



Università degli Studi di Cagliari

**DOTTORATO DI RICERCA IN STORIA, ISTITUZIONI E
RELAZIONI INTERNAZIONALI DELL'ASIA E DELL'AFRICA
MODERNA E CONTEMPORANEA
Ciclo: XXVII**

**LA *LUCE* PER L'IMPERO.
I CINEGIORNALI SULL'AFRICA
ORIENTALE ITALIANA
1935 – 1942.**

**Settori scientifico-disciplinari di afferenza
M-STO/04 – SPS/13**

Presentata da:

Gianmarco Mancosu

Coordinatore Dottorato

Bianca Maria Carcangiu

Tutor

Cecilia Novelli

Esame finale anno accademico 2013 – 2014

*A Lorenza
in te le mie radici*

LA LUCE PER L'IMPERO. I CINEGIORNALI SULL'AFRICA ORIENTALE ITALIANA 1935 – 1942.

Glossario

INTRODUZIONE	11
1. IL MITO DELL'IMPERO NEL FASCISMO ITALIANO	27
1.1 Il fenomeno fascista tra cultura e politica	27
1.2 Cultura ed estetica nel fascismo italiano	52
1.3 La riscoperta della storia coloniale italiana	73
1.4 L'impero tra mito e realtà	85
2. MOSTRARE LO SPETTACOLO DELL'IMPERO FASCISTA ..	109
2.1 Premesse culturali alla struttura propagandistica	109
2.2 Le industrie culturali e le modernità fasciste	124
2.3 La "fabbrica del consenso": la gestione politico-amministrativa della cultura durante il fascismo.	135
3 . LA "LUCE" PER L'IMPERO	147
3.1 L'Istituto Luce e il regime fasista	147
3.2 La preparazione propagandistica e cinematografica alla guerra: l'Ufficio Stampa e Propaganda "Africa Orientale"	166
3.3 Il Reparto Fotocinematografico "Africa Orientale" dell'Istituto Luce	182
3.4 La diffusione del cinema in AOI come strumento di dominio coloniale	217
4. I CINEGIORNALI E L'IMPERO	253
4.1 Questioni di metodo: immagini visuali e storia	253
4.2 I cinegiornali imperiali	266
CONCLUSIONI	331
Fonti Archivistiche	343
Filmografia	347
Documentari	347
Cinegiornali	347
Cronache dell'impero	354
Bibliografia	357

Ringraziamenti

Glossario

ACS: Archivio Centrale dello Stato
AO: Africa Orientale
AOI: Africa Orientale Italiana
ASF: Archivio di Stato di Forlì
ASL: Archivio Storico dell'Istituto Luce
B.: Busta
BEKE: Bantu Educational Kinema Experiment
CdA: Consiglio d'Amministrazione
CDA: Critical Discursive Analysis
EIAR: Ente Italiano Audizioni Radiofoniche
ENIC: Ente Nazionale Industrie Cinematografiche
F.: Fascicolo
GPDCB: Giacomo Paulucci Di Calboli Barone
IICE: Istituto Internazionale Cinematografia Educativa
LUCE: L'Unione Cinematografica Educativa
MAE: Archivio Storico Diplomatico del Ministero degli Affari Esteri
MAI: Ministero dell'Africa Italiana
MINCULPOP: Ministero della Cultura Popolare
MVSN: Milizia Volontaria Sicurezza Nazionale
N.: Numero
PCM: Presidenza del Consiglio Dei Ministri
PSI: Partito Socialista Italiano
PNF: Partito Nazionale Fascista
RAO: Reparto fotocinematografico "Africa Orientale" dell'Istituto Luce
RD: Regio Decreto
RDL: Regio Decreto Legge
RSI: Repubblica Sociale Italiana
SASP: Società Anonima Stefano Pittaluga
SF.: Sotto Fascicolo
SIAE: Società Italiana Autori Editori
SIC: Sindacato d'Istruzione Cinematografica
SPD – CO: Segreteria Particolare del Duce, Carteggio Ordinario
SPD – CR: : Segreteria Particolare del Duce, Carteggio Riservato
USPAO: Ufficio Stampa e Propaganda "Africa Orientale"
USOM: Ufficio Stampa e Propaganda "Somalia"
V.: Volume

L'ombra della mia identità, mentre sedevo al cinema oppure in un bar...

Franco Battiato

*..tu puoi, di questa storia, dir quello che ti parrà senza timore che t'abbiano a incolpare a torto
per il male o a premiarti per il bene che ne dirai.
Soltanto vorrei dartela tale e quale, senza l'abbellimento del prologo né la filastrocca e la serie
d'uso dei sonetti, epigrammi ed encomi che si sogliono mettere al principio dei libri. Perché ti so
dire che, sebbene il comporla mi costò un po' di fatica, nessuna n'ebbi di maggiore che far que-
sta prefazione la quale vai leggendo. Molte volte presi la penna per scriverla e molte la posai
per non sapere cosa dovessi scrivere...*

Miguel de Cervantes

Introduzione

“La cinematografia è l’arma più forte”.¹ Questa frase pronunciata da Benito Mussolini è stata citata, e continua a esserlo, nella maggior parte delle ricerche che parlano del rapporto che intercorse tra fascismo e cultura di massa attraverso proiezioni cinematografiche. Il fascismo italiano può essere considerato uno dei primissimi regimi autoritari che utilizzò il cinema come strumento politico attivo per coinvolgere le masse. Inoltre tra le due guerre mondiali questo strumento culturale iniziò a giocare un ruolo peculiare non solo al fine di concretizzare visualmente le volontà politiche e i miti della dittatura, ma anche nel definire in maniera più ampia il processo di definizione/ridefinizione identitaria degli italiani, nei decenni in cui gli intrattenimenti massa si diffondeva in maniera esponenziale. La storiografia sul rapporto tra cultura di massa, regime fascista e identità collettiva italiana ha prodotto negli ultimi decenni numerosi e innovativi lavori.² Questi, abbandonando l’approccio secondo cui la volontà politica sarebbe stata in grado di orientare unilateralmente il processo di definizione identitaria attraverso i canali propagandistici, si sono proposti di analizzare in maniera originale la relazione tra cultura di massa e fascismo, considerando anche le influenze esogene in questo rapporto. Inoltre le recenti tendenze di analisi storica, sociale e culturale stanno contribuendo a mettere in luce aspetti finora poco trattati della storia contemporanea nazionale: attraverso esse si è arrivati a risultati che ridisegnano confini storici, fenomeni sociali, processi culturali permettendo una comprensione via via più completa della società e della cultura italiana. In questo senso uno spazio sempre maggiore hanno assunto gli studi sulla stagione coloniale, ed in particolare quelli che oltre alla ricostruzione degli avvenimenti storici sulla politica espansionistica, si sono prefissi d’individuare le ricadute sociali e culturali del colonialismo italiano, che può essere così considerato componente attiva nel processo di costruzione di un’identità collettiva nazionale.³

In questa oramai pluriennale nuova tendenza di studi sul colonialismo si è individuato un campo d’indagine ancora inesplorato che per le numerose ragioni che verranno ora esposte parrebbe meritare un lavoro organico di ricostruzione storica e culturale: questo campo d’indagine riguarda le modalità con le quali è stata rappresentata la stagione dell’Africa Orientale Italiana nei cinegiornali prodotti dall’Istituto Luce, organo

¹ Cfr. G. P. Brunetta, *Storia del cinema italiano. Il cinema del regime 1929-1945*, vol. 2, Einaudi, Torino 2003, p. 63.

² Cfr. S. Gundle, D. Forgacs, *Cultura di massa e società italiana. 1935-1946*, Il mulino, Bologna 2007; R. B. Ghiat, *La cultura fascista*, Il Mulino, Bologna 2000; S. F. Zamponi, *Lo spettacolo del fascismo*, Rubbettino Editore, Soveria Mannelli 2003.

³ Cfr. N. Labanca, *Oltremare: storia dell’espansione coloniale italiana*, Il mulino, Bologna 2002; R. Ben Ghiat, M. Fuller (a cura di), *Italian Colonialism*, Palgrave Macmillan, New York 2005; J. Andall, D. Duncan (a cura di), *Italian colonialism. Legacy and memory*, Peter Lang, Berna 2005; G. Calchi Novati, *L’Africa d’Italia. Una storia coloniale e postcoloniale*, Carocci, Roma 2011; V. Deplano, A. Pes, *Quel che resta dell’impero. La cultura colonial degli italiani*, Mimesis, Milano - Udine 2015.

culturale tra i più caratteristici del regime fascista, chiamato a produrre filmati educativi e posto sotto formale controllo di Benito Mussolini. Il periodo interessato va dal settembre 1935, quando fu creato uno specifico “Reparto Luce Africa Orientale”, all’estate 1942, anno in cui l’ultimo cinegiornale “imperiale” fu trasmesso in Italia.⁴ Il quesito al quale questo lavoro cercherà di rispondere in maniera il più possibile completa si articola in diversi ambiti di ricerca, legati principalmente alla ricognizione storiografica e metodologica su come considerare e analizzare il portato culturale del fascismo nella sua azione coloniale. Sarà necessario valutare le modalità con le quali il regime mussoliniano strutturò il suo rapporto con le masse italiane; si indagherà, attraverso originali ritrovamenti archivistici, su come i cinegiornali siano stati materialmente prodotti e poi diffusi nelle colonie italiane; infine se ne esamineranno qualitativamente i contenuti emergenti. Seguendo questo percorso si potranno trarre delle conclusioni su come la rappresentazione dell’azione italiana nell’oltremare e dell’*alterità* sia stata funzionale all’individuazione dei caratteri ideali che il fascismo avrebbe voluto infondere agli italiani, permettendo di guardare con maggiore completezza anche a come le eredità culturali abbiano poi elaborato la retorica e le narrazioni dopo la caduta del fascismo.

Lo studio cerca di individuare le modalità con le quali i cinegiornali dell’Istituto Luce abbiano raccontato agli italiani la stagione dell’Africa Orientale Italiana. Per rispondere a questo quesito la ricerca viene strutturata in modo da non separare l’analisi visuale da quello che era il contesto storico, politico e culturale nel quale i filmati furono prodotti. Per questa ragione i primi due capitoli del lavoro sono incentrati sull’individuazione di un percorso metodologico e storiografico che fornisca gli strumenti per analizzare sistematicamente la produzione dell’Istituto Luce in merito all’impero del fascismo. L’inquadramento sulle origini storiche e culturali del fenomeno fascista, con particolare attenzione alla sua declinazione italiana, sarà di conseguenza oggetto preliminare del mio studio. In questo modo si cercherà di sottolineare come l’evoluzione storiografica abbia dato negli anni un’importanza sempre maggiore agli aspetti culturali e ideologici del fenomeno,⁵ che ritorneranno come categorie nell’interpretazione delle rappresentazioni emergenti. In particolare verrà evidenziato come il fascismo, considerato fenomeno culturale e politico che sviluppa il suo rapporto con gli italiani attraverso miti e ideologie positive, assunse il concetto di “mobilitazione permanente” come chiave sulla quale basare il suo rapporto con le masse, anche e soprattutto attraverso i più moderni mezzi di comunicazione chiamati ad essere i propagatori di quest’idea di mobilitazione.

L’attenzione del fascismo verso la mobilitazione permanente delle masse si trasfuse nell’estetizzazione e nella teatralizzazione della sua attività pubblica, tanto che usando le

⁴ Ho mutuato la categoria dei “Cinegiornali imperiali” da quella degli “Empire’s film” individuata da Ruth Ben Ghat nel suo recente volume sulla produzione cinematografica prodotta durante il periodo dell’AOI e ispirata all’impero, *cfr.* R. B. Ghat, *Italian fascism’s Empire cinema*, Indiana University press, Bloomington e Indianapolis 2015.

⁵ *Cfr.* E. Gentile, *Le origini dell’ideologia fascista (1918 – 1925)*, Il Mulino, Bologna 1996; G. L. Mosse, *Il fascismo, verso una teoria generale*, Laterza, Roma-Bari 1996; G. L. Mosse, *La nazionalizzazione delle masse. Simbolismo politico e movimenti di massa in Germania (1815-1933)*, Il Mulino, Bologna 2009; Z. Sternhell, *La nascita dell’ideologia fascista*, Baldini&Castoldi, Milano 1993.

parole di Simonetta Falasca Zamponi «fascism [can] be interpreted as a society of spectacle based on an unstable ideological substratum»;⁶ e il cinema era parte attiva nella produzione di questo spettacolo. L'approccio utilizzato sarà debitore del cammino metodologico intrapreso dai *Cultural Studies*, che estendono il campo d'indagine ai fenomeni sociali e culturali utilizzando numerose e innovative fonti storiche tra esse non gerarchizzate. La complessità dei fenomeni sociali potrà così essere problematizzata nella sua storicità, cercando di superare i rapporti di causa ed effetto insiti nel concetto di "struttura"; si arriverà a una riflessione in cui l'interazione tra potere, conoscenza e fenomeni socio-culturali viene ridefinita nella sua molteplicità di manifestazioni attraverso lo strumento concettuale del *discorso* teorizzato da Michel Foucault.⁷ Questo è uno spazio entro cui si definiscono e ridefiniscono i confini dell'esperienza cognitiva individuale e sociale attraverso degli enunciati che possono essere non semplicemente testuali/grammaticali, ma anche visuali ed estetici:⁸ il discorso, inteso come «a system of thought which constructs both the subjects and their material experience»⁹ è così concepito non solo come un riflesso delle relazioni tra potere e conoscenza e delle istituzioni che lo riproducono, ma è il mezzo principale per articolare questo potere anche attraverso i prodotti visuali. Studiare storicamente la produzione visuale implicherà l'analisi delle forme di produzione e diffusione della stessa, in modalità rispondenti alla volontà del potere che organizza la sua funzione enunciativa in modo da renderla penetrante nella riproduzione pubblica dei discorsi.¹⁰ Per questa ragione i cinegiornali saranno considerati contemporaneamente prodotti e riproduttori di un particolare discorso sull'identità/alterità che le pratiche istituzionali a propria volta riflettono. Quindi l'analisi discorsiva sulle rappresentazioni emergenti abbraccerà in questo lavoro l'indagine sulla produzione materiale delle stesse, non semplicemente per cercare un rapporto causa-effetto tra input politico e rappresentazione, ma per verificare le persistenze discorsive che si ritrovano anche nelle pratiche istituzionali e non solo in quelle sociali e culturali.

In questo senso l'altra declinazione discorsiva utilizzata ampiamente nel mio lavoro, ovvero il concetto di *Orientalismo* coniato da Edward Said, diviene strumento imprescindibile per analizzare le modalità con le quali la rappresentazione dell'*alterità* africana sia stata utile per definire i caratteri propri dell'italianità voluti dal fascismo. I cinegiornali Luce hanno contribuito attivamente a creare un'*alterità* funzionale ai proget-

⁶ S. F. Zamponi, *Lo spettacolo del fascismo*, op. cit.; sull'estetizzazione dell'azione fascista cfr. E. Gentile, *Fascismo di pietra*, Laterza, Roma-Bari 2007; J. Schnapp, *18Bl, Mussolini e l'opera d'arte di massa*, Garzanti, Milano 1996; M. Isnenghi, *L'Italia del fascio*, Giunti, Firenze 1996; F. Caprotti, *Italian fascism between ideology and spectacle*, in *Fast Capitalism*, v. 1, n. 2 (2005).

⁷ Cfr. M. Foucault, *L'ordine del discorso*, Einaudi, Torino 2004; M. Foucault, *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, Bur-Rizzoli, Milano 1980.

⁸ L'applicabilità della teoria discorsiva ai prodotti visuali sarà oggetto di approfondimento nel primo capitolo, cfr. M. Jay, *Downcast Eyes. The denigration of vision in twentieth-century French thought*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-Londra 1993.

⁹ Caprotti F. and Kaïka M., *Producing the ideal fascist landscape: nature, materiality and the cinematic representation of land reclamation in the Pontine Marshes*, in *Social and Cultural Geography*, v. 9, n. 6 (2008), pp. 613-634, p. 4.

¹⁰ Cfr. A. Schmid, *Bridging the gap: Image, discourse and Beyond - Towards a critical theory of visual representation*, in *Qualitative Sociology Review*, v. 8, n. 2 (2012), p. 77.

ti d'ingegneria sociale e umana del fascismo, nel senso delineato da Said quando afferma che l'Occidente avrebbe «acquisito maggior forza e senso d'identità contrapponendosi all'Oriente» e di conseguenza «l'Orientalismo può essere studiato e discusso come l'insieme delle istituzioni create dall'Occidente al fine di gestire le proprie relazioni con l'Oriente, gestione basata oltre che sui rapporti di forza, economici, politici e militari, anche su fattori culturali».¹¹ Il discorso coloniale secondo Said riguarda le pratiche in cui esso agirebbe come strumento di potere; di conseguenza è l'insieme di narrazioni, immaginari, discipline che organizzano l'esperienza cognitiva legata alle relazioni coloniali che forma il dominio prima ontologico e poi istituzionale dell'Occidente sull'Oriente. La definizione identitaria occidentale, e in questo lavoro italiana, è avvenuta con il confronto costante con l'*altro*: il discorso coloniale avvolto nell'orientalismo è parte integrante della cultura e della società occidentale moderna e contemporanea. La rappresentazione che sostanzia il potere, le sue narrazioni, divengono così determinanti nel processo di creazione/catalogazione/conoscenza dell'*alterità*, l'altra faccia del discorso sull'identità collettiva costitutivo del concetto di nazionalità. Il mio lavoro s'inserisce nelle attuali tendenze nel cercare di decostruire il sistema cognitivo che ha riprodotto quel discorso coloniale in Italia attraverso i prodotti culturali che formarono un immaginario resiliente nei decenni successivi alla perdita delle colonie. In questo quadro si farà riferimento al ritardo con il quale il pensiero saidiano sia stato accolto come fondamento metodologico degli studi sulla produzione culturale coloniale e identitaria, permettendo una tardiva decostruzione e decolonizzazione di quella che era la produzione orientalista italiana.¹²

Degli «ambigui ritorni di memoria»¹³ avrebbero permesso, da circa trent'anni, una nuova attenzione scientifica sugli aspetti sociali e culturali dell'esperienza coloniale italiana, che viene ora considerata parte integrante, se non addirittura fondamentale, del processo di costruzione di un'identità nazionale. Questa restituzione della storia coloniale alla storia italiana è stata propiziata, oltre dall'evoluzione metodologica introdotta e recepita anche in Italia dai *Cultural Studies*, da iniziative nate non solamente in ambito storico-internazionalista, ma sovente da studiosi di letteratura, di antropologia, di sociologia, quasi a voler rimarcare l'importanza che l'aspetto culturale e dell'immaginario hanno avuto nel processo di costruzione dell'italianità.¹⁴ Le ricerche su questi aspetti culturali si fanno sempre più approfondite e multidisciplinari; studiosi italiani e non ormai da anni analizzano da diverse prospettive le modalità con le quali l'Italia ha influenzato le colonie in cui esercitava il suo dominio e in che modo questo dominio coloniale abbia influenzato a propria volta la società italiana.

I cinegiornali prodotti sotto l'egida del regime fascista permettono di esaminare quel discorso coloniale e identitario che in essi si manifesta e che attivamente ha contribuito a

¹¹ E. Said, *Orientalismo*, Bollati Boringhieri, Torino 1991, p. 41.

¹² Cfr. N. Labanca, *Italiane colonie senza Said*, pp. 711-716; in (a cura di) N. Labanca, G. Vercellin, C. Facchini, G. Benvenuti, «Orientalismo» e oltre, di Edward Said, in *Contemporanea*, n. 4 (2005); R. Pergher, *Impero immaginario, impero vissuto. Recenti sviluppi nella storiografia del colonialismo italiano*, in *Ricerche di storia politica*, n. 1 (2007), pp. 53-66.

¹³ A. Triulzi, *Premessa*, in *Quaderni storici*, v. 37, n. 1 (2002), pp. 3-20.

¹⁴ Cfr. R. Pergher, op. cit., p. 54.

riprodurre e diffondere un dominio culturale, prima che politico, sull'oltremare e sui suoi abitanti.

Sarà necessario, una volta chiarita l'importanza di un approccio che indaghi sul discorso coloniale-identitario e sulla sua decostruzione operata attraverso lo studio qualitativo dei prodotti visuali, effettuare una ricognizione storica che ponga in relazione gli eventi politici legati all'espansione coloniale con la diffusione dell'idea di Africa nella società italiana, per riuscire a comprendere meglio se e come la produzione culturale fascista sulla conquista dell'Etiopia possa avere modificato immaginari e narrazioni preesistenti nel discorso coloniale italiano, o come ne abbia creato dei nuovi.¹⁵ Si arriverà poi a indagare sulle numerose motivazioni che avrebbero spinto Mussolini, dall'inizio degli anni Trenta del Novecento, a rompere gli indugi e a programmare la conquista dell'Etiopia come momento culminante del fascismo italiano,¹⁶ in termini non solamente politico-militari ma anche culturali e propagandistici.

Alla fine del primo capitolo verranno ricostruiti gli eventi più importanti e la struttura amministrativa che governò, per pochi anni, il nuovo impero italiano evidenziando le difficoltà sia nell'instaurare un dominio effettivo sul territorio, sia nei rapporti tra amministrazione coloniale periferica e centro metropolitano, al fine di meglio comprendere la discrepanza tra realtà e sua rappresentazione e per evidenziare come i filmati abbiano potuto riflettere queste tensioni.

L'impero per il fascismo non fu una semplice conquista politica: usando le categorie interpretative del fenomeno individuate da Emilio Gentile e da Simonetta Falasca Zamponi,¹⁷ possiamo affermare che la fede e la religiosità con cui veniva narrata la conquista coloniale trasformavano l'Italia fascista in un immenso spettacolo per le masse. I nuovi strumenti della comunicazione di massa erano chiamati a diffondere immagini e suoni che riproducevano e differivano quest'esperienza in ogni angolo dell'impero. Le modalità con le quali il fascismo concepì ed organizzò la diffusione di questo spettacolo saranno oggetto del secondo capitolo di questa tesi.

Le nuove tendenze storiografiche hanno mostrato che i mezzi di comunicazione di massa come il cinema o la radio, nonché i nuovi spazi sociali creati dalla dittature, resero permeabile il contenuto dei messaggi del fascismo a tutta una serie di modelli provenienti dall'estero: la ricerca viene così integrata considerando anche le influenze con cui la cultura fascista si dovette confrontare ed adattarsi per una serie di contingenze

¹⁵ Cfr. Sulla diffusione di una cultura coloniale in Italia prima del 1936 cfr. A. Del Boca, *Gli italiani in Africa orientale, Dall'unità alla marcia su Roma*, Laterza, Roma-Bari 1976; V. Deplano, *L'Africa in casa. Propaganda e cultura coloniale nell'Italia fascista*, Mondadori, Milano 2015; N. Labanca, *Oltremare: storia dell'espansione coloniale italiana*, op. cit.; G. Gabrielli, *Cataloghi visivi della pedagogia e dell'alterità*, in (a cura di) V. Deplano, A. Pes, *Quel che resta dell'impero. La cultura coloniale degli italiani*, Mimesis, Milano – Udine 2015; G. Monina, *Il consenso coloniale: Le società geografiche e l'Istituto coloniale italiano (1896-1914)*, Carocci, Roma 2002; G. Finaldi, *Culture and imperialism in a 'backward' nation? The Prima Guerra d'Africa (1885-96) in Italian primary schools*, in *Journal of Modern Italian Studies*, v. 8, n. 3 (2003), pp. 374-390; L. Polezzi, *Imperial reproduction: the circulation of colonial images across popular genres and media in the 1920s and 1930s*, in *Modern Italy*, v. 8, n. 1 (2003).

¹⁶ R. De Felice, *Mussolini il duce. Gli anni del consenso (1929-1936)*, Einaudi, Torino 1974.

¹⁷ Cfr. E. Gentile, *Il Culto del littorio*, Laterza, Roma-Bari 1993; S. Falasca Zamponi, *Lo spettacolo del fascismo*, op. cit.

politiche, ideologiche e sociali. Possiamo affermare, con Ruth Ben Ghiat, che molteplici idee e modelli di modernità furono presenti nella produzione culturale fascista e in generale nella cultura italiana tra le due guerre mondiali,¹⁸ idee e modelli non sempre tra essi in sintonia che il fascismo cercò di “bonificare” attraverso la sua azione di politica culturale, con soluzioni sovente più istituzionali che contenutistiche, come sottolineato da Philippe Cannistraro.¹⁹ Oggetto dello studio non può essere solamente la rappresentazione emergente dai filmati, ma anche il contesto che permise a queste immagini di essere prodotte e soprattutto riprodotte dal fascismo nella società italiana, attraverso strumenti come il cinema che offrivano al proprio interno diversi modelli di modernità e di consumo culturale non sempre in sintonia con i valori proposti dal fascismo.²⁰ Nel lavoro si userà l’impostazione proposta da Simonetta Falasca Zamponi secondo cui il fascismo, volendo controllare i desideri, le aspirazioni private e corporali degli italiani pose in essere strategie sociali e culturali inserite in processi transnazionali ampi, in cui gli svaghi di massa e il consumismo prendevano piede, processi che il regime non riuscì completamente a controllare: per questa ragione il fascismo italiano avrebbe offerto «soluzioni rappresentative in un’epoca di competitività delle rappresentazioni. Il fascismo divenne l’obbiettivo del consumo»,²¹ e anche il mito dell’impero potrebbe essere considerato un prodotto, venduto nei cinematografi e in altri spazi di fruizione culturale, come esempio dell’azione bonificatrice che usava gli strumenti della modernità per diffondere valori di ordine e gerarchia rispetto ai modelli descritti dal fascismo come pericolosi e degenerati.²² Questi strumenti e questi spazi della modernità, come la cinemaografia, ebbero l’effetto di integrare la nazione italiana diffondendo ad esempio l’italiano come lingua veicolare nonché svaghi e contenuti che dovevano mostrare l’unità nazionale; ma questi strumenti ebbero anche effetti disintegrativi della società tradizionale, anche perché il fascismo permise ad altre visioni della modernità di trovare in essi posto.²³ Nel momento in cui questi strumenti culturali definivano un discorso unitario sull’*italianità fascista*, contemporaneamente offrivano in maniera più o meno palese la possibilità di superare questi confini attraverso prodotti culturali e spazi di fruizione che davano sia lo sguardo fascista che quello di altre realtà sulla modernità italiana.²⁴

La politica cinematografica attuata dal fascismo sarà oggetto di un approfondimento utile a comprendere come il cinema, inteso nel suo aspetto di diffusione culturale, divenne lo strumento attraverso il quale il fascismo volesse raggiungere gli italiani. Possiamo affermare che in Italia non si realizzò una gestione totalitaria del cinema “fiction”, che rimase in mano privata sotto un’egida statale mirante più al controllo del mercato e

¹⁸ Cfr. R. Ben-Ghiat, *La cultura fascista*, op. cit.

¹⁹ Cfr. P. V. Cannistraro, *La fabbrica del consenso*, Laterza, Bari 1975.

²⁰ Cfr. R. B. Ghiat, *Envisioning modernity: desire and discipline in the italian fascist film*, in *Critical inquiry*, v. 23, n. 1 (1996).

²¹ S. Falasca Zamponi, op. cit., p. 211.

²² Cfr. R. Ben Ghiat, *La cultura fascista*, op. cit., p. 11.

²³ Pensiamo alla grande diffusione della musica “swing” in radio o al fatto che la maggior parte dei film proiettati in Italia proveniva dagli Stati Uniti.

²⁴ Cfr. S. Gundle, D. Forgacs, *Cultura di massa e società italiana. 1935-1946*, op. cit., pp. 22-44.

dell'industria che all'orientare i contenuti dei film prodotti e proiettati.²⁵ Al contrario la produzione della cinematografia educativa o “non fiction” venne presto posta sotto l'ala del fascismo e di Mussolini in particolare attraverso la creazione dell'Istituto Luce, che diffondeva i suoi contenuti nelle sale delle città italiane²⁶ e attraverso i cinemobili attraverso i quali si realizzavano proiezioni estemporanee in ogni angolo d'Italia. Questo aspetto sarà analizzato nel mio lavoro da una duplice prospettiva: il cinegiornale e il documentario Luce sarebbero dovuti essere gli strumenti con i quali il regime mostrava agli italiani la sua visione della realtà, e accompagnavano la proiezione del film fiction quasi a voler “bonificare” nei termini di Ruth Ben Ghiat l'esperienza cinematografica degli italiani, esempi di quella che sarebbe dovuta essere la modernità fascista rispetto ai contenuti commerciali ed esogeni. Nonostante un controllo formale e stringente da parte del regime e di Mussolini in persona, l'Istituto Luce sotto la presidenza Di Calboli si comportò seguendo spesso logiche commerciali – ricordiamo ad esempio che i documentari erano soggetti a noleggio – e in essi trovarono spazio contenuti che mostravano non solamente l'Italia fascista, ma eventi e fatti provenienti da tutto il mondo, permettendo il confronto tra numerose visioni della modernità e di modelli sociali. Dalla metà degli anni trenta si assistette da una parte al perfezionamento del controllo statale sull'industria cinematografica, dall'altra la guerra d'Etiopia fu il banco di prova per l'Istituto Luce, che fu chiamato a narrare in maniera esaltante la conquista dell'impero. Questo pare il periodo migliore per esaminare come i nuovi mass media controllati dal potere rifletterono e rielaborano le immagini dell'identità collettiva e dell'*italianità* attraverso strumenti che non seguivano solo logiche politiche ma anche commerciali e d'intrattenimento. Proprio la dialettica tra le numerose visioni sulla guerra d'Etiopia volute dal fascismo, spesso tra esse contrastanti, l'opera dell'Istituto Luce che doveva bilanciarle e rappresentazioni emergenti sarà uno dei tratti distintivi di questo lavoro.

Parte peculiare del mio lavoro sarà la ricerca delle direttive politiche sulle strutture istituzionali, sulla produzione e diffusione dei filmati Luce sulla guerra d'Etiopia. Una volta constatata la rarità di lavori che organicamente e in profondità si siano concentrati sulle vicende dell'Istituto Luce durante il ventennio fascista da un punto di vista non solamente dell'analisi contenutistica ma anche della sua configurazione istituzionale,²⁷ si indagherà sulle origini del prodotto documentaristico e cinegiornalistico per capire come esso si sia poi diffuso in Italia tra l'inizio e gli anni venti del Novecento. La storia del documentario e del cinegiornale in Italia sarà trattata nelle vicende della nascita e

²⁵ Cfr. P. V. Cannistraro, *La fabbrica del consenso*, op. cit., p. 292; va precisato che la censura divenne man mano più stringente e che dagli anni trenta il regime si cimentò in prima persona a produrre titoli cinematografici, cfr. D. Forgacs, *L'industrializzazione della cultura italiana (1880-1990)*, Il Mulino, Bologna 1992, p. 107.

²⁶ Va precisato che dal 1935, quando in seno all'Istituto Luce fu creato l'Ente Nazionale Industrie cinematografiche sulle ceneri della Società Anonima Stefano Pittaluga, lo Stato attraverso il Luce iniziò una strategia più decisa nel controllo delle sale cinematografiche e della diffusione dei prodotti filmici, cfr. E. G. Laura, *Le stagioni dell'aquila. Storia dell'Istituto Luce*, Ente dello spettacolo, Roma 2000, pp. 117-123.

²⁷ I principali lavori sulla storia del Luce rimangono “L'occhio del regime” di Mino Argentieri, “Le stagioni dell'aquila” di Ernesto G. Laura; tra gli altri Philippe Cannistraro, Giampiero Brunetta, Massimo Cardillo, Gabriele D'Autilia hanno dedicato importanti capitoli dei loro lavori alla ricostruzione storica delle vicende dell'Istituto.

messa in opera dell'Istituto Luce, ricostruite attraverso l'analisi di numerose fonti archivistiche originali conservate presso l'Archivio Centrale dello Stato, l'Archivio di Stato di Forlì e presso la Biblioteca del Centro Sperimentale di Cinematografia a Roma.

Dai primi anni venti, esattamente dal 1922, il giornalista Luciano De Feo entrò a far parte del Sindacato d'Istruzione Cinematografica, società che riuniva diversi produttori di documentari e che avrebbe voluto espandere la sua attività ponendosi sotto la guida governativa.²⁸ Negli anni successivi i suoi tentativi di farsi finanziare dal governo di Mussolini vennero patrocinati da Giacomo Paulucci di Calboli, amico di De Feo e facente parte del corpo diplomatico italiano. Entrambi non erano fascisti della prima ora,²⁹ e attraverso i buoni uffici di Di Calboli nel 1924 Mussolini si persuase che la cinematografia educativa poteva essere uno strumento utile alla propagazione delle idee e delle realizzazioni fasciste. Nel 1925 il neonato Istituto Nazionale Luce venne ufficialmente posto sotto la guida del Capo del governo, divenendo l'ente che monopolizzò la produzione educativa e documentaristica e al quale tutte le amministrazioni si sarebbero dovute rivolgere per produrre e diffondere materiale cinematografico propagandistico. La messa in opera di queste importanti attribuzioni nei primi anni di vita, sotto la gestione Cremonesi prima e Sardi poi – con De Feo direttore generale – non fu semplice. I prodotti Luce dovevano essere proiettati obbligatoriamente nelle sale cinematografiche dal 1926, e nel 1927 nacque il “Giornale Luce”, un cortometraggio d'attualità composto da numerosi servizi che raccontavano eventi italiani e dal mondo di diversa natura: politici, di cronaca, di costume, sportivi. Per arricchire i filmati furono stipulati accordi di compravendita del materiale con diverse case produttrici straniere: per questa ragione in genere i soggetti esteri erano prevalenti rispetto a quelli italiani.

La gestione Cremonesi e in particolare quella di Alessandro Sardi non arrivarono ai risultati artistici ed economici sperati e i cinegiornali non erano unanimemente apprezzati, anche per questo l'Istituto accumulò critiche e un forte deficit. A risollevarne le sorti nel 1933 fu chiamato Giacomo Paulucci di Calboli, persona di fiducia del duce, che in pochi anni risistemò i bilanci, rafforzò la struttura istituzionale e diffuse capillarmente la produzione in Italia e all'estero. Questi erano gli anni in cui i cinegiornali attivamente costruirono il “mito di Mussolini”³⁰ e l'idea che sotto la guida del fascismo l'Italia era sulla buona strada; in questo senso l'impresa in Etiopia fu considerata il banco di prova per testare la persuasività e la diffusione dei cinegiornali e dei documentari, nonché i loro meccanismi produttivi.³¹

Nel mio lavoro presterò particolare attenzione anche ai documenti che testimoniano l'attenzione che Di Calboli ebbe per l'aspetto commerciale e gestionale oltre a quelli artistico e politico, attenzione che fece muovere numerose critiche all'attività del Luce: dall'esame di queste critiche emerge la dialettica complessa, che a volte declinava in

²⁸ Cfr. L. De Feo, *Come nacque l'Istituto Nazionale Luce*, in *Lo schermo*, n. 7 (1936), pp. 20-21.

²⁹ Cfr. G. Tassani, *Diplomatico tra le due guerre. Vita di Giacomo Paulucci di Calboli Barone*, Le Lettere, Firenze 2012; P. Erbaggio, *Istituto Nazionale Luce: A National Company with an International Reach*, in (a cura di) G. Bertellini, *Italian Silent Cinema: A Reader*, John Libbey, Londra 2013.

³⁰ M. Cardillo, *Il duce in moviola: politica e divismo nei cinegiornali e documentari del Luce*, Dedalo, Bari 1983.

³¹ Cfr. A. Mignemi, *Immagine coordinata per un impero. Etiopia 1935-1936*, Gruppo editoriale Forma, Torino 1984.

scontro aperto, all'interno di quella *fabbrica del consenso* che appare così tutt'altro che monolitica. L'Istituto Luce fu lo strumento voluto dal regime per produrre rappresentazioni della realtà fascista, ma proprio nella produzione non-fiction la realtà doveva in qualche modo avere posto; di conseguenza dai cinegiornali emerge non solamente la promozione propagandistica del fascismo, ma anche l'attenzione al pubblico, agli aspetti commerciali, alle dialettiche politiche;³² nel ricostruire le vicende del Luce emergeranno la complessità ideologica e storica del fascismo in uno spaccato di intricati meccanismi che riflettevano interazioni dinamiche multidirezionali tra cultura popolare e potere nell'Italia tra le due guerre mondiali.

L'attività dell'Istituto Luce per quanto concerne la produzione dei cinegiornali sulla campagna d'Etiopia deve essere inquadrata nel più ampio sforzo di preparazione alla guerra che il fascismo intraprese dai primi anni trenta del Novecento. Nelle ricerche documentali e bibliografiche è emerso che il Ministero della Stampa e della Propaganda predispose la creazione di un suo ufficio periferico all'Asmara che fungesse da coordinamento per l'attività propagandistica e informativa globalmente intesa in merito alla guerra d'Etiopia. L'attività di produzione cinegiornalistica e documentaria del Luce, nell'opera del Reparto Africa Orientale costruito "ad hoc" su volere di Mussolini, va analizzata anche in relazione con quella dell'Ufficio Stampa e Propaganda Africa Orientale o USPAO, con il quale sorsero numerosi scontri sull'autonomia o dipendenza del primo verso il secondo. Per comprendere la struttura propagandistica cinematografica in colonia, e per la carenza pressoché totale di indagini specifiche sull'argomento, pare fondamentale partire dall'esame di come il Ministero della Stampa e Propaganda abbia iniziato a preparare la nazione alla guerra coloniale già dalla fine del 1934. Dal giugno 1935 l'USPAO operò nel gestire il sistema radiofonico, informativo e della stampa, iniziando pure a predisporre le misure per organizzare la propaganda cinematografica. Grazie a recenti ritrovamenti archivistici esaminerò quelle che erano le "veline" coloniali, direttive su come informare la stampa e in generale l'informazione in Italia e all'estero, veline che nelle intenzioni dovevano orientare anche la produzione cinegiornalistica. Emergerà una tensione costante tra USPAO, Ministero delle Colonie, comandi militari e altri soggetti coinvolti nella produzione e definizione di queste direttive culturali e censorie in quanto, se da un lato i comandi militari dovevano ponderare le informazioni belliche, dall'altro dal Ministero della Stampa e della Propaganda si sarebbe voluta "inondare" la società italiana di immagini e narrazioni mitizzate sull'avanzata e sulla costruzione dell'impero; se a questa tensione tra esigenze informativo-militari e necessità di una propaganda coinvolgente si somma anche la volontà del Ministero delle Colonie di controllare qualsiasi attività non solo politica ma anche culturale nell'oltremare, emerge un quadro complesso fatto di tensioni e critiche, un meccanismo dagli ingranaggi poco oliati nel quale si inserirono anche le preoccupazioni di un'immagine da dare all'estero che non poteva di certo mostrare le scene atroci o la segregazione razziale realizzata nell'impero italiano.

³² Cfr. F. Caprotti, *Information management and fascist identity. Newsreels in fascist Italy*, in *Media History*, v. 11, n. 3 (2005).

In questo quadro tutt'altro che armonico si aggiunse l'azione di Mussolini che il 7 settembre 1935, per evitare ulteriori mancanze di coordinamento nella produzione propagandistica foto-cinematografica, decise di creare in seno all'Istituto Luce un Reparto Fotocinematografico per l'Africa Orientale – RAO – presieduto da Giacomo Paullucci di Calboli e diretto, nel suo braccio operativo installato all'Asmara, da Luciano De Feo. Il RAO fu costituito con il contributo di diversi attori istituzionali che fornirono risorse materiali e umane; queste istituzioni furono rappresentate nel Comitato Tecnico interministeriale sedente a Roma nella sede del Luce; il Comitato aveva il compito di dirigere il RAO, di selezionare il negativo cinematografico proveniente dall'Africa Orientale e di produrre materialmente i cinegiornali.

La ricostruzione storica delle vicende che diedero vita e organizzarono l'attività del RAO sarà parte fondamentale e originale del mio lavoro. In queste vicende si riflettevano da un lato la volontà di dominare lo iato tra realtà della guerra e sua rappresentazione; dall'altro si nota come i contrasti istituzionali si sarebbero poi riversati nell'attività concreta di ripresa e di *editing* dei filmati. Saranno esaminati numerosi documenti che svelano i dettagli pratici del lavoro del RAO nel seguire le truppe nei fronti eritreo e somalo; questa ricostruzione, insieme all'esame dei verbali delle riunioni del Comitato Tecnico romano, ci daranno un quadro esaustivo dell'attività del Reparto. Si presterà particolare attenzione alla gestione del materiale girato dalle case cinematografiche straniere, che doveva passare il vaglio censorio del Ministero della Stampa e Propaganda e che avrebbe rimpinguato le immagini dei filmati Luce. Nel lavoro si descriveranno le interazioni tra i vari soggetti istituzionali in qualche modo coinvolti nell'attività pratica del RAO, sottolineando come il suo Presidente di Calboli abbia cercato di difendersi dalle accuse che criticavano i Giornali Luce per lo scarso colore giornalistico e per la mancanza di *pathos* fascista.

Nonostante gli sforzi profusi dal RAO, con la conquista di Addis Abeba venne paventata la possibilità di scioglimento del Reparto stesso, che avrebbe dovuto lasciare il posto a un reparto fotocinematografico direttamente gestito dal Governo coloniale. Tuttavia l'azione di Di Calboli in difesa delle prerogative del RAO è esempio di come nello Stato fascista la legittimazione diretta di Mussolini potesse in alcuni casi scavalcare le gerarchie istituzionali; dall'altro è ulteriore prova della dialettica tra centro e periferia che caratterizzò i rapporti istituzionali durante gli anni dell'AOI.³³ Sebbene la citata ipotesi di scioglimento fu respinta, l'attività del RAO fu sottoposta a numerose critiche: il suo funzionamento richiedeva ingenti risorse economiche e i suoi rapporti con l'USPAO si fecero sempre più tesi a seguito del fatto che, secondo i dirigenti di quest'ultimo ufficio e di altre autorevoli voci del fascismo, il Reparto Luce non avrebbe mostrato propriamente l'impero agli italiani. Di Calboli rispose sempre puntualmente a queste critiche e anche per questa ragione nel 1937 nacquero le "Cronache dell'impero", filmati con un formato tra il cinegiornale e il documentario che avrebbero dovuto mostrare le risorse

³³ Cfr. A. Sbacchi, op. cit., pp. 41-48; C. Ghisalberti, *Per una storia delle istituzioni coloniali italiane*, in *Fonti e problemi della politica coloniale italiana, Atti del convegno Taormina - Messina 23 - 29 ottobre 1989* (cura redazionale di C. Ghezzi), Ministero per i beni culturali e ambientali. Ufficio centrale per i beni archivistici, Roma 1996, pp. 379-412.

e la valorizzazione delle colonie africane. Le difficoltà economiche e gestionali del RAO si acquirono negli ultimi anni dell'impero, e il RAO a fine 1939, siglando una convenzione con il Governo Generale dell'AOI, rinunciò a quella prerogativa d'indirizzo artistico e di finalizzazione dei filmati che negli anni precedenti aveva strenuamente difeso in virtù della legittimazione diretta di Mussolini, lasciando alle istituzioni coloniali la possibilità di organizzare la produzione di filmati sull'impero.³⁴

Direttamente legata all'attività del RAO e dell'USPAO era la diffusione della cinematografia in colonia come strumento attivo d'intrattenimento e d'educazione alla cittadinanza imperiale. Il lavoro di ricerca archivistica ha svelato numerose fonti che mi hanno permesso di ricostruire quella che era la diffusione della cinematografia nell'AOI e di come questa era concepita quale strumento di dominio e d'imposizione di un ordine sociale gerarchico e segregazionista. La carenza di lavori anche su questo argomento³⁵ mi ha spinto a dedicargli un'importante parte della mia ricerca. Questo tema riguarda direttamente l'azione del Reparto Luce Africa Orientale, che era chiamato non solo a produrre i cinegiornali destinati alla madrepatria, ma anche ad organizzare le proiezioni fisse ed itineranti in colonia. Prima dell'esame specifico dei documenti amministrativi e degli articoli giornalistici che prescrivevano come utilizzare la cinematografia per il dominio culturale e sociale dell'impero italiano, sarà effettuata una digressione che indagherà su come l'evoluzione storiografica abbia iniziato a considerare la tecnologia un utile strumento a servizio del potere coloniale per costruire la società d'oltremare, per governarla e in alcuni casi per tentare di modernizzarla secondo i propri canoni.³⁶ Particolare attenzione sarà data al caso del "Bantu Educational Kinema Experiment - BEKE", coevo alla dominazione imperiale fascista, che potrà mostrare come le tematiche sull'implementazione di una cinematografia utile al potere coloniale vennero sviluppate nei domini dell'Africa meridionale dell'impero britannico.³⁷ La comparazione tra esperienza inglese e quella italiana, unita all'analisi specifica dei documenti istituzionali e di numerosi articoli di critici cinematografici sull'utilizzo dei filmati come strumenti educativi e di controllo della società coloniale, permetterà di individuare i confini del "discorso cinematografico-razziale" che pervadeva non solo i contenuti ma anche le teorizzazioni e le pratiche istituzionali. Gli spettacoli cinematografici *ad hoc* per africani, la separazione razziale nei cinema, i resoconti dei giornalisti italiani che assistevano alle proiezioni in colonia, i documenti amministrativi che consigliavano come usare il cinema quale strumento attivo dell'educazione imperiale sono alcuni degli aspetti che si ana-

³⁴ Eventualità questa che non si verificò in quanto con la fine dell'attività del RAO nell'estate 1940 la seconda Guerra mondiale si stava affacciando nel teatro dell'Africa orientale.

³⁵ Possiamo citare S. Ambrosino, Cinema e propaganda in Africa Orientale Italiana, in *Ventesimo Secolo*, n.1 (1990); R. Ben Ghiat, The Italian colonial cinema: Agendas and audiences, in *Modern Italy*, v. 8, n. 1 (2010), 49-63; R. B. Ghiat, Italian fascism's empire cinema, op. cit., pp. 43-77.

³⁶ Cfr. B. S. Cohn, N. B. Dirks, *Beyond the Fringe: The Nation State, Colonialism, and the Technologies of Power*, in *Journal of Historical Sociology*, vol. 2, n. 1 (1988), pp. 224-229; N. B. Dirks, *Colonialism and Culture*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1992; G. Wright, *The Politics of Design in French Colonial Urbanism*, University of Chicago Press, Chicago 1991.

³⁷ Cfr. G. Reynolds, *The Bantu Educational Kinema Experiment and the Struggle for Hegemony in British East and Central Africa, 1935-1937*, in *Historical Journal of Film, Radio and Television*, v. 29, n. 1 (2009), pp. 57-78; R. Smyth, *The Development of British Colonial Film Policy, 1927-1939, with Special Reference to East and Central Africa*, in *The Journal of African History*, vol. 20, n. 3 (1979), pp. 437-450.

lizzeranno e che partecipano alla definizione di quel discorso sull'*alterità* portato avanti anche nei cinegiornali destinati alla madrepatria. L'analisi della diffusione cinematografica disegnerà idealmente degli spazi geografici che saranno raggiunti dalle proiezioni itineranti, degli spazi sociali di fruizione che rimarcavano l'impronta segregazionista dell'impero italiano ad esempio negli spettacoli differenziati o nei posti dei cinema riservati agli africani, e infine definirà degli spazi culturali o *tòpoi* che si sarebbero dovuti ritrovare nella produzione cinematografica destinata all'impero, chiamati a giustificare queste differenze razziali e di genere, divenendo in teoria strumento principe per l'educazione coloniale. L'attenzione posta all'aspetto della diffusione della cinematografia come strumento attivo di dominio coloniale e sociale, oltre ad approfondire un tema ancora poco esplorato negli studi sul colonialismo italiano, permette anche di valutare come il *discorso* razziale agisca nelle pratiche istituzionali e culturali: per questa ragione l'analisi dei Giornali Luce sarà effettuata sulla base della ricostruzione storica sulle vicende del RAO e della cinematografia coloniale, e alla luce di quei miti e di quelle narrazioni che componevano il *discorso* coloniale e identitario fascista.

L'analisi dei prodotti visuali verrà effettuata alla luce di questa profonda e originale digressione storico-culturale, che ha visto da un lato l'individuazione dei miti che ispirarono poi la produzione cinegiornalistica, dall'altro la ricostruzione storica del contesto istituzionale che ha materialmente prodotto questi filmati. In essi i miti coloniali del fascismo testimoniano il processo di *assorbimento e ridefinizione* del discorso coloniale italiano, individuando delle persistenze che attivamente hanno contribuito alla definizione dell'immaginario collettivo che si ritrova anche dopo la fine dell'esperienza coloniale nella cultura di massa italiana. Inoltre i cinegiornali pare mostrino meglio di altri prodotti la costruzione dello iato che intercorse tra realtà coloniale e rappresentazione voluta dal fascismo, iato che nel mio lavoro è stato analizzato attraverso lo studio del processo produttivo dei filmati: di conseguenza negli interstizi delle narrazioni emergenti dai cinegiornali si possono scorgere le tensioni e le richieste che i vari attori istituzionali e le varie anime ideologiche del fascismo cercarono di far convergere nei filmati, in modo che essi rispecchiassero quella che era la visione fascista dell'attualità e della costruzione dell'identità degli italiani rinnovata dal fascismo. Inoltre nello spazio che intercorre tra realtà e rappresentazione lavorano quelle pratiche discorsive che orientano la conoscenza degli eventi rappresentati nei filmati.

Propedeutica all'analisi dei filmati sarà la definizione di una metodologia che permetta di cogliere appieno il rapporto che intercorse tra eventi coloniali e loro rappresentazione: l'analisi svolta nei primi tre capitoli permetterà l'interpretazione dei contenuti emergenti dai prodotti visuali. Le categorie teoriche e storiche esaminate faranno comprendere in maniera il più possibile completa il rapporto che intercorse tra cultura fascista, eventi storici e loro rappresentazione. Dopo la ricostruzione della storia del documentario e di come esso sia divenuto parte attiva del contatto tra potere e masse, si sottolineerà brevemente il percorso che la ricerca scientifica ha compiuto nell'accettare questi prodotti come fonti storiche che non rappresenterebbero una parte residuale di realtà, bensì una sua rielaborazione alla luce di pratiche discorsive. La produzione

dell'Istituto Luce sarà quindi interpretata come «a socio-technical tools that were turned towards specific perceptions of reality».³⁸ I cinegiornali attivamente parteciparono alla costruzione e alla rappresentazione delle politiche del regime fascista e dei suoi progetti culturali e sociali. Questa realtà costruita sarebbe dovuta divenire essa stessa verità, una realtà mediata che definisce i confini entro cui gli italiani avrebbero dovuto concepire la loro esperienza cognitiva e identitaria. L'analisi critica del discorso pare il contesto teorico ideale entro cui sviluppare una metodologia d'analisi qualitativa in quanto essa cerca di rivelare le fonti discorsive del potere e studia come queste fonti discorsive siano mantenute e riprodotte in un determinato contesto sociale, culturale e storico. Quest'analisi del discorso mette in risalto le relazioni spesso opache tra pratiche discorsive, eventi e narrazioni, nonché tra prodotti culturali e processi sociali, permettendo di individuare le modalità con le quali analizzare le costruzioni identitarie.³⁹ Il fascismo approfittò in pieno dell'elemento visuale per costituire e amplificare il suo potere al fine di elaborare la rappresentazione di un'identità collettiva.⁴⁰ Appurata la possibilità e la solidità dell'analisi sugli aspetti visuali attraverso la teoria dell'analisi discorsiva, si rende necessario ampliare il focus d'indagine non solo alle singole immagini nella loro materialità, ma alla loro posizione all'interno di sistemi contenutistici più ampi che sono anch'essi inseriti e prodotti all'interno di meccanismi discorsivi.

L'analisi sarà svolta su duecento filmati, e nell'analizzare i cinegiornali da un punto di vista storico,⁴¹ la categorizzazione per argomenti costruita *ex post* pare meno adatta rispetto a categorie più cronologiche, soprattutto nell'intenzione di indagare sullo iato che intercorre tra fatti storici in precedenza esaminati e loro rappresentazioni nonché per svolgere l'analisi alla luce dell'attività delle istituzioni produttive di queste rappresentazioni: per questa ragione i nuclei tematici d'indagine rifletteranno le fasi della conquista e del dominio italiano nell'AOI.

L'analisi dei filmati avrà poi un continuo rimando alle direttive e alle teorizzazioni analizzate nel capitolo sul Reparto Luce AO, in modo da evidenziare continuità o discrepanze tra eventi, voleri istituzionali e rappresentazioni. La ricerca sulle rappresentazioni emergenti sarà essa stessa risposta al quesito che ha guidato questo lavoro, tuttavia nelle conclusioni si ripercorrerà il lavoro evidenziando le difficoltà e i possibili tratti originali emersi dall'analisi.

Le fonti visuali saranno state esaminate facendo una ricerca nell'archivio digitale dell'Istituto Luce, che ormai vede al suo interno ospitati la stragrande maggioranza dei cinegiornali e dei documentari prodotti.

³⁸ F. Caprotti, *The invisible war on nature: the Abyssinian war (1935–1936) in newsreels and documentaries in Fascist Italy*, in *Modern Italy*, vol. 19, n.3 (2014), p. 310.

³⁹ Cfr. G. Weiss, R. Wodak, (a cura di), *Critical Discourse Analysis*, Palgrave, Londra 2003; R. Wodak, M. Meyer (a cura di), *Methods of critical discourse analysis*, Sage, Londra 2001; N. Fairclough, *Critical Discourse Analysis*, Longman, Harlow 1995.

⁴⁰ Cfr. A. Schmid, *Bridging the gap: Image, discourse and Beyond - Towards a critical theory of visual representation*, in *Qualitative Sociology review*, v. 8, n. 2 (2012), p. 77

⁴¹ Cfr. M. Ferro, *Cinema e storia*, Feltrinelli, Milano 1980; P. Sorlin, *La storia nei film. Interpretazioni del passato*, La Nuova Italia, Firenze 1984; P. Ortoleva, *Cinema e storia. Scene dal passato*, Loescher, Torino 1991; P. Sorlin, *L'immagine e l'evento. L'uso storico degli audiovisivi*, Paravia, Torino 1999.

Gli archivi nei quali ho esaminato fondi attinenti per la ricostruzione delle vicende legate al Reparto Africa Orientale dell'Istituto Luce sono i seguenti: l'Archivio Centrale dello Stato, l'Archivio Storico-diplomatico del Ministero degli Affari Esteri, l'Archivio di Stato di Forlì, l'Archivio storico dell'Istituto Luce e la Biblioteca storica "Luigi Chiarini" del Centro Sperimentale di Cinematografia a Roma.

All'Archivio Centrale di Stato ho esaminato il fondo "Presidenza del Consiglio dei Ministri '34-'36" e segnatamente la busta 2046 che mi ha fornito importanti riferimenti per la ricostruzione delle vicende iniziali del Reparto Luce AO e per quelle successive alla conquista di Addis Abeba. Nello stesso fondo la busta 1819 mi ha fornito informazioni sulla preparazione alle adunate per l'impero, che comporranno il soggetto di alcuni importanti cinegiornali che esaminerò. Nel fondo "Presidenza del Consiglio dei Ministri '31-'33" sono conservati dei documenti che ho utilizzato per ricostruire in generale il funzionamento dell'Istituto Luce, in particolare grazie all'esame del suo regolamento del 1929 e di alcuni Regi Decreti importanti per il suo funzionamento.

Nel fondo "Segreteria Particolare del Duce – Carteggio Ordinario", nella busta 1251 si sono ritrovati documenti che parlano del rapporto stretto e fiduciario che c'era tra Paulucci di Calboli e Benito Mussolini: nella corrispondenza tra i due si ritrovano alcune delle vicende sulla gestione del Luce e del RAO che danno un supporto sostanziale all'analisi degli avvenimenti e spiegano meglio le dinamiche che intercorsero tra il duce e la gestione del suo organo propagandistico prediletto. Sempre nello stesso fondo anche i documenti contenuti nella busta 1071 confermano questo rapporto intimo.

Nel fondo "Segreteria Particolare del Duce – Carteggio Riservato", nella busta 104 "Paulucci di Calboli", sono state ritrovate alcune lettere inviate a Mussolini tese a criticare l'operato di Paulucci, utili a evidenziare la dialettica interna all'"fabbrica del consenso".

Nel versamento "MINCULPOP" si sono analizzate le buste riguardanti l'attività propagandistica effettuata dal Ministero della Stampa e Propaganda – divenuto poi Ministero della Cultura Popolare – che contengono numerosi e interessanti documenti anche in merito ai rapporti tra questo dicastero e l'Istituto Luce. La busta 8 conserva le corrispondenze tra il ministro Galeazzo Ciano e il suo vice Dino Alfieri quando il primo era sul fronte eritreo, in cui si parla dell'organizzazione del sistema informativo e propagandistico sulla guerra d'Etiopia. La busta 9 contiene documenti con diversi riferimenti all'attività del RAO, nonché un fascicolo in cui sono contenuti i bollettini di guerra dai quali si dovevano costruire le notizie da diffondere in Italia e all'estero. Anche le buste 47 e 48 forniscono numerosissimi telegrammi e lettere varie da cui si può dedurre come la macchina propagandistica avrebbe voluto influenzare le narrazioni sulla guerra africana. Inoltre la busta 48 conserva diversi fascicoli che parlano dell'attività dell'Ufficio Stampa e Propaganda Africa Orientale, permettendo così la ricostruzione della sua storia; nella busta 48 si trovano poi importanti fascicoli e sottofascicoli aventi ad oggetto direttamente le interazioni tra RAO e USPAO. La busta 10 è stata analizzata in quanto utile a chiarire come il fascismo abbia strutturato il suo controllo sulla macchina cinematografica, considerazioni lette in combinato anche con le carte conservate nella busta 95. I documenti contenuti nella busta 65 saranno utili nel momento in cui si parlerà della

preparazione nazionale alla guerra coloniale nel paragrafo sull'USPAO. La busta 72 aiuta a comprendere le vicende del possibile scioglimento del RAO nel giugno 1936, le trattative per la stipula di una convenzione che trasferisse in seno al Governo Generale gli oneri della propaganda cinematografica nonché alcuni documenti si ritrovano notizie circa la diffusione della cinematografia tramite proiezioni mobili nell'AOI; la cinematografia fissa nell'impero invece viene analizzata grazie ai documenti contenuti busta 100, che presentano riferimenti anche a come gli africani percepirebbero gli spettacoli. La busta 115 è forse una delle più importanti esaminate: in essa sono conservati numerosi fascicoli e sottofascicoli sull'attività svolta dell'USPAO nell'orientare la stampa e la propaganda, sui rapporti con il RAO e sulla volontà di controllarne l'attività; inoltre in questa busta si trovano documenti sulle modalità con le quali veniva concepita la cinematografia in colonia, sulle direttive artistiche e sulle critiche che avrebbero dovuto influenzare l'attività di produzione dei cinegiornali da parte dell'Istituto Luce. La busta 148 infine conferma il fatto che Mussolini ci tenesse a vedere in anticipo a casa sua i cinegiornali Luce.

Per quanto riguarda l'Archivio di Stato di Forlì, esso conserva gli archivi familiari della famiglia "Paulucci di Calboli"; nel fondo "Giacomo Paulucci di Calboli Barone" si ritrovano documenti interessantissimi sui suoi anni di presidenza dell'Istituto Luce. Le buste 245 e 246 conservano le corrispondenze del presidente con diversi attori istituzionali, tra le quali quelle con le critiche che il ministro della Cultura Popolare Alfieri rivolse a Paulucci in merito alla produzione del Luce. La busta 247 conserva diversi articoli di giornale sull'attività dell'Istituto scritti da Paulucci, numerosi atti ufficiali sul funzionamento del Luce e nello specifico del RAO, nonché gli importanti fascicoli "presidente reparto AO", "Reparto AO – schema regolamento", "Reparto cinematografico AO" attraverso i quali ho potuto ricostruire le vicende della sezione africana del Luce nelle sue molteplici attività leggendole in combinato con le altrettanto importanti buste 250 e 250bis. La busta 247ter conserva il catalogo dei soggetti cinematografici e alcune riviste del tempo che parlano della produzione cinematografica sull'Africa Orientale. Le buste 248, 252 e 254 sono utili in quanto presentano documenti che aiutano a integrare la storia globale dell'Istituto sotto il fascismo.

All'Archivio Storico-Diplomatico del Ministero degli Affari Esteri sono stati esaminati diversi fondi, che in particolare rivelano le interazioni tra comandi militari, Governo Generale e Istituto Luce. Nel fondo "Archivio Eritrea 1890-1945", la busta 1004 si parla della cinematografia fissa come strumento di promozione della cultura italiana in AOI. La busta 1008 conserva fascicoli sulla diffusione della cinematografia nell'impero fascista, sulle molteplici attività dell'Istituto Luce e anche alcune critiche sull'importanza eccessiva che sarebbe stata data all'aspetto commerciale rispetto a quello artistico; documenti simili si ritrovano nella busta 1012 e nella busta 1039, con quest'ultima che nello specifico si concentra sull'operatività degli autocinema sonori.

Nel fondo "Inventario affari politici –Etiopia" e specificamente nella busta 28 sono contenuti alcuni di comunicati di Emilio De Bono inviati al Ministero della Stampa e Propaganda.

Di notevole importanza è la busta 181/10 conservata nel fondo “Ministero dell’Africa Italiana – Etiopia” in cui sono stati esaminati numerosi fascicoli riguardanti l’attività dell’Ufficio Stampa e Propaganda in Africa Orientale, dagli aspetti logistici, alle funzioni attribuitegli passando per la gestione dei corrispondenti italiani ed esteri e per i temi legati alla censura. Un fascicolo in particolare parla delle interazioni tra il servizio cinematografico gestito dal RAO e l’USPAO, ponendo in evidenza il fatto che sebbene l’interazione fosse costante, l’autonomia del RAO e la sua dipendenza da Roma non fu mai digerita dai vertici propagandistici coloniali.

Presso l’Archivio Storico dell’Istituto Luce sono conservati alcuni documenti utili a corroborare la ricostruzione storica sulle vicissitudini dell’Istituto che verranno esaminate nel primo paragrafo del terzo capitolo. I regolamenti e i libri del personale, i cataloghi dei soggetti cinematografici, i verbali delle sedute del consiglio d’amministrazione sono alcuni tra i documenti esaminati.

La biblioteca “Luigi Chiarini” presso il Centro Sperimentale di Cinematografia a Roma conserva, sia in formato cartaceo che digitalizzati, numerosissime serie di riviste di critica cinematografica che coprono tutto il Ventesimo secolo. I riferimenti a queste riviste saranno utili nel corso di tutto il lavoro, ma in particolare aiuteranno a chiarire qual era la concezione razzista che doveva orientare la società coloniale e che la cinematografia era chiamata a riprodurre nella sua diffusione nell’impero.

Durante il periodo di dottorato ho avuto modo di consultare diversi archivi e centri di ricerca oltre a quelli menzionati o presenti a Cagliari, tra i quali il National Archive di Addis Abeba, l’Archivio consolare dell’Ambasciata italiana in Etiopia, l’Arts and Social Science Library dell’Università di Bristol, e di confrontare costantemente il mio lavoro con esperti della materia che non hanno mancato di darmi consigli al fine di migliorare la ricerca e soprattutto mi hanno continuamente fornito nuovi stimoli per rispondere il più compiutamente possibile alla domanda di ricerca posta.

1. IL MITO DELL'IMPERO NEL FASCISMO ITALIANO

1.1 IL FENOMENO FASCISTA TRA CULTURA E POLITICA

Il fenomeno fascista oltre le date

Un nuovo studio sul fascismo potrebbe partire dalla definizione di date, che immediatamente richiamerebbero solide e rassicuranti certezze. Per studiare un determinato periodo storico, la definizione del lasso di tempo in cui i fatti principali sono avvenuti è un punto di riferimento notevole che sgombererebbe il campo da diversi problemi. Sapere che la Seconda guerra mondiale è iniziata il primo settembre 1939, che la Repubblica italiana è nata il 2 giugno 1946, che il fascismo ha preso il potere il 28 ottobre 1922 con la Marcia su Roma permette immediatamente di richiamare una cesura tra ciò che era stato prima e quanto modificato dalla novità storica.

Eric Hobsbawm afferma che con la Prima guerra mondiale sia iniziato addirittura un secolo, il Ventesimo, caratterizzato principalmente dall'epoca catastrofica dei totalitarismi nel periodo tra due conflitti globali, che si può definire concluso con la caduta del muro di Berlino.¹

Le date, spesso scelte in modo che siano elementi attivi di un discorso pubblico più ampio sugli eventi,² costruiscono e imbrigliano la storia in blocchi, facilitando il percorso di definizione dei fatti, dei ricordi e della memoria pubblica: se si pensa alla vicenda coloniale italiana, quando Haile Selassie si reinsediò nel trono d'imperatore d'Etiopia il 5 maggio 1941, sapeva benissimo che il 5 maggio di cinque anni prima gli italiani erano entrati ad Addis Abeba dichiarando formalmente la fine della guerra e la conquista della colonia.

Ritornando ad Hobsbawm, è inevitabile - e da lui dimostrato - che la fine *dell'età degli imperi* ottocentesca avesse già con se i geni *dell'epoca della catastrofe*;³ il fascismo, inteso come fenomeno politico che caratterizzò il periodo tra le due guerre mondiali, in Italia si è concluso diverse decine di anni fa, tuttavia la storiografia pare non aver trovato ancora una sintesi comunemente accettata che individui la natura, la periodizzazione culturale, le influenze e le memorie che questo evento storico dell'età

¹ Cfr. E. J. Hobsbawm, *Il secolo breve 1914-1991*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 2006.

² "Discorso" inteso nei termini di Michel Foucault, cfr. M. Foucault, *L'ordine del discorso*, Einaudi, Torino 1972, concetto su cui si ritornerà nei paragrafi successivi.

³ Cfr. E. J. Hobsbawm, op. cit., pp. 34-35.

contemporanea ha lasciato durante il suo periodo di potere e anche successivamente alla sua caduta; in più anche l'estensione territoriale e temporale del fenomeno in oggetto si presta a diverse interpretazioni. Negli anni immediatamente successivi alla caduta di Benito Mussolini molti studiosi hanno teso a scrivere una storia di colore utile all'edificazione di una nuova cultura anti-fascista, che in qualche modo sminuisse il portato ideologico e l'influenza del fascismo in Italia e che ne limitasse l'operatività ad una semplice negazione dei valori liberali e democratici in crisi dopo la Prima guerra mondiale, creando inevitabilmente delle fratture nelle memorie pubbliche sul fenomeno.⁴ Ma ben prima Gaetano Salvemini aveva anticipato dei temi che, ripresi poi da buona parte della letteratura in materia, dovevano mettere in guardia dall'uso politicizzato della storia: ne "Le origini del fascismo in Italia", opera destinata ad un pubblico straniero in cui il noto antifascista esaminava la situazione italiana che aveva portato alla nascita del fascismo, Salvemini individua i presupposti storiografici per diffidare da una letteratura catastrofista che dipingeva un'Italia in forte crisi sociale, politica e morale, che in qualche modo attendeva un evento come l'ascesa del fascismo per riprendere un cammino di crescita nazionale.⁵ In quest'opera, redatta intorno al 1946, lo storico smonta diverse interpretazioni di parte con lucidità e brillantezza aumentate anche dal fatto che egli scrive e commenta gli eventi da lui vissuti.

Così se già durante il regime fascista c'era chi metteva in guardia da un'interpretazione del fenomeno attraverso le lenti dell'ideologia e della parzialità politica, una volta sconfitta la dittatura si sono moltiplicate le interpretazioni che in diverse modalità hanno teso a sminuire l'incidenza del fascismo in Italia, relegandolo a semplice parentesi nel cammino della democrazia italiana o a reazione piccolo-borghese allo sviluppo delle masse organizzate dal Partito Socialista. Questo fascismo "reazionario" o "contro-rivoluzionario" si incastrebbe perfettamente nella storia d'Italia post-fascista attraverso una visione funzionale all'interpretazione valoriale del fenomeno.

In realtà la storiografia, progredendo nel suo lavoro di ricerca documentale e interpretativa, ha maturato nel corso degli anni diverse letture del fascismo che ridiscutono e rendono decisamente maggior corrispondenza storica alla complessità del fenomeno, guardando oltre i meri eventi politici e approfondendo via via un discorso culturale che pare essere elemento indispensabile per cercare di comprendere pienamente il periodo.

In questi termini, in cui lo studio politico e sociale si accompagna e per certi versi trova la sua fonte nella comprensione dei fermenti culturali del periodo, i confini temporali e geografici vanno ridefiniti: si deve problematizzare e discutere l'origine del fascismo, la presenza di una o più idee positive che abbiano orientato la sua azione, la

⁴ Cfr. J. Foot, *Fratture d'Italia*, Rizzoli, Milano 2009, p. 10; non è un caso che la memoria non cicatrizzata degli eventi che accompagnarono la fine del fascismo italiano si ripresenti nel dibattito pubblico, riuscendo a suscitare attenzione anche a distanza di decenni.

⁵ Cfr. G. Salvemini, *Le origini del fascismo in Italia: lezioni di Harvard*, Feltrinelli, Milano 1966, p. 12.

generalizzazione di questi fermenti alla cultura che in quei decenni circolava non solo nei paesi interessati poi da un regime autoritario.

L'origine del fascismo nell'Europa contemporanea

L'origine del fascismo è forse l'aspetto più fascinoso di questa problematizzazione: indagare sulla sua gestazione culturale e politica permette di gettare una luce nuova anche sulla genesi concreta del regime fascista italiano. Ma anche in merito a quest'ultima affermazione ci sono importanti considerazioni da porre in via preliminare.

Attraverso la Marcia su Roma del 1922 per la prima volta un movimento fascista acquisì la guida di uno Stato, in maniera decisamente poco romantica e rivoluzionaria come ironicamente sottolinea Emilio Lussu quando parla di «contrattempi, ritardi, equivoci [...] fame e assenza di armi [...] se non da caccia».⁶ Ma la nascita del fascismo come momento culturale e la sua concretizzazione geografica dove andrebbe collocata? Nell'Italia della “vittoria mutilata” come afferma Renzo De Felice, nel sindacalismo rivoluzionario francese di Sorel nell'interpretazione data da Zeev Sternhell, nella Germania del *Volkgeist* studiato da George Mosse, nei salotti della *belle époque* parigina e nelle terre esotiche degli imperi come sostenuto da Hannah Arendt?

Intesa in questi termini la nascita del fascismo non può essere ricondotta a un luogo, a una marcia, a una data, piuttosto a un periodo propizio che ha permesso a numerosi fermenti di coagularsi nel nucleo instabile che sarà poi la base culturale del fascismo stesso, fenomeno esistente al di là della sua declinazione istituzionale e quindi da analizzare con metodi che vadano oltre la semplice indagine storico-politica. Questo approccio presuppone l'esistenza di una o più ideologie positive, poco prescrittive e più sovente pragmatiche, per certi versi irrazionali, tuttavia non mere negazione di altri valori preesistenti.

Ci si allontana da una nazione, da una data, per intraprendere una ricerca interpretativa delle idee e della genesi del fenomeno fascista presupponendo che per molti anni la critica storiografica ha negato l'esistenza di un'ideologia fascista vera e propria. Non esiste nel fascismo un documento ispiratore simile al “Capitale” per il marxismo, ma come osserva Emilio Gentile la discrepanza tra idea e sua concretizzazione reale si palesa per ogni movimento politico;⁷ di conseguenza studiare le origini del fascismo come momento positivo di elaborazione di una visione nuova dell'esistente permette di porre le basi per l'interpretazione degli accadimenti che caratterizzarono i regimi fascisti nella loro declinazione storica. Lo studio della genesi ideologica permette poi di analizzare l'idea e la cultura di un movimento nelle sue molteplici forme estetiche e valoriali - che paradossalmente possono essere addirittura anti-ideologiche - che si manifestarono poi nella realtà politica, culturale e sociale. Affermare, come fa De Felice nel secondo volume della monumentale biografia mussoliniana, che il fascismo italiano è stato una somma di negazioni rispetto alla realtà del periodo post-bellico non implica

⁶ Cfr. E. Lussu, *Marcia su Roma e dintorni*, Einaudi, Torino 1945, pp. 54 -55.

⁷ Cfr. E. Gentile, *Le origini dell'ideologia fascista (1918 - 1925)*, Il Mulino, Bologna 1996, p. 6

che il movimento non avesse idee;⁸ implica invece che l'elaborazione di quelle negazioni era di per sé una riflessione sull'esistente che aveva un chiaro obiettivo, ovvero combattere il regime liberale e i partiti inseriti nel gioco democratico, sviluppando una linea d'azione data dalla volontà del duce; tutto ciò non può che essere un'interazione tra cultura e azione politica quindi, usando il ragionamento di Sternhell, un'ideologia.⁹

Gli studi sulla genesi del fenomeno fascista e totalitario nel XX secolo possono avere l'obiettivo di costruire categorie generali come fatto da Hannah Arendt,¹⁰ la quale pur non considerando il fascismo italiano rilevante per la sua analisi sui totalitarismi, ha avanza delle teorie interpretative generali che possono essere poi rielaborate per comprendere alcune dinamiche reali dei regimi: esemplificativo è il caso dell'accumulazione di potere che la Arendt pone come perno dei totalitarismi,¹¹ e che trova un'eco tra le pieghe della ricostruzione storica operata De Felice quando descrive nello specifico il regime di Mussolini dopo il delitto Matteotti.¹² Ma accanto a lavori che cercano l'individuazione di categorie generali, che nel caso della Arendt hanno lo scopo velato di essere campanelli d'allarme affinché il terrore totalitario non si ripresenti, la storiografia ha seguito anche la via dello studio del particolare caso concreto, come fatto da George Mosse per la Germania pre-nazista nel suo "La nazionalizzazione delle masse", opera questa che ha fornito il basamento metodologico ad importanti studi riguardanti la realtà pre-fascista e fascista italiana, uno su tutti il "Culto del littorio" di Emilio Gentile. Spiegare nello specifico un "caso nazionale" mostra effettivamente l'interazione tra cultura e politica, cercando di interpretare non solo il parto di un evento e di un periodo, ma soprattutto la sua gestazione.

Su un piano più strettamente culturale si collocano i lavori sulla nascita della cultura e dell'ideologia fasciste di Zeev Sternhell e di Emilio Gentile, con il primo che ridefinisce i confini temporali, geografici e ideali della genesi fascista collocandoli nella revisione sindacalista e anti-positivista del marxismo avvenuta in Francia tra la fine del XIX e i primissimi anni del XX secolo, e con il secondo che dimostra l'esistenza di una visione del mondo e della vita tipicamente fasciste maturate in Italia ben prima della Marcia su Roma.¹³ Emerge la complessità e la vischiosità dell'argomento in oggetto, o meglio dei molteplici argomenti in quanto i livelli di studio si moltiplicano toccando elementi culturali e pratici, storiografici e politici, che insieme devono essere presenti per spiegare le origini e la concretizzazione del fascismo nella storia contemporanea.

L'esame della letteratura sul fascismo italiano parte analizzando le varie posizioni e i vari studi sull'origine della sua cultura e del movimento, ma anche della sua

⁸ Cfr. R. De Felice, *Mussolini il fascista. La conquista del potere (1921 – 1925)*, Einaudi, Torino 1966, p. 115.

⁹ Cfr. Z. Sternhell, op. cit.

¹⁰ Cfr. H. Arendt, *Le origini del totalitarismo*, Edizioni Comunità, Milano 1996, p. 445.

¹¹ Cfr. *Ibidem*, pp. 436 – 447.

¹² Cfr. R. De Felice, *Mussolini il fascista II: l'organizzazione dello Stato fascista (1925 – 1929)*, Einaudi, Torino 1968; nello specifico tutto il quarto capitolo dell'opera descrive l'accumulazione di potere e la gerarchia costruita dal duce.

¹³ Cfr. Z. Sternhell, op. cit., E. Gentile, *Le origini dell'ideologia fascista (1918 – 1925)*, op. cit.

effettiva operatività nella realtà storica nazionale con meccanismi radicalmente differenti nello stile e nella pratica da quelli del regime liberale precedente. In questi termini la notevole biografia mussoliniana scritta da Renzo De Felice diviene opera cardinale da cui attingere le informazioni necessarie a decodificare la presa di potere fascista attraverso la vita di colui che divenne l'anima del fascismo-regime ovvero Benito Mussolini. La biografia del duce non si limita a fornire ogni piccolo dettaglio sulla vita del capo del fascismo italiano, ma collega la sua formazione, le sue azioni e la sua personalità al processo di conquista del potere, di costruzione di un movimento e del suo controllo, di edificazione di un regime gerarchico a immagine e somiglianza del suo capo. Molto accurata appare la connessione tra le vicissitudini del giovane Mussolini e il suo percorso ideologico che l'hanno portato a ritagliarsi un ruolo di primo piano all'interno del Partito Socialista Italiano - PSI -, poi nella corrente estrema dei sindacalisti rivoluzionari, fino ad approdare alle posizioni interventiste e di guida politica dei Fasci di combattimento.

Le varie vicende quali l'emigrazione in Svizzera e il contatto con le teorie parietane delle *élites* - elemento approfonditamente trattato da Gentile né "La nascita dell'ideologia fascista" - gli anni tridentini, l'attività giornalistica e la tanto desiderata direzione del quotidiano "Avanti!" con l'ascesa ai vertici del Partito Socialista, la guerra e il progressivo distacco dal PSI in favore dei movimenti interventisti fino a raggiungere le posizioni tipicamente nazionaliste nei primissimi anni Venti del Novecento sono mostrate in modo che si colga la maturazione umana ma soprattutto politica di Benito Mussolini che, pur non perdendo la sua aggressività, la sua capacità di ammaliare le folle e la sua carica ideale, divenne sempre più un abile leader politico che attraverso le sue scelte, spesso ardite rispetto all'*establishment* e alla dottrina socialista, si ritagliò via via uno spazio politico importante che divenne decisivo nel 1922. La caratteristica saliente e precipua del lavoro svolto da De Felice risiede nella scelta delle fonti che compongono la sua ricerca. Per ricostruire la storia del duce e del fascismo l'autore ha utilizzato una vastissima mole di documenti spesso originali e di diversa natura: così lo storico è stato precursore di un approccio basato sulla ricostruzione della vita di Mussolini e per estensione del fascismo nella quale le fonti restituiscono un'immagine il più possibile completa e scevra da giudizi di parte su quelli che furono gli accadimenti del periodo.

La nascita del fascismo per De Felice è un fenomeno che va letto innanzitutto attraverso il percorso che ha portato Benito Mussolini ad essere uno dei leader di spicco del socialismo italiano fino alla maturazione di tutta una serie di prospettive che l'avrebbero allontanato sempre di più dall'ala parlamentare del PSI fino ad abbracciare le posizioni dei sindacalisti rivoluzionari. Queste prospettive potrebbero essere considerate o meramente opportunistiche oppure figlie di un percorso culturale fatto dal futuro duce. Le risposte dicotomiche a questo interrogativo non renderebbero giustizia alla complessità delle varie interpretazioni: De Felice aveva già riconosciuto che dai primi

anni del novecento Mussolini fu attratto dalle idee sindacaliste rivoluzionarie,¹⁴ tuttavia nella sua opera emerge che quest'adesione rimase come componente ideologica e personale, e lo scollamento dal socialismo classico avvenne prevalentemente per motivi tattici e strategici. Soprattutto nei primi volumi della biografia del duce - "Mussolini il rivoluzionario" e "Mussolini il fascista" - le componenti opportunista, relativista e pragmatica dell'uomo Mussolini verranno enfatizzate insieme ad un crescendo di sfiducia verso la natura umana e verso le masse che lo porterà ad isolarsi al comando della gerarchia del fascismo fino ad identificare se stesso con lo Stato.¹⁵

Al contrario Zeev Sternhell afferma che la maturazione di Mussolini fu figlia di un'elaborazione concettuale data dalla sfiducia nei confronti delle teorie scientifiche marxiste, tesi questa ripresa anche da Emilio Gentile.¹⁶ Per De Felice, nel momento in cui Mussolini decise di staccarsi dal PSI e di avvicinarsi sempre di più ai nuovi movimenti interventisti e dei reduci della Prima guerra mondiale, egli riuscì a coagulare le opposizioni al sistema democratico liberale che versava in uno stato di profonda agonia. Quindi la scintilla che fece nascere il fascismo fu la volontà di Benito Mussolini che negli anni del dopoguerra riuscì a offrire prospettive politiche ai movimenti anti-sistema che avevano la loro ragione d'esistere soprattutto per il loro collegamento con la Grande guerra e con la crisi ad essa susseguente.

Parte della storiografia ha cercato di dare un'interpretazione classista o marcatamente economica all'ascesa del fascismo, descrivendolo come una semplice reazione piccolo-borghese e in genere del ceto medio verso il "pericolo bolscevico" della sinistra ed erigendolo a prodotto del capitalismo in cui il fattore capitale con la violenza conquista il potere e assoggetta il fattore lavoro. De Felice coglie quest'analisi, ma non la sposa poiché non fa derivare il fascismo da una struttura economica capitalista che a sua volta produce una sovrastruttura politico-culturale. Tuttavia l'aspetto della classe sociale di riferimento del movimento fascista e le sue concezioni economiche sono di notevole interesse per la comparazione e la valutazione degli studi sul fascismo. Secondo questa interpretazione il fascismo italiano ha fatto breccia nella classe media italiana, soprattutto in quei piccoli proprietari agricoli spaventati dall'ondata di proteste proletarie che, specialmente durante il "biennio rosso" tra 1919 e il 1920, avevano scosso l'Italia. Questo fatto spiegherebbe bene l'ingrossamento delle file fasciste e la composizione del nocciolo duro del fascismo-regime; esplicherebbe poi parzialmente anche il ricambio della classe dirigente e la presenza alcuni miti spiccatamente ruralisti che andarono a comporre il messale fascista dalla fine degli anni venti e in tutti i trenta; tuttavia non esaurisce il discorso sull'origine della variegata e originale ideologia fascista. Limitarsi a dare assoluta importanza al pilastro sociale che effettivamente sosterrà col suo consenso il regime durante il Ventennio non spiega la natura del basamento ideologico sul quale si costruirà l'esperienza fascista del XX secolo. De

¹⁴ Cfr. R. De Felice, *Mussolini il rivoluzionario 1890-1920*, Einaudi, Torino 1965, pp. 163-170.

¹⁵ Cfr. R. De Felice, *Mussolini il fascista II: l'organizzazione dello Stato fascista (1925 - 1929)*, Einaudi, Torino 1968, pp. 300 - 357.

¹⁶ Cfr. Z. Sternhell, op. cit, pp. 276-287; E. Gentile, *Le origini dell'ideologia fascista (1918 - 1925)*, op. cit. pp. 66-69

Felice, nella sua fondamentale distinzione tra fascismo politico e fascismo agrario,¹⁷ ha dato sostanza a quella che sarà una linea fondamentale per interpretare il fenomeno, ovvero la separazione tra fascismo politico e il fascismo movimento; con un ulteriore affinamento si devono quindi scindere le reali configurazioni politiche che i vari regimi fascisti hanno assunto dalle idee e dai miti alla base dell'esperienza fascista.

La parola fascismo porta subitamente alla mente una precisa forma di governo comparsa nei primi decenni del Novecento in diverse nazioni; in realtà, come si è accennato in precedenza, il fascismo può essere inteso come un fenomeno culturale che acquisisce il potere, come uno stile di governo caratterizzato dall'azione ideologica non solo per quanto concerne l'amministrazione dello Stato ma anche l'interpretazione del destino degli individui all'interno dello Stato organico di matrice hegeliana, in cui il concetto di classe sociale perde tutta la sua cogenza a favore dell'importanza data alla novità della politica per la massa - nei termini moderni e inediti intesi dalla Arendt¹⁸ o dello spirito nazionale inteso da Mosse¹⁹.

La genesi dei miti fascisti: la mobilitazione permanente delle masse e la Guerra mondiale

La genesi culturale del fenomeno fascista, da quanto finora emerso, parrebbe avere un respiro più ampio rispetto alle forme politiche che poi hanno incarnato il fascismo; in altri termini in questo lavoro si considera l'elaborazione di una cultura fascista come precedente le sue varie forme statuali. Emilio Gentile, con il suo "Le origini dell'ideologia fascista", è un riferimento importante per cercare di comprendere i fermenti culturali alla base del fascismo italiano: in maniera contigua alla biografia defeliciana ma con tratti spesso divergenti, egli argomenta che il fascismo come movimento aveva sue caratteristiche precise, non agiva come «un insieme di negazioni» ma coerentemente ad una serie di idee forti non classificabili semplicemente come *reazione* e che affondano le loro radici nella cultura europea del primo Novecento e nella particolare situazione italiana.²⁰ Così come il suo maestro De Felice, Emilio Gentile vede in Mussolini una figura chiave per comprendere la genesi del fascismo, ma al contrario del primo è interessato prevalentemente all'aspetto culturale e ideologico del futuro movimento guidato dal duce. Il presupposto generale alla base della cultura fascista sarebbe, secondo Gentile, la tensione verso l'azione che plasma le masse attraverso la mobilitazione permanente; quindi il fascismo può essere considerato un idealtipo storico che risponde ad esigenze del tutto nuove emergenti nei primi decenni

¹⁷ Cfr. R. De Felice, *Mussolini il fascista I: la conquista del potere (1921 - 1925)*, op. cit., pp. 4-8: questa distinzione, nell'opera defeliciana, assume i caratteri più variegati soprattutto quando contrappone le violenze squadriste al movimento politico che costituzionalmente voleva assumere il potere; oppure quando si fronteggiano l'*élite* futurista anima del primo fascismo intellettuale e i gruppi rurali e reazionari che offriranno peso politico ed economico al regime politico.

¹⁸ Cfr. H. Arendt, op. cit., p. 431

¹⁹ Cfr. G. L. Mosse, *La nazionalizzazione delle masse. Simbolismo politico e movimenti di massa in Germania (1815-1933)*, Il Mulino, Bologna 2009, p. 10.

²⁰ Cfr. R. De Felice, *Mussolini il fascista I: la conquista del potere (1921 - 1925)* op. cit., p. 115.

del Novecento.²¹ Il concetto di un *regime perennemente mobilitante* lo si ritrova anche nella lettura di De Felice²² ma partendo da presupposti diversi e da periodi temporali diversi. La mobilitazione permanente nei termini intesi da De Felice è uno strumento politico di controllo dello Stato dal momento che si è attuata la de-politicizzazione della società italiana e soprattutto del Partito Nazionale Fascista nei tardi anni Venti del Novecento; di conseguenza la mobilitazione non è l'essenza di una cultura, ma è strumento per controllare ancora meglio il Paese. Per Gentile invece lo studio dei fermenti culturali e di un'ideologia è possibile poiché il movimento fascista, una volta che la Prima guerra mondiale contribuì a sintetizzarne gli elementi, iniziò ad autorappresentarsi palesando la volontà di definirsi e di proporre uno stile politico nuovo ed accattivante.

L'idea fascista per Gentile è azione concreta e reale, e il pragmatismo e il relativismo erano atteggiamenti verso l'esistente che avrebbero permesso una nuova nascita per la nazione italiana. L'azione privata si risolve in quella dello Stato che è inteso come un ente totale, etico e organico che sintetizza, organizza ed educa la massa, come inteso dall'idealismo di Giovanni Gentile.²³ In questa interpretazione emerge con chiarezza il fatto che il fenomeno fascista è considerato prima di tutto culturale, e che la conquista del potere politico è funzionale alla realizzazione di un'idea e di un atteggiamento verso la vita privata e associata totalmente interna allo Stato e che in esso si risolve.

L'essenza dell'idealismo di Giovanni Gentile considera le azioni come idee, e le idee hanno forza quando si traducono in azioni. Questi fermenti ideologici trovarono nella Prima guerra mondiale la scintilla che innescò la rivoluzione palinogenetica che originò la società rinnovata e una nuova morale. Il conflitto mondiale tuttavia non è la radice dalla quale frutta il fascismo, piuttosto è l'evento devastante che porta alla percezione che un cambiamento radicale è avvenuto, è la diga che raccoglie i rivoli della cultura totalitaria e con impeto li getta nello scorrere del tempo storico. La guerra diverrà poi la grande madre dell'estetica e dei miti fascisti,²⁴ tanto che il fascismo avrà come obbiettivo far rivivere l'*hybris* della guerra ai reduci del conflitto, marchiati nell'intimo e insoddisfatti dal ri-posizionamento sociale subito alla fine delle ostilità.

Questo concetto di *revival* bellico durante l'esperienza fascista è interpretazione comune sia per chi la guerra e l'ascesa del fascismo le toccò con mano,²⁵ sia per un'importante parte della storiografia: George Mosse vide nella Grande guerra un costruttore di senso e uno strumento interpretativo delle crisi del periodo di gestazione dei fascismi; la guerra banalizzò brutalità e violenza, e produsse un sovraccarico di emozioni che il fascismo volle cercare di riprodurre nella sua cultura di massa;²⁶ De

²¹ Cfr. E. Gentile, *Le origini dell'ideologia fascista (1918 – 1925)*, op. cit., p. 21.

²² Cfr. R. De Felice, *Mussolini il Duce: gli anni del consenso (1929 – 1934)*, Einaudi, Torino 1974, pp. 29-36.

²³ Cfr. E. Gentile, *Le origini dell'ideologia fascista (1918 – 1925)*, op. cit., pp. 418 – 443.

²⁴ Cfr. Gentile, *Il Culto del littorio*, Laterza, Roma-Bari 1993.

²⁵ Cfr. E. Lussu, *Marcia su Roma e dintorni*, op. cit.

²⁶ Cfr. G. L. Mosse, *Il fascismo, verso una teoria generale*, Laterza, Roma-Bari 1996, pp. 29 – 31.

Felice, partendo dalla sua impostazione storico-politica, ha visto nella segreteria del PNF guidata da Achille Starace tra il 1929 e il 1934 la volontà di riorganizzare la partecipazione alla vita della nazione attraverso liturgie collettive e momenti associativi riconducibili proprio all'esperienza bellica, che venne evocata e concretizzata nel momento in cui si decise l'invasione dell'Etiopia..

La nuova élite rivoluzionaria e la revisione sindacalista del marxismo

Emilio Gentile riconosce che il fascismo deve molto al sindacalismo rivoluzionario di Sorel, tuttavia l'aspetto che marca l'interpretazione gentiliana è quello dell'importanza delle *élites*: nella biografia mussoliniana si è osservata l'influenza che il periodo in Svizzera ebbe per Benito Mussolini.²⁷ Durante questo periodo il giovane socialista venne in contatto con le idee di Vilfredo Pareto sulla teoria delle *élites*. Queste idee attecchirono non solo in Benito Mussolini, ma anche tra i sindacalisti rivoluzionari francesi visti da una parte della storiografia come la vera radice del fascismo. Seppure Emilio Gentile veda nella massa e nella sua attivazione un elemento chiave per comprendere l'ascesa del fascismo, questa mobilitazione doveva essere guidata da una nuova *élite* che incarnasse la rivoluzione che mostrasse la strada verso il futuro.

Quando si parla di *élite* si deve sgomberare il campo dall'equivoco fondamentale di considerarla come espressione di un determinato ceto/classe sociale: l'*élite* studiata da Gentile - ma anche da Sternhell o da Mosse nella sua "Teoria generale sul fascismo" - non è l'aristocrazia cittadina e nemmeno la borghesia; se così fosse si correrebbe il rischio di ricadere nell'analisi classista del fenomeno fascista, che rinchiuderebbe quest'ultimo in compartimenti strutturalisti non funzionali alla comprensione della complessità storica del periodo. L'*élite* non è quindi una classe sociale, ma un gruppo ristretto di persone che hanno maturato determinate idee o che le hanno sperimentate nella loro esistenza, e che ora possono essere erette a guida del processo di rinnovamento morale dell'uomo e dello spirito nazionale. In questi termini Emilio Gentile, ponendosi sulla scia tracciata da De Felice e approfondendone l'analisi, individua nella nuova *élite* che ha vissuto in prima linea l'esperienza della guerra il motore della rivoluzione fascista, chiamato a trasformare l'idea in azione e l'azione in idea. La Grande guerra fu lo scenario che avrebbe permesso alla rivoluzione fascista di acquisire i propri connotati estetici immaginando la fine di un mondo e la possibile generazione di uno nuovo. Per il fascismo questa tangibile percezione di un cambiamento radicale avrebbe portato al distacco definitivo delle masse dalla classe dirigente liberale, incapace di dare risposte alle coscienze devastate dall'esperienza bellica e alle bocche da sfamare. Le costruzioni politiche elaborate nel passato, in particolare la democrazia rappresentativa e il socialismo, non parevano più adeguate a rispondere a questa devastazione morale; per questa ragione i fermenti di critica netta al sistema liberale si diffusero, e si iniziava ad intravedere la cesura tra le due Italie, quella del "chi c'era

²⁷ Cfr. R. De Felice, *Mussolini il rivoluzionario 1890-1920*, op. cit., pp. 36 – 42.

stato” e quella del “chi no”.²⁸ Il valore *democratico* e distruttivo della Prima guerra mondiale sancì di conseguenza il superamento della lotta politica di classe; per Gentile questo meccanismo si perfezionò dopo che la guerra finì, con la creazione del *nemico interno* neutralista e disfattista che doveva essere combattuto esteticamente e con le violenze reali dai reduci “spostati” dall’esperienza bellica. Il concetto di nemico interno presenta un interesse notevole in quanto permette la continuazione della violenza, trasformata poi in epica rivoluzionaria una volta preso il potere e riscritta la storia,²⁹ e può essere associato al nemico oggettivo descritto da Hannah Arendt in quanto la creazione di un nemico è elemento portante della visione totale dell’agire politico.³⁰ La cesura tra reduci dall’esperienza bellica e non permetterà di superare le lotte di classe che avevano caratterizzato la politica fino ad allora: si poteva essere proletari, borghesi, intellettuali, ma la guerra aveva avuto il merito di appianare le differenze e di creare una nuova potenziale classe dirigente che aveva la sua legittimazione nel coraggio e nella violenza. A questo punto è interessante comparare l’analisi di Gentile con quella fatta da Sternhell sul superamento delle lotte di classe e dell’unità tra ideali nazionalisti e quelli più prettamente sindacalisti rivoluzionari.

Per Gentile la guerra instaurò una sorta di esperienza democratica di massa dalla quale emerse una nuova *élite* eterogenea nella composizione sociale, ma unita dall’esperienza della violenza e dell’eroismo bellico, come ad esempio furono gli Arditi. Sebbene i fermenti della crisi del sistema liberale erano presenti prima del 1914, la guerra avrebbe catalizzato e unito nell’esperienza comune le varie idee che poi confluirono nel fascismo italiano grazie alla sintesi operata, tra gli altri elementi, dalla figura Benito Mussolini. La guerra fu un miscelatore di idee preesistenti che avrebbe risposto alle esigenze della nuova politica di massa che, superando il meccanismo rappresentativo, cercò nuove forme emozionali e mitiche per mobilitare le masse attraverso la concezione organica della nazione, eretta a ente etico guidato dal genio del capo in cui la politica diviene forma estetica e spettacolare.³¹

Per Zeev Sternhell invece la guerra non ha nessun altro valore se non quello di scenario e prova estetica della rivoluzione,³² in quanto l’elaborazione ideologica alla base del fascismo era presente in Italia e soprattutto in Francia ben prima del 1914. Il fascismo di conseguenza non fu assolutamente una semplice parentesi tra le guerre mondiali, ma fu caratterizzato da un’ideologia positiva basata sulla revisione anti-materialista del marxismo. Per Sternhell l’ideologia è l’interazione tra azione politica e cultura; di conseguenza i caratteri del fascismo reale e del nazismo non sono assimilabili in quanto l’agire concreto dei due regimi storici si differenziò soprattutto per il basamento razzista alla base del secondo; questa tesi si ritrova pure dalla lettura di

²⁸ Cfr. E. Gentile, *Le origini dell’ideologia fascista (1918 – 1925)*, op. cit., p. 116.

²⁹ Cfr. G. Salvemini, op. cit., p. 193.

³⁰ Cfr. H. Arendt, op. cit., p. 507.

³¹ Temi questi presenti nell’opera di George Mosse, cfr. G. L. Mosse, *La nazionalizzazione delle masse. Simbolismo politico e movimenti di massa in Germania (1815-1933)*, Il Mulino, Bologna 1984, pp. 27 – 51.

³² Cfr. Z. Sternhell, op. cit., p. 49.

George Mosse che tuttavia pone come principio dell'agire fascista e nazista elementi ideologici comuni quali la tendenza alla ricerca di una religiosità laica e l'estetizzazione dell'agire politico, oltre a miti e tendenze totalitarie assimilabili.³³

Il fascismo inteso come cultura e ridotto al minimo comune denominatore si presenta per Sternhell come una sintesi tra il nazionalismo organico e la revisione sindacalista delle teorie marxiste: rifiuta il materialismo, il razionalismo, l'individualismo, il liberalismo, il marxismo scientifico, ma da queste idee assorbe la necessità dell'economia di mercato e il concetto della violenza come motore della storia. Il nazionalismo organico o tribale è quell'elaborazione concettuale che si oppone alle teorie individualiste alla base delle democrazie liberal-democratiche; esso prevederebbe la composizione all'interno dello Stato organico ed etico dell'azione dell'individuo.³⁴ Lo Stato ha una propria etica e propri obiettivi da perseguire per arrivare al benessere collettivo e alla realizzazione dell'essere umano. Per creare quest'organicità il meccanismo razionale e rappresentativo non appare sufficiente, ed emergono nell'agire politico elementi irrazionali quali i miti e l'azione violenta per attivare la massa che è antitetica rispetto alla classe in quanto non aggrega individui in base ad una condizione bensì li disgrega e li atomizza. È la nazione che sintetizza ogni necessità e offre una meta di vita che va oltre l'orizzonte personale. La classe proletaria quale promotrice della rivoluzione è elemento che viene superato dalla revisione anti-materialista del marxismo operata da George Sorel tra la fine dell'Ottocento e i primi anni del Novecento. Secondo Sorel, che influenzò pesantemente Benito Mussolini,³⁵ i presupposti scientifici della rivoluzione marxista avevano fallito in quanto nel corso degli anni le condizioni di vita del proletariato erano nettamente migliorate, e i partiti socialisti che riunivano e associavano i lavoratori si erano accomodati al tavolo del gioco democratico. La teoria scientifica della rivoluzione proletaria perdeva coerenza, e man mano che lo Stato-nazione andava rafforzandosi la coscienza di classe andava illanguidendosi in favore dell'idea d'identità nazionale.

La rivoluzione rimaneva per Sorel il fine ultimo del sindacalismo rivoluzionario. Uno dei pochi aspetti marxisti che George Sorel continua a considerare valido per la sua elaborazione era la necessità della violenza come motore della storia: questa violenza non doveva essere prerogativa della classe sfruttata, ma doveva essere messa a disposizione della massa e controllata attraverso i miti. Come nell'analisi di Gentile e di Mosse, anche per Sternhell - quando studia il pensiero soreliano - elemento decisivo nella genesi della cultura fascista fu l'uso razionale dell'irrazionale; ma al contrario di Mosse che vedeva nell'auto-adorazione liturgica della volontà generale l'elemento irrazionale dei fascismi, per Sorel l'irrazionale doveva servire ad attivare la rivoluzione violenta della massa contro il sistema esistente.

³³ Cfr. G. L. Mosse, *Il fascismo, verso una teoria generale*, op. cit., p. 62 & *La nazionalizzazione delle masse. Simbolismo politico e movimenti di massa in Germania (1815-1933)*, op. cit., p. 51.

³⁴ Cfr. Z. Sternhell, op. cit., p. 20.

³⁵ Cfr. R. De Felice, *Mussolini il rivoluzionario 1890-1920*, op. cit.

Hobsbawm afferma che la massa è la vera novità della politica contemporanea;³⁶ per Sorel essa doveva essere ordinata e guidata da un capo deciso che le offrì miti e obbiettivi irrazionali ed emozionali; la democrazia rappresentativa fiaccherebbe lo spirito individuale e collettivo, la classe era considerata ormai un concetto limitativo e il proletariato non poteva mai essere il motore della rivoluzione. Al contrario la massa nazionale divenne l'oggetto della nuova politica ispirata alla *Psychologie des foules* scritta da Gustave Le Bon nel 1895. L'agente rivoluzionario per Sorel è la nazione, che imboccata la terza via rispetto al liberalismo e al socialismo, sintetizza e sublima l'azione violenta. Così concepita la base ideologica del fascismo si sarebbe formata diversi anni prima della Grande guerra, che per il sindacalismo rivuoluzionario era uno scenario e una sorta di prova generale della rivoluzione globale.

Il moto, l'azione, la lotta sono le essenze di questa interpretazione; gli aspetti economici sono secondari, e per Sorel era indispensabile che il capitalismo venisse lasciato il più possibile libero di agire in modo da sviluppare una netta distinzione tra quelli che Sorel definì i *produttori* e i *parassiti*. Il concetto di forze produttive e del capitalismo come base del superamento delle teorie marxiste e come ulteriore allontanamento del fascismo dal socialismo canonico si ritrova anche nella biografia mussoliniana di De Felice,³⁷ ma in anni diversi - intorno alla fine del 1917 - e come frutto di una presa di posizione più opportunistica di Mussolini che, staccatosi dal PSI, cercava di imporre la sua leadership in dei movimenti sempre più distanti dalla teoria socialista e corrispondenti alla sue nuove posizioni eterodosse rispetto al Partito Socialista.

La nuova *élite* è un concetto che ritorna nei diversi periodi storiografici: si è visto che per Emilio Gentile gli Arditi presero la guida del primo movimento divenendo il riferimento per l'azione fascista. Per i sindacalisti rivoluzionari descritti da Sternhell l'*élite* sarebbe nata dalla scissione dell'ala rivoluzionaria dai partiti riformisti; di conseguenza il gruppo dirigente sarebbe stato puramente sindacale. Lo studio del sindacalismo rivoluzionario è basilare nella dimostrazione dell'esistenza di una visione del mondo e dell'azione tipicamente fascista.

I seguaci di Sorel, che si diffusero velocemente in Francia e in Italia, del marxismo canonico tennero solo l'elemento della lotta e corroborano le prime idee soreliane che superavano il concetto di classe e di individualismo liberale. La sfiducia nei confronti del proletariato e in generale della massa che non ha elaborato una coscienza adatta all'autogoverno della rivoluzione avrebbe portato all'ascesa di un'*élite* sindacale che avrebbe mobilitato e organizzato la massa attraverso l'uso di elementi irrazionali. In questa lettura i partiti socialisti riformisti erano ormai degenerati e il proletariato rischiava di "appanciarsi" nella migliore condizione ottenuta grazie alla democrazia rappresentativa. I concetti dei rivoluzionari iniziarono a persuadere la gioventù alto-borghese e le avanguardie culturali come i futuristi, confermando sia il carattere anti-classista della revisione sindacalista rivoluzionaria del marxismo e sia

³⁶ Cfr. E. J. Hobsbawm, *Il secolo breve 1914-1991*, op. cit., p. 144.

³⁷ Cfr. R. De Felice, *Mussolini il rivoluzionario 1890-1920*, op. cit., pp. 408-412.

quanto dedotto da Michels intorno al 1910 ovvero che la rivoluzione sarebbe stata ormai possibile senza il proletariato, corollario questo che consentirebbe l'unione tra idee futuriste, nazionaliste e sindacaliste rivoluzionarie.³⁸

Nel momento in cui George Sorel in Francia radicalizzava sempre più le sue conclusioni abbandonando ogni residuo d'influenza socialista ed entrando nel movimento ultra-nazionalista dell'*Action Française*, nel 1910 in Italia Antonio Labriola uscì dal PSI iniziando il percorso ufficiale del sindacalismo rivoluzionario italiano, che da subito si trovò in sintonia con alcuni settori più avanzati del nazionalismo e in particolare con Corradini, e con il futurismo di Marinetti. Per Sternhell durante la guerra libica del 1911 in Italia si saldò la sintesi concettuale tra questi movimenti, in quanto Labriola aveva già fatto proprio il concetto di "produttori" in sostituzione del più limitante proletariato; inoltre anche tra le file nazionaliste stava emergendo il concetto di uno Stato organico e morale; infine il colonialismo italiano veniva presentato come la lotta non di una classe ma di tutta una nazione proletaria unita contro il vecchio sistema liberale e rappresentativo. Così i pilastri del futuro fascismo divennero sempre più contigui, e sebbene ufficialmente il movimento sindacalista rivoluzionario uscirà dal fascismo nel 1920, dal 1911 gli elementi si iniziarono a fondere creando una visione culturale nuova da cui il fascismo attinse a piene mani.

I precetti soreliani riguardanti la forza dei miti per mobilitare le folle si diffusero rapidamente in Italia, ma il mito per eccellenza, quello dello sciopero generale, perse il suo fascino in quanto legato all'azione razionale e scientifica del costrutto prescrittivo marxista. Serviva un nuovo mito che originasse l'azione violenta, e lo scoppio della Prima guerra mondiale si prestò perfettamente a questo fine. La guerra avrebbe permesso la moltiplicazione notevole degli spazi in cui le idee che avrebbero animato il fascismo poterono divenire reali, creando così un terreno fertile affinché questi fermenti culturali potessero operare nella realtà nazionale italiana. La guerra offrì a questi nuovi movimenti miti eroici, valori estetici, immagini palingenetiche attraverso i quali abbattere una democrazia descritta come malsana.

Parte della storiografia sulla genesi fascista fa proprie le immagini della democrazia italiana in forte crisi; De Felice e Gaetano Salvemini smontano questo concetto, e in particolare il secondo esamina con lucidità i passi di una democrazia in cammino verso la maturità, cammino stroncato dalle violenze fasciste e dalle connivenze tra squadristi e parte dell'esercito.³⁹ Di conseguenza parlare di fascismo come esclusiva reazione ad una crisi non pare corretto, e i lavori come quelli di Sternhell e di Gentile con le loro argomentazioni colgono in pieno la complessità del periodo e del movimento, restituendo analisi dense di elementi culturali che nascono da una visione della politica, della società di massa, della modernità e della guerra che matura in Europa agli albori del XX secolo.

³⁸ Cfr. Z. Sternhell, op. cit., pp. 168-170

³⁹ Cfr. G. Salvemini, op. cit., p. 236; l'elemento delle connivenze è ampiamente trattato anche da De Felice Cfr. R. De Felice, *Mussolini il fascista I: la conquista del potere (1921 - 1925)*, op. cit.

L'ideologia fascista e le precondizioni nazionali

Le precondizioni storiche sono elementi essenziali per comprendere l'innesto di fermenti culturali in una nazione e la loro eventuale concretizzazione in un regime politico. Sternhell, pur sostenendo che l'ideologia fascista è nata nella Francia di fine Ottocento, non si esime da richiamare come suo paradigma storico il fascismo italiano e in particolare l'opera di Benito Mussolini nello sforzo di trasformare le idee in pratica politica; Emilio Gentile è addirittura più netto quando descrive le origini dell'ideologia fascista esaminando i fermenti culturali italiani a partire dal 1918, pur riconoscendo a più riprese che buona parte delle influenze venivano da più lontano, sia temporalmente che geograficamente. Renzo De Felice descrive nel dettaglio la nascita del fascismo dalla prospettiva del suo leader politico; sebbene con la Marcia su Roma sia iniziata la prima esperienza istituzionale del fascismo - anche se, come emerge dalle pieghe del Mussolini defeliciano, il regime dittatoriale vero e proprio mostrò il suo volto e la sua opera dopo il delitto Matteotti -⁴⁰ la ricerca storica sui fermenti culturali innestati in una nazione è l'analisi che meglio di altre apporta contributi nuovi ed originali allo studio del fenomeno fascista.

George Mosse individua nel processo di nazionalizzazione delle masse l'elemento centrale per la nascita e la crescita dei movimenti nazionalisti e fascisti. Mosse non fa riferimento esplicito e costante al fascismo, ma cerca di spiegare la genesi della "nuova politica" che aveva un'ideologia totalitaria; questa era contraddistinta dalla ricerca di una religiosità laica che si sostituisse alle religioni tradizionali e che venisse eretta a principio guida dello Stato. La nuova politica, secondo Mosse, avrebbe organizzato il culto della volontà generale che adorava se stessa prendendo in prestito i vecchi miti - roussoviani, della rivoluzione francese, della rivoluzione industriale - e rielaborandoli in modo che si attuasse il coinvolgimento delle masse nella vita nazionale.

Le declinazioni concrete di questi concetti saranno differenti per via delle diverse eredità storiche di ciascuna nazione tuttavia il processo che ha portato all'ascesa della nuova politica è una categoria generale che Mosse costruisce partendo dall'analisi specifica della realtà storica che ha elaborato il basamento del nazismo, ovvero la Germania ottocentesca. Fascismo e nazismo anche in questa prospettiva non sono discendenti diretti della Prima guerra mondiale, ma al contrario hanno una lunga storia alle loro spalle influenzata dalle proprie specificità nazionali.⁴¹ Il processo di nazionalizzazione delle masse si discosta nettamente anche da qualsiasi connotazione classista, poiché è il coinvolgimento della massa attraverso il culto della sovranità popolare il nucleo della nuova politica, e non l'azione violenta e rivoluzionaria; le masse e i miti ad esse offerti sono interclassisti o meglio *a-classisti*. Il nazionalsocialismo e il fascismo crearono nuovi culti,⁴² appropriandosi e rielaborando miti già esistenti e in via di deterioramento. Quest'ultimo concetto non può che richiamare la "saprofagia" che lo

⁴⁰ Cfr. R. De Felice, *Mussolini il fascista I: la conquista del potere (1921 - 1925)*, op. cit., pp. 722 - 729.

⁴¹ Cfr. G. L. Mosse, *La nazionalizzazione delle masse*, op. cit., p. 19 dell'introduzione all'edizione italiana.

⁴² Cfr. E. J. Hobsbawm, T. Ranger, *L'invenzione della tradizione*, Einaudi, Torino 2002.

stesso Mosse, nel suo saggio sulla teoria generale del fascismo, pone come radice comune dei totalitarismi fascisti novecenteschi.⁴³

Il lavoro di Mosse presenta la tendenza a descrivere processi generali spiegando tuttavia la loro genesi all'interno di una nazione e collegando nello specifico la storia della nascita della nuova politica alla sua declinazione concreta nel nazionalsocialismo Hitleriano. Nonostante il campo storico e geografico comune, Mosse ottiene dei risultati agli antipodi di molte analisi sul nazismo, in particolare rispetto a quella operata da Hannah Arendt: per quest'ultima il totalitarismo è essenzialmente un fenomeno moderno in cui il terrore si riproduce attraverso l'ideologia e che, attraverso la propaganda e la violenza banalizzata e impersonale, atomizza gli individui esasperando l'alienazione introdotta con l'avvento della modernità;⁴⁴ per Mosse invece la nuova politica che sarebbe stata alla base del totalitarismo fu il frutto di un nuovo rapporto tra uomo e massa, in cui lo Stato avrebbe drammatizzato ed estetizzato la sua azione con miti ed esperienze esaltanti al fine di rendere organico il rapporto con la comunità nazionale.⁴⁵

L'estetica, nel lavoro dello storico tedesco, assume un'importanza sempre maggiore in quanto avrebbe permesso di coinvolgere emotivamente le masse facendole sentire parte del bello sublime, concetto questo presente nella letteratura tedesca del XIX secolo. Tuttavia l'ideale di bellezza in Germania si sarebbe saldato alla concezione di purezza razziale in cui i modelli classici furono riadattati e arianizzati affinché lo spirito nazionale tedesco trovasse una corrispondenza nella bellezza esteriore delle forme. Il *volksgeist* è l'essenza del culto della nazione, e attraverso i simboli monumentali e cerimoniali - diffusi durante l'Ottocento in Germania - si iniziò a intravedere la modalità d'azione della nuova democrazia di massa che non si accontentava del numero e della rappresentanza, ma che al contrario vedeva nelle feste pubbliche, nei monumenti, nei miti e nei simboli il riflesso della bellezza dello spirito nazionale tedesco. Tutto questo è la negazione dell'individualismo e del classismo in favore dell'organicità, dell'unità e del nuovo culto della nazione intesa come spirito condiviso.

Elemento cardine della nuova politica era anche la sua volontà di dominare il ritmo del tempo per concretizzare l'escatologia della nuova religione laica.⁴⁶

L'analisi di Mosse è specifica e presenta richiami e confutazioni di tesi precedenti, senza mai cadere in facili generalizzazioni; da questa prospettiva emerge chiara la necessità di storicizzare meglio la nascita della nuova politica di cui il nazismo e il fascismo sono figli, considerando il periodo di gestazione culturale quello più proficuo per la comprensione del periodo del potere istituzionale.

Alcune delle tesi presenti ne "La nazionalizzazione delle masse" sono approfondite, meditate e rielaborate da Mosse nel suo saggio sulla "Teoria generale del fascismo" in cui lo storico matura la convinzione che sia possibile individuare elementi

⁴³ Cfr. G. L. Mosse, *Il fascismo, verso una teoria generale*, op. cit., p. 46.

⁴⁴ Per questo bisogna usare con parsimonia il termine totalitarismo che per Hannah Arendt si addice solo alla realtà nazista durante i campi e in parte al periodo stalinista; Cfr. H. Arendt, op. cit.

⁴⁵ Cfr. G. L. Mosse, *La nazionalizzazione delle masse. Simbolismo politico e movimenti di massa in Germania (1815-1933)*, op. cit., p. 27.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 240.

comuni che aiutino a comprendere non solo i fermenti della nuova politica, ma soprattutto le sue declinazioni concrete e quindi il rapporto tra ideologia fascista e sua realizzazione politica. Partendo dall'assunto che il fascismo ha una sua ideologia positiva, Mosse afferma in maniera netta che il fenomeno deve essere studiato non in maniera comparativa rispetto ad altri totalitarismi - come il bolscevismo - e che dietro di esso ci sarebbero anni di elaborazioni culturali che miravano al tendenziale controllo totale dell'uomo. In quest'ottica il fascismo è sostanzialmente un acceleratore di crisi già in atto, e il suo percorso ideologico confluì nelle nuove tendenze nazionaliste. Prima di individuare gli elementi comuni alle esperienze totalitarie tedesca e italiana, Mosse riconosce che in Italia non esisterebbe un qualcosa di assimilabile al *Volksgeist* tedesco.⁴⁷ Nonostante ciò Mosse individuò alcuni importanti elementi comuni tra le due esperienze, in particolare la visione escatologica insita in una nuova religione laica in cui la nazione diviene il regno dello spirito concepito nei termini hegeliani e idealisti. Lo Stato è eretto a ente etico, di conseguenza tutto il fascismo è basato su una vera e propria diffusione di una religiosità popolare figlia del più assoluto approccio anti-positivista nei confronti della storia e della visione sociale. Nazismo e fascismo condividono lo stesso linguaggio religioso e si auto-descrivono come terza via rispetto al liberalismo e al socialismo. La cultura fascista esalta la gioventù e il culto dell'azione, che troverà la sua massima espressione nei miti legati alla Grande guerra, vista come costruttrice di senso e momento di rinascita morale. Nella "Teoria generale" si riconosce che il ceto medio emergente è la spina dorsale del fascismo, ma ciò non comporta nessun tipo di ideologia negativa o reazionaria, tantomeno nessuna interpretazione economico-marxista della nascita del fascismo che risulterebbe fuorviante. Concetto originale è quello della saprofagia con cui la nuova politica si impossessa di culti e immagini di precedenti culture politiche ormai in via di dissolvimento; questa intuizione è condivisa da Emilio Gentile ne "Il culto del Littorio" e spiega bene l'ancoraggio dei fascismi con le varie esperienze nazionali.

Mosse evidenzia anche quali possono essere i punti di divergenza tra nazismo e fascismo, in particolare i differenti livelli di controllo sulla cultura, osservando tuttavia che in linea generale e soprattutto in Italia la libertà era tollerata se interna alla comunità organica e politica, e la diversa concezione del ritmo del tempo: se nell'elaborazione culturale fascista lo spirito è ultrastorico ma tiene conto dell'eredità del passato nel quale si intravedono i geni dell'uomo nuovo futuro, in quella nazista l'uomo del futuro è sempre esistito in quanto depositario dei geni ariani e appartenente alla razza eletta.⁴⁸ Ma la vera discriminante è la concezione razzista biologica presente nel nazismo ma non nel fascismo.⁴⁹ La distinzione tra ariani e non è alla base del *volksgeist* tedesco e della sua religiosità popolare; nel fascismo italiano invece il concetto di gerarchia pare meglio descrivere la nuova società figlia del culto del littorio, e il razzismo spirituale pare

⁴⁷ Come fece Salvemini, che tuttavia usò questo concetto per negare con forza la presenza, nei geni culturali italiani, di uno spirito totalitario latente, *cfr.* G. Salvemini, *op. cit.*, pp. 41-39.

⁴⁸ *Cfr.* G. L. Mosse, *Il fascismo, verso una teoria generale*, *op. cit.*, p. 63.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 62.

prevalere su quello biologico; tuttavia recenti lavori mostrano come il discorso razzista ed eugenetico fosse presente in Italia ben prima delle leggi razziali del 1938, e la legislazione razziale coloniale ben testimonia ciò.⁵⁰

Il ruolo del capo carismatico

Nei fascismi, in particolare in quello tedesco e italiano, il capo riveste un ruolo centrale: fatte salve le debite distinzioni dovute alle esperienze e alle inclinazioni personali, i capi politici indiscussi dei fascismi italiano e tedesco hanno entrambi la volontà di essere costantemente sintonizzati sul volere popolare riuscendo ad organizzare la massa grazie al loro carisma: per Mussolini e Hitler il mito persuade più dei dati, e durante i loro regimi essi stessi divennero mito ed entità quasi messianiche

Ogni studioso che guardi al fascismo, e nello specifico al fascismo italiano, non può esimersi dal valutare l'opera determinante che ha svolto in esso Benito Mussolini. In generale la storiografia concorda nel dare un'importanza decisiva al ruolo del capo nei regimi totalitari, intesi nell'accezione di sistemi culturali in cui il potere si erge a ente morale e mira al controllo totale della vita privata e associata. La leadership carismatica viene contrapposta alla legittimazione rappresentativa che non si adatterebbe ad una visione organica e mistica dell'esperienza politica e di vita.

I fermenti culturali del tempo come il super-uomo di Nietzsche, il cesarismo di Spengler, la Psicologia delle folle di Le Bon, l'élitarismo paretiano, hanno in comune l'esaltazione del ruolo dei capi quali uomini del futuro; questi divengono miti incarnati che guidano le folle irrazionali dimostrando loro che il mito, l'azione, la volontà di potenza sono elementi decisivi per la stagione della nuova politica. Come afferma Renzo De Felice, Benito Mussolini fu fortemente persuaso da questi fermenti, maturando la convinzione che egli stesso fosse l'incarnazione del genio che guida la rivoluzione morale della nazione. Nella biografia defeliciana viene composto il quadro delle influenze che suggestionarono il duce negli anni precedenti alla Marcia su Roma, ma queste paiono rimanere su un piano prettamente ideologico; viene esaltato invece il lato pragmatico e opportunista di Mussolini che una volta abbandonato il PSI si avvicinò ai sindacalisti e ai futuristi, poi ai fasci fino assumendo la leadership del neonato Fascismo sansepolcrista più con l'abilità politica che con la persuasione emotiva e ideologica.⁵¹ L'itinerario personale di Benito Mussolini descritto da De Felice sottolinea le varie tendenze che contribuirono alla formazione del futuro capo del fascismo: le influenze anarchico-socialiste del papà Arnaldo; il primo contatto col sindacalismo rivoluzionario avvenuto in Svizzera; quello con le filosofie di Nietzsche, Sorel ed Hegel; la visione mistica e religiosa dell'azione politica; l'attenzione verso la massa con il conseguente abbandono dell'idea del proletariato come motore ideale della rivoluzione fino al superamento del socialismo successivo a Caporetto; l'ingresso titubante nei fasci e la

⁵⁰ Cfr. M. S. Quine, *Racial 'Sterility' and 'Hyperfecundity' in Fascist Italy. Biological Politics of Sex and Reproduction*, in *Fascism. Journal of comparative fascist studies*, n. 1 (2012), pp. 92-144. Nel prosieguo del lavoro verranno ampiamente approfonditi i temi legati al razzismo durante il colonialismo italiano.

⁵¹ Cfr. R. De Felice, *Mussolini il rivoluzionario 1890-1920*, op. cit., p. 467

progressiva politicizzazione della sua azione sdoganata durante la fine dell'esperienza di Fiume di D'Annunzio in cui davanti al creatore lirico dell'estetica fascista Mussolini si ritagliò il ruolo di vertice politico del movimento, ruolo confermato dalle successive vittorie politiche ottenute dal Duce nel contrastare e assoggettare il fascismo squadrista e periferico. Mussolini, tra incertezze e decisioni apparentemente poco organiche, divenne il capo assoluto del fascismo romano o politico. De Felice sottolinea la tensione costante - risolta in parte durante la segreteria PNF di Turati - tra fascismo squadrista e quello legalitario e parlamentare, con il Duce che si sforzò nell'opera di normalizzazione ma che sovente usava la componente violenta per apparire slegato dal gioco politico e per ricattare le altre forze istituzionali prima della liquidazione sostanziale della loro capacità politica, soprattutto durante i primi anni al governo.⁵²

La ricerca storiografica incentrata sugli aspetti culturali legati alla genesi del fascismo concorda sul ruolo decisivo avuto da Benito Mussolini come catalizzatore di idee e di fermenti, una sorta di commutatore che trasforma tensioni e culture in azione che diviene sempre più politica. Per Emilio Gentile Benito Mussolini ebbe influenza decisiva nel trasformare l'idea in azione:⁵³ distanziandosi dall'immagine defeliciana di un duce opportunista e privo di obiettivi di lungo periodo, elemento quest'ultimo che nella biografia defeliciana cambia radicalmente una volta stabilizzato il potere, quando Mussolini sente l'esigenza di *durare* e di impostare una politica culturale mirante alla creazione del nuovo italiano,⁵⁴ Gentile ci restituisce l'immagine di un Mussolini che prima della Marcia mirava a idee generali, assiomatiche e coerenti con se stesse e non con la realtà politica.

Anche per Zeev Sternhell Benito Mussolini ha svolto la funzione di sintetizzare idee e movimenti rendendoli poi concreti nel suo regime politico; tuttavia l'itinerario dal PSI al fascismo è frutto non dell'opportunismo defeliciano ma di un'elaborazione intellettuale in cui, concordando con l'analisi di Emilio Gentile, il futuro duce maturò una sempre maggiore attenzione verso le masse e la convinzione che solo una nuova *élite* potesse portare alla rivoluzione.⁵⁵ Sternhell si spinge oltre sottolineando che il percorso ideologico operato da Mussolini a cavallo della Prima guerra mondiale è lo stesso attuato da Sorel e dai suoi seguaci, con la violenza vista come motore della storia e con la sintesi tra sindacalismo rivoluzionario e nazionalismo sulla base del superamento del concetto di classe. Gli scontri avvenuti tra Mussolini e l'Unione Sindacale Italiana sono secondo Sternhell solo tattici, mai di sostanza. Benito Mussolini maturò così la sfiducia nel proletariato, aspetto questo confermato da De Felice nei suoi richiami costanti alla personalità di Mussolini che nutre profonda sfiducia non solo nella classe proletaria, ma in genere nei confronti delle masse e della natura umana. Emilio Gentile sottolinea anche lui questa sfiducia unita al disprezzo verso le masse, ma dalla sua analisi emerge che Mussolini riconobbe la loro importanza nella politica moderna, di

⁵² Cfr. R. De Felice, *Mussolini il fascista II: l'organizzazione dello Stato fascista (1925 - 1929)*, op. cit., p. 179.

⁵³ Cfr. E. Gentile, *Le origini dell'ideologia fascista (1918 - 1925)*, op. cit., 1996, p. 61.

⁵⁴ Cfr. R. De Felice, *Mussolini il Duce: gli anni del consenso (1929 - 1934)*, op. cit., pp. 102 -107.

⁵⁵ Cfr. Z. Sternhell, op. cit., p. 271 e in generale tutto il quinto capitolo.

conseguenza il futuro duce userà la cultura;⁵⁶ questi elementi presentano collegamenti abbastanza evidenti con la visione proposta da De Felice in cui il Mussolini del fascismo politico ormai maturo è persuaso dal Cesarismo di Spengler e convinto che lui stesso sia un *Cæsar* chiamato a rigenerare la nazione concludendo un ciclo storico e iniziandone un altro: il mito palinogenetico del Duce diverrà così nucleo della rinascita dell'uomo nuovo.⁵⁷

Lo Stato organico, la gerarchia corporativa e il Partito nel fascismo italiano

La personalità del Duce descritta come complessa è elemento condiviso dalla storiografia, unito all'amore per l'atteggiamento controcorrente e dissacrante; questi aspetti prettamente personali parrebbero quasi fuori luogo se non si considerasse il processo di mussolinizzazione del fascismo-movimento prima e del regime poi. De Felice, descrivendo i fatti tra il 1920 e il 1921 afferma che nonostante l'influenza estetica sempre maggiore di D'Annunzio, il processo di parziale ricambio sociale nonché di allargamento delle file fasciste, il fascismo andava sempre più "mussolinizzandosi", nel senso di un primo e parziale allineamento alla volontà politica del duce; quest'ultimo iniziò il processo di normalizzazione del movimento, trasformandolo in partito per poi depoliticizzarlo.⁵⁸ La creazione del mito di Mussolini per De Felice si accompagna di conseguenza alla costruzione della struttura istituzionale totalitaria; sebbene nei recenti studi sulla genesi del fascismo quest'aspetto è trattato da un punto di vista ideologico e in particolare dalla prospettiva del capo-mito unico interprete della volontà popolare e sacerdote della liturgia nazionale, la biografia defeliciana lega cronologicamente e concettualmente l'edificazione istituzionale del regime fascista a quella del mito mussoliniano.⁵⁹ La tendenza totalitaria successiva al delitto Matteotti appare per De Felice evidente, ma è legata alle azioni concrete, tattiche e spesso estemporanee attuate da Mussolini, non alla volontà di concretizzare i fermenti culturali alla base del fascismo.

Dal 1925 si osserva la crescita mito del Duce e soprattutto la sua diffusione capillare attraverso la fabbrica del consenso fascista; una volta strette le redini dello Stato, il Duce inizierà a considerare il suo potere sempre maggiore, scalando il vertice della gerarchia del potere e divenendo lo snodo per qualsiasi decisione; si nota qui una differenza rispetto al meccanismo totalitario descritto dalla Arendt in cui il capo diviene il nucleo centrale del totalitarismo il cui potere si nasconde dietro ogni agente del dominio totale operante nel partito.⁶⁰ Nel fascismo italiano al contrario l'accumulazione del potere ottenuta eliminando ogni forma di alternativa politica e la conseguente depoliticizzazione servono ad edificare e cementare la gerarchia del potere, in cui il

⁵⁶ Cfr. E. Gentile, *Le origini dell'ideologia fascista (1918 – 1925)*, op. cit., p. 63.

⁵⁷ Cfr. R. De Felice, *Mussolini il Duce: gli anni del consenso (1929 – 1934)*, op. cit., pp. 26–44.

⁵⁸ Cfr. R. De Felice, *Mussolini il fascista II: l'organizzazione dello Stato fascista (1925 – 1929)*, op. cit., p. 302.

⁵⁹ Cfr. E. Gentile, *Il Culto del littorio*, op. cit., 1993.

⁶⁰ Cfr. H. Arendt, op. cit., pp. 515–533.

concetto di Stato non si scioglie nel partito e in cui il partito non duplica le istituzioni statali svuotandole della loro funzione sostanziale. Lo Stato per il duce è sempre l'ente supremo che, concepito in maniera organica, riflette la volontà generale; nel totalitarismo nazista invece lo Stato è superato dal partito in cui il potere totale del Führer agisce attraverso ogni agente del partito.

Gaetano Salvemini nota che, dopo una prima fase di violenze e terrore, il fascismo italiano sospese le norme statutarie e limitò i diritti civili e politici, instaurando una gerarchia in cui il vertice effettivo dello Stato divenne il duce in quanto capo dell'esecutivo e legittimo detentore della forza, ma in cui mai il PNF poté collocarsi al di sopra degli spazi ad esso concessi dallo Stato di cui Mussolini incarnava il potere.⁶¹

A conferma che la gerarchia divenne l'elemento cardinale del nuovo ordine dello Stato fascista si può osservare il processo di spoliticizzazione del PNF e la liquidazione della sua capacità politica nello Stato; in questo modo il partito divenne totalmente controllabile da Mussolini attraverso diversi atti normativi tra i quali meritano una citazione le leggi fascistissime, la "circolare Prefetti", la legge sul Gran Consiglio del Fascismo.⁶²

Il ruolo del PNF venne ridotto a quello di semplice cinghia di trasmissione tra la volontà del Duce e la massa. Dalla metà degli anni venti si sviluppò concretamente il rapporto organico tra il capo e la massa, e si iniziarono ad usare sistematicamente le suggestioni culturali e propagandistiche per alimentare il mito di Mussolini. Il potere carismatico venne utilizzato per mobilitare costantemente le folle, unitamente ad una retorica pubblica sempre più intrisa di richiami religiosi.

De Felice si concentra, soprattutto dal terzo volume della sua biografia, sulla spiegazione di una nuova prospettiva dei tempi lunghi che avrebbe persuaso Mussolini ad intraprendere un percorso volto alla *durata* dell'esperienza fascista e alla creazione del nuovo italiano, aspetti questi molto interessanti perché i numerosi richiami cronologicamente anteriori sulle influenze ideologiche del Duce - in particolare su quella esercitata da Nietzsche, Sorel e Le Bon sul controllo emotivo delle masse e sulla nascita di un nuovo idealtipo umano - troveranno ora la possibilità di essere se non realizzati quantomeno mostrati e mitizzati, visto il potere che il duce aveva ormai acquisito.⁶³ Di conseguenza è interessante notare il cambio di prospettiva di Mussolini dopo il 1927, quasi che prima di operare scelte ideologiche e culturali il duce si sia voluto creare una sorta di sicurezza istituzionale. Questa lettura è coerente con quanto sostenuto in tutta la sua opera da De Felice in cui l'elemento culturale sarebbe funzionale alla sua azione politica. Dalla sua biografia emerge un Mussolini che non credeva nello Stato istituzionale,⁶⁴ ma che aspira all'edificazione di quello etico, formato dallo spirito

⁶¹ Cfr. G. Salvemini, op. cit., p. 259.

⁶² Cfr. R. De Felice, *Mussolini il fascista II: l'organizzazione dello Stato fascista (1925 - 1929)*, op. cit., pp. 139-221.

⁶³ *Ivi*.

⁶⁴ Sfiducia che Mussolini avrebbe avuto complice anche la questione dei fiancheggiatori e del personale burocratico che secondo Emilio Lussu si era messo la camicia nera con la stessa rapidità col quale se la sarebbe tolta una volta caduto il regime, cfr. E. Lussu, *Marcia su Roma e dintorni*, op. cit., p. 137; sulla 46

italiano rinnovato dalla rivoluzione fascista, come sostenuto dall'idealismo di Giovanni Gentile.

Il concetto di Stato è elemento fondamentale per comprendere l'ascesa del fascismo e per le interpretazioni della sua cultura. Emilio Gentile afferma che nel 1919 Mussolini non avesse ancora chiara quale sarebbe potuta essere la migliore conformazione dello Stato fascista, ammettendo tuttavia che lui rifiutava l'invadenza statale nella società e nell'economia, dando peso così all'analisi soreliana di uno Stato capitalista che con i suoi effetti avrebbe provocato la sintesi tra i produttori e la rivoluzione.⁶⁵

La conformazione istituzionale concreta pare elemento scarsamente interpretativo della novità storica fascista, tuttavia l'idea di Stato è decisiva per capire l'ideologia fascista e anche per comprendere le pieghe storiche concrete che Benito Mussolini ha cercato di dare al suo regime. Si è già trattata la posizione di De Felice, in cui la conformazione dello Stato fascista e la conquista del potere sono elementi primari rispetto all'elaborazione di un'ideologia sulla vita associata e sulla visione dello Stato-nazione. Ma trattando più specificamente la genesi dell'ideologia, Sternhell evidenzia che la concezione di uno Stato legato alla visione nazionalista tribale in cui l'ente sovrano è etico ed organico era la base della sintesi che portò alla concezione fascista; in questa prospettiva lo Stato era promotore della rivoluzione, e si doveva combattere quella forma istituzionale in cui la democrazia e i partiti avevano spento l'*ethos* nazionale impedendo questo moto violento.⁶⁶

Lo Stato fascista sarebbe dovuta essere l'incarnazione giuridica dello spirito nazionale, promotore della mobilitazione delle masse, per questo doveva essere unitario, organico e gerarchico; alla sua base non c'era alcun contratto sociale e gli atti normativi erano funzionali all'esaltazione del mito nazionale e del capo. Non a caso Sternhell cita Alfredo Rocco quale personalità che diede concretezza giuridica a queste idee, in cui l'individuo cede il passo alla morale collettiva. Anche Emilio Gentile, parlando del mito dello Stato nuovo, cita Rocco quale architetto giuridico del fascismo; nel suo codice penale erano presenti dei concetti direttamente riconducibili ad un'elaborazione ideologica in cui lo Stato non tollerava opposizioni in quanto ente etico.⁶⁷ Il concetto di rappresentatività doveva essere superato perché il fascismo sostituiva al numero e alla parte i concetti di organicità - che avrebbe trovato parziale corrispondenza nell'elaborazione corporativa - e il mito nazionale che, radicato nel passato, concepiva la vita dello Stato come l'arte di dominare il presente e il futuro. Lo Stato fascista doveva essere senza gerarchico con al vertice le parole e l'azione del capo.

fascistizzazione della Pubblica Amministrazione durante il regime fascista *cfr.* G. Melis, *Storia dell'Amministrazione italiana (1861-1992)*, Il Mulino, Bologna 1996. Sui fiancheggiatori del fascismo *cfr.* R. De Felice, *Mussolini il fascista II: l'organizzazione dello Stato fascista (1925 - 1929)*, op. cit., pp. 9-32.

⁶⁵ *Cfr.* E. Gentile, *Le origini dell'ideologia fascista (1918 - 1925)*, op. cit., p. 204.

