tradizionale in cui l'aggiunta del movimento integra l'ordine statico del mondo in un flusso di processi e trasformazioni che causa un ribaltamento euristico ed epistemologico nella natura stessa della mappa.

Le mappe animate sono state un dispositivo molto popolare nei documentari per via della loro capacità di offrire una visualizzazione non problematica del territorio combinata agli effetti del passare del tempo su questo. Ciò che le mappe animate garantiscono in termini di effettività, appeal e suggestione potrebbe non essere comparato con altri tipi di immagini informazionali, fondati invece su forme più radicali di oggettività e distacco che poco o nulla concedono all'esigenza di sedurre e mobilitare il pubblico. Il primato dell'attrazione sulla descrizione è confermato anche dal fatto che i film che includono mappe animate non facciano generalmente ricorso alla consulenza di cartografi e geografi, ma si affidano esclusivamente all'abilità dei disegnatori, i quali non solo trattano i dettami cartografici con libertà esorbitante ma pure li cannibalizzano simbolicamente come fonte dell'autorità del loro lavoro.

I documentari che includono mappe animate in misura non occasionale possono essere individuati all'interno di tre sottogeneri: il documentario storico, il documentario geografico e l'attualità. Come è sempre il caso nel documentario di Regime, la natura ibrida della produzione documentaria non consente l'individuazione di confini netti tra informazione, educazione e propaganda – una mescolanza che comunque riguarda anche la tradizione liberale e democratica del documentario degli anni Trenta⁴¹⁵. Per l'Istituto Luce (ma anche per la rivale Settimana INCOM), la propaganda è tendenzialmente fagocitata all'interno di un progetto educativo avente per obiettivo ultimo la promozione degli ideali del Regime attraverso un discorso più ampio di matrice pedagogica. Questa pratica raggiunse il suo apice durante gli anni della guerra, periodo in cui furono prodotti anche la maggior parte dei documentari includenti mappe animate (vero è anche, come sostiene Falasca-Zamponi, che la mobilitazione attiva a cui il Regime tende si regge esattamente sulla promozione di uno stato perenne di guerra)⁴¹⁶. Ed è quanto testimoniano i film medesimi, i quali utilizzano mappe animate fisiche o storiche per narrare vicende squisitamente politiche.

Come fu scoperta la forma della Terra di Liberio Pensuti è un documentario del 1937 realizzato per le scuole in cui dietro l'apparente austerità di una lezione di storia della geografia si

⁴¹⁵ Cfr. Ian Aitken, *Film and Reform: John Grierson and the Documentary Film Movement*, Routledge, New York-London 1990; Paula Rabinowitz, *They Must Be Represented: The Politics of Documentary*, Verso, New York 1994; Lars Weckbecker, "Re-Forming Vision. On the Governmentality of Griersonian Documentary Film", *Studies in Documentary Film*, vol. 9, n. 2, 2015, pp. 172-185.

⁴¹⁶ Cfr. Simonetta Falasca-Zamponi, *Lo spettacolo fascista*, cit., pp. 225-270.

cela una pretesa nazionalista che lega lo sviluppo scientifico al primato italiano nelle scienze. In particolare, il film sostiene che la gran parte delle scoperte realizzate dall'antichità al diciannovesimo secolo furono dovute al glorioso popolo italiano e che persino gli "antichi italiani" (cioè, gli antichi Romani) erano ben consci della sfericità della Terra (ma poi, il film sostiene, i "barbari" imposero la loro credenza selvaggia nella piattezza della Terra). La sezione romana del cartone animato include una mappa animata in cui una superficie colorata si estende gradualmente dalla città di Roma fino a riempire la totalità dello spazio raffigurato in un'unica distesa di colore, soluzione con cui tipicamente si esprimono conquiste imperiali, espansioni e forme di dominio.

Questa macchia, che comunica con successo il senso di una inarrestabile progressione e di un altrettanto inarrestabile potere, sarà utilizzata a più riprese da molti animatori attivi nel documentario di propaganda durante il Ventennio, e in particolare dai due più celebri, Pensuti e Ugo Amadoro. Proprio quest'ultimo mette a punto una variante molto interessante in uno degli innumerevoli film contro la Gran Bretagna che dalla metà degli anni Trenta inondarono gli schermi italiani a seguito dell'opposizione britannica contro l'invasione dell'Abissinia, *Il vero volto dell'Inghilterra*. Il canovaccio non è altro che una rimasticatura del tema su cui la propaganda di Regime stava battendo con maggiore energia: la "perfida Albione", una potenza rapace, avara e "plutocratica" nega il diritto di una nazione proletaria di sfruttare i territori, le risorse e la popolazioni africane esattamente come ogni altra nazione europea "svilupata" faceva al tempo⁴¹⁷. Paradossalmente la propaganda anti-britannica, sebbene istigata da pretese colonialiste e imperialiste, si regge su argomentazioni anti-colonialiste – o, meglio, sul controverso riconoscimento di progetti di civilizzazione distinti – così creando una narrazione ancor più paradossale di un Regime liberale, disinteressato e preoccupato dei diritti civili. Allorché nei cartoni animati il Regno Unito prende le forme di un enorme ragno, un aristocratico obeso, un pirata o un'arpia dai tratti grotteschi, nelle mappe animate esso è il fluido nero che sommerge territori inermi.

Nel film di Amadoro, in particolare, è rivelatoria la sezione che narra la storia del colonialismo inglese in India, la quale presenta la prima fase di penetrazione commerciale attraverso punti molto spessi (che evocano i butteri della peste) e il processo di colonizzazione attraverso una macchia nera che si propaga con irremediabile lentezza a rafforzare il senso di oppressione visiva. La sezione dimostra come questo tropo visuale faccia appello all'idea di contagio, di infezione e di corruzione. L'India è presentata come un corpo malato e l'Inghilterra

⁴¹⁷ Per un inquadramento storico del tema anti-inglese, cfr. Enzo Collotti, *Fascismo e politica di potenza: politica estera, 1922-1939*, La Nuova Italia, Firenze 1990, pp. 247-278, pp. 329-337.

come un propagatore di quella piaga che minaccia la salute degli altri paesi, tema ripreso anche in molti altri film tra i quali *Il principio della fine*, *La carta d'Europa e Inghilterra vs. Europa*.

Negli stessi anni due immigrati tedeschi assunti da prestigiose istituzioni nordamericane (il Dipartimento di Stato e la New School for Social Research l'uno, il Museum of Modern Art e la Rockefeller Foundation l'altro) per studiare la propaganda nazista⁴¹⁸ proposero due analisi di grande acume sull'uso delle mappe nella propaganda.

Il primo, il sociologo Hans Speier scrisse nel 1941 un saggio intitolato "Magic Geography" in cui si sosteneva che l'impiego imprudente di quei valori simbolici che di solito non sono notati nelle rappresentazioni cartografiche, assieme ad altri stratagemmi retorici di minore rilevanza, deprivevano le mappe del loro presunto carattere scientifico e le tramutavano invece in una sorta di strumento magico per una comunicazione effettiva. La tesi di Speier, riassunta in una formula, voleva che "meno geografia rimane sulla mappa, più verosimile è che la mappa riesca nei suoi intenti"⁴¹⁹. L'insistenza dello studioso sulla funzione "magica" delle mappe riguarda anche la natura ingannatrice delle mappe di propaganda – la loro capacità di rovesciare e pervertire le norme della realtà geografica e, soprattutto, il fatto che nonostante l'eliminazione della geografia come orizzonte di riferimento esse pretendessero di fornire informazioni geografiche. Riferendosi alle mappe animate, Speier sostiene che l'animazione trasforma il contenuto della mappa in "simboli geometrici astratti di azioni politiche e militari" e offre "un effetto quasi grottesco"⁴²⁰.

Il secondo studioso è Siegfried Kracauer, il quale in "Propaganda and the Nazi War Film" dedica un passaggio molto acuto alle mappe che ha obiettivo quello di espandere le conclusioni a cui era pervenuto Speier. Le mappe animate, afferma Kracauer,

enfaticizzano la funzione di propaganda di quanto si sostiene a proposito degli sviluppi strategici nella misura in cui sembrano illustrare, attraverso una varietà di frecce in movimento e di linee, dei test su una qualche nuova sostanza. Pur somigliando a dei grafici di processi fisici, dimostrano come tutti i materiali noti sono distrutti, penetrati, fatti arretrare e sussunti da quello nuovo, così dimostrando la sua assoluta superiorità nella maniera più sconvolgente⁴²¹.

L'analisi di Kracauer mette in evidenza l'interazione di qualità formali e messaggi politici allo scopo di comprendere come la propaganda nazista agisca sullo spettatore, e in particolare sul

⁴¹⁸ Cfr. Peter Decherney, *Hollywood and the Culture Elite: How Movies Became American*, Columbia University Press, New York 2005, pp. 123-160.

⁴¹⁹ Hans Speier, "Magic Geography", *Social Research*, vol. 8, n. 3, 1941, pp. 310-330, p. 320.

⁴²⁰ *Ivi*, p. 326.

⁴²¹ Siegfried Kracauer, "Propaganda and the Nazi War Films" (1942), in Id., *From Caligari to Hitler*, Princeton University Press, Princeton 1947, pp. 273-307, p. 279.

suo “subconscio e [sul suo] sistema nervoso”⁴²². Le mappe animate esemplificano alla perfezione, secondo l'autore, la forza e la volontà di controllo del mondo del Nazismo.

Inaspettatamente, tuttavia, la mappa diventa nuovamente una proiezione del mondo: essa non è né la rappresentazione di una porzione della Terra in accordo alle convenzioni cartografiche né una raffigurazione ipersemplificata atta a una comunicazione diretta (come nei documentari educativi), ma piuttosto il simbolo dell'idea totalitaria di mondo come sostanza magica e plasmabile. Rivolgendosi alla dimensione materiale di queste forme e alla loro costituzione instabile, una profonda sensazione di inaffidabilità emancipa definitivamente la mappa animata dalla geografia, la quale per converso si fonda esattamente sulla fiducia in una rappresentazione strutturata, ordinata e fedele del mondo.

A discapito della convergenza tra astrazione e materialità, le analogie con la propaganda nazista restano superficiali proprio per via dell'animazione, che risulta essere molto più tradizionale nel caso fascista. In questo, infatti, cartoni e mappe stabiliscono un legame a partire dalla narrazione, a cui entrambi sono subordinati, e così offrono una dimensione più solida rispetto a quella della propaganda nazista. *Feuertaufe* (*Battesimo di fuoco*, 1940) e *Sieg im Westen* (*Vittoria in Occidente*, 1941), i due film che Kracauer analizza lungamente, si fondano invece interamente sulla manipolazione dello spettatore per mezzo di un insieme di strategie retoriche che ne stimolano il coinvolgimento creando “un'atmosfera di panico e di isteria”⁴²³.

Tanto la dimensione simbolica quanto quella pittorica, che hanno un ruolo portante nella propaganda fascista, qui invece retrocedono a un ruolo ancillare rispetto a forme di interpellazione pre-razionali e a un patto comunicativo retto esclusivamente sulla stimolazione sensoriale dello spettatore. In questo senso, lo scarto tra i due modelli è rappresentato dall'utilizzo della metafora organicista (nullo nel caso nazista, consistente in quello fascista) poiché consente l'integrazione di dimensione simbolica e pittorica in una struttura narrativa codificata e molto intuitiva.

Visualizzare la nazione come un essere vivente facilita la comprensione immediata di quei contenuti altrimenti subliminali dell'animazione e promette uno spettacolo dai valori di intrattenimento più marcati. In più, rendendo tanto esplicito questo gigantismo simbolico e il ricorso a convezioni tanto prosaiche, queste mappe si collocano nel campo della propaganda di agitazione, una forma di comunicazione politica il cui successo dipende dal fatto che essa è “indirizzata ai più sentimenti più semplici e violenti attraverso i mezzi più elementari”⁴²⁴. Così

⁴²² *Ibidem*.

⁴²³ *Ivi*, p. 293.

⁴²⁴ Jacques Ellul, *Propaganda: The Formation of Men's Attitudes*, Vintage Books, New York 1973, p. 73.

facendo la mappa perde ciò che Emanuela Casti chiama “auto-referenzialità”⁴²⁵, l'autonomia di una forma di rappresentazione presa per vera, allorché l'animazione penetra in un sistema semiotico in cui l'autorità e la veridicità sono garantite grazie alla proprietà della mappa di essere percepita come una rappresentazione in scala del reale: la narrazione rende queste implicazioni coerenti, il messaggio della propaganda è più forte che mai.

La complessa combinazione di mappe e animazioni per gli scopi della propaganda di agitazione si riflette a tale profondità su ogni documentario geografico che è molto difficile non essere del tutto relativisti a proposito delle mappe animate.

Un altro documentario imperiale in incognito, *Roma e Cartagine* di Liberio Pensuti, si spaccia per un film sulle guerre puniche. Le mappe animate là presenti si susseguono con sempre maggiore veemenza, dalla distinzione iniziale tra la bianca Roma e la nera Cartagine alla rappresentazione delle evoluzioni della guerra attraverso, rispettivamente, una scintillante spada bianca e una sciabola scura, fino alla personificazione conclusiva del territorio cartaginese come un volto umano i cui tratti fanno riferimento alla codificazione iconografica del mercante giudeo. Presente in queste immagini è qualcosa di più che la semplice propaganda che evoca pretese geopolitiche per tramite di trucchi grafici. Piuttosto emerge come la colonna vertebrale della propaganda fascista sia la manipolazione della storia. In questo caso specifico le guerre puniche di due millenni prima diventano l'occasione per esprimere la supremazia romana sul Mediterraneo nel presente. A un esame più attento, dunque, diventa evidente che tutte le mappe animate incluse in questi documentari abbiano a che fare in un modo o nell'altro con soggetti storici. È cruciale quindi sottolineare come a dispetto della scomparsa della geografia, la mappa animata riattivi la logica cartografica. Nelle parole di Pasi Väliäho,

la cartografia traccia le forze che, in un dato campo sociale, avanzano, combinano e regolano la condizione di *visibilità* e di *dicibilità*, il visibile e l'articolabile.. La cartografia è in essenza l'attività di mappatura delle forze che producono la nostra realtà⁴²⁶,

persino nei casi in cui non c'è affatto alcuna realtà, ma soltanto un passato immaginario adattato a esigenze politiche contemporanee.

La funzione più elementare di una mappa animata è quella di esporre il flusso di processi e trasformazioni che investe un determinato territorio lungo un intervallo di tempo stabilito. Alla base di questa funzione vi è la certezza di un mondo in continua trasformazione ma comunque

⁴²⁵ Cfr. Emanuela Casti, *Reality as Representation: The Semiotics of Cartography and the Generation of Meaning*, Bergamo University Press, Bergamo 2000.

⁴²⁶ Pasi Väliäho, *Mapping the Moving Image: Gesture, Thought and Cinema circa 1900*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2010, p. 11.

soggetto a una razionalità che la mappa è in grado di illustrare. Nella mappa animata, insomma, coesistono vedere, potere e sapere in una forma che per due ragioni è da considerarsi mitica. Per la cartografia critica le mappe sono miti in quanto immagini del mondo innocenti, naturali e deumanizzate⁴²⁷. Inoltre, esse rinforzerebbero la funzione ideologica del mito nell'asserire, in maniera forse eccessivamente consolatoria, l'esistenza di un mondo dominato dagli esseri umani⁴²⁸. Ma quando a questo mondo visualizzato e simbolicamente appropriato si integrano connessioni tra passato e presente assemblate in un sistema narrativo forte, il valore simbolico delle mappe animate aumenta di complessità.

Si è visto a più riprese come la retorica fascista avesse esaltato il mito della "Romanità" fino a farne una formazione discorsiva che autorizzava e rafforzava ogni genere di ambizioni nel presente da parte di un regime che non aveva però né il capitale politico né i mezzi economici per aspirare alle glorie imperiali dell'antichità⁴²⁹. Come la nozione di *Lebensraum* per la propaganda nazista, quella di Romanità trasfigura la politica di potenza in un diritto naturale (sancito in un caso dalla geografia e in un altro dalla storia): l'aggressività, l'imperialismo e il militarismo si incarnano nelle mappe animate come mezzi necessari per ottenere l'indennizzo che spetta a una nazione che ancora subisce le ingiustizie della storia. Nella propaganda fascista le mappe animate includono sempre delle rivendicazioni e, attraverso in particolare la rappresentazione del tempo sacro dell'Impero, stabiliscono una continuità storica inverosimile che trasforma l'Era Fascista nel seguito dell'epoca romana.

Tanto magnificente è stato il passato, tanto magnificente sarà il futuro immediato⁴³⁰. Nella sua forma più elementare, dunque, la narrazione delle mappe animate nei documentari fascisti promette tre cose: la storia prevarrà sulla geografia, il mito redimerà la realtà, il tempo restorerà lo spazio. I principi cartografici cannibalizzati nelle mappe animate garantiscono che qualunque sia il grado di trasgressione e astrazione a cui le mappe animate possano far ricorso, esse comunque si rivolgono a una realtà, il territorio, concretamente identificata, sebbene più nella forma di promessa che di dato di fatto. Riunendo lo scheletro della mappa e il plasma dell'animazione sotto questa credenza, la mappa animata finalmente penetra nel regno della metafora organicista, dalla quale ogni pretesa militare e geopolitica diventa una conseguenza spontanea di qualche legge naturale.

⁴²⁷ Cfr. Denis Wood, *Rethinking the Power of Maps*, cit., pp. 67-109.

⁴²⁸ Cfr. Roger Cailliois, *Il mito e l'uomo* (1939), Bollati Boringhieri, Torino 1998; Marcel Mauss, *Teoria generale della magia e altri saggi* (1902), Einaudi, Torino 2000.

⁴²⁹ Romke Visser, "Fascist Doctrine and the Cult of the Romanità", *Journal of Contemporary History*, vol. 27, n. 1, 1992, pp. 5-22.

⁴³⁰ Cfr. Claudio Fogu, *The Historic Imaginary: Politics of History in Fascist Italy*, University of Toronto Press, Toronto 2003, pp. 21-51, pp. 96-113; Roger Griffin, "Modernity Under the New Order", cit.; Piergiorgio Zunino, *L'ideologia del fascismo*, cit., pp. 63-129.

Le mappe animate partecipano all'ideologia dell'imperialismo fascista che raggiunse il suo apice di popolarità con la proclamazione dell'Impero e da lì in poi assunse forme sempre più aspre. In questo genere di propaganda muscolare e offensiva, il tema dell'eredità imperiale è esteso a tutta l'Africa orientale, che come è noto non fu mai soggetta alla dominazione romana. In questo caso, come già accennato nel capitolo precedente, la tradizione delle esplorazioni geografiche divenne il termine al quale furono ricondotte le pretese imperialistiche.

Il documentario *I pionieri* illustra questo punto con una soluzione grafica molto singolare che giustappone la mappa dell'Africa orientale con i ritratti degli esploratori e le tracce dei loro itinerari. Non appena un esploratore viene nominato, il suo ritratto appare e una linea si dipana lungo la mappa a illustrarne il tragitto: per ogni esploratore si aggiunge una nuova linea sulla mappa. Alla fine del film, in primo piano i ritratti degli ultimi esploratori menzionati lottano contro lo sfondo costituito da una matassa di linee, così dando forma a una immagine che in qualche misura evoca la sperimentazione surrealista coeva. L'effetto è affascinante, in qualche misura disturbante, ma soprattutto epico. L'itinerario è trasformato in una traccia, mentre la mappa, ridotta a una struttura formale e retorica, esprime con forza l'ambizione fascista di prendere possesso di una terra sulla quale il Regime avanza diritti storici. Il motivo disegnato da queste tracce non rappresenta altro che la firma a sigillo di un contratto.

Vedute aeree e mappe animate risaltano le dimensioni simboliche del territorio al di là della sua natura di regione fisica sotto la giurisdizione di uno stato. Definito il territorio come “uno spazio sociale delimitato che iscrive un certo significato in segmenti distinti del mondo materiale”⁴³¹, le rappresentazioni in esame hanno tentato di ristabilire la solidità di quel significato con particolare scrupolo per l'idea di sovranità intesa come “possesso esclusivo di una porzione della superficie della terra”⁴³². In altri termini, specifici utilizzi dei due dispositivi visivi costruiscono il territorio come tecnologia politica dacché permettono un'appropriazione simbolica di spazi slegati dai loro caratteri geografici, fisici.

La veduta aerea, aggiornando il senso della rappresentazione del paesaggio in accordo con i principi modernisti, eredita tutti quei tratti che fanno dell'idea del paesaggio il lavoro onirico dell'imperialismo europeo e li converte strumentalmente all'esigenza di controllare il territorio attraverso i sensi.

La mappa animata, utilizzando la geografia come autenticazione di verità e la storia come costruzione narrativa, dismette le nozioni tradizionali di spazio e introduce una visione quasi mistica del territorio come entità vivente, e quindi storica.

⁴³¹ David Delaney, *Territory. A Short Introduction*, Blackwell, Oxford-Malden, Mass. 2005, p. 14.

⁴³² Stuart Elden, *The Birth of Territory*, Chicago University Press, Chicago-London 2013, pp. 2-3.

La visione superiore offerta da entrambi i dispositivi non è quella che Mary Louise Pratt ha soprannominato il tropo del “monarch-of-all-I-survey”⁴³³, ovvero l’associazione di controllo della visione e possesso territoriale tipica della cultura imperiale. La superiorità assoluta di questa visione, al contrario, è data dall’astrazione, intesa come struttura percettiva, epistemologica e retorica entro il quale si dispiegano le alternative al realismo.

Sia come spettacolo di indeterminatezza che come concrezione di un tempo sacro, la visione superiore astratta continuamente promossa dai documentari imperiali connette immaginazione geografica e cultura visuale a una sorta di cuore metafisico dell’imperialismo. Secondo questo modello non vi è territorio, non vi è sovranità e non vi è nemmeno spazio senza postulare l’esistenza di un mondo plasmabile e la possibilità di una palingesi, una riconfigurazione dell’esistente in accordo con i criteri e i principi di un Regime all’apice del proprio potere.

⁴³³ Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes*, cit., p. 201.

3.

TECNOLOGIA

Nei primi anni Trenta, con una crescita esponenziale tra il 1934 e il 1935, comparvero nelle librerie italiane alcune centinaia di volumi che, in un dialogo nemmeno troppo sottile con le ambizioni espansionistiche del Regime, descrivevano le condizioni dell'Abissinia negussita del tempo. Alla base di molte di queste narrazioni vi era la certezza che ““noialtri occidentali non riusciamo a concepire un Impero [come quello poiché] alla parola ‘Impero’ associamo l’idea di una civiltà”⁴³⁴, da cui conseguiva in maniera logica che “se la terra etiopica fosse affidata a una nazione civile, che conoscesse l’arte dell’agricoltura e possedesse gli attrezzi più moderni per lavorare il terreno, potrebbe soddisfare le necessità di un popolo di 40 o 50 milioni di abitanti”⁴³⁵.

Uno schema codificato ricorre in questo curioso sottogenere della letteratura di viaggio: in prima battuta si magnificano le risorse e le potenzialità dell'Abissinia, in seguito se ne deplorano l'arretratezza e la barbarie, e infine si prospettano gli scenari più edificanti che deriverebbero come natura conseguenza dall'“incivilimento” di quei territori. “Se [...] fosse data mano all’opera civilizzatrice dell’europeo”, sintetizzava un brillante esemplare del sottogenere, l’Etiopia, “che un francese profondo conoscitore dei luoghi e degli uomini ha definito ‘un paradiso piantato nell’inferno’, potrebbe venire trasformata, entro non lungo periodo di tempo, in una delle plaghe più rigogliose dell’Africa”⁴³⁶.

Quel che questi volumi presentano al lettore è una modalità peculiare di immaginazione tecnologica, una variante ingegneristica per l'esattezza, in cui la fusione di civiltà, progresso e tecnica assume le forme di progetti più o meno immaginifici grazie ai quali garantire il futuro dell'Abissinia e quindi implicitamente dell'Italia. “Quale messe di opere, quale soffio di vita nascente!”, proclamò estasiato un altro osservatore al termine della “guerra che crea e non distrugge” (anzi, che “qualcosa ha pure distrutto: la barbarie, la schiavitù, il feudalesimo, ammantati e protetti dall’umanitarismo massonico e ginevrino”⁴³⁷). L’immagine dell’Impero che il Regime si impegnò a far circolare tanto all’interno dei confini nazionali quanto all’estero fu dunque quella, per riprendere il titolo del diario di una vivacissima viaggiatrice tedesca pubblicato

⁴³⁴ Pietro Gerardo Jansen, *Abissinia di oggi (Viaggio in Etiopia)*, Marangoni, Milano 1935, p. 159.

⁴³⁵ Socrate Ciccarelli, *L’Italia Fascista in Abissinia*, Paravia, Torino 1935, p. 9.

⁴³⁶ Varo Varanini, *L’Abissinia attuale sotto tutti i suoi aspetti*, Paravia, Torino 1935, p. 48.

⁴³⁷ Ottorino Carletti, *Una guerra creatrice*, La Nuova Antologia, Roma 1936, p. 7.

nel 1937 con prefazione del viceré Rodolfo Graziani, del “cantiere dell’Italia”. Nel capitolo intitolato “La ruota del tempo gira rombando e mugghiando”, Luisa [Louise] Diel scrive:

Uno scenario africano singolare si presenta al nostro sguardo. Che tumulto, che animazione, che ritmo! La nostra mente turbina; gli occhi sono abbagliati. Fermatevi! Frenate le ruote, e *fate in modo che lo spettacolo si svolga lento e misurato, sì da poterlo osservare e comprendere* [...] Gli avvenimenti in A.O. si incalzano con febbrile rapidità. Ciò che è avvenuto la settimana scorsa è oggi già così lontano, che appena si può ricordarsene ancora [...] Ho vissuto circa dieci anni fa il periodo della enorme ‘prosperità’ degli Stati Uniti ed ho visto anche nell’America del Sud con quale rapidità giri la ruota della vita. Ma tutto questo era un nulla in confronto col ritmo ‘a suon di tamburo’ che ha invaso gli Italiani in A.O.I. e che certamente non li lascerà tanto presto⁴³⁸.

Nel raccontare le tre fasi dell’affermazione storica dell’Impero (l’esplorazione preliminare, la guerra “creatrice” e l’opera di “incivilimento”) colpisce come tutti i volumi citati presentino una successione di punti ciechi, una tara di fondo che impedisce loro di descrivere e illustrare quanto effettivamente sta accadendo nei territori dell’Africa Orientale Italiana, costringendoli invece a ripiegare in visioni utopiche di ricchezza e prosperità, miraggi di creazioni impalpabili e soffi di vita nascente, considerazioni esplicite in cui animazione, movimento e ritmo diventano elementi che non consentono agli scrittori di fermare sulla carta lo spettacolo che hanno di fronte. È come se essi realizzassero che nel tentativo di dare consistenza alle trasformazioni rese possibili dalla tecnica e dalla tecnologia occidentale si rendesse palese l’insufficienza della tecnica e della tecnologia a loro disposizione, del diario e della narrazione di viaggio, della scrittura e forse pure del linguaggio verbale.

Non deve sottovalutarsi il fatto che, come tutti i progetti imperiali sviluppati a partire dal diciannovesimo secolo, quello fascista in Africa individuò uno dei propri obiettivi nella diffusione di “tecnologie [...] concepite come moderni e benefici portatori di progresso [a motivazione] dell’intervento di una ‘civiltà superiore’”, ma anche “come uno strumento nelle relazioni di potere”⁴³⁹. Come si dimostrerà oltre, il cinema fu una di quelle tecnologie a cui il Regime fece ricorso in forme e modalità peculiari.

L’analisi dell’immaginazione tecnologica nel documentario imperiale, in essenza, coincide con quella delle manifestazioni di un sapere-potere tipicamente imperialista rispetto al quale il cinema appare essere uno degli strumenti in mano ai colonizzatori – e uno tra i più indispensabili

⁴³⁸ Luisa Diel, *A.O.I. Cantiere d’Italia*, Edizioni Roma, Roma 1937, pp. 15-16, corsivi miei.

⁴³⁹ David Arnold, “Europe, Technology and Colonialism in the 20th Century”, *History and Technology*, vol. 21, n. 1, 2005, pp. 85-106, p. 87.

per creare, elaborare e far circolare il discorso ufficiale del Regime sull'Impero, e di conseguenza la coscienza imperiale che tramite quello si vuole imprimere alla popolazione italiana.

In questo senso, risulta ineludibile un approccio materialista che consenta di fornire un'alternativa ai paradigmi dominanti la storiografia cinematografica *tout court* e contrastare, dunque, quegli approcci autorialisti o empirici che tendono ancora oggi a rinchiudere nell'unità testuale del film il senso ultimo del proprio operare. Una riflessione sulla tecnologia come strumento di dominio e di controllo, infatti, implica un più ampio orizzonte entro cui il cinema, la triade modernità/modernismo/modernizzazione, l'ideologia colonialista e imperialista del Regime e lo scenario politico, culturale e socio-economico dell'Italia degli anni Trenta intessono un dialogo che riverbera in ogni aspetto della cultura imperiale fascista.

D'altronde, se si intende la tecnologia sulla scia dell'elaborazione coeva della scuola di Francoforte, ovvero come l'intero "modo di organizzare e perpetuare (o modificare) le relazioni sociali, una manifestazione del pensiero dominante e di schemi comportamentali egemonici, uno strumento per il controllo"⁴⁴⁰, i legami con il progetto imperiale si rendono manifesti già dalle definizioni. Pur senza sposare del tutto una visione tanto negativa e deterministica, le pagine che seguono ambiscono a rintracciare i medesimi legami su due piani distinti.

A un primo livello si tenterà di definire il cinema come tecnologia, e nella fattispecie come tecnologia imperiale. A un secondo livello, invece, a essere interrogate saranno le rappresentazioni non tanto o non solo della tecnologia in sé (a cui pure è riservata l'attenzione che meritano), quanto piuttosto di quella immaginazione tecnologica che nutrì, animò e diede consistenza progettuale al documentario imperiale. Trattandosi però di questioni che non possono ridursi a singole istanze autoriali, a specifiche occorrenze o a determinati prodotti, ovvero alle tracce di una fascinazione tecnologica occasionale, l'analisi avrà come terreno di elezione il documentario istituzionale, e in particolare i tre più importanti sforzi produttivi realizzati dall'Istituto Luce in colonia: la serie di diciotto cortometraggi a tema bellico che testimoniarono l'andamento del conflitto e che costituirono la ragione stessa della creazione del Reparto A.O., il kolossal modernista *Il cammino degli eroi* di Corrado D'Errico e *Cronache dell'Impero*, la serie di documentari ibridati a cinegiornali sui primi anni di occupazione italiana.

Le ragioni di questa scelta di campo emergeranno distintamente in relazione a un caso eccentrico da cui si prendono le mosse, una produzione amatoriale che fu distribuita tramite i normali canali commerciali e che, pur essendo uno straordinario esempio di immaginazione tecnologica al lavoro tanto da considerarsi un anticipatore del documentario imperiale, dimostra nel confronto con le tesi avanzate nelle sedi istituzionali la limitatezza dei propri orizzonti.

⁴⁴⁰Herbert Marcuse, "Some Social Implications of Modern Technology" (1941), in Id., *Technology, War, Fascism*, a cura di Douglas Kellner, Routledge, London-New York 1999, pp. 39-66, p. 39.

Nella prima sezione si esploreranno le relazioni tra cinema e tecnologia alla luce di un fattore di cruciale importanza: l'inclusione del cinema tra le tecnologie imperiali, ovvero la capacità del medium di contribuire all'elaborazione di un "ordine coloniale" e di collaborare alla negoziazione della "realtà" dell'Impero. Si illustreranno perciò tramite l'analisi della produzione bellica del Reparto A.O. le modalità attraverso le quali il documentario imperiale propose una serie di formazioni discorsive, o discorsi di sobrietà, che nel darsi come rappresentazioni oggettive e trasparenti della realtà coloniale imposero una concezione tutt'altro che neutrale dell'Impero. Si esaminerà poi come il documentario imperiale attivi dei processi che influenzano, se non addirittura determinano, comportamenti, attitudini, credenze e percezioni dello spettatore, agendo direttamente in questo modo sulla coscienza imperiale del pubblico italiano.

Nella seconda sezione il de *Il cammino degli eroi* servirà a illustrare come il documentario imperiale costruisca un universo diegetico chiuso, razionale ed estremamente funzionale, reso tale non dalla rappresentazione organica di tecnica e tecnologia – questione sulla quale si sono condensate tutte le attenzioni degli studiosi – ma dall'esaltazione della perfetta infrastruttura (tecnologica, ma non solo) che sorregge lo sviluppo del progetto imperiale. In altri termini, la questione tipicamente moderna della totalità – dell'Impero come totalità, ma anche del cinema come strumento atto a restituire, oppure a creare, la totalità – consentirà di riposizionare il documentario imperiale nel contesto delle condizioni di possibilità dell'Impero stesso, nonché all'interno di quelle tradizioni avanguardistiche che hanno permesso al cinema di avanzare delle pretese in rapporto ai processi di modernizzazione che innervarono il Ventennio.

Infine, l'ultima sezione estenderà ulteriormente il campo d'osservazione rivolgendosi paradossalmente a un solo elemento a dir poco marginale, ovvero gli effetti sonori della serie *Cronache dell'Impero*. L'analisi di questo elemento consentirà di riportare al centro della scena lo spettatore, e in particolare le strategie tramite cui l'immaginazione tecnologica viene utilizzata strumentalmente con l'obiettivo di stimolare la coscienza imperiale dello spettatore e rafforzarne i legami con quella realtà fatta di opere di civilizzazione e miglioramenti materiali che il Regime pretende di aver completamente realizzato in colonia ma che invece trovano una realizzazione organica soltanto nel documentario imperiale. In conclusione, l'analisi degli effetti sonori nella serie consentirà di varcare le soglie della cultura visuale per estendere anche in altri campi le tesi fino ad allora dimostrate in relazione alle componenti visive del documentario imperiale.

3.1 L'immaginazione tecnologica del documentario imperiale

Tecnologia, cinema, ordine imperiale

A discapito dell'intimo legame, cinema e tecnologia sono stati oggetto di un'attenzione estremamente discontinua da parte degli studiosi di cinema, i quali in genere si sono rivolti a brevi lassi temporali in cui l'evidenza estrinseca di una immaginazione tecnologica all'opera era in qualche modo patente, se non addirittura auto-evidente. Una volta superati i sommovimenti del cinema delle origini, "la storia del cinema fu successivamente concepita come un allontanamento dalle origini tecnologiche verso le possibilità estetiche che si sono determinate [...] quando il cinema cessò di essere una 'tecnologia' e divenne invece un'arte"⁴⁴¹, è stato osservato. Una simile interpretazione storiografica, retta dal principio teleologico secondo il quale l'evoluzione del cinema corrisponde al progressivo riconoscimento dello statuto di arte, ha condotto alla marginalizzazione non soltanto dei mutamenti tecnologici successivi alla cosiddetta istituzionalizzazione del cinema, ma persino all'essenza stessa del cinema come tecnologia, la quale per molti storici tradizionalisti è stata conseguentemente percepita come una sorta di minaccia al percorso di legittimazione intrapreso dal medium – o piuttosto dalla forma artistica.

Coerentemente, in molti hanno preso in esame l'evidenza della natura tecnologica del cinema esclusivamente di fronte a delle fratture epistemologiche che si manifestano in una sorta di alternanza tra stati di latenza e stati di emergenza. Secondo questa visione, la storia del cinema è poco più che una serie di misure adottate per riassorbire la novità della singola mutazione tecnologica all'interno di strutture di significazione familiari che la rendono quasi impercettibile, come in una sorta di modello narrativo la cui essenza è da ricercarsi nella risoluzione del conflitto e nel conseguente ristabilimento dell'ordine. Una simile visione implica inoltre che "il modo più utile di guardare al medium è nei termini di una più o meno fedele riproduzione audiovisiva della realtà"⁴⁴², e quindi inevitabilmente conduce a una concezione di storia del cinema che trova la propria misura aurea nella realizzazione di un realismo perfetto attraverso il quale la realtà può essere esperita sullo schermo senza percepire sostanziali differenze dalla realtà mondana⁴⁴³.

⁴⁴¹ Bruce Bennett, Marc Fursteanau, Adrian MacKenzie, "Introduction", in Bruce Bennett, Marc Fursteanau, Adrian MacKenzie (a cura di), *Cinema and Technology: Cultures, Theories, Practices*, Routledge, New York-London 2009, p. 7.

⁴⁴² Barry Salt, *Film Style and Technology: History and Analysis*, Starword, London 1983, p. 26.

⁴⁴³ Cfr. André Bazin, "Le Mythe du cinéma total" (1946), in *Qu'est-ce que le cinéma*, vol. I, Éditions du Cerf, Paris 1958, pp. 21-26; "L'Évolution du langage cinématographiques", *Ivi*, pp. 63-80. Cfr. anche Philip Rosen, *Change Mummified*, cit.

La contraddizione è palese: da una parte l'occultamento degli elementi tecnologici e dall'altra il perseguimento di un ideale di realismo che è reso possibile proprio grazie a quei medesimi elementi hanno contribuito a depotenziare il valore, almeno per l'elaborazione teorica e di conseguenza storiografica, delle componenti materiali del medium. Questa contraddizione, in buona sostanza, è esemplificata dalla metafora del cinema come “finestra sul mondo”⁴⁴⁴, che pure oggi ha perso gran parte del proprio lustro. Quel che ne consegue, invece, è una naturalizzazione della visione cinematografica e una sovrapposizione scivolosa tra realtà e impressione di realtà.

Tali questioni non sono affatto estranee al dibattito interno agli studi cinematografici: esse, al contrario, innervarono due delle più influenti svolte della teoria moderna, quella della “apparatus theory” e quella metziana, che a loro volta contribuirono a problematizzare i rapporti tra cinema, realtà, linguaggio e visione senza tuttavia mettere in discussione la questione tecnologica. Che non si tratti di una questione astratta, puramente intellettuale, lo dimostra come la comprensione del documentario continui a essere vincolata dalla percezione di una pretesa neutralità, da una fiducia benevolente nei confronti di ciò che attraverso la tecnologia cinematografica è registrato, rielaborato e proiettato, per giunta tramite un ventaglio di possibilità tecniche molto limitato in confronto alla gran parte delle forme di espressione non meccaniche. Una consapevolezza della natura tecnologica del medium si dà quindi come prerequisito indispensabile per l'esame delle funzioni del documentario, anche e soprattutto in rapporto alla sfera pubblica.

In considerazione di quanto osservato nei capitoli precedenti si comprende che a voler prendere sul serio la convinzione di Walter Benjamin secondo la quale “tutta la tecnologia è, in determinati momenti, testimonianza di un sogno collettivo”⁴⁴⁵, allora l'Impero sarebbe per la tecnologia del cinema uno di questi momenti. Molti studiosi hanno infatti dimostrato come cinema e ideologia imperiale si formarono in un rapporto di mutua influenza in distinti seppur comparabili contesti nazionali e sociali.

È stato osservato che il cinema “permise di connettere l'ideologia imperiale al tessuto culturale della nazione, e la nazione alla struttura dell'ideologia imperiale”⁴⁴⁶. Simili proposte, che

⁴⁴⁴ Cfr. Marco Bertozzi, *L'immaginario urbano nel cinema delle origini: la veduta Lumière*, CLUEB, Bologna 2001.

