

Maria Francesca Piredda
*Rovine e macerie. Permanenze e rimozioni
dell'identità coloniale nel cinema italiano dal secondo dopoguerra
alle migrazioni contemporanee*

In un'opera che riflette sul senso del tempo Marc Augé¹ mette a confronto le 'rovine' antiche e le 'macerie' contemporanee per dirci qualcosa sul rapporto che l'uomo intesse con la memoria e la storia. Se infatti le rovine sono il segno di un tempo che fugge la storia – egli parla di 'tempo puro' – esse sono tuttavia necessarie perché l'uomo costruisca un senso della storia. Anzi, senza le rovine non potrebbe esserci più storia possibile. Ed è quanto accade, al contrario, nel caso delle macerie, tipiche dell'età moderna in preda all'ansia della ricostruzione. «Le macerie pongono subito dei problemi di gestione: come sbarazzarsene? Che cosa ricostruire?»² si chiede Augé. Esse non hanno il tempo – o meglio, non ci si preoccupa di darlo loro – per diventare rovine. Corriamo il rischio, ormai, di non avere più segni di un passato che l'uomo avrebbe perduto di vista, dimenticato, e che tuttavia gli direbbe ancora qualcosa. «Un passato al quale egli sopravvive» e che continua a sopravvivergli. «La storia futura – egli conclude – non produrrà più rovine»³ e sarà sempre più labile, dunque, il senso del tempo. Le parole dello studioso francese sono metafore efficaci per indagare la funzione del cinema nei processi di rielaborazione memoriale dell'esperienza coloniale italiana e di costruzione dell'identità post-coloniale. L'intento di questo lavoro non è solo quello di indagare quale costruzione visiva e simbolica della storia coloniale e dei suoi effetti il cinema nazionale abbia e continui a produrre, ma anche approfondire attraverso quali strumenti e canali tali rappresentazioni abbiano – o non abbiano – raggiunto un pubblico, attivando o meno una riflessione collettiva sul nostro passato storico.

¹ Cfr. M. AUGÉ, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino 2004.

² *Ivi*, p. 96.

³ *Ibid.*

1. *Cinema e memoria coloniale in Italia: un rapporto difficile*

La risposta dei discorsi politici e della riflessione pubblica italiani rispetto al colonialismo è stata per molti anni quella di trattarlo, per riprendere la metafora di Augé, come una ‘maceria’, qualcosa da cancellare, eliminare, tacere, elidere nell’ansia di ricostruzione identitaria del dopoguerra. Accanto ai discorsi prodotti dalle istituzioni – ci ricorda Paolo Jedlowski – abbiamo un ricco corpus di testi accessibili pubblicamente che «sono ripresi, commentati, formano nel complesso i quadri entro cui il passato viene compreso»⁴, definendo, mano a mano, la rilevanza di certi aspetti e di altri no. Per quanto concerne il cinema, per esempio, è già stato ampiamente studiato il ruolo che il neorealismo e un certo documentario postbellico giocano nella costruzione del racconto della guerra, sorvolando su molti eventi del Ventennio e concentrandosi, invece, sulla Resistenza e l’eroismo nazionale di contro alla crudeltà nazista⁵. In questo modo tali testi hanno agito secondo quella che Thomas Elsaesser definisce «parapractic poetics»⁶, ossia la scelta di rappresentare il trauma del passato, celando ciò che è più scomodo.

Rispetto al colonialismo, se effettivamente è solo tra la fine degli anni Ottanta e l’inizio degli anni Novanta del secolo scorso che l’Italia vede emergere una memoria postcoloniale in letteratura e nel dibattito culturale, nel cinema non mancano già prima esempi di produzioni che raccontano l’esperienza in colonia. Si tratta tuttavia di film che tendono a perpetrare l’idea di un ‘colonialismo buono’, in cui lo spazio dedicato alla descrizione del nemico è limitato o funzionale alla sottolineatura dell’eroismo nazionale (si vedano tra i primi esempi prodotti *I quattro bersaglieri* di Ferruccio Cerito, 1953; *La pattuglia dell’Amba Alagi* di Flavio Calzavara, 1953; o *Divisione Folgore* di Duilio Coletti, 1954).