⁶⁶ *Cfr.* Z. Sternhell, op. cit., pp. 175-178.

⁶⁷ *Cfr.* E. Gentile, *Le origini dell'ideologia fascista (1918 - 1925)*, op. cit., pp. 443-460.

Lo Stato era la concretizzazione temporale di miti eterni; l'ordine politico serviva di conseguenza affinché si potesse imporre un nuovo ordine filosofico ed etico; questa elaborazione è tipica della filosofia idealista di Giovanni Gentile che, riadattando Hegel, evidenzia la funzione religiosa e totale della vita dello Stato. Per gli idealisti la storia è un atto, e lo spirito nazionale incarna quest'atto dinamico che prende forma nell'azione di personaggi giudicati straordinari quale fu Mussolini per Gentile. Di conseguenza la vita dello Stato è organica ed etica, tanto che si può affermare che il diritto e la morale coincidano e che lo Stato abbia il compito principale di organizzare il culto di questo spirito nazionale e dei miti che agiscono nella storia; l'organicità troverà poi la corrispondenza concreta nel tentativo di instaurare un ordine corporativo in cui la gerarchia fascista risulterà ulteriormente affinata e definita.⁶⁸

L'attualità dello studio sulla cultura fascista e le nuove tendenze

Anche per quanto riguarda la concezione dello Stato, così come visto in precedenza per le origini e la figura del Capo, l'evoluzione storiografica sul fascismo ha cercato di restituire la complessità del fenomeno analizzandolo da prospettive differenti che hanno problematizzato gli ambiti d'indagine affinché i risultati fossero il più possibile completi.

L'evoluzione della ricerca storica italiana è arrivata a considerare lo studio della cultura fascista come elemento fondamentale per la comprensione degli anni tra la fine dell'Ottocento e la conclusione della Seconda guerra mondiale; epoca catastrofica, ma che necessita di essere studiata in tutti i suoi risvolti e senza pregiudiziali affinché si possa comprendere meglio l'evoluzione che ha portato all'epoca contemporanea, che non potrebbe essere decifrata senza considerare l'incidenza culturale e non solo politica delle idee pre-fasciste e fasciste.

In questo senso negli ultimi decenni, complici anche numerosi fatti d'attualità, con frequenza sempre maggiore il discorso sul fascismo è ritornato prepotentemente a circolare non solo in ambito accademico, ma anche nell'opinione pubblica europea. L'ascesa dei partiti estremisti e xenofobi come lo Jobbik ungherese, Alba Dorada in Grecia, il Front National francese, lo Ukip inglese per citare i casi più eclatanti riportano prepotentemente d'attualità tematiche politiche e istanze culturali che parevano relegate alla nostalgia di movimenti politici minoritari. Alcuni contributi scientifici, dibattuti anche in questo lavoro, vedono l'esperienza fascista come un fenomeno storico e politico ma che ha le sue radici in fermenti socio-culturali che sono insiti nella contemporaneità e che quindi rischierebbero di ripresentarsi nella loro essenza ideologica. In questo senso il fenomeno fascista ritornerebbe d'attualità attraverso forme nuove ma con contenuti che non paiono distanziarsi molto dall'elaborazione culturale propria dei regimi totalitari sorti tra le due guerre mondiali.

L'attualità ricomincia ad usare termini che parevano scomparsi dal dibattito pubblico e anche il mondo accademico sempre con maggiore interesse scientifico si

⁶⁸ Cfr. G. L. Mosse, *La nazionalizzazione delle masse. Simbolismo politico e movimenti di massa in Germania (1815-1933)*, op. cit., p. 8.

interroga sul portato culturale e sociale di questi fermenti: usando le parole di Nigel Copsy «Europe's contemporary far right has attracted a vast scholarly literature; Western Europe, in particular, occupies a central focus. The expansion in this literature reflects the growth in the far-right phenomenon, above all, the growth, since the 1980s, of a thicket of far-right organizations across numerous European party systems».⁶⁹ Secondo quest'analisi dagli anni Ottanta del Novecento alcuni movimenti politici periferici iniziarono a crescere caratterizzandosi per un posizionamento politico di estrema destra populista i cui capisaldi sono il *nativismo* - una miscela tra xenofobia e nazionalismo - *autoritarismo* e *populismo antidemocratico*, aspetti questi che si possono ritrovare anche nelle esperienze storiche dittatoriali passate. La rivista che ospita il saggio di Copsy, il *Journal of Comparative Fascist Studies* è uno degli esempi in cui in maniera interdisciplinare si discutono i fermenti fascisti senza una particolare delimitazione geografica e temporale, con contributi che analizzano - prevalentemente attraverso la metodologia dei *cultural studies* - l'essenza sociale e ideologica dei fermenti fascisti contemporanei e del passato.

Senza lo straordinario sviluppo dei *cultural studies*, che partendo dalla *École des Annales* di Bloch negli anni trenta del Novecento e passando attraverso il post-strutturalismo sono diventati strumento indispensabile per la ricostruzione storica e per la comprensione della contemporaneità, non sarebbe possibile esaminare il fenomeno fascista in tutta la sua complessità e, usando con cautela questo termine, nella sua attualità. Sebbene il dibattito scientifico stenti a riconoscere una teoria unificante delle esperienze fasciste, come scrive Marco Tarchi «soltanto nell'ultimo decennio del secolo trascorso si è riaffacciata l'idea di stabilire una volta per tutte una serie di criteri atti a stabilire quali caratteri essenziali distinguono il fascismo da ogni altra forma di pensiero, movimento e regime politico e ne fanno un fenomeno unitario; ma per avvicinarsi a questo scopo si è abbandonato l'ambizioso termine "teoria", preferendo ritornare al più limitato "minimo comune denominatore"».⁷⁰

In tal senso la ricerca di un idealtipo generico di fascismo è stata portata avanti con notevoli risultati da Roger Griffin, che soprattutto in "*The nature of fascism*" delinea un'analisi incentrata sul concetto di *palingenesi*, esplicativo dell'essenza dei fenomeni fascisti. Il merito dell'analisi di Griffin è il non fermarsi a cercare paradigmi solo nelle esperienze politiche del fascismo, ma attraverso l'approccio discorsivo foucaultiano riuscire ad individuare enunciati del discorso fascista oltre lo spazio italiano e tedesco e oltre la cronologia classica: ciò è possibile poiché alla base della sua teoria sulla natura del fascismo si evidenzia un aspetto intimo che risiede nella natura umana, ovvero il mito del rinnovamento; il nucleo palingenetico del fascismo si basa sul mito della rinascita dopo la distruzione e il decadimento.⁷¹ Questo mito palingenetico - termine quest'ultimo usato in precedenza tra gli altri anche da Emilio Gentile ne *Le*

⁶⁹ N. Copsy, 'Fascism... but with an open mind.' *Reflections on the Contemporary Far Right in (Western) Europe*, in *Fascism. Journal of comparative fascist studies*, n. 2 (2013), p. 2.

⁷⁰ M. Tarchi, *Il fascismo all'alba del terzo millennio: fra teorie, interpretazioni e modelli*, in *Trasgressioni*, v. 33 n. 2 (2001), p. 2.

⁷¹ Cfr. R. Griffin, *The nature of fascism*, Routledge, Londra - New York 1993, p. 33.

origini dell'ideologia fascista -⁷² diviene centrale per la comprensione del fascismo, così come lo è nel lavoro di Sternhell di cui Griffin è debitore. In questa visione il fascismo vedrebbe il presente come il punto più alto di decadenza nel quale «corruption, anarchy, oppressiveness, iniquities or decadence [...] are perceived as having reached their peak and interpreted as the sure sign that one era is nearing its end and a new order is about to emerge».⁷³ Inteso in questi termini il paradigma fascista si mostra in diverse sfaccettature e merita di essere approfondito e studiato nella sua attualità e transnazionalità.

Se l'attualità offre ancora spunti di riflessione pubblica ed accademica sulla natura del fascismo è perché alla radice di questo fenomeno ci sono dei nodi irrisolti che riguardano l'essenza della vita associata e la necessità della creazione di un'identità nazionale davanti alla complessità della contemporaneità marcata dall'economia globale, da società sempre più multietniche, dalla sensazione di impotenza e inefficacia dei meccanismi e dei valori liberali e democratici. Le condizioni storiche e sociali nelle quali il fascismo politico si originò sono evidentemente diverse da quelle attuali, tuttavia un discorso fascista - se si compie uno sforzo di neutralizzazione del pesante significato denotativo del termine - parrebbe ancora poter circolare; per questa ragione l'analisi culturale del passato può aiutare a comprendere meglio le radici del presente.

In questi termini un elemento unificatore delle varie esperienze fasciste potrebbe essere quello della costruzione dell'*alterità* come elemento negativo rispetto all'identità nazionale, che con diverse intensità ha marcato e definito l'essenza della cultura fascista. La costruzione del nemico interno ed esterno è tratto comune che a partire dall'analisi di Hanna Arendt ha caratterizzato numerosi studi sul fascismo. L'incarnazione-individuazione dell'*altro* nei gruppi sociali o in popoli giudicati inferiori e portatori della distruzione nella comunità nazionale è un tratto fondamentale per l'analisi di un discorso fascista. In questo contesto l'estetica, concetto ampio di qui si discorrerà successivamente, diviene strumento politico fondamentale perché attraverso essa si definiscono le caratteristiche dell'*ethos* nazionale e si mostra l'azione rinnovatrice dei miti, e soprattutto permette di definire e concretizzare ciò che è diverso-avverso. Proprio l'avversione per l'altro si declina con diverse intensità che partono dalla satira alla xenofobia, passando per la gerarchia spirituale e per la violenza metaforica e reale. Se si assume che il fascismo sia ancora attuale potrebbe essere per l'irrisolta questione tra identità nazionale e inclusione/esclusione dell'*altro* nella stessa, e di conseguenza perché la sua estetica e i suoi contenuti continuano a formare i confini di un discorso identitario.

Il fascismo politico del ventesimo secolo, sfruttando le tensioni dell'avvento della società di massa, ha avuto una pretesa di controllo totale sulla vita personale e associata dell'individuo unita alla gestione del potere raggiunta anche attraverso la violenza. Storicamente questa volontà totalitaria e totalizzante ha avuto la possibilità di impossessarsi e costruire molteplici spazi discorsivi in cui affermare questo processo di definizione identitaria, creando le *alterità* che hanno definito l'essenza fascista e

⁷² E. Gentile, *Le origini dell'ideologia fascista*, op. cit., p. 5

⁷³ R. Griffin, op. cit., p. 35.

influenzando la definizione di un'identità collettiva. Nel caso del fascismo italiano si può evidenziare un percorso in cui il nemico interno ed esterno divenne necessario alla conquista del potere e all'affermazione dei valori fascisti: per questa ragione il processo di costruzione dell'alterità operato dal potere merita un'attenta trattazione scientifica, e l'approccio dei *cultural studies* pare il più adatto ad indagare sulla politica estetica e sensoriale fascista che estetizzò e mostrò alle masse i suoi miti e la sua visione dell'esistente.

1.2 CULTURA ED ESTETICA NEL FASCISMO ITALIANO

Studiare l'estetizzazione politica nel fascismo italiano

L'evoluzione della ricerca storiografica sulle origini e sulla natura del fascismo ha visto nel corso dei decenni un'attenzione sempre maggiore nei confronti di quegli aspetti culturali che hanno poi permesso la teorizzazione dell'esistenza di un *minimum* ideologico che possa accomunare le esperienze fasciste. Tuttavia l'impostazione culturalista nell'approcciarsi al fenomeno non deve far perdere di vista ciò che il fascismo storico è stato ed ha rappresentato; per questa ragione la ricerca sul portato socio-culturale è chiamata ad investigare su aspetti che possono meglio chiarire le varie declinazioni politiche concrete che poi hanno inciso nella storia europea e, nel caso di questo lavoro, italiana.

La cultura è elemento centrale e innovativo nella creazione statale mussoliniana; se l'azione bonificatrice della cultura diviene uno dei miti per eccellenza del fascismo italiano,⁷⁴ era necessario per il fascismo mostrare, riprodurre e diffondere in tutta la nazione questo mito. Fu innegabile lo sforzo che il regime mussoliniano compì per estetizzare e teatralizzare la sua attività. Numerosi studiosi, soprattutto negli ultimi vent'anni, hanno rimarcato l'importanza dell'elemento estetizzante dell'ideologia fascista,⁷⁵ tanto che l'approccio in cui «fascism [can] be interpreted as a society of spectacle based on an unstable ideological substratum»⁷⁶ pare un contributo utile all'impostazione che sarà seguita in questo lavoro, al fine di indagare sulla rappresentazione che il fascismo diede in merito alla sua azione durante la stagione dell'Africa Orientale Italiana e sulle strutture istituzionali attraverso le quali questa estetizzazione dell'agire fascista negli anni dell'impero veniva creata e diffusa.

La cultura è elemento chiave per analizzare l'incidenza che il fascismo ebbe nella società italiana e di conseguenza per comprendere meglio la natura stessa del fenomeno da un punto di vista della sua interpretazione storica. Il potere fascista aveva inteso la sua azione non solamente legata all'agire politico o sociale, ma soprattutto ad un orizzonte di rinnovamento intimo dell'uomo all'interno della vita dello Stato organico. In questo senso l'importanza accordata allo studio sulla cultura di massa e sull'estetica fasciste parte dal prendere in considerazione la volontà stessa del fascismo che interpretava la sua azione precipuamente come culturale e religiosa e in cui la politica diviene uno strumento attraverso cui realizzare obiettivi più ampi. Un esempio di questa impostazione si ha nel volumetto edito dal Partito Nazionale Fascista nel 1936 in cui si specifica che «“Cultura” [...] è l'attività propriamente creatrice di un popolo nel

⁷⁴ Cfr. R. Ben Ghiat, *La cultura fascista*, Il Mulino, Bologna 2000, p. 6.

⁷⁵ Cfr. S. F. Zamponi, *Lo spettacolo del fascismo*, Rubbettino Editore, Soveria Mannelli 2003; E. Gentile, *Fascismo di pietra*, Laterza, Roma-Bari 2007; J. Schnapp, *1881, Mussolini e l'opera d'arte di massa*, Garzanti, Milano 1996; M. Isnenghi, *L'Italia del fascio*, Giunti, Firenze 1996.

⁷⁶ F. Caprotti, Italian fascism between ideology and spectacle, in *Fast Capitalism*, v. 1, n. 2 (2005), p. 3.

dominio dello spirito; attività che si estrinseca propriamente nei domini del conoscere scientifico e della creazione artistica. Questo è il significato che il Fascismo fa proprio in conformità alla sua concezione che il conoscere non rappresenta un modo di essere nell'individuo, ma un "modo di agire"». ⁷⁷ Nella concezione fascista la cultura è l'attività del popolo che cerca di raggiungere, attraverso l'organicità statale, il fine assegnatole dalla storia, e attraverso di essa si manifesta quest'azione mitica che diviene concreta proprio attraverso il gesto artistico. Di conseguenza la cultura per il fascismo è lo strumento principale con il quale includere le masse nazionali nello Stato, momento di interazione e di partecipazione emotiva alla vita della nazione attraverso il componimento delle differenze individuali e sociali all'interno dello Stato organico, inteso nei termini idealisti tracciati da Giovanni Gentile.

Le manifestazioni artistiche, soprattutto quelle destinate alla massa, perdono il dualismo che separa l'opera d'arte dal suo artista, e così parallelamente si doveva perdere la dualità liberale che separava l'uomo dallo Stato. Questo aspetto è rimarcato nei *colloqui con Mussolini* di Ludwing in cui il duce afferma che il fascismo ha l'obbiettivo di organizzare per la massa una vita collettiva nel quale l'individuo acquisisce una funzione in quanto è parte integrante di essa. ⁷⁸ La manifestazione culturale per la massa è in se stessa essenza del fascismo in quanto concretizza la sua ideologia dell'azione e dell'unità organica tra potere - incarnato nel capo - e individui "disciolti" nella massa; sempre il volumetto del PNF afferma che la cultura fascista «non è più una concezione edonistica, individualista come si ha nel liberalismo, ma è invece concezione etica ed universale, che riflette l'anelito del fascismo verso la potenza, come liberazione delle forze morali dell'uomo». ⁷⁹

Partendo da queste considerazioni si comprende il peso decisivo che il fascismo attribuì alle manifestazioni culturali in tutte le loro espressioni, ma in particolare a quelle che tendevano a coinvolgere le masse.

Lo sforzo compiuto dal regime mussoliniano nel trasformare la propria azione in atto artistico di massa è stato interpretato da Renzo De Felice come strumentale all'ottenimento del consenso e del controllo sociale, uno sforzo che quindi partorisce manifestazioni culturali sostanzialmente controllate dal potere. Nella tesi defelicianiana la cultura, seppur elemento fondamentale che segna il periodo più stabile del potere fascista dopo il 1926, è quindi asservita alla politica. ⁸⁰

Se è incontrovertibile il fatto che durante il Ventennio lo Stato fascista abbia invaso il maggior numero di spazi culturali e associativi al fine di controllare la società italiana, è anche vero tuttavia che il paradigma che vede una subalternità - o mera funzionalità - dell'aspetto culturale rispetto a quello politico rischia di essere poco esaustivo nell'esplicare il rapporto tra Stato e massa e quindi l'essenza della novità fascista; se l'evoluzione storiografica ha permesso di considerare il fascismo molto più

⁷⁷ PNF, *La cultura fascista. Testi per i corsi di preparazione politica*, Libreria dello Stato, Roma 1936, p. 4.

⁷⁸ Cfr. E. Ludwig, *Colloqui con Mussolini*, Mondadori, Milano 1965, pp. 122-123.

⁷⁹ PNF, *La cultura fascista. Testi per i corsi di preparazione politica*, op. cit., p. 4.

⁸⁰ Cfr. R. De Felice, *Mussolini il Duce: gli anni del consenso (1929 - 1934)*, op. cit., pp. 106-109.

di una forma di governo, andando nello specifico con studi incentrati sul portato culturale oltre che politico, è in primis perché ha riconosciuto che il fascismo stesso si considerava molto più che un movimento politico; il regime mussoliniano descriveva se stesso come un agente rinnovatore della natura umana e sociale attraverso i miti che ne ispiravano l'azione, capace in questo modo di modificare non solo il corso ma la concezione stessa della storia verso un orizzonte teleologico.⁸¹

In secondo luogo l'incidenza della politica culturale fascista nei suoi aspetti liturgici e della conseguente produzione culturale totalizzante ha influenzato il processo di cementificazione dell'unità nazionale iniziato col Risorgimento e proseguito nel periodo liberale. Durante il Ventennio questa definizione/ridefinizione identitaria si attuò con un sistema di partecipazione alla vita della nazione che si propose di invadere gli spazi associativi, di formazione e di fruizione culturale in cui la totalità fascista cercava di spiegare ogni evento e di dare un'interpretazione nuova alla vita personale e sociale degli italiani. La narrazione della realtà operata dal fascismo attraverso la sua arte, la sua cultura e la sua formazione/informazione doveva diventare storia italiana e orizzonte per comprendere la realtà.

Era necessario, per la creazione di questo quadro onnicomprensivo, disporre di un apparato statale in grado di trasformare l'esperienza reale in esperienza fascista, di riprodurre le emozioni suscitate nel contatto diretto tra Mussolini e le masse in ogni angolo del Paese, d'invadere l'esperienza sensoriale degli italiani con l'iconografia e la mitologia fascista. Gli strumenti interpretativi storico-politici per una riflessione su questi aspetti paiono non esaustivi, soprattutto alla luce dello sforzo che il fascismo italiano compì al fine di istituzionalizzare sistemi culturali innovativi attraverso cui diffondere la sua auto-rappresentazione; la ricerca è istituzionale e culturale allo stesso tempo, poiché concerne il potere e la sua immagine, istituzioni e miti, una società che stava cambiando e lo sforzo di controllare questi mutamenti. Di conseguenza i livelli dell'indagine si moltiplicano e la profondità della ricerca storica abbraccia metodologie differenti, ridisegnando e problematizzando le gerarchie delle fonti storiche che non paiono più ordinate e cariche di un valore a seconda del loro ente produttore o della loro materialità, bensì concorrenti alla completezza della ricostruzione del discorso che il potere fascista cercò di imporre.

Strumenti metodologici per lo studio della cultura fascista: il lungo cammino dei Cultural Studies

Una ricerca che indaga sul rapporto tra fascismo e massa e sul portato culturale di un fenomeno storico si pone come debitrice dell'approccio inaugurato dai *cultural studies* e del post-strutturalismo foucaultiano nel momento in cui si descriveranno le interazioni tra la volontà del potere di orientare un determinato discorso e le auto-rappresentazioni che il fascismo italiano si diede per coinvolgere gli italiani ridefinendone l'identità e l'esperienza cognitiva.

⁸¹ Cfr. E. Gentile, *Il culto del littorio*, op. cit.; R. Griffin, *The nature of fascism*, op. cit.

Nel corso degli anni l'evoluzione della teoria storica, sociale e filosofica ha maturato approcci via via più complessi ed esaustivi, che permettono oggi di affrontare lo studio della società contemporanea e delle sue fondamenta storiche in maniera innovativa e solida allo stesso momento. Nella definizione degli aspetti teorici alla base di un lavoro che seppur nella sua omogeneità presenta al suo interno diversi poli d'indagine e metodologie diversificate, viene naturale concentrare l'attenzione verso quelle elaborazioni di ricerca storico-culturale che permettono di affrontare in maniera il più possibile esaustiva temi complessi quali la volontà del potere, la ridefinizione di immaginari collettivi e d'identità nazionali, le strutture istituzionali chiamate a diffondere concetti e prodotti culturali, la creazione dell'*alterità* sfruttando la politica e l'immaginario coloniale. Le modalità con le quali il discorso coloniale italiano alimentato e delimitato dal fascismo attraverso prodotti ad elevato impatto emotivo come i filmati cinematografici possa aver creato un'idea di italianità attraverso la costruzione dell'*alterità* africana necessitano di un'apertura disciplinare notevole. Questa è debitrice principalmente della rivoluzione apportata negli studi sociali dai *cultural studies*, della teoria discorsiva di Michel Foucault nell'analisi delle interazioni tra potere e discorso, e dell'orientalismo saidiano come importante categoria interpretativa delle rappresentazioni sull'*alterità*. Questi tre capisaldi metodologici permeano in maniera decisiva la ricerca insieme alla volontà di sfruttare al meglio i documenti e le fonti che, liberate da qualsiasi ordine gerarchico, permettono la ricostruzione dei fenomeni culturali e sociali in relazione agli eventi e alle volontà politiche.

L'innegabile apporto metodologico dei *cultural studies* ha contribuito alle interpretazioni alternative e originali dei fenomeni storici contemporanei; ciò permette di affrontare nello specifico del fascismo i temi legati alla spettacolarizzazione della vita pubblica e della "formazione permanente degli italiani" attraverso i mezzi di comunicazione di massa, priorità che il regime mussoliniano si diede durante il Ventennio, liberando l'analisi su questi aspetti prettamente socio-culturali da eventuali complessi di inferiorità nei confronti degli studi politico-istituzionali. La soggezione della cultura rispetto alla politica è una struttura interpretativa che si cercherà di abbattere a favore di una problematizzazione dei rapporti tra una e l'altra incentrata sullo scambio reciproco.

Spesso quando si parla di fascismo, soprattutto di quello storicamente declinato nella realtà degli Stati che hanno vissuto questo particolare regime politico, ci si sofferma su come questi governi dittatoriali abbiano influenzato e stravolto il corso della storia, creando discontinuità e peculiarità; altrettanto spesso non viene sottolineato il fatto che la storia sociale e culturale ha tempistiche differenti rispetto a quelle politiche e soprattutto difficilmente delimitate all'interno dei confini nazionali e cronologici che in genere descrivono gli eventi politici. Un esempio calzante può essere la diffusione dei mezzi di comunicazione di massa e per la massa nel fascismo italiano, un fenomeno che si può analizzare basandosi sulla produzione istituzionale sulla materia; ma questa da sola non esaurisce il portato che quest'aspetto ha avuto nella costruzione della contem-

poraneità italiana. La citata apertura disciplinare con la conseguente rivalutazione della gerarchie delle fonti rende più esaustivo il lavoro sulla cultura fascista e sulle modalità con le quali questa ha inciso nel percorso di costruzione identitaria nazionale.

A partire dagli anni trenta del Ventesimo secolo, e in particolare dal processo di revisione delle scienze storiche operato dalla scuola francese degli *Annales d'histoire économique et sociale* fondata nel 1929 da Marc Bloch e Lucien Febvre, aspetti fino ad allora considerati secondari poiché di difficile catalogazione scientifica, come la cultura di massa e i mezzi di comunicazione che la veicolavano, divengono oggetto di attenzione sempre maggiore. Si assiste ad una vera e propria rivoluzione negli studi storici in cui la storia della politica non rappresenta più il perno da cui si dipanano poi discipline settoriali considerate fino ad allora minori. La cosiddetta storia *evenemenziale* che annotava eventi riconducendoli alla narrazione politica viene scardinata dalla necessità di problematizzare i fenomeni che vengono liberati dal percorso della storia politica, e che quindi vengono approcciati aprendo i campi d'indagine a nuovi contributi metodologici, molti dei quali pongono la cultura in tutte le sue forme e in tutte le sue declinazioni sociali come perno della ricerca. Il dibattito scientifico nato dagli *Annales* e l'apporto che essi hanno offerto, complici gli sconvolgimenti che interessarono l'Occidente negli anni tra le due guerre mondiali, parevano ben aderire con la ricerca storica di una società che andava mutando e che nei totalitarismi vedeva l'estrema novità non più catalogabile con il solo aggettivo "politica".

Tracciando il percorso teorico di una ricerca che per indagare la complessità del presente e del passato si apre e che diventa multidisciplinare, i *cultural studies* inglesi di fine anni cinquanta posero come obiettivo lo studio della cultura contemporanea approcciata da diverse prospettive - sociologiche, economiche, del pensiero, sociali - e permisero di studiarla in maniera critica attraverso forme estese, come la letteratura, o attraverso forme specifiche come rappresentazioni o testi determinati.⁸²

La complessità nella teorizzazione del concetto di cultura, e quindi dell'oggetto di quelli che poi diverranno i *cultural studies*, non sfuggiva a colui che è considerato tra i fondatori di questa scuola: Raymond Williams, con il suo lavoro "*Culture and Society: 1780-1950*" del 1958 ha aperto la riflessione attingendo all'impostazione tracciata dalla scuola degli *Annales*. Nell'opera *The long revolution* Williams si interroga sul concetto di cultura e su come questo debba essere teorizzato e poi studiato affinché possa essere utile per la comprensione della società contemporanea. Egli parte dalla *categoria ideale*, in cui la cultura è intesa come stato della perfezione umana e che richiama in qualche modo valori universali; accettando questa definizione lo studio della cultura è l'attività di scoperta e descrizione di un ordine immutabile e di valori perenni che richiamano la condizione umana universale. Una seconda categoria per lo studio della cultura è quella che Williams definisce *documentaria*, in cui essa si concretizzerebbe nel lavoro intellettuale ed artistico che testimonia l'esperienza e il pensiero umano; in quest'ottica l'analisi viene definita come l'attività critica in cui si descrive la natura del pensiero e

⁸² Cfr. S. During, *Introduzione*, in (a cura di) S. During, *The cultural studies reader. Second edition*, Routledge, Londra 1993, p. 2.

dell'esperienza e il contesto nel quale questi operano. Williams sottolinea che questa attività critica nell'indagine della categoria documentaria è un processo che può spaziare dall'analisi ideale su «the best that has been thought and written in the world»,⁸³ al lavoro che cerca di collegare le manifestazioni culturali alle particolari condizioni in cui queste appaiono. La cultura in questo senso può essere intesa come prodotto di un contesto e specchio dello stesso. La terza categoria che analizza la modalità con cui studiare la cultura è legata all'*aspetto sociale* della stessa, in cui la cultura è intesa e descritta come un particolare modo di vivere non rintracciabile esclusivamente in manifestazioni artistiche o di pensiero, ma anche in istituzioni e nel comportamento sociale e individuale.⁸⁴ In questa accezione l'analisi culturale chiarisce significati impliciti ed espliciti e soprattutto espande l'attività critica: se nella categoria documentaria si cercano i collegamenti tra contesto e manifestazioni culturali, l'aspetto sociale della ricerca sulla cultura permette di esaminare aspetti che parrebbero slegati dalla stessa ma che in realtà condizionano il "modo di vivere" come l'organizzazione della produzione, le strutture familiari e istituzionali, le forme di comunicazione.⁸⁵

Gli aspetti ideale, documentario e sociale della ricerca sulla cultura non sono in contraddizione l'uno con l'altro, ma anzi storicamente si osserva una dilatazione del campo d'indagine sulla cultura che partendo da valori universali arriva poi a considerare gli aspetti istituzionali o del comportamento collettivo più vicini all'esperienza individuale. L'analisi proposta da Williams e poi sviluppata nei decenni dalla scuola dei *cultural studies* vede estesi gli orizzonti d'indagine, e soprattutto aderisce perfettamente alla ricostruzione della complessità che la contemporaneità novecentesca porta con sé, soprattutto per la rilevanza accordata alle nuove fonti interpretative che sono parte integrante sia della società che della ricerca su di essa.

Implicita in queste affermazioni è la considerazione del fatto che l'oggetto di studio dei *cultural studies* e il metodo aperto e multidisciplinare seguito rompono la tradizione positivista della storia evenemenziale e concernente manifestazioni culturali "alte", concentrando il loro interesse non solo sulla produzione intellettuale ma anche su forme culturali nuove e indirizzate alla massa e ai suoi comportamenti, o che dalla massa si sviluppano; per questa ragione un'analisi sulla cultura del fascismo, che come sottolineato in precedenza trovava nel rapporto con le masse lo spazio ideale e scenico per mostrare i suoi valori, non può esimersi dal confronto col metodo degli studi culturali. Non si ricerca l'obiettività, il vero, o la mera interazione causa-effetto tra potere e sua incidenza storica anche attraverso la cultura, ma, come osservato da Simon During, i *cultural studies* si concentrano «on "subjectivity", which means that it studies culture in relation to individual lives, breaking with social scientific positivism or "objectivism"»;⁸⁶ in quest'accezione non ha più senso la distinzione e la separazione forzata operata in sede

⁸³ R. Williams, *The long revolution*, Chatto & Windus, Londra 1961, p. 57.

⁸⁴ Il concetto di "whole way of life" è stato coniato da un altro dei padri fondatori dei *cultural studies* ovvero Richard Hoggart nel celebre *The Uses of Literacy* del 1957, che insieme al lavoro di Williams è considerato la pietra miliare degli studi culturali inglesi.

⁸⁵ Cfr. R. Williams, op. cit., pp. 57-58.

⁸⁶ S. During, op. cit., p. 1.

di analisi scientifica tra la cultura alta, considerata come avere un valore perenne e immutabile nel corso del tempo, e cultura popolare. Infrangendo la distinzione tra cultura “alta” e “popolare” attraverso l’elaborazione teorica di un metodo multidisciplinare e una rivalutazione della relazione tra le fonti diviene possibile la ricerca attraverso la creazione di campi d’indagine in cui il potere e la società interagiscono senza strutture o sovrastrutture che governino quest’interazione. I *cultural studies* non temono l’analisi su aspetti marginali e subalterni proprio in virtù del fatto che la ricerca indaga sulla storia sociale e culturale con strumenti nuovi che cercano di evidenziare nuovi scenari scientifici.

Raymond Williams intendeva i *cultural studies* come l’approccio adatto ad indagare sull’aspetto “localizzato” della cultura partendo dalla soggettività e dalle pratiche sociali; Richard Hoggart invece, con il suo “The Uses of Literacy” del 1957, propose un’analisi che cercava d’individuare come il potere statale potesse influenzare *da lontano* la costruzione dell’identità di un soggetto sociale. Hoggart e altri studiosi durante gli anni sessanta furono persuasi e influenzati dalla nozione di industria culturale nata in seno alla Scuola di Francoforte dal lavoro di Horkheimer e Adorno. Partendo da ciò e scindendola dalla cultura di massa - intesa in quest’accezione come prodotta dalla massa - si diffusero delle ricerche su degli aspetti innovativi in cui l’industria culturale, o in altri termini la volontà del potere, incide direttamente sull’esperienza cognitiva degli individui cercando di influenzarne la cultura.⁸⁷ In un’epoca in cui la novità dei mass media stava sprigionandosi e diffondendosi con irruenza, il merito di questi contributi è in primis quello di aver superato il paradigma dell’*ago ipodermico*, secondo cui i media riuscirebbero ad inoculare qualsiasi messaggio nella coscienza individuale, a favore di una più complessa interazione tra cultura “da lontano” e “localizzata”; in secondo luogo si pone prepotentemente l’attenzione verso le nuove forme di comunicazione che diventano veicoli del potere e che, soprattutto nelle esperienze dittatoriali, incarnano esse stesse una manifestazione del potere che in questo modo si auto-rappresenta. Se la già citata Scuola di Francoforte aveva iniziato ad individuare il meccanismo d’azione e propagazione della volontà del potere all’interno della società di massa, con i *cultural studies* si arriva a porre il rapporto di interazione-conflitto tra potere e cultura come il tratto distintivo degli studi sulla società contemporanea, in particolare di quelle realtà in cui il potere dispone di numerosi ed efficaci strumenti per sostanzarsi e palesarsi non solo attraverso la coercizione ma influenzando la cultura nei suoi aspetti ideale, documentaria e sociale. Nella declinazione storica fascista, il potere dittatoriale cerca di accumulare e di disporre di strumenti non solamente coercitivi ma anche culturali per informare e formare i cittadini.

In un contesto in cui le identità di classe andavano perdendosi, diveniva sempre di maggior interesse per gli studiosi della cultura e della società del Ventesimo secolo abbandonare i paradigmi strutturalisti ed attingere alla matrice teorica che accordava una

⁸⁷ Tra le ricerche più celebri sull’interazione tra industria culturale e conoscenza individuale e collettiva cfr. S. Hall, P. Whanne, *The Popular Arts*, Pantheon Books, New York 1965; E. P. Thompson, *The Making of the English Working Class*, Victor Gollancz, Londra 1963.

funzione politica alla cultura. I *cultural studies*, soprattutto a partire dai tardi anni sessanta, hanno attinto al concetto di egemonia sviluppato da Antonio Gramsci. Scrive Simon During che «“Hegemony” is a term to describe relations of domination which are not visible as such. It involves not coercion but consent on the part of the dominated or “subaltern”». ⁸⁸ Non è la struttura economica, o non solo, a determinare la sovrastruttura culturale, ma l’egemonia - che appunto può essere sociale, culturale, politica - di una parte sull’altra, che si giustifica anche attraverso la ricerca del consenso. Gramsci elaborò queste teorie quando era prigioniero del regime fascista italiano; questo aspetto è oltremodo interessante poiché ribaltando il paradigma strutturalista il pensatore sardo - seguito poi da innumerevoli studiosi - pare domandarsi poiché il fascismo, nonostante le violenze e la limitazione palese dei diritti liberali, sia riuscito a conquistare il consenso degli italiani. Secondo la sua teoria le forze egemoniche si adattano ai cambiamenti delle condizioni storiche; le industrie culturali non vengono considerate come capaci di influenzare la cultura di massa, che in questo senso appare un’arena nel quale le forze egemoniche e subalterne negoziano contenuti e formano relazioni di dominio. La cultura in questi termini appare più come un sistema di perpetrazione silenziosa delle relazioni di potere che non si baserebbero solo sulla violenza ma su contenuti - o in altri termini enunciati - diffusi da istituzioni e mass media. ⁸⁹

La riflessione sul metodo dell’analisi storico-sociale inizia a sentire come restrittivi i confini strutturalisti con cui si piegava l’aspetto culturale rispetto alla configurazione economica, in un moto unidirezionale che tutto spiega e risolve nel percorso che parte dall’economia, prosegue nel potere politico e si riversa nella società. La complessità dei fenomeni sociali inizia ad essere problematizzata nella sua storicità, cercando di superare i rapporti di causa ed effetto insiti nel concetto di struttura; si arriva ad una riflessione in cui l’interazione tra potere, conoscenza e fenomeni culturali e sociali viene ridefinita nella sua molteplicità di manifestazioni attraverso lo strumento concettuale del *discorso*, uno spazio ideale di pratiche e narrazioni in cui gli eventi e in senso lato le fonti, sono analizzate non nella motivazione della loro origine e nella loro connessione con una “continuità” superiore a loro gerarchicamente, ma nella condizione della loro emergenza, in quelle rotture del passato tanto care a Michel Foucault che generano le continuità attuali. ⁹⁰ Nel corso di questo lavoro si sono già fatti riferimenti all’importante apporto metodologico all’analisi storica fornito dalle riflessioni di Foucault. Nel solco delle riflessioni della scuola degli *Annales* e dei *Cultural Studies* l’evoluzione della storia sociale e culturale è stata segnata in maniera notevole dal superamento della teoria strutturalista avvenuto anche, e soprattutto, grazie al pensiero e alle opere del filosofo francese.

⁸⁸ S. During, op. cit., pag. 4

⁸⁹ Cfr. Ivi

⁹⁰ Cfr. R. Kosher, *Foucault and Social History: Comments on “Combined Underdevelopment”*, in *The American Historical Review*, v. 98, n. 2 (1993), p. 357.

Strumenti metodologici per lo studio della cultura fascista: il “discorso” e la relazione tra potere e conoscenza

L'apporto della teoria discorsiva elaborata da Michel Foucault nello studio della cultura fascista, e in particolare nello studio di un determinato discorso formato, delimitato e diffuso dal potere, è perno centrale da cui si svilupperà il lavoro di ricerca sulla rappresentazione del discorso coloniale fascista.

Nell'*Archeologia del sapere* e nell'*Ordine del discorso* Michel Foucault propone di superare i concetti di struttura e sovrastruttura e di liberare l'analisi storica dal peso della continuità che legherebbe tra loro gli eventi in maniera artificiosa. L'evento discorsivo, la frattura, diviene per Foucault decisamente più interessante rispetto ai periodi lunghi della storia. Studiare in profondità i periodi di frattura e l'emergenza di nuovi elementi che possono influenzare e modificare un determinato discorso permette di problematizzare ogni campo d'indagine ponendo gli eventi - e gli enunciati discorsivi - al centro dello studio storico e culturale. La discontinuità diviene oggetto di studio; l'approccio proposto supera il concetto di storia globale che si riconduce alla soggettività, ad un *logos* organico che tutto spiega ed organizza, per arrivare ad una storia generale che esamina le dispersioni, i confini, le devianze, attraverso uno studio più diacronico che sincronico. Ne l'*Archeologia del sapere*, saggio descritto come metodologico dallo stesso Foucault, si chiariscono diversi elementi che sono alla base dell'analisi discorsiva:⁹¹ Foucault cerca di superare quella che definisce la soggezione antropologica, ossia quell'approccio secondo cui un soggetto onnisciente - un *logos* appunto - cerca di preservare la continuità storica attraverso la sintesi. Quest'ultima al contrario deve essere de-strutturata ed analizzata come prodotto del rapporto tra potere e conoscenza; il discorso in tal senso non è una semplice elaborazione che scaturisce da un soggetto o da un suo pensiero ordinatore, ma viene inteso come un sistema caratterizzato da regole di emergenza e di esistenza per gli elementi che lo compongono ovvero gli enunciati. Il discorso è un insieme di enunciati, o meglio è lo spazio entro cui i nuclei enunciativi rispondono a regole comuni di emergenza e di esistenza.⁹² L'enunciato e la conseguente funzione enunciativa sono le cellule del discorso, la fonte materiale che ne delimita i contenuti. Foucault afferma che l'enunciato non è una semplice performance verbale/grammaticale statica, per questa ragione parla di funzione enunciativa in quanto si analizza il rapporto che intercorre tra singoli enunciati e spazio discorsivo che ne permette l'esistenza. Questo rapporto secondo Foucault merita di essere analizzato storicamente.⁹³

L'approccio foucaultiano ribalta e ridisegna le modalità con cui affrontare la complessità storica e permette di problematizzare i concetti legati agli studi sociali e culturali che fino ad allora erano soggetti ad una subordinazione teorica rispetto alla volontà

⁹¹ Cfr. M. Foucault, *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, Bur-Rizzoli, Milano 1980, pp. 21-22

⁹² Cfr. *Ibidem*, pp. 37-42.

⁹³ Cfr. *Ibidem*, p. 157, quando afferma che «così inteso, il discorso non è una forma intemporale che abbia, per di più, una storia [...] esso è in tutto e per tutto storico: frammento di storia, unità e discontinuità nella storia stessa; e pone il problema dei suoi limiti, delle sue fratture, delle sue trasformazioni, dei modi specifici e della sua temporalità più che del suo improvviso sorgere in mezzo alle complessità del tempo».

del potere, declinabile anche e soprattutto in termini economici nell'approccio marxista-strutturalista. Nel campo della storia del pensiero e di quella sociale Foucault opera questo radicale tentativo di rinnovare il metodo d'analisi per superare il concetto di struttura attraverso l'individuazione di un'archeologia dei sistemi di pensiero che si differenzia nettamente dalla storia culturale conosciuta fino ad allora. Quest'ultima analizzava la configurazione e la produzione culturale partendo dal contesto e inserendola in una cornice di continuità organica, cercando quindi le origini e le idee alla base delle manifestazioni culturali e sociali; al contrario l'archeologia di Foucault si concentra sulle pratiche e sulle condizioni di esistenza che permettono ai concetti, anche contrastanti tra loro, di diffondersi e riprodursi all'interno di uno spazio discorsivo.

Il problema del rapporto tra potere e discorso è decisivo per lo studio storico e sociale post-strutturalista; questo tema venne affrontato da Foucault nella lezione inaugurale che tenne al *Collège de France* e nel conseguente saggio "L'ordine del discorso", in cui il filosofo analizza come le pratiche discorsive vengano controllate e a propria volta generino relazioni di potere. Sarebbe erroneo pensare esclusivamente al potere istituzionale, infatti nell'accezione foucaultiana il potere non ha un centro di gravità bensì è costituito da un insieme di relazioni che limitano lo spazio di proliferazione discorsiva. A tal proposito scrive Foucault «suppongo che in ogni società la produzione del discorso è insieme controllata, selezionata, organizzata e distribuita tramite un certo numero di procedure che hanno la funzione di scongiurare i poteri e i pericoli, di padroneggiare l'evento aleatorio, di schivarne la pesante, temibile materialità».⁹⁴ Il potere - o l'istituzione - cerca di delimitare i contorni entro cui gli enunciati possono esistere ed essere considerati veri all'interno di quello spazio discorsivo che è potenzialmente aperto. Concentrarsi sullo studio della "superficie" e non invece sulla ricerca quasi forzosa dell'omogeneità e della continuità permette all'analisi di problematizzare il processo di creazione della verità intesa come prodotto della volontà di potere: il discorso è quindi uno spazio in cui pratiche sociali e culturali formano l'oggetto di cui il discorso stesso parla.⁹⁵ Foucault permette allo storico di interessarsi a queste pratiche socio-culturali perché è attraverso di esse che il potere si esercita in forme considerate fino ad allora non convenzionali.

È interessante notare, in questa digressione metodologica essenziale per costruire il basamento teorico su cui poi sviluppare l'analisi storica e culturale, che la teoria discorsiva permette non tanto la categorizzazione o teorizzazione delle forme con le quali il potere agisce nella società e nella vita individuale; piuttosto il potere viene analizzato nel momento in cui cerca di costruire un senso e dei limiti nell'esperienza cognitiva. Jeffrey Weeks a tal proposito rimarca l'importanza dell'approccio foucaultiano nel momento in cui non osserva staticamente il passato, ma permette di ricostruire una storia del presente.⁹⁶ L'analisi diviene capillare interessandosi delle pratiche e degli enunciati che

⁹⁴ M. Foucault, *L'ordine del discorso*, Einaudi, Torino 2004, pp. 4-5.

⁹⁵ Cfr. J. Weeks, *Foucault for historian*, in *History workshop*, n. 14 (1982), pp. 106-119, p. 111.

⁹⁶ Cfr. *Ibidem*, p. 116.

formano e delimitano il contatto tra potere e individuo;⁹⁷ questa capillarità condiziona l'esperienza quotidiana, e pare adattarsi perfettamente alla descrizione delle modalità con le quali un discorso avvolge e cerca di plasmare il momento cognitivo sociale e individuale.

La teoria discorsiva ha avuto un'eco notevole in tutti i campi della storia sociale e culturale; rielaborata e adattata è stata il basamento d'innomerevoli declinazioni che al di là dei confini disciplinari hanno avuto il merito di ricercare una migliore comprensione della società contemporanea nella sua complessità. La ricerca che si porterà avanti in questo lavoro attinge all'influenza del discorso foucaultiano in numerosi aspetti; guardando nello specifico a due percorsi che si sono sviluppati dalle teorie del filosofo francese e seguendone l'evoluzione si chiariranno alcuni dei riferimenti teorici che saranno costantemente richiamati nel dipanarsi del lavoro d'indagine storica sulla rappresentazione visuale del colonialismo fascista. Il primo di questi percorsi porta all'elaborazione della concezione del fascismo come spettacolarizzazione dell'agire pubblico, in cui il discorso politico si incarna nelle rappresentazioni visuali del potere. Questa particolare evoluzione della teoria discorsiva, sviluppata in sede storica tra gli altri da Simonetta Falasca Zamponi nel suo "Lo spettacolo del fascismo" è applicabile alle manifestazioni non testuali di un discorso tra le quali riti, miti, immagini e suoni. Legato a questi elementi, il concetto di *visual politics* permetterà di applicare propriamente l'analisi discorsiva anche ai prodotti visuali tenendo conto del contesto metodologico dell'analisi critica del discorso.

Il secondo percorso sviluppato partendo dal discorso foucaultiano e utile alla comprensione della narrazione visuale sull'alterità è quello introdotto da Edward Said nel suo celebre *Orientalismo*, in cui la rappresentazione dell'Oriente è costruita in maniera speculare alla definizione di un'identità occidentale che attraverso la sua produzione culturale - da intendere come funzione enunciativa - definisce se stessa nel discorso sull'altro.

Il discorso foucaultiano e l'estetica: tra politica visuale e spettacolarizzazione fascista

Le implicazioni della teoria discorsiva per quanto concerne l'analisi di prodotti visuali che riprodurrebbero i discorsi sono potenzialmente introdotte dallo stesso Foucault nell'"Archeologia del sapere" nel momento in cui rimarca il fatto che gli enunciati, nella loro emergenza e nei rapporti reciproci, non sono semplicemente performance grammaticali testuali.⁹⁸ Sebbene l'analisi discorsiva si sia applicata con successo alle manifestazioni testuali rispondenti a quelle regole comuni che formano gli spazi discorsivi, questa può riguardare anche le rappresentazioni e le narrazioni che avvengono attraverso le immagini e in generale i sensi. A tal proposito, si è fatto e si farà spesso riferimento

⁹⁷ Cfr. R. Kosher, op. cit., p. 357, in cui si afferma anche che «Foucault was ultimately uninterested in the reliability of historicist schema. He was interested in how one studies "true/false discourses" based on power relations that reached into the present. He wanted to create narratives of when and how discursive regimes had created the very notions of truth and falsehood we consider to be natural».

⁹⁸ Cfr. M. Foucault, *L'archeologia del sapere*, op. cit., pp. 105-116.

all'*estetica*: in questa ricerca essa deve essere intesa nella sua etimologia classica che richiama la «disciplina riguardante la conoscenza sensibile o la percezione» quindi la percezione sensoriale nel suo complesso, non tanto nel suo significato di disciplina che concerne meramente l'aspetto visivo.⁹⁹

La teoria discorsiva può avere un risvolto estetico nel momento in cui nel delineare il rapporto tra potere e conoscenza si accetta che il primo delimita e riproduce i suoi discorsi anche attraverso forme estetiche-sensoriali assunte dai suoi enunciati. In questo senso la politica - intesa come manifestazione importante ma non esaustiva del potere - e in particolare la politica totalitaria avrebbe sfruttato in pieno la perdita dell'aura che avvolgeva nel passato il concetto di opera d'arte e si sarebbe impossessata dell'arte e della sua esteticità in uno spazio discorsivo che potesse avvolgere la società e gli individui.¹⁰⁰ Walter Benjamin nella postilla del suo celebre saggio del 1936 "L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica" scriveva, proprio a proposito del rapporto tra arte e fascismo, che «il fascismo tende [...] ad un'estetizzazione della politica» e che «alla violenza esercitata sulle masse corrisponde la violenza da parte di un'apparecchiatura, di cui esso si serve per la produzione di valori culturali».¹⁰¹ È importante notare come Benjamin sottolinei che la riproducibilità della performance artistica, persa l'aura quasi religiosa e il dualismo che in epoche passate la separava dal fruitore, si avvicini alla società e anzi ne diventi parte, intervenendo nella lotta di classe e quindi nelle relazioni di potere. Benjamin nelle sue considerazioni parte da un'impostazione marxista/strutturalista per spiegare i rapporti che intercorrono tra arte e politica; nel suo saggio l'arte cinematografica è tenuta in importante considerazione: sebbene la teoria discorsiva si discosti nettamente dallo strutturalismo alla base del lavoro di Benjamin, quest'ultimo ha il pregio di individuare il rapporto tra estetica e potere e soprattutto la volontà di quest'ultimo di cercare di controllare attraverso la riproducibilità delle opere d'arte l'esperienza valoriale ed epistemologica individuale e collettiva.

La relazione tra potere e conoscenza presente nella ricerca foucaultiana può essere declinata nella percezione estetica - visibile, udibile, sensorialmente tangibile - e quindi può essere analizzata nell'alveo della teoria discorsiva che si occuperà di visualità e delle manifestazioni estetiche del potere. Come sottolineato da Martin Jay in "Downcast Eyes" nel capitolo sul discorso visuale nel pensiero di Foucault, il termine *voir* si lega non solo etimologicamente ma anche nei campi della critica sociale e politica a *savoir* e *pouvoir*.¹⁰² La riflessione sul discorso visuale in Foucault secondo Jay può essere individuata nell'importanza che la sorveglianza assume nella sua riflessione: nel mondo moderno la visualità, o in altri termini l'estetica del potere «it could be also deemed complicitous in the contemporary apparatus of surveillance and spectacle so central to

⁹⁹ Definizione del dizionario Treccani, in cui si specifica che dal XVIII secolo il termine estetica ha assunto il significato di «disciplina riguardante il bello».

¹⁰⁰ Cfr. W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Bur-Rizzoli, Milano 2013.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 37.

¹⁰² Cfr. M. Jay, *Downcast Eyes. The denigration of vision in twentieth-century French thought*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-Londra 1993, pp. 381-434.

the maintenance of disciplinary or repressive power».¹⁰³ Gilles Deleuze precisa ancora meglio il fatto che Foucault fosse consapevole e interessato all'aspetto visuale nel suo rapporto con l'impostazione archeologica; secondo Deleuze «Foucault non ha mai smesso di essere affascinato da ciò che vedeva [...] e l'archeologia a cui egli pensa è un archivio audiovisivo. [...] Foucault non ha mai smesso di esercitare la vista nello stesso tempo in cui contrassegnava la filosofia con un nuovo stile di enunciati».¹⁰⁴ La visualità, o in altri termini l'esteticità del potere nella sua auto-rappresentazione, secondo Foucault è facilmente individuabile nella spettacolarizzazione della vita pubblica e dei rituali del potere nell'età classica, ma nel mondo contemporaneo ha mutato i suoi connotati in più sofisticate ma sempre *visually determined* alternative di esercizio del potere:¹⁰⁵ in “Sorvegliare e Punire” egli afferma che «our society is one not of spectacle, but of surveillance [...] We are neither in the amphitheater, nor on the stage, but in the panoptic machine».¹⁰⁶ Tralasciando in questa sede lo sviluppo del concetto di sorveglianza e il suo rapporto con il potere invisibile del *Panopticon* di Bentham,¹⁰⁷ emerge il fatto che la spettacolarizzazione della vita pubblica e l'estetizzazione del potere permette a quest'ultimo di inserirsi attraverso i suoi enunciati nella società e nella vita individuale con modalità differenti e con finalità che riguardano il controllo dei discorsi; l'esteticità del potere - e la sua spettacolarizzazione - lo rendono così visibile e pervasivo che esso può nascondersi ancora meglio nelle pratiche sociali e culturali: il controllo politico del discorso avviene così anche grazie all'esperienza sensoriale e in particolare a quella visiva, storicamente ricercata nei regimi totalitari.

In tutte le culture e regimi politici la concezione della realtà è stata mediata dal potere attraverso immagini e rappresentazioni, ma in particolare nel Ventesimo secolo l'ubiquità delle immagini che costituivano e amplificavano il potere ha avuto un ruolo centrale nella costruzione sociale dell'identità nazionale.¹⁰⁸ Il discorso foucaultiano può divenire il riferimento per l'analisi del rapporto tra potere e conoscenza mediato sia dal linguaggio che dalle immagini in un «impasto in cui si mescolano il visibile e l'articulabile» per usare le parole di Gilles Deleuze.¹⁰⁹ Martin Jay specifica questo concetto ancora meglio affermando che nelle società dominate dall'elemento visuale - e il fascismo italiano può considerarsi tale - i discorsi, estetizzati, rendono permeabile il confine tra la componente reale e culturale della percezione:¹¹⁰ questa componente culturale della percezione può essere gestita dal potere e stimola l'aspetto sensoriale ed emozionale potenziando la pervasività degli enunciati del discorso. Quest'ultimo trarrebbe forza

¹⁰³ *Ibidem*, p. 382.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 58.

¹⁰⁵ Cfr. M. Jay, op. cit., p. 409.

¹⁰⁶ M. Foucault, *Discipline and Punish. The birth of the prison*, Vintage Books, New York 1979, p. 217.

¹⁰⁷ Cfr. J. Bentham, *Panopticon, ovvero La casa d'ispezione*, a cura di Michel Foucault e Michelle Perrot, Marsilio, Venezia 1983.

¹⁰⁸ Cfr. A. Schmid, *Bridging the gap: Image, discourse and Beyond - Towards a critical theory of visual representation*, in *Qualitative Sociology review*, v. 8, n. 2 (2012), p. 77.

¹⁰⁹ G. Deleuze, *Foucault*, Feltrinelli, Milano 1987, p. 46.

¹¹⁰ Cfr. M. Jay, op. cit., p. 8.

dagli elementi non testuali che possono di conseguenza essere studiati come facenti parte a pieno titolo della relazione tra potere, rappresentazione e conoscenza sociale.

Appurata la possibilità e la solidità dell'analisi sugli aspetti visuali attraverso la teoria discorsiva, si rende necessario ampliare il focus non solo alle immagini nella loro materialità, ma alla loro posizione nella costellazione discorsiva, alla loro funzione in questo spazio e alla propria interazione con le altre immagini; soprattutto si deve cercare il loro lavoro dialettico nel costruire la presenza/assenza di determinati enunciati mentre avviene la rappresentazione.¹¹¹ Un'analisi di questo tipo potrebbe portare risultati contrastanti tra loro che tuttavia rispondono alle stesse regole di emergenza ed esistenza all'interno del medesimo spazio discorsivo. Il termine latino *discurrere* da cui deriva poi la parola discorso, significa per l'appunto "correre in tutte le direzioni": applicato allo studio storico alla luce delle riflessioni foucaultiane, ciò permette di indagare su rappresentazioni e aspetti non testuali cogliendone la complessità e l'eventuale contraddittorietà.

Nel riconoscere che "discorso" è uno dei termini più utilizzati - e spesso abusati - nelle scienze sociali e filosofiche contemporanee, Martin Jay individua che il discorso sulla percezione visuale, e la sua negazione, ha avuto un ruolo importante nello sviluppo della società e del pensiero occidentale; sebbene in "Downcast Eyes - The denigration of vision in twentieth-century French thought" egli si concentri nello specifico del caso del pensiero francese moderno e contemporaneo, è interessante la sua analisi sul ruolo della percezione estetica nella sfera sacra in cui alcune forme religiose accettano la visualità e la percezione visiva in contrapposizione alla diffidenza, ad esempio, delle grandi religioni monoteiste nei confronti di quella che secondo la loro concezione può considerarsi idolatria.¹¹² Quest'ultimo aspetto è interessante se consideriamo non solo l'aspetto spirituale della religione ma anche quello istituzionale e sociale; ciò permette di considerare anche le religioni laiche come produttrici di un discorso sulla visualità. Le religioni secolari, sistemi più o meno elaborati di credenze, miti, riti, simboli, tendono a conferire caratteri sacri alla «politica [e a] qualsiasi attività umana - dalla scienza alla storia, dallo spettacolo allo sport»;¹¹³ queste spesso usano la visualità per rappresentarsi e per inserirsi nella cultura e nella società; esempio emblematico è la religione civile roussoviana basata sulle idee illuministe, che in sé hanno il concetto di luce e quindi di vista. Il lavoro di Emilio Gentile sulla sacralizzazione della vita pubblica in Italia e in particolare sotto il regime mussoliniano è un valido esempio di come la religiosità laica fascista abbia potuto invadere con i suoi riti, i suoi simboli, i suoi miti e le sue iconografie la società italiana;¹¹⁴ inoltre mostra anche come aspetti non testuali possano essere analizzati in quanto facenti parte di un particolare discorso pubblico che il potere fascista diffondeva.

¹¹¹ Cfr. A. Schmid, op. cit., p. 78.

¹¹² Cfr. M. Jay, op. cit., pp. 12-13.

¹¹³ E. Gentile, *Le religioni della politica*, Laterza, Roma-Bari 2001, p. 4.,

¹¹⁴ Cfr. E. Gentile, *Il culto del Littorio*, op. cit.

La categoria della religiosità politica, come osservato da Simonetta Falasca Zamponi,¹¹⁵ non è completamente esaustiva delle peculiarità del fascismo, per questa ragione nello studio del discorso pubblico sul colonialismo fascista si utilizzerà il concetto di *politica estetica* che sembra più appropriato e ampio al fine di descrivere la produzione visuale fascista in rapporto alla chiarificazione dei rapporti oscuri tra «l'onnipotenza del leader e la sua idea di massa come oggetto, fra l'ideale artistico dei rapporti armoniosi e l'accettazione auratica della guerra, fra la costruzione degli "uomini nuovi" e l'attenzione per lo stile, fra la dipendenza dello spettacolo e l'attacco al consumo».¹¹⁶ L'accezione di politica estetica, se letta in combinato al concetto di *visual politics* nei termini descritti da Antonia Schmid, permette di attribuire un importante ruolo all'indagine sulla produzione visuale del fascismo. Questa verrà analizzata non solo guardando all'artefatto in sé, ma nella relazione di questo con il contesto che lo produce e in cui opera: proprio questa relazione tra testo visuale e contesto sociale organizzata dal potere è la *visual politics*, che non si sofferma sullo studio della materialità del prodotto culturale - come fa la storia dell'arte - o al significato sociale che le persone gli attribuiscono - come in alcuni approcci riconducibili ai *cultural studies*; studiare in maniera qualitativa la produzione visuale implica l'analisi delle forme di produzione e diffusione della stessa, in modalità rispondenti alla volontà del potere che organizza la sua funzione enunciativa in modo da renderla penetrante nella costruzione pubblica dei discorsi.¹¹⁷ La ritualità, i miti, l'estetica sono quindi da considerare parte attiva di un discorso pubblico.

La particolarità dello studio di quelli che possiamo definire enunciati estetici o non testuali risiede nel fatto che essi richiamano aspetti e qualità solo in parte "trascrivibili";¹¹⁸ alla luce dell'evoluzione metodologica in parte descritta in precedenza, questa non-trascrivibilità non diventa un *minus* per l'analisi discorsiva, ma anzi ha la capacità di spiegare più approfonditamente e con prospettive nuove il rapporto tra potere e conoscenza attraverso la percezione estetica. Se è vero che nell'atto di narrarsi la storia contemporaneamente si genera, la narrazione offerta dal potere, il suo discorso pubblico simbolico, contemporaneamente genera rappresentazioni che si auto-avverano attraverso la dimensione estetica. Il potere nel momento in cui si rappresenta crea nuove categorie di comprensione, si sostanzia divenendo produttore e prodotto di sé stesso e della sua formazione discorsiva.¹¹⁹ Come notano Federico Caprotti e Maria Kaika questo duplice aspetto si lega «to a foucauldian understanding of discourse as a system of thought which constructs both the subjects and their material experience».¹²⁰ Il discorso pubblico, concepito non solo come un riflesso delle relazioni tra potere e società e delle istituzioni che lo riproducono, è il mezzo principale per articolare questo potere. Di conse-

¹¹⁵ Cfr. S. F. Zamponi, *Lo spettacolo del fascismo*, op. cit., p. 19.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 20.

¹¹⁷ Cfr. A. Schmid, op. cit., p. 78.

¹¹⁸ Cfr. *Ibidem*, p. 81.

¹¹⁹ Cfr. S. Falasca Zamponi, op. cit., p. 13

¹²⁰ F. Caprotti, M. Kaika, *Producing the ideal fascist landscape: nature, materiality and the cinematic representation of land reclamation in the Pontine Marshes*, in *Social and Cultural Geography*, v. 9, n. 6 (2008), p. 4.

guenza la percezione estetica e in particolare le immagini formano attivamente lo spazio cognitivo entro cui il potere si forma: «the image does not simply mediate power, it actively constructs it».¹²¹

Nello specifico della visualità fascista trattata in questa ricerca i cinegiornali sono considerati una miscela di narrazione, esteticità, conoscenza e formazione di identità collettive. In essi molteplici enunciati del discorso sull'alterità, sul potere fascista, sulla modernità italiana disegnano uno spazio discorsivo sovente non omogeneo e disperso, che non segna confini netti e che spinge chi li analizza a problematizzare i loro contenuti, la loro produzione e le modalità di fruizione attraverso cui essi sostanziavano la presenza dell'estetica fascista, del suo potere spettacolarizzato, nella società italiana imperiale del tempo.

L'Orientalismo: il discorso coloniale sull'alterità

Il percorso di riflessione storiografica e teorica svolto fino a questo punto ha rimarcato l'importanza dell'apertura disciplinare e dell'analisi discorsiva al fine di rendere esaustivo il lavoro di ricostruzione di quella *fabbrica del consenso coloniale* e dei nuclei del suo discorso. Le rappresentazioni visuali del discorso coloniale, come quelle presenti nei cinegiornali dell'Istituto Luce nel caso italiano, sono una di queste manifestazioni, in cui il paradigma orientalista usato nei termini saidiani assume i connotati enunciativi di immagini in movimento accompagnate - e potenziate - dalla narrazione e da espedienti tecnici rispondenti a quel canone. La ricostruzione storiografica e metodologica alla luce degli apporti citati permette di delineare il basamento teorico da cui sviluppare l'analisi qualitativa. La centralità accordata alle riflessioni di Michel Foucault e la loro estensione al concetto di discorso visuale analizzata in precedenza offre una cornice di riferimento metodologica per quella parte di analisi riguardante la produzione e la diffusione dei contenuti dei cinegiornali, considerabili superfici in cui gli enunciati emergono, interagiscono e cercano di delimitare i confini del discorso coloniale fascista e italiano in tutta la sua complessità.

Un'importante declinazione di questo discorso coloniale assume i tratti orientalisti nei termini tracciati dal celebre lavoro di Edward Said "Orientalismo" del 1979, in cui il rapporto coloniale politico viene inteso come plasmato e idealmente incentivato dal discorso coloniale culturale creato più o meno consapevolmente dall'Occidente;¹²² quest'ultimo è concepito quasi come un'entità demiurgica nei confronti della parte del mondo che vuole dominare. Secondo quanto scrive Edward Said nell'introduzione del suo saggio, la cultura europea a molteplici livelli avrebbe «acquisito maggior forza e senso d'identità contrapponendosi all'Oriente» e di conseguenza «l'orientalismo può essere studiato e discusso come l'insieme delle istituzioni create dall'Occidente al fine di gestire le proprie relazioni con l'Oriente, gestione basata oltre che sui rapporti di forza, economici, politici e militari, anche su fattori culturali».¹²³ In questa accezione è eviden-

¹²¹ *Ivi.*

¹²² Cfr. E. Said, *Orientalismo*, Bollati Boringhieri, Torino 1991, p. 41.

¹²³ *Ibidem*, p. 5.

te il superamento dello strutturalismo in quanto per Said non sono l'economia, la politica o il dominio formale ad originare il discorso coloniale; anzi le relazioni di potere tra colonizzatori e colonizzati aventi luogo negli imperi si possono meglio intendere all'interno del discorso orientalista-culturale dove «colonized subject was and continues to be produced by cultural practices/historical documents, archives and literary texts».¹²⁴ L'influenza della teoria discorsiva foucaultiana è palese, in quanto il discorso coloniale si forma nel rapporto tra potere e conoscenza e viene analizzato senza imposizioni cronologiche o di gerarchie produttrici.¹²⁵

Il discorso coloniale, inteso non solamente nei termini legati al *lessico* del potere istituzionale o economico d'oltremare, secondo Said riguarderebbe quelle pratiche in cui esso agisce come strumento di potere; di conseguenza si può definire come l'insieme di narrazioni, immaginari, discipline che organizzano l'esperienza cognitiva legata alle relazioni coloniali. È oltremodo interessante notare il fatto che Michel Foucault individuò già nei primissimi anni sessanta una teorizzazione del concetto di Oriente molto vicina a quella che poi svilupperà oltre un decennio dopo Said: scrisse il filosofo francese nell'introduzione della sua "Storia della follia" che «nell'universalità della *ratio* occidentale esiste una separazione rappresentata dall'Oriente: l'Oriente pensato come l'origine, sognato come il punto vertiginoso dal quale provengono le nostalgie e le promesse di ritorno, l'Oriente offerto alla ragione colonizzatrice dell'Occidente, ma indefinitamente accessibile, perché rimane sempre oltre il limite; notte dell'origine, in cui l'Occidente si è formato, ma in cui ha tracciato una linea di separazione, l'Oriente è per esso tutto quello che esso non è, benché debba crearsi la sua verità primitiva. Bisognerà fare una storia di questa grande separazione, lungo tutto il divenire occidentale, seguirlo nella sua continuità e nei suoi scambi, ma mostrarlo anche nel suo ieratismo tragico».¹²⁶ Per Foucault l'Oriente è una separazione che merita di essere storicizzata e analizzata nella suo rapporto con l'Occidente, idealmente generato dall'Oriente ma che in realtà genera questa partizione e la descrive coi propri strumenti, in modo che l'Oriente stesso si offre a quella *ragione colonizzatrice* non solo politica ma soprattutto culturale.

Edward Said riconosce apertamente l'influenza esercitata nella sua opera dal pensiero foucaultiano, tanto che afferma che «a meno di concepire l'orientalismo come discorso, risulti impossibile spiegare la disciplina costante e sistematica con cui la cultura europea ha saputo trattare - e persino creare, in una certa misura - l'Oriente [...]».¹²⁷ Questo discorso orientalista è sorretto da istituzioni culturali e politiche, e forma la percezione dell'Oriente che in questo senso è un'esperienza e un prodotto tutto interno alla cultura europea, tanto che può essere definito come un negativo fotografico che definisce per contrapposizione «l'immagine, l'idea, la personalità e l'esperienza dell'Europa (o dell'Occidente)».¹²⁸ Il discorso foucaultiano e gli strumenti metodologici descritti

¹²⁴ Cfr. R. Bhatnagar, *Uses and Limits of Foucault: A Study of the Theme of Origins in Edward Said's Orientalism*, in *Social Scientist*, v, 14, n. 7 (1986), p. 3.

¹²⁵ Cfr. E. Said, op. cit., p. 33.

¹²⁶ M. Foucault, *Storia della follia*, Rizzoli Editore, Milano 1963, p. 12.

¹²⁷ E. Said, op. cit., p. 5.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 4.

nell'«Archeologia del sapere» sono usati da Said al fine di analizzare storicamente - e non tanto cronologicamente - come la cultura possa avere avuto un ruolo decisivo nella costruzione di un sapere sull'Oriente che è poi la base delle declinazioni che il potere coloniale assunse tra la fine dell'Ottocento e la prima metà del Novecento. Questa «famiglia di idee [...] e valori [che] tiene insieme l'archivio di informazioni»¹²⁹ che formano l'orientalismo e attraverso cui l'Occidente ha esercitato - e con modalità nuove continua ad esercitare - un dominio sull'Oriente sono molteplici ed assumono diverse forme narrative.

Il debito di riconoscenza che Said paga nei confronti del pensiero foucaultiano risulta evidente e permette di usare l'orientalismo come un discorso i cui enunciati possono assumere forme non testuali o letterarie; un altro aspetto che accomuna i due studiosi è che forma l'orientalismo è l'analisi della superficie, ovvero il considerare il discorso coloniale nella sua esteriorità e non nelle narrazioni nascoste o nei sottostesti; questa esteriorità per Said produce le *rappresentazioni*, che non sono descrizioni da sviscerare per trovare una qualche realtà sull'Oriente; bisogna invece osservare «lo stile, le figure retoriche, il contesto, gli artifici narrativi, le circostanze storiche e sociali e *non* la correttezza della rappresentazione, la sua fedeltà rispetto all'originale»¹³⁰ al fine di individuare gli enunciati discorsivi sull'alterità. Nonostante nell'opera saidiana ci siano aspetti che non combaciano perfettamente con il pensiero di Michel Foucault,¹³¹ è evidente che l'orientalismo riconosce il valore del metodo discorsivo; questo notevole contributo intellettuale svela le modalità con cui il potere avvolge e plasma sistematicamente il linguaggio della conoscenza, della verità e della razionalità, con quest'ultima eretta sovente a caratteristica precipua dell'Occidente rispetto all'irrazionalità orientale.¹³² La tautologia saidiana secondo cui l'Oriente si lascia rappresentare dall'Occidente in quanto se fosse stato in grado di farlo autonomamente l'avrebbe già fatto non fa altro che produrre e perpetuare l'idea del dominio coloniale all'interno di uno spazio teorico in cui è scontata la subalternità dell'*altro*.¹³³

In questi termini, e ponderando l'influenza dei *Cultural Studies* in un approccio simile, il discorso coloniale avvolto nell'orientalismo è parte integrante della cultura e della società europea moderna e contemporanea, plasmatore di identità collettive basate su categorie che creano e delimitano l'oltremare anche al di là della durata e

¹²⁹ *Ibidem*, p. 43.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 24

¹³¹ Cfr. K. Racevskis, *Edward Said and Michel Foucault. Affinities and dissonances*, in *Research in African literatures*, "Edward Said, Africa and cultural criticism", v. 36, n. 3 (2005), pp. 83-97. Secondo l'autore, che riprende le considerazioni di Valerie Kennedy (cfr. Edward Said, a critical introduction, Cambridge, Polity 2000), in Orientalismo Said si discosterebbe da Foucault per quanto riguarda da un lato la questione della rappresentazione e del suo rapporto con la verità e dall'altro per l'approfondimento dell'aspetto legato alla conoscenza oggettiva o soggettiva, non rilevante in Foucault (p. 84). Inoltre le divergenze riguarderebbero il ruolo che l'individualità che ogni autore può dare ai propri testi. Racevskis nel suo saggio parla di un iniziale entusiasmo di Said nei confronti dell'approccio foucaultiano, entusiasmo scemato negli anni per divergenze non solo teorico-metodologiche ma anche per posizioni politiche differenti in merito, ad esempio, alla questione palestinese.

¹³² Cfr. *Ibidem*, p. 87.

¹³³ Cfr. R. Bhatnagar, *op. cit.*, p. 3.

dell'importanza delle singole esperienze politiche coloniali. La rappresentazione che sostanzia il potere, le sue narrazioni, divengono così determinanti nel processo di creazione/catalogazione/conoscenza dell'*alterità* orientalista, l'altra faccia del discorso sull'identità collettiva che è costitutivo del concetto di nazionalità, con quest'ultimo considerabile elemento determinante per la comprensione delle società e dello Stato contemporaneo occidentale: secondo quanto affermato da Ania Loomba «il colonialismo ha dato nuova forma alle strutture della conoscenza umana. Nessuna branca del sapere è rimasta incontaminata dall'esperienza coloniale».¹³⁴

Il discorso coloniale orientalista si occupa precipuamente della costruzione dell'*alterità*; i *cultural studies* hanno senza ombra di dubbio influenzato la ricerca sull'altro, sul subalterno, sul diverso sia sul piano interno che su quello esterno. Questa cornice interpretativa del fenomeno coloniale da un punto di vista di una relazione culturale in cui l'Occidente, la parte egemone, produce il proprio Oriente, la parte subalterna, deve credito alla teoria gramsciana sul consenso. Edward Said riconosce questa influenza quando afferma che «alcune forme culturali saranno preponderanti rispetto alle altre [e] si realizzerà cioè lo spontaneo prevalere di determinati sistemi di idee che Gramsci chiama egemonia».¹³⁵ Secondo Said il concetto di egemonia culturale è esplicativo della durata e della forza dell'orientalismo nella cultura europea; è anche attraverso l'Oriente che l'identità occidentale e, in questo lavoro specifico, quella italiana, si è identificata definendo il proprio *noi* in opposizione agli *altri*, dominati in virtù di un'oggettività costruita dal potere, costruzione che viene appunto indagata dalla teoria discorsiva. L'Occidente e la sua produzione politica, letteraria, filosofica, scientifica, hanno costruito il proprio *logos* e il discorso orientalista; relativamente da pochi decenni - e in maniera per certi aspetti parziale - questa oggettività viene problematizzata e decostruita.

Post-strutturalismo, Orientalismo e l'evoluzione degli studi sul colonialismo in Italia

Gli studi sul colonialismo hanno tratto una notevole e positiva influenza da quelle nuove visioni della ricerca sociale e culturale esaminate in precedenza: Michel Foucault, i *cultural studies*, Edward Said, hanno in comune la volontà di superare lo strutturalismo e il carattere "oggettivo" degli eventi, problematizzando le questioni e favorendo interpretazioni originali e alternative che cercano di indagare la complessità del reale. L'eco notevole che "Orientalismo" ha avuto nel dibattito scaturito sulla stagione coloniale europea è dovuto al fatto che ha sintetizzato approcci storici, culturali e discorsivi che, proprio durante stagione della decolonizzazione tra gli anni sessanta e settanta del Novecento, si sono rivelati validi strumenti per analizzare la complessità della relazione coloniale, la sua natura e soprattutto la sua influenza sia nei Paesi soggetti al dominio coloniale - come nel caso dei *post-colonial studies* - e sia nelle società dominatrici, con particolare attenzione ai lavori sull'impatto sociale e culturale del discorso coloniale. Sebbene il lavoro di Said si occupi di critica letteraria, esaminando testi e narrazioni, la

¹³⁴ A. Loomba, *Colonialismo/Postcolonialismo*, Meltemi, Roma 2000, p. 69.

¹³⁵ E. Said, op. cit., p. 9.

sua metodologia applicata al discorso coloniale può abbracciare numerose manifestazioni della cultura di massa che riflettono la volontà del potere riproducendolo nella società.

In questo percorso si è sottolineato che gli studi ad impostazione storica sulle tematiche coloniali hanno beneficiato in maniera notevole dell'approccio dei *cultural studies* al fine di decostruire il discorso coloniale e l'immaginario connesso; ciò permette di analizzare tutti gli aspetti "materiali" che sono legati a quel particolare discorso imbevuto nell'orientalismo. Lo studio della cultura che rappresenta l'*altro orientale* nella parte egemone del rapporto coloniale svela l'essenza dell'incontro-scontro coloniale, nel momento in cui il potere coloniale falsa la rappresentazione della realtà riscrivendola come dato oggettivo;¹³⁶ questo processo, questo incontro-scontro è basato sia sulla violenza e sulle dicotomie evidenziate da Fanon e da numerosi e importanti lavori post-coloniali,¹³⁷ ma anche sul potere che si sostanzia e si riproduce nelle narrazioni che creano l'Oriente e che attraverso svariate manifestazioni artistiche delimitano la conoscenza dell'altro nei confini cognitivi dell'immaginario orientalista.

Edward Said, quanto parla della cultura occidentale produttrice del proprio Oriente fa riferimento anche al sapere accademico che nei secoli ha creato i propri *tòpoi* che hanno influenzato la percezione dell'*altro* non occidentale. Il potere nelle sue ramificazioni si sostanzia in questi spazi di conoscenza, che vengono trasformati in *oggettività* nel momento in cui questo sapere giustifica obiettivi politici avvolti nel discorso coloniale. L'evoluzione storiografica e metodologica mostrata in precedenza va ora rielaborata in modo che possa essere utile in due direzioni; la prima, e naturalmente principale, riguarda l'utilizzo di strumenti e categorie quali *discorso*, *orientalismo*, *rappresentazione*, *alterità*, *identità* in modo consapevole al fine di sviluppare la presente ricerca sulla costruzione delle narrazioni dell'*altro africano* durante la stagione dell'Africa Orientale Italiana emergenti dai cinegiornali fascisti dell'Istituto Luce; la seconda, propedeutica alla prima, aiuterà a compiere consapevolmente la ricognizione storiografica sulle ricerche storiche sulla stagione coloniale italiana. La "storia della storia coloniale" non è semplicemente una tappa obbligata e un precetto da assolvere all'inizio di ogni studio sul colonialismo italiano; essa è la valutazione di un percorso che lentamente si emancipa dal *discorso coloniale* e dal *canone orientalista* che hanno avvolto la narrazione e la conoscenza dell'oltremare italiano anche, e soprattutto, dopo la perdita delle colonie, sforzo di effettuare una decolonizzazione culturale in luogo di quella politica che nel caso italiano non è avvenuta nello scontro tra ex sudditi ed ex coloni.

Nicola Labanca afferma che l'orientalismo saidiano si afferma tardi in Italia per due ragioni: la prima si lega all'assenza di una letteratura coloniale d'eccellenza che possa aver influenzato la cultura della stagione coloniale italiana, e che quindi non avrebbe suscitato l'attenzione da parte delle discipline interessate agli aspetti culturali e narrativi del dominio coloniale; dall'altro, e in maniera legata alla prima ragione, il ritardo che ha contraddistinto la ricerca sul passato coloniale italiano ha fatto sì che alla fine degli anni settanta e durante gli anni ottanta, quando "Orientalismo" iniziò ad avere ri-

¹³⁶ Cfr. A. Loomba, *op. cit.*, p. 69.

¹³⁷ Cfr. F. Fanon, *I dannati della terra*. Edizioni di Comunità, Torino 2000.

sonanza nel panorama accademico e culturale internazionale, in Italia si stessero ancora riscoprendo i fatti politici e bellici legati alle colonie e che l'indagine su aspetti culturali di più ampio respiro risultasse prematura e per certi versi sfasata rispetto alle tendenze di ricerca estere e post-coloniali.¹³⁸ Liberarsi da decenni, per non dire secoli se si estende il campo alle influenze della cultura europea, di enunciati orientalisti è percorso arduo e tutt'ora incompleto, e se la violenza secondo Fanon è l'essenza della relazione dicotomica tra colonizzatori e colonizzati, l'assenza di violenza nel processo di perdita formale delle colonie italiane non ha certo aiutato la decostruzione del *discorso coloniale* e la ricerca sugli elementi dello stesso che si sono inseriti nello spazio discorsivo legato all'identità nazionale, considerabile in questi termini il lato luminoso della medaglia che ha nel suo rovescio il lato oscuro dell'*africanità* costruita sull'orientalismo e sul razzismo.

¹³⁸ Cfr. N. Labanca, *Italiche colonie senza Said*, pp. 711-716; in (a cura di) N. Labanca, G. Vercellin, C. Facchini, G. Benvenuti, «*Orientalismo*» e oltre, di Edward Said, in *Contemporanea*, n. 4, (2005), pp. 711-742.

1.3 LA RISCOPERTA DELLA STORIA COLONIALE ITALIANA

Il colonialismo italiano nella storia nazionale

La ricognizione metodologica e storiografica svolta nel paragrafo precedente è partita dalla scuola degli *Annales*, passando per i *cultural studies* e arrivando al discorso foucaultiano che è stato approfondito nella sua declinazione utile all'analisi visuale e in quella legata all'orientalismo saidiano. Questo percorso brevemente tracciato è utile poiché permette di affrontare il lavoro di ricerca cercando continue estensioni e nuovi strumenti che restituiscano all'analisi storica la complessità degli eventi culturali, mettendo in discussione paradigmi e strutture interpretative considerate per decenni assodate. Ma la ricognizione metodologica, allontanandoci per un momento dai contenuti che essa ha cercato di mettere in luce, è utile da un altro punto di vista perché testimonia e spinge a problematizzare il ritardo che ha contraddistinto gli studi sul colonialismo italiano: nel frattempo che i *cultural studies* a fine anni inquantà iniziavano a studiare da prospettive originali il mondo contemporaneo, la società italiana aveva oramai quasi dimenticato il proprio oltremare; quando Said presentava al mondo "Orientalismo" usando il discorso di Foucault come strumento per legare il colonialismo all'identità occidentale e proponendo implicitamente la messa in discussione delle strutture accademiche che formavano la conoscenza occidentale sull'Oriente, in Italia stava iniziando il confronto non tanto, e non ancora, sugli aspetti culturali del colonialismo quanto sulle sue coordinate storico-politiche dimenticate, silenziate e disperse in quella che veniva definita la parentesi negativa del fascismo.

Nonostante l'accumulo iniziale di questo ritardo, la storia del colonialismo italiano negli ultimi anni, oramai decenni, ha visto allargati i suoi orizzonti d'indagine con contributi scientifici che hanno avuto il pregio di incardinare la vicenda dell'oltremare italiano nella narrazione più ampia della storia d'Italia, complice anche l'utilizzo via via maggiore delle novità metodologiche precedentemente descritte; tuttavia, anche da un punto di vista prettamente politico come osservato da Pietro Pastorelli, il capitolo coloniale non deve considerarsi per nulla marginale nella storia unitaria, è anzi centrale perché influenzò notevolmente il futuro asse che avrebbe portato la nazione in guerra segnandone inesorabilmente il destino, con ripercussioni politiche, sociali e culturali.¹³⁹

Le stagioni politiche che si sono susseguite dall'Unità in poi sono state studiate e caratterizzate attraverso degli eventi che sintetizzano e semplificano la narrazione della storia d'Italia e la percezione del passato in modo da creare dei compartimenti entro cui collocare gli avvenimenti; lo scorrere delle vicende storiche acquisisce una caratterizza-

¹³⁹ Cfr. P. Pastorelli, *Gli studi sulla politica coloniale italiana dalle origini alla decolonizzazione*, in *Fonti e problemi della politica coloniale italiana, Atti del convegno Taormina - Messina 23 - 29 ottobre 1989* (cura redazionale di C. Ghezzi), Ministero per i beni culturali e ambientali, Ufficio centrale per i beni archivistici, Roma 1996, p. 31.

zione a seconda dello spazio ideale e cronologico in cui sono queste sono accadute. Tuttavia la realtà di qualsiasi periodo storico, che sia essa politica, sociale, culturale è estremamente più complessa ed offre un campo d'indagine con dei confini da problematizzare e non da delimitare. Le grandi diacronie sono composte da innumerevoli sincronie libere da qualsiasi ritmo imposto, la continuità rassicurante che trasforma ogni periodo in un gradino nella scala della storia positiva in realtà pare sovente una sorta di limitazione forzosa imposta per perseguire obiettivi di carattere politico; in un'ottica foucaultiana sarebbe il potere che cerca di contenere e connotare fatti e discorsi al fine di controllarli e di creare una sua *conoscenza oggettiva*. Si è ampiamente discusso dell'influenza della teoria discorsiva e della sua declinazione *coloniale orientalista* saadiana negli studi sulla società occidentale; questi approcci teorici saranno fondamentali nella ricerca sulle rappresentazioni dell'oltremare italiano durante il fascismo, e permetteranno di definire gli spazi entro cui gli enunciati sull'alterità e quindi sull'identità siano stati operativi e plasmati dal potere, spazi che si incrociano tra essi e che paiono non avere ancoraggi cronologici precisi in quanto gli enunciati che li compongono formano tutt'oggi il discorso identitario/orientalista italiano. Campo privilegiato che mostra come sia complicato il processo di decolonizzazione culturale, controprova del legame dicotomico ma indissolubile tra *alterità* e *identità*, è quello legato alle vicende della storia coloniale italiana, che per decenni è stata parte integrante di quel discorso orientalista che solamente di recente inizia ad essere decostruito.

Per quanto riguarda il Ventennio fascista, la Seconda guerra mondiale e la successiva costruzione della Repubblica hanno contribuito alla delimitazione e alla chiusura dell'indagine su diversi aspetti del passato coloniale dittatoriale e pre-fascista: la situazione interna e internazionale negli anni tra il 1945 e il 1948 non permise una riflessione approfondita sulle eredità del fascismo e il passaggio dal regime mussoliniano a quello repubblicano, per chi combatté il fascismo e fu chiamato a guidare la giovane Repubblica, doveva essere netto e preciso per rimarcare la discontinuità con la dittatura. I venti della Guerra fredda iniziavano a soffiare anche sulla Penisola, accompagnati dai fondi del piano Marshall che imponevano un posizionamento nello scacchiere internazionale che condizionasse non solo la politica interna nei suoi aspetti amministrativi ed economici, ma anche il modello socio-culturale da diffondere e non ultima la selezione delle memorie che avrebbero accompagnato la creazione dell'Italia repubblicana. Il fascismo *doveva* diventare una parentesi, un altro compartimento nel quale riversare la parte negativa dell'Italia e degli italiani, il loro peccato originale lavato dal battesimo del Secondo conflitto mondiale. Tuttavia esaminando le sincronie e i discorsi ad un livello più approfondito si nota che persone, esperienze, memorie di epoca fascista non potevano essere archiviate con semplicità nel fascicolo sulla dittatura. Per la necessità di creare un nuovo inizio anche le tendenze ed esperienze originatesi prima del fascismo furono spesso ricondotte alla parentesi dittatoriale. In questo senso il colonialismo, impresa che nasce sotto i governi liberali tardo ottocenteschi e che durante il Ventennio diviene uno degli elementi portanti della politica del regime, ha marcato con un'intensità sempre maggiore la politica e la cultura italiane, con discorsi istituzionalizzati che non si originano nel fa-

scismo ma che durante il Ventennio si rimodellarono e acquisirono nuovi enunciati e una circolazione capillare nella società italiana.

La vicenda coloniale italiana nacque senza progetti politici precisi e senza ingenti capitali che avrebbero potuto giustificare una conquista rispondente a una logica commerciale ed economica.¹⁴⁰ L'epoca crispiana e quella giolittiana, tra la disfatta di Adua e la guerra in Libia, non videro la definizione di un progetto politico di conquista che motivasse il sempre maggiore interesse nei confronti dell'oltremare. Tuttavia è proprio in questi anni che il colonialismo iniziò a circolare nella società e nella cultura italiana in numerose discussioni che riguardavano in maniera crescente anche strati di quella società di massa che andava formandosi: come ha sottolineato Giuseppe Finaldi esaminando la nascita e lo sviluppo della coscienza coloniale nella popolazione italiana attraverso l'educazione scolastica, le prime imprese coloniali liberali sono state strumentali al fine di creare una comunanza e un senso d'identità nazionale.¹⁴¹

L'oltremare divenne più familiare, l'esotico sempre più vicino e lentamente l'idea coloniale si espanse non limitandosi ai dibattiti parlamentari, all'opera delle società geografiche, ai circoli finanziari che intravedevano nelle colonie possibilità di crescita economica.¹⁴² Giovanni Pascoli, per citare uno dei più celebri letterati del tempo, con la suggestione della *Grande Proletaria che si è mossa* divenne in qualche modo l'emblema di un discorso che iniziò ad invadere la società italiana, di un colonialismo immaginato che cercava sì il prestigio internazionale, nuovi luoghi geografici e risorse economiche, ma che soprattutto voleva nuovi spazi discorsivi in cui compiere il percorso di costruzione identitaria nazionale. L'attenzione crescente che i vari governi prima liberali e poi fascisti dedicarono al tema coloniale sono coevi al processo di nazionalizzazione delle masse degli italiani, di creazione di un'identità unitaria guidata attraverso le istituzioni dello Stato che invade gli spazi educativi e associativi in maniera sempre maggiore e addirittura totalizzanti durante il Ventennio fascista.

La crescente attenzione per il colonialismo e la creazione della società di massa, di una cultura di massa e per la massa andarono di pari passo, saldandosi proprio durante la campagna d'Etiopia del 1935 in cui «la guerra esprime l'intenzione del regime di portare a termine la rivoluzione sociale interpretandone nel contempo la modernità».¹⁴³ Nei decenni che trascorsero tra l'acquisto di Assab e l'ingresso di Badoglio in Addis Abeba l'oltremare divenne un orizzonte sempre più vicino e interno, che accompagnò la definizione dell'identità nazionale italiana in maniera via via più massiccia. La dimensione internazionale dell'esperienza d'oltremare pare accessoria rispetto a quel "socialimperialismo" a cui fa riferimento Nicola Labanca, cioè all'espansione verso l'esterno che però

¹⁴⁰ Cfr. G. Calchi Novati, *L' Africa d'Italia. Una storia coloniale e postcoloniale*, Carocci editore, Roma 2011, p. 82; G. L. Podestà, *Il mito dell'Impero: economia, politica e lavoro nelle colonie italiane dell'Africa orientale 1898-1941*, Torino, Giappichelli 2004.

¹⁴¹ Cfr. G. Finaldi, *Culture and imperialism in a 'backward' nation? The Prima Guerra d'Africa (1885-96) in Italian primary schools*, in *Journal of Modern Italian Studies*, v. 8, n. 3 (2003), pp. 347-390.

¹⁴² Cfr. M. Isnenghi, *L'Italia del fascio*, Giunti Editore, Firenze 1996, p. 212.

¹⁴³ E. Bricchetto, *La verità della propaganda. Il "Corriere della sera" e la guerra d'Etiopia*, Unicopoli, Milano 2004, p. 25.

ha l'obiettivo di integrare all'interno ceti e classi sociali.¹⁴⁴ Per questa ragione l'aspetto internazionalistico della vicenda imperiale del 1935 pare secondario o meglio funzionale rispetto agli obiettivi politici e culturali che il fascismo s'impose. In virtù di queste considerazioni lo studio approfondito e multidisciplinare della stagione coloniale italiana diviene peculiare per la comprensione dell'evoluzione della cultura e della società italiana novecentesca, e deve mirare a ricostruire con precisione eventi sia politici che socio-culturali nel quadro della storia nazionale; solo in questa maniera si avrà uno sguardo sempre più esaustivo sull'Italia passata e soprattutto su quella attuale nella sua complessità. Le parentesi che contenevano la storia coloniale vanno sbiadendo, ma questo processo di inserimento a pieno titolo dell'oltremare nella storia italiana è stato lento e scientificamente travagliato.

Il ritardo e i "ritorni di memoria" negli studi sull'oltremare

Il ritardo storiografico che ha accompagnato la ricostruzione della vicenda coloniale è premessa quasi obbligata che inizia ogni lavoro sull'oltremare italiano; analizzare le ragioni per le quali l'Italia repubblicana, ad un livello istituzionale e accademico, abbia deciso di non indagare sul suo passato di potenza colonizzatrice è attività sulla quale accademici e cultori della materia hanno dedicato importanti lavori e anni di ricerca. A ben vedere è proprio negli interstizi di questo ritardo, di questa negazione forzosa di una parte di storia nazionale, che si possono trovare elementi del discorso sull'oltremare resilienti agli eventi che segnano il mutare delle stagioni politiche e che riemergono agendo nella cultura e nella società italiane a distanza di decenni, elementi questi legati ad una vicenda che ancora produce i suoi effetti in termini culturali e di immaginario.

Alessandro Triulzi a tal proposito parla di «ambigui ritorni di memoria a più livelli» riferendosi al fatto che soprattutto dalla fine degli anni ottanta del Novecento vicissitudini storiche e politiche abbiano in parte fatto riscoprire alla società italiana il suo passato coloniale.¹⁴⁵ I flussi di migranti che massicciamente si affacciavano e si affacciano nelle coste del sud Italia, la vicenda della restituzione della stele di Axum da Roma ad Addis Abeba, gli accordi stipulati tra i Governi italiano e quello libico sono alcuni degli eventi che hanno consentito questi ritorni di memoria, una memoria che rievoca un passato coloniale lontano ma che si riverbera nel presente. La vasta eco che questi eventi hanno avuto nella stampa quotidiana e nei mezzi d'informazione ha esteso il dibattito oltre i confini accademici entro i quali era contenuto. Il colonialismo così ritorna, a distanza di diverse decine di anni, inserendosi nel discorso sull'alterità, sul senso del non essere italiano che rimanda alla definizione implicita dell'identità e dell'essenza italiana, rievocando quel passato che voleva essere chiuso sul quale «ciò che doveva essere detto era stato già detto».¹⁴⁶

¹⁴⁴ Cfr. N. Labanca, *Oltremare*, op. cit., p. 12.

¹⁴⁵ A. Triulzi, *Premessa*, in *Quaderni storici*, v. 37, n. 1 (2002), pp. 3-20.

¹⁴⁶ R. Rainero citato da A. Sbacchi, *Italia ed etiopia, la rilettura del periodo coloniale e le valutazioni delle sue conseguenze sul paese africano*, in *I sentieri della ricerca*, n. 6 (2007), pp. 165-199, p. 168.

L'interesse accademico per la storia coloniale italiana è vivo da ormai quattro decenni, escludendo da questo computo alcuni lavori pionieristici e isolati come quello sulla "Prima guerra d'Africa" di Roberto Battaglia pubblicato alla fine degli anni cinquanta, e partendo invece dagli anni settanta e ottanta del Novecento con i lavori di Angelo Del Boca, Giorgio Rochat, Alberto Sbacchi, Richard Pankhurst per citare i più celebri, in cui si ricostruisce la storia politica e militare delle conquiste coloniali italiane senza alcuna nostalgia ma esaminando le fonti archivistiche che lentamente iniziarono ad essere disponibili. Questi lavori hanno avuto il merito di aver «riscritto la storia del colonialismo italiano, illustrandone l'importanza da un punto di vista non solo storiografico, ma anche civile. [...] incoraggiando una presa di coscienza collettiva e la costituzione di una memoria critica».¹⁴⁷

Negli ultimi decenni attirano sempre maggiore attenzione scientifica quegli aspetti sociali e culturali del dominio in cui la società e la cultura coloniali non vengono esaminate quasi fossero un corpo estraneo rispetto alla storia italiana, ma che riposizionano il dibattito sull'oltremare all'interno del processo di definizione/ridefinizione dell'identità nazionale italiana operato dai governi liberali e fascisti, con l'intento di diffondere un'immagine dell'*altro coloniale* che aiutasse la definizione dei caratteri nazionali. L'impatto sociale e culturale dell'oltremare nella realtà italiana è avvenuto e si è inserito nei decenni in cui andava formandosi concretamente l'unità e l'identità nazionale; lo Stato italiano integrava la nazione attraverso la scuola, la cultura e l'estensione dei diritti politici, civili e associativi; in altri termini nazionalizzava le masse, e contemporaneamente iniziava a diffondere la suggestione coloniale che dagli anni ottanta del diciannovesimo secolo occupò un ruolo sempre maggiore nel dibattito politico e culturale, con discorsi oscillanti tra l'esotismo affascinante e la necessità impellente al fine di risolvere i problemi interni. Già la guerra in Libia del 1911 iniziò vedere un coinvolgimento non solo politico-istituzionale ma anche civile e culturale della nazione, fattore questo che divenne emblematico durante la guerra d'Etiopia nel 1935, in cui l'orizzonte africano venne raccontato in modo da essere funzionale alla soluzione delle questioni interne e al processo di diffusione culturale di una nuova immagine dell'identità italiana ridefinita dall'azione fascista.

Sottolineata l'importanza via via crescente che il colonialismo ha avuto nei primi decenni dell'Italia unita emerge un iato tra l'importanza che la politica coloniale - sociale, militare, culturale - ha avuto e la rapidità con cui la storia africana dell'Italia è stata accantonata. Quei ritorni di memoria ai quali si è fatto riferimento ripropongono la questione del perché non si sia sviluppata l'indagine di una parte della storia italiana che non è possibile considerare come parentesi. Ci sono numerose interpretazioni sui motivi di tale omissione che riguardano le vicende politiche interne e internazionali da un lato e la natura stessa dell'oltremare italiano dall'altro.

¹⁴⁷ R. Pergher, *Impero immaginario, impero vissuto. Recenti sviluppi nella storiografia del colonialismo italiano*, in *Ricerche di storia politica*, v. 10, n. 1 (2007), 53-66, p. 53.

La travagliata perdita delle colonie

La perdita formale delle colonie non è seguita ad un processo di decolonizzazione violento utile a palesare lo scontro tra partito coloniale e partito anti-coloniale, non ci sono state nel dibattito pubblico post-bellico voci di dissenso da parte dei popoli ormai divenuti ex sudditi: ciò ha impedito la forzosa riflessione sull'esperienza coloniale italiana, che evidentemente aveva motivi per non essere discussa ed elaborata proprio nel momento in cui l'Italia usciva provata dalla Seconda guerra mondiale e si avviava alla fase nuova repubblicana. La sconfitta militare durante il conflitto mondiale ha fatto sì che la perdita delle colonie non sia avvenuta attraverso lo scontro per la rivendicazione dell'indipendenza da parte dei popoli soggetti al dominio coloniale; è stata la comunità internazionale a sottrarre l'oltremare all'Italia, in una decolonizzazione tutta particolare che, come ha brillantemente sottolineato Nicola Labanca, è stata «subita da bianchi ad opera di altri bianchi».¹⁴⁸ Questo ha fatto sì che a livello di immaginario collettivo e di dibattito pubblico il *negro*, l'*altro coloniale*, siano stati privati del processo che gli avrebbe permesso di acquisire una dignità morale che avrebbe giustificato le loro eventuali rivendicazioni. Il silenziare la richiesta di queste rivendicazioni è coinciso con lo spegnimento della riflessione sul passato coloniale. Se a ciò si aggiunge il fatto che la nuova Repubblica, nata dall'alleanza di partiti e movimenti che avevano combattuto il fascismo, ha seguito la via della rivendicazione coloniale opposta alla volontà di indipendenza invocata dagli ex sudditi, cercando di mantenere un'influenza nei vecchi possedimenti coloniali, si intuisce quanto tutta la costruzione sociale e culturale sull'Italia colonialista soprattutto in epoca fascista abbia potuto decantare negli anni successivi al Ventennio senza essere intralciata da una presa di coscienza politica, sociale e scientifica sul portato dell'esperienza africana che ricostruisse gli eventi in maniera chiara evidenziando luci e soprattutto ombre degli anni coloniali. La comprensione del colonialismo italiano, il suo ricordo e la sua rielaborazione sono state, soprattutto negli anni immediatamente successivi alla perdita dei possedimenti d'oltremare, attività che hanno coinvolto un numero esiguo di personalità spesso mosse da un interesse nostalgico¹⁴⁹ e limitate da ragioni politiche¹⁵⁰ che hanno reso complicata la ricostruzione degli avvenimenti coloniali soprattutto per quanto concerne l'attività legata alla propaganda e all'azione culturale che faceva riferimento al Ministero della Cultura Popolare e in maniera minore al Ministero dell'Africa italiana.¹⁵¹

Ad un livello istituzionale l'Italia repubblicana, con Alcide de Gasperi in testa, si sedette al tavolo delle trattative successive alla fine del secondo conflitto mondiale lavorando strenuamente per cercare di mantenere un legame con le ormai ex colonie, sostan-

¹⁴⁸ N. Labanca, *Oltremare*, op. cit., p. 434.

¹⁴⁹ Cfr. P. Jedlowski, *Memoria pubblica e colonialismo italiano*, in *Storicamente*, n. 7 (2011), pp. 1-3; C. Burdett, *Colonial association and the memory of Italian East Africa*, in (a cura di) J. Andall, D. Duncan, *Italian Colonialism: legacy and memory*, Peter Lang, Berna 2005, pp.125-140.

¹⁵⁰ N. Labanca *In marcia verso Adua*, Einaudi, Torino 1993 p. IX.

¹⁵¹ P. Ferrara, *Recenti acquisizioni dell'Archivio centrale dello Stato in materia di fonti per la storia dell'Africa italiana: Ufficio studi e propaganda del MAI*, in *Fonti e problemi della politica coloniale italiana. Atti del convegno Taormina-Messina, 23-29 ottobre 1989* (cura redazionale di C. Ghezzi), op. cit., pp. 77-86.

zialmente non riuscendoci perché le potenze alleate con Gran Bretagna e Stati Uniti in testa si opposero a qualsiasi forma di permanenza coloniale o neo-coloniale degli italiani in Africa;¹⁵² l'importanza strategica di Libia e Corno d'Africa nell'equilibrio mondiale che andava formandosi nel quadro dello scontro Stati Uniti/Unione Sovietica unita al fermento mondiale che spingeva verso la decolonizzazione - quantomeno formale - non permetteva alle potenze alleate di affidare all'Italia, Paese sconfitto e in macerie, il controllo diretto o indiretto delle ex-colonie, o almeno di quelle ritenute più importanti.

Se lo scacchiere internazionale impediva il perpetuarsi di forme neo-coloniali, eccezion fatta per l'Amministrazione fiduciaria in Somalia, «l'unico caso in cui il territorio sotto tutela venne affidato all'ex potenza coloniale sconfitta, l'Italia, che per di più nel 1950 non era neppure membro dell'Onu»¹⁵³, evidenti furono le ricadute nella politica interna italiana nei riguardi sia degli aspetti amministrativi legati alle colonie, sia degli aspetti sociali e culturali. Ufficialmente con la fine della Seconda guerra mondiale l'Italia viene privata delle sue colonie, nonostante i governi post-fascisti e l'attività di Alcide de Gasperi avessero spinto perché ciò non avvenisse, cercando di salvare i possedimenti più vecchi: tuttavia i decenni del colonialismo, di sogni imperiali, di immaginari collettivi che narravano le colonie come terra redentrice e risoltrice dei problemi italiani non si potevano eliminare con la firma di un trattato internazionale. Gli uomini che facevano parte dello Stato fascista - burocrati, politici e funzionari a vario titolo - non subirono gli effetti dell'epurazione che invece avrebbe segnato l'effettiva discontinuità tra il regime dittatoriale e la nuova Repubblica; le assoluzioni nei giudizi contro i dipendenti colpevoli di «manifestazioni di grave faziosità fascista» complice anche una legislazione farraginosa e ambigua, si risolsero con alte percentuali di proscioglimenti;¹⁵⁴ nel caso dei funzionari del Ministero dell'Africa Italiana i processi a loro carico terminarono prevalentemente con assoluzioni cosicché l'amministrazione coloniale uscì «sostanzialmente indenne dal processo epurativo».¹⁵⁵ La defascistizzazione coloniale sostanzialmente non avvenne nonostante la perdita prima *de facto* e poi *de iure* dei possedimenti coloniali, e la burocrazia amministrativa coloniale continuò a ricoprire un ruolo nella vita dello Stato, ruolo certo che andava affievolendosi nella sua incisività politica ma che permise di coltivare sommessamente quel sentimento nostalgico che ha influenzato i primi lavori sul passato coloniale.

Nonostante questa resistenza da parte dell'amministrazione e degli ambienti coloniali, giustificata anche dall'assenza di un processo tangibile di decolonizzazione sostenuto dalla controparte africana, cessò invece tutto l'aspetto legato l'imponente apparato propagandistico ed educativo che durante gli anni dell'Africa Orientale Italiana trasformò l'oltremare italiano in un racconto che invase la vita quotidiana degli italiani e in cui si riversarono sogni e aspettative di larga parte della popolazione. Sia Governo che

¹⁵² N. Labanca, *Oltremare*, op. cit., p. 428.

¹⁵³ A. Morone, *L'Onu e l'Amministrazione fiduciaria italiana in Somalia Dall'idea all'istituzione del trusteeship*, in *Italia Contemporanea*, n. 242 (2006), p. 3.

¹⁵⁴ Cfr. G. Melis, *Storia dell'amministrazione italiana (1861 - 1993)*, Il Mulino, Bologna 1996, pp. 425-431.

¹⁵⁵ Cfr. N. Labanca, *Oltremare*, op. cit., p. 436.

opposizioni furono risolte nel far terminare la propaganda colonialista in Italia; di conseguenza l'oltremare scomparve dall'orizzonte socio-culturale degli italiani tanto che secondo Nicola Labanca l'opinione pubblica nel 1946, ovvero nel pieno delle rivendicazioni coloniali, pareva già decolonizzata.¹⁵⁶ Non si deve però immaginare che sia avvenuta una rimozione chirurgica che abbia posto in discussione i contenuti dell'immaginario e della narrazione coloniale, anche perché si è già visto che l'epurazione delle personalità fasciste che guidavano gli istituti che avevano diffuso questa narrazione non fu effettuata con decisione da parte delle nuove istituzioni repubblicane; di conseguenza se da un lato è evidente che con la caduta del fascismo la macchina propagandistica coloniale si sia fermata, il moto che essa ha impresso agli enunciati che alimentavano e delimitavano il discorso coloniale ha continuato ad agire, defascistizzandosi nelle forme ma riproducendosi nei contenuti,¹⁵⁷ utili ora a rimarcare la necessità di mantenere una qualche influenza nelle colonie in virtù di una rinnovata retorica basata sull'operosità italiana e sulla costruzione del mito degli *italiani brava gente*. Il discorso orientalista italiano pare abbia subito una sorta di tacita interiorizzazione di quegli elementi che accompagnarono il racconto del colonialismo, interiorizzazione non disturbata da contro-voci che in maniera chiara e diffusa avrebbero potuto porre in discussione pratiche e natura del dominio coloniale italiano.

Cercando di bloccare o di rimodulare la proliferazione di un racconto sull'Italia coloniale senza la sua decostruzione critica e pubblica, non si è fatto altro che ibernare i concetti che invasero l'opinione pubblica italiana e l'accademia con un'intensità notevole durante la stagione dell'impero; questi concetti, che spesso mostravano l'essenza stessa della cultura fascista, non sono stati coscientemente superati per via del mancato processo di decolonizzazione, ma hanno continuato ad operare sotto altre forme e con intensità differenziate in alcuni ambiti della vita pubblica.

L'orientalismo accademico italiano e la sua decostruzione - Storia della storia del colonialismo italiano

In questo contesto si svilupparono i primi lavori ed eventi che cercavano una ricostruzione delle vicende coloniali italiane, lavori che superavano il concetto di *instant history* utile a legittimare il potere e che videro la luce durante il periodo del dominio coloniale; numerosi erano stati gli studi e le ricerche contemporanee alle conquiste e ad esse funzionali,¹⁵⁸ che tuttavia avevano il chiaro obiettivo di conoscere la realtà africana e di analizzare le modalità migliori per sfruttarla in modo da agevolare la conquista militare e civile, nonché di rendere più appetibile la conquista dell'oltremare coinvolgendo in maniera sempre maggiore l'opinione pubblica italiana. Soprattutto durante il periodo fascista gli studi politici e storici sul Corno d'Africa aumentarono in numero e qualità, prodotti da studiosi «personalmente convinti della necessità per il Paese d'avere

¹⁵⁶ Cfr. *Ibidem*, p. 438.

¹⁵⁷ Cfr. C. Burdett, *Colonial association and the memory of Italian East Africa*, op. cit., pp.128-129.

¹⁵⁸ Cfr. G. Calchi Novati, *Studi e politica ai convegni coloniali del primo e secondo dopoguerra*, in *Fonti e problemi della politica coloniale italiana, Atti del convegno Taormina - Messina 23 - 29 ottobre 1989* (cura redazionale di C. Ghezzi), op. cit., pp. 166-187.

un impero coloniale ed anzi ingrandirlo».¹⁵⁹ Pietro Pastorelli afferma che nonostante l'impianto dei lavori fosse teso a giustificare la conquista coloniale, alcuni avevano una buona qualità scientifica; e d'altra parte questa buona qualità scientifica è risultata utile a saldare ancora più fortemente un tipo di conoscenza funzionale al potere, un'oggettività costruita per rimarcare la posizione egemone e demiurgica dell'Italia nei confronti del suo oltremare. Le opere di Enrico Cerulli, Mario Pigli, Carlo Zaghi, Carlo Conti Rossini, Renzo Sartori Salis, Raffaele Ciasca, Lucio Villari giusto per citare gli autori più significativi, si inseriscono nel processo dalla conoscenza arriva al dominio dell'oltremare, un dominio prima cognitivo che classificava e ordinava lo spazio coloniale rendendolo utile ai fini politici e al discorso coloniale fascista.

Questi eventi o pubblicazioni di storia funzionale alla conquista, prodotti da personalità o istituti che spingevano palesemente verso una politica coloniale italiana sempre più spregiudicata e nazionale, non terminarono con la perdita formale delle colonie; ritorna quell'ambiguità tra fine formale del potere coloniale, mancata decolonizzazione politica, resistenza di una forma di nostalgia culturale e istituzionale nei confronti dell'oltremare che viene incanalata in degli spazi che non problematizzano il passato coloniale ma lo rievocano quasi ripulendolo dei crimini e delle negatività commesse. Questo è l'esempio di alcuni convegni che si svolsero tra il 1946 e il 1948, da cui emerse una valutazione positiva dell'opera degli italiani in Libia e nel Corno d'Africa che richiamava la retorica del lavoro svolto in quelle terre per la loro "civilizzazione".¹⁶⁰ Il fardello dell'uomo bianco pesava ancora sulla schiena di quegli italiani che, sebbene cercassero di alleggerirsi dal carico delle colpe fasciste, vedevano nell'oltremare la possibilità di sviluppo economico futuro e non l'eco di un sogno passato.

In epoca liberale prima e fascista poi i domini d'oltremare erano analizzati e quasi immaginati scientificamente in modo da creare una sorta di urgenza coloniale, urgenza che era parallela all'azione politica di conquista; una volta interrotto il sogno imperiale con la caduta del fascismo si notò una difficoltà nel passaggio da un'analisi tesa a giustificare la volontà coloniale italiana, ad una fase di ricostruzione storica rigorosa. Tra la fine degli anni Quaranta e i primi anni Sessanta del Novecento si assiste ad un travaglio complesso dall'attualità alla storia, per le numerose ragioni che si è cercato di evidenziare in precedenza.

In questo senso la costituzione nel 1952 del "Comitato per la documentazione dell'opera italiana in Africa" può essere ascritta a quei tentativi che da un lato cercarono di ripulire la memoria istituzionale residua dagli aspetti negativi e beceri della stagione coloniale, dall'altro è un luogo ideale nel quale a parte qualche eccezione si trovarono collocati alcuni ex funzionari coloniali chiamati ora a gestire e classificare il materiale d'archivio che raccontava la politica e la società dell'Italia coloniale; a questo comitato venne affidato il compito di valorizzare l'opera italiana nel Corno e in Libia attraverso la selezione

¹⁵⁹ P. Pastorelli, *Gli studi sulla politica coloniale italiana dalle origini alla decolonizzazione*, in *Fonti e problemi della politica coloniale italiana, Atti del convegno Taormina - Messina 23 - 29 ottobre 1989* (cura redazionale di C. Ghezzi), op. cit., p. 34.

¹⁶⁰ Cfr. *Ibidem*, pp. 190-192.

e l'organizzazione delle tracce documentali confluite principalmente dalle terre africane e indirizzate al Ministero dell'Africa italiana e successivamente depositate per la maggior parte nell'Archivio storico diplomatico del Ministero degli Esteri.¹⁶¹ Tuttavia la composizione del comitato stesso vide l'assenza di personale con competenze archivistiche che potesse facilitare la catalogazione e quindi la successiva ricerca storica sulla stagione africana; gli storici presenti tra cui Enrico Cerulli, Giuseppe Vedovato, Raffaele Ciasca, Carlo Giglio erano senza dubbio di fede e impostazione colonialista e insieme agli altri membri ex funzionari coloniali produssero un lavoro che da un lato marginalizzava il portato del colonialismo italiano nella storia della nazione, tessendone lodi e «schivando gli aspetti più imbarazzanti»,¹⁶² dall'altro rese complesso l'approccio ai documenti d'archivio per degli studiosi non vicini a posizioni coloniali: il settorialismo che caratterizzò i primi decenni della ricerca sull'oltremare trasformò così quest'ultimo in una parentesi.

Roberto Battaglia nel 1958, con la sua opera sulla “Prima guerra d’Africa”, può essere considerato il precursore di quegli studi sul colonialismo che affrontano il tema in maniera sistematica e non nostalgica attingendo a fonti istituzionali, private e soprattutto ponendo in risalto la vicenda bellica anche dalla parte abissina.¹⁶³ Da questo momento in poi la ricerca storica si allontanò sempre di più dalla rievocazione settoriale e nostalgica, e seppure la ricostruzione basata sulla ricerca archivistica rimanesse complicata, il clima generale per chi si interessò della storia dell'Italia coloniale iniziò a diventare più prolifico. Gian Paolo Calchi Novati pone in risalto due aspetti che caratterizzano gli studi sul colonialismo italiano tra gli anni sessanta e settanta:¹⁶⁴ da un lato la difficoltà ad affrontare un tema centrale della vita della nazione senza cadere nella logica del pro o contro, aspetto questo che ha caratterizzato ad un livello più generale anche lo studio dell'Italia fascista; dall'altro evidenzia un'apertura operata da lavori di matrice africanistica prodotti da studiosi italiani e africani che parevano inserirsi in una storia dell'Africa con «il sapore di rivalsa nei confronti dell'Europa e del colonialismo europeo». Nonostante queste osservazioni proprio in quegli anni iniziarono ad essere prodotte le ricerche che ancora oggi possono essere considerate basi solide per affrontare il tema coloniale nei suoi molteplici aspetti.

Capisaldi nella ricostruzione storico-istituzionale delle vicende coloniali sono stati i celebri lavori di Angelo Del Boca, Giorgio Rochat, Richard Pankhurst, Alberto Sbacchi,¹⁶⁵ che sfruttarono la lenta apertura degli archivi che custodivano i documenti

¹⁶¹ Cfr. N. Labanca, *Oltremare*, op. cit., pp. 442-443.

¹⁶² G. Calchi Novati, *L'Africa d'Italia*, op. cit., p. 42.

¹⁶³ Cfr. N. Labanca, *Oltremare*, op. cit., p. 444.

¹⁶⁴ Cfr. G. Calchi Novati, *L'Africa d'Italia*, op. cit., p. 42.

¹⁶⁵ Solo per citare i più celebri: A. Del Boca, *Gli italiani in Africa orientale. Vol. 1: Dall'unità alla marcia su Roma*, Laterza, Roma-Bari 1976; *Gli italiani in Africa orientale. Vol. 2: La conquista dell'Impero*, Laterza, Roma-Bari 1979; *Gli italiani in Africa orientale. Vol. 3: La caduta dell'Impero*, Laterza, Roma-Bari 1982; *Gli italiani in Africa orientale. Vol. 4: Nostalgia delle colonie*, Laterza, Roma-Bari 1984; G. Rochat, *Il colonialismo italiano*, Loescher, Torino 1973; R. Pankhurst, *Fascist racial policies in Ethiopia, 1922-1941*, in *Ethiopia Observer*, v. 12, n. 4 (1969): 270-286; *Education in Ethiopia during the Italian Fascist Occupation (1936-1941)*, in *The International Journal of African Historical Studies*, v. 5, n. 3 (1972): 361-396. A. Sbacchi, *Il colonialismo italiano in Etiopia, 1936-1940*. Mursia, Milano 1980.

sui domini africani che avvenne tra gli anni settanta e ottanta. Culmine di questa stagione, che può essere considerata la prima in cui si è andati nel profondo dell'analisi storica che si sforza di essere scevra da intenti politici, è stato l'importante convegno del 1989 tenuto a Messina e Taormina, in cui numerosi interventi cercarono di andare oltre la ricostruzione degli aspetti politici e bellici delle vicende coloniali italiane, interrogandosi sulle ragioni politico-archivistiche del ritardo che contraddistinse l'analisi della stagione dell'oltremare italiano e soprattutto trattando in maniera via via più approfondita aspetti fino ad allora toccati solo marginalmente dalle ricerche, in particolare i risvolti sociali e culturali che contraddistinsero il modello coloniale italiano e considerati fino ad allora marginali.¹⁶⁶

L'oltremare inteso come parte integrante della storia nazionale e soprattutto le interazioni tra la vita socio-culturale della madrepatria e quella dei domini africani divengono oggetto d'interesse sempre maggiore negli anni Novanta del Novecento e nei primi anni duemila. Questa agognata restituzione della storia coloniale alla storia italiana è stata propiziata da studi e convegni partiti non solamente in ambito storico-internazionalista, ma sovente da studiosi di letteratura, di antropologia, di sociologia, quasi a voler rimarcare l'importanza che l'aspetto culturale e dell'immaginario hanno avuto nel processo di costruzione dell'italianità.¹⁶⁷ Le ricerche su questi aspetti culturali si fanno sempre più approfondite e multidisciplinari; studiosi italiani e internazionali analizzano da diverse prospettive le modalità con le quali l'Italia ha influenzato le colonie in cui esercitava il suo dominio e soprattutto in che modo questo dominio coloniale ha influenzato la società italiana. Questa reciproca influenza ha una doppia valenza: da un lato rende ineludibile l'analisi storica sul passato coloniale nei suoi molteplici aspetti in quanto questa è parte integrante del processo di costruzione dell'identità nazionale; dall'altro per comprendere meglio la contemporaneità non si possono escludere le memorie e l'immaginario che hanno radici nella stagione dell'oltremare e che ancora oggi caratterizzano parte della società e della cultura italiane.

I ritorni di memoria a cui si è fatto riferimento in precedenza rievocano memorie pubbliche e private spesso lacunose che si originano negli anni in cui la nazione italiana andava costruendo la propria identità; il lavoro di Nicola Labanca, Alessandro Triulzi, Gian Paolo Calchi Novati, Tekeste Negash, Silvana Palma, Irma Taddia, Riccardo Bottoni, Alessandro Pes, Giulia Barrera, Lucia Ceci, Loredana Polezzi, Antonio Morone, Adolfo Mignemi, Charles Burdett, Derek Duncan, Ruth Ben Ghiat, Mia Fuller, Giulietta Stefani, Patrizia Palumbo, Barbara Sorgoni giusto per citare alcuni autori, va nella direzione d'indagare su degli aspetti culturali o post-coloniali che hanno caratterizzato l'oltremare italiano liberale e poi fascista, con la costruzione della sua rappresentazione e con la sua memoria che si riverbera nell'Italia repubblicana, ponendo in discussione ed

¹⁶⁶ C. Ghezzi (a cura di), *Fonti e problemi della politica coloniale italiana, Atti del convegno Taormina - Messina 23 - 29 ottobre 1989*, Ministero per i beni culturali e ambientali. Ufficio centrale per i beni archivistici, Roma 1996.

¹⁶⁷ Cfr. R. Pergher, op. cit., p. 54.

esaminando le ragioni per le quali il discorso coloniale risulta ancora attuale e non problematizzato.

Buona parte dei recenti lavori attingono all'approccio teorico dei *cultural studies*, che permette la notevole apertura dei campi d'indagine utile per la mappatura concettuale dello spazio discorsivo coloniale; cercando di problematizzare le fonti senza ordinarle ma anzi liberandole dalla gerarchia che metodi storiografici vorrebbero imporle, si cerca di riscrivere una storia sociale e culturale che incontra quella politica attraverso nuovi metodi che tutt'oggi ridefinirebbero il portato dell'esperienza coloniale nella vita dell'Italia e degli italiani. Roberta Pergher sintetizza bene questa tendenza quando afferma che i «*cultural studies* hanno portato ad adottare un approccio post-coloniale nel rielaborare la storia dell'Italia coloniale. Hanno contestato l'interpretazione dell'Italia come potere coloniale benigno e attaccato il mito degli "italiani brava gente" tramite l'analisi dei rapporti tra colonizzatori e colonizzati, l'esame dell'impatto dell'espansione coloniale sulla società italiana, lo studio del discorso colonialista e della distanza tra intento del messaggio e ricezione [...] Hanno proposto una nuova interpretazione del colonialismo italiano, rappresentando l'attrazione esercitata dalle colonie sulla gente comune, la persistenza del discorso colonialista, la mediazione e negoziazione tra colonizzatori e colonizzati nella vita quotidiana e gli spazi di resistenza e sovversione possibili».¹⁶⁸

Quanto scritto finora non è stata una semplice, e quantomeno parziale, ricognizione storiografica, ma un percorso di ricostruzione storica utile a scomporre questa storia, o meglio le modalità con cui questa storia è stata formata, poi oggettivata e infine dimenticata: abortito il processo di decolonizzazione, lentamente e faticosamente si è riscritta la storia politica e culturale dell'Italia coloniale, che creò il suo oltremare individuando nelle colonie lo spazio geografico e scenografico nel quale mostrare il processo di formazione nazionale. Parallelamente alla crescita e diffusione dei *cultural studies* e dei *postcolonial studies*, soprattutto dalla fine degli anni ottanta, l'aspetto legato alla cultura coloniale, all'incontro-scontro, alla creazione dell'immaginario coloniale e della sua memoria è stato approfondito non in quanto corollario di una vicenda politico-internazionale di scarsa rilevanza, bensì come strumento attraverso cui comprendere la contemporaneità italiana nelle sue molteplici e controverse manifestazioni.

Sono passati ormai quasi settant'anni dalla perdita formale delle colonie, tuttavia nella società italiana - ed europea - sono sempre più presenti degli enunciati del discorso coloniale/razziale che paiono attingere non tanto nella forma quanto nel contenuto a quella costruzione culturale sull'alterità africana che accompagnò la nazionalizzazione dell'Italia contemporanea. Se la ricerca storica si sforza ormai da decenni di indagare su ogni aspetto del rapporto tra identità nazionali e alterità coloniali è proprio perché questi elementi non sono parentesi sigillate negli archivi istituzionali o nei cassette che conservano le memorie individuali, ma piuttosto elementi che volente o nolente hanno contribuito a definire l'essere italiani.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 66.

1.4 L'IMPERO TRA MITO E REALTÀ

La guerra d'Etiopia nell'Italia fascista

Nei paragrafi precedenti si è cercato di evidenziare come l'evoluzione teorico-metodologica avvenuta nelle scienze umanistiche - storiche, filosofiche, sociali - abbia permesso l'apertura di nuovi campi d'indagine concorrenti alla ricerca della completezza della ricostruzione storica. La teoria discorsiva e i suoi corollari, qui declinati nell'analisi del discorso visuale e di quello coloniale, consentono di esaminare la produzione culturale del fascismo italiano come costitutiva del suo potere e dell'identità che doveva essere infusa agli italiani nel progetto di costruzione dell'uomo nuovo; questo progetto fu portato avanti anche attraverso l'estetizzazione dell'esperienza politica intesa in termini non semplicemente visuali ma sensoriali, permettendo di descrivere in maniera innovativa il rapporto organico che il fascismo instaurò con la società italiana. Queste coordinate metodologiche innovative, se radicate in un lavoro rigoroso di ricostruzione storico-archivistica, possono gettare nuovi e più esaustivi sguardi sulla società e sulla cultura italiana non solo passata ma anche presente, in quanto si può affermare che una coscienza coloniale sia stata creata durante gli anni dell'oltremare e che questa abbia lasciato delle eredità che hanno influenzato la memoria pubblica e individuale nei decenni successivi agli avvenimenti.¹⁶⁹

Entrando nello specifico dell'analisi di questa ricerca, la digressione sulle vicende che hanno riguardato la storiografia sul colonialismo italiano svolta attraverso la sintesi del percorso accademico di riscoperta di quel periodo ha mostrato come il *discorso coloniale* abbia operato non solamente negli anni della colonizzazione formale: l'orizzonte dell'oltremare non è svanito dalla prospettiva degli italiani, ha semplicemente cambiato forma attraverso due meccanismi: da un lato cercando di connotare i propri crimini come prodotti dal fascismo e quindi ascrivibili a quell'esperienza; dall'altro mimetizzando la sua retorica negli interstizi del più ampio discorso sull'identità nazionale repubblicana. La vicenda coloniale e in particolare i suoi aspetti socio-culturali sono stati accantonati proprio poiché legati indissolubilmente all'idea di italianità costruita sull'alterità, con quest'ultimo termine che richiama senza dubbio una produzione - culturale, istituzionale, sociale - che ha creato il proprio *diverso* per cementare il proprio *noi*. Questa produzione sull'alterità è stata alimentata pesantemente nei periodi in cui la politica ha deciso di cimentarsi nelle avventure coloniali definendo gli spazi discorsivi coloniali entro cui narrare le vicende d'oltremare che tuttavia avevano, in particolare nel caso del colonialismo fascista, un risvolto determinante in motivazioni tutte legate a fattori interni alla madrepatria.

Si rende necessario, prima di addentrarsi nell'analisi sulla produzione fotografica e cinematografica dell'Istituto Luce sulla stagione dell'impero, ricostruire brevemente le

¹⁶⁹ Cfr. N. Labanca, *Oltremare: storia dell'espansione coloniale italiana*, op. cit., p. 262.

vicende politiche che hanno caratterizzato la conquista dell’Etiopia e la nascita dell’Africa Orientale Italiana. Il focus di questa ricostruzione non sarà tanto l’elencazione della successione cronologica degli eventi politici che hanno portato alla guerra d’Etiopia; si cercherà invece di evidenziare le connessioni tra discorso coloniale e vicende politiche, il loro rapporto dialettico e non gerarchico al fine di evidenziare l’emergere, durante il Ventennio fascista, di un rinnovato “desiderio etiopico” e della sua diffusione nella realtà italiana. Si indagherà sui motivi che hanno spinto il fascismo ad avventurarsi in un’impresa rischiosa e dispendiosa e sulla conseguente ricerca di un consenso attraverso la narrazione delle fasi belliche. In ultima analisi si analizzerà l’organizzazione e la vita dell’impero, con i numerosi problemi legati alla sua amministrazione in modo da delineare sinteticamente la situazione reale dell’oltremare italiano per comprendere meglio il processo di costruzione della sua rappresentazione e quindi lo iato tra realtà ed immagini.

Le prime conquiste d’oltremare e la società italiana

Le avventure coloniali iniziano ad essere presenti nell’orizzonte dell’Italia unita negli ultimi decenni del diciannovesimo secolo, con un interesse che lentamente coinvolse la giovane nazione; è interessante notare il fatto che l’oltremare entra nel dibattito politico relativamente presto, in un contesto in cui i problemi legati all’unificazione dello Stato superano ancora di gran lunga i suoi benefici. L’indagine sulle motivazioni che spinsero verso le imprese coloniali tardo ottocentesche ha visto numerosi punti di vista storiografici confrontarsi su temi inerenti il processo di unità nazionale in relazione al compimento del processo risorgimentale, sul ruolo della nuova nazione italiana nello scacchiere internazionale, sulle ragioni economiche e commerciali che avrebbero spinto verso la conquista coloniale, sul clima culturale europeo favorevole all’espansione, sul diffondersi di pressioni da parte dei nascenti circoli coloniali e dagli ambienti militari.¹⁷⁰ Non emerge una motivazione prevalente che sospinse la prima politica coloniale, ma l’influenza contemporanea dei fattori sopraelencati giocò un ruolo decisivo; tuttavia l’assenza di una motivazione chiaramente individuabile e pressante avrà come conseguenza la mancanza di un’idea coloniale definita che caratterizzasse i progetti coloniali italiani. Nonostante ciò si poteva iniziare a intravedere come l’orizzonte coloniale, non tanto nelle sue ancora esigue vicende politiche o economiche quanto nel suo impatto culturale, potesse permettere la continua affermazione di una retorica utile ad affermare i caratteri identitari dei nuovi italiani: educare all’italianità attraverso la rievocazione di un passato glorioso come fu, ad esempio, quello latino, fu più semplice nel momento in cui la nazione poteva proiettare questa retorica in un’impresa politica oltre i confini nazionali che potesse implicitamente rimarcare la nuova identità nazionale.

Questi aspetti caratterizzeranno gli anni della conquista della Libia e dell’Etiopia, ma come affermato da Giuseppe Finaldi già con la Prima guerra d’Africa nelle scuole pubbliche, agenti educativi per eccellenza dei nuovi italiani, si iniziarono a diffondere

¹⁷⁰ Cfr. A. Pes, *La costruzione dell’impero fascista. Politiche di regime per una società coloniale*, Aracne, Roma 2010, pp. 28-31.

dei contenuti tanto che «it is clear that the vicissitudes of the Prima guerra d'Africa were taken up by schools and school teachers throughout Italy as an opportunity to evoke, for the benefit of their pupils as well as for themselves, an extraordinarily attractive vision of the fatherland as a nation peopled by heroes as great as Italy's glorious past»¹⁷¹.

Sebbene le prime acquisizioni coloniali nel Mar Rosso, segnatamente l'Eritrea, videro lo Stato subentrare a compagnie private e di conseguenza la risonanza di questi eventi non fu eccessiva e non coinvolse la gran parte degli italiani, tanto che Labanca afferma che nei primi anni il colonialismo fu un fenomeno quasi esclusivamente legato alla volontà dell'esecutivo rispetto anche al Parlamento,¹⁷² soprattutto nel periodo della battaglia di Adua il discorso coloniale iniziò a definire il suo spazio intersecando il processo di costruzione identitaria: le vicende africane divennero sempre più interne, e per questa ragione l'interesse nei confronti della materia coloniale cresceva in maniera esponenziale.

La vasta eco che la battaglia di Adua ebbe in Italia, oltre alle ripercussioni dirette sulla politica africana italiana con le dimissioni del primo ministro Crispi, segnò al di là della sconfitta militare il primo vero coinvolgimento della società italiana nelle vicende d'oltremare.¹⁷³ L'onta di questa sconfitta avrebbe, secondo Calchi Novati, elevato e reso proprio nella nazione, e in particolare nei movimenti nazionalisti che poi contribuiranno prima alla formazione di una sorta di *lobby* coloniale, poi all'ascesa del fascismo, un primo germe di forte sentimento razzista che si diffonderà in maniera decisa durante il fascismo e che si concretizzerà nelle politiche razziali degli anni trenta.¹⁷⁴

Il discorso coloniale si lega al percorso di costruzione di un'identità italiana nel momento in cui il processo di educazione nazionale insiste su tematiche che entrano poi nell'essenza stessa dell'avventura coloniale e nella retorica con cui veniva narrata: la missione civilizzatrice, i geni romani, la ricerca di un prestigio nazionale e di imprese capaci di "fare gli italiani" iniziarono ad essere temi ricorrenti nella descrizione dell'oltremare quasi prescindendo dai singoli eventi coloniali. La società italiana attraverso numerose manifestazioni culturali iniziò a entrare in contatto col discorso coloniale che definiva il suo spazio attraverso le più svariate attività: i dibattiti pubblici che avvenivano nei quotidiani e nelle aule parlamentari, l'opera importante delle società geografiche e degli istituti, delle missioni, le suggestioni della letteratura da viaggio che raccontava e dava forma a dei concetti lontani geograficamente e mentalmente, contribuirono a definire non semplicemente un mondo lontano e diverso, ma anche gli strumenti cognitivi e politici con i quali confrontarsi e dominare questo orizzonte d'oltremare.¹⁷⁵

¹⁷¹ G. Finaldi, *Culture and imperialism in a 'backward' nation? The Prima Guerra d'Africa (1885-96) in Italian primary schools*, in *Journal of Modern Italian Studies*, op. cit., p. 384.

¹⁷² Cfr. N. Labanca, op. cit., p. 78.

¹⁷³ Cfr. A. Pes, *La costruzione dell'Impero Fascista, politiche di regime per una società coloniale*, op. cit., pp. 50-57.

¹⁷⁴ Cfr. G. Calchi Novati, *Il Corno d'Africa nella storia e nella politica*, SEI, Torino 1994, p. 55.

¹⁷⁵ Sono di seguito elencati alcuni lavori che hanno trattato della costruzione nella società italiana dell'idea di Africa: V. Deplano, *L'Africa in casa. Propaganda e cultura coloniale nell'Italia fascista*, Mondadori, Milano 2015; G. Monina, *Il consenso coloniale: Le società geografiche e l'Istituto coloniale italiano (1896-1914)*, Carocci, Roma 2002; C. Cerreti, *Della società geografica italiana e della sua vicen-*

Dopo la sconfitta di Adua, se si esclude l'acquisizione da parte dello Stato della colonia somala sotto forma di protettorato a seguito dell'attività commerciale di compagnie private, l'attività di politica coloniale fu marginale, probabilmente anche a seguito delle proteste dell'opinione pubblica segnata dalla disfatta del 1896. Si deve arrivare alla conquista della Libia per rivedere una mobilitazione politica e civile nei confronti di un obiettivo coloniale.

Nel corso degli anni, sul finire dell'Ottocento e nei primi anni del Novecento, si definì in maniera più chiara pure la volontà italiana di avere una pertinenza nel Mediterraneo in virtù delle numerose comunità italiane presenti nelle coste.¹⁷⁶ Pur riconoscendo l'esiguità dei territori lasciati liberi da Francia e Gran Bretagna, soprattutto dopo la dichiarazione del protettorato francese sulla Tunisia nel 1881, i governi liberali post-crispini cercarono di ritagliarsi un loro spazio d'oltremare cercando sponde diplomatiche con le grandi potenze: queste - ed in particolare la Francia con l'accordo del 1902 - decisero di venire incontro a quest'esigenza concedendo un diritto di prelazione sulla Libia, lasciapassare per la guerra italo-turca del 1911 in cui gli italiani conquistarono la Tripolitania e la Cirenaica sconfiggendo l'esercito turco, pace sancita col trattato di Losanna nel 1912.¹⁷⁷ Tuttavia la sconfitta dell'esercito turco non significò il completo controllo del territorio: questo fu più difficile del previsto e richiese un immane dispendio di energie. In particolare la Cirenaica e la regione sahariana del Fezzan non avrebbe ceduto ai colonizzatori prima della fine degli anni Venti, in pieno fascismo. Sebbene i comandi militari e politici italiani avessero preparato con cura le spedizioni in Libia, al fine di non inciampare in una seconda Adua, trascurarono un fattore fondamentale e cioè la resistenza araba del movimento *Jehad*.¹⁷⁸ Questo aspetto legato alla resistenza araba fu quasi completamente sottovalutato, in quanto negli ambienti italiani era forte la convinzione che il popolo che si andava a conquistare fosse disponibile e accogliente verso una nuova potenza europea che l'avrebbe liberato dal giogo dell'oppressione turca.¹⁷⁹ Sottolineando questo aspetto politico-militare si può evidenziare come il discorso coloniale iniziasse ad avvolgere e plasmare anche le scelte politiche: i futuri soggetti coloniali ini-

da storica, 1867-1997, Società geografica italiana, Roma 2000; A. Pes, *La costruzione dell'impero fascista. Politiche di regime per una società coloniale*, op. cit., pp. 15-70; N. Labanca, *Oltremare: storia dell'espansione coloniale italiana*, op. cit., pp. 15-128; A. Del Boca, *Gli italiani in Africa orientale, Dall'unità alla marcia su Roma*, op. cit.; G. L. Podestà, *Sviluppo industriale e colonialismo: gli investimenti italiani in Africa orientale: 1869-1897*. Giuffrè, Milano 1996; L. Goglia, F. Grassi, *Il colonialismo italiano da Adua all'Impero*, Laterza, Roma-Bari 2004; G. Finaldi, *Culture and imperialism in a 'backward' nation? The Prima Guerra d'Africa (1885-96) in Italian primary schools*, in *Journal of Modern Italian Studies*, v. 8, n. 3 (2003) pp. 374-390; L. Polezzi, *Imperial reproduction: the circulation of colonial images across popular genres and media in the 1920s and 1930s*, in *Modern Italy*, v.8, n. 1; L. Polezzi, *L'Etiopia raccontata agli italiani*, in (a cura di) R. Bottoni *L'impero fascista. Italia ed Etiopia (1935-1941)*, Il Mulino, Bologna 2008, p. 290.