⁴⁴⁵ Walter Benjamin, *The Arcades Project* (1927-1940), Harvard University Press, London-Cambridge, Mass. 2002, p. 152.

⁴⁴⁶ Cfr. Kristen Whissel, “Uncle Tom, Goldilocks and the Rough Riders: Early Cinema's Encounter with Empire”, *Screen*, vol. 40, no. 4, 1999, pp. 384-404, p. 404. Sull'intersezione tra cinema, imperialismo e sentimento nazionale cfr. anche Prem Chowdhry, *Colonial India and the Making of Empire Cinema*, Manchester University Press, Manchester 2000; David Henri Slavin, *Colonial Cinema and Imperial France, 1919-1939: White Blind Spots, Male Fantasies, Settler Myths*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2001; Priya Jaikumar, *Cinema at the End of the Empire: A Politics of Transition in Britain and India*, Duke University Press, Durham-London 2006, in part. pp. 65-105; James Burns, *Cinema and Society in the British Empire, 1895-1940*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2013, in part. pp. 93-112.

pure si dimostrano strumenti euristici funzionali all'analisi del cinema di finzione, risultano essere troppo blande e limitanti per rispondere alle complessità innescate dal documentario imperiale.

Quello che il primo mette in scena, come si è già visto, è in essenza un “discorso di sentimentalità” che si rivolge di volta in volta alla formazione di una identità – specificatamente fascista, nazionalista, imperialista e/o distintamente virile – e che si contrappone al distacco tipico di quei discorsi che alimentano il documentario imperiale. Detto altrimenti, i soggetti principali del cinema di finzione (per esempio, l'identità maschile e quella bianca, l'eroismo e il sacrificio, la modernizzazione e l'autorità, il patriottismo e i valori militari, ecc.) non coincidono, né in parte né in maniera traslata, con la logica e la logistica del progetto imperiale raccontato attraverso il documentario. A un “discorso di sentimentalità” che caratterizza il cinema di finzione italiano in colonia si potrebbe dunque opporre un “discorso di sobrietà”, prendendo le mosse dall'assunto secondo il quale, come propone Bill Nichols,

il film documentario ha una forte affinità con quegli altri sistemi non finzionali che compongono ciò che potremmo chiamare il discorso di sobrietà. La scienza, l'economia, la politica, le relazioni internazionali, l'educazione, la religione, il welfare – questi sistemi ritengono di avere un potere strumentale, di poter e dover modificare il mondo, di poter compiere azioni che comportano conseguenze. Il loro discorso ha un'aria di sobrietà del momento che è raramente riferito a personaggi, eventi o mondi fittizi (a meno che non siano simulazioni pragmaticamente utili dei loro analoghi ‘reali’). I discorsi di sobrietà sono sobri perché riguardano relazioni con il reale che sono dirette, immediate, trasparenti. Per loro tramite le cose succedono. Essi sono veicoli di dominio e coscienza, di potere e sapere, di desiderio e volontà⁴⁴⁷.

Sebbene la definizione di Nichols abbia influito a tal punto sugli studi sul documentario da tradursi in dogma, è necessario ribadire la natura trans-storica e quindi la possibilità di applicazione limitata alle specifiche circostanze storiche in cui il documentario è stato concepito e praticato in relazione a determinate ideologie (realiste, positiviste, interventiste) e determinate politiche istituzionali. Soltanto alcune forme espressive possiedono i necessari prerequisiti per poter articolare un discorso di sobrietà⁴⁴⁸.

⁴⁴⁷ Bill Nichols, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Indiana University Press, Bloomington 1991, pp. 3-4.

⁴⁴⁸ Cfr. Pooja Rangan, “For a Critique of the Documentary Logic of Sobriety”, *World Picture*, no. 9, 2014, http://www.worldpicturejournal.com/WP_9/Rangan (ultimo accesso 31 maggio 2015), in cui si propone un brillante rovesciamento della categoria, seppure l'autrice – forse non del tutto accuratamente – associ la categoria nicholsiana e specifiche strategie politiche e pratiche estetiche. Cfr. anche Belinda Smaill, *The Documentary: Politics, Emotion, Culture*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2010, in part. pp. 3-25; Craig Hight, “Beyond Sobriety: Documentary Diversions”, in Brian Winston (a cura di), *The Documentary Film Book*, British Film Institute, London 2013, pp. 198-205.

In simili circostanze, certo, il documentario “funziona” meglio poiché in grado di stabilire delle basi più solide per rendere evidente il discorso di sobrietà al cuore del progetto imperiale: la finzione, al contrario, non può che ricorrere a un insieme di soluzioni retoriche e drammatiche che forzatamente privilegiano allegorie e rappresentazioni simboliche contro la rappresentazione didascalica, spesso didattica, delle intersezioni tra potere, sapere e ideologia. Se accettata, questa argomentazione non consente di sposare l’interpretazione di Ben-Ghiat che vuole che “sia il film di finzione che il documentario a tema imperiale diffusero un nuovo modo di vedere [...] che congiunse lo sguardo alla possibilità di infliggere violenza”⁴⁴⁹.

La maggiore obiezione del caso, a parte trascurabili scetticismi nei confronti di un’effettiva manifestazione di un “nuovo modo di vedere” in una manciata di film narrativi piuttosto convenzionali, consiste nel fatto che assimilare finzione e documentario nella presunta comune capacità di articolare un discorso analogo su tecnologia e visione condurrebbe inevitabilmente a confondere le formazioni discorsive proprie del documentario imperiale. Con apparente gusto del gioco intellettuale, esso potrebbe accostarsi più fruttuosamente ad altri mezzi altrettanto utili per le finalità del progetto imperiale, come per esempio il censo, la mappa e il museo. Come il documentario imperiale, essi permettono al potere coloniale “di creare, sotto il proprio controllo, un paesaggio umano di visibilità perfetta”, il cui “stile visuale [...] fu il prodotto di tecnologie di inaviazione, astronomia, orologeria, agrimensura, fotografia e stampa, per non dire della profonda forza trainante del colonialismo”⁴⁵⁰. Non stupisce che la lista di Anderson non includa il cinema: generalmente, infatti, gli storici tendono a sottovalutare non solo il ruolo, ma anche la presenza stessa del cinema in colonia, persino nei casi in cui esso è inteso come mero intrattenimento e mezzo di comunicazione di massa.

Gli storici non sono soliti a includere il cinema tra quelli che Daniel Headrick considera essere gli “strumenti dell’Impero” [*tools of empire*] nel suo celebre saggio dedicato alle “trasformazioni tecnologiche che permisero l’emersione dell’imperialismo, sia perché ne incentivarono le azioni, sia perché incrementarono gli incentivi stessi”⁴⁵¹. La nozione di tecnologia proposta da Headrick è lodevolmente molto più ampia e strutturata di quella, niente affatto inusuale, che la vuole sinonimo di macchine e apparati industriali – a titolo di esempio, egli include tra gli strumenti dell’Impero i battelli a vapore, le mitragliatrici automatiche, il telegrafo e il chinino – ma non abbastanza da includere pure le tecnologie di rappresentazione.

⁴⁴⁹ Ruth Ben-Ghiat, *Italian Fascism’s Empire Cinema*, cit., pp. 5-6.

⁴⁵⁰ Benedict Anderson, *Comunità immaginate. Origini e fortune dei nazionalismi*, manifestolibri, Roma 1996, or. 1983, pp. 184-185.

⁴⁵¹ Daniel Headrick, *Tools of Empire: Technology and European Imperialism in the Nineteenth Century*, Oxford University Press, Oxford 1981, p. 11.

Questa obiezione, peraltro facile, è stata sollevata da Paul Landau in un saggio sull'uso della fotografia nel campo dell'amministrazione coloniale in cui si rivendica che "le tecnologie che producono immagini furono anch'esse strumenti dell'Impero [di cui] disseminarono immagini [...] altrimenti inaccessibili al grande pubblico occidentale"⁴⁵².

Non riconoscere né l'essenza tecnologica del cinema né la "sobrietà" del documentario imperiale ha una duplice conseguenza: sottovalutare come essi abbiano consentito agli italiani di "vedere", cioè immaginare, una parte non indifferente della realtà coloniale e ignorare le forme di diffusione di un'immaginazione imperiale specificatamente fascista.

Per esaminare questi due fenomeni è necessario introdurre una nozione cruciale per lo sviluppo della cultura imperialista che lega intimamente tecnologia e discorsi di sobrietà: quella di "enframing", come sviluppata da Timothy Mitchell in *Colonizing Egypt*, probabilmente uno dei più influenti libri di storia coloniale mai scritti. Punto di partenza per lo studioso è la riflessione di Heidegger sul mondo come immagine⁴⁵³, a seguito della quale egli postula che "il mondo appare all'osservatore come una relazione tra l'immagine e la realtà, l'una presente ma secondaria e l'altra soltanto rappresentata ma più originale, più reale"⁴⁵⁴. Per Mitchell, le esposizioni universali ottocentesche in cui le connessioni tra popoli e prodotti venivano organizzate in risposta a logiche radicalmente imperialiste, così da formare un'idea di mondo "di fronte a un pubblico come un oggetto in mostra, pronto a essere visto, indagato ed esperito"⁴⁵⁵, forniscono una dimostrazione piuttosto incisiva dell'assunto di partenza. Alla base di questa suggestione si ritrova inoltre l'idea che "l'essenza della colonizzazione ha a che vedere più con l'appropriazione e la trasformazione dell'alterità che con il dominio politico [e ciò è reso possibile] dall'atto medesimo di dare forma di concetto, inscrivere e interagire con gli altri [e] nel presupporre la capacità di 'rappresentarli', un verbo che di per sé condensa politica e poetica"⁴⁵⁶.

L'"enfaming", che per Heidegger altro non è che l'essenza delle forme di produzione della tecnologia moderna (mentre "poiesis" è il termine che egli utilizza per le forme non

⁴⁵² Paul S. Landau, "Empires of the Visual: Photography and Colonial Administration in Africa", in Paul S. Landau, Deborah D. Kaspin (a cura di), *Images and Empire: Visuality in Colonial and Postcolonial Africa*, University of California Press, Berkeley-London 2002, pp. 141-171, p. 142. Corsivi miei.

⁴⁵³ Cfr. Martin Heidegger, "The Age of the World as Picture" (1938) e "The Question Concerning Technology" (1955), in *The Question Concerning Technology and Other Essays*, Harper & Row, New York 1977, pp. 3-35 e pp. 115-154 rispettivamente. In più di una occasione Mitchell discute le tesi di Heidegger con una certa approssimazione e pochi scrupoli storiografici. Per questa ragione si è ritenuto opportuno utilizzare le edizioni a cui fa riferimento l'autore e ricorrere nel testo all'espressione "enframing", la quale, rispetto alle alternative possibili (l'originale "Ge-stell", la traduzione di Vattimo "imposizione" o quella di Franco Volpi "impianto"), contrassegna un legame più forte con il lavoro di Mitchell che con quello di Heidegger. Cfr. anche Martin Heidegger, "La questione della tecnica", in Id., *Saggi e discorsi*, a cura di Gianni Vattimo, Mursia, Milano 1976.

⁴⁵⁴ Timothy Mitchell, *Colonizing Egypt*, University of California Press, Berkeley 1991, p. 60.

⁴⁵⁵ *Ivi*, p. 6.

⁴⁵⁶ Jean Comaroff, John Comaroff, *Of Revelation and Revolution: Christianity, Colonialism and Consciousness in South Africa*, vol. I, University of Chicago Press, Chicago 1991, p. 15.

moderne), nell'accezione di Mitchell corrisponde alla strategia attraverso la quale gli spazi coloniali sono suddivisi, contenuti e articolati in una gerarchia visibile che ha per esito quello di renderli "leggibili come un libro"⁴⁵⁷. Nel punto di congiunzione tra metafisica della modernità heideggeriana e microfisica del potere foucaultiano prende forma un sistema che illumina il processo di imposizione di un ordine coloniale, il quale è esemplificato da Mitchell nella creazione di un villaggio modello, di un esercito disciplinato e di un sistema educativo "moderno".

Tenendo a distanza le implicazioni metafisiche, ciò che è particolarmente rilevante per il discorso che qui si porta avanti è il fatto che questa formulazione teorica giustappone in maniera fruttuosa l'ordine coloniale, le strategie di rappresentazione, la tecnologia strumentale e la modernità, e quindi consente di avanzare due proposte specifiche.

In primo luogo, l'"enframing" determina non solo un preciso discorso sulla tecnologia, ma anche, quando applicato al documentario imperiale, uno specifico soggetto – lo spettatore imperialista – che si definisce a partire dalla propria posizione di visione, essendo egli il soggetto a cui il documentario si rivolge per incoraggiarne l'adesione emotiva, politica e ideologica. Una tale proposta non è affatto pacifica dacché presuppone uno spettatore ideale, e non uno reale definito attraverso analisi precipuamente storiografiche o media-etnografiche. D'altronde, ad autorizzare una simile astrazione è proprio la storiografia sul fascismo, la quale è concorde nell'attribuire alla metà degli anni Trenta, e in particolare alla proclamazione dell'Impero, il picco di consenso goduto dal Regime⁴⁵⁸, una occorrenza che consente di ipotizzare uno spettatore ideologicamente allineato, capace di ritrovare nel documentario imperiale uno specchio delle proprie convinzioni. Egli si distingue dal suo omologo tradizionalmente costruito a partire dalla teoria del dispositivo e dalla teorie sullo spettatore dominanti durante gli anni Settanta (ovvero, lo spettatore voyeurista)⁴⁵⁹: si può piuttosto presupporre uno spettatore curioso, interessato, definito da una concezione dell'Impero più pragmatica, in qualche misura urgente e sempre

⁴⁵⁷ Timothy Mitchell, *Colonising Egypt*, cit., p. 33.

⁴⁵⁸ La questione del consenso di cui la dittatura fascista godette è stata terreno di scontri per almeno tre generazioni di storici, e tra la fine degli anni Settanta e la prima metà degli Ottanta catalizzò quasi interamente il dibattito storiografico attorno al Regime. Per un puntuale resoconto, cfr. Alberto De Bernardi, *Una dittatura moderna: il fascismo come problema storico*, Mondadori, Milano 2001 e il meno sistematico Ferdinando Cordova, *Il "consenso" imperfetto. Quattro capitoli sul fascismo*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2010. Tra gli studi a cui si è fatto riferimento, in particolare, cfr. Renzo de Felice, *Mussolini il Duce*, vol. I, *Gli anni del consenso, 1929-1936*, Einaudi, Torino 1974; Philip Cannistraro, *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*, Laterza, Roma-Bari 1975; Alberto Acquarone, "Violenza e consenso nel fascismo italiano", *Storia contemporanea*, vol. 10, n. 1, 1979, pp. 145-155; Gabriele Turi, *Il fascismo e il consenso degli intellettuali*, Il Mulino, Bologna 1980; Victoria de Grazia, *The Culture of Consent: Mass Organization of Leisure in Fascist Italy*, Cambridge University Press, Cambridge 1981.

⁴⁵⁹ Cfr. Judith Mayne, *Cinema and Spectatorship*, Routledge, London-New York 1993, pp. 53-76; Janet Staiger, *Perverse Spectators: The Practices of Film Reception*, New York University Press, New York 2000, pp. 11-42. Alcune questioni metodologiche presenti in filigrana nel testo provengono da Vinzenz Hediger, "The Existence of the Spectator: A Paradox for Film Theory", in Alberto Beltrame, Giuseppe Fidotta, Andrea Mariani (a cura di), *At the Borders of (Film) History: Temporality, Archaeology, Theories*, Forum, Udine 2015, pp. 315-324.

contingente. I meriti di una simile concezione consistono dunque nel mettere in luce come la natura esotica e i popoli pittoreschi contino poco o punto in rapporto a valori quali disponibilità di risorse, opportunità occupazionali, sicurezza, prosperità e abitabilità dei territori, nonché, infine, gli interessi di un Regime a cui lo spettatore imperialista è supposto credere devotamente o quasi.

In secondo luogo, l'“enframing” richiede che si valutino gli effetti del documentario imperiale non soltanto in rapporto alla rappresentazione, ma anche agli effetti di sapere-potere. Se il cinema può considerarsi strumento dell'Impero, dopotutto, non è per via del fatto che esso produce immagini, come peraltro sostiene Landau, quanto piuttosto per la sua capacità di influenzare comportamenti, credenze, attitudini, percezioni e così via – capacità che per Agamben definisce la nozione di dispositivo (“qualunque cosa abbia in qualche modo la capacità di catturare, orientare, determinare, intercettare, modellare, controllare e assicurare i gesti, le condotte, le opinioni e i discorsi degli esseri viventi”⁴⁶⁰). In prospettiva storiografica, tale capacità coinvolge ciò che apparentemente può considerarsi una facciata vuotamente retorica, ovverosia l'idea di coscienza imperiale. A discapito del proprio valore d'uso per la propaganda più ampollosa, questa idea rende decifrabili i segni di un progetto educativo che mirava a rafforzare negli italiani il senso di appartenenza a una nazione imperiale, a una potenza che con buon diritto reclamava un ruolo di peso nello scenario internazionale. La coscienza imperiale obbliga a rifuggire gli spazi angusti di una nozione di cultura visuale tutta rinchiusa all'interno della definizione di regimi scopici, anche per quei casi in cui questi si intendono come tattiche operazionali con specifiche conseguenze su agency e formazioni discorsive, come appunto nella definizione di Allan Feldman che considera i regimi scopici

Quei regimi che prescrivono modi di vedere e criteri di visibilità degli oggetti e che bandiscono o rendono insostenibili altri modi e altri criteri di percezione. Un regime scopico è un insieme di pratiche e discorsi che stabilisce le pretese di verità, di tipicità e di credibilità degli atti e degli oggetti visivi e i modi di vedere politicamente corretti⁴⁶¹.

In altri termini, urge considerare l'imposizione di un ordine imperiale non più come una questione di “messa in scena”, come già è stato fatto nell'analisi dell'immaginazione geografica,

⁴⁶⁰ Giorgio Agamben, *Che cos'è un dispositivo*, cit., pp. 21-22.

⁴⁶¹ Allen Feldman, “On the Actuarial Gaze: From 9/11 to Abu Grahib”, *Cultural Studies*, vol. 19, no. 2, 2005, pp. 203-226, p. 224. Sui regimi scopici, si segnalano in particolare Martin Jay, “Scopic Regimes of Modernity”, in Hal Foster (a cura di), *Vision and Visuality*, The New Press, Seattle 1998, pp. 3-23; Antonio Somaini, “On the ‘Scopic Regimes’”, *Leitmotiv*, no. 5, 2005-2006, pp. 25-38; e in rapporto ad alcuni casi specifici discussi nei precedenti capitoli David Campbell, Marcus Power, “The Scopic Regime of ‘Africa’”, in Fraser MacDonald, Rachel Hughes, Klaus Dodds (a cura di), *Observant States: Geopolitics and Visual Culture*, I.B. Tauris, London-New York 2010, pp. 167-195.

quanto piuttosto come un campo di forze all'interno del quale il cinema ha effetti operativi, fattuali, pragmatici – così spostando un po' più avanti il discorso di sobrietà che esso propone, da ideologia astratta a strumento di governamentalità. Ed è all'interno di questo campo di forze, appunto, che il documentario imperiale ha risposto all'invito di Thomas Elsaesser di ripensare “l'esistenza del cinema (tecniche, tecnologie, invenzioni, applicazioni, eccetera) oltre i confini dei suoi valori di intrattenimento (e persino di arte)”⁴⁶².

Un antesignano del documentario imperiale: le cacce del colonnello Zammarano

Nel 1932 il lungometraggio *Il sentiero delle belve*, realizzato dal Tenente Colonnello Vittorio Tedesco Zammarano, fu distribuito su scala nazionale e salutato come il miglior documentario mai realizzato nelle colonie fino ad allora⁴⁶³, due fatti sorprendenti per un prodotto amatoriale. Il film, che include anche sequenze tratte da *Hic Sunt Leones* e *Il rifugio delle Pleiadi*, rispettivamente del 1923 e del 1926, “documenta” l'esperienza decennale di Zammarano nella caccia grossa in Africa orientale attraverso l'esibizione delle imprese più avventurose dell'ufficiale. Come è ovvio, queste costituiscono la parte più consistente del film, che include pure alcuni segmenti a tema non venatorio (una lunga sequenza di un carnevale rituale in cui gli indigeni danzano travestiti da scimmie, cammelli ed elefanti; alcuni frammenti di vita quotidiana nella base militare; un paio di scene di guerriglia nel sud della Somalia probabilmente messe in scena, in parte o del tutto, per il piacere della camera).

Benché sia probabile che Zammarano poté beneficiare dei favori di qualche papavero dell'industria cinematografica o del Sottosegretariato per la Stampa e la Propaganda, per non menzionare i probabili privilegi dovuti alla sua fama letteraria (egli era autore tra i più venduti di romanzi, diari di viaggio e libri per bambini, tutti rigorosamente a tema coloniale), la distribuzione commerciale de *Il sentiero delle belve* è significativa in sé poiché conferma la popolarità della caccia grossa, del safari e, ovviamente, delle colonie all'inizio degli anni Trenta.

⁴⁶² Wanda Strauven, “S/M”, in Jaap Kooijman, Patricia Pisters, Wanda Strauven (a cura di), *Mind the Screen: Media Concepts According to Thomas Elsaesser*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2008, pp. 276-287, p. 277. Il riferimento è a ciò che Elsaesser ha inizialmente individuato essere le tre “perversioni S/M” del cinema, ovvero, “lo scientifico e il medico, la sorveglianza e il militare, lo schema sensoriale-motorio”. Queste pratiche potrebbero rintracciarsi con relativa facilità nella produzione imperiale fascista: inoltre, nelle loro singole manifestazioni lasciano intravedere un discorso di sobrietà che effettivamente aggiunge valore “sperimentale” al cinema in rapporto all'idea di colonia come laboratorio. Tuttavia, si è preferito privilegiare la logica sottostante le loro manifestazioni, e quindi esaltare la razionalità e la strumentalità messe in atto dal dispositivo a discapito delle deviazioni, pure presenti, che le perversioni elsasseriane lasciano intravedere. Sulla definizione di queste, cfr. anche Thomas Elsaesser, “Early Film History and Multi-Media: An Archaeology of Possible Futures?”, in Wendy Hui Kyong Chung, Thomas Keenan (a cura di), *New Media, Old Media*, Routledge, London-New York 2006, pp. 13-26; *Id.*, “Digital Cinema and the Apparatus: Archaeologies, Epistemologies, Ontologies”, in Bruce Bennett, Marc Fusteaneau, Adrian MacKenzie (a cura di), *Cinema and Technology*, cit., pp. 226-240.

⁴⁶³ “Invito al viaggio”, *Cinema Illustrazione*, vol. 6, no. 17, 1931, p. 3.

Come è stato notato, “le grandi spedizioni di caccia grossa [furono] la forma principale dell’avventura nell’Africa coloniale al tempo in cui l’industria del turismo tentava di determinare i possedimenti d’oltremare come destinazioni potenziali per quegli italiani in cerca di stimoli e di esotismo”⁴⁶⁴.

Non sarebbe del tutto corretto relegare l’opera di Zammarano all’intrattenimento e alle pratiche proto-turistiche: l’ufficiale, infatti, non era affatto estraneo a ciò che è stato definito discorso di sobrietà, che anzi con i suoi film intendeva promuovere. Egli fu una figura tra le maggiori per la storia del colonialismo italiano del primo Novecento, e non soltanto per le imprese venatorie o letterarie, ma anche per i suoi contributi scientifici nel campo della geografia, della botanica e della zoologia, nonché, a cavaliere tra scienza e intrattenimento, per essere stato il più munifico donatore di animali nella storia dello zoo di Roma e, in misura molto minore, di cimeli per il Museo coloniale.

Libri come *Il sentiero delle bestie* e *Hic Sunt Leones*, pubblicati in edizioni sfarzose da una delle più prestigiose case editrici italiane, offrono testimonianza della vena brillante e dell’estro di Zammarano, nonostante si presentino come semplici descrizioni di viaggio speziate a tratti da episodi avventurosi e colorite scene di caccia⁴⁶⁵. In realtà, invece, essi combinano in una mistura specialmente interessante narrativa di viaggio e letteratura scientifica, stile diaristico e descrizioni oggettive e distaccate, e, aspetto più notevole, numerosissime fotografie di cui Zammarano stesso è autore. In una certa misura, questi libri potrebbero persino essere presi per manuali del film, tale è la cura con cui l’autore fornisce dettagli, suggerimenti e riflessioni sulla tecnica cinematografica. Dopotutto, quest’ultimo aspetto appare marginale rispetto all’utilizzo di una composizione saggistica che privilegia forme di racconto digressive, aneddotiche, in qualche modo svagate e sempre in prima persona. Alla narrazione a tratti caotici delle imprese venatorie si uniscono descrizioni scientifiche rigorose, passaggi vibranti alimentati da un’ingenuità riflessiva e, in consonanza con le espressioni più inventive della forma-saggio, “una tensione dialogica tra il verbale e il visivo”⁴⁶⁶.

Il cinema, infatti, può a buon diritto essere considerato non il soggetto di alcune pagine isolate, ma il riferimento chiave attraverso il quale l’autore organizza i propri materiali, come ha notato anche Loredana Polezzi affermando che “il cinema accentuò la potenza di una rappresentazione dinamica della realtà, e nel suo libro [*Hic Sunt Leones*] Tedesco Zammarano [...] tentò di ricreare l’adrenalina della caccia attraverso l’uso di fotografie disposte in mini-sequenze,

⁴⁶⁴ Loredana Polezzi, “Il pieno e il vuoto: Visual Representations of Africa in Italian Accounts of Colonial Experiences”, *Italian Studies*, vol. 67, n. 3, 2012, pp. 336-359, p. 349.

⁴⁶⁵ Vittorio Tedesco Zammarano, *Il sentiero delle belve. Impressioni di caccia in Africa Orientale*, Mondadori, Milano 1929; Id., *Hic Sunt Leones. Un anno di esplorazione e di caccia in Somalia*, Mondadori, Milano 1930.

⁴⁶⁶ Timothy Corrigan, *The Essay Film from Montaigne to Marker*, Oxford University Press, Oxford 2011, p. 20.

normalmente poste in pagine successive”⁴⁶⁷. In alcuni casi, come per esempio quello della caccia all’ippopotamo, l’autore ricostruisce gli eventi per mezzo di fotografie che, una dopo l’altra, dichiarano nel decoupage classico il proprio modello, e niente impedirebbe il lettore di leggere questa sequenza come se fosse uno *storyboard*. Non sarebbe neppure del tutto illegittimo definire i libri di Zammarano dei fotolibri dal momento che “l’elemento visivo comincia ad acquisire l’espressività e l’instabilità comunemente associate con il verbale (la voce dell’autore) e spesso anziché entrare in opposizione con quello si dà come un modo di espressione alternativo”⁴⁶⁸. D’altronde, se si volesse portare alle estreme conseguenze questa intuizione, sarebbe possibile accostare l’opera di Zammarano ad altre esperienze simili, poiché rette dalla mediazione di un modello cinematografico, sebbene molto più prestigiose, come per esempio i libri fotografici di Chris Marker degli anni Sessanta o i romanzi di W.G. Sebald degli anni Novanta.

In maniera del tutto analoga la forma saggistica appare con una certa verve anche nel documentario di Zammarano: un corpo polimorfo in cui la narrazione di viaggio costituisce lo scheletro, le avventure venatorie la pelle, e l’interazione tra natura e tecnologia gli organi interni, il tutto reso coerente e organico per mezzo dell’accuratezza con cui gli elementi sono assemblati in sede di montaggio.

A livello epidermico, *Il sentiero delle belve* non sembrerebbe nient’altro che un documentario su una spedizione di caccia in Somalia e in Abissinia, come pure messo in evidenza dai titoli dei vari capitoli che fanno riferimento alla regione geografica in cui essi sono ambientati. Una lettura del genere mortificherebbe le ragioni di interesse del film, relegandolo per giunta a quella vasta produzione legata al *travelogue* amatoriale e impedendo, cosa più ragguardevole, l’emersione di quegli elementi che dialogano intensamente con il documentario imperiale, forma rispetto alla quale *Il sentiero delle belve* può ritenersi un’opera pionieristica.

In prima istanza, il legame tra cinema e caccia è illustrato perfettamente nel sottotitolo di un libro scritto da un altro viaggiatore capitato nei medesimi territori per i medesimi scopi, *Mudundu: cacciatore di ombre in Equatore* di Ernesto Quadrone⁴⁶⁹. Esso infatti propone l’equivalenza tra caccia e filmmaking (il cacciatore, in effetti, è il cineasta) e associa le due figure allo sfondo esotico dell’Africa terra di misteri, continente nero, eccetera. Anche per il cinema l’associazione

⁴⁶⁷ Loredana Polezzi, “Il pieno e il vuoto”, cit., p. 349.

⁴⁶⁸ Timothy Corrigan, *The Essay Film*, cit., p. 20.

⁴⁶⁹ Ernesto Quadrone, *Mudundu: Cacciatori di ombre in Equatore*, Marangoni, Milano 1935. Incidentalmente, si segnala che la cine-spedizione di Quadrone, documentata a cadenza bisettimanale dall’autore medesimo su “La Stampa”, troverà la propria conclusione, dopo un percorso produttivo molto accidentato, nel film *Jungla nera* (o *L’Esclave bianco*), realizzato dallo specialista francese Jean-Paul Paulin a seguito del ritiro forzato di Carl Theodor Dreyer, autore peraltro di una sceneggiatura in parte riciclata da Paulin e Quadrone. Cfr. Ruth Ben-Ghiat, *Fascist Italy’s Empire Cinema*, cit., pp. 167-192. Con una riserva di fondo, ovvero “la francesizzazione” del film di Paulin (per giunta difficilmente giustificabile) e di conseguenza l’appiattimento sulla produzione coloniale d’oltralpe, cfr. Coleen Kennedy-Karpat, *Rogues, Romance, and Exoticism in French Cinema of the 1930s*, Farleigh Dickinson, Madison 2013, pp. 64-73.

non è inedita: già tra il 1911 e il 1912 essa compare nei documentari libici di Luca Comerio, e sarà ripresa ed esposta in tutta la sua violenza simbolica nella rielaborazione militante di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi *Dal Polo all'Equatore*, il film di found footage del 1987 che denuncia le brutalità del colonialismo liberale in Nord Africa attraverso l'idea che dietro l'associazione di cinema e caccia o, più in generale, dietro l'attitudine dei filmmaker italiani verso le colonie e i loro abitanti si celava, senza nemmeno troppi sforzi, una visione del mondo imperialista e razzista per la quale l'Africa non era nient'altro che un gigantesco safari in cui andare a caccia di immagini⁴⁷⁰.

Una volta che tanto il cacciatore quanto il cineasta percepiscono la colonia come il loro personale *shooting ground*, i mezzi tecnologici che essi utilizzano per dare sostanza alle loro fantasie finiscono per essere del tutto analoghi. Come ha infatti sostenuto Robert Lumley, il film di Gianikian e Ricci Lucchi rende evidente “che la macchina da presa si è andata configurando come un'arma al servizio dei colonizzatori europei prima di diventare un'arma degli europei contro gli europei”⁴⁷¹. Altrettanto può dirsi per il film di Zammarano, che elabora a viso aperto questa intuizione in un segmento estremamente straniante in cui illustra come la macchina da presa e il fucile siano stati sincronizzati e resi un oggetto pressoché indistinguibile atto a catturare indifferentemente qualunque immagine o qualunque animale si trovi di fronte a esso. I mirini (della macchina da presa e del fucile), una volta fusi assieme e rimodulati, diventano un nuovo strumento di visualizzazione che rende impossibile per lo spettatore prevedere l'azione che sta per svolgersi, ovvero se l'animale di fronte alla camera verrà ucciso nel giro di pochi secondi o filmato e poi lasciato alla propria sorte – una posizione spettatoriale tutt'altro che assimilabile a quella indotta dai film di Comerio in cui attraverso filtri e mascherini si imitano binocoli, mirini e altri strumenti di visualizzazione.

In quest'ultimo caso la declinazione dell'idea del cinema come tecnologia di visione denuncia i sintomi di una megalomania cinematografica tipica di quella cultura a cavaliere tra diciannovesimo e ventesimo secolo per la quale attraverso quel medium il mondo intero può essere ricondotto su uno schermo a uso e consumo dello spettatore, una convinzione tradotta visivamente in una serie di soluzioni che richiamano l'idea di visibilità totale, onnipotente⁴⁷². Nel caso di Zammarano, invece, le potenzialità tecnologiche del mezzo oltrepassano la semplice visione poiché la remota e inospitale realtà che esse consentono di esplorare appare non soltanto

⁴⁷⁰ Cfr. Amy J. Staples, “Safari Adventure: Forgotten Cinematic Journeys in Africa”, *Film History*, vol. 18, n. 4, 2006, pp. 392-411.

⁴⁷¹ Robert Lumley, *Entering the Frame: Cinema and History in the Films of Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi*, Peter Lang, Oxford 2011, p. 54.

⁴⁷² Cfr. Tom Gunning, “The Whole World within Reach: Travel Images without Borders”, in Jeffrey Ruoff (a cura di), *Virtual Voyages*, cit., pp. 25-41; Antonio Costa, “Landscape and Archive: Trips around the World as Early Film Topic (1896-1914)”, in Martin Lefebvre (a cura di), *Landscape and Film*, cit., pp. 245-266.

conoscibile e visibile, ma anche operabile – un territorio in cui il cineasta-cacciatore può esercitare pienamente un’onnipotenza che non è soltanto un attributo della visione.

Il film di Zammarano, inoltre, si distingue dal tipico film-safari, un prodotto spesso accolto con ironia e derisione dalle riviste coloniali. Un editoriale sintetizza così le ricriminazioni contro questo genere bistrattato:

Se la caccia grossa fosse come la rappresenta il cinematografo, oggi in tutta l’Africa non esisterebbe più una belva. Tutto è facile e comodo, non c’è solo, non ci sono 50 e più gradi all’ombra, non ci sono insetti, pericoli, imprevisti, vento, sabbia, non c’è bisogno di trappole, né di lunghe attese: una specie di luna park con relativi tiri al bersaglio.

Per il pubblico, quello che al cinema chiede solo un’ora di svago, queste mistificazioni possono avere anche un valore relativo: a lui poco importa sapere se quel leone proviene da un circo o se quella tale belva non è stata uccisa nel teatro di posa dal protagonista dell’avventura [...] Ma poiché l’Italia in Africa procede con le armi e con il lavoro alla costruzione d’un grande Impero coloniale e poiché nel popolo è oggi in piena formazione una sana passione per la colonia, è logico che bisogna impedire con ogni mezzo il sorgere di idee false ed errate sul Continente nero, anche per quel tanto che può provenire dal cinematografo nel settore non del tutto indifferente della caccia grossa.⁴⁷³

Non è dunque per puntiglio che *Il sentiero delle belve* include una impressionante varietà di dettagli topografici, mappe animate e lunghi intertitoli zeppi di dati scientifici a fornire qualcosa di più e di meglio che una semplice soluzione per sfuggire alle trappole dell’esotismo, dei motivi estetizzanti e della possibilità di fare dell’Africa un gigantesco luna park. La conoscenza scientifica della fauna e dei territori dell’Africa orientale che il film ostenta si rivela funzionale all’obiettivo di proporsi come un frammento di quel discorso di sobrietà riguardante le colonie, che apparentemente, ma solo apparentemente, sembra in contrasto con le azioni più giocose e personali sulle quali il film pure indugia⁴⁷⁴.

La razionalità intrinseca del progetto di Zammarano è dimostrata con particolare vigore da una lunga sequenza che occupa la parte centrale del film: una serie di frammenti quasi perfettamente identici, montati uno dopo l’altro, in cui si vedono alcuni uomini (lo stesso Zammarano e i suoi assistenti) che sparano ad animali e ripetono meccanicamente i gesti di puntare, sparare ed esibire la preda all’obiettivo della camera per quindici o venti volte. Non può

⁴⁷³ Enrico Fiume, “Quando il cinema va a caccia di leoni”, *Africa Italiana*, vol. 2, no. 9, 1939, pp. XIII-XIV, p. XIV.

⁴⁷⁴Cfr. anche Daniela Baratieri, *Memories and Silences Haunted by Fascism: Italian Colonialism MCMXXX-MXMLX*, Peter Lang, Bern 2010, pp. 182-185.

stupire che un recensore, probabilmente avendo in mente questa lunga sequenza, abbia scritto de *Il sentiero delle belve*:

L’Africa del colonnello Zammarano, illustre e benemerito esploratore, è quella delle cacce. A lui interessa, del Continente Nero, soprattutto la fauna, ed è fuor di dubbio che egli ha raggiunto, nella caccia grossa, una tecnica insuperabile. Il suo fucile semina facilmente la morte, stendendo a terra i più belli esemplari di belve, che l’esploratore snida con temerarietà e costanza ammirevoli. Ma un lungo film, nel quale non si veda che questo, finisce con stancare. Né cinematograficamente ci offra qualcosa che vinca l’indifferenza per gli episodi. Film didattico, ottimo per le scuole.⁴⁷⁵

La noia del recensore può essere comprensibile e persino appropriata, specie se si considera che questa lunga sequenza esibisce una fascinazione meccanica talmente sviluppata che non sarebbe del tutto inappropriato fare riferimento a una “estetica taylorista”, il cui significato intimo è da rintracciare più nell’atto di ripetere fino allo stremo il medesimo gesto ancora e ancora che nel gesto stesso.

Al fine di individuare la specificità del film di Zammarano è possibile un confronto con un prodotto dai molti tratti condivisi: *Caccia grossa*, un documentario realizzato dall’Istituto Luce nel 1940 per illustrare come gli animali esposti durante la Prima Esposizione d’Oltremare di Napoli furono catturati. “I nostri operatori hanno seguito una emozionante spedizione [...] per uno scopo pratico e utile alla scienza”, romba il commentatore ad anticipare la successione di catture e la riduzione di animali a trofei. Nonostante il film non sia privo di interesse anche in relazione all’attitudine imperialista del Luce (per esempio, si osserva che “gli animali vengono introdotti alla vita civilizzata” o che “le buone maniere qui [in Africa] servono solo con le giraffe”), gli elementi più notevoli sono invece condivisi con il film di Zammarano, e non solo a livello formale: entrambi, difatti, si reggono sulla medesima catena implacabile di azioni pressoché identiche che trasforma la visione in un processo alienante ai limiti dell’ipnosi.

Tuttavia, a differenza de *Il sentiero delle belve*, il film del Luce non è una parata di morte, ma piuttosto un resoconto spersonalizzato di come la macchina al lavoro nelle colonie fosse in grado di trasformare gli animali, e più in genere la natura, in risorse infinitamente sfruttabili per rispondere alle esigenze della madrepatria⁴⁷⁶. Il film non ha altri protagonisti che le trappole, i trucchi e gli inganni utilizzati in quello che è presentato come una divertente sfida che

⁴⁷⁵ Enrico Roma, “Il sentiero delle belve”, *Cinema Illustrazione*, vol. 7, no. 17, 1932, p. 12.