Più ancora una certa cultura coloniale e colonialista filtra con il proprio immaginario in numerose produzioni medialì, anche cinematografiche. Mi servo qui dell’espressione elaborata da Gabriele Proglìo di

⁴ P. JEDLOWSKI, *Memoria pubblica e colonialismo italiano*, in «Storicamente», vol. 7, June 2011, p. 1.

⁵ Cfr. D. BARATIERI, *Memory and Silences Haunted by Fascism: Italian Colonialism 1930s-1960s*, Peter Lang, Oxford 2010; G. LICHTNER, *Italian Cinema and the Fascist Past: Tracing Memory Amnesia*, in «Fascism», IV, n. 1, 2015, pp. 25-47; F. PITASSIO, *Assenze ricorrenti: umanitarismo internazionale, trauma culturale e documentario postbellico italiano*, in «Cinema e Storia», VI, 2017, pp. 99-114.

⁶ Cfr. T. ELSAESSER, *German Cinema – Terror and Trauma. Cultural Memory Since 1945*, Routledge, New York-London 2013, pp. 9-11.

‘ri-significazione’. Con questo termine Proglío identifica «la riscrittura, in periodi successivi, di ‘immagini mentali’, ossia di quegli stereotipi radicati nelle coscienze degli italiani, inerenti il passato coloniale»⁷, pensando appunto all’esperienza coloniale come a un ‘archivio’, «un insieme di rappresentazioni e pratiche di soggezione sull’*altro/a*»⁸, un serbatoio dal quale attingere, in maniera più o meno conscia, temi, pratiche, immagini. È in quest’ottica che, per esempio, si sono letti i riferimenti al colonialismo fascista in film d’autore come *L’eclisse* di Michelangelo Antonioni (1962) e nella raffigurazione della donna nera nel cinema italiano (erotico soprattutto) degli anni Settanta⁹.

Tra le pieghe di una produzione retorica e spesso storicamente inesatta, emergono tuttavia film che affrontano il tema in maniera diversa, subendo, forse proprio per questo, un ostracismo produttivo e distributivo che è indicatore, a sua volta, di un processo tutt’altro che pacificato di (ri) costruzione memoriale e identitaria. ‘Macerie’ che non hanno il tempo e il modo di diventare ‘rovine’.

Gli studi medialì, inoltre, soprattutto i più recenti, mettono in evidenza come, se effettivamente il tema del colonialismo non sia tuttora preponderante nella produzione filmica nazionale, siano visibili rimandi a quell’esperienza e all’ideologia a essa sottesa nel cinema sulla migrazione contemporanea.

Alla luce di questo quadro, vorrei, da un lato, prendere in considerazione film ‘scomodi’, che hanno tentato di raccontare il colonialismo italiano al di fuori della retorica dominante e, dall’altro, rintracciare le ‘irruzioni fantasma’, entro il tessuto narrativo di alcuni esempi significativi del cinema contemporaneo, di personaggi e situazioni che sembrano alludere alla nostra storia coloniale e ai processi di rielaborazione memoriale di cui è stata oggetto. A tale scopo affronterò il corpus di film, certo parziale e piuttosto eterogeneo, da un punto di vista produttivo e distributivo, da ultimo rispetto all’immaginario coloniale che esso veicola.

⁷ G. PROGLIO, *Filigrana dell’immaginario. Cinema e razza al tempo della globalizzazione 1980-2001*, in *Il colore della nazione*, a cura di G. Giuliani, Le Monnier, Firenze 2015, p. 64.

⁸ *Ivi*, p. 62.

⁹ Cfr. A. CASALINI, *Presenze nere nel cinema degli anni Settanta-Ottanta, tra autorialità e blaxploitation*, in *L’Africa in Italia. Per una controstoria postcoloniale del cinema italiano*, a cura di L. De Franceschi, Aracne, Roma 2013, pp. 125-137.