¹⁷⁶ Cfr. N. Labanca, *Oltremare*, op. cit., p. 34.

¹⁷⁷ Per una panoramica sul conflitto libico cfr. F. Gramellini, *Storia della Guerra Italo-Turca 1911-1912*, Acquacalda comunicazioni, Forlì 2005; A. Del Boca, *Gli italiani in Libia. Voll. 1 & 2: Tripoli bel suol d'Amore*. Milano, Mondadori 1997.

¹⁷⁸ Cfr. H. W. Al-Hesanawi, *Note sulla politica coloniale italiana verso gli arabi libici 1911-1943*, in (a cura di) A. Del Boca, *Le guerre coloniali del fascismo*, Laterza, Roma-Bari 1991, p. 33.

¹⁷⁹ Cfr. G. Calchi Novati, *Africa, la storia ritrovata*, Carocci, Roma 2005, p. 233.

ziarono ad essere descritti come disposti ad essere sottomessi alla superiore civiltà italiana.

La conquista libica fu sospinta da un importante fetta di consenso della società italiana e in particolare da parte di movimenti nazionalisti come l'Associazione nazionalista italiana, e da ambienti politico-economici che premevano per la penetrazione in Libia in vista dell'accrescimento delle loro potenzialità, come nel caso della Banca romana, legata ad ambienti vaticani. Sebbene la conquista militare sia stata sancita con la sconfitta degli ottomani, l'effettivo controllo del territorio avverrà solo attraverso i massacri fascisti di fine anni venti.

La Grande guerra fece passare in secondo piano le velleità coloniali italiane; a seguito della stipula del Patto di Londra nel 1915 l'Italia si aspettava delle concessioni coloniali generose da parte delle potenze con le quali si era alleata, mirando a includere in caso di vittoria dell'Intesa alcuni territori degli sconfitti. Tuttavia le clausole del Patto stilate in particolare da Francia e Gran Bretagna riguardanti gli eventuali compensi per l'Italia non furono generose: la partecipazione al conflitto fu ripagata, per quanto riguarda la situazione delle colonie italiane, con rettifiche territoriali di poco conto. Il lavoro diplomatico per ottenere maggiori concessioni coloniali - visto che i gabinetti di Giolitti, Salandra, Boselli e Orlando si guardarono bene da nuove avventure militari esotiche alla luce della sconfitta di Adua, della difficile pacificazione libica e di tutte le questioni sul tavolo post-bellico - continuò invano durante la conferenza di Versailles che segnò una sconfitta per le aspirazioni italiane e un punto di non ritorno per il risentimento basato sulla retorica della "vittoria mutilata", che da lì a pochi anni confluirà nell'universo ideologico fascista compiendo il suo percorso nell'autunno 1935 con la propaganda antisocietaria in ottica di rivendicazione del ruolo colonizzatore e civilizzatore dell'Italia.

Dal liberalismo al fascismo

Per quanto riguarda il passaggio dall'epoca liberale a quella fascista, su un piano di politica coloniale e, più ampiamente di politica estera, i primissimi anni del regime mussoliniano non segnarono una netta discontinuità rispetto alle linee di politica estera del periodo precedente: secondo Angelo Del Boca la continuità nel personale e nelle strategie fu anche dettata da una mancanza di chiarezza nelle linee guida di politica estera fascista; Benito Mussolini, pur essendo stato nel 1911 fermo oppositore della guerra in Libia, passaggio questo che porterà ad un primo allontanamento dalla linea seguita dal PSI, nel corso degli anni inizierà a modificare le sue posizioni in materia di politica coloniale. Queste posizioni muteranno sia per una nuova consapevolezza del ruolo che la politica estera avrebbe potuto giocare nelle scelte interne, sia per l'opportunismo che caratterizza lo stile mussoliniano, in quanto si avvicineranno a quelle dei vari gruppi che contribuivano alla crescita e alla definizione del movimento fascista.¹⁸⁰ Tuttavia, sebbene ancora nei primi anni venti del Novecento Benito Mussolini rimarchi la differenza tra

¹⁸⁰ Cfr. R. De Felice, *Mussolini il rivoluzionario (1883-1920)*, op. cit., pp. 103-105.

«imperialismo di marca prussiana o inglese»¹⁸¹ e il modello espansionista fascista, che prevederebbe non tanto conquiste coloniali quanto «la diffusione del genio italiano nel mondo attraverso l'emigrazione»¹⁸², è evidente che le influenze di nazionalisti e futuristi spinsero per portare la questione coloniale nei primi posti dell'agenda politica fascista. Questo aspetto, letto in combinato alla sostanziale continuità del personale della carriera diplomatica e ministeriale, porta a due ordini di considerazioni: la prima riguarda la nascita di una sorta di diplomazia parallela guidata dallo stesso Mussolini che vedeva tra le sue fila suoi uomini di fiducia che potessero iniziare sotto traccia una politica estera più libera e aggressiva dai vincoli societari, contesto quest'ultimo in cui la carriera ufficiale continuava ad operare con relativa continuità col periodo liberale sotto la guida del sottosegretario agli esteri Salvatore Contarini, sostituito nel 1925 da Dino Grandi.¹⁸³ Questa sostituzione, venendo alla seconda considerazione, coincise anche con l'inizio di un periodo nuovo nelle scelte di politica estera e coloniale in cui si afferma un cambiamento nello stile più aggressivo e rivendicativo di Benito Mussolini che abbandona la linea di Contarini nel momento in cui questa avrebbe voluto comporre le questioni aperte in seguito alla delusione sugli esiti della conferenza di Versailles sempre nel quadro delle alleanze e degli strumenti esistenti dal periodo liberale.¹⁸⁴ Non è un caso che proprio nel 1925 Benito Mussolini stesse già iniziando a pensare ad una guerra di conquista dell'Etiopia.¹⁸⁵

Parallelamente al processo di fascistizzazione dello Stato e della società, che vede nel discorso sulla rivendicazione della responsabilità del delitto Matteotti da parte di Benito Mussolini in persona, nel varo delle leggi fasciatissime, nella nuova legislazione repressiva in materia di diritti associativi e civili e in generale della stretta repressiva autoritaria i suoi momenti fondanti, si assiste a questo cambiamento di stile nella politica estera: come sottolineato da Carocci, anche il clima culturale e politico europeo della seconda metà degli anni venti spinse affinché uno stile marcatamente fascista potesse palesarsi nelle scelte di una politica estera che potesse realizzare i miti del regime.¹⁸⁶ Emergono alcuni punti chiave da evidenziare per meglio analizzare il rapporto tra fascismo, politica estera e discorso coloniale: sebbene si sia evidenziata una sostanziale continuità "strutturale" nella politica estera, questa inizia a risentire della visione totalizzante e mitica che il fascismo inizia a trasformare in politiche concrete a partire dal 1925: la proiezione esterna dello Stato fascista influenzò il discorso coloniale circolante durante le prime esperienze d'oltremare liberali potenziando ed estremizzando alcuni concetti retorici già ampiamente presenti nei decenni precedenti, che tuttavia si saldarono con il progetto di rivoluzione antropologica e sociale che il fascismo si sforzò di compiere.

¹⁸¹ Discorso tenuto da Benito Mussolini il 6 febbraio 1921 a Trieste, citato in (a cura di) P. Orano, *L'espansione coloniale*, Pinciana, Roma 1936, p. 21.

¹⁸² Cfr. A. Del Boca, *Gli italiani in Africa Orientale. La conquista dell'impero*, Vol. 2, op. cit. p. 4.

¹⁸³ Cfr. E. Di Nolfo, *Mussolini e la politica estera italiana (1919-1933)*, Cedam, Padova 1960, pp. 35-36; R. De Felice, *Mussolini il rivoluzionario*, op. cit., pp. 23-365.

¹⁸⁴ Cfr. A. Del Boca, *Gli italiani in Africa Orientale. La conquista dell'impero*, Vol. 2, op. cit., p. 5.

¹⁸⁵ Cfr. A. Sbacchi, *Il colonialismo italiano in Etiopia 1936-1940*, op. cit., p. 2.

¹⁸⁶ Cfr. G. Carocci, *Storia del fascismo*, Newton & Compton, Roma 2003, p. 101.

La riconquista fascista della Libia

La conquista della Libia segnò in qualche maniera la continuità con gli obiettivi politici liberali, ma abbracciò anche l'arco temporale in cui lo Stato italiano subì la stretta autoritaria fascista, con conseguenze notevoli soprattutto nelle modalità con le quali il regime decise di "pacificare" il territorio formalmente conquistato nel 1911-12. Nicola Labanca afferma che la «riconquista» del territorio libico e in particolare della Tripolitania e della Cirenaica in realtà fu una vera conquista pianificata dagli ultimi governi liberali e messa in pratica durante i primi anni della dittatura fascista,¹⁸⁷ durante i quali la "politica degli Statuti" ovvero degli accordi con le varie entità locali venne abbandonata in favore di un'aggressività giustificata dai miti fondanti che animavano il fascismo.

Con l'avvento di Mussolini al potere non ci si trovò davanti ad un semplice *maquillage* stilistico della condotta della politica estera italiana: in sostanza la politica estera doveva riflettere i miti della potenza, dello Stato forte, dell'eredità romana, e nel corso degli anni questi elementi retorici diverranno costitutivi della narrazione che il fascismo diede sulla sua azione fuori dai confini della patria. Sebbene in Libia già dai primissimi anni venti i governi liberali intensificarono la loro attività, fu dal 1925 in poi che il problema coloniale divenne centrale acquisendo notevole risonanza in particolare nel dibattito pubblico attraverso la sempre maggiore opera della propaganda fascista.¹⁸⁸ La questione coloniale divenne centrale anche perché incastonata nel più ampio disegno fascista di critica nei confronti della Società delle Nazioni; questa critica, imbevuta nella retorica della vittoria mutilata e nella rivendicazione del ruolo primario che spettava all'Italia nell'arena internazionale, divenne strumentale alla concretizzazione dei miti fascisti nell'azione politica internazionale: in particolare, nonostante la continua ricerca di sponde diplomatiche nella Francia e nella Gran Bretagna,¹⁸⁹ il fascismo poté iniziare a mostrare agli italiani come lo stile, la retorica, i miti che animavano la sua ideologia potessero divenire concreti e trasformare l'Italia da nazione "mutilata" a Stato forte che offriva un suo modello di civilizzazione e che trovava al contempo soluzioni ai problemi interni.

In Libia, e in particolare in Tripolitania, l'attività del governatore Volpi prima e di Emilio de Bono poi riuscì a placare gradualmente la resistenza locale: abbandonata la linea politica liberale, Benito Mussolini fece della riconquista militare lo strumento principale per attuare la colonizzazione del Paese mediterraneo;¹⁹⁰ Calchi Novati sottolinea che il dato nuovo di queste operazioni, tra il 1925 e il 1930, fu l'impiego di colonne mobili formate da battaglioni coloniali composti da libici ed eritrei, equipaggiati con gli strumenti tecnici più moderni, che permisero anche la conquista della regione meridio-

¹⁸⁷ Cfr. N. Labanca, *Oltremare*, op. cit., pp. 140-141.

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 145.

¹⁸⁹ Che portarono a piccole rettifiche territoriali in Libia e l'acquisizione dell'Oltregiuba in Somalia, rettifiche propiziate dall'attività diplomatica liberale ma che Mussolini poté rivendicare come sue nel 1924; cfr. G. Calchi Novati, *Africa, la storia ritrovata*, op. cit., pp. 134-140.

¹⁹⁰ Per una panoramica esaustiva sulle vicende coloniali italiane in Libia cfr. A. Del Boca, *Gli italiani in Libia*, op. cit.

nale desertica del Fezzan.¹⁹¹ Lo sdoganamento dello strumento militare e della violenza divenne ancora più palese quando, abbandonata definitivamente la “politica degli Statuti” nel 1927, rimaneva il problema del controllo effettivo della Cirenaica, regione in cui operava la confraternita senussita, che fu debellata con quella che Angelo Del Boca ha definito la “svolta del 1929”, in cui si ruppe la tregua con il capo spirituale della confraternita guidata Omar al Muktar. Sebbene l’azione di Pietro Badoglio cercò in qualche maniera di attuare una strategia conciliativa nei confronti della Senussia, la situazione si arenò e da Roma venne nominato come vice-governatore della Cirenaica il generale Rodolfo Graziani, col chiaro intento di reprimere ad ogni costo la resistenza; e infatti l’azione di Graziani non usò mezze misure e si basò esclusivamente sullo scontro militare senza alcuna riserva, arrivando addirittura alla deportazione di diverse decine di migliaia libici, confinati in veri e propri campi di concentramento in situazioni disumane, insieme ad azioni violente che sterminarono in particolare gli abitanti della regione del Gebel cirenaico riducendone di almeno un terzo la popolazione. Tra il 1929 e il 16 settembre 1931, data simbolica in cui gli italiani impiccarono il vecchio Omar al Muktar, capo e simbolo della resistenza, il territorio libico fu teatro di violenze che ben poco avevano da spartire con la civilizzazione propagandata in patria.

Nel 1932 la Libia fu pacificata, Mussolini poté rivendicarne la conquista anche se la politica di colonizzazione demografica, vero obiettivo del governo fascista che avrebbe permesso di alleggerire la pressione demografica nel meridione convogliando i flussi migratori in territori sotto il dominio italiano, non ottenne i risultati sperati.¹⁹² Nonostante le difficoltà incontrate per ottenere il dominio sul territorio libico la conquista della “quarta sponda” avvenne proprio negli anni in cui il culto della romanità divenne parte integrante del programma di fascistizzazione culturale e sociale coincidente con l’avvento dell’era Starace alla guida del PNF.¹⁹³ Di conseguenza la conquista della colonia libica poté essere mostrata come realizzazione dei miti che in quegli anni andavano a formare organicamente e insistentemente il culto dello Stato fascista erede della romanità e portatore di valori immutabili.

Questo contesto culturale, sociale e politico fu propizio per la creazione di un’esigenza imperiale che potesse rispondere a diversi ordini di aspirazioni riconducibili a valutazioni non solamente politiche. Mussolini cercava, in particolare attraverso i suoi discorsi, di creare artificialmente questa esigenza in modo da poter rafforzare l’immagine dello Stato fascista così da giustificare da un lato le sue scelte politiche, dall’altro per alimentare i miti che erano posti a fondamento dell’azione fascista, come

¹⁹¹ Cfr. G. Calchi Novati, *Africa, la storia ritrovata*, op. cit., p. 138.

¹⁹² Per un resoconto sulla colonizzazione demografica ed agricola in Libia cfr. F. Cresti, *Oasi d’italianità. La Libia della colonizzazione agraria tra fascismo, guerra e indipendenza (1935-1956)*, SEI, Torino 1996.

¹⁹³ Per quanto concerne il mito di Roma e della romanità per il fascismo cfr. J. Nelis, *Constructing fascist identity: Benito Mussolini and the myth of Romanità*, in *Classical World*, v. 100, n. 4 (2007), pp. 391-415; sulla segreteria Starace cfr. R. De Felice, *Mussolini il duce. Gli anni del consenso (1929-1936)*, op. cit., pp. 216-248.

quello della persona del duce, della Potenza e della Grande Proletaria;¹⁹⁴ questi concetti, che partivano dal vertice della gerarchia fascista, si diffusero ramificandosi a cascata in innumerevoli manifestazioni artistiche, culturali, sociali e pedagogiche, con declinazioni differenti e con, in termini discorsivi, enunciati emergenti che andavano a definire - o meglio ridefinire - i limiti del discorso coloniale divenuto, nei primi anni Trenta del Novecento, parte integrante del più ampio discorso fascista sull'identità nazionale.

Attraverso quest'opera il fascismo poté con forza rivendicare una sua propria linea di politica coloniale, tesa non semplicemente alla realizzazione di progetti economici e militari o alla risoluzione di questioni sociali: l'impero era il compimento di quella rivoluzione attraverso cui il fascismo rileggeva la sua azione nella storia d'Italia, e il modo più convincente per raccontare agli italiani la novità fascista e il suo progetto di bonifica antropologica, sociale e culturale. Nell'interpretazione data da Carocci si afferma che la politica estera era pensata per realizzare i miti che animavano il fascismo,¹⁹⁵ e in qualche modo quest'impostazione supera la priorità che Renzo De Felice attribuisce all'agire politico rispetto alle manifestazioni culturali del fascismo.¹⁹⁶ Non è semplice stabilire correlazioni e dipendenze tra elementi culturali e volontà politica, e la ricerca delle motivazioni che spinsero ad organizzare in maniera grandiosa l'impresa etiopica del 1935 non fa altro che confermare questa difficoltà.

I motivi interni e internazionali che spinsero verso la guerra d'Etiopia

La critica storiografica ha posto l'accento su diversi ordini di motivazioni che spinsero Mussolini a preparare la conquista dell'Etiopia, da sempre meta prediletta che attirava l'attenzione dei sostenitori del colonialismo italiano; sebbene a seconda delle diverse impostazioni di ricerca si sottolinei la preminenza di un fattore rispetto un altro, è indubbio che furono molteplici le ragioni che spinsero il duce, nei primissimi anni trenta, a pianificare una guerra coloniale che garantisse la vendetta della sconfitta patita ad Adua nel 1896. Alberto Sbacchi decide di iniziare il suo "Il colonialismo italiano in Etiopia" affermando quasi provocatoriamente che «in realtà gli studiosi non sanno quali siano stati i motivi reali per la conquista dell'Etiopia»,¹⁹⁷ sostenendo poi che queste motivazioni sono molteplici e intrecciate tra loro e soprattutto che solo uno sguardo ampio sulla situazione interna e internazionale permette di comprendere al meglio il livello di premeditazione/progettazione e l'incidenza dell'impresa etiopica nel corso della storia del fascismo.

Sebbene elencare tutti i possibili moventi che spinsero Benito Mussolini a predisporre l'invasione dell'Etiopia sia lavoro impegnativo e per certi aspetti mai esaustivo,

¹⁹⁴ Cfr. A. Pes, *Un impero di parole: l'Africa orientale italiana nei discorsi di Benito Mussolini*, in (a cura di) B. M. Carcangiu, T. Negash, *L'Africa orientale italiana nel dibattito storico contemporaneo*, Carocci, Roma 2007, p. 289.

¹⁹⁵ Cfr. G. Carocci, op. cit., p. 101.

¹⁹⁶ Cfr. R. De Felice, *Mussolini il Duce: gli anni del consenso (1929 - 1934)*, op. cit., pp. 106-107.

¹⁹⁷ A. Sbacchi, op. cit., p. 1. Il lavoro di Sbacchi, più che addentrarsi nella ricerca e nella fase preliminare, si concentra sui progetti di colonizzazione e su come fu amministrata la colonia dagli italiani.

Angelo Del Boca fa un sunto di quelle che possono essere ritenute le motivazioni principali, affermando che alcuni studiosi come Franco Catalano e Giorgio Rochat abbiano posto l'accento sulle ragioni di natura interna ed in particolare economica visto che la crisi del 1929 aveva posto in ginocchio l'Italia e il fascismo, non volendo svalutare la lira, decise che la soluzione per riattivare la produzione sarebbe stata una guerra non europea.¹⁹⁸ Anche Calchi Novati, rimarcando l'anacronismo dell'impresa etiopica e connotandola più come anticipo dell'imminente conflitto mondiale piuttosto che come un sussulto dell'età degli imperiali, sostiene che il regime abbia approfittato di una congiuntura internazionale favorevole che avrebbe permesso il riassetto e l'espansione dei domini coloniali italiani al fine di trarne vantaggi economici: citando Giuseppe Maione viene affermato che «è proprio nell'anno di maggiore difficoltà dell'Italia rispetto al mercato internazionale che Mussolini decide "irrevocabilmente" di intraprendere una spedizione nell'Africa orientale per conquistare l'Etiopia».¹⁹⁹

Coerentemente con questa impostazione altri storici hanno posto l'accento su motivazioni prettamente interne alla situazione italiana, soffermandosi non tanto sui fattori economici bensì su quelli legati al prestigio e all'esaltazione della potenza nazionale che vendicava il recente passato infausto e che avrebbe potuto confermare il processo di totalizzazione della vita pubblica.²⁰⁰ Nicola Labanca sostiene che le motivazioni interne si legavano in particolare alla necessità di dimostrare che l'opera di fascistizzazione sociale e culturale che si stava ponendo in essere con decisione non era un semplice argomento propagandistico.²⁰¹ Di nuovo emerge la correlazione tra i miti fascisti e la loro concretizzazione in un'azione di politica estera che fosse marchiata indissolubilmente dai caratteri fascisti. L'impero, immaginato e poi rappresentato, diveniva quindi lo spazio ideale e discorsivo nel quale risolvere i problemi interni legati sia alle difficoltà economiche che seguirono la crisi del 1929, sia alle questioni croniche che affliggevano l'Italia legate al sovrappopolamento, al divario tra nord e sud, alla difficile conversione dal sistema economico basato sul settore agro-pastorale a quello industriale. Da questo punto di vista la prospettiva coloniale pare piegarsi davanti alla prospettiva nazionale, tanto che «Mussolini è deciso a presentare l'impresa non come una campagna coloniale, ma come una guerra nazionale; non come un fenomeno dell'imperialismo ma come atto popolare, rivoluzionario».²⁰² Si completa, nella preparazione concreta e propagandistica della guerra d'Etiopia, il percorso da una politica estera di stampo liberale ad una più spiccatamente fascista, tracciato prima con il cambiamento di stile poi con

¹⁹⁸ Cfr. F. Catalano, *L'economia italiana di guerra*, Istituto nazionale per la storia del movimento di liberazione, Milano 1969; G. Rochat, *Il colonialismo italiano*, op. cit.

¹⁹⁹ G. Maione, *L'imperialismo straccione. Classi sociali e finanza di guerra dall'impresa etiopica al conflitto mondiale (1935-1943)*. Il mulino, Bologna 1979, p. 107, citato in G. Calchi Novati, *L'Africa d'Italia*, op. cit., p. 103.

²⁰⁰ Federico Chabod scrive a tal proposito che «Essenziale è invece nel pensiero di Mussolini il motivo politico, cioè la pura potenza, il prestigio della nazione [...] È la legge fatale delle dittature, il successo all'esterno destinato a compensare la perdita della libertà all'interno». F. Chabod, *L'Italia contemporanea 1918-1948*, Einaudi, Torino 1961, p. 91, citato da A. Del Boca, op. cit., p. 290.

²⁰¹ Cfr. N. Labanca, *Oltremare*, op. cit., pp. 183-184.

²⁰² A. Del Boca, *Gli italiani in Africa Orientale. La conquista dell'impero*, op. cit., p. 265.

l'avvicinamento degli uomini e delle linee politiche: sebbene già dai primi anni del suo potere Mussolini pose l'elemento retorico del primato della civiltà italiana come linea-guida della sua azione diplomatica, questo mito del primato di civiltà poté essere trasformato in azione solo nella metà degli anni trenta e nei confronti di uno Stato come l'Etiopia non smembrato dallo *scramble* coloniale e in cui lo schiavismo e altre istituzioni potevano essere mostrate in Italia come ottimi pretesti per giustificare la missione civilizzatrice.²⁰³

Le sopraelencate tesi accordano una priorità maggiore a tutta quella serie di motivazioni che spiegano la decisione di procedere alla preparazione della guerra coloniale del 1935 come conseguenza di particolari fattori interni politici, economici, sociali, ideologici; tuttavia il contesto internazionale non va posto in secondo piano se si vuole comprendere la tempistica e la natura stessa della strategia italiana per la conquista dell'Etiopia; anzi secondo Renzo De Felice la situazione interna con tutte le sue implicazioni non può essere considerata il movente principale che ha spinto il regime ad armarsi per la guerra in Africa: questo perché secondo lo storico la situazione economica non era nel suo punto più negativo - al contrario di quanto affermato da Giuseppe Maione - e segnava invece i primi segni di ripresa; in secondo luogo il regime godeva di stabilità e consenso quindi non era strettamente necessario imbarcarsi in un'impresa così impegnativa, che tra l'altro suscitava qualche timore, solo per obiettivi ideologico-politici; anche la ricerca del prestigio e l'assecondare il carattere nazionalista e imperialista del fascismo non sono argomenti esaustivi per spiegare i motivi della pianificazione dell'impresa. Alla luce di queste considerazioni De Felice afferma che non tanto i fattori interni, tenuti comunque in considerazione, ma piuttosto il contesto internazionale spinse Mussolini a rompere gli indugi iniziando i preparativi per la campagna d'Etiopia. La tesi defeliciana, coerentemente all'immagine del Mussolini opportunista emergente dalla sua approfondita bibliografia, sostiene che il contesto internazionale offrì al duce la convinzione che «*solo in quel momento* nessuna delle grandi potenze gli avrebbe potuto impedire di espandersi in Etiopia».²⁰⁴ Il fattore internazionale viene indicato prevalente anche nell'analisi di Carocci, che concordando con De Felice sul fatto che la guerra si sarebbe inserita in un contesto di miglioramento economico, afferma anche che Mussolini contava sulle sponde diplomatiche più o meno evidenti di Francia e Gran Bretagna e sul fatto che nelle sue previsioni la Germania non avrebbe provocato tensioni in Europa prima del 1937; alla luce di queste considerazioni e per aumentare il suo consenso il duce ricorse ad un'impresa che affascinasse le masse ben più degli strumenti di politica interna e propagandistica fino ad allora usati.²⁰⁵ Anche Bahru Zewde sostiene che il fattore di politica estera sia stato determinante, in quanto le frustrazioni per le mancate concessioni nei territori irredenti dopo la Prima guerra mondiale si riversarono in una ricerca di gloria e prestigio in Africa; tuttavia lo storico pare troppo *tranchant* quando

²⁰³ Cfr. A. Pes, *La costruzione dell'impero fascista. Politiche di regime per una società coloniale*, op. cit., p. 102.

²⁰⁴ R. De Felice, *Mussolini il duce. Gli anni del consenso (1929-1936)*, op. cit., p. 614.

²⁰⁵ Cfr. G. Carocci, op. cit., pp. 108-109.

parla di fallimento “globale” del fascismo sul fronte interno come causa ulteriore che spinse alla conquista coloniale.²⁰⁶

Al di là della ricerca di una classificazione delle motivazioni che portarono alla preparazione della guerra d’Etiopia, la storiografia e in particolare quella più recente concorda sul fatto che fattori interni e internazionali agirono in concerto al fine di determinare il periodo giusto e la motivazione decisiva affinché si rompessero gli indugi in Benito Mussolini; dalla Marcia su Roma egli pose in maniera sempre più insistente la questione coloniale non solo nell’agenda politica ma anche in quella sociale e culturale; l’orizzonte coloniale, così come la gran parte dell’attività del governo fascista, entrò per esplicito volere del duce «nelle case dei cittadini [...] soprattutto trasferendo, solo apparentemente, il luogo della decisione della politica coloniale dalla sede dei ministeri alle piazze delle città italiane»,²⁰⁷ trasformando tale evento nel picco più alto del consenso nei confronti del regime.²⁰⁸ I miti della Potenza italiana, la suggestione della Grande proletaria che si è mossa e i richiami all’eredità romana, diffusi sistematicamente e con diverse declinazioni, erano personificati e concretizzati da Mussolini, che li offriva come ispiratori delle scelte politiche di cui la sua persona si faceva garante e profeta. Per questa ragione l’evento coloniale non poteva essere considerato una semplice impresa bellica di politica estera, ma il compimento di un percorso che avrebbe visto rinascere la civiltà italiana sotto le bandiere del littorio. Di conseguenza la preparazione di questa impresa non doveva lesinare uomini e mezzi al fine di garantire una vittoria sicura che avrebbe avuto i caratteri fascisti.

La pianificazione della conquista dell’impero

Bahru Zewde ha osservato che dalla fine degli anni venti, parallelamente alla stipula del Trattato di pace ed amicizia italo-etiope del 1928 e alla pacificazione sanguinaria della Libia, il governo fascista avrebbe perseguito un disegno ben più aggressivo ispirato a quello predisposto a fine Ottocento prima della conquista di Adua, consistente nella combinazione tra *politica Tigrina* che incitava la sovversione nei confronti dell’entità imperiale centrale attraverso accordi con i ras settentrionali dissidenti e *politica Scioana* più diretta alla persuasione dei principi dell’Etiopia centrale sulle buone intenzioni italiane.²⁰⁹ Secondo Alberto Sbacchi già dal 10 luglio 1925 Mussolini avrebbe iniziato a pensare a come concretizzare un possibile conflitto coloniale per conquistare l’Etiopia; tuttavia il momento propizio sarebbe capitato diversi anni dopo.²¹⁰ Il progetto concreto e irreversibile che avrebbe portato alla guerra del 1935 fu avviato, secondo l’analisi di Renzo De Felice, nel 1932: attraverso lo studio comparato di numerosi do-

²⁰⁶ Cfr. B. Zewde, *A history of modern Ethiopia, 1855–1974*, Addis Ababa University Press, Addis Abeba 1991, p. 152, dove lo storico afferma «The failure of Fascism on the domestic front also made it necessary to embark on colonial adventure as a diversionary tactic».

²⁰⁷ A. Pes, *La costruzione dell’impero fascista. Politiche di regime per una società coloniale*, op. cit., p. 104.

²⁰⁸ Cfr. R. De Felice, *Mussolini il duce. Gli anni del consenso (1929-1936)*, op. cit., S. Colarizi, *L’opinione degli italiani sotto il regime, 1929-1943*, Laterza, Roma-Bari 1991.

²⁰⁹ Cfr. B. Zewde, op. cit., p. 152.

²¹⁰ Cfr. A. Sbacchi, op. cit., p. 2.

cumenti prodotti dai membri del governo fascista, emerge che in quell'anno Mussolini incaricò il ministro delle colonie Emilio De Bono al fine di compiere una missione ispettiva in Eritrea propedeutica alla stesura di un piano di conquista dell'altipiano etiopico.²¹¹ Da questo momento in poi sia l'azione interna, con una propaganda sempre più ispirata dai miti della potenza, della Grande proletaria, dell'eredità romana e dalla prospettiva di risoluzione dei problemi interni attraverso la conquista d'oltremare, sia quella internazionale, con trattative a vari livelli per garantire un sostanziale *nulla osta* alle rivendicazioni coloniali italiane, salirono nei primi posti dell'agenda politica fascista. Tra il 1933 e il 1934 numerose furono le riunioni in cui sovente lo Stato maggiore - in particolare il suo capo, il maresciallo Badoglio - mosse critiche alle previsioni di una guerra che secondo De Bono si sarebbe potuta risolvere essenzialmente in termini coloniali, ovvero impiegando un ristretto numero di truppe e mezzi; secondo la ricostruzione data da Nicola Labanca nel corso di un incontro del maggio 1934 si delineò la possibilità di provocare un incidente di frontiera in modo che l'Italia non potesse essere accusata di aggressione; quello che successe pochi mesi dopo nell'oasi somala di Ual-Ual,²¹² posta al confine con l'Etiopia in un territorio conteso, non fece che aumentare la convinzione nel duce che l'obiettivo non poteva essere che «la distruzione delle forze armate abissine e la conquista totale dell'Etiopia. L'impero non si fa altrimenti»²¹³. Da questa affermazione ed a seguito della preparazione che avveniva da ormai numerosi mesi, si capisce che la guerra coloniale era divenuta una vera e propria impresa fascista in cui non erano ammessi errori militari, caratterizzata da strumenti moderni e dal coinvolgimento nazionale, una guerra *totale* sia per il tipo di conquista che si andava configurando e sia per il grado di partecipazione a cui gli italiani erano chiamati. Questo carattere rivoluzionario e popolare che la guerra assunse nell'idea del duce permette di comprendere in pieno il documento del 30 dicembre 1934 che contiene le "Direttive e piano d'azione per risolvere la questione italo-abissina" analizzato da Del Boca e dalla cui lettura emergono spunti che giustificano l'intransigenza italiana a seguito dell'incidente di Ual-Ual dove un problema diplomatico si trasforma in *problema di forza*;²¹⁴ nel documento si fa riferimento

²¹¹ Cfr. R. De Felice, *Mussolini il duce. Gli anni del consenso (1929-1936)*, op. cit., pp. 604-605.

²¹² L'incidente di Ual-Ual - complesso di pozzi utilizzato dai pastori nomadi - avvenne nei territori dell'Ogaden, regione facente parte della Somalia italiana secondo l'amministrazione coloniale, che dal 1930 vi installò un presidio di *Dubat*; questa pretesa era tuttavia osteggiata dall'imperatore etiopico Haile Selassie, che rivendicava l'Ogaden come regione appartenente all'Etiopia. Inoltre gli inglesi, presenti e interessati alle dispute della zona, appoggiavano le rivendicazioni etiopiche e parteciparono ad una commissione mista che aveva il compito di dirimere le dispute di confine con l'amministrazione italiana. Durante un incontro tra la commissione anglo-etiopica e gli italiani, alcuni aerei italiani sorvolarono il campo etiopico e spararono alcuni colpi d'arma da fuoco; il 5 dicembre 1934 Ual-Ual fu teatro di uno scontro militare che causò la morte di circa 20 dubat; per contro, anche a testimonianza della sproporzione nella reazione militare italiana, ci furono almeno a 300 morti etiopi. La controversia fu elevata alla Società delle Nazioni, che impiegò colpevolmente troppo tempo per arrivare ad una soluzione, che giunse quando era già iniziata la campagna d'Etiopia. Per un approfondimento sull'incidente di Ual-Ual cfr. A. Del Boca, *Gli italiani in Africa Orientale. La conquista dell'impero Vol. 1*, op. cit., pp. 245-291; D. Quirico, *Lo squadrone bianco*, Mondadori, Milano 2002; R. Cimmaruta, *Ual-Ual*, CLU, Genova 2009.

²¹³ Promemoria *Direttive e piano d'azione per risolvere la questione italo-abissina* di Benito Mussolini del 30 dicembre 1934, citato in N. Labanca, *Oltremare*, op. cit., p. 187.

²¹⁴ Conservato nell'Archivio Centrale dello Stato, Fondo Badoglio, busta 4, n. 127 ed analizzato da Angelo Del Boca in *Gli italiani in Africa Orientale. La conquista dell'impero*, op. cit., pp. 255-257.

alle varie posizioni di personaggi vicini al duce, ed emerge con chiarezza l'intenzione di muovere una guerra senza risparmio di energie, uomini e mezzi: uno scontro nazionale che si caratterizzerà per il suo carattere spiccatamente fascista; si descrive poi il contesto europeo che garantirebbe, secondo il duce, un sostanziale lasciapassare alle aspirazioni italiane, sottovalutando quella che sarà invece la reazione contraria alla guerra nell'opinione pubblica inglese e francese. Il documento, in cui non si discute alcun progetto di colonizzazione demografica o di sfruttamento economico - a testimonianza, secondo Del Boca, dell'assenza di una motivazione predominante legata alla risoluzione dei problemi economico-demografici in patria - si conclude affermando che l'Etiopia è «l'ultimo lembo d'Africa senza padroni europei»²¹⁵ e giustificando quindi la conquista militare e l'imposizione di istituzioni considerate esempi di civiltà.

Queste linee guida dettate da Mussolini alla fine 1934 prefigurano quello che sarà poi lo sviluppo della fase bellica e di amministrazione della futura Africa Orientale Italiana, con dei principi che poi si trasformeranno in azioni militari e in norme vigenti nell'impero. Sebbene nei mesi che intercorsero tra la definizione di queste direttive e l'azione militare ci furono diversi approcci tra Italia, Gran Bretagna, Francia ed Etiopia in seno alla Società delle Nazioni per cercare di risolvere la controversia causata dall'incidente di Ual-Ual, per Angelo Del Boca questa volontà di conciliazione fu solo apparente e servì al duce per guadagnare tempo al fine di preparare al meglio l'attacco militare.²¹⁶ Tra l'inverno e l'estate del 1935 ci furono diversi incontri tra i vertici di Italia, Francia e Gran Bretagna, e significativo è il patto Mussolini-Laval del 7 gennaio che sostanzialmente nella sua parte segreta garantiva il lasciapassare francese alle aspirazioni italiane nel Corno. Sempre nel gennaio 1935 Mussolini notificò alla Gran Bretagna la sua intenzione di agire in Etiopia, ma secondo la ricostruzione di Alberto Sbacchi Londra non diede risposta e il duce considerò questo silenzio un assenso, silenzio ambiguo che si ripeté nella primavera dello stesso anno a Stresa in occasione dell'accordo sul contenimento del riarmo tedesco.²¹⁷ Probabilmente le potenze liberali europee erano convinte che concedendo a Mussolini di agire senza particolari ostacoli in Africa si sarebbe scongiurata l'alleanza tra i fascismi europei, convinzione errata visto l'avvicinamento avvenuto negli anni successivi.

Tra la primavera e l'estate del 1935 la preparazione alla guerra divenne sempre più palese, e la propaganda divenne un efficace strumento di coinvolgimento della nazione all'impresa descritta come cruciale per il destino dell'Italia; soprattutto a partire dal mese di giugno, in concomitanza con il momento in cui la Gran Bretagna avrebbe dovuto scegliere se appoggiare o meno l'Etiopia nell'arbitrato societario sull'incidente di Ual-Ual, i toni della propaganda divennero sempre più anti-societari, prefigurando la grande campagna anti-sanzionista dell'autunno 1935 e soprattutto ridefinendo e rafforzando il mito della Grande proletaria.²¹⁸ La necessità di una diffusione capillare dei miti

²¹⁵ *Ivi.*

²¹⁶ *Ibidem*, p. 257.

²¹⁷ *Cfr.* A. Sbacchi, *op. cit.*, p. 4.

²¹⁸ *Cfr.* A. Del Boca, *Gli italiani in Africa Orientale. La conquista dell'impero Vol. 1*, *op. cit.*, p. 284.

e delle suggestioni imperiali fece elevare al rango di ministero il sottosegretariato della Stampa e Propaganda, il quale per la sua azione pose l'accento non solamente sui canali tradizionali di diffusione culturale ma soprattutto sui nuovi mezzi di comunicazione di massa come la radio e il cinema, che in un contesto autoritario e di scarsa alfabetizzazione divennero strumenti pedagogici e di propagazione notevole dei concetti e dei fatti mediati dal potere. Usando le parole di Nicola Labanca «la propaganda colonialista del fascismo del 1935-36 [...] non nasceva dal nulla. La sua forza consisteva nel far leva su antichi stereotipi e vecchi retaggi. Per quanto moderna nella forma - cinematografica, radiofonica, giornalistica, fotografica - il contenuto [...] aveva aspetti tradizionali, se non proprio atavici».²¹⁹ La rielaborazione di vecchi stereotipi sull'Africa era implicita nel mito dell'italiano civilizzatore e della sua figliolanza con la stirpe romana, esempio di potenza e di eternità, così come l'onta di Adua e la vittoria mutilata erano concetti che provocavano il risentimento che si sarebbe trasfuso nella partecipazione emozionale e fisica alla conquista dell'Impero e quindi del posto al sole per la Grande proletaria.

Le fasi dell'avanzata militare

Una volta definito il contesto interno e internazionale ed aver accennato, seppur brevemente, ai motivi che spinsero Mussolini a rompere gli indugi e a preparare la nazione alla conquista dell'Etiopia, rimane da analizzare la fase prettamente bellica e l'organizzazione della neonata Africa Orientale Italiana - AOI -. Nelle intenzioni del fascismo bisognava bilanciare da un lato il proposito di regalarsi un'impresa epica da offrire agli italiani in modo da farli aderire al progetto politico e culturale del fascismo; dall'altro era necessario, nonostante i proclami, fare sì che la campagna d'Etiopia non sconvolgesse gli equilibri europei. Per questa ragione nell'agosto 1935 il Ministero delle Colonie predispose tre diversi progetti per un ipotetico protettorato in Etiopia, in cui si delineava un ventaglio di ipotesi di governo che aveva come programma minimo il controllo diretto dei territori non Amhara e un controllo sugli altri lasciati apparentemente in mano ad Haile Selassie; invece il programma massimo prevedeva un protettorato simile a quello francese in Marocco,²²⁰ in cui si sarebbe comunque lasciata la struttura di potere tradizionale come facciata e l'autorità effettiva sarebbe stata esercitata dagli italiani.

²¹⁹ N. Labanca, *Oltremare*, op. cit., p. 251.

²²⁰ Cfr. A. Sbacchi, op. cit., pp. 4-6. Alberto Sbacchi sostiene a tal proposito, visto anche il tentativo di contatto con Haile Selassie del dicembre 1935 per una soluzione pacifica del conflitto, che Mussolini mirasse ad un semplice protettorato sull'Etiopia e che in realtà egli avesse mandato le truppe in Africa «per mostrare al mondo che faceva sul serio» (p. 10). In realtà già da mesi prima il duce stava organizzando una guerra vera e propria, e, come si mostrerà in seguito, egli avesse più volte ribadito che l'Etiopia si sarebbe dovuta conquistare *manu militari* e con strumenti che avrebbero dovuto annientare l'avversario costringendolo alla resa totale, utilizzando ad esempio i gas tossici e i bombardamenti aerei. Posizione meno netta nei confronti del progetto di devoluzione del potere è quella di Bahru Zewde, secondo cui sebbene gli italiani all'inizio pensassero di governare il Paese attraverso la nobiltà locale o *Masafent*, per la natura e la prassi totalitaria del potere fascista questo non avvenne. (B. Zewde, op. cit., p. 167). Secondo Alessandro Pes la collaborazione con l'*élite* etiopica, presupposto ideale per il protettorato, e più in generale ogni tipo di devoluzione ai locali di funzioni amministrative acquisite per *debellatio*, in realtà non fu presa in considerazione e non si concretizzò visto, tra le altre cose, l'obbligatorietà dell'atto di sottomissione al potere italiano per la nobiltà etiope imposto immediatamente una volta dichiarato l'impero (cfr. A. Pes, *La costruzione dell'Impero Fascista, politiche di regime per una società coloniale*, op. cit., p. 129).

Tuttavia non ci fu tempo di discutere queste proposte - e soprattutto di applicarle vista la fuga di Haile Selassie nel maggio 1936 - in quanto il 3 ottobre 1935 iniziò l'avanzata militare sul fronte nord, dall'Eritrea verso il Tigrai, con le truppe comandate da Emilio De Bono, sostituito poche settimane dopo da Pietro Badoglio. Pochi giorni dopo, il 5 ottobre, Rodolfo Graziani avrebbe iniziato l'avanzata sul fronte sud, risalendo dalla Somalia verso la conquista dell'Amhara. Il tentativo di soluzione diplomatica prospettato da Francia e Gran Bretagna, il piano Hoare-Laval, cercò in extremis di fermare l'avanzata ma, bloccato dalle opinioni pubbliche francesi e inglesi sensibili all'usurpazione di sovranità di uno Stato membro della Società delle Nazioni, non fece altro che dare adito ad una violenta campagna anti-societaria per le sanzioni economiche imposte all'Italia nel novembre 1935 e in generale contro quelle "plutocrazie" che impedivano all'Italia proletaria di raggiungere il suo posto al sole.

Furono centinaia di migliaia i militari e i civili - truppe regolari, camicie nere, ascari, operai, personale di servizio, cronisti, manodopera di varia natura - che presero parte al conflitto, armati con artiglieria e strumenti tecnologicamente all'avanguardia, a testimonianza del fatto che la guerra che si combatteva di coloniale aveva ben poco, come sostiene Labanca;²²¹ secondo Giorgio Rochat la lotta per la conquista dell'Etiopia, è stata di livello nazionale non perdendo tuttavia le classiche «caratteristiche dello scontro coloniale»;²²² scontro nazionale poiché ha visto un forte coinvolgimento della nazione intera mobilitata da una forte propaganda basata sul riscatto nazionale, sui miti imperiali e sulla missione civilizzatrice, e poiché c'era stato un ampio dispiegamento di uomini e mezzi con circa 330.000 militari nel maggio 1936, ai quali vanno sommate le altre figure che completavano i ranghi della spedizione; tuttavia rimanevano alcune caratteristiche del conflitto coloniale vista la disparità tra invasori e indigeni in mezzi e tecnologie, l'ambiente di guerra ostile e poco noto ai colonizzatori, il rifiuto di riconoscere dignità all'avversario, il ricorso a metodi terroristici di guerra. Dai telegrammi inviati da Mussolini a De Bono, soprattutto le settimane prime dell'attacco, si intuisce da una parte il fallimento e l'inutilità di ogni tentativo di sistemazione o appagamento delle richieste italiane in sede societaria, dall'altro il carattere totale e fascista che la vittoria avrebbe dovuto assumere agli occhi del duce e della nazione.²²³

Già dall'estate del 1935 in Somalia e soprattutto in Eritrea si erano iniziate ad accumulare le truppe italiane; le due colonie si erano trasformate in enormi campi militari da cui iniziare l'avanzata verso l'altipiano etiopico. Nella prima fase della guerra Emilio De Bono conquistò subito Adua e Adigrat, anche per il fatto che trovò una scarsa resistenza dell'esercito etiopico che, per ragioni tattiche e soprattutto diplomatiche - per mostrare al mondo l'aggressione italiana - sfuggì al confronto diretto ritirandosi più all'interno verso il Tigrai.²²⁴ Nonostante ciò De Bono incontrò diverse difficoltà

²²¹ Cfr. N. Labanca, *Oltremare*, op. cit., p. 189.

²²² Cfr. G. Rochat, *Le guerre coloniali dell'Italia fascista*, in (a cura di) A. Del Boca, *Le guerre coloniali del fascismo*, Laterza, Roma-Bari 1991, p. 183.

²²³ Cfr. A. Del Boca, *Gli italiani in Africa Orientale. La conquista dell'Impero Vol. 1*, op. cit., pp. 302-303.

²²⁴ Cfr. B. Zewde, op. cit., p. 153.

nell'avanzata verso il cuore del Tigrai; come ha sottolineato Labanca «era difficile riempire le pagine dei giornali con un'avanzata così lenta»²²⁵ cosicché il duce, spazientito da questa lentezza decise di avvicinare il vecchio De Bono con il maresciallo Badoglio, che tra novembre e dicembre riorganizzò le truppe sdoganando l'uso dei gas e della guerra senza scrupoli per violenza impiegata; sebbene dichiarate illegali dalla Convenzione di Ginevra del 1925, gli italiani usarono massicciamente le armi chimiche soprattutto per colpire indiscriminatamente civili e le retrovie.²²⁶ Come fa notare Del Boca l'uso dei gas era legato esclusivamente alla volontà di Mussolini che di volta in volta decideva se e come utilizzarli.²²⁷ Tra il dicembre e il gennaio 1936 Badoglio avanzò fino al cuore del Tigrai e nello stesso periodo Rodolfo Graziani riportò alcune importanti e sanguinose vittorie nel fronte meridionale somalo, in particolare quella di Ganale Doria e Neghelli.

L'ultima fase dell'avanzata, dopo una controffensiva degli etiopi nel gennaio 1936, si risolse nelle grandi battaglie campali, del Tembien, dell'Endertà²²⁸ e infine di Mai Ceu, tra il febbraio e l'aprile 1936, in cui l'esercito negussita fu sconfitto costringendo Haile Selassie alla fuga prima verso Gibuti, poi verso Londra.

Il 5 maggio Pietro Badoglio entrò ad Addis Abeba, dopo alcuni giorni in cui la capitale era rimasta senza imperatore e nel caos più assoluto: quei giorni di potere vacante sono descritti come un «puzzling phenomenon combining elements of mass psychosis and inchoate class warfare»²²⁹ e secondo Zewde sebbene Badoglio fosse alle porte della capitale da diversi giorni, si attese il divampare di questa situazione di tensione per poter costruire il racconto dell'ingresso degli italiani portatori della *pax romana*.²³⁰ Venne dichiarata la fine della guerra e la sconfitta delle forze armate etiopiche e si sostituì completamente il potere imperiale con l'amministrazione italiana per il dritto acquisito dalla vittoria militare o *debellatio*, in cui il vincitore della guerra, una volta eliminata l'autorità precedente, esercita la propria autorità di governo.²³¹

La presa della capitale fu rappresentata in Italia come il momento della vittoria, un'impresa dal carattere marcatamente fascista perché condotta per volontà e opera di Benito Mussolini, mitizzato come vero e unico artefice della conquista dell'impero del quale diverrà il fondatore;²³² ma il carattere fascista dell'impresa, oltre che nei miti che invasero la società italiana, si ritrova anche per la presenza massiccia di miliziani e ca-

²²⁵ N. Labanca, op. cit., p. 190.

²²⁶ Cfr. N. Labanca, *Oltremare*, op. cit., p. 192; la storiografia è ormai concorde nell'affermare che i gas tossici siano stati usati in maniera massiccia sia sul fronte nord - dall'Eritrea verso il Tigrai - che sul fronte sud - dalla Somalia verso l'Amhara. Per un approfondimento sull'uso dei gas tossici contro gli etiopici cfr. A. Del Boca, *I gas di Mussolini: il fascismo e la guerra d'Etiopia*. Editori riuniti, Roma 2007.

²²⁷ A. Del Boca, *Italiani, brava gente? Un mito duro a morire*, Neri Pozza, Venezia 2005.

²²⁸ Nota anche come battaglia dell'Amba Aradam, da cui la parola *ambaradan* divenuta di uso comune nella lingua italiana per indicare situazioni molto confuse, cfr. www.accademiadellacrusca.it/en/italian-language/language-consulting/questions-answers/origine-parola-ambaradan.

²²⁹ B. Zewde, op. cit., p. 160.

²³⁰ Cfr. *Ivi*.

²³¹ Cfr. A. Sbacchi, op. cit. p. 21.

²³² Vittorio Emanuele III Re d'Italia acquisirà il titolo di imperatore d'Etiopia, ma per concessione del duce che simbolicamente gli consegnerà la vittoria. Mussolini assumerà il titolo di "fondatore dell'impero".

micie nere che presero parte alla spedizione, in modo da rendere il merito della conquista imperiale inequivocabilmente attribuibile al regime fascista. Le grandi adunate romane davanti al balcone di Mussolini del 5 e 9 maggio 1936 - che verranno analizzate nei capitoli successivi - e quelle che si svolsero in praticamente ogni piazza italiana celebrarono la «riapparizione dell'impero sui colli fatali di Roma»,²³³ a testimonianza di un consenso verso il regime e verso il sogno imperiale che raggiunse l'apice proprio in quelle settimane.²³⁴

Il racconto di questa battaglia fu epico e mitizzato in maniera da tornare utile a dispetto di un'avanzata lenta e poco scenografica e di una resistenza che subito si organizza per combattere la colonizzazione italiana. La stragrande maggioranza degli etiopi, a dispetto della loro rappresentazione che li vedeva felici di diventare sudditi coloniali, era decisa a combattere i progetti coloniali italiani; la determinazione con la quale essi volevano rimanere indipendenti e difendere i loro valori culturali, politici e religiosi «was manifested in their prayers, folk music and war songs, carried through the war and the resistance that followed».²³⁵

La resistenza, una volta sconfitto l'esercito regolare, si organizzò in tutta l'Etiopia tanto che la conquista del territorio per gli italiani fu l'impresa più ardua che non si completò con la dichiarazione dell'impero del maggio 1936, ma anzi da questo momento divenne una sfida quotidiana. L'opposizione armata agli italiani fu un fenomeno nazionale: nella sua prima fase fu una prosecuzione della guerra e fu guidata dall'alta nobiltà; in questa fase spesso ci furono tentennamenti e compromessi con gli aggressori; tuttavia dopo i massacri italiani seguiti al fallito attentato a Rodolfo Graziani nel febbraio 1937 iniziò una seconda fase guidata dalla piccola nobiltà e caratterizzata dalla guerriglia totale nei confronti degli invasori.²³⁶ Zewde afferma che nella percezione della maggior parte della società etiopica il periodo del colonialismo italiano fu un interludio nel processo di modernizzazione dell'Etiopia.²³⁷ La resistenza giocò poi un ruolo fondamentale nel concettualizzare quella che sarebbe dovuta essere la via etiopica alla modernizzazione: l'analisi su questa opposizione agli italiani proposta Berhe Aregawi mostra che durante la difesa della madrepatria emersero nuove concezioni della politica e del governo tra le fila degli *Shifta*. La guerra per l'Etiopia sottolineò la necessità di spostarsi definitivamente nel mondo moderno; ma in quella situazione gli italiani offrirono un esempio di una modernità negativa:²³⁸ «for most Ethiopians, the invasion and occupation were executed in the most barbaric and violent manner. The perception was

²³³ B. Mussolini, *Opera omnia*, a cura di E. e D. Susmel, Vol. XXVII, La Fenice, Firenze 1951, p. 268.

²³⁴ Sul consenso durante la guerra d'Etiopia, e in generale verso il regime cfr. R. De Felice, *Mussolini il duce Gli anni del consenso 1929-1936*, op. cit., pp. 758-764; A. Del Boca, *Gli italiani in Africa orientale. La conquista dell'impero Vol. 2*, op. cit., p. 335; S. Colarizi, *L'opinione degli italiani sotto il regime*, op. cit., pp. 192-194; P. V. Cannistraro, *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*, Laterza, Roma-Bari, 1975; P. Corner, *Fascismo e controllo sociale*, in *Italia contemporanea*, n. 228, (2002).

²³⁵ B. Aregawi, *Revisiting resistance in Italian-occupied Ethiopia: The Patriots' Movement (1936-1941) and the redefinition of post-war Ethiopia*, in (a cura di) G. J. Abbink, M. De Bruijn, K. Van Walraven, *Rethinking Resistance: Revolt and Violence in African History*, Brill, Leiden 2003, p. 90.

²³⁶ Cfr. B. Zewde, op. cit., p. 163.

²³⁷ Cfr. *Ibidem*, p. 167.

²³⁸ Cfr. B. Aregawi, op. cit., pp. 87-113.

that if this was the guise of the ‘modern world’, few Ethiopians would be attracted by it». ²³⁹ Gli *Shifta* volevano difendere l’indipendenza non solo politica ma anche culturale e religiosa e in quel particolare periodo di assenza dell’autorità imperiale cercarono di elaborare un loro concetto di modernità che attingesse non tanto nel confronto con gli italiani che mostravano, nel loro dominio quotidiano, una modernità oppressiva e violenta; la via alla modernità che i ribelli etiopi cercavano risiedeva non tanto nel tipo di civiltà occidentale incarnata nei coloni, piuttosto nei valori storici della grande tradizione etiopica, in una sorta di orientalismo rovesciato in cui l’Occidente coloniale è usato per incarnare i disvalori che la futura Etiopia non avrebbe dovuto avere. Il ritorno di Haile Selassie nel 1941 per molti ribelli è stato la realizzazione della libertà dal colonialismo attraverso il ripristino di quei valori storici sopra menzionati; tuttavia per una parte degli *Shifta* che credeva in maggiori riforme e libertà politiche, sociali e civili, il ritorno del Negus fu insoddisfacente e quindi osteggiato, causando l’allontanamento o addirittura la morte di alcuni di resistenti per mano del governo imperiale. ²⁴⁰

La resistenza fu uno dei fattori determinanti non solamente per i fattori concernenti il destino dell’Etiopia, per la sua reazione all’invasione e per le questioni militari collegate, ma anche per lo svolgimento delle funzioni amministrative e di governo italiane. Zewde afferma che il dominio italiano sostanzialmente controllava solo le città, ²⁴¹ e in generale la storiografia concorda sul fatto che gli italiani esercitassero il potere solo in una parte del territorio, circa un terzo. La conquista per *debellatio*, se per un verso permise alla campagna propagandistica di enfatizzare la conquista e la missione civilizzatrice, mostrando ad esempio l’abolizione della schiavitù attraverso l’opera del nuovo governo italiano, dall’altro rese ineludibile il controllo diretto del territorio e della società etiope che era stata privata della fonte del suo potere e della sua organizzazione; questo controllo diretto del territorio, conseguenza dell’abolizione del feudalesimo e delle correlate consuetudini etiopiche sugli usi pubblici e privati della terra, nei piani italiani doveva essere la preconditione della colonizzazione demografica, ma in realtà la situazione politica costantemente tesa non permise il passaggio da un’amministrazione militare a quella civile anzi successe il contrario, ovvero che le istituzioni civili furono militarizzate con la conseguenza che i vertici delle stesse spesso erano incompetenti ed inesperti. ²⁴²

La struttura amministrativa e sociale dell’Africa Orientale Italiana

Il 9 maggio 1936 l’impero etiope entra a far parte di diritto dei domini italiani: le colonie del Corno d’Africa vengono giuridicamente riunite sotto la denominazione di “Africa Orientale Italiana”, suddivisa in sei governatorati: ²⁴³ oltre a Somalia ed Eritrea

²³⁹ *Ibidem*, p. 113.

²⁴⁰ *Ivi*.

²⁴¹ Cfr. B. Zewde, op. cit., p. 163.

²⁴² Cfr. N. Labanca, *Oltremare*, op. cit., p. 352.

²⁴³ Cfr. C. Ghisalberti, *Per una storia delle istituzioni coloniali italiane*, in *Fonti e problemi della politica coloniale italiana, Atti del convegno Taormina - Messina 23 - 29 ottobre 1989* (cura redazionale di C. Ghezzi), op. cit. pp. 379-412.

queste suddivisioni amministrative comprendevano territori facenti parte dell'impero etiopico che veniva così frazionato in quattro provincie ovvero Harar, Galla-Sidama, Amhara, Addis Abeba divenuto Scioa nel 1938; nelle intenzioni italiane questa suddivisione doveva riflettere omogeneità linguistiche ed etniche, in realtà non fu così e molti confini furono tracciati con arbitrio e senza una reale conoscenza delle peculiarità etniche e linguistiche o, nell'interpretazione data da Calchi Novati, in modo da minare la capacità di resistenza degli etiopici e del loro potere tradizionale.²⁴⁴

La Legge Organica del 1 giugno 1936 e la successiva legge n. 2709 del 15 novembre 1937 disegnarono la struttura politica e amministrativa dell'AOI, traducendo in istituzioni i principi dichiarati da Mussolini dal balcone di piazza Venezia il 9 maggio 1936 in cui parlò di sovranità piena, di annientamento del Paese sconfitto, di dominio diretto e di disconoscimento della sua civiltà inferiore.²⁴⁵ La Legge Organica sanzionava la presenza di un governatore generale dell'AOI che aveva anche la carica di viceré d'Etiopia, un riconoscimento di estremo valore che però portava con sé una serie di problemi amministrativi e di suddivisione delle funzioni in quanto il viceré dell'Etiopia e il governatore generale di tutta l'AOI coincidevano nella stessa persona, che secondo la Legge Organica era responsabile verso il Ministero delle colonie.²⁴⁶ Inoltre il governatore generale doveva interagire con quelli che un tempo erano i vertici dell'amministrazione coloniale periferica, ovvero i vari governatori, in un equilibrio di potere mai ben definito giuridicamente e che dipendeva molto dalla personalità del viceré; la Legge Organica infatti era ambigua e sebbene i vari Governatori potessero e interagire direttamente con il Ministero dell'Africa Italiana e in teoria godessero di poteri ampi, soprattutto durante la vice-reggenza Graziani quest'ultimo tese ad accentrare le decisioni su di sé, per via della sua personalità, di una situazione politica mai tranquilla e per la carica di viceré che portava un prestigio tale da accettare difficilmente la subordinazione ai vertici ministeriali romani o la cooperazione coi governatori locali. Questo accentramento amministrativo nella persona del viceré non fece che aumentare disfunzioni e incertezze decisionali,²⁴⁷ complice anche il processo di militarizzazione dell'amministrazione civile dovuto alla sempre tesa situazione politica, che vide numerosi militari o ex-militari smobilitati entrare in ruoli civili senza la benché minima esperienza e sensibilità verso la realtà locale.²⁴⁸ Con il Duca d'Aosta la situazione mutò nel senso di un minore accentramento delle funzioni nelle mani del viceré e di un lento processo di normalizzazione dello stile di governo nei confronti della nobiltà locale.

I vari governatori erano responsabili nei loro territori di tutte le funzioni politiche, economiche, giuridiche e militari, tuttavia l'ingerenza non solo del viceré ma anche di altri istituti come gli uffici ministeriali, i vertici militari, il Partito Nazionale Fascista, impedivano loro di gestire in autonomia le proprie prerogative. In particolare il PNF, che doveva essere il motore della fascistizzazione dell'impero, aveva diversi compiti

²⁴⁴ Cfr. G. Calchi Novati, *L'Africa d'Italia*, op. cit., p. 105.

²⁴⁵ Cfr. N. Labanca, *Oltremare*, op. cit., p. 350.

²⁴⁶ Trasformato in Ministero dell'Africa Italiana attraverso il Regio decreto n. 431 dell'8 aprile 1937.

²⁴⁷ Cfr. A. Sbacchi, op. cit., p. 44.

²⁴⁸ Cfr. N. Labanca, *Oltremare*, op. cit., p. 351.

nell'organizzazione associativa e corporativa dei sudditi coloniali e dei civili italiani, creando spesso contrasti tra funzioni amministrative e sociali.

Ogni singolo governatorato era suddiviso in commissariati, a loro volta questi ultimi erano ripartiti in residenze e vice-residenze; queste ultime erano strumenti di penetrazione politica che per la complessità delle mansioni a cui erano chiamate parevano ministeri in miniatura; queste residenze, per via della carenza di infrastrutture e di risorse, spesso erano affidate a militari scarsamente interessati alla cultura locale, "dittatori in miniatura" che ricorrevano alla violenza e a comportamenti poco decorosi ben lontani dal prestigio d'impronta romana con cui si descriveva l'azione italiana, con la conseguenza che i rapporti con gli etiopici erano tesi contribuendo alla non pacificazione della colonia e alla diffusione di opinioni negative nei confronti degli italiani.²⁴⁹ La corruzione, le interferenze molteplici negli affari quotidiani che portarono all'elefantiasi burocratica e l'incompetenza furono i tratti che più di altri caratterizzarono l'amministrazione italiana.²⁵⁰

Nelle intenzioni italiane il dominio era funzionale alla realizzazione della colonizzazione demografica e agraria; per i motivi sopraelencati non fu possibile implementare su larga scala questo progetto che prevedeva l'installazione nei territori africani di numerosi coloni che si sarebbero dovuti trasferire con le rispettive famiglie, in continuità con l'elemento ruralista che dagli anni trenta contraddistinse la retorica fascista;²⁵¹ dopo i primi mesi di scarsi risultati si decise di affidarsi ad enti di colonizzazione in modo da non lasciare privi di organizzazione e risorse i contadini italiani che decidevano di partire verso l'impero.²⁵² Quest'aspetto è interessante da un lato perché permette ancora una volta di sottolineare lo iato tra la difficile realtà africana e la sua rappresentazione in Italia, con un discorso che esaltava la civilizzazione e mitizzava l'impero del lavoro e delle risorse agrarie; dall'altro poiché chi decideva di trasferirsi in Etiopia cercava di riprodurre l'ambiente di casa,²⁵³ ricreando una società in cui però c'era l'elemento indigeno che sarebbe dovuto essere in qualche maniera posizionato. A tal proposito i principi dell'organizzazione sociale dell'AOI erano abbastanza eloquenti: la separazione razziale basata sulla superiorità italiana era la fonte da cui scaturivano tutte le normative che organizzavano la vita in colonia; la missione di civiltà italiana e le descrizioni che accompagnarono l'avanzata militare rinforzavano e rimodellavano la superiorità civile e morale italiana rispetto all'arretratezza etiopica.

Sebbene la storiografia abbia indagato sul posizionamento del modello italiano tra l'*assimilation* francese o l'*indirect rule* inglese, per quanto concerne il periodo dell'AOI il modello coloniale fascista ha mostrato le sue peculiarità contraddistinte da principi razzisti che a partire dal 1937 diverranno leggi volte a disciplinare la vita politi-

²⁴⁹ Cfr. A. Sbacchi, op. cit., pp. 113-130.

²⁵⁰ Cfr. B. Zewde, op. cit., p. 162.

²⁵¹ Cfr. L. Faenza, *Fascismo e ruralismo*, Alfa edizioni, Bologna 1975.

²⁵² In particolare si ricordino tre enti tra i più importanti: l'ente Romagna d'Etiopia, l'ente Puglia e l'ente Veneto, creati nel dicembre 1937 ma che iniziarono la loro attività mesi dopo; l'ente Veneto non iniziò mai il suo lavoro.

²⁵³ Cfr. A. Sbacchi, op. cit., p. 255.

ca, lo spazio sociale e quello urbano in modo da rimarcare la separazione tra colonizzatori e colonizzati dovuta alla supposta superiorità civile, spirituale e biologica dei primi rispetto ai secondi. Sovente si cita la legge del 30 dicembre 1937 sulla convivenza tra italiani e donne indigene quale norma chiave per definire il regime razzista coloniale, in realtà la produzione normativa ispirata a principi razziali pervase la realtà coloniale cercando in diversi ambiti di separare moralmente e fisicamente l'elemento italiano da quello africano²⁵⁴. Questa suddivisione fisica chiamata ad essere il riflesso di una gerarchia razziale in realtà non si concretizzò in pieno nella realtà dell'AOI, così lontana dalla Roma che esaltava il nuovo impero italiano attraverso la propaganda e che legiferava seguendo miti e idee poco attinenti alla realtà coloniale: Alberto Sbacchi rileva che le norme razziali rimasero poco applicate, sottolineando la tendenza alla fraternizzazione degli italiani e il fatto che essi non smisero di avere rapporti con le donne etiopi,²⁵⁵ fattore questo che implicitamente conferma il fallimento di quella politica demografica che non riuscì a trasferire contadini e soprattutto i loro nuclei familiari nelle terre africane.

Impero reale e impero raccontato; la fine del mito e il discorso coloniale

Sebbene con uno sguardo successivo ai fatti si possa pensare che la breve durata dell'AOI vanificò ogni progetto di lungo periodo, in realtà quanto si è cercato di mettere in risalto è proprio l'assenza di una pianificazione, di un progetto coloniale concreto che si basasse non solo su slogan e miti, ma sulla conoscenza della realtà locale e della situazione concreta in colonia. L'impero italiano del 1936 era basato su principi razziali di sicuro impatto nel discorso coloniale dell'Italia fascista, ma di difficile concretizzazione nelle terre africane. La conseguenza fu una continua tensione tra istituzioni coloniali a cui si sommava la mai pacificata situazione politica; in questo contesto i progetti demografici e agricoli, i miti e le suggestioni, trovavano ben poco spazio nonostante un dispendio di risorse notevole da parte dello Stato fascista.

Lo scoppio della Seconda guerra mondiale e l'avanzata inglese sul fronte africano segnò la fine dell'AOI, una fine di fatto sancita con il ritorno di Haile Selassie ad Addis Abeba il 5 maggio 1941, esattamente cinque anni dopo l'ingresso di Badoglio; le vicissitudini del conflitto mondiale che portarono alla caduta del fascismo fecero crollare l'impero italiano, ma sebbene la sua struttura giuridica venne erosa, non altrettanto si può affermare della produzione culturale che lo raccontò, delle memorie private e del discorso che ne definì i confini cognitivi. Lo studio sulla narrazione della stagione imperiale attraverso la produzione culturale può quindi ritornare utile in quanto problematizza

²⁵⁴ Esempi furono la pianificazione urbanistica di Addis Abeba, che prevedeva la netta suddivisione di quartieri europei e indigeni con il divieto per i bianchi di risiedere nei quartieri dei neri; i sudditi coloniali non potevano frequentare locali per gli italiani; gli italiani non potevano compiere lavori umili per gli africani, non potevano offrire loro dei passaggi; il sistema scolastico fu impostato in modo che gli indigeni venissero educati a diventare la manodopera rispetto ai quadri dirigenti italiani; fu fatto divieto di contrarre matrimoni misti, e gli italiani non poterono riconoscere i figli nati da queste unioni.

²⁵⁵ Cfr. A. Sbacchi, op. cit., p. 224; G. Stefani, *Colonia per maschi: italiani in Africa orientale, una storia di genere*, Ombre corte, Verona 2007.

e indaga sullo iato tra realtà e rappresentazione, uno spazio oscuro che può trasformare gli eventi secondo le esigenze del potere forte degli oltre settemila chilometri che separavano Addis Abeba da Roma. La costruzione del mito dell'impero e della missione civilizzatrice sarà analizzata attraverso la narrazione audio-visiva costruita dall'Istituto Luce, organo di primaria importanza che permise agli italiani di vedere l'impero nella sua veste fascista carica di miti e di retorica. In questa rappresentazione si trasfusero i sogni imperiali e i progetti del nuovo italiano, in essa veniva mostrata la società ideale e l'azione fascista; diveniva quindi costitutiva del progetto rivoluzionario che il fascismo voleva portare avanti attraverso la rielaborazione della realtà.

2. MOSTRARE LO SPETTACOLO DELL'IMPERO FASCISTA

2.1 PREMESSE CULTURALI ALLA STRUTTURA PROPAGANDISTICA.

“La” o “le” modernità del fascismo?

L'Italia fascista, in particolare dagli anni trenta del Novecento, può essere considerata come un immenso spazio scenico in cui il regime cercò di rappresentare la costruzione dell'uomo nuovo e la propria visione della società. Per un regime politico che aveva come obiettivo ideologico un progetto di bonifica antropologica, sociale e culturale da compiersi soprattutto attraverso un'azione pubblica che assumesse caratteri religiosi e mitici, era di fondamentale importanza affinare quegli strumenti pratici che avrebbero permesso da un lato l'estetizzazione della propria azione politica, dall'altro e contemporaneamente l'integrazione e il raggiungimento degli italiani attraverso la ridefinizione di una cultura popolare pervasiva e capace di definire il quadro cognitivo entro cui svolgere l'opera di fascistizzazione culturale.

Gli approcci per l'interpretazione dell'agire pubblico dittatoriale appena descritti paiono cogliere in pieno il carattere “totalizzante” dell'esperienza culturale fascista non semplicemente nei termini di un controllo completo della vita amministrativa e governativa dello Stato ma anche in quelli di una volontà positiva di plasmare società e cultura all'interno di un nuovo progetto ultra-politico;¹ poste queste premesse l'attenzione in questa ricerca sarà rivolta non solo alle narrazioni e alle immagini emergenti dalla produzione culturale fascista ma anche agli istituti, che permettono di valutare lo sforzo

¹ Il termine *totalitarismo* si attribuisce all'antifascista Giovanni Amendola che scrivendo un articolo sul quotidiano “Il Mondo” dal titolo “Maggioranza e minoranza”, il 12 maggio 1923 definiva il nuovo governo mussoliniano come un sistema totalitario che era «promessa del dominio assoluto e dello spadroneggiamento completo ed incontrollato nel campo della vita politica ed amministrativa»; per Amendola già nel 1923 c'erano le avvisaglie di una stretta autoritaria che di lì a poco avrebbe esautorato le opposizioni minando la vita democratica-liberale italiana. Giovanni Gentile, filosofo di punta del fascismo italiano, nell'Enciclopedia Italiana alla voce “Dottrina del Fascismo” scriveva che « [...] per il fascista tutto è nello Stato e nulla di umano e spirituale esiste e tantomeno ha valore fuori dallo Stato. In tal senso il fascismo è totalitario», cfr. Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma, 1932, vol. XIV, pp. 835-840. Per il filosofo neo-idealista l'esperienza umana e sociale si risolve all'interno dello Stato che compone e aggrega organicamente le singole parti.

compiuto dal regime mussoliniano al fine di predisporre un apparato utile alla definizione e alla diffusione dei suoi discorsi.

La storiografia sulla produzione culturale fascista ha visto nel corso dei decenni innumerevoli contributi che hanno analizzato le strutture propagandistiche e i contenuti culturali voluti e diffusi dal fascismo; tuttavia, in particolare con lo sviluppo e l'utilizzo di analisi storiche basate sui concetti di egemonia gramsciano e sul discorso foucaultiano, si è arrivati a considerare in maniera non più deterministica o strutturalista il rapporto tra cultura italiana e fascismo, dove il secondo avrebbe predisposto gli strumenti necessari al fine di controllare con modalità totalitarie la società italiana attraverso le sue produzioni culturali. Il superamento di questo paradigma permette di concentrare l'attenzione non solo sulla produzione e sulla consistenza di una *cultura fascista*: si arriva a considerare un approccio più ampio, interessato alla *cultura italiana ai tempi del fascismo*. Questo allargamento di prospettiva non si propone di abbandonare la ricerca sulla produzione culturale del regime, anzi questa ricerca viene integrata considerando anche le influenze con cui la cultura fascista si dovette confrontare ed adattarsi per una serie di contingenze politiche, ideologiche e sociali.

Queste influenze sono di tipo *cronologico* e cioè legate alla persistenza di una produzione culturale antecedente al regime che questo rielabora, e in tale contesto di ricerca storica il concetto di *bonifica* culturale sviluppato da Ruth Ben-Ghiat diviene un utilissimo strumento interpretativo;² ma le influenze furono anche di un tipo che si potrebbe definire *geografico*, nel senso di un sistema culturale fascista che si confrontava in maniera massiccia proprio tra le due Guerre mondiali con gli intrattenimenti di massa di matrice straniera che attiravano sempre più le persone; in questi anni gli italiani vennero a contatto non solamente con il sistema culturale e ideologico dittatoriale - che, come evidenziato nel capitolo precedente, al suo interno era a propria volta articolato - ma anche con differenti visioni della modernità e della società che filtravano attraverso le maglie del regime. La polifonia culturale fascista era una miscela d'influenze che traevano linfa dalle molteplici radici culturali del movimento e che si adattavano o contendevano il progetto di ridefinizione identitaria italiano ad altre visioni del mondo e della modernità che il regime cercò di controllare o di sfruttare.

È interessante osservare come uno dei lavori meglio riusciti su queste dinamiche culturali e sociali sia il già citato "La cultura fascista" di Ruth Ben Ghiat, il cui titolo in lingua originale è *Fascist modernities*: tradotto letteralmente "le modernità del fascismo" ha quasi un altro significato rispetto al titolo italiano "La cultura fascista", con quest'ultimo che sembrerebbe teso a delineare un corpus omogeneo di azioni e produzioni fatte dal fascismo; sebbene la produzione culturale sia l'oggetto dello studio della storica statunitense, aspetto rilevante dello stesso è l'importanza attribuita alle modalità con le quali molteplici concezioni della modernità, del futuro e della società abbiano concorso al processo di modellamento dell'identità italiana durante il Ventennio: nume-

² Cfr. R. Ben-Ghiat, *La cultura fascista*, Il Mulino, Bologna 2000, p. 11.

rose visioni della modernità produssero rappresentazioni e narrative variegata che il fascismo cercò di controllare attraverso la sua azione di politica culturale.

Molteplici livelli narrativi nella rappresentazione dell'Italia: lo spettacolo della nuova società fascista e la sua diffusione.

Si sono ripetuti e si ripeteranno termini quali *modernità*, *spettacolarizzazione*, *industrie culturali*, *cultura di massa*: sebbene siano parole che racchiudano significati e declinazioni pratiche multiple e difficilmente sintetizzabili, è necessario trovare un campo d'indagine in cui queste sintesi possano essere studiate nel loro divenire storico, andando oltre uno strutturalismo che ne semplifichi il campo d'azione e la complessità. Il campo del colonialismo fascista, o meglio della costruzione della rappresentazione del colonialismo, fornisce in questo senso notevoli spunti d'interesse in merito all'utilizzo della cultura quale strumento politico d'integrazione nazionale e di controllo sociale, ma anche in merito alle differenti visioni di miti e modelli sociali che presero forma nelle rappresentazioni dell'impero. La stagione dell'impero può essere considerata un punto culminante per il fascismo non solamente per il livello di stabilità politica interno, ma anche perché coincise con il raggiungimento del controllo pressoché totale sulla vita culturale italiana da parte del regime; le rappresentazioni di questa stagione, il suo racconto presentato e diffuso in maniera spettacolare devono essere lette partendo da due ordini di considerazioni generali da farsi in via preliminare: la prima riguarda il momento in cui l'impresa etiopica avvenne e la seconda il fatto che essa si prestò ad essere mostrata in maniera coerente con l'elaborazione mitica e rivoluzionaria del fascismo.

Sulla mitizzazione dell'azione fascista attraverso la cultura si è già ampiamente parlato nel precedente capitolo nella parte sulle radici ideologiche del fascismo; è necessario ora riporre l'attenzione sul primo aspetto sopra citato ovvero il momento storico propizio, per comprendere al meglio il perfezionamento degli strumenti che avrebbero dovuto delimitare il discorso coloniale e identitario predisposti dal fascismo. In precedenza si è affermato che parte della storiografia sostiene che a livello internazionale si siano verificate delle condizioni che avrebbero fatto rompere gli indugi a Mussolini nel preparare concretamente l'avanzata in Etiopia;³ tuttavia in questa sede interessa sottolineare che anche all'interno il regime godeva di una stabilità notevole, con il sistema corporativo che prendeva forma, l'irregimentazione sociale che avanzava sotto le direttive del PNF guidato da Starace ed una situazione economica che presentava i primi segni di ripresa dopo la crisi del 1929.⁴ Questa stabilità fu preconditione di quell'ampissimo consenso nei confronti dell'impresa etiopica che generalmente la storiografia riconosce: secondo questa interpretazione il duce, certo della solidità del potere fascista all'interno,

³ Cfr. capitolo 1, paragrafo 1.4, p. 92.

⁴ Sulla struttura corporativa cfr. Alberto Aquarone scrive che nel 1933 «a circa sette anni di distanza dalla legislazione sindacale e corporativa del 1926, fu messo il tetto all'edificio, rimasto sino ad allora incompiuto, con l'istituzione delle corporazioni» cfr. A. Aquarone, *L'organizzazione dello Stato totalitario*, Einaudi, Torino 1995, cit. p. 203 e in generale sul sistema corporativo p. 199-234; per una panoramica sul periodo dal 1929 al 1936, segnati dall'affermarsi del regime autoritario e dalla spolicizzazione del PNF Cfr. R. De Felice, *Mussolini il duce, gli anni del consenso*, Einaudi, Torino 1974.

avrebbe volto le sue attenzioni verso il miraggio della potenza che fu attribuito fondamentale dello Stato fascista. La stampa e il sistema informativo e propagandistico vennero invasi e modellati al fine di rendere la partecipazione entusiastica; tuttavia, come ha brillantemente sottolineato Paul Corner nella sua analisi, questo dispiegamento di strumenti propagandistici dal 1934 e la descrizione della guerra etiopica come sostenuta da un consenso unanime era «*parte del programma fascista e non una conseguenza del suo programma. Il che non vuol dire che non ci sia stato un entusiasmo spontaneo; vuol dire piuttosto che è molto difficile per lo storico capire quanto c'era di spontaneo in quell'entusiasmo organizzato*». ⁵

Partendo da questo presupposto il piano narrativo fascista riguardante la guerra coloniale del 1935 si duplica: al centro della scena ci sono le immagini dell'avanzata mitizzata, ma allargando l'obbiettivo si può osservare che anche il contesto è una rappresentazione che vede gli italiani unitamente concordi nell'appoggiare la guerra fascista. In questo molteplice spazio narrativo si sommano immaginari e proiezioni della società fascista ideale in cui valori antichi sono riportati a fondamento dell'impero fascista attraverso la tecnologia futurista, dove i comportamenti privati si risolvono nell'agire pubblico, in cui il conflitto sociale viene liquidato nello Stato organico unito, anche grazie alla cultura di massa, nella conquista del proprio *posto al sole*. Di conseguenza la stagione dell'impero, per via della stabilità politica sopraccitata e per la possibilità di avere *numerosi* spazi culturali in cui mostrare le *numerose* visioni della modernità fascista, può essere definita come un gigantesco palcoscenico in cui mostrare l'auto-rappresentazione della nuova Italia dove ci sono «visibilità e l'ebbrezza della chiamata in scena per tutti». ⁶

La spettacolarizzazione dell'azione fascista che coinvolge gli italiani nel sostegno alla guerra etiopica è anch'essa una rappresentazione che permette di considerare l'analisi del rapporto che intercorse tra fascismo e cultura da un'angolatura particolare, partendo nello specifico di questa ricerca da quelle manifestazioni destinate alla massa, oggetto d'attenzione privilegiato verso cui il fascismo dedicò numerosi sforzi al fine di orientarne le posizioni.

In via preliminare si deve precisare che il concetto di "massa" iniziò a diffondersi nel dibattito politico e sociale in Europa dal XVIII secolo; tuttavia è il successo de *La psychologie des foules* di LeBon che ha definito nei primi anni del Novecento il concetto di massa, in quanto le teorizzazioni che si trovano nell'opera di LeBon «*have pervaded disputes on the subject ever since*». ⁷ Il fascismo italiano intuì sin da subito che la massa, teoricamente concepita come un insieme di persone disperse in uno spazio senza legami reciproci, poteva essere tenuta insieme ed indirizzata attraverso messaggi culturali e attraverso la comunicazione, in modo da espandere l'esperienza collettiva a persone non presenti agli eventi in cui si celebrava il culto della nazione fascista e, in un senso più

⁵ P. Corner, *L'opinione popolare italiana di fronte alla guerra d'Etiopia*, in *Italia contemporanea*, n. 246, settembre 2007, pp. 1000-1013, p. 1001.

⁶ M. Isnenghi, *L'Italia del fascio*, Giunti, Firenze 1996, p. 5.

⁷ K. Lang, E. Lang, *Mass society, mass culture, and mass communication: the meaning of mass*, in *International Journal of Communication*, n. 3, 2009, pp. 998-1024, p. 1004.

ampio, l'estetizzazione del potere.⁸ Queste due ultime categorie interpretative del fenomeno si legano indissolubilmente alla natura dell'agire culturale e sociale del fascismo e alle sue produzioni concrete in termini di riti, istituzioni e strutture che agivano nel cercare di disciplinare la vita nazionale italiana, e di conseguenza meritano un'attenzione particolare.

La categoria della religiosità politica applicata ai fascismi ha visto nel lavoro di George Mosse una profonda analisi del caso tedesco: secondo le tesi di Mosse in Germania l'estetizzazione diviene il fulcro di quelle nuove forme di politica in cui il popolo adora sé stesso, e dove il potere organizza questo culto ben prima del nazionalsocialismo;⁹ per quanto concerne gli studi sul fascismo italiano il lavoro di Emilio Gentile sulla sacralizzazione della vita pubblica operata sotto il fascismo è di fondamentale rilevanza. Ne "Il culto del littorio" si evidenzia come l'universo simbolico del fascismo abbia agito in modo da infondere nelle coscienze degli italiani la fede in una religione laica che trasformasse i cittadini in uomini nuovi, credenti e praticanti nel culto dello Stato fascista; questo prometteva un'eternità tutta terrena al popolo nel momento in cui il mito della civiltà italiana riusciva ad imprimere il suo segno nella storia,¹⁰ in un'escatologia non più individuale come nelle religioni tradizionali ma collettiva da condividere nello spazio pubblico attraverso riti e liturgie da diffondersi e riprodursi in tutta la nazione anche attraverso gli strumenti propagandistici. In questi termini il fascismo incarnava la religione moderna e modernista che si rivolgeva alle masse, con queste ultime che dovevano essere trasformate in un'assemblea liturgica che interagisse con il capo-messia. Lo spazio scenico per eccellenza è la piazza, in cui le differenze non sono eliminate ma sintetizzate nell'unità organica che rispecchia lo Stato etico e gerarchico che sarà poi l'idealtipo ispiratore dello Stato corporativo.¹¹ Tuttavia la tensione e la fede della piazza fascista animata dalla liturgia corale tra capo e folla necessitavano di essere riprodotte in ogni angolo d'Italia, per questa ragione il fascismo predispose un sistema di propagazione culturale capace di moltiplicare in tutta la nazione le rappresentazioni della nuova Italia fascista e la sua concezione originale della politica.

La categoria della religiosità politica ritorna poi come strumento utilissimo nel momento in cui permette d'indagare sulle radici delle influenze ideologiche che poi confluiranno nell'azione pubblica del fascismo verso le masse; inoltre può aiutare a comprendere il fenomeno fascista attraverso un'interpretazione che ne colga appieno la tensione verso l'estetizzazione del proprio agire collettivo e la sua riproducibilità in ogni angolo d'Italia. Tuttavia questa categoria interpretativa potrebbe non essere esaustiva al fine di investigare in maniera profonda sulle modalità d'interazione e confronto con cui il sistema culturale e propagandistico fascista dovette fare i conti nel tentativo di imporre i suoi contenuti agli italiani attraverso i nuovi mass media.

⁸ Cfr. *Ibidem*, p. 1000.

⁹ Cfr. G. L. Mosse, *La nazionalizzazione delle masse. Simbolismo politico e movimenti di massa in Germania (1815-1933)*, Il Mulino, Bologna 1984.

¹⁰ Cfr. Gentile, *Il Culto del littorio*, Laterza, Roma-Bari 1993, p. 135.

¹¹ Cfr. M. Isnenghi, *L'Italia in piazza: i luoghi della vita pubblica dal 1848 ai giorni nostri*, Il Mulino, Bologna 2004.

Nel momento in cui il potere fascista disegna lo spazio dei suoi discorsi utilizza degli strumenti - la sua *fabbrica del consenso* - che per certi versi permisero anche la negoziazione dei contenuti dittatoriali. Per questa ragione la più ampia categoria della *spettacolarizzazione* dell'agire pubblico pare meglio aderire alla comprensione dell'interazione tra cultura e politica per le masse, in quanto le componenti di questo spettacolo del fascismo testimoniano modalità attraverso le quali questo potere si riproduce nella società attraverso le proprie auto-rappresentazioni; tuttavia queste, una volta divenute pubbliche e quindi condivise a livello intersoggettivo, «acquistano un potere proprio, predicano e strutturano le azioni future e rendono il soggetto parlante legato al suo referente, che ciò accada per confermarlo, ritrattarlo, eliminarlo»,¹² così queste narrazioni auto-rappresentative non servono tanto a legittimare il potere fascista ma piuttosto a costruirlo e definirlo in ogni contesto attraverso miti, simboli, immagini, e nello specifico di questa ricerca, attraverso i filmati. Come osservato da Guy Debord, la spettacolarizzazione politica non è una rappresentazione mediata dal potere, una mera collezione di immagini: lo spettacolo è anche il legame che interfaccia tra essi i cittadini, legame che in questo senso può essere in misura mutevole influenzato dal potere dittatoriale.¹³ Nel fascismo italiano la spettacolarizzazione dell'agire pubblico si basa su un'elevata estetizzazione della politica e in questo modo l'immagine entra a tutti gli effetti nel regno del potere.¹⁴

L'azione culturale e sociale del fascismo nel suo progetto totalizzante cercò di organizzare la vita collettiva degli italiani proponendo modelli culturali originali in sintonia con l'idea di Stato organico; tuttavia questi modelli, venendo diffusi spesso attraverso strumenti culturali non completamente fascistizzati come i nuovi mass media, negoziarono il loro portato perché nel momento in cui vennero in contatto con la realtà culturale italiana dovettero confrontarsi con esperienze e dinamiche individuali e collettive che li precedettero; i modelli fascisti in altri termini non poterono agire in maniera deterministica nell'influenzare gli italiani per via della natura stessa degli strumenti culturali utilizzati e perché si confrontarono non semplicemente con masse amorfe, ma con individui diversificati per esperienze private, provenienza geografica e sociale.

Simonetta Falasca Zamponi nel suo "Lo spettacolo del fascismo" pone in risalto alcune tematiche legate alla spettacolarizzazione della vita pubblica fascista, e in particolare quella in cui si cercò di negare la dimensione privata dell'esperienza cognitiva e politica personale. La volontà fascista di negazione del privato, soprattutto a partire dalla fine degli anni venti del Novecento, si concretizzò nel tentativo di controllare la società italiana attraverso manifestazioni e un associazionismo tutto interno allo Stato e al Partito Nazionale Fascista che, secondo questa interpretazione, avrebbe avuto come fine ultimo la negazione dei desideri privati e materiali: questi sarebbero figli della mentalità liberale e borghese contro la quale il fascismo aveva costruito parte della sua retorica

¹² S. Falasca Zamponi, *Lo spettacolo del fascismo*, Rubbettino Editore, Soveria Mannelli 2003, p. 15.

¹³ Cfr. G. Debord, *The society of spectacle*, New York, Zone Books 1995, p. 12.

¹⁴ Cfr. F. Caprotti, *Italian Fascism between ideology and spectacle*, in *Fast capitalism* v. 1, n. 2 (2005), p. 11.

rivoluzionaria e bonificatrice.¹⁵ I desideri privati sarebbero poi la causa che porterebbe individui con aspirazioni simili a consociarsi per rivendicare diritti di classe in opposizione rispetto al potere o ad altri gruppi; se questo aspetto è alla base della democrazia rappresentativa, non può assolutamente esserlo nello Stato organico fascista che compone le differenze ed elimina la lotta di classe sposando la categoria dei “produttori” di so-reliana ascendenza.¹⁶

Questa sintesi nazionale avrebbe superato lo scontro tra proletariato e capitale spingendolo, nel caso italiano, oltre i confini nazionali: ritorna la questione imperiale e in particolare della Grande Proletaria, che è il mito che permette di comporre le divergenze tra classi in quanto le risorse produttive saldano i loro interessi al fine di perseguire obiettivi più ampi delle singole rivendicazioni individuali o di parte, riguardanti direttamente il destino nazionale; la Grande Proletaria offre poi la possibilità di esorcizzare lo scontro tra classi incanalando violenza e potenza, concetti alla base del sindacalismo rivoluzionario e del nazionalismo, non tanto sul fronte interno ma verso l'esterno in una guerra di civilizzazione contro uno Stato descritto come primitivo, nonché nell'arena internazionale verso quelle potenze che impedirebbero all'Italia fascista di guadagnarsi il suo *Posto al sole*.

Sebbene questa ipotetica e desiderata negazione del desiderio privato abbia portato il fascismo a cercare un controllo totale sulla vita personale degli italiani, pretendendo di regolarne addirittura i ritmi corporali, in realtà questo progetto seppur ampiamente immaginato e rappresentato si dovette scontrare con stili di vita consumistici - e con gli strumenti che li diffusero - che presero piede anche in Italia rendendo impossibile il processo di discioglimento del privato nella massa che il fascismo voleva plasmare.

Dagli anni venti del Novecento in Occidente si diffusero i primi approcci che si possono definire manageriali alla cultura di massa, con una pianificazione che mirava a controllare i desideri stimolati dalla cultura di massa e dal tempo libero.¹⁷ Il fascismo si inserì in questo processo sovranazionale e quando si rese conto di non poterlo controllare completamente se né appropriò offrendo «soluzioni rappresentative in un'epoca di competitività delle rappresentazioni. Il fascismo divenne l'obiettivo del consumo».¹⁸ In questo senso si può comprendere che la produzione culturale fascista vivesse nella contraddizione di offrire una visione coerente ed originale del proprio concetto di rinnovamento sociale, attraverso però strumenti e spazi culturali che potevano contrastare - raramente in maniera palese - o quantomeno negoziare i contenuti dittatoriali. Quest'ambiguità secondo la Falasca Zamponi potrebbe ricondursi alla mai risolta tensione tra condanna retorica dello stile di vita e della morale borghese-capitalista e l'accettazione del suo sistema economico, che produsse risposte contraddittorie come la struttura statale corporativa.¹⁹

¹⁵ Cfr. S. Falasca Zamponi, *Lo spettacolo del fascismo*, op. cit., p. 192.

¹⁶ Cfr. Z. Sternhell, *La nascita dell'ideologia fascista*, Dalai, Milano 2008, p. 197.

¹⁷ Cfr. T. J. Jackson Lears, *Mass culture and its critics*, in *Encyclopedia of American social history*, Scribners, New York 1993.

¹⁸ S. Falasca Zamponi, *Lo spettacolo del fascismo*, op. cit., p. 211.

¹⁹ *Ivi*, p. 196.

Sono proprio queste contraddizioni, queste tensioni tra costruzioni di narrazioni e la loro operatività nell'arena pubblica che ospita il processo di definizione identitaria che meritano di essere analizzate al fine di offrire uno sguardo più esaustivo su quella categoria ampia e complessa quale è stata la cultura fascista: se lo sforzo del regime mussoliniano è stato evidente al fine di creare una società in cui la percezione estetica, religiosa e spettacolarizzata dell'azione del potere potesse plasmare una nuova identità italiana, questo processo non intervenne su soggettività o collettività amorfe e completamente sradicate; al contrario avvenne in un momento in cui la cultura di massa cresceva e soprattutto iniziava diffondersi in tutti gli strati sociali in Europa e anche in Italia. Questa operazione alquanto delicata di analisi del dominio culturale è resa ancora più ardua per il fatto che il fascismo può essere considerato un fenomeno adattabile alla realtà e onnivoro come lo definisce Jeffrey Schnapp,²⁰ definizione in questo caso preferibile alla saprografia usata da George Mosse che richiama un impossessamento di miti ed elementi già morenti;²¹ il regime italiano, in particolare dalla fine degli anni venti, agì nel campo della cultura di massa usando attivamente il concetto di *bonifica* al fine di rimodellare gli italiani sotto la guida del duce artista-plasmatore, in degli spazi in cui la modernità avrebbe dovuto, secondo le intenzioni dittatoriali, giocare un ruolo attivo nel rafforzare ordine e gerarchia.²²

Alla ricerca di uno scenario per la rappresentazione della rivoluzione fascista: tra bonifiche e sogni imperiali.

L'apparato propagandistico o in altri termini la *fabbrica del consenso* doveva svolgere un ruolo decisivo al fine di mostrare e diffondere l'immagine e le narrazioni dell'opera culturale fascista; tuttavia, come si è già sottolineato, per cogliere la complessità storica è necessario superare i paradigmi semplicistici che riguardano da un lato il rapporto tra potere e masse, dall'altra l'univocità e la coerenza del messaggio culturale fascista.

Già quando si è riflettuto sulla teoria discorsiva foucaultiana e sul rapporto tra potere e conoscenza si è cercato di porre in risalto il fatto che la metodologia post-strutturalista di analisi culturale supera il determinismo che vede il potere statuale in grado di veicolare i suoi messaggi e le manifestazioni culturali come prodotto di questa volontà generatrice; al contrario nello spazio discorsivo s'indaga sulle traiettorie dei singoli enunciati, sulle loro interazioni reciproche, su come il potere cerchi di indirizzarli e su come essi definiscano il suddetto spazio.

Il processo di spettacolarizzazione dell'agire pubblico fascista e la correlata volontà di disciogliere il privato nel pubblico vennero immaginate e concretizzate attraverso strumenti che potevano presentare delle contraddizioni; queste resero difficoltosa l'immaginazione e la realizzazione del progetto di rigenerazione nazionale unitario per-

²⁰ Cfr. J. Schnapp, *Fascinating fascism*, in *Journal of contemporary history*, v. 31, n. 2, special Issue *The aesthetics of fascism* (1996), pp. 235-244, p. 237.

²¹ Cfr. G. L. Mosse, *Il fascismo, verso una teoria generale*, Laterza, Roma-Bari 1996, p. 46.

²² Cfr. R. Ben Ghiat, *La cultura fascista*, op. cit., p. 11.

seguito dal fascismo. Secondo Ruth Ben Ghiat le ragioni principali secondo cui questo progetto non si realizzò sono legate in primis al consenso tributato più al duce e meno al regime fascista, poi al fatto che un modello culturale tipicamente e convintamente fascista non si diffuse in Italia.²³

Per quanto concerne la prima motivazione, la natura e l'estensione del consenso di cui in storiografia si è ampiamente discusso pare riguardare non tanto il regime in sé, nemmeno il PNF; questo piuttosto è un atteggiamento di stima e fiducia tributato in maniera quasi esclusiva alla persona di Benito Mussolini e alla sua azione; il duce, come osserva Piero Melograni, in questo contesto avrebbe perseguito la spoliticizzazione della società italiana e un consenso personale: «there are several explanations for the depolitization of the regime. Firstly, it fitted in well with Mussolini's intentions. He aimed to exercise with the greatest possible freedom and with considerable impartiality the role of mediator».²⁴ Questo consenso da parte degli italiani non doveva sorgere principalmente da motivazioni politiche e razionali, bensì doveva conseguirsi attraverso l'utilizzo di miti e rappresentazioni efficaci. In questo senso la de-politicizzazione era intesa dal fascismo da un punto di vista della privazione della capacità razionale e riflessiva degli italiani, che può essere considerata una conseguenza di quella concezione anestetica che avrebbe orientato il rapporto tra sistema culturale fascista e italiani descritta dalla Falasca Zamponi: secondo questa concezione il regime avrebbe perseguito la privazione dei sensi attraverso la loro eccessiva sollecitazione estetica organizzata tramite la partecipazione alla vita pubblica spettacolarizzata; in questo modo poi le masse si sarebbero trasformate in quella materia malleabile voluta dal duce-artista, l'individuo avrebbe perso ogni senso in quanto avrebbe sacrificato la propria identità personale all'interno di quella collettiva rigenerata dai miti fascisti, che cercavano di legare e controllare le masse con simbologie religiose e obbiettivi etici e spirituali.²⁵

Il mito di Mussolini prese piede e si diffuse in maniera notevole soprattutto dopo il 1934 grazie anche all'utilizzo notevolissimo dei più moderni mezzi di propaganda,²⁶ tuttavia questo non significò e non portò a un'aderenza spirituale e convinta degli italiani al fascismo: questa mancata fascistizzazione intima potrebbe essere concepita come conseguenza del fatto che non si sviluppò una rappresentazione unitaria dell'esperienza fascista e di conseguenza un'univoca visione della modernità dittatoriale in quanto il regime, conscio delle difficoltà di ottenere un consenso generalizzato, dovette mediare i contenuti delle sue narrazioni al fine di renderle aderenti a quelle che erano le esigenze di svago degli italiani. In questo senso i filmati dell'Istituto Luce sono esemplificativi perché mostrano come un'istituzione particolarmente cara al duce abbia interpretato la propria azione seguendo non solo logiche politiche legate ad una funzione meramente propagandistica, ma legate anche al consumo di cultura e d'intrattenimento dei cittadini; il cinema in questo senso sarà luogo privilegiato di negoziazione di contenuti e valori,

²³ *Ivi*, pp. 22-24.

²⁴ P. Melograni, *The cult of the Duce in Mussolini's Italy*, in *Journal of contemporary history*, v. 11, n. 4, Special Issue *Theories of Fascism* (1976), pp. 221-237, p. 222.

²⁵ *Cfr.* S. Falasca Zamponi, *op. cit.*, pp. 275-276.

²⁶ *Cfr.* P. Melograni, *op. cit.*, p. 231.

come si sottolineerà in seguito; nei filmati Luce i contenuti, seppure fortemente connotati politicamente, pare cerchino di restituire immagini integranti ed in cui il pubblico potesse trovare quella che potrebbe definirsi la rappresentazione di un' *omogeneità nazionale*. Tuttavia questa omogeneità nazionale è categoria molto ampia e riguarda le numerose visioni del fascismo sulla società ideale che si concretizzarono in diversi ambiti sociali e culturali, all'interno dei quali si assistette anche all'emersione di modelli di società e di modernità non esclusivamente fascisti; in questo senso dopo la Prima guerra mondiale, il *take off* economico-industriale si fece sempre più robusto e legato ad esso si svilupparono i fenomeni sociali come urbanizzazione, consumismo, sviluppo dei trasporti e delle telecomunicazioni che ebbero la capacità, ben prima della politica fascista, di creare preferenze, gusti, modelli sempre più marcatamente cosmopoliti.²⁷

A questi aspetti che possono considerarsi strutturali e sociali se ne somma poi uno spiccatamente politico-ideologico legato alle numerose anime che componevano l'universo simbolico del fascismo: nel capitolo precedente si è ampiamente trattato della molteplicità delle influenze che contribuirono a definire il nucleo instabile dell'ideologia fascista; poste queste premesse è ora interessante osservare come alcune di queste influenze abbiano guidato il processo di immaginazione delle modernità fasciste ed analizzare come questi sforzi divennero concreti nella vita pubblica italiana tra le due guerre. Pare importante rimarcare ancora una volta che l'analisi portata avanti in questa ricerca sui contenuti definiti dal potere e sulle istituzioni culturali chiamate a realizzarli, lungi da voler indagare su una sorta di determinismo tra potere e sua rappresentazione, ponga l'accento sulle idiosincrasie originali del discorso fascista, che nascono dalle contraddizioni e dalla complessità del periodo storico in oggetto. Le contraddizioni tra estetizzazione politica e anestetizzazione delle masse, quelle tra condanna del liberalismo borghese ed accettazione del suo sistema economico capitalistico, tra potere totalizzante e religioso e la presenza nella stessa nazione di altri agenti e istituzioni quali la Chiesa e la monarchia, tra la ricerca della "terza via" e la presenza di stili di vita consumistici e modelli cosmopoliti, unite ai rapporti instabili tra le varie anime del fascismo sono il contesto entro cui nuovi modelli di italianità fascista presero forma adattandosi o discutendo contenuti che necessitano di essere decostruiti proprio in virtù di queste peculiarità contraddittorie.

Per svolgere questo tipo d'indagine lo scenario coloniale pare essere particolarmente adatto: si è già fatto riferimento all'interpretazione dell'Italia come immenso spazio scenico in cui è avvenuta la spettacolarizzazione dell'agire pubblico e in questo senso il potere ha cercato non semplicemente di imporre i suoi contenuti ma piuttosto di disegnarsi un orizzonte fatto di miti e narrazioni; il regime, con il processo di *bonifica*, ha esteso il suo campo d'azione a spazi culturali e geografici che in qualche maniera venivano descritti come in attesa dell'azione fascista.

Partendo da questo presupposto il legame tra la spettacolarizzazione dell'azione pubblica fascista e le sue rappresentazioni concrete attraverso gli strumenti comunicativi

²⁷ Cfr. R. Ben Ghiat, *La cultura fascista*, op. cit., p. 22.

può realizzarsi al meglio se vengono individuati degli *spazi paludosi* che possano permettere al fascismo di operare mostrandosi nella sua essenza: questi spazi paludosi possono essere quelli istituzionali, da cui deriva la condanna alla politica della democrazia liberale; possono poi essere sociali e antropologici come nel caso dell'ampio progetto di rigenerazione umana e di ridefinizione identitaria; ancora possono essere geografici, e il caso della bonifica di zone malariche e malsane è esemplificativo. Se a questi elementi si somma la costante tensione che il fascismo ha avuto nell'esaltare la violenza e il mito della potenza nella sua produzione estetica si capisce come la conquista dell'impero possa essere interpretata come il culmine della spettacolarizzazione politica fascista: è nelle grandi adunate dell'ottobre 1935 e del maggio 1936 che si celebra l'opera d'arte di massa intrisa di significati religiosi che si riproduce in tutta l'Italia attraverso la tecnologia delle telecomunicazioni, spettacolo d'integrazione nazionale che unisce gli individui mostrati come rigenerati dal fascismo; nelle immagini dell'Etiopia e dei suoi abitanti si materializzano le paure di una deriva passata e futura di un'italianità senza fascismo, così come nelle rappresentazioni dell'opera italiana nell'impero si può intravedere la bonifica fascistizzare terre e uomini; nelle rivendicazioni contro le plutocrazie si salda lo spirito nazionale proletario e si disciolgono le differenze sociali, compiendo quell'organicità statale che supera le divergenze componendole nello Stato etico.

Potenza e modernità nello spettacolo dell'impero.

Potenza e modernità sono due categorie che possono aiutare a comprendere ancor meglio le ragioni per cui l'analisi della spettacolarizzazione della stagione imperiale sia di notevole importanza per la comprensione del fenomeno fascista e della sua interazione con le numerose componenti della società e della cultura italiana.

Il mito della potenza si lega indissolubilmente alla violenza che contraddistinse non solo le azioni ma anche le narrazioni sull'ascesa del fascismo: il regime interpretò come rivoluzionaria e purificatrice la sua azione violenta, quasi necessaria al fine di rinnovare l'Italia; il ruolo della violenza creatrice e in qualche modo bonificatrice è di chiara ascendenza sindacalista rivoluzionaria che «by its vogue of *creative violence*, in its proletarian revolutionism inclined toward nationalism, in its nationalist revolutionism inclined toward a solution of the social problem»²⁸ attrasse il fascismo delle origini persuadendolo e offrendogli idee e immagini che sarebbero poi riverberate nel discorso culturale e nelle auto-rappresentazioni del regime. La costruzione di questa narrazione rivoluzionaria fu elemento attivo che aiutò il fascismo a conquistare, mantenere e dare forma al proprio potere, una sorta di profezia che si avverò in forza di sé stessa che fornì una giustificazione teorica non solo ai mezzi brutali usati ma anche a quelli squisitamente culturali fatti di immagini e miti.²⁹ La violenza purificatrice secondo George Mosse è

²⁸ J. J. Roth, *The roots of Italian fascism, Sorel and Sorelismo*, in *Journal of modern history*, v. 39, n. 1, (1967), pp. 30-45, p. 45.

²⁹ Cfr. E. Tannenbaum, *L'esperienza fascista. Cultura e società in Italia dal 1922 al 1945*, Mursia, Milano 1974, p. 44.

uno dei tratti che accomunerebbe le diverse declinazioni storiche del fascismo europeo,³⁰ ma al di là di una mera considerazione ideologica è interessante porre in risalto il fatto che il fascismo italiano arrivò al potere con modalità costituzionali e l'esaltazione della Marcia su Roma come un atto violento venne elaborata successivamente in modo da prolungare lo stile del conflitto in tempo di pace e da coronare «in senso vistosamente coreografico un processo già preliminarmente avvenuto».³¹ Questo processo di «politizzazione del miliare [e di] militarizzazione della politica»³² è utile al fine di esaltare la marcia e riprodurla nello spazio scenico della vita pubblica fascista e a ben vedere la guerra, la violenza, la potenza nazionale erano tra i pochi fili conduttori che riuscivano ad accomunare le varie esperienze ideologiche e politiche alla base del fascismo italiano.

La violenza fascista tuttavia non è fonte di tensioni interne, al contrario essa è utile alla rigenerazione nazionale in quanto quest'esaltazione della distruzione creativa giustifica tutta quella serie di politiche di modernizzazione e di «nazionalizzazione» identitaria tramite la cultura che imposero le nuove visioni della modernità.³³ Attraverso questa rappresentazione della violenza si definisce rimarcandola la differenza tra la vecchia Italia paludosa e la nuova fascista.³⁴ Sebbene nel concreto della sua azione di governo Benito Mussolini abbia avuto diversi problemi nel contenere le squadre una volta acquistato il potere istituzionale,³⁵ la discrepanza tra conflittualità sociale e politica reale da una parte e spettacolarizzazione della violenza mitica e del concetto di rivoluzione permanente dall'altra ha avuto una risposta culturale nello spostamento del confine della violenza e del suo mutamento nel mito della Potenza.

Nelle rappresentazioni del fascismo all'interno dello Stato organico non ci poteva essere posto per la conflittualità sociale: nel totalitarismo fascista la lotta tra capitale e lavoro venne esorcizzata nei discorsi sul corporativismo e sulla narrazione della nazione proletaria.³⁶ La tensione tra mito della violenza rivoluzionaria e bonificatrice e lo Stato gerarchico ed armonico si risolse con la proiezione della violenza/potenza verso l'esterno, verso una guerra che doveva saldare in maniera ancora più netta gli italiani al regime: esso non poteva in alcun modo tollerare la violenza all'interno dello Stato totale che pretendeva adesione e fede, ma la sublimazione estetica per il più importante spettacolo del fascismo non poteva che essere una guerra internazionale, una costante battaglia contro limiti e contro i confini disegnati da un ordine politico che il fascismo si propo-

³⁰ Cfr. G. L. Mosse, *Il fascismo, verso una teoria generale*, Laterza, Roma-Bari 1996, pp. 28–33.

³¹ M. Isnenghi, *L'Italia del fascio*, op. cit. p. 9.

³² *Ivi*, p. 10.

³³ Cfr. F. Caprotti, *Italian Fascism between ideology and spectacle*, op. cit. p. 21.

³⁴ Scriveva Filippo Tommaso Marinetti nel Manifesto del Futurismo comparso su *Le Figaro* nel febbraio 1909 «Noi vogliamo glorificare la guerra - sola igiene del mondo - il militarismo, il patriottismo, il gesto distruttore dei libertari, le belle idee per cui si muore e il disprezzo della donna».

³⁵ Cfr. R. De Felice, *Mussolini il fascista I: la conquista del potere (1921 – 1925)*, op. cit.

³⁶ Cfr. A. Aquarone, *op. cit.*, pp. 199, quando scrive che nel 1932 Ugo Spirito, nel II convegno di studi corporativi tenutosi a Ferrara, presentò una relazione basata «sul concetto di corporazione proprietaria e della risoluzione del sindacalismo nel corporativismo integrale [...]. Per realizzare tale rivoluzione [fascista], bisognava però rendere integrale il corporativismo, che ancora non lo era in quanto continuava a sussistere, accanto ad esso, il sindacalismo, basato sulla distinzione delle classi, sull'antagonismo fra datori di lavoro e lavoratori».

neva di superare.³⁷ In questo senso si concepisce anche lo sforzo di narrare il mondo in maniera manichea, in cui il fascismo costruisce nelle sue rappresentazioni il lato che reclama dei diritti rispetto ad un ordine internazionale che glieli vuole negare: tra la “vittoria mutilata” e il “posto al sole” in Etiopia si nota un *fil rouge* in cui la rivendicazione - e per certi versi il vittimismo utile a rinsaldare le file interne - diviene il motore che spinge ad estetizzare la violenza fascista mostrando il suo spostamento dalla società italiana all’arena internazionale. Il fascismo «trasudava guerra»³⁸ e nel 1935 l’invasione dell’Etiopia permise a questa retorica di concretizzarsi in immagini e narrative che racchiusero la sintesi dell’universo simbolico fascista, con tutte le sue contraddizioni.

La concretizzazione delle narrative fasciste durante la stagione imperiale offrì al fascismo un «nuovo contesto per gli schemi di ingegneria sociale del fascismo. [*La guerra*] venne vista come il motore primo dell’istanza di rinnovamento degli italiani»;³⁹ tuttavia, lungi dall’essere un sistema organico e ordinato, il discorso coloniale inteso come spazio di rappresentazione dei miti fascisti non nascose le numerose contraddizioni che emersero nel rapporto tra potere dittatoriale e cultura italiana. Queste contraddizioni risiedono in parte nel variegato basamento di ideologie e influenze che animavano l’ideologia fascista; emergono nella loro complessità nel momento in cui queste si confrontano non con una massa amorfa, bensì con individui o gruppi sociali che presentano esigenze e preferenze culturali diversificate che alla fine degli anni trenta del Novecento divenivano sempre più esposte a modelli internazionali di consumo e fruizione. Nel paragrafo successivo si esamineranno nello specifico le industrie culturali italiane, il loro rapporto col regime fascista e quello con i modelli internazionali; ora è interessante notare come lo *spettacolo dell’impero* racchiudesse in sé numerose visioni della modernità fascista proposte proprio attraverso gli strumenti chiamati ad integrare la nazione.

La *modernità* in termini generali può essere intesa come reazione a ciò che esisteva in precedenza: nella cultura Occidentale e in particolare dall’Illuminismo ha assunto il significato di superamento dell’ordine feudale medioevale e dell’economia pre-industriale. Questo concetto si associa anche a quello dell’autodeterminazione del destino umano e sociale rispetto alla visione anti-moderna secondo cui sarebbero forze esterne ed ultraterrene a regolare la vita individuale e la gestione/legittimazione del potere.⁴⁰ Di conseguenza la *modernità* è legata all’idea di progresso, di un progresso razionale ottenibile anche grazie alla scienza positiva e alla volontà umana. Il fascismo italiano vide la modernizzazione come un processo utile per costruire la propria società ideale: il futurismo esaltava le armi moderne che permettevano la rigenerazione nazionale; D’Annunzio tessé odi e lodi verso l’aeroplano; Mussolini stesso esaltò i moderni mezzi di comunicazione di massa quali armi più forti del regime; la tecnologia permetteva poi la bonifica della terra nonché la conquista di imperi. Ma questa esaltazione costante di matrice prevalentemente futurista - e in parte nazionalista - come si poteva conciliare con

³⁷ Cfr. S. Falasca Zamponi, *Lo spettacolo del fascismo*, op. cit., pp. 72-75.

³⁸ *Ibidem*, p. 277.

³⁹ R. Ben Ghiat, *La cultura fascista*, op. cit., p. 207.

⁴⁰ Cfr. D. Harvey, *The condition of post-modernity: an enquiry into the origins of cultural change*, Basil Blackwell, Oxford 1990; R. Eatwell, *Fascism, a history*, Vintage, London 1996.

l'esaltazione del passato glorioso, del mito romano, della società ordinata e gerarchica, elementi questi che soprattutto dagli anni Trenta divennero sempre più presenti nel discorso fascista? Secondo Ruth Ben Ghiat il fascismo non si limitò a proteggere gli interessi tradizionali di fronte alla società di massa e consumistica; al contrario cercò di modernizzare la società italiana partendo da premesse autoritarie, sfruttando quella tecnologia che vedremo essere costantemente esaltata per mobilitare le masse e riprodurre la spettacolarizzazione dell'azione fascista in ogni angolo d'Italia.⁴¹ Il ritorno alle tradizioni e in particolare l'esaltazione della vita rurale avrebbe rinvigorito la virilità e fatto riscoprire i geni romani smarriti nei decenni liberali: in questo periodo i mutati rapporti di genere e di razza vennero dipinti dal fascismo come metafore della degenerazione sociale a cui il fascismo avrebbe posto rimedio. Davanti al livellamento democratico o socialista la dittatura cercò di contrapporre narrazioni dello sviluppo di una società di massa gerarchica e ordinata, e l'impero era il perfetto campo per immaginare questa visione della modernità. In esso non sarebbero mancati terra e pane, elementi alla base dell'esaltazione ruralista, conquistati con i più moderni strumenti tecnologici e attraverso la disciplina delle truppe che col loro prestigio avrebbero mostrato la civilizzazione italiana rimarcando le differenze tra razze e generi alla base della società fascista. Non è un caso che terra e pane siano gli elementi alla base delle grandi battaglie propagandistiche del fascismo: in particolare la bonifica delle paludi pontine e la battaglia del grano furono descritte come guerre vere e proprie, in cui la volontà fascista sconfisse il paesaggio naturale permettendo la rinascita di nuovi insediamenti umani e agricoli; in questo senso la battaglia agricola pare un preludio di quella per l'impero.⁴²

Queste narrazioni delle conquiste fasciste si attuavano non semplicemente esaltando la tecnologia e il progresso, ma sfruttandoli al fine di riscoprire valori immutabili e un'autentica visione di una modernità originale; di conseguenza nelle rappresentazioni offerte dal fascismo molteplici elementi culturali concorsero nella definizione della società rinnovata dal regime.

Sebbene il fascismo decise di non legittimare esclusivamente una sola tendenza artistica di Stato, le numerose visioni di modernità cercarono di imporsi in un contesto tutto particolare; questo era basato su di una dialettica che da un lato cercava di limitare il diffondersi di contenuti figli del materialismo, ma dall'altro cercava di dare agli italiani la possibilità di beneficiare dei vantaggi del vivere moderno. In questo contesto per il regime gli spazi della modernità come il cinema, le adunate di massa, la fruizione collettiva della radio, l'impero, erano chiamati a divenire i luoghi principali in cui rafforzare l'ordine e la gerarchia fascista.⁴³

In particolare l'impero divenne lo scenario ideale in cui mostrare questo processo: le immagini dei cinegiornali in questo senso furono esemplificative e pedagogiche poiché, al di là delle considerazioni artistiche sui contenuti, mostrarono gradualmente la civilizzazione e il rimodellamento dell'identità italiana in maniera consona alle già svi-

⁴¹ Cfr. R. Ben Ghiat, *La cultura fascista*, op. cit., p. 12.

⁴² Cfr. S. Falasca Zamponi, op. cit., p. 243.

⁴³ Cfr. R. Ben Ghiat, *La cultura fascista*, op. cit., p. 11.

luppate modalità di mobilitazione permanente e di propagazione culturale dei discorsi fascisti.

Nonostante il fascismo si sforzò di offrire una visione della modernità il più possibile univoca e coerente con le sue numerose anime, l'uso di peculiari strumenti di propaganda quali i cortometraggi consentiva di imporre «con la maggiore suggestione una particolare visione della vita e del mondo ad una sterminata moltitudine di persone, quasi a loro insaputa, mentre credono di concedersi un'ora di innocente svago»:⁴⁴ in questa frase c'è una sintesi importante che permette di comprendere appieno da un lato lo sforzo del fascismo nell'orientare il momento cognitivo degli italiani, dall'altro la considerazione del fatto che il cinema era un luogo di svago all'interno del quale numerose visioni della modernità, molteplici messaggi e narrazioni concorrevano all'elaborazione dei contenuti e dei significati. Durante la stagione dell'impero si compì da una parte il controllo pressoché totale sulle fabbriche culturali, un controllo che però sovente non entrò nel merito dei contenuti; per questa ragione nel prossimo paragrafo si analizzerà più nello specifico la natura del rapporto tra fabbriche culturali e fascismo con un occhio di riguardo alla sua politica cinematografica.

⁴⁴ A. Consiglio, *Funzione sociale del cinema*, in *Rivista internazionale del cinema educatore*, novembre 1933, citato da R. Ben Ghiat, *La cultura fascista*, op. cit., p. 122.

2.2 LE INDUSTRIE CULTURALI E LE MODERNITÀ FASCISTE

La forza delle contraddizioni fasciste.

Jeffrey Schnapp, nel suo *fascinating fascism*, ha svolto un'attenta panoramica su quello che era l'universo culturale del fascismo non limitandosi ad una ricognizione delle influenze e delle radici che ne componevano i miti, bensì interrogandosi e facendo un excursus bibliografico sulle modalità con le quali il rapporto tra questi miti e la sfera pubblica si sia concretizzato nella realtà dittatoriale. Schnapp sottolinea la molteplicità delle ascendenze ideologiche che hanno permesso al fascismo di *affascinare* gli italiani oltre il mero l'utilizzo degli strumenti coercitivi, notando che l'improvvisazione, l'evoluzione creativa, l'istinto, l'azione e l'infinita eterogeneità sono stati elementi decisivi in questo senso e ponendo in risalto soprattutto la volontà che il fascismo avrebbe avuto nel voler rimanere una "creatura paradossale" da un punto di vista culturale.⁴⁵

Questo punto di vista metodologico consente di approfondire e inquadrare meglio la prospettiva accennata in precedenza rispetto alla pluralità di rappresentazioni che emergevano non solamente dai contenuti della produzione culturale fascista, ma dagli spazi che permettevano la fruizione di questi contenuti. Nel capitolo precedente si è cercato di porre in luce come l'indagine sulla cultura visuale fascista si leghi indissolubilmente alla volontà da parte del potere di costruire la propria natura e un'esperienza cognitiva nuova per i cittadini; questo processo è tuttavia intriso di una dialettica costante tra visioni del mondo che negoziano i propri contenuti attraverso forme di dominio non convenzionali che si manifestano appunto il campo della cultura popolare. Lette nella prospettiva offerta da Schnapp, le incertezze o la relativa libertà delle espressioni artistiche che sovente la storiografia ha sottolineato in merito alla mancanza di uno stile tipicamente fascista nella cultura sarebbero state non fattori involontari scaturiti dall'interazione tra *culture* fasciste e società italiana, bensì un elemento volontariamente ricercato dal fascismo e in particolare dal suo capo per adattarsi ancora meglio alle contingenze storiche e sociali.⁴⁶ Quest'opportunità culturale ricorda quanto Renzo De Felice afferma in merito al pragmatismo e al tatticismo di Mussolini capace di non sposare mai in pieno le rivendicazioni di una parte al fine di sfruttare al meglio questa libertà per i suoi fini politici:⁴⁷ in questo senso la visione estetica della politica e del duce artista assume un significato ancor più peculiare.

Le contraddizioni culturali che emergono dai contenuti fascisti e dalla loro propagazione nella società possono essere interpretate non tanto come delle incertezze, quanto come elementi per dominare la complessità della contemporaneità, come una vo-

⁴⁵ Cfr. J. Schnapp, *Fascinating fascism*, op. cit., p. 238.

⁴⁶ Quando si parla di relativa libertà artistica si fa riferimento ad uno spazio che comunque staglia i suoi confini all'interno dell'orizzonte che il fascismo disegna, ma che non sconfinava nell'opposizione palese nei suoi confronti.

⁴⁷ Cfr. R. De Felice, *Mussolini il rivoluzionario 1883-1920*, op. cit., pp. 103-105.

lontà di estendere lo spazio discorsivo ad ambiti nuovi e di trasformare gli spazi della modernità in luoghi bonificati dal fascismo: in questo senso l'analisi non si sofferma solo sui contenuti e sulla materialità del prodotto culturale, o al suo significato sociale, ma in una prospettiva storica vengono analizzate sia la diffusione che le forme produttive dei discorsi pubblici. Ed è proprio in questo contesto che il processo di ridefinizione identitaria venne portato avanti, in un ambito in cui il fascismo italiano cercava delle risposte alle sue *crisi d'identità* nel dominio della cultura;⁴⁸ sebbene Jan Nelis noti che *Fascinating fascism* dedichi molta più attenzione ai desideri e a quanto il fascismo predicò in teoria e meno a quanto il regime in concreto realizzò per seguire la sua vocazione estetica, vengono riconosciute in maniera evidente l'importanza e le difficoltà con le quali il regime mussoliniano si confrontò nel processo di immaginazione e realizzazione dell'uomo nuovo.⁴⁹

Fascismo, mass media e cultura popolare: integrazione e disintegrazione.

Il processo di immaginazione di una società e di un italiano nuovo sarà analizzato in questo lavoro dall'angolazione dei nuovi mezzi di comunicazione di massa che il fascismo iniziò ad utilizzare massicciamente per diffondere i propri contenuti. Quando si analizza il campo di ricerca riguardante i mezzi di comunicazione di massa è necessario porre come premessa l'evoluzione metodologica che lo studio dei *media* ha percorso dagli anni trenta del Novecento ad oggi; in particolare dagli anni settanta si è assistito, soprattutto in ambito statunitense, al superamento dei modelli univettoriali secondo cui il potere era capace di determinare gli orientamenti delle masse tramite la sua produzione culturale propagata attraverso le fabbriche culturali: secondo Maria Malatesta la messa in discussione di questo approccio unidirezionale e il conseguente superamento della prevalenza accordata agli effetti sulle masse della propaganda avrebbe permesso di ampliare e corroborare la ricerca sui mezzi di comunicazione di massa e sul loro ruolo nella definizione delle identità collettive. I primi approcci tradizionali degli studi sulle comunicazioni di massa sono nati proprio nel periodo che è oggetto di questo lavoro, in cui in particolare la propaganda di guerra e la massificazione della società sarebbero stati considerati come "traumi culturali" dagli studiosi della comunicazione,⁵⁰ spingendoli ad elaborare modelli analitici univettoriali attraverso i quali cercare di analizzare gli effetti che i nuovi mezzi di comunicazione di massa stavano avendo sulla società.⁵¹ In questa fase era ancora precoce la maturazione di una riflessione storica sul ruolo di questi strumenti e sui loro molteplici livelli d'influenza-adattamento nelle società occidentali, tuttavia alcune teorizzazioni risultano tutt'oggi utili al fine di definire quantomeno il campo

⁴⁸ Cfr. J. Schnapp, *Fascinating fascism*, op. cit., p. 238.

⁴⁹ Cfr. J. Nelis, *Italian fascism and culture, some notes on investigation*, in *Historia Actual Online*, n. 9, 2009, pp. 141-151, p. 143

⁵⁰ Cfr. R. Escarpit, M. G. Rombi, *Teoria dell'informazione e della comunicazione*, Editori Riuniti, Roma 1979, p. 200.

⁵¹ Cfr. M. Malatesta, *Campo dei media, campo del potere*, in *Italia contemporanea*, n. 146, giugno 1982, p. 15.

di ricerca storico sui mezzi di comunicazione di massa gestiti dal potere. In particolare quanto teorizzato da H.D. Laswell nel 1934 con le sue 5W - “*who says what in which channel to whom what effects*” - se da un lato ha permesso lo sviluppo di una prima e rudimentale linea metodologica che si è concentrata prevalentemente sul campo degli effetti - con tutti i limiti che la ricerca ha superato negli anni - dall'altro ed in una prospettiva storica può risultare ancora oggi utile in quanto permette di considerare l'analisi del controllo, dei contenuti, del sistema e dell'ascolto,⁵² consentendo la problematizzazione dell'interazione tra potere e diffusione dei messaggi da esso mediati.

Il rapporto tra potere e conoscenza, se in precedenza è stato analizzato da un punto di vista teorico attraverso la prospettiva dell'analisi discorsiva, deve essere ora inquadrato nel contesto storico del fascismo alla luce delle contraddizioni e delle complessità contenutistica e organizzativa che si è cercato e si cercherà di mettere in evidenza.

Il sistema culturale italiano durante il Ventennio ha permesso alle differenti visioni della modernità fascista di confrontarsi nell'ambito di un'evidente predisposizione all'“esternalità” insita nel fascismo,⁵³ che avrebbe voluto usare il sistema informativo e culturale come strumento di potere per costruire significati. In questo senso la *fabbrica del consenso* è stata una struttura che ha cercato d'influenzare e diffondere enunciati discorsivi che seppur orientati dal potere e destinati a modificare la percezione della realtà fascista, hanno seguito traiettorie proprie e per certi versi contrastanti con il progetto di ridefinizione identitaria intrapreso dal fascismo. Se una porzione dell'aspetto contenutistico di questa produzione culturale sarà oggetto dello studio sui cinegiornali coloniali che si svolgerà in seguito, ora è interessante osservare come questa dialettica sulle visioni della modernità abbia trovato uno spazio d'espressione nell'ambito del processo di industrializzazione della cultura popolare italiana portato avanti durante il fascismo ma non esclusivamente ascrivibile alla volontà di quest'ultimo.

In linea generale va riconosciuto e tenuto in considerazione il ruolo cruciale che i produttori di narrazioni hanno nel formare e definire i confini dei significati, e storicamente si può analizzare la relazione tra produzione di rappresentazioni e la loro forma estetica, tenendo tuttavia in considerazione il fatto che una «power relations can be embedded, albeit often obliquely or obscurely, in mass marketed entertainment. The student of popular culture might well cultivate a sensitivity to producers' rhetorical and visual strategies as well as their economic agendas».⁵⁴ Il caso della cultura popolare fascista rientra perfettamente in questo disegno di ricerca in quanto durante la dittatura le strategie comunicative e retoriche del regime furono evidenti strumenti per articolare il proprio potere ed attuare la spettacolarizzazione della vita pubblica attraverso però dei mezzi che rispondevano anche a logiche di mercato transnazionali. Come ha sottolineato Simonetta Falasca Zamponi «nell'elaborare la sua identità moderna, il fascismo si oppose e al tempo stesso attinse alla cultura del consumo».⁵⁵

⁵² *Ivi.*

⁵³ Cfr. J. Nelis, *Italian fascism and culture, some notes on investigation*, op. cit., p. 143.

⁵⁴ T. J. Jackson Lears, op. cit., p. 1421.

⁵⁵ S. Falasca Zamponi, *Lo spettacolo del fascismo*, op. cit., p. 219.

Stephan Gundle e David Forgacs nel loro lavoro sulla cultura di massa italiana tra fascismo e Repubblica, offrono un'interpretazione interessante su quello che è stato l'impatto che la cultura popolare avrebbe avuto nella costruzione dell'identità italiana in un periodo tra il 1935 e il 1946;⁵⁶ già la scelta di questa periodizzazione è premessa di quanto affermato dagli autori in merito alle interazioni o alla non sincronia tra fenomeni culturali di massa e politica. Questo lasso temporale abbraccia il periodo tra la massima stabilità del fascismo, il suo ingresso in guerra, la caduta del suo duce-mito, la sconfitta bellica e la prima fase post-fascista che porrà le premesse all'Italia repubblicana; in questo senso si vuole rimarcare la differenza tra i tempi e le dinamiche della politica e quelle della cultura di massa, superando i paradigmi che hanno descritto la prima plasmare in maniera unidirezionale una massa che si voleva amorfa e apatica, soggetta completamente alla volontà del potere. Gli autori si propongono di analizzare non tanto l'aspetto contenutistico della produzione culturale durante questi anni bensì le forme di consumo, distribuzione e fruizione degli stessi osservando che in questo periodo si assistette alla creazione di senso più forte di comunità nazionale incentivato senza dubbio dalle politiche fasciste ma anche e soprattutto dai mass media che iniziarono a diffondere massicciamente un senso d'appartenenza nazionale creato anche nel confronto con altre culture oltre i confini italiani; questo confronto avvenne nell'alveo di due tendenze in apparenza contrastanti in cui da un lato si predisponavano gli strumenti e le narrazioni che permettevano di immaginare e diffondere un senso comune di italianità e di integrazione nazionale, e dall'altro ci si apriva verso società estere e modelli di consumo nuovi e spesso contrastanti con le teorizzazioni sociali del fascismo nonché con i valori tradizionali; furono i nuovi strumenti di comunicazione di massa come la radio, il cinema, le attività di svago a diffondere nuove forme di consumo in cui tuttavia il prodotto era anche il *medium* in sé, attraverso cui in particolare il fascismo cercò di diffondere dei contenuti che potessero narrare i miti e gli obiettivi del regime ma anche vendersi come portatore di modernità e quindi porsi in maniera competitiva in un contesto di diffusione dello stile di vita consumistico, come osservato da un'altra prospettiva di studio dal già citato lavoro di Simonetta Falasca Zamponi.⁵⁷

Questa linea interpretativa è stata precorsa tra gli altri da Victoria De Grazia nel suo "Consenso e cultura di massa nell'Italia fascista" e viene ben sintetizzata in un dialogo con Luisa Passerini quando si afferma che «il regime fascista coincide con la formazione della cultura di massa in Italia, ma in più interviene in questo processo deformandolo almeno in parte. Bisogna dunque tenere conto dei meccanismi di sviluppo che sono comuni a tutti i Paesi: una maggiore commercializzazione della produzione della cultura, dovuta alla crescita dei mezzi di comunicazione di massa; una maggiore burocratizzazione, anche, di forme di produzione locale, dovuta all'entrata in contatto con forme di livello nazionale; e anche forme culturali nuove che hanno a che fare con l'accesso di nuovi strati sociali, la piccola borghesia, ma anche certi strati operai urbani.

⁵⁶ Cfr. S. Gundle, D. Forgacs, *Cultura di massa e società italiana. 1935-1946*, Il mulino, Bologna 2007.

⁵⁷ Cfr. S. Falasca Zamponi, *Lo spettacolo del fascismo*, op. cit., p. 210.

E si sa che il regime ha gestito questo sviluppo intervenendo in molti punti sia con la forza distruggendo le vecchie forme, sia con tutta una serie di incentivi».⁵⁸

Anche nei momenti di maggior consenso nei confronti del governo mussoliniano, nelle sue fasi più repressive altre forze culturali erano in gioco all'interno ed oltre alla *fabbrica del consenso*, e anche quest'ultima si dovette interfacciare con il potere di queste forze culturali e con i gusti del pubblico. Il fascismo nella sua opera di nazionalizzazione degli italiani si dovette confrontare non solo con uno stile di modernità consumistica che prendeva piede in maniera decisa, ma anche con differenze geografiche e sociali notevoli che la politica difficilmente riusciva a comporre, se non ricorrendo appunto ai mezzi di comunicazione di massa che in questo senso resero la società italiana «più visibile ed udibile ai suoi stessi membri»⁵⁹ con contenuti e modalità di diffusione che, oltre alla retorica fascista e al suo universo simbolico, erano composte anche da parole, suoni, immagini e spazi di fruizione provenienti da altre società spesso avversate ufficialmente dal fascismo e che alimentarono i desideri privati e il cambiamento delle percezioni rispetto ai modelli comportamentali propugnati dal fascismo.

In questa direzione vengono individuati due effetti distinti ma contemporaneamente operativi che ridisegnano il rapporto tra produzione e fruizione culturale e società italiana durante il fascismo: un effetto integrativo e uno disintegrativo. Per quanto riguarda il primo è innegabile il fatto che l'opera culturale fascista sia stata portata avanti attraverso i mezzi di comunicazione di massa e in degli spazi sociali che avrebbero dovuto subire la *bonifica* culturale fascista; i nuovi mass media avrebbero permesso l'integrazione nazionale attraverso contenuti omogenei fruibili in tutta l'Italia, permettendo l'immaginazione unitaria di una realtà statale che vedeva abbattuti i confini geografici e sociali proprio attraverso la diffusione di strumenti e messaggi culturali in maniera massiccia e organizzata al fine di integrare gli italiani sotto il segno del fascismo. In particolare per quanto riguarda il cinema l'effetto di integrazione nazionale attraverso la fruizione di film risultò ancora più accentuato: le differenze sociali e geografiche iniziarono ad essere superate attraverso la diffusione di sale cinematografiche non solo nei quartieri ricchi delle grandi città ma anche nelle periferie e in più piccoli centri urbani, nonché attraverso l'opera dei cinemobili, autocarri con gli strumenti per proiettare i film e i cinegiornali che così arrivarono anche nei più piccoli centri urbani. Anche la diffusione della radio dagli anni venti e il progressivo abbassamento del suo costo permise la diffusione domestica di questo strumento insieme a pratiche di ascolto collettivo che permettevano la diffusione dei messaggi in ogni comunità italiana e nuove forme di relazioni sociali.⁶⁰

⁵⁸ V. De Grazia, L. Passerini, *Alle origini della cultura di massa. Cultura popolare e fascismo in Italia*, in *La Ricerca Folklorica*, n. 7, aprile 1983, pp. 19-25, p. 19; cfr. anche V. De Grazia, *Consenso e cultura di massa nell'Italia fascista*, Laterza, Bari 1981; L. Passerini, *Torino operaia e fascismo, una storia orale*, Laterza, Bari 1984.