⁴⁷⁶ Cfr. John M. MacKenzie, *The Empire of Nature: Hunting, Conservation and British Imperialism*, Manchester University Press, Manchester 1997.

contrappone l'efficienza della tecnica e la furbizia degli animali: il piacere della caccia culminante con la morte dell'animale non è nemmeno preso vagamente in considerazione, se non dal titolo abbastanza fuorviante del film. Il discorso di sobrietà di *Caccia grossa*, già presente all'incirca nelle medesime modalità ne *Il sentiero delle belve*, si sposa con un discorso di produttività che nel film di Zammarano è del tutto assente, o piuttosto convertito nella testimonianza divertita di un uomo impegnato a spendere il proprio tempo libero nelle attività innocue e innocenti, almeno ai suoi occhi, della caccia e del cinema.

Se si confronta, inoltre, *Il sentiero delle belve* con l'episodio di *Cronache dell'Impero* dedicato alle foreste di Addis Abeba, il contrasto emerge con maggiore chiarezza. A mancare, in quest'ultimo, è persino l'idea di natura, del tutto soppiantata da una concezione iper-utilitaristica dello spazio come risorsa da cui gli uomini possono estrarre qualunque cosa abbisogni loro. "L'Impero che il Duce ha dato all'Italia è anche una immensa fonte di risorse forestali. Esse non si riducono al legno, ma comprendono anche molti altri prodotti di valore economico: materie concianti e coloranti, gomma arabica, incenso, mirra, caucciù e avorio vegetale", il commentatore spiega. Si comprende dunque perché *Il sentiero delle belve* presenti alcuni elementi riconducibili al documentario imperiale, ma non sia del tutto assimilabile a quello: la fascinazione ancora pre-imperiale verso l'esotismo e la natura selvaggia inficia la tenuta generale del discorso, la quale sbiadisce nel confronto con quei prodotti maturi che identificano la colonia in un insieme di risorse da possedere e sfruttare, incuranti della legittimità e della correttezza, ma forti di uno sfruttamento ridotto a processo scientifico, inumano, meccanizzato quasi in ogni fase, e non di certo posto sotto gli auspici dell'avventura.

La meravigliosa macchina da guerra: la produzione bellica del Reparto A.O.

L'immaginazione tecnologica che alimenta la creazione dell'Impero ha pochi esempi più forti di quello offerto dal Reparto Foto-cinematografico per l'Africa Orientale, la cui produzione bellica – cioè i diciotto cortometraggi che raccontano lo svolgimento della guerra d'Etiopia dalla conquista di Adua (ottobre 1935) a quella di Addis Abeba (maggio 1936) attraverso la "voce" dei protagonisti che hanno contribuito a segnare l'esito – sintetizza al meglio i caratteri del documentario imperiale.

Titoli quali *Al fronte somalo con i Dubat*, *Camicie nere in A.O.*, *Attività della marina italiana*, *Libro e moschetto in A.O.* e *Strade romane in terre d'oltremare* sono sufficienti da soli a presentare un dato meritevole di attenzioni: la presenza di un'agency istituzionale sfaccettata, di una varietà di corpi e di truppe che combatterono fianco a fianco contro un nemico comune. Facendo

riferimento all'ordine dei titoli menzionati, i gruppi sperticatamente elogiati in quei film sono rispettivamente la truppa coloniale dei Dubat, i volontari squadristi della MSVN, la marina, i giovani universitari dei GUF e infine il genio militare – a cui vanno aggiunti inoltre l'esercito, l'aviazione e altre forze militari, ovviamente tutte rappresentate in toni e forme simili.

Di un'unica eccezione a questa uniformità di trattamento, peraltro forse involontaria, beneficia l'aviazione, la cui presenza sovrasta sia per spettacolarità che per intensità quella delle altre forze: d'altra parte, l'aviazione, a parte dell'enorme prestigio di cui gode, incarna in tutto e per tutto lo spirito che il regime vuole imprimere alla guerra d'Etiopia: una forza moderna, estremamente efficiente, razionale e fiera che pretende di esercitare pieno controllo simbolico dei territori che si appresta a conquistare⁴⁷⁷. Allo stesso modo, ma al di là del principio di equità di rappresentazione delle forze armate, carri armati, mitragliatrici automatiche e obici occupano uno spazio talmente preponderante nei film che sembra quasi possano eclissare le imprese delle truppe, se non addirittura la loro partecipazione nel campo di battaglia, controbilanciata peraltro dal lavoro umano associato alla costruzione di ponti, strade, reti di comunicazioni e simili. In effetti, il dialogo tra esseri umani e tecnologie meccaniche è ragione di estremo interesse all'interno delle logiche del documentario imperiale, ed è di conseguenza approfondito con una sensibilità e una cura per il resto estranee alla fattura di questa produzione.

Ciononostante, un protagonista, e uno solo, pretende di asserire per mezzo del Reparto il suo ruolo di punta nel corso della guerra: il cinema. Prima che siano celebrati i dispiegamenti delle forze, i loro successi e le loro missioni, la risoluzione ipervirile con cui il Regime stava affrontando il conflitto e così via, il Reparto ha tessuto in maniera continuativa e insistente le lodi del documentario imperiale e della sua capacità di essere in ogni momento e in ogni luogo nei quali un'azione meritevole di essere filmata stava accadendo.

Gli stessi direttori tecnici del Reparto in diverse occasioni non hanno mancato di sottolineare questa scelta auto-celebrativa ma, a loro avviso, del tutto legittima e doverosa. Corrado D'Errico, per esempio, è autore di un testo a dir poco retorico in cui si legge:

Ecco partire infatti, tra le mitragliatrici e le baionette, le macchine da presa: non più considerate strumenti di lusso e incubatrici di svago teatrali, ma armi anch'esse, maneggiate da servienti pronti e devoti, consci del loro alto incarico di fronte all'oggi e – di più – al domani, silenziosi, tenaci e sensibili, pronti al disagio e al sacrificio quanto i loro compagni in divisa. Ecco nascere e svilupparsi un servizio perfettamente organizzato, per la prima volta sperimentato su vasta scala, *con intenti rigorosamente strategici e meticolosamente tecnici* su un estesissimo fronte, attrezzato a servire le esigenze puramente storiche e militari [...] Quel vasto *complesso umano e meccanico*, che risolve

⁴⁷⁷ Cfr. Eric Lehmann, *Le ali del potere. La propaganda aeronautica nell'Italia fascista*, UTET, Torino 2010.

quotidianamente i più disparati problemi, da quello logistico a quello artistico e ottico, va riassunto sotto la semplice, limpida sigla che firma i documentari cinematografici e le fotografie d'attualità: Luce A.O.⁴⁷⁸

In quanto “complesso umano e meccanico”, il Reparto si trovò completamente a proprio agio e integrato nelle dinamiche di una guerra che lo vide fiancheggiare le truppe a tempo pieno: a ogni corpo d'armata fu assegnato un operatore addestrato per filmare le più rilevanti, vivaci e meritevoli azioni di guerra. Giuseppe Croce, d'altronde, ha descritto il Reparto come “una macchina di guerra che si è meravigliosamente inerpicata su strade e sentieri impervi, talvolta paurosi, insieme ai cannoni e a tutti gli strumenti di offesa e che guidata da mani ferme e sicure è arrivata, come tutte le altre, alla meta vittoriosa”⁴⁷⁹. I diciotto cortometraggi rappresentano uno sforzo senza pari realizzato dal personale del Luce per mettere in scena la guerra d'Etiopia come un'impresa regolata dall'unione armoniosa di tutte le forze e condotta con potenza e abilità da un Regime che, mai come quella occasione, era dimostrato coincidere con la nazione tutta.

Se considerati come forme del documentario imperiale, questi film manifestano una concezione totale delle funzioni della propaganda impedita della sua piena espressione soltanto da limiti tecnici e deficienze strutturali del Luce. Come Paulucci di Calboli spiegò a un inferocito Dino Alfieri, il quale lamentava la mancanza di pathos e di spettacolo della produzione bellica del Reparto, l'intero corpo degli operatori era stato inviato ai fronti e seguiva, e di tanto in tanto anticipava, le truppe nelle loro avanzate; delle eventuali mancanze della produzione bellica, arguiva Paulucci, bisognava piuttosto imputare la natura del terreno e la tipologia del conflitto, e non gli operatori né l'Istituto Luce⁴⁸⁰. Così come la macchina da presa è stata equiparata a un'arma, il gruppo di operatori inquadrati all'interno del Reparto avrebbe avuto ogni ragione per essere considerato una forza armata che combatté a livello simbolico la medesima guerra che altre forze combatterono ad altri livelli.

Da una prospettiva storiografica, i film del Reparto non offrono che scarsi contributi alla conoscenza della guerra d'Etiopia: probabilmente persino uno spettatore analfabeta avrebbe potuto apprenderne di più e meglio attraverso fonti di diverso genere. Per esempio, le informazioni relative agli avanzamenti delle truppe risultano spesso confuse e impressionistiche, almeno nei documentari, e molti elementi tecnici – in primis montaggio e post-sincronizzazione – sono deludenti persino per i modestissimi standard a cui il Luce aveva abituato il pubblico

⁴⁷⁸ Corrado D'Errico, “Luce A.O.” *Lo Schermo*, vol. 2, n. 4, 1936, pp. 11-13. p. 12.

⁴⁷⁹ Giuseppe Croce, “In A.O. col Reparto Fotocinematografico dell'Istituto Nazionale Luce”, *Lo Schermo*, vol. 2, n. 7, 1936, pp. 13-15, p. 13.

⁴⁸⁰ Lettera di Giacomo Paulucci di Calboli a Dino Alfieri, 24 marzo 1936, in ACS, MINCULPOP, Gabinetto, b. 115, f. “Reparto Foto-Cinematografico”.

italiano. Per un film come *Reparti avanzati*, forse il più avvincente e ispirato del novero, che rimedia all'assenza di commento fuoricampo tramite lo stratagemma del diario di un giornalista che al tempo stesso fornisce un filo narrativo e giustifica il ricorso agli intertitoli a cinque anni dalla conversione del Luce al sonoro, altri tre – *Il porto di Massaia*, *Attività della marina italiana* e *Libro e moschetto in A.O.* – esibiscono con impressionante pressapochismo una miseria tecnica ed estetica che non si cura nemmeno di nascondere il fatto di essere il risultato di un assemblaggio che comprende persino sequenze girate alcuni anni prima nelle colonie italiane.

L'unico elemento tecnico per il quale il Luce prova una reale preoccupazione sembra essere la fotografia, come d'altronde attesta il fatto che per l'impresa abissina siano stati inviati in Africa i migliori operatori in forza all'ente con istruzioni e regole estremamente dettagliate. In generale, la rapidità di esecuzione e l'attualità delle riprese furono tenute in una considerazione neppure minimamente comparabile con quella riservata alle qualità formali e tecniche: era essenziale per il Luce che i film venissero completati e resi disponibili per la distribuzione nel più breve intervallo di tempo possibile, rendendo così il processo di post-produzione molto simile a quello dei cinegiornali, e anzi riducendo le differenze tra le due tipologie solamente a una questione di fattura del prodotto finito. Difatti, i cinegiornali erano pezzi giornalistici di una durata compresa tra i trenta e i novanta secondi, tutti incentrati su singoli eventi; i documentari erano lunghe inchieste su un singolo tema, dai nove ai ventuno minuti che puntavano a una esaustività resa possibile soltanto dalla quantità di metri di riprese a disposizione del montatore.

A differenza dei cinegiornali, tuttavia, questi documentari assomigliavano a singoli pezzi di un puzzle la cui grandiosità epica spingeva sullo sfondo tutte le deficienze e le limitazioni che resero i diciotto film insoddisfacenti, grossolani e spesso goffi. Il complesso umano e meccanico, in altre parole, contava molto di più dei singoli film che esso era in grado di realizzare: per questa ragione, una eventuale analisi testuale che accordi una qualche autonomia ai diciotto film rischierebbe di perdere di vista la coerenza ideologica e strutturale che li rende affini, in maniera non necessariamente metaforica, a prodotti finiti di una manifattura industriale. Grazie a questa coerenza, infatti, le rappresentazioni della nazione e della guerra, due entità dal valore pressoché spirituale, rinforzarono quella razionalità incoraggiata dalla produzione del Reparto per la quale discorsi di sobrietà e di sentimentalità trovarono nella guerra un prodigioso terreno di scambio.

I diciotto cortometraggi del Reparto, ha scritto Jacopo Comin, “hanno dato ovunque la sensazione precisa dell'immenso sforzo compiuto dall'Italia per la sua impresa africana, dello storico eroismo delle nostre truppe, delle altissime doti militari, civili e morali del popolo italiano”⁴⁸¹. Sulla stessa corda il critico cinematografico di *Africa Italiana*, per il quale “ogni

⁴⁸¹ Jacopo Comin, “Istituto Nazionale Luce”, *Cinema Illustrazione*, cit., p. 3.

problema è stato affrontato e ogni difficoltà superata con fede, tenacia, buon umore: ecco i meravigliosi lubrificanti della *macchina umana preposta ad eternare la nuova storia* che nei fronti metropolitani e in quelli d'oltremare l'Italia scrive con la punta della sua spada⁴⁸².

L'immagine sentimentaloidale di un'intera nazione in guerra, di certo ben più ingannevole e compiacente dell'aspra realtà di uno dei più orribili eventi del Novecento, è stata riconosciuta anche da Brunetta, il quale ha scritto che

Non si può non rilevare come la guerra costituisca un importante elemento di dinamizzazione del sistema, di mutamento di alcuni stereotipi e come per gli operatori e registi si presentino finalmente quelle occasioni di celebrazioni indiretta del fascismo in chiave epica finora solo attese [...] La novità nella visione degli operatori del Luce è stata, dunque, non più il fatto di sentirsi come protesi visive dello sguardo mussoliniano, ma di collocarsi al punto di convergenza prospettica degli sguardi degli e attese di tutto un popolo che vede, in quella guerra tra poveri, l'occasione di riscattare, agli occhi del mondo, la propria immagine dopo secoli di umiliazioni.⁴⁸³

Al di là degli esiti realizzativi, questi diciotto film rappresentarono per l'Istituto Luce uno dei tentativi organici e programmatici condotti a termine con l'intenzione di influenzare la vita politica e civile del paese durante la sua intera esistenza. Essi costituiscono anche una testimonianza non secondaria dello sforzo di coordinamento intrapreso dal Regime per presentare la guerra d'Etiopia come un dramma che coinvolgeva in maniera quanto più diretta possibile l'intera nazione, come d'altronde fu fatto per manifestazioni collettive quali per esempio la Giornata della Fede del dicembre 1935 – una cerimonia in cui tutti gli italiani furono chiamati a donare ori e preziosi per il bene dell'economia nazionale che ebbe una risposta talmente clamorosa da poter permettere la raccolta di 37 tonnellate di oro e 115 di argento⁴⁸⁴ – e le adunate oceaniche del maggio 1936.

La produzione bellica del Reparto fece penetrare all'interno di spazi non necessariamente votati a questo genere di manifestazioni, ovverosia quelle sale cinematografiche in cui si consumavano forme di intrattenimento che i più fanatici tra i gerarchi consideravano puramente escapiste e nocivamente cosmopolite, le medesime logiche e i medesimi entusiasmi che alimentavano le piazze in cui il Regime celebrava la propria potenza, essendo assai verosimile che questi diciotto film siano stati visti da un numero di spettatori non di troppo inferiore a quello

⁴⁸² Enrico Fiumi, "Cinematografia di guerra sui fronti d'Oltremare", *Africa Italiana*, vol. 4, n. 5, 1941, pp. 1-6, p. 5. Corsivi miei.

⁴⁸³ Gian Piero Brunetta, Jean A. Gili, *L'ora d'Africa del cinema italiano*, cit., pp. 20-21.

⁴⁸⁴ Cfr. Petra Terhoeven, *Oro alla Patria. Donne, guerra e propaganda nella giornata della Fede fascista*, Il Mulino, Bologna 2006.

dell'intera popolazione del paese. Attraverso questi il pubblico ebbe modo di sperimentare un coinvolgimento in prima persona verso le imprese delle truppe, titillato pure da forme di interpellazione estremamente dirette ed efficaci: oltre ai tradizionali appelli del commento, gli spettatori erano chiamati in causa attraverso sotterfugi retorici – riprese in soggettiva, scene immersive dai campi di battaglia, etc. – e soprattutto attraverso intertitoli che promuovevano l'arruolamento, l'acquisto dei beni italiani e il boicottaggio commerciale rivolto ai beni di quelle nazioni straniere che avevano voluto punire l'Italia con le “inique sanzioni”.

Anche dalla prospettiva della mobilitazione e della propaganda di massa, la produzione bellica del Reparto si dimostrò essere una delle postazioni più avanzate per la comprensione di come la guerra d'Etiopia possa essere considerata un punto di svolta nella storia della comunicazione politica in Italia. Essa infatti cannibalizzò tutta una serie di forme e funzioni generalmente ascritte ad altri media: pubblicità, fotografia, stampa quotidiana, radio e letteratura vennero sussunte in un unico sistema capace di fornire un'accurata descrizione non degli eventi ma del complesso di forze, tensioni, pulsioni e poteri che innervavano la guerra d'Etiopia e, a un livello più ampio, la partecipazione della nazione come corpo collettivo.

Sfruttando sapientemente un sentimento nazionale (e nazionalista), messo a punto attraverso altri strumenti, che richiedeva una stretta adesione da parte del pubblico, la produzione bellica del Reparto non si limitò a offrire l'illustrazione distaccata della guerra ma inserì in questa numerosi elementi facenti appello e in qualche modo influenzando direttamente, come sostenuto poc'anzi, comportamenti, credenze, attitudini e percezioni degli spettatori.

3.2 Il cammino degli eroi; o, *l'infrastruttura dell'Impero*

L'Impero all'estero: la propaganda tra geopolitica e idea totalitaria

Nell'agosto del 1936, a tre mesi dalla conclusione del conflitto italo-abissino e dalla proclamazione dell'Impero, la quarta edizione della Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia volgeva al termine con un responso tutt'altro che inaspettato. Il massimo riconoscimento istituzionale, quella Coppa Mussolini che allora premiava il miglior film di produzione italiana e il miglior film di produzione internazionale, andava a *Lo squadrone bianco* (Augusto Genina, 1936) e al tedesco *Der Kaiser von Kalifornien* (*L'imperatore della California*, Luis Trenker, 1936), due produzioni di notevole budget e di ancor più notevole rilevanza per le due industrie cinematografiche nazionali. Due film, peraltro, che ancora oggi esibiscono le tracce del loro valore – produttivo, industriale, politico –, anche in rapporto a un'eleganza formale e a un'inventiva tecnica a tratti ammalianti.

In maniera non dissimile, tutti gli altri riconoscimenti erano stati distribuiti tra personalità che con il loro prestigio e la loro autorità stavano contribuendo allo sviluppo della cultura cinematografica: il regista francese Jacques Feyder, autore del capolavoro calligrafico *La Kermesse héroïque* (*La kermesse eroica*, 1935), che avrà specialmente in Italia un successo critico impressionante; la connazionale Annabelle, una delle maggiori dive attive in Europa al tempo; lo statunitense Paul Muni, esponente di punta della tradizione dell'attore di figura; Walt Disney; le giovani promesse registiche Douglas Sirk e Henry Hathaway; e persino il padre del documentario scientifico italiano, Roberto Omegna.

Tutt'altro inaspettato anche il fatto che quattro dei sei lungometraggi italiani presentati in anteprima al Lido fossero a soggetto bellico: la guerriglia meharista de *Lo squadrone bianco* di Genina (il cui titolo di lavorazione, *Italia*, denunciava ancora più esplicitamente il nazionalismo di fondo); la Grande Guerra del protégé di Mussolini, Giovacchino Forzano, con *Tre uomini e un cannone*, e quella non meno enfatica e ampollosa di Goffredo Alessandrini, uno dei più fascisti tra i registi di Regime, con *Cavalleria*; la guerra imperiale, infine, portata sullo schermo da Corrado D'Errico con *Il cammino degli eroi*. Apertamente improntato su un nazionalismo molto muscolare e altrettanto apertamente compromesso con le istituzioni, il palmarès festivaliero includeva anche due riconoscimenti attribuiti dal Ministero della Cultura e della Propaganda e dal Partito Nazionale Fascista, quest'ultimo per il miglior film socio-politico, andati rispettivamente a *Cavalleria* e a *Il cammino degli eroi*.

Il film di D'Errico fu entusiasticamente accolto dalla critica ed eccellentemente pubblicizzato, come dimostra l'inserzione di una rivista cinematografica in cui lo si proclama "un documentario senza precedenti" e "la più grande riuscita del cinema bellico a oggi"⁴⁸⁵. Eppure, anche in tempi più recenti, esso viene ancora ricordato come l'unico documentario imperiale meritevole di essere incluso nel canone documentario italiano. Lo storico Edward Tannenbaum, per esempio, lo designa come il miglior documentario mai realizzato dall'Istituto Luce⁴⁸⁶, opinione peraltro ratificata dallo storico del cinema Peter Brunette, il quale aggiunge una patente di eccellenza e di credibilità ("per quel genere di documentario"⁴⁸⁷, sente necessario specificare). Ruth Ben-Ghiat, invece, identifica in esso "l'inizio di un periodo di innovazione formale nel genere documentario che diede i suoi frutti durante la seconda guerra mondiale e influenzò lo sviluppo del movimento neorealista nel dopoguerra"⁴⁸⁸.

Il cammino degli eroi è stato quasi sempre preso in considerazione in una sorta di vuoto storiografico, come se non fosse comparabile con null'altro che la coeva produzione propagandistica del Luce, al confronto della quale, come naturale, brilla di una luce accecante. Paragonato con il provincialismo, l'approssimazione e la trivialità che caratterizzano la produzione media dell'Istituto, il film perde molti dei suoi caratteri più originali, primi fra tutti le influenze avanguardistiche e cosmopolite e gli elementi non assimilabili ai modi di produzione del Luce. Una simile strategia di lettura non è interamente ingiustificata: *Il cammino degli eroi* fu effettivamente il più sostanziale impegno produttivo del Luce in Africa Orientale, Corrado D'Errico fu direttore tecnico del Reparto A.O., tutte le fasi della realizzazione ebbero luogo all'interno della sede dell'Istituto e numerosi elementi erano di diretta derivazione dalla produzione bellica del Reparto. Ciononostante, *Il cammino degli eroi*, se analizzato in un contesto internazionale, dimostra essere parte di una più vasta operazione condotta dall'Italia per promuovere al di fuori dei confini nazionali le proprie azioni in Etiopia: come tale, quindi, meriterebbe una considerazione differente.

Per tutta la durata della guerra d'Etiopia, come è noto, il governo italiano dovette far fronte a una dichiarata ostilità da parte delle potenze europee verso un'impresa giustamente biasimata per aver messo a rischio il delicatissimo equilibrio geopolitico perfezionato con i trattati di pace della fine degli anni Dieci e dei primi anni Venti⁴⁸⁹. Sebbene gli storici concordino

⁴⁸⁵ Cfr. *Cinema*, vol. 1, n. 12, 1936, p. non numerata.

⁴⁸⁶ Edward Tannenbaum, *The Fascist Experience: Italian Society and Culture, 1922-1945*, Basic Books, New York 1972, p. 269.

⁴⁸⁷ Peter Brunette, *Roberto Rossellini*, University of California Press, Berkeley 1996, pp. 8-9.

⁴⁸⁸ Ruth Ben-Ghiat, *La cultura fascista*, cit., p. 286.

⁴⁸⁹ A esclusione dei saggi sulla politica estera del Regime già menzionati nel capitolo primo, si segnala con specifico riferimento alla guerra d'Etiopia e alle sue conseguenze geopolitiche i pionieristici George W. Baer, *The Coming of the Italian-Ethiopian War*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1967; Id., *Test Case: Italy, Ethiopia and the League of*

sulla calcolata inefficacia delle misure adottate per impedire al Regime di misurarsi in una guerra imperiale ai limiti dell'anacronismo, l'opinione pubblica straniera, fino al 1935 tendenzialmente favorevole al fascismo, voltò le spalle al governo italiano e cominciò a enfatizzarne i caratteri più apertamente militaristici, autocratici e aggressivi. In aggiunta, lo spettro della Germania nazista, allora in una fase di accelerata industrializzazione e militarizzazione, minacciava da un altro fronte il rovesciamento dell'ordine mondiale, specie se si considera come dall'altra parte dell'oceano si osservassero strettamente delle politiche isolazioniste di non intervento. Allora, però, l'Italia non era ancora fatalmente legata alla Germania in ciò che MacGregor Knox chiamò "il destino comune"⁴⁹⁰, ossia l'insieme di analogie e connessioni che condurranno Fascismo e Nazismo alle tragiche vicissitudini della fine degli anni Trenta e dell'inizio dei Quaranta.

Forte di una preoccupazione collettiva ben più profonda che quella riguardante gli affari africani di un paese dalle potenzialità aggressive tutto sommato limitate, l'Italia incentrò gran parte della propria opera di propaganda estera sulla rassicurazione dell'opinione pubblica straniera a proposito dei reali obiettivi, delle manovre e delle strategie riguardanti l'impresa abissina. In altri termini, la propaganda avrebbe dovuto spacciare un'aggressione sanguinaria, sproporzionata e brutale contro un paese libero in una rassicurante missione di civilizzazione alimentata dalla stessa retorica umanitaria che aveva già valore di moneta corrente presso le altre potenze coloniali⁴⁹¹.

Una seconda argomentazione giustificava la volontà italiana di entrare in guerra contro l'unico paese africano, a parte la poverissima Liberia, non controllato direttamente o indirettamente da una potenza coloniale: la pretesa del "posto al sole", di un territorio che, una volta redento dall'improduttività e dall'arretratezza, avesse provveduto ad assicurare tutto ciò di cui una presunta potenza economica, industriale e politica potesse avere bisogno. Come sintetizzato dal volontario di guerra Giuseppe Bottai all'epoca in cui occupava il vertice del

Nations, Hoover Institution Press, Stanford 1976; Esmonde M. Robertson, *Mussolini fondatore dell'Impero*, Laterza, Roma-Bari 1979, or. 1977. Per una discussione di ampio respiro, cfr. Elena Aga Rossi, "La politica estera e l'Impero", in Giovanni Sabbatucci, Vittorio Vidotto (a cura di), *Storia d'Italia*, vol. 4, Laterza, Roma-Bari 1997, pp. 245-303; pp. 247-278. Una proposta che lega, forse con disinvoltura di tanto in tanto, imperialismo, espansionismo e politica estera di Fascismo e Nazismo in maniera interessante per quanto detto sopra è Aristotle A. Kallis, *Fascist Ideology: Territory and Expansion in Italy and Germany, 1922-1945*, Routledge, London-New York 2000.

⁴⁹⁰ MacGregor Knox, *Destino comune. Dittatura, politica estera e guerra nell'Italia fascista e nella Germania nazista*, Einaudi, Torino 2003, or. 2000.

⁴⁹¹ La storia coloniale francese ovviamente costituisce un esempio talmente lampante che la storica Alice Conklin ha potuto sostenere che il concetto stesso di "missione civilizzatrice" sia di matrice interamente francese, cfr. Alice L. Conklin, *Mission to Civilize: The Republican Idea of Empire in France and West Africa, 1895-1930*, Stanford University Press, Stanford 1997, in part. pp. 2-3. Per un'applicazione al cinema, cfr. *French Colonial Documentary. Mythologies of Humanitarianism*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2008; Barbara Creed, Jeanette Hoorn, "Memory and History: Early Film, Colonialism and the French Civilising Mission", *French History and Civilisation*, vol. 4, no. 1, 2011, pp. 201-212. La variante inglese, tuttavia, non presenta affatto minore interesse, ma anzi per alcuni aspetti è più vicina a quella fascista cfr. Harald Fischer-Tiné, Michael Mann (a cura di), *Colonialism as Civilising Mission: Cultural Ideology in British India*, Anthem Press, London 2004; Andrew Sartori, "The British Empire and Its Liberal Mission", *Journal of Modern History*, vol. 78, n. 3, 2006, pp. 623-642.

Ministero dell'Educazione Nazionale, l'Abissinia era allora “una terra di risorse agricole e minerarie non sfruttate: il proprietario le lasciava perire; noi ci recammo lì per renderle fruttuose. Chi ne godrà per primo saranno gli indigeni”⁴⁹².

Traslata su scala epica, l'interazione di questi temi è il soggetto de *Il cammino degli eroi*, il cui debutto sullo schermo della più prestigiosa occasione al mondo di incontro tra culture e istituzioni cinematografiche appare di conseguenza meno casuale⁴⁹³.

Il film è composto da dodici capitoli, ognuno dei quali avente per soggetto un particolare aspetto dell'impresa abissina: 1) l'apparato industriale a supporto dello sforzo bellico; 2) la produzione di camion e aeroplani; 3) i trasporti marittimi; 4) la partenza dei soldati dalle coste italiane; 5) lo sbarco nei porti coloniali di Mogadiscio e Massaua; 6) l'avanzamento delle truppe verso i confini abissini; 7) la costruzione di strade, pozzi e reti di comunicazione; 8) l'approvvigionamento delle truppe per via aerea; 9) il sistema postale aereo; 10) l'attività dell'Istituto Luce tra autocinema sonori e documentazione a fianco delle truppe, e l'assistenza sanitaria a favore di soldati e popolazioni indigene; 11) le azioni di guerra; 12) le coltivazioni e lo sviluppo agricolo a seguito della “Pace Romana che feconda l'Impero”.

A differenza della produzione bellica del Reparto, il film di D'Errico evita in linea di massima ogni riferimento alla guerra, a cui è dedicato soltanto un capitolo su dodici (in cui, per giunta, la guerra è degradata a guerriglia cenciosa, a scontro quasi non voluto tra un esercito moderno e alcune “orde di ribelli selvaggi”), e preferisce invece focalizzarsi su quegli elementi invisibili e non percepiti che costituiscono i prerequisiti strutturali di ogni impresa bellica. Relegata quasi del tutto fuori dallo schermo, la guerra è dunque sostituita con operazioni apparentemente meno spettacolari: macchine e lavoro rimpiazzano soldati e combattimenti, la logistica detronizza la strategia e la tattica, l'efficienza dell'apparato statale oscura quella più squisitamente militare, gli stessi eroi del titolo non sono “pionieri intrepidi [...] ma lavoratori anonimi che hanno messo da parte i loro desideri individuali e le loro identità per il bene della collettività”⁴⁹⁴.

⁴⁹² Giuseppe Bottai, “Il soldato fascista: milite e operaio”, in *L'Impero coloniale fascista*, a cura di Mario Giordano, Istituto Geografico De Agostini, Novara 1938, pp. 57-64, p. 61.

⁴⁹³ Casuale è invece il fatto che da quel debutto sia sopravvissuta l'unica copia disponibile del film, la versione di settantacinque minuti con intertitoli in francese e in tedesco che traducono il commento in voce over. Esiste inoltre una versione “abbreviata” di trentacinque minuti, inclusa dall'Istituto Luce tra i contenuti speciali del documentario *Etiopia 1936: Alla conquista dell'Impero* (Istituto Luce, 2008) e probabilmente realizzata per l'occasione. Sempre tra i contenuti speciali vi sono altre due edizioni scorciate e mutile, ovvero *La fondazione della nuova Addis Abeba* e *Sulle orme dei nostri pionieri*. Per accrescere l'orrore filologico si aggiunga inoltre che i rimontaggi sono stati eseguiti a partire dalle digitalizzazioni di telecinema (in Betacam!) delle pellicole originali. Tuttavia la sorte è stata clemente con *Il cammino degli eroi* (il rimontaggio conserva grossomodo tutti i contenuti dell'originale) rispetto a quanto è capitato a *Sulle orme dei nostri pionieri*, le cui splendide mappe animate di Liberio Pensuti – discusse nel terzo paragrafo del secondo capitolo – sono state sostituite con quelle che verosimilmente potrebbero essere delle fotografie di alcune “mappe” schizzate con una biro su fogli di carta.

⁴⁹⁴ Ruth Ben-Ghiat, “Envisioning Modernity”, cit., p. 131.

La questione della collettività è cruciale tanto per il film quanto per la sua più vasta funzione nel contesto della propaganda destinata all'estero. Ad affermarlo è lo stesso commento, che proclama ad apertura del quarto capitolo che “coscienti della loro perfetta efficienza, della missione civilizzatrice e dei bisogni superiori di un nuovo posto al sole, tutte le classi d'Italia si uniscono in una sola aristocrazia del lavoro, delle armi, del pensiero e del sangue”.

In simili posizioni si ritrova una visione dei bisogni e delle funzioni della propaganda che fa appello in maniera tanto sottile quanto edulcorata a quello che si può supporre essere un pubblico non ideologicamente allineato. Infatti, gli usuali tributi dell'Istituto Luce ai caratteri virili del Regime (militarismo, aggressività, culto del Duce) vengono sacrificati a favore di un'immagine in qualche modo paterna dello stato, il quale offre ai propri figli quel sistema di certezze e risoluzioni reso possibile da un'infrastruttura efficiente, performante e interconnessa, tanto all'estero quanto nella madrepatria.

Il Regime compare in due occasioni soltanto, una delle quali, per giunta, su uno schermo cinematografico: all'inizio del decimo capitolo, introdotte le attività del Luce in colonia, un folto gruppo di indigeni è colto assistere a una proiezione all'aperto realizzata attraverso gli autocinema sonori dell'Istituto stesso e, quando la camera scavalca la folla per piazzarsi di fronte allo schermo, si riconoscono le immagini di un cinegiornale avente per soggetto la Giornata coloniale, ovviamente realizzato dal medesimo Istituto Luce in un'acuta operazione autopromozionale. A parte questo incontro quasi casuale con camicie nere, parate militari e ufficiali, il Regime appare inoltre in un breve segmento del secondo capitolo, in cui si ritraggono gerarchi e altre personalità legate al fascismo durante l'imbarco delle truppe per l'Africa. Le ragioni dietro la rimozione del Regime da *Il cammino degli eroi* possono essere dedotte da un curioso e a tratti esilarante documento conservato negli archivi del Ministero per la Cultura Popolare con il titolo di “Relazione su un viaggio compiuto tra comunità di italiani all'estero”.

All'inizio del 1937 l'avventuriero Vittorio Beonio Brocchieri intraprese un viaggio di sette mesi tra gli Stati Uniti, le Antille, la Nuova Zelanda e l'Australia forte di un finanziamento governativo, in cambio del quale egli si offrì di studiare la condizione delle comunità italiane e, più in generale, l'immagine della madrepatria in quei paesi. Tra gli innumerevoli colpi bassi a cui ricorre la propaganda anti-italiana, l'autore sostiene, uno dei più brucianti consiste nel “lavoro quotidiano [che si compie] per neutralizzare nella opinione pubblica di tutte le classi sociali gli effetti della vittoria italiana in Etiopia”⁴⁹⁵.

⁴⁹⁵ Vittorio Beonio Brocchieri, *Relazione su un viaggio compiuto tra comunità di italiani all'estero negli Stati Uniti, nelle Antille, nella Nuova Zelanda, nell'Australia da V. Beonio-Brocchieri nell'inverno-primavera-estate 1937-XV*, 20 pp. datt., 1937, in ACS, MCP, Gabinetto, b. 137, f. 388, “Broccheri Beonio Vittorio”. Le citazioni seguenti provengono da qui. Per quanto possibile si sono mantenute le soluzioni tipografiche del documento.

Quattro gli argomenti usati all'uopo: "a) costo della campagna immensamente superiore al rendimento; b) paese torrido inabitabile dai bianchi; c) scarse risorse economiche; d) persistente inguaribile stato di ribellione indigena".

Constatata la penetrazione di questi argomentazioni, l'autore si domanda come un film di propaganda dovrebbe contrastarli.

Un film sull'Etiopia farebbe assai bene ma dovrebbe essere eseguito in modo SCALTRISSIMO a uso speciale della psicologia angloamericana: essere estremamente divertente e tutto 'umanitario'. Lo scrivente ha lungamente discusso con intelligenti, acuti conoscitori dell'ambiente e della mentalità straniera sui CRITERI CHE POTREBBERO GUIDARE ALLA REALIZZAZIONE DI UN 'PEZZO' CINEMATOGRAFICO UTILE ALLA NOSTRA CAMPAGNA DI DIFESA E PROPAGANDA, arrivando a queste conclusioni:

1 – Tenere presente che il film sarebbe fatto per sedurre un pubblico APPARENTEMENTE colto, puritano, raffinato. SOSTANZIALMENTE volgare, sentimentaloide, ignorante.

2 – Il film deve essere quindi:

APPARENTEMENTE severo, scientifico, documentario.

SOSTANZIALMENTE spassosissimo, ultrapopolare, ghiotto.

3 – Due fondamentali elementi devono essere sfruttati per dare attrattiva e slancio al 'pezzo':

a) BELLEZZE ROMANTICHE DEI PAESAGGI ETIOPICI, così da togliere istantaneamente dai cervelli l'idea che abbiamo fatto la guerra per un cassone di sabbia.

b) Esibizione scaltra di NUDITA' INDIGENE ma dentro i limiti imposti dalla severa censura delle legge e dell'ipocrisia puritana (altrimenti il film resta paralizzato nella divulgazione). Il nudismo e le scene solleticanti dovrebbero essere presentate con veste assolutamente MEDICO-ANTROPOMETRICO-SCIENTIFICA magari con brevissimi diagrammi intercalati a dimostrare l'efficienza dei nostri interventi igienici sullo stato generale della popolazione (ricordare la scaltrissima propaganda del turismo olandese che sfrutta il nudismo indigeno dell'isola di Bali).

4 – NIENTE ARMATI, NIENTE BAIONETTE, NIENTE BOMBE, NIENTE MILITARISMO.

5 – Dare rilievo alla poderosità delle opere pubbliche realizzate; ma senza cadere nel tedio della monumentalità documentata. Reggere l'interesse del film con un intreccio che sembri vero e rappresenti le avventure meravigliose, i rischi eroici di medici, infermieri, costruttori, bonificatori che sfidano la morte con ascensioni acrobatiche e lanci da

paracadute, ecc. per portare PACE, SOCCORSO, AMORE, CIVILTÀ
SOPRATTUTTO IN PRO DI INDIGENI MALATI, DI DONNE E DI BAMBINI.
Successo garantito.

L'interesse delle posizioni di Beonio Brocchieri è alquanto limitato, non essendo queste fondate su alcuna competenza specifica, né tanto meno su una chiara visione delle dinamiche della propaganda e su prove oggettive a supporto delle tesi avanzate.

Presentata al Duce, “il quale ha dato disposizioni perché si provveda di conseguenza”⁴⁹⁶, e quindi inoltrata a Luigi Freddi, la relazione viene da questi liquidata adducendo a ragione che essa “non contiene alcuna proposta precisa che [...] sia passabile di immediata applicazione”⁴⁹⁷. Difficile dare torto a Freddi giacché persino quando l'autore si dilunga sulle proprie esperienze, esse paiono piuttosto inverosimili⁴⁹⁸: il valore testimoniale e documentale della relazione sembra pressoché nullo, per non dire di quello operativo. Eppure, la convinzione ribadita a più riprese che qualunque tipo di propaganda che si regga su militarismo, aggressività e culto del Duce sia controproducente per l'immagine del Fascismo all'estero è dimostrata attraverso argomenti convincenti e storie efficaci, come d'altronde lo è pure l'utilizzo fatto di questo stesso tema da parte della propaganda anti-italiana.