2. *Sotto la sabbia: sfortune distributive e crisi di coscienza del cinema coloniale italiano*

Quando si voglia analizzare lo spazio che un certo cinema – ossia quello in grado di superare la rappresentazione edulcorata del nostro colonialismo – ha avuto nell’offerta cinematografica del secondo dopoguerra, uno dei casi più interessanti è certamente quello dell’*Armata s’agapò*, un soggetto per film che «Cinema Nuovo» pubblica nel 1953¹⁰. La pellicola, che avrebbe dovuto condannare le violenze sessuali e la promiscuità delle truppe italiane in Grecia in un momento storico nel quale, invece, si andavano diffondendo descrizioni eroiche dei soldati italiani, non fu mai realizzata perché l’autore, Renzo Renzi, e il direttore del giornale, Guido Aristarco, vennero arrestati, processati da un Tribunale militare e infine condannati rispettivamente a 7 e 6 mesi di reclusione. Il fatto provocò un’onda di sdegno e di reazioni a favore dei due accusati, ma di fatto il film non fu mai realizzato, a conferma dell’impossibilità di fare i conti con un passato avvertito come scomodo e umiliante.

Non meno travagliate le vicende produttive, attentamente ricostruite da Valeria Deplano¹¹, di *Violenza segreta*, film del 1963 di Giorgio Moser tratto dal romanzo *Settimana nera* di Enrico Emanuelli (1961). Si tratta del primo tentativo di ricostruzione critica del colonialismo italiano: il protagonista, un italiano in visita in Somalia dopo l’indipendenza del Paese, critica fortemente la maniera con la quale i suoi connazionali sfruttano i somali, ma alla fine perpetua – nella relazione con una serva africana – le stesse logiche di dominio e sfruttamento che tanto avversa. Al di là dei contenuti, di cui diremo dopo, giova ricordare che il film non ha particolari opposizioni da parte della Direzione Generale dello Spettacolo, almeno fino a quando la troupe non arriva in Somalia. Il Consolato italiano, infatti, solleva due problemi e chiede due modifiche: la storia va ambientata in un periodo precedente al 1960, quindi prima della fine dell’Amministrazione fiduciaria esercitata dall’Italia, e va aggiunto un prologo in cui si esprima una condanna del colonialismo «quale esso fu»¹². Pur accontentando le richieste, la troupe viene

¹⁰ Il soggetto, originariamente pubblicato sul numero 4 della rivista, viene ripubblicato, per la prima volta, in G. ARISTARCO, P. CALAMANDREI, R. RENZI, *Dall’Arcadia a Peschiera. Il processo s’agapò*, Laterza, Bari 1954, ora in R. RENZI, *La bella stagione: scontri e incontri negli anni d’oro del cinema italiano*, Bulzoni, Roma 2001, pp. 70-80.

¹¹ Cfr. V. DEPLANO, *Settimana nera e Violenza segreta. Denuncia e rimozione dell’eredità coloniale negli anni Sessanta*, in *Subalternità italiane. Percorsi di ricerca tra letteratura e storia*, a cura di V. Deplano, L. Mari, G. Proglorio, Aracne, Roma 2014, pp. 121-138.

¹² *Ivi*, p. 132.

interrotta spesso dalla polizia somala, a causa delle ingerenze degli italiani ancora residenti nella regione, tanto che il set viene trasferito in Kenya. Ma ancora di più, una volta uscito in sala la stampa riserva al film una tiepida accoglienza, persino «L'Unità», che pure ne ha ricostruito le tormentate vicende produttive, oppure perpetua giudizi consolatori sul colonialismo italiano, basati sul falso mito della civiltà portata in Africa dall'Europa. A uno scarso interesse della stampa corrisponde il disinteresse del pubblico, che costringe il film a sparire presto dalle sale e non solo, se consideriamo che l'unica sede in cui è possibile vederlo oggi è la Cineteca Nazionale. Il vero nemico è il silenzio: il film di Moser

non riceve vere e proprie stroncature, ma viene semplicemente ricondotto a un contesto più vago, generale, innocuo, che ne annulla il potenziale eversivo riconducendo non solo i subalterni, ma il regista stesso all'interno di uno schema discorsivo in assoluta continuità con quello coloniale¹³.

Molto efficacemente Giacomo Lichtner parla di «censorship by inertia»¹⁴, ossia la messa in atto di una campagna denigratoria che non ha reso necessario neppure l'intervento della censura.