⁵⁹ S. Gundle, D. Forgacs, *Cultura di massa e società italiana. 1935-1946*, op. cit., p. 22.

⁶⁰ Cfr. F. Monteleone, *Storia della radio e della televisione in Italia: società, politica, strategie, programmi, 1922-1992*, Marsilio, Venezia 1992; G. Isola, *Abbassa la tua radio per favore: storia dell'ascolto radiofonico nell'Italia fascista*, in *La nuova Italia* vol. 39, 1990.

Tuttavia questo processo d'integrazione attraverso la cultura si attuò attraverso mezzi che al loro interno portarono anche effetti disintegrativi della società tradizionale, che diffusero il contatto con altre visioni della modernità che dialetticamente interagivano e si confrontavano con i modelli fascisti e con quelli tradizionali; nel momento in cui questi strumenti culturali definivano un discorso unitario sull'*italianità fascista* definendone i confini concettuali e geografici, contemporaneamente offrivano in maniera più o meno palese la possibilità di superare questi confini attraverso prodotti culturali e spazi di fruizione che davano sia lo sguardo fascista che quello di altre realtà sulla modernità.⁶¹

Ponendo l'accento sul fatto che non pare esservi stato un rapporto causa-effetto tra ricerca del potere totale del fascismo e crescita dei mezzi di comunicazione di massa, ma che quest'ultimo fattore fu sì stimolato dal regime ma ascrivibile a quello che si può definire uno «sviluppo commerciale [...] piuttosto normale»,⁶² l'evoluzione metodologica e storiografica ha cercato di problematizzare sia l'aspetto produttivo che quello contenutistico legato alla cultura di massa riconducendoli ad un quadro più ampio in cui si pone l'accento sull'organizzazione culturale, sui contenuti, sugli spazi di fruizione e su dinamiche molteplici e non riconducibili semplicemente alla volontà del potere.

Superando i paradigmi strutturalisti o unidirezionali si arriva a cogliere in maniera più esaustiva l'interazione tra potere e masse e nello specifico del caso italiano il progetto di definizione o ristrutturazione dell'identità collettiva operato dal fascismo in un periodo in cui a livello internazionale la cultura di massa si diffondeva con modalità se non autonome quantomeno parzialmente indipendenti rispetto alla volontà dei rispettivi governi. In questo senso il processo di industrializzazione della cultura di massa attraverso strumenti moderni era legata alle direttive governative fasciste ma in modalità non deterministe e che non sempre sincronizzarono fenomeni culturali endogeni ed esogeni: questo perché, secondo David Forgacs, il fascismo non realizzò mai compiutamente una sorta di autarchia culturale.

Il regime e l'industria cinematografica italiana

Soprattutto al cinema, ma anche in radio, tra le due Guerre mondiali prevalevano spettacoli e trasmissioni leggere, e nello spazio culturale giocarono numerosi interessi spesso contrastanti in quanto le industrie culturali rimasero per la maggior parte in mano ai privati, sebbene controllate a vista e irregimentate dal governo; analizzando questo contesto Philippe Cannistraro afferma che non si realizzò una gestione totalitaria del cinema, che rimase sostanzialmente sotto una gestione privata con ampio controllo statale.⁶³ In questo processo il fascismo si pose più come controllore e protettore di un sistema prevalentemente privato che in cambio di premi e sovvenzioni rimaneva docile alle tematiche fasciste, e non tanto come ente che imponeva suoi contenuti e controllava ca-

⁶¹ Cfr. S. Gundle, D. Forgacs, *Cultura di massa e società italiana. 1935-1946*, op. cit., pp. 22-44.

⁶² V. De Grazia, L. Passerini, *Alle origini della cultura di massa. Cultura popolare e fascismo in Italia*, op. cit., p. 19.

⁶³ Cfr. P. V. Cannistraro, *La fabbrica del consenso*, Laterza, Bari 1975, p. 292.

pillarmente la produzione filmica italiana, sebbene nei tardi anni trenta il controllo governativo sull'industria cinematografica aumentò e il governo - per tramite ad esempio dell'Istituto Luce - si cimentò direttamente nel produrre diversi titoli.⁶⁴ Sebbene l'industria cinematografica fu formalmente posta sotto il controllo dello Stato in particolare dalla creazione della Direzione generale per la Cinematografia nel 1934, operante in seno al Sottosegretariato della Stampa e della Propaganda - divenuto Ministero nel 1935 e trasformato in Ministero della Cultura Popolare nel 1937 - in realtà il Governo cercò di controllare da prima il mercato cinematografico pur non instaurando un controllo totalitario sulla sua produzione.

La produzione storiografica in materia di industria cinematografica in genere concorda nell'affermare che un cinema tipicamente fascista non si sia affermato nell'Italia del Ventennio, ponendo l'accento sul fatto che in realtà i film più visti nelle sale erano film d'evasione o provenivano da Hollywood, tanto che si affermerà in questi anni quel genere di film chiamato "telefoni bianchi" descritti da Elaine Mancini come «talky films upholding bourgeois values and designed with opulent sets and fancy costumes, a world of luxury into which the problems of the real world cannot enter. Comedies and melodramas are the genres most commonly designated as evasive».⁶⁵ Il cinema d'evasione, sia quello di produzione italiana sia quei numerosi titoli importati dall'estero almeno fino alla seconda metà degli anni trenta, mostrava quindi per la gran parte contenuti vicini a quei valori borghesi e individualisti che la retorica fascista avrebbe voluto estirpare; d'altra parte il fascismo scelse comunque di diffondere la sua visione del mondo attraverso gli strumenti tipici della cultura consumistica che presentavano al loro interno visioni di modernità velatamente in opposizione a quelle fasciste.

Tralasciando per il momento la trattazione sull'attività dell'Istituto Luce, a cui sarà dedicato ampio spazio nel prosieguo del lavoro, attività questa che fu peculiare nella definizione del rapporto tra fascismo e cultura di massa cinematografica, e concentrandosi sulla produzione dei lungometraggi si può osservare che sebbene questi furono soggetti a controllo politico sia nella fase preliminare in cui si stendevano le sceneggiature sia nella fase conclusiva, questo mercato rimase prevalentemente gestito dai privati. David Forgacs osserva che la maggior parte delle circa duemila sale cinematografiche era in mano a gestori privati, mentre le grandi case di produzione cercarono di ingraziarsi i premi e le sovvenzioni governative elargite prevalentemente in base all'andamento delle vendite dei film.⁶⁶ Quest'aspetto rivela un duplice interesse nei confronti del profitto rispetto al contenuto che connotava l'industria cinematografica italiana durante il fascismo: se da un lato gli esercenti e i gestori delle sale cinematografiche rimanevano indipendenti dai produttori e quindi sceglievano la programmazione cinematografica in base ai gusti del pubblico - da qui la prevalenza per i film d'evasione e per quelli stranieri - dall'altro i produttori italiani, per accedere ai contributi governativi, cercavano di

⁶⁴ Cfr. D. Forgacs, *L'industrializzazione della cultura italiana (1880-1990)*, Il Mulino, Bologna, p. 107.

⁶⁵ E. Mancini, *Film Weapons for and against the Régime: 1935 in Italy*, in *Oxford Art Journal*, v. 3, n. 2, *Propaganda*, (1980), pp. 55-60, p. 55.

⁶⁶ Cfr. D. Forgacs, *L'industrializzazione della cultura italiana*, op. cit., pp. 101-102.

mettere in scena film che riscuotessero un grande successo commerciale; di conseguenza in un contesto simile, che tra l'altro vedeva il pubblico cinematografico aumentare molto rapidamente,⁶⁷ difficilmente si affermò un cinema squisitamente fascista, se escludiamo alcuni titoli significativi prodotti dal regime o da esso caldamente sostenuti che ebbero un grande successo di pubblico.⁶⁸

Soprattutto negli anni venti lo Stato intervenne ben poco per via di una situazione dell'industria cinematografica italiana abbastanza precaria dopo il periodo positivo del decennio precedente, e i produttori per questa ragione iniziarono a richiedere misure protezionistiche a tutela della produzione italiana, rispetto invece ai distributori e agli esercenti che osteggiavano queste misure che avrebbero reso più complessa l'importazione di titoli non italiani che però riscuotevano un successo sempre maggiore. Gian Piero Brunetta sintetizza bene questo periodo quando afferma che «il fascismo sembra trovare più utile importare cinema che produrlo e rischiare in prima persona in un'impresa di copertura di un'industria che si presenta in stato di agonia cronica. Meglio pertanto conferire una particolare funzione ad una merce d'importazione che [...] non produce motivi di conflittualità sociale».⁶⁹

A partire dagli anni trenta lo Stato fascista intervenne con più decisione in materia cinematografica in particolare con la costituzione della Direzione Generale per la Cinematografia affidata alla guida di Luigi Freddi - di cui si parlerà più specificamente nel prossimo paragrafo quando si tratterà del Ministero della Cultura popolare -, creando il Centro Sperimentale di Cinematografia, una sorta di scuola di formazione professionale nel settore e iniziando i lavori per la costruzione del complesso di Cinecittà sulla via Tuscolana a Roma. Insieme a questi interventi ci furono anche altre norme stilate per incentivare la produzione italiana come i già citati incentivi elargiti per un totale del 10% degli introiti lordi per i film scritti e realizzati in Italia da personale italiano, aumentando la quota obbligatoria di film italiani al 25% sulla totalità delle proiezioni, imponendo una tassa sui film doppiati e affinando il sistema censorio che, sebbene fosse già operativo dal 1913, sotto il fascismo venne ulteriormente perfezionato con l'istituzione di commissioni che vigilassero su tutte le fasi produttive del film.⁷⁰ Nonostante queste misure, che nel corso degli anni trenta divennero sempre più protezionistiche fino alla legge del 1938 che istituì il Monopolio sui film esteri, si decise di non spingere al fine di un intervento statale nell'industria cinematografica sulla falsariga di quello tedesco, tanto che dopo un viaggio in Germania dove visitò il *Reichministerium für Volksaufklärung und Propa-*

⁶⁷ Cfr. *Ibidem*.

⁶⁸ Tra i più famosi film di propaganda ritroviamo l'esaltazione fascismo in *Camicia nera* del 1933 di Gioacchino Forzano e in *Vecchia guardia* del 1935 di Alessandro Blasetti; in *Terra madre* di Blasetti, del 1931, viene mitizzato il ruralismo; la gioventù è il tema portante di *Ragazzo* di Ivo Perilli del 1933; *Treno popolare* di Raffaello Matarazzo e *Acciaio* di Walter Ruttmann, rispettivamente del 1933 e del 1935, pongono l'accento sui traguardi raggiunti dal fascismo in materia sociale ed economica.

⁶⁹ Gian Piero Brunetta, citato in L. Quaglietti, *Storia economico-politica del cinema italiano*, Editori riuniti, Roma 1980, p. 14.

⁷⁰ Cfr. D. Forgacs, *L'industrializzazione della cultura italiana*, op. cit., pp. 105-108; P. V. Cannistraro, *La fabbrica del consenso*, op. cit., p. 274. Più specificamente sulla censura cfr. M. Argentieri, *La censura nel cinema italiano*, Editori Riuniti, Roma 1974; J. Gili, *Stato fascista e cinematografia. Repressione e promozione*, Bulzoni, Roma 1981.

ganda - il Ministero della cultura popolare e della propaganda nazista - Luigi Freddi contestò l'intervento eccessivo dello Stato in senso propagandistico che avrebbe peggiorato la qualità dell'industria cinematografica tedesca.⁷¹

Secondo Ruth Ben Ghiat, complici anche le norme appena citate, a partire dal 1933 l'industria cinematografica italiana iniziò a dare i primi segni di rinascita, nonostante dalla critica cinematografica non esattamente allineata al regime si contestassero pesantemente sia l'aspetto contenutistico che quello industriale.⁷²

La produzione cinematografica ai tempi dell'impero: una panoramica

La commistione di attori e dinamiche che intervennero nell'industria cinematografica è sintomo e specchio della complessità culturale e sociale con cui il fascismo si confrontò nel suo progetto di ridefinizione identitaria, e mostrerebbe come quest'operazione fosse articolata su molteplici livelli a testimonianza di una non univoca visione dell'utilizzo della cultura di Stato, delle molteplici influenze culturali e ideologiche alla base del fascismo e delle sue politiche, della complessità sociale, geografica, economica dell'Italia con il quale il regime dovette fare i conti: risposte complesse per esigenze complesse in cui l'orizzonte nazionale pareva non poter essere abbastanza ampio per contenere le immaginazioni della realtà fascista. Se la già citata spettacolarizzazione della vita pubblica è un'utile categoria interpretativa del rapporto tra esperienza fascista e società italiana, e il campo cinematografico è lo strumento che più di altri permette la concretizzazione di un immaginario, la produzione cinematografica coloniale offre un gigantesco spazio scenico dove la narrazione filmata della nuova identità italiana sarebbe potuta avvenire in maniera compiuta e convincente; Mussolini cercò quindi di trasformare gli italiani da «spettatori in attori del mutamento storico»⁷³ anche attraverso l'utilizzo della cinematografia.

Gian Piero Brunetta e Jean Gili, ne "L'ora d'Africa del cinema italiano", mostrano come ben prima del 1936 si sia sviluppata in Italia una produzione filmica e documentaristica incentrata sul tema coloniale: *Alima* del 1921, *Maciste contro lo Sceicco* del 1925, *Silvia Zulu* del 1927, *Kiff Tebby* del 1928, sono alcuni dei titoli aventi ad oggetto la conquista dell'Eritrea o della Libia che circolarono a cavallo della Marcia su Roma.⁷⁴ Poche produzioni con tema coloniale furono ufficialmente sovvenzionate dal regime, tra cui spiccano le due più importanti ovvero *I condottieri* e *Scipione l'Africano* rispettiva-

⁷¹ Cfr. Appunto di Luigi Freddi per Dino Alfieri, 8 agosto 1936, citato da P. V. Cannistraro, *La fabbrica del consenso*, op. cit., pp. 458-464.

⁷² Leo Longanesi scriveva che «il cinema italiano si distingueva per monotonia e stupidità»; Pannunzio attaccava critici e distributori accusandoli di «idiozia, cattivo gusto, cafoneria vestita a festa»; Fabio Marina contestava il famoso *Terra madre* e dei film simili accusandoli di essere «falsi, oziosi, immorali», mancanti del coraggio di essere autenticamente italiani; citazioni tratte da R. B. Ghiat, *La cultura fascista*, op. cit., pp. 142-143.

⁷³ R. B. Ghiat, *La cultura fascista*, op. cit., p. 207.

⁷⁴ Cfr. G. Brunetta, J. A. Gili, *L'ora d'Africa del cinema italiano*, Materiali di lavoro, Trento 1990, pp. 9-43. Si possono citare, per rimanere al periodo precedente alla conquista dell'Etiopia del 1935-1936 anche *Salome* (1910), *Guerra di Libia* (1912), *Il raggio di luce* (1912), *Cabiria* (1914), *Il sentiero delle belve* (1932).

mente del 1936 e del 1937;⁷⁵ l'Istituto Luce produsse diversi documentari tra cui *Italia vittoriosa*, *Ore di guerra nel cielo africano* e in particolare *Il cammino degli eroi*, un lungo cortometraggio sull'avanzata italiana che riscosse un grande successo; altri titoli ricevettero un sostegno governativo in maniera meno evidente pur essendo prodotti da privati: *Lo squadrone bianco*, *Sentinelle di bronzo*, *Luciano Serra pilota*, *Il grande appello*, *Abuna Messias*, *Piccoli naufraghi*, *Sotto la croce del sud* furono importanti esempi di come la tematica coloniale sollecitasse la produzione di film sul tema, e di quanto l'industria cinematografica si ponesse in sintonia con i miti fascisti in cambio di protezione e sovvenzioni.⁷⁶

In queste produzioni le tematiche care al fascismo sono riprese da diverse angolature in cui all'esaltazione fascista si accompagna anche il tentativo di sublimare le ansie della modernità negativa rappresentata dal fascismo come priva di benefiche divisioni sociali, razziali e di genere.⁷⁷ Lo strumento filmico fu quindi uno spazio in cui numerose visioni della modernità e della società fascista ebbero la possibilità di confrontarsi, nel quadro di un sistema cinematografico in cui lo Stato non riuscì e non volle imporre i suoi contenuti; sebbene in questo contesto il fascismo usò gli strumenti più moderni della comunicazione di massa per integrare le masse cercando controllare il momento d'edificazione di una nuova identità nazionale, riuscì solo parzialmente in questo intento per via anche del mutamento sociale imposto da contenuti non sempre in linea con i dettami culturali fascisti e dal contatto con svaghi e concezioni sociali e umane diverse dai miti propagandati. Come ha osservato Ruth Ben Ghiat sotto la dittatura gli imperativi nazionalistici e il consumismo capitalista si combinarono con le sopra citate paure di degenerazione creando ossessioni sull'ordine sociale, sessuale e razziale, e ciò sottilmente emerse dalla produzione cinematografica del periodo: alcuni di questi film «clarify how fascist intellectuals used the language of cinema to convey what the writer Corrado Alvaro termed "our special way of dealing with the problems of modernity"». ⁷⁸ La produzione cinematografica e la diffusione di questo intrattenimento popolare ben testimoniano quindi la complessità del progetto di costruzione di una cultura nazionale e di un'univoca interpretazione della modernità.⁷⁹

I cinegiornali: tra informazione e formazione dei nuovi italiani.

Come si è sottolineato in precedenza, la produzione culturale durante la dittatura operata attraverso i moderni mezzi di comunicazione di massa vedeva la presenza in quantità notevoli di materiale d'intrattenimento leggero e di svago che assecondasse i gusti del pubblico; secondo un approccio teorico di matrice strutturalista questa scelta operata dal governo fascista era utile a conseguire la depoliticizzazione delle masse at-

⁷⁵ Cfr. P. V. Cannistraro, *La fabbrica del consenso*, op. cit., p. 307.

⁷⁶ Cfr. G. P. Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*, Laterza, Roma-Bari, 1995, pp. 220-223, P. V. Cannistraro, *La fabbrica del consenso*, op. cit., p. 307.

⁷⁷ R. B. Ghiat, *Envisioning modernity: desire and discipline in the italian fascist film*, in *Critical inquiry*, v. 23, n. 1, autunno 1996, pp. 110-117.

⁷⁸ R. B. Ghiat, *Envisioning modernity: desire and discipline in the italian fascist film*, op. cit., p. 144.

⁷⁹ Cfr. *Ivi*.

traverso la strategia che si può riassumere con il motto latino *panem et circences*,⁸⁰ tuttavia Forgacs contesta o per lo meno problematizza questo tipo di visione, che secondo lui parrebbe sopravvalutare la compattezza delle posizioni fasciste in materia di cultura popolare; d'altra parte quest'impostazione tenderebbe anche a dare eccessiva importanza al ruolo giocato dallo Stato nel definire una cultura nazionale sottovalutando il peso delle industrie culturali che, come si è cercato di sottolineare per il caso cinematografico, sebbene tenute sotto controllo dal Governo agirono con relativa libertà. L'approccio secondo cui dietro gli svaghi culturali come il cinema ci sarebbe una volontà politica di depotenziare la capacità individuale di ciascuno è limitativa poiché non tiene conto dell'identità individuale e collettiva pre-fascista degli italiani, e del fatto che essi confrontandosi con una cultura consumistica che prese piede prima, durante, indipendentemente ma in relazione con il fascismo, poterono trovare in essa delle forme sottili di «resistenza simbolica a quelle che era la cultura ufficiale promossa dal regime, ad esempio mediante la scuola».⁸¹

Lo studio dei cinegiornali è interessante proprio per questa ragione: essi, offrendo la visione della realtà mediata dal regime, permettono la definizione di un modello che narra l'attualità con gli occhi del regime e che si confronta con l'emersione di tutti i contrasti tra le visioni della modernità avvenute all'interno del sistema culturale fascista; la struttura che li produsse sebbene controllata dal Governo e in particolare da Mussolini spesso seguì logiche commerciali nel confezionamento dei filmati; in più questi erano pensati per essere proiettati nelle sale cinematografiche prima o durante l'intervallo dei film, quasi a voler ricordare ai telespettatori quale fosse lo sguardo fascista sul mondo reale e rimarcando la finzione del lungometraggio successivo; da una parte c'era la modernità fascista nel cinegiornale, dall'altra le altre modernità cinematografiche. La costante tensione tra fascismo e modelli stranieri non veniva così composta, bensì si acuiava proprio nella dialettica tra formazione-informazione e svago cinematografico. Stabilire e quantificare quale peso queste immagini ebbero nella costruzione dell'identità italiana è compito complesso, per questa ragione lo studio dei cinegiornali coloniali partirà concentrando l'attenzione sulla struttura produttiva, sulla dialettica istituzionale, sulle figure che influirono sul confezionamento di questi filmati; alla luce di queste considerazioni è di fondamentale importanza chiarire ora come la *fabbrica del consenso* che costruì le rappresentazioni della guerra emergenti dai filmati Luce sia stata organizzata secondo le direttive fasciste.

⁸⁰ Cfr. P. Pasquino, S. Poggi, *Le benevole di Jonathan Little*, in *Iride*, vol. 22, n. 3 (2009), pp. 669-678; J. Tumblety, *Rethinking the fascist aesthetic: mass gymnastic, political spectacle and the stadium in 1930s France*, in *European History quarterly*, v. 43, n. 4 (2013), pp. 707-730.

⁸¹ D. Forgacs, *L'industrializzazione della cultura italiana (1880-1990)*, op. cit., p. 123.

2.3 LA “FABBRICA DEL CONSENSO”: LA GESTIONE POLITICO-AMMINISTRATIVA DELLA CULTURA DURANTE IL FASCISMO.

La fabbrica del consenso.

Più volte nei paragrafi precedenti si è fatto riferimento ai termini *fabbrica del consenso* per indicare la struttura istituzionale propagandistica fascista considerata nel suo complesso;⁸² i termini sono mutuati dal titolo della celebre opera di Philip V. Cannistraro che nel 1975 rappresentò uno dei primi tentativi storiografici di ricostruire in modo sistematico e con precisi riferimenti archivistici il funzionamento delle istituzioni e l'organizzazione dell'apparato culturale del regime di Mussolini; nell'opera si analizza in particolare il Ministero della Cultura Popolare, in una prospettiva volta a delineare gli strumenti impiegati dal duce per conseguire un consenso di massa attraverso lo studio di quelli che dallo stesso autore sono definiti «i tre mezzi di comunicazione basilari della cultura e dell'informazione di massa: la stampa, la radio e il cinema».⁸³ Nel lavoro di Cannistraro vengono poste solide basi per lo sviluppo dei successivi lavori che avranno ad oggetto l'interazione tra potere fascista e massa, attraverso lo studio della politica culturale fascista e in particolare di quelle che furono le intenzioni, i desideri e l'organizzazione che il fascismo riuscì a dare alla sua struttura propagandistica; sebbene accusato di strumentalismo nel delineare la relazione tra potere e cultura,⁸⁴ il lavoro di Cannistraro rivela ancora oggi tutta la sua validità per il numero e la qualità delle fonti utilizzate, nonché per la profondità con cui affronta il tema dell'organizzazione culturale facente riferimento all'evoluzione che ha portato alla nascita del Minculpop quale vertice della politica culturale del Ventennio.

Lo storico statunitense pone l'accento sugli elementi costanti che avrebbero contraddistinto nel corso degli anni la politica culturale fascista:⁸⁵ in primis si sottolinea l'opera di Mussolini nel cercare un equilibrio difficile tra le diverse posizioni culturali del regime che cercavano dal duce il crisma della legittimità; per Cannistraro Mussolini non propose mai palesemente verso una corrente ideologica definitiva, potendo così

⁸² *Manufacture of consent* è stato usato per la prima volta da Walter Lippmann in *Public opinion* nel 1922.

⁸³ P. V. Cannistraro, *La fabbrica del consenso*, op. cit., p. 5.

⁸⁴ In *Cultura di massa e società italiana - op cit.*, p. 278 - David Gundle e Stephen Forgacs scrivono «Quale prima analisi ampia e ben documentata dei controlli esercitati sulla stampa, sulla radio e sul cinema dal Ministero della cultura popolare [*l'opera di Cannistraro*] rimane un'opera fondamentale [...]. Nondimeno, il suo complessivo valore euristico è compromesso dal presupposto di partenza dell'autore, ossia che “ciascun settore della vita culturale fu messo in ombra e intimamente influenzato dagli imperativi politico-morali dello Stato totalitario e del partito unico». Gli autori contestano il fatto che l'eccessiva importanza accordata allo studio delle nutrite fonti archivistiche abbia distolto l'attenzione dell'esame di altre forze che influenzavano i prodotti e il consumo culturale. Questa critica riprende quanto affermato da S. Lanaro ne *Il casco di sughero*, in *Belfagor*, vol. 32, n. 2, 1977, pp. 219-228.

⁸⁵ Cfr. P. V. Cannistraro, *La fabbrica del consenso*, op. cit., pp. 7-10.

sfruttare tatticamente diverse posizioni nel *continuum* tra modernismo e tradizionalismo per scopi prettamente politici.

Seconda caratteristica individuata da Cannistraro nella politica culturale del fascismo è il fondamento nazionalista dei temi e la retorica rivoluzionaria che avrebbe voluto imporre all'Italia la sua «rivoluzione culturale»; questa retorica rivoluzionaria in concreto non si palesò nella diffusione di contenuti e temi fascisti, bensì realizzò uno sforzo nel centralizzare e burocratizzare la vita intellettuale e culturale affinché essa fosse promotrice dell'integrazione unitaria della nazione; sebbene come si è sottolineato nel paragrafo precedente, un effetto integrativo dovuto all'organizzazione della cultura popolare attraverso i moderni mezzi di comunicazione di massa si sia rilevato soprattutto a partire dagli anni trenta, da parte fascista fu privilegiata la soluzione politico-organizzativa alle questioni culturali rispetto a quella contenutistica che avrebbe spinto più verso la fascistizzazione intima, con la prima soluzione che mirando a controllare le strutture spesso non aveva o non voleva cercare margini di influenza nei contenuti e nella scelte di fruizione individuali, permettendo di conseguenza anche l'emersione di quell'effetto disintegrativo della società tradizionale italiana nel confronto con modelli non fascisti.

Questo effetto porta anche all'ultima considerazione di Cannistraro sulle costanti di fondo della politica culturale elaborata dal fascismo legata al tentativo del regime di distruggere la tradizionale base di classe della cultura italiana fino ad allora monopolizzata, secondo lo storico, dalle classi medie e superiori. Il fascismo invece voleva portare la cultura a «operai, contadini e agli altri gruppi diseredati dalla società»,⁸⁶ organizzando l'interazione tra politica e cultura in modo che questa potesse avvolgere la società e la vita privata degli individui. Tuttavia il contatto con strumenti culturali moderni che diffusero contenuti non sempre in sintonia con la volontà del regime, seppure mai in aperta opposizione, permise la disgregazione dell'ordine sociale tradizionale e di quello teorizzato dal fascismo - che come osservato in precedenza sfruttò gli spazi della modernità consumistica per operare e cercare di diffondere i propri miti - incentivando sogni e desideri individuali che testimoniarono forme di resistenza e negoziazione interne agli spazi culturali che il fascismo controllava e attraverso i quali cercava di diffondere le proprie visioni del mondo e i propri riferimenti ideologici.

I primi istituti fascisti per il controllo della cultura di massa: la nascita dell'Ufficio Stampa della Presidenza del consiglio dei ministri.

Cannistraro sostiene che il fascismo si interessò seriamente dei problemi culturali soltanto dopo il delitto di Giacomo Matteotti del giugno 1924 e la conseguente stretta autoritaria del 1925-'26.⁸⁷ Strumento a cui dedicò maggiore interesse in questa fase fu la stampa quotidiana: dal gennaio 1923 Benito Mussolini si impegnò nella riorganizzazione dell'Ufficio stampa della Presidenza del consiglio dei ministri, organo già esistente in epoca liberale che tuttavia durante il fascismo vide notevolmente cambiati i suoi conno-

⁸⁶ P. V. Cannistraro, *La fabbrica del consenso*, op. cit., p. 9.

⁸⁷ Cfr., *Ibidem*, p. 17.

tati. Oltre allo spoglio delle pubblicazioni quotidiane e periodiche, sin da subito Mussolini iniziò ad ampliare le sue funzioni in particolare affidandogli la raccolta di informazioni riservate provenienti da ambienti giornalistici, economici, parlamentari e vaticani.⁸⁸

Durante i sei mesi che intercorsero dalla morte di Matteotti al discorso parlamentare in cui Mussolini si assumeva la responsabilità dell'omicidio, l'Ufficio stampa assunse un ruolo che lo avvicinava più ad un'arma politica contro i quotidiani che avevano opinioni antifasciste e che incolpavano il regime per la morte del parlamentare socialista; interagendo col Ministero dell'Interno, l'Ufficio Stampa controllava ed eventualmente ordinava il sequestro dei quotidiani che esprimessero opinioni contrarie al fascismo e nei suoi confronti accusatorie. Attraverso quest'Ufficio il regime legò a sé editori e giornalisti, avviando anche un rapporto diretto con le prefetture che iniziarono a ricevere i telegrammi contenenti le disposizioni per orientare o censurare la stampa.

Guidato da Cesare Rossi⁸⁹ l'Ufficio Stampa vide aumentato il suo organico al fine di iniziare il processo di fascistizzazione, in particolare della stampa, che caratterizzerà la sua attività: secondo Patrizia Ferrara «l'inserimento di uomini dai sentimenti filo-fascisti nella direzione di quotidiani di rilievo, la soppressione di alcuni “giornali pleonastici”, la fondazione di nuove testate fiancheggiatrici, aiuti finanziari ad alcuni giornali [...] rappresentarono i punti fermi del programma che Mussolini intendeva realizzare tramite Cesare Rossi».⁹⁰

Dal 1926 in poi le disposizioni emanate dall'Ufficio Stampa di Mussolini ordinavano ai direttori dei quotidiani cosa mandare in stampa e cosa no, e nel 1928 una circolare affermava che, per quanto riguardava i discorsi di Mussolini e le sue interviste con la stampa estera, queste dovevano essere riportate nei quotidiani nelle versioni diramate dall'Agenzia Stefani; si iniziarono a limitare le notizie di cronaca nera, le catastrofi naturali, le immagini provocanti o che minassero l'ordine familiare e sociale. Iniziò così il periodo delle cosiddette “veline”, note di servizio che partivano dall'Ufficio Stampa destinate ai direttori dei giornali e agli operatori culturali al fine di orientare la stampa e l'informazione.⁹¹ Già da questa prima configurazione istituzionale e dalla scelta del suo personale si intuiva il carattere fascista che l'Ufficio Stampa - nucleo originale del Ministero della Stampa e Propaganda - aveva e doveva perseguire nella sua azione.

Una volta sistemate le opposizioni e avviata la stretta autoritaria il fascismo si interrogò su come impostare il problema della cultura nello Stato fascista. Il congresso degli intellettuali fascisti, il ruolo sempre maggiore all'interno del regime ricoperto da

⁸⁸ Cfr. P. Ferrara, M. Giannetto, *Il ministero della cultura popolare. Il ministero delle poste e telegrafi*, in (a cura di) G. Melis, *L'amministrazione centrale dall'Unità alla Repubblica. Strutture e dirigenti*, Il Mulino, Bologna 1992, p. 25.

⁸⁹ Rimosso dall'incarico proprio perché rivelò la complicità del duce nel delitto Matteotti, cfr. R. De Felice, *Mussolini il fascista I, La conquista del potere. 1921-1925*, op. cit., pp. 647-649.

⁹⁰ Cfr. P. Ferrara, op. cit., p. 26.

⁹¹ Cfr. E. Tannenbaum, *L'esperienza fascista. Cultura e società in Italia dal 1922 al 1945*, op. cit., pp. 252-253; per quanto riguarda le veline, Tannenbaum nota che in una prima fase gli ordini dell'Ufficio stampa erano trasmessi oralmente al fine di non lasciare tracce che testimoniassero l'attività di indirizzo governativo e propagandistico, ma dal 1930 Lando Ferretti iniziò a trascurare questa norma producendo appunto queste note di servizio cartacee.

Giovanni Gentile, la nascita dell'Istituto nazionale fascista di cultura, della Reale accademia d'Italia e la generale fascistizzazione di enti e istituti culturali, nonché l'irregimentazione in sindacati fascisti degli artisti e in generale la volontà di controllare i quadri intellettuali si accompagnò ad una crescita esponenziale delle funzioni attribuite all'Ufficio Stampa: si osserva che a partire dal 1926 la sua attività si evolse sbrigando compiti legati non solo all'attività del duce o censori, bensì di propaganda attiva. Con la guida di Capasso Torre si specificarono le funzioni di controllo, censura e promozione fascista nella stampa creando due sezioni distinte dell'Ufficio, una riguardante la stampa nazionale che collaborava con il Ministero degli Interni e le prefetture affinché le opinioni antifasciste fossero eliminate e di contro si diffondessero quelle orientate dal governo; l'altra sezione si occupava invece della stampa estera con i compiti di controllo sulle opinioni straniere sull'Italia e di coordinamento delle notizie non nazionali.

Nel 1928 a Capasso Torre succedette Lando Ferretti, fascista della prima ora che intese in maniera ancora più politica le funzioni riservate all'Ufficio Stampa, spingendo affinché i temi da far circolare nella stampa fossero sempre più di promozione del fascismo; in virtù di questa interpretazione più aggressiva dell'attività dell'Ufficio, Ferretti nel 1931 propose a Benito Mussolini la costruzione di un'altra sezione, propriamente dedicata alla propaganda, che assumesse giornalisti incaricati di scrivere articoli e pubblicazioni concernenti «la romanità, l'italianità, il regime».⁹² Alle sezioni sulla stampa italiana ed estera ne venne affiancata una specificamente dedicata alla propaganda. Gaetano Polverelli sostituì Lando Ferretti nel 1931, svolgendo un'azione ancora più spinta verso la fascistizzazione della stampa e cercando di diffondere tematiche fasciste in tutti gli ambiti possibili, sfruttando in pieno le potenzialità e la trasversalità dell'azione attribuita alla sezione propaganda dell'Ufficio.

Nell'interpretazione di Patrizia Ferrara la creazione della sezione sulla propaganda idealmente staccò l'attività dell'Ufficio dalla persona di Mussolini, spingendola di più verso la società italiana.⁹³ Se fino a quel momento l'attività dell'Ufficio fu prevalentemente negativa, ovvero di censura verso le informazioni sgradite e contrarie al fascismo, con la creazione di questa sezione l'attività assunse un carattere marcatamente positivo di promozione delle tematiche fasciste in un contesto in cui il PNF e l'utilizzo strumentale della cultura di massa cercavano di inquadrare la società italiana nelle maglie del regime; questo fu anche un sintomo del cambio di prospettiva del potere mussoliniano e del ruolo della cultura all'interno dello Stato, potere che si vedeva sempre più stabile e che quindi aveva l'intenzione di durare il più a lungo possibile attraverso l'opera di edificazione di una nuova società italiana rinnovata dal fascismo.⁹⁴

⁹² P. V. Cannistraro, *La fabbrica del consenso*, op. cit., p. 77.

⁹³ Cfr. P. Ferrara, op. cit., p. 27.

⁹⁴ Sul cambio di prospettiva del concetto di "durata" in Mussolini e nel regime si può fare riferimento a Renzo De Felice - *Mussolini il duce. Gli anni del consenso (1929-1936)*, op. cit., pp. 49-53 - in cui viene sottolineato come sul finire alla durata politica ormai data per scontata si sovrapponga nel duce la prospettiva di una durata storica e culturale dell'esperienza fascista all'interno della storia nazionale; una panoramica sull'evoluzione dei riferimenti culturali nella politica fascista la offre P. V. Cannistraro in *Mussolini's cultural revolution: fascist or nationalist?* in *Journal of Contemporary History*, v. 7, n. 3/4, (1972), pp. 126-131.

Dal Sottosegretariato al Ministero della Stampa e della Propaganda.

Cannistraro riassume in due linee principali le tematiche che venivano propugnan- te dall'Ufficio stampa e dalla sua sezione propagandistica: da un lato si costruì il mito del duce attraverso l'esaltazione della sua figura, dall'altro si mise in scena la narrazione di una nuova Italia degna erede della romanità, che stava subendo i positivi benefici dell'avvento del fascismo, complice anche la nuova linea d'azione del PNF guidato da Achille Starace che da un lato privò di capacità politica il partito e dall'altro cercò la fascistizzazione formale della vita associativa e culturale italiana.⁹⁵

Insieme alle sopra citate esigenze che si possono definire ideologiche, si aggiun- se anche la presa di coscienza da parte del regime del potere che i nuovi mezzi di comu- nicazione di massa come il cinema e la radio avrebbero potuto avere in quest'opera di fascistizzazione sociale e culturale: se fino ai primi anni trenta l'attività dell'Ufficio stampa del Capo del Governo era prevalentemente incentrata sulla stampa, con la cre- scente diffusione di un pubblico cinematografico e radiofonico sorgeva la necessità di controllare meglio questi strumenti di diffusione culturale. Questa consapevolezza nuova del ruolo via via maggiore che la propaganda avrebbe dovuto svolgere nello Stato fasci- sta coincise con la nomina a capo dell'Ufficio stampa del genere di Mussolini ovvero Galeazzo Ciano; in precedenza si è osservato come dal 1923 l'Ufficio Stampa del Capo del governo avesse aumentato e mutato le sue funzioni in un'ottica sempre più votata alla propaganda e al controllo della cultura. Con la nomina del genere di Mussolini, ge- rarca di spicco della dittatura, l'Ufficio assunse un'autorevolezza ancora maggiore che, unita all'influenza che esercitò negli ambienti propagandistici il confronto con il *Reich- ministerium für Volksaufklärung und Propaganda* nazista, spinse il duce nel settembre 1934 ad elevare l'Ufficio Stampa al rango di Sottosegretariato di Stato per la Stampa e Propaganda, guidato sempre da Ciano, nel quale le tre sezioni originarie - stampa italia- na, stampa estera, propaganda - vennero trasformate in direzioni generali. Già dal 1933 Ciano richiese l'assunzione a tempo pieno di due esperti che si sarebbero dovuti occupa- re di studiare soluzioni per il controllo di radio e cinema.⁹⁶ In generale il controllo su questi due strumenti di comunicazione aumentò, insieme ad un allargamento dell'opera di propaganda e di fidelizzazione della stampa quotidiana.

Con la costruzione del Sottosegretariato molte delle funzioni direttamente con- cernenti l'attività culturale che erano disperse in altri settori dell'amministrazione cen- trale vennero trasferite in seno alla nuova struttura: è il caso delle competenze in materia

⁹⁵ Sul culto del duce cfr. P. Melograni, *The cult of the Duce in Mussolini's Italy*, in *Journal of contempo- rary history*, Vol. 11, N. 4, Special Issue *Theories of Fascism*, Oct. 1976, pp. 221-237; per quanto concer- ne la segreteria Starace e la fascistizzazione della vita pubblica italiana cfr. A. Aquarone, *L'organizzazione dello Stato totalitario*, Einaudi, Torino, 1995, pp. 182-184; R. De Felice, *Mussolini il duce. Gli anni del consenso (1929-1936)*, op. cit., in particolare il capitolo sul regime, pp. 127-322. In questo periodo si diffuse in maniera massiccia anche il mito della romanità, ispiratore e traguardo per la nuova Italia fascista, cfr. R. Visser, *Fascist doctrine and cult of the Romanità*, in *Journal of contem- porary history*, v. 27, n. 1, Jan. (1992), pp. 5-18; P. V. Cannistraro, *Mussolini's cultural revolution: fascist or nationalist?* in *Journal of Contemporary History*, op. cit., pp. 126-131.

⁹⁶ Cfr. P. V. Cannistraro, *La fabbrica del consenso*, op. cit., p. 102.

cinematografica che fino al 1934 erano competenza del Ministero delle Corporazioni per quanto riguardava la regolamentazione sulla produzione e del Ministero dell'Interno per le funzioni di censura; anche le competenze in materia turistica e teatrale vennero riversate nel Sottosegretariato per la Stampa e Propaganda che diveniva ufficialmente il centro principale da cui diffondere la cultura popolare fascista.⁹⁷ Questi motivi e l'importanza che l'aspetto culturale e propagandistico assunse nella politica fascista, il rango di Sottosegretariato fu considerato limitante per le attività e le funzioni attribuitegli; per questa ragione nel giugno del 1935, anche in vista dell'imminente conflitto etiopico, il Sottosegretariato venne elevato al ruolo di Ministero della Stampa e della propaganda sempre sotto la guida di Galeazzo Ciano.

Il Ministero assunse anche le funzioni di regolamentazione del servizio radiofonico e televisivo, con quest'ultimo che sebbene fosse ancora in fase di sperimentazione era già sotto la lente d'ingrandimento del fascismo.⁹⁸ La struttura del Ministero non si discostò da quella del Sottosegretariato, allargando il campo di quelle che erano le funzioni svolte in particolare nel campo della stampa e della pubblicitaria anche ad altri strumenti propagandistici. In questi termini, e per la rilevanza all'interno di questa ricerca, si deve porre l'accento sul fatto che dal settembre 1936 anche l'Istituto Luce fu posto sotto diretta giurisdizione del Ministero della stampa e della propaganda, insieme ad un'altra quindicina di istituzioni culturali.⁹⁹

Nei termini tratteggiati il Ministero per la stampa e la propaganda riuscì a controllare i più grandi e importanti canali di comunicazione italiani,¹⁰⁰ controllo perfezionato dall'ottobre 1935 attraverso l'attribuzione al Ministero della facoltà di ordinare sequestri amministrativi di tutto ciò che fosse contrario alle norme e all'ordine fascista.¹⁰¹ Attraverso quest'evoluzione il Ministero disponeva di tutti gli strumenti possibili per controllare al meglio il sistema informativo e propagandistico, connotando la sua attività in maniera sempre più attiva e positiva verso la promozione propagandistica.

Il Ministero della Cultura Popolare.

Nel 1936 praticamente tutti gli enti legati ad attività informative, culturali e turistiche erano controllati dal Ministero, un controllo che non significava necessariamente orientamento dei contenuti e delle modalità di diffusione, tuttavia almeno istituzionalmente si realizzava la gerarchia tra politica ed arte. Secondo Patrizia Ferrara la guerra d'Etiopia aveva messo per la prima volta duramente alla prova l'apparato propagandistico guidato dal Ministero e in considerazione delle lacune individuate il processo di con-

⁹⁷ Cfr. P. Ferrara, op. cit., p. 32.

⁹⁸ Cfr. F. Monteleone, *Storia della radio e della televisione in Italia: società, politica, strategie, programmi, 1922-1992*, op. cit.

⁹⁹ Cfr. M. Argentieri, *L'occhio del regime, informazione e propaganda nel cinema del fascismo*, Vallecchi, Firenze 1979, P. V. Cannistraro, *La fabbrica del consenso*, op. cit., p. 77.

¹⁰⁰ Tuttavia Patrizia Ferrara nota che «i giornali di partito e l'Ente radio rurale, gestiti direttamente dal PNF, rappresentavano però una spina nel fianco del dicastero, come anche le trasmissioni radiofoniche per le scuole, nell'organizzazione e nella gestione delle quali il Ministero dell'educazione nazionale rivendicava un ruolo primario» cfr. P. Ferrara, op. cit., p. 33.

¹⁰¹ Art. 112 del Testo Unico delle leggi sulla Pubblica Sicurezza.

trollo e centralizzazione degli enti e degli istituti venne accelerato notevolmente.¹⁰² Già dal 1935 la guerra d’Etiopia aveva spinto mutamenti nell’attività e nella gestione del Ministero: in particolare il ministro Ciano decise di andare a combattere nel suolo africano, lasciando sostanzialmente la guida del Ministero nelle mani del suo sottosegretario Dino Alfieri: si deve rilevare che le funzioni aumentarono in maniera notevole, in particolare per raccogliere e diffondere le corrispondenze dal fronte, per controbattere la propaganda estera e per generare entusiasmo in patria; il consenso riscontrato dal regime nei momenti topici della battaglia africana spinse affinché l’attività del Ministero venisse allargata e potenziata; in più gli enti che vennero centralizzati sotto il Ministero della stampa e propaganda avevano ambiti d’esercizio differenti passando dalla cinematografia educativa alla radio, dal teatro all’Automobil club, dal turismo alla Discoteca di Stato:¹⁰³ questa molteplicità di ambiti erano ora presieduti da un’amministrazione unitaria che nel maggio 1937, proprio per meglio rispondere alle numerose funzioni ad essa demandate ed in virtù di una maturata consapevolezza fascista sul ruolo della cultura di massa, cambiò denominazione divenendo “Ministero per la Cultura Popolare” - Minculpop - guidato da Dino Alfieri, già Ministro della Stampa e Propaganda che sostituì Galeazzo Ciano chiamato nel giugno del 1936 a divenire Ministro degli esteri.

Questa continuità tra Ufficio Stampa, Sottosegretariato, Ministero della Stampa e Propaganda prima e Minculpop testimonia la sempre maggior importanza accordata dal fascismo al momento propagandistico e culturale, nonché la volontà di controllare in pieno i fenomeni sociali attraverso gli strumenti culturali e infine il recepimento e l’irregimentazione a servizio del potere delle nuove tecnologie moderne utili per la diffusione della visione fascista della società.

Il Minculpop sintetizzava propaganda e cultura nell’operazione per certi versi pedagogica di formazione costante degli italiani, operazione che sul finire degli anni Trenta si trasfuse nel controllo e nella gestione pressoché totale sull’informazione, sulla cultura e sullo spettacolo. Dino Alfieri nel 1937 dichiarò che lo scopo del Ministero era garantire che «tutto ciò che veniva presentato alle masse attraverso i giornali, i libri, la radio, il teatro e il cinema fosse governato da un chiaro e sincero spirito fascista».¹⁰⁴ Il Ministero era chiamato a svolgere funzioni tra le più varie, tuttavia riconducibili ad un principio d’azione dinamico e uno statico: il primo si basava sull’idea che l’attività del dicastero avrebbe dovuto stimolare la creatività e le energie culturali che avrebbero spinto la società italiana a cambiare dal profondo; il principio statico invece riguardava il controllo e l’organizzazione totalizzante della vita culturale. Sebbene la promozione di un’azione dinamica sia stata propiziata nella seconda metà degli anni trenta, la funzione di controllo totalitario sulla cultura fu quella maggiormente messa in atto dal Minculpop. Per raggiungere questo controllo totalitario il dicastero venne organizzato in modo da allargare le sue funzioni e i suoi campi d’attività rispetto al passato; la struttura del Min-

¹⁰² Cfr. P. Ferrara, op. cit., p. 50n.

¹⁰³ Cfr. P. V. Cannistraro, *La fabbrica del consenso*, op. cit., pp. 119-123.

¹⁰⁴ D. Alfieri, rapporto al Senato del 1937, citato da P. V. Cannistraro, *La fabbrica del consenso*, op. cit., p. 129.

culpop ricalcò soprattutto nel suo primo periodo di vita quella del Ministero della stampa e propaganda essendo composto da sette direzioni generali e da un ispettorato che aveva funzioni di coordinamento interno tra le direzioni e di interfaccia con gli altri ministeri.

La direzione generale per la stampa nazionale si occupa di controllare, censurare e indirizzare l'attività editoriale non solo di quotidiani e settimanali ma anche della produzione libraria, allargando le prerogative definite già dagli anni venti dall'Ufficio stampa del Capo del governo.

La direzione generale per la stampa estera aveva il compito precipuo di diffondere all'estero le notizie sull'Italia fascista, cercando di contrastare quelle che venivano considerate diffamazioni e proponendo, attraverso i contatti con i corrispondenti stranieri operanti in Italia e con le sedi diplomatiche, la visione del governo sui fatti accaduti. Alla funzione di diffusione all'estero dei contenuti fascisti concorreva anche la direzione generale per la propaganda, che per la sua natura interferiva e si sovrapponeva con tutte le altre sei direzioni generali del Minculpop.

Altra direzione generale era quella per il turismo, riorganizzata più volte in quanto chiamata ad occuparsi di propaganda turistica attraverso l'Ente nazionale italiano turismo - Enit - nonché ad organizzare la politica turistica e della ricettività.

La direzione generale su teatro e musica si occupò prevalentemente di censura, anche se nel novero delle sue competenze rientravano anche l'esame dei progetti di formazione delle compagnie, della promozione del repertorio drammatico italiano all'estero, dell'edilizia teatrale nonché le funzioni di controllo e promozione musicale e la vigilanza SIAE.

La diffusione radiofonica e dell'ancora sperimentale mezzo televisivo furono le materie entro cui si svilupparono le competenze dell'ispettorato per la radiodiffusione e la televisione; la radio in particolare si diffuse a partire dagli anni Trenta, e in particolare dal 1935 anche grazie agli incentivi governativi che ne abbatterono i costi d'acquisto e ne promossero l'utilizzo non come semplice strumento informativo ma anche come mezzo propagandistico.¹⁰⁵

Il Minculpop, insieme al Ministero delle telecomunicazioni, controllava l'EIAR definendone direttive artistiche e la programmazione. Tannenbaum osserva che sebbene Mussolini decise di non usare la radio come uno strumento di contatto da "uomo a uomo" come fecero Roosevelt e Hitler, ma come un potente diffusore dei suoi discorsi pubblici, lo strumento radiofonico con i suoi ascolti collettivi e con la commistione di programmazione leggera e informazione politica divenne presto un'arma potente per l'integrazione nazionale da un lato, ma anche per la diffusione di intrattenimenti culturali come la musica jazz americana considerati lontani dal fascismo; la programmazione presentava così temi contrastanti, ma al di là dei messaggi era lo strumento in sé che su-

¹⁰⁵ Per una panoramica sulla storia della radio durante il fascismo cfr. G. Isola, *Abbassa la tua radio, per favore... Storia dell'ascolto radiofonico nell'Italia fascista*, op. cit.; F. Monteleone, *La radio italiana nel periodo fascista: studio e documenti, 1922-1945*, op. cit.

scitava interesse e nuove forme di socialità all'interno delle quali si diffusero sia visioni endogene al fascismo che ad esso esogene.¹⁰⁶

Rimane da trattare la direzione generale per la cinematografia, che per l'importanza che riveste nell'economia del presente lavoro merita un'attenzione più approfondita e un inquadramento storico delle vicende che maggiormente influenzarono la sua attività di gestione dell'industria cinematografica in Italia.

La Direzione generale per la cinematografia e le modalità d'intervento del fascismo in campo cinematografico

Durante gli anni venti, se si eccettua l'attenzione accordata all'irregimentazione governativa dell'Unione Cinematografica Educativa che verrà trattata nel prossimo capitolo, pare che il regime non avesse ancora compreso appieno le potenzialità propagandistiche del mezzo cinematografico, tanto che in questi anni la sua attività si limitò ad essere prevalentemente censoria. La censura cinematografica esisteva in Italia dal 1913: il Ministero dell'interno aveva la facoltà di bloccare film che in particolare offendessero la morale privata e la pubblica decenza, che turbassero l'ordine pubblico, che contenessero scene violente o perverse; nel 1923 Mussolini ampliò la portata di queste norme, permettendo anche che il Governo potesse censurare tramite decreto qualsiasi film e obbligando il Ministero dell'Interno a visionare preventivamente tutti i film tenendo conto anche del fatto che questi non incitassero alla lotta di classe.¹⁰⁷ Sebbene all'inizio degli anni trenta l'inserimento della cinematografia nelle competenze esercitate dall'allora Sottosegretariato della Stampa e Propaganda avrebbe potuto significare una svolta per un più deciso intervento statale nel campo cinematografico, il regime decise di non cimentarsi nella creazione di una cinematografia di Stato, lasciando ai privati l'iniziativa produttiva e di diffusione e limitandosi ad un forte controllo della loro attività.

Nei primi anni di Governo l'interesse del fascismo nei confronti del cinema si manifestò nel controllo governativo della produzione di cortometraggi del neonato Istituto Luce, che dal 1925 divenne l'unico riferimento per la produzione di filmati educativi e di cinegiornali, a cui si dovevano rivolgere le amministrazioni pubbliche e che doveva dal 1926 proiettare obbligatoriamente i suoi filmati nei cinema italiani.¹⁰⁸ Se la produzione dei cortometraggi ad uso educativo fu in questo modo monopolizzata e da subito considerata strumentale per fini propagandistici, non altrettanto avvenne per l'industria cinematografica di lungometraggi romanzeschi. In questo campo il fascismo si limitò a controllare in maniera sempre più stringente l'attività di produzione e diffusione che però rimase nelle mani dei privati e segnata in particolare dall'intraprendenza di Stefano Pittaluga, che nel 1926 acquisì la decadente Unione Cinematografica Italiana e creò la Società anonima Stefano Pittaluga, che di fatto instaurò un monopolio sulla

¹⁰⁶ Cfr. E. Tannenbaum, *L'esperienza fascista. Cultura e società in Italia dal 1922 al 1945*, op. cit., pp. 256-257.

¹⁰⁷ Cfr. P. V. Cannistraro, *La fabbrica del consenso*, op. cit., p. 275; sulla censura cfr. M. Argentieri, *La censura nel cinema italiano*, Editori riuniti, Roma 1974; M. Cesari, *La censura nel periodo fascista*, Liguori, Napoli 1978.

¹⁰⁸ Cfr. M. Argentieri, *L'occhio del regime*, op. cit., p. 21.

produzione e sulla distribuzione da lui a lungo inseguito.¹⁰⁹ Questo monopolio di un sistema industriale in perenne deficit di risorse spinse Pittaluga a cercare la protezione del Governo proponendosi di seguirne gli orientamenti culturali al fine di ottenere un sostegno finanziario.¹¹⁰ Nonostante i primi finanziamenti e prestiti elargiti dal nuovo Ente Nazionale Italiano Cinematografico - ENIC - e dall'IRI, l'industria cinematografica italiana non diede evidenti segni di ripresa e il mercato rimaneva dominato dai prodotti esteri, in particolare statunitensi.¹¹¹

Dal 1931 il fascismo iniziò ad interessarsi seriamente della questione, svolgendo analisi sulla produzione e sulla diffusione cinematografica e varando un piano di finanziamenti statali al fine di incentivare l'industria di lungometraggi; due anni dopo altre norme cercarono di proteggere il mercato cinematografico italiano dalla diffusione dei titoli esteri che in esso imperversavano.¹¹² Queste misure testimoniarono l'interesse sempre maggiore del fascismo nei confronti della cinematografia, un interesse che però rimase più sul piano del controllo e del sostegno politico ed economico piuttosto che di un intervento nella diffusione di tematiche e contenuti fascisti: era questa l'epoca dei "telefoni bianchi", dei primi "Western", di film d'avventura e polizieschi, delle pellicole Hollywoodiane e non tanto quella dei film propagandistici di regime.

Il cinema si diffondeva rapidamente in tutta Italia, e sorgeva quindi impellente la necessità di un organismo unitario che organizzasse il rapporto tra cinematografia e potere, e in questo senso va interpretata la creazione nel settembre 1934 della Direzione generale per la cinematografia guidata da Luigi Freddi in seno al Sottosegretariato per la Stampa e la Propaganda. La Direzione comprendeva quattro divisioni: affari amministrativi, controllo della produzione, questioni culturali e censura; la seconda e la terza in particolare avrebbero dovuto nelle intenzioni di Freddi iniziare a favorire la produzione statale di film fascisti, o quantomeno orientare le industrie private a sintonizzarsi ancora di più sulle tematiche care al fascismo; tuttavia questo obiettivo non fu raggiunto, secondo Cannistraro poiché in Mussolini, in Ciano e successivamente in Alfieri non c'era la volontà di creare un monopolio statale sull'industria cinematografica, e di conseguenza l'attività principale della Direzione fu quella censoria. Luigi Freddi cercò di limitare la premialità e gli incentivi basati esclusivamente sul successo e quindi sui gusti del pubblico che secondo lui avrebbero ulteriormente abbassato la qualità della produzione cinematografica italiana, anche se Tannenbaum osserva che nonostante questa sua volontà

¹⁰⁹ L'Unione Cinematografica Italiana fu un consorzio che dal 1919 radunò le più importanti case di produzione e distribuzione italiane, tra cui la Caesar Film, la Cines, la Tiber film e l'Ambrosio film. Dopo la Prima guerra mondiale l'industria cinematografica italiana subì una grande crisi, e la risposta degli addetti ai lavori fu proprio questo consorzio che tuttavia non riuscì a risollevare le sorti del mercato cinematografico e della produzione.

¹¹⁰ Cfr. P. V. Cannistraro, *La fabbrica del consenso*, op. cit., p. 280.

¹¹¹ Cfr. E. Tannenbaum, *L'esperienza fascista. Cultura e società in Italia dal 1922 al 1945*, op. cit., pp. 263-264.

¹¹² Si faceva obbligo di proiettare un film italiano ogni tre stranieri, si vietava la proiezione di film stranieri non doppiati in italiano, veniva imposta una tassa sui film stranieri proiettati in Italia e il gettito di quest'imposta veniva redistribuito alle case cinematografiche che producevano numerosi titoli, veniva predisposto un programma di premi ai film italiani che raggiungessero standard qualitativi e artistici superiori alla media; Cfr. P. V. Cannistraro, *La fabbrica del consenso*, op. cit., p. 285.

di elevare la qualità e di fascistizzare i contenuti «Freddi favorì i film di divertimento a scapito di quelli di propaganda e [...] fu sempre pronto a sacrificare la qualità pur di evitare ogni riferimento alla realtà contemporanea».¹¹³

La Direzione generale per il cinema, oltre citata funzione di controllo e censoria, si occupava di predisporre le normative e le bozze per le leggi in materia, dell'elargizione di credito cinematografico, dei nullaosta per la costruzione di nuove sale e in generale della gestione dei locali; doveva poi sovrintendere alla promozione di mostre e congressi cinematografici e curare i rapporti di scambio con l'estero; infine regolava anche le competenze legate all'attività di registi, scenografi, interpreti e di doppiaggio dei film. Come osservato all'interno della direzione generale per la cinematografia operavano le commissioni di revisione cinematografica e di censura che dovevano valutare le sceneggiature e i progetti in lavorazione non tanto sulla base di considerazioni artistiche bensì sulle regole prescritte nel Testo Unico sulla Pubblica Sicurezza del 1926.¹¹⁴ La nuova sezione sulla censura assunse tutte le attività che prima erano svolte anche dai funzionari del Ministero dell'Interno, e da un ruolo prettamente negativo si passò per volontà di Freddi ad un'azione tesa alla promozione delle direttive morali, sociali ed educative dello Stato fascista.¹¹⁵

Ruth Ben Ghiat ha sottolineato come la censura riguardasse tutte le fasi della lavorazione cinematografica, dalla valutazione delle sceneggiature, alla lavorazione fino ad arrivare al prodotto finito, in modalità che permisero alla Direzione per la cinematografia di poter influenzare e indirizzare i film fin dalle fasi iniziali; sebbene questa capacità d'ingerenza fosse potenzialmente senza limiti, essa in concreto si limitò all'impedire che temi e soggetti politicamente e culturalmente avversi al fascismo si diffondessero e non tanto nella promozione di una produzione che mostrasse nei film le visioni fasciste della società. Sebbene Luigi Freddi volesse imprimere un marchio fascista alla produzione dell'industria cinematografica italiana, con l'avvento del Ministero della Stampa e Propaganda e la nomina a Ministro di Dino Alfieri la volontà dei vertici del governo fascista verso il cinema non cambiò: non venne sposata l'idea di una monopolizzazione statale della produzione e anzi alle sovvenzioni statali nel 1940 si sostituirono i premi basati sugli incassi, alimentando quel meccanismo secondo cui i gusti del pubblico incentivavano un determinato tipo di film e di tematiche spesso lontane dai temi fascisti.

Nella seconda metà degli anni trenta numerose furono le iniziative che avviarono un dibattito sulla visione fascista del cinema e sullo sviluppo di un suo stile, come per esempio la creazione del Centro Sperimentale di Cinematografia guidato da Luigi Chiarini, la costruzione del complesso di Cinecittà, la diffusione di riviste di critica cinematografica e la nascita di sezioni cinematografiche della Gioventù Universitaria del Littorio; tuttavia la preminenza accordata alla gestione privata e la premialità basata sostanzialmente sui desideri del pubblico impedirono l'intervento diretto e monopolistico del fascismo nel campo cinematografico, se si escludono alcune opere ufficialmente sanzio-

¹¹³ E. Tannenbaum, *L'esperienza fascista. Cultura e società in Italia dal 1922 al 1945*, op. cit., p. 264.

¹¹⁴ Cfr. P. Ferrara, op. cit., p. 41.

¹¹⁵ Cfr. P. V. Cannistraro, *La fabbrica del consenso*, op. cit., p. 293.

nate dal regime che ottennero anche un enorme successo di pubblico come nel caso di *Condottieri* e di *Scipione l'africano*, pellicole che contribuirono a rappresentare i miti dell'impero fascista e a propagare l'entusiasmo per la conquista dell'Etiopia.

Se una produzione ufficiale di film fascisti non si diffuse ma il fascismo si limitò ad un controllo via via più asfissiante dell'industria cinematografica lasciata comunque in mano ai privati, per quanto riguarda la produzione di film non commerciali, di cortometraggi informativi e di documentari propagandistici il regime dimostrò un'attenzione da subito maggiore cercando di creare da subito un monopolio che contraddistinguerà le modalità con le quali il fascismo decise di rappresentare se stesso e fornire il suo sguardo sulla realtà agli italiani. In questo senso fu peculiare la vicenda che riguardò la nascita, l'irregimentazione e l'obbligo di diffusione di cinegiornali e documentari prodotti dall'Istituto Luce, organo ufficiale e prediletto da Benito Mussolini che venne utilizzato ampiamente per raccontare l'Italia fascista e la sua visione dell'identità e della modernità.

3 . LA “LUCE” PER L’IMPERO

3.1 L’ISTITUTO LUCE E IL REGIME FASISTA

La storiografia sull’Istituto Luce

Nel capitolo precedente si è operata una ricostruzione storico-metodologica che ha permesso di mettere a fuoco le modalità con le quali interpretare l’intervento dello Stato fascista nel campo della cultura di massa italiana; ora ci si addentrerà più nello specifico nell’analizzare la declinazione storica che questo intervento fascista ha assunto per quanto concerne la peculiare attività di quello che è stato definito da Mino Argentieri “L’occhio del Regime”, ovvero l’Istituto Luce.¹ Così facendo la successiva analisi dell’attività di creazione delle rappresentazioni dell’impero fascista sarà meglio collocata in un contesto storico e politico che, pur non determinandone precisamente i contenuti, potrà aiutare ad individuare le traiettorie che le rappresentazioni assunsero al momento della loro creazione e diffusione. La visione eccessivamente deterministica del rapporto intercorso tra potere fascista e Istituto Luce che emerge dal lavoro di Argentieri e da altri lavori più o meno coevi sarà, in questa digressione storica sulle vicende del Luce, problematizzata: se nei capitoli precedenti si è cercato di sottolineare i vantaggi di un approccio post-strutturalista nello studio del rapporto tra cultura e potere, ora la ricostruzione storica svolta alla luce di originali ritrovamenti documentali potrà offrire una visione più esaustiva di quella che fu l’azione culturale dell’Istituto Luce, le cui dinamiche parrebbero rifletter la complessità delle relazioni tra istituzioni ed anime del fascismo nonché quella parte del processo di industrializzazione della cultura di massa che ha condizionato il percorso di definizione dell’identità nazionale. Stabilire e quantificare il portato dell’attività del Luce nel processo di costruzione dell’identità italiana è compito complesso, per questa ragione lo studio dei cinegiornali coloniali partirà ora da una panoramica su come il Luce sia stato concepito si sia collocato all’interno dello Stato fascista, unitamente alla ricognizione storica sulla nascita dello stesso operata attraverso l’esame di alcune originali fonti archivistiche che cercano di completare la ricostruzione delle vicende dell’Istituto.

Lavori ancora oggi fondamentali per conoscere la storia del Luce sono “L’occhio del regime” di Mino Argentieri e “Le stagioni dell’aquila” di Ernesto G. Laura, il primo pubblicato alla fine degli anni settanta e il secondo alla fine anni novanta: per profondità e solidità dell’analisi nonché per numero e importanza delle fonti impiegate i due lavori sono capisaldi irrinunciabili per una profonda conoscenza della struttura e dell’attività dell’Istituto durante il fascismo; nel prosieguo di questa ricerca si farà co-

¹ Cfr. M. Argentieri, *L’occhio del regime. Informazione e propaganda nel cinema del fascismo*, Vallecchi, Firenze 1979.

stante riferimento alle conclusioni tratte da questi lavori. Numerosi altri studiosi, storici, storici del cinema, sociologi, antropologi visuali hanno analizzato le vicende e la produzione dell'Istituto Luce durante il Ventennio.²

Le recenti tendenze di analisi sulla storia dell'Istituto e sulla sua produzione cercano di andare oltre l'interpretazione di una sua semplice ed inequivocabile sottomissione alla volontà fascista, che avrebbe considerato il Luce come mero strumento esecutore di volontà politiche e di contenuti perfettamente allineati ai "diktat" dittatoriali: secondo questo approccio la ricostruzione della storia dell'Istituto deve senza dubbio collocarsi nella cornice istituzionale e concettuale della *fabbrica del consenso* fascista; tuttavia, per meglio comprendere le dinamiche culturali e le scelte produttive, è necessario fare uno sforzo per ampliare il contesto entro il quale l'Istituto operò, considerando il fatto che esso si inserì in un panorama cinematografico e industriale preesistente, e in delle dinamiche sociali e culturali che il fascismo non controllò in maniera assoluta: in questo modo si potranno considerare non solo le esigenze politiche ma anche quelle commerciali che sovrintendevano all'azione propagandistica e che si cercherà di porre in rilievo nel corso di questo lavoro.³

Agli albori dei cinegiornali

Partendo dalle origini storiche del prodotto filmico che sarà alla base di questo lavoro, si può osservare che il cinegiornale, inteso come racconto cinematografico della realtà, nasce assieme al cinema:⁴ secondo la pubblicazione dell'Unesco "Newsreels across the world" dal gennaio 1896, quando i fratelli Lumière assunsero Felix Mesguich che sarebbe diventato il primo reporter cinematografico a viaggiare per il mondo, iniziò la stagione dei cinegiornali, ovvero di quei brevi filmati che raccontavano l'attualità; altro personaggio importante in questa ricostruzione fu il reporter francese George Méliès, che concepì per primo il prodotto cinematografico più come intrattenimento che non come atto dimostrativo della nuova tecnologia; si attuò quindi la prima cesura tra cinema

² Di seguito un'elencazione cronologica di quei lavori di notevole rilievo che indagano sulla storia dell'Istituto Luce durante il fascismo: G. P. Brunetta, *Cinema italiano fra le due guerre. Fascismo e politica cinematografica*, Mursia, Milano, 1975; P. V. Cannistraro, *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*, Laterza, Roma 1975; Mino Argentieri, *L'occhio del regime*, op. cit.; M. Cardillo, *Il duce in moviola: politica e divismo nei cinegiornali e documentari del Luce*; Dedalo, Bari 1983; G. Bernagozzi, *Il mito dell'immagine*, Clueb, Bologna, 1983; G. Bernagozzi, *Il cinema allo specchio. Appunti per una storia del documentario*, Pàtron, Bologna 1985; J. Hay, *Popular Film Culture in Fascist Italy. The Passing of the Rex*, Indiana University Press, Bloomington 1987; M. Argentieri (a cura di), *Schermi di guerra: Cinema italiano, 1939-1945*, Bulzoni, Roma 1995; E. G. Laura, *Le stagioni dell'aquila. Storia dell'Istituto Luce*, c; G. D'Autilia, *Istituto Luce*, in (a cura di) V. De Grazia, S. Luzzato *Dizionario del fascismo*, Einaudi, Torino 2002; Ruth Ben-Ghiat, *La cultura fascista 1922-1945*, op. cit.; M. Bertozzi, *Storia del documentario italiano*, Marsilio, Venezia 2008. A questi volumi si potrebbero aggiungere i numerosissimi sono gli articoli, i saggi e le pubblicazioni in generale che analizzano uno o più aspetti specifici dell'attività e della produzione dell'Istituto stesso.

³ Cfr. P. Erbaggio, *Istituto Nazionale Luce: A National Company with an International Reach*, in (a cura di) G. Bertellini, *Italian Silent Cinema: A Reader*, John Libbey, Londra 2013, 221-231; F. Caprotti, *Information management and fascist identity. Newsreels in fascist Italy*, in *Media History*, vol. 11, n. 3, 2005, pp. 177-191.

⁴ La ricostruzione che segue viene svolta traendo riferimento da questa dettagliata pubblicazione: cfr. P. Baechlin, M. Muller-Strauss, *Newsreels across the world*, United Nation Educational and Cultural Organization, Parigi 1952, pp. 10-11.

d'attualità e d'intrattenimento; collegato a ciò è quanto affermato da Georges Brunel nel suo "Photographie et pratique du mouvement" pubblicato nel 1897 in cui afferma che «Messrs. Méliès and Reubos have specialized particularly in fantastic or artistic scenes, reproductions of scenes from the theatre, etc., creating a style of their own entirely different from the usual cinematograph pictures which show everyday street scenes»; in questo senso si citano la Pathé e la Gaumont come aziende produttrici esclusivamente di film *dal vero*. Tuttavia la vera svolta nella produzione dei cinegiornali si ebbe nel momento in cui gli spettacoli cinematografici non furono più itineranti ma stabili nei teatri - che divennero poi sale di proiezione - permettendo la creazione ed il rinnovo della programmazione cinematografica. Questo processo avvenne negli Stati Uniti ed in Francia tra il 1905 e il 1907: proprio nel 1907 Charles Pathé creò il suo "Pathé Journal", seguito un anno dopo da Léon Gaumont; nel 1908 i fratelli Pathé sbarcarono a Londra producendo la "Pathé Gazette", segnando così il successo e l'ampia diffusione del cinegiornale in Europa e negli Stati Uniti.

Successivamente lo sviluppo del film "non-fiction" si inserì in un contesto internazionale nel quale i cinegiornali iniziarono a diffondersi e a stringere i primi legami con il potere politico: dal 1914 in Russia furono prodotti i primi cinegiornali a carattere patriottico, strumenti ampiamente utilizzati anche da Lenin dopo la Rivoluzione d'Ottobre; in Francia nel 1915 si concretizzò il progetto per realizzare un reparto cinematografico a servizio dell'esercito di cui facevano parte le ditte Pathé, Gaumont, Eclair, Eclipse; in Germania dal 1916 il Governò sovvenzionò la costituzione della Deulig chiamata a produrre film di propaganda; anche negli Stati Uniti ed in Gran Bretagna si iniziò a diffondere la produzione documentaristica.⁵ In un periodo in cui la politica mutava i suoi connotati, cercando nuovi strumenti per il coinvolgimento delle masse, le attualità cinematografiche divennero oggetto d'attenzione privilegiato per diffondere immagini di unità nazionale.

La nascita dell'Istituto Luce e i primi anni d'attività

L'industria cinematografica cinegiornalistica e documentaristica nacque in Italia ben prima dell'Istituto Luce: in un'epoca in cui la politica si stava trasformando in un'esperienza di massa questo tipo di prodotto culturale iniziò a suscitare l'attenzione degli operatori del settore e successivamente di alcuni ambienti della politica.

Diverse compagnie non italiane come la Lumière, l'American Mutoscope e la Biograph Company, dall'inizio del Novecento iniziarono a produrre documentari sull'Italia, e sempre nel primo decennio del XX secolo i primi operatori indipendenti italiani svilupparono la produzione "dal vero", prevalentemente concentrandosi su soggetti come le bellezze paesaggistiche o sulle catastrofi naturali come il Terremoto di Messina e Reggio Calabria del 1908. Furono prodotti anche alcuni documentari dal sapore esotico come "la caccia al Leopardo" girato in Etiopia di Roberto Omegna, o altri documentari precursori della cinematografia educativa - "La neuropatologia", "La vita delle farfalle",

⁵ Cfr. M. Argentieri, op. cit., pp. 7-14.

“L’industria della ceramica” -. Con l’inizio della guerra Italo-Turca del 1911-1912 i cinegiornali italiani si dedicarono anche al tema bellico e coloniale, grazie in particolare alla produzione di Luca Comerio.⁶

La Prima guerra mondiale e gli anni che ad essa seguirono videro un fisiologico rallentamento della produzione di cineattualità, legato in parte alle vicissitudini politiche conseguenti al conflitto che di lì a pochi anni sfociarono nella Marcia su Roma, e in parte alla crisi nella quale l’industria cinematografica italiana piombò.⁷ In questa fase, oltre alla già citata opera documentaria che iniziò a mostrare immagini esotiche agli italiani, si assistette anche ad una maggiore militarizzazione della cinematografia, che durante la guerra fu inquadrata a servizio della politica. Agli albori dell’ascesa del fascismo si assistette così all’azione di tendenze convergenti ovvero il crescente e progressivo interesse nei confronti della cinematografia documentaria riguardante sia la guerra che l’oltremare, tendenze queste che si salderanno con sempre maggior intensità sotto il fascismo e che sfoceranno nella produzione imperiale del 1935.⁸

In questo contesto di mutato clima politico e di crisi dell’industria del cinema italiano alcuni soggetti privati si avvicinarono all’Ufficio propaganda del Partito Nazionale Fascista chiedendo protezione e fondi: queste richieste ad esempio furono inoltrate nel 1923 dall’Ente Nazionale per la Cinematografia Istruttiva ed Educativa, ma respinte. Al contrario venne accolta quella del Sindacato di Istruzione Cinematografica - SIC - autorizzato nel 1924 a produrre film col finanziamento di enti statali: Giampiero Bernagozzi sottolinea che per questa ragione l’industria di produzione documentaristica ed educativa fu da subito ossequiosamente docile alle richieste del regime.⁹ Il Sindacato di Istruzione Cinematografica esisteva già da diversi anni e produceva filmati e documentari d’ispirazione educativa e governativa. Dal 1922 il giornalista Luciano De Feo divenne la figura di spicco del SIC e la piccola società si costituì ufficialmente nei primi mesi del 1924.¹⁰ In un articolo apparso nella rivista “Lo schermo” del luglio 1936 De Feo ricorda quelle che erano le linee guida ispiratrici il SIC ovvero «istruire, educare attraverso il cinematografo [e] dar vita nell’Italia Fascista ad un movimento di cultura a mezzo del cinema, di sana e preziosa diffusione dello schermo nelle scuole come ausilio didattico producendo e diffondendo pellicole culturali, didattico-educative e di propaganda».¹¹

Le ambizioni erano grandi, ma De Feo si rese conto che necessitava di un appoggio importante per adempiere ai suoi progetti di creazione di una cinematografia educativa patrocinata dal fascismo. Un aiuto decisivo venne da un suo vecchio amico e collega giornalista entrato nel corpo diplomatico, che lavorava nell’ufficio adiacente a quello di Mussolini: Giacomo Paulucci di Calboli.¹² Nella ricostruzione di Pierluigi Er-

⁶ Cfr. P. Erbaggio, *op. cit.*, p. 22.

⁷ Cfr. G. P. Brunetta, *Cent’anni di cinema italiano*, *op. cit.*

⁸ Cfr. R. B. Ghiat, *Italian fascism’s empire cinema*, Indiana University press, Bloomington 2015, p. 21.

⁹ Cfr. G. Bernagozzi, *Il mito dell’immagine*, *op. cit.*, p. 12.

¹⁰ Cfr. M. Argentieri, *L’occhio del regime*, *op. cit.*, p. 18.

¹¹ Cfr. L. De Feo, *Come nacque l’Istituto Nazionale Luce*, in *Lo schermo*, n. 7, 1936, pp. 20-21.

¹² Giovanni Tassani ha recentemente scritto la biografia di Giacomo Paulucci di Calboli cfr. G. Tassani, *Diplomatico tra le due guerre. Vita di Giacomo Paulucci di Calboli Barone*, Le Lettere, Firenze 2012; Giacomo Paulucci di Calboli, nato Barone Russo nel 1887, divenne marchese nel 1924, assumendo nome

baggio entrambi erano stati collaboratori del politico liberale della Destra storica Luigi Luzzati. Paulucci da giornalista scrisse di affari economici nel giornale milanese “La Perseveranza”, mentre invece De Feo seguì il suo interesse per la cinematografia. Questi aspetti saranno rilevanti nel momento in cui, analizzando la storia del Luce e la produzione dei cinegiornali, saranno esaminate alcune critiche mosse da diversi ambienti al Paulucci per l'eccessivo affarismo nella gestione e per la scarsa *hybris* fascista nei filmati, figlia secondo i detrattori della non compiuta aderenza alla causa fascista del futuro presidente del Luce.

Grazie all'appoggio di Paulucci di Calboli, capo di gabinetto presso il Ministero degli Affari Esteri, il SIC venne segnalato a Mussolini. Secondo Ernesto G. Laura potrebbe essere stato Di Calboli a suggerire a De Feo di proporre a Mussolini il patrocinio del SIC, non solo come mezzo educativo tecnico ma anche come strumento di consolidamento del consenso attraverso un approccio più propagandistico. Di Calboli, attraverso un'accorta manovra psicologica, si sforzò di creare le condizioni affinché il Capo del Governo si persuadesse della bontà dell'iniziativa: nell'estate del 1924 a Napoli il SIC realizzò le prime visioni popolari in piazza, gratuite, di pellicole educative e di propaganda proiettando fra l'altro il breve documentario “Dove si lavora per la grandezza dell'Italia”, breve soggetto ripreso a palazzo Chigi il 27 luglio 1924 che aveva per protagonista Mussolini al suo tavolo di lavoro nel salone della Vittoria. Visionate anche da Mussolini, le pellicole del SIC e il programma che ne era alla base riscossero consensi e ottennero gli appoggi desiderati: il duce così fu ben impressionato dall'attività di De Feo, tanto che suggerì un nuovo nome - Luce, acronimo de “L'Unione Cinematografica Educativa” - ed invitò diversi organismi pubblici a spartirsi il pacchetto azionario dell'ormai ex SIC. Luciano De Feo fu nel frattempo incaricato di valutare la fattibilità di un'irregimentazione statale della cinematografia educativa.¹³

Una volta persuaso definitivamente Mussolini, il SIC nel settembre del 1924 venne trasformato ufficialmente nella società anonima a partecipazione statale “Luce”. Nel novembre 1924 il neonato Istituto Luce esordì all'Augusteo di Roma con il documentario “Aethiopia”, basato sulle riprese della spedizione di Guelfo Civinini nel Corno d'Africa che, secondo De Feo, era uno dei primi prodotti «concepito giornalmisticamente al servizio di un'idea».¹⁴ Il documentario d'esordio parve segnare in maniera ideale il percorso che avrebbe guidato il Luce al maggiore dei suoi sforzi propagandistici ovvero la guerra etiopica, confermando la convergenza tra filmati e temi d'oltremare che, unita alla militarizzazione della cinematografia, caratterizzerà la produzione durante l'AOI.

Mussolini nel luglio 1925 esortò i ministeri e tutte le amministrazioni centrali a servirsi del Luce come mezzo ausiliario al fine di diffondere contenuti educativi a mezzo

e titoli della famiglia nobile della moglie Camilla. Entrato in diplomazia nel 1915, partecipò alla conferenza di pace di Parigi per poi installarsi al Ministero degli Affari Esteri come segretario prima di Pietro Tomasi della Torretta prima poi di Carlo Schanzer. Con l'avvento del fascismo e il conseguente interim di Mussolini come Ministro degli Esteri, Paulucci fu nominato Capo di gabinetto e lavorò - nella nuova sede di Palazzo Chigi - a stretto contatto con il senatore Salvatore Contarini, divenendo il tramite tra quest'ultimo e Mussolini.

¹³ Cfr. E. G. Laura, op. cit., pp. 14-16.

¹⁴ L. De Feo, *Come nacque...*, op. cit., p. 20.

cinematografico; nell'ottobre 1925 il Consiglio dei ministri trasformava la società anonima in ente di diritto pubblico, avente come scopo «la diffusione della cultura popolare e della istruzione generale per mezzo delle visioni cinematografiche messe in commercio alle minime condizioni di vendita possibile o distribuite a scopo di beneficenza e propaganda nazionale e patriottica».¹⁵ L'Istituto Nazionale Luce nacque così ufficialmente con il Regio Decreto Legge - R.d.l. - del 5 novembre 1925 n. 1985, convertito poi nella legge del 18 marzo 1926 n. 562.

Il primo presidente fu Filippo Cremonesi, con Luciano De Feo direttore generale e vero timoniere dell'azienda. Per vincolo statutario tuttavia Mussolini sottopose il Luce alla sua diretta dipendenza esercitata attraverso il suo Ufficio Stampa, che abbiamo visto essere stato l'embrione del Ministero della Cultura Popolare; il duce aveva facoltà di supervisionare i programmi dell'Istituto e poteva annullare le decisioni del CdA.¹⁶ Nel RdL n. 1985 si legge che all'inizio il Luce fu concepito come sottoposto alla vigilanza del Ministero degli Esteri; ma dal 1926, precisate le sue funzioni legate alla ripresa e diffusione di pellicole cinematografiche aventi scopo didattico, culturale, scientifico e d'interesse nazionale, esso avrebbe altresì ampliato la sfera d'azione. Pertanto, secondo questo regio decreto parve «il caso di porre il medesimo [Istituto] alle dirette dipendenze del Capo del Governo e di chiamare a far parte del Consiglio Superiore dell'ente stesso anche un rappresentante per ciascuno dei Ministeri delle Colonie, delle Finanze, dei Lavori Pubblici, delle Comunicazioni nonché dei Ministeri militari».¹⁷

Il Luce divenne lo strumento che obbligatoriamente tutte le amministrazioni pubbliche avrebbero dovuto usare per produrre e diffondere materiale cinematografico educativo e propagandistico. In questo senso vanno interpretate da un lato l'applicazione dei compiti di diffusione nel territorio della produzione, attraverso i “cinemobili” e le proiezioni pubbliche e gratuite, dall'altro la creazione delle “Cinemateche”, utili per ordinare e conservare materiale che sarebbe potuto essere archiviato ordinatamente e quindi ristampato con facilità.¹⁸ Il Luce iniziò così ad “invadere” la società italiana, attraverso la diffusione delle sue pellicole in numerosi spazi sociali e culturali.

Nel 1926 venne sciolto il vecchio CdA e Filippo Cremonesi fu nominato commissario straordinario, assistito da una commissione consultiva e da Luciano De Feo: essi prepararono il nuovo statuto che rafforzava la volontà governativa di concentrare

¹⁵ Cfr. M. Argentieri, *L'occhio del regime*, op. cit., p. 21.

¹⁶ Cfr. *Ibidem*, p. 20.

¹⁷ Cfr. Archivio Centrale dello Stato (d'ora innanzi “ACS”), fondo “Presidenza del Consiglio dei Ministri '31-'33”, (d'ora innanzi PCM “'31-'33”), busta (d'ora innanzi “b.”) 1558, fascicolo (d'ora innanzi “f.”) 29000 1/4 “Istituto Nazionale Luce – Rdl 22 dicembre 1927 N. 2453: Passaggio dell'Istituto Nazionale Luce alla diretta dipendenza del Capo del Governo (convertito in Legge 21 giugno 1928 n. 1474)”, lettera 466/3-8 dell'11 gennaio 1928 con la quale Benito Mussolini trasmise il provvedimento sull'Istituto Luce al Senato del Regno.

¹⁸ Vennero create otto cinemateche: agricola; industriale e di propaganda e istruzione; arte e istruzione religiosa; cultura nazionale, militare e d'istruzione e propaganda; turistica e di propaganda marinara, igienica e di prevenzione sociale; propaganda e cultura all'estero. A queste sezioni si aggiunse nel 1927 quella fotografica e la redazione dei cinegiornali. Le cinemateche, al di là di un loro utilizzo funzionale, sono state interpretate come sezioni di argomenti da trattare, riflettenti quindi le priorità propagandistiche del fascismo, cfr. F. Caprotti, *Information management...*, op. cit., p. 183.

nel Luce l'attività propagandistica per mezzo cinematografico, al fine di eseguire le direttive del governo senza sperpero di risorse politiche ed economiche.

La volontà fascista di controllare in maniera sempre più stringente la produzione del Luce si perfezionò durante le gestioni di Filippo Cremonesi - dal 1925 al 1928 - e di Alessandro Sardi - dal 1928 al 1932: entrambi esponenti del partito fascista, misero in pratica l'intenzione monopolizzatrice espressa dal fascismo nei confronti della produzione cinematografica educativa.¹⁹

Nel marzo 1926 la Federazione dei proprietari ed esercenti dei cinema del Regno emetteva un ordine del giorno in cui votò «perché [fosse] resa obbligatoria in tutte le sale cinematografiche aperte al pubblico la proiezione di films di propaganda nazionale edite dall'Istituto Nazionale Luce». Il Regio decreto legge n. 1000 del 3 aprile 1926 sanzionò quest'iniziativa, rendendo obbligatoria la proiezione dei filmati Luce in ogni spettacolo cinematografico: se non si fossero proiettati i filmati Luce, si sarebbe potuta addirittura vietare l'approvazione della programmazione e quindi l'attività cinematografica della sala. Pierluigi Erbaggio ha osservato che nonostante questo accentramento e la strumentalità dell'attività del Luce rispetto a quella del fascismo, il primo si inserì in una tradizione di produzione "nonfiction" nel segno della continuità rispetto al decennio precedente: prova di ciò sarebbe, ad esempio, l'attività di Roberto Omegna come regista di numerosi documentari scientifici che ebbero una diffusione notevole proprio nei primi anni di presidenza Cremonesi,²⁰ o l'attività di altri operatori quali Mario Craveri e Luca Comerio.

Il 1927 fu un anno importantissimo in quanto nacque il cinegiornale,²¹ noto più precisamente come "Giornale Luce": all'inizio il cinegiornale aveva pochi riferimenti all'attualità ed era più simile ad un collage di immagini su sport, moda, e curiosità dal mondo. Ernesto Laura osserva che in questa fase il regime chiese al Luce di mettere in primo piano non tanto il sistema politico e ideologico del fascismo - ancora in fase di definizione - quanto le sue realizzazioni pratiche; negli anni tra il 1926 e il 1929 ci sarebbe stata ancora una relativamente scarsa consapevolezza delle potenzialità del cinematografo come arma propagandistica.²² Per arricchire i filmati furono stipulati accordi di compravendita del materiale con diverse case produttrici straniere: per questa ragione in genere i soggetti esteri erano prevalenti rispetto a quelli italiani. La Metro Goldwin Mayer, la William Randolph Hearst's Newsreels,²³ e in percentuale minore la Gaumont e la Pathé, rifornivano di immagini i filmati Luce che venivano diffusi con cadenza settimanale; nella relazione sulla chiusura del bilancio del 1934 venne affermato che l'Istituto produsse 208 cinegiornali per circa 48000 metri di negativo: di questi circa 21000 metri provenivano da compagnie straniere con le quali il Luce aveva stretto ac-

¹⁹ Cfr. P. Erbaggio, *op. cit.*, p. 226.

²⁰ Cfr. *Ivi.*

²¹ Il cinegiornale è un cortometraggio d'attualità ed informazione. In genere veniva proiettato nelle sale cinematografiche prima dell'inizio dello spettacolo o nell'intervallo; aveva un taglio documentaristico o di reportage e da ritmo abbastanza veloce dei servizi, determinato dalla sua durata contenuta, in media di tre minuti.

²² Cfr. E. G. Laura, *op. cit.*, p. 47.

²³ Come riportato dal recente studio di P. Erbaggio, *op. cit.*, p. 234.

cordi commerciali.²⁴ Il Luce, uno dei primi esempi al mondo di cinematografia guidata dal potere politico, si comportava tuttavia come un'azienda privata in un mercato internazionale in cui l'affiliazione politica contava meno delle logiche commerciali. In questi anni nei filmati si iniziarono a sviluppare argomenti differenziati a seconda delle zone geografiche, tuttavia erano sempre presenti riferimenti a fatti politici nazionali. La lunghezza dei singoli filmati era in media media 150 metri di pellicola nel 1928, e crebbe fino ad arrivare alla media di 300 metri del 1937.

L'attività dell'Istituto Luce incrementò rapidamente nel corso degli anni anche per quanto concerneva l'organizzazione e la diffusione di proiezioni pubbliche e gratuite in piazze e spazi pubblici, proiezioni che a propria volta sovente erano riprese e diffuse in tutta la nazione,²⁵ a testimonianza del fatto che lo spettacolo cinematografico per le masse era inteso come un importante fattore, insieme ad esempio al teatro per le masse,²⁶ di quel processo di estetizzazione dell'azione politica che si risolveva nel contatto pubblico tra potere e individui e che poteva quindi essere riprodotto e diffuso in ogni angolo d'Italia e all'estero; la cinematografia nei contenuti e nella fruizione sarebbe dovuta essere intonata all'*ethos* fascista e in grado di coinvolgere sensorialmente gli italiani.

Nel 1929 il regolamento Luce fu ritoccato dando più poteri alla presidenza al fine di garantire una maggiore efficacia nel comando e nell'indirizzo dell'attività; si rimodulò la funzione delle cinemateche, e al di sopra di ciascuna di esse fu posto un consiglio tecnico che scrutinava i soggetti da trasporre poi in cortometraggi: col RdL 24 gennaio 1929 n. 122, concernente il nuovo ordinamento dell'Istituto nazionale Luce, venne ulteriormente sanzionato il fatto che il Luce era l'unico strumento per la diffusione della cultura popolare a mezzo di proiezioni cinematografiche, rimarcando che tutte le amministrazioni dovevano obbligatoriamente rivolgersi ad esso per il raggiungimento delle loro finalità e per la documentazione storica delle loro attività.

Presidente dal 1929 fu Alessandro Sardi, vicino a Mussolini ma quasi completamente estraneo al mondo e all'industria cinematografica. In generale i CdA del Luce in questa fase, se si esclude Luciano De Feo,²⁷ erano composti prevalentemente da alti burocrati, parlamentari, prefetti, giornalisti. Nessuno di questi soggetti era profondamente esperto di cinema o tantomeno un notevole rappresentante del mondo della cultura. Anche per questa ragione, nonché per una politica aziendale che in breve accumulò un deficit notevole, Mino Argentieri ed in generale la storiografia tende a considerare fallimentare il periodo della presidenza Sardi. Quest'ultimo venne criticato ed ostracizzato anche per via di una produzione giudicata dai fascisti più convinti poco politicizzata e scarsamente propagandistica, attirando nei confronti dell'opera dell'Istituto numerose criti-

²⁴ Cfr. ACS, SPD-CO, b. 1251, f. 509.797/1, lettera inviata a Mussolini il 25 marzo 1935.

²⁵ Cfr. F. Caprotti, *Information management...*, op. cit., p. 184.

²⁶ Cfr. J. Schnapp, *18 BL. Mussolini e l'opera d'arte di massa*. Garzanti, Milano 1996;

²⁷ Che tuttavia stava per lasciarlo per assumere la presidenza dell'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa. Per un'approfondita panoramica sull'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa e sull'opera di De Feo cfr. C. Taillibert, *L'Institut International du cinématographe éducatif. Regard sur le rôle du cinéma éducatif dans la politique internationale du fascisme italien*, L'Harmattan, Parigi 2000.

che.²⁸ Senza voler entrare nel merito dell'analisi sulla produzione, che sarà oggetto privilegiato di questa ricerca per quanto concerne il periodo della guerra d'Etiopia, la storiografia in genere concorda nel considerare i filmati prodotti durante il periodo di Alessandro Sardi come una piatta elencazione di fatti, senza nessuna inchiesta e incapaci di narrare l'attualità del fascismo in maniera brillante.

Secondo Ernesto G. Laura nei suoi primi anni di vita il Luce si sarebbe adattato a ciò che il fascismo prevalentemente era, ovvero un regime che cercava di consolidarsi nella sostanziale continuità istituzionale e di stile con il vecchio liberalismo, logica che in questa lettura sarebbe stata ispirata dallo stesso Mussolini nel momento in cui decise di controllare direttamente l'attività dell'Istituto;²⁹ questa tesi è vicina con quanto Mino Argentieri afferma in merito al fatto che le critiche mosse al Luce erano sostanzialmente fondate, in quanto l'Istituto poco si adattava al mutato clima del regime causato in particolare dall'avvento di Starace alla guida del PNF e dalla stretta autoritaria di fine anni Venti. Fino a quel momento nell'attività del Luce si sarebbe rispecchiata l'immagine datata di un Paese non ancora fascistizzato, aderente alla Società delle Nazioni,³⁰ in cui i programmi organici di propaganda erano mostrati come ancora deboli: in questo contesto la crescita del Luce era quella di un organismo che doveva essere propagandistico ma che in realtà si evolveva come una normale infrastruttura culturale che si adeguava alla modernizzazione. Tuttavia i cinegiornali, nonostante le critiche di contenuti poco fascisti, in questo periodo iniziarono a diffondersi con prepotenza anche nei circuiti extra-cinematografici come, ad esempio, le sedi del PNF, le parrocchie e in generale nei centri più piccoli con le proiezioni all'aperto.³¹

Gli anni trenta e la presidenza Di Calboli

I primi anni trenta portarono notevoli novità nella produzione e nella gestione per diverse ragioni: da un punto di vista prettamente tecnico le nuove scoperte in campo produttivo, su tutte l'introduzione del sonoro nel 1931, spinsero ad adeguare i filmati alle nuove esigenze che il mercato richiedeva; si è poi già accennato al mutato clima politico con l'avvento della segreteria Starace nel PNF, il consolidamento della stretta autoritaria e il potenziamento delle politiche sociali fasciste. I cinegiornali iniziarono lentamente a sintonizzarsi con questi mutamenti e a narrare i fatti e le realizzazioni del regime portando sugli schermi le poliedriche attività del duce contribuendo a diffonderne il mito;³² nei filmati trovarono sempre più spazio le realizzazioni del fascismo, le adunate oceaniche, in poche parole l'immagine di un'Italia che andava fascistizzandosi. Pierre Sorlin afferma che il Luce in questa fase consolidò la convinzione che col fascismo l'Italia era sulla buona strada, rinforzando concetti che iniziavano a diffondersi con

²⁸ Cfr. M. Argentieri, *L'occhio del regime*, op. cit., pp. 42-44.

²⁹ Cfr. E. G. Laura, op. cit., p. 79.

³⁰ In questo senso si è fatto richiamo in precedenza al ruolo di Contarini nella politica estera del primo fascismo, cap. 1 paragrafo 1.4, p. 89.

³¹ Cfr. M. Argentieri, *L'occhio del regime*, op. cit., pp. 46-51.

³² Cfr. M. Cardillo, op. cit.; E. A. Cicchino, *Il Duce attraverso il Luce: una confessione cinematografica*, Mursia, Milano 2010.

frequenza tra le masse.³³ Nonostante ciò la gestione fallimentare di Alessandro Sardi portò all'esautorazione del presidente stesso e al commissariamento dell'Istituto, guidato per alcuni mesi da Ezio Maria Gray.

Come sostituto del commissario Gray fu scelto il marchese Giacomo Paulucci di Calboli, all'anagrafe Giacomo Barone Russo ma che assunse il cognome e il titolo dopo aver sposato, nel 1924, l'unica figlia del marchese Raniero Paulucci di Calboli, nobile ed importante famiglia forlivese. Si è in precedenza osservato che il Di Calboli fu un monarchico di ferro; nella sua giovinezza fu vicino ad importanti esponenti del partito liberale e collaborò in un giornale finanziario per poi entrare nel corpo diplomatico dove fu autore di una carriera brillante. Non si può quindi definire un fascista della prima ora e fu spesso accusato di essere troppo tiepido nei confronti del fascismo anche in virtù della sua presunta affiliazione con la massoneria.³⁴ Una breve panoramica dei tratti generali e della storia di questa figura permetterà di meglio comprendere quelle che furono le caratteristiche che egli impresso alla gestione del Luce dal 1933.³⁵

La sua carriera diplomatica fu brillante. Nel 1922 Mussolini lo volle capo di gabinetto al Ministero degli Esteri, nell'ufficio che era proprio adiacente a quello del duce. La Consulta in quel momento era espressione di personalità non fasciste, e Di Calboli fu tramite e mediatore tra il Capo del Governo e l'ala liberale-monarchica della diplomazia rappresentata da Contarini.³⁶ Nel 1927 Di Calboli lasciò il suo posto per diventare vice segretario generale della Società delle Nazioni. A Ginevra si occupò di problemi amministrativi e, con un certo successo, di una materia nuova che stava assumendo una considerevole importanza: la cinematografia educativa. Per questa ragione, e per la già citata amicizia con De Feo che permise a Di Calboli di svolgere un ruolo importante nel processo di nascita e statalizzazione del Luce tra il 1924 e il 1926, nel 1933 Mussolini lo pose alla guida del Luce, affidandogli la presidenza e per alcuni anni anche

³³ Cfr. P. Sorlin, *Italian National Cinema 1896-1996*, Routledge, London 1996, p. 52.

³⁴ In un appunto anonimo, prelevato dal fascicolo della signorina Gianna Spargella, che commenta un discorso di Paulucci ai fasci di Ginevra quando era vice segretario della Società delle Nazioni, si legge che «il Marchese Paulucci fu accolto come un piccolo messia per il posto da lui occupato presso il Duce. La colonia sperava che finalmente giungesse a Ginevra un alito di Fascismo [...] Oggi si incomincia ad aprire gli occhi ma lo si crede ancora potente presso il Duce. Che il Paulucci malgrado ostenti il distintivo fascista non è e non opera da Fascista. Egli si è impadronito del fascio di Ginevra [...] ma i fascisti incominciano a notare che tutta la politica da lui svolta è improntata al più schietto antifascismo, infatti: a) antifascisti sono tutti i funzionari italiani della lega delle nazioni [...] c) il Marchese deve necessariamente muoversi in un ambiente demo-liberale-massonico, ma si trova evidentemente a suo agio non cercando di accattivare simpatie all'Italia ma cercando di accattivarsi la simpatia personale degli stranieri più grossi»; appunto rinvenuto presso l'ACS, fondo "Segreteria particolare del duce - carteggio riservato" (d'ora innanzi SPD-CR), b. 104 "Paulucci di Calboli", appunto anonimo del 12 dicembre 1927.

³⁵ La ricostruzione delle vicende personali e della carriera di Giacomo Paulucci di Calboli sarà svolta basandosi sulla completa biografia scritta da Giovanni Tassani, *Diplomatico tra le due guerre. Vita di Giacomo Paulucci di Calboli Barone*, op. cit., 2012.

³⁶ Cfr. E. Di Nolfo, *Mussolini e la politica estera italiana (1919-1933)*, Cedam, Padova 1960, pp. 35-36; R. De Felice, *Mussolini il rivoluzionario*, op. cit., pp. 23-365, vicende queste analizzate anche nel primo capitolo. Giovanni Tassani scrive, a proposito del ruolo di mediatore di Di Calboli, che «dato il carattere aspro e collerico di Contarini la figura del giovane capo gabinetto servirà a trasmettere, mediandole con tatto e pacatezza, le idee del segretario generale al giovane, e irruente, capo del Governo e apprendista ministro degli Esteri, al fine di costruire una linea di politica estera coerente nel difficile scenario diplomatico e politico del lungo dopoguerra», G. Tassani, op. cit., p. 35.

la direzione generale: Paulucci di Calboli divenne il vertice assoluto dell'Istituto. Giovanni Tassani afferma che nell'incontro di nomina alla presidenza del Luce Paulucci e Mussolini avrebbero fatto riferimento a come il Ministro della Propaganda tedesco Göbbels stesse usando la cinematografia per obiettivi politici. Le vicende di questi anni saranno approfondite successivamente quando si parlerà dell'attività del Luce sotto la presidenza Di Calboli, e nello specifico durante la trattazione dell'attività dell'Istituto durante la campagna etiopica. Il 15 febbraio 1940 finì l'era Di Calboli al Luce: egli fu sostituito da Augusto Fantechi. Nel 1941 Paulucci fu incaricato di una missione straordinaria in Giappone, poi nominato ambasciatore a Bruxelles e inviato a Madrid nel 1943. Durante la Seconda Guerra Mondiale, una volta caduto il duce, Paulucci avrebbe respinto l'offerta di collaborazione fattagli dal Gran Sasso da Benito Mussolini, rimarcando la fedeltà alla monarchia rispetto a quella verso il fascismo, e fu lui a consegnare la dichiarazione di guerra alla Germania da parte del Governo del maresciallo Badoglio.

La gestione Di Calboli, iniziata nell'agosto 1933, sarà segnata soprattutto nei primi anni dalla necessità di unire all'attività di educazione cinematografica quella di urgente risanamento dei conti. Se teniamo conto di questo aspetto possiamo avere un quadro più esaustivo dell'azione e del ruolo del Luce nel regime ormai maturo: la sottomissione completa di Paulucci di Calboli alla volontà di Mussolini in materia propagandistica descritta da Bernagozzi,³⁷ o l'offensiva che secondo Argentieri sarebbe stata portata avanti dal Paulucci al fine di politicizzare la produzione subordinandola supinamente alle volontà propagandistiche del regime³⁸ vengono in questo senso parzialmente ridimensionate. Ernesto Laura riesce a cogliere anche nell'attività manageriale e commerciale un aspetto rilevante nella gestione di Paulucci sottolineando che l'attività monopolizzatrice del Luce sia stata dettata anche da logiche industriali; nel 1935 l'Istituto subentrò nel mercato della distribuzione cinematografica, acquisendo il pacchetto azionario della "Società Anonima Stefano Pittaluga" in virtù di una legge che permetteva al Luce di comportarsi nel mercato come un'azionista privato; nel novembre dello stesso anno venne creato l'Ente Nazionale Industrie Cinematografiche, sempre presieduto da Paulucci, che permise al Luce di controllare direttamente una settantina di importanti sale cinematografiche, orientando indirettamente anche le scelte produttive.³⁹

Il carattere non solamente propagandistico ma anche commerciale dell'attività del Luce venne rimarcato dallo stesso Presidente in un'intervista concessa nell'inverno 1935, in cui egli affermò che «l'Istituto rispecchia nel suo funzionamento tutte le caratteristiche di una grande azienda industriale; esso è innanzitutto una fucina di produzione [...] possiede poi un'organizzazione di vendita la quale abbraccia con un sistema capillare di agenzie e sub agenzie tutte le regioni del Regno ed assicura la distribuzione delle pellicole Luce sino ai più oscuri cinematografhi di villaggio».⁴⁰ Tuttavia questa attenzio-

³⁷ Cfr. G. Bernagozzi, *Il mito dell'immagine*, op. cit.

³⁸ Cfr. M. Argentieri, *L'occhio del regime*, op. cit., p. 79.

³⁹ Cfr. E. G. Laura, *op. cit.*, pp. 119-120.

⁴⁰ Archivio di Stato di Forlì (d'ora innanzi "ASF"), fondo "Giacomo Paulucci di Calboli Barone ("GPDCB")", b. 247, documento "l'ordinamento e il funzionamento della Luce in un'intervista col Marchese Paulucci di Calboli".

ne dedicata alle logiche commerciali e all'aspetto finanziario fu una delle maggiori critiche che nel corso degli anni fu ripetutamente mossa al Paulucci.

Sebbene sotto la sua gestione si siano raggiunti buoni risultati economici, e nel 1937 il tanto agognato attivo di bilancio,⁴¹ la produzione soffrì di un'eccessiva burocratizzazione, dovuta dall'accentramento delle funzioni e di tutte le responsabilità nelle mani del presidente-direttore generale.⁴² Per comprendere meglio quest'organizzazione verticistica verrà ora esaminato il funzionamento dell'Istituto partendo dalle disposizioni più rilevanti contenute nel "Regolamento dei Servizi del Luce" del 1936, che mostra quelle che erano le norme che sovrintendevano l'organizzazione e la produzione.⁴³

L'attività dell'Istituto fu disciplinata in due sezioni del Regolamento, quella degli "uffici" che designava attività e le funzioni del Presidente, del Direttore Generale, dell'Ufficio del Personale e legale, e quella dei "servizi" concernente l'amministrazione, la produzione e sviluppo, i servizi commerciali e di ragioneria. Ruolo fondamentale era attribuito al direttore generale che, posto alle dirette dipendenze del presidente, era il capo gerarchico di tutto il personale, sovrintendente e regolatore di tutta l'attività. Ricordiamo che in questa fase Paulucci ricopriva sia la carica di presidente che di direttore generale.⁴⁴ Il direttore generale era chiamato ad autorizzare ogni ripresa.⁴⁵

Importante era la funzione del "Servizio produzione e sviluppo" disciplinata all'art.126: esso aveva «iniziativa della produzione che dirige e sorveglia, regolandone il movimento e l'esplicazione in conformità agli indirizzi e agli ordini superiori; in particolare, raccoglie nei modi più appropriati e tempestivi gli elementi per la scelta delle riprese cinematografiche e fotografiche»; sulla stessa linea l'art. 128 affermava che l'iniziativa delle riprese doveva esplicarsi in piena rispondenza ed armonia con gli scopi dalla legge demandati all'Istituto «come organismo di cultura e di italianità nonché come organo tecnico, cinematografico e fotografico dello Stato».

Il successivo articolo 129 legava tuttavia al successo culturale ed artistico anche quello economico alle «cui fonti si doveva attingere per l'esplicazione di nuove e più estese iniziative». Quindi l'aspetto prettamente propagandistico era inteso non come unico fine dell'Istituto; al contrario solo attraverso il buon andamento economico, e quindi seguendo anche una logica commerciale, il Luce avrebbe potuto estendere la sua

⁴¹ Cfr. ACS, SPD-CO, b. 1251, f. 509.797/1, lettera n. 9636 inviata a Paulucci di Calboli a Benito Mussolini il 19 aprile 1937, in cui lo si informa sugli attivi di bilancio del 1936: si scrive che è stata finalmente pareggiata la perdita di lire 10.934.169 del 1932, e l'utile corrente era di 3.859.402 lire. Si fa riferimento poi alla somma di 50.000 data in beneficenza alle opere assistenziali fasciste per «solennizzare l'avvenuto risanamento».

⁴² Cfr. M. Argentieri, *L'occhio del regime*, op. cit., p. 75.

⁴³ ASF, GPDCB, b. 247, f. "Regolamento dei servizi - Luce". Nella ricostruzione che segue si farà riferimento a questa pubblicazione.

⁴⁴ Dal 1936 direttore generale fu nominato Giuseppe Croce, che conservò quel ruolo fino al trasferimento dell'Istituto Luce a Venezia nella RSI. nel 1943.

⁴⁵ Secondo l'art. 144 le riprese erano autorizzate dal direttore generale «su richiesta del capo del servizio produzione di concerto col capo del servizio commerciale e, ove occorra, anche del capo del servizio ragioneria»

funzione culturale e politica.⁴⁶ Questo aspetto viene rimarcato nell'art. 132 in cui si definiscono da un lato un' "attività intrinseca" riguardante l'opera di produzione fotografica di propaganda, ed una "estrinseca" legata allo sfruttamento commerciale del materiale prodotto e noleggiato: di conseguenza pare limitativo considerare l'azione del Luce come mera esecuzione di ordini politici autoritari, poiché esso fu gestito e si dovette confrontare con logiche commerciali di un mercato, quello cinematografico, che il fascismo si sforzava di controllare senza tuttavia diventarne il produttore esclusivo.⁴⁷ Nella presidenza di Giacomo Paulucci di Calboli quest'aspetto ebbe sempre un ruolo notevole.

Nella sezione del regolamento chiamata "produzione cinematografica" si afferma che il Luce era chiamato a produrre quattro tipi di filmati 1) il Giornale Luce 2) film didattico-scientifici 3) film documentari 4) film vari. Veniva preliminarmente definita l'attività di un "centro informazioni" che monitorava l'attualità per valutare cosa documentare: secondo il regolamento questo "centro informazioni" era chiamato a fare lo spoglio della stampa quotidiana e mantenere il collegamento con Ministeri, enti, istituti al fine di scegliere gli eventi da riprendere. Il "Giornale Luce", principale prodotto dell'Istituto, era definito «un rapido servizio informativo dei più importanti avvenimenti d'attualità nazionali ed esteri – ricco di cronaca agile e spigliata. In via complementare può contenere filmi culturali di particolare interesse, nonché riprese di usi e tradizioni, di bellezze naturali ed artistiche». I film didattici, scientifici, e documentari invece dovevano avere un fine determinato, un'utilità immediata o futura in vista della quale essere concepiti.⁴⁸ Una volta segnalato l'evento o il soggetto da riprendere e avuta l'autorizzazione dal direttore generale, l'ordine di ripresa era impartito dal capo del servizio produzione, che coordinava operatori e riprese, secondo quanto disciplinato dall'art. 146. A conferma dell'attenzione costante, in particolare sotto la gestione Paulucci di Calboli, alle esigenze commerciali e di bilancio l'articolo 149 si raccomandava di evitare «l'invio del sonoro per le riprese di avvenimenti per i quali esista già o possa convenientemente adattarsi una colonna di repertorio» proprio per evitare spreco di risorse.

Tutta la produzione era soggetta alla revisione finale del presidente o del direttore generale.⁴⁹ Secondo quanto statuito dal regolamento la produzione dei filmati era quindi vincolata al parere del presidente o del direttore generale su input di quella che Di

⁴⁶ Concetto questo ribadito in una risposta di Paulucci di Calboli alle critiche mosse da Dino Alfieri sulla piattezza dei cinegiornali e sull'attenzione eccessiva dedicata agli aspetti commerciali: *cfr.* ASF, GPDCB, b. 245, f. "corrispondenza Alfieri - Di Calboli", lettera del 3 marzo 1939.

⁴⁷ *Cfr.* cap. 2 par. 2 "Le industrie culturali e le modernità fasciste".

⁴⁸ *Cfr.* art. 140.

⁴⁹ Art. 155, dove si legge che «Nè il Giornale, né alcun nuovo film realizzato negli stabilimenti dell'Istituto, anche se per conto terzi, possono essere editati o spediti o consegnati agli interessati se prima non siano stati visionati alla presenza del Presidente o del Direttore Generale [...] e ne abbiano ottenuto l'approvazione. Settimanalmente il Capo del Servizio di Produzione rimette al Direttore Generale un elenco delle singole scene contenute nei Giornali da licenziare, con l'indicazione delle didascalie e del commento parlato [...]. Una copia dell'elenco, con la sola indicazione delle scene e del commento parlato è rimessa al Ministero per la Stampa e la Propaganda».

Calboli definì in un'intervista come una "vedetta" pronta a segnalare gli avvenimenti degni di diventare soggetti cinegiornalistici.⁵⁰

Il duce e il Luce

Al di là delle statuizioni regolamentari nel corso di questa ricerca pare opportuno porre in rilievo non solo la strutturazione formale, ma anche le dinamiche politiche, commerciali ed artistiche che giocarono un importante ruolo nella formazione del prodotto filmico. Ora, in via generale, pare interessante porre in rilievo nello specifico il peso che Benito Mussolini ebbe nell'orientare l'operato dell'Istituto stesso. Si è sottolineato che, almeno fino al 1936 in maniera sia formale che sostanziale e dopo in maniera informale, il duce era il vertice più elevato della gerarchia che ordinava il Luce. Egli, ponendo Di Calboli alla guida dell'Istituto, si affidò a una persona di estrema fiducia; tuttavia per alcuni filmati che riguardavano direttamente o indirettamente l'attività di governo o la persona stessa di Mussolini, Paulucci doveva chiedere un'autorizzazione preventiva che non sempre veniva concessa. Il duce, almeno due volte a settimana, si faceva portare a villa Torlonia i cinegiornali che sarebbero poi andati nelle sale per la diffusione.

Alcuni documenti conservati all'Archivio Centrale di Stato, nel fondo "Carteggio Ordinario" della Segreteria Particolare del Duce, mostrano come Mussolini tenesse alla visione dei filmati cinematografici non solo in ottica propagandistica o di censore, ma anche come un intrattenimento per la famiglia: il 28 dicembre 1936 Paulucci scrisse direttamente a *donna* Rachele Guidi Mussolini comunicandole che erano stati inviati «diversi documentari e tre cartoni animati, rimessi per essere proiettati in famiglia».⁵¹ In un'altra comunicazione del 1936 Mussolini fece scrivere a Di Calboli affinché gli venissero al più presto mandati i cinegiornali degli ultimi giorni e Di Calboli rispose che non era possibile adempiere velocemente a questo desiderio per via della grande mole di lavoro che il montaggio richiedeva.⁵² Nel maggio 1939 Paulucci scrisse a Mussolini scusandosi per la non avvenuta proiezione dei filmati, causata secondo il presidente del Luce dal fatto che la richiesta fu fatta al personale semplice di basso rango e non direttamente a lui; invitò perciò affinché le richieste di proiezione venissero inoltrate direttamente alla sua persona.⁵³ Mussolini teneva molto alle proiezioni serali dei prodotti Luce nella sua abitazione; a controprova di ciò si osservi che anche durante la Seconda guerra mondiale il duce non rinunciava alle visioni dei cinegiornali e film, probabilmente per meglio orientare l'azione di propaganda bellica o semplicemente per concedersi qualche ora di svago.⁵⁴

⁵⁰ Cfr. ASF, GPDCB, b. 247, f. "interviste Paulucci di Calboli sul Luce", documento "l'ordinamento e il funzionamento della Luce in un'intervista col Marchese Paulucci di Calboli".

⁵¹ ACS, SPD-CO, b. 1251, f. 509.797/1, sf. 15881, lettera del 28 dicembre 1936 inviata da Paulucci di Calboli al segretario del duce Sebastiani. Nello stesso fascicolo sono numerosi i documenti che descrivono le modalità di invio e di fruizione personale dei cinegiornali nell'abitazione di Mussolini.

⁵² *Ibidem*, lettera inviata dal segretario del duce Sebastiani e ricevuta da Paulucci di Calboli l'8 novembre 1936.

⁵³ *Ibidem*, lettera di Paulucci di Calboli al segretario del duce Sebastiani, 23 maggio 1939.

⁵⁴ Cfr. ACS, fondo "Gabinetto - Ministero della cultura popolare" (d'ora innanzi MINCULPOP), b. 47, f. "Servizio film a Villa Torlonia", doc. n. 17604 inviato il 28 settembre 1941 dal ministro della Cultura Popolare Pavolini al Segretario di Mussolini, in cui si disciplina l'invio dei film a Villa Torlonia e in cui

Nella ricostruzione di come si svolgevano le proiezioni fatta dal direttore della Direzione generale della Cinematografia Luigi Freddi e ripresa da Mino Argentieri, il duce, una volta finita la proiezione dava dei consigli che avevano la perentorietà degli ordini; Luigi Freddi, in merito a queste proiezioni private, scrisse che Mussolini esprimeva i suoi giudizi: «togliere questo, accorciare quest'altro [...] C'era quasi sempre in lui un senso d'insoddisfazione tanto che generalmente si sfogava dando ordini di ridurre il materiale che lo riguardava personalmente»,⁵⁵ cercando di evitare una saturazione che avrebbe portato alla noia. In effetti, a conferma di questa interpretazione e nell'intento di comprendere meglio le dinamiche che sovrintendevano alla creazione di un cinegiornale, è interessante osservare che al di là delle disposizioni regolamentari la "catena di montaggio" effettiva era abbastanza complessa, e che la produzione era soggetta da un lato a numerose interferenze e dall'altro a critiche costanti.

Esempio di come un documentario venisse varato, e a conferma di quanto sostenuto da Argentieri citando Freddi sul paventato timore di una sovraesposizione dell'immagine di Mussolini, viene dato da alcuni documenti che, seppur non potendo essere assunti come evidenze statistiche o come *vademecum* d'azione, mostrano il meccanismo di produzione e soprattutto il coinvolgimento diretto di Mussolini e di altri soggetti istituzionali. Luciano De Feo, il 16 settembre 1928, scrisse ad Alessandro Chiavolini, allora segretario particolare di Mussolini, chiedendo il parere del duce sulla messa in produzione di tre documentari dei quali si era già ripreso il negativo ed aventi come soggetto la regione Romagna, l'attività del fascismo nell'"anno VI" e le "Armi d'Italia".⁵⁶ In un altro documento del settembre 1934,⁵⁷ Paulucci di Calboli scrisse al direttore del "Popolo d'Italia" Vito Mussolini, chiedendo di poter iniziare un documentario sul quotidiano fondato dal duce; a propria volta Vito Mussolini scrisse al segretario del duce presentandogli la questione e Sebastiani, nella sua risposta, riportò che il duce avrebbe espresso parere negativo.⁵⁸ Anche in un'altra occasione si sarebbe negata la produzione di un documentario su Palazzo Venezia a seguito però di un parere negativo espresso dal Ministero dell'Interno.⁵⁹

compare l'elenco dei film richiesti dal duce «ogni mattina il Direttore Generale della Cinematografia farà pervenire alla Segreteria del Duce a Palazzo Venezia un film ed eventualmente un documentario. Parimenti non oltre le ore 10 il Direttore Generale farà pervenire al Gabinetto Minculpop un appunto sul film e una sua valutazione».

Il 19 marzo 1942, in un appunto del Ministro Pavolini per Mussolini (n. 11936), si legge «che un film sul congresso socialista a Livorno portò essere usato in chiave antiebraica vista la grande quantità di onorevoli ebrei che presenta».

⁵⁵ M. Argentieri, *L'occhio del regime...*, op. cit. p. 75.

⁵⁶ Cfr. ACS, SPD-CO, b. 1251, f. f. 509.797/1, sf. 15881, lettera del 16 settembre 1928 n. 30636, inviata da Luciano de Feo al segretario particolare di Mussolini, Alessandro Chiavolini.

⁵⁷ Cfr. *Ibidem*, lettera del 14 settembre 1934 n. 21106, inviata da Paulucci al direttore del "Popolo d'Italia" Vito Mussolini.

⁵⁸ Cfr. *Ibidem*, risposta di Sebastiani, segretario particolare del duce, a Vito Mussolini, 30 settembre 1934.

⁵⁹ Cfr. *Ibidem*: nel settembre 1937 Paulucci scrisse a Sebastiani comunicandogli la volontà di realizzare un documentario su Palazzo Venezia; successivamente, nel febbraio 1939, Di Calboli sollecitò una risposta avendo egli già predisposto operatori e mezzi al fine di iniziare le riprese. La segreteria particolare di Mussolini inoltra la richiesta al Ministero dell'Interno che il 18 febbraio 1939, probabilmente per ragioni legate alla sicurezza della sede del duce, nega l'autorizzazione.

Le critiche al Luce

Da quanto accennato risulta che numerose e svariate erano le influenze alla quale la produzione del Luce era soggetta, ma la struttura rigidamente gerarchica permetteva al presidente - o al direttore generale - di imporre le proprie decisioni e orientare ogni fase produttiva: questo potere così esteso e, nello specifico della gestione Di Calboli, la fiducia in lui risposta da Mussolini, aveva tuttavia un lato negativo nelle numerose critiche che piovevano sulla produzione del Luce e sul suo presidente. Tra tutte, la continua attenzione agli aspetti commerciali che orientava l'attività di Paulucci di Calboli era l'accusa maggiore che veniva imputata alla sua persona ed in generale all'attività del Luce, critiche provenienti da ambienti vicini al Ministero della Stampa e Propaganda nonché da alti vertici del fascismo. Ricordiamo che nel settembre 1936 l'Istituto Luce fu posto sotto diretta giurisdizione del Ministero della Stampa e della Propaganda, o meglio sotto quella personale del Ministro,⁶⁰ mantenendo tuttavia un'autonomia notevole per l'attenzione dedicatagli dal duce e per il compito svolto considerato di grande rilievo.

Philippe V. Cannistraro e Mino Argentieri su tutti hanno riassunto quelle che erano le maggiori critiche mosse al Luce, accusato di badare solo ai contenuti commerciali e di produrre documentari grigi, noiosi e senza alcun afflato tipicamente fascista.⁶¹ Uno dei più vivaci accusatori di Di Calboli e del Luce fu Luigi Freddi, capo della Direzione per la cinematografica, che in numerose occasioni rimarcò la sua insofferenza per i giornali Luce; nell'interpretazione di Ernesto G. Laura le accuse costanti mosse da Freddi erano causate dalla volontà di quest'ultimo di raggiungere un controllo politico e artistico anche sulla produzione delle cineattualità e dei documentari. A questa intenzione si opposero strenuamente De Feo e Di Calboli, che potevano vantare una certa sintonia e vicinanza con il volere di Mussolini.⁶² Freddi, per tentare di spezzare il monopolio del Luce, nel 1938 patrocinò in maniera neanche troppo discreta Sandro Pallavicini nella creazione dell'Industria Cortometraggi Milano - Incom.⁶³ Anche Dino Alfieri, Ministro della Cultura Popolare, definì i cinegiornali come una piatta ed arida elencazione di fatti, accusando anche un'eccessiva attenzione all'aspetto commerciale tanto che scrisse: «il criterio di carattere amministrativo della gestione deve essere armonizzato con il criterio di carattere politico. Interessa al regime non tanto che il Luce realizzi utili, quanto realizzi la produzione all'altezza della situazione».⁶⁴ Ritornano le critiche alla gestione troppo incentrata su aspetti commerciali ed in particolare sull'indirizzo che Paulucci le imprese: Mario Morganti nel 1934 accusò il Marchese e i suoi collaboratori di non essere tecnici del settore e di essere incapaci di indirizzare artisticamente l'Istituto verso una propaganda più soddisfacente e fascista.⁶⁵

Le opinioni contro la gestione monopolistica furono numerose. Di Calboli veniva accusato di abusare del suo ruolo escludendo, ad esempio, i foto-reporter dei quotidiani

⁶⁰ Cfr. M. Argentieri, *L'occhio del regime*, op. cit.; P. V. Cannistraro, *La fabbrica del consenso*, op. cit., p. 77.

⁶¹ Cfr. *Ibidem*, pp. 82-84.

⁶² Cfr. E. G. Laura, *op. cit.*, p. 150.

⁶³ Cfr. A. Sainati, *La settimana Incom, cinegiornali e informazione negli anni '50*, Lindau, Milano 2001.

⁶⁴ Cfr. ACS, MINCULPOP, b. 9, f. 50 "Istituto Luce", lettera riservata di Dino Alfieri del 3 aprile 1939 a Paulucci di Calboli,

⁶⁵ Cfr. ACS, SPD-CO, b. 1251, f. 509.797/1, sf. 15881, lettera di Mario Morganti del 10 marzo 1934.

dalla copertura di eventi pubblici, in modo che potessero operare solo i fotografi del Luce, che poi avrebbe potuto rivendere le foto; queste ultime erano giudicate di scarsa qualità in quanto Paulucci avrebbe licenziato «vario personale che pure era buono e capace; ma non per motivi di economia, sibbene per far posto a suoi protetti siciliani non precisamente capaci».⁶⁶ La persona di Di Calboli non attirava nemmeno le simpatie degli ambienti giornalistici che si occupavano di cinema: una fonte anonima racconta un incontro organizzato dal presidente del Luce in cui egli avrebbe illustrato ai critici cinematografici le novità dei giornali Luce riscuotendo le prime approvazioni. Tuttavia, quando all'incontro arrivò il sottosegretario alla Stampa e Propaganda Ciano, questi rivelò che le novità erano state suggerite da Mussolini: i giornalisti risero di Paulucci e «si lasciarono andare ai commenti più ironici sulla...modestia del Presidente dell'Istituto Luce».⁶⁷

Il Luce nonostante queste critiche divenne un'importante strumento per raggiungere gli italiani mostrando loro le immagini della realtà ideale fascista: soprattutto durante i mesi della campagna d'Etiopia e della guerra di Spagna la produzione dell'Istituto raggiunse il suo apice in termini di organizzazione produttiva e di diffusione.

La fine del regime e la fine del Luce

Gli ultimi anni dell'Istituto Luce sotto il fascismo videro l'avvicinamento di Di Calboli con Alessandro Fantechi: in un clima sempre più teso per via dell'alleanza con il Nazismo e per i venti di guerra che iniziavano a spirare in Europa, l'Istituto con la sua produzione non partecipò, se non indirettamente, alla campagna antisemita,⁶⁸ anche se per quanto riguarda l'organizzazione interna nel regolamento del personale del 1939 all'art. 5 si specificasse che i dipendenti dovevano essere di razza ariana, in maniera consona alle disposizioni sulle amministrazioni dello Stato.⁶⁹ Fantechi, insieme al nuovo Ministro della Cultura Popolare Alessandro Pavolini, riorganizzò il cinegiornale lanciandone la terza serie - la prima fu quella del periodo dei cinegiornali muti, la seconda iniziò con l'avvento del sonoro - che sarebbe dovuta essere più vivace e dinamica, vicina ai prodotti statunitensi in modo da risultare più accattivante.⁷⁰ Negli anni della Seconda guerra mondiale in realtà il Luce risentì del clima pessimista per un esito bellico negativo che si stava prefigurando per l'Italia: nei cinegiornali il duce ebbe sempre meno spazio, mentre riapparì la figura del re: Nell'estate del '43, dopo alcune settimane di interruzione a seguito della caduta di Benito Mussolini avvenuta il 25 luglio, in agosto il cinegiornale riprese ad essere diffuso ricominciando daccapo la numerazione della serie in modo da testimoniare la discontinuità col fascismo mussoliniano; i prodotti tra l'agosto e il settembre 1943, nell'interpretazione data da Argentieri, da un lato furono relativamente più clementi nel valutare e rappresentare gli alleati, dall'altro non fecero trasparire più simpatie per i nazisti, rendendo plausibile l'ipotesi di disposizioni emanate

⁶⁶ ACS, SPD-CR, b. 104 "Paulucci di Calboli", lettera anonima del 3 aprile 1934.

⁶⁷ *Ibidem*, lettera anonima del 15 ottobre 1934.

⁶⁸ Cfr. E. G. Laura, op. cit., p. 157.

⁶⁹ Cfr. Archivio Storico dell'Istituto Luce (d'ora innanzi ASL), fondo "Personale", f. "Regolamento del personale - 1939".

⁷⁰ Cfr. E. G. Laura, op. cit., p. 174.

dal sopravvissuto Ministero della Cultura Popolare tese a preparare la popolazione all'accettazione dell'armistizio.⁷¹ Tuttavia qualche mese prima, in virtù della sconfitta militare che stava maturando, Mussolini decise di sciogliere i consigli di amministrazione degli enti pubblici affidandoli a gestioni commissariali: il Luce fu affidato al commissario, nonché ex direttore generale, Giuseppe Croce. Di conseguenza, una volta trasferite le istituzioni culturali a Venezia per operare nella Repubblica Sociale Italiana, anche il Luce spostò la sua attività nella città lagunare dall'autunno 1943, riprendendo la produzione di soli cinegiornali dal numero di serie precedente alla famosa "serie 1" dei giorni tra l'agosto ed il settembre 1943, come se la parentesi intercorsa tra il 25 luglio e l'8 settembre 1943 non fosse mai esistita. Questa fu la fase in cui il Luce perse il suo monopolio sulla produzione cinegiornalistica a vantaggio della "Settimana Incom", avviandosi verso la fine delle sue attività produttive, sancite nel cinegiornale n. 428 del 18 marzo 1945 che non si occupò della guerra ma di una mostra sulle fotografie artistiche giapponesi, quasi a voler esorcizzare la fine ormai segnata.⁷²

Il percorso tracciato svela alcuni aspetti che uniti alla ricostruzione storica ed istituzionale della struttura dell'Istituto Luce, possono meglio chiarire quello che era il processo produttivo delle rappresentazioni cinematografiche: questa sorta di "contestualizzazione" sarà operata anche, e più nello specifico, nell'analisi dell'attività del Reparto Luce Africa Orientale; tuttavia la ricognizione storica appena effettuata, sebbene non si sia soffermata nello specifico sulle statistiche produttive, ha posto in rilievo l'inserimento dell'Istituto Luce non solo nella struttura istituzionale del regime fascista, ma anche nel mercato cinematografico nazionale ed internazionale.

Sia in questo *excursus* storico che nel capitolo precedente in cui si è trattato delle categorie interpretative del fenomeno culturale fascista si è cercato di porre in evidenza la necessità di articolare e ridiscutere la relazione sovente descritta come monodirezionale tra potere e propaganda cinematografica. Senza dubbio l'Istituto Luce fu quello strumento voluto dal regime per produrre rappresentazioni della realtà fascista: tuttavia proprio nella produzione non-fiction l'attualità, la realtà, doveva in qualche modo avere posto; di conseguenza dai cinegiornali emersero non solamente gli slogan e i miti fascisti, ma anche l'attenzione al pubblico, agli aspetti commerciali, alle dialettiche politiche;⁷³ in altre parole dall'organizzazione e dalla produzione Luce emerse la complessità sia ideologica che storica del fascismo, uno spaccato di intricati meccanismi che riflettevano interazioni dinamiche tra cultura e potere nell'Italia tra le due guerre mondiali. Come ha giustamente osservato Pierluigi Erbaggio «The company's major innovation was the introduction of newsreels, their serialization and regular weekly release, and their effective distribution throughout the national territory. Luce productions engaged in ideological propaganda mostly by showing Italians and foreign audiences the results of fascist politics and by contributing to the mythologizing of the figure of the duce. But the company's output is aesthetically much more varied than a mere collection of short

⁷¹ Cfr. M. Argentieri, *L'occhio del regime*, op. cit., pp. 185-186.

⁷² Sull'ultimo periodo del Luce e sulla sua attività nella RSI. cfr. E. G. Laura, *L'immagine bugiarda. MassMedia e spettacolo nella Repubblica di Salò (1943-1945)*, ANCCI, Roma 1986.

⁷³ Cfr. F. Caprotti, *Information and management...*, op. cit., p. 182.

propaganda films». ⁷⁴ Tentativo di questo lavoro sarà proprio individuare le dinamiche produttive ed estetiche nella loro interazione reciproca relazione nel contesto di una guerra coloniale che permise la rappresentazione della performance mitica dell'azione fascista.

⁷⁴ P. Erbaggio, op. cit., p. 324.

3.2 LA PREPARAZIONE PROPAGANDISTICA E CINEMATOGRAFICA ALLA GUERRA: L'UFFICIO STAMPA E PROPAGANDA "AFRICA ORIENTALE"

La preparazione nazionale alla guerra

L'attività dell'Istituto Luce per quanto concerne la produzione dei cinegiornali sulla campagna d'Etiopia deve essere inquadrata nel più ampio sforzo di preparazione alla guerra che il fascismo intraprese dai primi anni trenta del Novecento. In precedenza si è sottolineato come le ragioni che spinsero Mussolini ad intraprendere la preparazione concreta di una guerra di conquista siano state numerose e legate a molteplici fattori. Questi erano senza dubbio di carattere politico-pratico, connessi alla situazione interna, alle dinamiche internazionali, ad una stabilità che il regime stava rinforzando. Accanto a queste ragioni c'erano anche tutta una serie di stimoli culturali legati alla possibilità di concretizzazione dei miti del fascismo nel racconto che la costruzione dell'impero avrebbe permesso. La ricerca su come un particolare strumento quale fu il cinegiornale sia stato chiamato a raccontare quest'impresa permette di sintetizzare diversi elementi legati alla preparazione nazionale alla guerra attraverso la volontà politica che divenne concretamente operativa, per mezzo di istituti che contribuirono alla realizzazione di rappresentazioni in teoria consone ai miti fascisti. Il cinema divenne arma privilegiata per attivare la mobilitazione permanente degli italiani alla guerra per l'impero. In quest'ottica i cinegiornali furono parte fondamentale di questa attivazione nazionale verso le tematiche coloniali che proprio nelle immagini del Luce vennero rilanciate e ridefinite nei propri connotati ideali ed estetici. Il fascismo si sforzò di offrire una visione della guerra il più possibile univoca e coerente, e l'uso di peculiari strumenti di propaganda quali i cortometraggi consentiva di imporre, dal punto di vista fascista, «una particolare visione della vita e del mondo ad una sterminata moltitudine di persone, quasi a loro insaputa, mentre credono di concedersi un'ora di innocente svago».⁷⁵

Come ha osservato Adolfo Mignemi, la guerra in Etiopia fu per il regime il «primo vero collaudo di quella gigantesca macchina definita "organizzazione della nazione per la guerra"», con una produzione che tese ad essere coordinata al fine di contribuire alla crescita del consenso e all'indirizzamento del discorso coloniale secondo delle traiettorie volute dal fascismo.⁷⁶ Tuttavia la produzione della documentazione cinematografica di una guerra, per di più di una guerra coloniale che si svolgeva lontano dai

⁷⁵ A. Consiglio, *Funzione sociale del cinema*, "Rivista internazionale del cinema educatore", novembre 1933, citato da Ruth Ben Ghiat, *La cultura fascista*, op. cit., p. 122.

⁷⁶ Cfr. A. Mignemi, *La militarizzazione psicologica e l'organizzazione della nazione per la guerra*, in (a cura di) P. Ortoleva, C. Ottaviano, *Guerra e mass media. Strumenti e modi della comunicazione in contesto bellico*, Liguori, Napoli 1994, p. 75, concetti questi ampiamente sviluppati da Mignemi anche in *Immagine coordinata per un impero. Etiopia 1935-1936*, Gruppo editoriale Forma, Torino 1984, pp. 110-115.

confini italiani, in un territorio insidioso come è quello del Tigrai,⁷⁷ non era assolutamente di semplice realizzazione per svariati motivi: questi possono ricondursi alle difficoltà logistiche di pianificazione e realizzazione dell'avanzata militare nel fronte tigrino, alla dialettica tra le amministrazioni che concorrevano alla produzione dei cinegiornali - del quale si tratterà nel corso di questo lavoro -, alla volontà di offrire filmati spettacolari di una guerra che, come vedremo, per sua natura di spettacolare aveva ben poco, alla necessità di bilanciare l'esigenze di narrazione cinematografica interessante con una veloce distribuzione dei filmati.