Più nel concreto del caso specifico in esame, un'altra interessante conferma proviene dal numero speciale della popolare rivista *Vedere* pubblicato nel dicembre 1936 con il titolo *Il cammino degli eroi*, in cui si propone alle moltissime migliaia di lettori a cui si rivolge la rivista un compendio delle attività del Reparto attraverso una sorta di cine-saggio incentrato sul film di D'Errico. Benché in quest'ultimo la presenza dei militari appaia pressoché insignificante, nelle pagine della rivista – destinata, com'è ovvio, al solo pubblico italiano – niente ha maggiore rilevanza.

Nel presentare il numero, Paulucci di Calboli sostiene con acrobazie adulatorie che

condottieri e soldati, gerarchi e gregari, cittadini e combattenti formavano qualche cosa di inscindibile. De Bono, Badoglio, Graziani erano, a un tempo, militi e strateghi. Galeazzo Ciano,

⁴⁹⁶ Lettera di Celso Luciano a Luigi Freddi, 7 settembre 1937, in *Ibidem*.

⁴⁹⁷ Lettera di Luigi Freddi a Celso Luciano, 5 ottobre 1937, in *Ibidem*.

⁴⁹⁸ Basterà un esempio: “A New York lo scrivente assistette in un cinematografo di Broadway a un urlo di disapprovazioni per essere stata presentata una visione del Duce con elmetto d'acciaio, in mezzo a un'adunata di Balilla armati di moschetto. La gente gridava ‘CRIMINALITY’. Pochi giorni dopo in un'altra sala venne proiettata una scena che mostrava MUSSOLINI sorridente in mezzo a operai e trebbiatori di gran. Applausi scroscianti. Una signora emozionata ha chiesto: ‘Veramente è così UMANO?’”.

comandante della “Disperata”, era il più ostinato e disciplinato pilota. Vittorio, Bruno e Vito Mussolini, confusi nella bella gioventù italiana, erano primi soltanto nell’osare e nell’obbedire⁴⁹⁹.

È un dato di fatto, invece, che né i familiari di Mussolini né i vari ufficiali menzionati compaiono nel film, e l’unica traccia del Duce, escludendo i pochi secondi del segmento di cinegiornale di cui si è già detto, è un enorme busto in pietra la cui immagine è utilizzata come sfondo per i titoli di testa.

Tutto il numero, in realtà, è altrettanto mistificatorio e già dall’indice (che include titoli come “Prime operazioni nel Tigrà”, “L’occupazione di Macallé”, “Fronte somalo”, “La colonna Starace a Gondar”, “La battaglia dell’Ogaden”) si percepisce che l’omaggio pagato dalla rivista ha più a che vedere con la produzione bellica del Reparto che non con *Il cammino degli eroi*, tant’è che l’unico capitolo di qualche attinenza con il film di D’Errico, “La preparazione”, non è più lungo di una dozzina di righe.

Degno di interesse, infine, l’apparato iconografico, composto significativamente quasi per intero da fotogrammi dei film del Reparto. In definitiva, quegli stessi elementi che la relazione individuava come controproducenti, e che D’Errico aveva rimosso già un anno prima di sua iniziativa, ritornano in forza sulle pagine della rivista senza alcuna considerazione per le preoccupazioni che hanno guidato la realizzazione del film che essa si propone di omaggiare.

Come ha osservato Brunetta, la principale determinazione di D’Errico consisteva nel rimuovere la guerra – o quanto meno nel ridurla a fatto casuale – in favore di una rappresentazione di “una grande impresa pacificatrice, il prodotto di una macchina di civilizzazione perfettamente efficiente di cui le forze militari non sono che l’ultimo anello”⁵⁰⁰. La sostituzione del Regime con lo Stato, per giunta in toni fortemente caratterizzati come umanitari, in un prodotto di propaganda difficilmente avrebbe potuto incontrare da parte dell’opinione pubblica estera il coro di disapprovazioni e reprimende con cui invece era stato salutato lo scoppio del conflitto; per converso, quando lo stesso prodotto viene “rimpatriato”, gli elementi che fanno appello all’opinione pubblica estera vengono rimossi a favore dei temi tradizionali della propaganda interna.

Ciononostante, un nucleo ideologico persiste in entrambi i casi: il ripudio, come definito da Ben-Ghiat, della “contingenza modernista e della frammentazione in favore di un’estetica fascista basata su gerarchia e sovradeterminazione”⁵⁰¹. Che siano protagonisti lo Stato, il Regime o le forze armate, la propaganda fascista nella sua accezione più aspra e militante non manca in

⁴⁹⁹ Giacomo Paulucci di Calboli Barone, “Presentazione”, *Vedere*, numero speciale, 1936, p. 3.

⁵⁰⁰ Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano*, vol. 2, Laterza, Roma-Bari 2008, ed. or. 1979, p. 128.

⁵⁰¹ Ruth Ben-Ghiat, *Italian Fascism’s Empire Cinema*, cit., p. 72.

ogni caso di imporre una concezione di società ordinata ed efficiente, un sistema di valori rigido, un controllo efficiente e una densa regolamentazione. Al di là dell'effettiva esistenza tuttora dibattuta dagli storici, l'oggetto principale che questo genere di propaganda promuove è una realtà totalitaria tanto confortevole quanto addomesticante⁵⁰².

Sinfonia imperiale, infrastruttura e totalità

Il valore de *Il cammino degli eroi*, che non può essere certamente ridotto alla sua immediata spendibilità politica e propagandistica, venne messo a fuoco già in fase di progettazione, e infatti non per caso la realizzazione fu affidata a una delle figure che più hanno influito sui modi di produzione documentari degli anni del Ventennio, Corrado D'Errico. Nonostante il rigore, la versatilità e l'abilità di un autore per molti versi straordinario, il profilo di D'Errico resta frammentario, denso di zone d'ombra e lacune documentali, quasi a confermare sul piano storiografico la sfuggevolezza della persona. Come puntualmente osservato da Silvio Celli, "Corrado D'Errico appartiene a quella generazione e a quel gruppo di giovani che [...] hanno un peso determinante nella 'rinascita' del cinema italiano [...] Questi giovani [...] allargano l'orizzonte dei loro interessi dai film alla politica cinematografica e, in taluni casi, alla politica *tout court*"⁵⁰³.

La sua carriera di cineasta si estese durante un solo decennio, gli anni Trenta, in cui egli scrisse anche due romanzi e un dramma (un adattamento di una sacra rappresentazione medievale), diverse sceneggiature per alcuni dei più importanti registi dell'epoca (Alessandro Blasetti, Mario Camerini, Marcel L'Herbier) e numerosi articoli sul cinema, alcuni dei quali di notevole interesse storiografico. Prima di intraprendere la professione di regista di fiction a tempo pieno (in sei anni undici lungometraggi che spaziano dal cappa e spada all'adattamento teatrale, dall'avventura salgariana al proto-Neorealismo), D'Errico esordì come giornalista per i quotidiani fascisteggianti *L'Impero* e *La tribuna*, e ottenne una relativa celebrità nell'ambito dell'avanguardia dirigendo alcuni spettacoli teatrali al Teatro degli Indipendenti di Anton Giulio Bragaglia e due cortometraggi (*Stramilano* e *Ritmi di stazione*) di diretta derivazione futurista. In seguito, un progressivo avvicinamento al Regime lo portò, come già visto, a una posizione di

⁵⁰² Cfr. Enzo Traverso, *Il totalitarismo: storia di un dibattito*, Bruno Mondadori, Milano 2002; Emilio Gentile, *La via italiana al totalitarismo: il partito e lo Stato nel regime fascista*, Carocci, Roma 2008. Sul dibattito italiano attorno al totalitarismo, cfr. Adrian Lyttleton, "De Felice e il problema del totalitarismo fascista", in Pasquale Chessa, Francesco Villari (a cura di), *Interpretazioni su Renzo De Felice*, Baldini & Castoldi, Milano 2002, pp. 67-76.

⁵⁰³ Silvio Celli, *Il cinema di Corrado D'Errico*, cit., pp. 36-37. Il lavoro di Celli costituisce l'analisi più documentata, solida e accurata dell'opera di D'Errico scritta finora. Cfr. anche Ernesto G. Laura, *Le stagioni dell'aquila*, cit., pp. 115-119, in cui si intitola il capitolo dedicato a D'Errico (e a Giorgio Ferroni) "La scoperta della regia", un riconoscimento che si riferisce ovviamente alla storia dell'Istituto Luce ma che potrebbe benissimo essere esteso alla storia del documentario italiano tutto.

potere tra il Sottosegretariato per la Stampa e la Propaganda e l'Istituto Luce e a lavorare, per un breve periodo precedente la partenza africana al seguito del Reparto, alle dirette dipendenze di Mussolini nel suo ufficio stampa⁵⁰⁴.

Da un profilo così approssimativamente abbozzato si intende già come D'Errico possa essere considerato a tutti gli effetti un "intellettuale funzionario"⁵⁰⁵, ovvero un professionista della cultura perfettamente integrato nell'establishment di un Regime per cui si spese con considerevole impegno. In particolare, forse proprio il lavoro al Luce nel ruolo di consulente artistico, espressamente richiesto da Paulucci di Calboli a Galeazzo Ciano, può essere considerato il più importante contributo di D'Errico allo sviluppo di una propaganda moderna ed efficace. In quella sede, infatti, egli fu responsabile di alcune tra le più riuscite imprese del Luce: la famosa Rivista Luce (ricalco delle omonime formule sviluppate prima alla Paramount e alla Fox, e poi alla Cines), il film del quarantennale della cinematografia (una compilation ipernazionalista che, nel ripercorrere i momenti salienti della storia del cinema, avanzava più di una pretesa sul primato mondiale della cultura cinematografica italiana) e *Milizie della civiltà* (documentario di propaganda sulla fondazione dell'E42, il quartiere interamente costruito ex novo con l'intento di ospitarvi l'Esposizione Universale di Roma).

L'influenza e il prestigio di cui godette D'Errico in seno all'Istituto trovano una conferma in una lettera inviata da Paulucci di Calboli a Luigi Freddi in risposta a un esposto presentato al Direttore Generale della Cinematografia a proposito delle inefficienze dell'ente⁵⁰⁶. Scrive il presidente del Luce: "Il Dott. D'Errico – d'altra parte – non si è mai sognato di controllare l'Istituto, né io avrei potuto permettergli l'esercizio di funzioni contrarie alle norme statutarie. L'opera di consulenza del Dott. D'Errico è stata ed è utile all'Istituto. Essa è apprezzata al suo giusto valore da me e dagli altri collaboratori, tanto che ho creduto accordare al Dott. D'Errico [...] speciali gratificazioni"⁵⁰⁷.

Le innovazioni introdotte da D'Errico ai modi di produzione del Luce si condensano attorno a due poli principali: il coordinamento concertato con la propaganda ufficiale, così come elaborata nelle sedi di quel sottosegretariato di cui egli era alle dipendenze, e l'introduzione di una serie di preoccupazioni formali e linguistiche riconducibili a ciò che Ben-Ghiat ha definito "l'imbrigliamento del modernismo e della modernità a opera del regime fascista"⁵⁰⁸; innovazioni

⁵⁰⁴ Cfr. ACS, PCM, 1934-36, f. 1.1.11/997/2.2, "Giornalisti. Fascicoli personali", sf. 13, "Ufficio Stampa di S.E. il Capo del Governo. D'Errico Corrado".

⁵⁰⁵ Mario Isnenghi, *Intellettuali militanti intellettuali funzionari. Appunti sulla cultura fascista*, Einaudi, Torino 1979.

⁵⁰⁶ In ASFO, GPdCB, b. 245. Cfr. anche Silvio Celli, "Nuove prospettive di ricerca", *Bianco & Nero*, n. 547, 2003, pp. 27-50.

⁵⁰⁷ Lettera di Giacomo Paulucci di Calboli Barone a Luigi Freddi, 10 febbraio 1935, 13 pp., in ASFO, GPdCB, b. 245, pp. non numerate. Sulla vicenda cfr. nota 140.

⁵⁰⁸ Ruth Ben-Ghiat, *La cultura fascista*, cit., p. 221.

che, come si dimostrerà nel paragrafo successivo, continueranno a essere perseguite anche quando l'influenza di D'Errico non sarà più esercitata direttamente.

In relazione a *Il cammino degli eroi*, in particolare, la prima è già stata dimostrata e la seconda resta da discutere. Potrebbe essere sufficiente analizzare il capitolo iniziale del film per fare emergere quel genere di preoccupazioni in tutta la loro potenza. Le parole del commento che introducono il film non lasciano alcun margine di ambiguità:

Alle spalle degli eserciti, una gigantesca macchina si mette in moto per assicurarne l'efficienza e la forza. Di un conflitto il mondo non vede che il lampeggiare delle baionette e lo sventolio delle bandiere vittoriose. Ma la vittoria non premia solo l'impeto ardente degli armati, essa corona anche l'aspro, tenace, insonne sforzo dell'ingegno, della volontà e della tecnica che li hanno sorretti, guidati, protetti fino alla meta gloriosa. All'inizio delle operazioni tutto fu predisposto...

Nel primo capitolo un carosello di uomini e donne, macchine e prodotti, ingranaggi e catene di montaggio riempie lo schermo con il proprio scorrevole, infinito movimento, enfatizzato pure da un montaggio serrato e dall'alternanza di dettagli e campi medi. Sullo sfondo, una composizione musicale modernista – autore è l'esordiente Giovanni Fusco, futuro collaboratore di Michelangelo Antonioni e Alain Resnais – esalta la fluidità dei processi messi in scena, le cui singole occorrenze sono montate una dopo l'altra attraverso un principio di associazione visiva e musicale, dettato appunto da analogie di movimento.

La sequenza, nello specifico, documenta le fasi della produzione di stivali e carne in scatola, ma è chiaro che a D'Errico interessino molto più i processi che i prodotti finiti – o, meglio ancora, i “gesti” compiuti da uomini e macchine indistintamente. Tutti i capitoli successivi ricorrono alle medesime strategie retoriche e formali, sebbene in maniera meno innovativa rispetto al primo capitolo. Simili attenzioni, come dimostrato, non sono affatto estranee a D'Errico, ma non sarebbe del tutto corretto imputarle al genio del singolo senza tenere conto della rete di cui è parte.

La complessità e la centralità del film in rapporto all'elaborazione della via modernista del documentario italiano, i cui contorni non sono stati ancora del tutto tracciati da parte della storiografia cinematografica, invitano perciò a un ridimensionamento dell'ipotesi di una derivazione diretta dalle coeve esperienze europee per valutare invece le relazioni assai proficue che esso instaura con la cultura sperimentale nazionale e transnazionale.

In questo senso, apparirebbe limitante la ricostruzione di Ruth Ben-Ghiat che identifica due distinte tradizioni artistiche con cui *Il cammino degli eroi* dialoga in maniera molto intensa e proficua, sebbene da una supposta posizione di subordinazione.

La prima si riconduce a “Walter Ruttmann e [ad] altri intellettuali nazionalsocialisti che si ispiravano agli imperativi produttivisti e razionalisti della *Neue Sachlichkeit*”⁵⁰⁹: lo confermano i riferimenti del primo capitolo ad *Acciaio*, film di finzione girato dal regista tedesco in Italia nel 1933 in cui abbondano le tracce di una fascinazione profonda per una estetica industriale, in particolare nella sequenza nota come “la sinfonia delle macchine”⁵¹⁰. Inoltre, la studiosa non manca di notare, Ruttmann era già stato preso a modello da D’Errico sette anni prima con la realizzazione di *Stramilano*, una sinfonia urbana evidentemente ispirata a *Berlin, Eine Symphonie der Großstadt* (Berlino, sinfonia di una grande città, 1927).

La seconda tradizione, invece, è quella del Costruttivismo sovietico, esplicitamente citato nel decimo capitolo del film in cui si espone “la tecnica [...] di ‘mettere a nudo il meccanismo’ per illustrare come il cinema possa farsi promotore degli obiettivi disciplinari del regime [esemplificata da] un’intera sequenza [dedicata] alle attività degli operatori del Luce”⁵¹¹.

Nessun dubbio che i due riferimenti siano appropriati e che D’Errico possa esserne stato a conoscenza. Più dubbia, invece, la ragione implicita nell’avanzare una discendenza tanto diretta, specie se si considera che le ipotesi sono confermate da soltanto due dei dodici capitoli che costituiscono il film – e sarebbe dunque opportuno interrogarsi se per un’opera tanto organica e coerente non sia piuttosto il caso di cercare riferimenti meno occasionali e soprattutto meno ampi di quelli forniti dal modernismo sotto la cui ombra si rischia di affratellare una varietà di esperienze inconciliabili. D’altra parte, si è già visto come il percorso professionale e artistico di D’Errico legittimi l’ipotesi di una padronanza del mezzo e delle sue possibilità che non giustifica interamente la subordinazione a cui Ben-Ghiat sottilmente allude.

L’esigenza di collocare *Il cammino degli eroi* all’interno dello scenario “geopolitico” da cui in qualche modo è scaturito non si esaurisce, infatti, nell’illustrazione dei caratteri della propaganda estera ma va a influenzare l’interpretazione degli elementi stilistici, formali e linguistici, i quali risultano tanto più notevoli quanto rapportati a un modello altrettanto organico e coerente. La soluzione consiste in una duplice scelta strategica: da una parte, la rielaborazione dei caratteri di quella che forse è l’unica forma realmente transnazionale sviluppatasi in seno alle avanguardie cinematografiche, ovvero la sinfonia urbana⁵¹²; dall’altra, invece, la rielaborazione della poetica di quello che forse è l’unico movimento realmente nazionale sviluppatasi in seno all’avanguardia italiana, ovvero il futurismo.

⁵⁰⁹Ivi, p. 220.

⁵¹⁰ Cfr. Claudio Camerini (a cura di), *Acciaio. Un film degli anni Trenta*, CSC/Nuova Eri, Roma/Torino 1990.

⁵¹¹ Ruth Ben-Ghiat, *La cultura fascista*, cit., p. 220.

⁵¹² “La sinfonia urbana divenne alla fine degli anni Venti il più celebre genere d’avanguardia e una specie di moda dal momento che funzionava come *mise-en-abyme* e allegoria delle condizioni che permisero la nascita dell’avanguardia”, Malte Hagener, *Looking Forward, Moving Back: The European Avant-Garde and the Invention of Film Culture*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2007, p. 33.

Attraverso il ricorso a due modelli condivisi, che pure tra riduzionismi ed emulazioni diventarono a cavaliere tra gli anni Venti e gli anni Trenta parte di una sorta di esperanto dell'avanguardia, D'Errico tradusse in contesto imperiale una serie di preoccupazioni teoriche ed estetiche che innervavano la concezione di modernità del periodo. Innanzitutto, il modello della sinfonia urbana consentiva la traduzione sul piano della struttura e del contenuto della medesima tensione verso l'organicità e la coerenza che caratterizza l'unità testuale del film sul piano formale: le risorse offerte dalle analogie visuali e ritmiche, infatti, si danno come sintomo del progetto imperiale tutto, della tensione verso la costruzione di una società retta da un continuum organico in un'accezione simile a quanto osservato per *L'uomo con la macchina da presa* di Dziga Vertov, il quale “rappresenta coerentemente le differenti parti della società comunista come interdipendenti e interconnessi in un unico corpo [...] [I cittadini sovietici] sono coesi attorno all'obiettivo comune della costruzione di una nuova società comunista [e] le loro azioni hanno uno scopo, un significato [...] sono parte di un insieme organico e teleologico”⁵¹³.

In opposizione ai critici coevi che, pure partendo da posizioni impregnate di preoccupazioni sociali e sociologiche, riducevano le sinfonie urbane a mera esibizione del dinamismo della vita moderna nella sua accezione più superficiale e anti-realista⁵¹⁴, le letture avanzate nei decenni successive si sono concentrate in particolare sul rapporto tra modernità, tecnologia e vita quotidiana in una prospettiva tesa verso problematiche di interesse della storia sociale e degli studi culturali⁵¹⁵. A voler considerare le sinfonie urbane come celebrazioni del progresso industriale e tecnologico incarnato nella metropoli, a prima vista esse sembrerebbero molto lontane da *Il cammino degli eroi*, e avanzare similitudini sul piano linguistico o su quello

⁵¹³ Malcom Turvey, *The Filming of Modern Life: European Avant-Garde Film of the 1920s*, The MIT Press, London-Cambridge, Mass. 2011, p. 144.

⁵¹⁴ Cfr. John Grierson, “First Principles of Documentary” (1932), ora in *Nonfiction Film Theory and Criticism*, a cura di Richard Meran Barsam, Dutton, New York 1976, pp. 19-30; Paul Rotha, *Documentary Film*, Faber & Faber, London 1936, pp. 85-88, pp. 108-118; Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, Princeton University Press, Princeton 1947, pp. 182-189.

⁵¹⁵ Cfr. Anke Gleber, “Female Flanerie and the Symphony of the City”, in Katharina von Ankum (a cura di), *Women in the Metropolis: Gender and Modernity in Weimar Culture*, University of California Press, Berkeley 1997, pp. 67-88; Keith Beattie, “From City Symphony to Global City Film: Documentary Display and the Corporeal”, *Screening the Past*, n. 20, 2006, <http://dro.deakin.edu.au/eserv/DU:30016120/beattie-fromcitysymphony-2006.pdf> (ultimo accesso 3 agosto 2015); Wolfgang Natter, “The City as Cinematic Space: Modernism and Place in Walter Ruttmann's *Berlin*”, in Stuart C. Aitken, Leo E. Zonn (a cura di), *Place, Power, Situation and Spectacle: A Geography of Film*, Rowman & Littlefield, Lanham-London 1994, pp. 203-228. Esempio, se pure eccentrico, è Michael Cowan, “Rethinking the City Symphony after the Age of Industry: Harun Farocki and the ‘City Film’”, *Intermedialités*, n. 11, 2008, pp. 69-86. Cfr. anche Id., “Absolute Advertising: Walter Ruttmann and the Weimar Advertising Film”, *Cinema Journal*, vol. 52, n. 4, 2013, pp. 49-73; Id., *Walter Ruttmann and the Cinema of Multiplicity: Avant-Garde, Advertising, Modernity*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2014, pp. 55-98. È interessante che anche analisi più focalizzate su aspetti tecnici e stilistici non mancano affondi nella direzione indicata, cfr. come esempio Noel Carroll, *Theorizing the Moving Image*, Cambridge University Press, Cambridge 1996, pp. 169-186; Alexander Graf, “Paris – Berlin – Moscow: On the Montage Aesthetics in the City Symphony Films of the 1920s”, in Alexander Graf, Dietrich Scheunemann, *Avant-Garde Film*, Rodopi, Amsterdam 2007, pp. 77-91; Giorgio Tinazzi, “La mobilità dello sguardo”, in Paolo Bertetto, Sergio Toffetti (a cura di), *Cinema d'avanguardia in Europa (dalle origini al 1945)*, Il Castoro, Milano 1996, pp. 165-174.

formale rischierebbe di sembrare pretestuoso. Se invece si vuole considerare, come è da ritenere più opportuno, che l'oggetto celebrato dalle sinfonie urbane non è la metropoli in sé, né tanto meno una indefinita idea di progresso, ma l'infrastruttura che regola la vita, il movimento e le connessioni tipiche della metropoli moderna – infrastruttura all'interno della quale, ovviamente, prende posto anche il dispositivo cinematografico –, *Il cammino degli eroi* appare invece essere integrato alla perfezione nelle dinamiche del genere. Anzi, da certe prospettive – e non certo soltanto da quella scalare (dalla metropoli all'Impero) – ne rappresenta addirittura una evoluzione, un livello più avanzato.

La contrapposizione che ha diviso gli studiosi della sinfonia urbana tra organicisti (la metropoli come essere vivente) e una meccanicisti (la metropoli come macchina)⁵¹⁶ svanisce di fronte alle potenzialità offerte dal paradigma dell'infrastruttura, il quale riduce la metropoli all'essenza di “architettura della circolazione”⁵¹⁷, evidenza che spiega pure l'enfasi posta su movimento, gesto e dinamismo. Considerare la sinfonia urbana come sinfonia dell'infrastruttura autorizza di conseguenza a riconoscere ne *Il cammino degli eroi* un caso pressoché unico di sinfonia imperiale, dato che è l'infrastruttura, in specie nel suo rapporto con la tecnologia e la modernità – e non la produzione, il mercato o la missione civilizzatrice, come in altri casi assimilabili al documentario imperiale in odore di avanguardia⁵¹⁸ – a essere protagonista assoluta della pellicola.

L'unicità del caso in questione emerge con maggiore pertinenza nel confronto con la produzione bellica del Reparto. Se in quest'ultima, infatti, a dominare è un paradigma contabile in cui le forze in campo vengono misurate e isolate nella loro specificità, ne *Il cammino degli eroi* le singole istanze rinunciano ai propri confini al fine di risultare totalmente integrate nell'infrastruttura che esse stesse contribuiscono a creare e rendere operativa. L'Impero diventa così il campo di tensioni all'interno del quale l'infrastruttura, intesa come “tessuto connettivo e sistema circolatorio della modernità”⁵¹⁹, dispiega le proprie forze.

Essendo un ampio sistema che connette persone e istituzioni lungo enormi assi spazio-temporali, le infrastrutture assomigliano a dei modelli di modernità, intesa come la condizione di assoggettamento a sistemi, burocrazie, hardware e potere panottico [...] Le infrastrutture sono

⁵¹⁶ Cfr. Malcom Turvey, “Vertov: Between the Organism and the Machine”, *October*, no. 121, 2007, pp. 5-18; Michael Cowan, “The Heart Machine: Rhythm and Body in Weimar Film and Fritz Lang's *Metropolis*”, *Modernism/modernity*, vol. 14, n. 2, 2007, pp. 225-248.

⁵¹⁷ Brian Larkin, “The Politics and Poetics of Infrastructure”, *Annual Review of Anthropology*, vol. 42, 2013, pp. 327-343, p. 328.

⁵¹⁸ Cfr. Martin Stollery, *Alternative Empires: European Modernist Cinemas and Culture of Imperialism*, University of Exeter Press, Exeter 2000.

⁵¹⁹ Paul N. Edwards, “Infrastructure and Modernity: Force, Time, and Social Organization in the History of Sociotechnical Systems”, in Thomas J. Misa, Philip Brey, Andrew Feenberg (a cura di), *Modernity and Technology*, The MIT Press, London-Cambridge, Mass. 2003, pp. 185-226, p. 185.

oltre il controllo degli individui, dei piccoli gruppi e forse persino dell'azione sociale [...] Esse esercitano il potere senza limitazioni. Le infrastrutture costruiscono ambienti artificiali, separando gli uomini dalla natura, la quale è a sua volta trasformata in merce, risorsa e oggetto di utopie romantiche, rafforzando il “modernist settlement”⁵²⁰.

Nella costruzione di ambienti artificiali, nella riduzione della natura a risorsa, nell'isolamento di natura, società e tecnologia, nonché nell'assoggettamento di persone, istituzioni, spazio e tempo a un sistema a questi superiore si riconosce un dialogo fitto tra la nozione di infrastruttura e il progetto imperiale. Ancora meglio, si riconosce nelle infrastrutture – nella loro creazione, certo, ma anche nella loro rappresentazione, nella loro promozione – il prerequisito euristico dell'Impero.

Fu lo stesso Paulucci di Calboli a riconoscere questo aspetto quando, aggiornando Mussolini sullo stato delle produzioni del Luce, comunicò l'avvio della realizzazione di un documentario avente “per argomento la grandiosa organizzazione logistica che costituisce uno degli essenziali coefficienti del successo e, al tempo stesso, uno degli aspetti più caratteristici di questa guerra e una riprova delle grandi capacità organizzative della nostra gente”⁵²¹. Da qui, dunque, si comprende la perfetta integrazione di stile e contenuto de *Il cammino degli eroi*, come pure il senso di una operazione che a prima vista parrebbe ridurre la guerra a logistica, la colonizzazione a progetto di civiltà e l'Impero a terra promessa ma che in profondità abbraccia una visione più complessa, stratificata e solida delle forze in gioco che arriva a toccare i postulati ultimi del progetto imperiale. In questo aspetto, in particolare, si può rintracciare l'influenza del futurismo su cui è pure necessario avanzare qualche distinzione.

La partecipazione del film di D'Errico a una sorta di *koinè* (tardo, secondo-, post-) futurista non è infatti sfuggita agli studiosi, che pure profondamente hanno decostruito i termini di questa relazione. Carmelo Marabello, per esempio, individua nettamente ne *Il cammino degli eroi* una “matrice futurista e jungeriana”⁵²², ridotta in essenza a quella interazione tra macchine e tecnica che permetterebbe al film di manifestarsi “come un progetto di sublime meccanico e bellico”⁵²³. Lo stesso ha altrove sostenuto che i documentari sull'Africa Orientale Italiana, e *Il*

⁵²⁰Ivi, p. 221. Con “modernist settlement”, una formula che l'autore riprende da Bruno Latour, *Pandora's Hope: Essays in the Reality of Science Studies*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1999., ci si riferisce a quella sorta di contratto sociale che stabilisce la separazione e dunque l'indipendenza ontologica, per così dire, di natura, società e tecnologia.

⁵²¹ ASFO, GPdCB, b. 253, “Relazioni del Direttore Generale a S.E. il Capo del Governo”, Cit. in Celli, “Le guerre del LUCE”, p. 69.

⁵²² Carmelo Marabello, “Macchinemondi. Afriche lontane, antropologie futuriste e altre allocronie nel cinema di Corrado D'Errico”, in Augusto Sainati (a cura di), *Cento anni di idee futuriste nel cinema*, ETS, Pisa 2012, pp. 117-130, p. 126.

⁵²³Ivi, p. 121.

cammino degli eroi in particolare, si costituiscono “come elogio della macchina, macchina dell’immaginario *benveillant*, della superiorità tecnologico-umanitaria” e si propongono infine “come macchina del moderno in quanto stato di mobilitazione totale jungeriana”⁵²⁴. Analogamente, Liliana Ellena ha sostenuto che il senso primo del film sia identificabile nella “esaltazione modernistica della macchina [che] viene messa al servizio dell’estetizzazione della guerra”⁵²⁵.

Come osservato in precedenza, un simile approccio tutto teso verso la macchina e la guerra (il sublime meccanico e bellico, appunto) può essere considerato limitato, se non equivoco in rapporto alla riduzione del futurismo a questi due elementi non a caso etichettati come miti già in una fase acerba della storiografia sul movimento⁵²⁶. Intesi come miti, infatti, i due elementi non sono che componenti di un progetto di portata infinitamente maggiore, riassunto nella formula con cui il movimento stesso designò le proprie ambizioni: la “ricostruzione futurista dell’universo”⁵²⁷ – obiettivo, questo, che permette di riposizionare al centro del discorso alcuni caratteri fondamentali nella definizione di avanguardia.

Peter Bürger, Andreas Huyssen e Boris Groys hanno dimostrato, pur con finalità e ragioni inconciliabili, come non sia possibile concepire un’avanguardia che non sia intimamente legata non soltanto con una radicale messa in discussione delle istituzioni artistiche, ma soprattutto con una progettualità volta a ridefinire il rapporto tra arte e società: non si dà dunque avanguardia storica che prima di essere un movimento artistico non sia un progetto politico, in parte o del tutto rivoluzionario, per certo destabilizzante⁵²⁸. In quanto tale, dunque, ogni avanguardia racchiude una idea ben definita di totalità – nozione che Fredric Jameson caratterizza come tipica del modernismo e perciò “un valore questionabile, se non un concetto

⁵²⁴ Id., “Nell’India di laggiù. O dell’attitudine etnografica di alcuni film e cineasti italiani”, *Aut Aut*, n. 349, 2011, pp. 103-127, p. 109.

⁵²⁵ Liliana Ellena, “Atlante visivo dell’Italia fascista: l’Istituto Luce”, in Mario Isnenghi (a cura di), *Gli italiani in guerra*, vol. 4, UTET, Torino 2008, pp. 688–695, pp. 690.

⁵²⁶ Cfr. Enrico Crispolti, *Il mito della macchina e altri temi del futurismo*, Celebes, Trapani 1969. Per una efficace ricostruzione del dibattito storiografico, cfr. Walter L. Adamson, “Fascinating Futurism: The Historiographical Politics of an Historical Avant-Garde”, *Modern Italy*, vol. 13, n. 1, 2008, pp. 69-85.

⁵²⁷ Cfr. Giacomo Balla, Fortunato Depero, “Ricostruzione futurista dell’universo” (1915), ora in Luciano De Maria (a cura di), *Marinetti e il futurismo*, Mondadori, Milano 1973, pp. 171-176. La formula è stata ripresa anche dalla celebre mostra torinese del 1980 con l’intento dichiarato di voler restituire l’ampiezza, l’eterogeneità e la molteplicità delle azioni del movimento: cfr. Enrico Crispolti (a cura di), *Ricostruzione futurista dell’universo*, Mole Antonelliana, Torino 1980.

⁵²⁸ Cfr. Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1984, ed. or. 1974; Andreas Huyssen, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Indiana University Press, Bloomington 1986, pp. 3-15; Boris Groys, *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*, Princeton University Press, Princeton 1992, ed. or. 1988.

privo di significato [...] dopo la fine dell'opera organica modernista"⁵²⁹ – che sopravvive ai tentativi, tutti più o meno falliti, di agire efficacemente sulla sfera politica.

Inteso dunque come forma di un progetto politico, il futurismo fu al centro di un processo di rimozione, una *damnatio memoriae* a tutti gli effetti, che a partire dal secondo dopoguerra ne marginalizzò la centralità in rapporto alla storia dell'arte del primo Novecento per poi "limitarsi" a ignorare apertamente le sinergie, gli scambi e le corrispondenze tra il movimento e il Regime fascista, arrivando persino a connotare come sintomi di opposizione ideologica e politica quelle occasionali scollature dettate forse soltanto da interessi contingenti (ad esempio, gli "strappi" di Marinetti sull'arte degenerata e sulla legislazione antisemita)⁵³⁰. Come ha acutamente sostenuto Walter Adamson, i maggiori studiosi del futurismo della prima fase post-damnatio, Enrico Crispolti e Giovanni Lista in particolare, si impegnarono a restaurare l'immagine di un "futurismo come un'avanguardia legittimata, pur riconoscendo [...] che il suo fondatore fu dedito a una politica reazionaria che lo "inquinava"⁵³¹. Soltanto dalla seconda metà degli anni Ottanta, dunque, si sviluppò una riflessione ad ampio raggio sui punti di tangenza tra la traiettoria del futurismo e quella del fascismo, che si intensificarono in particolare con il cosiddetto "secondo futurismo", ormai riconosciuto esplicitamente come "un progetto spirituale che in molti modi coincise con quello del fascismo" e "un ritorno all'ordine, che impose di nuovo una struttura sul mondo, e ristabilì i valori tradizionali associati con le istituzioni"⁵³².

Se *Il cammino degli eroi* può considerarsi in parte riconducibile al futurismo non è per via di una immaginazione tecnologica condivisa, se non addirittura mutuata, dal movimento⁵³³, quanto in più larga misura per l'aver attribuito all'infrastruttura (tecnologica e non solo) un valore trasformativo all'interno di un orizzonte d'azione che è costitutivamente politico. In altri termini, come molti altri esiti maturi del futurismo, *Il cammino degli eroi* postula la trasformazione radicale della società contemporanea per mezzo della costruzione di network, reti e dispositivi (di infrastrutture, cioè) che permettano all'uomo di affrancarsi da una condizione subordinata.

L'Impero, in definitiva, si dà esso stesso come prodotto dell'infrastruttura imperiale, come punto di congiunzione dello sforzo di tutte le macchine e di tutti gli uomini – la distinzione

⁵²⁹ Fredric Jameson, *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*, Indiana University Press/BFI Publishing, Bloomington/London 1992, p. 31.

⁵³⁰ Un momento di svolta in questo processo è rappresentato da George L. Mosse, "The Political Culture of Italian Futurism: A General Perspective", *Journal of Contemporary History*, vol. 25, nn. 2-3, 1990, pp. 253-268.

⁵³¹ Walter L. Adamson, "Fascinating Fascism", cit., p. 74.

⁵³² *Ivi*, p. 82.

⁵³³ Cfr. i saggi in Gunther Berghaus (a cura di), *Futurism and the Technological Imagination*, Rodopi, Amsterdam 2009, e in particolare Roger Griffin, "The Multiplication of Man: Futurism's Technolatr through the Lens of Modernism", pp. 77-100 e Wanda Strauven, "Futurist Poetics and the Cinematic Imagination: Marinetti's Cinema without Films", pp. 201-228.

tra uomini e macchine non è affatto scontata nel film – che ne hanno reso possibile la determinazione. Esso, inoltre, si dà come realizzazione utopica, spirituale, futurista e fascista⁵³⁴.

Nella ricostruzione della totalità, ovvero nella capacità di cogliere lo sforzo bellico e la creazione dell'infrastruttura imperiale in netta opposizione a ogni possibile fuori campo, il film di D'Errico attribuisce al cinema tutta una serie di valori, meriti e potenzialità ne valorizzano all'estremo la funzione per gli scopi del Regime.

⁵³⁴In questa accezione, infatti, l'imperialismo fascista come incarnato da *Il cammino degli eroi* si propone in maniera radicalmente diversa da quanto individua Walter Benjamin nel celeberrimo *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, nel quale proprio con riferimento a Marinetti e alla guerra d'Etiopia si denuncia come “la guerra [...] con le sue distruzioni fornisce la dimostrazione che la società non era sufficientemente matura per fare della tecnica un proprio organo, e [...] la tecnica non era sufficientemente elaborata per dominare le energie elementari della società [...] La guerra imperialistica è una ribellione della tecnica, la quale recupera dal ‘materiale umano’ le esigenze alle quali la società ha sottratto il loro materiale naturale. Invece che incanalare fiumi, essa devia la fiamma umana nel letto delle sue trincee, invece che utilizzare gli aeroplani per spargere le sementi, essa li usa per seminare le bombe incendiarie sopra le città”, Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, II versione (1939), in *Opere complete*, vol. 7, *Scritti 1938-1940*, a cura di Rolf Tiedemann, Einaudi, Torino 2006, pp. 300-331, pp. 330-331.

3.3 Su suoni, soggetti e sublime: *Cronache dell'Impero*

La conquista civile spiegata al popolo italiano

Al termine del conflitto il Reparto Foto-cinematografica per l'Africa Orientale trasferì la propria sede da Asmara alla capitale dell'Impero recentemente proclamato, Addis Abeba. Da lì, secondo le parole di Paulucci di Calboli, esso intraprendeva un nuovo compito, “certo più lungo e più ponderoso, sebbene meno arduo, [ovvero quello] di documentare la conquista civile”⁵³⁵. Messe da parte le pressioni dovute all'esigenza di coprire giornalmente l'andamento bellico, l'Istituto Luce si trovò così nella posizione di poter pianificare una più accurata propaganda che prendesse in esame ciò che il Regime stava realizzando nelle colonie tanto, così proclamava, per il beneficio dell'economia nazionale quanto per il miglioramento delle condizioni di vita delle popolazioni indigene⁵³⁶.