Diverso il destino di altri film, non a caso tutte produzioni straniere, segnati da atti di cosciente eliminazione dal mercato italiano. I diritti del documentario della BBC *Fascist Legacy* (Ken Kirby, 1989), sui crimini commessi dagli italiani in Etiopia e in Jugoslavia durante la Seconda guerra mondiale, sono acquistati dalla RAI, ma il prodotto non viene mai trasmesso; *Adwa: An African Victory*, documentario di Hailé Gerima del 1998, sulla battaglia di Adua raccontata dal punto di vista degli africani, ha ricevuto diversi premi anche in Italia, ma non ha mai circolato nelle sale ed è stato trasmesso dalla RAI a tarda notte. Ricordo infine il caso di *Lion of the Desert* di Moustapha Akkad del 1980, che racconta le vicende della resistenza libica nel corso dell'occupazione italiana. Il film non circola nelle sale perché l'allora Sottosegretario degli Esteri Raffaele Costa lo definisce «cosa sgradita» e «lesivo dell'onore dell'esercito italiano»¹⁵, tanto da avviare un'inchiesta parlamentare. Anche l'allora Presidente del Consiglio Giulio Andreotti giustifica la censura per le stesse ragioni di Costa, ordinando finanche di bloccarne la proiezione in una sala cinematografica di Trento, provvedendo al sequestro

¹³ *Ivi*, p. 138.

¹⁴ Cfr. LICHTNER, *Italian Cinema and the Fascist Past*, cit., p. 45.

¹⁵ C. CLÒ, *Mediterraneo Interrupted: Perils and Potentials of Representing Italy's Occupations in Greece and Libya Through Film*, in «Italian Culture», 27, n. 2, 2009, p. 105.

della pellicola. Nonostante studi, come quello di Claudio Tosatto¹⁶, abbiano dimostrato che il film venne osteggiato soprattutto perché lesivo degli ottimi rapporti commerciali che intercorrevano allora tra Italia e Libia, non si spiega, se non nella volontà di non fare i conti con il proprio passato, l'ennesima interrogazione parlamentare nel 2003 che chiedeva la revoca della censura e la messa in onda sulla RAI e la non cessione, ancora una volta, del nullaosta. A tutt'oggi non esiste una commercializzazione in DVD del film e se non fosse per il web questo e altri film sarebbero del tutto sconosciuti.

Restando comunque alla produzione italiana, sono appena due i film che sembrano riflettere in maniera critica sull'esperienza coloniale. Il già citato *Violenza segreta* e *Tempo di uccidere* di Giuliano Montaldo del 1989. Quest'ultimo, che certamente beneficia di un dibattito ormai avviato negli studi postcoloniali, è in realtà l'adattamento del romanzo omonimo del 1947 di Ennio Flaiano, vincitore del Premio Strega. Film e romanzo ruotano intorno al senso di colpa e insieme di assoluzione che convivono nel protagonista, reo di aver prima stuprato e poi ucciso una ragazza etiope, occultandone infine il cadavere. Il soldato Silvestri, infatti, è attanagliato da due paure: la prima, razionale e conscia, legata all'omicidio, la seconda, inconscia, di aver contratto la lebbra a seguito dello stupro, crimine per il quale l'uomo sa di non poter essere perseguito dalla giustizia. Tuttavia la stampa del tempo relativa al film ne ha occultato il portato eversivo, descrivendo la relazione tra il soldato e la ragazza nella forma di un 'amore'¹⁷, anziché di una violenza, prova di quanto il retaggio del dominio sull'*Altro* (soprattutto se donna) fosse ancora vivo nell'Italia degli anni Ottanta.

È evidente come entrambi i film pongano in essere la relazione metaforica tra i corpi delle donne-native e il territorio coloniale: le une e l'altro oggetto della conquista dell'uomo-bianco-italiano. In questo senso le due opere sembrano fare i conti con il processo di forclusione teorizzato dalla Spivak¹⁸ che colpisce i subalterni, soprattutto le donne: raccontata attraverso gli occhi e in funzione del protagonista, la donna non ha voce e non può auto-rappresentarsi. Se questo è vero in modo assoluto per la ragazza di *Tempo di uccidere*, il cui cadavere occultato può metaforicamente rappresentare la volontaria eclissi della memoria pubblica italiana sulla questione coloniale, non lo è totalmente per Regina, la serva di *Violenza*

¹⁶ Cfr. C. TOSATTO, *Un film e la storia. Lion of the Desert 1982*, in «Studi Piacentini», 36, 2004, pp. 173-188.