La preparazione nazionale alla guerra non avvenne quindi solo da un punto di vista militare, anzi l'aspetto propagandistico fu altrettanto curato: dai primi anni trenta la guerra coloniale aveva iniziato ad assumere i connotati di vera e propria impresa fascista in cui non erano ammessi errori militari, caratterizzata da strumenti moderni di conquista e dal coinvolgimento nazionale. Si delineò una guerra *totale* non solo per il tipo di conquista che si andava configurando ma anche per il grado di partecipazione a cui gli italiani erano chiamati attraverso gli strumenti mobilitativi in mano allo Stato. Facendo un passo indietro il rapporto tra guerra e sua rappresentazione propagandistica fu regolato in Italia per la prima volta in maniera organica con la legge 8 giugno 1925, n. 969, destinata a configurare gli strumenti fondamentali dell'organizzazione della nazione per la guerra. In essa comparirono per la prima volta le indicazioni volte a disciplinare le strutture previste per la propaganda all'interno del paese in caso di mobilitazione. La prima struttura organica dedicata alla comunicazione nacque proprio in previsione dell'inizio delle ostilità in Africa Orientale, con la costituzione di un apposito Ufficio Stampa in seno all'allora Sottosegretariato della Stampa e Propaganda, chiamato a svolgere un'azione che abbracciava l'attività di istituzioni militari, coloniali e propagandistiche.

La nascita dell'USPAO

Per comprendere al meglio il rapporto intercorso tra eventi politici e militari e costruzione del loro racconto, nonché per tracciare il contesto istituzionale entro il quale il Reparto Luce Africa Orientale si mosse, pare ora indispensabile ricostruire in profondità le vicende sulla nascita e organizzazione dell'Ufficio Stampa e Propaganda Africa Orientale - USPAO - del Ministero della Stampa e Propaganda.

La preparazione propagandistica al conflitto iniziò ben prima della nascita dell'Ufficio citato nel 1935: in particolare per quanto riguarda la produzione fotografica già a partire dal 1934 all'Istituto Luce era stato demandato il compito di sensibilizzare progressivamente l'opinione degli italiani sull'imminenza della guerra. Le fotografie erano chiamate a mostrare la preparazione bellica italiana, riprendendo le esercitazioni e le manovre militari alla presenza del re e di Mussolini, per poi nel 1935 accompagnare la preparazione diplomatica della campagna etiopica, attraverso le immagini ufficiali della firma dell'accordo italo-francese fra Mussolini e Laval. Si stava in questo preparando la scenografia per la guerra, e gli strumenti iconografici ebbero il ruolo riconosciuto di

⁷⁷ Che già aveva portato ad una pesante sconfitta militare nel 1896 nella battaglia di Adua.

consolidare una mobilitazione psicologica delle masse, costruendo l'immagine di una nazione mobilitata e di un conflitto necessario.⁷⁸ In questo contesto anche l'azione cinematografica di propaganda fu concepita come estremamente rilevante non solamente in madrepatria ma anche in quello che di lì a pochi mesi si sarebbe trasformato nel teatro di guerra. In una lettera inviata dalla legazione italiana in Etiopia al Ministero degli Esteri nell'ottobre 1933 fu fatta richiesta affinché, nella "Casa degli italiani" che sarebbe stata inaugurata a breve, venisse installato un cinematografo che funzionasse non solo per gli italiani ma anche per gli etiopici ai fini di propaganda politica; qualche mese dopo sempre la legazione italiana informa che la propaganda cinematografica «ora innanzi intenderebbe venisse svolta specialmente nei confronti dei grandi Capi Abissini a mezzo di pellicole documentarie sulle grandi realizzazioni del regime».⁷⁹ Da questo punto la preparazione assunse un duplice binario: se Rochat ha mostrato che piani militari per la conquista iniziarono ad essere predisposti già dal 1932,⁸⁰ parallelamente a questi iniziarono ad essere sviluppate anche strategie per una sensibilizzazione degli italiani e degli etiopici sulla bontà dell'iniziativa colonizzatrice italiana.⁸¹

Dalla fine del 1934 la preparazione alla guerra divenne palese da un punto di vista sia militare che propagandistico: in particolare dal mese di maggio, in concomitanza con il momento in cui la Gran Bretagna avrebbe dovuto scegliere se appoggiare o meno l'Etiopia nell'arbitrato internazionale sull'incidente di Ual-Ual, i toni della propaganda divennero sempre più aggressivi ed anti-societari, prefigurando la grande campagna anti-sanzionista dell'autunno 1935 e rafforzando il mito interno della Grande proletaria.⁸² La necessità di una diffusione capillare dei miti e delle suggestioni imperiali fece elevare al rango di Ministero il Sottosegretariato della Stampa e Propaganda. Quest'ultimo per la sua azione pose l'accento non solamente sui canali tradizionali di diffusione culturale, ma soprattutto sui nuovi mezzi di comunicazione di massa come la radio e il cinema, che in un contesto autoritario e di scarsa alfabetizzazione divennero importanti strumenti pedagogici e di propagazione dei concetti e dei fatti mediati dal potere.

Le iniziative di sensibilizzazione e di propaganda a favore del conflitto non potevano più essere lasciate ad attività estemporanee, sia sul fronte interno e tantomeno su quello esterno. Per quest'ultima ragione nella primavera del 1935 fu costituito l'Ufficio africano del Ministero della Stampa e della Propaganda - l'Ufficio Stampa e Propaganda Africa Orientale di Asmara, d'ora in avanti USPAO - che aveva compiti di coordina-

⁷⁸ Cfr. S. Mannucci, *La guerra d'Etiopia. La fotografia come strumento dell'imperialismo fascista*; L. Goglia (a cura di), *Colonialismo e fotografia. Il caso italiano*, Sicania, Messina 1989; L. Goglia, *Storia fotografica dell'impero fascista. 1935-1941*, Laterza, Roma-Bari 1985; S. Palma, *L'Italia coloniale*, Editori Riuniti, Roma 1999; A. Mignemi, *Immagine coordinata per un impero*, op. cit.

⁷⁹ ACS, MINCULPOP, b. 65, f. "Etiopia 1934", sf. "invii di film in Etiopia", telegrammi inviati dalla legazione italiana in Addis Abeba al Ministero degli Affari Esteri, il 20 novembre 1933, dell'8 marzo 1934 e del 10 novembre 1934, tutti a firma di "Vinci".

⁸⁰ Cfr. G. Rochat, *Militari e Politici nella preparazione della campagna d'Etiopia. Studi e documenti 1932-1936*, Angeli, Milano 1971.

⁸¹ Cfr. A. Mignemi, *Immagine coordinata per un impero. Etiopia 1935-1936*, op. cit., pp. 7-10.

⁸² Cfr. Angelo Del Boca, *Gli italiani in Africa Orientale. La conquista dell'impero vol. 1*, op. cit., p. 284.

mento delle notizie e in generale dell'attività da e per il fronte di guerra.⁸³ Per inquadrare istituzionalmente la successiva analisi storica sulle vicende del Reparto Luce Africa Orientale e per iniziare a colmare la mancanza di ricerche sull'argomento è necessario esaminare la nascita e l'operatività dell'Ufficio Stampa Africa Orientale,⁸⁴ vertice del sistema informativo e propagandistico coloniale in quanto diretta emanazione delle prerogative del sottosegretariato alla Stampa e Propaganda nel Corno.⁸⁵

La prima traccia documentale dell'attività dell'USPAO è datata 30 maggio 1935, quando il Sottosegretario - in procinto di diventare Ministro - Galeazzo Ciano comunicò all'Alto Commissario in Africa Orientale Emilio De Bono che il Duce avrebbe disposto la nascita di un'ufficio all'Asmara alle dipendenze del Sottosegretariato Stampa e Propaganda che potesse coordinare i servizi di quest'ultimo nell'Africa Orientale. Questo ufficio, che avrebbe dovuto corrispondere direttamente col Sottosegretariato, avrebbe svolto in colonia le funzioni che in Italia facevano capo al Sottosegretariato stesso, nello specifico si sarebbe occupato della stampa italiana ed estera nonché dell'Istituto Luce e dell'Eiar. Capo della sezione africana fu nominato il regio console Raffaele Casertano.⁸⁶

L'USPAO era composto dal capo sezione nonché responsabile del servizio radio e della stampa estera Casertano, dal direttore Neos Dinale, dal curatore dei servizi per la stampa nazionale Renzo Bertoni, dall'ufficiale di coordinamento Guglielmo Danzi, dall'archivista Angelo Russo, da due stenodattilografi, da due redattori dell'agenzia Stefani, da un interprete, da un operatore cinematografico, da un sotto-ufficiale radiotelegrafista e da personale subalterno.

⁸³ Archivio Storico-diplomatico del Ministero degli Affari Esteri (d'ora innanzi MAE); fondo "Ministero dell'Africa Italiana" (d'ora innanzi MAI), b. 181/10 - 883, f. "AOI - Attività dell'Alto Commissariato A.O. Stampa e propaganda", sf. "Ufficio stampa A.O.: Costituzione - Funzionamento - Personale - Alloggi del personale e sistemazione uffici", telegramma 9469 di Galeazzo Galeazzo Ciano a Emilio De Bono sulla nascita dell'Ufficio Stampa e Propaganda Africa Orientale (USPAO) del 1 giugno 1935, in cui si legge che «il Duce ha disposto che al fine di coordinare i servizi stampa e propaganda nell'Africa Orientale, venga costituito all'Asmara un ufficio alle dipendenze di questo sottosegretariato e a disposizione di V.E. [...] a questo ufficio che dovrà corrispondere direttamente col Sottosegretariato Stampa, dovranno fare capo tutti i servizi che in Italia fanno parte del Sottosegretariato in parola: stampa italiana, stampa estera, servizi Luce ed Eiar».

⁸⁴ Nello svolgimento di questa ricostruzione si farà costante riferimento ad uno dei rari articoli dedicati completamente all'Ufficio Stampa e Propaganda in Africa Orientale, ovvero B.V. Vecchi, *Un'istituzione giornalistica di guerra: l'Ufficio Stampa per l'Africa Orientale*, in *L'Illustrazione italiana*, n. 1, 5 gennaio 1936, p. 17.

⁸⁵ Da un attenta analisi del fondo "Minculpop" conservato all'Archivio Centrale dello Stato, in particolare dei fascicoli contenuti nelle buste 47, 48, 115 letti in combinati con alcuni documenti conservati all'Archivio Storico-diplomatico del Ministero degli Affari Esteri si possono ricostruire le vicende di questo importante ufficio e del sua sezione somala guidata da Renato Piacentini e composta da Bruno Miniati, Franco Martini, Guido Giovinazzi, Mario Damiceilli, Carlo Albertini; questi più che un'ufficio erano un reparto mobile che seguì l'avanzata di Graziani nel fronte sud della battaglia. Verranno in seguito trattate le vicende della sezione somala in riferimento alla propaganda cinematografica. Sulla vicenda *cfr.* ACS, MINCULPOP, b. 48, f. 302 "Ufficio Stampa Somalia - fascicolo generale".

⁸⁶ *Cfr.* MAE, MAI - Etiopia, b. 181/10 - 883, f. "A.O.I. - Attività dell'Alto Commissariato A.O. Stampa e propaganda", sf. "Ufficio Stampa A.O.: Costituzione - Funzionamento - Personale - Alloggi del personale e sistemazione uffici", telegramma n. 9469 del 30 maggio 1935 inviato da Galeazzo Ciano ad Emilio De Bono.

Compito principale dell'Ufficio Stampa e Propaganda era l'inoltro diretto al Sottosegretariato Stampa e propaganda dei resoconti sulle attività e le segnalazioni degli spostamenti dei giornalisti italiani ed esteri in Africa Orientale. L'USPAO «trasmetterà le corrispondenze giornalistiche degli inviati speciali e, in base agli ordini ricevuti, darà comunicazione delle direttive quotidiane impartite ai giornalisti residenti in Colonia». L'ufficio aveva quindi un ruolo attivo nell'organizzare ed orientare l'attività dei corrispondenti; doveva infatti monitorare l'attività dei giornalisti italiani ed esteri e valutare i riassunti o i testi integrali delle loro corrispondenze. Doveva altresì curare le notizie e la propaganda fra le truppe e gli operai e provvedere a rifornirli di informazioni e di materiale di propaganda. L'USPAO aveva quindi anche un ruolo censorio e di controllo, in quanto avendo a che fare con i giornalisti e con i mezzi di comunicazione doveva cercare di intercettare ed inoltrare al Sottosegretariato i «radiogrammi effettuati in Colonia, e copia di eventuali trasmissioni radiotelegrafiche effettuate sul posto ed aventi carattere di smentita o di rettifica, o comunque di contropropaganda o di disturbi delle stazioni etiopiche». Doveva poi trasmettere a Roma i «testi delle radiocronache che potrebbero effettuarsi durante le operazioni. Gli originali delle cine-cronache svolte prima e durante le operazioni, con i mezzi e il personale Luce».⁸⁷ Quindi in questa fase preparatoria fu previsto che il Luce dovesse partecipare all'attività propagandistica in una posizione di subordinazione rispetto all'Ufficio Stampa e Propaganda dell'Asmara e operando nelle sue fila.

Attraverso il Ministero delle Colonie l'Ufficio Stampa e Propaganda doveva inoltrare poi le notizie di carattere giornalistico e quelle da utilizzare sulla stampa ai fini della propaganda; per tramite del citato Ministero era incaricato di stilare e inviare un bollettino quotidiano per la stampa, un notiziario che avrebbe formato l'oggetto di trasmissioni radiofoniche e radiotelegrafiche italiane, una copia del materiale che avrebbe formato l'oggetto di trasmissioni radio direttamente dall'AO, la copia delle intercettazioni di radiogrammi effettuate in Colonia e infine una copia delle eventuali intercettazioni di radiogrammi effettuate sul posto e aventi carattere di smentita o di rettifica, dalle stazioni etiopiche.⁸⁸ Quest'Ufficio era quindi chiamato a svolgere un'azione di informazione militare, politica, propagandistica nonché di organizzazione culturale: per questo motivo i comandi militari, il Sottosegretariato Stampa e Propaganda e il Ministero delle Colonie erano tutti attori coinvolti nella sua attività, ed è interessante notare tuttavia quanto Mussolini scrisse in un telegramma inviato a De Bono in merito alle disposizioni sull'USPAO affermando che «rimane stabilito che Console Casertano dipenderà da V. E. e potrà comunicare solo tramite Ministero delle Colonie».⁸⁹ L'intervento di Mussolini puntualizzò alcune statuizioni regolamentari, causando tuttavia alcuni fraintendimenti nel settore della produzione propagandistica che si ripercuoteranno negli anni dell'AOI

⁸⁷ ACS, MINCULPOP, b. 9, f. 71 "Ufficio Stampa A.O.", telegramma n. 6770 di Galeazzo Ciano ad Emilio De Bono del 30 maggio 1935.

⁸⁸ *Ivi.*

⁸⁹ *Cfr.* MAE, MAI - Etiopia, b. 181/10 - 883, f. "A.O.I. - Attività dell'Alto Commissariato A.O. Stampa e propaganda", sf. "Ufficio Stampa A.O.: Costituzione - Funzionamento - Personale - Alloggi del personale e sistemazione uffici". Telegramma n. 10563 del 13 giugno 1935 di Mussolini a De Bono.

in quanto l'autorità dei vari soggetti si dovette confrontare da un lato con norme e regolamenti e dall'altro con l'ingerenza di Mussolini o di chi egli legittimava a seconda della situazione.

Nei primi giorni del giugno De Bono informò Ciano di avere ricevuto le sue informazioni sulla nascita dell'USPAO e sull'imminente arrivo di Casertano;⁹⁰ si mise così in moto l'attività dell'Ufficio attraverso l'organizzazione delle prime trasmissioni radiofoniche dalla colonia verso l'Italia curate dall'Eiar.⁹¹ Dal luglio 1935 iniziò per l'USPAO la preparazione concreta alla guerra: nel rapporto inviato al Ministero della Stampa e Propaganda il 3 luglio Casertano illustrò l'organizzazione e l'attività che l'USPAO andava ad iniziare. Questo avrebbe provveduto a diramare notizie verso l'esterno e per gli italiani in colonia; avrebbe controllato l'attività dei giornalisti e dei radiocronisti italiani ed esteri; avrebbe curato la propaganda tra le truppe e la prima censura dell'attività dei giornalisti. L'USPAO avrebbe svolto anche un'attività di indirizzo attivo dei contenuti attraverso la diramazione dei bollettini sull'esito della guerra.⁹² Oltre a numerosi altri compiti specifici che si possono riassumere nella gestione completa del sistema informativo e propagandistico da e verso la colonia, pare in questa sede sottolineare il fatto che l'USPAO si sentiva incaricato di promuovere ed organizzare anche la propaganda foto-cinematografica con una certa urgenza in modo che «l'Italia e il mondo [conoscessero] il poderoso sforzo di civiltà che si va compiendo nella fase di preparazione». Casertano, nel merito della cinematografia, statù che si sarebbe dovuti partire testimoniando l'attività nel porto di Massaua, riprendendo l'operosità italiana. Poi ci si doveva concentrare sulle strade e sui loro cantieri con «la mano d'opera metropolitana in continuo fermento nelle ore canicolari e di notte [...] fra lo stupore degli stessi indigeni, che crea opere d'arte stradale che rimarranno nella storia coloniale italiana». Secondo Casertano anche la vita delle truppe dell'altipiano avrebbe potuto «formare oggetto di riprese cinematografiche di sommo d'interesse, servendo a smentire voci di disagio fisico, di incerte condizioni sanitarie».⁹³

Oltre che nell'aspetto organizzativo e censorio, da subito l'Ufficio Stampa e Propaganda intervenne cercando di orientare i contenuti della futura produzione cinematografica. Alla luce di questa necessità, e prima della costante interazione con l'attività del Reparto Luce AO iniziata nel settembre 1935 che sarà approfondita in seguito, il 15 luglio Casertano interpellò Ciano affinché richiedesse al Luce due operatori che vennero

⁹⁰ Cfr. MAE, MAI - Etiopia, b. 181/10 - 883, f. "A.O.I. - Attività dell'Alto Commissariato A.O. Stampa e propaganda - Varie", sf. "Ufficio Stampa AO: Costituzione - Funzionamento - Personale - Alloggi del personale e sistemazione uffici". Telegramma n. 9739 del 2 giugno 1935 inviato da Emilio De Bono a Galeazzo Ciano, in cui De Bono si dice ben felice di accogliere Casertano - che sarebbe arrivato intorno al 20 giugno -, sottolineando che l'unico problema sarebbe potuto essere di tipo logistico per via della carenza di alloggi.

⁹¹ Cfr. ACS, MINCULPOP, b. 9., f. 71 "Ufficio stampa in AO", telesspresso 905079/290 del 10 giugno 1935 inviato da Ciano alla direzione generale dell'EIAR, in cui il Sottosegretario afferma che le radiotrasmissioni dalla colonia sono riuscite benissimo, e si chiede che i programmi EIAR ad onde medie vengano trasmessi anche onde corte, in adesione alle richieste pervenute dall'Asmara.

⁹² Cfr. ACS, MINCULPOP, b. 115, f. "Ufficio Stampa e Propaganda in AOI - Organizzazione attività", telegramma n. 8450 del 4 luglio 1935 inviato da Raffaele Casertano a Galeazzo Ciano.

⁹³ *Ivi.*

inviati nell'agosto dello stesso anno: si fecero i nomi di Renato Cartoni ed di Alfredo Cecchetti; in realtà alla fine vennero inviati Guido Albertelli, Serafino Romolo e Salvatore Chisari, partiti il 18 agosto 1935.⁹⁴

La costruzione della visione fascista della guerra

Emilio De Bono comunicò ufficialmente a tutte le istituzioni civili e militari operanti in colonia la nascita dell'USPAO con la circolare 07300 del 4 settembre 1935, in cui veniva specificato che esso avrebbe trasmesso al Ministero per la Stampa, per la diramazione radiotelegrafica e radiotelefonica sia nell'interno del Paese che all'estero, le notizie riguardanti le operazioni e la situazione militare in AO, la vita delle truppe, la situazione interna all'Etiopia. L'Ufficio avrebbe poi raccolto il materiale fotocinematografico destinato alla propaganda e organizzato tutti i mezzi necessari per l'inoltro immediato delle corrispondenze postali, radiotelegrafiche e radiotelefoniche da parte dei giornalisti italiani ed esteri accreditati; avrebbe esercitato il controllo sulle pubblicazioni a stampa destinate ai giornali esteri e predisposto quanto necessario per facilitare i giornalisti nello svolgimento delle loro attività professionali.

L'USPAO, per svolgere le attività ad esso demandate, si sarebbe dovuto mantenere in collegamento coi reparti militari avvalendosi della collaborazione di appositi organi periferici rappresentati da un ufficiale per ciascuno dei reparti: tali ufficiali erano gli "addetti al servizio stampa" che avrebbero ricevuto diretti ordini dai comandi presso i quali esplicavano la loro opera; essi avrebbero dovuto inviare all'USPAO, previa revisione dei comandi militari presso i quali erano addetti, brevi corrispondenze, articoli e fotografie inerenti l'attività dei reparti. In sostanza tramite gli "addetti al servizio stampa" si sarebbe controllata l'attività propagandistica ed informativa e si sarebbe presentata al mondo la visione fascista della guerra.⁹⁵

L'Ufficio informazioni del Comando Superiore per l'Africa Orientale il 7 dicembre specificò meglio le funzioni dell'USPAO, che durante l'avanzata bellica aveva una sede avanzata ad Adigrat dove si sarebbe trasferito anche il Capo dell'Ufficio stesso. Questo documento è importante perché specifica alcune delle direttive in merito alla trasmissione delle informazioni dal fronte e alla censura da applicare alle informazioni: il notiziario sulle notizie da inviare al Ministero Stampa e Propaganda doveva passare prima per il generale di corpo d'armata, nonché capo di Stato maggiore, Melchiade Gabba. I giornalisti non avrebbero potuto recarsi autonomamente al fronte; dovevano venir sempre autorizzati dal capo di stato maggiore ed accompagnati da ufficiali. Questa

⁹⁴ Cfr. *Ibidem*, lettera di Ciano a Paulucci del 15 luglio 1935; risposta di Di Calboli del 17 luglio 1935 nel telegramma n. 15679. Nella stessa posizione si trova la conferma dell'arrivo di questi operatori, nel telegramma n. 6715 del 11 settembre inviato dal Ministero della Guerra a quello della Stampa e Propaganda. I nomi degli operatori Luce inviati nell'agosto 1935 in colonia sono tratti dall'Ordine di Servizio dell'Istituto Luce n. 46 del 13 agosto 1935, conservato in ASF, GPDCB, b. 250, f. "Indici Ordini di Servizio".

⁹⁵ Cfr. MAE, MAI - Etiopia, b. 181/10 - 883, f. "A.O.I. - Attività dell'Alto Commissariato A.O. Stampa e propaganda - Varie", sf. "Ufficio Stampa A.O.: Costituzione - Funzionamento - Personale - Alloggi del personale e sistemazione uffici", circolare del 4 settembre 1935 n. 07300 inviata da De Bono ai vari corpi d'armata.

era considerata una forma di «censura preventiva sugli argomenti da trattare, decisa dai vertici militari» ma non si escludeva l'utilizzo della «censura definitiva una volta che la corrispondenza [fosse arrivata] all'Asmara». Venne anche specificato il ruolo del tenente colonnello Ravenni nel collegamento tra il comando militare e la corrispondenza giornalistica, e nel trasmettere ai giornalisti le informazioni su cosa scrivere nelle corrispondenze.⁹⁶

L'aspetto informativo e censorio durante i primi mesi della campagna d'Etiopia fu quello che occupò le maggiori risorse dell'USPAO. Per quanto riguarda la censura alle informazioni che partivano dalla colonia il Ministero della Guerra si lamentò con quello della Stampa e Propaganda per il fatto che questo procedimento rallentava le informazioni e le corrispondenze; tuttavia Casertano, rimarcando il fatto che «corrispondenze e servizi telegrafici vengono controllati da ufficio censura militare presso sede Ufficio Stampa» affermò che il controllo sarebbe potuto essere ancora più rigoroso e spedito nella misura in cui le notizie da trasmettere fossero arrivate rapidamente al suo ufficio. Nello stesso telegramma si fece riferimento al fatto che i giornalisti italiani in Africa stavano notando delle difformità o aggiunte occasionali alle loro corrispondenze, a conferma che la censura attivamente operava in via preliminare fornendo loro i bollettini e le informazioni su cosa scrivere, e in fase conclusiva modificando i contenuti delle corrispondenze stesse.⁹⁷ Casertano, in merito alla fase di censura preventiva e preliminare dei contenuti, affermò che le notizie di carattere militare venivano comunicate ogni mattina per iscritto ai giornalisti ed illustrate verbalmente dal colonnello Ravanni, precedentemente designato dallo Stato Maggiore; aggiunse anche che la censura veniva esercitata dagli ufficiali designati dai comandi militari.⁹⁸

La necessità di un controllo maggiore e di un miglioramento del sistema comunicativo e delle informazioni era sentita in maniera pressante dai vertici propagandistici, tanto che per Dino Alfieri era necessario che le corrispondenze degli inviati speciali fossero rigidamente controllate dall'Ufficio censura in Africa Orientale.⁹⁹ Venne comunque rimarcato da Mussolini che la censura era di competenza in primis militare.¹⁰⁰ Tuttavia, se da un lato c'era questa necessità di un controllo maggiore delle informazioni in partenza dalla colonia che per forza di cose stava rallentando tutta la macchina informativa e propagandistica, dall'altro il duce sollecitò Casertano affinché si procedesse ad

⁹⁶ *Ivi*, telegramma n. 11285, del 7 dicembre 1935 inviato da De Bono ai vari corpi d'armata e per conoscenza al Ministero della Stampa e Propaganda.

⁹⁷ *Cfr.* ACS, MINCULPOP, b. 48, f. 300 "Censura stampa AO", telegramma n. 1565 del 19 ottobre 1935 inviato da Raffaele Casertano al Ministero delle Colonie.

⁹⁸ *Cfr. Ivi*, lettera del 19 novembre 1935 di Casertano a Dino Alfieri.

⁹⁹ Nel telegramma 14447 del 7 novembre Dino Alfieri scrive a Ciano queste parole «è assolutamente necessario che corrispondenze inviati speciali siano rigidamente controllate dall'ufficio censura di costi per evitare divulgazione anticipata notizie relative svolgimento operazioni. Odierno numero popolo di Roma pubblica vistosamente in prima pagina corrispondenza di Baroni in cui è annunciato con grande titolo che ripresa operazioni avverrà stamane ore 6»; *cfr.* ACS, MINCULPOP, b. 48, f. 300 "Censura stampa AO".

¹⁰⁰ ACS, MINCULPOP, b. 47, f. 289 "telegrammi in partenza - AO", telegramma n. 14915 del 23 dicembre 1935, in cui il duce specifica che «est inteso che censura corrispondenze notizie est competenza autorità militare», invitando Badoglio a servirsi dell'Ufficio Stampa AO per quanto concerneva tutti gli altri aspetti informativi e di organizzazione delle corrispondenze.

«inviare notizie di qualunque genere per controbattere la propaganda dei giornali stranieri». Casertano rilevò che ciò poteva non essere positivo in quanto si sarebbe mancato di sensibilità rischiando che l'informazione giornalistica potesse mettere «in luce situazioni e uomini prescindendo dalle versioni ufficiali».¹⁰¹

Durante l'avanzata numerose furono le difficoltà nell'organizzazione del servizio informativo e censorio in quanto gli attori in gioco erano numerosi ed ognuno di essi si sentiva legittimato a ricoprire il ruolo gerarchicamente più elevato: l'Alto Commissariato per ovvie ragioni militari voleva imporre i suoi *desiderata*; tuttavia il Ministero delle Colonie, per via della gerarchia amministrativa coloniale, pretendeva che le comunicazioni passassero tutte per il suo tramite; sovente invece l'USPAO comunicava direttamente con il Ministero della Stampa e Propaganda agendo in virtù di una specificità di argomenti, forte anche dell'importante ruolo all'interno del regime del ministro Galeazzo Ciano. Mussolini stesso disciplinò la materia con due telegrammi tra la fine di settembre ed i primi di ottobre 1935, entrambi indirizzati a De Bono in cui specificò che l'Alto Commissario avrebbe dovuto lui stesso redigere il bollettino giornaliero sulle operazioni; questo, attraverso il Ministero delle Colonie, sarebbe arrivato direttamente al Ministero per la Stampa e Propaganda che lo avrebbe sottoposto al duce per la prima diramazione; Mussolini invitò De Bono affinché regolasse «la trasmissione in modo che normalmente il bollettino mi giunga nelle prime ore della sera»; successivamente il duce si raccomandò affinché i notiziari radiofonici e radiotelegrafici dall'Asmara siano quotidianamente armonizzati con bollettino operazioni» e che essendo molto probabilmente intercettati non dovevano contenere informazioni sensibili.¹⁰² Nel momento in cui veniva richiesto al sistema informativo di descrivere una guerra che doveva essere esaltante e mostrare la superiorità totale degli italiani, il rischio di rivelare informazioni sensibili era alto e pericoloso.¹⁰³

Nella corrispondenza tra il ministro Ciano, allora volontario sul fronte africano, e il suo facente funzione il vice ministro Dino Alfieri si possono trovare numerose informazioni sul funzionamento della macchina informativa e propagandistica durante i mesi della guerra. Alfieri nell'ottobre 1935 scrisse che aveva «felicitemente manovrato e fatto in modo che la compilazione e la diramazione del comunicato relativo alle operazioni fosse e restasse di esclusiva competenza di questo Ministero». Questo, secondo Alfieri, non sarebbe stato gradito ai soggetti che avrebbero voluto influenzare il racconto delle operazioni. Il vice ministro esplicò poi come avveniva la trasformazione dei bollettini in notizie: «il duce chiama Lessona [...] il quale porta i telegrammi di De Bono decifrati. Valendosi di essi, il duce mi detta il comunicato [...] e mi consente di fargli presente tutte quelle osservazioni che io ritengo utile sottoporgli, allo scopo di ottenere che

¹⁰¹ ACS, MINCULPOP, b. 48, f. 305 “Ufficio Stampa AO - Fascicolo Generale”; lettera del 18 ottobre 1935 inviata da Raffaele Casertano a Galeazzo Ciano.

¹⁰² ACS, MINCULPOP, b. 9, f. 60 “bollettino operazioni in AO”, telegrammi inviati da Mussolini a De Bono il 30 settembre 1935 e il 4 ottobre 1935.

¹⁰³ Questa preoccupazione emerge, ad esempio, da un telegramma inviato dal vice ministro Dino Alfieri a Raffaele Casertano il 15 ottobre, in cui il primo invitò affinché nelle corrispondenze inviate dai giornali non fossero contenuti dati troppo specifici sulla consistenza degli effettivi militari, sulla loro dislocazione e sulle manovre; *cfr.* ACS, MINCULPOP, b. 9, f. 289 “telegrammi in partenza - AO”.

il comunicato risponda quanto più è possibile all'attesa del pubblico e alle esigenze politiche della situazione». Da questo passaggio si deduce che per Dino Alfieri le esigenze del pubblico e quelle politiche andavano di pari passo.¹⁰⁴

Le “veline” coloniali

Tracciato brevemente questo quadro sulle corrispondenze da e verso la colonia, si può osservare che le comunicazioni militari e propagandistiche da diffondere alla stampa ed in generale al sistema propagandistico possono essere considerate, per quanto concerne la guerra d’Etiopia, alla stregua delle “veline” del Minculpop, con la complicazione che esse non provenivano da un centro istituzionale definito ma affluivano da numerosi organismi, come quelli appena citati, spesso in contrasto tra essi. Constatata questa commistione di normative e di attori pare ora interessante vedere come di fatto prese forma il processo di costruzione delle informazioni, che è alla base delle rappresentazioni destinate alla propaganda interna alla colonia, a quella per la madrepatria e a quella per l’estero. Davanti ai citati solleciti di Mussolini, di Alfieri e di altri importanti attori, Casertano e l’USPAO si trovarono nella difficile situazione di equilibrare numerosi interessi dovendo filtrare ogni tipo di notizia e cercando di evitare che si diffondessero informazioni sensibili. L’USPAO era poi chiamato a controllare il materiale propagandistico verso la colonia e infine a cercare di trasformare i bollettini militari in racconti entusiasmanti, compito questo che appariva complicato in quanto i resoconti delle operazioni emessi dai comandi militari erano stringati, tanto che Casertano affermò che «ho fatto presente che, qualche volta, il bollettino dice soltanto “nulla di nuovo” e che col nulla di nuovo non si alimenta la stampa estera ed italiana che attende ansiosa le notizie dall’AO». In effetti i bollettini di guerra esaminati sono asciutti e ripetitivi nei contenuti, riflettevano una guerra lenta e ancora priva di battaglie campali,¹⁰⁵ soffermandosi prevalentemente sulle sottomissioni dei capi tigrini al potere italiano, sulle numerose perdite avversarie, sulle risibili perdite italiane e su operazioni militari descritte spesso come “ricognizioni”. Nei bollettini veniva esaltata non tanto la battaglia, ma la superiorità tecnologica e civile che la stava orientando.¹⁰⁶

Partendo da questo materiale si intuisce come le conseguenti narrazioni della conquista dell’impero oscillarono tra una monotona elencazione di fatti bellici ed un’eccessiva aggettivazione che si distaccava fin troppo dalla realtà. Casertano non risparmiò critiche a De Bono descritto come nemico dei giornalisti in quanto non crederrebbe nell’importanza della stampa.¹⁰⁷ Un’ulteriore conferma di quante difficoltà presentasse la macchina propagandistica si deduca da un’altra lettera del vice ministro Al-

¹⁰⁴ Cfr. ACS, MINCULPOP, b. 8, f. 31 “Alfieri”, lettera a Galeazzo Ciano del 13 ottobre 1935.

¹⁰⁵ Cfr. A. Del Boca, *Gli italiani in Africa orientale: La conquista dell’Impero*, Vol. 2, op. cit.; G. Rochat, *Le guerre italiane 1935-1943: dall’impero d’Etiopia alla disfatta*, Einaudi, Torino 2005.

¹⁰⁶ Cfr. MAE, fondo “Affari Politici” (d’ora innanzi AP), b. 28 “Etiopia - fondo guerra”, f. “comunicati del Ministero Stampa e Propaganda sulle operazioni belliche”: il fascicolo è composto da una dozzina di telegrammi, alcuni numerati ed altri no, che riportano i comunicati emanati da De Bono e trasmessi, tramite l’USPAO, al Ministero della Stampa e Propaganda che li avrebbe poi diffusi.

¹⁰⁷ Cfr. ACS, MINCULPOP, b. 48, f. 305 “Ufficio stampa AO - fascicolo generale”, lettera del 18 ottobre 1935 di Casertano a Galeazzo Ciano.

fieri, in cui si fa menzione delle critiche giunte al Ministero della Stampa e Propaganda da parte del Ministero della Guerra e di Mussolini, con quest'ultimo descritto come «scontento del contenuto delle corrispondenze che, secondo lui, mancano di sensibilità ed abbondano di aggettivazioni».¹⁰⁸

Ruolo importante in questa struttura lo ricoprì Emilio De Bono che, in qualità di Alto Commissario, si espresse diverse volte in merito alle modalità con le quali la propaganda avrebbe dovuto trattare i temi coloniali:¹⁰⁹ nell'ottobre 1935, in una lettera inviata a Lessona, criticò il modo con cui la rivista "Azione Coloniale" avrebbe deriso la religione copta attraverso una vignetta che dimostrerebbe «una incomprendibilità che qualifico sciocca per non dire chiamare delittuosa» visto che la rivista sarebbe andata anche in mano alle truppe indigene dell'esercito italiano; l'Alto Commissario si sarebbe espresso al fine di non pubblicare più la rivista stessa. Sebbene successivamente Lessona ammise che l'articolo incriminato sfuggì ai controlli, secondo lui decidendo di non diffondere la rivista in colonia si sarebbero privati «i soldati di un sollievo morale, e noi di un utile mezzo di propaganda». La contro replica di De Bono, nell'accettare le motivazioni di Lessona, dà il metro della noncuranza della macchina propagandistica nei confronti dei contenuti destinati anche agli ascari, nonché del tentativo di De Bono di evitare, almeno in colonia, eccessi che avrebbero nociuto in primis alle file italiane in cui combattevano numerosi militari africani: lui scrisse «bisognerebbe evitare vignette figuranti neri perché bisogna pensare che somali ed eritrei sono neri essi pure. Est molto difficile fare dello spirito senza toccare qualche mal tasto». De Bono in un'altra occasione scrisse anche a Mussolini dicendo di aver facilitato il compito a Casertano, ma che quest'ultimo e il suo servizio all'Asmara stavano producendo notizie poco attinenti alla realtà e secondo lui questo sarebbe stato un comportamento poco fascista che sarebbe dovuto cessare da subito.¹¹⁰

Per Casertano le corrispondenze dovevano essere stringate e nervose, evitando l'aggettivazione superflua di uno stile considerato vecchio;¹¹¹ in un telegramma successivo vengono definite quelle che erano le linee guida per la stampa italiana in merito a quanto i corrispondenti avrebbero dovuto scrivere, concentrando l'attenzione in particolare agli operai italiani descrivendone dettagliatamente la vita e mettendo in rilievo «l'ottimo trattamento alimentare che viene prestato da autorità militari». Bisognava illustrare la serenità e giocondità dei vari raggruppamenti e le modalità con cui si passava il tempo

¹⁰⁸ *Ibidem*, lettera del 1 dicembre 1935.

¹⁰⁹ Di seguito si citeranno alcune corrispondenze intercorse tra De Bono e Lessona tra il settembre e il novembre 1935, lettere conservate tutte nella medesima posizione che differiscono solo per data e mittente: *cfr.* MAE, MAI - Etiopia, b. 181/10 - 883, f. "A.O.I. - Attività dell'Alto Commissariato A.O. Stampa e propaganda - Varie", sf. "Giornali - stampe - fotografie - pubblicità - direttive giornalistiche - sistemi di comunicazione e trasmissione notizie - articoli".

¹¹⁰ Nella lettera del 18 ottobre si legge che «certe strampalate notizie che ci pervengono col bollettino radio et che sono pubblicate sui giornali non possono giovarci. Est ridicolo parlare di "conquista" di Axum dove siamo entrati cimbalis sonantibus. Est delittuosamente sciocco affermare che il degiac si est "arreso" con dodicimila armati et che questi saranno incorporati nella Divisione Sila. Tutto ciò ne convieni est buffonesco et certo non fascista et io trovo che deve smettere».

¹¹¹ *Cfr.* ACS, MINCULPOP, b. 47, f. 289 "Telegrammi in partenza AO", telegramma n. 12734 del 3 novembre 1935 inviato da Alfieri a Casertano.

di riposo e gli svaghi relativi ponendo l'accento «sull'entusiastico spirito patriottico», sugli atti di «generosità ed assistenza verso indigeni», sugli espedienti ai quali gli operai facevano ricorso per sopperire alle difficoltà ambientali. Secondo Casertano si sarebbe dovuto narrare poi il «carattere portentoso opere compiute, intenso ritmo lavoro anche volontario, inutilità di spendere localmente salari percepiti, documentazione loro stato benessere richiamandosi corrispondenza privata diretta alle famiglie [...]».¹¹²

Si è già osservato come Mussolini abbia premuto affinché dalla colonia potessero provenire numerose notizie per sovrastare “numericamente” le informazioni provenienti dalla fazione che sosteneva la causa etiopica. Per il duce la comunicazione, in particolare quella ai giornalisti stranieri, era molto importante nel quadro non solamente dell'obbiettivo politico e propagandistico di conquista coloniale bensì anche in quello delle relazioni internazionali: in questo senso il 2 gennaio 1936 inviò una lettera al maresciallo Badoglio informandolo che nella stampa estera avevano risalto le notizie dei giornalisti che stavano nel lato abissino, e di conseguenza era necessario concedere facilitazioni ai corrispondenti stranieri che seguivano le truppe italiane, allentando nei loro confronti anche le maglie della censura al fine di combattere «l'incessante bombardamento degli avversari»,¹¹³ quasi che il conflitto fosse più contro le posizioni anti italiane all'interno della Società delle Nazioni che contro l'esercito etiopico.

L'importanza accordata dai vertici militari e politici non solo alla propaganda italiana ma anche a quella estera si evince dalle numerose facilitazioni concesse a giornalisti considerati vicini alle posizioni italiane in modo che essi potessero controbattere quelle che venivano considerate false accuse nei confronti dell'Italia. In un telegramma del sottosegretario Alfieri al suo ministro Galeazzo Ciano, venivano delineate le linee guida per le comunicazioni al pubblico statunitense: il primo punto rimarcò che «l'azione militare fu necessaria conseguenza dell'intensificata preparazione bellica etiopica»; poi che «l'azione dell'aviazione aveva come scopo l'individuazione dei concentramenti militari degli etiopici e che sono stati colpiti solo obbiettivi militari, anche in risposta alla fucileria antiaerea etiopica». Si doveva smentire l'impiego dei gas e che sulla popolazione erano stati lanciati solo volantini annunzianti la liberazione. Nel quinto punto si diceva che gli indigeni attendevano italiani, come dimostrato dalle numerose e spontanee sottomissioni dei ras tigrini avversi all'oppressione scioana. Bisognava poi insistere sull'opera di sistemazione pacifica del territorio, sulla creazione di strade, sull'organizzazione civili, sulle provvidenze fornite in contrasto «al secolare abbandono, alle vessazioni, alla miseria prodotta dal potere scioano». L'Italia secondo questo appunto avrebbe portato la liberazione degli schiavi, l'isolamento dei lebbrosi e il rispetto per le religioni. Gli ultimi punti con cui informare il pubblico americano riguardavano la disciplina e l'entusiasmo delle truppe, la resistenza di militari e lavoratori e il fatto che

¹¹² *Ibidem*, telegramma 14252 del 9 dicembre 1935 inviato da Alfieri a Casertano.

¹¹³ ACS, MINCULPOP, b. 47, f. 289 “telegrammi in partenza - AO”, telegramma G.11.4.2/1 del 2 gennaio 1936 inviato da Mussolini a Badoglio.

«alle armi si sostituiranno presto le zappe», elementi questi che si troveranno costantemente anche nella propaganda interna.¹¹⁴

Le narrazioni della guerra nacquero da queste direttive, e sebbene il percorso appena tracciato necessiti di ulteriori approfondimenti, va nella direzione di indagare quel *gap* che intercorse tra la realtà e la rappresentazione dell'impero del fascismo, cercando di ridurre i confini e di comprendere le modalità con le quali il racconto della conquista si sia inserito nell'universo simbolico del fascismo.

L'organizzazione della propaganda nell'AOI dopo il maggio 1936

Per quanto concerne l'attività dell'USPAO una volta dichiarata la nascita dell'Africa Orientale Italiana, Mussolini nel maggio 1936 dispose che l'Ufficio si trasferisse dall'Asmara ad Addis Abeba e, in continuità con quanto affermato prima in merito all'attenzione riservata alla stampa estera, il duce avrebbe chiesto «che giornalisti esteri inviino corrispondenze sulla nuova vita di Addis Abeba et sulla nuova organizzazione nei suoi vari aspetti»¹¹⁵.

Una volta terminata la fase più intensa della guerra e dichiarato l'impero, anche per quanto riguardava l'organizzazione dell'aspetto propagandistico ed informativo emersero numerosi problemi amministrativi e giurisdizionali in merito al ruolo delle istituzioni coloniali rispetto a quelle della madrepatria, ed in particolare in merito al ruolo del Ministero delle Colonie: la Legge Organica del giugno 1936¹¹⁶ sanzionò la presenza di un governatore generale dell'AOI che aveva anche l'importante carica di viceré, ma nonostante ciò era responsabile verso il Ministero delle Colonie.¹¹⁷ Di conseguenza il Ministero delle Colonie si sentiva in qualche modo l'istanza ultima di legittimità dei poteri e delle istituzioni operanti in colonia, anche se i vari uffici periferici facevano spesso riferimento alle proprie sedi romane e il governatore generale interpretava il suo ruolo in maniera accentratrice, soprattutto durante la vice-reggenza di Rodolfo Graziani.¹¹⁸ Ciò portò ad una serie di incertezze decisionali che si rifletterono nello svolgimento delle attività coloniali. Esempio di ciò è quanto successe tra l'estate 1936 e l'inverno 1937, quando il Ministero delle Colonie cercò di imporre il suo controllo sull'attività propagandistica dell'Ufficio Stampa e Propaganda.

Il ministro delle Colonie Lessona in una lettera ad Alfieri, pur ribadendo che la produzione propagandistica ed il controllo sull'informazione erano prerogative dell'USPAO, evidenziò che si stavano pubblicando notizie a suo parere errate che stavano provocando «il giusto risentimento del Capo e un certo disorientamento nel Paese». Lessona proseguì affermando che aveva fatto notare a Mussolini che tutto ciò che riguardava l'attività d'informazione e propaganda di qualsiasi natura sull'Africa Orientale

¹¹⁴ *Ibidem*, telegramma “comunicazioni al pubblico americano” dell'11 ottobre 1935 inviato da Alfieri a Casertano.

¹¹⁵ *Cfr.* ACS, MINCULPOP, b. 48, f. 305 “Ufficio stampa AO - fascicolo generale”, telegramma n. 2527 di Alfieri a Casertano del 14 maggio 1936.

¹¹⁶ Legge n. 1019 del 1 giugno 1936.

¹¹⁷ Trasformato in Ministero dell'Africa Italiana attraverso il Regio decreto n. 431 dell'8 aprile 1937.

¹¹⁸ *Cfr.* A. Sbacchi, *op. cit.*, p. 44.

Italiana sarebbe dovuto essere controllato dal Ministero delle Colonie che a suo dire era l'istituzione che meglio di altre conosceva le modalità con le quali trattare i temi coloniali; di conseguenza l'USPAO da quel momento in poi sarebbe dovuto dipendere dal suo Ministero e non dal viceré in quanto «dire che dipende dal viceré è come dire che dipende dal Ministero delle Colonie, perché il viceré da questo dipende in modo esclusivo».¹¹⁹ Il reggente dell'USPAO Girolamo De Bosdari informò subito Alfieri in merito a questa volontà accentratrice di Lessona, rimarcando il fatto che durante la campagna militare mai l'USPAO fu dipendente dal Ministero delle Colonie e che soltanto per coordinare l'attività nel quadro generale del sistema informativo veniva tenuto dall'Ufficio uno stretto collegamento con il gabinetto dell'Alto Commissariato e con il comando superiore, cosa che veniva fatta anche nei confronti del governo vicereale dopo la creazione dell'impero. Dello stesso tono fu la lettera inviata da De Bosdari al funzionario del Ministero della Stampa e della Propaganda Celso Luciano, in cui il reggente dell'USPAO si scagliò contro la volontà accentratrice del Ministero delle Colonie.¹²⁰ Le preoccupazioni di De Bosdari vennero probabilmente fatte conoscere dal Ministero della Stampa e Propaganda a quello delle Colonie, in questo senso si spiegherebbe il documento dell'ottobre 1936 stilato dal Ministero delle Colonie intitolato “appunto circa gli accordi di gabinetto Ministero Colonie nei riguardi dei rapporti tra i due Ministeri, in specie in AO” in cui Lessona avrebbe proposto il cambio di denominazione e d'autorità sull'Ufficio Stampa e Propaganda Africa Orientale in “Sezione del Ministero della Stampa e Propaganda alle dipendenze del Governo Generale dell'AOI” con a capo Catalano Gonzaga, sezione che sarebbe stata finanziata interamente dal Ministero delle Colonie; questa sarebbe dovuta essere a completa disposizione del Ministero stesso «il quale interpellerà il Ministero della Stampa e Propaganda su questioni tecniche». Ogni attività avrebbe poi dovuto avere il lasciapassare del Ministero delle Colonie.¹²¹

Sostanzialmente dal Ministero della Stampa e Propaganda accettarono questa nuova strutturazione, chiesero tuttavia che l'ufficio si chiamasse “Ufficio Stampa e Propaganda AOI”, che fosse costituito esclusivamente da elementi del Ministero della Stampa e Propaganda nonché guidato da Fabrizio Catalano Gonzaga. Sarebbe dovuto poi essere interamente finanziato dal Ministero delle Colonie e di esso sarebbe stato a disposizione, interpellando il Ministero della Stampa e della Propaganda per questioni tecniche. Sostanzialmente il Ministero guidato da Alfieri accettò il passaggio di giurisdizione.

¹¹⁹ ACS, MINCULPOP, b. 115, f. “Ufficio stampa e propaganda in AOI - Organizzazione attività”, lettera n. 585 del 2 agosto 1936 da Lessona a Dino Alfieri.

¹²⁰ *Ibidem*, lettera del 17 agosto 1936 “riservatissima” di De Bosdari al ministro Alfieri; lettera del 20 agosto 1936 di De Bosdari a Luciano. Sulla dialettica istituzionale ed in particolare sull'attività accentratrice del Ministero delle Colonie *cfr.* A. Sbacchi, *op. cit.*, pp. 41-48.

¹²¹ *Ibidem*, documento “Appunto circa gli accordi di gabinetto Ministero Colonie nei riguardi dei rapporti tra i due Ministeri, in specie in AO” del 29 ottobre 1936. Veniva proposta inoltre la creazione di una sorta di “Centro studi e raccolta documentazione” utile per la raccolta di materiale propagandistico da utilizzare per la valorizzazione dell'impero.

zione dell'USPAO, pur mantenendo un controllo sul personale e soprattutto riuscendo a scaricare le spese dell'Ufficio sul Ministero delle Colonie.¹²²

L'USPAO e il Reparto Luce AO

Una volta definita, alla fine del 1936, la struttura dell'Ufficio Stampa e Propaganda AOI, le sue attività si inserirono all'interno di quelle più ampie del Governo Generale: non c'era più una guerra da raccontare, o meglio c'erano delle tensioni tra colonizzatori e resistenza etiopica da nascondere, ma sorse da un lato la necessità di "mostrare" l'impero e le sue risorse agli italiani, dall'altro d'iniziare un discorso propagandistico interno alla colonia che mostrasse ed educasse alla nuova gerarchia imperiale. In questi termini dal 1937 l'attività dell'USPAOI sarà analizzata da un'angolazione peculiare nel momento in cui verrà trattato il tema della diffusione della produzione cinematografica in colonia, diffusione considerata strumentale all'attività d'educazione alla sudditanza imperiale e di rafforzamento della coscienza dominatrice dei coloni. Questo sarà possibile in quanto proprio dalla fine del 1936 i rapporti tra Reparto Luce Africa Orientale e USPAOI si fecero più intensi, caratterizzati da tensioni frequenti per il ruolo importante attribuito alla cinematografia nel processo di propagazione della cultura italiana in Africa nonché di rappresentazione dell'impero in madrepatria.¹²³

Sebbene ingenti risorse politiche ed economiche furono mobilitate per allestire la *fabbrica del consenso coloniale*, la natura della guerra in Etiopia e lo scarso coordinamento della macchina amministrativa si rifletterono in pieno nelle vicende narrate in merito all'Ufficio Stampa e Propaganda dell'Africa Orientale. Sono emersi almeno quattro attori che influenzarono la produzione propagandistica globalmente considerata e gestita dall'USPAO: il Ministero della Stampa e Propaganda, quello delle Colonie, l'Alto Commissariato e i comandi militari, e la persona di Benito Mussolini. L'Ufficio Stampa e Propaganda dovette cercare di comporre questi interessi contrastanti, elaborarli e predisporre la sua attività e le sue direttive in modo tale che esse bilanciassero questi numerosi input. La produzione propagandistica risentì di queste tensioni, spesso non offrendo visioni univoche sulle narrazioni degli eventi, ragione questa che determinò a propria volta attenzioni costanti da parte delle istituzioni che a propria volta volevano correggere eventuali storture: pare si fosse instaurato una sorta di movimento circolare in cui i vari soggetti istituzionali premevano sull'USPAO che, pur cercando di sintetizzare queste esigenze, spesso non agiva secondo i vari *desiderata* che a propria volta spingevano gli attori a reintervenire per questioni specifiche - pensiamo alle censure o alle direttive all'attività concreta - o in generale rimarcando l'autorità esclusiva sulla macchina propagandistica.

¹²² *Ivi*, documento ed allegato n. 8035 del 9 novembre 1935, inviato dal gabinetto del ministro Alfieri al Ministero delle Colonie.

¹²³ *Cfr.* MAE, fondo "Archivio Eritrea 1880-1945" (d'ora innanzi "Eritrea"), busta 1012, f. "Comunicazioni della sezione Stampa e Propaganda all'Ufficio Stampa e Propaganda AOI", Resoconto sulla Stampa, Radiodiffusione, Cinematografia emesso dal ministro delle Colonie Teruzzi ed inviato ai vari Governi dell'A.O.I il 24 settembre 1938.

La complessità di queste dinamiche permette ora di iniziare con maggiore consapevolezza l'analisi sulla struttura dell'Istituto Luce demandata da Mussolini alla produzione di filmati sull'Africa Orientale, che interagì dialetticamente con l'USPAO. Il Reparto fotocinematografico Luce AO si inserì nel contesto istituzionale e culturale tracciato per la propaganda in colonia, e nello specifico della sua attività e della sua produzione rifletté le tensioni che si sono iniziate ad evidenziare nel corso di questo paragrafo.

3.3 IL REPARTO FOTO-CINEMATOGRAFICO AFRICA ORIENTALE DELL'ISTITUTO LUCE

I cinegiornali e l'Impero: questioni introduttive

Le considerazioni fatte nei precedenti paragrafi portano ora all'analisi della struttura istituzionale deputata dal fascismo alla produzione dei cinegiornali e dei documentari sulla guerra d'Etiopia e sull'impero del fascismo. Nei filmati prodotti dall'Istituto Luce e nelle dinamiche che portarono al loro confezionamento e alla loro diffusione non si scorge unicamente un aspetto propagandistico inteso nel senso di una volontà determinata e calata dall'alto che avrebbe dovuto formare l'opinione e la conoscenza sui temi coloniali. In un'ottica post-strutturalista essi possono invece rilevare le modalità con le quali un *discorso coloniale* più ampio abbia preso forma nei loro contenuti.

Quella dell'Istituto Luce fu una parte fondamentale della produzione filmica italiana che orientò la creazione dell'immaginario sull'impero fascista, non solo per la diffusione che i propri filmati ebbero, ma anche per via dell'interscambio costante del materiale filmico girato dal Luce che venne utilizzato dai registi dei film "imperiali".¹²⁴ In questa parte del lavoro si analizzeranno le modalità attraverso le quali il regime creò lo spazio entro cui elaborare o rielaborare in chiave fascista narrazioni ed immagini che assunsero una veste informativa: questo processo di *reificazione discorsiva* merita di essere studiato nel suo divenire storico che risulterà molto più articolato di quanto si possa pensare, poiché riguardò nel profondo le molteplici relazioni tra anime ideologiche, personalità ed istituti del fascismo. Inoltre lo studio prima della struttura produttiva, poi delle rappresentazioni emergenti permetterà di cogliere come la propaganda fascista a propria volta abbia eventualmente influenzato il più ampio *discorso coloniale*, permettendo l'apertura verso l'analisi delle modalità con cui questi contenuti si siano poi riverberati al di là del periodo fascista. Sarà quindi interessante porre in evidenza non solamente come il prodotto cinegiornalistico abbia attinto e contribuito a ridefinire il più ampio discorso coloniale-identitario fascista, ma anche se la struttura chiamata a produrre e diffondere i filmati abbia riflettuto questo discorso, così da poter comprendere meglio le modalità attraverso cui l'abbia a propria volta influenzato.

La storiografia che ha indagato sulla propaganda fascista o sul portato culturale e sociale del ventennio ha spesso usato i filmati dell'Istituto Luce per corroborare argomentazioni sostenute con altre fonti documentarie; raramente i cinegiornali sono stati considerati strumenti peculiari e completi per comprendere la realtà filtrata dagli occhi del regime e le sue immaginazioni. Spesso i lavori sui cinegiornali sono stati svolti con analisi concentrate solo sui contenuti e quindi potenzialmente private di una solida contestualizzazione storico-culturale necessaria. Senza voler creare una forzosa dipendenza

¹²⁴ Secondo la categorizzazione di Ruth Ben Ghiat, ovvero dei film sull'oltremare italiano prodotti tra il 1935 e il 1943, definiti "imperiali" per differenziarli da quelli "coloniali" precedenti; *cfr.* R. B. Ghiat, *Italian fascism's empire cinema*, op. cit., p. 62.

tra volere istituzionale e contenuto emergente, l'approfondimento delle dinamiche alla base del confezionamento di questi prodotti culturali indirizzati alle masse permette da un lato di esaminare le modalità con le quali il potere fascista cercava di descrivere se stesso e i suoi obiettivi alla luce dei suoi miti; dall'altra consente di superare il paradigma che vede l'Istituto Luce come mero "occhio del regime": la ricostruzione documentale delle vicende del Reparto Luce Africa Orientale e la successiva analisi sulle immagini mostrerà una dinamica di potere variegata e dialettica tra varie istituzioni che incisero nella produzione dei cinegiornali, dialettica questa a cui si è in parte già fatto riferimento durante la ricostruzione delle vicende dell'USPAO e che rifletteva non solo questioni politiche, militari e organizzative ma soprattutto le molteplici interazioni tra le anime componenti il nucleo instabile dell'ideologia fascista e dei suoi miti.

Tracciando la storia del Reparto fotocinematografico Africa Orientale dell'Istituto Luce - d'ora in avanti RAO - si cercherà di ricostruire la complessa catena di trasmissione chiamata a trasformare la volontà politica e i miti fascisti in immagini cinematografiche, con un processo che imbrigliava la realtà della guerra coloniale per renderla utile alla necessità di raccontare la conquista di un impero funzionale all'utopia fascista; questo imbrigliamento del reale tuttavia non è stato guidato da logiche unitarie e definite e ciò si riflette sia nelle vicende istituzionali, che nell'analisi storico-visuale. I recenti ritrovamenti archivistici sulle vicende del Reparto Luce Africa Orientale permettono di approfondire la ricostruzione storica sullo stesso, mostrando in maniera più chiara il processo di produzione delle immagini chiamate a narrare l'impresa etiopica; questa ricostruzione, unita alla successiva analisi sui contenuti emergenti, può gettare una nuova luce sulla dialettica istituzionale che caratterizzerà la produzione culturale fascista in generale e quella del Reparto Africa Orientale Luce in particolare, nella quale intervennero diversi attori.

I documentari e i cinegiornali prodotti sotto l'egida del potere erano considerati dal regime strumenti attivi per costruire il potere fascista, tanto che Mussolini in un'intervista apparsa in uno dei primi cinegiornali sonori della statunitense Movietone affermò che «Your talking newsreel has tremendous possibilities. Let me speak through it in twenty cities once a week and I need no other power»;¹²⁵ ma per il fascismo i filmati erano anche le fonti della storia rinnovata, storia che poteva essere vista e interpretata secondo la volontà di chi gestiva la produzione culturale, in particolare per quelli eventi geograficamente lontani dall'Italia. Per Lando Ferretti chi costruiva i cinegiornali era chiamato a fare «qualcosa di diverso e di più alto che non sia metter su un film a intreccio romanzesco: la creazione delle fonti delle storie future».¹²⁶ Proprio durante il periodo della guerra coloniale in Etiopia a questi documenti fu affidato il compito di articolare con una frequenza mai sperimentata prima un discorso pubblico coerente con un universo simbolico del fascismo attraverso la rielaborazione della realtà coloniale. Questi filmati, per il loro tono documentaristico e narrativo, nonché per la loro immediatezza nell'essere recepiti e per il coinvolgimento sensoriale che richiedevano in quanto il con-

¹²⁵ Cfr. R. E. Herzstein, *Movietone News and the Rise of Fascism in Europe, 1930-1935: A Guide for the Researcher, Teacher, and Student*, in *The History Teacher*, v. 21, n. 3 (1988), pp. 313-320, p. 318.

¹²⁶ L. Ferretti, *Documentario Luce: fonte della nuova storia*, in *Lo Schermo*, a. II n. 7, luglio 1936 (XIV), p. 16.

tenuto con immagini e sonoro “avvolgeva” il fruitore, divennero così lo specchio che avrebbe dovuto riflettere negli schermi i miti imperiali dandogli forma concreta e tangibile. Sebbene il cinegiornale teoricamente non poté staccarsi nettamente da quella che era la realtà che esso descriveva, per comprendere la distanza tra realtà e rappresentazione è necessario studiare la dinamica produttiva di questi filmati insieme ai fatti storici che essi descrivevano e ai contenuti che essi diffondevano. La guerra d’Etiopia offrì all’Istituto Luce un banco di prova notevole per consolidare i successi e la diffusione dei suoi prodotti nel territorio italiano, nei domini d’oltremare, e all’estero. L’aspetto della diffusione capillare dei cinegiornali spiega la necessità di veicolare attraverso essi un messaggio coerente con i dettami politico-culturali del regime che fosse però confezionato in maniera commercialmente appetibile: ciò va messo in rilievo anche per comprendere le direttive politiche ed artistiche che governavano la creazione di questi prodotti.

I maggiori lavori che si sono occupati della produzione cinegiornalistica riguardante la guerra d’Etiopia hanno descritto questo conflitto come il banco di prova maggiore per l’Istituto Luce che, come si è sottolineato in precedenza, in quegli anni sotto la gestione Di Calboli raggiunse importanti risultati industriali ed il completo inserimento all’interno dello Stato fascista come ente monopolizzatore dell’informazione cinematografica.¹²⁷ La volontà di controllare ancor meglio il racconto del colonialismo spinse Mussolini a creare, con sua personale iniziativa, un Reparto Fotocinematografico Luce Africa Orientale; questo sarebbe dovuto essere lo strumento privilegiato con il quale doveva essere mostrata come l’impresa per eccellenza del fascismo. Questa volontà di accentramento della produzione avrebbe dovuto poi riflettere l’univoca visione che il fascismo voleva offrire delle immagini sulla campagna militare e successivamente dell’impero.

Secondo Barbara Corsi i documentari Luce furono insieme strumento di celebrazione dell’impresa coloniale e fedeli testimoni della sua ideologia, e «il modo con cui l’occhio del regime guarda all’Etiopia è, quindi, la più compiuta ed esplicita espressione dello sguardo del colonialismo italiano colto nel dispiegarsi della sua aggressività e nell’ottuso disprezzo per una cultura diversa, non ancora soggiogata e ridotta al silenzio».¹²⁸ In realtà l’analisi storica e qualitativa mostrerà che questa “certezza” in merito al ruolo e al contenuto dei cinegiornali andrebbe ridimensionata per via di numerosi elementi metodologici e storici: si rimanda ai precedenti capitoli per la discussione sulla metodologia post-strutturalista, per quella sulla complessità nella definizione di un’ideologia fascista e in particolare un’ideologia coloniale strutturata e univoca; la futura analisi storico-visuale mostrerà invece come in realtà le immagini da un lato si inseriscano in un discorso coloniale più ampio, e dall’altro come esse rappresentino “immaginazioni imperiali” non sempre coerenti o quantomeno fedeli non ad un’unica ideologia; in questa fase del lavoro di ricerca verrà invece approfondito come la dialettica del pote-

¹²⁷ Cfr. A. Mignemi, *Immagine coordinata per un impero: Etiopia, 1935-1936*, op. cit., pp. 110-115; M. Argentieri, *L’occhio del regime*, op. cit., p. 117; E. G. Laura, op. cit., p. 126.

¹²⁸ Cfr. B. Corsi, *Istituto Luce. Inventario generale dei documentari e dei cinegiornali a soggetto coloniale*, in (a cura di) G. Brunetta, J. Gili, *L’ora d’Africa del cinema italiano 1911-1989*, Rivista di studi storici - Materiali di lavoro, Rovereto 1990, p. 119.

re e tra le istituzioni coinvolte non permetta di tracciare una preordinata e coerente linea di trasmissione tra input politici, strutture istituzionali e produzione.

La nascita del Reparto AO

In precedenza si è osservato come la propaganda fotografica e cinematografica preparatoria in Italia ed Etiopia fosse iniziata, con una frequenza importante e con la coordinazione governativa, nel 1934. Nell'estate del 1935 l'Ufficio Stampa e Propaganda all'Asmara contattò l'Istituto Luce al fine di avere a disposizione degli operatori cinematografici per impostare l'attività di ripresa coloniale. Ma oltre alla volontà dell'USPAO di controllare la produzione foto-cinegiornalistica dalla colonia, i recenti ritrovamenti documentali testimoniano la presenza di altri soggetti autorizzati dal regime a compiere riprese cinematografiche: da un lato, nelle fasi di costituzione del RAO si fece esplicito riferimento alla presenza di materiale e personale nei reparti militari che già svolgeva attività di presa cinematografica, personale che verrà poi inquadrato nell'attività del Reparto Luce. Ancor più interessante è constatare l'attività di un "Reparto mobile stampa e propaganda - storico fotocinematografico della Milizia Volontaria della Sicurezza Nazionale" guidato dalla camicia nera Auro D'Alba, che si sarebbe persino presentato a Casertano per essere inquadrato nel sistema propagandistico coloniale che l'USPAO controllava, ma che in realtà agì indipendentemente, sfruttando anche tre operatori cinematografici del RAO.¹²⁹

Questi primi elementi testimoniano come l'attività cinematografica coloniale poche settimane prima dell'inizio delle ostilità non fosse ancora perfettamente coordinata; probabilmente per queste ragioni, e nell'interpretazione data da Mino Argentieri per razionalizzare i costi e recuperare fondi per la produzione propagandistica fotocinematografica,¹³⁰ Mussolini il 7 settembre 1935, con una lettera inviata a Di Calboli e agli altri soggetti coinvolti, decise di creare un Reparto per l'Africa Orientale in seno all'Istituto Luce al fine di «coordinare la propaganda per la storica impresa che andava ad iniziare».¹³¹ Venivano coinvolti attivamente i ministeri della Guerra, della Marina,

¹²⁹ Questa parte della vicenda del Reparto mobile fotocinematografico della MVSN è stata ricostruita da alcuni documenti studiati presso l'Archivio Storico-diplomatico del Ministero degli Esteri, *cfr.* MAE, MAI - Etiopia, b. 181/10 - 883, f. "A.O.I. - Attività dell'Alto Commissariato A.O. Stampa e propaganda - Varie", sf. "Ufficio stampa AO; funzionamento - personale - uffici" telegramma n. 21962 inviato da Dino Alfieri a Raffaele Casertano il 13 ottobre 1935; nella stessa posizione *cfr.* il "Diario Storico del Reparto mobile stampa e propaganda - storico fotocinematografico della Milizia Volontaria della Sicurezza Nazionale"; è interessante osservare che i tre operatori facenti parte anche del RAO furono oggetto di critiche in quanto avrebbero percepito il doppio stipendio - in quanto operatori Luce e un'indennità per far parte del Reparto fotocinematografico MVSN - e poiché non vestano la camicia nera: si legge «tre di questi elementi - CC.NN. Martino, Del Frate, Sinistri [...] abusivamente vestano sempre in borghese. Così oltre al lauto stipendio che passa loro l'Istituto Luce (lire 5000 mensili), aggiungono anche l'arrotondamento degli assegni di Camicie Nere», *cfr.* nella stessa posizione dei precedenti, "appunto anonimo inviato al Ministero della Guerra".

¹³⁰ *Cfr.* M. Argentieri, *op. cit.*, p. 111.

¹³¹ ACS, PCM 1934-1936, b. 2046, f. 17.1/3422, sf. 34 "Costituzione del Reparto foto-cinematografico per l'Africa Orientale dell'Istituto Nazionale LUCE in Asmara e diretto dal Gr. Uff. avv. Luciano de Feo. Nomina rappresentanti dei Ministeri Colonie, Guerra, Marina, Aeronautica e MVSN" (d'ora in avanti sf. 34). In questa posizione si trovano numerosi documenti sulla nascita e sulla messa in funzione del RAO sui quali si baserà l'analisi successiva, come per esempio la "Minuta autografa di Benito Mussolini a 185

dell'Aeronautica, delle Colonie, della Stampa e Propaganda e la MVSN. Questi istituti avrebbero versato la quota di 400.000 lire ciascuno e nominato i loro rappresentanti nel Comitato Tecnico interministeriale, organo che da Roma avrebbe diretto l'attività del Reparto. Si è osservato che i ministeri militari avevano delle piccole sezioni cinematografiche nelle truppe al fronte: di conseguenza la nascita del RAO è interpretabile alla luce delle necessità di coordinazione di reparti già esistenti e di gestione diretta della produzione da parte del duce. Mussolini, intuendo l'importanza che la guerra africana avrebbe potuto assumere in termini di consenso e di immagine dell'Italia fascista, cercò così di centralizzare la macchina propagandistica foto-cinematografica coinvolgendo diversi ministeri affinché questi contribuissero con risorse economiche, umane e tecniche alla nascita del Reparto stesso.¹³²

L'azione in colonia del Reparto fotocinematografico per l'Africa Orientale dell'Istituto Luce sarebbe stata assicurata «da apposito servizio che sorgerà all'Asmara, con l'ausilio dell'Alto commissario per l'Africa Orientale e del Ministero per la Stampa e Propaganda e sarà diretto dall'avv. Luciano de Feo, il quale curerà di conseguenza il collegamento con la sede di Roma».¹³³ De Feo si offrì volontariamente per contribuire con le sue competenze cinematografiche e Mussolini lo ricompensò affidandogli la direzione della sezione africana del RAO; è interessante osservare che lasciando l'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa, istituzione creata da Mussolini ma posta sotto l'egida della Società delle Nazioni, Luciano De Feo scelse la via autarchica dell'impegno cinematografico rispetto alla vocazione più internazionale del suo precedente incarico.¹³⁴

L'importanza della propaganda cinematografica nella dinamica della guerra coloniale si evince dagli attori coinvolti e dalla legittimazione diretta ed inequivocabile di Mussolini, che nella lettera d'istituzione del RAO continuò dicendo che, ai fini dell'organizzazione e del funzionamento del Reparto, nel Comitato Tecnico avrebbe dovuto esserci anche un rappresentante del Ministero della Stampa e Propaganda. Secondo Mussolini il presidente dell'Istituto Nazionale Luce avrebbe dovuto riferirgli costantemente «sull'andamento dei lavori e del Comitato e sull'opera del Reparto».¹³⁵

Giacomo Paulucci di Calboli fu posto a guida del Reparto AO, dirigendone l'attività da Roma insieme al Comitato Tecnico interministeriale. I primi componenti del

Giacomo Paulucci di Calboli Barone" inviata il 7 settembre 1935 che segnava la nascita del Reparto, la sua prima strutturazione e il coinvolgimento dei vari soggetti.

¹³² *Ivi.*

¹³³ Lettera inviata da Benito Mussolini a Giacomo Paulucci di Calboli e ai rappresentanti dei Ministeri della Guerra, della Marina, dell'Aeronautica, delle Colonie e alla MVSN il 7 settembre 1935, conservata all'Archivio di Stato di Forlì (d'ora in avanti ASF), fondo Giacomo Paulucci Di Calboli Barone (d'ora innanzi GPDCB), b. 247 "Istituto Nazionale Luce", f. "Presidente del Reparto foto-cinematografico LUCE per l'Africa Orientale. Settembre 1935", sf. "Reparto Cinematografico A.O.".

¹³⁴ L'Istituto Internazionale di Cinematografia Educativa (IICE) veniva inaugurato il 5 novembre del 1928 alla presenza di Vittorio Emanuele III e di Benito Mussolini. L'organismo era stato creato per volontà del duce e posto sotto l'egida della Lega delle Nazioni. L'obiettivo principale dell'Istituto era quello di favorire la produzione, la diffusione e lo scambio internazionale dei film di carattere educativo in uno spirito conforme alle finalità della Lega delle Nazioni. La presidenza veniva affidata al ministro Alfredo Rocco. Luciano De Feo divenne il Direttore Generale dell' IICE: *cfr.*, C. 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.

¹³⁵ *Ibidem.*

Comitato Tecnico interministeriale furono, oltre al Presidente Paulucci: Luigi Chiarini, capo servizio della Direzione Generale della Cinematografia, e Carlo Bossi per il Ministero della Stampa e Propaganda; Umberto Giglio, direttore del Museo coloniale, in quota al Ministero delle Colonie, che mise a disposizione foto e pellicole del Museo stesso; il maggiore Guido Bagnani e il capitano Efsio Sardu dal Ministero della Guerra; il capitano di corvetta Nicola Morabito per il Ministero della Marina, che mise a disposizione anche quattro cineprese, macchine fotografiche ed altro materiale, oltre ad altre cineprese che erano in dotazione delle squadre navali al fine di documentare le azioni della flotta; facevano poi parte del Comitato Tecnico un ufficiale superiore e un capo ufficio di collegamento per l'Aeronautica - dei quali nei documenti non sono specificati i nomi - e il Console della MVSN Mario Migoni, assistito nel primo periodo dal Console generale della MVSN Auro d'Alba, che però avrebbe presto lasciato il Comitato Interministeriale per lavorare nella già menzionata Sezione foto-cinematografica MVSN.

Il RAO giuridicamente era una sorta di sezione speciale del Luce, con contabilità distinta ma comunque inserita nel bilancio dell'Istituto.¹³⁶ La sua attività concreta in colonia si sarebbe sviluppata seguendo le direttive militari e logistiche dell'Alto Commissariato dell'Africa Orientale, e quelle d'indirizzo artistico e censorio del Ministero della Stampa e della Propaganda e del suo Ufficio asmarino. Tuttavia la parte legata alla scelta del materiale che poi sarebbe confluito nei cinegiornali veniva effettuata a Roma dal Comitato Tecnico.¹³⁷ Si deduce che il Reparto avesse una struttura doppia: il suo braccio operativo era installato all'Asmara e nell'esplicare la sua azione di ripresa dell'avanzata bellica era sottoposto alle disposizioni dell'Alto Commissariato e dell'USPAO,¹³⁸ la parte direttiva e d'indirizzo artistico finale del RAO era invece installata a Roma e agiva in maniera autonoma, forte della legittimazione diretta da parte del Duce.¹³⁹ Questa commistione d'autorità che sovrintendevano all'attività del Reparto AO e quindi alla raccolta del materiale grezzo - che poi veniva selezionato e montato a Roma - non aiutava la definizione rapida di un messaggio culturale omogeneo, tant'è che risulta arduo riuscire ad individuare una "catena di trasmissione" tra comandi e la produzione dei cinegiornali di guerra.

Il Comitato Tecnico Interministeriale

Il 12 settembre 1935 il Comitato Tecnico si riunì a Roma definendo la sua struttura interna e le sue funzioni:¹⁴⁰ dal verbale della seduta emerge che Mussolini impose

¹³⁶ ASF, GPDCB, b. 252, f. "Bilancio dell'esercizio 1935 XIV - Gestione speciale Reparto fotocinematografico AO. Situazione dei conti al 31 dicembre 1935 e relativi allegati".

¹³⁷ ASF, GPDCB. Busta 247 "Istituto Nazionale LUCE", f. "Presidente del Reparto foto-cinematografico LUCE per l'Africa Orientale. Settembre 1935", sf. "Reparto Cinematografico AO".

¹³⁸ *Ibid.* L'Ufficio del Ministero della Stampa e Propaganda fu costituito tra la primavera e l'estate 1935 per essere emanazione delle funzioni che il dicastero svolgeva in madrepatria, con attività legate soprattutto al rapporto con la carta stampata e con i vari corrispondenti di guerra italiani ed esteri

¹³⁹ Rimarcata anche nella relazione d'attività del Reparto inviata da Di Calboli alla Presidenza del Consiglio dei Ministri il 15 giugno 1936. ACS, PCM '34-'36, b. 2046, f. 17.1/3422, sf. "Situazione dei conti al 30 aprile 1936".

¹⁴⁰ ASF, GPDCB, b. 247, f. "Reparto Luce AO - Schema regolamento per il Reparto foto-cinematografico Africa Orientale", documento "comunicazione del Presidente al Comitato Tecnico del Reparto Luce AO" verbale della prima seduta e schema di regolamento, 12 settembre 1935.

tempi strettissimi per la costituzione e messa in funzione del RAO, invitando Giacomo Paulucci di Calboli e Luciano De Feo a partire il prima possibile verso l'Asmara per installare la sezione africana del RAO.

Il Reparto aveva l'obiettivo di lavorare su materiale non solo proveniente dall'Africa, ma anche italiano o di case straniere purché avesse attinenza con le tematiche coloniali; doveva poi occuparsi della «distribuzione ed eventuale sfruttamento del materiale prodotto, in Italia e all'estero». Come già notato il RAO avrebbe avuto bilancio e contabilità separati rispetto all'Istituto Luce, costituiti dalle donazioni dei soggetti interessati e da eventuali proventi dello sfruttamento commerciale delle pellicole e delle fotografie da esso prodotte. Il Comitato Tecnico era alla guida del RAO, chiamato a fissare e coordinare il lavoro da svolgere in colonia e a Roma; esso avrebbe impartito le direttive alla sezione asmarina e si sarebbe riservato di comunicare direttamente con l'Alto Commissariato; avrebbe avuto poi la funzione esclusiva di valutazione e montaggio del materiale catturato in colonia prima che esso fosse pubblicato. Il Comitato Tecnico prendeva le sue decisioni a maggioranza, ed è interessante osservare che esso poteva scegliere di delegare i suoi membri come revisori del materiale.¹⁴¹ Un altro aspetto da tenere in considerazione è che l'amministrazione e la gestione tecnica del RAO, nonché l'esecuzione delle deliberazioni del Comitato Tecnico, sarebbero dovute essere eseguite dal personale dell'Istituto Luce: quindi sebbene Mussolini avesse coinvolto altri soggetti istituzionali, materialmente la struttura produttiva fu completamente quella del Luce.

Nel verbale della prima seduta del Comitato Tecnico viene sottolineato che il servizio asmarino doveva agire in concerto con l'USPAO e con l'Alto Commissariato per quanto riguardava le riprese, seguendo le proprie iniziative o quelle sollecitate dal Comitato Tecnico o dai comandi militari. Il personale operante in Africa sarebbe stato reclutato sia dall'Istituto Luce, sia dai reparti militari attrezzati a compiere riprese sebbene «i materiali e i servizi che le singole amministrazioni dovranno richiedere al Reparto per loro particolare uso dovranno essere pagati dalle amministrazioni stesse in ragione del prezzo di costo aumentato da un'aliquota per le spese generali».¹⁴²

Di Calboli sentiva che il ruolo da lui ricoperto era di estrema importanza agli occhi del duce,¹⁴³ ma le direttive da quest'ultimo impartite lasciavano ampie modalità di strutturazione pratica dell'azione del RAO e soprattutto la sua legittimazione diretta avrebbe permesso uno scavalco istituzionale rispetto all'organismo deputato a controllare la cultura e la propaganda fascista ovvero il Ministero della Stampa e Propaganda: in questo contesto si può interpretare la lettera inviata dal presidente del Luce al vice ministro Alfieri il 13 settembre 1935 in cui gli confidò di aver chiesto che Mussolini lo sollevasse da tutti i suoi incarichi per poter arruolarsi volontario in Africa Orientale; tuttavia il duce lo volle a capo del RAO; Di Calboli proseguì scrivendo ad Alfieri che «ebbi, appena avuti gli ordini dal Duce, particolare premura di prendere contatti con te e con i tuoi funzionari per i necessari contatti ed accordi, anche in vista delle istruzioni che

¹⁴¹ In caso di non accordo sui revisori avrebbe svolto questa funzione il rappresentante del Ministero della Stampa e Propaganda.

¹⁴² ASF, GPDCB, b. 247, f. "Reparto Luce AO - Schema regolamento per il Reparto foto-cinematografico Africa Orientale", documento "Verbale della prima seduta e schema di regolamento - comunicazione del Presidente al Comitato Tecnico del Reparto Luce AO" 12 settembre 1935.

¹⁴³ Cfr. G. Tassani, op. cit., p. 290

il ministro Ciano intenderà impartirmi all'Asmara per il concreto funzionamento del Reparto». Paulucci smentì quelle voci secondo cui egli avrebbe agito indipendentemente dal Ministero Stampa e Propaganda e rinnovava la sua «graditissima subordinazione, anche perché il Ministero è parte integrante, con i suoi rappresentanti, del Comitato che presiede al Reparto».¹⁴⁴ Da questa comunicazione si possono trarre due conclusioni: quella più esplicita è la dichiarata, ma molto generica, subordinazione di Di Calboli e dell'attività del RAO al Ministero della Stampa e Propaganda, inquadrabile nel rapporto che intercorreva tra Ministero e Istituto Luce;¹⁴⁵ la seconda è che a pochi giorni dalla creazione del RAO stavano già circolando delle voci che contestavano la volontà accentratrice di Paulucci e che interpretavano la sua azione come indipendente da subordinazioni ministeriali. Nella conclusione della lettera Paulucci citò tuttavia una partecipazione del Ministero limitata all'attività interna al Comitato Tecnico che, come si è notato, era da lui presieduto e soprattutto che in tutte le sue funzioni si serviva della struttura Luce per rendere operative le proprie decisioni.

Il 16 settembre, in un'altra riunione del Comitato Tecnico, venne specificato da Di Calboli che Mussolini avrebbe di fatto agito in modo di eliminare qualsiasi eventuale intoppo all'attività del Reparto. Dagli ambienti del Ministero della Stampa e Propaganda, per voce del componente del Comitato Tecnico Bossi, si fece sapere che non si era particolarmente favorevoli allo sfruttamento commerciale delle pellicole e del fatto che si fosse parlato di esclusività dell'Istituto Luce nella produzione e nella diffusione delle stesse in quanto «il fine predominante sarebbe quello politico e propagandistico di fronte al quale non possono tenersi presenti interessi commerciali di qualsiasi sorta»;¹⁴⁶ nella risposta di Paulucci di Calboli, sottoscritta anche da altri componenti del Comitato Tecnico, si intuisce quella che fu la linea guida del presidente in merito non solo alla gestione del Reparto ma del Luce globalmente considerato; lui disse infatti che se il RAO non avesse venduto i suoi prodotti avrebbe rischiato di non poter proseguire la sua attività propagandistica, che «la migliore propaganda era quella pagata» e che se dal Ministero Stampa e Propaganda avessero voluto una distribuzione gratuita avrebbero dovuto finanziare di più l'Istituto e il Reparto.¹⁴⁷ Questa attenzione per l'aspetto commerciale di Di Calboli sarà oggetto di numerose critiche, in parte già citate quando si è parlato delle vicende generali dell'Istituto,¹⁴⁸ che spesso confusero o volontariamente accomunarono l'aspetto commerciale e quello di scarso *ethos* fascista nei filmati sulla guerra d'Etiopia.

Nella stessa riunione venne trattato anche il problema della revisione del materiale; secondo Paulucci si sarebbe dovuto creare un sottocomitato per la revisione formato non solo da personale Luce ma anche da rappresentanti degli altri ministeri coinvolti; il

¹⁴⁴ ACS, MINCULPOP, b.115, f. "Ufficio stampa e propaganda in AOI - Reparto fotocinematografico Luce", lettera inviata da Di Calboli a Dino Alfieri il 13 settembre 1935.

¹⁴⁵ Anche se si è potuto osservare nel paragrafo "L'Istituto Luce e il fascismo" che solo nel 1936 il Luce fu irregimentato ufficialmente sotto il Ministero della Stampa e Propaganda, e nonostante ciò esso aveva un canale preferenziale in Mussolini che costantemente ne monitorava l'attività.

¹⁴⁶ ASF, GPDCB, b. 247, f. "Reparto Luce AO - Schema regolamento", documento "comunicazione del Presidente al Comitato Tecnico del Reparto Luce AO", documento "Verbale della quarta riunione del Comitato Tecnico per il Reparto foto-cinematografico AO dell'Istituto Nazionale Luce", 16 settembre 1935.

¹⁴⁷ *Ivi*.

¹⁴⁸ *Cfr.* paragrafo 3.1, p. 64 e seguenti.

duce avrebbe visto in anteprima questo materiale, e se lo sarebbe fatto portare dal console Formentini per la sua valutazione. Dal canto suo Alfieri, in una lettera al suo ministro Ciano in quel periodo in colonia, scrisse che il duce avrebbe disposto che la revisione del materiale fosse esclusivamente svolta da membri del Ministero della Stampa e Propaganda secondo le proprie prerogative;¹⁴⁹ quest'aspetto testimonia che sin dai primi giorni della sua attività la giurisdizione artistica sul Reparto Luce in Africa Orientale fosse contesa, e che diverse istituzioni volessero influenzare la produzione dei cinegiornali. Bossi fece presente che il Ministero Stampa e Propaganda avrebbe voluto che la revisione fosse effettuata in colonia, ma Di Calboli affermò che ciò non era materialmente possibile.

Altro importante aspetto che fu precisato fu il rapporto con il materiale straniero da inserire nei cinegiornali italiani e la possibilità per le case straniere, come la Fox,¹⁵⁰ di riprendere scene dal fronte africano: Di Calboli propose di ottenere dall'Alto Commissariato e dal Ministero della Stampa e Propaganda «che i permessi di riprese concessi o da concedersi a ditte straniere [fossero subordinati] all'obbligo di sottomettere tutto il materiale degli operatori esteri ad una prima visione da parte di questo Comitato».¹⁵¹ Di conseguenza il Luce avrebbe avuto la possibilità di scambiare il materiale da esso prodotto con quello catturato da operatori stranieri per inserirlo nei propri filmati, ed il Ministero della Stampa e Propaganda avrebbe potuto controllare i grezzi che avrebbero composto le cinecronache straniere.¹⁵²

L'inizio dell'attività in Africa del RAO

Nato così il Comitato Tecnico e definita la prima organizzazione globale del Reparto, il 18 settembre, sul piroscalo "Biancamano", alcuni dei membri del Reparto Luce AO tra cui Giacomo Paulucci di Calboli, Luciano De Feo, Paolo Badoglio, Romolo Vignetti, Vittorio Sircana, Tullio Tozzi, e Ulderigo Cicatello partirono da Napoli con destinazione Asmara per avviare la sezione africana del RAO.¹⁵³ Ad essi si unì anche il capitano Santangelo del Ministero della Stampa e Propaganda, designato secondo le intenzioni Dino Alfieri per effettuare una prima revisione del materiale ripreso in colonia, revisione che da quanto emerge dal verbale della quarta riunione del Comitato Tecnico non fu mai effettuata all'Asmara ma solamente a Roma.¹⁵⁴ Nella capitale eritrea, esat-

¹⁴⁹ ASF, GPDCB, b. 247, f. "giornali cinematografici", telegramma n. 19950 del 24 settembre 1935 inviato da Dino Alfieri a Galeazzo Ciano.

¹⁵⁰ Ernesto Laura afferma che per la Fox si mobilitò addirittura il suo capo, Lawrence Stallings, *cfr.* E. G. Laura, *op. cit.*, p. 129.

¹⁵¹ ASF, GPDCB, b. 247, f. "Reparto Luce AO - Schema regolamento", documento "comunicazione del Presidente al Comitato Tecnico del Reparto Luce AO", documento "Verbale della quarta riunione del Comitato Tecnico per il Reparto foto-cinematografico AO dell'Istituto Nazionale Luce", 16 settembre 1935.

¹⁵² ACS, MINCULPOP, b. 48, f. 305 "Ufficio Stampa AO - fascicolo generale", lettera di Celso Luciano a Raffaele Casertano del 31 ottobre 1935.

¹⁵³ *Cfr.* ACS, MINCULPOP, b. 115, f. "Ufficio stampa e propaganda in AOI - Reparto fotocinematografico Luce", documento d'imbarco dal porto di Napoli firmato dal capitano di vascello Roberto Vescia il 18 settembre 1935.

¹⁵⁴ *Cfr.* MAE, MAI, b. 181/10 - 883, f. "AOI - Attività dell'Alto Commissariato A.O. Stampa e propaganda", sf. "Servizio cinematografico: funzionamento - personale - materiale", telegramma n. 22157 del 18 ottobre 1935, inviato da Luigi Freddi all'Alto Commissariato.

tamente nell'Amba Galliano, venne installata la Sezione africana del RAO guidata da De Feo; nella sede c'erano la direzione amministrativa, gli archivi, il magazzino ed un piccolo laboratorio di sviluppo e stampa.

Nel primo ordine di servizio emesso dalla sezione africana del RAO venne definito l'organico, le funzioni e le modalità di svolgimento dell'attività del RAO:¹⁵⁵ il direttore era Luciano De Feo, che rimase in carica per poche settimane e che, per motivi di salute,¹⁵⁶ fu sostituito prima da Corrado d'Errico, poi da Giuseppe Croce.¹⁵⁷ Nell'ordine di servizio si specificò che l'iniziativa delle riprese, eseguibili solo tramite l'ordine impartito dal capo del servizio all'Asmara, poteva essere richiesta dal Comitato Tecnico romano e in particolare dalla sua presidenza, poteva poi essere una libera iniziativa del direttore della sezione africana del RAO oppure, in caso di esigenze particolari, sarebbe potuta essere sollecitata dai comandi militari. Le direttive dell'Alto Commissariato e del Ministero della Stampa e Propaganda - è singolare che nell'ordine di servizio non si citi l'Ufficio Stampa africano di questo Ministero - erano considerate solo se riguardanti l'esplicazione dei compiti e delle iniziative decise dal Reparto stesso o dai comandi militari.

Il braccio africano del RAO era suddiviso in diverse sezioni: la direzione era guidata da De Feo coadiuvato dal suo facente funzione il maggiore Eugenio Carnevali. Collaborava con la direzione anche il capitano Santangelo. C'era poi una segreteria che si occupava di mantenere le relazioni tra il Reparto e i vari soggetti con cui interagiva, in particolare con l'Alto Commissariato, con il Ministero della Stampa e Propaganda, con l'USPAO, con i comandi militari e soprattutto con il Comitato Tecnico interministeriale di Roma; il capo ufficio della segreteria era il capitano Angelo Agrippa, che lavorava insieme al tenente Carlo Lantieri e all'archivista Eugenio Sangiovanni; la segreteria aveva anche il compito di controllare il personale nei suoi spostamenti e doveva compilare le didascalie relative alle riprese da allegare ai negativi in partenza per Roma. L'ufficio tecnico era invece la sezione deputata alla produzione delle riprese cinematografiche: il suo capo ufficio, il tenente Arnaldo Agostini, riceveva le direttive di De Feo e le avrebbe trasmesse agli operatori che in questa primissima fase erano Leone Alberti, Leone Viola, Ennio Campagnoli, Eugenio Bonaiti guidati dal capo operatore Guido Albertelli. Tuttavia, constatata l'ingente mole di lavoro Paulucci di Calboli sollecitò affinché altri operatori si aggiungessero ai primi;¹⁵⁸ dalla documentazione esaminata risulta che operarono nel RAO i seguenti operatori: Renato Pacifici, Livio dell'Aglio, Renato del Frate, Rena-

¹⁵⁵ La strutturazione e l'organigramma della sezione africana del RAO viene ricostruito sulla base di alcuni documenti esaminati all'Archivio di Stato di Forlì: *cfr.* ASF, GPDCB, b. 247, f. "Giornali cinematografici", documento "ordine di servizio n. 1" della sezione africana del Reparto foto-cinematografico Luce Africa Orientale, letto in combinato con lo "Schema di regolamento per il reparto foto-cinematografico Luce in Africa Orientale", conservato in ASF, GPDCB, b. 247, f. "Reparto Luce AO - Schema regolamento". Supporto a questa ricostruzione viene anche dall'articolo firmato da Corrado d'Errico *Il Luce in AO*, apparso nell'aprile 1936 nella rivista *Lo Schermo*, n. 4 (1936), e dalle considerazioni tratte da Mino Argentieri, *op. cit.*, pp. 111-130 ed Ernesto G. Laura, *op. cit.*, pp. 125-142.

¹⁵⁶ *Cfr.* E. G. Laura, *op. cit.*, p. 129.

¹⁵⁷ Numerosi furono i direttori ed i reggenti della sezione africana del RAO, si sono elencati ora quelli che lo diressero durante i mesi della guerra dall'ottobre 1935 al maggio 1936. Nel corso del lavoro si farà riferimento anche ad altri direttori successivi.

¹⁵⁸ *Cfr.* ASF, GPDCB, b. 247, f. "Giornali cinematografici", lettera autografa del 4 ottobre 1935 di Paulucci di Calboli inviata, per tramite del ministero delle Colonie, all'Istituto Luce di Roma.

to Sinistri, Francesco Martini, Bruno Miniati, Ciro Luigi Martino, Vittorio Abbati, Antonio Prusso, Renato Cartoni, Corrado d'Errico, Mario Craveri e Mario Damicelli. Il fonico era Romolo Serafino. Insieme a questo personale addetto alle riprese cinematografiche c'era anche quello dedicato alla presa fotografica: i fotografi erano Angelo Testi, Giovinazzi, Chiari, Miniati, Ottolenghi, Bovini, Serventi, Moccia e ad essi si aggiungeva spesso Mario Craveri che si destreggiava abilmente tra filmati e fotografie; la sezione fotografica aveva anche un laboratorio di sviluppo e stampa guidata dal capitano Tabanelli.

Di Calboli sollecitò De Bono affinché gli operatori della MVSN che operavano nei Comandi della I, II, III divisione e IV gruppo battaglioni Camicie Nere fossero presentati al RAO: erano il capo squadra Umberto Bargoni, il già citato Livio dell'Aglio, Giuseppe Mazza, Giacinto Cesana, Vincenzo Valsecchi, Giuseppe Carne, Mario Flangini, Annone Farinelli. Il fatto che evidenze documentali testimonino l'esistenza della Sezione cinematografica MVSN nel maggio 1936 fa supporre che non tutto il personale venne inquadrato nel RAO - escluso Livio dell'Aglio - e che quindi il monopolio voluto da Mussolini sull'informazione foto-cinematografica non si fosse di fatto perfezionato.¹⁵⁹ Completavano la sezione africana del RAO gli uffici dell'economato e del deposito di cui era responsabile Antonio La Bella, e la sezione contabile in cui lavorava Vittorio Sircana.

Un primo bilancio sull'avvio dell'attività della Sezione africana e in generale del RAO si ha in una lettera inviata da Di Calboli a Mussolini il 5 ottobre 1935, quando il presidente si accingeva a tornare in Italia dopo circa venti giorni di lavoro all'Asmara.¹⁶⁰ Nel rimarcare l'avvio pieno di difficoltà il marchese disse che quella principale fu proprio il coordinamento di iniziative già in atto, insieme alle distanze geografiche tra sede e azioni di guerra unita alla difficoltà di recuperare il materiale necessario per eseguire le riprese in un contesto climatico definito eccezionale. Di Calboli, proseguendo, affermò di essersi reso conto che le disposizioni impartite da Roma non erano state esattamente valutate in colonia, facendo riferimento all'esistenza di altre strutture autonome che nonostante tutto continuavano la loro attività; di conseguenza quel controllo centralizzato della produzione documentaristica e cinegiornalistica richiese uno sforzo superiore a quanto Paulucci si aspettasse. Egli avrebbe redarguito De Bono e il generale Gabba sulle indicazioni precise avute da Mussolini, e il 27 settembre secondo Di Calboli «era possi-

¹⁵⁹ Cfr. MAE, MAI, b. 181/10 - 883, f. "AOI - Attività dell'Alto Commissariato A.O. Stampa e propaganda", sf. "Ufficio Stampa AO: costituzione - funzionamento - personale - alloggi del personale e sistemazione uffici", lettera di Auro d'Alba del 10 maggio 1936 con oggetto "proroga a tempo indeterminato permanenza in AO reparto stampa e propaganda e storico della Milizia in AO"; cfr. anche MAE, MAI - Etiopia, b. 181/10 - 883, f. "A.O.I. - Attività dell'Alto Commissariato A.O. Stampa e propaganda - Varie", sf. "Ufficio stampa AO; funzionamento - personale - uffici", documento "Diario Storico del Reparto mobile stampa e propaganda - storico fotocinematografico della Milizia Volontaria della Sicurezza Nazionale".

¹⁶⁰ Cfr. ASF, GPDCB, b. 247, f. "Giornali cinematografici", lettera inviata da Paulucci a Mussolini il 5 ottobre 1935. In un'altra posizione, sempre nel fondo "Giacomo Paulucci di Calboli Barone" conservato nell'Archivio di Stato di Forlì, si trova il "verbale del Consiglio d'Amministrazione dell'Istituto Luce" del 16 novembre 1935, il primo a seguito del rientro di Paulucci dalla colonia: in questa seduta si discusse approfonditamente del Reparto Africa Orientale e il presidente riportò esattamente le stesse considerazioni fatte presenti a Mussolini nella lettera che ora sarà analizzata, cfr. ASF, GPDCB, b. 250, f. "Verballi CdA Luce", documento "Verbale CdA del 16 novembre 1935".

bile arrivare al coordinamento desiderato con una circolare [...] inviata a tutti i comandi e reparti».¹⁶¹ Si fece poi riferimento ai problemi pratici del servizio Luce in Africa legati principalmente alla preparazione dei mezzi per la costituzione di un “reparto avanzato” in zona delle operazioni, che fosse autonomo ed attrezzato in modo da eseguire le direttive fissate dalle autorità militari. Per quanto concerneva i rapporti con l’USPAO, il presidente del Luce affermò che al suo arrivo trovò la prima piccola struttura foto-cinematografica che, con la collaborazione di Casertano, fu inquadrata nel RAO: dalle parole usate pare che Paulucci volesse far capire che una volta inglobata questa “struttura rudimentale” il Reparto Luce avesse il pieno controllo sulla produzione foto-cinematografica e che quindi in questo settore il RAO fosse gerarchicamente superiore anche all’USPAO. A parziale conferma di questo aspetto Luciano De Feo, in una comunicazione fatta a Raffaele Casertano due giorni prima dell’inizio dell’avanzata, scrisse che in merito alle riprese cinematografiche egli avrebbe fatto conoscere in anticipo all’USPAO «eventuali programmi di riprese, per sapere se all’USPAO interessi qualche cosa in particolare per le sue esigenze», rimarcando però che sarebbe convenuto inviare a Roma tutto il materiale nel più breve tempo possibile. L’USPAO quindi sarebbe stato informato dei programmi di ripresa già approvati, lasciando presupporre che questi erano decisi in precedenza; il RAO avrebbe poi comunicato l’entità del materiale negativo che partiva verso l’Italia. Il tenente Lantieri venne incaricato di curare il coordinamento tra il Reparto Luce e l’Ufficio Stampa.¹⁶²

Altro aspetto che prevedeva la costante interazione tra Istituto Luce e Ministero della Stampa e Propaganda in ambito coloniale era la gestione degli operatori stranieri e delle riprese fatte dalle case estere. Il presidente di Calboli a novembre affermò che era stato risolto il problema degli operatori stranieri: la loro attività in colonia, seppur gestita formalmente dall’USPAO, venne concretamente affidata al RAO, ed il loro materiale sarebbe stato inviato a Roma, al Ministero della Stampa e Propaganda, per un rapido controllo prima di riessere messo a disposizione delle case cinematografiche straniere.¹⁶³ Luigi Freddi in ottobre pregava poi il RAO di provvedere affinché tale materiale venisse spedito dall’Asmara separato da quello Luce e inviato direttamente al Ministero della Stampa e Propaganda con il mezzo più celere «essendo case straniere disposte a pagare il trasporto».¹⁶⁴ Qualche settimana dopo venne descritto come il materiale girato dalle case estere veniva prodotto e controllato: Luciano De Feo, in una lettera che accompagnava il materiale negativo in partenza dall’Asmara verso Roma, scrisse che nei pacchi erano contenute anche delle «scene girate sotto la nostra direzione e con il nostro aiuto ed in parte per nostre necessità» da operatori stranieri. Dai documenti esaminati risulta che operavano in colonia la MGM News con gli operatori Chelle e Giordani, la Para-

¹⁶¹ Di Calboli si riferiva al telegramma n. 09107 inviato il 26 settembre da De Bono ai comandi militari, all’USPAO e al Luce *Cfr.* MAE, MAI, b. 181/10 - 883, f. “AOI - Attività dell’Alto Commissariato A.O. Stampa e propaganda”, sf. “Servizio cinematografico: funzionamento - personale - materiale”, telegramma n. 09107 del 26 settembre 1935.

¹⁶² *Cfr.* ASF, GPDCB, b. 247, f. “Reparto cinematografico AO”, lettera di De Feo a Casertano, 1 ottobre 1935.

¹⁶³ *Cfr.* ASF, GPDCB, b. 250, f. “Verbali CdA Luce”, documento “verbale CdA del 16 novembre 1935”.

¹⁶⁴ MAE, MAI, b. 181/10 - 883, f. “AOI - Attività dell’Alto Commissariato AO Stampa e propaganda”, sf. “Servizio cinematografico: funzionamento - personale - materiale”, telegramma n. 22888 del 28 ottobre 1935 da Luigi Freddi a Luciano De Feo.

mount con Missir, la Universal con Grimaldi e la Fox con l'operatore Granata.¹⁶⁵ Questi operatori avrebbero acconsentito affinché il materiale da loro girato fosse controllato e utilizzato dal Luce, a conferma del fatto che nei cinegiornali italiani sull'Africa confluivano anche materiali girati da operatori non legati al fascismo; secondo Luigi Freddi anche le case straniere usavano in abbondanza il materiale prodotto dall'Istituto Luce per descrivere la guerra d'Etiopia.¹⁶⁶

L'organizzazione pratica del lavoro del RAO

L'attività pratica della sezione africana del RAO venne organizzata in "nuclei operativi" chiamati a seguire le operazioni militari; questi tre nuclei erano completamente attrezzati e supportati da un deposito avanzato di materiale. Tali nuclei, secondo gli accordi presi direttamente coi comandi militari, avrebbero agito in prima linea per riprendere scene più il possibile avvincenti ed entusiasmanti.¹⁶⁷ Nello stesso periodo l'Alto Commissariato, con l'importante circolare n. 09107, comunicò ai comandi militari la messa in funzione del RAO, specificando che esso funzionava in colonia sotto la guida di Luciano De Feo ed era costituito dalla sezione cinematografica "E" del R. esercito e da operatori civili.¹⁶⁸ Quindi la sezione "E" dell'esercito venne inquadrata per contribuire a quella che veniva definita l'attività «di documentazione storica militare e addestrativa nonché di propaganda in Italia, in AO e all'estero». La natura dei compiti attribuiti al RAO faceva sì che gli operatori, che come abbiamo visto non erano solamente personale civile dipendente dell'Istituto Luce ma anche militari "prestati" dai vari reparti dell'esercito, venissero inseriti nell'organizzazione militare: De Bono rimarcò che la sezione cinematografica "E" dipendeva in via disciplinare direttamente dal comando superiore; il personale civile dipendeva invece dal capo del servizio fotocinematografico. Comunque tutto il personale in servizio nel RAO, nell'assolvimento dei compiti affidati, sarebbe dovuto sottostare alle limitazioni che erano di volta in volta imposte dai comandi militari per via delle esigenze belliche.¹⁶⁹ Quest'aspetto, unito alla centralizzazione delle funzioni, fu ripreso anche dal generale Gabba quando pose sotto l'ala del RAO la 16° squadra fotografica e la 16° squadra telegrafica dell'Alto Commissariato, che sarebbero dipese in via disciplinare dai comandi militari ma nell'impiego pratico dal Servizio Luce AO.¹⁷⁰

¹⁶⁵ Cfr. ASF, GPDCB, b. 247, f. "Presidente del Reparto foto-cinematografico Luce per l'AO - settembre 1935", lettera di accompagnamento del materiale cinematografico in partenza dall'Asmara, scritta il 26 ottobre 1935 da Luciano de Feo a Paulucci di Calboli con allegata descrizione del materiale stesso.

¹⁶⁶ Cfr. MAE, MAI, b. 181/10 - 883, f. "AOI - Attività dell'Alto Commissariato AO Stampa e propaganda", sf. "Servizio cinematografico: funzionamento - personale - materiale", telegramma n. 23563 del 7 novembre 1935, inviato da Luigi Freddi a Luciano De feo.

¹⁶⁷ Cfr. ASF, GPDCB, b. 250, f. "Verbali CdA Luce", documento "Verbale CdA del 16 novembre 1935".

¹⁶⁸ Cfr. MAE, MAI, b. 181/10 - 883, f. "AOI - Attività dell'Alto Commissariato A.O. Stampa e propaganda", sf. "Servizio cinematografico: funzionamento - personale - materiale", telegramma n. 09107 del 26 settembre 1935, inviato dal Comando superiore AO ai vari comandi militari e per conoscenza al gabinetto di De Bono, all'USPAO e al Luce.

¹⁶⁹ *Ivi*.

¹⁷⁰ Cfr., *Ibidem*, nella stessa posizione, telegramma n. 012149 inviato il 17 ottobre 1935 dal generale Melchiade Gabba ai vari comandi militari.

Il funzionamento concreto degli operatori al fronte venne ricostruito in un articolo carico di retorica scritto da Corrado d'Errico per la rivista di critica cinematografica filo-governativa "Lo schermo":¹⁷¹ nella sua ricostruzione, per ciascun corpo d'armata venne creato un nucleo di ripresa pronto a dislocarsi coi reparti avanzati e appoggiato al comando militare. Ciascun nucleo faceva capo ad un operatore che aveva sotto di sé un assistente, cinque ascari ed un "muntaz",¹⁷² più cinque muli per trasportare il materiale, tende e viveri. Altri nuclei cinematografici dovevano coprire le retrovie, illustrando le opere italiane, strade, costruzioni, magazzini. In questo modo si sarebbe girato materiale non solo sull'avanzata militare, ma anche sull'opera che gli italiani stavano eseguendo, in modo da produrre immagini che dessero l'idea del processo di civilizzazione.¹⁷³

Ad Adigrat, una volta conquistata, venne installata la sezione avanzata del RAO inquadrata nell'ottavo reggimento del Genio Civile; qui affluiva il negativo inviato dal fronte: una volta effettuate le riprese il materiale sensibile impressionato veniva trasportato coi mezzi più rapidi - motociclette, autocarri, autovetture - alla sezione avanzata del Reparto fotocinematografico. Da lì il materiale arrivava all'Asmara da De Feo che soprintendeva all'organizzazione per argomenti dello stesso, all'elencazione con appositi moduli esplicativi ed alla preparazione per la spedizione aerea o navale in Italia.¹⁷⁴ I nuclei della Somalia, seppur dipendenti dal RAO, erano tuttavia più autonomi perché inviavano il loro materiale direttamente a Roma.¹⁷⁵ Una testimonianza dell'attività di questi nuclei la si può trovare in una comunicazione fatta da De Feo a Casertano, in cui si faceva conoscere la composizione dei nuclei in partenza verso la frontiera in direzione Coatit: il primo di questi era composto dal tenente Arnaldo Agostini, dall'operatore Leone Alberti, dall'aiuto operatore Eugenio Bonaiti e dal fotografo Angelo Testi; un secondo nucleo era composta dall'operatore Guido Albertelli, dal fonico Serafino Romolo e dal fotografo Serventi; nel terzo nucleo c'erano l'operatore Leone Viola, l'aiuto operatore Antonio Prusso e il fotografo Ennio Campagnoli.¹⁷⁶

Il Reparto, posto a seguito delle truppe, doveva così riprendere la guerra e in generale l'opera italiana in Etiopia seguendo le direttive e le volontà imposte dagli ordini del Comitato Tecnico, o su richiesta dei comandi militari secondo le esigenze belliche.¹⁷⁷

¹⁷¹ Cfr. C. D'Errico, *Luce in A.O.*, in *Lo Schermo*, n. 4, 1936 - XIV, p. 11.

¹⁷² Il muntaz era un grado militare delle truppe coloniali italiane riservato ai non italiani, equivalente al grado di caporale del Regio Esercito. Il muntaz era gerarchicamente superiore agli ascari e fungeva da comandante di squadra nelle unità coloniali. Il suo grado veniva assegnato tramite scelta fra gli ascari che sapessero leggere e scrivere l'italiano.

¹⁷³ Cfr. M. Argentieri, *L'occhio del regime*, op. cit., p. 128.

¹⁷⁴ In una lettera inviata a Paulucci Di Calboli, Luciano De Feo descrisse la grossa mole di lavoro che doveva svolgere per preparare l'invio del materiale grezzo, lavoro complicato anche dalle sue precarie condizioni di salute: egli scrisse aveva «tutto preparato io stesso da questa mattina alle 4! Ma, pazienza [...] il giorno ormai debbo correre e scappare e la notte lavorare alla macchina mentre - non so se lo sai - continuano purtroppo i disturbi e si rinnovano anche in forma piuttosto grave!» Nei fogli allegati si trova la descrizione del materiale inviato: 8600 metri di negativo che poi vengono minuziosamente descritti per soggetto e operatore. Cfr. ASF, GPDCB, b. 247, f. "Presidente del Reparto foto-cinematografico Luce per l'AO - settembre 1935", lettera di accompagnamento del materiale, invio del 26 ottobre 1935.

¹⁷⁵ Successivamente si tratterà della sezione somala del RAO.

¹⁷⁶ Cfr. ASF, GPDCB, b. 247, f. "Giornali cinematografici", sf. "Reparto Luce in AO, schema di regolamento", lettera di De Feo a Casertano del 1 ottobre 1935.

¹⁷⁷ Cfr. ASF, GPDCB, b. 247, f. "Reparto Luce AO - Schema regolamento per il Reparto fotocinematografico Africa Orientale".

La raccolta e l'elaborazione del materiale cinematografico ripreso in Africa

Nel paragrafo precedente si è parlato dell'ingerenza che l'Ufficio Stampa e Propaganda in Africa Orientale avrebbe voluto esercitare al fine di dirigere l'attività foto-cinematografica in base ai compiti attribuitigli dal suo stesso regolamento: Casertano nell'estate 1935 aveva già ipotizzato come svolgere le riprese coloniali e aveva sollecitato affinché degli operatori Luce fossero inviati per lavorare in seno all'USPAO;¹⁷⁸ nella circolare 07300 con cui De Bono rese nota l'attività dell'USPAO alle altre istituzioni operanti in colonia, venne specificato che l'Ufficio era poi chiamato a raccogliere il materiale foto-cinematografico destinato alla propaganda;¹⁷⁹ di conseguenza l'USPAO si sentì doppiamente legittimato ad esercitare un ruolo direttivo nei confronti della sezione africana del RAO che tuttavia, forte dell'investitura diretta del duce e dell'azione concreta di Paulucci e De Feo, cercò di agire sempre in relativa autonomia. Per questa ragione De Bono il primo ottobre 1935 specificò che, in merito alla circolare che informò sulla costituzione del Reparto Africa Orientale,¹⁸⁰ questa non modificava la circolare n. 07300 del 4 settembre che costituì l'Ufficio Stampa e Propaganda asmarino.¹⁸¹ L'Alto Commissario aggiunse che «tale Reparto fotocinematografico ha il compito di coordinare ulteriormente tutti i mezzi e gli uomini che devono essere impiegati nell'attività di presa foto-cinematografica sia nei riguardi della propaganda che della documentazione storico-militare addestrativa». L'Ufficio Stampa e Propaganda Africa Orientale veniva invitato a collaborare con il RAO per quanto concerneva la presa e la raccolta di materiale foto-cinematografico inerente l'attività dei reparti militari: per Emilio De Bono sia l'Ufficio Stampa e Propaganda che il Reparto Africa Orientale si sarebbero dovuti uniformare alle direttive che dal Comando Superiore sarebbero state di volta fornite. Sempre nello stesso documento venne specificato che «con la costituzione del Reparto A.O. la ripresa e la raccolta del materiale da utilizzare a scopo di propaganda e documentazione sarà svolta [anche] dagli ufficiali e dai militari di truppa che sono in possesso di macchine di loro proprietà». L'accentramento in teoria era così completo, qualsiasi ufficiale o militare semplice poteva fornire materiale - presumibilmente fotografico più che filmico - al RAO. La documentazione archivistica fino ad ora esaminata non permette di ricostruire se e come questo materiale privato sia finito nei cinegiornali, è tuttavia inte-

¹⁷⁸ *Cfr.*, ACS, MINCULPOP, b. 115, f. "Ufficio Stampa e Propaganda in AOI - Organizzazione attività", telegramma n. 8450 del 4 luglio 1935 inviato da Raffaele Casertano a Galeazzo Ciano; nella stessa posizione *cfr.* lettera di Ciano a Paulucci del 15 luglio 1935;

¹⁷⁹ *Cfr.* MAE, MAI, b. 181/10 - 883, f. "A.O.I. - Attività dell'Alto Commissariato A.O. Stampa e propaganda", sf. "Ufficio Stampa A.O.: Costituzione - Funzionamento - Personale - Alloggi del personale e sistemazione uffici", circolare del 4 settembre 1935 n. 07300 inviata da De Bono ai vari corpi d'armata.

¹⁸⁰ La citata circolare n. 09107, *cfr.* MAE, MAI, b. 181/10 - 883, f. "AOI - Attività dell'Alto Commissariato A.O. Stampa e propaganda", sf. "Servizio cinematografico: funzionamento - personale - materiale", telegramma n. 09107 del 26 settembre 1935, inviato dal Comando superiore AO ai vari comandi militari e per conoscenza al gabinetto di De Bono, all'USPAO e al Luce.

¹⁸¹ MAE, MAI, b. 181/10 - 883, f. "Alto commissariato A.O. Stampa e Propaganda, Attività dell'alto commissariato AO stampa e propaganda", sf. "Ufficio stampa A.O.: costituzione - funzionamento - personale - alloggi del personale e sistemazione uffici", circolare 07300 del 4 settembre 1935 inviata dal Comando Superiore di Stato maggiore ai vari comandi militari operanti in Africa Orientale con oggetto "costituzione dell'Ufficio stampa per l'A.O. Istituzione ufficiali addetti ai servizi stampa".

ressante osservare che era prevista questa possibilità, probabilmente anche per meglio controllare le memorie che i vari partecipanti all'impresa producevano per essere inviate ai familiari e tenute come ricordo. A conferma di questa ipotesi sempre nel documento del primo ottobre firmato da De Bono si legge che «tutto il materiale di presa cinematografica raccolto sia dai professionisti civili che dai militari o dai dilettanti, dovrà perciò essere inoltrato al Servizio foto-cinematografico per l'AO di Asmara, il quale in questo modo verrà ad accentrare tutto il lavoro tecnico di ripresa».¹⁸² Chiarito quindi come il RAO si fosse installato in colonia e come ad esso furono attribuite funzioni di raccolta di materiale foto-cinematografico grezzo girato non solo dagli operatori Luce ma anche da altri soggetti, sarà esaminata ora la fase d'invio e di scelta del materiale che avveniva a Roma, negli stabilimenti dell'Istituto Luce, secondo le istruzioni del Comitato Tecnico.

Il materiale negativo, una volta raccolto e organizzato secondo le disposizioni di Luciano De Feo, veniva spedito a Roma. In un ordine di servizio dell'Istituto Luce emesso il 2 dicembre 1935 veniva precisato come avveniva questo procedimento: tutto il materiale cinematografico, sia quello che era rimesso direttamente dal Servizio Luce di Asmara, sia quello proveniente da terzi, doveva affluire in maniera esclusiva al "Reparto montaggio AO Luce" di Roma, costituito appositamente per la produzione dei cinegiornali coloniali. Il Reparto montaggio AO, una volta ricevute le istruzioni dal capo servizio di produzione, provvedeva al relativo inoltro alla sezione "Sviluppo e stampa" del Luce. Il Reparto montaggio AO doveva pure «vigilare affinché nessuno [prendesse] visione del materiale sviluppato e stampato, prima che esso [fosse] esaminato dal Comitato Tecnico del Reparto». Una volta che il Comitato Tecnico avrebbe deciso quale parte del positivo sarebbe poi andato a finire nei cinegiornali, il materiale scartato sarebbe dovuto essere subito catalogato come tale e conservato nel magazzino del Reparto montaggio AO, e si specificò che non sarebbe potuto essere «in nessun modo visionato da alcuno».¹⁸³ Le regole per la censura erano quindi ferree, il regime e il suo tramite operativo voleva escludere scene che avrebbero potuto compromettere la narrazione dominante di un'avanzata civilizzatrice e benefica per l'Italia e anche per gli africani.

Anche il capo di gabinetto del Ministero della Stampa e Propaganda Celso Luciano, in una lettera a Casertano, specificò come avveniva la scelta del materiale cinematografico in partenza dalla colonia, specificando però non tanto l'importanza del Comitato Tecnico bensì quello che avrebbe avuto il suo Presidente; scriveva Luciano che «la prassi è la seguente: il materiale filmistico italiano va a Paulucci, il quale provvede al montaggio. Ho fatto in modo però che anche Freddi ci metta le mani, sia per accelerare la visione al pubblico, sia perché non vengano fuori porcate».¹⁸⁴ Quest'ultima affermazione critica nei confronti dell'operato di Di Calboli rispecchia ulteriormente la visione negativa dell'attività dello stesso che circolava negli ambienti del Ministero della Stampa e Propaganda. Per quanto riguardava il materiale straniero il capo di gabinetto affer-

¹⁸² Cfr. *Ibidem*, stessa collocazione, lettera n. 3767 del 1 ottobre 1935 inviata da Emilio De Bono ai comandi di corpo d'armata, all'USPAO, al Reparto Luce A.O.

¹⁸³ ASF, GPDCB, b. 250 bis, f. "indici degli ordini di servizio 1935", ordine di servizio 76 del 2 dicembre 1935.

¹⁸⁴ ACS, MINCULPOP, b. 48, f. 305 "Ufficio stampa Africa Orientale - fascicolo generale" lettera del capo di gabinetto del Ministero della Stampa e Propaganda Celso Luciano a Raffaele Casertano, 31 ottobre 1935.

mò che quello veniva inviato subito al Ministero Stampa e Propaganda, che lo sviluppava e inviava una copia dei filmati al Luce «per impinguare i propri», a conferma del fatto che anche immagini straniere venivano usate per costruire i cinegiornali italiani anche durante le fasi più acute della campagna anti-sanzionista ed autarchica.

Sono numerose le fonti archivistiche che testimoniano l'invio ed l'arrivo del materiale dalla colonia,¹⁸⁵ insieme a quelle che ci dicono dei ritardi e delle disfunzioni che inficiavano tutta la struttura propagandistica: ad esempio, in merito al materiale che sarebbe dovuto entrare nei cinegiornali sulla presa di Adua, Di Calboli scrisse a De Feo dicendo che i membri del Comitato Tecnico erano «spiacentissimi comunicarle che materiale presa Adua non giunto [e che il] mancato arrivo poneci in grave imbarazzo perché richiesto da superiori autorità».¹⁸⁶ Di conseguenza non solo le contrastanti visioni politico-istituzionali sul ruolo del RAO e della propaganda cinematografica influenzarono la costruzione dei cinegiornali sull'Etiopia e la loro efficacia, ma anche tutta una serie di problemi logistici che attivamente giocarono un ruolo creando ritardi e contrasti tra soggetti coinvolti che potrebbero essersi riflessi nella composizione finale dei cinegiornali.

Il Luce nella guerra, novembre 1935 - maggio 1936

Quella descritta fu la prima strutturazione del Reparto Africa Orientale dell'Istituto Luce, che senza grossi stravolgimenti nel suo organigramma seguì l'avanzata militare sul fronte eritreo dall'ottobre 1935 fino all'ingresso in Addis Abeba del maggio 1936. La ricostruzione appena effettuata mostra come, ben lontano dall'essere un'istituzione monolitica e monopolizzatrice, il RAO sia stato soggetto a dinamiche politiche legate sia alla natura istituzionale dello Stato fascista, in cui il capo aveva un ruolo decisivo nell'orientare poi la macchina amministrativa, sia ai rapporti tra centro e periferia del sistema coloniale che si andavano ristrutturando a seguito della conquista dell'Etiopia e della dichiarazione dell'AOI.

La macchina propagandistica nei mesi tra novembre e aprile fece il massimo sforzo, in particolare nel cercare di trasformare la guerra in missione di civiltà, nonché nel contribuire alla campagna anti-sanzionista utile a rinsaldare l'opinione pubblica italiana in chiave anti societaria. Questo aspetto è confermato da un verbale di una riunione del CdA dell'Istituto Luce, in cui si fece riferimento al fatto di eliminare dai cinegiornali le immagini delle cronache di Inghilterra, Francia e di altri paesi sanzionisti: secondo il consigliere Marinelli sarebbe stato opportuno inserire al posto di queste notizie estere quelle riguardanti l'Africa Orientale, visto anche l'interesse crescente dimostrato dal pubblico.¹⁸⁷ Da questa vicenda si può intuire una costante che emergerà nella produzio-

¹⁸⁵ Le fonti parlano anche del materiale foto-cinematografico inviato in colonia ai fini di propaganda fra le truppe e fra gli indigeni: di questo aspetto si parlerà nello specifico nel prossimo paragrafo.

¹⁸⁶ Cfr. MAE, MAI, b. 181/10 - 883, f. "AOI - Attività dell'Alto Commissariato A.O. Stampa e propaganda", sf. "Servizio cinematografico: funzionamento - personale - materiale", lettera del 24 ottobre; sullo stesso argomento, nella stessa posizione, cfr. lettera di Formentini a De Feo del 12 ottobre 1935 in cui si descrivevano le difficoltà tecniche nell'ottenere tempestivamente il materiale negativo.

¹⁸⁷ Cfr. ASF, GPDCB, b. 250, f. "Verbali CdA Luce", documento "Verbale della seduta del CdA del 24 febbraio 1936", in cui si discuteva l'attività del trimestre precedente.

ne cinegiornalistica, ovvero la difficoltà ideologica di condannare l'imperialismo altrui sostenendo il proprio.¹⁸⁸ Nella stessa riunione del CdA Paulucci fece anche un primo resoconto economico dell'attività del Reparto africano, affermando che il costo della produzione stava ormai andando in pareggio con i ricavi; a queste voci andavano sommate le spese di primo impianto, tuttavia per il presidente la situazione in complesso era abbastanza buona; d'altra parte, per usare le stesse parole di Paulucci, «anche se fosse in perdita, dati i fini cui si ispira, tale attività non potrebbe non svolgersi».¹⁸⁹

Tra l'ottobre e il dicembre 1935 l'avanzata militare italiana portò alla conquista del Tigrài, ma dopo le vittorie nella parte settentrionale dell'Etiopia e la presa di importanti città come Adua, Adigrat, Axum, Macallé si notò un relativo rallentamento nelle operazioni, che portò all'avvicendamento del generale De Bono con il più risoluto maresciallo Badoglio; quest'ultimo, nell'opinione di Ciano, avrebbe trovato in colonia una situazione meno brillante di quanto veniva riferito a Roma e per questa ragione sarebbe stata sua intenzione preparare un'offensiva piuttosto intensa.¹⁹⁰

Anche nel Reparto Africa Orientale del Luce ci fu un avvicendamento importante, infatti a fine ottobre e per gravi motivi di salute il direttore Luciano De Feo fu costretto a rimpatriare; prese il suo posto Corrado D'Errico che fu il reggente del reparto fino al febbraio 1936, quando fu sostituito temporaneamente da Carnevali e poi da Giuseppe Croce.¹⁹¹ Ad ulteriore conferma dei tentativi dell'USPAO e dell'Alto Commissariato di estendere il controllo sul RAO, nel febbraio 1936 il conte De Bosdari del Ministero delle Colonie chiese al funzionario del Ministero della Stampa e Propaganda Celso Luciano di apporre, come sostituto di Carnevali alla guida del RAO, il capitano Santangelo, una persona evidentemente non nominata dall'Istituto Luce.¹⁹² In realtà questo tentativo non andò in porto in quanto la nomina a direttore di Giuseppe Croce fu effettuata dal Comitato Tecnico interministeriale.

Giuseppe Croce, rispetto a Corrado d'Errico, si sforzò di dare un tono più dinamico alla produzione filmica, assicurandosi che gli operatori del RAO fossero in grado di enfatizzare quelle che erano le scene di guerra:¹⁹³ egli volle più colore giornalisti-

¹⁸⁸ Cfr. M. Argentieri, op. cit., p. 131.

¹⁸⁹ *Ivi.*

¹⁹⁰ Cfr. ACS, MINCULPOP, b. 8, f. 31 "Dino Alfieri", lettera di Ciano ad Alfieri del 9 dicembre 1935.

¹⁹¹ Cfr. MAE, MAI, b. 181/10 - 883, f. "AOI - Attività dell'Alto Commissariato A.O. Stampa e propaganda", sf. "Servizio cinematografico: funzionamento - personale - materiale", telegramma n. 25386 del 13 novembre 1935, inviato da Paulucci Di Calboli ad Emilio De Bono.

¹⁹² Cfr. ACS, MINCULPOP, b. 48, f. 296 "Reparto foto-cinematografico Luce - fascicolo generale", lettera del 10 febbraio 1936 inviata da Girolamo De Bosdari a Celso Luciano.

¹⁹³ Tracce di questa impostazione più dinamica che Croce avrebbe voluto imprimere ai cinegiornali si trovano in delle note sul miglioramento scritte proprio dal direttore del RAO nel marzo 1936: Croce scriveva che «in materia spettacolistica il più nuovo di oggi diventa subito vecchio domani. [...] Perciò si pensa che il giornale Luce, per trovare sempre consenso e compiacimento da parte del pubblico debba sempre seguire i capricci e i gusti mutevolissimi di esso e mutare di veste a seconda del mutare dei tempi che quella veste vuole ed impone. I moderni apprestamenti tecnici dell'industria cinematografica si prestano a conferire al Giornale snellezza e dinamismo e soprattutto quella soluzione di continuità di cui ora difetta». Secondo lui il parlato doveva sostituire i cartellini esplicativi; si sarebbero dovuti usare maggiori espedienti tecnici come dissolvenze e divisioni della scena in azioni diverse; bisognava poi arricchire le cinemateche per avere sempre più materiale da inserire nei filmati al fine di renderli più dinamici. cfr. ASF, GPDCB, b. 247, f. "Giornali Cinematografici", documento "Giornali Luce".

co, e in questo senso andrebbe interpretato l'arruolamento di operatori quali Romolo Marcellini e Gian Gaspare Napolitano, esperti in riprese sportive e aeree.¹⁹⁴ In questa fase, oltre al gran numero di metri di negativo per i cinegiornali, furono prodotti la maggior parte dei documentari sulla conquista dell'Etiopia.¹⁹⁵ In un ordine di servizio del Comando superiore AO è descritto con precisione il dislocamento delle varie *troupes*. Tuttavia dagli ambienti vicini al duce e dal Ministero della Stampa e Propaganda emerse un certo disappunto per la mancanza di *pathos* emergente dai filmati, tanto che in una lettera lettera Paulucci di Calboli cercò di spiegare a Dino Alfieri che il Reparto stava agendo al meglio delle proprie possibilità: la maggior parte degli operatori «si [trovavano] dislocati nelle primissime linee», con gli appositi nuclei someggiati, mentre solo due erano impiegati nelle retrovie.

Paulucci impartì istruzioni per riprendere le scene più interessanti e più vive dalle prime linee; a conferma di quanto gli operatori fossero “dentro” la guerra scrisse che «uno di essi, il Dall'Aglio, è stato ferito da pallottola ad una mano ed ha avuto l'apparecchio danneggiato». La lettera ad Alfieri continuava con Paulucci che affermava di avere l'impressione che la guerra in Etiopia, «per la particolare natura del terreno e per l'estensione del fronte, più che presentare urti di masse, si risolve sostanzialmente in innumerevoli azioni isolate le quali rientrano nel coordinamento unitario del piano strategico ma - singolarmente riprese - non darebbero presumibilmente maggior rendimento emotivo ed artistico degli ultimi documentari».¹⁹⁶

Lo sforzo propagandistico in questa fase fu completato dall'azione svolta nel fronte meridionale del conflitto dagli operatori Luce inquadrati nell'Ufficio Stampa e Propaganda della Somalia. All'inizio del 1936 Galeazzo Ciano si impegnò affinché la macchina propagandistica coprisse al meglio anche l'avanzata di Graziani nel fronte somalo.¹⁹⁷ Nel febbraio 1936 Renato Piacentini fu scelto da Casertano per guidare il nuovo Ufficio Stampa e Propaganda Somalia - USOM - e si attivò subito per avere a disposizione degli operatori del RAO al fine di creare una documentazione foto-cinematografica della guerra sul fronte meridionale:¹⁹⁸ gli furono inviati il fotografo Giovinazzi e l'operatore Damicelli, che non impressionarono positivamente Piacentini al contrario dell'operatore Martini. Piacentini si lamentò della disorganizzazione iniziale in quanto sebbene un telegramma del Governatore di Mogadiscio avesse posto il servizio foto-cinematografico alle dipendenze dell'USOM, gli operatori provenienti dal Reparto Luce AO producevano poco e in totale autonomia, complice anche l'iniziale carenza di mezzi. Piacentini, una volta recuperati i mezzi tecnici necessari, impartì severe disposizioni sulle riprese da effettuare, aventi ad oggetto in particolare le attività civili e militari di Rodolfo Graziani. Il reparto foto-cinematografico somalo inquadrato nell'USOM era

¹⁹⁴ Cfr. E. G. Laura, *op. cit.*, p. 130.

¹⁹⁵ Cfr. M. Argentieri, *op. cit.*, p. 120, tra i quali meritano menzione “La battaglia dell'Amba Aradan”, “Il cammino degli eroi”, “Colonna di fuoco”.

¹⁹⁶ ACS, MINCULPOP, b. 115, f. “Ufficio Stampa e Propaganda in AOI - Reparto foto-cinematografico Luce”. Lettere inviate da Giacomo Paulucci di Calboli a Dino Alfieri il 24 e il 28 marzo 1936.

¹⁹⁷ Cfr. E. G. Laura, *op. cit.*, p. 129.

¹⁹⁸ Cfr. ACS, MINCULPOP, b. 48, f. 302 “Ufficio stampa Somalia”, lettera di Renato Piacentini a Raffaele Casertano, 18 marzo 1936.

composto da Bruno Miniati, Franco Martini, Guido Giovinazzi e Mario Damicelli, tutti operatori del Luce ai quali si aggiunse Carlo Albertini. Il 12 maggio Graziani, complimentandosi per il lavoro svolto, ordinò la smobilitazione del reparto somalo.¹⁹⁹ Questo nucleo foto-cinematografico somalo s'incardinò nel sistema propagandistico e informativo dell'USOM decisamente meglio di quanto il Reparto Africa Orientale Luce fece con l'Ufficio Stampa e Propaganda dell'Africa Orientale, sicuramente per via delle ridotte dimensioni dell'organico, ma forse anche poiché non era scaturito da un ordine di Mussolini e quindi non aveva legittimazioni dirette da Roma che potessero in qualche modo lasciare adito ad interpretazioni sulla giurisdizione da esercitare sullo stesso.

La presa di Addis Abeba e l'ipotesi di scioglimento del RAO

Con la copertura garantita anche sul fronte somalo la fabbrica cinegiornalistica coloniale raggiunse il picco della produzione e dell'operatività, stabilità che però iniziò ad essere minata circa un mese prima della conquista di Addis Abeba: l'avanzata militare, dopo le battaglie campali del Tembien, dell'Endertà e infine di Mai Ceu portò alla sconfitta dell'esercito etiopico e alla fuga di Haile Selassie. Rimaneva da conquistare la capitale Addis Abeba, evento questo che nel racconto fascista avrebbe significato la vittoria definitiva e che quindi necessitava di essere rappresentato al meglio. Nei primi giorni d'aprile Giuseppe Croce aveva annunciato a Paulucci che la presa di Addis sarebbe avvenuta presumibilmente il 21 aprile e che per l'evento si stavano già preparando i migliori operatori e cioè Sinistri, Craveri, Abbati. Per Croce non ci sarebbero dovuti essere combattimenti in quanto le popolazioni stavano andando «incontro ai nostri soldati offrendo loro capretti».²⁰⁰ Anche per Mussolini l'ingresso ad Addis era previsto per la terza settimana d'aprile; secondo Croce, il duce «avrebbe sempre ragione, non solo, ma vede e predice con una precisione matematicamente impressionante». Concluse Croce elencando la disposizione degli operatori e che egli si sarebbe «tenuto Del Frate e Ottolenghi che sto tentando di far entrare nella capitale Addis Abeba qualche ora prima delle prime pattuglie».²⁰¹ Per il direttore del RAO tutto il meccanismo sarebbe stato regolato da ordini di servizio precisi. Un'esempio di questi ordini di servizio è quello emesso dal generale Cona e firmato da Badoglio che, in vista della conquista di Addis Abeba, disponeva tutti i movimenti degli operatori in modo che essi arrivassero prima delle truppe nella capitale: si sarebbe così potuto mostrare da un lato il caos che lì vi regnava e dall'altro l'arrivo pacificatore degli italiani. De Bono concludeva l'ordine di servizio affermando che si raccomanda massima perizia «per l'altissimo valore di una documentazione di importanza storica».²⁰²

¹⁹⁹ *Ibidem*, stessa collocazione, "Relazione dell'attività dell'Ufficio Stampa e Propaganda Somalia" di Renato Piacentini, 25 giugno 1936.

²⁰⁰ ASF, GPDCB, b. 247, f. "Presidente Reparto fotocinematografico Luce AO - settembre 1935", lettera inviata da Giuseppe Croce a Giacomo Paulucci di Calboli il 10 aprile 1936.

²⁰¹ *Ivi*.