Anziché tentare di catturare in immagini tra incertezze e accidenti l'avanzata delle truppe, il nuovo compito assegnato al Luce richiedeva una nuova strategia atta a persuadere il pubblico italiano della bontà dell'operato del Regime nei territori d'oltremare. Se infatti la guerra d'Etiopia, “che può essere considerata per molti versi la ‘guerra del Luce’, l'evento in cui salda il nesso tra mito politico e ossessione organizzativa”, aveva dimostrato “le potenzialità del Luce come strumento di mobilitazione permanente”⁵³⁷, i successivi progetti imperiali necessitavano di profonde mutazioni nell'assetto della propaganda.

Come è stato osservato nei capitoli precedenti, la guerra lasciava il Luce con una promessa difficile da mantenere: garantire la “documentazione” delle attività di colonizzazione, modernizzazione e civilizzazione di cui il Regime proclamava il fiorire in ogni parte dell'Africa Orientale Italiana. Si è visto pure che nei fatti i limiti propri della “conquista civile” determinarono un raffreddamento dell'interesse del regime nei confronti dei territori d'oltremare, che a sua volta svincolò in parte il Luce dagli impegni per una campagna propagandistica paragonabile, almeno nelle dimensioni e nell'impatto, a quella confezionata in occasione della guerra. In altri termini, il Reparto si adoperò con poco entusiasmo e concentrò le proprie attività in operazioni occasionali, spesso finanziate da parti terze.

⁵³⁵ Giacomo Paulucci di Calboli Barone, “Dossier ‘Servizio Fotocinematografico per l'A.O.’, giugno 1936, in ACS, PCM, 1934-36, f. 17.1.3422/36, “Costituzione del Reparto Foto-Cinematografico per l'Africa Orientale dell'Istituto Nazionale LUCE”.

⁵³⁶ Cfr. Ernesto Laura, *Le stagioni dell'aquila*, cit., pp. 130-143.

⁵³⁷ Liliana Ellena, “Atlante visivo dell'Italia fascista: l'Istituto Luce”, cit., pp. 690-691. Cfr. anche Silvio Celli, “Le guerre del Luce”, cit.

Nel panorama desolante della produzione imperiale si distinse un tentativo progettuale di ampio respiro che ebbe origine nel 1937 e si protrasse per oltre un anno: la serie *Cronache dell'Impero*, l'unica prova del perseguimento di un rinnovamento strutturale della forma documentaria e di quella cinegiornalistica, ibridate in una formula che è stata ritenuta essere “il compimento delle rappresentazioni cinematografiche prodotte dal fascismo per mezzo dell'Istituto Luce”⁵³⁸.

La struttura stessa della serie è in qualche modo rivelatrice delle tensioni che la attraversarono. A introdurre ogni episodio vengono utilizzati due cartelli: il primo raffigura un'aquila di marmo, logo utilizzato dal Luce per le produzioni più importanti; nel secondo, invece, il titolo “Cronache dell'Impero” appare sullo sfondo di una statua di Cesare, sulla destra del quadro, e una mappa dell'Africa Orientale, sulla sinistra – quasi a suggerire che l'imperatore romano, rappresentante per eccellenza delle istanze revansciste che il Regime sviluppò per tramite del tema della Romanità, stia reggendo la mappa, e per estensione i possedimenti coloniali, in mano. A rafforzare il messaggio intrinsecamente imperialista il tema musicale riecheggia una celebre marcia trionfale. Ognuna delle tre sezioni che compongono un episodio è introdotta attraverso una mappa della regione in cui essa è ambientata e un'animazione rudimentale in cui, accompagnato da un suono elettronico, un punto “cade” sulla mappa per indicare l'esatta ubicazione del luogo.

Benché i singoli episodi siano realizzati con una certa libertà compositiva e senza una struttura predefinita, un fortissimo legame tra questi è suggerito da “un criterio geografico che ottiene anche cinematograficamente un ottimo effetto e colloca con esattezza gli avvenimenti di fronte allo spettatore [così da dare] una visione della vita che si svolge nell'Etiopia italiana”⁵³⁹. L'affermazione di una coerenza e di un'attenzione sul piano spaziale, ottenuta anche grazie all'uso delle mappe e all'insistenza con cui il commento fornisce dati geografici, rende evidente il tentativo del Luce di perseguire “una immaginazione accurata” a contrastare il rischio di trasformare le colonie in “soggetti di fantasia”⁵⁴⁰.

Fu infatti della massima importanza per il Luce radicare le attività di cui la serie recava testimonianza a dei territori ben determinati, così che lo spettatore, nella completa ignoranza che pure circondava le attività del Regime oltremare, potesse attribuire una consistenza reale alle miracolose realizzazioni che gli si presentavano davanti gli occhi. Analogamente, l'enfasi posta sul valore di “documentazione” della serie, che costituì appunto la maggiore preoccupazione

⁵³⁸ Gianmarco Mancosu, *La Luce per l'Impero*, cit., p. 319.

⁵³⁹ An., “La quinta mostra d'arte cinematografica di Venezia. I cortometraggi”, *Bianco & Nero*, vol. 1, n. 9, 1937, p. 96.

⁵⁴⁰ Cfr. Priya Jaikumar, “An ‘Accurate Imagination’: Place, Map and Archive as Spatial Objects of Film History”, in Lee Grieveson, Colin MacCabe (a cura di), *Empire and Film*, BFI, London 2011, pp. 167-188.

dell'Istituto Luce, si manifesta fin dal titolo, *Cronache dell'Impero*, che alludendo all'accuratezza e all'affidabilità giornalistica esalta il valore documentale dei film. Considerato lo scarso entusiasmo che circondava la produzione africana del Luce, Paulucci di Calboli vide nella serie l'occasione per legittimare la presenza, l'autorità e il futuro del Reparto ad Addis Abeba. Essa fu utilizzata, infatti, come una sorta di biglietto da visita presentato a molte istituzioni (in primis la Direzione Generale per la Cinematografia) che credevano che la prosecuzione delle attività del Reparto a guerra conclusa fosse essenzialmente uno spreco di denaro. Non a caso nel gennaio 1937 il primo film della serie fu presentato in persona a Mussolini da Paulucci di Calboli, il quale in una lettera a Luigi Freddi poteva vantare con una punta di rivalsa "l'alta approvazione e l'ambito compiacimento del Capo del Governo"⁵⁴¹. *Cronache dell'Impero*, inoltre, fu il banco di prova progettato per dimostrare inequivocabilmente il ruolo del cinema nella costruzione dell'Impero.

Nei cinque episodi che compongono la serie (o, meglio, nei quattro sopravvissuti), ognuno della durata di circa quarantacinque minuti, il Luce costruì una immagine dell'Etiopia italiana che alternava senza scrupoli di sorta gli esiti dei processi di modernizzazione e quei moduli esotici apparentemente estinti con lo scoppio del conflitto. Scene dei lavori di riqualificazione di Addis Abeba, del sistema postale aereo, dell'estrazione intensiva del platino e della costruzione di un aeroporto si alternano con l'elogio liricheggiante delle proprietà magiche dell'albero del pane, cerimonie copte, paesaggi pittoreschi e rappresentazioni delle popolazioni indigene sorrette dal più becero razzismo. A dispetto della convivenza di modernizzazione ed esotismo, i pochi commentatori che hanno prestato attenzione a questa serie si sono rivolti esclusivamente al secondo elemento, mancando persino di notare tracce dell'esistenza stessa del primo. Mino Argentieri, per esempio, ha dichiarato con malcelato disprezzo che nella serie

si alternavano servizi sul paesaggio africano e sulle risorse naturali delle varie regioni e il colore locale aveva la meglio con lo strascico di riti copti, danze tribali, mitrie tempestate di ori e di gemme preziose. L'impalcatura delle *Cronache* era lineare, la regia aliena dalla ricerca di effetti, il montaggio piano: cinema da operatori intenti ad ottenere una fotografia nitida senza preoccupazioni compositive⁵⁴².

Non diversamente, Chiara Ottaviano ha scritto che "i cinegiornali [*sic*] di *Cronache dell'Impero* erano normalmente costituiti da servizi sul paesaggio africano, sulle sue risorse, sulle

⁵⁴¹ Lettera di Giacomo Paulucci di Calboli Barone a Luigi Freddi, cit. in Lettera di Luigi Freddi a Celso Luciano, 10 febbraio 1937, in ACS, MCP, Gabinetto, b. 115, f. 16, "Ufficio Stampa e Propaganda in A.O.I. – Reparto Fotocinematografico Luce".

⁵⁴² Mino Argentieri, *L'occhio del regime*, cit., pp.177-178.

tradizioni e sul colore locale”⁵⁴³. Ignorando volutamente le numerose sequenze realizzate con l’obiettivo di documentare l’operato del Regime in colonia, che pure costituiscono la porzione maggioritaria della serie, entrambi gli studiosi mancano di riconoscere all’opera del Luce un benché minimo valore politico, valore tra l’altro che costituiva la ragione stessa della creazione della serie.

Una simile ipotesi di lettura è foriera di equivoci. Si prenda un caso analizzato da entrambi gli studiosi come quello della cerimonia copta del quinto episodio: per Argentieri e Ottaviano esso non è nient’altro che l’ennesima manifestazione di un gusto per l’esotismo che esalta la bizzarria dei rituali religiosi e delle tradizioni abissine. A un esame più attento non dovrebbe sfuggire che l’episodio insiste piuttosto esplicitamente sulla presenza nel posto d’onore di Rodolfo Graziani, all’epoca viceré dell’A.O.I., e sugli omaggi molto riverenti che egli riceve da parte delle più alte cariche del clero etiope. Quello che sembrava essere una gratuita esibizione del peggior razzismo fascista, se invertito di segno, diventa una efficace e acuta dimostrazione del potere coloniale in una forma nemmeno troppo didascalica.

L’esempio riflette una tendenza diffusa e sommamente equivoca nei confronti della produzione dell’Istituto Luce in generale, e di quella più militante in particolare: la certezza, cioè, che essa rifletta sì le posizioni istituzionali del Regime, ma soltanto nella misura in cui queste siano riconducibili ai lati più viscerali e populistici dell’ideologia fascista. In essenza, come si è in parte già visto, si tratta di un’operazione ancora legata a quel paradigma storiografico affermatosi nell’immediato dopoguerra che relegava tra le mura dell’Istituto Luce le forme di un cinema propriamente fascista (così da sterilizzare tutto lo spazio circostante e poter assicurare la fioritura delle fronde dalla dissimulazione onesta), associando per giunta la produzione del Luce agli aspetti più risibili della vita del Regime, dalle coreografie staraciane in giù. Per una istituzione supposta del tutto priva di qualunque forma di agency, come è l’Istituto Luce secondo questa interpretazione, non resta altro da fare che costruire monumenti di celluloidi imperituri e malfatti per un sistema che tramite quei medesimi artefatti pretende di dimostrare la propria natura totalitaria.

La conseguenza di questo atteggiamento sul piano dell’imperialismo fascista ha condotto a una regolare sopravvalutazione di alcune formazioni discorsive che sono state ritenute dominanti ben oltre l’esaurimento della loro funzione storica, come per esempio il razzismo. Non che esso non sia un elemento costitutivo dell’ideologia fascista, anzi: semplicemente, forzare a tal punto le griglie interpretative da non vedere in una serie che promuove le realizzazioni nell’Impero nient’altro che uno sberleffo delle popolazioni indigene e un’occasione buona per

⁵⁴³ Chiara Ottaviano, “Riprese coloniali: i documentari Luce e la Settimana Incom”, *Zapruder*, no. 23, 2010, pp. 8-23, p. 14.

mostrare qualche tramonto equatoriale equivale ad attribuire uno spessore politico, sociale e culturale nullo al lavoro dell'Istituto Luce.

La serie *Cronache dell'Impero*, in maniera non dissimile dal resto della produzione imperiale del Luce ma con una urgenza maggiore, richiede invece degli strumenti analitici che consentano di prenderne in considerazione le componenti ideologiche a partire dalla consapevolezza delle funzioni che oltrepassano la semplice iterazione e propagazione di alcune idee politiche. È a causa dell'insistenza con cui è stata proclamata la supremazia delle ragioni ideologiche sui posizionamenti strategici, dopotutto, che l'immagine che la storiografia ha fornito del Luce non è altro che quella di uno specchio, di un occhio e di un altoparlante del Regime. Se non è certo possibile negare la dipendenza delle prime dai secondi, quanto meno sarebbe corretto accordare al Luce un margine di autonomia realizzativa, una dose minima di progettualità e una capacità di negoziazione tra istanze diverse e a volte persino contraddittorie: *Cronache dell'Impero* ne è la dimostrazione.

Le ragioni alla base della scelta di concentrare l'analisi sull'immaginazione tecnologica esibita dalla serie è illustrata in maniera molto esplicita dalla terza sezione del quinto episodio, dedicata alle foreste che coprono un terzo del territorio etiopico e al loro sfruttamento per mezzo dei moderni macchinari italiani. In quella occasione, il commento proclama senza ambiguità alcuna quella che a tutti gli effetti può essere considerata l'argomentazione principale della serie: "Pulegge e motori animano del loro canto incitatore il letargo delle foreste millenarie, che prodigano il legname per le nuove costruzioni".

Tre i temi suggeriti da questa frase. Primo: lo stato di "letargo" culturale e sociale in cui vivono i popoli colonizzati, la cui arretratezza è affermata essere intrinseca alla loro natura, e quindi incurabile se non per tramite di un intervento esterno. Secondo: la forza redentrice attribuita alla colonizzazione, che viene presentata come un potere incipiente (il riferimento al "canto incitatore") capace di garantire uno sviluppo e una prosperità altrimenti irraggiungibili. Terzo: il ruolo prominente della tecnologia, esemplificata da "pulegge e motori", la cui mera presenza autorizza i colonizzatori a compiere tutte le imprese a cui ambiscono. In altri termini, non vi è caso più robusto di *Cronache dell'Impero* per mettere in luce quale valore la supposta missione civilizzatrice del Regime assegni alla supremazia tecnologia dei colonizzatori.

I rumori del sublime coloniale

"L'impressione è che la colonizzazione fu innanzitutto cinematografica", ha suggerito Marco Bertozzi, "[poiché] *la macchina creata dall'Istituto Luce* ratificò la supremazia dell'immaginario

sulle azioni reali”⁵⁴⁴. In effetti, *Cronache dell’Impero* fornisce una delle conferme più esplicite della tesi: in meno di un anno dalla proclamazione dell’Impero le realizzazioni miracolose raccontate dalla serie potevano ritenersi a dir poco improbabili, specie se si tiene conto di come episodi di guerriglia e deboli azioni governative stessero creando più di un ostacolo a quella che il Regime pretendeva fosse la propria missione civilizzatrice.

Ciononostante, l’Etiopia italiana rappresentata nella serie è il luogo in cui la medesima missione fu realizzata in tutte le sue sfaccettature⁵⁴⁵. Sarebbe inappropriato, tuttavia, liquidare la serie attraverso la tesi semplicistica della falsificazione della realtà con cui spesso e volentieri è stata interpretata la propaganda di Regime, a meno che non si voglia tornare nuovamente al modello euristico dell’almanacco di parate, inaugurazioni e cerimonie e quindi alla ricerca di un consenso titillato con un insieme di rappresentazioni deboli, occasionali e inefficaci, se non addirittura disastrose. È l’evidenza di un valore discorsivo precipuo di cui la tecnologia sembra essere portatrice che legittima, e in qualche modo richiede, una diversa sensibilità nell’approcciare la serie, nonché una problematizzazione dell’interazione di dominio coloniale, tecnologia e strategie di rappresentazione rispetto alla quale è possibile notare anche una certa originalità.

A fornire un ottimo punto di partenza per le due operazioni è la nozione di “sublime coloniale”, proposta e sviluppata dall’antropologo Brian Larkin in un pregevolissimo studio su media e cultura urbana nella Nigeria coloniale e post-coloniale.

Al fine di illustrare la nozione di sublime che propone Larkin è indispensabile gettare uno sguardo sulla sua genealogia. In prima istanza la tradizione romantica europea, e in particolare la lezione di Burke e Kant, è rielaborata strumentalmente dallo studioso per enfatizzare le connessioni tra esaltazione, terrore e relazionalità che costituiscono l’essenza dell’incontro tra l’uomo e la natura (entrambi intesi come soggetti trascendenti e universali). Di seguito, al fine di privare la nozione romantica delle proprie radici metafisiche, Larkin si rivolge ad alcuni influenti studi per ripensare il sublime nel suo rapporto con la modernità americana, ovvero per individuarne nel cosiddetto “sublime tecnologico” la sua forma moderna e modernista⁵⁴⁶. Questo primo grado di rielaborazione del sublime conserva poco della propria derivazione romantica, e non certo per via della transizione da natura a tecnologia che essa propone: il sublime tecnologico, infatti, è un sublime secolarizzato, che dall’accezione tradizionale si distacca fino al

⁵⁴⁴ Marco Bertozzi, *Storia del documentario italiano*, cit., p. 78. Corsivi miei.

⁵⁴⁵ Si veda, a esempio, il caso dello sviluppo urbanistico di Addis Abeba discusso a conclusione del primo paragrafo del secondo capitolo.

⁵⁴⁶ Cfr. Leo Marx, *La macchina nel giardino: tecnologia e ideale pastorale in America*, Edizioni del Lavoro, Roma 1987, or. 1964; David E. Nye, *American Technological Sublime*, MIT Press, Cambridge, Mass. 1994. Il rapporto è già stato avanzato da Jean-François Lyotard, il quale ha osservato che “il sublime è l’espressione della sensibilità artistica che caratterizza la modernità”, *Leçons sur l’analytique du sublime: Kant, Critique de la faculté de juger* 23-29, Galilée, Paris 1991, p. 105.

punto di rifiutarne tutto fuorché il valore di rottura che esso impone sul piano dell'esperienza sensoriale. Dopotutto, come ha osservato Thomas Weiskel, “la pretesa essenziale del sublime è che l'uomo può [...] trascendere l'umano”⁵⁴⁷, e se il diciottesimo secolo aveva individuato nella natura il luogo elettivo per un simile processo, è intuibile come nei due secoli successivi una serie di macrofenomeni sociali quali l'urbanesimo, l'industrializzazione, la crescita demografica, la meccanizzazione, ecc. abbiano permesso di spostare la questione sul crinale tecnologico. Al tempo stesso, però, ciò che nel sublime tradizionale pertineva all'individuale e al trascendente, nella sua rielaborazione successiva riguardò la ben più complessa rete di relazioni, tensioni e agenti che costituisce il presupposto della governamentalità. Per David Nye il sublime tecnologico fu “fuso con la religione, il nazionalismo e la tecnologia”, “smise di essere una idea filosofica e divenne una pratica” ed ebbe infine la forza di trasformare “il senso di immensità e di meraviglia dell'individuo nella fede in una grandezza nazionale”⁵⁴⁸.

Rifuggendo le soluzioni dell'universalismo spesso associato alla tecnologia (con progresso, emancipazione e miglioramento delle condizioni di vita come corollari logici), Larkin dimostra la coerenza di un'analisi che prenda in esame “l'idea che le tecnologie vedano la luce all'interno di specifiche congiunture storiche”, e in particolare nel contesto della Nigeria settentrionale di inizio Novecento in cui “l'uso dell'infrastruttura da parte dei britannici [...] si indirizzò e produsse un particolare tipo di soggetto coloniale moderno”⁵⁴⁹. In relazione a questa istanza dunque il concetto di “sublime coloniale” permette di comprendere “il ruolo che il dominio coloniale ebbe nella rappresentazione della tecnologia e nella tecnologia come rappresentazione”, ovvero come le forme di dominio coloniale abbiano utilizzato l'infrastruttura tecnologica “per provocare il sentimento del sublime non attraverso lo splendore della natura ma attraverso l'opera del genere umano”⁵⁵⁰.

Riformulato lungo questi assi, il sublime coloniale si regge completamente su una razionalità e su una strumentalità tipicamente post-illuministe. Tuttavia, la proposta di Larkin, pur condividendo con quelle che hanno fondato la teoria del sublime tecnologico un'argomentazione politica forte che riconosce nel sublime l'intenzione “di indicare il senso del potere”⁵⁵¹ e di rafforzare la “divisione tra coloro che controllano le macchine e coloro che non lo fanno”⁵⁵² – posizione, peraltro, prossima a quella di Karl Marx a proposito dei mezzi di produzione –, si distingue per l'individuazione delle due modalità attraverso le quali il sublime

⁵⁴⁷ Thomas Weiskel, *The Romantic Sublime: Studies in the Structure and Psychology of Transcendence*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1976, p. 3.

⁵⁴⁸ David E. Nye, *The American Technological Sublime*, cit., p. 43.

⁵⁴⁹ Brian Larkin, *Signal and Noise*, cit., p. 21.

⁵⁵⁰ *Ivi*, p. 35, p. 36.

⁵⁵¹ *Ivi*, p. 42.

⁵⁵² Douglas E. Nye, *American Technological Sublime*, cit., p. 60.

coloniale si manifesta. La prima, piuttosto tradizionale, stabilisce l'intima "differenza e la netta speranza tra colonizzati e colonizzatori quando la tecnologia è utilizzata per incitare il timore e lo stupore [awe]" e pertiene a una concezione verticale del dominio coloniale come tecnica di sottomissione e di controllo. La seconda, invece, riguarda l'accezione in cui "la tecnologia [è concepita] come un mezzo di sviluppo che, per tramite dell'educazione e dell'apprendistato, addomestica il sublime e in seguito lo distrugge"⁵⁵³.

I due piani corrispondono a due forme tradizionali di dominio coloniale, cioè il dominio diretto e l'assimilazione: nel primo caso il controllo degli apparati tecnologici contribuisce a dare spessore all'opposizione rigida e tutt'altro che dialettica tra colonizzati e colonizzatori, ragione per la quale l'istigazione di terrore e meraviglia negli indigeni per mezzo del sublime coloniale si rivela funzionale al rafforzamento della differenziazione; nel secondo invece la distruzione del sublime, con la carica emancipatrice che essa implica, consente alle popolazioni indigene di affrancarsi progressivamente dal potere coloniale e di trarre profitto dalla tecnica e dalla tecnologia occidentali senza però necessitare della mediazione dei colonizzatori. Quest'ultima accezione, come è evidente, concerne perlopiù una concezione liberale del colonialismo, tipica della dominazione britannica, inconciliabile per molti aspetti con una forma di colonialismo come quella italiana, per la quale lo sfruttamento predatorio delle risorse (capitale umano compreso) e la rigida discriminazione tra dominatori e dominati erano considerati attributi imprescindibili della missione del Regime in Africa Orientale Italiana⁵⁵⁴.

In mancanza di un progetto di assimilazione effettivo, o quanto meno di una concreta "missione civilizzatrice" che andasse oltre i proclami della propaganda, perché, dunque, ricorrere alla nozione di "sublime coloniale" per il documentario imperiale? La risposta offerta da *Cronache dell'Impero* è quella di un sublime coloniale rovesciato, che si rivolge infatti non ai colonizzati ma ai colonizzatori, con l'intento di promuovere ulteriormente la cosiddetta coscienza imperiale proprio a partire dall'opera di civilizzazione del Regime in colonia, e per estensione alla trasformazione della realtà resa possibile attraverso la tecnologia, il lavoro e una supposta supremazia culturale. Il cinema come tecnologia si mette al servizio dell'Impero, diventa esso stesso una tecnologia imperiale completamente integrata ai progetti trasformativi del Regime.

L'inverosimiglianza di *Cronache dell'Impero* rispetto alle reali trasformazioni dell'Etiopia italiana a un anno dall'annessione perde dunque ogni ragione di interesse: ciò che conta, invece, è la rappresentazione eccessiva, ostinata e in ultima istanza incoraggiante forme di percezione legate al sublime coloniale che il Luce persegue come obiettivo. In questo senso, il ruolo del documentario imperiale nella produzione della "realtà" coloniale non si limita a una strumentalità

⁵⁵³ *Ivi*, pp. 36-37. Corsivi miei.

⁵⁵⁴ Cfr. Luigi Goglia, Fabio Grassi, *Il colonialismo italiano da Adua all'Impero*, cit., pp. 208-219.

passiva, a essere portatore di immagini enigmatiche in grado di sottomettere a livello simbolico coloro che, ignorandone i meccanismi, rispondono con terrore meravigliato agli stimoli provenienti da esso. Il cinema, infatti, condivide pure quelle proprietà riconosciute ad altre tecnologie e che permettono a queste di produrre la “realtà” del dominio coloniale, di parteciparne all’infrastruttura e di determinarla in misura non effimera, né più né meno, insomma, di quanto fanno le fabbriche, i cantieri, le scuole e gli altri siti in cui l’Impero si va via via costruendo. A voler condurre alle estreme conseguenze questa idea, anzi, si potrebbe persino sostenere che la più evidente “realtà” prodotta dal colonialismo fascista coincide con quella prodotta da cinema e fotografia, tanto più nel caso italiano in cui si è assistito dall’immediato dopoguerra fino ad almeno la metà degli anni Settanta a una rimozione orchestrata di tutte le tracce di quella esperienza storica i cui esiti a oggi continuano a farsi sentire. In altri termini, il cinema è stato l’unica tecnologia in grado di preservare un’immagine duratura, stabile e per nulla equivoca dell’Impero.

Uno degli elementi di estremo interesse per l’analisi di *Cronache dell’Impero*, qui individuata come epitome della produzione imperiale, è la complessa e stratificata natura del suono. Ed è proprio questo elemento, generalmente molto trascurato, che si dà come un punto di osservazione straordinario dal quale riuscire a cogliere attraverso una lettura sintomatica il significato più profondo della serie.

Un’analisi dettagliata delle modalità con cui la serie “gioca” con il suono, infatti, fa emergere una cognizione del valore della tecnologia per molti versi inattesa e certamente degna di essere presa in attenta considerazione.

In primo luogo, è necessario notare in che maniera la serie faccia uso delle componenti in cui tradizionalmente gli studi cinematografici suddividono i codici sonori – la musica, la voce e il rumore –, ovvero con un’abbondanza e con una consistenza tali che, in assenza di una cura per la confezione che ammorbidisca gli eccessi sonori, in alcune occasioni si produce un effetto involontariamente cacofonico. Nei documentari di propaganda del Luce un certo parossismo sonoro, d’altra parte, non è per nulla inusuale: spesso, infatti, una colonna sonora densa, ricca di effetti sonori e molto variegata, caratterizza quel genere di produzione. “Il successo del film di propaganda è garantito”, ha infatti osservato Gian Piero Brunetta, “quanto più è complesso nelle formulazioni del messaggio, e quanta più capacità ha di agire a vari livelli sullo spettatore”. Ne consegue che “ogni segno deve essere connotato in maniera precisa” e che “le riprese dal vero devono essere scandite da un preciso ritmo di montaggio e da un altrettanto *funzionale uso del sonoro*”, poiché “uno dei principi fondamentali che guidano il film politico è quello della

conoscenza preliminare degli effetti che determinati segni sonori e visivi possono provocare nell'auditorio e la graduazione consapevole di questi effetti”⁵⁵⁵.

Ciononostante, l'associazione tra la produzione del Luce e la voce stentorea di un commento trionfalistico, ampolloso e grossolano, parodiata anche in tempi relativamente recenti da un film come *Fascisti su Marte* (Corrado Guzzanti, 2006), non rende giustizia a un lavoro sul suono che pure nella sua superficialità risulta comunque essere molto più significativo di quanto si creda comunemente. In questo senso, quanto ha sostenuto Brunetta in uno studio pionieristico sui cinegiornali, ovvero che “l'azione sul piano emotivo prodotta dall'asse sonora impedisce un'immediata razionalizzazione delle immagini e favorisce l'identificazione col vero, non con ciò che le immagini mostrano, ma *col detto della colonna sonora*”⁵⁵⁶, sarebbe certamente inapplicabile per il documentario, dove invece si palesano una serie di interventi che non consentono l'equivalenza di colonna sonora e commento.

Vero è, d'altronde, che accentuare la prominenza della voce nel caso di *Cronache dell'Impero* consentirebbe di legare la serie ad alcuni riferimenti residuali, come per esempio il *travelogue* pre-sonoro (nella variante della lettura illustrata in cui un celebre esploratore utilizzava il film per accompagnare la propria narrazione di viaggio). Una simile scelta di lettura indurrebbe però a neutralizzare il ruolo di tecnologia, infrastruttura coloniale e ideologia fascista in nome di un esotismo vecchio stile in cui i territori africani ritornano ad assumere il ruolo di schermo sul quale gli esploratori possono proiettare le loro fantasie ottocentesche. Allo stesso modo, la musica non offre una prospettiva migliore giacché manca di ogni peculiarità rispetto alla norma del documentario Luce: temi convenzionali saccheggianti dalla tradizione romantica, marce militari e motivi orientaleggianti, imbricati quasi a suggerire la lotta tra contrastanti modi di rappresentazione, sono una costante della produzione coloniale del Luce prima e dopo il 1937.

Il rumore, invece, presenta una originalità e una densità tali da meritare un'attenzione di tutt'altra caratura.

Una parte cospicua della documentazione relativa al Reparto A.O. conservata presso l'Archivio Centrale dello Stato offre una varietà significativa di informazioni riguardanti i processi di produzione, nonché l'apparato tecnologico in dotazione al Reparto, ma quasi nessuna informazione relativa alle tecnologie di registrazione sonora impiegate in Africa Orientale⁵⁵⁷. In compenso, è noto che il Reparto disponeva di una moviola sonora Prevost⁵⁵⁸, anche se l'intero

⁵⁵⁵ Gian Piero Brunetta, *Intellettuali, cinema e propaganda tra le due guerre*, Patron, Bologna 1972, pp. 124-125.

⁵⁵⁶ Id., “Mise en page dei cinegiornali e mise en scène mussoliniana”, in Riccardo Redi (a cura di), *Cinema italiano sotto il fascismo*, Marsilio, Venezia 1979, pp. 165-184, p. 170. Corsivi miei.

⁵⁵⁷ Cfr. la documentazione conservata in ACS, MINCULPOP, Gabinetto, b. 115, f. “Reparto Foto-Cinematografico”.

⁵⁵⁸ Mino Argentieri, *L'occhio del regime*, cit., p. 128.

processo di post-produzione veniva realizzato nella sede romana del Luce, dove gli addetti al montaggio sonoro avevano a loro disposizione una serie di campionamenti, dei veri e propri “suoni di repertorio” (le urla di giubilo delle folle, i canti delle fantasie indigene, eccetera) da abbinare alle immagini corrispondenti, pur essendo stati registrati in altre occasioni. Ne consegue che ogni suono si presenta con una forte specificità, isolato ed estremamente denso, e in genere non è mai preceduto o seguito da un altro suono qualunque.

In secondo luogo, a rafforzare la sensazione di inautenticità, questi suoni presentano un’artificialità dovuta alla completa assenza di suoni di sfondo e di alterazioni nel timbro e nel volume. Un’analisi di ciò che Michel Chion ha definito gli indici di materializzazione sonora lascia emergere la dimensione materiale di questi suoni con una potenza tale che nemmeno una registrazione in presa diretta avrebbe potuto raggiungere. A voler seguire Chion, infatti, si può sostenere che i suoni di *Cronache dell’Impero* rispondano alla perfezione a quella che è la descrizione degli indici dacché essi informano lo spettatore sulla natura del suono e sulle modalità di produzione di questo, permettendogli pure di “sentire” le condizioni materiali della fonte sonora⁵⁵⁹. Questo aspetto è addirittura rafforzato dal fatto che in tutti gli episodi i “produttori” di suono, o meglio le sorgenti diegetiche dei rumori, sono innanzitutto presenze concrete sullo schermo, la cui “essenza” è strettamente connessa con il più profondo significato ideologico della serie: i mormorii dei colonizzati e il rombo delle macchine dei colonizzatori (in particolare, ma non solo, gli aeroplani). Sorprendentemente nessun altro elemento sembra produrre alcun rumore.

Che il rumore sia un elemento difficilmente percepito è dimostrato dal posto che esso ha occupato nel contesto degli studi sui media e sulla comunicazione. La sua prima emergenza come oggetto di ricerca risale agli anni Cinquanta, periodo nel quale la teoria dell’informazione, e nello specifico il modello Weaver-Shannon, lo incluse tra gli elementi strutturali dei processi comunicativi. Tuttavia, in questo modello “il rumore ha a lungo occupato una posizione tale che un segnale per essere efficace deve superarlo attraverso la riduzione o la ridondanza”⁵⁶⁰: esso infatti rappresenta per la corretta trasmissione del messaggio una sorgente di disturbo, impedimento e inibizione, e non a caso anche nella raffigurazione grafica del modello occupa un’area esterna alla linea che unisce mittente e destinatario⁵⁶¹. Da una prospettiva molto differente, il rumore è stato lo strumento attraverso il quale la teoria musicale degli anni Sessanta

⁵⁵⁹ Michel Chion, *Le Son au cinéma*, Cahiers du Cinéma, Paris 1985, p. 114.

⁵⁶⁰ James A. Steintrager, “Speaking of Noise: From Murderous Loudness to the Crackle of Silk”, *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, vol. 22, nos. 2-3, 2011, pp. 249-275, p. 249.

⁵⁶¹ Cfr. Jussi Parikka, “Mapping Noise: Techniques and Tactics of Irregularities, Interception and Disturbance”, in Erkki Huthtamo, Jussi Parikka (a cura di), *Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications*, University of California Press, Berkeley-London 2011, pp. 256-277.

ha potuto ripensare le proprie fondamenta a seguito della messa in crisi di queste a opera delle avanguardie storiche e delle neo-avanguardie⁵⁶². Attorno alla fine degli anni Novanta, infine, il rumore fu oggetto privilegiato nelle analisi che all'interno dei cultural studies andavano via via illuminando le interazioni tra cultura tecnologica, vita quotidiana e sviluppo sociale⁵⁶³.

Passo dopo passo, la parabola del rumore durante il Novecento, che lo vide passare dal ruolo di ostacolo a quello di aspetto costitutivo della modernità, ha segnato la sua piena integrazione nella comprensione dell'esperienza e della percezione umana. Ha dunque ragione Chion nel considerarlo una "nozione composita e culturalmente stratificata" la cui presenza "contribuisce alla creazione di un universo e può assumere un significato metafisico"⁵⁶⁴. Il potere simbolico del rumore è costituito dalla sua capacità di essere portatore di significato, eppure l'operazione attraverso la quale ciò si realizza è raramente riconosciuta in quanto tale.

La scelta di focalizzare sul rumore l'analisi di *Cronache dell'Impero* può essere ritenuta una limitazione, specie in considerazione della varietà di questioni e di temi che la serie tratta più o meno apertamente. Il rumore, però, è un elemento che agisce in maniera surrettizia, capace come è di proporre idee che lo spettatore identifica invece come semplici incidenti, prove involontarie della sciatteria degli uomini del Luce. Pur non raggiungendo una forma elaborata e compiuta, l'uso assai peculiare del rumore nella serie amplifica alcune questioni significative in rapporto all'ideologia del documentario imperiale, di cui la serie è una manifestazione tra le più notevoli.

La terza sezione del terzo episodio, ambientata nella regione più povera dell'Etiopia, la provincia di Sidamo, rappresenta una eccezione consistente rispetto agli standard della serie poiché è schiacciata quasi interamente sul versante del pittoresco come nessuna altra. Nei sei minuti di durata, inoltre, l'episodio include tutta una serie di scene che ragionevolmente potrebbero considerarsi controproducenti rispetto a ciò che la serie si propone di illustrare: capanne disastrose, un villaggio invaso dal fango, indigeni seminudi, natura incontaminata, paludi che impediscono il passaggio dei convogli italiani, colonizzatori in canotta, un camion infossato, alberi giganteschi e meravigliosi paesaggi esotici. Sembrerebbe dunque che le forze trasformative della colonizzazione fascista non abbiano ancora raggiunto quel territorio, creando così un cortocircuito non soltanto con il resto della serie ma persino con il pomposo commento che vanta tutta una varietà di miglioramenti materiali e realizzazioni che non trovano alcuna testimonianza nelle immagini. Pur essendo una eccezione, e in qualche misura persino una

⁵⁶² Cfr. Douglas Kahn, *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*, The MIT Press, Cambridge, Mass. 1999, pp. 25-63; Paul Hegarty, *Noise/Music: A History*, Continuum, London 2007.

⁵⁶³ Cfr. Emily Thompson, *The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900-1933*, The MIT Press, Cambridge, Mass. 2002; Karin Bijsterveld, *Mechanical Sound: Technology, Culture and Public Problems of Noise in the Twentieth Century*, The MIT Press, Cambridge, Mass. 2008.

⁵⁶⁴ Michel Chion, *L'audiovisione*, Lindau, Torino 1997, ed. 1994, pp. 114-115.

involontaria negazione dello spirito della serie, la sezione non dovrebbe considerarsi particolarmente significativa.

Essa impiega coerentemente i due rumori: il primo, il rombo del convoglio di camion, pervade l'intera colonna sonora della sezione da principio a fine; il secondo, il mormorio dei indigeni, è presente in un frammento soltanto, una scena molto suggestiva in cui gli indigeni raggiungono un aeroporto, circondano un aeroplano con un misto di timore e sorpresa e finalmente assistono a quella che il commento sostiene essere una spiegazione esauriente del funzionamento del mezzo da parte del pilota (il commento aggiunge: “malgrado però la buona volontà, il volo resterà ancora per questi indigeni un fenomeno di magia bianca”).

Come gran parte degli episodi, anche questa sezione si articola nella forma di un viaggio compiuto attraverso moderni mezzi di trasporto, in questo caso i camion, così da provvedere la totale omogeneità di narrazione e tessuto sonoro. Infatti, il rumore dei convogli occupa una porzione di film di molto superiore a quella in cui essi compaiono sullo schermo, comprendendo e coprendo sonoramente le scene in cui compaiono i nativi, quasi che la giustapposizione suggerisse la necessità di contrastare l'arretratezza di questi attraverso la materialità delle tecnologie moderne incarnata nei rumori da esse prodotti. Nulla, invece, potrebbe essere più lontano dalle intenzioni della serie che interpretare i rumori come una promessa o una premessa della civilizzazione, come peraltro possibile sulla scia del ruolo positivo del sublime coloniale. Al contrario, l'imposizione del rumore della tecnologia sopra le immagini di villaggi indigeni silenziosi, mirabili e sporchi rafforza la distinzione tra colonizzatori e colonizzati: i primi esprimono il loro potere attraverso il suono delle macchine usate per assoggettare i secondi, i quali in compenso non possono che emettere suoni incomprensibili e indifferenziati.

Nemmeno il timore e la meraviglia degli indigeni di fronte all'aeroplano sono espressi attraverso espressioni udibili, le quali anzi sono estremamente monotone e soprattutto non espressive. Esse, invece, sono espresse per tramite del commento, l'unica plausibile manifestazione dei sentimenti, delle aspettative e dei desideri degli indigeni nella produzione Luce. Anche i rombi dei motori, d'altronde, costituiscono uno sfondo sonoro estremamente regolare, monotono e invasivo, privo della benché minima variazione di timbro, volume o tono; così denunciando che in post-produzione non si sia tentato il benché minimo accorgimento per sincronizzare la posizione dei convogli in relazione alla macchina da presa con il suono da essi emesso.