¹⁷ Cfr. DEPLANO, *Settimana nera e Violenza segreta. Denuncia e rimozione dell'eredità coloniale negli anni Sessanta*, cit., pp. 134-136.

¹⁸ Cfr. G.C. SPIVAK, *Can the Subaltern Speak?*, Macmillan, Basingstoke 1988.

segreta. La donna recupera man mano una propria individualità: nel libro il culmine di questo processo è quando ammette di non chiamarsi Regina ma rifiuta, allo stesso tempo, di svelare al protagonista il suo vero nome; nel film la scena non è presente, ma comunque è visibile il distacco con il quale Regina si relaziona al protagonista, tanto da indurlo a dire: «Perché non mi si abbandonava completamente mai? Perché? Ogni volta cercavo da lei una risposta che non arrivava».

Emanuelli e Moser certo non restituiscono la voce al subalterno, ma il loro è un primo tentativo di denuncia del sistema di forclusione al quale esso è costretto. Il ricordo di un corpo sepolto, il mistero di un nome inascoltato sono ‘fantasmi’ che tormentano la coscienza dell’Italia postcoloniale.

3. *Fantasmi del passato: il ritorno della memoria coloniale nel cinema della migrazione contemporaneo*

Se il cinema coloniale contemporaneo continua a perpetrare diversi stereotipi raffigurativi e narrativi, gli effetti della nostra storia passata sono messi in scena – più o meno consciamente – nella rappresentazione dell’odierna migrazione dal continente africano alle nostre sponde.

È femminile il corpo del naufrago che raccolgono in mare casualmente i due pescatori di *Io, l’altro*, film di Mohsen Melliti del 2006, mentre sono al largo delle coste siciliane. Immediatamente identificata dagli uomini come somala, la donna rappresenta, secondo Aine O’Healy¹⁹, una traccia del colonialismo italiano, il cui esito contemporaneo è l’immigrazione in Italia dalle regioni subsahariane. I due pescatori non sanno che fare: uno vorrebbe portarla in Sicilia, l’altro ributtarla in mare. Alla fine prevale quest’ultima decisione e la donna sparisce nel silenzio dell’acqua, irruzione ‘fantasma’ nella messa in scena, che ri-torna da un altro tempo e spazio per interrogare il senso della nostra storia coloniale.

Non è certo un caso che proprio sul corpo del migrante si concentri l’attenzione del cinema, sia di finzione che documentario. I migranti, sono, per utilizzare un’espressione di Martina Tazzoli, «the looked and monitored subjects par excellence»²⁰, ma allo stesso tempo sono oggetto

¹⁹ Cfr. A. O’HEALY, «[Non] è una somala»: *Decostructing African Femininity in Italian Film*, in «The Italianist», XXIX, n. 2, 2009, pp. 183-184.

²⁰ M. TAZZOLI, *Migrants’ visibilities: Counter-mapping the borders of Europe*, in *Challenging the Political Beyond and Across Borders: Possibilities and Tensions of Migrants’ and Solidarity Struggles* (convegno), Central European University, Budapest 17-18 novembre 2016.

di politiche e tecniche che li rendono invisibili e inesistenti al mondo, nonostante la loro vicinanza. Il Mediterraneo, in particolare, rappresenta, secondo Federica Mazzara, un nuovo spazio di invisibilità da aggiungere ai cimiteri, ai CIE, alle barche, spazi all'interno dei quali i migranti sono spossessati della propria individualità e dignità umana²¹. A causa dei numerosi naufragi, il mare è diventato un immenso cimitero nei cui fondali giacciono migliaia di corpi, ma da cui i corpi possono tornare.