²⁰² ASF, GPDCB, b. 247, f. "Reparto cinematografico AO", ordine di servizio n. 75 emesso dal generale Cona e dal Maresciallo Badoglio, aprile 1936: nello specifico il generale Cona e il maresciallo Badoglio predisposero che: «operatore Alberti lascerà il comando del Corpo d'armata Eritreo per seguire la colonna Gallina che per via mulattiera si propone di raggiungere Addis. Il comandante Bonvini e l'operatore

La preparazione della rappresentazione foto-cinematografica della guerra risultò quindi non solo come un'attività parallela rispetto all'avanzata militare, bensì fu strutturata in modo da esserne parte integrante; di conseguenza l'imminente conclusione della fase bellica più intensa fece supporre che anche l'attività del Reparto foto-cinematografico Luce potesse cessare con la presa di Addis Abeba. Questa supposizione sulla conclusione dell'attività del Reparto sorse all'inizio di aprile proprio nel direttore del RAO: Giuseppe Croce, ipotizzando la fine del conflitto in aprile, scrisse a Di Calboli che da quel momento si sarebbe potuto «parlare di quella tale smobilitazione del Reparto che il mio predecessore voleva già fare e che Vostra Eccellenza ritenne assurda». I primi segni di stanchezza emergevano all'interno dei componenti del Reparto che da mesi stavano al fronte: secondo il direttore il RAO procedeva «bene, non benissimo. [...] Si combatte con fenomeni di nervosismo che scaturiscono improvvisi e violenti». Croce si disse poi preoccupato del «ritorno alla realtà di tanti di questi occasionali figli d'Africa» e rimarcò il fatto che il lavoro del RAO sarebbe andato a diminuire per cui, pur ribadendo fedeltà agli ordini del Comitato Tecnico, egli affermò che in maggio sarebbe voluto rimpatriare: «occupata la capitale dell'Etiopia il "Reparto" potrebbe essere ridotto, in un primo tempo a due operatori e due fotografi in Eritrea, ed un fotografo in Somalia [...] Questi elementi potrebbero far capo ad un funzionario dell'Istituto Luce che potrebbe essere il Sangiovanni e magari anche il Sircana che dovrebbe rimanere fino al completo ritiro dei materiali».²⁰³

Tuttavia Giacomo Paulucci di Calboli non era dello stesso avviso: in un'intervista rilasciata ad un quotidiano nell'aprile 1936 egli disse che «oggi il Reparto AO si appresta naturalmente a documentare il lavoro che il regime si accinge a esplicare per imprimere ritmo di vita fascista in quelle vaste regioni e ciò [richiederebbe] un potenziamento ed un adeguamento del Reparto a nuovi compiti» facendo così riferimento ad una rimodulazione dei compiti ma non alla cessazione dell'attività.²⁰⁴

Alla fine di aprile Croce rimase vittima di un incidente stradale, essendosi trovato incastrato nel mezzo di uno scontro tra due veicoli: questo fatto, da lui comunicato sia a De Feo che a Di Calboli, rese ancora più insistente e a suo dire motivata la richiesta di un suo rientro in Italia insieme alla parallela smobilitazione del RAO che, nell'opinione del suo direttore, sarebbe potuta essere affidata a Sangiovanni.²⁰⁵ Tuttavia,

Sinistri si terranno pronti da questa sera a seguire, in testa della sua formazione, la colonna autocarrata fino ad Addis Abeba. La marcia di detta colonna si prevede imminente. L'operatore Abbati lascerà il Comando Superiore per seguire la colonna indigena al comando del colonnello De Meo che raggiungerà Addis Abeba. Si servirà degli automezzi comandati dal colonnello Parisi che si mantiene in stretto collegamento con detta colonna. Gli operatori Cartoni e Del Frate saranno a disposizione del Comando per seguire la colonna alla cui testa sarà Sua Eccellenza il maresciallo Badoglio. Si raccomanda estrema perizia per l'altissimo valore di una documentazione di importanza storica».

²⁰³ ASF, GPDCB, b. 247, f. "Presidente del Reparto foto-cinematografico Luce per l'AO - settembre 1935", lettera inviata da Giuseppe Croce a Giacomo Paulucci di Calboli il 10 aprile 1936.

²⁰⁴ Cfr. ASF, GPDCB, b. 247, f. "Discorsi alla stampa di Di Calboli", trascrizione di un'intervista intitolata "Paulucci di Calboli parla alla stampa sull'ordinamento dell'Istituto Nazionale Luce", aprile 1936.

²⁰⁵ Cfr. ASF, GPDCB, b. 247, f. "Reparto cinematografico AO", lettere di Giuseppe Croce, inviate il 30 aprile 1936 rispettivamente a Luciano De Feo e a Giacomo Paulucci Di Calboli.

circa una settimana dopo, ovvero il 7 maggio 1936, Paulucci Di Calboli rispose a Croce affermando che il Comitato Interministeriale aveva deciso di mantenere il RAO in piena efficienza in quanto il suo compito non era finito poiché «chiuso il ciclo delle operazioni belliche, ne comincia un altro non meno memorabile, e la direzione del Reparto [...] non è priva ne di responsabilità ne di suggestione». Di Calboli si dimostrò restio anche ad affidare il RAO a qualcun altro nonostante l'incidente subito da Croce, in quanto la proposta di affidare «all'ottimo Sangiovanni la responsabilità direttiva di questo nuovo lavoro partiva evidentemente dall'idea di una smobilitazione». La conservazione del Reparto in piena efficienza richiedeva secondo Paulucci un'adeguata direzione che egli si augurava «di vedere ancora a lei [Croce] affidata». Quindi, se le condizioni di salute gliel'avrebbero permesso, Giuseppe Croce sarebbe rimasto alla guida del RAO «almeno in questo periodo della documentazione della pace romana nell'Etiopia del tricolore e del littorio».²⁰⁶ Il Comitato Tecnico di Roma e in particolare il suo presidente non pensarono assolutamente ad una riduzione dell'operatività e tanto meno ad uno smantellamento della struttura Luce operante in colonia, in quanto si sentivano incaricati dal duce di dover testimoniare la costruzione dell'impero del fascismo.

Tuttavia il generale Melchiade Gabba il 28 maggio 1936 emise un foglio d'ordine con cui annunciava la smobilitazione del RAO, che sarebbe stato sostituito da una sezione cinematografica alle dipendenze del Governo Generale e dell'Ufficio Stampa africano.²⁰⁷ L'intento era quello accentrare esclusivamente sotto l'egida del governo coloniale i servizi foto-cinematografici. Di Calboli fu molto severo nella risposta inviata al viceré Graziani e per conoscenza al generale Gabba, al generale Guzzoni e al capo dell'Ufficio Stampa e Propaganda di Asmara Casertano informandoli che «il Capo del Governo [...] mi ha incaricato di comunicare a Vostra Eccellenza che intende conservare immutata l'organizzazione del Reparto da lui voluto e posto sotto la direzione tecnica ed amministrativa di un Comitato Interministeriale sedente in Roma»²⁰⁸. Per Paulucci «in tali circostanze è assolutamente da escludere che il Gen. Gabba abbia adottato le sue decisioni a ragion veduta, cioè dopo maturo convincimento di aver egli la potestà giuridica e non di semplice fatto di sopprimere il Servizio Foto-cinematografico Luce in AO». Le motivazioni che Paulucci di Calboli adduce a sostegno delle sue tesi riguardano il fatto che l'autorità militare durante il periodo della guerra combattuta poteva disciplinare il funzionamento del Servizio Luce in AO ma non impedirne il funzionamento, rimarcando che la fonte dell'operatività e della legittimazione era stata e continuava ad essere Benito Mussolini. Sopprimendo il Reparto Luce Africa Orientale i comandi militari sarebbero andati contro la legge sconfinando oltre la loro giurisdizione. Se esigenze logistiche avrebbero potuto consentire ai comandi militari una temporanea sospensione del Servizio foto-cinematografico, queste non avrebbero potuto giustificare il concentramento e soprattutto lo spostamento delle facoltà e del personale del Reparto sotto la

²⁰⁶ *Ibidem*, stessa collocazione, lettera di Paulucci Di Calboli a Giuseppe Croce, 7 maggio 1936.

²⁰⁷ *Cfr.* ACS, PCM '34-'36, b. 2046, f. 17/7 n. 3422, sf. 34, documento di Paulucci Di Calboli "servizio fotocinematografico dell'AO".

²⁰⁸ Riportato nella lettera con cui Paulucci di Calboli il 10 giugno 1936 informa sulla questione Mussolini, *cfr.* ACS, SPD - CO, b. 1071, f. 509.797 "Giacomo Paulucci di Calboli", doc. n. 1424.

giurisdizione di un altro organismo. Il 12 giugno 1936 il Comitato Tecnico confermò che l'attività sarebbe dovuta continuare secondo le direttive e le disposizioni esistenti scaturite dalla volontà del duce; a conferma di ciò venne nominato un nuovo direttore del RAO, Elvidio Pasqualini.²⁰⁹

La questione del tentato scioglimento del RAO la si potrebbe interpretare attraverso una spiegazione "istituzionale" di ampio respiro, con la vicenda che sarebbe un'ulteriore conferma di quell'inesperienza coloniale e della confusione burocratica che caratterizzarono l'amministrazione coloniale nei pochi anni dell'Africa Orientale Italiana;²¹⁰ ma scendendo più nello specifico, e alla luce di quanto accaduto il mese prima, si può dedurre che l'esperienza africana non era memorabile per chi vi era costretto a rimanerci a lungo come alcuni dei membri del RAO; si è osservato che nella sua corrispondenza il direttore Giuseppe Croce già dai primi di aprile in maniera prima sommessamente, poi esplicitamente, richiese di essere rimpatriato e di poter sciogliere la sezione africana del Luce. Quindi il generale Gabba, alla luce anche della volontà di accentrare le funzioni all'interno del sistema amministrativo coloniale, non avrebbe agito in maniera completamente inaspettata, tanto che in una riunione del CdA del Luce tenuta il 7 luglio 1936, ad una domanda del consigliere Borga sulla vicenda dello scioglimento, Paulucci di Calboli rispose che il RAO aveva attraversato un periodo di incertezza «in quanto, finita la guerra, coloro che ne erano a capo o ne facevano parte, avevano creduto bene, per affrettare il loro rientro in Italia, di agire per lo scioglimento del reparto»; le autorità militari «che vedevano con sopportazione l'attività di questo reparto alle dipendenze di un organismo civile, [sarebbero] state ben liete di emanare un ordine di scioglimento». Per risolvere la vicenda Di Calboli avrebbe di conseguenza telefonato al Generale Graziani che avrebbe annullato quanto già disposto, confermando l'attività del RAO che si sarebbe nel frattempo trasferito da Asmara ad Addis Abeba.

Nell'ordine di rettifica emesso Graziani tuttavia si iniziò a paventare una modificazione della struttura del RAO, in modo che questo servizio fosse più controllabile dal Governo Generale dell'AOI: Di Calboli e il Comitato Tecnico si dissero sostanzialmente favorevoli ad assecondare queste richieste per via delle riconosciute e mutate condizioni in colonia, e si dissero altresì disponibili affinché il collegamento tra Reparto Africa Orientale Luce e Governo Generale avvenisse per tramite dell'USPAO.²¹¹

Una gestione sempre più complicata chiamata a mostrare l'impero

Questa parziale apertura, se letta alla luce della malcelata volontà da parte degli ambienti del Ministero della Stampa e Propaganda e del suo ufficio africano di controllare ogni aspetto legato alla propaganda coloniale,²¹² è alla base delle tensioni crescenti

²⁰⁹ Cfr. ACS, PCM '34-'36, b. 2046, f. 17/7 n. 3422, sf. 34, lettera di Paulucci Di Calboli a Benito Mussolini con allegato il verbale della riunione del Comitato Tecnico del 12 giugno 1936.

²¹⁰ Cfr. Alberto Sbacchi, op. cit., pp. 342-346.

²¹¹ Cfr. ACS, MINCULPOP, b. 115, f. "Ufficio stampa e propaganda in AOI - Reparto fotocinematografico Luce", telegramma n. 79 del 20 giugno 1936 inviato da Di Calboli a Graziani.

²¹² Già dai primi del giugno 1936 Casertano scriveva che i «servizi fotocinematografici, passati per impiego diretta dipendenza Ufficio stampa come ho comunicato con telegramma odierno, saranno

che dall'estate 1936 e fino al 1939 portarono numerosi conflitti istituzionali in materia di organizzazione cinematografica. In modo particolare il sostituto di Raffaele Casertano e reggente dell'USPAO Girolamo De Bosdari interpretò a suo favore la mutata situazione riguardante i rapporti tra RAO e Governo Generale, cercando di porre il primo sotto la sua completa giurisdizione. Il 20 giugno 1936 scrisse al Ministero Stampa e Propaganda comunicando che in seguito alla questione del possibile scioglimento del RAO, questa era stata risolta secondo lui ponendo il Reparto Luce sotto la dipendenza tecnica del Governo Generale, esercitata per tramite dell'Ufficio Stampa; la dipendenza amministrativa del RAO era individuata sotto il Governo dell'Eritrea, quella disciplinare afferiva invece al Comando Superiore per quanto riguardava il personale militare distaccato da Asmara ad Addis Abeba. Il reggente dell'USPAO dimostrò poi da subito un'insofferenza per il nuovo direttore della sezione africana del Luce Elvidio Pasqualini, accusato di agire con eccessiva indipendenza rispetto alle autorità propagandistiche coloniali.²¹³

De Bosdari era deciso ad utilizzare l'arma cinematografica come strumento attivo per la diffusione della cultura italiana in colonia, aspetto questo che sarà approfondito successivamente, e soprattutto cercò d'indirizzare la produzione del Luce in modo che essa potesse testimoniare l'attività che in colonia si stava compiendo e le ricche risorse che l'impero offriva agli italiani.²¹⁴ La replica di Di Calboli davanti ai tentativi operati al fine di spostare il controllo della materia foto-cinematografica sotto la giurisdizione di istituzioni coloniali si inserì in un quadro più ampio in cui Mussolini decise di porre l'Istituto Luce sotto la giurisdizione del Ministro della Stampa e Propaganda, che quindi sostituiva il duce come figura di riferimento della legittimità dell'azione dell'Istituto stesso.²¹⁵ Scrisse Di Calboli che nonostante il Comitato Tecnico fosse consapevole delle nuove necessità sorte con la nascita dell'Africa Orientale Italiana, e il trasferimento del RAO ad Addis era controprova di ciò, il Reparto fu voluto e organizzato secondo il volere del duce, e questa volontà era continuamente ribadita: sebbene nello svolgimento concreto dei compiti durante l'avanzata i Comandi Militari avessero potuto determinare e coadiuvare l'attività del reparto in base alle contingenze militari e politiche, tutte le attività legate alla ripresa, alla creazione e diffusione dei Giornali Luce era e

accentrati capitale Vice Reame, mentre nuclei autocarrati sono stati assegnati Asmara, Dessié, Mogadiscio, Harrar, Gondar». *Cfr.* ACS, MINCULPOP, b. 115, f. "Ufficio stampa e propaganda in AOI - organizzazione attività", telegramma n. 1583 del 4 giugno 1936 inviato da Casertano a Ciano.

²¹³ *Cfr.* ACS, MINCULPOP, b. 115, f. "Ufficio stampa e propaganda in AOI - organizzazione attività", comunicazione n. 1596 del luglio 1936 inviato da Girolamo De Bosdari al viceré Graziani.

²¹⁴ *Ibidem*, stessa collocazione, documento "promemoria sul funzionamento dell'Ufficio Stampa e Propaganda per l'Africa Orientale" inviato da De Bosdari al Ministero della Stampa e Propaganda il 20 luglio 1936.

²¹⁵ Questo aspetto è collegato alle modifiche sulla giurisdizione del Ministero della Stampa e Propaganda avvenute nell'autunno 1936, in cui il dicastero venne incaricato di controllare diversi istituti culturali tra cui l'Istituto Luce. Tuttavia Paulucci fece notare che il Luce veniva posto sotto la giurisdizione della persona del Ministro, non sotto quella del ministero: in sostanza nella legge che regolava il funzionamento del Luce le attribuzioni di gestione ed indirizzo che prima erano di Mussolini venivano ora esercitate dal Ministro della Stampa e Propaganda con un semplice scambio di nominativi, *cfr.* P. V. Cannistraro, *La fabbrica del consenso*, op. cit.; ACS, MINCULPOP, b. 115, f. "Ufficio stampa e propaganda in AOI - Reparto fotocinematografico Luce", lettera di Paulucci di Calboli al Ministro Alfieri inoltrata a Girolamo De Bosdari il 9 dicembre 1936.

sarebbe dovuta rimanere diretta dal Comitato Tecnico; il Servizio africano non era che una parte del Reparto AO, e quindi per lo svolgimento dei suoi compiti di produzione e diffusione foto-cinegiornalistica in patria, in colonia e all'estero, era indispensabile che sussistesse un collegamento direttivo delle varie sezioni del Reparto stesso - quelle di sviluppo, montaggio ed amministrazione - sotto l'egida del Comitato interministeriale.

La motivazione della continuità del lavoro tra colonia e Roma era quindi il motivo secondo il quale era impensabile per Di Calboli porre la Sezione africana del RAO sotto l'egida del Governo Generale. Per corroborare ulteriormente la sua posizione Paulucci addusse anche la motivazione censoria, scrivendo che «non è da ritenersi che il materiale possa così sfuggire ad una rigorosa censura perché essa, oltre che dal Comitato Interministeriale, è esercitata ininterrottamente da Sua Eccellenza il Capo del Governo, da cui direttamente il Reparto dipende quale emanazione dell'Istituto Nazionale Luce». Nell'ottica di una continua collaborazione Di Calboli si augurava poi che il Governo Generale continuasse a prestare supporto logistico all'attività del RAO.²¹⁶ A propria volta De Bosdari, in un appunto inviato a Graziani sulle affermazioni di Paulucci, si chiedeva perché, sebbene venisse affermato che l'Ufficio Stampa e Propaganda Africa Orientale era il tramite di collegamento tra il Reparto Luce e il Governo Generale, il direttore Pasqualini si comportasse in maniera totalmente autonoma. Per De Bosdari non vi sarebbe stato nulla in contrario al fatto che il RAO rimanesse in contatto con il Comitato interministeriale per questioni tecnico-amministrative; ma per quanto riguardava le direttive generali e le direttive particolari d'impiego, ogni comunicazione diretta a Pasqualini sarebbe dovuta essere inviata anche all'USPAO che solo in questa maniera poteva curare quel collegamento con il Governo Generale a cui Di Calboli faceva riferimento, e trasmettere le istruzioni che il viceré avrebbe di volta in volta fornito per tramite dell'ufficio.²¹⁷ Nella risposta inviata a Di Calboli, Girolamo De Bosdari fu ancora più esplicito affermando che era sua premura che l'attività foto-cinematografica non fosse avulsa dalla più ampia attività culturale e propagandistica dell'USAPO da lui diretto. Egli non avrebbe avuto nulla in contrario al fatto che il RAO fosse autonomo per quanto riguardava amministrazione e direzione tecnica; ma rimarcava invece che le direttive generali impartite da Roma e le istruzioni che sarebbero state date dal Governo Generale dovevano essere tassativamente coordinate dal suo ufficio, e invitava Di Calboli a sollecitare il direttore del RAO in tal senso. Proprio la persona di Elvidio Pasqualini pare abbia attirato le antipatie di De Bosdari e di altri funzionari coloniali, in quanto «le idee di completa autonomia espresse da Pasqualini avevano sfavorevolmente impressionato gli ambienti del Governo».²¹⁸ L'attività Elvidio Pasqualini tuttavia non piacque neanche ai suoi superiori dell'Istituto Luce, che lo accusarono di agire in assoluta autonomia anche

²¹⁶ Cfr. ACS, MINCULPOP, b. 115, f. "Ufficio stampa e propaganda in AOI - organizzazione attività", lettera n. 16405 del 6 luglio 1936 inviata da Paulucci di Calboli a De Bosdari.

²¹⁷ Cfr. *Ibidem*, stessa collocazione, documento "Appunto per il Capo di Gabinetto di sua Eccellenza il Viceré" inviato da De Bosdari il 16 luglio 1936.

²¹⁸ *Ibidem*, stessa collocazione, lettera inviata da De Bosdari a Paulucci Di Calboli, 17 luglio 1936.

dai vertici romani, ed in seguito ad un suo rientro in Italia senza previa autorizzazione da parte del Comitato Tecnico nel gennaio 1937 fu licenziato in tronco dall'Istituto Luce.²¹⁹

Nei mesi successivi alla conquista dell'impero gestione del RAO divenne sempre più dispendiosa e ricevette molte critiche soprattutto per quanto riguardava la scarsa capacità di soddisfare quella necessità di “vedere l'impero” che in diversi ambienti del fascismo si fece sempre più pressante.²²⁰ Recependo queste lamentele e proseguendo nel suo tentativo di accentramento dei servizi foto-cinematografici, il direttore dell'USPAO De Bosdari nel settembre 1936 in piena autonomia decise di costituire un Gabinetto fotografico per l'AOI in seno all'ufficio da lui diretto. Sebbene dal Ministero della Stampa e Propaganda riconobbero i demeriti dell'Istituto Luce e della sua Sezione africana in quel campo, si decise di non avvallare l'iniziativa di De Bosdari, per non creare una duplicazione di funzioni e soprattutto perché così facendo si sarebbe riconosciuta un'autonomia eccessiva al RAO che avrebbe di conseguenza potuto agire in maniera ancora più indipendente.²²¹ Il Gabinetto fotografico USPAO fu effettivamente soppresso solo nel febbraio 1937, a condizione però che il RAO si fosse impegnato a sviluppare in colonia le foto dei giornalisti ivi operanti, a rilevare dietro pagamento il materiale del Gabinetto Fotografico USPAO e ad assumere il suo personale. A queste richieste Paulucci rispose che la Sezione africana avrebbe potuto stampare in colonia le foto dei giornalisti a patto che le spese fossero sostenute dall'USPAO; il personale sarebbe stato invece difficilmente integrabile nel RAO in quanto esistevano già addetti a quelle mansioni.²²²

Come già sottolineato questa volontà di controllo sempre più pressante da parte dell'Ufficio Stampa e Propaganda africano rispetto al Reparto Luce Africa Orientale andrebbe inquadrata in una cornice storica più ampia composta da numerosi elementi: il primo di questi fu l'azione di alcuni funzionari del RAO, come Giuseppe Croce, che per ragioni personali credettero che con la conquista di Addis Abeba il Reparto avrebbe potuto smobilitare e quindi tornare finalmente in patria dopo mesi trascorsi sul fronte africano. Il secondo elemento riguarda la volontà da parte delle istituzioni coloniali di affrancarsi dalla dipendenza di istituti collegati alla madrepatria centralizzando e rendendo autonome tutte le funzioni di governo coloniali. Terzo elemento concerne la natura stessa delle funzioni attribuite al RAO, che riguardavano direttamente questioni culturali e propagandistiche coloniali; in questo senso si è sottolineata la costante tensione tra RAO, USPAO e ambienti del Ministero delle Colonie, con questi ultimi due soggetti che

²¹⁹ Cfr. ASL, Personale, f. “Libri del personale 1934, 1935, 1936” Adunanza della comitato del personale del 19 gennaio 1937.

²²⁰ Cfr. lettera del corrispondente in Africa Orientale del “Corriere della Sera” Ciro Poggiali a Girolamo De Bosdari, 14 settembre 1936, ACS, MINCULPOP, b. 115, f. “Ufficio stampa e propaganda in AOI - organizzazione attività”.

²²¹ Cfr. ACS, MINCULPOP, b. 115, f. “Ufficio stampa e propaganda in AOI - Reparto fotocinematografico Luce”, documento “appunto per il capo di gabinetto del Ministero”, 9 ottobre 1936.

²²² Cfr. ACS, MINCULPOP, b. 115, “Ufficio stampa e propaganda in AOI - Reparto fotocinematografico Luce”, telegramma n. 292 del 4 febbraio 1937, in cui Celso Luciano, capo di gabinetto del Ministero della Stampa e Propaganda, inoltra all'USPAO e al Ministero dell'Africa Italiana le considerazioni di Di Calboli sulla soppressione del Gabinetto fotografico dell'USPAO, considerazioni accettate dal Ministro Alfieri in un documento successivo, cfr. *Ibidem*, stessa collocazione, 23 febbraio 1937, Alfieri a Di Calboli.

mal sopportavano l'autonomia che il Reparto Luce aveva in colonia forte della legittimazione mussoliniana e del lavoro del presidente Di Calboli al fine di difendere questa predilezione del duce per il Reparto e in generale per l'Istituto Luce. Quarto elemento fu il mutato contesto istituzionale che intervenne tra la fine del maggio 1936 e il dicembre dello stesso anno, con Dino Alfieri che divenne Ministro della Stampa e Propaganda e con le maggiori funzioni attribuite al ministero stesso sul controllo della vita culturale italiana, non ultimo il posizionamento del Luce sotto la sua giurisdizione.²²³ Ultimo elemento fu la personale avversione di De Bosdari nei confronti dell'allora direttore della sezione coloniale del Luce Elvidio Pasqualini, che si protrasse per diversi mesi fino a quando il Pasqualini fu sostituito. Al suo posto, dopo un'ennesima gestione provvisoria affidata questa volta a Moccia, venne scelto Ettore Juliani, scelta questa che non piacque al nuovo direttore dell'USPAO Catalano Gonzaga che lo considerava un soggetto troppo legato a logiche commerciali per il suo precedente lavoro presso la Società Anonima Pitagala. Di lì a pochi mesi tuttavia Gonzaga cambiò opinione nei confronti di Juliani, che a suo dire avrebbe avuto direttive da Roma al fine di collaborare fattivamente con l'USPAO; Juliani si sarebbe messo a disposizione di Gonzaga, che a propria volta rimaneva «dello stesso parere circa l'opportunità che il Reparto, pur conservando l'autonomia amministrativa, [venisse] inquadrato nell'USPAO».²²⁴

La citata vicenda del Gabinetto fotografico dell'Ufficio stampa e propaganda dell'Africa Orientale dimostra come effettivamente una volta terminate le operazioni di guerra l'attenzione per la documentazione foto-cinematografica andasse diminuendo, complice anche l'affievolimento dell'entusiasmo per l'impero che si registrava nella popolazione italiana. La struttura del Luce, che iniziò con enormi risorse e disponibilità di personale e mezzi, si dovette confrontare con dei costi di gestione sempre più elevati che non venivano compensati dallo sfruttamento commerciale dei suoi prodotti. Paulucci nel settembre 1936 parlava di un deficit di circa 350.000 lire, che sarebbe dovuto essere ripianato con lo sfruttamento commerciale delle pellicole in Africa Orientale e soprattutto attraverso i contributi degli enti che avevano in passato e che stavano ancora partecipando all'azione del Reparto Africano. Da questa testimonianza si deduce che i vari ministeri coinvolti da Mussolini stessero iniziando a disinteressarsi delle sorti del Reparto. Paulucci si dimostrò estremamente realistico quando affermò che bisognava pensare che non ci sarebbe stato più «quell'enorme interesse per i film di guerra che ha permesso di collocarli a così buoni prezzi e che ha ridotto in fondo a poca cosa il disavanzo». Di con-

²²³ Si sottolinea che l'Istituto Luce fu posto sotto la guida diretta del Ministro, e non sotto quella generica del Ministero, come rimarcò Paulucci di Calboli: «le modifiche alle leggi vigenti per l'Istituto Luce sono limitate alla semplice sostituzione delle parole che nominano la persona di Sua Eccellenza il Capo del Governo, con quelle di Sua Eccellenza il Ministro per la Stampa e propaganda con il quale, a mio mezzo, quale Presidente dell'Istituto, vengono prese direttive e sottoposte deliberazioni del Consiglio di amministrazione e le approvazioni dei bilanci». Resterebbe così immutato l'ordinamento del RAO che «rimane alle dipendenze del Comitato Interministeriale». Di conseguenza per Paulucci sarebbe errata la deduzione di De Bosdari sulla dipendenza del RAO dall'USPAO. *Cfr.* ACS, MINCULPOP, b. 115, f. "Ufficio stampa e propaganda in AOI - Reparto fotocinematografico Luce", lettera di Paulucci di Calboli al Ministro Alfieri inoltrata a Girolamo De Bosdari il 9 dicembre 1936.

²²⁴ ACS, MINCULPOP, b. 115, f. "Ufficio Stampa e Propaganda AO - Organizzazione attività", relazione sull'attività dell'USPAO di Catalano Gonzaga, inviata al Ministro Dino Alfieri il 23 febbraio ¹⁹³⁷.

seguenza paventò la possibilità di ridurre l'organico del RAO cercando di estinguerlo con i suoi debiti all'interno dell'Istituto Luce; tuttavia «il Luce non potrebbe sostenere le spese e sin tanto che esiste la necessità politica di attuare questo servizio, è giusto che le amministrazioni della Guerra, della Marina etc. ne sopportino l'aggravio».²²⁵

Le critiche all'attività del Reparto Luce AO

Unitamente alle difficoltà economiche ed organizzative che iniziavano ad emergere dalla seconda metà del 1936 si aggiunsero le critiche che in maniera sempre più consistente accusarono il RAO di essere troppo attento alle logiche commerciali e poco a quelle propagandistiche. Naturalmente non mancarono i pubblici elogi che venivano amplificati nella pubblicistica fascista, chiamata a riportare le lodi ai cinegiornali e gli encomi espressi dal duce e da tutti i gradi della gerarchia fascista per l'operato del RAO:²²⁶ secondo un appunto scritto dall'ufficio stampa di Mussolini «nei cinematografi le ultime parti del giornale Luce riproducenti operazioni in Abissinia provocano vivo entusiasmo nel pubblico»²²⁷. In un altro documento si fa riferimento agli effetti che la propaganda sarebbe stata in grado di provocare nelle popolazioni rurali, dove le «masse e soprattutto gli strati umili delle medesime sono ciecamente convinti che la guerra in Abissinia sia una guerra santa e necessaria, la propaganda [...] si è dimostrata assai efficace».²²⁸

Ma dal 1937 presero sempre più consistenza le critiche, spesso sommesse ma talvolta anche esplicite, sui cinegiornali dell'impero e in generale sulla struttura che li produceva. Oltre alle accuse di vecchia data nei confronti dell'affarismo e della scarsa capacità di Paulucci Di Calboli,²²⁹ che secondo Ciano avrebbe dovuto lasciare il suo incarico già nel novembre del 1935 per inadeguatezza,²³⁰ l'attenzione eccessiva che sarebbe stata riservata agli aspetti commerciali rispetto alla cura dei prodotti propagandistici è una critica che si ritrova durante tutta la durata dell'azione del RAO, ed in particolare quando esso fu incaricato della distribuzione delle pellicole cinematografiche nelle terre dell'impero.²³¹

Catalano Gonzaga fu inizialmente molto duro su questo aspetto: le sue considerazioni partivano dal fatto che il Luce, percependo una percentuale sul noleggio delle pellicole, stava concentrando la sua attenzione prevalentemente sull'aspetto commerciale e scarsamente sulla promozione dell'impero fascista e delle sue risorse. Secondo lui

²²⁵ Cfr. ASF, GPDCB, b. 250, f. "Verbali CdA Luce", documento "Verbale della seduta del CdA del 16 settembre 1936".

²²⁶ Soprattutto nella pubblicistica fascista non mancarono le esaltazioni dei cinegiornali, encomi che venivano espressi dal duce e da tutti i gradi della gerarchia fascista: esempio emblematico di ciò è il numero dedicato all'Istituto Luce e in particolare alla sua azione svolta in colonia della rivista di critica cinematografica "Lo Schermo", n. 7 del luglio 1936.

²²⁷ ACS, MINCULPOP, b. 48, f. 305 "Ufficio stampa Africa Orientale", nota inviata dall'ufficio stampa di Mussolini a Raffaele Casertano.

²²⁸ Cfr. ACS, MINCULPOP, b. 8, f. 29 "Varie", documento anonimo.

²²⁹ Cfr. con quanto affermato nel paragrafo 3.1.

²³⁰ Cfr. ACS, MINCULPOP, b. 8, f. 31 "Dino Alfieri", lettera da Ciano ad Alfieri, 30 novembre 1935.

²³¹ Cfr. ACS, MINCULPOP, b. 115, "Ufficio stampa e propaganda in AOI - Reparto fotocinematografico Luce", telegramma n. 449 del 23 febbraio 1937, Catalano Gonzaga ad Alfieri.

«il Reparto Foto-cinematografico Luce AOI 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 e interinali, ben dieci direttori, la disorganizzazione dei suoi servizi ha raggiunto proporzioni iperboliche». Il RAO veniva accusato di deficienza di personale, sia come quantità che come qualità, e di non comprensione delle esigenze coloniali.²³² Queste particolari esigenze e aspettative nei confronti dell'azione foto-cinematografica erano sentite da più parti. Mussolini fu il primo spettatore critico dei cinegiornali, tanto che nel marzo 1936 fece scrivere che «i recenti film Luce proiettano mucchi di morti abissini. A non tutti fanno buona impressione certi quadri. Dire a Paulucci di provvedere a tagliarli o ridurli».²³³ Catalano Gonzaga, nel momento in cui si insediò all'USPAO, nel programmare la sua attività futura scrisse che «il pubblico è stanco di parate militari e cerimonie: vuole vedere l'impero. Di qui la necessità che il reparto fotocinematografico Luce orienti in tutt'altro senso la propria attività»;²³⁴ Gonzaga fu ancora più esplicito quando, nell'ennesimo tentativo di porre la produzione cinegiornalistica sotto l'ala dell'USPAO proposte di scindere quest'attività da quella di diffusione e commercio delle pellicole che sarebbe dovuta essere per lui l'unica che il RAO avrebbe dovuto compiere.²³⁵

Ciro Poggiali, corrispondente del Corriere della Sera in Africa, lamentò una scarsa organizzazione del Luce, in particolare per quanto riguardava il rifornimento delle «visioni fotografiche di quegli avvenimenti di cui essi danno conto ai lettori con i telegrammi e con le corrispondenze», motivazione questa sfruttata da De Bosdari nel momento in cui decise di creare autonomamente il Gabinetto fotografico dell'USPAO; Poggiali si lamentò poi dell'atteggiamento di ostilità che il Luce avrebbe avuto nei confronti dei giornalisti e delle loro attività.²³⁶

Dello stesso tenore furono le critiche mosse dal Direttore generale del servizio stampa italiana del Minculpop Ardemagni a seguito di un suo viaggio in Africa Orientale: oltre ad accusare deficienze globali sulla gestione propagandistica coloniale, in una sua relazione sulla situazione propagandistica nell'AOI egli evidenziò la disorganizzazione Reparto che non riuscirebbe a far «vedere cosa sia l'Impero».²³⁷

Anche dagli ambienti del PNF emergeva l'insofferenza nei confronti dei filmati poco connotati politicamente e poco “fascisti”: nel giugno 1937 Guido Cortese, il segretario federale del PNF ad Addis Abeba, scrisse al segretario nazionale Starace criticando l'opera coloniale del Luce: i cinegiornali erano per lui poverissimi, e per questo motivo in Italia ben poche persone stavano conoscendo la realtà dell'Impero e le potenzialità che secondo Cortese ci sarebbero state; per il federale bisognava «acquistare una cono-

²³² *Ibidem.*

²³³ ACS, SPD - CO, b. 1251, f. 509.797, minuta autografa di Benito Mussolini, 20 aprile 1936.

²³⁴ ACS, MINCULPOP, b. 115, f. “Ufficio Stampa e Propaganda AO - Organizzazione attività”, documento sul funzionamento dell'USPAO redatto da Catalano Gonzaga il 4 dicembre 1936.

²³⁵ *Cfr.* ACS, MINCULPOP, b. 115, “Ufficio stampa e propaganda in AOI - Reparto foto-cinematografico Luce”, lettera di Catalano Gonzaga a Dino Alfieri, 23 febbraio 1937.

²³⁶ *Cfr.* ACS, MINCULPOP, b. 115, f. “Ufficio Stampa e Propaganda AO - Reparto fotocinematografico Luce”, lettera di Ciro Poggiali a Giroloamo De Bosdari, 14 settembre 1936.

²³⁷ *Cfr.* ACS, MINCULPOP, b. 115, f. “Ufficio Stampa e Propaganda AO - Organizzazione attività”, relazione di Mirko Ardemagni a Dino Alfieri sulla situazione propagandistica nell'AOI, 9 luglio 1937.

scenza dell'impero attraverso il notiziario cinematografico», aspetto questo ancora lontano dal realizzarsi in quanto «la preoccupazione continua in tali “giornali” [era] quella di far vedere cerimonie e manifestazioni». Paulucci di Calboli, nel rispondere a Cortese, puntualizzò che quest'ultimo avrebbe fatto riferimento solamente ai cinegiornali senza considerare tutta la produzione documentaristica che avrebbe illustrato gli aspetti legati alla bellezza e alle potenzialità economiche dell'Etiopia; secondo lui poi Cortese, non avendo visto le “Cronache dell'Impero”,²³⁸ non aveva ancora avuto l'opportunità di cogliere lo sforzo del Luce di orientare la produzione nel senso desiderato. Il presidente, pur riconoscendo che l'organizzazione cinematografica in colonia non era perfetta, sollecitò affinché si eliminassero tutte le deficienze attraverso una maggiore cooperazione «fra le autorità locali ed il nostro servizio AO» affinché si instaurasse una continua collaborazione «specie per concretare precisi programmi di riprese e per provvedere alla preparazione delle riprese stesse, cosa questa della massima importanza se si vogliono dei film organici e di reale efficacia propagandistica».²³⁹

Questa auspicata collaborazione si realizzò in concreto non tanto, o non solamente, in vista di un miglioramento artistico, bensì in vista di una situazione commerciale e finanziaria del RAO che diveniva via via più complessa e che spinse Di Calboli a stipulare una convenzione con il Governo Generale al fine di scaricare su di esso le spese di gestione del Reparto Africa Orientale del Luce.²⁴⁰ Questa fase corrispose anche ad una generale diminuzione dell'interesse dell'opinione pubblica nei confronti dell'impero, evidenziata da Renzo De Felice e da Simona Colarizi,²⁴¹ al quale si sostituì in parte la crescita dell'attenzione nei confronti dell'intervento fascista nella guerra di Spagna nonché quella per l'alleanza dal carattere antisemita che assunse l'avvicinamento sempre più stretto alla Germania nazista. Nonostante gli sforzi del fascismo al fine di infondere un ordine ed una mentalità imperiale, il favore e l'interesse degli italiani nei confronti delle colonie pareva calare,²⁴² motivo questo per cui anche la struttura produttiva che materializzava l'oltremare rendendolo percepibile iniziò il suo lento ma inesorabile declino.

²³⁸ Le “Cronache dell'Impero” erano i filmati costituenti una nuova testata, chiamata ad approfondire la conoscenza dei possedimenti coloniali italiani dell'Africa Orientale. Queste avevano un intento di approfondimento incentrato sulle risorse dell'AOI e sull'azione italiana, ma nonostante ciò furono prodotte in pochi numeri e riuscirono solo in parte a compensare le esigenze di maggiore colore documentaristico che veniva richiesta da diversi ambienti: ad esempio il settimanale di critica cinematografica *Bianco e Nero* scrisse che le “Cronache” rimanevano comunque più vicine alle cineattualità, e che «il documentario vero e proprio di questa immensa [...] materia resta ancora da fare»: *Bianco e nero*, anno I, n. 9, 31 settembre 1937, articolo anonimo *La quinta mostra d'arte cinematografica di Venezia - I cortometraggi*.

²³⁹ Cfr. ACS, MINCULPOP, b. 115, f. “Ufficio Stampa e Propaganda AO - Organizzazione attività”, lettera del federale di Addis Abeba Guido Cortese a Galeazzo Ciano, inoltrata da Dino Alfieri a Paulucci Di Calboli il 9 luglio 1937, e conseguente risposta di Paulucci del 23 luglio 1937.

²⁴⁰ Cfr. M. Argentieri, *op. cit.*, p. 133.

²⁴¹ Cfr. R. De Felice, *Mussolini il duce. Gli anni del consenso 1929-1936*, vol. I, *op. cit.*, S. Colarizi, *L'opinione degli italiani sotto il regime*, *op. cit.*

²⁴² Cfr. N. Labanca, *Oltremare*, *op. cit.*, pp. 188-189.

Gli ultimi anni del RAO: la Convenzione con il Governo Generale dell'AOI

Per analizzare compiutamente le ragioni che stavano alla base della stipula della convenzione siglata tra Istituto Luce e governo coloniale è bene fare un breve resoconto della situazione economica del Reparto stesso. Il presidente del Luce nell'estate 1936 fece un primo bilancio del RAO in riferimento all'attività svolta fino alla conquista di Addis Abeba: affermò che il Reparto fronteggiò quasi autonomamente le spese di primo impianto e gestione, producendo circa 70.000 metri di negativo cinematografico e oltre 7000 negativi fotografici. Il fondo di dotazione iniziale versato dalle istituzioni coinvolte da Mussolini era di 2.040.000 lire; a fine aprile 1936 rimanevano da questo fondo 1.263.664 lire, con spese sostenute per 776.335 lire.²⁴³ Sebbene le spese di gestione crebbero fino a 1.482.347 lire, risultò che il Reparto Luce AO stava fronteggiando quasi totalmente questi oneri di gestione grazie alla sua attività commerciale che aveva fruttato fino ad allora 1.234.243 lire.²⁴⁴

Ma da questi risultati emergeva un aspetto decisivo, ovvero il problema di spese di gestione sempre più elevate a fronte di introiti legati allo sfruttamento commerciale dei prodotti che non stavano riuscendo a compensarle. Durante il 1938 il Luce aveva pubblicato quattro documentari sulla colonizzazione, e nei giornali erano comparsi 59 soggetti coloniali; aveva poi prodotto 5600 negativi, dato questo significativo se si pensa che nei mesi dall'ottobre 1935 all'aprile 1936 si erano prodotti quasi 7000 negativi, circa 1400 in più della produzione annuale del 1938. Indirettamente dalla lettura dei documenti archivistici si intuisce che pure la produzione di negativo cinematografico era crollata, visto che durante le trattative per la stipula della Convenzione l'USPAO avrebbe richiesto che fossero prodotti almeno 15000 metri annui, che comparati ai 70000 del periodo ottobre 1935 - aprile 1936 sono una quantità davvero esigua per una produzione che, finita la guerra, avrebbe dovuto mostrare la nuova patria d'oltremare portando gli italiani sul piano dell'impero.²⁴⁵

Una conferma della fondatezza delle critiche legate ad un interesse che si concentrava quasi esclusivamente su fattori commerciali emerge dall'esame dei vari verbali dei CdA dell'Istituto Luce tra il 1936 e il 1940, in cui le questioni legate al RAO ebbero sempre meno spazio, e quel poco che si ritagliarono era legato alla diffusione delle pelli-

²⁴³ Di queste spese, 594.536 lire furono usati per l'acquisto di macchinari e scorte, di cui rimanevano ancora una consistenza di 394.205 lire; 151.469 lire erano state le spese di primo impianto; 30.330 lire le spese di gestione.

²⁴⁴ *Cfr.* ACS, PCM '34-'36, b. 2046, f. 17/7 n. 3422, sf. 34, documento "Reparto foto-cinematografico AO - situazione dei conti al 30 aprile 1936": il fondo di dotazione iniziale versato dalle istituzioni coinvolte da Mussolini era di 2.040.000 lire; a fine aprile rimanevano 1.263.664 lire, con spese sostenute per 776.335 lire - di cui 594.536 lire per acquisto di macchinari e scorte, di cui rimanevano ancora una consistenza di 394.205 lire; 151.469 lire erano state le spese di primo impianto; 30.330 lire le spese di gestione -. Sebbene le spese di gestione crebbero fino a 1.482.347 lire, risultò che il Reparto Luce A.O., secondo il suo presidente, stava fronteggiando quasi totalmente questi oneri di gestione grazie alla sua attività commerciale che aveva fruttato fino ad allora 1.234.243 lire.

²⁴⁵ *Cfr.* ACS, PCM '34-'36, b. 2084, f. 17/7 n. 6643, sf. 52 "Impero d'Etiopia - Reparto fotocinematografico nelle terre dell'impero. Convenzione Governo Generale AOI - Luce", lettera n. 8550 del 17 marzo 1936 di Paulucci di Calboli a Dino Alfieri.

cole cinematografiche in colonia e alle difficoltà nell'organizzare questa attività.²⁴⁶ Per questa ragione, vista anche l'effettiva mancanza del passaggio tra propaganda di guerra e quella di promozione dell'impero, l'Istituto Luce decise di avviare delle trattative con il Governo Generale e L'USPAO al fine di alleggerire i costi di gestione del RAO inquadrandolo sotto l'ala dell'amministrazione coloniale: le trattative iniziarono nei primi mesi del 1937.²⁴⁷ Nella ricostruzione di Paulucci nel novembre 1937 il Ministero dell'Africa Italiana scrisse al Luce suggerendo alcune osservazioni e redigendo uno schema di Convenzione.²⁴⁸ In questo schema si affermava che il Luce avrebbe costituito un reparto fotocinematografico *ex novo* ad Addis Abeba, con una maggiore integrazione dello stesso nei compiti propagandistici decisi in colonia in quanto posto a completa disposizione del Governo Generale; ma per Paulucci il nuovo Reparto sarebbe stato gestito in piena autonomia ed indipendenza e regolato da norme definite dall'Istituto Luce. Secondo Di Calboli il Ministero dell'Africa Italiana temporeggiò colpevolmente e sebbene in principio quest'ultimo avesse avvallato la proposta fatta dal Luce, nel marzo 1938 su pressioni dell'USPAO il Ministero stilò una sua proposta di convenzione in cui poneva il nuovo Reparto foto-cinematografico sotto l'esclusiva dipendenza del Governo Generale dell'AOI, prevedendo che i direttori del servizio fossero scelti dall'USPAO. Per cercare di dirimere la questione il viceré Amedeo d'Aosta nel novembre 1938 delegò il capo dell'uffici studi del Ministero degli Affari Esteri al fine di facilitare la firma di un testo concordato; tuttavia ci fu un ulteriore rallentamento dovuto ad una richiesta economica che Di Calboli esigeva venisse adempiuta: questa era legata alla necessità di far decorrenza il contributo che il Governo Generale avrebbe elargito al Luce come compensazione delle spese dal luglio 1938 e non dalla data della firma della convenzione in quanto le trattative per la stipulazione della convenzione iniziarono nel 1937 e nel frattempo l'Istituto avrebbe sopportato da solo tutto l'onere finanziario del RAO mantenendolo in vita con uno sforzo giudicato ulteriormente insostenibile.²⁴⁹

L'estate 1939, con i venti di guerra che iniziavano a farsi sentire in Europa e con l'avvicinamento italo-tedesco consacrato nel Patto d'acciaio, vide diminuire in maniera ancora più netta l'interesse dell'Italia nei confronti del suo impero; tuttavia in merito alla vicenda del RAO quei mesi segnarono un ammorbidimento delle posizioni tra Istituto Luce e Governo Generale per tramite del Ministero dell'Africa Italiana, con quest'ultimo che decise di versare 500.000 lire a titolo di contributo per l'attività della sezione africana del Luce.²⁵⁰ Nonostante questo primo avvicinamento delle posizioni

²⁴⁶ Cfr. ASF, GPDCB, b. 250, libri dei verbali del CdA dell'Istituto Nazionale Luce dal 1936 al 1939; la busta contiene 8 verbali, 1 del 1935, 4 del 1936, 2 del 1937 e uno del 1939: dall'esame si evince un interesse nei confronti del RAO che va drasticamente diminuendo tra il 1936 e il 1939.

²⁴⁷ Cfr. ACS, MINCULPOP, b. 115, f. "Ufficio stampa e propaganda AO - Reparto fotocinematografico Luce", appunto allegato allo schema di Convenzione, 1939.

²⁴⁸ Cfr. ACS, PCM '34-'36, b. 2084, f. 17/7 n. 6643, sf. 52 "Impero d'Etiopia - Reparto fotocinematografico nelle terre dell'impero. Convenzione Governo Generale AOI - Luce", lettera n. 8550 del 17 marzo 1936 di Paulucci di Calboli a Dino Alfieri.

²⁴⁹ *Ivi*.

²⁵⁰ *Ibidem*, lettera a Paulucci del 4 luglio 1939 in cui si cita il televio n. 665787 del 13 aprile 1939, in cui il Governo Generale fece sapere che non si poteva accollarsi completamente le spese di gestione del RAO, 213

avvenuto in luglio, nel novembre 1939 si ha traccia del fatto che la convenzione tra Istituto Luce e Governo Generale dell'AOI non era ancora stata siglata: in una seduta del CdA del Luce Paulucci Di Calboli comunicò ai membri del consiglio d'amministrazione che il Governo Generale non aveva ancora definito le modalità con il quale disciplinare la materia, ed in questo quadro il Ministero della cultura popolare si sarebbe espresso non ritenendo opportuno che «per ragioni tecniche l'Istituto Luce [venisse] esautorato, perché un reparto autonomo non [poteva] avere quella dovizia di mezzi, di concezioni, che invece di addicono a un grande Istituto come quello della Luce» e soprattutto venne enfatizzato dal consigliere Orazi, in quota al Minculpop, che «la propaganda [era] un fattore nazionale unitario che [obbediva] a certe direttive che il duce dava quotidianamente al suo Ministro il quale [doveva] sapere dove mettere le mani».²⁵¹

Probabilmente tra il dicembre 1939 e il gennaio 1940 si giunse alla composizione della vertenza e alla firma della Convenzione che sancì il passaggio dei servizi foto-cinematografici alle dipendenze del Governo Generale dell'Africa Orientale Italiana; ciò è confermato dai verbali di un consiglio d'amministrazione del Luce del giugno 1940 in cui si discusse di Leopoldo Grifeo, l'ultimo direttore del RAO: il presidente Di Calboli disse che «in seguito alla Convenzione stipulata con il Governo Generale dell'AOI, il Reparto Luce di stanza ad Addis Abeba [è stato] soppresso, passando alle dirette dipendenze del Governo Generale». Il Governo Generale, nello stabilire il rimborso di tutte le spese inerenti gli elementi tecnici, dichiarò di poter fare a meno degli elementi amministrativi addetti al Reparto. Il direttore nonché contabile del RAO Leopoldo Grifeo fu pertanto richiamato in sede ma licenziato in quanto i posti in organico erano già tutti impegnati.²⁵² Sinteticamente l'accordo raggiunto prevedeva che il personale sarebbe dipeso tecnicamente e disciplinarmente dal Governo Generale pur essendo selezionato all'interno di quello dell'Istituto Luce e da quest'ultimo amministrato per quanto concerneva la materia economica e giuridica. Il nuovo reparto sarebbe stato molto ridimensionato rispetto al RAO in quanto composto da soli tre operatori comandati da un tecnico-regista nonché caporeparto; avrebbe poi dovuto riprendere i territori dell'impero «sulla base degli ordini che verranno trasmessi dal Governo Generale al capo reparto». La gerarchia che si potrebbe definire artistica avrebbe così cambiato il suo vertice, non più il Comitato Tecnico interministeriale ma il governo coloniale. Il materiale ripreso sarebbe stato inviato a Roma per lo sviluppo delle pellicole: il negativo sarebbe rimasto a Roma ed archiviato mentre il positivo sarebbe stato subito re-inviato in colonia dove alcuni elementi scelti dell'USPAO l'avrebbero ri-selezionato e montato in via definitiva per essere finalizzato e distribuito.²⁵³ La convenzione del 1940 vedeva il Luce rinunciare a quella prerogativa d'indirizzo artistico e di finalizzazione del prodotto che negli anni

e che avrebbe valutato all'inizio di ogni esercizio di bilancio se finanziare il Reparto stesso; tuttavia avrebbe versato 500.000 a titolo di contributo.

²⁵¹ ASF, GPDCB, b. 250, f. "verbali CdA Luce", documento "Verbale della seduta del 16 novembre 1939.

²⁵² Cfr. ASL, fondo "Libri Verbali del CdA", verbale del 4 giugno 1940.

²⁵³ Cfr. ACS, PCM '34-'36, b. 2084, f. 17/7 n. 6643, sf. 52 "Impero d'Etiopia - Reparto fotocinematografico nelle terre dell'impero. Convenzione Governo Generale AOI - Luce", nota n. 97414 del 3 novembre 1937.

precedenti aveva strenuamente difeso, lasciando alle istituzioni coloniali la possibilità di orientare il lavoro e di scegliere eventualmente cosa far vedere nei filmati.²⁵⁴

L'arma più forte dalla patria alla colonia

La conclusione della travagliata vicenda del Reparto Luce Africa Orientale avvenne quindi a meno di un anno dalla perdita militare delle colonie italiane del Corno d'Africa per mano degli inglesi. La nuova strutturazione del Reparto inquadrata sotto il potere coloniale a partire dal 1940 non ebbe tempo, e forse neanche fu stimolata in tal senso, per poter produrre dei filmati che narrassero la vita dell'impero, argomento che decisamente non era più tra i più celebri nell'opinione pubblica italiana.

La ricostruzione storica svolta ha avuto un taglio particolare in quanto alla luce delle fonti esaminate sono emerse non tanto omogeneità piuttosto i tentativi di influenza, di negoziazione e di scontro che intercorsero tra i soggetti istituzionali coinvolti nella produzione cinegiornalistica: questi testimoniano ancora una volta le numerose anime ideologiche e politiche all'interno del fascismo, nonché 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 quello periferico. Inoltre, e da un punto di vista dell'interpretazione storico-culturale, questa mancanza di omogeneità nelle relazioni di potere deputate alla costruzione e alla rappresentazione dell'idea dell'impero fascista potrebbe essere interpretata come figlia di un discorso coloniale-identitario altrettanto frammentato e non omogeneo, che potrebbe essersi riflettuto nella produzione visuale che sarà analizzata alla luce di questa disomogeneità.

È interessante porre in rilievo il fatto che sebbene all'inizio della propria attività il RAO abbia goduto di ingenti risorse politiche e materiali, queste vennero lentamente a mancare nel corso degli anni: le vicende trattate in merito alla smobilitazione paventata da Giuseppe Croce e dal generale Gabba nella tarda primavera del 1936, l'azione continua di Girolamo De Bosdari culminata nella vicenda della Sezione fotografica dell'USPAO, le trattative lunghe ed estenuanti per la firma della Convenzione del 1940 sono i passaggi che testimoniano non solamente la citata dialettica istituzionale e le molteplici visioni sulla rappresentazione dell'impero in seno al fascismo, ma anche l'incapacità di sostenere una produzione propagandistica coloniale di Stato basata sullo sfruttamento commerciale dei prodotti visuali, testimonianza di un interesse via via minore del pubblico nei confronti delle cine-attualità sull'impero.

Nonostante queste numerose disomogeneità organizzative e contenutistiche i filmati dell'Istituto Luce divennero tra i principali componenti attivi nel processo d'immaginazione della guerra di conquista dell'impero, chiamati ad essere l'occhio *nella* guerra, e non solo *sulla* guerra: per questa ragione l'attività dell'Istituto fu concepita ed interpretata come soggetta a logiche più belliche che propagandistiche. La mobilitazione che il fascismo voleva provocare attraverso i filmati si basava sulla mobilità che l'azione del Luce aveva in colonia: il RAO seguì fisicamente la guerra, diventando esso stesso

²⁵⁴ Cfr. ACS, MINCULPOP, b. 72, f. 478 "Africa Orientale Italiana - propaganda", documenti "propaganda cinematografica in AOI" e "schema di convenzione".

parte attiva e permettendo agli spettatori in patria di conquistare idealmente l'impero stando comodi nelle loro poltrone dei cinema.²⁵⁵ Tuttavia questo rapporto tra mobilità dell'azione concreta e dei contenuti dei prodotti del Luce, e mobilitazione degli italiani venne meno nel momento in cui l'agenda imperiale in patria passò in secondo piano rispetto ad altre tematiche più attuali: per questa ragione pare interessante ora vedere come l'arma cinematografica sia stata predisposta per essere usata nello spazio coloniale. Legato a questo aspetto è di conseguenza l'analisi di un'altra attività peculiare che fu demandata al RAO ovvero la diffusione della cinematografia, per gli italiani e per gli africani, nell'AOI. Si è deciso di trattare questo aspetto in un paragrafo a parte sia per la corposità e l'originalità dell'argomento, sia perché nell'analisi di questa diffusione si iniziano a scorgere elementi discorsivi legati alla visione dell'alterità che saranno prope-
deutici e complementari all'analisi dei prodotti visuali.

²⁵⁵ Cfr. R. B. Ghat, *Italian fascism's empire cinema*, op. cit., pp. 62-64.

3.4 LA DIFFUSIONE DEL CINEMA IN AOI COME STRUMENTO DI DOMINIO COLONIALE

Il cinema nell'impero: discorsi e pratiche

Uno dei compiti principali affidati alla struttura propagandistica coloniale fascista era quello di diffondere contenuti italiani in Africa durante le fasi belliche, come fu ad esempio l'organizzazione della propaganda tra le truppe; ma una volta finita la guerra le istituzioni culturali dovevano incentivare anche quelle iniziative che attivamente avrebbero plasmato la società coloniale fascista. Così come in patria, anche in colonia il cinema si affermò rapidamente come mezzo di diffusione e svago tra i più diffusi per la comunità italiana ed per i sudditi coloniali.²⁵⁶ In riferimento a ciò in questo paragrafo si esaminerà un aspetto ancora quasi completamente ignorato dalla ricerca sul colonialismo italiano, ovvero quello della diffusione della cinematografia nelle terre dell'impero. Nell'affrontare questo argomento ci si soffermerà non solamente sulla ricostruzione pratica della diffusione delle pellicole cinematografiche gestita dal Reparto Africa Orientale del Luce e dall'Ufficio Stampa e Propaganda Africa Orientale sulla base delle direttive che ne disciplinarono l'attività, ma si analizzerà il *discorso razziale* che fu la fonte ispiratrice di queste direttive, in un continuo rimando tra elementi culturali, progetti e realizzazioni. Saranno in esaminate le tracce di questo discorso che emergono in particolare dai documenti prodotti dalle istituzioni coinvolte nonché dalla pubblicistica italiana di chiara ispirazione fascista in materia cinematografica, unitamente ad una prima comparazione del caso italiano rispetto alle modalità con le quali, negli stessi anni e in realtà geografiche vicine, l'impero inglese avviò degli esperimenti di diffusione cinematografica nelle sue colonie.

Sono pochissimi i lavori che hanno indagato nello specifico sulla diffusione della cinematografia come strumento d'intrattenimento ed educazione nelle colonie italiane;²⁵⁷ il tema sarà affrontato in questa sede non solo focalizzando l'attenzione sulla ricostruzione storica di uno strumento considerato dal fascismo parte attiva della costruzione della società imperiale: naturalmente, per gli attori incaricati di diffonderla, la propaganda cinematografica fu un'arma attiva di controllo sociale e d'educazione, ma proprio questi attori e le pratiche da essi poste in essere furono incardinate in convinzioni e cognizioni radicate nella mentalità del tempo che attivamente plasmarono la concretizzazione di queste attività; la comparazione con alcuni *case studies* britannici risulterà utile al fine di evidenziare continuità o discontinuità tra teorizzazioni e pratiche italiane ed estere. In questo senso emerge l'importanza di uno studio incentrato sulle modalità

²⁵⁶ Cfr. R. B. Ghiat, *Italian fascism's empire cinema*, Indiana University press, op. cit., p.55.

²⁵⁷ Cfr. S. Ambrosino, *Cinema e propaganda in Africa Orientale Italiana*, in *Ventesimo Secolo*, n.1 (1990), R. Ben Ghiat, *The Italian colonial cinema: Agendas and audiences*, in *Modern Italy*, v. 8, n. 1 (2010), pp. 49-63; R. B. Ghiat, *Italian fascism's empire cinema*, op. cit., pp. 43-77; L. Ellena, *Film d'Africa: film italiani prima, durante e dopo l'avventura coloniale*, Archivio nazionale cinematografico della Resistenza, Torino 1999.

con le quali il *discorso razziale* abbia potuto influenzare le pratiche culturali e politiche. Esaminando quelle che erano le idee e le statuizioni in merito all'utilizzo del mezzo cinematografico quale strumento per imporre una nuova coscienza razziale ed un modello sociale imperiale, emergerà il fatto che la segregazione culturale e fisica non era un mero risultato del volere politico che prese forma nelle rappresentazioni cinematografiche o nella fruizione delle stesse; piuttosto era riflesso di idee che si ritrovano anche in uno stadio antecedente alle politiche e di esse più vasto, contemporaneamente produttore e prodotto di pratiche coloniali razziali. In altri termini il progetto di diffusione culturale era razzista in maniera implicita, al di là dei suoi contenuti, in quanto il *discorso coloniale* precedette, determinò e risultò da queste pratiche.

Per approfondire come lo strumento cinematografico sia stato parte attiva e prodotto di questo discorso è necessario inquadrare, seppur brevemente, come il rapporto tra tecnologia "occidentale" ed impero d'oltremare sia stato studiato, al fine di meglio comprendere le modalità con le quali il potere dei dominatori cercava di imporre la sua realtà.

Tecnologia culturale e dominio dell'oltremare

Il rapporto tra tecnologia ed espansione coloniale è stato al centro del dibattito scientifico sull'interpretazione dei fattori che spinsero, dalla fine del XIX secolo, ad una nuova ondata di conquiste d'oltremare; in questa fase numerosi Paesi europei imposero un domino formale o informale su gran parte dell'Asia e dell'Africa. Nel dibattito storiografico si possono articolare delle posizioni a seconda del grado d'importanza attribuibile alla tecnologia e all'evoluzione industriale quali elementi che spinsero l'espansionismo fine ottocentesco.²⁵⁸ Ai fini del presente lavoro è tuttavia interessante notare come, dai primissimi anni Novanta del Novecento, la ricerca sul portato politico e culturale del colonialismo europeo abbia iniziato ad indagare sul rapporto tra imperi e tecnologia partendo da una diversa prospettiva analitica, ovvero di come la tecnologia sia stata usata dal potere coloniale per costruire la società d'oltremare, per governarla e in alcuni casi per tentare di modernizzare secondo i propri canoni i territori coloniali e i loro popoli.²⁵⁹ Una corrente di questi lavori indaga su come la superiorità tecnologica, intesa nelle sue declinazioni culturali, fu insita nel potere coloniale e parte attiva della sua costituzione e non semplicemente un fattore che l'avrebbe incentivato. Di conseguenza la costruzione dell'idea che la superiorità tecnologica fosse alla base del processo di civilizzazione per le colonie è anche essa meritevole di essere decostruita, in quanto la rappresentazione di una superiorità tecnica è anch'essa una pratica di dominio; ma l'elemento originale di questa analisi risiede nella valutazione non tanto, o non solamen-

²⁵⁸ Cfr. D. R. Headrick, *The Tools of Imperialism: Technology and the Expansion of European Colonial Empires in the Nineteenth Century*, in *The Journal of Modern History*, v. 51, n. 2 "Technology and War", (1979), pp. 231-263.

²⁵⁹ Cfr. B. S. Cohn, N. B. Dirks, *Beyond the Fringe: The Nation State, Colonialism, and the Technologies of Power*, in *Journal of Historical Sociology*, vol. 2, n. 1 (1988), pp. 224-229; N. B. Dirks, *Colonialism and Culture*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1992; G. Wright, *The Politics of Design in French Colonial Urbanism*, University of Chicago Press, Chicago 1991.

te, della costruzione delle rappresentazioni della superiorità tecnologica, ma soprattutto nell'indagine su come essa fosse usata attivamente quale strumento di conquista, di dominio, d'imposizione di nuovi modelli sociali e culturali.

Il cinema può a tutti gli effetti essere considerato una tecnologia culturale in grado di facilitare i progetti imperialisti non solo attraverso la diffusione dei contenuti in madrepatria al fine di una sensibilizzazione dei cittadini nei confronti delle tematiche coloniali; bensì esso, come si vedrà, fu strumento attivo per immaginare la società in colonia, in modo da poterne ridefinire identità razziali, ruoli sociali e geografie politiche attraverso le rappresentazioni visuali definite dal potere.²⁶⁰ Questo aspetto fu peculiare nel breve impero italiano, ma ampliando il campo d'indagine si può osservare che proprio negli anni tra il 1935 e il 1937 prese piede, nelle colonie inglesi dell'Africa meridionale, un interessante esperimento di cinematografia per africani, ovvero il "Bantu Educational Kinema Experiment - BEKE", che merita di essere analizzato per poter mostrare meglio come nella metà degli anni trenta alcune tematiche sull'utilizzo di una cinematografia utile al potere coloniale vennero sviluppate.²⁶¹

In questa breve digressione sul rapporto tra impero inglese e cinematografia per sudditi coloniali si farà riferimento nello specifico al caso africano,²⁶² che per ragioni storiche e culturali si presta più facilmente ad essere poi comparato con l'attività di diffusione cinematografica implementata nell'impero fascista. Prima del BEKE, dagli anni venti del Novecento, il Colonial Office britannico iniziò ad esplorare le implicazioni, in termini propagandistici, dell'uso del cinema per le popolazioni coloniali: nelle discussioni inglesi emerse da un lato il pericolo di proiettare dei filmati ritenuti non adatti ai colonizzati; dall'altro la prospettiva usare il cinema per promuovere quanto voluto dal potere coloniale era stimolante, e avrebbe permesso di rappresentare in un determinato modo l'economia e la società coloniale agli occhi dei sudditi.²⁶³ Nel gennaio 1927 vennero definiti i primi lineamenti per il cinema in colonia nel memorandum "Cinematographic films" del Colonial Office. Secondo Rosaleen Smith questo documento era abbastanza vago, ma subito il problema su cosa mostrare agli africani venne commisurato a quelli che venivano definiti «the special character and susceptibilities of the native people» e per questo si raccomandava una particolare attenzione al fine di evitare qualsiasi elemento che potesse suscitare percezioni razziali.²⁶⁴ Naturalmente si iniziò ad inquadrare il problema prestando particolare attenzione all'aspetto censorio delle pellicole destinate agli africani, partendo dalla convinzione che essi non fossero in grado di valutare completamente la finzione scenica.

²⁶⁰ Cfr. R. B. Ghiat, *The Italian colonial cinema: Agendas and audiences*, op. cit., p. 49.

²⁶¹ Cfr. G. Reynolds, *The Bantu Educational Kinema Experiment and the Struggle for Hegemony in British East and Central Africa, 1935–1937*, in *Historical Journal of Film, Radio and Television*, v. 29, n. 1 (2009), pp. 57-78; R. Smyth, *The Development of British Colonial Film Policy, 1927-1939, with Special Reference to East and Central Africa*, in *The Journal of African History*, vol. 20, n. 3 (1979), pp. 437-450.

²⁶² Per una panoramica sul cinema nelle colonie inglesi e francesi cfr. P. Chowdhry, *Colonial India and the Making of Empire Cinema*, Manchester University Press Manchester, 2000; D. Slavin, *Colonial Cinema and Imperial France (1919–39)*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2001.

²⁶³ Cfr. R. Smyth, *The Development of British Colonial Film Policy, 1927-1939...* op. cit., p. 437.

²⁶⁴ Cfr. *Ibidem*, p. 439

Testimonianza interessante in merito alle impostazioni teoriche che avrebbero dovuto orientare le politiche cinematografiche nelle colonie africane dell'impero britannico venne fornita dall'ex governatore dell'Uganda Sir Hesketh Bell, secondo il quale il cinema avrebbe dovuto ispirare rispetto per il governo imperiale nelle razze da lui definite "inferiori", e che quindi non si sarebbero dovuti mostrare ai popoli "primitivi" «demoralising films, representing criminal and immodest actions by white man and women».²⁶⁵ L'aspetto del pericolo di sminuire il prestigio dei coloni è una costante che si ritroverà spessissimo nel corso di questa trattazione.

Tuttavia, per quanto riguardava le teorizzazioni sull'uso del cinema come strumento attivo di dominio coloniale, in campo britannico si affermò gradualmente anche una concezione più incentrata sull'aspetto educativo in particolare in materia sanitaria e civile: si iniziarono a sondare le possibilità di utilizzare il cinema come strumento per educare "paternalisticamente" quelle che erano definite le «backward races». Questa concezione permise di superare la visione negativa che emerse in diversi ambienti coloniali inglesi in merito al cinema occidentale come potenziale mezzo che avrebbe sminuito il prestigio della razza bianca; in questo quadro si spiega la nascita, nel 1934, del "British Film Institute" e la conseguente valutazione della fattibilità di produrre pellicole educative *ad hoc* atte all'elevazione morale e sociale dei sudditi coloniali.

Un esempio divenuto realtà di queste concezioni sull'utilizzo del cinema nell'impero britannico fu appunto il BEKE - Bantu Educational Kinema Experiment -, indirizzato alle popolazioni della Rhodesia del nord sconvolte dal contatto con il capitalismo occidentale; questo, nell'Africa meridionale ricca di risorse minerarie, modificò profondamente gli assetti sociali dei popoli nativi che, secondo chi propose questo progetto, necessitavano di essere socialmente "riposizionati". Il cinema in questo caso venne visto come strumento educativo che si sarebbe servito di attori locali, indirizzato in maniera esclusiva alle popolazioni africane. L'iniziativa fu portata avanti da John Merle Davis e Alan Notcutt, che si interessarono per primi all'educazione per mezzo cinematografico delle popolazioni del Copperbelt: essi furono prima incaricati di stendere un *memorandum* e poi di implementare il BEKE per conto dell'International Missionary Council, il che spiegherebbe il carattere missionario e paternalista che tutta la vicenda ebbe. L'esperimento avrebbe valutato l'utilizzo del cinema come «an instrument for educational and cultural adjustment» e fu il prodotto della preoccupazione dei missionari in merito agli effetti negativi introdotti dallo sfruttamento capitalistico delle risorse minerarie della regione. Nell'analisi di Glenn Reynold emerge il fatto il BEKE fu sospinto dalla forza riconosciuta alla propaganda documentaristica che, in particolare nel caso sovietico, stava dando importanti risultati ed aveva una grossa risonanza: queste motivazioni, insieme alla convinzione che i popoli africani avrebbero assorbito tutto quanto sarebbe stato offerto loro, fecero decollare il progetto che tuttavia parve una risposta epi-

²⁶⁵ *Ibidem*, p. 440.

sodica a problemi localizzati, non tanto parte di una strategia più ampia di utilizzo del mezzo cinematografico come arma globale di educazione imperiale.²⁶⁶

Già dalle prime fasi d'implementazione del BEKE fu subito chiaro che esso venne concepito come uno strumento educativo per delle popolazioni che avrebbero apprezzato maggiormente la forma cinematografica rispetto a quella scritta per apprendere delle nozioni: venne assunto il fatto che gli africani privilegiavano le immagini, più elementari, rispetto all'insegnamento scritto e perciò ci si preoccupò di predisporre filmati con «suitable images that native[s] would be ready to look at».²⁶⁷ I film avrebbero avuto come materie trattate «sanitation, proper methods of cultivation, the dangers of superstition, etc», che avrebbero nascosto gli obbiettivi coloniali con allegorie africane, attraverso attori, scenari, narrative e linguaggi locali che dovevano far apparire i film naturali e non imposti dall'esterno.²⁶⁸

Molti dei film prodotti ebbero un tono narrativo-scientifico o presunto tale in quanto questo carattere era asservito alla costruzione del dominio imperiale; esempio di ciò era quanto affermava un filmato in merito alla creazione dell'universo per mano divina, in cui si affermò che Dio creò l'uomo bianco e quello nero: ad essi diede la possibilità di scegliere tra cinque doni. L'uomo nero avrebbe scelto la forza che gli avrebbe permesso di ottenere quanto avrebbe voluto; quello bianco invece avrebbe scelto come dono la saggezza tramite cui poi ottenne gli altri doni ovvero la salute, la prosperità e la felicità.²⁶⁹ Questo racconto mostra come la dicotomia della linea del colore definiva anche le caratteristiche umane, con la saggezza e la prosperità - e l'implicita maggiore intelligenza - che contraddistinguevano l'uomo bianco rispetto alla forza fisica tipica dell'uomo nero. Da queste considerazioni emerge che sia nei contenuti che nell'organizzazione della cinematografia per africani si ritrovarono elementi chiaramente razziali che erano insiti nel progetto di dominio coloniale, elementi che tuttavia cercano di avvicinarsi alla realtà locale per meglio controllare il processo di ridefinizione sociale ed identitario operato dal potere coloniale.

Il BEKE fu uno dei primissimi esperimenti di cinematografia coloniale “on the spot” che rifletteva quel *discorso razziale* e per certi versi lo rendeva ancora più subdolo; sebbene ammantata di intenti educativi e d'elevazione sociale e morale, la scelta di utilizzare attori e scene africane era determinata dalla necessità di rendere ancora più

²⁶⁶ Cfr. G. Reynolds, *The Bantu Educational Kinema Experiment and the Struggle for Hegemony in British East and Central Africa, 1935-1937*, op. cit., p. 58.

²⁶⁷ Articolo di Leslie Alan Notcutt, apparso nella rivista *Tropical Life* e conservato nel Public Record Office, CO323/1253/5, citato da *ibidem*, p. 60.

²⁶⁸ John Merle Davis ed Alan Notcutt scrissero nel *memorandum* sul funzionamento del BEKE che «Since the actors would be native, the speech native, the setting and motifs Native, the lessons they are to derive from the films would come naturally and not from without as something imposed by the foreigner», cfr. *Ivi*.

²⁶⁹ Nel filmato si dice che Dio dopo aver creato la flora e la fauna creò le *razze bianche e nere* «Then at last God made man. God made the black man and the white man. [...] Five gifts were offered these men for them to choose one. The gifts were health, prosperity, happiness, strength and wisdom. Black hand reaches out and takes fourth gourd. The black man chose strength. He said that with strength he could have all he wished for. White hand reaches out and takes the fifth gourd, and as he takes it the other three gourds vanish. The white man chose wisdom for with wisdom he also had health, prosperity and happiness».

efficace l'opera di dominio culturale dei sudditi coloniali. In generale tuttavia l'attività del BEKE fu contraddistinta dalla costante carenza di fondi che non portò ad una sua stabilizzazione, complici anche le critiche per una produzione carente e poco efficace; tra mille difficoltà il progetto riuscì ad operare per soli due anni, dal 1935 al 1937.

La seconda metà degli anni trenta fu comunque un periodo fertile in cui vennero investigate e sfruttate le potenzialità della cinematografia quale strumento di immaginazione e concretizzazione del potere imperiale: sempre in campo britannico nel 1936 S. A. Hammond propose la creazione di una "Colonial Film Unit" che nelle sue intenzioni avrebbe dovuto contribuire ad educare i sudditi alla cittadinanza dell'impero, unità che iniziò la propria attività nel 1939.²⁷⁰ Secondo Hammond il cinema commerciale di stampo hollywoodiano avrebbe contribuito a peggiorare le relazioni razziali, da qui la necessità di una produzione che potesse mostrare la vera faccia dell'occidente ma anche restituire un'immagine più veritiera dei "natives", secondo lui rappresentati come «creatures of odd appearance, quaint customs, insanitary habits and peculiar dances, in an aura of picturesque barbarism»; questi film sarebbero dovuti essere patrocinati dal Colonial Office, o dal governo britannico oppure dai vari governi coloniali locali.²⁷¹ In realtà il coinvolgimento diretto del governo coloniale fu limitato, anche negli anni successivi; un esempio significativo di questo impegno fu il film "Men of Africa" del 1938 nel quale si usò del materiale girato nell'Africa sud-orientale per mostrare come il governo britannico avesse portato la pace ed un miglioramento delle condizioni di vita degli africani. Nell'analisi di Rosaleen Smyth comparando questo film e la vicenda del BEKE si ha prova di come la cinematografia educativa per i sudditi trovò difficoltà nell'affermarsi, al contrario fu facile finanziare quei progetti che strenuamente difendevano l'impero tra le popolazioni d'oltremare ed in patria.²⁷²

Alla base dei progetti BEKE e della Colonial Film Unity c'era un intento educativo unito al costante richiamo ai pericoli che la cinematografia occidentale, se non controllata, avrebbe potuto causare nelle popolazioni africane.²⁷³ L'intento educativo era ponderato alla luce del pericolo del disordine sociale causato dal contatto non controllato con la cultura occidentale, ed in questo senso la pratica cinematografica per gli africani può essere ulteriormente letta come un fattore ordinatore della società coloniale e riproduttore del dominio europeo, nonché come riflesso del timore di una società europea privata dei suoi riferimenti tradizionali.

Del BEKE si parlò anche nella stampa cinematografica italiana: il settimanale "Cineomnia" lo descrisse come un esperimento che avrebbe avuto «grandi ripercussioni

²⁷⁰ <http://www.colonialfilm.org.uk/production-company/colonial-film-unit>

²⁷¹ Cfr. R. Smyth, *The Development of British Colonial Film Policy, 1927-1939...* op. cit., p. 447 che cita un documento conservato al National Archive - Kew Gardens di Londra, Colonial Office 323/1356/I405/6, Hammond, "Proposal for a Colonial Film Unit", Dominions, India and Colonies Panel of the B.F.I., 6 March 1936, Agenda: Item 4.

²⁷² Cfr. *Ibidem*, p. 449.

²⁷³ Cfr. C. Ambler, *Popular Films and Colonial Audiences: The Movies in Northern Rhodesia*, in *The American Historical Review*, v. 106, n. 1 (2001), p. 91.

per i popoli dell’Africa» in quanto avrebbe potuto aiutare gli africani «ad adattarsi alle nuove condizioni di vita dovute all’industrializzazione di questo continente».²⁷⁴

L’esperienza cinematografica e l’immaginazione della società coloniale

La digressione su come la potenza coloniale inglese abbia trattato, limitatamente al caso dell’Africa meridionale, la questione sulla cinematografia nelle terre del suo impero dimostra come l’aspetto visuale era parte attiva nella costruzione della società coloniale, e in questo senso ebbe un ruolo peculiare in quanto avrebbe facilitato il percorso educativo dei sudditi coloniali cercando di imprimere loro un nuovo quadro cognitivo ridefinito costantemente ed organicamente dai dominatori. Questi, attraverso le immagini, rappresentavano la sua nuova società imperiale attraverso una produzione cinematografica che nella sua organizzazione e nei suoi contenuti doveva riflettere il dominio e le concezioni razziste. Si è già sottolineata l’importanza che l’aspetto visuale ha avuto nella definizione dell’ideologia fascismo, che attraverso le proprie rappresentazioni non solo rifletteva ma soprattutto articolava il suo potere nel contatto con la società italiana. Per quanto concerne la società imperiale italiana, il contatto tra potere e individui, che fossero essi coloni o colonizzati, doveva essere inquadrato nella relazione tra dominatori e dominati, relazione questa che andava costantemente definita e ridefinita attraverso tutti gli spazi culturali disponibili, e il cinema fu uno di questi. Pare quindi necessario, prima di analizzare i prodotti visuali cinegiornalistici che mostravano e costruivano le immagini dell’impero del fascismo, studiare le modalità di diffusione degli stessi e in generale dei prodotti cinematografici nel contesto stesso che essi erano chiamati a rappresentare ovvero la società coloniale.

La relazione tra cinema e colonialismo non riguarda esclusivamente le modalità con cui i prodotti visuali rappresentarono l’impero, ma anche come questo spazio, nella sua triplice declinazione fisica, sociale e culturale, venne immaginato e utilizzato per evidenziare le gerarchie razziali e di genere: ciò può essere definita come l’*esperienza cinematografica coloniale*. L’indagine sulla diffusione del cinema in AOI riguarda il modo con cui si strutturò il rapporto tra il *visuale* e *coloniale* all’interno del discorso sull’alterità fascista, e su come il cinema possa aver legittimato e riprodotto categorie sessuali, sociali, politiche immaginate per la madrepatria riadattandole per il pubblico coloniale e svolgendo così la sua funzione educatrice/ordinatrice che diveniva ancora più esplicita nel contesto di popolazioni considerate inferiori.

La tecnologia cinematografica doveva fornire l’ennesima dimostrazione di una superiorità che impressionava gli africani, ponendoli in soggezione e persuadendoli al fine di instillare in loro la convinzione che ribellarsi contro un potere manifestamente superiore era impossibile.²⁷⁵ Il cinema in colonia era di conseguenza inteso come strumento attivo di articolazione del potere fascista, aveva una funzione pedagogica e di diffusione culturale, un’arma che doveva arrivare dove le armi belliche non potevano ope-

²⁷⁴ Cfr. *Aspetti sociali del cinema educativo*, in *Cineomnia*, n. 18, 1935, p. 5.

²⁷⁵ Cfr. R. B. Ghiat, *The Italian colonial cinema: Agendas and audiences*, op. cit., p. 56.

rare ovvero nelle coscienze dei colonizzati e dei coloni. L'esperienza cinematografica coloniale, nei suoi contenuti e nella sua fruizione, fu intesa come creatrice di spazi entro cui gli individui potevano vedere il proprio ruolo nel nuovo impero del fascismo. Queste considerazioni sono chiara derivazione della visione globale sull'intrattenimento cinematografico, *l'arma più forte* come la definì il duce, che il fascismo ebbe.

Nel precedente paragrafo si è osservato che la cinematografia fu elemento importante d'intrattenimento per le truppe e in genere per gli italiani presenti in colonia: Salvatore Ambrosino ha esaminato nello specifico le politiche concernenti la distribuzione dei film, i loro contenuti, le statistiche sui film proiettati.²⁷⁶ L'amministrazione coloniale fu da subito preoccupata in merito a cosa far vedere agli africani e in questo senso la questione concerneva aspetti politici, psicologici ed artistici. I film proiettati dovevano non solo mostrare la superiorità italiana, ma anche impedire qualsiasi immedesimazione con i caratteri bianchi in modo da evitare che ciò portasse alla rivolta;²⁷⁷ per questa ragione nello studio delle dinamiche che portarono all'organizzazione della diffusione del cinema in colonia si possono scorgere chiaramente tracce del discorso razziale che orientò il rapporto tra italiani e africani, nonché alcune specificità del modello coloniale fascista che si tentò di implementare durante gli anni dell'AOI.

La conquista dell'AOI: prime teorie della cinematografia nell'impero

L'organo addetto a sovrintendere all'organizzazione della cultura in colonia era l'Ufficio Stampa e Propaganda in Africa Orientale, che già dall'estate 1935 per tramite del suo direttore Raffaele Casertano iniziò a definire le linee guida generali per quanto concerneva anche l'attività cinematografica: l'USPAO si sarebbe occupato della propaganda tra gli operai e le truppe, della diffusione della stampa e delle altre forme di promozione culturale.²⁷⁸ La propaganda cinematografica in questa fase non venne disciplinata nello specifico, anche se nell'ottobre 1935 il commercio dei film iniziò ad essere irregimentato e controllato dall'Alto Commissariato.²⁷⁹ Si parlò poi di propaganda per mezzo di altoparlanti da applicare anche agli aeroplani in modo da offrire «un mezzo dinamico per impressionare, nel senso da noi voluto, le popolazioni etiopiche» anche nei territori più lontani dalle azioni militari, allo scopo di favorire una più facile conquista.²⁸⁰

²⁷⁶ Cfr. S. Ambrosino, *Cinema e propaganda in Africa Orientale*, in (a cura di) L. Ellena, *Film d'Africa, film italiani prima, durante e dopo l'avventura coloniale*, Archivio nazionale cinematografico della Resistenza, Torino 1999, pp. 253-269.

²⁷⁷ *Ibidem*.

²⁷⁸ Cfr. ACS, MINCULPOP, b. 115, f. "Ufficio Stampa e Propaganda in AOI - Organizzazione attività", telegramma n. 8450 del 4 luglio 1935 inviato da Raffaele Casertano a Galeazzo Ciano.

²⁷⁹ Come testimoniato dal telegramma n. 11795 inviato da Luigi Freddi a Raffaele Casertano il 14 ottobre 1935 in cui Freddi scrisse «prego comunicarmi se Ufficio Stampa AO provvede direttamente inviare film italiani anche in Somalia», conservato in ACS, MINCULPOP, b. 47, f. 289 "Telegrammi in partenza - AO".

²⁸⁰ Cfr. ACS, MINCULPOP, b. 72, f. 1710.1 "Africa Orientale Italiana - Propaganda", documento firmato da Raffaele Casertano "Compiti della stampa e propaganda in Etiopia": il documento non ha una data precisa, ma s'intuisce da diversi elementi - tra gli altri il fatto che non era stata ancora presa la capitale etiopica, ma che ci si accingeva a farlo - che potrebbe essere stato prodotto tra febbraio e marzo 1936.

La conquista dello spazio tramite le manifestazioni culturali italiane è un concetto che orienterà anche la disciplina della cinematografia per gli africani, unito al riferimento all'*impressionare* gli etiopici che è chiaro segnale della volontà di costruire una superiorità che depotenziasse ogni idea di resistenza e di uguaglianza. Questa considerazione era motivata dall'implicita affermazione del fatto che gli africani non erano in grado di discernere la superiorità tecnologica da quella umana: la prima rifletteva l'altra in maniera per essi insormontabile.

La nascita del Reparto Africa Orientale dell'Istituto Luce avvenne con il preciso intento di coordinare il momento di ripresa cinematografica sull'impresa imperiale, ma anche con l'obbiettivo di centralizzare qualsiasi attività coloniale futura legata alla cinematografia e in particolare alla distribuzione di pellicole prodotte da privati e dei documentari e cinegiornali dell'Istituto Luce. Tuttavia l'urgenza bellica mise in secondo piano quest'ultimo aspetto, che venne sviluppato a partire dalla tarda primavera del 1936.

In linea generale la propaganda a mezzo di proiezioni era quindi un settore importante tutto da organizzare: secondo quanto affermato dal direttore dell'USPAO Casertano nel 1935 la proiezione avrebbe dovuto avere legende in lingua amharica e tigrina,²⁸¹ sarebbe dovuta essere diffusa nei centri maggiori e in quelli minori si sarebbe dovuta pubblicizzare con anticipo; si ipotizzò il massimo sviluppo, attraverso i carri sonori, dei «documentari Luce sugli avvenimenti italiani ed anche con documentari espressamente allestiti per quelle popolazioni».²⁸² In un articolo apparso nella rivista "Lo Schermo" nel luglio 1936 Giuseppe Croce, fino a poche settimane prima capo del Reparto Africa Orientale dell'Istituto Luce, scriveva che la colonna autonoma del RAO seguì le truppe nell'avanzata con sette automezzi compreso il camion di proiezione sonora che durante la campagna militare aveva fornito spettacoli cinematografici alle truppe; tuttavia si pensò che il Reparto avrebbe potuto raggiungere «nuove mete in considerazione del contributo morale che esso apportava» riferendosi all'utilizzo degli autocinema per la diffusione della cultura italiana nell'impero.²⁸³

La definizione dell'attività degli spettacoli itineranti fu un tema che si ritrovò costantemente durante gli anni dell'impero fascista, tuttavia fu tra il 1936 e il 1937 che l'argomento venne trattato in maniera più approfondita, complice anche il quadro generale di ridefinizione delle funzioni di propaganda cinematografica tra USPAO e RAO che emerse una volta conquistata Addis Abeba, e di cui si è discusso nel precedente paragrafo. In questo senso nel luglio 1936 Girolamo De Bosdari, reggente dell'Ufficio Stampa e Propaganda in AOI, specificò quelli che erano i compiti dell'Ufficio da lui guidato: per quanto riguardava la propaganda cinematografica egli affermò la dipendenza del RAO dal suo ufficio, che avrebbe dovuto avere il controllo dei servizi fotografici e cinematografici e la facoltà di emanare direttive per l'impiego; nello specifico per

²⁸¹ In realtà raramente questa traduzione simultanea fu realizzata, cfr. R. B. Ghiat, *The Italian colonial cinema: agendas and audiences*, op. cit., p. 59.

²⁸² *Ivi*.

²⁸³ G. Croce, *In AO con il Reparto fotocinematografico dell'Istituto Nazionale Luce*, in *Lo schermo*, n. 7, luglio 1936.

quanto riguardava la propaganda interna egli specificò che sarebbero dovute essere «prodotte e diffuse riprese di propaganda circa l'opera che noi svolgeremo a favore degli indigeni mettendo soprattutto in rilievo la differenza di vita e condizioni prima e dopo la conquista italiana. Dette pellicole cinematografiche dovranno essere proiettate all'aperto, gratuitamente, agli indigeni nei principali centri della colonia».²⁸⁴ A differenza di esperimenti di cinema destinato ai sudditi coloniali implementati da altre potenze europee, come il contemporaneo “Bantu Educational Kinema Experiment” inglese, nelle intenzioni italiane l'aspetto educativo e d'elevazione era quasi completamente assente se non in qualche generico richiamo; anzi dalle gerarchie coloniali il cinema veniva visto come ulteriore legittimazione del dominio imposto con la forza che non prevedeva nessun percorso d'elevazione umana se non quello che avrebbe creato perfetti sudditi coloniali e una società ordinata e gerarchica. Le pellicole e la loro diffusione avrebbero così accentuato le differenze razziali che sarebbero volute essere implementate in colonia, educando alla subalternità.

Per svolgere in concreto questi compiti di diffusione culturale per mezzo di proiezioni De Bosdari richiese che venissero inviati autocinema sonori da usare tra le popolazioni etiopiche, facendo riferimento all'efficacia di tali spettacoli svolti durante l'avanzata militare.²⁸⁵ In merito a questa efficacia indiscussa il giornalista Vero Roberti scrisse che le proiezioni all'aperto impressionavano in maniera notevole gli africani: in un caso in particolare questi rimasero sconvolti da un documentario sonoro del Luce sulle armi navali, tanto che «si creò ad un certo punto un panico generale fra gli indigeni che abbandonarono il campo, gridando come ossessi, dileguandosi nella boscaglia» ed essi «scomparvero tutti terrorizzati». La proiezione avrebbe provocato addirittura la sottomissione del capo Abagarò della tribù locale: secondo Roberti «la causa di quella improvvisa sottomissione, veramente inaspettata dalle autorità militari, bisogna trovarla nella larghissima eco cinematografica» che il filmato avrebbe avuto.²⁸⁶ Da questo racconto emerge come la visione della cinematografia itinerante si avvicinasse a quello di una conquista dello spazio coloniale con modalità quasi militari. Data questa convinzione si capirebbero le richieste che dalla colonia venivano inoltrate a Roma per potenziare questo strumento. Per assecondare queste richieste ed aumentare la frequenza degli spettacoli itineranti Paulucci di Calboli scrisse ai principali gruppi industriali italiani «che più hanno lavorato per conto del R. Governo nell'occasione della Guerra per la conquista dell'impero», affinché fornissero le risorse per acquistare gli autocinema. A questa richiesta risposero subito in maniera affermativa i presidenti Giovanni Agnelli per la Fiat e Alberto Pirelli per la Pirelli; altre ditte fornirono dei componenti e altre invece temporeggiarono o rifiutarono l'invito per ragioni economiche. Di Calboli affermò che i nuovi

²⁸⁴ Cfr. ACS, MINCULPOP, b. 115, f. “Ufficio Stampa e Propaganda in AOI - Reparto Fotocinematografico Luce”, promemoria di De Bosdari sulle attività future dell'USPAO, n. 1687 del 20 luglio 1936, inviato al Ministro della Stampa e Propaganda.

²⁸⁵ Cfr. ACS, MINCULPOP, b. 115, f. “Ufficio Stampa e Propaganda in AOI - Reparto Fotocinematografico Luce”, telegramma n. 1874/6/7 del 4 agosto 1936, inviato al Ministro della Stampa e Propaganda.

²⁸⁶ Cfr. V. Roberti, *Lo schermo e gli indigeni. Le corazzate con le rotelle*, in *Lo Schermo*, n. 4 (1938), p. 26.

autocinema sarebbero stati pronti per i primi mesi del 1937, così il numero totale degli automezzi per le proiezioni sarebbe salito a sei o sette, da distribuire fra i vari Governatorati nella misura di uno ciascuno. Per quanto riguardava la gestione dei mezzi e il servizio pratico delle proiezioni il presidente del Luce affermò che le modalità sarebbero state definite nei mesi successivi.²⁸⁷ In effetti dalle fonti documentarie analizzate si deduce che passarono diversi mesi prima che il servizio venisse implementato con una certa frequenza e organicità.

Il cinema di Stato in AOI: i primi passi

Se durante la campagna militare il problema delle proiezioni per gli etiopici fu regolato in maniera che si può definire residuale rispetto all'attività effettuata per le truppe al fronte, con la conclusione delle operazioni belliche la questione richiese di essere disciplinata in maniera più organica, comprendente non solo gli spettacoli itineranti ma anche il mercato cinematografico per i teatri stabili destinati agli africani: negli interstizi di questa attività regolativa si scorgono idee sull'alterità che possono spiegare ancora meglio l'immaginazione della società coloniale fascista. In questo senso, ad esempio, la segregazione fisica da raggiungere nei cinema non era altro che il riflesso del requisito principale che fu chiamato ad ordinare la società coloniale italiana,²⁸⁸ a propria volta figlio di un discorso razziale che prendeva forma nelle pratiche culturali. Esempio di ciò fu quanto scrisse Catalano Gonzaga, successore di De Bosdari, in merito agli spettacoli cinematografici in colonia dove si sarebbero dovuti «evitare in modo assoluto gli spettacoli misti - bianchi e neri - sia per evitare la promiscuità, sia perché vi sono pellicole che è inopportuno siano date in visione ai negri mentre d'altra parte questa non è una buona ragione per privarne i bianchi», confermando l'attenzione sempre crescente per la separazione razziale sfociata nelle misure legislative segregazioniste del 1937.²⁸⁹ Quest'aspetto richiama da vicino quanto avvenne in Sudafrica e nella Rhodesia del nord negli stessi anni, in cui divenne una convenzione che gli africani non venissero ammessi nei cinema degli europei, e dove venne strutturata una triplice forma di censura: per eu-

²⁸⁷ Cfr. ACS, MINCULPOP, b. 115, f. "Ufficio Stampa e Propaganda in AOI - Reparto Fotocinematografico Luce", lettera n. 2493 del 7 dicembre 1936, inviato al Ministero delle Colonie e per conoscenza al Ministro della Stampa e Propaganda.

²⁸⁸ Su questo aspetto cfr. le Direttive del ministro Lessona al viceré Rodolfo Graziani, datate 5 agosto 1936, in cui si legge che «La razza bianca deve imporsi per superiorità affermata non pure assiomaticamente, ma praticamente [...] Soltanto ci si confonde con chi ci assomiglia, da ciò la necessità di mantenere netta separazione fra le due razze bianca e nera; ciò non significa spregio ed umiliazione dei neri, significa invece differenziazione tra gli uni e gli altri. [...] Nell'AOI i bianchi devono condurre vita nettamente distinta da quella degli indigeni. Codesto governo generale disporrà pertanto: a) che si arrivi gradualmente a tenere separate le abitazioni dei nazionali da quelle degli indigeni; b) che sia evitata ogni familiarità tra le due razze; c) che i pubblici ritrovi frequentati da bianchi non siano frequentati dagli indigeni; d) che sia affrontata con estremo rigore - secondo gli ordini del duce - la questione del 'madamismo' e dello 'sciar-muttismo'», direttive tratte da G. Rochat G., *Il colonialismo italiano*, Loescher, Torino 1988, pp. 188-189.

²⁸⁹ Sul tema della segregazione razziale cfr. G. Barrera, *Sessualità e segregazione nelle terre dell'Impero*, in (a cura di) R. Bottoni, *L'impero fascista. Italia ed Etiopia (1935-1941)*, Il Mulino, Bologna 2008; G. Barrera, *Patrilinearity, race and identity*, in (a cura di) R. B. Ghat, M. Fuller, *Italian colonialism*, Palgrave-Macmillan, New York 2005; G. Stefani, *Colonia per maschi. Italiani in Africa Orientale: una storia di genere*, Ombre Corte, Verona 2007; M. Strazza, *Faccetta nera dell'Abissinia. Madame e meticci dopo la conquista dell'Etiopia*, in *Humanities*, n. 2, giugno 2012.

ropei, per non europei, per nativi.²⁹⁰ Il cinema poteva diventare uno *spazio della promiscuità* nella sua fruizione e nei suoi contenuti, e avrebbe potuto illanguidire quelle che erano le concezioni gerarchiche di razza e genere che avrebbe dovuto ordinare l'impero fascista;²⁹¹ in questo senso si comprenderebbe quanto scritto in un articolo apparso nella rivista "Lo schermo" nel giugno 1936 in cui si sentenziò che la fruizione del cinema in colonia e le pellicole in questo caso destinato agli italiani, avrebbero dovuto creare la confidenza tra gli italiani e l'Etiopia in modo che i coloni non partissero come emigranti solitari ma conducendo con se, come cosa logica e naturale, le proprie mogli e i figli al fine di evitare «la piaga delle madame e dei meticci ed ogni contatto con le popolazioni indigene che possa risolversi in una diminuzione del nostro prestigio».²⁹² Di conseguenza la segregazione doveva essere un aspetto che doveva ispirare sia la separazione "fisica" nello spazio cinematografico sia quella che si potrebbe definire "contenutistica". In base a questa duplice separazione fisica e contenutistica venne ipotizzato e poi concretizzato lo sviluppo di spettacoli esclusivamente per gli africani, nonché un percorso mirato a censurare attentamente le pellicole destinate alla colonia.

Nel caso italiano, secondo quanto affermato da Gonzaga, tutte le pellicole da dare in visione agli africani sarebbero dovute o essere opportunamente censurate in Italia in base a criteri segnalati dal Ministero delle Colonie, oppure la censura avrebbe dovuto operare direttamente in AOI ed essere esercitata dall'USPAO. Il giornalista Maurizio Rava a tal proposito scrisse che, al fine di evitare ogni possibile promiscuità razziale, sarebbe stato necessario predisporre una doppia censura, in patria ed in colonia in quanto «l'influsso esercitato dalla proiezione cinematografica sugli indigeni, per tutto, e per ciò che riguarda il prestigio della razza dominatrice, è enorme»;²⁹³ era proprio la potenza attribuita al cinema unita alla concezione degli africani come persone non in grado di afferrarne la possibile finzione che spinse a considerare la necessità di predisporre con cura il momento censorio e la diffusione delle pellicole private nelle terre dell'impero, timore questo presente anche in ambito britannico.²⁹⁴

Un esempio di come la censura filmica funzionò si ha nel caso del film "La croce del sud" di Guido Brignone: il film in oggetto fu prodotto durante la campagna anti-madamato portata avanti nel discorso pubblico e in quello normativo nel 1937. La protagonista Mailù, secondo Ruth Ben Ghiat, incarnava le caratteristiche della minaccia all'ordine gerarchico coloniale poiché era una prostituta meticcica, carica di magnetismo e di fascino, sintesi di tutte le minacce di disordine sessuale e razziale che il fascismo stava combattendo. Questo film rappresentava un pericolo per il prestigio degli italiani, che sarebbe potuto essere messo in discussione agli occhi dei sudditi coloniali.²⁹⁵ Per

²⁹⁰ Cfr. R. Smyth, *The Development of British Colonial Film Policy, 1927-1939...* op. cit., p. 440; C. Ambler, *Popular Films and Colonial Audiences: The Movies in Northern Rhodesia*, op. cit., p. 88.

²⁹¹ Cfr. R. Ben Ghiat, *Envisioning modernity: desire and discipline in the Italian fascist films*, op. cit., pp. 109-144.

²⁹² L. Ferretti, *Il cinema per l'impero*, in *Lo schermo*, n. 6, 1936, p. 12.

²⁹³ M. Rava, *I popoli africani davanti allo schermo*, articolo apparso nella rivista *Cinema*, n. 1, 1936, p. 9.

²⁹⁴ Cfr. R. Smyth, *The Development of British Colonial Film Policy, 1927-1939*, op. cit., p. 438; C. Ambler, *Popular Films and Colonial Audiences: The Movies in Northern Rhodesia*, op. cit., p. 86.

²⁹⁵ Cfr. R. B. Ghiat, *Envisioning modernity: desire and discipline in Italian fascist films*, op. cit., p. 138.

questa ragione venne ritenuto inadatto alla visione e quindi non trasmesso nel governatorato dell'Eritrea secondo un ordine del suo governatore Cerulli.²⁹⁶

La censura, in questo caso ed in generale, era solamente successiva alla produzione filmica nel senso che, in assenza di filmati prodotti esclusivamente per gli africani, sia da Roma che dai vari governi coloniali si intervenne vietando la programmazione di spettacoli ritenuti non adatti al pubblico dei sudditi coloniali.

Progetti sulla diffusione delle pellicole nell'impero

Nell'Africa Orientale Italiana il mercato cinematografico pubblico sarebbe dovuto essere gestito dal RAO: nel luglio 1936 il consiglio d'amministrazione dell'Istituto Luce dichiarò che entro poco tempo si sarebbero installate nell'Africa italiana sia un'agenzia Luce che una Enic per la distribuzione delle pellicole cinematografiche.²⁹⁷ Anche in colonia le pellicole contenenti i cinegiornali Luce erano soggette ad un particolare tariffario per il noleggio: nel 1937 vennero incaricati Ettore Juliani per il territorio di Addis Abeba ed Eugenio Sangiovanni per il territorio del governatorato dell'Eritrea; per ogni pellicola l'esercente privato o l'ente pubblico che le noleggiava doveva corrispondere delle provvigioni aggiuntive a seconda della distanza dalla sede del noleggio,²⁹⁸ fattore questo che alimentò le già citate critiche sull'attenzione eccessiva riservata dal Luce agli aspetti commerciali della sua attività in Africa.²⁹⁹ In effetti, ancora nel 1939 l'attività del Luce nelle terre dell'impero veniva vista da alcuni come «puramente commerciale, che si limita alla distribuzione, a titolo oneroso, delle pellicole ai vari cinematografisti cittadini. Finché non ci sarà un reparto "riprese" il Governo non ha alcun motivo per pagare le spese».³⁰⁰

²⁹⁶ Cfr. MAE, Archivio Eritrea, b. 1008, f. "commissione per lo spettacolo - cinematografisti", sf. "disposizioni per le proiezioni dei film", telegramma n. 912 del 30 gennaio 1939 inviato dal governatore dell'Eritrea Cerulli.

²⁹⁷ Cfr. ASF, GPDCB, b. 250, f. "Verballi CdA Luce", verbale della seduta del 7 luglio 1936.

²⁹⁸ Cfr. ASF, GPDCB, b. 250, f. "Verballi CdA Luce", seduta del 31 marzo 1937 in cui si specificò che le provvigioni sarebbero dovute essere « a) Juliani Ettore: noleggi effettuati nella zona dipendente da Addis Abeba, che comprendeva i centri di comunicazione situati sulle vie di comunicazione da Addis Abeba, Dessié - Addis Abeba, Assab - Addis Abeba, Dire Daua confine Gibuti, Addis Abeba - Harrar: 1% sul noleggio dei Giornali Luce 4% sul noleggio documentari e cortimetraggi Luce e di altre pellicole in genere. b) noleggi effettuati dai nuclei del Reparto esistenti negli altri Governatorati dell'Impero, Mogadiscio escluso: 0,25% sul noleggio dei Giornali Luce, 0,50% sul noleggio dei documentari e corti metraggi Luce e di altre pellicole in generale.

Per Sangiovanni Eugenio - 1% sul noleggio dei Giornali Luce; 1,50% sul noleggio dei documentari e corti metraggi Luce e di altre pellicole in generale».

²⁹⁹ Cfr. ACS, MINCULPOP, b. 115, "Ufficio stampa e propaganda in AOI - Reparto fotocinematografico Luce", telegramma n. 449 del 23 febbraio 1937, Catalano Gonzaga ad Alfieri, quando affermò che il Luce, percependo una percentuale sul noleggio delle pellicole, stava concentrando la sua attenzione prevalentemente sull'aspetto commerciale e scarsamente sulla promozione dell'impero fascista e delle sue risorse. Secondo Gonzaga «il Reparto Foto-cinematografico Luce AOI è la favola di tutto l'Impero e non da oggi [...] la disorganizzazione dei suoi servizi ha raggiunto proporzioni iperboliche».

³⁰⁰ Cfr. MAE, Archivio Eritrea, b. 1008, f. "Nucleo per l'Eritrea dell'Istituto Luce - Organizzazione generale - Personale - Materiale", sf. 223 "Istituto Nazionale Luce: Eritrea, organizzazione generale - personale", promemoria al tenente Vladimiro Bartoletti scritto da Ernesto Sangiovanni, in riferimento alla richiesta avanzata dal RAO affinché il Governo Generale dell'AOI pagasse le spese per i servizi di diffusione delle pellicole cinematografiche tramite gli autocinema.

L'Ufficio Stampa Africa Orientale, sempre nell'intenzione di centralizzare ogni attività propagandistica in colonia, si sarebbe riservato la prerogativa di gestire il lavoro pratico in merito alla diffusione delle pellicole e soprattutto avrebbe potuto controllare i programmi cinematografici nelle sale e per gli autocinema, al fine di disporre l'eventuale censura per i programmi destinati alle persone africane.³⁰¹ In realtà questa regolamentazione venne effettuata solo con la stipula della convenzione tra l'Istituto Luce ed il Governo Generale nel 1940; nell'autunno del 1937, in una riunione sull'attività dell'USPAO tenuta presso il Ministero dell'Africa Italiana a cui parteciparono i rappresentanti dello stesso, del Ministero della Cultura Popolare e dell'Ufficio Stampa e Propaganda Africano si disse che l'attività delle sale cinematografiche non era ancora soggetta a nessuna disciplina, mentre il noleggio delle pellicole mancava di qualsiasi organizzazione; conseguenza di ciò era l'apertura di sale cinematografiche nello stesso centro in un raggio di un centinaio di metri come ad Addis Abeba.

Sarebbe stato così necessario disciplinare le nuove aperture e i noleggi, nonché evitare «la promiscuità tra spettatori nazionali ed indigeni e proiettare per gli indigeni, in appositi locali, soltanto film documentari».³⁰² In questo senso l'attività del Luce nel produrre cinegiornali e documentari specifici per gli etiopici sarebbe dovuta essere peculiare e importantissima nel processo di fascistizzazione della società coloniale. Nonostante sollecitato in tal senso, il Luce non produsse filmati *ad hoc* per le popolazioni africane, e per quanto riguardava la produzione destinata ai coloni e agli africani questa, nonostante i pubblici elogi,³⁰³ fu soggetta a continue critiche.

Nello specifico della programmazione del Luce da proiettare in colonia questa, secondo il federale del PNF Guido Cortese, sarebbe dovuta essere più interessante e differente rispetto a quella prodotta per l'Italia, al fine di ricordare ed esaltare «la vita ed il lavoro che si compiono in Italia, in modo da creare sprone ed emulazione in chi è nell'impero».³⁰⁴ Questa emulazione della madrepatria, o meglio della rappresentazione dell'Italia fascista offerta dai cinegiornali, doveva essere perseguita non solo per stupire gli africani, ma anche per riuscire a infondere maggiore convinzione ed energia agli italiani residenti: in senso lato tutta la diffusione della cultura italiana in colonia doveva essere intesa come uno degli strumenti «apportatori di civiltà al popolo indigeno» ma

³⁰¹ Cfr. ACS, MINCULPOP, b. 115, f. "Ufficio Stampa e Propaganda in AOI - Reparto Fotocinematografico Luce", memorandum sul funzionamento dell'USPAO del 4 dicembre 1936, redatto da Catalano Gonzaga.

³⁰² Cfr. ACS, MINCULPOP; b. 115, f. "Ufficio Stampa e Propaganda in AOI - Reparto Fotocinematografico Luce", riunione tenutasi il 17 novembre 1937.

³⁰³ Vero Roberti, che assistette ad una proiezione itinerante, scrisse che «Il film [fiction] non suscitò grande impressione poiché l'intreccio e le parole difficilmente potevano essere comprese», tuttavia in seguito venne proiettato un documentario Luce e «ogni scena dove apparivano le visioni di una nostra città strapparono voci di meraviglia mai udite da noi che da tempo vivevamo a contatto con quelle popolazioni», Cfr. V. Roberti, *Lo schermo e gli indigeni. Le corazzate con le rotelle*, in *Lo Schermo*, n. 4 1938, p. 26; per Vittorio Mussolini l'Istituto Luce era in grado di produrre filmati in cui si doveva esaltare «la potenza e la grandezza dell'Italia», cfr. V. Mussolini, *Cinema per indigeni*, in *Cinema*, n. 64, febbraio 1939, p. 109.

³⁰⁴ Cfr. ACS, MINCULPOP, b. 115, f. "Ufficio Stampa e Propaganda in AOI - Reparto Fotocinematografico Luce", lettera di Guido Cortese al segretario del PNF Achille Starace, 15 giugno 1937.

utile anche «al confronto spirituale dei nostri fratelli lontani dalla madre patria».³⁰⁵ L'avvicinamento metaforico tra la patria e la colonia, tramite la diffusione degli spettacoli cinematografici, era un obiettivo importante perseguito dagli istituti culturali operanti in Africa: attraverso la diffusione del cinematografo la comunità italiana avrebbe dovuto soddisfare la «necessità di qualche cosa che riavvicini comunque alla madrepatria». Per la programmazione destinata agli italiani secondo il direttore del USPAO Gonzaga non ci sarebbero stati particolari problemi, in quanto sarebbe stato semplice stipulare un accordo con l'Istituto Luce al fine di ottenere facilmente film già proiettati in AOI ed anche i cinegiornali. Gonzaga fece notare che i Giornali Luce destinati alla colonia, per il carattere d'attualità insito nella loro visione, sarebbero dovuti essere spediti per via aerea in modo che non perdessero il senso di una vicinanza temporale e geografica con le vicende italiana; a tal fine sollecitò anche affinché i Giornali per l'AOI venissero ampliati per mantenere quella «quotidiana eco visiva della vita italiana» per gli italiani residenti in colonia.³⁰⁶

Da un lato venne rimarcata l'assoluta importanza del cinema in questo processo costante di avvicinamento-ispirazione della madrepatria verso l'oltremare, dall'altro si sosteneva che i filmati erano un utile strumento di penetrazione politica e d'educazione degli indigeni, che sarebbe tuttavia dovuta avvenire in un contesto in cui si evitasse ogni promiscuità di razza.³⁰⁷ Quindi il cinema nella sua fruizione e nei suoi contenuti poteva essere un'arma a doppio taglio: se da un lato poteva essere usato come strumento educativo e di connessione con la patria fascista, dall'altro le sue immagini, soprattutto quelle dei film non prodotti dall'Istituto Luce, avrebbero potuto stimolare riflessioni non corrispondenti agli ideali razziali che orientavano la costruzione della società coloniale, incentivando comportamenti giudicati promiscui oppure possibili forme di resistenza al modello fascista; il giornalista parlò a tal proposito di "effetto boomerang" di un utilizzo incauto della cinematografia in colonia.³⁰⁸

Per questa ragione sorse la necessità che non solamente la produzione e la diffusione "non-fiction" venisse controllata dal RAO e dall'USPAO: l'Ufficio Stampa Africa Orientale poté intervenire nel campo commerciale ed industriale della cinematografia attraverso un'azione che veniva definita «di controllo, di coordinamento, di disciplina, di stimolo, di livellamento dei prezzi, intesa a portare il cinematografo ad un piano sempre più elevato, esteso e soprattutto diffuso». Il capo dell'USPAO sollecitò ulteriormente affinché si producessero pellicole appositamente per indigeni in quanto «si [tratte-

³⁰⁵ Cfr. ACS, PCM '34-'36, b. 2083, f. 17/7 - 6643, sf. 7 "Proposte varie per l'impero", proposta del pittore Giacomo Peruzzi per offerta di opere d'arte da ciascun artista per l'inizio della Galleria di arte moderna dell'impero fascista di Addis Abeba, 3 novembre 1936.

³⁰⁶ Cfr. ACS, MINCULPOP, b. 115, f. "Ufficio Stampa e Propaganda in AOI - Reparto Fotocinematografico Luce", promemoria di Catalano Gonzaga al viceré Rodolfo Graziani, 17 giugno 1937.

³⁰⁷ Cfr. ACS, MINCULPOP, b. 115, f. "Ufficio Stampa e Propaganda in AOI - Reparto Fotocinematografico Luce", relazione di Catalano Gonzaga a Dino Alfieri dopo i primi sei mesi a guida dell'USPAO, 24 luglio 1937.

³⁰⁸ Cfr. M. Rava, *I popoli africani davanti allo schermo*, in *Cinema*, n. 1 (1936), p. 9.

rebbe] di una iniziativa nuova di alto valore morale e civile, mai affrontata, neanche dalle più progredite potenze colonizzatrici».³⁰⁹

Il 1937 può essere considerato l'anno in cui si studiarono approfonditamente le possibilità di sfruttamento dell'arma cinematografica: Gonzaga rimarcò in diverse occasioni l'importanza della stessa per gli italiani e per gli africani basandosi su considerazioni evidentemente razziste che trasparivano da un lato nella necessità di far comprendere la bontà dell'azione italiana a popoli con diverse lingue e che a suo dire disdegnavano la carta stampata, dall'altro sul fatto che il cinema avrebbe avuto «un'indiscutibile presa sugli animi elementari dei nativi e non ha tare di discussione e di incredulità».³¹⁰ Ciò si riconnette ad un discorso più ampio in parte già trattato quando si è parlato del BEKE, ovvero la costruzione della presunta inadeguatezza degli africani nell'apprendere i messaggi scritti nonché la loro incapacità di valutare i messaggi cinematografici e di scindere la realtà dalla rappresentazione filmica, che li stupirebbe lasciandoli attoniti e quindi incapaci di ragionare razionalmente sui contenuti filmici.³¹¹

Catalano Gonzaga considerava la mentalità degli africani primitiva e quindi consigliò di proiettare pellicole nelle quali si valorizzasse la potenza delle forze armate italiane in particolare con proiezioni di equipaggiamenti militari e navali, manifestazioni aeree, esercitazioni belliche; si sarebbe poi dovuta esaltare la forza fisica della razza italiana attraverso la rappresentazione di manifestazioni ginnico-sportive di ogni specie; nei filmati dovevano trovare posto le imponenti bellezze d'Italia con le opere d'arte e le infrastrutture; doveva poi essere mostrata l'adorazione del popolo per il re e per il duce, «sentimento da rappresentarsi in quadri di forza, di scorte imponenti, di folle magicamente enormi, di uniformi scintillanti». Vennero ancora una volta richieste pellicole concepite e realizzate per gli etiopici le quali avrebbero dovuto avere didascalie esplicative lette e tradotte di volta in volta da interpreti locali.³¹² In questo senso si deve osservare che sia Gonzaga che alcuni commentatori rimarcarono la differenza tra le popolazioni libiche ed eritree, soggette da più tempo al dominio italiano e quindi capaci di seguire una narrazione semplice, e quelle etiopiche che invece non sarebbero state in grado neanche di afferrare il senso delle vicende più elementari.³¹³

Sebbene il tema della cinematografia in colonia avesse suscitato numerosi dibattiti, alla fine della stagione dell'AOI non apparve ancora stabilito con certezza come la materia cinematografica dovesse essere disciplinata, tanto che nell'allegato allo schema di convenzione del 1940 tra l'Istituto Luce, il Governo Generale dell'AOI e i Ministeri dell'Africa Italiana e della Cultura Popolare si leggono poche generiche frasi: si

³⁰⁹ Cfr. ACS, MINCULPOP, b. 115, f. "Ufficio Stampa e Propaganda in AOI - Reparto Fotocinematografico Luce", relazione di Catalano Gonzaga a Dino Alfieri, 24 luglio 1937; in realtà sappiamo che proprio tra il 1935 e il 1937 venne implementato il già citato progetto BEKE dall'amministrazione coloniale britannica nei territori dell'Africa sud-orientale.

³¹⁰ Cfr. ACS, MINCULPOP, b. 115, f. "Ufficio Stampa e Propaganda in AOI - Reparto Fotocinematografico Luce", promemoria di Catalano Gonzaga al viceré Rodolfo Graziani, 17 giugno 1937.

³¹¹ cfr. V. Mussolini, *Cinema per indigeni*, in *Cinema*, n. 64, febbraio 1939, p. 109.

³¹² Cfr. ACS, MINCULPOP, b. 115, f. "Ufficio Stampa e Propaganda in AOI - Reparto Fotocinematografico Luce", promemoria di Catalano Gonzaga al viceré Rodolfo Graziani, 17 giugno 1937.

³¹³ Cfr. R. B. Ghiat, *The Italian colonial cinema: agendas and audiences*, op. cit., p. 58.

parlò di diffusione gratuita delle pellicole con proiezioni di «spettacoli cinematografici gratuiti per nazionali - distaccamenti militari, caserme, cantieri operai, locali non serviti da cinematografi - ed indigeni, da effettuarsi mediante quattro nuovi autocinema sonori, oltre ai due già in funzione [...]»; si disciplinava poi il fatto che il nuovo RAO avrebbe dovuto distribuire pellicole educative e di propaganda rispondenti ai fini del Regio decreto Legge n. 1000 del 1926 che imponeva l'obbligo di proiezioni nelle sale cinematografiche italiane.³¹⁴

La cinematografia per gli africani dell'AOI

La diffusione pratica e sistematica del mezzo filmico in colonia, tramite gli autocinema e attraverso la regolamentazione del mercato cinematografico, iniziò ad essere disciplinata concretamente intorno alla seconda metà del 1938, quando il sottosegretario del Ministero dell'Africa Italiana Teruzzi inviò un resoconto ai vari governatorati sulla situazione culturale nell'AOI: in questo documento si parlò del fatto che «particolare sviluppo [avrebbero dovuto] avere ovunque i pubblici spettacoli teatrali e cinematografici»; secondo Teruzzi, al di là delle teorizzazioni e dei progetti fatti in precedenza, questi servizi stavano risentendo ancora dell'improvvisazione legata al periodo bellico, sebbene fossero passati due anni dalla conquista dell'Etiopia. Egli sollecitò affinché venissero coordinate le iniziative esistenti superando il lungo contrasto istituzionale in corso per la definizione del destino del Reparto Luce AO, e sollecitò nuove iniziative di diffusione cinematografica «ove consentito dallo sviluppo della popolazione nei centri ancora privi di spettacoli», spronando in questo senso la conquista culturale e sociale del territorio dell'impero attraverso le immagini fasciste. Teruzzi chiese anche di disciplinare meglio il mercato delle pellicole, effettuando il più severo controllo sui film destinati «in visione agli indigeni specie in rapporto alle attuali direttive in materia di razza»,³¹⁵ che rafforzavano un progetto di differenziazione razziale già in atto nell'AOI.

Secondo quanto concordato tra Reparto Luce Africa Orientale e Governo Generale AOI erano a carico dei governatorati le spese di gestione degli autocinema, invece il personale rimaneva dipendente e stipendiato dal Luce. Il duca d'Aosta, per tramite dell'Ufficio Stampa e Propaganda AO, informò i vari governatori che «le proiezioni cinematografiche devono essere riservate ai cantieri operai, ai nuclei militari nazionali e, soprattutto, alle popolazioni indigene», sottolineando implicitamente che la mobilità dell'iniziativa doveva consentire una sorta di conquista culturale dello spazio coloniale rurale. Per questa ragione Gonzaga dispose poi che le proiezioni fossero effettuate non «a pochi chilometri intorno al capoluogo» che esse fossero estese ««anche ai luoghi più

³¹⁴ Cfr. ACS, MINCULPOP, b. 72, f. 478 "Africa Orientale Italiana: propaganda", allegato allo schema di Convenzione.

³¹⁵ Cfr. MAE, Archivio Eritrea 1880-1945, b. 1012, f. "comunicati della sezione stampa e propaganda all'ufficio stampa e propaganda AOI", resoconto sulla stampa, radiodiffusione e cinematografia del sottosegretario di Stato del Ministero dell'Africa Italiana Teruzzi, n. 995770 del 24 settembre 1938 inviata ai vari governi locali.

eccentrici, in modo che l'opera possa avere maggiore estensione».³¹⁶ Nello stesso documento venne definito che «ogni programmazione comprenderà, per operai e militari nazionali, un film spettacolo ed una “attualità”; per gli indigeni un documentario ed un cartone animato». Da questa suddivisione si intuisce che la differenziazione degli spettacoli era basata sulla visione che considerava gli africani incapaci di comprendere i film, e programmazioni differenziate significava anche fruizioni differenziate e quindi segregazione in base alla razza; questo aspetto venne così a definire la duplice separazione tra italiani ed africani nell'esperienza cinematografica, concretizzatasi in fruizioni differenti di contenuti differenti: lo spazio geografico e culturale conquistato dal cinema sarebbe stato specchio della società imperiale che si voleva realizzare.

La programmazione degli autocinema itineranti, secondo quanto definito dal sottosegretario del ministero dell'Africa Italiana, fu mensilmente concordata tra Reparto Luce e Governo Generale, con quest'ultimo che informava preventivamente i vari governi locali sugli itinerari degli spettacoli. L'attività di propaganda cinematografica era tenuta in ampia considerazione tanto che dal Ministero dell'Africa Italiana arrivarono sollecitazioni per spingere alla più ampia partecipazione agli spettacoli da parte del «pubblico metropolitano ed indigeno».³¹⁷ Il segretario del Governo Generale Daodiace ugualmente invitò affinché «alle predette proiezioni assistano militari, operai e gruppi indigeni cercando di radunare gran numero di spettatori».³¹⁸

Da alcuni fascicoli conservati all'Archivio Storico-Diplomatico del Ministero degli Esteri si può ricostruire quella che era l'attività pratica di proiezione cinematografica nei territori coloniali attraverso gli autocinema. Nelle statistiche sulle presenze agli spettacoli veniva annotato il numero degli spettatori italiani, che mediamente erano una piccola parte rispetto al numero di spettatori africani: questi, secondo i corrispondenti residenti che telegrafavano ai loro governatori, raggiungevano addirittura le cinquemila persone, e spesso accorrevano dai villaggi vicini per assistere alle proiezioni.³¹⁹

Secondo l'operatore Mario Taglieri, che si occupava delle proiezioni dell'autocinema “Isotta Fraschini” n. 26, in tutto il suo percorso le proiezioni stavano avendo un grandissimo successo; leggendo in combinato questa sua testimonianza in-

³¹⁶ MAE, Archivio Eritrea, b. 1008, f. “Nucleo per l'Eritrea dell'Istituto Luce - Organizzazione generale - Personale - Materiale”, sf. “Autocinema sonoro Isotta Fraschini n. 26”, lettera 401333 del 31 gennaio 1939 del Governo Generale AOI firmata dal Duca D'Aosta all'USPAO e da questo, con firma di Catalano Gonzaga, inoltrata ai vari governatori.

³¹⁷ Cfr. MAE, Archivio Eritrea, b. 1008, f. “Nucleo per l'Eritrea dell'Istituto Luce - Organizzazione generale - Personale - Materiale”, sf. “Autocinema Sonoro Isotta Fraschini n. 26”, lettera n. 958009 del 7 gennaio 1939 del sottosegretario Teruzzi inviata al RAO.

³¹⁸ Cfr. *ibidem*, stessa collocazione, lettera della segreteria particolare del segretario del Governo Generale Daodiace ai vari governi generali ed ai commissariati n. 4313, 22 aprile 1938.

³¹⁹ Cfr. MAE, Archivio Eritrea, b. 1008, f. “Nucleo per l'Eritrea dell'Istituto Luce - Organizzazione generale - Personale - Materiale”, sf. “Autocinema Sonoro”, i documenti in oggetto dalle quali sono estratte le statistiche sulla partecipazione agli spettacoli furono redatti dai seguenti residenti: il commissario Barbato di Adigrat, con telegramma n. 5064 del 26 aprile 1938; il centurione Turchiaruolo di Enda Jesus, telegramma n. 5176 del 30 aprile 1938; il generale Muratori di Alomatà, telegramma n. 1901 del 4 maggio 1938; il generale Missi di Dessié, telegramma n. 1711 del 10 maggio 1938; da questi documenti, almeno per quanto riguarda la parte settentrionale dell'AOI, si ricava una media di circa 100 italiani assistenti le proiezioni, numeri invece molto maggiori per gli etiopici, che oscillavano tra un minimo di 500 ad un massimo di 5000 spettatori.

sieme ai resoconti dei vari residenti periferici si può osservare che gli spettacoli per gli italiani erano composti da un film e da uno o due filmati Luce, ad esempio nella primavera 1938 vennero proiettati documentari sullo squadristo, i cinegiornali sulla visita di Hitler in Italia, e i film “1860”, “Seconda B” e “Quei due”; Taglieri chiese anche che gli venisse mandato “Luciano Serra pilota”.³²⁰ Gli spettacoli per africani vedevano la proiezione di documentari e cinegiornali Luce, nonché la costante presenza dei cartoni animati, che secondo Taglieri sarebbero stati molto apprezzati dai locali.³²¹ Nel caso degli spettacoli itineranti all’aperto, tutta la componente tecnologica e scenografica era parte integrante dello spettacolo: il rumore dell’autocinema, l’installazione del grande schermo bianco quando il sole era ancora alto e i rumori della macchina da proiezione giocavano un ruolo importante nella conquista del panorama geografico nonché nella volontà di impressionare gli africani a cui si è già fatto riferimento.³²²

Nel giugno 1939 il tema degli spettacoli destinati esplicitamente agli africani, e in questo caso specifico agli etiopici, emerse in una corrispondenza tra il podestà di Addis Abeba Carlo Boidi e il Ministro della Cultura Popolare Alfieri, argomento questo che permette di vedere quale era la situazione della cinematografia stabile per africani nella capitale dell’impero e nella città col più ampio numero d’italiani ovvero l’Asmara.³²³ Boidi definì il problema urgente ed interessante, e offrì uno spaccato di quella che era la fruizione cinematografica nella capitale per cercare finanziamenti per la costruzione del nuovo “Teatro dell’impero”; scrisse Boidi che c’erano «in mezzo alla città negussita di catapecchie cinque o sei teatri appena adatti alla “capitale delle baracche”» sale queste fatte chiudere per fare posto a cinque nuovi teatri moderni e più efficienti, adatti agli spettatori italiani. Per quelli etiopici fu fatto costruire «un grande cinema-teatro al centro del mercato indigeno, nell’apposito parco dei divertimenti ad essi riservato e rigorosamente chiuso ai nazionali. Questo locale è il più grande di quanti, del suo genere, siano stati costruiti fino ad oggi in tutta l’Africa; può accogliere un minimo di 2500 spettatori». Si descriveva poi nello specifico come gli etiopici reagivano alle proiezioni cinematografiche, descrivendoli presi da una passione travolgente per degli spettacoli tuttavia considerati semplici ed elementari. Essi poi «deplorerebbero i film dove “*essere sempre baciera*”. Nel teatro concepiscono solamente vicende tipo “opera dei pupi”: ma, quando lo trovano così fatto, si divertono fino all’entusiasmo». Per Boidi era una grave mancanza il fatto che non esistessero pellicole fatte *ad hoc* per gli etiopici, che rappresentassero «loro leggende sacre e profane, dalle antiche loro epopee che sono numerose e ricche di

³²⁰ Il film “1860” di Alessandro Blasetti, che narrava delle vicende risorgimentali, suscitò un dibattito in colonia in quanto i suoi contenuti avrebbero ispirato reazioni violente di alcuni ascari che sarebbero stati poi arrestati, concretizzando quelle paure che il mezzo filmico incontrollato poteva provocare per il governo coloniale, *cfr. Cfr. R. B. Ghiat, Italian fascism’s Empire cinema*, op. cit., p. 60.

³²¹ *Cfr. MAE, Archivio Eritrea*, b. 1008, f. “Nucleo per l’Eritrea dell’Istituto Luce - Organizzazione generale - Personale - Materiale” sf. “Autocinema sonoro Isotta Fraschini n. 26”, resoconto delle programmazioni dell’autocinema 26 redatto dall’operatore Mario Taglieri ed inviato al governatore dell’Eritrea il 5 maggio 1939.

³²² *Cfr. R. B. Ghiat, The Italian colonial cinema. Agendas and audiences*, op. cit., p. 56.

³²³ *Cfr. ACS, MINCULPOP*, b. 100, f. “Teatro dell’impero in Addis Abeba”, lettera del podestà di Addis Abeba Carlo Boidi al Ministro della cultura popolare Alfieri, datata 8 giugno 1939.

sentimento primitivo e di drammaticità elementare». Da questa lettera si capisce che la commissione censoria che operava in seno al Minculpop era incaricata anche di valutare la consonanza delle pellicole ai gusti e alle capacità degli africani, opera questa che veniva integrata dalle istruzioni del Ministero dell'Africa Italiana che venivano impartite ai vari Governatori delle Colonie che avevano poteri discrezionali al fine di impedire la programmazione di pellicole ritenute non adatte ai sudditi coloniali.³²⁴

Alberto Sbacchi fornisce una panoramica di quella che era la realtà cinematografica nelle capitale d'Etiopia, affermando che in principio i cinema ammettevano sia italiani che etiopici: ai primi erano assegnati i posti più vicini allo schermo e venivano ammessi da un'entrata separata. Più tardi la legislazione razziale proibì agli etiopici e italiani di frequentare lo stesso locale. I film per etiopici erano censurati, così che non ci fosse niente che «offendesse il prestigio della razza italiana; la maggior parte erano di natura propagandistica».³²⁵

Secondo l'analisi condotta da Ambrosino la situazione della cinematografia "stabile" in Etiopia, nel marzo 1939, vedeva la presenza di quaranta cinema con un totale di circa 30.000 posti; nel 1940 il numero dei cinema aumentò fino a raggiungere i cinquantacinque teatri per un totale di 60.000 posti disponibili.³²⁶ All'Asmara nel 1938 invece erano installati sette dei tredici cinema presenti nel governatorato eritreo per un totale di 7680 posti. I cinema venivano divisi in categorie - prima, seconda e terza - e la programmazione prevedeva pellicole e filmati Luce più recenti per i cinema più importanti come erano classificati il "Teatro" e "l'Excelsior" dell'Asmara.³²⁷ Di questi tredici cinematografi due, il cinema "Hamasién" ad Asmara e il cinema "Eritreo" a Massaua erano riservati al pubblico africano. Il cinema Hamasién era gestito da un privato, Baracchia, che nel novembre 1938 scrisse un appello al governatore eritreo Daodiace chiedendo aiuti economici ed agevolazioni fiscali in quanto l'attività non stava andando nel migliore dei modi. Questa richiesta era giustificata dall'alto valore propagandistico che il cinema Hamasién avrebbe avuto nella propaganda tra gli eritrei. Il governatore Daodiace richiese prima alla Leone film degli sconti sul noleggio delle pellicole, e poi scrisse al Ministero dell'Africa Italiana affinché intercedesse col Luce al fine di ottenere un abbassamento delle tariffe di noleggio, in quanto il Baracchia sosteneva che il costo maggiore per il suo cinema era proprio l'affitto dei filmati Luce da proiettare obbligatoriamente;³²⁸ dal Luce tuttavia arrivò una risposta negativa - e con un anno di ritardo - in

³²⁴ Cfr. *Ivi*.

³²⁵ A. Sbacchi, *Il colonialismo italiano in Etiopia 1936-1940*, op. cit., p. 219.

³²⁶ Cfr. S. Ambrosino, *Cinema e propaganda in Africa Orientale Italiana*, op. cit., pp. 138-139.

³²⁷ Cfr. MAE, Archivio Eritrea, b. 1008 f. "commissione per lo spettacolo - cinematografi", sf. "disposizioni per le proiezioni dei film", minuta 48028 del 7 gennaio 1938 inviata dalla segreteria dell'USPAO alla direzione del personale e degli affari generali, con allegato il resoconto sulla cinematografia nel governatorato eritreo.

³²⁸ Cfr. MAE, Archivio Eritrea 1880-1945, b. 1004, f. "cinema Hamasién per indigeni", sf. "cinema Hamasién - Baracchia Ugo", lettera n. 1421 del 13 novembre 1938 del governatore dell'Eritrea Daodiace al Ministero dell'Africa Italiana.

quanto l'Istituto non avrebbe potuto fare sconti su delle tariffe decise per legge.³²⁹ Nonostante ciò l'opera di Daodiace per cercare di salvare il cinema Hamasien continuò alla luce dell'importanza attribuita alla propaganda visuale tra i sudditi coloniali: per questa ragione il governatore scrisse al comando generale delle truppe in Eritrea al fine di sollecitare affinché gli ascari venissero invitati ad andare al cinema Hamasien. Per incentivare l'affluenza si ipotizzò una giornata alla settimana in cui il biglietto fosse ridotto a 0,50 lire a persona con «degli spettacoli preventivamente scelti che possano loro illustrare l'attività italiana in diversi settori», insieme ad una richiesta affinché al cinema Hamasien venissero abbassate le tasse ad una quota fissa di 300 lire mensili.³³⁰

La diffusione del mercato cinematografico destinato agli africani era ulteriore specchio che rifletteva l'impianto segregazionista della società coloniale italiana, in cui anche l'intrattenimento culturale doveva servire a legittimare relazioni asimmetriche e posizioni di subordinazione e dominio della società coloniale.

Visioni razziali nei racconti sul cinema nell'impero

Nelle teorie e nelle pratiche coloniali fasciste il mezzo cinematografico, considerato nella sua diffusione e nei suoi contenuti, era strumento chiamato a legittimare relazioni asimmetriche, giustificate da convinzioni e stereotipi che malcelavano il discorso razziale che le ispirava. Uno di questi era la convinzione che i popoli africani amassero quasi carnalmente il cinema: già dalla produzione documentale esaminata, per esempio nelle dichiarazioni del podestà di Addis Abeba Boidi o nei resoconti dell'operatore Taglieri, è emerso il fatto che i sudditi coloniali apprezzassero in maniera secondo loro entusiastica il mezzo cinematografico. Questa passione è tuttavia inserita in una visione che vedeva gli africani amare non tanto artisticamente i contenuti cinematografici, in quanto incapaci di valutarne la finzione ed il portato artistico dei filmati, ma essere attratti dalla sua esperienza sensoriale globale.

Questo aspetto è cruciale per comprendere il portato discorsivo che orientò le varie politiche in materia di diffusione cinematografica. Il rapporto tra africani e cinema fu storicizzato dalla pubblicistica fascista in modo da renderlo funzionale al progetto imperiale italiano: in un articolo apparso nella rivista "Cineomnia" e tratto dal *To-Day's cinema*,³³¹ si legge che il cinema fu introdotto ad Addis Abeba nel 1921 da un greco, e l'anno seguente un secondo cinema fu aperto dal francese Charles Gleyze all'Hotel Saint Georges. Secondo l'articolo le rappresentazioni saltuarie nel pomeriggio attiravano «una gran folla d'indigeni che urlano e strepitano per incitare gli eroi dello schermo a più gloriose gesta». Ci sarebbero stati ad Addis Abeba in quegli anni quattro cinema: "Chez

³²⁹ Cfr. *Ibidem*, stessa collocazione, telesspresso n. 765438 del 12 marzo 1940 inviato dal Ministero dell'Africa Italiana a Daodiace in cui si riporta il televio 9158 del novembre 1939 inviato al MAI dal Presidente dell'Istituto Luce Giacomo Paulucci di Calboli.