Nel caso in cui, invece, le due fonti sonore sono isolate, ai nativi è accordata la caratteristica, assegnata quasi come un carattere di natura, di emettere il loro “tipico” mormorio ogni volta che compaiono sullo schermo. A rafforzare tale omogeneità sonora concorre pure il

fatto che una particolare strategia di messa in scena trasla sul piano visivo la medesima omogeneità: gli indigeni sono sempre e soltanto rappresentati come un'entità compatta, uno sfondo di carne umana. Attraverso la negazione di un qualunque elemento individuale, tanto a livello sonoro quanto a livello corporeo, la serie intende illustrare “il rumore africano stereotipico che proviene da ogni africano, e una sincronizzazione implicita tra suono, terra e popolo [con il risultato che] lo spettatore è spinto a presupporre che il ‘suono’ degli africani sia parte del paesaggio”⁵⁶⁵. Ovvero che, in termini meno specifici, “è soltanto perché certi tipi di persone sono fuori da ogni rappresentazione di armonia sociale che i discorsi e i suoni a loro associati sono considerati rumore”⁵⁶⁶ e che pertanto come rumore sono rappresentati.

Altrettanto significativo si è detto essere per la serie il rombo dei motori. Esso è protagonista assoluto della prima sezione del quarto film, un episodio dedicato al sistema aereo postale e alle connessioni che esso riesce a garantire tra i vari paesi dell'Impero. Come si ricorderà, l'episodio è stato già preso in esame nell'analisi della funzione delle riprese aeree, occasione nella quale già si sottolineava la costruzione da “poema visuale” e se ne esaltava la coerenza figurativa. La medesima coerenza, d'altra parte, segna anche la colonna sonora: anche in questo caso, infatti, l'irritante rombo dei motori entra in conflitto con la voce del commento e spesso rende difficile, se non impossibile, comprendere cosa è detto (una ulteriore prova dell'approssimazione tecnica del Luce). Un disturbo del genere potrebbe essere giustificato, al limite, dai compromessi obbligati dalla registrazione del suono dal vivo, giustificazione che però perde ogni verosimiglianza quando si considera che il sonoro di tutta la serie, e questo episodio in maniera più sgraziata del solito, è piuttosto un banale sonorizzato in studio. Il suono qui così brutalmente presente echeggia invece il rumore visivo delle immagini, di cui si ricorderà come spesso l'elica, il motore, il muso e altre parti dell'aereo occupano buona parte, e a volte la totalità, dell'inquadratura.

A dispetto dello statuto subordinato del rumore rispetto delle altre componenti sonore e del conseguente disinteresse con cui esso è guardato dagli studiosi di cinema, una eccezione notevole che riguarda proprio le interazioni tra questo e la tecnologia è il cinema di fantascienza. In un'analisi delle strategie sonore impiegate nel genere è stata avanzata la proposta che vuole che “il suono sia mobilitato per accreditare, attraverso dei rumori convincenti, nuovi dispositivi, nuove creature, nuovi spazi [...] Per essere in grado di avere funzione di *autentificazione sensoriale*

⁵⁶⁵ Brian Owen, “Kicking Black Images: Absence, Violence, Unsynchronised Sound and the Problem of Colonial Labour in *Trader Horn*”, *Screen*, vol. 54, no. 4, 2013, pp. 480-494, p. 485.

⁵⁶⁶ Douglas Kahn, *Noise, Water, Meat*, cit., p. 47.

dell'effetto speciale, il suono deve essere forte, incisivo [...] Si tratta dunque di un suono *presente* nel pieno significato del termine”⁵⁶⁷.

Per quanto apparentemente azzardato, un simile parallelismo oltrepassa l'utilizzo condiviso delle potenzialità del suono: fantascienza e documentario, soprattutto nei casi in cui quest'ultimo è imparentato tanto strettamente alla propaganda, hanno in comune una particolare tensione verso le finalità ultime dell'autenticazione, ovvero il corroboramento di quell'effetto di realtà che forza lo spettatore nella posizione di non poter dubitare dell'esistenza fattuale di dispositivi, creature e spazi rappresentati. In questo senso, se per essere effettiva la propaganda deve ribadire la veridicità di ciò che appare sullo schermo, l'utilizzo del suono – per quanto “falso”, cioè non in presa diretta – non può prescindere da una simile necessità: l'effetto di realtà, quando non ottenuto tramite i processi di significazione assicurati dal realismo, obbliga al ricorso smalzato di strategie retoriche e formali che proprio dal realismo si allontanano radicalmente e nondimeno ambiscono ad attestare attraverso la materialità e l'incisività degli elementi tecnici, nello specifico del suono, una medesima veridicità.

L'influenza reciproca di suono e tecnologia conferma ciò che Carmelo Marabello ha osservato in relazione a *Il cammino degli eroi* e che può essere facilmente esteso a *Cronache dell'Impero*, ovvero sia il fatto di essere in presenza di “una macchina filmica inscritta in un progetto di modernità [...] [che si dà] come *teoria* della macchina in quanto inveramento dell'epoca”⁵⁶⁸. Ne consegue, dunque, che un film concepito come un elogio dell'efficienza dell'infrastruttura coloniale, qui esemplificata dal servizio postale, dapprima assume le forme di un poema visivo sul paesaggio africano, ma alla fine si rivela essere nient'altro che una sinfonia modernista interamente costruita sul rumore – e paradossalmente, pure, una dimostrazione del potere coloniale. La serie dimostra difatti che “il suono è iscritto da principio entro la panoplia del potere. Equivalente all'articolazione dello spazio, esso indica il limite di un territorio e il mezzo per essere intesi all'interno di quello [...] E siccome il rumore è una fonte di potere, il potere lo ha sempre ascoltato con una certa fascinazione”⁵⁶⁹.

Jacques Attali ha illustrato inoltre la connessione tra rumore e potere come segue: “Il rumore è una questione di potere; quando il potere trova la propria legittimazione nella paura che ispira, esso monopolizza il rumore”⁵⁷⁰. Lo studioso francese non è tuttavia il solo ad aver individuato in un legame tanto diretto la relazione tra rumore e potere: in *The Tuning of the World* di R. Murray Schafer, saggio che ha contribuito in maniera determinante alla formazione degli

⁵⁶⁷ Michel Chion, *Le Son au cinéma*, cit., pp. 67-68. Corsivi dell'autore.

⁵⁶⁸ Carmelo Marabello, “Macchinemondi”, cit., p. 119.

⁵⁶⁹ Jacques Attali, *Noise: The Political Economy of Music*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 1985, p. 6.

⁵⁷⁰ *Ivi*, p. 27.

studi sull'ecologia sonora, la connessione tra i due elementi è definita a partire dalla nozione di “rumore sacro”, un fenomeno incubato dalle società non secolarizzate ma poi esteso, a seguito della Rivoluzione industriale, al mondo profano che permette a coloro che detengono il potere di produrre dei rumori proibiti agli altri membri della comunità. Come spiega lo studioso,

L'associazione di rumore e potere non è mai perso terreno nell'immaginazione degli uomini. Discenda da dio, dal prete, dall'industriale, e più recentemente dall'uomo di televisione e dall'aviatore [...] Avere il ‘rumore sacro’ [...] significa avere l'autorità di produrlo senza alcuna censura. Dove il rumore è immune all'intervento umano si trova una sede di potere⁵⁷¹.

Sebbene le osservazioni di Schafer sembrano riecheggiare in quelle di Attali, il nesso che queste stabiliscono tra rumore, potere e tecnologia supporta la proposta che ha rintracciato nella connessione dei tre elementi il discorso specifico di *Cronache dell'Impero*. Tuttavia non sarebbe corretto definire il rumore come uno strumento di violenza e repressione, né tanto meno sarebbe appropriato associarne la portata alle manifestazioni più estreme e aggressive. Proprio come il potere, infatti, il rumore è uno strumento creativo: “esso rende possibile la creazione di un ordine nuovo su un altro livello di organizzazione, di un nuovo codice in un altro network”⁵⁷². Il rumore, che è in prima istanza il prodotto delle macchine dei colonizzatori, crea una sovrapposizione dei discorsi del potere, delle forme più “svilupate” dell'organizzazione sociale e del determinismo tecnologico che in ultima istanza coincide con l'ideologia del dominio coloniale come elaborata dal Regime fascista. Più esso è forte, più profonda è la percezione della potenza della missione civilizzatrice che esso sembra implicare.

La ricognizione delle funzioni del rumore in *Cronache dell'Impero* permette dunque di superare ciò che nella serie era comunemente associato con i regimi del realismo e del pittoresco: d'altronde, non è possibile attribuire al rumore un valore così preponderante senza che esso eserciti una pur minima influenza sull'estetica della serie.

Un uso tanto creativo del suono, infatti, giustifica l'analogia con quelle esperienze che trasversalmente hanno posto l'accento sugli elementi antinaturalistici, sensoriali e di shock tipici della modernità, ovvero il modernismo. Tuttavia, come è già stato osservato, la falsa divisione tra avanguardia modernista e tradizione documentaria ha spesso impedito il legittimo riconoscimento di tutta una serie molto consistente di influenze, convergenze e ibridazioni. Ciò che Bill Nichols definisce senza mezzi termini una “repressione” è giunta persino a mettere tra parentesi il fatto che “l'emersione della pratica documentaria negli anni Venti e Trenta legò

⁵⁷¹ R. Murray Schafer, *The Tuning of the World*, Destiny, Rochester 1977, p. 76.

⁵⁷² Jacques Attali, *Noise*, cit., p. 33.

assieme diversi elementi – il realismo fotografico, la narrazione, il modernismo e la retorica – in una fase in cui tanto la tecnologia cinematografica quanto le tecniche di persuasione furono funzionali ai bisogni del moderno stato-nazione”⁵⁷³.

Ai quattro elementi individuati dallo studioso americano (realismo fotografico, narrazione, modernismo e retorica) è necessario aggiungerne un quinto, del tutto analogo e complementare: il suono. Malte Hagener, a partire proprio da questa necessità, ha commentato: “il suono come tecnologia e come medium, da una parte, diede un contributo determinante alle strategie di persuasione e, dall’altra, incoraggiò i sentimenti nazionali connettendoli al cinema. Un discorso retorico fu più facile con il cinema”⁵⁷⁴. Sebbene si intuisca nei termini di Hagener una connotazione focalizzata in maniera quasi esclusiva sulla voce del commentatore, un’argomentazione del genere regge nondimeno un discorso che abbia per oggetto l’intero spettro degli effetti sonori. Dopotutto, è la storia stessa del modernismo ad avere il rumore tra i propri protagonisti. Ed è il rumore, inoltre, il cuore pulsante della sperimentazione futurista in musica, come per esempio il noto caso dell’arte del rumore di Luigi Russolo, “una ineluttabile espressione delle macchine e dei motori della modernità”⁵⁷⁵.

Sopraffacendo le spettacolari realizzazioni della colonizzazione fascista con il rumore, *Cronache dell’Impero* si inserisce a pieno titolo nella tradizione del cinema politico, documentario e d’avanguardia all’interno della quale rottura, frammentazione, eterogeneità e shock occupano una posizione molto avanzata. La battaglia contro il pittoresco e l’esotismo avente per obiettivo “la documentazione della conquista civile” combattuta sotto gli emblemi del modernismo non conduce necessariamente alla realizzazione di una serie modernista, cosa che di certo *Cronache dell’Impero* non può pretendere di essere, né tanto meno è di per sé sufficiente per marginalizzare o neutralizzare quegli aspetti pittoreschi ed esotici che pure hanno un peso non indifferente nella rappresentazione delle colonie a opera del Luce.

Tuttavia, il tentativo di integrare codici e moduli provenienti da tradizioni diverse, apparentemente inconciliabili, risulta essere una strategia talmente vincente che in nessuna altra occasione le realizzazioni della modernità e della modernizzazione hanno ricevuto una più efficace rappresentazione che in *Cronache dell’Impero*. Per questa ragione, al netto di una produzione imperiale piuttosto deludente, specie nel confronto con quanto realizzato durante la guerra d’Etiopia, la serie rappresenta la punta di diamante di un processo di rinnovamento dei moduli espressivi e stilistici del documentario Luce che fu troncato sul nascere nel momento in

⁵⁷³Bill Nichols, “Documentary Film and the Modernist Avant-Garde”, *Critical Inquiry*, cit., p. 608.

⁵⁷⁴Malte Hagener, *Moving Forward, Looking Back*, cit., p. 214.

⁵⁷⁵Douglas Kahn, *Noise, Water, Meat*, cit., p. 57.

cui il Regime abbandonò i territori dell’Africa Orientale Italiana e i “pionieri della nuova civiltà” al loro infausto destino.

CONCLUSIONI

Se le vicende dell’Africa Orientale Italiana si conclusero attorno alla metà del 1941 con la perdita improvvisa e traumatica di tutti i territori occupati, la storia del documentario imperiale giunse al proprio capolinea in maniera non meno inaspettata, addirittura un paio di anni prima del tracollo dell’entità che esso intendeva “documentare”. È già stato messo in evidenza come il graduale decadimento del Reparto Foto-cinematografico per l’Africa Orientale abbia comportato il parziale abbandono dei moduli e delle forme che il documentario imperiale aveva sviluppato già dai primi mesi della guerra d’Etiopia. In sede di conclusioni, la portata della questione deve essere estesa al fine di mettere in rilievo le ragioni per le quali il documentario imperiale fosse inevitabilmente votato al fallimento. Una illustrazione assai potente proviene da *Sui fronti dell’Impero*, il penultimo film prodotto dal Reparto Foto-cinematografico, già al tempo assorbito dall’Ufficio Stampa e Propaganda “Africa Orientale”. Come un documentario che descrive una operazione militare coronata dal successo (l’occupazione di Moyale e Buna, in Kenya) possa riuscire a raccontare il radicale disfacimento del progetto imperiale, e di conseguenza il fallimento del documentario imperiale, può non essere immediatamente chiaro. È perciò necessario una breve ricostruzione del contesto prima di riprendere le fila di quanto avanzato finora.

Nell’anno di produzione di *Sui fronti dell’Impero*, il 1940, l’Italia entrò in guerra dopo parecchi mesi di esitazioni più che ragionevoli, credendo che i numerosi successi dell’alleato tedesco stessero avviando il conflitto verso una conclusione favorevole per le forze dell’Asse. Di conseguenza, Mussolini accelerò la discesa in campo del paese convinto che non avrebbe potuto altrimenti godere dei frutti della vittoria imminente ma pure consapevole che mezzi e risorse erano ancora assai lontani dal potersi considerare soddisfacenti. La certezza di una risoluzione definitiva nel giro di pochi mesi fece sottovalutare persino la questione della ridicola quantità di munizioni a disposizione delle truppe. Tra i teatri di guerra in cui il paese si impegnò da subito, quello in Africa orientale pareva essere il più propizio per tre ragioni. Le truppe italiane erano impegnate da cinque anni in quei territori per reprimere le forze ribelli abissine e potevano ormai vantare una certa familiarità. Un numero crescente di ascari e di dubat erano stati addestrati e armati a sufficienza, e già alla fine del 1939 l’esercito poteva contare su 200.000 unità. Infine, allo scoppio del conflitto, le truppe inglesi in Africa orientale erano un decimo delle sole truppe indigene italiane, e la situazione era ugualmente sbilanciata in rapporto a mezzi e armamenti. La seconda metà del 1940, dunque, vide il successo arridere all’Italia nei territori d’oltremare, mentre

nel vecchio continente cominciavano a intravedersi i primi segni di cedimento politico e militare. Eppure, che il fronte africano non fosse in nessun modo determinante per l'esito della guerra nel suo complesso, per quanto ovvio, è dimostrato anche dalla copertura "documentaristica" a dir poco insufficiente che il Luce approntò per l'occasione. Il Reparto, che pure aveva dato prova del proprio valore cinque anni prima, era ormai la parodia di se stesso ("la favola di tutto l'Impero", si ricorderà). I pochissimi film realizzati durante il conflitto non presentavano alcuna parentela con quello che era stato fino a pochi anni prima il documentario imperiale.

In questo elaborato l'analisi è stata condotta a partire dall'individuazione di tre assi – storia, geografia e tecnologia – attorno ai quali sono stati condensate alcune serie di forme, di temi e di discorsi che hanno permesso l'emersione di un idealtipo, il documentario imperiale. Verso questo modello tendevano, in maniera più o meno coerente e più o meno consapevole, tutti i documentari dell'Istituto Luce aventi per soggetto l'Africa Orientale Italiana realizzati nel periodo compreso tra le prime avvisaglie della guerra d'Etiopia e la fine degli anni Trenta.

Nessun film presenta una perfetta corrispondenza tra i propri tratti e quelli del documentario imperiale. Tutti ne sposano la linea, mutuandone le forme, i temi e i discorsi a differenti livelli di complessità. In definitiva, il documentario imperiale ha avuto funzione di specchio delle ambizioni di un regime che individuò una delle proprie missioni storiche nello stabilimento di un laboratorio nei territori d'oltremare in cui sperimentare una forma di modernità in vitro. Di questa definizione generica alcuni film esplorarono la portata storica dell'impresa, altri il suo valore trasformativo rispetto alla realtà fisica e spirituale dell'Impero, altri ancora i mezzi (tecnologici nella più ampia eccezione del termine) che ne determinavano i presupposti euristici e fattuali.

Tutti indistintamente perseguirono un nucleo di obiettivi condivisi, in primis la divulgazione dell'opera italiana in Africa orientale e il rafforzamento delle formazioni ideologiche legate alla politica del Regime (il nazionalismo, l'imperialismo e il razzismo, per non nominare che i più evidenti). Era dunque inevitabile a partire da questi presupposti che sul medio termine si producesse uno scarto incolmabile tra il documentario imperiale e la costruzione dell'Impero. Da un lato, infatti, stava un progetto retto interamente dalla volontà di dare concretezza alla versione imperiale della modernità fascista e, dall'altra, la realtà fattuale di un processo che non poteva certamente garantire nei tempi e nei modi desiderati quanto il cinema andava contemporaneamente illustrando. *Sul fronte dell'Impero* risponde a una domanda che a questo punto potrebbe sorgere spontanea: cosa succede quando lo scarto è talmente vistoso da non poter essere più colmato?

Il documentario imperiale aveva a sua disposizione diverse soluzioni: il modernismo, l'epica, lo spettacolo e un bagaglio retorico in cui erano ammassati senza remore di sorta la romanità, il prestigio razziale, l'orgoglio nazionalista, lo "stile fascista", gli appelli alla mobilitazione collettiva e altro ancora. A rendere funzionanti questi strumenti era la convinzione che l'Impero fosse realmente un punto di svolta per le sorti della nazione. Grazie a questo, era comunemente creduto, l'Italia avrebbe potuto vedere soddisfatte le rivendicazioni e le esigenze che ne travagliavano la vita dai tempi dell'Unità.

L'Impero nacque sulle promesse di una classe dirigente consapevole della montatura, che chiese al cinema e agli altri mezzi di comunicazione di massa di partecipare alla finzione e trasformarla in una realtà il meno possibile posticcia. Il silenzio del Luce nei tardi anni Trenta dimostrava l'imbarazzo di una istituzione che, pur avendo individuato una strategia per rinfocolare la verità della finzione, avrebbe necessitato di mezzi più ingenti per continuare a battere la grancassa dell'Impero. Il documentario imperiale, d'altronde, costava molto. L'entità degli investimenti giustificò il ricorso ai migliori professionisti del vivaio del Luce, lo stabilimento di un apposito Reparto gestito da uomini di indubbio potere, il controllo meticoloso del presidente dell'Istituto e le attenzioni interessate dei dirigenti della propaganda e del cinema.

Ciò che *Sul fronte dell'Impero* dimostra è che quando vennero meno questi requisiti il documentario imperiale semplicemente scomparì. Anziché immaginare modelli alternativi, con *Sul fronte dell'Impero* il Luce (o più propriamente l'Ufficio Stampa per l'Africa Orientale del Ministero per le colonie, che aveva fagocitato il Reparto) ritornò alle formule che precedettero storicamente il documentario imperiale. Qualche elemento in particolare risulta essere significativo a questo proposito. Per esempio, il film è introdotto da alcune mappe animate che, diversamente da quelle incluse nei documentari imperiali, si limitano giusto all'illustrazione delle manovre militari in atto per mezzo di frecce che partono da alcuni villaggi di confine e si dirigono verso altri punti localizzati all'esterno dell'Impero. L'esotismo torna a essere il filo rosso che lega le rappresentazioni del territorio etiopico. Inoltre, a tratti si ripropone persino la presenza di un paesaggio abietto del tutto ingiustificato e controproducente, specialmente se si considera la complessità del discorso sul paesaggio portato avanti dal documentario imperiale già qualche anno prima della conquista dell'Etiopia. È sufficiente riportare un brano del commento: "Le alte acacie ombrellifere e i cespugli che verdeggiano intorno a esse ristorano e riparano l'occhio stanco dalla monotonia della sconfinata distesa. Qui si incontrano rari pastori, *simboli viventi di un mondo primitivo*, lontano da ogni contatto con il consorzio civile, territorio ideale per la caccia grossa. Struzzi, gazzelle, giraffe: al primo allarme fuggono a precipizio". Ad accompagnare queste parole si vedono immagini di desolazione, territori desertici e pietrosi, una natura ostile

che non presenta tracce del passaggio dell'uomo in generale e dell'uomo bianco in particolare. In effetti, altra ragione del carattere straordinario del film, i soldati sul fronte dell'Impero sono tutti dubat e non vi è un solo bianco presente. Pur essendo vestiti con le uniformi del corpo coloniale, i protagonisti del documentario sono impegnati in una forma di guerriglia tutt'altro che moderna, combattuta nella boscaglia tra assalti fulminei e pazienti appostamenti, esattamente l'opposto della guerra tecnologicamente e militarmente innovativa raccontata dal Reparto cinque anni prima.

Fatta eccezione per una scena in cui compaiono tre carri armati, le immagini di *Sul fronte dell'Impero* potrebbero verosimilmente essere state girate decenni prima, tanto sono distanti dal documentario imperiale (si pensi, per esempio, alla lunga sequenza della costruzione delle corde per mezzo delle piante di agave o su un altro piano alle gravi mancanze nella composizione formale e nel montaggio). Per un film che si regge su un equilibrio precario di spazi vuoti e tempi morti, l'unica sequenza epica, quella della carica della cavalleria, non può naturalmente che risultare eccentrica in maniera quasi straniante. Ed è infatti percepita come un corpo esterno innestato lì a forza, come se fosse un frammento di un film di finzione sulle guerre napoleoniche (il commento sostiene che la carica della cavalleria indigena "richiama alla mente episodi di guerre d'altri tempi"). Infine, la sequenza conclusiva è composta da inquadrature fisse di discreta durata del villaggio strappato al nemico, una sfilata di abitazioni in pietra e capanne con i tetti di paglia, strade sgombre, fortini abbandonati, nessuna presenza umana e una spessa coltre di nubi sopra l'orizzonte. Nessuna traccia di vittoria, nessun accenno all'Italia e all'Impero, nessun tentativo di coinvolgere lo spettatore in delle vicende che è assai improbabile possano essere in qualche modo recepite come riguardanti la medesima guerra mondiale che il paese sta combattendo.

Se nello scarto tra rappresentazione e realtà si è rintracciata la portata storica del documentario imperiale, il caso di *Sul fronte dell'Impero* prova che quando la rappresentazione non è regolata da alcuno schema, la realtà irrompe nelle forme di una radicale alterità di luoghi, azioni e persone. Ogni aspetto risulta del tutto estraneo allo spettatore italiano. Eppure già in quello scarto risiedevano gli indizi di un fallimento prevedibile all'origine del progetto perché ancorato a sua volta a un progetto di portata maggiore, l'Impero, di per sé disastroso e disfunzionale.

In scala ridotta la questione è già presente nella contraddizione al cuore della produzione bellica del Reparto, ovvero sia l'esigenza di conciliare la missione individuata nella "documentazione della storica impresa" con i limiti intrinseci di un conflitto che lasciava pochissimi margini operativi a quegli operatori del Luce che avessero voluto rimanere fedeli al proprio mandato. Poiché la risposta è stata quella di respingere i dettami del realismo a favore di

una concezione modernista del documentario, capace per giunta di incontrare su un terreno assai favorevole l'esigenza di imprimere una patente di modernità alla guerra e all'Impero, la portata storica del documentario imperiale oltrepassa, per quanto possa apparire paradossale, quell'esperienza di durata limitata e di portata ancora meno rilevante che è stata l'Impero. Alla luce di ciò, una ricostruzione della via fascista alla modernità che non voglia fare a meno del cinema non può non prendere in considerazione il documentario imperiale, anche e soprattutto in virtù dei suoi caratteri programmatici, per quanto irrisolti e in larga misura incompiuti.

L'idea di Impero cinematografico che attraversa l'elaborato, dopotutto, si fonda proprio sulla necessità di esplorare lo scarto tra rappresentazione e realtà per tramite di un'attitudine analitica verso il documentario né prescrittiva né determinista. L'ampiezza del divario non è una pregiudiziale da cui dipende l'attribuzione di meriti e virtù, né un peccato originale tipico della propaganda a cui lo storico deve muovere battaglia per consentire all'autenticità della realtà di imporsi sulle "licenze immaginative" della rappresentazione. Considerare come una norma il fatto che il documentario rivendichi il reale appanna il giudizio dello storico. In questo senso, pare difficile non dare valore di sintomo alla curiosa circostanza per la quale gran parte della generazione formata dal Centro Sperimentale e dai Cineguf e poi inserita nel Luce proseguì la propria carriera nel cinema popolare degli anni Cinquanta e Sessanta. Forse, al di là dei moti astrali dell'industria e del mercato, si potrebbe persino immaginare un nesso, per quanto ancora tutto da verificare, tra il documentario del Luce e il film d'avventura, il filone storico-mitologico o il western all'italiana. Indizi sparsi nel dibattito sulla storiografia del cinema italiano autorizzano a ritenere che i tempi siano maturi per mettere in questione l'egemonia del paradigma realista che ha caratterizzato la tradizione della disciplina, magari attraverso modalità e soluzioni meno ludiche di una moratoria.

Individuare tensioni verso il melodramma, lo spettacolo, l'utopia, la totalità e le molteplici declinazioni dell'immaginazione, soluzioni tecniche di impronta anti-naturalista aventi per obiettivo la stimolazione sensoriale dello spettatore e tendenze moderniste al cuore del documentario istituzionale è da questa prospettiva un contributo, peraltro modesto, alla messa in discussione dell'egemonia del paradigma realista. La cultura visuale della modernità fascista resta un terreno fertile che richiede ulteriori scavi, soprattutto in relazione alla possibilità di ripensare la storia del cinema italiano alla luce dei nuovi doveri che lo scenario socio-economico contemporaneo impone allo storico.

Chiudere i conti in sospeso con quella è un imperativo ineludibile per la comprensione dei limiti e delle aporie, se non del fallimento, del progetto di modernità in cui oggi siamo immersi.

BIBLIOGRAFIA

“Per gli esploratori”, *La Lettura*, n. 3, 1903.

“Invito al viaggio”, *Cinema Illustrazione*, vol. 6, n. 17, 1931.

“Il film nelle colonie”, *L’Azione coloniale*, 3 Maggio 1934.

“Aspetti sociali del cinema educativo”, *Cineomnia*, n. 18, 1935.

“Un nuovo documentario sull’Abissinia”, *Cinema Illustrazione*, vol. 8, n. 49, 1935.

“Il cinema per l’Impero”, *Lo schermo*, vol. 2, n. 6, 1936.

“La quinta mostra d’arte cinematografica di Venezia. I cortometraggi”, *Bianco & Nero*, vol. 1, n. 9, 1937.

128° Legione Camicie Nere. Documentario fotografico dell’attività svolta durante la campagna per la conquista dell’Impero Fascista, Alfieri & Lacroix, Milano 1937.

Opera omnia di Benito Mussolini, a cura di Duilio Susmel e Edoardo Susmel, 35 voll., La Fenice, Firenze 1951-1962.

Aa.Vv, *I cineoperatori. La storia della cinematografia italiana dal 1895 al 1940 raccontata dagli autori della fotografia*, AIC, Roma 1999.

Alberto Acquarone, “Violenza e consenso nel fascismo italiano”, *Storia contemporanea*, vol. 10, n. 1, 1979.

Walter L. Adamson, “Contexts and Debates Fascinating Futurism: The Historiographical Politics of an Historical Avant-Garde”, *Modern Italy*, vol. 13, n. 1, 2008.

Giorgio Agamben, *Che cos’è un dispositivo*, nottetempo, Roma 2006.

Elena Aga Rossi, “La politica estera e l’Impero”, in Giovanni Sabbatucci, Vittorio Vidotto (a cura di), *Storia d’Italia*, vol. 4, Laterza, Roma-Bari 1997.

Sarah Ahmed, *The Promise of Happiness*, Duke University Press, Durham-London 2010.

Ian Aitken, *Film and Reform: John Grierson and the Documentary Film Movement*, Routledge, New York-London 1990.

Id., *Realist Film Theory and Cinema. The Nineteenth-Century Lukacsian and Intuitionist Realist Tradition*, Manchester University Press, Manchester 2006.

Stuart C. Aitken, Leo E. Zonn (a cura di), *Place, Power, Situation and Spectacle: A Geography of Film*, Rowman & Littlefield, Lanham-London 1994.

Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, University of Chicago Press, Chicago 1983.

Salvatore Ambrosino, “Cinema e propaganda in Africa Orientale Italiana”, *Ventesimo secolo*, vol. 1, n. 1, 1991.

Giovanni Amendola, *Intervista sull’antifascismo*, a cura di Pietro Melograni, Laterza, Bari 1976.

- Jacqueline Andall, Derek Duncan (a cura di), *Italian Colonialism: Legacy and Memory*, Peter Lang, Bern 2005.
- Benedict Anderson, *Comunità immaginate. Origini e fortune dei nazionalismi*, manifestolibri, Roma 1996, or. 1983.
- Perry Anderson, "Modernity and Revolution", *New Left Review*, n. 144, 1984.
- Maura Angeli, Paolo Boccafoglio, Rossano Recchia, Camillo Zadra, *Il bianco e il nero. Immagini dell'Africa e degli africani nei resoconti di viaggio*, Museo Storico Italiano della Guerra, Rovereto 1993.
- Adriano Aprà, "Primi approcci al documentario italiano", in AA.VV., *A proposito di documentario*, Annali dell'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, Roma 1998.
- Donatello Aramini, *George L. Mosse, l'Italia e gli storici*, FrancoAngeli, Milano 2010.
- Mino Argentieri, *L'occhio del regime*, II ed. aggiornata, Bulzoni, Roma 2003.
- Id., "Il cinema ai Littoriali", *Bianco & nero*, n. 547, 2004.
- David Arnold, "Europe, Technology and Colonialism in the 20th Century", *History and Technology*, vol. 21, n. 1, 2005.
- David Atkinson, "Geopolitics, Cartography and Geopolitical Knowledge: Envisioning Africa from Fascist Italy", in Morag Bell, Robin Butlin, Michael Heffernan (a cura di), *Geography and Imperialism, 1820-1940*, Manchester University Press, Manchester 1995.
- Jacques Attali, *Noise: The Political Economy of Music*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 1985.
- George W. Baer, *The Coming of the Italian-Ethiopian War*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1967.
- Id., *Test Case: Italy, Ethiopia and the League of Nations*, Hoover Institution Press, Stanford 1976.
- Bela Balazs, "Lo spirito del film", *Bianco e nero*, vol. 4, n. 2, 1940.
- Alfredo Baldi, "I documentari della Cines", *Immagine: note di storia del cinema*, vol. 2, n. 3, 1983
- Id., "Tutti in tuta bleu: cronache dal CSC (1934-1945)", *Bianco & nero*, n. 566, 2010.
- Alfredo Baldi, Silvio Celli, "La scuola 'sperimentale' di cinema: da Bottai a Ciano", *Bianco & nero*, n. 560, 2008.
- Luigi Balestrazzi, *Il cinematografo e l'Impero*, Europa, Roma 1939.
- Giacomo Balla, Benedetta, Fortunato Depero, Gerardo Dottori, Fillia, Filippo Tommaso Marinetti, Enrico Prampolini, Mino Somenzi, Tato, *Manifesto dell'Aeropittura*, in Filippo Tommaso Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano De Maria, Mondadori, Milano 1972.
- Daniela Baratieri, *Memories and Silences Haunted by Fascism. Italian Colonialism MCMXXX-MXMLX*, Peter Lang, Bern 2010.
- Umberto Barbaro, "Piccola storia del film documentario in Italia", *Quadrivio*, vol. 4, n. 45, 1936, ora in Id., *Realismo e neorealismo*, vol. 2, "Cinema e teatro", a cura di Gian Piero Brunetta, Editori Riuniti, Roma 1976.
- Id., "Soggetto e sceneggiatura", *Bianco e nero*, vol. 3, n. 7, 1939.

- Umberto Barbaro, Luigi Chiarini (a cura di), *Problemi del film*, Edizioni di Bianco e Nero, Roma 1939.
- Theodor X. Barber, “The Roots of Travel Cinema. John L. Stoddard, Burton Holmes and the Nineteenth-Century Illustrated Travel Lecture”, *Film History*, vol. 5, n. 1, 1993.
- Trevor J. Barnes, James S. Duncan (a cura di), *Writing Worlds: Discourse, Text and Metaphor in the Representation of Landscape*, Routledge, London-New York 1992.
- Giulia Barrera, “Mussolini’s Colonial Race Laws and the State-Settler Relations in Africa Orientale Italiana (1935-41)”, *Journal of Modern Italian Studies*, vol. 8, n. 3, 2003.
- Mark Bassin, “Imperialism and the Nation State in Friedrich Ratzel’s Political Geography”, *Progress in Human Geography*, n. 11, 1987.
- Jean-Louis Baudry, *L’Effet cinéma*, Albatros, Paris 1967.
- Louis Bayman, Sergio Rigoletto (a cura di), *Popular Italian Cinema*, Palgrave, Basingstoke 2013.
- André Bazin, “Vie et mort de la surimpression”, in *Qu’est-ce que le cinéma*, vol. I, Editions du cerf, Paris 1958.
- Id., “Le mythe du cinéma total”, in *Qu’est-ce que le cinéma*, vol. I, Editions du cerf, Paris 1958.
- Id., “L’Evolution du langage cinématographique”, *Qu’est-ce que le cinéma*, vol. I, Editions du cerf, Paris 1958.
- Keith Beattie, “From City Symphony to Global City Film: Documentary Display and the Corporeal”, *Screening the Past*, n. 20, 2006.
- Giovanni Belardelli, *Il ventennio degli intellettuali. Cultura, politica, ideologia nell’Italia fascista*, Laterza, Roma-Bari 2005.
- Morag Bell, Robin Butlin, Michael Heffernan (a cura di), *Geography and Imperialism, 1820-1940*, Manchester University Press, Manchester 1995.
- John Belton, “CinemaScope and Historical Methodology”, *Cinema Journal*, vol. 28, n. 1, 1988.
- Id., *Widescreen Cinema*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1992.
- Alberto Beltrame, Giuseppe Fidotta, Andrea Mariani (a cura di), *At the Borders of (Film) History: Temporality, Archaeology, Theories*, Forum, Udine 2015.
- Ruth Ben-Ghiat, “The Politics of Realism: Corrente di vita giovanile and Youth Culture of the 1930s”, *Stanford Italian Review*, vol. 8, nn. 1-2, 1990.
- Ead., “Fascism, Writing, and Memory: The Realist Aesthetics in Italy, 1930-1950”, *The Journal of Modern History*, vol. 67, n. 3, 1995.
- Ead., “Italian Fascism and the Aesthetics of the ‘Third Way’”, *Journal of Contemporary History*, vol. 31, n. 2, 1996.
- Ead., “Envisioning Modernity: Desire and Discipline in the Italian Fascist Film”, *Critical Inquiry*, vol. 23, n. 1, 1996.
- Ead., *La cultura fascista*, Il Mulino, Bologna 2000.

- Ead., "The Italian Colonial Cinema: Agendas and Audiences", *Modern Italy*, vol. 8, n. 1, 2003.
- Ead., "Unmaking the Fascist Man: Masculinity, Film and the 'Transition from Dictatorship'", *Journal of Modern Italian Studies*, vol. 10, n. 3, 2005.
- Ead., "Modernity Is Just Over There: Colonialism and Italian National Identity", *interventions*, vol. 8, n. 3, 2006.
- Ead., "Narrating War in Fascist Empire Cinema", in Marco Mondini, Massimo Rospocher (a cura di), *Narrating War: Early Modern and Contemporary Perspectives*, Il Mulino/Duncker & Humblot, Bologna/Berlin 2013.
- Ead., *Italian Fascism's Empire Cinema*, Indiana University Press, Bloomington 2015.
- Ruth Ben-Ghiat, Mia Fuller (a cura di), *Italian Colonialism*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2005.
- Walter Benjamin, *The Arcades Project (1927-1940)*, Harvard University Press, London-Cambridge, Mass. 2002.
- Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, a cura di Fabrizio Desideri, Donzelli, Roma 2012.
- Bruce Bennett, Marc Fursteanau, Adrian MacKenzie (a cura di), *Cinema and Technology: Cultures, Theories, Practices*, Routledge, New York-London 2009.
- Fabio Benzi, *Arte in Italia tra le due guerre*, Bollati Boringhieri, Torino 2013.
- Marshall Berman, *L'esperienza della modernità*, Il Mulino, Bologna 1985, or. 1982.
- Giampaolo Bernagozzi, *Il mito dell'immagine*, Clueb, Bologna 1983.
- Sila Berruti, Luca Mazzei, "Il giornale mi lascia freddo". I film dal vero della Libia (1911-1912) e il pubblico italiano", *Immagine: note di storia del cinema*, n.s., n. 3, 2010.
- Sila Berruti, Sarah Pesenti Compagnoni, "Luca Comerio in Libia: documenti non ufficiali di una pagina di storia", *Immagine: note di storia del cinema*, n.s., n. 4, 2011.
- Giorgio Bertellini, *Italy in Early American Cinema. Landscape, Race, and the Picturesque*, Indiana University Press, Bloomington 2010.
- Id., "Colonial Autism: Whitened Heroes, Auditory Rhetoric and National Identity in Interwar Italian Cinema", in Patrizia Palumbo (a cura di), *A Place in the Sun: African in Colonial Culture from Post-Unification to the Present*, University of California Press, Berkeley 2003.
- Marco Bertozzi, *L'immaginario urbano nel cinema delle origini: la veduta Lumière*, CLUEB, Bologna 2001.
- Id., *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Marsilio, Venezia 2008.
- Homi K. Bhabha, "The Other Question: Stereotype, Discrimination and the Discourse of Colonialism", *Screen*, vol. 24, n. 2, 1983.
- Karin Bijsterveld, *Mechanical Sound: Technology, Culture and Public Problems of Noise in the Twentieth Century*, The MIT Press, Cambridge, Mass. 2008.
- Peter J. Bloom, *French Colonial Documentary. Mythologies of Humanitarianism*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2008.