Durante una gita romantica in barca in *Terraferma* di Emanuele Crialese (2011) il giovane protagonista e una turista vengono assaliti da un gruppo di migranti naufraghi. La tragedia umana irrompe nella forma di uno shock visivo e cognitivo nella messa in scena: l'ambientazione notturna, la violenta reazione del ragazzo che caccia via i migranti che cercano di salire sulla barca colpendoli con un remo, l'assalto stesso dell'imbarcazione da parte dei naufraghi riportano alla memoria l'iconografia dei film di zombie. I migranti sono morti-viventi che ri-tornano per tormentare la coscienza degli italiani? È per sanare questo trauma che nella scena successiva Crialese rappresenta il soccorso che i turisti su una spiaggia recano a un gruppo di sopravvissuti, qui giunti dopo una notte alla deriva? Quanto sia improbabile e pateticamente rappresentata una situazione di questo tipo lo conferma la cronaca dei nostri giorni.

Cosa sono se non 'macerie' i cadaveri dei migranti che, con crudezza e forse imbarazzo, riprendono Rosi in *Fuocoammare*, corpi ammassati nella stiva di una carretta, e il quarto episodio della webserie *Come è profondo il mare* di Emiliano Bechi Gabrielli e Alessandro D'Elia (2016), nella quale vediamo uomini riversi sulla sabbia, esposti senza pietà allo sguardo, mentre, in *voice over*, radioascoltatori negano le tragedie in mare o se ne rallegrano? I film testimoniano l'esistenza dei migranti, ma dovremmo allora riflettere sulla distribuzione e il reale spazio di visibilità che hanno oggi questi prodotti audiovisivi per poterne realmente verificare l'effetto sui discorsi pubblici.

Ragiona sul corpo migrante, sulla memoria (anche coloniale) e sul senso della storia *Sponde. Nel sicuro sole del nord* di Irene Dionisio (2015). Il documentario mette in relazione due sponde del Mediterraneo, la Sicilia e la Tunisia, la loro storia comune, che ha radici antiche, e la loro attuale tragedia. Per farlo la regista istituisce una relazione epistolare tra Vincenzo, il custode del cimitero di Lampedusa, e Mohsen, un tunisino che da anni raccoglie gli oggetti trasportati dal mare e appartenenti a migranti partiti

²¹ Cfr. F. MAZZARA, *Spaces of Visibility for the Migrants of Lampedusa: The Counter Narrative of the Aesthetic Discourse*, in «Italian Studies», 70, n. 4, p. 452.

alla volta dell'Europa. Nel film questi ultimi non si vedono mai, sono corpi invisibili, corpi fantasma, che non possono parlare e rappresentare se stessi ma neppure essere rappresentati da altri. La loro è una non-morte o una morte presunta²². Eppure i 'corpi maceria' sono presentificati dagli oggetti che hanno lasciato nel loro passaggio o ritornano nei gesti e nelle parole di Vincenzo e Mohsen. Il cortile del tunisino, colmo di bottiglie, scarpe, lampadine, documenti, effetti personali, è un museo a cielo aperto, che ha però la funzione di un cimitero, nel quale l'uomo si ritira a pregare. E poi ci sono le barche, danneggiate, graffiate, spezzate dalla forza del mare, le cui ferite sono l'evidenza del naufragio e della morte, un cimitero di natanti che ha le sembianze di un luogo fantasma. Qui i migranti che vengono in visita (ne sono esempio *Soltanto il mare* di Dagmawi Yimer, Fabrizio Barraco e Giulio Cederna, 2010; *To Whom It May Concern* di Zakaria Mohamed Ali, 2012; *Grooving Lampedusa* di Mario Badagliacca, 2013) sono ripresi nell'atto di toccare i relitti, percorrendone la superficie come per riesumare dei ricordi e insieme per farne cogliere la fisicità, l'esistente, allo spettatore. Sono loro le 'rovine' del colonialismo italiano. Il 'tempo puro' da cui ricostruire la nostra identità nazionale. Anche grazie a un cinema coloniale italiano forse ancora da girare.

²² Cfr. J. PUGLIESE, *Crisis Heterotopias and Border Zones of the Dead*, in «Continuum», 23, n. 5, 2009, pp. 663-679.