³³⁰ Cfr. *Ibidem*, stessa collocazione, lettera n. 9765 del 22 novembre inviata dal governatore Daodiace al comando delle truppe in Eritrea; lettera n. 9884 del 24 novembre 1939 di Daodiace all'ufficio imposte e tasse.

³³¹ Giornale di critica cinematografica londinese, articolo apparso nel n. 3139 del 1935, ripreso in *Cineomnia*, n. 18, 1935, p. 27.

Gleyse”, “le Triomphe”, “le Perroquet” e il “Mon Ciné”. Il cinema era frequentato indistintamente dalla comunità bianca e dagli etiopici, con Haile Selassie che sarebbe stato un frequentatore saltuario degli spettacoli.

La storia del cinema in Etiopia raccontata dalle riviste italiane mostra come lo strumento filmico possa essere considerato un metro per valutare il livello di civiltà della società etiopica. Nell’articolo “Il negus al cinema” venne intervistato proprio Charles Gleyze, che secondo l’autore portò per primo «*gli uomini bianchi in una scatola*» e mettendo «Addis Abeba e Dire Dawa in condizioni di darsi l’aria di veri centri civili, impiantandovi il primo cinematografo (bastasse un piccolo cinema a far civile un paese, che semplificazione!)»: questa frase afferma che sebbene non bastasse un piccolo cinema a rendere civile uno Stato, l’opera di Gleyze aveva dato un’aria di civiltà; in altri termini era il contatto con l’Occidente che permetteva la civilizzazione. Nella conclusione dell’articolo questo concetto è ampliato e intonato alla propaganda imperiale in quanto Gleyze avrebbe affermato che «Quando l’Italia [...] avrà dato una sistemazione a questo Paese, il cinema [...] potrà aiutare validamente la diffusione della civiltà», rimarcando implicitamente che non un passatempo occidentale poteva portare la civilizzazione, ma che questa avverrà tramite l’opera squisitamente fascista anche in campo cinematografico. Gleyze disse anche che, dopo aver raccontato di barbarie ed esecuzioni capitali alle quali aveva assistito in prima persona nella capitale etiopica, in tale contesto non si poteva «fare denaro offrendo al pubblico dei drammi psicologici o delle lagrimose storie d’amore. Avventure ci volevano, avventure forti», sottolineando la predilizione degli etiopici per film d’avventura e dalle trame semplici. Si parlò del primo cinema che venne installato, che offriva pellicole scadenti che saltavano durante la proiezione e del fatto che «neppure i negri amavano vedere arrestarsi in mezzo ad una scena emozionante». La popolarità del cinema nella capitale sarebbe esplosa il giorno dopo in cui il negus avrebbe assistito ad uno spettacolo, provocando entusiasmo nei confronti del nuovo passatempo.³³²

Ettore Mattia qualche anno dopo approfondì l’argomento sul cinema ad Addis Abeba prima del fascismo, scrivendo che l’opera di Gleyze fu una «manifestazione di una cosiddetta “civiltà europea” comprata di seconda mano dai rivenduglioli francesi». Di conseguenza il cinema “di prima mano” arrivò con italiani «e il cinematografo è arrivato con tutta quella gran ventata di miracoli che la conquista italiana ha portato nell’ultimo paese schiavista del mondo»;³³³ i toni sono più severi rispetto all’articolo di “Cineomnia”, ma il concetto che la civiltà venne portata dagli italiani anche attraverso la diffusione della cinematografia fascista è lo stesso.

Quando in precedenza si è trattato dei preparativi propagandistici alla guerra d’Etiopia si è potuto osservare che già tra il 1933 e il 1934 all’Istituto Luce fu chiesto di inviare, per la “Casa degli italiani” un cinematografo e filmati che funzionassero non solo per gli italiani ma anche per gli etiopici ai fini di propaganda politica; gli etiopici secondo la legazione italiana apprezzavano molto il cinema e la preparazione

³³² Cfr. *Il negus al cinema*, in *Cinema illustrazione*, n. 45 del 1935, p. 4.

³³³ Cfr. E. G. Mattia, *Pubblico etiopico*, in *Cinema*, n. 90, marzo 1940, p. 172.

dell'avanzata italiana fu attuata «specialmente nei confronti dei grandi Capi Abissini a mezzo di pellicole documentarie sulle grandi realizzazioni del regime».³³⁴

Gli stereotipi sul rapporto che intercorreva tra cinematografia e popoli africani erano riflettuti in pieno dalla pubblicistica italiana fascista: uno di questi luoghi comuni riguardava la presunta diffidenza che gli etiopici avrebbero avuto nel farsi riprendere in quanto si riteneva che essi credevano che negli strumenti di presa cinematografica si nascondesse una qualche stregoneria, a tal proposito in un articolo vennero svelati i trucchi posti in essere dagli operatori del Luce per rubare le riprese «grazie all'ingenuità e all'ignoranza di quella gente»³³⁵. Ciò si legava «all'enorme impressione che il cinema suscita tra le masse indigene» con gli africani che erano estremamente diffidenti ma «incuriositi alla vista di quelle magiche macchine».³³⁶

Romolo Marcellini, operatore del Luce, scrisse per la rivista "Lo schermo" un articolo dal titolo, "Film per l'impero. I nostri negri", e dal contenuto eloquente. Egli riprese lo stereotipo sulle capacità quasi magiche macchina da presa, descritta alle genti somale come *l'occhio lontano di Mussolini*,³³⁷ e proseguì poi con la distinzione tra «i negri che tutto il mondo» conosce e quelli delle colonie italiane. I primi secondo Marcellini «hanno grosse labbra, capello crespi e naso camuso» ed erano presenti nel cinema e nella musica dove «i dischi ci dicono le canzoni e le voci dei negri. Il cinematografo ci serve le più sconvolgenti rumbe delle ragazze negromulate, i più piacevoli camerieri negri nei treni»; invece quelli che facevano parte del nuovo impero italiano erano descritti come «meravigliosamente diversi ed interessanti [...] un nuovo prodotto negro esclusivo non convenzionale da lanciare sul mercato». Da queste prime frasi emerge lapalissiano il razzismo strutturale del discorso di Marcellini, che assume toni più esotici nel momento in cui descrive come bellissimi e più dignitosi i somali che vivevano nelle capanne della Migiurtinia rispetto ai «negri e negroidi di Harlem». Tra le numerose esaltazioni di questa "razza purissima", dignitosa e rispettosa dell'Italia, Marcellini descrisse la preparazione di uno spettacolo cinematografico per la cittadina di Merere: nelle sue frasi ritorna l'elemento della macchina cinematografica che «non era molto rassicurante [...] sembrava un'arma», riprendendo il concetto dell'impressionare gli africani e colpirli quasi fisicamente per renderli più docili ad una conquista sia fisica che culturale. Per

³³⁴ ACS, MINCULPOP, b. 65, f. "Etiopia 1934", sf. "invii di film in Etiopia", telegrammi inviati dalla legazione italiana in Addis Abeba al Ministero degli Affari Esteri, il 20 novembre 1933, dell'8 marzo 1934 e del 10 novembre 1934, tutti a firma di "Vinci".

³³⁵ Cfr. *Gli operatori in Etiopia*, in *Cinema illustrazione*, n. 52 del 1935, p. 4: in questo articolo si descrive come gli operatori ingannavano gli africani: «uno di questi operatori filmava un gruppo di schiavi carichi di catene: d'un tratto un ufficiale abissino gli si para dinnanzi e gli ingiunge di distruggere le riprese. [...] Già stava per fracassare tutto col calcio della sua pistola quando l'operatore ebbe un'idea. Fingendo d'obbedire, aprì la cassetta, ne tolse un rotolo chiuso di pellicola, lo consegnò all'ufficiale che subito lo aprì e gli diede fuoco. [...] Non sapeva quel grand'uomo dal muso nero che dentro una cassetta da presa ci sono due rotoli, uno dei quali di riserva!».

³³⁶ Cfr. Vero Roberti, *Lo schermo e gli indigeni. Le corazzate con le rotelle*, in *Lo Schermo*, n. 4, 1938, p. 26.

³³⁷ Per la precisione, riportando un discorso di alcuni somali di Merere, questi secondo Marcellini avrebbero detto «"Gente di Merere stare ferit (brava), e Mussolini volere conoscere. Questo stare suo occhio lontano", indicando l'obbiettivo dell'apparecchio della Luce»: R. Marcellini, *Film dell'Impero. I nostri negri*, in *Lo schermo*, n. 10, 1936, p. 20.

vincere le resistenze ad essere ripresi, al capo tribù venne detto, parlando «nel gergo che si usa [...], che gente di Merere stare ferit (brava), e Mussolini volere conoscere. Questo stare suo occhio lontano»; Marcellini capì indiscutibilmente che per loro «la cosa era vera» e in quanto i somali si convinsero a farsi riprendere.³³⁸

L'articolo di Marcellini pone alcune tematiche che si è visto hanno orientato i progetti e l'esecuzione della diffusione del cinema nell'Africa Orientale Italiana, ricollegabili ad un discorso coloniale e razziale che si manifestò nella descrizione delle reazioni degli africani davanti alla cinepresa e davanti allo schermo, che divenivano per i dominatori armi potenti; questo discorso si scorse anche nelle descrizioni fatte da Marcellini dei neri che vivevano in occidente, negli Stati Uniti in particolare, come individui privati di dignità rispetto a quelli che vivevano in Africa nonché adatti a mansioni subordinate - il riferimento ai «camerieri nei treni» - o descritti come soggetti ad impulsi animaleschi e sessualmente trasgressivi - «le sconvolgenti rumbe delle ragazze negro-mulate».

Questi concetti, questa concretizzazione del discorso razziale che plasmava le idee e le pratiche di diffusione culturale cinematografica in colonia, paiono essere riassunte in un altro articolo scritto da Maurizio Rava nel 1936, in cui il giornalista collegava direttamente il potente influsso che la proiezione cinematografica avrebbe avuto sugli africani con la possibilità di sfruttarlo «per tutto ciò che riguarda il prestigio della razza dominatrice».³³⁹ Rava, per dare un tono di scientificità e di analisi rigorosa, parlò di numerosi falsi luoghi comuni in merito ai popoli neri, ed in particolare mise in discussione quello che li voleva tutti uguali. Tuttavia, per il giornalista tra i falsi luoghi comuni «sugli indigeni d'Africa uno almeno ve n'ha d'esattissimo: l'indigeno rimane sempre un po' fanciullo [...] quindi si ricorderà sempre quello che lo schermo gli avrà mostrato. Inoltre, assai meno divagato di noi nei pensieri [...] e dotato di mentalità assai meno complessa, afferrerà meglio di noi e riterrà ogni particolare»: queste considerazioni spingevano Rava ad affermare la necessità di una rigorosa censura, al fine di evitare la proiezione di pellicole che sminuissero il valore dei bianchi.

In questo senso il cinema inteso come *pericolo* per la messa in discussione del prestigio della razza è elemento che è già emerso in merito al rapporto tra cinema e sudditi coloniali: parlando del caso britannico e del *memorandum* “Cinematograph films” del Colonial Office si è visto che questo raccomandava particolare attenzione al fine di evitare qualsiasi elemento che potesse suscitare percezioni razziali.³⁴⁰ Ancora l'ex governatore dell'Uganda Sir Hesketh Bell, secondo il quale il cinema avrebbe dovuto ispirare rispetto per il governo nelle razze “inferiori”, affermò che non si dovevano mostrare «demoralising films, representing criminale and immodest actions by white man and women».³⁴¹ Anche Catalano Gonzaga, pianificatore dei progetti di diffusione cinematografica nell'AOI, nella sua produzione sulla materia mostrò avvisò in merito al pericolo

³³⁸ R. Marcellini, *Film dell'Impero. I nostri negri*, in *Lo schermo*, n. 10, 1936, p. 21.

³³⁹ M. Rava, *I popoli africani davanti allo schermo*, in *Cinema*, n. 1, 1936, p. 9.

³⁴⁰ Cfr. *Ibidem*, p. 439

³⁴¹ *Ibidem*, p. 440.

di mostrare, a quelli che definiva “animi elementari dei nativi”,³⁴² scene che potessero impressionarli ed instillare in loro il tarlo di una razza bianca non così prestigiosa e meritevole di sottomissione. In questo senso l’africano era visto come un fanciullo, dai pensieri elementari e facilmente impressionabile, privato del suo passato e della sua socialità, suscettibile al “visual medium” che quindi doveva essere attentamente disciplinato.

Rava continuò poi esaminando i possibili pericoli di proiezioni non controllate della produzione cinematografica internazionale: scriveva che «quel che ad ogni costo deve essere evitato è di proiettare agli indigeni pellicole nelle quali la donna bianca appaia in una luce men che onestissima, anzi di modestia. La psicologia degli indigeni è molto diversa dalla nostra, e assai più rigorosa» riferendosi a delle pellicole in cui il ruolo della donna non era in linea con le gerarchie di genere fasciste. In questa frase, e nei passaggi successivi dell’articolo, il pericolo del disordine sessuale in termini di genere e di razza è costante; sembra che Rava, illustrando quella che era per lui la situazione coloniale, volesse mettere in guardia gli italiani stessi sui quei pericoli usando però la descrizione di comportamenti o mentalità esotiche, in pieno paradigma orientalista. Secondo il giornalista per gli etiopici «il bacio non è considerato un atto molto diverso dall’atto sessuale; suscita quindi negli spettatori, o biasimo di meraviglia scandalizzata o lazzi osceni»³⁴³ e perciò si raccomandò affinché fossero evitate le pellicole «nelle quali si vedano *girls*, o anche signore poco vestite. “*Stare vircogna grande*” dicono gli indigeni in Somalia e le chiamano e credono tutte *sciarmutte*, parola che ha una brutta traduzione in italiano; e ne deducono che la prostituzione è comune tra i bianchi da potersene proiettare gli esempi senza ritegno».³⁴⁴ Da ciò si potrebbe dedurre che gli etiopici si sarebbero potuti fare un’idea sbagliata delle virtù morali italiane, omettendo quella che di fatto era la realtà coloniale in cui la prostituzione era ampiamente sfruttata dagli italiani nei confronti delle donne locali.³⁴⁵ La disciplina della sessualità di soldati e coloni italiani necessitava, secondo Nicoletta Poidimani, della decostruzione di un immaginario sessuale di conquista diventato pericoloso per la “purezza della razza”.³⁴⁶ Maurizio Rava parve percepire questa necessità, e ciò emerge nella sua descrizione dei pericoli che risiedevano in alcune pellicole date in visione agli africani; per questo creò delle categorie analitiche nelle quali anche per gli etiopici la donna libera e succinta provocava la “*vircogna grande*” tanto che essa era considerata *sciarmutta*, una prostituta, l’opposto

³⁴² Cfr. ACS, MINCULPOP, b. 115, f. “Ufficio Stampa e Propaganda in AOI - Reparto Fotocinematografico Luce”, promemoria di Catalano Gonzaga al viceré Rodolfo Graziani, 17 giugno 1937.

³⁴³ Considerazioni queste in linea con quanto affermato da Ernesto Mattia: «Tra i nativi d’etiopia non c’è il costo di narrare con ricchezza di particolari l’avventura d’amore. [...] provoca tutto un seguito di risate» cfr. *Pubblico etiopico*, in *Cinema*, n. 90, marzo 1940, p. 172.

³⁴⁴ M. Rava, *I popoli africani davanti allo schermo*, in *Cinema*, n. 1 1936, p. 10, corsivo tra virgolette dell’autore.

³⁴⁵ Cfr. G. Barrera, *Patrilinearity, race and identity: the upbringing of Italo-Eritreans during Italian colonialism*, in (a cura di) R. B. Ghiat, M. Fuller, *Italian colonialism*, op. cit.

³⁴⁶ Cfr. N. Poidimani, *Faccetta nera: i crimini sessuali del colonialismo fascista nel Corno d’Africa*, intervento presentato al convegno ‘Il mito del buon italiano tra repressione del ribellismo e guerra ai civili. La condotta delle Forze Armate italiane nelle ex colonie africane e nei territori occupati della II guerra mondiale’, organizzato dall’Istituto per la storia dell’età contemporanea, 20-21 gennaio 2005, Sesto S. Giovanni (Milano).

dell'ideale della donna fascista chiamata ad essere sessualmente ordinata e gerarchicamente sottomessa, perfetta compagna del colono ad essa fedele.

Attraverso questi espedienti pare chiaro l'intento di cercare di esorcizzare le numerose paure d'incontro carnale tra uomo bianco e donna nera che stavano minando la realizzazione del progetto sociale dell'impero fascista e che si ritrovano non solo nel pensiero di Maurizio Rava.³⁴⁷ Conclusioni simili sono tratte anche dall'osservazione degli spettacoli per africani nel cinema Teclé Haimanot di Addis Abeba a cui assistette Ernesto Mattia, che commentando il film "Largo a Shanghai", in cui la protagonista era una donna, scrisse che gli etiopici «la donna con la spada al fianco proprio non la capiscono: e chi pensi alla posizione della donna nella società etiopica se ne rende pienamente conto». Nel suo articolo annotò le reazioni degli spettatori: «mi si chiarirono durante quello spettacolo numerosi pareri su certe ragioni di moralità del cinema di fronte alla mentalità della gente etiopica. Quelle due attrici - una delle quali in veste discinta di sirena - erano senz'altro *sciarmutta*».³⁴⁸

Sebbene quest'analisi della figura femminile occidentale da mostrare agli africani si inquadri nel più ampio discorso di genere del fascismo, è estremamente interessante osservare che Charles Ambler, esaminando il caso della cinematografia per i "colonial subjects" inglesi della Nord Rhodesia, noti che dagli anni quaranta si ritenne che alcuni film erano inadatti alla visione degli africani, e si iniziarono a tagliare le scene in particolare che avrebbero degradato l'immagine femminile, in particolare quelle che rappresentavano «women in swimsuits or other scanty attire, women of easy virtue, manhandling of women, prolonged embraces, fight between women, crimes readily understood by Africans and scenes of drunkennes»;³⁴⁹ ciò spinge ad evidenziare una volta ancora le similitudini dei vari approcci coloniali da un punto di vista post-strutturalista, permettendo l'emersione del fatto che un discorso razziale/sexuale era insito nel dominio che l'occidente voleva imporre in Africa e non semplicemente prodotto di declinazioni nazionali.

Per il fascismo la linea di separazione di genere e di razza se illanguidita poteva creare confusione sociale, per questo nei progetti di diffusione culturale e nelle narrazioni sulla società imperiale era necessario polarizzare e gerarchizzare i ruoli sociali. In questo senso va intesa anche la descrizione degli africani visti come individui incapaci di apprezzare sentimenti romantici e raffinati; essi sarebbero stati in grado di concepire «l'amore in un modo solo: un modo che non può proiettarsi» riferendosi alla concezione dell'amore come mero atto riproduttivo e richiamando l'elementarità delle loro capacità cognitive ed un ambiguo processo di animalizzazione dell'altro coloniale. Anche in altra

³⁴⁷ Sull'immagine della donna africana e sui rapporti tra esse e i coloni italiani cfr. G. Barrera, *Dangerous Liaisons: Colonial Concubinage in Eritrea (1890-1941)*, Northwestern University, Evanston 1996; B. Sorroni, *Parole e corpi. Antropologia, discorso giuridico e politiche sessuali interrazziali nella colonia Eritrea (1890-1941)*, Liguori, Napoli 1998, pp. 58-71; S. Palma, *L'Italia coloniale*, Roma 1999; R. Iyob, *Madamismo and Beyond: The Construction of Eritrean Women*, in *Nineteenth-Century Contexts: An Interdisciplinary Journal*, 2000, pp. 217-238.

³⁴⁸ Cfr. E. G. Mattia, *Pubblico etiopico*, in *Cinema*, n. 90, marzo 1940, p. 172.

³⁴⁹ Cfr. C. Ambler, *Popular Films and Colonial Audiences: The Movies in Northern Rhodesia*, in *The American Historical Review*, v. 106, n. 1 (Feb., 2001), p. 92.

pubblicistica fascista si scrisse che «le scene d'amore non hanno mai avuto fortuna davanti al pubblico del Teclé Haimanot [...] In fatto d'amore sullo schermo è inutile fare una lunga chiacchierata. Me ne sono fatta una opinione che potrà scandalizzare molto [...]: da quell'argomento o si prescinde del tutto o si scantona subito nel culto fallico».³⁵⁰ L'abiezione che arriva all'animalizzazione emerge nella descrizione del contatto tra africani e visioni cinematografiche ed assume, in un articolo di Cappelletti, anche i connotati di una sorta di "ammaestramento" che essi dovrebbero subire per diventare docili ad essere ripresi: secondo il giornalista servirebbe modestia per poterli usare come attori, e usando bontà e delicatezza «l'istinto sicuro dei primitivi farà presto scomparire il sospetto».³⁵¹

Questa polarizzazione che esaltava le virtù dell'uomo bianco e banalizzava le reazioni dell'uomo nero si ritrova anche in un passaggio in cui Rava affermò che gli africani avrebbero apprezzato i film d'avventura «nelle quali la parte erotica è minima e dove sempre l'unico disonesto o le due o tre persone intriganti e malvagie finiscono per ricevere esemplari punizioni»; si parlò di un'immedesimazione corporale che scaturiva nelle urla e nella gioia fisica degli spettatori e nelle reazioni veementi contro quelli che nei filmati erano considerati i cattivi tanto che «talvolta l'integrità dello schermo verrà posta in pericolo da qualche sassata al traditore o al sopraffattore». Servivano in questo contesto pellicole che polarizzassero i sentimenti in maniera dicotomica, ad esempio potevano andare bene i film ambientati nel "Far west". L'amore per i film "western" rimanda all'amore che anche la popolazione della Rhodesia del Nord avrebbe mostrato, secondo gli inglesi, per questo genere considerato semplice ed elementare,³⁵² ma richiama anche quanto affermato da Charles Geyze, il marsigliese che diffuse il cinema ad Addis Abeba negli anni venti del Novecento, quando disse che «in un siffatto ambiente non si poteva certo fare denaro offrendo al pubblico dei drammi psicologici o delle lagrime storie d'amore. Avventure ci volevano, avventure forti»³⁵³ in un contesto però in cui fosse possibile un controllo degli impulsi elementari degli spettatori.

Il processo educativo per Rava e in generale per le istituzioni coloniali e propagandistiche italiane non era legato, come nel caso del BEKE inglese, alla produzione di pellicole istruttive che avrebbero avuto un fine civilizzatore e d'elevazione per gli africani; anzi Rava è perfettamente intonato con le tematiche circolanti, ad esempio, negli ambienti del Ministero della Stampa e Propaganda secondo i quali si sarebbero dovute proiettare pellicole in cui mostrare la potenza italiana in tutte le sue declinazioni.³⁵⁴

³⁵⁰ Cfr. E. G. Mattia, *Pubblico etiopico*, in *Cinema*, n. 90, marzo 1940, p. 172.

³⁵¹ F. Cappelletti, *Attori primitivi*, in *Cinema*, n. 76, agosto 1939, p. 139.

³⁵² Cfr. C. Ambler, *Popular Films and Colonial Audiences: The Movies in Northern Rhodesia*, in *The American Historical Review*, v. 106, n. 1 (Feb., 2001), pp. 81-105.

³⁵³ Cfr. Intervista a Charles Gyeze apparsa nell'articolo *Il negus al cinema*, in *Cinema illustrazione*, n. 45 del 1935, p. 4.

³⁵⁴ Cfr. quanto affermato da Girolamo De Bosdari sui temi da mostrare agli africani - ACS, MINCULPOP, b. 115, f. "Ufficio Stampa e Propaganda in AOI - Reparto Fotocinematografico Luce", promemoria di De Bosdari sulle attività future dell'USPAO, n. 1687 del 20 luglio 1936, inviato al Ministro della Stampa e Propaganda; e sullo stesso argomento quanto pensava il suo successore Catalano Gonzaga - ACS, MINCULPOP, b. 115, f. "Ufficio Stampa e Propaganda in AOI - Reparto Fotocinematografico Luce",

Il processo educativo era invece da attuarsi per quanto riguardava la percezione globale dell'esperienza cinematografica poiché occorreva far capire agli africani «con l'esempio pratico che la cinematografia è riproduzione fedele e non truccata della vita». Secondo il giornalista questo risultato si sarebbe ottenuto proiettando loro «da principio soltanto scene riprese dalla loro vita, dai loro mercati, dai loro villaggi, dove possano facilmente riconoscersi». Per Rava erano utili a questo scopo anche i documentari Luce ripresi durante la guerra; tutto ciò avrebbe portato gli africani all'assoluta fede in quanto veniva proiettato.³⁵⁵ Secondo il giornalista se non si fosse attuato quest'approccio propedeutico gli etiopici avrebbero potuto non credere a queste visioni, e questo aspetto si può considerare parallelo in merito a quanto Davis e Notcutt, ideatori del BEKE, sostennero quando affermarono che se si fosse attuato un avvicinamento graduale degli africani allo strumento filmico «the lessons they are to derive from the films would come naturally and not from without as something imposed by the foreigner».³⁵⁶ In questo senso e in merito al possibile utilizzo di attori africani nelle riprese italiane, Franco Cappelletti sentenziò che «l'uomo primitivo è attore di natura» ma non in quanto dotato di talento, ma per la «capacità dell'uomo primitivo medio di scambiare la finzione con la vita: di rappresentare se stesso nella recitazione, di esprimere plasticamente ciò che in lui è intimo ed essenziale». Per raggiungere ciò bisognava «non chiedere niente agli indigeni che sia estraneo alla loro vita. Anzi noi stessi non dobbiamo rimanere stranieri per loro, perché altrimenti il loro sentimento rimarrebbe sempre chiuso davanti a noi».³⁵⁷ L'esito naturale di questo discorso, e l'obiettivo principale di chi deteneva la posizione di dominio coloniale, sarebbe stato il fatto che gli africani avrebbero dovuto credere che la realtà era nello schermo, e che qualsiasi cosa in esso proiettata doveva costruire la nuova esperienza cognitiva specchio della realtà coloniale.

Spazi e luoghi dell'esperienza cinematografica coloniale

L'articolo di Rava racchiude al suo interno tutta una serie di tematiche che si sono trattate nel corso di questo paragrafo, in cui si è cercato di collocare la diffusione della cinematografia nell'AOI nel contesto di un *discorso coloniale-razziale* che avrebbe orientato le pratiche poste in essere, e che da queste a propria volta sarebbe stato alimentato; in questo senso, e in particolare nella comparazione tra il caso italiano e alcune esperienze di cinematografia per sudditi coloniali implementate nei domini africani dell'impero britannico, sono emersi alcuni elementi discorsivi che, se decostruiti, svelano appieno la presenza del fattore razziale insito nel contatto coloniale, a propria volta mediato da strumenti culturali che erano descritti come pedagogici o di svago. Questo

promemoria di Catalano Gonzaga al viceré Rodolfo Graziani, 17 giugno 1937 - testimonianze già trattate in questo paragrafo.

³⁵⁵ «Solo così gli indigeni potranno convincersi; e quando si proietteranno loro, per esempio, grandi visioni di porti e di città nostre, di navi da guerra italiane munite con cannoni formidabili, di eserciti in marcia, in parata, in manovra, o delle nostre grandi industrie, potranno ad esse prestar fede», M. Rava, *I popoli africani davanti allo schermo*, op. cit., p. 10.

³⁵⁶ Cfr. G. Reynolds, *The Bantu Educational Kinema Experiment and the Struggle for Hegemony in British East and Central Africa, 1935-1937*, op. cit., p. 60.

³⁵⁷ F. Cappelletti, *Attori primitivi*, in *Cinema*, n. 76, agosto 1939, p. 139.

discorso coloniale orientò nei fatti le politiche culturali. Parziale controprova di come enunciati discorsivi abbiano agito nel determinare politiche coloniali si ha nei riferimenti culturali, o luoghi comuni, che orientarono, sia nel caso inglese che in quello fascista, l'implementazione dei progetti di cinematografia per gli africani. L'esame combinato di differenti fonti documentarie ha portato all'evidenziazione di elementi ricorrenti che possono aiutare a spiegare come il contatto culturale tra potere coloniale e suoi subordinati sia stato concepito. Nelle pratiche dei coloni ispirate da questo discorso razziale emergono degli aspetti che meglio definiscono il modello coloniale italiano descrivendone il sostrato culturale, e riposizionandolo all'interno dell'esperienza coloniale europea.

Categoria che potrebbe riassumere l'analisi sulla diffusione della cinematografia nell'Africa Orientale Italiana è il suo aspetto *spaziale*, la sua presenza-mobilità che avrebbe determinato le nuove geografie dell'impero italiano in termini di luoghi fisici, sociali e culturali.

Lo spazio fisico che il cinema doveva conquistarsi e delimitare in colonia era organizzato in modo tale da essere sia fisso che mobile: ad Addis Abeba, all'Asmara, a Mogadiscio e in numerosi altri centri la presenza dei grandi teatri di proiezione era la conferma che la civilizzazione era arrivata per mano degli italiani: non importava se nel Corno esistevano già dei cinema,³⁵⁸ nelle narrazioni italiane solo la cinematografia fascista bonificata dagli elementi pericolosi poteva dare un tono di civiltà allo spazio urbano coloniale. Ma l'aspetto mobile del cinema era quello che avrebbe consentito l'effettiva conquista civilizzatrice del territorio. In questo senso per i vertici propagandistici la tecnologia culturale, l'arma cinematografica, avrebbe permesso di arrivare dove le armi offensive italiane faticavano ad affermarsi ovvero in quegli spazi geografici e sociali dell'impero che resistevano alla fascistizzazione.³⁵⁹ La proiezione itinerante venne concepita con un significato molteplice: mostrava un prodotto filmico, disarmava e impressionava gli africani ed era chiamata a proiettare l'italianità nello spazio geografico coloniale. Il riferimento fatto in precedenza alla propaganda da svolgersi a mezzo di altoparlanti installati negli aerei è utile a concepire questa invasione fisica dello spazio etiopico da attuarsi attraverso gli strumenti culturali: in particolare con l'invasione acustica che proveniva dall'alto, da aerei ma anche dagli altoparlanti degli autocinema, si sarebbe voluto dare un senso d'invasione totale, di un potere ubiquo e panottico, e la cinematografia itinerante contribuì alla realizzazione di questa conquista. Le proiezioni, soprattutto in aree rurali, erano per il fascismo strumenti attraverso cui il potere fascista cercò di invadere e controllare non semplicemente uno spazio geografico, ma anche le opinioni, i sentimenti e i corpi degli africani, proseguendo nell'oltremare e portando a compimento il percorso di rinnovamento che veniva rappresentato come già operante in patria. L'esperienza cinematografica globalmente intesa, nella sua fruizione e nei suoi contenuti, era vista come strumento di mobilitazione anche per gli africani, mezzo di governo della loro libertà di movimento e delle loro vite. Attraverso il dominio dello spazio geo-

³⁵⁸ Come si evince dalle numerose testimonianze sull'attività di Gleyze discusse in questo paragrafo.

³⁵⁹ Cfr., A. Sbacchi, *Il colonialismo italiano in Etiopia*, op. cit., pp. 113-130.

grafico per mezzo di tecnologie culturali gli italiani avrebbero voluto cambiare la percezione della loro presenza in colonia: sebbene etiopici, eritrei e somali avessero sperimentato e stessero ancora sperimentando una guerra orribile, violenze e abusi, il potere coloniale italiano voleva negare ciò promuovendo un'immagine civilizzatrice della sua azione attraverso il mezzo cinematografico. Per il fascismo il cinema in colonia portava la tangibile presenza di uno spazio della modernità, ma di una modernità che doveva avere i caratteri fascisti, descritta come scandita da un ritmo diverso, quasi religioso, rispetto a quello degenerato dell'occidente capitalista o a quello lento e arcaico dell'Africa: la duplice dimensione spaziale e temporale era così dominata attraverso la tecnologia culturale che imponeva i suoi spazi e dettava i tempi dell'impero fascista.

Sia per quanto riguardava la cinematografia fissa che quella itinerante, la geografia fisica in cui le rappresentazioni filmiche avvenivano doveva riflettere lo spazio sociale gerarchico che il fascismo avrebbe voluto implementare in colonia. In questo senso possono essere interpretate le misure segregazioniste imposte nei cinema fissi in cui gli africani non avrebbero potuto assistere alle proiezioni per italiani: si sono citati il cinema Hamasien di Asmara, il Tecele Haimanot di Addis Abeba, il Benadir di Mogadiscio come esempi di teatri destinati esclusivamente ai neri, e anche in quelli più grandi in cui c'erano diverse sale come il Cinema Impero di Assab le zone destinate agli italiani e quelle per gli eritrei erano ben separate.³⁶⁰ Questa separazione sociale valeva anche per le proiezioni itineranti in cui erano previste proiezioni separate per italiani ed africani in virtù di convinzioni sedimentate nel pensiero dei dominatori, legate da un lato alla presunta incapacità degli africani di comprendere film e in generale i prodotti destinati ai bianchi,³⁶¹ dall'altro per la convinzione che gli africani avrebbero potuto reagire alle proiezioni in maniera esagerata e pericolosa: quest'ultimo aspetto è stato evidenziato anche da Charles Ambler nell'analisi sulle proiezioni svolte per gli abitanti della Rhodesia quando nota che «these concerns about space reveal plainly the imminence of danger that europeans saw in films show for Africans, where it was imagined that emotional surges provoked by moving images might inspire irrational, immoral or criminal acts»,³⁶² permettendo in questo senso l'individuazione del discorso razziale che operava ben oltre i confini fascisti.

L'irrazionalità delle reazioni degli africani come convinzione radicata nella cultura europea porta all'esame dell'ultimo aspetto *spaziale* che permette di interpretare la vicenda della cinematografia nell'impero fascista ovvero i *luoghi culturali* descritti o evocati dalle proiezioni e dal discorso che orientò la loro organizzazione; in altri termini gli spazi geografici e sociali che il cinema coloniale era chiamato a conquistare e definire nella sua implementazione e nei suoi contenuti erano orientati e contemporaneamente produttori di visioni sull'alterità che avrebbero dovuto definire le gerarchie razziali dell'impero fascista.

³⁶⁰ Cfr. R. B. Ghiat, *The Italian colonial cinema: agendas and audience*, op. cit., p. 55.

³⁶¹ Questa difficoltà, sebbene costruita discorsivamente, nella realtà dei fatti fu causata dall'assenza di filmati pensati appositamente per africani, con recitazioni o sottotitoli in lingua africana; si è sottolineato il fatto che furono rari anche gli spettacoli con la traduzione simultanea italiano-lingue locali.

³⁶² C. Ambler, *Popular Films and Colonial Audiences: The Movies in Northern Rhodesia*, op. cit., p. 90.

I luoghi culturali che organizzarono le teorizzazioni, l'implementazione della diffusione e che avrebbero dovuto orientare la produzione del cinema in colonia erano inseriti discorsivamente nell'incontro-scontro tra occidente e Africa, e segnarono delle traiettorie che, al di là dei confini politici nazionali, parvero figlie della volontà dei dominatori di caratterizzare la realtà dell'impero in modo che essa creasse, attraverso il dominio, i propri sudditi e plasmasse l'organizzazione dell'oltremare: si doveva ragionare in termini di stereotipi, di luoghi comuni, di un esotico che diviene *nostrano*³⁶³ in quanto imbrigliato e "immobilizzato" in categorie occidentali create per poter dominare l'incontro-scontro coloniale nella sua complessità. In questo senso si possono interpretare le narrazioni che descrivevano le modalità con le quali gli africani reagivano alle proiezioni cinematografiche e il processo emergente di abiezione-animalizzazione della loro natura umana e sociale che portava inesorabilmente alla semplificazione dell'analisi e dei contenuti da offrire loro. Nel caso italiano si è visto che l'intento educativo nella cinematografia per gli africani, inteso come miglioramento delle condizioni di vita secondo il paradigma occidentale, era quasi del tutto assente se paragonato per esempio al "Bantu Educational Kinema Experiment"; ma anche nel caso inglese secondo Zoe Druik il potere coloniale cercò di controllare «the viewership to keep Africans ignorant of their own oppression».³⁶⁴

A ben vedere l'intento pedagogico del cinema in colonia per il fascismo era presente nella misura in cui esso mirava non tanto all'elevazione sociale e morale degli africani, bensì al loro inquadramento nella gerarchia coloniale: attraverso i film gli abitanti dell'AOI dovevano, consciamente o inconsciamente, imparare ad essere sottomessi. Ma l'aspetto interessante è che la cinematografia dell'impero, secondo chi la teorizzò e ne pianificò l'organizzazione, doveva disegnare queste gerarchie non solo per i sudditi, ma anche per i dominatori, mettendoli in guardia dagli eventuali pericoli rappresentati da una società con dei confini razziali e di genere sfumati; Maurizio Rava definì come un "boomerang" il pericolo che il mezzo cinematografico, se non controllato, avrebbe potuto provocare nella società coloniale, volendo esorcizzare così le paure di affievolimento dei confini degli spazi sociali e umani che il fascismo teorizzò.

In questo quadro è oltremodo interessante il riferimento alla *mobilità* evocata da Ruth Ben Ghiat quando parla del cinema imperiale fascista. La mobilità geografica era insita nell'esperienza coloniale, ma nei prodotti filmici del periodo non intonati alle teorizzazioni fasciste, la mobilità assunse anche un connotato sociale e culturale pericoloso nel momento in cui diveniva incontrollabile. Nel fascismo fu costante la tensione tra *mobilità* e *mobilizzazione*: chi aveva libertà di movimento, d'ascesa sociale, di libertà sessuale, temi questi associati alla modernità negativa che il fascismo ripudiava, era di difficile gestione. In questi termini diveniva *nomade*, staccato dal concetto di patria e senza riferimenti. La *mobilità* contrastava la *mobilizzazione* permanente che il regime perseguiva e che presupponeva staticità e confini socio-razziali definiti. Nel cinema

³⁶³ Per usare i termini di Mario Isnenghi, *L'Italia del fascio*, op. cit., p. 216.

³⁶⁴ Z. Druik, *At the margins of the cinema history: mobile cinema in the British empire*, in *Public*, n. 40 (2012), p. 120.

dell'impero e per l'impero il pericolo della *mobilità* si incarnò nelle paure di ibridazione, per questa ragione il fascismo pose in pratica strategie discorsive e pratiche culturali in modo da controllare questa mobilità, lavorando al fine di trasformare lo spazio coloniale in uno «safe space where mobility can be controlled» e in cui i valori fascisti venivano difesi dall'azione contraria alle forze della modernità degenerata basata sul movimento incontrollato e sulla contaminazione. Il fascismo, nella sua produzione filmica imperiale e nella fruizione della stessa, voleva soddisfare in madrepatria il desiderio di mobilità degli spettatori tenendoli tuttavia immobili nei loro ruoli e nei loro spazi: ci avrebbe pensato il cinema ad abbattere le distanze, e a creare una “grande Italia”; esso, nella sua mobilità controllata dal potere, avrebbe soddisfatto l'aspirazione alla mobilità degli italiani, ed in colonia era doveva disegnare spazi di fruizione e contenutistici sicuri e al riparo dalle tensioni causate da traiettorie razziali, sociali, di genere incontrollate.³⁶⁵ Ma la mobilitazione provocata dall'esperienza cinematografica doveva riguardare anche il dominio degli africani; alla luce della potenza attribuita dell'arma cinematografica, essa era chiamata a renderli sudditi imperiali attraverso l'invasione del loro spazio geografico e alla ridefinizione di quello sociale: l'esperienza cinematografica invadeva con la sua mobilità ed impressionava, circondava gli africani nell'intento di farli sentire liberi ma in uno spazio chiuso e controllato dai confini imposti dal potere fascista e definiti nelle pratiche culturali e politiche coloniali. Questa era la civilizzazione fascista per mezzo della cinematografia.

Si arriva così all'esame di *topos* culturale che ha indirizzato la diffusione della cinematografia in colonia ovvero il concetto di *paura*: parrebbe strano applicare questa categoria interpretativa ad un'attività ricreativa e comunque di svago. Tuttavia la paura della promiscuità presente nello spazio di ricezione cinematografica e nei contenuti filmici, che si ricollega al timore di un indebolimento del prestigio razziale, nonché la paura che l'arma cinematografica avrebbe provocato negli spettatori africani reazioni incontrollate aiutano a capire meglio come si sarebbe dovuto disciplinare lo spazio sociale e culturale in colonia.

Le paure in merito alla fruizione delle proiezioni cinematografiche, sia fisse che all'aperto e mobili, erano legate ai problemi di illanguidimento dei confini razziali e di genere che il cinema poteva causare: il cinema, quello in particolare americano, era visto come uno *spazio della promiscuità* in cui contenuti e fruizione, se non governati, potevano giocare un ruolo disgregatore dell'ordine sociale fascista. Nel discorso sulla segregazione, sulla non adeguatezza di alcuni film³⁶⁶ a quella che veniva descritta come “mentalità primitiva degli indigeni” si scorge non tanto l'intento di un pericolo confinato all'oltremare, piuttosto la paura che contenuti e promiscuità avessero già intaccato i coloni e la madrepatria fascista,³⁶⁷ in un paradigma orientalista che riversava nell'*altro* i

³⁶⁵ Cfr. R. B. Ghiat, *Italian fascism's Empire cinema*, op. cit., pp. XVII - XXIII dell'introduzione.

³⁶⁶ Hollywoodiani ma anche in alcuni casi italiani: si è in precedenza citato il caso della censura di “Sotto la Croce del Sud” di Guido Brignone.

³⁶⁷ In questo senso l'analisi di Ruth Ben Ghiat sul desiderio e la disciplina nel cinema italiano del ventennio rimane paradigmatico, cfr. R. B. Ghiat, *Envisioning modernity. Desire and discipline in the Italian fascist films*, op. cit.

pericoli o le caratteristiche che invece dovevano servire a definire l'identità fascista. Il panorama coloniale fu lo spazio in cui immaginare i miti del regime ed esorcizzarne i timori, ed in questo senso fu uno spazio concepito e narrato come vergine, in cui la cultura cinematografica, esempio della tecnologia occidentale, si confrontava con popoli locali animalizzati e di conseguenza facilmente impressionabili dalla potenza dei mezzi e dei contenuti fascisti.

L'impressionabilità degli africani è un altro *topos* legato al rapporto tra paure e cinematografia nell'oltremare: il cinema venne descritto, dai giornalisti ma anche da personalità istituzionali, come un'arma da utilizzare per inquadrare gli africani nell'impero italiano; nella descrizione delle proiezioni per gli africani l'elemento della paura di quest'arma emerge costantemente, e richiama in maniera diretta la dichiarazione di Mussolini sul cinema come *arma più potente* a disposizione del regime. Rimarcare la potenza di quest'arma in colonia significava darle un peso notevole per quanto riguardava l'edificazione della nuova società fascista, e quello coloniale fu il panorama per eccellenza dove mettere in scena questa nuova visione. L'arma cinematografica aveva quindi il potere di dare concretezza alle visioni mitiche del fascismo, ma era concepita anche come strumento che, se ben usato e adeguatamente censurato, poteva sollecitare a piacimento dei dominatori i sentimenti ed i sensi "primitivi" degli africani, in quanto nella descrizione degli spettacoli per essi si faceva riferimento alla corporalità irrefrenabile delle reazioni che le stesse avrebbero provocato, che contribuiva a rafforzare l'idea dell'*irrazionalità animalesca* nera di fronte alla *razionalità composta* bianca.

Queste visioni sulla funzione del cinema si scontrarono con i vari problemi pratici che l'organizzazione dello stesso servizio ebbe; nonostante ciò la sua implementazione si basò sulla conquista e sull'immaginazione di una geografia fisica, sociale e culturale che il cinema avrebbe dovuto costantemente definire in colonia. In questo senso anche il concetto di *avvicinamento* può assumere un ruolo rilevante nell'esplicare il discorso che orientava la diffusione della tecnologia culturale come strumento di immaginazione ed edificazione della società imperiale. La cinematografia, con la sua presenza fisica *civilizzatrice*, sociale *ordinatrice* e culturale *ispiratrice* doveva per gli italiani modificare la percezione della lontananza dalla madrepatria; era chiamata in altri termini avvicinare l'oltremare all'Italia. Così come le immagini della colonia contribuivano ad avvicinare idealmente gli italiani alle tematiche imperiali, cercando di far dimenticare loro le questioni reali, in egual misura le immagini dell'Italia proiettate in colonia dovevano essere sprone per gli italiani ivi residenti, rafforzando quelle distinzioni razziali e di genere che l'esperienza reale in colonia poteva contribuire a illanguidire, e lo spazio cinematografico coloniale fisico e contenutistico fu concepito, più che disciplinato, in tal senso.

Ma il concetto di *avvicinamento* riguardava anche il percorso educativo, che in alcuni casi assunse toni paternalistici o addirittura di un addestramento di animali,³⁶⁸ da sottoporre agli africani in modo da convincerli che la realtà era *nello* schermo, e non

³⁶⁸ Cfr. l'articolo di F. Cappelletti, *Attori primitivi*, in *Cinema*, n. 76, agosto 1939, p. 139.

fuori da esso. Si voleva, attraverso il potere della tecnologia, ridefinire da zero l'esperienza cognitiva dei sudditi coloniali che, descritti come esseri elementari privati della loro storia, si sarebbero prestati perfettamente all'opera di bonifica fascista. In questo senso il luogo comune secondo cui essi erano molto suscettibili al *visual medium* e che non apprezzassero l'insegnamento scritto, *topos* presente anche nel caso esaminato della Nord Rodesia, si incardinava nella convinzione più ampia in cui la cinematografia poteva impressionare e gestire completamente le loro reazioni fisiche e mentali, appiccio questo che pare debitore delle teorie circolanti in quegli anni sulla potenza e l'efficacia dei mass media.³⁶⁹

Nell'esame svolto degli articoli giornalistici, dei documenti istituzionali e anche nella produzione filmica del tempo,³⁷⁰ si è notato che si utilizzarono spesso espressioni e frasi quali «gli uomini bianchi in una scatola», «film dove essere sempre baciera», «gente di Merere stare ferit (brava), e Mussolini volere conoscere. Questo stare suo occhio lontano», «essere tutte sciarmutte» indicando il linguaggio usato dagli africani o dagli italiani nel parlare con i primi. L'utilizzo di una lingua italiana pidgin per descrivere il rapporto dominatori-sudditi contribuì attivamente alla definizione della superiorità dei coloni che prendeva forma anche nelle pratiche linguistiche e che voleva non tanto descrivere il processo di italianizzazione della lingua, piuttosto evidenziare la supposta inferiorità degli africani. Questa distanza linguistica che si voleva costruire era un ulteriore riflesso della distanza e dei confini che anche la tecnologia cinematografia e il discorso che la circondava volevano costruire tra dominatori e dominati.³⁷¹

Se la potenza del cinema e l'elementarità degli africani erano incardinati nella produzione che narrava e organizzava la diffusione cinematografica nell'AOI, ciò è un ulteriore conferma che sia il discorso istituzionale che quello squisitamente culturale si basarono su una visione razzista e gerarchica degli africani; l'interesse che l'esame della diffusione cinematografica porta con sé risiede nel fatto che gli elementi razziali non emersero solo nei contenuti estetici, ma questi circondarono ogni aspetto dell'interazione coloniale rappresentata e diffusa attraverso il mezzo cinematografico. L'esperienza cinematografica, nella sua componente legata alla continua definizione degli spazi imperiali, è stata concepita dal fascismo come strumento principale di edificazione della sua società coloniale. Di conseguenza ora l'analisi dei cinegiornali potrà compiersi con una

³⁶⁹ Cfr. Ad esempio in quegli anni iniziavano ad avere risonanza le teorie dell'"Ago Ipodermico" di Laswell, e in generale la produzione della Scuola di Francoforte in merito al ruolo potente dei mass media nella società occidentale.

³⁷⁰ Cfr. R. B. Ghiat, *Italian fascism's empire cinema*, op. cit., p. 54.

³⁷¹ Secondo Berruto caratteristiche di una lingua pidgin sarebbero: l'assenza di una lingua condivisa nel contesto multilingue; la distanza linguistica e culturale tra i gruppi coinvolti nel processo di pidginizzazione; i rapporti asimmetrici tra i gruppi con diversa lingua prima; la necessità di instaurare e migliorare la comunicazione con i mezzi a disposizione della lingua dominante di cui è impedita l'acquisizione, cfr. G. Berruto, *Fremdarbeiteritalienisch: fenomeni di pidginizzazione nella Svizzera tedesca*, in *Rivista di linguistica*, n. 3 (1991), pp. 333-367. Alcune caratteristiche della lingua italiana pidgin usata nel Corno d'Africa, l'Italiano Semplificato d'Etiopia - ISE, sono descritte da Habte-Mariam Marcos, cfr. M. Habte-Mariam Marcos, *Italian*, in (a cura di) M. L. Bender *Language in Ethiopia*, Oxford University Press, Londra 1976, pp. 170-180.

consapevolezza maggiore su come la cinematografia fosse concepita globalmente come strumento attivo di articolazione del potere fascista in patria e in colonia.

4. I CINEGIORNALI E L'IMPERO

4.1 QUESTIONI DI METODO: IMMAGINI VISUALI E STORIA

I cinegiornali imperiali del fascismo

Il lavoro fino ad ora svolto ha visto un inquadramento storico e teorico necessario che costituisce il basamento in cui si edificherà l'analisi delle rappresentazioni visuali prodotte dall'Istituto Luce riguardanti il periodo imperiale. Nel capitolo sulle teorie utilizzabili per l'interpretazione del rapporto tra cultura fascista e masse si è parlato della possibilità di applicare la teoria discorsiva alla visualità, studiata nella sua produzione e nei suoi contenuti come facente parte di un *discorso coloniale-identitario* che avrebbe orientato queste fasi. Si sono in precedenza costituite delle griglie interpretative che attendono ora di essere riempite di contenuti emergenti dai prodotti visuali; queste categorie teoriche e storiche permettono di comprendere in maniera il più possibile completa il rapporto che intercorre tra cultura fascista, eventi storici e loro rappresentazione.

La scelta del prodotto cinegiornalistico come fonte privilegiata d'indagine sull'immaginazione imperiale fascista deriva da numerose considerazioni teoriche, storiche e storiografiche. Partendo dall'ultima, si è osservata la sostanziale carenza di lavori organici e approfonditi che abbiano trattato l'argomento dei cinegiornali imperiali, categoria questa mutuata da quella dei film imperiali descritti da Ruth Ben Ghiat.¹ I cinegiornali imperiali del fascismo possono definirsi quelli prodotti dall'Istituto Luce tra i primi mesi del 1935 e la fine sostanziale dell'AOI, databile nel 1941 a seguito della sconfitta militare italiana contro le truppe inglesi nel Corno d'Africa.² Ma in questa categoria non rientrano solamente i prodotti visuali che raccontavano l'oltremare: vista la relazione stretta che intercorre tra immagini coloniali e definizione dell'identità nazionale, e alla luce delle citate direttive che imponevano all'Istituto Luce di raccontare non solamente le colonie ma anche la mobilitazione della madrepatria,³ in questo lavoro sono definiti imperiali quei cinegiornali in cui viene mostrato il mito dell'impero al di là di una sua collocazione geografica. L'impero doveva essere una realtà domestica e d'oltremare allo stesso momento. Il cinema imperiale e la produzione Luce nello specifi-

¹ Cfr. R. Ben Ghiat, *Italian fascism's Empire cinema*, Indiana University press, Bloomington e Indianapolis 2015.

² Cfr. A. Del Boca, *Italiani in Africa Orientale: La caduta dell'Impero*, Laterza, Roma-Bari 1986.

³ In questo senso questa può essere considerata la motivazione storica che dà rilevanza allo studio dei cinegiornali imperiali non solo da un'ottica degli studi coloniali, ma anche della migliore comprensione del periodo fascista globalmente inteso; su cosa i cinegiornali imperiali avrebbero dovuto cfr. ACS, PCM 1934-1936, b. 2046, f. 17.1/3422, sf. 34.

co erano intesi come strumenti di mobilitazione delle masse, e le modalità con le quali la patria fascista fu mostrata partecipe alla guerra erano parte attiva di quello *spettacolo imperiale* che il fascismo allestì soprattutto tra l'ottobre 1935 e il maggio 1936. In questo senso la carenza di ricerche storiche che abbiano indagato profondamente sia sulle rappresentazioni che contemporaneamente sul discorso istituzionale che le originò e diede loro forma può spingere ad una profonda analisi delle stesse, soprattutto alla luce delle considerazioni fatte in precedenza su questi prodotti culturali visti dal fascismo come strumenti privilegiati attraverso cui cercare di definire e ridefinire costantemente il proprio *discorso* sull'identità nazionale attraverso il paradigma orientalista dell'alterità coloniale. Quanto appena affermato delinea il quadro teorico entro cui si sviluppare nello specifico l'analisi qualitativa dei filmati secondo una metodologia storica che sarà a breve esaminata.

I cinegiornali erano visti dal fascismo come strumenti fondamentali d'immaginazione della realtà: questa considerazione venne ampiamente concretizzata declinandosi nello sfruttamento pieno del prodotto documentaristico e d'attualità. Il fascismo approfittò della convinzione in merito alla potenza del film non fiction quale fonte della storia, e stabilì da subito la monopolizzazione e la diffusione obbligatoria dei filmati nelle sale cinematografiche italiane, molto prima ad esempio di quanto fece il nazionalsocialismo tedesco.⁴ Tuttavia il fascismo italiano, che può essere considerato il primo regime a nazionalizzare e a rendere obbligatoria la diffusione massiccia dei cinegiornali di Stato, si inserì in una visione transnazionale del prodotto cinematografico documentaristico che influenzò la concezione e l'implementazione di questi strumenti culturali per le masse. Il ruolo riconosciuto al cinema, ed in particolare a quello educativo e documentaristico, nei primi decenni del Novecento era importante tanto da divenire indiscusso; esso non era solo uno strumento d'intrattenimento, ma in Italia come in altre nazioni contribuì attivamente alla definizione della comunità nazionale propagando un'immagine identitaria e contribuendo a quella che Huggins ha definito la nazionalizzazione dei gusti culturali.⁵

Agli albori: i documentari “fonti della nuova storia”

Oltre all'aspetto nazionale ed identitario il cinema, in particolare quello non fiction, venne da subito inteso non solo come riproduttore, ma anche produttore della realtà storica, testimone dell'attualità che se inserita e mostrata nei filmati sarebbe poi divenuta fonte documentaria.

Si è già citato uno degli articoli del giornalista Lando Ferretti, in cui viene ben riassunta la concezione fascista circolante all'epoca sull'importanza attribuita al prodotto culturale:⁶ sebbene il fascismo, attraverso l'Istituto Luce, abbia provato a realizzare

⁴ Il fascismo impose l'obbligatorietà delle proiezioni nel 1926, il nazismo nel 1938, *cfr.* R. Vande Winkel, *Nazi newsreels in Europe, 1939–1945: the many faces of Ufa's foreign weekly newsreel (Auslandstonwoche) versus German's weekly newsreel (Deutsche Wochenschau)*, in *Historical Journal of Film, Radio and Television*, v. 24, n.1 (2004), p. 7.

⁵ *Cfr.* M. Huggins, *Projecting the visual: British newsreels, soccer and popular culture 1918–39*, in *The International Journal of the History of Sport*, v. 24, n. 1 (2007), pp. 80-102.

⁶ «Ciò che per noi è sogno – immaginare ad esempio una visione fedele della battaglia di Zama o del trionfo di Cesare reduce dalle Gallie – sarà invece splendida realtà per gli storici di domani, in virtù dei
254

questa riscrittura della storia attraverso le “nuove” fonti cinegiornalistiche, come accennato in precedenza il discorso sul ruolo e sulla potenza dei filmati come fonti storiche circolava sostanzialmente dalla nascita della cinematografia. Già nel 1898 il valore e il portato del nuovissimo mezzo di comunicazione erano riconosciuti, tanto che il polacco Bolestaw Matuszewski in un pamphlet definì il cinema come “une nouvelle source de l’histoire” che ritraendo la realtà poteva essere addirittura un’evidenza storica più efficace delle altre fonti in quanto espressione di una verità visibile.⁷ Anche Peppino Ortoleva vede nelle teorizzazioni di Boleslas Matuszewski, ed in particolare in quella che avrebbe consentito la «création d’un dépôt de cinématographie historique», uno dei primissimi esempi di cinema che raccontando l’attualità sarebbe diventato la fonte storica per il futuro;⁸ ed è interessante anche rilevare che Matuszewski avesse immaginato di custodire queste fonti in un archivio che sarebbe stato poi sfruttato nel futuro.

Nel capitolo precedente, quando si è parlato della nascita dell’Istituto Luce, si è osservato che i filmati educativi e documentaristici nacquero sostanzialmente insieme all’invenzione della tecnologia cinematografica, essendo essi i primissimi soggetti ripresi. Felix Mesguich e George Méliès per primi sostanziarono la suddivisione tra produzione fiction e non-fiction e il prodotto cinematografico più come intrattenimento che non come atto dimostrativo della nuova tecnologia appena inventata;⁹ da questo momento l’evoluzione della produzione non fiction seguì da un lato un percorso commerciale concretizzato nella nascita e sviluppo delle case cinematografiche e cinegiornalistiche britanniche, francesi, statunitensi; dall’altro con l’avvicinarsi della Prima guerra mondiale e con la seguente Rivoluzione d’Ottobre, l’Unione Sovietica in primis ma anche altri governi manifestarono un interesse sempre maggiore nei confronti dell’uso dei filmati d’attualità quali strumenti di penetrazione culturale tra le masse; Lenin in particolare era particolarmente ottimista sulla funzione dei filmati tanto che dichiarò che ««If you have a good newsreel, serious and illuminating photos, then it is of no importance if in order to attract the public, you also show some useless film of a more or less popular type»».¹⁰ I cinegiornali e i documentari furono così visti quale parte di quelle risposte politiche al mutamento sociale individuate dai governi per il coinvolgimento delle masse; i filmati non semplicemente dovevano intrattenerle ma soprattutto attivarle, e questo elemento è fattore chiave nonché storicamente osservabile in maniera chiara nei regimi autoritari nati tra le due guerre mondiali.

documentari [...] Arduo compito, dunque, quello di chi è chiamato, col preparar dei documentari, a qualcosa di diverso e di più alto che non sia metter su un film a intreccio romanzesco: la creazione delle fonti delle storie future»; L. Ferretti, *Documentario Luce: fonte della nuova storia*, in *Lo Schermo*, a. II n. 7, luglio 1936 (XIV), p. 16.

⁷ Cfr. K. Fledelius, *Audio-visual history—The development of a new field of research*, in *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 9, n. 2 (1989), p. 151.

⁸ Cfr. P. Ortoleva, *Cinema e storia. Scene dal passato*, Loescher, Torino 1991, p. 2.

⁹ Cfr. P. Baechlin, M. Muller-Strauss, *Newsreels across the world*, United Nation Educational and Cultural Organization, Parigi 1952, pp. 10-11.

¹⁰ D. Kowalsky, *The Soviet Cinematic Offensive in the Spanish Civil War*, in *Film History*, v. 19, n. 1 (2007), p. 8.

Il documentario in età classica: uso e primi studi

Il documentario, categoria questa da cui poi discenderà il documentario d'attualità o cinegiornale, tra gli anni venti e trenta del Novecento si sviluppò come risposta organica alla fiction, e si pose come alternativa ad una «studio-based narrative production» per usare le parole usate in “Introduction to Documentary” di Bill Nichols, uno dei testi di riferimento per l'analisi della produzione non fiction.¹¹

La fase che può definirsi classica della produzione documentaristica si è visto essere sostanzialmente nata insieme il cinema, ed è interessante notare che Frank Ukadike riconduca agli albori del cinema anche l'attività di rappresentare cinematograficamente l'Africa, elemento questo particolarmente rilevante nell'analisi portata avanti in questo lavoro: a conferma dell'importanza e della solidità della relazione tra oltremare e cinema si può osservare uno dei primi cameramen che lavorò per i fratelli Lumière, Felix Mesquich, si sarebbe recato a fine Ottocento nel nord Africa per riprendere documentari sulle zone coloniali francesi, esempio questo di una delle prime correlazioni tra potere coloniale e sua rappresentazione cinematografica.¹²

Tra la fine dell'Ottocento e la prima metà del Novecento si può parlare di periodo d'oro della produzione non fiction, che negli anni trenta ebbe un ulteriore momento di gloria a seguito dell'introduzione del sonoro e del sonorizzato, con la prima tecnica che permette di catturare l'audio dalla scena reale, la seconda nell'inserirlo in fase di produzione; naturalmente ciò permise anche l'introduzione del commento parlato.

Nel descrivere, in maniera generale, quelli che erano i tratti comuni della produzione documentaristica e cinegiornalistica dell'epoca oggetto di questa ricerca, ovvero degli anni trenta, Winston parla di un registro mediamente serio, tanto che si potrebbe parlare di un “discorso della sobrietà” che sarebbe voluto sfociare nell'affermazione dell'oggettività dei contenuti. In questa fase era previsto l'intervento attivo dei registi che per esempio potevano chiedere di rifare un'azione non ripresa al meglio ai soggetti, ed era anche concessa la ricostruzione dell'evento passato per la cinepresa sulla base della “prima testimonianza”. I filmati erano ripresi in delle location originali ma spesso venivano integrati con riprese fatte negli *studios* in fase di post-produzione e spesso era usata anche l'illuminazione artificialmente ricreata.¹³ Da questi primi elementi si intuisce che, al di là dell'intenzionalità eventualmente influenzata dal potere politico o dalle logiche commerciali, i filmati rielaboravano la realtà, tanto che si potrebbe parlare di similitudini coi film in quanto il regista o il montatore intervenivano in aspetti spesso basilari della produzione. Questi interventi, come ad esempio la ripetizione delle scene o l'editing post-produttivo, erano visti all'epoca come ricerca di una maggiore attinenza con il reale e di conseguenza erano considerati legittimi. Inoltre con l'introduzione del sonoro e in particolare della sonorizzazione successiva, il documentario diveniva ancora di più un prodotto tendente ad offrire una visione particolare della realtà orientabile secondo logiche artistiche, politiche o commerciali.¹⁴

¹¹ Cfr. B. Nichols, *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, Bloomington 2001, p. 137.

¹² Cfr. N. F. Ukadike, *Africa*, in (a cura di) B. Winston *The documentary film book*, British Film Institute, Londra 2013, p. 217.

¹³ Cfr. B. Winston (a cura di), *The documentary film book*, British Film Institute, Londra 2013, p. 2.

¹⁴ *Ivi*.

Marie France Courriol, in un recente lavoro sulle strategie documentarie della produzione coloniale fascista, nota delle similitudini notevoli tra la produzione dei film fiction e quella non fiction, con i documentari che avrebbero seguito narrazioni e tecniche dei film fiction, come le riprese in location cinematografiche o altri espedienti, tanto che lei parla di «rich terrain of affinities» tra i due generi.¹⁵ Il film e il documentario sarebbero prodotti assimilabili in quanto essi rielaborano la realtà in maniera controllata - dal regista, dal potere politico, dal mercato. In questo senso Bill Nichols scrive che «every film is a documentary. Even the most whimsical of fictions gives evidence of the culture that produce it and reproduces the likenesses of the people who perform within. In fact, we could say that there are two things of film: 1) documentaries of wish-fulfillment and 2) documentaries of social representations. Each type tells a story, but the stories, or narratives, are of different sorts».¹⁶ I primi sono quelli che potremmo definire film fiction, espressioni di desideri e sogni, di incubi e paure, che trasformano l'immaginazione in qualcosa di concreto. I secondi sono documentari: rappresentano una sorta di mondo reale o verosimile in cui si vive.

In generale la definizione di documentario era valida ed estesa anche ai cinegiornali, non solamente per chi li produceva ma anche per coloro i quali li iniziavano ad analizzare nella loro storicità e nel loro portato sociale. Nel 1948 in un incontro della “World Union of Documentary” tenutosi in Cecoslovacchia si arrivò ad una definizione ampia del genere documentaristico che comprendeva «all methods of recording on celluloid any aspect of reality interpreted either by factual shooting or by sincere and justifiable reconstruction».¹⁷

Era diffusa la convinzione che filmare il reale presupponesse una sua alterazione. Sempre più in quegli anni si giunse a considerare il fatto che anche la ripresa di eventi reali e di fatti che stavano accadendo, in particolare di quelli che avevano ad oggetto esseri viventi, non significasse una non modificazione del comportamento del soggetto; questa era un'eventualità da mettere in conto, ed eventualmente da gestire.¹⁸ Di conseguenza l'evoluzione metodologica d'indagine dei documentari, e dei cinegiornali, iniziò a porre in discussione la visione positiva e positivista nei confronti dell'uso dei filmati come fonti storiche. La riflessione che segue getterà uno sguardo su alcuni approcci usati nello studio storico dei prodotti visuali, permettendo poi la definizione di una metodologia per l'analisi della produzione cinegiornalistica imperiale fascista alla luce della teoria discorsiva applicabile anche questi prodotti non testuali, composti da una multidimensionalità di narrazioni estetiche, tra tutte quella visiva e quella sonora.

Evoluzione e rilevanza dello studio dei cinegiornali

Il cinegiornale era un prodotto filmico in gran parte assimilabile al documentario, pur distanziandosi dalla forma di quest'ultimo per via di una maggiore brevità e per es-

¹⁵ Cfr. M. F. Courriol, *Documentary strategies and aspects of realism in Italian colonial cinema (1935-1939)*, in *The Italianist*, vol. 34 n. 2 (giugno 2014), p. 122.

¹⁶ B. Nichols, *Introduction to documentary*, Indiana University Press, Bloomington - Indianapolis 2001, p. 1.

¹⁷ Cfr. B. Hogenkamp, *Definitions and divisions: The international documentary film movement from 1946 to 1964*, IDFA, Amsterdam 1999, pp. 160-164.

¹⁸ Cfr. B. Winston (a cura di), *The documentary film book*, British Film Institute, Londra 2013, p. 7.

sere più specificamente incentrato sull'attualità; altro aspetto che differenziava i due prodotti era quello legato al fatto che in linea generale esso non aveva una pianificazione artistica ed una regia rigorosa: come osservò Paulucci di Calboli, «una regia vera e propria nelle riprese dell'attualità [...] è impossibile. Chi fa la ripresa deve in gran parte subirla e non può determinarla. Gli avvenimenti reali come cerimonie, adunate, riviste, parate etc. non sono mai pensati e preparati in funzione della documentazione cinematografica, ma è la macchina da presa che è al loro servizio».¹⁹ Sebbene Paulucci avesse enfatizzato i contenuti di questa frase, che era chiamata a rispondere alle critiche mosse allo scarso *ethos* fascista dei “Giornali Luce”, in questa sua affermazione sono condensate contemporaneamente due affermazioni fondamentali che possono aiutare a capire meglio come sia stato strutturato il rapporto tra cinegiornale e suo eventuale uso politico, aspetto al centro del lavoro qui sviluppato: se infatti l'attualità e la rapidità con cui il cinegiornale veniva concepito e prodotto escludeva, nella maggior parte dei casi, un suo “editing” approfondito ed una regia studiata, dall'altro soprattutto in quei sistemi in cui la cultura fu monopolizzata dallo Stato, delle istituzioni “ad hoc” vennero create in modo da poter rendere politicamente orientato il controllo sulla produzione, che tuttavia non corrispose necessariamente al controllo sui contenuti. Questo significa che nello studio storico dei cinegiornali, in particolare di quelli fascisti, una parte fondamentale va riservata alla descrizione del contesto istituzionale entro cui essi furono prodotti non tanto per cercare una diretta corrispondenza tra input politico, rappresentazione e comportamenti collettivi, ma piuttosto per evidenziare come i meccanismi discorsivi possano presentarsi sia a livello istituzionale, sia a livello contenutistico e visuale, e infine nelle eventuali modalità di recepimento/resistenza di questi artefatti.

Il cinegiornale pare strumento peculiare per comprendere storicamente queste dinamiche: un aspetto che meriterebbe poi ulteriori approfondimenti e che in questo lavoro sarà semplicemente abbozzato è la peculiarità che il cinegiornale avrebbe nel riflettere un sistema discorsivo in maniera differente rispetto al film o al documentario. Nei cinegiornali, più che in altri prodotti visuali, la soggettività dell'autore perderebbe coerenza²⁰ di fronte alla necessità di produrre il filmato d'attualità e questo elemento, al di là delle considerazioni artistiche, potrebbe rivelare inattesi spazi di evidenza discorsiva che, alla luce di un maggiore approfondimento teorico, potrebbero emergere in maniera peculiare dalla narrazione cinegiornalistica rispetto ad altri tipi di filmati.

Non sempre la storiografia ha riservato un'attenzione precipua ai cinegiornali, in particolare poiché per lungo tempo furono visti come parenti poveri dei documentari, perché considerati meri strumenti di propaganda per la diretta affiliazione con governi totalitari, o ancora per il fatto che non venisse loro riconosciuta una rilevanza nel mostrare la realtà per i motivi appena esposti.

¹⁹ Lettera di Giacomo Paulucci di Calboli al ministro della Cultura Popolare Dino Alfieri, 3 aprile 1939, citata da E. G. Laura, *Le stagioni dell'Aquila*, op. cit., p. 171-72.

²⁰ Questo aspetto è ispirato direttamente a quanto Foucault afferma nell'*Archeologia del sapere* in merito al rifiuto di «fare dell'analisi storica il discorso della continuità e fare della coscienza umana il soggetto originario di ogni divenire e di ogni pratica», cercando di predisporre un paradigma d'analisi storica che si liberi della soggettività, dell'autore, della volontà unificatrice della coscienza; cfr. M. Foucault, *L'archeologia del sapere*, op. cit., pp. 18-37.

Gli storici per lunghi periodi sono stati riluttanti anche a considerare il film globalmente inteso come fonte storica. Solo dagli anni cinquanta si diffuse, complice anche la rivoluzione apportata dalla Scuola delle *Annales* e dai *Cultural studies*, la convinzione che la fonte filmica potesse diventare uno strumento utile per interpretare fenomeni sociali e culturali attraverso l'indagine delle rappresentazioni e non tanto sulla ricerca di una realtà in essi residuale. I primi studi incentrati sui cinegiornali si svilupparono poi a partire dagli anni sessanta, con diverse scuole che nacquero in Danimarca, Gran Bretagna, Francia ed Unione Sovietica.²¹

Si sviluppò, in particolare in Francia ed in Danimarca, un approccio allo studio dei cinegiornali ispirato dalla semiotica e cioè dallo «study of the life of signs within the framework of social life» che permise di analizzare fenomeni culturali e la comunicazione in un contesto storico e sociale che ne influenzerebbe i contenuti.²² Tuttavia la tendenza verso gli studi semiotici fu accolta con scetticismo in Gran Bretagna: per Jeffrey Richards «historians should concentrate on investigating the production and reception of larger groups of films, including the more trivial ones, instead of analysing single films in every detail».²³

Queste considerazioni segnarono un nuovo passo verso l'affermazione della dignità della fonte visuale quale strumento attraverso cui comprendere meglio la cultura di massa, da attuarsi con un'analisi dei filmati chiamata a concentrarsi non tanto sui dettagli del singolo film in un continuo collegamento con la struttura sociale, culturale e del potere. Iniziò così a sentirsi la necessità di focalizzare gli strumenti metodologici sulla ricerca degli aspetti contestuali dell'analisi dei filmati e si affermò anche la convinzione che i filmati non fiction, al contrario di quanto sostenuto in passato, non presentassero al proprio interno una parte dell'evento reale "sopravvissuta" all'interno della rappresentazione. Di conseguenza l'analisi del prodotto visuale assunse la consapevolezza d'indagare su rappresentazioni, non tanto su scampoli di realtà, anche in quelle forme che nel passato o nel presente erano considerabili come fonti della storia.

Nel 1973 Martin A. Jackson pose una serie di questioni legate all'utilizzo dei filmati come fonti storiche che riguardavano la disciplina considerata globalmente nei suoi aspetti non solo teorico-metodologici, ma anche tecnico-pratici. Jackson, propendendo per uno studio qualitativo dei filmati, pose in rilievo che per indagare nel rapporto storico tra realtà e rappresentazione si sarebbe dovuta compiere una ricerca su una mole di materiale troppo copiosa per essere gestita da una sola persona; e perciò propose dei gruppi di ricerca. Tuttavia pose anche la questione di come gli archivi cinegiornalistici erano organizzati e inventariati dalle case produttrici, elementi questi che sarebbero stati ben lontani dal riflettere oggettivamente gli argomenti ma che anzi attivamente li definivano. Nel suo lavoro emergono poi tutte le difficoltà di visione dei documenti filmici conservati negli archivi, dovute alla delicatezza e alla deperibilità del materiale, nonché alla necessità quasi archeologica di indagare anche sugli elementi fisici che

²¹ K. Fledelius, *Audio-visual history—The development of a new field of research*, in *Historical Journal of Film, Radio and Television*, v. 9 n. 2 (1989), pp.151-152.

²² *Ibidem*, p. 153.

²³ Richard affermò ciò in una trasmissione radiofonica mandata in onda dalla BBC; i concetti furono ripresi in J. Richards, *The British board of film censors and content control in the 1930: Images of Britain*, in *Historical Journal of Film, Radio and Television*, n. 1 (1981), pp. 95-116.

componevano le pellicole per arrivare ad una loro datazione precisa in rapporto agli eventi in esse ritratti. C'erano due possibili approcci che avrebbero guidato lo studio delle "newsreels" per Jackson: il primo che le giudicava come riproduzione del reale, in cui trovare informazioni concrete - come l'esistenza fisica di fatti eventi oggetti storici. Il secondo approccio valutava i filmati meno come un'espressione del reale, ma piuttosto come una riflessione delle opinioni di un dato momento, in una visione che abbandonando l'approccio semiotico si sarebbe avvicinata di più allo studio di rappresentazioni culturali; in questo senso non sarebbe stato importante verificare l'autenticità delle immagini nella loro corrispondenza con la realtà; piuttosto per Jackson diveniva rilevante il fatto che il filmato era mezzo che invadeva e poteva influenzare l'esperienza cognitiva del pubblico.²⁴

Queste considerazioni fanno sorgere alcuni problemi che legano il contesto teorico, il metodo e la sua applicazione. L'utilizzo del film come fonte storica pone e tutt'ora pone questioni legate alla peculiarità dell'oggetto di studio, come quella se si dovrebbe considerare il film per intero o le singole prese o valutare se la sequenza condensata di fatti è stata più o meno ricostruita artificialmente e, se sì, quali soggetti intervenivano in questa modifica. L'evoluzione storiografica e teorica finora esaminata porta all'approfondimento della metodologia di analisi discorsiva che verrà sfruttata in questa ricerca, dove non si cercherà semplicemente una realtà residuale nei filmati, e nemmeno una corrispondenza univoca tra potere che influenzò le immagini, bensì lo studio di una rappresentazione forgiata da elementi discorsivi.

Di conseguenza si arriva a considerare il *gap* o lo *iato* che intercorre tra realtà e rappresentazione, che tecnicamente secondo Fledelius è la distinzione tra «inner and outer event», ovvero su cosa succederebbe prima dell'azione delle lenti della cinepresa o dopo: l'evento "inner" «is what is going on before the lens of the camera, the latter is what is going on behind it. The front lens of the camera forms the border between these two realities». La cinepresa è vista come modificatrice della realtà che verrà poi rappresentata, e gli artifici tecnici come lo zoom, le messe a fuoco, i piani di riprese sono componenti attivi che amplierebbero il *gap* tra ripresa e realtà, senza considerare poi l'aggiunta del sonoro che indirizza ulteriormente l'esperienza cognitiva tanto che «the addition of authentic sound to the moving images will increase their ability to make the past revive before our eyes». Nell'analisi successiva dei filmati documentaristici e nei cinegiornali questa tensione verso il rivivere il passato o il presente rielaborato è elemento che sarà indagato nella sua globalità, non tanto nella riduzione allo studio dei singoli segni che se sommati danno forma al prodotto visuale.²⁵

L'analisi discorsiva visuale

Lo studio dei filmati come i cinegiornali, rispetto a quelli fiction, diviene estremamente interessante poiché in esso si possono scorgere numerosi tipi di riflessi della "media policy" dei produttori, nonché dei sistemi d'interpretazione della realtà che si

²⁴ Cfr. M. A. Jackson, *Film as a Source Material: Some Preliminary Notes toward a Methodology*, in *The Journal of Interdisciplinary History*, v. 4, n. 1, "The Historian and the Arts" (1973), pp. 73-80.

²⁵ Cfr. K. Fledelius, *Audio-visual history—The development of a new field of research*, in *Historical Journal of Film, Radio and Television*, v. 9 n. 2 (1989), p. 153.

riflettono nelle scelte artistiche; queste ultime sono ben inserite nel flusso dell'informazione/formazione che i cinegiornali erano chiamati ad offrire alle masse non tanto per orientarne i pensieri, quanto per definire una base cognitiva per l'orientamento storico, sociale e politico. In questo senso il prodotto visuale gestito dal potere politico può essere interpretato non come puro e semplice strumento di propaganda che inocula contenuti nelle masse piuttosto, secondo la tesi di Ian Kershaw, come uno strumento che rafforzerebbe credenze esistenti,²⁶ credenze che possono essere ridefinite e individuate all'interno del contesto teorico di un sistema discorsivo.

Nel caso di studio in oggetto, il regime fascista vedeva nel cinema uno strumento di propagazione non solo o non tanto di contenuti ma della realtà mediata e rielaborata dal potere fascista. Come osservato da Sorlin «newsreels were effective [...] not in advertising Fascism, but in reinforcing or articulating existing ideas and in convincing audiences that the country was on the right path».²⁷ In effetti, secondo Caprotti, la produzione dell'Istituto Luce può essere vista come un «socio-technical tools that were turned towards specific perceptions of reality». I cinegiornali attivamente parteciparono alla costruzione e alla rappresentazione delle politiche del regime fascista e dei suoi progetti culturali e sociali. Questa realtà *costruita* sarebbe dovuta divenire essa stessa verità, una realtà mediata attraverso che estende e definisce i confini entro cui gli italiani avrebbero dovuto concepire la loro esperienza cognitiva.²⁸ Inoltre, nonostante i lavori sui cinegiornali fascisti e su quelli coloniali in particolare siano stati raramente trattati dalla letteratura in materia, essi furono visti dal fascismo come mezzi fondamentali attraverso cui mettere in scena *lo spettacolo dell'impero*.

Il quadro teorico di riferimento usato in questa ricerca sarà quello dell'analisi critica del discorso - o "critical discourse analysis" CDA.²⁹ In linea generale l'analisi critica del discorso cerca di rivelare le fonti discorsive del potere e studia come queste fonti discorsive siano mantenute e riprodotte in un determinato contesto sociale, politico e storico. Quest'analisi del discorso mette in risalto le relazioni spesso opache tra pratiche discorsive, eventi e narrazioni, tra processi sociali e culturali; si riferisce nello specifico a quell'approccio d'analisi che «specifically considers institutional, political, gender and media discourses - in the broadest sense - which testify to more or less overt relations of struggle and conflict».³⁰ Per questa ragione pare il contesto teorico appropriato per studiare le costruzioni sociali basate su rappresentazioni culturali che riflettono e riproducono un sistema discorsivo identitario. L'analisi critica del discorso, inteso nei termini foucaultiani come un sistema costitutivo dei soggetti e della loro esperienza materiale, è quindi una metodologia che agisce in due direzioni: quella istituzionale e quella testuale - in questo caso visuale alla luce delle considerazioni fatte nel primo capitolo -

²⁶ Cfr. I. Kershaw, *How effective was Nazi propaganda?* in (a cura di) D. Welch, *Nazi Propaganda: the power and the limitations*, Croom Helm, Londra 1983, pp. 183-184.

²⁷ P. Sorlin, *Italian National Cinema, 1896-1996*, Routledge, Londra 1996, p. 52.

²⁸ Cfr. F. Caprotti, *The invisible war on nature: the Abyssinian war (1935-1936) in newsreels and documentaries in Fascist Italy*, in *Modern Italy*, v. 19 n.3 (2014), p. 310.

²⁹ Cfr. G. Weiss, R. Wodak, (a cura di), *Critical Discourse Analysis*, Palgrave, Londra 2003; R. Wodak, M. Meyer (a cura di), *Methods of critical discourse analysis*, Sage, Londra 2001; N. Fairclough, *Critical Discourse Analysis*, Longman, Harlow 1995.

³⁰ R. Wodak, M. Meyer (a cura di), *Methods of critical discourse analysis*, Sage, Londra 2001, p. 2.

in quanto il discorso non semplicemente riflette il potere le relazioni sociali da esso influenzate, bensì articola quel potere attraverso la visualità; in questo contesto le immagini sono considerate degli spazi in cui il potere non è solo espresso ma anche attivamente formato. In altri termini i filmati costruiscono attivamente il potere riproducendolo tra gli individui e cercando di orientare la loro esperienza cognitiva attraverso molteplici modalità.³¹

Inoltre le immagini offrono un campo di ricerca peculiare nell'analisi critica del discorso in quanto l'esperienza cognitiva concerne direttamente numerosi fattori *estetici* della percezione come immagini in movimento, musiche, rumori, commento parlato, che meritano di essere analizzati in quanto manifestazioni globali del rapporto tra potere e esperienza epistemologica collettiva. In questo senso il tentativo di controllo non solamente delle pratiche linguistiche ma anche di quelle estetiche rientrerebbe nel progetto di dominio discorsivo che invaderebbe l'esperienza cognitiva ma anche "fisica" degli individui.³²

Il fascismo approfittò in pieno dell'elemento visuale per costituire e amplificare il suo potere al fine di elaborare un'identità collettiva e individuale.³³ Appurata la possibilità e la solidità dell'analisi sugli aspetti visuali attraverso la teoria dell'analisi critica del discorso, si rende necessario ampliare il focus d'indagine non solo alle singole immagini nella loro materialità, ma alla loro posizione all'interno di sistemi contenutistici e istituzionali più ampi anch'essi inseriti e prodotti all'interno di meccanismi discorsivi. Per questa ragione nel capitolo precedente si è data importanza alla ricostruzione del contesto istituzionale produttore dei cinegiornali: non tanto per verificare come il potere abbia prodotto enunciazioni discorsive, quanto per inserire anche quelle istituzioni e quelle pratiche politico-artistiche all'interno del discorso. In questo contesto si potranno cogliere le diverse sfaccettature concernenti l'indagine sulla produzione visuale del fascismo sulla stagione imperiale. Questa viene analizzata alla luce della ricostruzione sul contesto sociale e istituzionale operato in precedenza: studiare in maniera qualitativa la produzione visuale ha implicato la preventiva analisi delle forme di produzione e diffusione della stessa che erano anche esse parti attive di un sistema discorsivo.³⁴

Alla ricerca del metodo

La metodologia scelta per lo studio dei cinegiornali riguarda e tiene conto dei molteplici aspetti in precedenza discussi. Innanzitutto il taglio fondamentale storico e culturale del lavoro qui sviluppato esclude un approccio semiotico concentrato su po-

³¹ Cfr. F. Caprotti, M. Kaïka, *Producing the ideal fascist landscape: nature, materiality and the cinematic representation of land reclamation in the Pontine Marshes*, in *Social and Cultural Geography*, v. 9 n. 6 (2008), p. 616-617.

³² Cfr. M. Jay, *Downcast Eyes. The denigration of vision in twentieth-century French thought*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-Londra 1993, pp. 381-434; la riflessione sul discorso visuale in Foucault secondo Jay può essere individuata nell'importanza che la sorveglianza assume nella sua riflessione: nel mondo moderno la visualità, o in altri termini l'estetica del potere «it could be also deemed complicitous in the contemporary apparatus of surveillance and spectacle so central to the maintenance of disciplinary or repressive power».

³³ Cfr. A. Schmid, *Bridging the gap: Image, discourse and Beyond - Towards a critical theory of visual representation*, in *Qualitative Sociology review*, v. 8, n. 2 (2012), p. 77.

³⁴ Cfr. A. Schmid, op. cit., p. 78.

chi filmati, privilegiando l'analisi di un gran numero di documenti al fine di trovare omogeneità o disomogeneità discorsive che permetteranno di definire meglio le modalità con le quali la rappresentazione avrebbe dovuto costruire ed elaborare i confini cognitivi dell'evento coloniale.

Si terrà poi conto dell'evoluzione degli studi sui cinegiornali e sui documentari posta prima in evidenza e che all'inizio li considerava come specchi fedeli della realtà e fonti storiche, per poi considerarli portatori di molteplici narrazioni e rappresentazioni. La ricerca di uno scampolo di realtà presente in maniera più o meno evidente nei cinegiornali avrebbe guidato diversi tentativi di individuazione metodologica definiti tra gli anni settanta ed ottanta; pare rilevante riportare, ad esempio, quanto affermato da Magidov in merito alla natura contestuale del cinegiornale, chiamato secondo lui a riprodurre gli aspetti audio-visuali di un determinato evento ma anche contemporaneamente ad essere «an artistic products and consequently have a publicistic quality and have characteristics inherent for instance in such historical sources of an artistic-creative [...]». Di conseguenza secondo Magidov i filmati agirebbero da un lato informando sulla realtà, dall'altro lavorando esteticamente sul pubblico, permettendo così l'indagine sul portato artistico del prodotto culturale.³⁵ Questo studio dovrebbe avvenire studiando in principio il lato organizzativo della produzione, poi gli eventi che i documentari rappresentavano e le eventuali interferenze nella costruzione della rappresentazione. Magidov sottolinea che l'analisi così strutturata si confronterebbe con molteplici tipi di fonti, prime tra tutti i documenti visuali che composti da fotogrammi e sequenze - frames consecutivi e organizzati - permetterebbero di rappresentare un'idea della realtà;³⁶ in più bisognerebbe concentrarsi anche sul parlato e su eventuali sovrimpressioni per avere una visione esaustiva su come la realtà fosse ricostruita. Nel metodo proposto da Magidov, sebbene ci sia la tensione verso lo studio della complessità documentaria e il riconoscimento del fatto che anche la dimensione artistica e produttiva dei filmati meritino di essere analizzate, rimane sempre il presupposto della ricerca di una qualche forma di realtà, aspetto questo presente anche nella metodologia sviluppata da Robert Edwin Herzstein. Secondo quest'ultimo i cinegiornali andrebbero indagati poiché potrebbero dire qualcosa sul passato. Herzstein sviluppò un metodo teso a capire cosa il regista, l'"editor" o comunque il soggetto che produceva i filmati avrebbe voluto comunicare o omettere; in altri termini si voleva interrogare il cinegiornale «regarding authenticity, veracity and documentability as apply to other historical evidence».³⁷ Partendo dalla rilevanza affidata al cinegiornale, primo mass media non dipendente dalla parola scritta, Herzstein riconobbe il senso di frustrazione dello storico quando sa di doversi confrontare con un prodotto figlio di procedure che avrebbero alterato la rappresentazione della realtà, e per questa ragione predispose un metodo d'indagine basato sulla ricerca degli "outtakes" ovvero del materiale scartato, in cui si troverebbe una maggiore corrispondenza con i fatti storici. Anche

³⁵ V. M. Magidov, *Film documents: problems of source analysis and use in historical research*, in *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 4 n.1 (1984), p. 61.

³⁶ *Ibidem*, «The dynamics of the sequence transmit the outlines only of mechanical movement, conveying real information in the strictly determined succession of the frames. In the editing of the frames - sequences - the subject or film is created, representing a film document connected by a single idea».

³⁷ R. E. Herzstein, *Movietone News and the Rise of Fascism in Europe, 1930-1935: A Guide for the Researcher, Teacher, and Student*, in *The History Teacher*, vol. 21, n. 3 (1988), p. 313.

Martin Jackson, diversi anni prima, aveva fatto riferimento al «footage left out of the finish product, but possibly containing valuable material for the researcher».³⁸ Secondo i due studiosi nelle scelte del materiale fatte in particolare nei regimi politici come quello italiano e tedesco che controllavano la produzione delle cine-attualità, si potrebbe intuire quella che era la realtà “reale” e quella “immaginata”, in una ricerca che in ogni caso concepiva la fonte filmica non fiction non tanto come inserita in un sistema discorsivo ma come una rappresentazione del reale.

In questo lavoro il cinegiornale sarà invece analizzato seguendo l’analisi critica del discorso, che considera la struttura produttiva ed i contenuti come facenti parte di un sistema discorsivo che avrebbe voluto definire il momento cognitivo sociale degli individui. Nell’analizzare i cinegiornali da un punto di vista storico,³⁹ la categorizzazione per argomenti costruita *ex post* pare meno adatta rispetto ad una corrispondente a categorie più “cronologiche”, soprattutto nell’intenzione di indagare sullo iato che intercorre tra fatti storici in precedenza esaminati e loro rappresentazioni nonché per svolgere l’analisi alla luce dell’attività delle istituzioni produttive di queste rappresentazioni: per questa ragione i nuclei tematici d’indagine rifletteranno più o meno le fasi della conquista imperiale cosicché a questo corpus d’indagine potrà applicarsi l’analisi critica del discorso.⁴⁰ Elencando i numerosi lavori sui cinegiornali si è fatto riferimento alla necessità evidenziata da parte dell’evoluzione metodologica al fine di ricostruire il contesto istituzionale, sociale e culturale che produceva le immagini ed in cui esse poi agivano. Il percorso seguito e tracciato nei precedenti capitoli è andato in questa direzione, affinché l’analisi visuale che ora si svilupperà sia il più possibile solida alla luce anche delle vicende storiche che produssero materialmente i filmati o che questi erano chiamati a raccontare o rielaborare. I nuclei tematici attorno ai quali costruire percorsi interpretativi saranno esaminati sia durante l’analisi e sia durante le conclusioni del lavoro, in modo che prima si definisca la storicità della rappresentazione, poi la valutazione e il suo rapporto con il *discorso coloniale-identitario* del fascismo.

Dallo studio del “catalogo dei soggetti cinematografici” conservato all’Archivio dell’Istituto Luce letto in combinato con il preciso lavoro di Barbara Corsi, si può osservare che sono circa 500 i cinegiornali e i documentari al cui interno sono trattati temi inerenti alle colonie; la stragrande maggioranza di essi prodotti dal Reparto Fotocinematografico Africa Orientale del Luce.⁴¹ Il lavoro di ricerca si svilupperà esaminando 194 cinegiornali e 6 documentari, disponibili presso l’archivio online dell’Istituto

³⁸ Cfr. M. A. Jackson, *Film as a Source Material: Some Preliminary Notes toward a Methodology*, in *The Journal of Interdisciplinary History*, vol. 4, n. 1, “The Historian and the Arts” (1973), p. 78.

³⁹ Cfr. M. Ferro, *Cinema e storia*, Feltrinelli, Milano 1980; P. Sorlin, *La storia nei film. Interpretazioni del passato*, La Nuova Italia, Firenze 1984; P. Ortoleva, *Cinema e storia. Scene dal passato*, Loescher, Torino 1991; P. Sorlin, *L’immagine e l’evento. L’uso storico degli audiovisivi*, Paravia, Torino 1999.

⁴⁰ In particolare si analizzeranno i cinegiornali secondo i seguenti eventi: La preparazione alla guerra - L’inizio dell’avanzata e i primi mesi del conflitto - La campagna anti-sanzionista e la “giornata della fede” - Le battaglie dell’inverno 1936 - La conquista di Addis Abeba - Adunata! - La costruzione dell’impero - Le cronache dell’impero - Immaginazioni imperiali: identità e alterità - La fine del mito; sull’analisi critica del discorso Cfr. K. Krippendorf, *Content Analysis: An Introduction to its Methodologies*, Sage, Londra 1980.

⁴¹ Cfr. ASF, “Catalogo soggetti cinematografici” 1937 e 1940; B. Corsi, *Istituto Luce. Inventario generale dei documentari e dei cinegiornali a soggetto coloniale*, in (a cura di) G. Brunetta, J. Gili, *L’ora d’Africa del cinema italiano 1911-1989*, Rivista di studi storici - Materiali di lavoro, Rovereto 1990, p. 119.

Luce.⁴² Va in questa sede precisato che le sigle che contraddistingueranno ogni cinegiornale indicavano una serie composta da diversi argomenti che erano proiettati insieme. Un cinegiornale completo era composto da numerosi servizi che raccontavano eventi politici, di cronaca e di costume interni o da tutto il mondo. Nell'analisi, potendo affinare la ricerca all'interno dell'archivio online, si considereranno solo le parti del cinegiornale riguardanti tematiche imperiali, anche se sarebbe estremamente interessante ricostruire appieno l'esperienza cinematografica completa in modo da poter far dialogare più compiutamente il *discorso coloniale* con quello su altri argomenti e in particolare con quello sulla modernità fascista.⁴³

Inoltre l'attenzione maggiore nell'analisi sarà concentrata sui Giornali Luce rispetto ai documentari; pur non escludendo questi ultimi dall'indagine i cinegiornali, per la necessità di essere preparati e fatti circolare in breve tempo in virtù del loro collegamento con i fatti dell'attualità, si prestavano a minor opera di pianificazione e manipolazione tecnica, e per questa ragione essi potrebbero riflettere al meglio il portato discorsivo che ne influenzerebbe il confezionamento. L'analisi contenutistica darà numerose informazioni sull'immaginazione dell'impero e sullo sguardo fascista della realtà coloniale, unitamente alla considerazione dei molteplici livelli narrativi che i cinegiornali avevano: in questo senso spesso sarà riportato il commento parlato che doveva contribuire attivamente a definire l'esperienza cognitiva limitando le letture e fornendo una prima rielaborazione della realtà rappresentata dai filmati.

⁴² <http://www.archivioluce.com/archivio/>

⁴³ Un esempio pratico può meglio chiarire questo aspetto: il cinegiornale del 6 maggio 1936 B0787 era composto al suo interno da otto sezioni o notizie provenienti dall'Italia e dal mondo così classificate: "Stati Uniti. Philadelphia Esposizione di alcuni modelli navali, testimonianza di quanta strada"; "Colorado. Le conseguenze della siccità e delle tempeste di sabbia nell'Ovest"; "Austria. Vienna. Gara motociclistica nei dintorni di Vienna"; "Germania. Monaco. Con la primavera si svolgono le gare di velocità e di equilibrio sui canotti lungo"; "Italia. Roma. La mostra del Libro coloniale del tempo fascista è stata inaugurata dal sottosegretario"; "Campione. Sfilata di moda italiana"; "Roma. Prova conclusiva di salto ad ostacoli all'ippodromo di Tor di Quinto"; "Africa Orientale. Immagini di Quoram dove è avvenuta un'imponente raccolta di armi, munizioni e materiali".

4.2 I CINEGIORNALI IMPERIALI

La preparazione alla guerra

Nel primo capitolo si è evidenziato come nei progetti di Mussolini la prospettiva di una conquista coloniale dell'Etiopia si fosse palesata diversi anni prima del 1935; le aspirazioni coloniali però, a partire dagli anni trenta del Novecento, vennero trasfuse nei primi progetti di conquista concreta dell'impero etiopico.⁴⁴ Diverse motivazioni agirono affinché in quel periodo venisse individuato il momento propizio per scatenare quella che, nelle intenzioni e nelle narrazioni che iniziavano a prendere forma, assumeva con sempre maggiore forza i caratteri di un'impresa nazionale e non semplicemente coloniale. La vicenda di Ual Ual alla fine del 1934 diede al regime fascista la possibilità di trasformare un incidente di frontiera accaduto a migliaia di chilometri di distanza in un movente utile a rinsaldare le file interne e soprattutto a mobilitare la nazione in vista di quella che sarebbe stata narrata come la prima guerra veramente fascista.

I cinegiornali esaminati partono proprio dalla produzione del gennaio 1935, data in cui si scorge chiaramente la volontà di “nazionalizzare” l'impresa coloniale mostrandola come appartenente all'ordine della storia che il fascismo stava imponendo all'Italia, e riguardano quasi esclusivamente la preparazione alla conquista e le partenze dei volontari verso l'Africa Orientale. Le strategie narrative usate dai cinegiornali in questa fase tendono da un lato ad aumentare il *pathos* nei confronti dell'argomento coloniale inserendolo con forza nell'agenda pubblica, giocando in modo da avvicinare la madrepatria a quella che sarebbe divenuta l'impresa imperiale e portando “gli italiani sul piano dell'impero”.

Il Giornale Luce B0607 è forse il primo esplicito riferimento alla nuova modalità di presenza che l'Italia fascista avrebbe implementato nell'Africa Orientale:⁴⁵ il filmato si basa su delle riprese effettuate in campo medio-lungo di alcuni paesaggi somali, in particolare alle dune di una zona desertica. Tuttavia questo paesaggio viene invaso dalla presenza e dai rumori meccanici dei carri armati italiani che stavano iniziando le esercitazioni militari in vista del conflitto; secondo la voce fuori campo i mezzi militari «spezzano il ritmo [locale] e conferiscono una nota dinamica al paesaggio», iniziando a definire un *topos* narrativo che tende a comparare il ritmo lento ed arcaico dell'Africa con quello potente e dinamico dell'Italia. In questo filmato il contrasto tra elemento africano e quello occidentale è quasi brutale e ben enfatizzato dalla coordinazione tra immagini, sonoro e commento: in particolare colpiscono le sequenze in cui ad una carovana di cammelli fa contrasto nello sfondo la presenza dei carri armati che danno l'impressione di invadere la scena e di volersi inerpicare nelle colline aride. Il filmato, prodotto nel gennaio 1935, pare voler mostrare agli italiani la ridefinizione della presenza in Africa da attuarsi attraverso lo strumento bellico e tecnologico, e il contrasto tra carri armati e

⁴⁴ Cfr. A. Sbacchi, *Il colonialismo italiano in Etiopia, 1936-1940*, op. cit., p. 2; B. Zewde, *A history of modern Ethiopia, 1855-1974*, op. cit., p. 152; A. Del Boca, *Gli italiani in Africa Orientale voll. 2, la conquista dell'impero*, op. cit., pp. 255-257.

⁴⁵ Giornale Luce B0607, gennaio 1935 “Esercitazioni militari nel deserto”

cammelli segna il divario tra esotismo e tecnologia che caratterizzerà anche altri cinegiornali.

Da questo momento e per tutta la primavera ed estate 1935 iniziarono ad essere numerosi i cinegiornali sulla preparazione nazionale alla guerra, concentrati prevalentemente nel mostrare l'unità del popolo nei confronti dei militari e dei volontari che partivano verso la colonia.⁴⁶ Le immagini dei porti di Napoli, Messina, Genova testimoniano un entusiasmo incontenibile: in genere gli operatori Luce si sistemavano in dei punti sovrappresi in modo da riprendere le folle dall'alto così da evidenziare il gran numero e l'entusiasmo concretizzato nello sventolio di cappelli, bandiere e fazzoletti. La voce fuori campo sottolinea queste sequenze rimarcando il fatto che era «tutto il popolo italiano»⁴⁷ stretto intorno ai partenti, e non gli abitanti delle singole città; gli espedienti tecnici usati, come ad esempio il già citato utilizzo di angolazioni di ripresa che tendono a mettere al centro della scena la marcia ordinata dei partenti con lo sfondo costituito dal popolo festante, permettono di sottolineare l'entusiasmo e la fiducia degli italiani e volevano rappresentare la forza numerica della nazione che unita spingeva verso l'impresa imperiale.

Nello specifico i volontari che partivano per l'Africa sono mostrati come equipaggiati di tutto punto e marcianti come se la guerra, tra febbraio e marzo, fosse già una realtà di fatto: questi filmati avrebbero voluto, miscelando l'entusiasmo e l'unità nazionale assieme a immagini della preparazione bellica, abituare gli italiani che andavano al cinema al fatto che la guerra sarebbe stata facile in quanto sospinta dallo spirito nazionale e indirizzata dalla superiorità civile e tecnologica.

I volontari sono ordinati e decisi mentre salgono nelle navi, composti nelle rare immagini in cui salutano i loro parenti, e rilasciano sorrisi entusiastici o cercano addirittura di interloquire con la cinepresa quando questa dedica loro i primi piani; sono descritti come eroi devoti al destino della patria. La marzialità è elemento che non emerge con forza, se non in alcune sequenze; tuttavia è curioso che quando nei cinegiornali viene descritta e mostrata la presenza di una qualche figura istituzionale, che siano comandi militari, sottosegretari o addirittura quella del duce nel B0710, l'ordine e la disciplina vengano enfatizzate e così da fornire l'impressione che il potere fascista incarnato in quelle persone poteva "ordinare" lo spazio sociale e fisico intorno ad esso.

La persona fisica del duce in questa fase è mostrata poco: egli in questi casi ha movimenti decisi e marcia davanti a tutti, la sua presenza ordina le folle e soprattutto i partenti, che lo onorano facendo il saluto fascista. Ma Mussolini nei cinegiornali preparatori alla guerra è comunque onnipresente e ubiquo al di là della sua persona: nelle navi colme di italiani spesso la camera indugia sui manifesti con la faccia di Mussolini, il suo nome è richiamato dalla voce fuori campo quale ispiratore delle virtù italiane, il sonoro della folla o il sonorizzato spesso scandiscono le parole "duce, duce", ritmando la partenza degli italiani verso la conquista dell'impero.

⁴⁶ Giornale Luce B0637, 6 marzo 1935, "L'imbarco dei volontari per l'Africa Orientale"; Giornale Luce B0638, 6 marzo 1935, "La divisione Gavinana mobilitata per l'Africa Orientale"; Giornale Luce B0640, 13 marzo 1935, "I mille avieri per l'Africa Orientale".

⁴⁷ Giornale Luce B0628, 20 febbraio 1935, "I volontari per l'Africa Orientale".

La preparazione nazionale alla guerra venne mostrata, oltre che nelle scene di partenza dei volontari verso l’Africa, anche in un cinegiornale che raccontava le vicende che si svolgevano in un campo d’addestramento in Abruzzo.⁴⁸ L’atmosfera viene descritta come «fervida di disciplina ed entusiasmo», con il primo elemento legato alle immagini delle esercitazioni e della marcia, ed il secondo che si scatena nel momento in cui arriva il “rompete le righe”. Brevi sequenze mostrano il benessere delle truppe: ad esempio in una di esse un militare assaggia il cibo e, guardando verso la videocamera, annuisce. In generale la presenza dell’operatore Luce provoca entusiasmo tanto che i piani americani di ripresa vedono numerosi individui cercare di catturare l’attenzione dell’operatore. Vengono mostrati anche gli esercizi ginnici svolti a petto nudo dagli italiani, prova di virilità e di vigore fisico che avrebbe trovato il suo campo d’applicazione in colonia. Viene confermata anche in questo Giornale l’idea che nelle rappresentazioni cinematografiche la guerra era ormai iniziata nella primavera del 1935, al di là delle decisioni che la Società delle Nazioni avrebbe potuto prendere in sede arbitrale sulla vicenda di Ual Ual.⁴⁹

L’Istituto Luce era parte attiva della mobilitazione nazionale alla guerra: la cinepresa era essa stessa un’arma che avrebbe aiutato a conquistare l’impero, dominando e controllando il territorio e infondendo forza nella società italiana.⁵⁰ Per questa ragione trovò posto, in un cinegiornale dell’agosto 1935,⁵¹ il racconto della partenza dei primissimi operatori «inviati in colonia per procedere alla ripresa documentaria della vita dei nostri soldati, legionari, operai tutti accomunati dal radioso cammino segnato dal duce». Se in precedenza si è affermato che solo dalla seconda metà del settembre 1935 il Reparto Luce AO iniziò la sua attività in colonia, gli operatori inviati e ritratti nel cinegiornale dell’agosto precedente sono quelli richiesti da Raffaele Casertano,⁵² capo dell’Ufficio Stampa e Propaganda AO nell’intenzione di iniziare la regolamentazione della propaganda cinematografica in Africa. Da questi cinegiornali, ed in particolare dal B0752,⁵³ si capisce come le idee espresse da Casertano affinché «l’Italia e il mondo conoscano il poderoso sforzo di civiltà che veniamo compiendo nella fase di preparazione»⁵⁴ fossero

⁴⁸ Giornale Luce B0721, 1935, “Una giornata trascorsa con la Divisione Gran Sasso destinata all’Africa Orientale”.

⁴⁹ Cfr. R. De Felice, *Mussolini il duce. Gli anni del consenso (1929-1936)*, Einaudi, Torino 1974, pp. 604-605; A. Del Boca, *op. cit.*, pp. 245-291; D. Quirico, *Lo squadrone bianco*, Mondadori, Milano 2002; R. Cimmaruta, *Ual-Ual*, CLU, Genova 2009.

⁵⁰ Cfr. R. B. Ghiat, *Italian Fascism’s Empire Cinema*, *op. cit.*, p. 49; di questo argomento si è ampiamente discusso nei precedenti capitoli.

⁵¹ Giornale Luce B0736, 21 agosto 1935, “La partenza di alcuni reparti delle Camicie Nere per l’Africa Orientale”.

⁵² Sulla vicenda si è già parlato nel precedente capitolo basandosi sulle seguenti fonti Cfr., ACS, MINCULPOP, b. 115, f. “Ufficio Stampa e Propaganda in AOI - Organizzazione attività”, telegramma n. 8450 del 4 luglio 1935 inviato da Raffaele Casertano a Galeazzo Ciano. Sempre nella stessa posizione lettera di Ciano a Paulucci del 15 luglio 1935; risposta di Di Calboli del 17 luglio 1935 nel telegramma n. 15679; telegramma n. 6715 del 11 settembre inviato dal Ministero della Guerra a quello della Stampa e Propaganda.

⁵³ Giornale Luce B0752, 18 settembre 1935, “Lungo il canale di Suez con i soldati italiani in viaggio verso l’Eritrea. I figli di Mussolini e Galeazzo Ciano arrivano ad Asmara e visitano il campo di aviazione italiano. Ciano prende possesso del nuovo Ufficio Stampa e Propaganda dell’Africa Orientale”.

⁵⁴ Cfr., ACS, MINCULPOP, b. 115, f. “Ufficio Stampa e Propaganda in AOI - Organizzazione attività”, telegramma n. 8450 del 4 luglio 1935 inviato da Raffaele Casertano a Galeazzo Ciano; in questo telegramma per Casertano si doveva riprendere l’attività nel porto di Massaua, sottolineando l’operosità italiana-268

già recepite nei cinegiornali per via di un *discorso* civilizzatore che andava ora rafforzandosi. Nel cinegiornale citato viene poi ripreso il tragitto lungo il Mediterraneo ed il Mar Rosso del piroscafo in cui viaggiavano, oltre ad un gran numero di volontari e di militari, i figli del duce e Galeazzo Ciano: la loro presenza provocava l'entusiasmo incontenibile nella nave. Lo sguardo dalla nave alla costa eritrea è tipicamente esotico, con l'inquadratura che indugiava sui cammelli e su alcune donne che lavavano i panni e che salutavano gli italiani. L'accoglienza nel porto e l'attracco vengono scandite dal saluto al duce. L'entusiasmo italiano conquista l'Asmara, tanto che sono presenti brevi sequenze in cui sono mostrati gli eritrei mentre sventolano bandiere tricolore, e viene declinato anche nelle riprese della parata che gli italiani, a bordo dei loro camion, compiono per le vie della capitale. Il camion carico di italiani è immagine dell'imponenza tecnologica che invade gli spazi coloniali; in questo senso sempre nello stesso Giornale viene anche esaltata l'arma aerea a seguito della visita del campo d'aviazione di Galeazzo Ciano, con numerosi fotogrammi che indugiano sui dettagli degli aerei, prova di una tecnologia che domina ogni spazio africano.

Si è parlato della partenza di Vittorio e Bruno Mussolini verso l'Eritrea: il cinegiornale che la rappresenta ha un commento fuoricampo che afferma che «la nazione italiana plasmata da un tredicennio di rivoluzione fascista offre al mondo intero il miglior documento della sua volontà»;⁵⁵ tuttavia questo commento stride con le sequenze dei figli del duce eleganti, vestiti del bianco nell'uniforme, che appaiono quasi intimiditi dall'entusiasmo scatenato intorno a loro e in merito al viaggio che andavano ad iniziare. Il Giornale poi continua con immagini e sequenze simili a numerosi filmati coevi narranti le partenze: se da un lato il commento parla di urla deliranti e di invocazione al duce, il montaggio e il sonorizzato creano un senso di distacco tra narrazione visuale e quella vocale, smorzando il *pathos* e quindi la potenza narrativa. Anche il cinegiornale B0747 attraverso un piano di ripresa obliquo dall'alto verso il basso cerca di evidenziare l'entusiasmo della folla nel porto di Napoli, tuttavia una regia non curata nei dettagli contribuisce a creare lo iato tra una narrazione che nel commento enfatizzava i grandi numeri dei partecipanti alla partenza, e alcuni fotogrammi in cui si intuisce che in realtà la folla non era oceanica.⁵⁶

I cinegiornali chiamati a preparare la nazione all'imminente guerra per l'impero spesso si concludevano con le immagini dei volontari entusiasti che salutavano dai ponti carichi di persone delle navi; le navi che lasciavano lentamente i porti italiani erano il simbolo di una nazione che si spostava, che abbattava i confini geografici, che dominava il mare e l'oltremare trasformandoli in un orizzonte prossimo e subordinato alle necessità interne. La partenza porterà alla riproduzione della madrepatria nelle terre del futuro impero, e questo elemento emerge pure dai filmati in cui i Giornali mostrano gli esercizi

na; poi i cinegiornali avrebbero dovuto riprendere le strade e sui loro cantieri «in continuo fermento nelle ore canicolari e di notte, [...] , fra lo stupore degli stessi indigeni, e crea opere d'arte stradale che rimarranno nella storia coloniale italiana». Anche la vita delle truppe secondo Casertano poteva «formare oggetto di riprese cinematografiche di sommo d'interesse, servendo a smentire voci di disagio fisico, di incerte condizioni sanitarie etc.» si vuole così sottolineare il benessere e l'efficienza delle truppe.

⁵⁵ Giornale Luce B0740, 1935, «La partenza dei volontari per l'Africa Orientale».

⁵⁶ Giornale Luce B0747, 11 settembre 1935, «L'imbarco sul piroscafo Liguria di 4000 militi delle divisioni 'Ventuno Aprile' e 'Ventotto Ottobre' per l'Africa Orientale».

fisici, l'ordine e la disciplina virile ma anche l'entusiasmo e la serenità dei volontari, gli esportatori dell'italianità nel mondo rinnovata da quella che sovente viene definita l'azione rivoluzionaria di Mussolini e del fascismo. Questa rivoluzione sociale e antropologica viene mostrata non solo dal consenso verso l'esperienza coloniale e bellica, ma anche nelle immagini di ordine e di rispetto che i rappresentanti del potere fascista portano all'interno del generale entusiasmo rappresentato nei filmati. In particolare colpisce il tono sobrio e solenne di un filmato che racconta l'omaggio tributato da una sezione di volontari in partenza per la colonia al monumento del milite ignoto del Vittoriano, in cui regna l'ordine e quasi l'immobilità rimarcata da un commento dal tono dimesso e scarso. Le inquadrature fisse ed i campi lunghi contribuiscono ad enfatizzare questo momento che pare quasi un rito religioso; ma le sequenze successive mostrano la messa in moto dello spirito italiano, con lo sfondo di palazzo Venezia e del balcone da cui il duce accendeva le masse.⁵⁷

La potenza italiana nei filmati assume diverse declinazioni spesso riconducibili al numero ed al movimento: la singola persona se unita ad altre trasforma la sua mobilitazione in potenza nazionale e militare secondo il volere fascista. Ciò emerge dal continuo ed assillante richiamo, nel commento e nelle immagini, ai numeri della partecipazione degli italiani alle partenze, nonché dall'indugiare sulla superiorità implicita italiana in tutti i campi. Nei filmati ci si concentra sulle masse, e tutta l'Italia pare voler essere contenuta in ogni piazza e in ogni porto che saluta i coloni, nonché in ogni nave che parte con l'intento di ricreare una nuova Italia in Africa.

In questi filmati colpisce come la guerra fosse già un dato di fatto dal gennaio 1935: ma una guerra che venne poco militarizzata, se si escludono alcune sequenze dedicate alle armi che però, come nel caso dei carri armati o degli aerei, parrebbero voler offrire l'idea di un dominio spaziale della colonia più che di distruzione dell'avversario. Lo scontro coloniale-militare era quasi banalizzato e non rilevante, perché nelle rappresentazioni era la volontà italiana che avrebbe conquistato l'impero: di conseguenza è interessante vedere ora come le primissime fasi della guerra siano state raccontate nei cinegiornali, alla luce di una preparazione alla stessa mostrata nei filmati già da mesi ed in cui emergeva l'unità nazionale orchestrata dal fascismo.

L'inizio dell'avanzata guerra e i primi mesi del conflitto

L'inizio dell'avanzata nel fronte nord dell'Etiopia, e successivamente quella da sud guidata da Rodolfo Graziani, furono un processo che mise in moto con un'intensità del tutto nuova la creazione di quella che Adolfo Mignemi ha definito *l'immagine coordinata per l'impero*, il banco di prova per eccellenza del meccanismo propagandistico fascista teso a coordinare ed unificare gli indirizzi dei mezzi di comunicazione di massa.⁵⁸ Lasciando per il momento in sospenso la trattazione dei filmati riguardanti l'adunata del due ottobre 1935, che sarà esaminata insieme a quelle sulla dichiarazione dell'impero del 1936, si osserva che i cinegiornali trasmessi in Italia tra l'ottobre e il dicembre 1935 - e destinati anche all'estero - presentano delle continuità notevoli con

⁵⁷ B0750, 18 settembre 1935, "3000 radio-telegrafisti dell'VIII Genio in partenza per l'Africa orientale rendono omaggio alla tomba del Milite Ignoto".

⁵⁸ Cfr. A. Mignemi, *Immagine coordinata per un impero. Etiopia 1935-1936*, op. cit., p. 11.

quelli immediatamente precedenti l'inizio del conflitto. Ritornano le immagini delle partenze dai porti italiani, che ricorrono agli espedienti narrativo-visuali già menzionati ovvero l'unità e la compatta partecipazione della nazione, la serenità di un'impresa che sarebbe "sicuramente" stata vittoriosa, il concentrarsi sull'elemento tecnologico come controprova di una superiorità assoluta. Ad esempio un *Giornale Luce* del 2 ottobre 1935 mostra le scene entusiastiche della partenza da Taranto del 18° battaglione d'artiglieria e di una sezione del Genio Civile con il loro comandante; la voce fuori campo rimarca la numerosissima partecipazione con le sequenze che indugiano sia sulla folla nel molo che sulla nave "Saturnia" piena fino all'inverosimile. L'atmosfera globale, complice anche la colonna sonora, è festante; negli ultimi secondi del filmato l'inquadratura fissa in campo lungo riprende l'orizzonte mediterraneo con la "Saturnia" che guadagna il largo portando virtualmente tutta la nazione verso la colonia, e degli aerei che attraversano il cielo testimoniando la conquista di ogni dimensione possibile.⁵⁹

Da questo periodo il Reparto Africa Orientale dell'Istituto Luce iniziò a inviare il frutto della sua produzione che sarebbe poi finita nei cinegiornali: come osservato in precedenza tutto il materiale affluiva dal fronte all'Asmara nella sede del RAO, e da qui veniva poi spedito a Roma per lo sviluppo ed il montaggio; era di fondamentale importanza per il Reparto cercare di essere il più rapido possibile in modo che il pubblico italiano fosse sempre informato su quanto avveniva in colonia, cosicché la eco visiva immediata contribuisse a ridurre quella distanza tra patria e colonia che attivamente i cinegiornali cercavano di colmare.

In questa fase i cinegiornali mostrarono ancora molto poco le scene di guerra, e molto di più invece la mobilitazione nazionale e l'inizio dell'attività descritta sempre più spesso come civilizzatrice. L'avvio del RAO «irto di difficoltà»⁶⁰ per usare le parole di Paulucci di Calboli si riflesse nei filmati in cui le scene di guerra erano rare e montate in maniera che non emergesse un'epicità che invece alcuni ambienti del fascismo avrebbero voluto far risaltare.

I cinegiornali iniziarono da questa fase a narrare visivamente l'opera di civilizzazione italiana e ad esaltare quella che era la disciplina ed il lavoro degli operai: la laboriosità è costruita in modo da essere incontenibile e contagiosa nei confronti delle popolazioni locali. Strade, sovente descritte con l'aggettivo "romane", e ponti sono al centro di numerosi filmati: in uno del tre ottobre, a conflitto ufficialmente appena iniziato, viene celebrato non tanto quest'inizio delle ostilità, piuttosto l'inaugurazione di una strada tra l'entusiasmo festante degli italiani. Le immagini e l'accompagnamento musicale lasciano pochissimo spazio all'esotismo, e il territorio pare già italianizzato.⁶¹ L'opera italiana in Africa venne rappresentata come non tanto orientata da logiche militari, bensì

⁵⁹ *Giornale Luce* B0760, 02 ottobre 1935, "L'imbarco del 18° artiglieria e del Genio con il loro comandante, Duca di Bergamo, e gli ufficiali e i soldati della divisione Gran Sasso, sulla motonave 'Saturnia' alla presenza del Principe di Piemonte e del Duca di Pistoia"; stesse narrazioni si ritrovano, con un tono tendenzialmente più composto, nel *Giornale Luce* B0781 del 13 febbraio 1935, sulla partenza di Teruzzi e della divisione "1° febbraio" del 13 novembre 1935.

⁶⁰ *Cfr.* ASF, GPDCB, b. 247, f. "Giornali cinematografici", lettera inviata da Paulucci a Mussolini il 5 ottobre 1935.

⁶¹ *Giornale Luce* B0757, 3 ottobre 1935, "L'Alto Commissario De Bono e il ministro Ciano inaugurano la nuova strada Decameré-Nefasit".

dalla volontà di dominare un territorio descritto come vergine o comunque in attesa di una civilizzazione. L'arrivo degli italiani al porto di Massaua è accolto da numerose manifestazioni da parte degli eritrei, e nel Giornale si evidenzia ancora una volta l'attività definita «febbrile» delle truppe e degli operai.⁶²

Il lavoro italiano è esaltato e la vita al fronte e nei cantieri è descritta come serena; dalle immagini non traspare nessun tipo di difficoltà così come desiderato dai vertici militari che rimarcarono di «illustrare serenità e giocondità dei vari raggruppamenti; come vengono impiegate ore di riposo e svaghi relativi; entusiastico spirito patriottico, atti di generosità ed assistenza verso indigeni, geniali espedienti ai quali gli operai ricorrono per sopperire deficienze ambiente, carattere portentoso opere compiute».⁶³ Nei cinegiornali esaminati questi aspetti emergono tutti: nel Giornale Luce B0772 si descrive con le immagini una marcia ordinata, in cui spesso i primi piani dei soldati rivelano dei sorrisi che volevano rappresentare una sicurezza ed un benessere globale nei confronti dell'esito di una guerra che veniva dato per scontato.⁶⁴ La guerra d'Etiopia, o meglio questa narrazione di una marcia popolare di conquista del “posto al sole”, assume i connotati di un'impresa utile non tanto, o non solamente, come proiezione esterna della politica di potenza, bensì come atto purificatore e sigillo della nuova civiltà fascista, una rivoluzione in corso che trova finalmente il suo panorama per poter essere realizzata. L'aspetto della missione civilizzatrice è uno degli elementi emergenti più potenti e ricorrenti dalle narrazioni dei cinegiornali. Questi filmati, che come si è sottolineato in pochi minuti condensavano contenuti ed espedienti diversi e spesso tra loro contrastanti, utilizzarono diversi *tòpoi* narrativi che tuttavia, in questa prima fase dell'avanzata bellica, sovente si riconducevano all'azione benefica e civilizzatrice che l'Italia fascista andava a svolgere per se stessa e per le popolazioni africane.

I panorami africani nella produzione del RAO sono ripresi in campo lunghissimo, e sovente la voce fuori campo ne descriveva la lentezza ed il ritmo di vita arcaico, come quando si parlò di «paesaggio addormentato che ricorda quello lunare». La guerra non è tanto contro l'avversario militare, bensì contro questo paesaggio che sta per essere risvegliato dalla marcia fascista; ad esempio Emilio De Bono, che rappresentava il potere in colonia, viene ripreso mentre cammina sui sentieri del Tigray, in un contesto di scoperta sicura di un territorio vuoto che gli italiani bonificheranno e riempiranno. Sempre nello stesso filmato è emblematico il fatto che le mine esplosive siano riprese nel loro utilizzo non tanto per sconfiggere l'avversario, bensì per sventrare i monti e le ambe e consentire la costruzione di strade. L'operosità italiana in questo caso è mostrata nel suo lato potente ed “esplosivo”, ma anche nella sua estensione meccanica quando le sequenze indulgono sui dettagli di draghe, trattori e camion che permettono a questa guerra contro il territorio di essere combattuta e vinta.⁶⁵ Le strade e i ponti che gli italiani vanno costruendo grazie alla loro operosità e alla tecnologia che giustifica la civilizzazione

⁶² Giornale Luce B0767, 16 ottobre 1935, “Le attività portuali a Massaua”.

⁶³ Cfr. ACS, MINCULPOP, b. 47, f. 289 “Telegrammi in partenza AO”, telegramma n. 14252 del 9 dicembre 1935 inviato da Alfieri a Casertano.

⁶⁴ Giornale Luce B0772, 30 ottobre 1935, “Il rientro in accampamento dei reparti della 152° Legione dopo una giornata di esercitazioni”.

⁶⁵ Cfr. F. Caprotti, *The invisible war on nature: the Abyssinian war (1935 – 1936) in newsreels and documentaries in Fascist Italy*, in *Modern Italy*, v. 19, n. 3 (2014).

permettono di mostrare una conquista in cui il conflitto è in secondo piano. Abbondano le immagini dei dettagli di cannoni, fucili, carri armati ed aerei, quasi che in essi si concentrasse la chiave strategica che permetterà agli italiani di compiere la civilizzazione. In un Giornale quella che la voce narrante descrive come una «poderosa avanzata» pare, dalle immagini, poco più di un'imboscata; la scena cambia e ci si sofferma sulle immagini di un campo di aerei schierati, la cui presenza è sinonimo di dominio spaziale e di vittoria. Il panorama, ripreso in campo lunghissimo «sembra un verde angolo della nostra penisola» e sta per essere completamente italianizzato dai carri armati che «riempiono con i loro motori l'ampio silenzio di questa valle» dando l'idea di una conquista estetica e sensoriale evocata da immagini e rumori.⁶⁶ La guerra combattuta va ricercata nei dettagli degli strumenti offensivi e tecnologici; al contrario abbonda l'operosità con cui gli italiani conquistano territorialmente e spiritualmente il loro impero. Sono numerose le immagini in cui le truppe spingono i loro cannoni che però raramente sono ripresi mentre sparano.⁶⁷ Il cinegiornale B0762 mostra come l'aspetto bellico sia legato più alla disciplina delle truppe italiane nel prepararsi alla battaglia che nelle scene in cui essa è effettivamente ripresa. Come ha sottolineato Barbara Corsi le scene dei cinegiornali imperiali ricordano da vicino le parate militari che il fascismo organizzava in patria, più che una guerra combattuta in un suolo esotico.⁶⁸

In moltissimi filmati la guerra combattuta manca completamente,⁶⁹ è presente la sua disciplina e il richiamo ai brividi che scuoterebbero gli italiani e li riconducono all'unità, ma lo scontro militare nei filmati tra l'ottobre e il dicembre 1935 è un'appendice marginale o spesso negata di quella marcia che, originata dalla Marcia su Roma, trova ora compimento e nuovo inizio nell'edificazione dell'impero fascista. Quest'avanzata italiana in alcuni filmati conquista un territorio brullo che subito viene invaso da immagini fasciste, come testimoniano per esempio i fotogrammi in cui si indugia sulle bandiere fasciste o sull'invasione del campo di ripresa di grandi immagini o sculture ritraenti Mussolini che, issate nel terreno, dominano la scena dando l'idea di una fascistizzazione del territorio.⁷⁰

Il contrasto tra narrazione della voce fuori campo che enfatizza la marcia epica e le vittorie militari, e le immagini che di guerra ne mostrano ben poca è elemento che si ritrova sovente nei filmati, che cercano di mascherare quella che era un'avanzata poco spettacolare descrivendola come una portentosa battaglia in cui mettere in mostra le virtù italiane. In questo senso è emblematico il giornale B0776 in cui si descrive il personale della legazione italiana che lascia la capitale d'Etiopia a seguito dell'inizio conflitto militare: da questo filmato, accompagnato da una colonna sonora ariosa e sostenuta,

⁶⁶ Giornale Luce B0763, 9 ottobre 1935, "Immagini del paesaggio africano e della vita quotidiana dei soldati italiani e dei campi e delle esercitazioni militari in Eritrea".

⁶⁷ Giornale Luce B0791, 4 dicembre 1935, "Panorami intorno a Macallé riconquistata".

⁶⁸ Cfr., B. Corsi, *Istituto Luce. Inventario generale dei documentari e dei cinegiornali a soggetto coloniale*, in (a cura di) G. P. Brunetta, J. A. Gili, *L'ora d'Africa del cinema italiano 1911 - 1989*, Materiali di lavoro, Rovereto 1990, p. 119.

⁶⁹ Giornale Luce B0803, 24 dicembre 1935, "Consegna di medaglie al valor militare per la squadriglia aerea "Disperata".

⁷⁰ Giornale Luce B0778, 6 novembre 1935, "Al Forte di Adigrat il generale Santini da il benvenuto al Maresciallo Badoglio e al Sottosegretario alle colonie, on. Lessona. Incontro con Hailé Selassié Gugsà, nominato Ras del Tigray per la sua totale sottomissione".

emerge che il personale italiano che lascia la capitale ha la serenità di ritornarci entro breve tempo.⁷¹ Alla guerra non si fa il minimo riferimento, ed in generale nei filmati essa assume più un valore di richiamo estetico che di cronaca visiva.

Questa volontà di trasformare la realtà di una guerra in un'avanzata civilizzatrice non trova motivazioni solo nella costruzione mitica che il fascismo creò in merito alle rappresentazioni e ai racconti da esso diffusi, ma anche nella natura dell'avanzata militare e nel contesto internazionale in cui essa avvenne e che parrebbe indirizzare quelle che furono le scelte artistiche del Comitato Tecnico romano in merito alla fase di *editing* dei cinegiornali. In merito alla prima ragione, ovvero alla scarsa spettacolarità delle battaglie nell'Etiopia del nord, in precedenza si è osservato che i bollettini che le descrivevano, che in qualche modo orientavano tutta la produzione propagandistica italiana, erano scarni e di conseguenza risultava difficile costruire narrazioni avvincenti.⁷² In essi veniva sottolineata in maniera ripetitiva quella che era la sottomissione che i vari capi locali tributavano al potere italiano. Di conseguenza anche i cinegiornali non mostrarono in pieno la guerra, per le citate difficoltà logistiche e nonostante il fatto che i tre nuclei del RAO fossero nelle prime linee a seguire gli eventuali scontri militari; i filmati mostrano più sequenze che rappresentano la sottomissione etiopica alla civilizzazione italiana, declinata nella conquista di un territorio difficile da conquistare nel contesto di un accoglienza liberatrice tributata agli italiani nei casi in cui è presente l'elemento africano.

L'atto di sottomissione che gli africani tributano agli italiani è uno dei soggetti preferiti nei cinegiornali di questa fase e anche nei mesi successivi.⁷³ Esso testimonia non semplicemente una vittoria militare che si andava più raccontando che compiendo; le immagini piuttosto restituiscono una vittoria della civilizzazione e dello spirito italiano bonificato dal fascismo. Questo aspetto emerge nel momento in cui parallelamente all'atto di sottomissione nei filmati si sentenzia che gli etiopici sono felici di sottomettersi in maniera non forzata dalla sconfitta bellica, con l'implicito riconoscimento della superiorità italiana che il fascismo suggella.⁷⁴ Nel cinegiornale B0776 l'atto di sottomissione è seguito dall'attribuzione delle medaglie ai reduci della battaglia di Adua del 1896, quasi a voler sottolineare che chi decenni prima sconfisse gli italiani ora si sottomette al fascismo, e chi invece fu fedele all'Italia riceve ora il giusto premio. In questo Giornale il compimento di un percorso storico è il motivo principale che unisce le varie

⁷¹ Giornale Luce B0776, 6 novembre 1935, "Il personale della legazione italiana lascia Addis Abeba".

⁷² *Cfr.* quanto già esaminato nel capitolo precedente, in particolare nel paragrafo 3.2 pp. 173-179; MAE, AP, b. 28 "Etiopia - fondo guerra", f. "comunicati del Ministero Stampa e Propaganda sulle operazioni belliche"; anche nel fondo MINCULPOP conservato all'ACS, nella b. 48, f. 293 "Comunicati stampa sulle operazioni in AO" si ritrovano sovente dei bollettini in cui si rimarcavano, più che le operazioni militari, le sottomissioni ed il benessere delle truppe.

⁷³ Giornale Luce B0776, 6 novembre 1935, "Nel giardino del palazzo del Governo di Asmara, il generale Redini premia gli indigeni reduci della guerra di Adua nel '96, mutilati dagli abissini"; Giornale Luce B0778, 6 novembre 1935, "Al Forte di Adigrat il generale Santini dà il benvenuto al Maresciallo Badoglio e al Sottosegretario alle colonie, on. Lessona. Incontro con Hailé Selassié Gugsà, nominato Ras del Tigray per la sua totale sottomissione"; Giornale Luce B0783, 20 novembre 1935, "Manifestazioni di consenso nel Tigray, separatosi dagli scioani, dopo l'occupazione da parte degli italiani"; Giornale Luce B0804, 24 dicembre 1935 "L'arrivo del maresciallo Badoglio a Massaua e il suo trasferimento successivo ad Asmara".

⁷⁴ L'atto di sottomissione fu imposto per legge dopo la dichiarazione dell'AOI nel maggio 1936; *cfr.* A. Pes, *La costruzione dell'Impero Fascista, politiche di regime per una società coloniale*, op cit., p. 129.

sequenze, che nella globalità restituiscono rappresentazioni di un impero che si genera non tanto grazie all'azione attuale del presente, ma nell'eredità che il fascismo legittima e fa riscoprire agli italiani e di cui essi sono di nuovo degni.

Nel Giornale B0778 viene descritto l'incontro con il notevole Haile Selassie Gugsa, nominato dagli italiani ras del tigray per la sua totale sottomissione: colpisce il fatto che diversamente rispetto ad altri filmati il nobile etiopico è mostrato vestito come gli italiani ed inquadrato in obliqua dal basso verso l'alto, richiamando le tipiche pose fasciste anche nella sua espressione severa e fissa. Il filmato trasmette il messaggio che una volta sottomessi al potere italiano gli etiopici, a partire dai loro capi, potranno acquisire nuove posizioni di potere attraverso la legittimazione operata dal regime fascista, creando quella società gerarchizzata che sarà l'ideale al quale il fascismo s'ispirerà nella legislazione coloniale.

Secondo la voce fuori campo le sottomissioni riprodotte nei cinegiornali sarebbero solo una parte di quello «spettacolo [...] che si rinnova ogni giorno ininterrottamente»;⁷⁵ viene costantemente sottolineata la volontarietà e l'affluenza a questo omaggio tributato al potere italiano. In altri filmati si sottolinea che i notabili «indossano abiti della cerimonia per omaggiare e sottomettersi insieme al clero copto», anche esso mostrato come felice di accettare la missione civilizzatrice italiana.⁷⁶ In generale si usano degli espedienti tecnici che non fanno altro che sottolineare la superiorità italiana attraverso inquadrature in cui gli etiopici sono in basso, si inchinano e si genuflettono davanti ai comandanti militari, dopo di che compiono il saluto fascista a suggello del loro inserimento subalterno nella società fascista. I canovacci delle scene descritte spesso sono composti anche da intervalli in cui troviamo i primissimi piani sui volti felici degli etiopici, tutto per voler mostrare una serenità utile a rafforzare l'idea di una civilizzazione voluta anche dagli africani.

Tutti questi aspetti si sono messi in risalto nel momento in cui si è esaminato come, in particolare dagli ambienti del Ministero della Stampa e Propaganda e del suo ufficio africano, arrivarono delle linee guida su cosa trascrivere nella stampa italiana ed in quella destinata al pubblico estero:⁷⁷ sebbene non ci sia una corrispondenza diretta e attualmente provabile tra le fonti documentarie precedentemente esaminate e i vari ordini di servizio dei vari nuclei del RAO o del Comitato Tecnico, è interessante osservare il collegamento contenutistico tra le direttive e le volontà espresse dagli ambienti dell'USPAO e i filmati, a testimonianza non di una mera imposizione politica ma di un discorso culturale che avrebbe orientato le pratiche ed i contenuti prodotti dalle istituzioni coinvolte. Nei cinegiornali si parla pochissimo di azioni offensive, e non trova posto l'utilizzo dei gas nonostante il fatto che nel Memoriale per le riprese cinematografiche stilato da De Bono ed allegato alla circolare 09107 si sottolineasse che si sarebbe dovuto riprendere «l'impegno dei carri d'assalto. Il genio nelle sue multiformi attività tecnico tattiche. L'azione dei reparti chimici. Ed in genere tutti i mezzi impiegati per of-

⁷⁵ Giornale Luce B0783, 20 novembre 1935, "Manifestazioni di consenso nel Tigray, separatosi dagli scioani, dopo l'occupazione da parte degli italiani".

⁷⁶ Giornale Luce B0779, 6 novembre 1935, "Le bellezze di Axum, antica capitale etiopica".

⁷⁷ Cfr. ACS, MINCULPOP, b. 47, f. 289 "Telegrammi in partenza AO", telegramma 14252 del 9 dicembre 1935 inviato da Alfieri a Casertano e, nella stessa posizione, telegramma "comunicazioni al pubblico americano" dell'11 ottobre 1935 inviato da Alfieri a Casertano.

fendere e difendere».⁷⁸ In questa volontà emanata dai comandi militari emerge come secondo loro i cinegiornali avrebbero dovuto avere un tono prevalentemente militare; al contrario da quanto emerge da altre corrispondenze tra soggetti vicini al Ministero della Stampa e Propaganda si sarebbe dovuto smentire l'impiego dei gas affermando che «sulla popolazione gettati solo manifestini annunzianti la liberazione» e si sarebbe dovuta sottolineare «l'attesa degli indigeni come est dimostrato continue sottomissioni» in quanto essi dovevano essere mostrati come insofferenti dominio scioano. La propaganda fascista doveva insistere sulla «sistemazione pacifica territorio occupato» e sulla costruzione di strade, sulle nuove organizzazioni civili e sulle provvidenze disposte «in contrasto al secolare abbandono»⁷⁹ imposto dal potere centrale di Haile Selassie.