- Francesco Bolzoni, *Il progetto imperiale. cinema e cultura nell'Italia del 1936*, La Biennale di Venezia, Venezia 1976.
- David Bordwell, *On the History of Film Style*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1997.
- Giuseppe Bottai, "Il soldato fascista: milite e operaio", in *L'Impero coloniale fascista*, a cura di Mario Giordano, Istituto Geografico De Agostini, Novara 1938.
- Edoardo Boria, *Cartografia e potere*, UTET, Torino 2007.
- Id., "Geopolitical Maps: A Sketch History of a Neglected Trend in Cartography", *Geopolitics*, vol. 13, n. 2, 2008.
- Riccardo Bottoni, "La 'marcia da Roma' a scuola. Fascisti e cattolici per la 'civiltà' e l'Impero", in Riccardo Bottoni (a cura di), *L'Impero fascista. Italia ed Etiopia (1935-1941)*, Il Mulino, Bologna 2008.
- Riccardo Bottoni (a cura di), *L'Impero fascista. Italia ed Etiopia (1935-1941)*, Il Mulino, Bologna 2008.
- Emily Braun, "Expressionism as Fascist Aesthetics", *Journal of Contemporary History*, vol. 31, n. 2, 1996.
- Ead., *Mario Sironi and Italian Modernism: Art and Politics under Fascism*, Cambridge University Press, Cambridge 2000.
- Peter Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*, Pratiche, Parma 1985, or. 1976.
- Gian Piero Brunetta, *Umberto Barbaro e l'idea di neorealismo (1930-1945)*, Liviana, Padova 1969.
- Id., *Intellettuali, cinema e propaganda tra le due guerre*, Patron, Bologna 1972.
- Id., "Mise en page dei cinegiornali e mise en scène mussoliniana", in Riccardo Redi (a cura di), *Cinema italiano sotto il fascismo*, Marsilio, Venezia 1979.
- Id., *Storia del cinema italiano*, 4 voll., Laterza, Roma-Bari 2008-2009, or. 1979-1982.
- Gian Piero Brunetta, Jean A. Gili, *L'ora d'Africa del cinema italiano*, Materiali di Lavoro, Rovereto 1990.
- Peter Brunette, *Roberto Rossellini*, University of California Press, Berkeley 1996.
- Vincenzo Buccheri, *Stile Cines. Studi sul cinema italiano 1930-1934*, Vita & Pensiero, Milano 2004.
- Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1984, or. 1974.
- Alberto Burgio, "Per la storia del razzismo italiano", in Alberto Burgio (a cura di), *Il razzismo nella storia d'Italia, 1870-1945*, Il Mulino, Bologna 1999.
- Alberto Burgio (a cura di), *Il razzismo nella storia d'Italia, 1870-1945*, Il Mulino, Bologna 1999.
- Timothy Burke, "'Our Mosquitoes Are Not So Big': Images and Modernity in Zimbabwe", in Paul S. Landau, Deborah D. Kaspin (a cura di), *Images and Empire: Visuality in Colonial and Postcolonial Africa*, University of California Press, Berkeley 2002.
- James Burns, *Cinema and Society in the British Empire, 1895-1940*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2013.
- Giulio Bursi, "Inquadrare la materia: tracce di un metodo pedagogico", *Bianco & nero*, n. 566, 2010.

- Id., “The Rest Is Our Business. La ‘questione’ sperimentale (dalle origini agli anni Sessanta)”, in Adriano Aprà (a cura di), *Fuori norma. La via sperimentale del cinema italiano*, Marsilio, Venezia 2013.
- Patrizia Caccia, Mirella Mingardo (a cura di), *Ti saluto e vado in Abissinia. Propaganda, consenso, vita quotidiana attraverso la stampa periodica, le pubblicazioni e i documenti della Biblioteca Nazionale Braidense*, Viennepierre edizioni, Milano 1998.
- Roger Caillois, *Il mito e l'uomo* (1939), Bollati Boringhieri, Torino 1998.
- Heriberto Cairo, “Portugal Is Not a Small Country: Maps and Propaganda in the Salazar Regime”, *Geopolitics*, vol. 11, n. 1, 2006.
- Gian Paolo Calchi Novati, *L’Africa in Italia: una storia coloniale e postcoloniale*, Carocci, Roma 2011.
- Orio Caldiron (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Vol. 5, 1934-1939, Marsilio/Bianco&Nero, Venezia/Roma 2006.
- Costantino Caldo, *Il territorio come dominio. La geografia italiana durante il fascismo*, Loffredo, Napoli 1982.
- Claudio Camerini (a cura di), *Acciaio. Un film degli anni Trenta*, CSC/Nuova Eri, Roma/Torino 1990.
- Luca Caminati, “Alberto Cavalcanti e il ‘documentario narrativo’: il ruolo della tradizione documentaristica nella formazione del cinema neorealista”, *Bianco & nero*, n. 567, 2010.
- David Campbell, Marcus Power, “The Scopic Regime of ‘Africa’”, in Fraser MacDonald, Rachel Hughes, Klaus Dodds (a cura di), *Observant States: Geopolitics and Visual Culture*, I.B. Tauris, London-New York 2010.
- Mauro Canali, “Repressione e consenso nell’esperimento fascista”, in Emilio Gentile (a cura di), *Modernità totalitaria. Il fascismo italiano*, Laterza, Roma-Bari 2008.
- Renato Cancellieri, “Filmi documentari”, *L’Azione coloniale*, 18 May 1933.
- Philip Cannistraro, *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*, Laterza, Roma-Bari 1975.
- Federico Caprotti, “Destructive Creation: Fascist Urban Planning, Architecture and New Towns in the Pontine Marshes”, *Journal of Historical Geography*, n. 33, 2007.
- Federico Caprotti, Maria Kaika, “Producing the Ideal Fascist Landscape: Nature, Materiality and the Cinematic Representation of Land Reclamation in the Pontine Marshes”, *Social and Cultural Geography*, vol. 9, n. 6, 2008.
- Maria Carazzi, *La Società Geografica Italiana e l’esplorazione coloniale in Africa*, La Nuova Italia, Firenze 1972.
- Massimo Cardillo, *Il duce in moviola: politica e divismo nei cinegiornali e documentari Luce*, Dedalo, Bari 1983.
- Ottorino Carletti, *Una guerra creatrice*, La Nuova Antologia, Roma 1936.
- Fabio Carpi, *Cinema italiano del dopoguerra*, Schwartz, Milano 1957.
- Noel Carroll, *Theorizing the Moving Image*, Cambridge University Press, Cambridge 1996.
- Francesco Casetti, *L’occhio del Novecento: cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano 2005.

Francesco Casetti, Jane Gaines, Valentina Re (a cura di), *In the Very Beginning, at the Very End*, Forum, Udine 2010.

Enrico Castelli (a cura di), *Immagini e colonie*, Tamburo Parlante, Montone 1998.

Emanuela Casti, *Reality as Representation: The Semiotics of Cartography and the Generation of Meaning*, Bergamo University Press, Bergamo 2000.

Teresa Castro, "Cinema's Mapping Impulse: Questioning Visual Culture", *The Cartographic Journal*, vol. 46, n. 1, 2009.

Ead., *La Pensée cartographique des images. Cinéma et culture visuelle*, Aléas, Lyon 2011.

Alberto Cavalcanti, "Documentari di propaganda", *Bianco e nero*, vol. 2, n. 10, 1938.

Pietro Cavallo, Luigi Goglia, Pasquale Iaccio (a cura di), *Cinema a poasso romano. Trent'anni di fascismo sullo schermo (1934-1963)*, Liguori, Napoli 2012.

Gianni Celati, "Situazioni esotiche sul territorio", in Anita Licari, Roberta Maccagnani, Lina Zecchi (a cura di), *Letteratura esotismo colonialismo*, Cappelli, Bologna 1978.

Silvio Celli, *Il cinema di Corrado D'Errico*, Tesi di laurea in Cinematografia documentaria, Università di Bologna, a.a. 1994-1995.

Id., "Nuove prospettive di ricerca", *Bianco e Nero*, n. 547, 2003.

Id., "Le guerre del LUCE", in Orio Caldiron (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Vol. 5, 1934-1939, Marsilio/Bianco&Nero, Venezia/Roma 2006.

Id., "Il primo decennio", *Bianco & nero*, n. 566, 2010.

Id., "Piccoli cineasti crescono: a passo ridotto con i Cineguf", in Alessandro Faccioli (a cura di), *Schermi di regime. Cinema italiano degli anni Trenta: la produzione e i generi*, Marsilio, Venezia 2010.

Id., "L'Istituto Nazionale Luce", in Leonardo Quaresima (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. 4, 1924-1933, Marsilio/Bianco&Nero, Venezia/Roma 2014.

Claudio Cerreti (a cura di), *Colonie africane e cultura italiana fra Ottocento e Novecento*, CISU, Roma 1995.

Cesare Cesari, "Mezzi nuovi di propaganda coloniale", *L'Azione coloniale*, 26 October 1933.

Id., "Le due Littoria", *Bianco & nero*, n. 547, 2003.

Id., "La Roma di Mussolini: una costruzione del cinema", *Storia urbana*, n. 111, 2006.

Dipesh Chakrabarty, "The Muddle of Modernity", *American Historical Review*, vol. 116, n. 3, 2011.

Luigi Chiarini, *Cinematografo*, Cremonese, Roma 1935.

Id., "Il cinema e i giovani", *Lo schermo*, vol. 1, n. 1, 1935.

Id., "I piaceri di Spa", *Quadrivio*, vol. 3, n. 16, 1935.

Id., "Per un documentario politico", *Quadrivio*, vol. 4, n. 18, 1936.

Id., *Cinque capitoli sul film*, Edizioni Italiane, Roma 1941.

- Michel Chion, *Le Son au cinéma*, Cahiers du Cinéma, Paris 1985.
- Id., *L'audiovisione*, Lindau, Torino 1997, ed. 1994.
- Prem Chowdhry, *Colonial India and the Making of Empire Cinema*, Manchester University Press, Manchester 2000.
- Socrate Ciccarelli, *L'Italia Fascista e l'Abissinia*, Paravia, Torino 1936.
- Gruppo Cinegramma (Francesco Casetti, Alberto Farassino, Aldo Grasso, Tatti Sanguineti), "Neorealismo e cinema italiano degli anni '30", in Lino Micciché (a cura di), *Il neorealismo cinematografico*, Marsilio, Venezia 1975.
- Kenneth Clark, *Il paesaggio nell'arte*, Garzanti, Milano 1962, or 1952.
- Bernhard S. Cohn, *Colonialism and Its Form of Knowledge: The British in India*, Princeton University Press, Princeton 1996.
- Maria Coletti, "Il sogno imperiale: i film coloniali del fascismo (1935-1942)", *La valle dell'Eden*, nn. 12-13, 2004.
- Ead., "Il cinema coloniale tra propaganda e melò", in Orio Caldiron (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Vol. 5, 1934-1939, Marsilio/Bianco&Nero, Venezia/Roma 2006.
- Enzo Collotti, *Fascismo e politica di potenza: politica estera, 1922-1939*, La Nuova Italia, Firenze 1990.
- Jacopo Comin, "Istituto Nazionale Luce", *Cinema Illustrazione*, n. 45, 1936.
- Jean-Louis Comolli, *Cinema Against Spectacle. Technique and Ideology Revisited*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2015.
- Jean Comaroff, John Comaroff, *Of Revelation and Revolution: Christianity, Colonialism and Consciousness in South Africa*, University of Chicago Press, Chicago 1991.
- Alice L. Conklin, *A Mission to Civilize: The Republican Idea of Empire in France and West Africa, 1895-1930*, Stanford University Press, Stanford 1997.
- Joseph Conrad, "Geography and Some Explorers", in Id., *Last Essays*, Cambridge University Press, Cambridge 2010.
- Frederick Cooper, *Colonialism in Question: Theory, Knowledge, History*, University of California Press, Berkeley-London 2005.
- Ferdinando Cordova, *Il "consenso" imperfetto. Quattro capitoli sul fascismo*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2010.
- Paul Corner, "L'opinione popolare di fronte alla guerra d'Etiopia", in Riccardo Bottoni (a cura di), *L'Impero fascista. Italia ed Etiopia (1935-1941)*, Il Mulino, Bologna 2008.
- Id., "Italian Fascism: Organization, Enthusiasm, Opinion", *Journal of Modern Italian Studies*, vol. 15, n. 3, 2010.
- Id., *Italia fascista: politica e opinione popolare*, Carocci, Roma 2015, or. 2012.
- Timothy Corrigan, *The Essay Film from Montaigne to Marker*, Oxford University Press, Oxford 2011.

- Denis Cosgrove, "Geography Is Everywhere: Culture and Symbolism in Human Landscapes", in Derek Gregory, Rex Walford (a cura di), *Horizons in Human Geography*, Macmillan, London 1989.
- Id., *Social Formation and Symbolic Landscape*, University of Wisconsin Press, Madison 1998.
- Id., "Epistemology, Geography and Cartography: Matthew Edney on Brian Harley's Cartographic Theories", *Annals of the Association of American Geographers*, vol. 97, n. 1, 2007.
- Id., "Measures of America" (1996), in Id., *Geography and Vision: Seeing, Imaging and Representing the World*, I.B. Tauris, London 2008.
- Denis Cosgrove, Stephen Daniels (a cura di), *The Iconography of the Landscape: Essays on the Symbolic Representation, Design and Use of Past Environments*, Cambridge University Press, Cambridge 1988.
- Denis Cosgrove, William L. Fox, *Photography and Flight*, Reaktion Books, London 2010.
- Antonio Costa, *Il cinema e le arti visive*, Einaudi, Torino 2002.
- Id., "Landscape and Archive: Trips around the World as Early Film Topic (1896-1914)", in Martin Lefebvre (a cura di), *Landscape and Film*, Routledge, New York-London 2006.
- Marie-France Courriol, "Documentary Strategies and Aspects of Realism in Italian Colonial Cinema (1935-1939)", *The Italianist*, vol. 34, n. 2, 2014.
- Michael Cowan, "The Heart Machine: Rhythm and Body in Weimar Film and Fritz Lang's *Metropolis*", *Modernism/modernity*, vol. 14, n. 2, 2007.
- Id., "Rethinking the City Symphony after the Age of Industry: Harun Farocki and the 'City Film'", *Intermedialités*, n. 11, 2008.
- Id., "Absolute Advertising: Walter Ruttmann and the Weimar Advertising Film", *Cinema Journal*, vol. 52, n. 4, 2013.
- Id., *Walter Ruttmann and the Cinema of Multiplicity: Avant-Garde, Advertising, Modernity*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2014.
- Jeremy W. Crampton, *Mapping. A Critical Introduction to Cartography and GIS*, Wiley-Blackwell, Malden, Mass. 2010.
- Jeremy W. Crampton, Stuart Elden (a cura di), *Space, Knowledge and Power. Foucault and Geography*, Ashgate, Farnham 2007.
- Jeremy W. Crampton, John Krygier, "An Introduction to Critical Cartography", *ACME*, vol. 4, n. 1, 2006.
- Mario Craveri, "Un operatore tra guerre e rivoluzioni", *Cinema*, vol. 1, n. 7, 1936.
- Barbara Creed, *The Monstrous Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, Routledge, New York-London 1993.
- Barbara Creed, Jeanette Hoorn, "Memory and History: Early Film, Colonialism and the French Civilizing Mission", *French History and Civilization*, vol. 4, n. 1, 2011.
- Enrico Crispolti, *Il mito della macchina e altri temi del futurismo*, Celebes, Trapani 1969.
- Enrico Crispolti (a cura di), *Ricostruzione futurista dell'universo*, Mole Antonelliana, Torino 1980.

Giuseppe Croce, "In AO col Reparto Fotocinematografico dell'Istituto Nazionale Luce", *Lo Schermo*, n. 7, 1936.

Sean Cubitt, *The Cinema Effect*, MIT Press, Cambridge, Mass. 2004.

Gabriele D'Autilia, "Una rappresentazione di cui non si conosce la trama": il documentario italiano degli anni Trenta", in Alessandro Faccioli (a cura di), *Schermi di regime. Cinema italiano degli anni Trenta: la produzione e i generi*, Marsilio, Venezia 2010.

Id., *Luce. L'immaginario italiano*, Roma, ERI, 2014.

Corrado D'Errico, "Luce A.O." *Lo Schermo*, n. 4, 1936.

Giotto Dainelli, *Il Duca degli Abruzzi. Le imprese dell'ultimo grande esploratore italiano*, UTET, Torino 1967.

Marco Dalla Gassa, "Tutto il mondo è paese'. I mondo movies tra esotismi e socializzazione del piacere", *Cinergie*, n. 5, 2014.

Giacomo Debenedetti, "Sentinelle di bronzo", *Cinema*, n. 36, 1937.

Alberto De Bernardi, *Una dittatura moderna: il fascismo come problema storico*, Mondadori, Milano 2001.

Emilio De Bono, *La preparazione e le prime operazioni*, Istituto nazionale di cultura fascista, Roma 1936.

Peter Decherney, *Hollywood and the Culture Elite: How Movies Became American*, Columbia University Press, New York 2005.

Renzo de Felice, *Mussolini*, 8 voll., Einaudi, Torino 1965-1997.

Alexander De Grand, "Mussolini's Follies: Fascism in Its Imperial and Racist Phase, 1935-1940", *Contemporary European History*, vol. 13, n. 2, 2004.

Victoria de Grazia, *The Culture of Consent: Mass Organization of Leisure in Fascist Italy*, Cambridge University Press, Cambridge 1981.

Teresa de Lauretis, Stephen Heath (a cura di), *The Cinematic Apparatus*, St. Martin's, New York 1980.

David Delaney, *Territory. A Short Introduction*, Blackwell, Oxford-Malden, Mass. 2005.

Angelo del Boca, *Gli Italiani in Africa Orientale*, 4 voll., Mondadori, Milano 1976-1984.

Id., *Il Negus. Vita e morte dell'ultimo re dei re*, Roma-Bari, Laterza, 1995.

Id., "Introduzione", in Patrizia Caccia, Mirella Mingardo (a cura di), *Ti saluto e vado in Abissinia. Propaganda, consenso, vita quotidiana attraverso la stampa periodica, le pubblicazioni e i documenti della Biblioteca Nazionale Braidense*, Vienneperre edizioni, Milano 1998.

Id., "The Myths, Suppressions, Denials, and Defaults of Italian Colonialism", in Patrizia Palumbo (a cura di), *A Place in the Sun: African in Colonial Culture from Post-Unification to the Present*, University of California Press, Berkeley 2003.

Angelo del Boca (a cura di), *Le guerre coloniali del fascismo*, Laterza, Roma-Bari 1991.

Id. (a cura di), *I gas di Mussolini. Il fascismo e la guerra d'Etiopia*, Laterza, Roma-Bari 1996.

- Id. (a cura di), *La storia negata. Il revisionismo e il suo uso politico*, Neri Pozza, Vicenza 2009.
- Oreste del Buono (a cura di), *Eia, eia, eia, alalà: la stampa italiana sotto il fascismo 1919-1943*, Feltrinelli, Milano 1971.
- Pablo Dell'Osa, *Il principe esploratore: Luigi Amedeo di Savoia, duca degli Abruzzi*, Mursia, Milano 2010.
- Olindo De Napoli, "The Origin of the Racist Laws under Fascism: A Problem of Historiography", *Journal of Modern Italian Studies*, vol. 17, n. 1, 2012.
- Stephanie Dennison, Song Hwee Lim (a cura di), *Remapping World Cinema: Identity, Culture and Politics in Film*, Wallflower Press, London 2006.
- Luisa Diel, *A.O.I. Cantiere d'Italia*, Edizioni Roma, Roma 1937.
- Klauss Dodds, David Atkinson (a cura di), *Geopolitical Traditions. A Century of Geopolitical Thoughts*, Routledge, London-New York 2000.
- Mary Douglas, *Purezza e pericolo: un'analisi dei concetti di contaminazione e tabù*, Il Mulino, Bologna 1976, or. 1966.
- Felix Driver, "Geography's Empire: Histories of Geographical Knowledge", *Environment and Planning D: Society and Science*, vol. 10, n. 1, 1992.
- Id., *Geography Militant: Cultures of Exploration and Empire*, Blackwell, Oxford-Malden, Mass. 2001.
- Zoë Druick, "The International Educational Cinematograph Institute, Reactionary Modernism, and the Formation of Film Studies", *Canadian Journal of Film Studies*, vol. 16, n. 1, 2007
- Philippe Dubois, "Le Regard verticale, ou: la transformation du paysage", in Jean Mottet (a cura di), *Les Paysage du cinéma*, Editions Champ Vallon, Seyssel 1999.
- Christopher Duggan, *Fascist Voices: An Intimate History of Mussolini's Italy*, Oxford University Press, Oxford 2014.
- Germaine Dulac, "The Expressive Techniques of the Cinema" (1924), in Richard Abel (a cura di), *French Film Theory and Criticism: 1907-1929*, Princeton University Press, Princeton 1988.
- Matthew Edney, *The Origins and Developments of J.B. Harley's Cartographic Theories*, Cartographica/University of Toronto Press, Toronto 2005.
- Paul N. Edwards, "Infrastructure and Modernity: Force, Time, and Social Organization in the History of Sociotechnical Systems", in Thomas J. Misa, Philip Brey, Andrew Feenberg (a cura di), *Modernity and Technology*, The MIT Press, London-Cambridge, Mass. 2003.
- Stuart Elden, *The Birth of Territory*, Chicago University Press, Chicago-London 2013.
- Liliana Ellena, "Atlante visivo dell'Italia fascista: l'Istituto Luce", in Mario Isnenghi (a cura di), *Gli italiani in guerra*, vol. 4, UTET, Torino 2008.
- Jacques Ellul, *Histoire de la propagande*, PUF, Paris 1967.
- Id., *Propaganda: The Formation of Men's Attitudes*, Vintage Books, New York 1973, or. 1962.
- John Elkins, *The Domain of Images*, Cornell University Press, Ithaca 1999.

- Thomas Elsaesser, "Writing and Rewriting Film History: Terms of a Debate", *Cinéma & Cie.*, n. 1, 2001.
- Id., "The New Film History as Media Archaeology", *Cinémas*, n. 14, 2002.
- Id., "Early Film History and Multi-Media: An Archaeology of Possible Futures?", in Wendy Hui Kyong Chung, Thomas Keenan (a cura di), *New Media, Old Media*, Routledge, London-New York 2006.
- Id., "Digital Cinema and the Apparatus: Archaeologies, Epistemologies, Ontologies", in Bruce Bennett, Marc Fusteaneau, Adrian MacKenzie (a cura di), *Cinema and Technology: Cultures, Theories, Practices*, Routledge, New York-London 2009.
- Id., "Is Nothing New? Turn-of-the-Century Epistemes in Film History", in André Gaudreault, Nicolas Dulac, Santiago Hidalgo (a cura di), *A Companion to Early Cinema*, Wiley-Blackwell, Oxford-Malden, Mass. 2012.
- Thomas Elsaesser, Adam Baker (a cura di), *Early Cinema: Space Frame Narrative*, British Film Institute, London 1990.
- Richard Allan Etlin, "Italian Rationalism", *Progressive Architecture*, n. 7, 1983.
- Id., *Modernism in Italian Architecture, 1890-1940*, MIT Press, Cambridge, Mass. 1991.
- Johannes Fabian, *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*, Columbia University Press, New York 1983.
- Alessandro Faccioli (a cura di), *Schermi di regime. Cinema italiano degli anni Trenta: la produzione e i generi*, Marsilio, Venezia 2010.
- Antonio Faeti, *Guardare le figure*, Einaudi, Torino 1972.
- Simonetta Falasca-Zamponi, *Lo spettacolo del fascismo*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2003, or. 1997.
- Alberto Farassino, "Quei dieci anni di cinema italiano", in Aa.Vv., *Annitrenta. Arte e cultura in Italia*, Mazzotta, Milano 1982.
- Allen Feldman, "On the Actuarial Gaze: From 9/11 to Abu Grahib", *Cultural Studies*, vol. 19, n. 2, 2005.
- Paola Ferrazza, "La mobilitazione civile in Italia (1940-1943)", *Italia contemporanea*, n. 214, 1999.
- Giuseppe Finaldi, "Mussolini and the Italian Empire, 1935-1941" in Stephen Gundle, Christopher Duggan, Giuliana Pieri (a cura di), *The Cult of the Duce. Mussolini and the Italians from 1914 to the Present*, Manchester University Press, Manchester 2013.
- Harald Fischer-Tiné, Michael Mann (a cura di), *Colonialism as Civilizing Mission: Cultural Ideology in British India*, Anthem Press, London 2004.
- Enrico Fiume, "Cinematografia di guerra sui fronti d'oltremare", *Africa Italiana*, vol. 4, n. 5, 1941.
- Id., "Quando il cinema va a caccia di leoni", *Africa Italiana*, vol. 2, n. 9, 1939.
- Claudio Fogu, *The Historic Imaginary: Politics of History in Fascist Italy*, University of Toronto Press, Toronto 2003.
- David Forgacs, *Italy's Margins: Social Exclusion and Nation Formation since 1861*, Cambridge University Press, Cambridge 2014.

- Michel Foucault, "The Confession of the Flesh" (1977), in *Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*, a cura di Colin Gordon, Pantheon Books, New York 1980.
- Id., "Of Other Spaces" (1984), *Diacritics*, vol. 16, n. 1, 1986.
- Raimondo Franchetti, *Nella Danalia etiopica. Spedizione Italiana, 1928-1929*, Mondadori, Milano 1930.
- Pietro Francisci, "Del 'puro' e del 'romanzato' nel documentario", *Cinema*, n. 159, 1943.
- Luigi Freddi, *Il cinema*, 2 voll., L'Arnia, Firenze 1949.
- Peter Friedl, "Secret Modernity", *e-flux*, n. 10, 2009.
- Mia Fuller, "'Wherever you go, there you are': Fascist Plans for the Colonial City of Addis Ababa and the colonizing suburb of EUR '42'", *Journal of Contemporary History*, vol. 31, n. 2, 1997
- Ead., *Moderns Abroad: Architecture, Cities and Italian Imperialism*, Routledge, New York-London 2006.
- Giuseppe Galasso, *Storici italiani del Novecento*, Il Mulino, Bologna 2002.
- Carlo Galeotti, *Achille Starace e il Vademecum dello stile fascista*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2000.
- Lucio Gambi, "Storia della geografia in Italia", in Id., *Una geografia per la storia*, Einaudi, Torino 1973.
- Pietro Garofalo, "Seeing Red: The Soviet Influence on Italian Cinema in the Thirties", in Pietro Garofalo, Jacqueline Reich (a cura di), *Re-viewing Fascism: Italian Cinema, 1922-1943*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 2002.
- Pietro Garofalo, Jacqueline Reich (a cura di), *Re-viewing Fascism: Italian Cinema, 1922-1943*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 2002.
- André Gaudreault, *Film and Attraction: From Kinematography to Cinema*, University of Illinois Press, Urbana 2011.
- André Gaudreault, Nicolas Dulac, Santiago Hidalgo (a cura di), *A Companion to Early Cinema*, Wiley-Blackwell, Oxford-Malden, Mass. 2012.
- Emilio Gentile, "Fascism in Italian Historiography: In Search of an Individual Historical Identity", *Journal of Contemporary History*, vol. 21, n. 2, 1986.
- Id., *Il culto del littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*, Laterza, Roma-Bari 1993.
- Id., "The Conquest of Modernity: From Modernist Nationalism to Fascism", *Modernism/Modernity*, vol. 1, n. 1, 1994.
- Id., *La via italiana al totalitarismo. Il partito e lo Stato nel regime fascista*, NIS, Roma 1995.
- Id., *Le origini della ideologia fascista (1918-1925)*, Il Mulino, Bologna 1996.
- Id., *Fascismo: storia e interpretazione*, Laterza, Roma-Bari 2002
- Id., *The Struggle for Modernity: Nationalism, Futurism and Fascism*, Praeger, Westport, Conn. 2003.
- Id., *Renzo De Felice: lo storico e il personaggio*, Laterza, Roma-Bari 2003.
- Id., *La via italiana al totalitarismo: il partito e lo Stato nel regime fascista*, Carocci, Roma 2008.

- Emilio Gentile (a cura di), *Modernità totalitaria. Il fascismo italiano*, Laterza, Roma-Bari 2008.
- Sergio G. Germani, "Cinema italiano sotto il fascismo: proposta di periodizzazione", in AA.VV., *Materiali sul cinema italiano (1929-1943)*, Mostra Internazionale del nuovo cinema, Pesaro 1975.
- Carla Ghezzi, "L'Istituto coloniale italiano e le società geografiche tra esplorazione e colonialismo", in Claudio Cerreti (a cura di), *Colonie africane e cultura italiana fra Ottocento e Novecento*, CISU, Roma 1995.
- Diane Ghirardo, "Italian Architects and Fascist Politics: An Evaluation of the Rationalists' Role in Regime Building", *Journal of the Society of Architectural Historians*, n. 39, 1980.
- Ead., "City and Theater: The Rhetoric of Fascist Architecture", *Stanford Italian Review*, vol. 8, nn. 1-2, 1990.
- Ead., "Città Fascista: Surveillance and Spectacle", *Journal of Contemporary History*, n. 31, 1996.
- Jean A. Gili, *Stato fascista e cinematografia: repressione e promozione*, Bulzoni, Roma 1981.
- Aaron Gillette, *Racial Theories in Fascist Italy*, Routledge, New York-London 2002.
- Lisa Gitelman, Geoffrey B. Pingree (a cura di), *New Media, 1740-1915*, MIT Press, Cambridge, Mass., 2003.
- Anke Gleber, "Female Flanerie and the Symphony of the City", in Katharina von Ankum (a cura di), *Women in the Metropolis: Gender and Modernity in Weimar Culture*, University of California Press, Berkeley 1997.
- Christina Gledhill, "Stella Dallas and Feminist Film Theory", *Cinema Journal*, vol. 25, n. 4, 1986.
- Luigi Goglia, Fabio Grassi, *Il colonialismo italiano da Adua all'Impero*, Laterza, Roma-Bari 1981.
- Richard Golsan (a cura di), *Fascist, Aesthetics, Culture*, University of New England Press, Hannover 1992.
- Ernst Gombrich, "Mirror and Map. Theories of Pictorial Representation", *Philosophical Transactions of the Royal Society of London*, vol. 270, n. 903, 1975.
- Mark Goodall, "Shockumentary Evidence: The Perverse Politics of the Mondo Film", in Stephanie Dennison, Song Hwee Lim (a cura di), *Remapping World Cinema: Identity, Culture and Politics in Film*, Wallflower Press, London 2006.
- Id., "Dolce e selvaggio. The Italian Mondo Documentary Film", in Louis Bayman, Sergio Rigoletto (a cura di), *Popular Italian Cinema*, Palgrave, Basingstoke 2013.
- Alexander Graf, "Paris – Berlin – Moscow: On the Montage Aesthetics in the City Symphony Films of the 1920s", in Alexander Graf, Dietrich Scheunemann, *Avant-Garde Film*, Rodopi, Amsterdam 2007.
- A. James Gregor, *Italian Fascism and Developmental Dictatorship*, Princeton University Press, Princeton 1979.
- Derek Gregory, *Geographical Imaginations*, Routledge, London-New York 1994.
- Derek Gregory, Rex Walford (a cura di), *Horizons in Human Geography*, Macmillan, London 1989.
- Stephen Greenblatt, *Meraviglia e possesso. Lo stupore di fronte al Nuovo Mondo*, Il Mulino, Bologna 1994, or. 1992.

Giuliano Gresleri, "1936-1940: programma e strategia delle città imperiali", in Giuliano Gresleri, Pier Giorgio Massaretti, Stefano Zagnoni (a cura di), *Architettura italiana d'oltremare, 1870-1940*, Marsilio, Venezia 1993.

Giuliano Gresleri, Pier Giorgio Massaretti, Stefano Zagnoni (a cura di), *Architettura italiana d'oltremare, 1870-1940*, Marsilio, Venezia 1993.

John Grierson, "First Principles of Documentary" (1932), in *Nonfiction Film Theory and Criticism*, a cura di Richard Meran Barsam, Dutton, New York 1976.

Lee Grieveson, Colin MacCabe (a cura di), *Empire and Film*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2011.

Idd. (a cura di), *Film at the End of the Empire*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2011.

Roger Griffin, "The Primacy of Culture: The Current Growth (or Manufacture) of Consensus within Fascist Studies", *The Journal of Contemporary History*, vol. 37, n. 1, 2002.

Id., *Fascism and Modernism. The Sense of a Beginning under Mussolini and Hitler*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2007.

Id., "Modernity Under the New Order: The Fascist Project for Managing the Future" (1994), in Id., *A Fascist Century. Essays by Roger Griffin*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2008.

Id., "I am no longer human. I am a Titan. A God! The Fascist Quest to Regenerate Time" (1998), in Id., *A Fascist Century. Essays by Roger Griffin*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2008.

Id., "Modernity, Modernism, and Fascism. A 'Mazeway' Resynthesis", *Modernism/Modernity*, vol. 15, n. 1, 2008.

Roger Griffin, Matthew Feldman (a cura di), *Fascism*, 5 voll., Routledge, New York-London 2004.

Alison Griffiths, *Wondrous Difference: Cinema, Anthropology, and Turn-of-the-Century Visual Culture*, Columbia University Press, New York 2002.

Ead., "The Untrammelled Camera: A Topos of the Expedition Film", *Film History*, vol. 25, nn. 1-2, 2013

Tom Gunning, "Before Documentary: Early Nonfiction Films and the 'View' Aesthetic", in Daan Hertogs, Nico de Klerk (a cura di), *Uncharted Territories: Essay on Early Nonfiction Film*, Nederland Filmmuseum, Amsterdam 1997.

Id., "The Whole World within Reach: Travel Images without Borders", in Jeffrey Ruoff (a cura di), *Virtual Voyages. Cinema and Travel*, Duke University Press, Durham-London 2006.

Malte Hagener, *Moving Forward, Looking Back: The European Avant-Garde and the Invention of Film Culture*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2007.

Zaude Hailemariam, "La vera data d'inizio della seconda guerra mondiale", in Angelo Del Boca (a cura di), *Le guerre coloniali del fascismo*, Laterza, Roma 1991.

Miriam Hansen, "Early Cinema, Late Cinema. Permutations of the Public Sphere", *Screen*, vol. 34, n. 3, 1993.

- J. Brian Harley, "Maps, Knowledge and Power", in Denis Cosgrove, Stephen Daniels (a cura di), *The Iconography of the Landscape: Essays on the Symbolic Representation, Design and Use of Past Environments*, Cambridge University Press, Cambridge 1988.
- Id., "Deconstructing the Map", *Cartographica*, vol. 26, n. 2, 1989.
- Id., *The New Nature of Maps*, Johns Hopkins University, Baltimore 2001.
- Graeme Harper, Jonathan Rayner (a cura di), *Cinema and Landscape*, Intellect, Exeter 2010.
- David Harvey, "The Urbanization of Capital" (1985), in Id., *The Urban Experience*, John Hopkins University Press, Baltimore 1989.
- Id., "The Geography of Capitalist Accumulation: A Reconstruction of the Marxian Theory" (1975), in Id., *Spaces of Capital: Towards a Critical Geography*, Routledge, New York-London 2001.
- Id., "The Right to the City", *New Left Review*, n. 53, 2008.
- James Hay, *Popular Film Culture in Fascist Italy: The Passing of the Rex*, Indiana University Press, Bloomington 1987.
- Daniel Headrick, *Tools of Empire: Technology and European Imperialism in the Nineteenth Century*, Oxford University Press, Oxford 1981.
- Vinzenz Hediger, "The Existence of the Spectator: A Paradox for Film Theory", in Alberto Beltrame, Giuseppe Fidotta, Andrea Mariani (a cura di), *At the Borders of (Film) History: Temporality, Archaeology, Theories*, Forum, Udine 2015.
- Michael Heffernan, "Fin de siècle, fin du monde? On the Origins of European Geopolitics, 1890-1920", in Klauss Dodds, David Atkinson (a cura di), *Geopolitical Traditions. A Century of Geopolitical Thoughts*, Routledge, London-New York 2000.
- Paul Hegarty, *Noise/Music: A History*, Continuum, London 2007.
- Martin Heidegger, "The Age of the World as Picture" (1938) in *The Question Concerning Technology and Other Essay*, Harper & Row, New York 1977.
- Id., "The Question Concerning Technology" (1955), in *The Question Concerning Technology and Other Essay*, Harper & Row, New York 1977.
- George H. Herb, *Under the Map of Germany. Nationalism and Propaganda, 1918-1945*, Routledge, London-New York 1997.
- Daan Hertogs, Nico de Klerk (a cura di), *Uncharted Territories: Essay on Early Nonfiction Film*, Nederland Filmmuseum, Amsterdam 1997.
- Andrew Hewitt, *Fascist Modernism: Aesthetics, Politics, and the Avant-Garde*, Stanford University Press, Stanford 1993.
- Craig Hight, "Beyond Sobriety: Documentary Diversions", in Brian Winston (a cura di), *The Documentary Film Book*, British Film Institute, London 2013.
- Brian Hochman, *Savage Preservation. The Ethnographic Origins of Modern Media Technologies*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2014.

- Pasquale Iaccio, “Squadrone bianco. L’ambiguo rapporto con la storia nei film del periodo fascista”, in Pietro Cavallo, Luigi Goglia, Pasquale Iaccio (a cura di), *Cinema a poasso romano. Trent’anni di fascismo sullo schermo (1934-1963)*, Liguori, Napoli 2012.
- Italo Insolera, *Roma fascista nelle fotografie dell’Istituto Luce*, Editori Riuniti, Rome 2001.
- Carl Ipsen, *Demografia totalitaria. Il problema della popolazione nell’Italia fascista*, Il Mulino, Bologna 1997, or. 1996.
- Valeria Isacchini, *Il decimo parallelo. Vita di Raimondo Franchetti da Salgari alla guerra d’Africa*, Aliberti, Reggio Emilia 2005.
- Mario Isnenghi, *L’educazione dell’italiano. il fascismo e l’organizzazione della cultura*, Cappelli, Bologna 1979.
- Giorgio Israel, *Il fascismo e la razza. La scienza italiana e le politiche razziali del regime*, Il Mulino, Bologna 2010.
- Istituto Fascista dell’Africa Orientale, *Vademecum Africano*, Istituto Fascista dell’Africa Italiana, Roma 1942.
- Istituto Nazionale L.U.C.E., “La spedizione Franchetti nella Dankalia Etiopica”, *Rivista Internazionale del Cinema Educatore*, vol. 1, n. 5.
- Priya Jaikumar, *Cinema at the End of the Empire: A Politics of Transition in Britain and India*, Duke University Press, Durham-London 2006.
- Ead., “An ‘Accurate Imagination’: Place, Map and Archive as Spatial Objects of Film History”, in Lee Grieveson, Colin MacCabe (a cura di), *Empire and Film*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2011.
- Fredric Jameson, “Modernism and Imperialism”, in Terry Eagleton, Fredric Jameson, Edward W. Said., *Nationalism, Colonialism and Literature*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 1990.
- Id., *Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*, Indiana University Press/BFI Publishing, Bloomington/London 1992.
- Pietro Gerardo Jansen, *Abissinia di oggi (Viaggio in Etiopia)*, Marangoni, Milano 1935.
- Martin Jay, “Scopic Regimes of Modernity”, in Hal Foster (a cura di), *Vision and Visuality*, The New Press, Seattle 1998.
- Alexandra Juhasz, Jesse Lerner (a cura di), *F is for Phony: Fake Documentary and Truth’s Undoing*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2006.
- Douglas Kahn, *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*, MIT Press, Cambridge, Mass. 1999.
- Aristotle A. Kallis, *Fascist Ideology: Territory and Expansion in Italy and Germany, 1922-1945*, Routledge, London-New York 2000.
- Charlie Keil, “Steel Engines and Cardboard Rockets: The Status of Fiction and Nonfiction in Early Cinema”, in Alexandra Juhasz, Jesse Lerner (a cura di), *F is for Phony: Fake Documentary and Truth’s Undoing*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2006.
- Daniel Kelly, *Yuck! The Nature and Moral Significance of Disgust*, MIT Press, Cambridge, Mass. 2011.

Dane Kennedy, *The Last Blank Spaces: Exploring Africa and Australia*, Harvard University Press, Cambridge, MA 2011.

Coleen Kennedy-Karpat, *Rogues, Romance, and Exoticism in French Cinema of the 1930s*, Farleigh Dickinson, Madison 2013.

Frank Kessler, "The Cinema of Attractions as *Dispositif*", in Wanda Strauven (a cura di), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2006.

Lutz P. Koepnick, "Fascist Aesthetics Revisited", *Modernism/Modernity*, vol. 6, n. 1, 1999.

Jaap Kooijman, Patricia Pisters, Wanda Strauven (a cura di), *Mind the Screen: Media Concepts According to Thomas Elsaesser*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2008.

MacGregor Knox, *Destino comune. Dittatura, politica estera e guerra nell'Italia fascista e nella Germania nazista*, Einaudi, Torino 2003, or. 2000.

Siegfried Kracauer, "La propaganda e il cinema di guerra nazista" (1942), in Id., *Da Caligari a Hitler. Una storia psicologica del cinema tedesco*, a cura di Leonardo Quaresima, Lindau, Torino 2001, or. 1947.

Id., *Da Caligari a Hitler. Una storia psicologica del cinema tedesco*, a cura di Leonardo Quaresima, Lindau, Torino 2001, or. 1947.

Id., *Teoria del film*, Il Saggiatore, Milano 1962, or. 1960.

Rosalind Krauss, "Stieglitz/Equivalents", *October*, n. 11, 1979.

Julia Kristeva, *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, Spirali, Milano 1981, or. 1980.

Erkki Huttamo, Jussi Parikka (a cura di), *Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications*, University of California Press, Berkeley 2011.

Wendy Hui Kyong Chun, Thomas Keenan (a cura di), *New Media, Old Media: A History and Theory Reader*, Routledge, London-New York 2006.

Nicola Labanca, "Uno sguardo coloniale. Immagine e propaganda nelle fotografie e nelle illustrazioni del primo colonialismo italiano (1882-1896)", *Archivio Fotografico Toscano*, vol. 4, n. 8, 1988.

Id., "Il razzismo coloniale italiano", in Alberto Burgio (a cura di), *Il razzismo nella storia d'Italia, 1870-1945*, Il Mulino, Bologna 1999.

Id., *Oltremare. Storia dell'espansione coloniale italiana*, Il Mulino, Bologna 2002.

Id., "Studies and Research on Fascist Colonialism, 1922-1935" in Patrizia Palumbo (a cura di), *A Place in the Sun: African in Colonial Culture from Post-Unification to the Present*, University of California Press, Berkeley 2003.

Id., *La Guerra d'Etiopia (1935-1941)*, Il Mulino, Bologna 2015.

Silvio Lanaro, *Nazione e lavoro. Saggio sulla cultura borghese in Italia (1870-1925)*, Marsilio, Venezia 1979.

Paul S. Landau, "Empires of the Visual: Photography and Colonial Administration in Africa", in Paul S. Landau, Deborah D. Kaspin (a cura di), *Images and Empire: Visuality in Colonial and Postcolonial Africa*, University of California Press, Berkeley 2002.

- Paul S. Landau, Deborah D. Kaspin (a cura di), *Images and Empire: Visuality in Colonial and Postcolonial Africa*, University of California Press, Berkeley 2002.
- Marcia Landy, *Fascism in Film: The Italian Commercial Cinema, 1931-1943*, Princeton University Press, Princeton 1986.
- Ead., *The Folklore of Consensus: Theatricality in Italian Cinema, 1930-1943*, SUNY Press, Albany 1998.
- Walter Laqueur, George L. Mosse, "Introductory Notes", *Journal of Contemporary History*, vol. 11, n. 4, 1976.
- Luca La Rovere, "I Cineguf e i Littoriali del cinema", in Orio Caldiron (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Vol. 5, 1934-1939, Marsilio/Bianco&Nero, Venezia/Roma 2006.
- Haile Larebo, *The Building of an Empire: Italian Land Policy and Practice in Ethiopia, 1935-1941*, Clarendon Press, Oxford 1994.
- Brian Larkin, *Signal and Noise: Media, Infrastructure and Urban Culture in Nigeria*, Duke University Press, Durham-London 2008.
- Id., "The Politics and Poetics of Infrastructure", *Annual Review of Anthropology*, vol. 42, 2013.
- James Lastra, *Sound Technology and the American Cinema*, Columbia University Press, New York 2000.
- Bruno Latour, *Pandora's Hope: Essays in the Reality of Science Studies*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1999.
- Ernesto Laura, *Le stagioni dell'aquila: storia dell'Istituto Luce*, Ente dello Spettacolo, Roma 2000.
- Claudia Lazzaro, Roger Crum (a cura di), *Donatello Among the Blackshirts: History and Modernity in the Visual Culture of Fascist Italy*, Cornell University Press, Ithaca 2004.
- Henri Lefebvre, *The Production of Space*, Blackwell, Oxford-Malden, Mass. 1991.
- Martin Lefebvre, "Between Setting and Landscape in the Cinema", in Id. (a cura di), *Landscape and Film*, Routledge, New York-London 2006.
- Id., "On Landscape in Narrative Cinema", *Canadian Journal of Film Studies*, vol. 20, n. 1, 2011.
- Eric Lehmann, *Le ali del potere. La propaganda aeronautica nell'Italia fascista*, UTET, Torino 2010.
- Giovanni Lista, *Cinema e fotografia futurista*, Skira, Milano 2001.
- David N. Livingstone, *The Geographical Tradition: Episodes in the History of a Contested Enterprise*, Blackwell, Oxford-Malden, Mass. 1992.
- Christina Lodder, "Transfiguring Reality: Suprematism and the Aerial View", in Mark Dorrian, Frédéric Pousin (a cura di), *Seeing from Above. The Aerial View in Visual Culture*, I.B. Tauris, London 2013.
- Giuseppe Lombassa, "Il senno dei tigrini", *Lo Schermo*, vol. 1, n. 4, 1935.
- Ania Loomba, *Colonialismo/Postcolonialismo*, Meltemi, Roma 2006, or. 1998.
- Chris Lukinbeal, "Cinematic Landscapes", *Journal of Cultural Geography*, vol. 23, n. 1, 2005.

Robert Lumley, *Entering the Frame: Cinema and History in the Films of Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi*, Peter Lang, Oxford 2011.

Jean-François Lyotard, *Leçons sur l'analytique du sublime: Kant, Critique de la faculté de juger 23-29*, Galilée, Paris 1991.

Adrian Lyttleton, "De Felice e il problema del totalitarismo fascista", in Pasquale Chessa, Francesco Villari (a cura di), *Interpretazioni su Renzo De Felice*, Baldini & Castoldi, Milano 2002.

V.M., "Cinema per gli indigeni", *Cinema*, vol. 4, n. 3, 1939.

John M. MacKenzie, *The Empire of Nature: Hunting, Conservation and British Imperialism*, Manchester University Press, Manchester 1997.

Giuseppe Maione, "I costi delle imprese coloniali", in Angelo Del Boca (a cura di), *Le guerre coloniali del fascismo*, Laterza, Roma 1991.

Gianmarco Mancosu, *La Luce per l'Impero. I cinegiornali sull'Africa Orientale Italiana, 1935-1942*, Tesi di dottorato, Università degli studi di Cagliari, a.a. 2013-14.

Daniela Manetti, *Un'arma poderosissima. Industria cinematografica e Stato durante il fascismo, 1922-1943*, FrancoAngeli, Milano 2012.

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

Id., "Macchinemondi. Afriche lontane, antropologie futuriste e altre allocronie nel cinema di Corrado D'Errico", in Augusto Sainati (a cura di), *Cento anni di idee futuriste nel cinema*, ETS Edizioni, Pisa 2012.

Romolo Marcellini, "I nostri negri", *Lo schermo*, vol. 2, n. 10, 1936.

Id., "Mario Craveri, operatore da grande avventura", *Film*, n. 18, 1938.

Andrea Mariani, *Nomadi e bellicosi. Il cinema sperimentale italiano dai cine-club al Neorealismo*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Udine, a.a. 2013-14.

Filippo Tommaso Marinetti, "Manifesto tecnico della letteratura futurista" (1912), in *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano De Maria, Mondadori, Milano 1968.

Natalia Marino, Emanuele Valerio Marino, *L'OVRA a Cinecittà: polizia politica e spie in camicia nera*, Bollati Boringhieri, Torino 2005.

Leo Marx, *La macchina nel giardino: tecnologia e ideale pastorale in America*, Edizioni del Lavoro, Roma 1987, or. 1964.

Pier Giorgio Massaretti, "La costruzione spettacolare dell'Impero" in Giuliano Gresleri, Pier Giorgio Massaretti, Stefano Zagnoni (a cura di), *Architettura italiana d'oltremare, 1870-1940*, Marsilio, Venezia 1993.

Ettore G. Mattia, "Pubblico etiopico", *Cinema*, vol. 5, n. 6, 1940.

Marcel Mauss, *Teoria generale della magia e altri saggi*, Einaudi, Torino 2000.

Judith Mayne, *Cinema and Spectatorship*, Routledge, London-New York 1993.

Luca Mazzei, "La celluloido e il museo: un esperimento di cineteca militare all'ombra della prima Guerra di Libia (1911-1912)", *Bianco & nero*, n. 571.

- Anne McClintock, *Imperial Leather: Race, Gender, and Sexuality in the Colonial Context*, Columbia University Press, New York 1995.
- Alessandro Melchiori, *Il nostro Impero coloniale*, Italia Maestra, Roma 1938.
- Winfred Menninghaus, *Disgust: Theory and History of a Strong Sensation*, SUNY Press, New York 2003.
- Lino Micciché (a cura di), *Il neorealismo cinematografico*, Marsilio, Venezia 1975.
- Jean-Louise Miège, *L'impérialisme coloniale italien de 1870 à nos jours*, Sedes, Paris 1968.
- Adolfo Mignemi, "Africa: cento anni di immaginari visivi", in Enrico Castelli (a cura di), *Immagini e colonie*, Tamburo Parlante, Montone 1998.
- Adolfo Mignemi (a cura di), *Immagine coordinata per un Impero: Etiopia, 1935-1936*, Forma, Torino 1984.
- Mario Milani, "Da Adua ad Axum", *Rivista del cinematografo*, vol. 8, n. 10, 1935.
- Id., "Sulle orme dei nostri pionieri", *Rivista del cinematografo*, vol. 9, n. 3, 1936.
- Tyrus Miller, *Late Modernism: Politics, Fiction and the Arts Between the World Wars*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1999.
- Id., "Documentary/Modernism: Convergence and Complementarity in the 1930s", *modernism/modernity*, vol. 9, n. 2, 2002.
- William I. Miller, *The Anatomy of Disgust*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1998.
- Sarah Mills, *Gender and Colonial Space*, Manchester University Press, Manchester 2005.
- Timothy Mitchell, *Colonizing Egypt*, University of California Press, Berkeley 1991.
- Giancarlo Monina, *Il consenso coloniale. Le Società geografiche e l'Istituto coloniale italiano (1896-1914)*, Il Mulino, Bologna 2002.
- Franco Monteleone, *Storia della radio e della televisione in Italia*, Marsilio, Venezia 1978.
- Laura Montone, "Col cuore e col ferro' davanti all'obiettivo. Una celebrazione fotografica della guerra d'Africa", *L'Impegno*, vol. 17, n. 2, 1997.
- Virginia Morell, "The Cruellest Place on the Earth: Africa's Danakil Desert", *National Geographic*, vol. 208, n. 4, 2005.
- Daniel Morgan, "The Afterlife of the Superimposition", in Dudley Andrew, Hervé Joubert-Laurencin (a cura di), *Opening Bazin: Postwar Film Theory and Its Afterlife*, Oxford University Press, Oxford 2011.
- George L. Mosse, *L'uomo e le masse nelle ideologie nazionaliste*, Laterza, Roma-Bari 1982, or. 1980.
- Id., *Il fascismo: verso una teoria generale*, Laterza, Roma-Bari 1996.
- Id., "Fascist Aesthetics and Society: Some Considerations", *Journal of Contemporary History*, vol. 31, n. 2, 1996.
- V.Y. Mudimbe, *The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy and the Order of Knowledge*, Indiana University Press, Bloomington 1988.

- Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema" (1975), in *Visual and Other Pleasures*, Indiana University Press, Bloomington 1989.
- Ead., "Dislocations: Some Reflections on the Colonial Compilation Film", in Lee Grieveson, Colin McCabe (a cura di), *Film at the End of the Empire*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2011.
- Charles Musser, "The Travel Genre in 1903-4: The Move toward Fictional Narrative", *Iris*, vol. 2, n. 1, 1984.
- Id., "Documentary before Verité", *Film History*, vol. 18, n. 4, 2006
- Charles Musser, Carol Nelson, *High-Class Moving Pictures: Lyman H. Howe and the Forgotten Era of Travelling Exhibition, 1890-1920*, Princeton University Press, Princeton 1991.
- Ugo Nanni, *Che cos'è l'Etiopia*, Agnelli, Milano 1935.
- Wolfgang Natter, "The City as Cinematic Space: Modernism and Place in Walter Ruttmann's *Berlin*", in Stuart C. Aitken, Leo E. Zonn (a cura di), *Place, Power, Situation and Spectacle: A Geography of Film*, Rowman & Littlefield, Lanham-London 1994.
- Steve Neale, "*Triumph of the Will*: Notes on Documentary and Spectacle", *Screen*, vol. 20, n. 1, 1979.
- Ludovico Nesbitt (a cura di), *L'ultima spedizione africana di Gustavo Bianchi: diari, relazioni, lettere e documenti editi ed inediti*, 2 voll., Alpes, Milano 1930.
- Id., *La Dancalia esplorata: narrazione della prima e sola spedizione che abbia finora percorso la Dancalia nella sua intera lunghezza (13 marzo-26 giugno 1928)*, Bemporad, Firenze 1930.
- Id., "Danakil Traversed in 1928 from North to South", *Geographical Journal*, vol. 76, nn. 4-6.
- Id., *Desert and Forest: The Exploration of Abyssinian Danakil*, Cape, London 1934.
- Id., *The Hell-Hole of Creation: The Exploration of Abyssinian Danakil*, Knopf, New York 1935.
- Bill Nichols, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Indiana University Press, Bloomington 1991.
- Id., "Documentary Film and the Modernist Avant-Garde", *Critical Inquiry*, vol. 27, n. 4, 2001.
- Douglas E. Nye, *American Technological Sublime*, MIT Press, Cambridge, Mass. 1994.
- Kenneth Olwig, "Recovering the Substantive Nature of Landscape", *Annals of the Association of American Geographers*, n. 86, 1996.
- Emanuele Orano, "Una cinematografia coloniale", *L'Italia d'Oltremare*, vol. 4, n. 4, 1939.
- Chiara Ottaviano, "Riprese coloniali: i documentari Luce e la Settimana Incom", *Zapruder*, n. 23, 2010.
- Brian Owen, "Kicking Black Images: Absence, Violence, Unsynchronised Sound and the Problem of Colonial Labour in *Trader Horn*", *Screen*, vol. 54, n. 4, 2013.
- Borden W. Painter, "Renzo De Felice and the Historiography of Italian Fascism", *The American Historical Review*, vol. 95, n. 2, 1990.
- Silvana Palma, *L'Italia coloniale*, Editori Riuniti, Roma 1991.

- Marco Palmieri, *L'ora solenne*, Baldini & Castoldi, Milano 2015.
- Patrizia Palumbo (a cura di), *A Place in the Sun: African in Colonial Culture from Post-Unification to the Present*, University of California Press, Berkeley 2003.
- Jussi Parikka, "Mapping Noise: Techniques and Tactics of Irregularities, Interception and Disturbance", in Erkki Huthamo, Jussi Parikka (a cura di), *Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications*, University of California Press, Berkeley 2011.
- Stanley G. Payne, "Book Review. Andrew Hewitt, *Fascist Modernism: Aesthetics, Politics, and the Avant-Garde*", *Modernism/Modernity*, vol. 1, n. 1, 1994.
- Id., "George L. Mosse and Walter Laqueur on the History of Fascism", *Journal of Contemporary History*, vol. 50, n. 4, 2015.
- Glauco Pellegrini, "Il documentario: ieri, oggi, domani", *Bianco e nero*, vol. 6, n. 9, 1942.
- Ivelise Perniola, "Documentari fuori regime", in Orio Caldiron (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. 5, 1934-1939, Marsilio/Bianco&Nero, Venezia/Roma 2006.
- Alessandro Pes, *La costruzione dell'Impero fascista. Politiche di regime per una società coloniale*, Aracne, Roma 2010.
- Jennifer L. Peterson, "'The Knowledge Which Comes in Pictures': Educational Films and Early Cinema Audiences", in André Gaudreault, Nicolas Dulac, Santiago Hidalgo (a cura di), *A Companion to Early Cinema*, Wiley-Blackwell, Oxford-Malden, Mass. 2012.
- Ead., *Education in the School of Dreams: Travelogues and Silent Nonfiction Films*, Duke University Press, Durham-London 2013.
- Gaia Pettena, *Architettura e propaganda fascista nei filmati dell'Istituto Luce*, Testo & Immagine, Torino 2004.
- Clare Pettitt, *Dr. Livingstone, I Presume? Missionaries, Journalists, Explorers, and Empire*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 2007.
- John Pickles, "Text, Hermeneutics and Propaganda Maps", in Trevor J. Barnes, James S. Duncan (a cura di), *Writing Worlds: Discourse, Text and Metaphor in the Representation of Landscape*, Routledge, London-New York 1992.
- Id., *A History of Spaces: Cartographic Reason, Mapping and the Geo-Coded World*, Routledge, New York-London 2004.
- Maria Assunta Pimpinelli, Marcello Seregni, "'Il cielo in un globo di fumo': i film 'dal vero' nella guerra italo-turca: il caso Cines", *Immagine: note di storia del cinema*, n.s., n. 4, 2011.
- Karen Pinkus, *Bodily Regimes: Italian Advertising under Fascism*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 1995.
- Marco Pizzo, Gabriele D'Autilia (a cura di), *Fonti d'archivio per la storia del Luce 1925-1945*, Istituto Luce, Roma 2004.
- Gian Luca Podestà, *Il mito dell'Impero: economia, politica e lavoro nelle colonie italiane dell'Africa orientale, 1898-1941*, Giappichelli, Torino 2004.

- Id., “Il colonialismo corporativo. Politiche economiche e amministrazione coloniale nell’Africa orientale italiana” in Gianni Dore, Chiara Giorgi, Antonio M. Morone, Massimo Zaccaria (a cura di), *Governare l’oltremare. Istituzioni, funzionari e società nel colonialismo italiano*, Carocci, Roma 2013.
- Ciro Poggiali, “La nuova Addis Abeba”, *Annali dell’Africa Italiana*, vol. 1, n. 2, 1938.
- Id., *Diario AOI*, Longanesi, Milano 1971.
- Nicoletta Poidimani, *Difendere la ‘razza’. Identità razziale e politiche sessuali nel progetto imperiale di Mussolini*, Sensibili alle foglie, Roma 2009.
- Loredana Polezzi, “Il pieno e il vuoto: Visual Representations of Africa in Italian Accounts of Colonial Experiences”, *Italian Studies*, vol. 67, n. 3, 2012.
- Ead., “Description, Appropriation, Transformation: Fascist Rhetoric and Colonial Nature”, *Modern Italy*, vol. 19, no 3, 2014.
- Marco Pomilio, “Nuove esigenze della propaganda”, *L’Azione coloniale*, 18 January 1934.
- Deborah Poole, “An Excess of Description: Ethnography, Race, and Visual Technologies”, *Annual Review of Anthropology*, n. 34, 2005.
- Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, Routledge, London-New York 1992.
- Luigi Preti, *Impero fascista, africani ed ebrei*, Mursia, Milano 1968.
- Vsevolod I. Pudovkin, *Film e fonofilm: il soggetto, la direzione artistica, l’attore, il film sonoro*, Le Edizioni d’Italia, Roma 1935.
- Ernesto Quadroni, *Mudundu: Cacciatori di ombre in Equatore*, Marangoni, Milano 1935.
- Leonardo Quaresima, “Rileggere Kracauer”, in Siegfried Kracauer, *Da Caligari a Hitler. Una storia psicologica del cinema tedesco*, a cura di Leonardo Quaresima, Lindau, Torino 2001.
- Leonardo Quaresima (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. 4, 1924-1933, Marsilio/Bianco&Nero, Venezia/Roma 2014,
- Paula Rabinowitz, *They Must Be Represented: The Politics of Documentary*, Verso, London-New York 1994.
- Claude Raffestin, *Per una geografia del potere*, Unicopli, Milano 1981, or. 1980.
- Maurizio Rava, “I popoli africani dinanzi allo schermo”, *Cinema*, vol. 1, n. 1, 1936.
- Riccardo Redi (a cura di), *Cinema italiano sotto il fascismo*, Marsilio, Venezia 1979.
- Glenn Reynolds, “The Bantu Educational Kinema Experiment and the Struggle for Hegemony in British East and Central Africa, 1935-1937”, *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 29, n. 1, 2009.
- Steven Ricci, *Cinema and Fascism: Italian Film and Society, 1922-1943*, University of California Press, Berkeley 2008.
- Thomas Richards, *The Imperial Archive: Knowledge and the Fantasy of Empire*, Verso, London-New York 1993.
- Beau Riffenburgh, *The Myth of the Explorer: The Press, Sensationalism and Geographic Discovery*, Oxford University Press, Oxford 1993.

- Vero Roberti, "Le corazzate con le rotelle", *Cinema*, vol. 4, n. 3, 1938.
- Les Roberts, *Utopic Horizons: Cinematic Geographies of Travel and Migration*, PhD dissertation, Middlesex University 2005.
- Esmonde M. Robertson, *Mussolini fondatore dell'Impero*, Laterza, Roma-Bari 1979, or. 1977.
- Giorgio Rochat, *Militari e politici nella preparazione della campagna d'Etiopia. Studio e documenti 1932-1936*, FrancoAngeli, Milano 1974.
- Id., *Le guerre italiane 1935-1943: dall'Impero d'Etiopia alla disfatta*, Einaudi, Torino 2005.
- Id., "La guerra in Etiopia: modernità e limiti", in Riccardo Bottoni (a cura di), *L'Impero fascista. Italia ed Etiopia (1935-1941)*, Il Mulino, Bologna 2008.
- David Rodowick, *The Virtual Life of Film*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 2007.
- Enrico Roma, "Il sentiero delle belve", *Cinema Illustrazione*, vol. 7, n. 17, 1932.
- Fatimah Tobing Rony, *The Third Eye: Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*, Duke University Press, Durham-London 1996.
- Mark Roseman, "National Socialism and the End of Modernity", *American Historical Review*, vol. 116, n. 3, 2011.
- Philip Rosen (a cura di), *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*, Columbia University Press, New York 1986.
- Id., *Change Mummified: Cinema, Historicity, Theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2001.
- Paul Rotha, *Documentary Film*, Faber & Faber, London 1936.
- Id., "Introduzione al cinema", in Umberto Barbaro, Luigi Chiarini (a cura di), *Problemi del film*, Edizioni di Bianco e Nero, Roma 1939.
- Jeffrey Ruoff (a cura di), "Travelogues and Travel Films", special issue of *Visual Anthropology*, vol. 15, n. 1, 2002
- Id. (a cura di), *Virtual Voyages. Cinema and Travel*, Duke University Press, Durham-London 2006.
- Edward W. Said, *Orientalismo*, Bollati Boringhieri, Torino 1991, or. 1978.
- Id., *Cultura e imperialismo*, Gamberetti, Roma 1998, or. 1993.
- Augusto Sainati, "L'esperimento della 'Rivista Luce'", *Bianco & nero*, n. 547, 2003.
- Antoine de Saint-Exupéry, *Il piccolo principe*, Bompiani, Milano 2010, edizione digitale, or. 1943.
- Masha Salazkina, "Moscow-Rome-L'Havana. A Film-Theory Road Map", *October*, n. 139, 2011.
- Barry Salt, *Film Style and Technology: History and Analysis*, Starword, London 1983.
- G.V.S. [Giuseppe Vittorio Sampieri], "Il primo film dell'Impero", *Cinema illustrazione*, vol. 9, n. 26, 1936.
- Id., "Cinema italiano in AO", *Cinema illustrazione*, vol. 9, n. 32, 1936.

- Sandro Sandri, "La cinematografia coloniale", *L'Azione Coloniale*, 18 May 1933.
- Id., "Sdrammatizzare l'Africa", *L'Azione coloniale*, 22 June 1933.
- Oksana Sarkisova, "Across One Sixth of the World: Dziga Vertov, Travel Cinema and Soviet Patriotism", *October*, n. 121, 2007.
- Andrew Sartori, "The British Empire and Its Liberal Mission", *Journal of Modern History*, vol. 78, n. 3, 2006.
- R. Murray Schafer, *The Tuning of the World*, Destiny, Rochester 1977.
- Simon Schama, "Homelands", *Social Research*, vol. 58, n. 1.
- Id., *Landscape and Memory*, Knopf, New York 1995.
- Jeffrey T. Schnapp, "Epic Demonstrations: Fascist Modernity and the 1932 Exhibition of the Fascist Revolution", in Richard Golsan (a cura di), *Fascist, Aesthetics, Culture*, University of New England Press, Hannover 1992.
- Id., "Propeller Talk", *Modernism/Modernity*, vol. 1, n. 3, 1994.
- Id., "Fascinating Fascism", *Journal of Contemporary History*, vol. 31, n. 2, 1996.
- Id., *Staging Fascism: 18 BL and the Theatre of Masses for Masses*, Stanford University Press, Stanford 1996.
- Id., "Mob Porn", in Jeffrey T. Schnapp, Matthew Tiews (a cura di), *Crowds*, Stanford University Press, Stanford 2006.
- Maria Teresa Segà, Maria Magotti, "L'immagine coloniale nella stampa illustrata del bel paese 1882-1913", *Rivista di storia e critica della fotografia*, vol. 4, n. 5, 1983.
- Alan Sennett, "Film Propaganda: *Triumph of the Will* as a Case Study", *Framework*, vol. 55, n. 1, 2014
- Ella Shohat, Robert Stam, *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*, Routledge, New York-London 1994.
- Robert Sklar, *Movie-Made America. A Cultural History of American Movies*, Random House, New York 1975.
- David Henri Slavin, *Colonial Cinema and Imperial France, 1919-1939: White Blind Spots, Male Fantasies, Settler Myths*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2001.
- Woodruff D. Smith, "Friedrich Ratzel and the Origins of Lebensraum", *German Studies Review*, vol. 3, n. 1, 1980.
- Neil Smith, Anna Godlewska (a cura di), *Geography and Empire*, Blackwell, Oxford-Malden, Mass. 1994.
- Rosaleen Smyth, "The Development of British Colonial Film Policy, 1927-1939, with Special Reference to East and Central Africa", *The Journal of African History*, vol. 20, n. 3, 1979.
- Antonio Somaini, "On the 'Scopic Regimes'", *Leitmotiv*, n. 5, 2005-2006.
- Id., "Cinema", in Marco Biraghi, Alberto Ferlanga (a cura di), *Architettura del Novecento*, vol. I, *Teorie, scuole, eventi*, Einaudi, Torino 2012.

- Barbara Sorgoni, *Etnografia e colonialismo. L'Eritrea e l'Etiopia di Alberto Pollera, 1837-1939*, Bollati Boringhieri, Torino 2001.
- Barbara Spackman, *Fascist Virilities: Rhetoric, Ideology, and Social Fantasy in Italy*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2008.
- Alberto Spaini, "Per un cinema coloniale", *Etiopia*, vol. 1, n. 6, dicembre 1937.
- Oswald Spengler, *Il declino dell'Occidente*, Guanda, Milano 1979, or. 1918-1923.
- Hans Speier, "Magic Geography", *Social Research*, vol. 8, n. 3, 1941.
- Gatyatri Chakravorty Spivak, "The Rani of Sirmur: An Essay in Reading the Archives", *History and Theory*, vol. 24, n. 3, 1985.
- Paolo Spriano, *Storia del Partito Comunista Italiano*, vol. 3, "I fronti popolari, Stalin, la guerra", Einaudi, Torino 1970.
- Janet Staiger, *Perverse Spectators: The Practices of Film Reception*, New York University Press, New York 2000.
- Amy J. Staples, "Safari Ethnography: Expeditionary Film, Popular Science and the Work of Adventure Tourism", PhD dissertation, University of California-Santa Cruz, 2002.
- Ead., "Safari Adventure: Forgotten Cinematic Journeys in Africa", *Film History*, vol. 18, n. 4, 2006.
- Giulietta Stefani, *Colonia per maschi. Italiani in Africa Orientale: una storia di genere*, Ombre corte, Verona 2007.
- Noa Steimatsky, "Regionalism to Modernism: Antonioni, 1939", in Mark Dorrian, Gillian Rose (a cura di), *Deterritorialisations. Revisioning Landscapes and Politics*, Black Dog, London 2003.
- Ead., "From the Air: A Genealogy of Antonioni's Modernism", in Richard Allen, Malcom Turvey (a cura di), *Camera Obscura, Camera Lucida: Essays in Honor of Annette Michelson*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2003.
- Ead., *Italian Locations. Reinhabiting the Past in Postwar Cinema*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2008.
- James A. Steintrager, "Speaking of Noise: From Murderous Loudness to the Crackle of Silk", *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, vol. 22, nn. 2-3, 2011.
- Martin Stollery, *Alternative Empires: European Modernist Cinemas and Culture of Imperialism*, University of Exeter Press, Exeter 2000.
- Ann Laura Stoler, *Carnal Knowledge and Imperial Power*, University of California Press, Berkeley 2002.
- Marla Stone, "Staging Fascism: The Exhibition of the Fascist Revolution", *Journal of Contemporary History*, n. 28, 1993.
- Ead., *The Patron State. Culture and Politics in Fascist Italy*, Princeton University Press, Princeton 1998.
- Wanda Strauven, (a cura di), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2006.
- Ead., "S/M", in Jaap Kooijman, Patricia Pisters, Wanda Strauven (a cura di), *Mind the Screen: Media Concepts According to Thomas Elsaesser*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2008.

- Francesco Surdich, *Esplorazione geografiche e sviluppo del colonialismo moderno*, 2 voll., La Nuova Italia, Firenze 1980.
- Id., *L'esplorazione italiana dell'Africa*, Il Saggiatore, Milano 1982.
- Id., "Le spedizioni scientifiche in Africa orientale e in Libia durante il periodo fascista", in Angelo del Boca (a cura di), *Le guerre coloniali del fascismo*, Laterza, Roma-Bari 1991.
- Id., "Il 'mito' dell'esploratore dell'Africa nella coscienza dell'Italia post-unitaria", *Terra d'Africa*, vol. 8, n. 8, 1999.
- W.T., "Il Negus al cinema", *Cinema Illustrazione*, vol. 8, n. 45, 1935.
- Christel Taillibert, *L'Institut international du cinématographe éducatif. Regards sur le rôle du cinéma éducatif dans la politique internationale du fascisme italien*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- Ead., "La Spedizione Franchetti nella Danalia e la produzione cinematografica in Africa dai film Lumière in poi", in Silvia Chicci, Roberto Macellari (a cura di), *Il Barone viaggiante. Raimondo Franchetti e le spedizioni nel Corno d'Africa*, Musei Civici di Reggio Emilia, Reggio Emilia 2007.
- Maria Talamona, "Addis Abeba capital dell'Impero", *Storia contemporanea*, vol. 16, nn. 5-6, 1985.
- Jacob L. Talmon, *Le origini della democrazia totalitaria*, Il Mulino, Bologna 1952, or. 1952.
- Edward Tannenbaum, *L'esperienza fascista: cultura e società in Italia dal 1922 al 1945*, Mursia, Milano 1974.
- Alessandra Tarquini, *Storia della cultura fascista*, Il Mulino, Bologna 2011.
- Mirella Tenderini, Michael Shandrick, *Vita di un esploratore gentiluomo: il duca degli Abruzzi*, Corbaccio, Milano 2006.
- Petra Terhoeven, *Oro alla Patria. Donne, guerra e propaganda nella giornata della Fede fascista*, Il Mulino, Bologna 2006.
- Edgar T. Thompson, "The Plantation: The Physical Basis of Traditional Race Relations", in Edgar T. Thompson (a cura di), *Race Relations and the Race Problem: A Definition and an Analysis*, Duke University Press, Durham 1939.
- Emily Thompson, *The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900-1933*, The MIT Press, Cambridge, Mass. 2002.
- Elizabeth Tilley, *Africa as a Living Laboratory: Empire, Development and the Problem of Scientific Knowledge, 1870-1950*, University of Chicago Press, Chicago 2011.
- Semen Timoscenko, "Principi di montaggio: ritmo e punti salienti", *Bianco e nero*, vol. 3, n. 2, 1939.
- Giorgio Tinazzi, "La mobilità dello sguardo", in Paolo Bertetto, Sergio Toffetti (a cura di), *Cinema d'avanguardia in Europa (dalle origini al 1945)*, Il Castoro, Milano 1996.
- Tzvetan Todorov, *La conquista dell'America. Il problema dell'altro*, Einaudi, Torino 1984, or. 1982.
- Enzo Traverso, *Il totalitarismo: storia di un dibattito*, Bruno Mondadori, Milano 2002.
- Gabriele Turi, *Il fascismo e il consenso degli intellettuali*, Il Mulino, Bologna 1980.

- Id., *Lo Stato educatore. Politica e intellettuali nell'Italia fascista*, Il Mulino, Bologna 2002.
- Malcom Turvey, "Vertov: Between the Organism and the Machine", *October*, no. 121, 2007.
- Id., *The Filming of Modern Life: European Avant-Garde Film of the 1920s*, The MIT Press, London-Cambridge, Mass. 2011.
- Pasi Väliäho, *Mapping the Moving Image: Gesture, Thought and Cinema circa 1900*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2010.
- Varo Varanini, *L'Abissinia attuale sotto tutti i suoi aspetti*, Paravia, Torino 1935.
- Alfonso Venturini, *La politica cinematografica del regime fascista*, Carocci, Roma 2015.
- Simone Venturini, "L'utopia 'totalitaria' della cinetecnica: il contributo di Ernesto Cauda alla Scuola Nazionale di Cinematografia", *Bianco & nero*, n. 560, 2008.
- Mario Verdone, *Sommario di dottrine del film*, Maccari, Parma 1971.
- Paolo Eugenio Vinassa de Regny, *Dancalia*, Istituto Fascista per l'Africa Italiana, Roma 1938.
- Paul Virilio, *Guerra e cinema: Logistica della percezione*, Lindau, Torino 1996, or. 1984.
- Charles Waldheim, "Aerial Representation and the Recovery of the Landscape", in James Corner (a cura di), *Recovering Landscape*, Princeton University Press, Princeton 1999.
- Evelyn Waugh, *In Abissinia*, Adelphi, Milano 2011, or. 1936.
- Stewart A. Weaver, *Exploration: A Very Short Introduction*, Oxford University Press, Oxford 2015.
- Lars Weckbecker, "Re-Forming Vision. On the Governmentality of Griersonian Documentary Film", *Studies in Documentary Film*, vol. 9, n. 2, 2015.
- Geoffrey T. Weddington, "Schreck and Schadenfreude: Hitler, German Alliance Priorities and the Abyssinian Crisis, 1935-1936", in G. Bruce Strang (a cura di), *Collision of Empires: Italy's Invasion of Ethiopia and its International Impact*, Ashgate, Farnham 2013.
- Thomas Weiskel, *The Romantic Sublime: Studies in the Structure and Psychology of Transcendence*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1976.
- David Welch, *Propaganda and the German Cinema, 1933-1945*, Oxford University Press, Oxford 1983.
- Kristen Whissel, "Uncle Tom, Goldilocks and the Rough Riders: Early Cinema's Encounter with Empire", *Screen*, vol. 40, n. 4, 1999.
- Raymond Williams, *The Country and the City*, Oxford University Press, Oxford 1975.
- Brian Winston, *Claiming the Real: The Griersonian Documentary and Its Legitimisations*, BFI, London 1995.
- Id. (a cura di), *The Documentary Film Book*, British Film Institute, London 2013.
- Elizabeth Wiskemann, "Germany and the Attack upon Abyssinia", in Ludwig Frederick Schaefer (a cura di), *The Ethiopian Crisis: Touchstone of Appeasement?*, Heath, Boston 1961.

- Patrick Wolfe, "History and Imperialism: A Century of Theory from Marx to Postcolonialism", *The American Historical Review*, vol. 102, n. 2, 1997.
- Richard Wolin, "'Modernity': The Peregrinations of a Contested Historiographical Concept", *American Historical Review*, vol. 116, n. 3, 2011.
- Denis Wood, *Rethinking the Power of Maps*, Guilford, London-New York 2010.
- Denis Woodward (a cura di), *Art and Cartography: Six Historical Essays*, University of Chicago Press, Chicago 1987.
- Peter Woodward, *The Horn of Africa: State, Politics, and International Relations*, I.B. Tauris, London-New York 1996.
- John Wylie, *Landscape*, Routledge, London-New York 2007.
- Vito Zagarrìo, "Il modello sovietico: tra piano culturale e piano economico", in Riccardo Redi (a cura di), *Cinema italiano sotto il fascismo*, Marsilio, Venezia 1979.
- Id., *Cinema e fascismo: film, modelli, immaginari*, Marsilio, Venezia 2004.
- Carlo Zaghi, "Pietro Antonelli", *Dizionario bibliografico degli italiani*, vol. 3, Istituto Italiano dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1961, *ad vocem*.
- Vittorio Tedesco Zammarano, *Il sentiero delle belve. Impressioni di caccia in Africa Orientale*, Mondadori, Milano 1929.
- Id., *Hic Sunt Leones. Un anno di esplorazione e di caccia in Somalia*, Mondadori, Milano 1930.
- Ruggero Zangrandi, *Il lungo viaggio attraverso il fascismo. Contributo alla storia di una generazione*, Feltrinelli, Milano 1962.
- Federico Zecca, *Cinema e intermedialità*, Forum, Udine 2013.
- Bahru Zewde, "L'occupazione italiana dell'Etiopia: documenti, ricordi, conseguenze", in Riccardo Bottoni (a cura di), *L'Impero fascista. Italia ed Etiopia (1935-1941)*, Il Mulino, Bologna 2008.
- Thomas Zitelmann, "Ethiopia and Eritrea in Germanophone Films", in *Encyclopaedia Aethiopica*, a cura di Alessandro Bausi, Siegbert Uhlig, Wiesbaden 2014.
- Maurizio Zinni, "L'Impero sul grande schermo. Il cinema di finzione fascista e la conquista coloniale (1936-1942)", *Mondo contemporaneo*, n. 3, 2011.
- Piergiorgio Zunino, *L'ideologia del fascismo: miti, credenze e valori nella stabilizzazione del regime*, Il Mulino, Bologna 1985.