Il fatto che quest'ultimo documento citato contenesse le direttive per informare il pubblico americano permette di approfondire un ulteriore aspetto legato alla prevalenza, nei cinegiornali di questa fase, di immagini sulla civilizzazione-sottomissione. Il 18 novembre entrarono in vigore le sanzioni economiche che la Società delle Nazioni imposte all'Italia a seguito dell'aggressione dell'Etiopia, che era un membro della Società delle Nazioni: sebbene in Italia e nello specifico dei giornali Luce la campagna autarchica abbia preso forza a partire dal dicembre 1935, dall'analisi dei cinegiornali circolati tra l'ottobre e il novembre 1935 emerge il fatto che anche nei confronti della comunità internazionale l'azione italiana era presentata come mossa da alti interessi e non come una semplice aggressione espansionistica. I cinegiornali Luce avevano diffusione anche all'estero, per questo i loro contenuti avrebbero dovuto lavorare non solamente al fine di mobilitare gli italiani, ma anche per diffondere una particolare immagine dell'azione italiana nel mondo.⁸⁰

Le linee interpretative dei filmati di questa fase del conflitto si riconducono così alla concretizzazione dei miti del fascismo e alla costruzione di un'avanzata sicura e civilizzatrice a dispetto di scene combattute poco spettacolari, nonché alla volontà di offrire anche all'estero l'immagine di un'Italia impegnata non tanto nell'aggressione di uno Stato societario bensì nel miglioramento della condizione delle popolazioni descritte come tribali e oppresse da un potere arcaico e brutale. Alla luce di ciò i cinegiornali usarono diverse strategie per costruire o ridefinire l'alterità africana rispetto alla rinnovata identità fascista.

Già nei filmati delle sottomissioni l'elemento esotico viene posto in risalto attraverso espedienti come l'uso di sonoro o sonorizzato che riproduce musiche tribali, e negli omaggi danzanti tributati a De Bono, Badoglio, o ad altri gerarchi italiani.⁸¹ Gli etiopici spesso sono seduti mentre guardano l'avanzata italiana, oppure ripresi in delle scene

⁷⁸ Cfr. MAE, MAI, b. 181/10 - 883, f. "AOI - Attività dell'Alto Commissariato A.O. Stampa e propaganda", sf. "Servizio cinematografico: funzionamento - personale - materiale", allegato "Memoriale per le riprese cinematografiche" al telegramma n. 09107 del 26 settembre 1935.

⁷⁹ ACS, MINCULPOP, b. 47, f. 289 "telegrammi in partenza - AO", telegramma "comunicazioni al pubblico americano" 11 ottobre 1935 inviato da Alfieri a Casertano.

⁸⁰ Sulle reazioni dell'opinione pubblica estera all'aggressione italiana dell'Etiopia e sulle sanzioni economiche imposte all'Italia cfr. A. Del Boca, *Gli italiani in Africa orientale. La conquista dell'impero voll. 2, op. cit.*, pp. 422-428 e pp. 464-471; R. De Felice, *Mussolini il duce. Gli anni del consenso 1929-1936*, pp. 597-757.

⁸¹ Giornale Luce B0804, 24 dicembre 1935, "L'arrivo del maresciallo Badoglio a Massaua e il suo trasferimento successivo ad Asmara".

di vita che restituiscono un'idea di confusione, che però viene ordinata quando è mostrata la presenza degli italiani.⁸² A conferma di questa presenza ordinatrice dell'avanzata italiana il Giornale Luce B0777 prima rimarca la loro presenza nel territorio poi, con una sequenza ben architettata, mostra nello sfondo di un campo lungo e con profondità di campo gli italiani che avanzano e davanti ad essi, ma di spalle rispetto alla macchina da presa, gli etiopici seduti che osservano immobili questa marcia,⁸³ rimarcando la mobilità conquistatrice italiana di fronte all'immobilità africana.

I filmati basati esclusivamente su soggetti africani sono pochi in questa fase, e riguardano prevalentemente la descrizione delle città o dei territori conquistati.⁸⁴ Notevole importanza ebbe la descrizione della conquista di Axum, anche in questo caso rappresentata non come un assedio militare bensì come un'accoglienza festante tributata agli italiani, sottolineata spesso con scene e musiche che ritraevano le danze locali. Secondo la narrazione fascista l'antica capitale dell'impero etiopico conservava solo poche tracce del suo antico splendore che gli italiani contribuiranno a far rivivere. Con gli italiani la «quotidiana vita patriarcale del luogo ha acquistato un ritmo più vivace», riproponendo la differenza temporale e «ritmica» tra la civiltà italiana e la categoria generale degli «indigeni» che caratterizza le rappresentazioni della realtà africana. Le immagini indugiano sulla moltissima gente che sarebbe accorsa a tributare l'omaggio agli italiani, richiamando indirettamente l'entusiasmo per le partenze italiane evidenziato in precedenza. Tematiche simili si ritrovano nel filmato che racconta la conquista di Macallé, in cui la voce narrante e le immagini successive descrivono i «miseri tucul» ed in generale quella che viene apostrofata come la «misera vita degli indigeni» che verrà presto redenta dall'azione italiana e dalla loro «vocazione alla civilizzazione».⁸⁵

L'esotismo in questa fase trova uno spazio narrativo maggiore nelle immagini che descrivono il fronte somalo, o meglio il paesaggio somalo visto che anche in questo caso le immagini di battaglie combattute sono rarissime.⁸⁶ In un filmato ambientato nella regione dello Uebi Scebeli le sequenze mostrano su una figura femminile sorridente, poi la voce narrante descrive la presenza di coccodrilli, e ancora si indugia su di un'antilope, sui dei campi descritti come fertili, sui «primitivi villaggi», sulla lenta vita patriarcale e sul mercato locale. Questo è uno dei rari casi in cui il Giornale si dedica «etnograficamente» all'elemento africano; al contrario la conquista del fronte somalo viene rappresentata seguendo gli schemi narrativi già individuati nel racconto dell'avanzata sul fronte nord, in cui i nemici quasi non vengono mostrati, dove il pano-

⁸² Giornale Luce B0762, 9 ottobre 1935, «Le attività e le manifestazioni presso la sede del Comando d'armata indigeno in Africa Orientale. Il generale Pirzio Biroli premia i soldati più meritevoli. Esercitazioni di una Legione di Camicie Nere».

⁸³ Giornale Luce B0777, 6 novembre 1935, «Una squadriglia di trimotori in ricognizione precede l'avanzata della Divisione Gran Sasso verso Adi Qualà. Il Duca di Bergamo al comando delle truppe».

⁸⁴ Giornali Luce B0779, 6 novembre 1935, «Le bellezze di Axum, antica capitale etiopica»; Giornale Luce B0800, «Il santuario di Heder Sion ad Axum»; Giornale Luce B0816, 15 gennaio 1936, «Visita del maresciallo Badoglio alla base aerea di Axum»; Giornale Luce B0791, 4 dicembre 1935, «Panorami intorno a Macallé»; Giornale Luce B0794, 4 dicembre 1935, «Visita di De Bono e Ciano ad alcuni luoghi dell'Africa Orientale Italiana, prima della partenza di De Bono alla volta dell'Italia»;

⁸⁵ Giornale Luce B0791, 4 dicembre 1935, «Panorami intorno a Macallé».

⁸⁶ Giornale Luce B0796, 11 dicembre 1935, «Visita a luoghi e genti somali». Giornale Luce B0810, 2 gennaio 1936, «Le truppe italiane sul fronte somalo».

rama è vuoto e viene riempito dalle poche truppe italiane che issano il tricolore in cima ad un albero secco. In questa fase la Somalia appare propriamente un orizzonte esotico, ancora più “vuoto” rispetto a quello che rappresenta l’Etiopia settentrionale, in cui ad esempio nei filmati che descrivono le città viene mostrata un’arcaica organizzazione sociale e civile.

In questi primi mesi del conflitto, in cui le scene di guerra sono rare, trovano invece ampio spazio le immagini che iniziano a definire gli effetti benefici dell’azione coloniale italiana per gli africani, ma soprattutto per gli ascari e per gli italiani che prendono parte alla missione civilizzatrice: la bonifica umana era rappresentata come attivamente operante negli individui che venivano a contatto con i miti imperiali fascisti. Era una precisa volontà dei vertici militari e propagandistici che sovrintendevano l’attività del RAO sul fronte di guerra quella di mostrare il benessere delle truppe ed i servizi perfettamente organizzati.⁸⁷ In effetti i filmati si concentrano spesso sulla descrizione minuziosa della vita nei campi militari e nei cantieri, in cui si sottolinea l’operosità italiana ma anche l’efficienza del servizio postale, utile strumento per mantenere un contatto con la patria; altre sequenze mostrano il benessere dei soldati, che leggono il giornale o che sorridenti salutano il cine-operatore.⁸⁸ Le parole usate dal narratore in un filmato girato nel dicembre 1935 ben descrivono quella che era la narrazione ed il rapporto tra guerra e immagini, dove il lavoro italiano serve a «preparare il prossimo balzo in avanti» e a creare quell’attesa che in realtà i cinegiornali scarsamente soddisfano, una preparazione costante che nei filmati diviene essa stessa conquista del fascismo che riporta ordine e rinvigorisce gli animi degli italiani. I cinegiornali, scarni di battaglie e di conflitti epici, trasformano l’attesa di questa epicità nello spettacolo nazionale della marcia civilizzatrice. La marcia italiana, rappresentata come rumorosa e polverosa nello spostamento degli autocarri e dei camion, contribuisce a creare quel senso di dominio spaziale che gli italiani andavano ad imporre, e le immagini spesso mostrano quasi esclusivamente il trasporto dei cannoni trainati dai camion o spinti dagli italiani, quasi che lo sforzo sia con-

⁸⁷ Ad esempio nel citato “Memorandum per le riprese cinematografiche” emesso da Emilio De Bono, si specifica che gli operatori si sarebbero dovuti concentrare su «1) servizio di artiglieria: prendere le munizioni dal loro sbarco e seguirle per tutto il loro cammino fino al combattente b) servizi del genio: dallo sbarco dei materiali fino alla loro posa in opera c) servizio sanitario: dal pacchetto di medicazione - posto di medicazione reggimentale - ospedaletti da campo - ospedali delle retrovie - previdenze e provvidenze adottate per l’igiene dei militari d) servizio idrico: i vari modi come viene effettuato a seconda delle risorse idriche del luogo e) servizio veterinario: cura di quadrupedi - previdenze e provvidenze adattate per lo speciale clima f) servizio di sussistenza: fabbricazione del pane, provvista di carne, rifornimenti alle truppe - modalità con cui vengono svolti»; inoltre nella corrispondenza tra Galeazzo Ciano e Dino Alfieri il ministro, nell’indicare le linee guide con le quali informare il pubblico italiano tramite la stampa, specificò di «suggerire agli inviati speciali dei giornali italiani di rivolgere particolare attenzione ai nostri operai descrivendone dettagliatamente la vita, mettendo in rilievo l’ottimo trattamento alimentare che viene prestato da autorità militari. Illustrare serenità e giocondità dei vari raggruppamenti; come vengono impiegate ore di riposo e svaghi relativi; entusiastico spirito patriottico, atti di generosità ed assistenza verso indigeni, geniali espedienti ai quali gli operai ricorrono per sopperire deficienze ambiente, carattere portentoso opere compiute, intenso ritmo lavoro anche volontario, inutilità di spendere localmente salari percepiti, documentazione loro stato benessere richiamandosi corrispondenza privata diretta alle famiglie. Altrettanto dicasi per camicie nere e soldati», *cf.* ACS, MINCULPOP, b. 47, f. 289 “Telegrammi in partenza AO”, telegramma n. 14252 del 9 dicembre 1935 inviato da Alfieri a Casertano.

⁸⁸ Giornale Luce B0759, 2 ottobre 1935, “Vita quotidiana in un campo militare italiano in Africa Orientale”.

centrato non tanto nell'aspetto bellico ma nella sua preparazione pratica e spirituale che i militari intraprendono per essere degni conquistatori dell'impero.⁸⁹

Il benessere delle truppe è sottolineato in diversi filmati e con diversi espedienti, in particolare con i primi piani dei soldati sorridenti o con la gioiosa serenità che accompagna tutte le attività di supporto alle truppe, che restituisce l'idea di un'Italia che si riproduce nello spazio coloniale.⁹⁰ Nei filmati diffusi dall'Istituto Luce non c'era spazio per mostrare i problemi o l'insoddisfazione delle truppe italiane impiegate nel fronte africano,⁹¹ tuttavia Herzstein nella sua analisi sulla metodologia di studio dei cinegiornali accenna al fatto che nel materiale tagliato e non inserito nei prodotti filmici ripresi dalla Movietone sulla guerra d'Etiopia ci sarebbero scene che testimonierebbero la scarsa disciplina e malessere delle stesse truppe.⁹² L'immagine che doveva emergere dai filmati italiani non prevedeva che venisse mostrata alcuna mancanza di disciplina, anzi questa era rappresentata come così salda da poter contagiare anche gli ascari.

Le «truppe indigene» iniziarono ad essere mostrate nei filmati quale esempio «pedagogico» di come la sottomissione all'azione fascista trasformava i caratteri africani stereotipati in virtù utili alla società italiana. Nei filmati trovano spazio da un lato le loro caratteristiche esotiche, dall'altro la loro «trasformazione» incentivata dal modello italiano e dal contatto con la sua forza e operosità, contatto che non arriva però a designare uno status di uguaglianza con gli italiani. Nel Giornale B0762 le scene iniziali mostrano la vegetazione semi tropicale ed un camaleonte, portando lo spettatore in un ambiente misterioso che però inizia a cambiare i suoi connotati quando la voce narrante descrive l'orgoglio delle «truppe indigene» nel vestire l'uniforme ed il fez. L'esotismo viene in questo modo controllato e perde i caratteri di alterità misteriosa, divenendo invece un luogo culturale su cui edificare la gerarchia imperiale. Nelle rappresentazioni gli ascari impersonificano il processo di controllo dell'elemento umano esotico e misterioso, che sebbene emerga in alcuni filmati nella descrizione del loro disordine, nelle riprese di particolari dei loro tratti somatici, nella non completa fascistizzazione dei comportamenti, diviene asservito alla definizione di un'impresa che è contemporaneamente esotica e nazionale. Ad esempio questo aspetto viene confermato nella descrizione delle mogli degli ascari che sarebbero «ottime mamme [che] non si separano dai figli nemmeno quando fanno il bucato»: in questo documento la donna africana, legata al marito «convertito» alla causa italiana, perde i connotati erotici per avvicinarsi da lontano al modello narrativo della donna ideale fascista.⁹³

⁸⁹ Giornale Luce B0809, 2 gennaio 1936, «Il maresciallo Badoglio visita le truppe italiane sul fronte eritreo».

⁹⁰ Giornale Luce B0774, 30 ottobre 1935, «La produzione di un panificio in Africa per il rifornimento delle truppe italiane in prima linea».

⁹¹ Cfr. A. Del Boca, *Gli italiani in Africa orientale. La conquista dell'impero* voll. 2, op. cit., p. 397.

⁹² Cfr. R. E. Herzstein, *Movietone News and the Rise of Fascism in Europe, 1930-1935: A Guide for the Researcher, Teacher, and Student*, in *The History Teacher*, v. 21, n. 3 (May, 1988), p. 318, in cui scrive «Outtakes of the Italian armed forces on the eve of the Fascist aggression against Ethiopia in 1935 portray a military that lacked discipline».

⁹³ Giornale Luce B0762, 9 ottobre 1935, «Le attività e le manifestazioni presso la sede del Comando d'armata indigeno in Africa Orientale. Il generale Pirzio Biroli premia i soldati più meritevoli. Esercitazioni di una Legione di Camicie Nere». Sull'immaginario esotico ed erotico delle donne africane cfr. L. Polezzi, *L'Etiopia raccontata agli italiani*, in (a cura di) R. Bottoni, *L'impero fascista. Italia ed Etiopia (1935-1941)*, op. cit., p. 296; G. Stefani, *Colonia per maschi*, op. cit.

Alle “truppe indigene” i filmati dedicano numerose sequenze: questo interesse pare stimolato dal fatto che in esse l’elemento esotico e quello della bonifica umana paiono prendere forma nelle rappresentazioni visuali, con modalità che saranno tuttavia definite con maggiore precisione durante i mesi successivi del conflitto. Gli operatori Luce offrono spesso «testimonianza dell’entusiasmo con la quale le nostre truppe indigene seguono le esercitazioni e che manifestano improvvisando una delle loro caratteristiche fantasie»⁹⁴ come affermato dal narratore fuori campo; gli ascari sono ripresi vicini o sopra ai cammelli,⁹⁵ oppure dediti a compiere attività militari contagiati dal contatto con il modello italiano che ispira in essi fiducia totale nei confronti della causa fascista.⁹⁶

Questa oscillazione tra descrizione esotica ed italianizzata delle truppe coloniali è l’emblema di una tensione tra esotismo e impresa nazionale-civilizzatrice che caratterizzò i cinegiornali dei primi mesi di conflitto. In essi la guerra combattuta è quasi negata, e sebbene si siano sottolineate le motivazioni di carattere logistico e militare, nonché le volontà istituzionali, i cinegiornali di questa fase rielaborarono in maniera originale l’assenza di un conflitto traslando l’entusiasmo nell’epica della marcia civilizzatrice che, attraverso la potenza tecnologica, stupisce e spinge alla sottomissione gli africani. In questo quadro narrativo la guerra perderebbe significato anche perché mostrerebbe un’opposizione all’avanzata italiana che il fascismo, per motivi legati alla posizione internazionale dell’Italia, desiderava evitare. Di conseguenza la battaglia avviene contro il territorio, descritto come ostacolo principale all’affermazione del fascismo: il terreno è rappresentato come brullo e inospitale così da consentire la rappresentazione della potenza tecnologica e della volontà italiana; altre volte i panorami sono “vuoti” e immobili, quasi a voler invitare gli italiani a conquistarli. In questo contesto l’elemento sociale e civile africano è rappresentato come primitivo e in attesa di un modello da seguire, e gli ascari sono la prova tangibile dell’efficacia dell’azione fascista da mostrare in Italia per unire ancora di più la nazione nell’impresa imperiale, e nel mondo per giustificare l’aggressione ad uno Stato sovrano membro della società delle nazioni.

La campagna anti-sanzionista e la “giornata della fede”

La civilizzazione e l’operosità italiana mostrate nei cinegiornali erano chiamate a corroborare l’idea di un’azione che assunse i connotati di una missione di civiltà che rinsaldava le file interne e che permetteva di mostrare l’azione benefica che il fascismo operava negli italiani. Così rappresentata l’invasione dell’Etiopia diveniva non un semplice fatto militare o politico, bensì l’emblema del nuovo posizionamento dell’Italia fascista nel mondo. L’afflato missionario, la “fede” richiesta agli italiani nei confronti dell’impresa etiopica era uno degli elementi che meglio doveva mostrare la decisa adesione della nazione alla causa fascista: trasformando la conquista coloniale in un’impresa dai tratti religiosi le considerazioni di ordine politico e internazionalistico

⁹⁴ Giornale Luce B0759, 2 ottobre 1935, “Vita quotidiana in un campo militare italiano in Africa Orientale”.

⁹⁵ Giornale Luce B0763, 9 ottobre 1935, “Immagini del paesaggio africano e della vita quotidiana dei soldati italiani e dei campi e delle esercitazioni militari in Eritrea”.

⁹⁶ Giornale Luce B0781, 13 novembre 1935, “La piana di Adigrat ed il suo forte. Immagini della vita quotidiana nei campi di ascari e dei legionari italiani”.

avrebbero perso coerenza, e nei filmati Luce questo elemento si ritrova durante tutto il periodo della guerra.

La missione civilizzatrice applicabile a quella che si delineava come l'impresa imperiale fascista portava con sé la similitudine tra il *crescite et multiplicamini* biblico e la politica demografica coloniale che era il caposaldo dell'avanzata in Etiopia; inoltre la sfida lanciata all'opposizione di Paesi come la Gran Bretagna e la Francia era lo scontro tra uno Stato "romanamente cattolico" e quelli descritti come scismatici, atei e massonici; la necessità di rivelare ai popoli rappresentati come tribali la redenzione spirituale e politica divenne un'importante strumento per giustificare agli occhi del mondo la guerra di conquista e strumento per rinsaldare con ancora più forza le file interne.⁹⁷ Per questa ragione l'imposizione delle sanzioni da parte della Società delle Nazioni nel novembre 1935 divenne il pretesto ulteriore per rafforzare l'idea di una nazione ancora più unita e determinata a perseguire la sua missione storica nonostante quello che veniva descritto come il sistema "plutocratico" internazionale. La nazione che conquistava il suo impero era descritta come proletaria, e in questa fase storica il fascismo cercò di incanalare la tensione tra il mito della violenza rivoluzionaria e bonificatrice e lo Stato gerarchico ed armonico. Il fascismo con la battaglia d'Etiopia sublimò la violenza rivoluzionaria proiettandola all'esterno nel mito della Potenza, verso una guerra che doveva saldare in maniera ancora più netta gli italiani al regime: lo Stato totale pretendeva adesione e fede, e questi elementi furono sintetizzati nei cinegiornali che narravano l'autarchia e le giornate in cui si raccolsero le fedi nuziali e i metalli preziosi per sconfiggere i limiti i confini disegnati da un ordine politico che, nelle proprie narrazioni, il fascismo si proponeva di superare.⁹⁸

Nei filmati il disaccordo nei confronti delle misure prese dalla Società delle Nazioni contro l'invasione italiana dell'Etiopia assunse diverse declinazioni narrative, tutte riconducibili però alla rappresentazione che conferma e rafforza l'immagine dell'unità nazionale nei confronti della guerra coloniale. La "resistenza nazionale" evocata in un filmato viene mostrata come in grado di coinvolgere tutti gli strati della popolazione, anche i bimbi che sarebbero i più generosi donatori dei metalli contenuti nei loro giochi e che vengono riversati nel «grande crogiolo della patria ingiustamente boicottata».⁹⁹ I cinegiornali che trattano delle sanzioni cercano di mostrare l'unità nazionale mostrando scene da diverse piazze italiane: Roma, Forlì, Milano, Bologna, Palermo ma anche centri minori come Ariano Irpino o Torre dei Passeri sono descritti come compattamente avversi a quelle che sovente sono descritte come inique sanzioni.

Il crogiolo fumante nel quale vengono gettate le fedi nuziali o in genere i metalli preziosi è un dettaglio che ricorre spessissimo nei cinegiornali di quelle settimane: tuttavia non tutti i filmati restituiscono l'idea di un'adesione convinta a quanto il fascismo chiedeva agli italiani, in quanto sebbene la voce narrante enfatizzi lo slancio emotivo, le immagini sono spesso statiche e il concentrarsi sui particolari o sui primi piani di chi do-

⁹⁷ Cfr. L. Ceci, *Il papa non deve parlare. Chiesa, fascismo e guerra d'Etiopia*, Laterza, Roma-Bari 2010, p. 24.

⁹⁸ Cfr. S. Falasca Zamponi, *Lo spettacolo del fascismo*, op. cit., pp. 72-75.

⁹⁹ Giornale Luce B0788, 27 novembre 1935, "Manifestazioni del disaccordo fascista contro i sanzionamenti esteri".

nava i propri preziosi non permetteva la creazione di una rappresentazione emotivamente coinvolgente.¹⁰⁰ Nel cinegiornale che racconta la raccolta dei metalli preziosi a Bologna e Firenze la solennità che si voleva ricreare declina quasi nella lentezza e nel rigore che poco ha da spartire con l'entusiasmo che spesso descrive l'atto di donare gli anelli nuziali.¹⁰¹ Tuttavia anche da queste sequenze emergono quelli che possono essere considerati elementi riassuntivi emergenti dai cinegiornali: il crogiolo come oggetto nel quale riversare i propri metalli preziosi quale simbolo dell'adesione totale degli italiani al fascismo, e l'adesione la religione politica fascista richiederebbe per essere totale ed efficace.

Il crogiolo nel quale disciogliere la propria fede nuziale, il proprio oro, è metafora lo Stato fascista nel quale riversare le proprie capacità, addirittura il proprio destino individuale che verrà disciolto nel calore della rivoluzione fascista per costruire le armi che permetteranno la conquista della nuova italianità: nella fusione dei metalli risiede la metafora dell'organicità che prende il posto della rappresentatività e dell'individualismo in quanto la meta è il nuovo destino nazionale unitario, e non la somma dei vari destini individuali.¹⁰² In questo senso l'impresa etiopica venne descritta come in grado di fornire risposte non solo politiche ma soprattutto spirituali della nuova Italia rinnovata dal fascismo. Le sanzioni, sebbene nei cinegiornali siano definite "ingiuste", "inique", "perfide", in realtà divengono il vero banco di prova per dimostrare la forza dell'Italia fascista, un atto di fede in Mussolini e nella strada da lui tracciata. In un filmato Roma appare tappezzata di manifesti e cartelloni che inneggiano contro quella che viene chiamata la "provocazione leghista". Tuttavia l'Italia sarebbe unita nella resistenza; nel cinegiornale le scene di vita borghese come le file nei negozi sono intervallate da dettagli ai palazzi, alle bandiere, ai cartelli che incentivano a comprare italiano, quasi che l'autarchia non dovesse cambiare il sistema economico e sociale ma rafforzarlo e rendendolo più italiano. La voce narrante evoca la "fede" nei dipendenti pubblici nell'accogliere l'orario continuato negli uffici, ma in realtà dalle immagini non traspare quest'afflato religioso, piuttosto emergono dinamiche narrative legate al mantenimento degli stili di vita occidentali.¹⁰³

La fede è elemento costantemente richiamato nella produzione Luce e mostra il nuovo rapporto tra fascismo ed italiani, in particolare in questi Giornali e nei documentari che mostrarono come la nazione reagì alle sanzioni. I filmati di quelle settimane si aprono o si concludono con animazioni che incitavano a boicottare le sanzioni, e la «legittima espansione in Africa Orientale» offre la possibilità ai filmati di mostrare il meglio della patria fascista: le offerte generose dei bambini e dei ragazzi, le ragazze che «regalano le loro medaglie e monili cari alla loro ingenua civetteria», l'oro, l'argento ed i metalli che non scaturiscono dal suolo italiano ma dai suoi cittadini, quasi che la boni-

¹⁰⁰ Giornale Luce B0809, 2 gennaio 1936, "Palermo. La Giornata della Fede"; Giornale Luce B0806, 24 dicembre 1935, "Ariano Irpino. La Giornata della Fede".

¹⁰¹ Giornale Luce B0810, 2 gennaio 1936, "Bologna-Firenze. La Giornata della Fede".

¹⁰² Cfr. G. L. Mosse, *La nazionalizzazione delle masse. Simbolismo politico e movimenti di massa in Germania (1815-1933)*, op. cit., p. 8; E. Gentile, *Le origini dell'ideologia fascista (1918 - 1925)*, op. cit., pp. 443-460.

¹⁰³ Giornale Luce B0785, 20 novembre 1935, "Manifestazione fascista di protesta a Roma contro i sanzionisti".

fica umana abbia permesso di scoprire le risorse di cui il fascismo necessita per conquistare l'impero. Anche le vedove e gli anziani partecipano donando gli ultimi ricordi dei loro cari, e il clero offre il proprio appoggio spirituale e anche materiale.¹⁰⁴

Il fascismo nei cinegiornali trasforma quella che veniva descritta come un'imposizione esterna in un incentivo a rinsaldare ulteriormente le file interne e a procedere con maggiore decisione verso la conquista dell'Etiopia: nella prefazione del volume di Badoglio sull'andamento della guerra etiopica, Mussolini scrisse che «veniva così a determinarsi una specie di gara di velocità fra l'Italia e la Società delle Nazioni [...] la quale sarebbe probabilmente passata a misure più drastiche»¹⁰⁵ se il conflitto coloniale non si fosse risolto nel minor tempo possibile e soprattutto non avesse avuto il carattere di un'impresa nazionale. La mobilitazione nazionale diviene oggetto privilegiato dei filmati di questo periodo; secondo il lungo Giornale Luce B0802 per il duce le sanzioni sarebbero utili per prendere coscienza del proprio potenziale nazionale: le immagini indugiano sui negozi coi cartelli che invitavano a “comprare italiano” e a boicottare le merci estere. La musica gioiosa accompagna le immagini e la narrazione in cui si esaltano le varie risorse che permetterebbero di sopperire all'assenza delle merci estere. Gli italiani «affrontano tranquillamente [queste sanzioni] perché sicuri del proprio pane», con un successivo riferimento alla vittoriosa battaglia del grano. La tecnologia e i dettagli tecnici che inquadrano scene di catene di montaggio rafforzano la rappresentazione di una nazione in grado di sostenersi autonomamente.¹⁰⁶

Nei cinegiornali tutti i cittadini, anche i parlamentari, partecipano donando le feduziali e le loro onorificenze.¹⁰⁷ La consegna degli anelli nuziali o dei metalli preziosi avviene in genere nelle piazze, più raramente in altri luoghi, e dai cinegiornali emerge che la presenza di Mussolini, sebbene non fisica, è comunque spesso evocata dalla voce fuori campo o dalle inquadrature che indugiano su riproduzioni della sua persona.¹⁰⁸

In questa fase, tra la fine di novembre e il dicembre 1935, i cinegiornali mostrano con maggiore decisione l'afflato religioso e missionario che descriveva la conquista dell'Etiopia, ed in questo senso il documentario “L'atto di fede del popolo italiano” riassume quelli che sono gli espedienti narrativi ed estetici maggiormente efficaci secondo il fascismo.¹⁰⁹ Il documentario si apre con inquadrature di campanili che suonano a festa, evocando il richiamo alle celebrazioni religiose. Le immagini poi ritraggono la regina Elena che deposita la fede nel grande crogiolo del Vittoriano, segno dell'unità della nazione e dell'esempio che tutte le donne dovevano seguire. La voce narrante scandisce che la fede nuziale «è simbolo di gioie e rinunce» e la regina, nel suo discorso, nomina i

¹⁰⁴ Giornale Luce B0798, 11 dicembre 1935, “Gli Italiani ricordino. I Sanzionisti sappiano. Come reagisce la popolazione alle inique sanzioni”, questo filmato è di un formato tra il cinegiornale ed il documentario, dura 8 minuti e 30 secondi e può essere considerato rappresentativo di come il Luce abbia rappresentato la campagna autarchica contro le sanzioni.

¹⁰⁵ B. Mussolini, prefazione all'opera di P. Badoglio, *La guerra d'Etiopia*, Mondadori, Milano 1936.

¹⁰⁶ Giornale Luce B0802, 19 dicembre 1935, “La resistenza dell'Italia alle inique sanzioni”.

¹⁰⁷ Giornale Luce B0795, 11 dicembre 1935, “Nel 20° giorno dell'applicazione delle sanzioni, la Camera fascista si è riunita e i membri dell'assemblea hanno donato le loro medagliette parlamentari”. Questo cinegiornale, uno dei pochissimi senza il commento parlato, si differenzia dagli altri per il tono poco solenne con la quale viene mostrata la raccolta dell'oro per la patria.

¹⁰⁸ Giornale Luce B0805, 24 dicembre 1935, “Il rito della Fede a Milano e Forlì”.

¹⁰⁹ Documentario “L'atto di fede del popolo italiano”.

«giovani figli d'Italia che [aprono] nuove vie» con la scena che cambia e mostra fotogrammi sulla marcia italiana in AO. Nel documentario le donne fanno quasi ressa per donare la fede; le immagini con i particolari dei fascisti che consegnano la fede di ferro in sostituzione di quella d'oro pare testimoniare un nuovo matrimonio che le donne italiane contraggono con il fascismo, metafora che si trova anche in altri filmati in cui si rimarca il fatto che esse donano i loro figli alla patria, sancendo un'unione che arriva persino a donare il bene più prezioso per una madre, ovvero il proprio figlio, per il compimento del destino della nazione. La gioiosa confusione accompagna l'offerta votiva delle fedi nei crogioli che sembrano quasi dei bracieri d'incenso attraverso i quali celebrare la liturgia collettiva del sacramento tra fascismo ed italiani, con tanto di inni che si odono in sottofondo e cantano "a noi vittoria". Anche in questo filmato si richiama la bonifica dell'Agro pontino, definita come la prima conquista coloniale fascista.¹¹⁰ La sovrimpressionazione che appare recita «La guerra che abbiamo iniziato in terra d'Africa è la guerra dei poveri, degli oppressi, dei proletari», a rimarcare il carattere proletario e nazionale della conquista africana. La folla osannante il duce è mostrata come perfettamente immedesimata in questo sforzo proletario, e le immagini riprendono Mussolini mentre saluta le donne, ascolta le loro invocazioni, riceve le loro preghiere ma cerca anche un contatto con la folla dal palco, quasi fosse contemporaneamente un sacerdote ma anche una star dello spettacolo del fascismo.

La spettacolarizzazione della vita politica e collettiva unita ai sentimenti religiosi che indirizzerebbero la relazione tra fascismo e masse sono categorie interpretative del fenomeno trattate nei lavori, tra gli altri, di Simonetta Falasca Zamponi ed Emilio Gentile; nei filmati in esame emergono entrambe in quanto la spettacolarizzazione dell'azione politica viene descritta sovente con rappresentazioni riconducibili a miti e simboli fideistici: la fede che gli italiani offrono non è solo un anello, ma il sentimento che li fa aderire spiritualmente al fascismo.¹¹¹ In un filmato una coppia decide di sposarsi e di fondere immediatamente la fede nuziale nel crogiolo posto in chiesa, a significare la benedizione divina alla missione italiana.¹¹² Il connubio sincretico tra Chiesa e Stato, mostrato anche in diversi cinegiornali sulle partenze dei volontari in Etiopia in cui il clero benediceva i partenti,¹¹³ divenne tangibile in queste rappresentazioni della "giornata della fede" del 18 dicembre 1935, quando con l'oro delle fedi degli italiani si confermò il matrimonio tra Italia e Vaticano celebrato coi Patti Lateranensi. L'esperienza coloniale era mostrata contemporaneamente come politica e spirituale, e prevedeva che le concezioni universalistiche insite nel fascismo e nel cattolicesimo potessero convivere nel nome di una vocazione alla missione di civiltà. I punti di contatto così non furono solo politico-tattici,¹¹⁴ ma risiedevano nelle strutture ideologiche portanti del fascismo e della Chiesa cattolica.

¹¹⁰ Sulle rappresentazione delle bonifiche nell'Agro pontino nei cinegiornali Luce *cfr.* Caprotti F., Kaïka M., *Producing the ideal fascist landscape: nature, materiality and the cinematic representation of land reclamation in the Pontine Marshes*, op. cit., pp. 613-634.

¹¹¹ Giornale Luce B0804, 24 dicembre 1935, "Torre dei Passeri. La giornata della Fede".

¹¹² Giornale Luce B0806, 24 dicembre 1935, "Ariano Irpino. La giornata della Fede".

¹¹³ Giornali Luce B0628, 20 febbraio 1935, "I volontari per l'Africa Orientale"; Giornale Luce B0640, 13 marzo 1935, "I mille avieri per l'Africa Orientale"; Giornale Luce B0798, 11 dicembre 1935, "Gli Italiani ricordino. I Sanzionisti sappiano. Come reagisce la popolazione alle inique sanzioni".

¹¹⁴ *Cfr.* L. Ceci, *Il papa non deve parlare. Chiesa, fascismo e guerra d'Etiopia*, op. cit., p. 89.

Il culto dell'autorità, il bisogno di ordine gerarchico e di disciplina, le divisioni di genere, l'individuazione di nemici comuni quali il comunismo, la massoneria, il liberalismo, erano tutti elementi che nei cinegiornali emersero collegando strettamente il Vaticano e palazzo Venezia. Per Lucia Ceci l'impero sedusse i cattolici, Mussolini fu indicato come "uomo della provvidenza", la croce e l'aquila si riscoprirono entrambe universali in quanto impiantate nel mito dell'antica Roma; gli elementi della religiosità fascista si riflettevano e traevano spunto dall'estetica cristiana. Concetti e allegorie cattoliche trovarono posto nella religiosità civile fascista,¹¹⁵ e nell'interpretazione del fascismo la guerra d'Etiopia fu il segno provvidenziale che Dio inviò all'Italia affinché si diffondesse di nuovo nel mondo «l'aura benefica della civiltà cattolica romana».¹¹⁶ L'adesione di buona parte della gerarchia cattolica italiana alle suggestioni dell'estetica e dei concetti della conquista coloniale fascista è confermata dall'analisi che Franzinelli ha proposto nello studio del consenso nel clero, consenso piramidale nel senso che aumentava man mano che si scendeva nella gerarchia:¹¹⁷ importanti esponenti italiani dell'alto clero furono sensibili al connubio sincretico tra religiosità fascista e missione universale cristiana, e questa prospettiva d'integrazione era fatta propria da importanti fascisti come Bottai e da influenti prelati come il cardinale Schuster di Milano.¹¹⁸ Il basso clero che invece appoggiava l'impresa africana fece propri quei messaggi che offrivano il mito di una migliore condizione sociale per gli italiani meno abbienti e rurali, con un'estetica e un linguaggio richiamanti le missioni e i valori cristiani.¹¹⁹

Questa rappresentazione, che si trova nei filmati, definisce una missione civilizzatrice dai contorni cristiani ma contemporaneamente fornisce la prova dell'unità e dell'organicità nazionale; essa assunse anche i caratteri di redenzione religiosa dell'altro africano, che però nel caso specifico dell'Etiopia era anch'esso cristiano. Le strategie

¹¹⁵ Cfr. U. Silva, *Ideologia e arte del fascismo*, Mazzotta, Milano 1975, p. 144.

¹¹⁶ Discorso di monsignor Tesauri riportato da L. Ceci in *Il papa non deve parlare. Chiesa, fascismo e guerra d'Etiopia*, op. cit., p. 77.

¹¹⁷ Cfr. M. Franzinelli, *Il clero italiano e la grande mobilitazione*, in (a cura di) R. Bottoni, *L'Impero fascista. Italia ed Etiopia (1935-1941)*, op. cit., pp. 255-258.

¹¹⁸ Cfr. E. Nobili, *Vescovi lombardi e consenso alla guerra: il cardinal Schuster*, in (a cura di) R. Bottoni, *L'Impero fascista. Italia ed Etiopia (1935-1941)*, op. cit., p. 273.

¹¹⁹ Cfr. M. Franzinelli, op. cit., p. 256; L. Ceci, op. cit. p. 160. Soprattutto il lavoro di Lucia Ceci chiarisce nello specifico le posizioni di Pio XI e del clero europeo verso l'aggressione italiana all'Etiopia: nonostante il generale consenso alla guerra coloniale, "benedetta" dalla maggior parte del clero italiano, proprio nel corso degli anni imperiali si consumò una cesura tra fascismo e cattolicesimo: in primis per la personale contrarietà e il pubblico silenzio del pontefice Pio XI di fronte alla guerra etiopica - che tuttavia approvò le modifiche al testo dell'agosto 1935 nel quale condannava la futura aggressione - posizione ben diversa da quella della maggior parte del clero italiano; poi per il fatto che la propaganda fascista zittiva ogni forma di opposizione, anche quella di una minoranza cattolica; infine per l'accelerazione del progetto totalitario di Mussolini che si manifestò con le violenze in Etiopia e in particolare nelle leggi contro il madamato del 1937 e in quelle razziali del 1938. Le tensioni si fecero evidenti quando il Papa condannò apertamente le leggi razziali: nonostante ciò Mussolini decise di proseguire per la sua strada. Il razzismo spirituale e biologico, considerato di radice pagana da diversi esponenti del clero europeo, fu l'espressione di quella segregazione che rientrava pienamente nel progetto fascista, ma non per forza in quello cattolico: i missionari erano abituati all'inferiorità culturale e religiosa, ma la loro prospettiva avrebbe previsto anche la redenzione per gli indigeni. Al contrario la missione di civiltà fascista era tesa all'affermazione di un nuovo ordine in cui i geni culturali e razziali sancivano differenze umane e sociali insormontabili. Quando il progetto imperiale si manifestò nel razzismo sistematico, le tensioni latenti tra le due concezioni universalistiche emersero con forza poiché fu evidente che il totalitarismo fascista non poteva accomodarsi con l'universalismo cristiano.

narrative con le quali nei cinegiornali fu mostrata la religione copta dipendente dal patriarca d'Alessandria mostrano come l'universalismo fascista necessitasse di una gerarchia sociale e valoriale per poter ordinare idealmente il nuovo impero. La questione nei filmati è stata trattata con diverse sottigliezze riconducibili al fatto che i cinegiornali relegano il cristianesimo copto e i suoi spazi a manifestazioni liturgiche tribali, disordinate e caotiche, in cui l'aspetto meditativo o il ruolo sociale non è presente e invece gli elementi primitivi, come le danze e i ritmi dei tamburi, prendono il sopravvento. In più anche il clero copto è mostrato felice di essere parte integrante e subalterna dell'impero italiano.¹²⁰ Anche le chiese sono mostrate come semplici edifici, spesso tucul più grandi del solito con una croce sopra: il filmato B0781 è esemplificativo in questo senso.

Questa *scristianizzazione* rientra pienamente nel processo di abiezione della dignità *altra* che il fascismo rafforza in questo periodo con il messaggio di un cristianesimo di livello molto inferiore rispetto al cattolicesimo. Nella lettura fascista quest'ultimo si è diffuso e rafforzato in quanto impiantato nell'impero romano, e da lì è divenuto modello universale non solo religioso ma anche politico.¹²¹ Il mito di Roma è così utile strumento per poter affermare che la missione civilizzatrice fascista è suggellata dalla benedizione della Chiesa e della storia. Il contrasto tra religione cattolica - e per alcuni tratti fascista - e quella copta diventa così evidente tanto che la seconda perde i connotati di credo cristiano, divenendo un'ulteriore manifestazione di tribalismo frutto del processo che rappresenta l'abiezione culturale.

I filmati in questione vedono sempre più accentuato il risvolto interno e nazionale della conquista coloniale: mostrare i riti collettivi con i quali gli italiani partecipano donando la loro fede permette di mostrare anche all'estero un'immagine forte di come la nazione percepisse la conquista coloniale. La missione di civiltà guidata da alti valori morali divenne poi la modalità con la quale le rappresentazioni emergenti dai filmati iniziarono a definire quella che era la conquista dell'impero italiano. Tuttavia, nonostante queste immagini armoniche, da alcune sequenze emerge anche la preoccupazione degli italiani per una guerra lontana ma che coinvolgeva tutta la nazione, nonché la volontà di lottare per mantenere uno standard di vita di matrice esogena-occidentale nonostante le sanzioni imposte dall'esterno. L'autarchia cercò di imporre nuovi stili di vita, ma in effetti diversificò semplicemente il consumo, sostituendo i prodotti stranieri con altri succedanei e marcatamente fascisti. Il fascismo è quindi mostrato nei filmati come impegnato a "vendere" il suo prodotto: come osservato da Simonetta Falasca Zamponi il fascismo si inserì nel processo sovranazionale di diffusione della cultura di massa e quando si rese conto di non poterlo controllare cercò di appropriarsene e di controllarlo. Esempio evidente di ciò si ha in un cinegiornale in cui si parla del fatto che, per chi aveva donato oro alla patria, a Roma si era organizzata una serata gratuita al "Supercine-

¹²⁰ In particolare queste considerazioni emergono dall'analisi della produzione Luce non solamente del 1935: *cfr.* Giornali Luce B0360, novembre 1933, "La grande festa del ritrovamento della Santa Croce si è svolta alla presenza dell'imperatore Hailè Selassie I°"; B0781, 13 novembre 1935, "La piana di Adigrat e il suo forte. Immagini della vita quotidiana nei campi di ascari e dei legionari italiani"; Giornale Luce B0846, 11 marzo 1936, "Visita del Maresciallo Badoglio a Macallé".

¹²¹ Come traspare nel primo discorso alla Camera dei deputati di Benito Mussolini, 21 giugno 1921, *cfr.* A. Simonini, *Il linguaggio di Mussolini*, Bompiani, Milano 1978, p. 111.

ma”; questa, secondo la voce narrante, avrebbe fruttato di «più degli spettacoli cinematografici con film sanzionisti».¹²²

In questo quadro l'impero divenne lo spettacolo preferito dagli italiani ma i filmati non convincevano appieno diversi ambienti del fascismo: si è in precedenza sottolineato come numerose furono le critiche che contestarono l'attività del Luce, legate alla mancanza di *pathos* fascista e all'assenza di scene spettacolari. L'avvicendamento di De Bono con Badoglio, e l'affidamento del RAO a Giuseppe Croce - che voleva più colore giornalistico nei filmati e per questo, ad esempio, fece arruolare nel Reparto Romolo Marcellini e Gian Gaspare Napolitano, esperti in riprese sportive e aeree -¹²³ andò nella direzione di offrire una visione più viva della guerra, e i primi mesi del 1936, con le truppe italiane impegnate nelle grandi battaglie campali, offrì il giusto contesto per tentare di concretizzare questa rappresentazione più coinvolgente.

Le battaglie dell'inverno 1936

Tra il gennaio e il maggio 1936 in Italia vennero diffusi numerosissimi cinegiornali aventi come oggetto principale le immagini sull'avanzata italiana in Etiopia. Da questo periodo, insieme alle scene che raccontavano gli episodi bellici, iniziarono a trovare posto i riferimenti al processo d'inclusione subordinata degli africani nella futura gerarchia imperiale fascista, insieme alle attività italiane che permettevano di rappresentare la conquista ed il dominio dello spazio geografico e sociale.

Nei filmati si delinea, in continuità con i cinegiornali dei mesi precedenti, un'avanzata che pare più utile a rinsaldare la disciplina e la mobilitazione interna che a conquistare militarmente uno Stato sovrano. Sebbene la propaganda fascista iniziò a mostrare le possibilità di sfruttamento agricolo a seguito di una prossima colonizzazione demografica che avrebbe impiantato intere famiglie italiane in colonia, in questi mesi il colonialismo è ancora un'esperienza bellica e maschile;¹²⁴ ciò emerge in particolare dai filmati in cui sono mostrate, con sguardo etnografico ma anche esotico ed erotico, le donne africane che, inserite completamente nel paesaggio, sono le prede dei coloni italiani e degli sguardi degli spettatori,¹²⁵ e per il fatto che le truppe che conquistano il territorio si impossessano anche della vita sociale e umana in esso contenuta. Un filmato in particolare, in cui viene narrata la distribuzione dei regali natalizi alle mogli e alle madri di militari o volontari in Africa Orientale, pare definire lo spazio della patria come quel-

¹²² Giornale Luce B0798, 11 dicembre 1935, “Gli Italiani ricordino. I Sanzionisti sappiano. Come reagisce la popolazione alle inique sanzioni”.

¹²³ Cfr. E. G. Laura, *Le stagioni dell'aquila*, op. cit., p. 130.

¹²⁴ Cfr. G. Stefani, *Colonie per maschi. Italiani in Africa orientale, una storia di genere*, Ombre Corte, Verona 2007; sempre dello stesso autore *Coloniali, uomini italiani in Africa da Flaiano a Lucarelli*, in *Zapruder*, n. 23, settembre - dicembre 2010, pp. 41-56; M. Di Barbora, *Colonialismo e identità nazionale e di genere tra fascismo ed età repubblicana*, in (a cura di) V. Deplano, A. Pes, *Quel che resta dell'impero. La cultura coloniale degli italiani*, Mimesis, Milano - Udine 2015, pp. 191 - 208.

¹²⁵ Sulle immagini delle donne africane cfr. Giornale Luce B0762, 9 ottobre 1935, “Le attività e le manifestazioni presso la sede del Comando d'armata indigeno in Africa Orientale. Il generale Pirzio Biroli premia i soldati più meritevoli. Esercitazioni di una Legione di Camicie Nere”; Giornale Luce B0804, 24 dicembre 1935, “L'arrivo del maresciallo Badoglio a Massaua e il suo trasferimento successivo ad Asmara”; Giornale Luce B0833, 12 febbraio 1936, “Gondar antica capitale etiopica”; Giornale Luce B0855, 25 marzo 1936, “L'addestramento degli indigeni e il loro inquadramento nei reparti italiani”.

lo in cui si attendono e si esaltano gli eroi, e invece la colonia come lo spazio che permette alla *performance* eroica di avvenire.¹²⁶

L'alterità coloniale anche in questo periodo è rappresentata come attendente l'arrivo degli italiani, che con la loro avanzata spezzano quello che viene definito il «sonnolento ritmo» che descrive la vita africana, sonnolenza in un filmato disturbata dall'attività giocosa degli «degli sciame di bambini color cioccolatte, petulanti e pugnaci come tutti i bimbi del mondo»¹²⁷ che sono ripresi mentre corrono verso l'operatore che stava riprendendo: è interessante notare come le sequenze successive mostrino i bimbi come immobilizzati davanti alla macchina da presa, a conferma del fatto che la cinematografia era concepita un'arma a tutti gli effetti in grado di immobilizzare e concretizzare il potere occidentale.¹²⁸

La lentezza e la miseria attribuite agli insediamenti etiopici sono elementi narrativi che si ritrovano in numerosi filmati.¹²⁹ I campi lunghissimi su panorami deserti sono ora la prova che il nemico è in fuga, e testimoniano anche l'attesa metaforica con la quale il territorio attende di essere bonificato per poi divenire fertile per gli italiani. Il filmato B0832 più che narrare l'avanzata militare, descrive quella che è la vita nelle rive del Nilo Azzurro: vale la pena citarlo perché esso, al contrario della maggior parte dei filmati esaminati, descrive l'operosità degli etiopici senza alcun riferimento al “contagio” che avrebbero avuto dalla visione degli italiani al lavoro. Si parla del commercio di legname e caffè, e si sottolinea che quest'operosità potrà essere moltiplicata una volta abbattuto il potere scioano descritto come schiavista. L'esotismo accompagna anche un altro filmato, nel quale viene descritta l'antica capitale abissina ovvero Gondar che conserverebbe, secondo il Giornale, solo un vago ricordo del suo antico splendore. Dopo alcune immagini in cui viene ripreso il suo castello medioevale, la voce fuoricampo da un lato sottolinea la fertilità della zona, dall'altro evidenzia quelle che erano alcune caratteristiche esotiche tra cui il cibo locale «a base del diabolico peperoncino rosso» o, nelle grandi occasioni, di carne cruda di manzo.¹³⁰ Dopo i pranzi, ritratti con sequenze che mostrano gli etiopici intenti a preparare le pietanze e consumati all'aperto, vengono riprese le danze «ritmate dai tamburi», con le immagini che indulgiano su di un etiopico che salta vigorosamente ballando e suonando il tamburo, pratiche queste che per la voce fuori campo «probabilmente agevolano la digestione», creando un senso d'ironia utile a rimarcare le differenze tra le dimensioni umana e sociale degli africani e quella composta degli italiani. Le immagini paiono velocizzate così da rendere ancora più tribali e incontrollabili le danze, ed ulteriore elemento di riflessione lo offrono le sequenze in cui si alterna-

¹²⁶ Giornale Luce B0812, 8 gennaio 1936, “La consegna dei pacchi natalizi ai figli dei richiamati in Africa Orientale”.

¹²⁷ Giornale Luce B0814, 15 gennaio 1936, “Un accampamento di Spahis, i cavalieri del deserto”.

¹²⁸ Di ciò si è ampiamente discusso nel cap. 3 par. 3.4, *cfr.* R. Marcellini, *Film dell'Impero. I nostri negri*, in *Lo schermo*, n. 10, 1936, p. 21; M. Rava, *I popoli africani davanti allo schermo*, in *Cinema*, n. 1 (1936), p. 9.

¹²⁹ Giornale Luce B0829, 5 febbraio 1936, “Le operazioni militari delle truppe italiane sul fronte eritreo”; Giornale Luce B0832, 12 febbraio 1936, “Visita ad una zona al confine fra l'Abissinia e il Sudan”; Giornale Luce B0833, 12 febbraio 1936, “Gondar antica capitale etiopica”; Giornale Luce B0845, 4 marzo 1936, “L'avanzata delle truppe italiane e dei Dubat sul fronte somalo”.

¹³⁰ Si fa riferimento al “Berberé” e al “Kitfo”, pietanze del Corno d'Africa, Giornale Luce B0833, 12 febbraio 1936, “Gondar antica capitale etiopica”.

no le romantiche effusioni di una coppia di innamorati etiopici e le inquadrature di due scimmie vicine con lo sfondo del castello di Gondar. Sebbene nel filmato non si faccia nessun riferimento esplicito all'animalizzazione degli etiopici, il fatto che questo rimpallo di immagini sia ripetuto nello spazio del filmato pare voglia suggerire allo spettatore la vicinanza tra animali e genti africane.

L'animale esotico per eccellenza nei filmati è il cammello, che viene ripreso come parte integrante della vita locale ma che permette anche, per via della sua docilità, di essere sottomesso alla volontà dei nuovi dominatori, quasi ad incarnare una sorta di italianizzazione dell'alterità utile a costruire la dimensione esotica ma controllabile dell'impero fascista.¹³¹ La Somalia è ancora mostrata come l'orizzonte "più" esotico e misterioso del dominio italiano, tuttavia anche qui la presenza e la laboriosità italiane iniziano a modificare quella che è la percezione del territorio e dell'alterità, includendola in maniera subordinata nel progetto imperiale.¹³²

Gli atti di sottomissione, che nel periodo precedente sono stati tra i soggetti principali dei cinegiornali, anche nei primi mesi del 1936 continuano ad essere presenti nei filmati Luce; dall'analisi dei comunicati stampa sulle operazioni in AO emessi dall'Alto Commissario Pietro Badoglio si osserva che questi gesti erano considerati come l'emblema dell'efficacia dell'azione militare italiana.¹³³ In realtà dai cinegiornali emerge piuttosto un altro aspetto, consono alla volontà di offrire l'immagine di un'azione civilizzatrice che quasi rende superflua l'azione militare. I riferimenti al mito di Roma si fanno più frequenti, quasi bastasse solo questo ed il contatto con l'operosità italiana a convincere gli etiopici alla sottomissione,¹³⁴ e in un filmato si fonde il mito di Roma con la missione cristiana quando si afferma che i popoli che «fino a ieri vivevano nella schiavitù e nell'ignoranza [...] beneficranno dell'alta e cristiana civiltà di Roma».¹³⁵ La "civilizzazione" italiana che emerge dai filmati non stravolge la vita locale, semplicemente pare sincronizzarne il ritmo lento a quello spedito degli italiani: nel Giornale B0836 viene descritta una «vita indigena tranquilla e ordinata sotto la protezione del tricolore», il mercato ripreso poco dopo da l'idea di un disordine sereno e controllato dagli

¹³¹ Giornale Luce B0836, 19 febbraio 1936, "La visita della stampa estera sul fronte eritreo"; B0845, 4 marzo 1936, "L'avanzata delle truppe italiane e dei Dubat sul fronte somalo".

¹³² Giornale Luce B0846, 11 marzo 1936, "Le attività di un centro di sussistenza del fronte somalo".

¹³³ Cfr ACS, MINCULPOP, b. 48, f. 293 "Comunicati stampa sulle operazioni in AO": ad esempio nel telegramma 103 del 20 gennaio 1936 si parla di «numerosi atti di sottomissione» a seguito della vittoria di Ganale Doria; nel telegramma 107 Badoglio scrive che a seguito delle operazioni sul fiume Tecazzé «il capo dei somali Gherra, Hassan Gababa, con i suoi armati, ha fatto atto di sottomissione alle nostre autorità politiche in Dolo» specificando che i Gherra avevano accettato la sovranità italiana già nel 1895; il 2 aprile, col telegramma 173, Badoglio scrive che «a Gondar [...] la popolazione ha festosamente accolto le nostre truppe [...] si sono presentati alle nostre linee molti disertori della guardia del Negus fra cui un ufficiale», stessi toni confermati nel comunicato 179 dell'8 aprile 1936 in cui si legge che «nel settore di Gondar, del Semien e dell'Uolcalt si segnalano numerose sottomissioni di capi. In tutte le zone di occupazione i mercati hanno ripreso la loro normale attività».

¹³⁴ Giornale Luce B0845, 4 marzo 1936, "Il bottino di guerra conquistato dalle truppe italiane nella battaglia per l'Amba Aradam", Giornale Luce B0858, 1 aprile 1936, "La vita nei villaggi indigeni dopo l'occupazione italiana".

¹³⁵ Giornale Luce B0858, 1 aprile 1936, "La vita nei villaggi indigeni dopo l'occupazione italiana".

italiani che svettano rispetto agli etiopici seduti tra la polvere e i pochi oggetti in vendita.¹³⁶

Nella città di Macallé secondo un Giornale tutto il clero si sarebbe unito nel ringraziare e omaggiare gli italiani, omaggi che sfociano nelle danze con cui i filmati sintetizzano il massimo coinvolgimento emotivo e corporale degli etiopici che così mostrano la riconoscenza e la felicità nel diventare parte dell'impero fascista.¹³⁷ I notabili e il clero indossano i loro abiti migliori per dare omaggio e sottomettersi agli italiani. Nei filmati è ripetuto in maniera quasi ossessiva il concetto che il dominio italiano prospetterà un futuro migliore agli etiopici liberandoli dal potere scioano, che viene definito oppressivo e tirannico; si usa un'antifrasi ironica quando, nel descrivere come era stato punito un guerriero Galla per la sua diserzione alle file scioane, il narratore parla di «civili sistemi di castighi abissini» e nel frattempo le immagini mostrano il volto e la schiena del guerriero con le cicatrici causate da un ferro rovente. Le immagini in questo caso rafforzano le figure retoriche, rendendo la narrazione ancor più persuasiva e cercando di creare una realtà filtrata dalle esigenze politiche e costruita su pratiche discorsive consolidate.¹³⁸

Tra il gennaio e la prima metà d'aprile l'esercito italiano avanzò nel nord e nel sud dell'Etiopia, compiendo stragi di vario tipo e non lesinando qualsiasi mezzo per raggiungere l'obiettivo della conquista dell'impero. Angelo Del Boca ha offerto un dettagliato resoconto sulle battaglie di quei mesi,¹³⁹ tuttavia le cronache visive, sebbene più attente ai fatti bellici, rimasero in sostanziale continuità contenutistica con i filmati dei primi mesi della guerra in quanto gli obiettivi propagandistici di fondo rimanevano inalterati: bisognava semplicemente articularli al meglio per mobilitare in maniera ancora più persuasiva le masse italiane sulla bontà della guerra coloniale.

L'elemento tecnologico e la superiorità militare sono gli strumenti narrativi preferiti per concretizzare la rappresentazione di una conquista che è specchio della potenza italiana. In particolare l'aereo è lo strumento che viene eretto a concreta prova di dominio spaziale; secondo Caprotti «representations of aviation can be coherently understood in terms of the creation of geographical imaginations»,¹⁴⁰ immaginazioni geografiche che risultarono utilissime nel definire lo spazio entro cui rappresentare il nuovo impero italiano. Nei filmati si ritraggono i dettagli dei velivoli come le eliche, oppure viene mostrato l'aereo mentre domina i cieli e accompagna le operazioni a terra;¹⁴¹ in un filmato in particolare il velivolo condotto da Vittorio Mussolini viene ripreso alla fine di una ricognizione in cui la contraerea etiopica cercò di abatterlo. La cinepresa indugia sui colpi d'arma che la scocca del velivolo ha ricevuto, tuttavia a controprova dell'audacia e

¹³⁶ Giornale Luce, Giornale Luce B0836, 19 febbraio 1936, «La visita della stampa estera al fronte eritreo».

¹³⁷ Giornale Luce B0846, 11 marzo 1936, «Visita del Maresciallo Badoglio a Macallé».

¹³⁸ Giornale Luce B0878, 6 maggio 1936, «Immagini di Quoram dove è avvenuta un'imponente raccolta di armi, munizioni e materiali vari, di provenienza sanzionista dopo la sconfitta dei nemici al Lago Ascianghi».

¹³⁹ Cfr. A. Del Boca, *Gli italiani in Africa Orientale. La conquista dell'impero* Voll. 2, op. cit., pp. 501-680.

¹⁴⁰ F. Caprotti, *Technology and Geographical Imaginations: Representing Aviation in 1930s Italy*, in *Journal of Cultural Geography*, v. 25, n. 2 (2008), pp. 182.

¹⁴¹ Giornale Luce B0816, 15 gennaio 1936, «Visita del maresciallo Badoglio alla base aerea di Axum».

dell'eroismo che l'aereo e il suo conducente incarnano, il secondogenito del duce una volta sceso dal velivolo viene ripreso mentre tranquillamente si fuma una sigaretta, quasi che le immagini del filmato volessero trasmettere l'idea di un pericolo scampato ma comunque controllato ed utile a rafforzare il mito dell'aviazione e del dominio italiano.¹⁴²

L'aereo nei filmati è oggetto di un vero e proprio culto poiché massima espressione d'azione futurista, ma in realtà fu strumento che permise l'atrocità della diffusione dei gas tossici;¹⁴³ insieme ad esso, le immagini su camion, moto, carri armati, draghe e trattori sono prove tangibili della superiorità della civiltà italiana che viene mostrata con numerose inquadrature aventi oggetto questi mezzi, dei quali spesso si riprendevano i dettagli del motore in azione al quale la voce narrante associa lo spirito italiano instancabile e operaio. Questo spirito viene rappresentato anche nei filmati che hanno oggetto la vita al fronte, sempre mostrata serena e senza alcuna stonatura rispetto alle virtù fasciste che i militari e i volontari dovevano mostrare.¹⁴⁴ La civilizzazione, mostrata nel suo lato tecnologico, era solo quella imposta dal paradigma fascista.

Dal febbraio 1936, anche in coincidenza con l'avvicendamento tra Corrado d'Errico e Giuseppe Croce alla guida del RAO, i cinegiornali riservarono uno spazio maggiore alle scene di guerra, e in generale appaiono più articolati e curati. Tuttavia la produzione di questo periodo non registrò molti consensi tra le gerarchie fasciste: Croce cercò di dare maggiore dinamicità ai filmati assicurandosi che gli operatori del RAO fossero in grado di enfatizzare quelle che erano le scene di guerra;¹⁴⁵ egli per questo fine fece inquadrare nel RAO operatori esperti in riprese sportive e aeree.¹⁴⁶ Sebbene il dislocamento dei nuclei del RAO fosse curato nei dettagli e seguisse le prime linee militari, i filmati apparivano agli occhi di Dino Alfieri ancora privi del *pathos* necessario che la conquista imperiale necessitava: Paulucci di Calboli garantì al vice Ministro che gli operatori erano nelle prime linee e che addirittura uno di essi fu ferito dai colpi dell'artiglieria etiopica; per Paulucci era la natura della guerra coloniale che non permetteva la produzione di filmati entusiasmanti e spettacolari.¹⁴⁷

Ulteriore conferma della difficoltà di costruire cinegiornali entusiasmanti utili alla mobilitazione emotiva della nazione desiderata dal fascismo si ha nella lettera che accompagnava il materiale girato e inviato dal fronte africano da un operatore del Reparto Luce Africa Orientale, Leone Viola, che si rivolge al montatore chiedendogli di sottoli-

¹⁴² Giornale Luce B0820, 22 gennaio 1936, "Il velivolo guidato dal sottotenente Vittorio Mussolini di ritorno da una rischiosa ricognizione".

¹⁴³ Cfr. G. Rochat, *Le guerre coloniali dell'Italia fascista*, in (a cura di) A. Del Boca, *Le guerre coloniali del fascismo*, Laterza, Roma-Bari 1991, p. 184.

¹⁴⁴ Giornale Luce B0823, 29 gennaio 1936, "Vita dei soldati italiani impegnati al fronte", in maniera conforme ai *desiderata* del capo dell'USPAO Casertano e dei suoi superiori come Dino Alfieri, cfr. ACS, MINCULPOP, b. 47, f. 289 "Telegrammi in partenza AO", telegramma n. 12734 del 3 novembre 1935.

¹⁴⁵ Nel marzo 1936 Croce scrisse un articolo in cui elencava le sue soluzioni per garantire una maggiore dinamicità dei filmati, cfr. ASF, GPDCB, b. 247, f. "Giornali Cinematografici", documento "Giornali Luce".

¹⁴⁶ Cfr. E. G. Laura, *Le stagioni dell'aquila*, op. cit., p. 130.

¹⁴⁷ Scrisse Di Calboli che «per la particolare natura del terreno e per l'estensione del fronte, più che presentare urti di masse, si risolve sostanzialmente in innumerevoli azioni isolate le quali rientrano nel coordinamento unitario del piano strategico ma - singolarmente riprese - non darebbero presumibilmente maggior rendimento emotivo ed artistico degli ultimi documentari», cfr. ACS, MINCULPOP, b. 115, f. "Ufficio Stampa e Propaganda in AOI - Reparto foto-cinematografico Luce". Lettere inviate da Giacomo Paulucci di Calboli a Dino Alfieri il 24 e il 28 marzo 1936.

neare la «gioiosa serenità» con la quale si concludono le immagini, e di «effettuare un montaggio violento» al fine di compensare «l'effetto manchevole delle sparatorie».¹⁴⁸

Sebbene il Comitato Tecnico del RAO ricevesse continuamente pressioni al fine di orientare la costruzione della rappresentazione dei cinegiornali sulla conquista dell'impero, anche nei filmati più attinenti alle scene di guerra non ci fu mai una linea narrativa predominante: l'aspetto bellico era sempre bilanciato e mediato dal mito della civilizzazione, della conquista missionaria e tecnologica, di una sottomissione volontaria che concettualmente avrebbe potuto cozzare con rappresentazioni dell'annientamento militare.

I cinegiornali tra il febbraio e il maggio 1936, i mesi più intensi della guerra, riprendono gli schemi narrativi precedenti, aggiungendo però numerose scene in cui la guerra, sebbene non esplicita, assunse un ruolo più importante. Un ritmo scenico più nervoso si trova nel Giornale B0825, filmato curato nei dettagli e nelle inquadrature: una sequenza di immagini ad esempio vede, in campo medio, la sagoma in penombra del profilo di un militare che issa la bandiera italiana con davanti a sé un cannone, immagine quasi da manifesto murale, che tuttavia conferma l'impressione di una preparazione e di una superiorità che sono sufficienti a conquistare l'impero senza battaglia. Nel filmato sono poi mostrati i movimenti e gli spari contro le «postazioni del nemico» che tuttavia essendo riprese in campo lunghissimo non si vedono, dando l'impressione di un'offensiva contro i massicci montuosi e quindi contro il territorio.¹⁴⁹

La conquista del panorama geografico come metafora della conquista militare è il *topos* narrativo a cui i cinegiornali ricorrono per mostrare l'avanzata nel cuore dell'Etiopia, con le battaglie per la conquista del massiccio del Tembien, in particolare dell'Amba Aradam e in generale della provincia dell'Endertà, considerate e rappresentate come chiave per scardinare il fortino dell'impero etiopico. La conquista dell'Amba Aradam è oggetto di numerosi cinegiornali e simboleggia in qualche modo la vera battaglia del colonialismo fascista.¹⁵⁰ I campi lunghi all'inizio dei filmati offrono allo spettatore percezione visiva di quello che sarà il campo di battaglia. In un filmato Badoglio visita prime linee e traspare una tranquillità totale, con la voce narrante che sottolinea l'attesa dell'ordine per aprire il fuoco; i carri armati avanzano rapidi per aprire la strada, e la colonna sonora rilassata accompagna la marcia dei militari mentre la «piana si popola di truppe in marcia» supervisionate e protette dell'aviazione che sorvola il campo di battaglia. Le inquadrature vanno poi agli strumenti di segnalazione ottica, alle radio e ai

¹⁴⁸ Lettera allegata di Leone Viola al materiale cinematografico che partiva dall'Asmara verso Roma, *cfr.* ASF, GPDCB, b. 247 "Istituto Nazionale LUCE" f. "Presidente del Reparto foto-cinematografico LUCE per l'Africa Orientale. Settembre 1935", sf. "Luce. Reparto cinematografico A.O."

¹⁴⁹ Giornale Luce B0825, 29 gennaio 1936, "Operazioni delle truppe italiane contro le postazioni nemiche".

¹⁵⁰ *Cfr.* P. Badoglio, *La guerra d'Etiopia*, Mondadori, Milano 1936, pp. 94-110. Giornale Luce B0835, 19 febbraio 1936, "La battaglia per la conquista del massiccio dell'Amba Aradam sul fronte eritreo" e con lo stesso titolo il B0837; Giornale Luce B0845, 4 marzo 1936, "Il bottino di guerra conquistato dalle truppe italiane nella battaglia per l'Amba Aradam"; Giornale Luce B0847, 11 marzo 1937, "Sull'Amba Aradam dopo la conquista e la messa in fuga del Ras Mulughietà con i resti della sua armata di 80.000 uomini. L'arresto di un medico polacco e di un giornalista suo assistente"; Giornale Luce B0849, 11 marzo 1936, "Sul fronte del Tembien"; Giornale Luce B0854, 25 marzo 1936, "Le attività dell'esercito italiano sul fronte africano".

telegrafi seguendo quanto affermato nel “Memorandum per le riprese cinematografiche” in merito alla ripresa delle attività di supporto all’avanzata bellica;¹⁵¹ tuttavia si deve sottolineare che queste attività di supporto nei filmati quasi sovrastano numericamente le scene di guerra combattuta. Queste ultime poi sovente si riconducono unicamente all’esperienza sensoriale della guerra riproducendo attraverso il sonorizzato - o meno frequentemente il sonoro - il frastuono degli spari in campo lunghissimo contro montagne, tutti i rumori dell’artiglieria e la polvere sollevata dai carri armati. Il dominio spaziale, uditivo e visivo che emerge dai filmati è utile strumento per rappresentare le modalità con cui incutere paura e timore negli avversari dominando l’orizzonte estetico.¹⁵² Ma in alcuni filmati l’operatore cinematografico si pone in soggettiva nel punto di vista di un militare, la cinepresa smette di essere macchina onnisciente che riprende dall’alto dando il senso di dominio: nel documentario “Su un settore del fronte durante la battaglia dell’Amba Aradam” la cronaca è sommessa, senza colonna sonora ma con il microfono degli operatori che riprende i suoni dello scontro militare, intervallati dai silenzi o dai rumori delle pale dei soldati che scavano i ripari; questo è uno dei pochissimi documenti in cui emerge il ritmo lento della guerra e la sua dimensione brutale e contemporaneamente priva di una qualsiasi epicità.¹⁵³

Sia nei Giornali che nei documentari tuttavia la violenza reale contro gli etiopici è ben poca, anzi colpisce l’assenza “fisica” del nemico in armi: l’etiopico nei cinegiornali o si sottomette, come fanno ad esempio i guerrieri Galla Azebò nel filmato B0848,¹⁵⁴ o è mostrato come arretrato e non in grado di opporre resistenza alla poderosa civilizzazione italiana;¹⁵⁵ oppure è descritto come in fuga e da qui l’espedito tecnico dell’usare il campo lunghissimo di ripresa in modo che il nemico non si veda; le armi parrebbero combattere le montagne e il terreno, unici nemici che ostacolerebbero l’avanzata italiana, come ben sintetizzato nel documentario “Il cammino degli eroi”, con la regia di Corrado d’Errico, prodotto con il negativo girato proprio tra il febbraio e il marzo 1936.

La paura che i nemici dell’Italia avrebbero è descritta con l’enfasi posta sulla fuga precipitosa, e le immagini enfatizzano ciò quando mostrano un campo militare etiopico ormai deserto inquadrando le pentole con il cibo non consumato, i cumuli di vettovaglie e di armi lasciate cariche. Un medico ed un giornalista polacchi che seguivano l’esercito del Negus alla fuga avrebbero preferito il consegnarsi agli italiani, e secondo

¹⁵¹ Cfr. ACS, MINCULPOP, b. 47, f. 289 “Telegrammi in partenza AO”, telegramma n. 14252 del 9 dicembre 1935 inviato da Alfieri a Casertano, ove si specifica che «è necessario che le riprese riguardanti le azioni belliche siano integrate da riprese di dettaglio del terreno dalle quali si possa comprendere la sua conformazione. Servizi: in tutte le guerre i servizi logistici hanno la massima importanza, ma ancor più ne hanno nelle guerre coloniali dove le risorse locali sono generalmente scarse» e si elencano poi i soggetti privilegiati delle riprese future.

¹⁵² Giornale Luce B0849, 11 marzo 1936, “Sul fronte del Tembien”.

¹⁵³ Documentario “Su un settore del fronte durante la battaglia dell’Amba Aradam”, Istituto Luce, 1936.

¹⁵⁴ Giornale Luce B0848, 11 marzo 1936, “3.000 guerrieri della tribù dei Galla Azebò, famosi tagliatori di teste, hanno proclamato la guerra santa contro gli Amhara ed hanno chiesto di combattere con gli italiani”, in cui gli Azebò sono descritti come «truci ma valorosi» e, dopo aver mostrato i dettagli sulle loro armi bianche particolari, la voce narrante racconta della fatica per disciplinarli e il loro totale asservimento alla causa italiana.

¹⁵⁵ Giornale Luce B0846, 1 marzo 1936, “Visita del Maresciallo Badoglio a Macallé”, in cui abbondano sequenze sul clero copto e sulla popolazione mentre fanno atto d’omaggio con i loro migliori vestiti. In questo filmato la popolazione balla e canta in onore degli italiani.

la voce fuori campo essi avrebbero negato il bombardamento italiano a Dessié dichiarandosi felici che l'Italia avesse posto fine alla loro «penosa odissea abissina», cercando così di rafforzare l'idea che le accuse societarie mosse all'Italia erano fasulle.¹⁵⁶ I nemici in armi, come le scene di guerra combattuta, sono più immaginati ed evocati che mostrati, e i filmati pongono altresì l'accento da un lato sulla magnanimità degli italiani nei confronti dei prigionieri etiopici, dall'altro sul fatto che la guerra sta portando ordine, disciplina e dedizione nelle truppe e nei volontari.¹⁵⁷

Un altro elemento che accompagna costantemente la descrizione di questa lotta contro il territorio è il prospettare un futuro di sfruttamento agricolo ed economico a seguito della conquista italiana; per questa ragione l'attesa del conflitto da vedere nei filmati viene sublimata attraverso le immagini in cui «ampie distese non attendono altro che il colono d'Italia per trasformarsi in immense e fertili piantagioni».¹⁵⁸ In questo senso si spiegherebbero anche le numerose sequenze che hanno come soggetto l'attività degli operai che contestualmente all'avanzata militare costruiscono ponti, aprono strade, offrono assistenza alle popolazioni.

Se l'esercito etiopico è solo evocato,¹⁵⁹ i suoi equipaggiamenti sono prova tangibile della superiorità italiana in quanto nella maggior parte dei cinegiornali le uniche armi usate dagli africani sono i coltelli, le spade e in genere le armi bianche, ulteriore esempio d'arretratezza nonché d'impotenza di fronte alle immagini della forza militare e tecnologica italiana.¹⁶⁰ Le armi moderne in mano agli etiopici, come mostrato nel documento B0852 del marzo 1936, hanno poco posto nei cinegiornali,¹⁶¹ quasi a voler confermare che era impossibile, con pochi fucili e con pugnali e spade, tentare di soverchiare la potenza militare e tecnologica italiana; nel filmato si rimarca anche che le armi da fuoco in mano all'esercito etiopico sono di buona fattura in quanto fabbricate e comprate dagli europei, negando implicitamente la possibilità che le stesse potessero essere pro-

¹⁵⁶ Giornale Luce B0847, 11 marzo 1936, "Sull'Amba Aradam dopo la conquista e la messa in fuga del Ras Mulughietà con i resti della sua armata di 80.000 uomini. L'arresto di un medico polacco e di un giornalista suo assistente".

¹⁵⁷ Giornale Luce B0851, 18 marzo 1936, "Sul fronte somalo, il generale Graziani passa in rivista le legioni di mutilati e gli italiani residenti all'estero, presenziando alla sfilata dei reparti".

¹⁵⁸ Giornale Luce B0854, 25 marzo 1936, "Le attività dell'esercito italiano sul fronte africano".

¹⁵⁹ Nel Giornale Luce B0882 dal titolo "Seguendo la marcia di una colonna nell'Ogaden dove le truppe del generale Graziani hanno avanzato di vittoria in vittoria fino alla conquista di Harrar" del maggio 1936 si vedono alcuni cadaveri, ma in generale nella produzione esaminata sono pochissime le immagini dei nemici caduti, al contrario di quanto si ritrovò, ad esempio, nella produzione fotografica. Tuttavia è bene precisare che probabilmente nei negativi filmici furono riprese anche scene più cruente; Mussolini, che ricordiamo vedeva i cinegiornali in anteprima, non voleva che il pubblico vedesse queste immagini tanto che fece scrivere al presidente del Luce nel marzo 1936 che «i recenti film Luce proiettano mucchi di morti abissini. A non tutti fanno buona impressione certi quadri. Dire a Paulucci di provvedere a tagliarli o ridurli», *cfr.* ACS, SPD - CO, b. 1251, f. 509.797, minuta autografa di Benito Mussolini, 20 aprile 1936.

¹⁶⁰ Giornale Luce B0848, 11 marzo 1936, "3.000 guerrieri della tribù dei Galla Azebò, famosi tagliatori di teste, hanno proclamato la guerra santa contro gli Amhara ed hanno chiesto di combattere con gli italiani"; Giornale Luce B0854, 25 marzo 1936 "Le attività dell'esercito italiano sul fronte africano".

¹⁶¹ Tuttavia durante tutti i cinque anni dell'Africa Orientale Italiana non mancarono mai gli episodi di ribellione e di conflitto armato tra italiani ed etiopici resistenti, *cfr.* R. Pankhurst, *Come il popolo etiopico resistette all'occupazione*, in (a cura di) A. Del Boca *Le guerre coloniali del fascismo*, Laterza, Roma-Bari 1991; B. Aregawi, *Revisiting resistance in Italian-occupied Ethiopia: The Patriots' Movement (1936-1941) and the redefinition of post-war Ethiopia*, in (a cura di) G. J. Abbink, M. De Bruijn, K. Van Walraven, *Rethinking Resistance: Revolt and Violence in African History*, Brill, Leiden 2003.

gettate e costruite dagli africani.¹⁶² In un altro Giornale le truppe etiopiche in fuga «non danno più segni di antica tracotanza» e le armi ad esse sequestrate sarebbero di «dubbia provenienza sanzionista», rafforzando da un lato la campagna di avversione verso la Società delle Nazioni ed in particolare verso Francia e Gran Bretagna, dall'altro affermando implicitamente che solo con il sostegno estero l'Etiopia può difendersi e armarsi contro l'Italia; e infatti il filmato prosegue mostrando atti di sottomissione e con l'emblematica frase con cui si afferma che «gli indigeni non scontati d'aver cambiato padrone».¹⁶³

La resistenza all'invasione italiana nei cinegiornali è così non tanto di matrice etiopica, visto che quelle genti sono costantemente descritte come felici di essere governate dagli italiani; piuttosto è foraggiata da quelle stesse nazioni che, in Europa, si opporrebbero al raggiungimento di una nuova posizione di prestigio dello Stato fascista. Per questa ragione l'aspetto bellico nelle rappresentazioni passa in secondo piano, lasciando il posto alla civilizzazione, alla conquista del territorio, alle immagini di una realtà africana tribale e attendente la redenzione che l'Italia porterà grazie al mito della continuità universale della Roma imperiale e cattolica. Esempio di questo processo di missione civilizzatrice fascista è il lungo filmato dai tratti pedagogici in cui viene descritto l'arruolamento di alcune giovani reclute etiopiche che comporranno le truppe di ascari: questo filmato si apre con sequenze esotiche con delle donne che trasportano l'acqua, o che sedute seminude paiono immobilizzate e lascive davanti alla cinepresa; il narratore parla di popolazioni che «in pieno ventesimo secolo vivono in uno stato compassionevole d'indigenza ed ignoranza confinante nell'abbruttimento». Gli uomini sono descritti anch'essi come arretrati ma anche come prodi cacciatori abili nell'usare la lancia. Sarebbero coraggiosi ed entusiasti e il potere italiano porterà loro disciplina e inquadramento. Essi vengono inseriti nella gerarchia imperiale attraverso il saluto fascista, una sorta di iniziazione che continua poi col cambio delle vesti: spogliandosi dai loro miseri vestiti e indossando l'uniforme diventano perfetti ascari. Questo addestramento militare pare un ammaestramento; per la voce fuori campo il compito non è facile, ma la cinematografia aiuta al fine di velocizzare e schematizzare questo processo. Vicino alle nuove reclute sono onnipresenti i cammelli, animali-simbolo che funzionano da collante tra esotismo e suo addomesticamento alla causa italiana. Il battesimo del fuoco è ormai imminente per i nuovi ascari, prova tangibile del loro totale asservimento alla causa italiana, ed il loro inquadramento riguarda anche l'assimilazione degli stili di vita italiani, visto che sono ripresi nei momenti di svago mentre giocano a calcio.¹⁶⁴

Il mito civilizzatore, vero *trait d'union* dei filmati, rende superflua la fisicità della guerra, esso animerebbe così tanto gli italiani forgiandone lo spirito che la conquista diviene più ostentazione di forza che reale battaglia: l'avanzata italiana è in potenza, le immagini, i rumori che invadono gli schermi e i cinematografi mostrano un orizzonte

¹⁶² Giornale Luce B0852, 18 marzo 1936 “Dopo la vittoria dell'Endertà, il Duca di Spoleto, in visita al maresciallo Badoglio al Comando Superiore, esamina le armi del nemico rastrellate sull'Amba Aradam”.

¹⁶³ Giornale Luce B0878, 6 maggio 1936, “Immagini di Quoram dove è avvenuta un'imponente raccolta di armi, munizioni e materiali vari, di provenienza 'sanzionista' dopo la sconfitta dei nemici al Lago Ascianghi”.

¹⁶⁴ Giornale Luce B0855, 25 marzo 1936, “L'addestramento degli indigeni e il loro inquadramento nei reparti italiani”.

che va italianizzandosi, in cui l'esotico trova spazio in quanto sintonizzato coi bisogni e le necessità dell'impero che si stava costruendo. L'esotismo e l'alterità iniziano ad essere mostrate nei cinegiornali come strumenti utili che attraggano o respingono gli italiani contribuendo a definirne i caratteri ideali, e soprattutto sono descritti come assolutamente asserviti all'arma cinematografica e a chi stava dall'altra parte della macchina da presa.

I cinegiornali in questa fase acuta del conflitto sono mediamente più lunghi e complessi rispetto a quelli dei primi mesi della guerra, e con la direzione di Giuseppe Croce effettivamente si nota un maggior affinamento tecnico nelle riprese e una dinamicità maggiore. La voce fuori campo diviene parte attiva della narrazione e non si limita più a presentare schematicamente le immagini, ma tende a creare dei contenuti che in alcuni casi hanno poca corrispondenza con le immagini, come nel caso di sequenze che mostrano la marcia lenta e poco solenne degli italiani e il parlato che la descrive con termini enfatici. Dai filmati emerge il fatto che la battaglia è una categoria immaginata più che mostrata, ed inizia ad avvertirsi la necessità di descrivere l'opera di civilizzazione degli italiani e la bonifica che permetterà di rendere produttive ed accoglienti le terre della colonia: l'impero sarà orizzonte esotico ma vicino e italianizzato, e la conquista della capitale etiopica segnerà la data da scrivere nella nuova storia dell'Italia fascista che i cinegiornali si apprestano a costruire.

La conquista di Addis Abeba

Con la fine vittoriosa degli scontri nella regione Amhara tra la fine di marzo e l'aprile 1936, e con la parallela avanzata in Somalia della colonna di Rodolfo Graziani, l'impero etiopico pareva ormai accerchiato dall'esercito italiano. La zona di Addis Abeba, baricentro dell'Etiopia, era quella in cui si sarebbero incontrate le armate italiane provenienti da sud e da nord; inoltre la conquista della capitale avrebbe segnato per la macchina propagandistica il compimento della vittoria militare e l'inizio ufficiale della stagione imperiale e della civilizzazione fascista.

Nel precedente capitolo si è evidenziato che la struttura cinematografica del Luce a seguito delle truppe, nelle parole del suo direttore Giuseppe Croce, aveva predetto l'arrivo nella capitale nell'ultima decade di aprile e per questa ragione si stava già organizzando il lavoro e la dislocazione dei vari operatori tra i quali Sinistri, Craveri, Abbati. Per Giuseppe Croce nella marcia tra Dessié e Addis Abeba non ci sarebbero dovuti essere combattimenti in quanto le popolazioni stavano andando pacifiche incontro agli italiani, e quindi si potevano mandare alcuni operatori come Del Frate e Ottolenghi in avanscoperta in modo che essi entrassero ad Addis Abeba prima dell'esercito così da mostrare lo stato terribile in cui versava la capitale e l'arrivo ordinatore e pacificatore degli italiani.¹⁶⁵ Queste convinzioni e previsioni sono trasfuse nella produzione cine-

¹⁶⁵ Cfr. ASF, GPDCB, b. 247, f. "Reparto cinematografico AO", ordine di servizio n. 75 emesso dal generale Cona e dal Maresciallo Badoglio, aprile 1936: nello specifico il generale Cona e il maresciallo Badoglio predisposero che: «operatore Alberti lascerà il comando del Corpo d'armata Eritreo per seguire la colonna Gallina che per via mulattiera si propone di raggiungere Addis. Il comandante Bonvini e l'operatore Sinistri si terranno pronti da questa sera a seguire, in testa della sua formazione, la colonna autocarrata fino ad Addis Abeba. La marcia di detta colonna si prevede imminente. L'operatore Abbati lascerà il Comando Superiore per seguire la colonna indigena al comando del colonnello De Meo che

giornalistica che racconta la presa di Addis Abeba, che riproduce un racconto funzionale agli obiettivi politici e culturali del fascismo omettendo invece le questioni più spinose e non funzionali ai miti dell'impero e della civilizzazione.

La marcia da Dessié verso Addis Abeba viene mostrata come composta da una marea umana di italiani ed ascari, ribadendo l'impressione che si stesse muovendo una nazione per la conquista dell'Etiopia. La voce fuori campo commenta i campi lunghi e le sequenze testimoniano una «dura marcia non per le insidie del nemico che ormai completamente sgominato non tenterà più di disturbare l'irresistibile avanzata delle nostre truppe invitte [...] ma per gli ostacoli apposti dalla natura dei luoghi»¹⁶⁶ e le inquadrature mostrano un terreno difficilissimo e gli espedienti per sconfiggerlo. Nel suo diario personale Badoglio, descrivendo questo percorso, scrisse che sebbene venisse chiamato la «strada imperiale» dagli etiopici, esso «altro non era che una cattiva carreggiata di oltre 400 chilometri di sviluppo, senza massicciata, spesso con pendenze eccessive e curve a strettissimo raggio [...] Questa pista mediocrissima, attraversando ampie vallate, superando montagne, guadando fiumi incassati o impaludati, scavalcando passi impervi [...] poteva a malapena consentire il transito di qualche vettura».¹⁶⁷ Il filmato B0886 mostra visivamente questi concetti, con la conquista del territorio che ritorna come paradigma descrittivo dell'esperienza coloniale, e omettendo pure alcune trappole che le bande di ribelli etiopici avrebbero teso all'esercito italiano negli ultimi chilometri della sua avanzata.¹⁶⁸ Nel filmato la musica diviene allegra e accompagna la marcia verso l'impero. Alle porte di Entotto, gli ascari felici inscenerebbero quelle che vengono descritte come «le loro classiche fantasie», ed i notabili locali si sottomettono all'Italia che «promette un'era di progresso e di benessere ai suoi fedeli sudditi d'Etiopia». In questo filmato, curato nella scelta delle inquadrature e nella corrispondenza tra narrazione vocale ed immagini, emerge ormai chiara la fine del conflitto militare che, ben lungi dal realizzarsi nella realtà, permetterà di cambiare il tono delle rappresentazioni cinematografiche.

In precedenza si è notato come con l'ingresso ad Addis Abeba sia stato preparato in maniera scenografica, con gli operatori Luce inviati qualche ora prima nella capitale in modo da poter riprendere quella che verrà definita la devastazione della città a seguito dell'abbandono del Negus. La preparazione minuziosa di questo evento fu dettata più da ragioni propagandistiche che militari: scrive Del Boca che «sappiamo infatti che l'occupazione di Addis Abeba poteva avvenire già la notte del 2 maggio e che il rinvio di tre giorni è soltanto causato dal puntiglio di Mussolini, dal suo orgoglio e dal suo desiderio di sfruttare la tragedia in funzione anti etiopica»;¹⁶⁹ mostrando la devastazione e la situazione di anarchia l'arrivo degli italiani sarebbe stato visto, anche agli occhi dell'opinione pubblica estera, come pacificatore ed ordinatore. I filmati esaminati, in

raggiungerà Addis Abeba. Si servirà degli automezzi comandati dal colonnello Parisi che si mantiene in stretto collegamento con detta colonna. Gli operatori Cartoni e Del Frate saranno a disposizione del Comando per seguire la colonna alla cui testa sarà Sua Eccellenza il maresciallo Badoglio. Si raccomanda estrema perizia per l'altissimo valore di una documentazione di importanza storica».

¹⁶⁶ Giornale Luce B0886, 20 maggio 1936, "In marcia con la colonna del Generale Gallina che da Dessié punta verso Addis Abeba".

¹⁶⁷ P. Badoglio, *La guerra d'Etiopia*, Mondadori, Milano 1936, p. 201.

¹⁶⁸ Cfr. A. Del Boca, *Gli italiani in Africa Orientale. La conquista dell'impero*, voll. 2, op. cit., p. 681.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 700.

particolare il lungo Giornale B0889, testimoniano e costruiscono fedelmente questa rappresentazione: la città prima dell'arrivo degli italiani verserebbe in uno stato di terrore, con bande di ribelli e gli ex componenti della guardia reale che sarebbero stati autorizzati da Haile Selassie a saccheggiare e a uccidere gli stranieri presenti in città; nel filmato si parla addirittura di «furia xenofoba» delle forze dello stato descritte come «sciacalli»; anche qui si fa riferimento, con un'antifrasi, ad «un quadro civile, degno di uno Stato membro della Società delle Nazioni», rimarcando implicitamente che la Lega delle Nazioni avrebbe parteggiato per uno Stato che i cinegiornali mostrano come barbaro, schiavista e brutale. Tuttavia per la voce fuori campo le scene di barbarie sarebbero da relegare nel passato con l'arrivo degli italiani. Le riprese vanno sui camion italiani che rombando entrano nella capitale ponendo fine «a quattro giorni di incendi e violenze», e subito viene mostrato l'ordine delle truppe e l'accoglienza festante degli abebini,¹⁷⁰ ordine e disciplina oggetto anche di un altro filmato diffusa qualche settimana dopo nel quale viene descritto l'insediamento nel Ghebì imperiale del viceré Graziani, che nell'immobilismo testimone del nuovo ordine italiano riceve gli omaggi degli etiopici.¹⁷¹

L'ingresso nella capitale viene ripreso anche in un altro Giornale, in cui la marcia ordinata ma rumorosa delle truppe e dei mezzi italiani invade la scena e la città. Anche in questo filmato si sottolinea il saccheggio e la distruzione dei giorni precedenti attraverso inquadrature di edifici distrutti e del disordine nelle strade, e sono ripresi gli etiopici con lo sfondo di alcuni palazzi sventrati; la cinepresa effettua anche una carrellata sugli etiopici seduti o in piedi che attendono la sfilata italiana, che quando passa viene accompagnata da applausi e urla di gioia. Il «rombante inno dei motori invade i cieli», e in seguito passa il maresciallo Badoglio che sfila a cavallo tra saluti entusiasti degli italiani;¹⁷² per i filmati la guerra è ormai finita, e «il littorio porta civiltà e benessere alle genti d'Etiopia». La conquista di Addis è quindi una parata militare, ennesima esibizione di forza e ordine che riporta la pace dopo giorni di violenza e libera dalla schiavitù gli etiopici i quali, grati e lieti di sottomettersi, iniziano ad essere inquadrati nella gerarchia imperiale.¹⁷³

Per i Giornali Luce le ostilità finirono ufficialmente quando le truppe guidate da Badoglio, una volta presa ad Addis Abeba, si dirigono - anche in treno - verso la stazione di Dire Dawa dove erano attese dalle truppe del fronte sud guidate da Graziani: alla stazione Dire Dawa, simbolo concreto del congiungimento del fronte settentrionale e di quello meridionale, l'ordine marziale degli uomini immobili e le bandiere che sventolano sono gli elementi che testimoniano visivamente la conquista dell'Etiopia. In questo filmato gli africani sfilano disordinatamente davanti al palchetto delle autorità italiane

¹⁷⁰ Giornale Luce B0889, 20 maggio 1936, «Quando Addis Abeba non era ancora italiana, durante il saccheggio ordinato da Leone di Giuda, dal capo della polizia e dal direttore della municipalità».

¹⁷¹ Giornale Luce B0891, 27 maggio 1936, «L'occupazione di Addis Abeba da parte delle truppe italiane».

¹⁷² Un aneddoto svela che le immagini del Giornale B0893, che descriveva l'ingresso di Badoglio ad Addis Abeba, non siano in realtà quelle riprese il giorno stesso dell'ingresso nella capitale, ma probabilmente siano state catturate successivamente: il 5 maggio 1936, secondo la ricostruzione di Del Boca, ad Addis Abeba pioveva a dirotto, tanto che Badoglio decise di entrare in città non a cavallo bensì in automobile, ma nel cinegiornale si disse e si rappresentò che egli entrò nella capitale a cavallo; *cfr.* A. Del Boca, *Gli italiani in Africa Orientale. La conquista dell'impero*, voll. 2, *op. cit.*, p. 689.

¹⁷³ Giornale Luce B0893, 27 maggio 1936, «L'occupazione di Addis Abeba da parte delle colonne militari italiane, dopo quattro giorni di saccheggio della città. Badoglio passa in rivista le truppe italiane».

facendo il saluto fascista e provocando la compiacenza vertici militari che paiono quasi divertiti.¹⁷⁴

Ad Addis Abeba, simbolo di tutta l’Etiopia, la vita quotidiana può riniziare sotto le insegne dell’Italia e del fascismo: i treni riprendono a funzionare regolarmente e le truppe difendono la legazione tedesca bersaglio di «minacce xenofobe». A proposito di questo aspetto, sebbene gran parte dei paesi europei avessero chiesto a Mussolini di prestare protezione alle varie legazioni presenti ad Addis Abeba,¹⁷⁵ nei cinegiornali esaminati si cita solo l’ambasciata tedesca, a simboleggiare un rifiuto ideale nell’aiutare quei Paesi che sanzionarono l’Italia per la sua “missione civilizzatrice”. Le sottomissioni e gli omaggi sono sempre presenti nelle sequenze, e la consegna delle armi degli etiopici, che seduti attendono di consegnarle, è un momento rappresentato in maniera calma e gioiosa; nella realtà dei fatti sappiamo invece che Mussolini ordinò processi e fucilazioni sommarie ed immediate per chi era sorpreso con armi in mano, per chi saccheggiava, per i “giovani etiopici” che si ribellavano agli italiani.¹⁷⁶ Secondo il filmato B0892 gli abebini, «infervorati dal dinamismo dei nostri, sconfiggendo l’usuale e fatalistica pigrizia» collaborano a riordinare la città devastata da saccheggio ed incendi ordinati dal negus. L’idea che fosse stato il negus ad ordinare gli incendi, i saccheggi e le devastazioni venne diffusa con forza dai cinegiornali, e anche Badoglio nel suo diario di guerra scrisse che «il negus, dopo aver gettato il paese nella rovina e nell’anarchia, lo aveva abbandonato al suo destino» e la capitale appariva «distrutta e saccheggiata per ordine espresso del negus prima di partire»,¹⁷⁷ costruendo la necessità di una nuova civilizzazione guidata dagli italiani; anche l’incendio e la devastazione saranno parte attiva di quella bonifica palinogenetica che il fascismo attuerà nella capitale dell’impero, utile all’edificazione di una nuova realtà sociale incentrata sulla gerarchia e sui valori fascisti.

Secondo la produzione Luce, ed in particolare il cinegiornale B0900, sarebbero bastati solo quindici giorni agli italiani per vedere i primi frutti di questa nuova realtà imperiale: nel filmato il generale Gabba, dopo aver passato in rassegna le truppe, si dirige verso la locale “casa del fascio” dove i «bimbi e bimbe costituenti il primo nucleo della gioventù etiopica del littorio, che accoglie anche i figli degli schiavi liberati» offrono un «saggio ginnico e di nuovissima dignità» prova del loro inquadramento nel regime conseguito in sole due settimane. La “marzializzazione” e l’inquadramento degli etiopici nei movimenti e nelle pratiche sociali e fisiche del fascismo si manifesta anche nelle uniformi italiane che essi indossano, e nelle inquadrature oblique che li riprendono seri dal basso verso l’alto; tuttavia questi espedienti narrativi non paiono portare completamente all’equiparazione con italiani, piuttosto rimarcano la forza dell’aspetto pedagogico e civilizzatore dei miti fascisti che guideranno la società coloniale italiana.¹⁷⁸

¹⁷⁴ Giornale Luce B0897, 3 giugno 1936, “Il congiungimento delle truppe italiane del fronte nord e di quello sud”.

¹⁷⁵ Tutti i paesi europei con legazioni chiesero al duce di occupare subito Addis Abeba, Francia in testa, proprio per timore che le violenze potessero causare altre vittime europee, *cfr.*, A. Del Boca, *Gli italiani in Africa Orientale. La conquista dell’impero*, voll. 2, op. cit., p. 687.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 686, Giornale Luce B0892, 27 maggio 1936, “La ripresa della vita ad Addis Abeba dopo l’occupazione italiana”.

¹⁷⁷ P. Badoglio, *La guerra d’Etiopia*, op. cit., p. 203.

¹⁷⁸ Giornale Luce B0900, 10 giugno 1936, “Le celebrazioni del 24 maggio ad Addis Abeba”; elementi rimarcati anche nel Giornale Luce B0910, 1 luglio 1936, “La visita del Vicerè Graziani al Ghebù imperia-
299

Adunata!

Il Maresciallo Badoglio, nel tardo pomeriggio del 5 maggio 1936, entrò ad Addis Abeba; qualche ora prima fece telegrafare a Mussolini “oggi, 5 maggio alle ore 16, alla testa delle truppe vittoriose, sono entrato in Addis Abeba”. Bastarono queste poche parole per accendere l’entusiasmo in patria, entusiasmo che vide il suo apice nelle adunate svolte nelle piazze di tutta Italia ed in particolare in quella di Piazza Venezia a Roma, davanti al balcone dal quale Mussolini pronunciò il discorso sulla fine della guerra. Questi momenti furono uno degli apici della liturgia collettiva fascista, e la loro riproduzione nei cinegiornali era utile non semplicemente a formare un consenso razionale all’impresa, bensì a differire e a moltiplicare nel tempo e nello spazio il portato emotivo dell’unità nazionale e della sua vita organica. Come sostenuto da Alessandro Pes «l’immagine di Benito Mussolini che parla a una folla di italiani dal balcone di piazza Venezia a Roma è in questo senso rappresentativa del rapporto che intercorse tra governo e governati durante il ventennio fascista. Questa immagine racchiude in sé alcuni dei tanti volti che il fascismo assunse in Italia: quello di un regime dittatoriale che costrinse la folla in piazza a partecipare a un dialogo nel quale poteva soltanto assentire, ma anche il movimento rivoluzionario nel quale il capo coinvolse emotivamente la folla con il fine di sovvertire l’ordine internazionale».¹⁷⁹

Nelle grandi adunate dell’ottobre 1935 e del maggio 1936 si celebrò l’opera d’arte di massa intrisa di significati religiosi che si riprodusse in tutta l’Italia attraverso la tecnologia delle telecomunicazioni, spettacolo d’integrazione nazionale che unì gli individui mostrati come rigenerati dal fascismo; attraverso la riproposizione di questo spettacolo attraverso la cinematografia il fascismo cercò di mobilitare in maniera permanente la nazione, offrendo un coinvolgimento che componendo le differenze sociali, mostrava gli individui uniti e partecipi del destino nazionale. In questo contesto per il regime gli spazi della modernità come il cinema e la fruizione collettiva della radio erano chiamati a divenire i luoghi principali in cui rafforzare l’ordine e la gerarchia attraverso la propagazione dei miti propri dello Stato fascista.¹⁸⁰

Nelle adunate, nello specifico in quelle organizzate per l’inizio e la conclusione del conflitto etiopico, e nella loro riproduzione attraverso la propaganda il fascismo raggiunse i suoi momenti di gloria in quanto si celebrava l’azione irrazionale e religiosa del mito officiata dal duce, mostrato come sacerdote e messia del culto del littorio,¹⁸¹ ma anche come divo capace di trasformare l’azione politica in uno spettacolo che in maniera competitiva si confrontava e sfidava i modelli di consumo culturali provenienti dall’estero.¹⁸² Il sovvertimento dell’ordine internazionale evocato da Mussolini nei suoi

le”, in cui si sottolinea l’inquadramento e la sottomissione del clero e dei notabili abebini al viceré Graziani, nonché i primi benefici pratici portati dagli italiani come la linea di trasporto pubblico per la città, che vede però nei suoi autobus solo gli italiani.

¹⁷⁹ A. Pes, *Parola di Mussolini: discorsi propagandistici ed emozioni collettive nell’Italia fascista*, in (a cura di) P. Morris, F. Ricatti, M. Seymour, *Politica ed emozioni nella storia d’Italia dal 1848 ad oggi*, Viella, Roma 2012, p. 122.

¹⁸⁰ Cfr. R. Ben Ghiat, *La cultura fascista*, op. cit., p. 11.

¹⁸¹ Cfr. E. Gentile, *Il Culto del littorio*, op. cit.; E. J. Hobsbawm, *Il secolo breve 1914-1991*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 2006, p. 144.

¹⁸² Cfr. S. F. Zamponi, *Lo spettacolo del fascismo*, op. cit., p. 133 e pp. 192-194.

discorsi aveva quindi una duplice connotazione: da un lato voleva mostrare al mondo, e soprattutto agli italiani stessi, che l'Italia era pronta a prendersi e a difendere il proprio *posto al sole*; dall'altro cercava di catturare l'attenzione della massa - o del pubblico, in questo caso cinematografico - offrendo contenuti fascisti che toccavano le corde emozionali e patriottiche che venivano riprodotte nella nazione attraverso gli strumenti della modernità occidentale.¹⁸³

I cinegiornali riguardanti le adunate in Piazza Venezia,¹⁸⁴ in particolare il filmato B0761 del 2 Ottobre 1935, poi il lungo documentario sulle adunate della guerra e sulla proclamazione dell'Impero del 5 e 9 maggio 1936, hanno in comune l'utilizzo di numerose immagini che richiamano i simboli di una nazione in festa, per questa ragione saranno analizzati insieme; entrambi iniziano con le bandiere che sventolano, le campane che suonano in tutta Italia, un moto caotico ma gioioso di una nazione in movimento verso la piazza, tipico spazio del fascismo che rende insignificanti le differenze sociali dei cittadini di fronte alla loro unione organica per l'obbiettivo imperiale;¹⁸⁵ la piazza riesce a comporre gli individui e ad offrire lo spazio scenico per l'azione del mito officiata dal duce o dal suo "clero" locale.

I rumori meccanici degli aerei che solcano il cielo accompagnano le riprese dei monumenti italiani a testimonianza dell'unità nazionale in questo rito collettivo; si indulgia spesso sui grandi numeri dei partecipanti alle adunate e molti sono i fotogrammi che, passando da un luogo all'altro d'Italia, vogliono connettere tutta la nazione e farla sentire unita nel sostenere la grande missione. In alcune sequenze si vedono gli operatori Luce che, sopra le autovetture, riprendono la folla e i balconi dai quali sventolano le bandiere italiane e le immagini del duce. Nei filmati viene mostrato come le piazze si popolano, con la folla che cresce sempre di più ed in maniera gioiosa e disordinata riempie gli spiazzi pubblici; il sonoro della folla unita alle musiche allegre di sottofondo rendono l'idea di un climax di entusiasmo contagioso. La marcia verso il luogo dell'adunata, scandita nei filmati anche con inquadrature basse che riprendono le gambe in movimento rapido, idealmente si risolve nel brusio ordinato di piazza Venezia e di via dell'Impero a Roma, centri da cui si emana il culto dello Stato fascista e da dove si trasmette il suo spettacolo. Sono spesso usati campi lunghissimi per riprendere le folle, ulteriore conferma dell'unità nazionale e della forza spirituale e numerica degli italiani. Nei documentari sulle adunate, dopo il saluto al duce che dà l'inizio alla liturgia dialogica e collettiva, la voce di Mussolini inizia a parlare mentre la sua figura non si vede, e l'inquadratura obliqua dall'alto verso il basso dà l'impressione che la cinepresa sia l'occhio del duce sulla folla. Nel documentario del maggio 1936 viene per pochi momenti inquadrato il balcone di Palazzo Venezia e la figura di Mussolini in controluce che

¹⁸³ *Ibidem*, p. 210.

¹⁸⁴ I filmati esaminati comprendono due lunghi documentari che racchiudono la sintesi cinematografica delle giornate ovvero il B0761, 8 ottobre 1935, "Adunata! Ottobre XIII. mentre l'ora solenne sta per scoccare nella storia della patria, venti milioni di italiani ascoltano la parola del duce", "5 maggio XIV/ L'adunata / 9 maggio XIV / L'impero. Adunate generali del popolo italiano. 5 e 9 maggio XIV", più altri Giornali come il Giornale Luce B0883, 13 maggio 1936, "Celebrazioni della vittoria in Africa Orientale: le donne romane convergono in Piazza del Quirinale per acclamare il Re d'Italia Imperatore d'Etiopia"; i documentari "L'atto di fede del popolo italiano", "Adunata generale del popolo italiano - 2 ottobre XIII"; l'analisi successiva si baserà su questi documenti.

¹⁸⁵ Cfr. M. Isnenghi, *L'Italia del Fascio*, Giunti, Firenze 1996, p. 13.

gesticola contribuisce a dare l'idea di un potere vigoroso ma che risiede nelle sue parole che inondano la piazza e i filmati. Per enfatizzare ancora di più le parole di Mussolini i documentari non mettono alcun sottofondo ai suoi discorsi e spesso si inquadrano le facce assortite dei partecipanti, e nelle pause caratteristiche della sua oratoria¹⁸⁶ vengono inserite le sequenze di gente in delirio che applaude. Alcuni primi piani indugiano sulle facce rigorose e attonite: l'idea della potenza della parola del duce viene creata dalle immagini d'immobilità religiosa mentre duce parla, e nonostante alcune sequenze sordinate in cui a immagini di applausi corrisponde un sonoro muto, i cinegiornali contribuiscono attivamente, attraverso l'uso del sonorizzato, a creare quella liturgia dialogica tra discorso del capo e attivazione emozionale della folla che risponde urlante. In particolare nel filmato del 9 maggio in cui viene dichiarata la nascita dell'impero, le inquadrature dall'alto sono perpendicolari sulla folla che pare quasi schiacciata dalle parole di Mussolini, che hanno anche una eco che le fa apparire ancora più solenni. Anche in queste scene Mussolini non è mai inquadrato, ma tuttavia con la sua domanda agli italiani «ne sarete voi degni?» riferendosi all'impero, e con la vigorosa risposta affermativa della folla, sacralizza e suggella il momento che viene concluso affermando che «questo grido è come giuramento sacro che vi impegna dinnanzi a Dio e dinnanzi agli uomini per la vita e per la morte».

I filmati che rappresentano queste adunate mostrano veri e propri riti collettivi dai tratti liturgici: a Roma è situato il cuore sacro e pulsante del fascismo, che si è impossessato anche dei simboli, degli spazi e delle metafore religiose,¹⁸⁷ e che le inserisce nel suo grande spettacolo per le masse. Il sistema culturale e propagandistico del fascismo fu invaso da queste narrazioni e modellato al fine di rendere la partecipazione entusiastica; tuttavia, come ha brillantemente sottolineato Paul Corner nella sua analisi, la descrizione della guerra etiopica e dei suoi momenti culminanti in patria come sostenuti da un consenso unanime era «parte del programma fascista e non una conseguenza del suo programma. Il che non vuol dire che non ci sia stato un entusiasmo spontaneo; vuol dire piuttosto che è molto difficile per lo storico capire quanto c'era di spontaneo in quell'entusiasmo organizzato».¹⁸⁸ Quest'affermazione trova sostegno nell'analisi di alcune fonti archivistiche che confermano che le adunate, lungi dall'essere spontanee come affermato nei filmati, erano in realtà organizzate nei minimi particolari.¹⁸⁹ Dall'esame di alcuni documenti conservati presso l'Archivio Centrale dello Stato è chiaro, ad esempio, che l'adunata del 2 ottobre 1935 iniziò ad essere preparata dalla prima metà di settembre; ai vari circoli GUF venne inviata una circolare che diceva «Nei giorni prossimi verrà effettuata l'adunata generale di tutte le forze del regime. Ai segnali d'adunata, che saranno dati a mezzo di sirene, campane e tamburi, indosserai l'uniforme

¹⁸⁶ Cfr. A. Simonini, *Il linguaggio di Mussolini*, op. cit.

¹⁸⁷ Come mostrato nell'analisi dei cinegiornali sulle partenze per l'Africa Orientale benedette dal clero, sulla "giornata della fede" e sulla missione civilizzatrice in Etiopia esaminati in precedenza.

¹⁸⁸ P. Corner, *L'opinione popolare italiana di fronte alla guerra d'Etiopia*, in *Italia contemporanea*, n. 246, settembre 2007, pp. 1000-1013, p. 1001.

¹⁸⁹ Cfr. ACS, PCM '34-'36, b. 1819, f. 1/7 n. 4973 "Adunate generali del popolo italiano in occasione della guerra in Abissinia", in questo fascicolo numerosi documenti imponevano la partecipazione alle adunate, organizzando la partecipazione e lo svolgimento di eventuali parate militari; l'analisi di seguito svolta si basa sui documenti contenuti in questo fascicolo.

di fascista universitario [...] e ti recherai immediatamente nel cortile del regio istituto superiore di scienze economiche e commerciali Ca' Foscari [...] Gli assenti ingiustificati saranno deferiti al Consiglio Federale di Disciplina». Tutti gli iscritti al PNF e i tesserati alle organizzazioni dopolavoristiche avevano l'obbligo di «rispondere alla chiamata». Da altri documenti si vede come veniva imposta e disciplinata la partecipazione della MVSN e quella dei Granatieri di Sardegna; venivano poi definite con organizzazione minuziosa l'affluenza dei reparti e le ore di presentazione nelle piazze. Veniva pure sollecitata la partecipazione di tutte le istituzioni tanto che i «funzionari pubblici dovranno rispondere chiamata secondo disposizioni del vice Segretario PNF e dei segretari federali». ¹⁹⁰ Tutti gli edifici dovevano esibire le bandiere ed essere illuminati, a testimonianza di una mobilitazione estetica ed emotiva che la partecipazione alle adunate, diretta o differita, doveva provocare.

Secondo Angelo Del Boca almeno 30.000.000 di italiani si sarebbero riversati nelle piazze di varie città e paesi d'Italia. I resoconti dei prefetti inviati al Ministero dell'Interno confermerebbero questi grandi numeri, e offrono testimonianza del fatto che attraverso la radio l'emozione e il *pathos* di Piazza Venezia si riprodussero in tutta Italia: ad esempio il prefetto Borri di Bari scrisse che «adunata svoltasi intera provincia in maniera assolutamente totalitaria. Discorso duce radio ascoltato principali piazze comuni ha sollevato irrefrenabile entusiasmo et rinnovato appassionato consenso governo nazionale in questa ora storica». ¹⁹¹ Oltre l'esattezza di queste cifre, è importante nel prosieguo del lavoro andare ad indagare non tanto sulla spontaneità o la coercizione che avrebbero spinto gli italiani a partecipare ai momenti topici che celebrarono la conquista coloniale, ma esaminare quali furono le narrazioni e le rappresentazioni che permisero al fascismo di creare quel legame emotivo e per certi versi religioso che, seppur incostante durante gli anni dell'impero, strinse la nazione attorno al mito imperiale. La riproduzione cinematografica di questo mito, la sua spettacolarizzazione e commercializzazione nei circuiti culturali e sociali italiani, una volta conquistata Addis Abeba divenne tra gli obiettivi principali dell'Istituto Luce, che fu chiamato a promuovere il nuovo "prodotto imperiale" con dei cinegiornali che mostrassero la costruzione dell'impero e della società coloniale.

¹⁹⁰ Tutti i dipendenti pubblici di qualsiasi ente statale o parastatale dovevano partecipare, erano dispensati con giustificazione scritta solo coloro i quali per natura del proprio compito non potevano assentarsi dal loro ufficio, *cfr.* ACS, PCM '34-'36, b. 1819, f. 1/7 n. 4973 "Adunate generali del popolo italiano in occasione della guerra in Abissinia", telegramma 13877 inviato dal sottosegretario alla presidenza del consiglio Giacomo Medici a tutti i ministeri il 5 maggio 1936.

¹⁹¹ Nella stessa busta sulle adunate conservata in ACS - ACS, PCM '34-'36, b. 1819, f. 1/7 n. 4973 "Adunate generali del popolo italiano in occasione della guerra in Abissinia" - sono presenti i resoconti dei prefetti, per lo più stringati: ad esempio il 5 maggio a Perugia parteciparono 20.000 persone; a Reggio Calabria 60.000 persone con «grande partecipazione in tutta la provincia»; ad Avellino la pioggia e il vento disturbarono la comunicazione e per il prefetto Trotta il «discorso di S. E. Capo Governo ascoltato in sale et aule scolastiche et inteso solo parzialmente causa disturbi atmosferici. Numero approssimativo partecipanti 18.000»; il prefetto di Ascoli Piceno notò il «compatto intervento del Clero con a capo il vescovo di Ascoli»; a Palermo i partecipanti furono 200.000 e il discorso del duce «radioascoltato principali piazze comuni ha sollevato irrefrenabile entusiasmo et rinnovato appassionato consenso Governo Nazionale in questa ora storica». A Bitonto anche «il vescovo delle diocesi riunite Ruvo et Bitonto est presentatosi Fascio con tutto il clero»; a Torino parteciparono 310.000 persone, a Treviso 50.000, in provincia di Udine 500.000, a Bologna 100.000, a Napoli 300.000 persone, a Cagliari 60.000 a Sassari e provincia 170.000.

La costruzione dell'impero

L'azione italiana in colonia, e ad Addis Abeba eretta a simbolo della conquista vittoriosa, è mostrata nei filmati che dal maggio-giugno 1936 iniziarono a segnare una parziale discontinuità rispetto ai cinegiornali del periodo bellico. Nel capitolo precedente si è analizzato il contrasto istituzionale causato dall'ipotesi di scioglimento paventata da Giuseppe Croce e manifestata dal generale Gabba, proposta questa che sebbene sia stata respinta da Di Calboli e dal Comitato Tecnico su espresso volere di Mussolini, ha fatto sì che si prendesse coscienza del fatto che il Reparto Africa Orientale era chiamato ora a mostrare in maniera ancora più specifica la creazione dell'impero italiano.¹⁹²

Nei cinegiornali di questo periodo la costruzione dell'impero è un processo articolato che si riflette in sequenze spesso tra esse non omogenee poiché la selezione delle immagini e del confezionamento dei prodotti risentiva delle contingenze pratiche e degli equilibri istituzionali, che nei filmati emerge tra le maglie della catena che trasformava i miti fascisti in azioni politico-propagandistiche e poi in rappresentazioni. Sebbene per il regime con la conquista di Addis Abeba la guerra fu dichiarata conclusa, i cinegiornali che mostrarono la stagione dell'Africa Orientale Italiana tesero a rappresentarne le caratteristiche in sintonia con i miti evocati dal fascismo, che rielaborando produzioni discorsive ad esso precedenti, cercò di caratterizzare in maniera originale la costruzione del suo impero.

Nei filmati che descrissero l'avanzata italiana in Etiopia tra l'ottobre 1935 e il maggio 1936 emerge con chiarezza la narrazione di una guerra da attuarsi più contro il territorio che contro l'esercito etiopico: si è sottolineato come l'assenza del nemico in armi sia stata utile a mostrare l'elemento africano come una componente del panorama esotico che andava dominato ed italianizzato, e di come la scenografia africana attendesse questo dominio legittimato dalla missione civilizzatrice. La legittimazione costante che gli italiani cercavano e mostravano a loro stessi e al mondo tramite i cinegiornali riflette quella necessità di trasformare l'aggressione in un atto palingenetico che permettesse la bonifica umana, sociale e culturale per gli italiani e per gli africani. Se la guerra, anche nella sua negazione o nella sua rappresentazione come una marcia ordinata, è l'atto fondante di questa nuova stagione imperiale fascista, una volta mostrata la sua fine vittoriosa era necessario per la fabbrica del consenso coloniale offrire immagini di come l'impero veniva edificato, di come la realtà africana venisse dominata, di come le virtù italiane sconfiggevano ogni tipo di ostacolo naturale e politico per instaurare una nuova società.

Una volta conquistata la capitale etiopica, ma anche contestualmente all'avanzata militare, uno dei tratti che emerse con frequenza dai filmati fu la volontà di infondere ad un ambiente naturale ed umano descritto come lento, arcaico ma contemporaneamente disponibile e in attesa, tutte le virtù benefiche italiane. La volontà di trasformare questa scenografia grezza nel palcoscenico in cui i miti del fascismo italiano potevano essere inscenati assume nei cinegiornali diverse declinazioni tutte riconducibili alle rappresen-

¹⁹² Cap. 3, paragrafo 3.3, *cf.* ACS, PCM '34-'36, b. 2046, f. 17/7 n. 3422, sf. 34, lettera di Paulucci Di Calboli a Benito Mussolini con allegato il verbale della riunione del Comitato Tecnico del 12 giugno 1936.

tazioni di un dominio territoriale, sociale e umano mostrato come ispirato dalla civilizzazione e dal mito di Roma. Già durante l'avanzata militare l'aspetto bellico venne mostrato quasi come secondario rispetto alla volontà "costruttrice" degli italiani, tanto che in un filmato del marzo 1936 la voce fuori campo descrive le attività degli italiani che «hanno la stessa tempra dei colonizzatori di Roma e non stanno stansene con le mani in mano. Hanno la fretta di apportare a queste terre i benefici di una millenaria civiltà costruttrice». Il lavoro degli italiani fa sorgere degli edifici e delle palazzine costruite a regola d'arte «nel Paese dei tucul». Inoltre si descrivono i servizi al campo, come le docce definite ristoratrici, e le inquadrature indugiano sulla mascolinità italiana che viene esaltata nei particolari dei muscoli e dei corpi nudi. L'esempio degli italiani sarebbe contagioso tanto che i piccoli etiopici avrebbero scoperto i benefici della pulizia e dell'igiene, enfatizzati con sequenze che li vedono correre nudi nei pressi di un corso d'acqua.¹⁹³

Nei cinegiornali la semplice presenza italiana, l'operosità e lo stile di vita fascista sono eretti ad esempio lampante per coloro i quali godranno dell'occupazione: lo stupore, l'incredulità e quasi il timore degli africani è mostrato nei filmati come segno implicito che riconosce la legittimità civilizzatrice degli italiani. Le conseguenze benefiche della loro presenza sono già visibili prima che la narrazione fascista dichiari ufficialmente la nascita dell'impero, e nelle immagini traspare questo contagio d'operosità che trasforma gli uomini africani nei perfetti subalterni che collaborano alla costruzione della società coloniale.¹⁹⁴ Ai lavori di edificazione delle opere coloniali parteciperebbero «turbe di indigeni» sotto la direzione degli italiani. L'operosità italiana è mostrata attraverso una serie di canoni estetici che mettono in risalto la forza attraverso le immagini di uomini a torso nudo che lavorano senza sosta, in una virilità ostentata che richiama i tratti ispirati da Mussolini e che contrasta con la nudità totale degli etiopici simbolo di arretratezza;¹⁹⁵ la voce fuori campo loda l'instancabile opera del genio italiano per civilizzare l'Africa, che in numerosi filmati assume diverse declinazioni.¹⁹⁶

Il lavoro italiano è la categoria interpretativa che costantemente viene usata nei cinegiornali per descrivere l'edificazione dell'impero e le opere di potenziamento delle colonie. Le strade, aggettivate spesso con termini che le ricollegano all'antica Roma, sono la prova lampante della forza di volontà italiana nel dominare e collegare il territorio: esse permettono alla *velocità* italiana di controllare il panorama, di spezzare la lentezza con la quale spesso viene dipinta la vita africana e divengono segno tangibile di progresso e dell'inserimento di questa realtà africana nella dimensione imperiale;¹⁹⁷ inoltre

¹⁹³ Giornale Luce B0850, 18 marzo 1936, "Le attività dei legionari in Africa Orientale".

¹⁹⁴ Giornale Luce B0856, 25 marzo 1936, "Alcune conseguenze dell'occupazione italiana: gli agricoltori indigeni adoperano i 100 aratri donati da Mussolini, mentre altri, insieme ai legionari, pressano e imballano la paglia per i servizi di sussistenza".

¹⁹⁵ Sulla virilità nel fascismo italiano Barbara Spackman ha scritto «Perhaps no discursive regime so energetically enforced compulsory heterosexuality as did the Fascist regime. Prolific mothers and virile men people its imaginary, and its rhetoric of virility collapses gender and sex, biologizing both», *cfr.* B. Spackman, *Fascist woman and the rhetoric of virility*, in (a cura di) R. Pickering-Iazzi, *Mothers of invention. Women, Italian fascism and culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1995, p. 100.

¹⁹⁶ Giornale Luce B0871, 22 aprile 1936, "Lavori ferroviari e costruzione di infrastrutture da parte del Genio sulle coste eritree e nell'entroterra per risolvere il problema dei trasporti".

¹⁹⁷ *Cfr.*, S. Palma, *L'Italia coloniale. Storia fotografica della società italiana*, Editori riuniti, Roma 1999, p. 154.

sono l'opera che consente al potere fascista di estendersi nel territorio in maniera rapida ed efficace, permettendo anche un più veloce collegamento tra gli angoli più remoti dell'impero con la madre patria, come mostrato nel cinegiornale B0912 in cui all'esaltazione delle "strade romane" si affiancano sequenze con dettagli sulle opere di telecomunicazione e sui servizi postali.¹⁹⁸ La nuova tecnologia permette quindi di unire idealmente i luoghi "religiosi" della madrepatria, come Piazza Venezia, all'impero, e la rappresentazione delle comunicazioni è utile per inscenare la trasmissione del potere ed i miti del fascismo. A tal fine utilissimo sarà anche il mezzo radiofonico, esaltato come «italianissima realizzazione» installato ad Addis Abeba dai tecnici italiani nel 1932 e ora potenziato per il collegamento immediato interno all'AOI e verso la madrepatria.¹⁹⁹

Per quanto concerne le comunicazioni e il dominio territoriale, il mito delle *strade romane* e le immagini dei lavori stradali rimangono tra i soggetti preferiti che si ritrovano durante tutti gli anni dell'AOI,²⁰⁰ e permettono l'esaltazione sia della forza fisica italiana con riprese sugli operai che lavorano semi nudi sotto il sole, sia dell'elemento tecnologico che conquista e doma il territorio attraverso ruspe, draghe e trattori, esempi di potenza e di superiorità civile e umana; un filmato del 1937, che descrive la costruzione dell'arteria da Uolchevit a Debivar, esalta il «lavoro italiano che ha domato l'aspra montagna» e si parla dell'attività di trasformazione di un panorama che vede incastonato al suo interno anche la popolazione etiopica. L'inaugurazione delle strade e delle altre infrastrutture permette così di esaltare in pieno l'azione italiana che sintetizza la guerra e la civilizzazione,²⁰¹ descritte nei filmati come reale esempio del mito della potenza a servizio di una nuova società ideale.

Se le strade permettono la diffusione e la propagazione della "civilizzazione", anche altre opere consentono il controllo del territorio e della realtà coloniale, nonché il collegamento tra Africa e Italia: in particolare i filmati mostrano il potenziamento dei porti eritrei²⁰² e la costruzione degli aeroporti quali segni di dominio totale dell'ambiente in tutte le sue dimensioni, e anche del legame che unisce in maniera rapida il centro e la periferia. Se durante le fasi belliche l'aereo, ripreso in volo o nei suoi dettagli tecnici, concretizzava la superiorità militare e incuteva timore negli africani, ora consente di controllare ancora meglio, dall'alto, il panorama imperiale. La costruzione delle infrastrutture che ne supportano l'attività è ulteriore prova della forza di volontà italiana: in un filmato l'edificazione di un'aviorimessa è raccontata come un'impresa militare, con gli italiani che lavorano «incuranti del clima e delle avversità». Le bombe sono utili per sventrare il territorio, e la voce narrante descrive le scene in cui gli operai spaccano le pietre «dall'alba al tramonto», rafforzando l'idea del carattere proletario del colonialismo fascista. L'operosità la fa da padrona e la volontà fascista sconfigge ogni difficol-

¹⁹⁸ Giornale Luce B0912, 1936, "Attività di potenziamento in alcune zone dell'impero"; sulle strade e ferrovie Giornale Luce B0955, 16 settembre 1935, "La costruzione di un ponte ferroviario sul fiume Basca da parte del Genio Ferrovieri Italiano".

¹⁹⁹ Giornale Luce B0944, 26 agosto 1936, "Visita alla stazione radio di Addis Abeba".

²⁰⁰ Giornale Luce B1075, 14 aprile 1937, "Le arterie fondamentali dell'Africa"; Giornale Luce B1119, 30 giugno 1937, "L'inaugurazione della strada che conduce da Uolchevit a Debivar"; Giornale Luce B1532, 21 giugno 1939, "Lavori per la viabilità".

²⁰¹ Giornale Luce B1326, 22 giugno 1938, "La galleria a passo Mussolini".

²⁰² Giornale Luce B0815, 15 gennaio 1936, "Il nuovo accampamento dei Reali Carabinieri di Massaua".

tà.²⁰³ Il lavoro fisico degli italiani si risolve nelle immagini della virilità maschile, il lavoro meccanico nell'esaltazione della superiorità tecnologica.

Il paradigma e le metafore belliche vengono usate nei filmati anche dopo che Mussolini dichiarò la fine delle ostilità: dal maggio 1936 la costruzione della società coloniale fu descritta ricorrendo anche a quella serie di immagini e narrazioni usate nel periodo precedente e ora riprese in modo da mostrare la volontà fascista che costruisce il proprio impero, basato ancora su una mobilitazione di tipo militare che la guerra coloniale ha portato e che soprattutto il cinema ha riprodotto.²⁰⁴

Se durante l'avanzata militare era la volontà italiana che trasformava la guerra in una marcia civilizzatrice, ora è proprio la stessa volontà, mostrata con diversi espedienti, a rendere possibile la concretizzazione del mito imperiale basato sulla civilizzazione e sull'italianizzazione della scenografia coloniale: nei filmati la guerra, oltre a unire, rinvigorire e disciplinare gli italiani, ha anche iniziato a bonificare l'elemento esotico africano rendendolo utile ai progetti fascisti; rimane ora da mostrare la valorizzazione di un territorio descritto come vasto, fertile, in attesa dell'azione fascista. Come già sottolineato, di questo panorama esotico che diviene sempre più italiano fanno parte anche gli abitanti, descritti come pittoreschi e primitivi, incastonati e rappresentati in modo da essere dominati. Nei filmati non si fa il minimo accenno alla resistenza degli *shifita*, se non qualche riferimento alle armi ad essi sequestrate che entrano direttamente nelle esposizioni coloniali in patria,²⁰⁵ e per tutto il 1937 e il 1938 continuano ad essere mostrate sottomissioni del clero e dei vari notabili, in modo da proseguire la guerra anche in tempo di pace quantomeno rappresentata.²⁰⁶

Nel filmato "L'annuale dell'impero" del 1938 la voce fuori campo, mentre descrive le varie manifestazioni nelle città dell'Africa Orientale Italiana, afferma che in una di queste «sono stati ammessi anche capi notabili ed indigeni che Roma, madre del diritto e maestra di vita, ha chiamato a partecipare alla vita dell'organismo statale». In queste parole è racchiusa una sintesi efficace di quale fosse il concetto universalista e contemporaneamente segregazionista insito nella costruzione immaginata dai cinegiornali - e non solo - del nuovo impero fascista:²⁰⁷ è il fascismo, in quanto erede dell'impero latino, che ammette a far parte della vita dell'impero gli africani, relegandoli tuttavia ad una posizione di subordinazione in quanto non eredi e non portatori dei geni di Roma. I cinegiornali costruiscono in molteplici maniere l'universalismo fascista e il processo di creazione della subalternità coloniale. Le opere assistenziali fornite agli afri-

²⁰³ Giornale Luce B0805, 24 dicembre 1935, "I lavori di costruzione di un'aviorimessa a Decameré"; sulla costruzione di infrastrutture per gli aerei anche il Giornale Luce B0857, 25 marzo 1936, "I lavori di spianamento del terreno nell'aeroporto di Macallé e il Comando militare dove viene preparato il piano di attacco aereo e con i carri armati verso le zone interne". Sull'utilizzo del mezzo aereo in colonia: Giornale Luce B0789, 27 novembre 1935, "Il servizio aereo di collegamento tra l'Eritrea e la Somalia si è inaugurato con la partenza del trimotore 'Ala Littoria' carico di 87 chili di posta"; Giornale Luce B0822, 29 gennaio 1936, "La visita del sottosegretario generale Valle sul fronte eritreo".

²⁰⁴ Cfr. R. Ben Ghiat, *Italian fascism's Empire cinema*, op. cit., p. 6.

²⁰⁵ Giornale Luce B1349, 3 agosto 1938, "La mostra dei prodotti dell'impero".

²⁰⁶ Giornale Luce B1209, 1 dicembre 1937, "La visita del Vicerè Graziani nel nord d'Etiopia"; Giornale Luce B1279, 30 marzo 1938, "L'inaugurazione dell'ospedale da campo della 606° Brigata Pusteria ad Ambò"; Giornale Luce B1309, 25 maggio 1938, "L'annuale dell'Impero".

²⁰⁷ Cfr. A. Pes, *La costruzione dell'impero fascista. Politiche di regime per una società coloniale*, op. cit., pp. 9-10.

cani, filmati il più delle volte in obliquo dal basso verso l'alto per enfatizzare la superiorità dello spettatore o con primi piani sui particolari esotici nonchè descritti con frasi che costruiscono attivamente la loro miseria e la loro debolezza, sono segno della civilizzazione italiana: in un filmato della tarda primavera del 1936 si afferma che gli italiani hanno fornito fin dall'inizio dell'occupazione l'assistenza sanitaria agli etiopici, con questi ultimi che sarebbero stupiti di questo trattamento considerato miracoloso; le riprese vanno poi sulle vaccinazioni, attraverso le quali pare che gli italiani vogliano non tanto preservare dalle malattie ma piuttosto inoculare i bacilli della subalternità imperiale.²⁰⁸

Gli africani vengono idealmente staccati dal panorama esotico che li contiene e parzialmente inseriti nella società imperiale; quella che viene definita in un filmato la «volenterosa partecipazione degli indigeni» doveva rafforzare in patria l'idea di un impero che offriva lavoro e benessere per tutti. Gli africani «pregusterebbero già la vita in tucul più solidi e igienici» e per questa ragione aiuterebbero gli italiani a fabbricare i mattoni con cui edificare l'impero. Tuttavia la subordinazione costruita iconograficamente degli etiopici rispetto agli operai italiani è evidente: questi ultimi sono ordinati e muscolosi, forti e dominanti, ispirati da alti ideali religiosi laici e cattolici, come confermano le immagini delle messe all'aperto gremite di operai e soldati; invece gli africani, seppur contagiati e ispirati dall'esempio italiano, sono rappresentati quasi come intimoriti da quest'esempio, incapaci di seguirlo fino in fondo, collaboratori subordinati di un mito che non appartiene loro.²⁰⁹

L'impero che si andava costruendo era l'impero del lavoro: questa rappresentazione avrebbe contribuito a mostrare come risolvere i problemi nazionali e a favorire l'emigrazione di ampi strati della popolazione nelle terre africane, impiantando una vera e propria società coloniale che doveva riprodurre l'Italia in Africa. Nel luglio 1936 vennero definite quelle che sarebbero dovute essere le linee guida per orientare la produzione foto-cinematografica alla luce del mutato contesto dell'Africa Orientale: secondo il nuovo direttore dell'USPAO Girolamo De Bosdari i cinegiornali Luce dovevano mostrare «le opere da noi compiute» ed in particolare per la produzione destinata all'Italia si sarebbe dovuto dare «rilievo speciale alle risorse economiche del Paese per invogliare l'immigrazione in AOI di mano d'opera capitale». Per la propaganda cinematografica interna alla colonia si raccomandava di diffondere «riprese di propaganda circa l'opera che noi svolgiamo a favore degli indigeni mettendo soprattutto in rilievo la differenza di vita e condizioni prima e dopo la conquista italiana. Dette pellicole cinematografiche dovranno essere proiettate all'aperto, gratuitamente, agli indigeni nei principali centri della colonia».²¹⁰ Il cinema nelle intenzioni propagandistiche era strumento per mostrare e costruire l'immagine dell'impero, anche se l'analisi dei cinegiornali in questa fase svela ancora contenuti legati alla fase bellica come sottomissioni e cerimonie militari,²¹¹ e

²⁰⁸ Giornale Luce B0888, 20 maggio 1936, «L'assistenza sanitaria italiana agli indigeni».

²⁰⁹ Giornale Luce B1056, 10 marzo 1937, «Una rustica fabbrica di mattoni».

²¹⁰ Cfr. ACS, MINCULPOP, b. 115, f. «Ufficio Stampa e Propaganda in AOI - Organizzazione attività», promemoria n. 1687 del 20 luglio 1936 inviato da Girolamo De Bosdari al ministero della Stampa e Propaganda.

²¹¹ Giornale Luce B0994, 18 novembre 1936, «L'annuale della marcia su Roma celebrato ad Asmara»; Giornale Luce B0998, novembre 1936, «Manifestazioni a Mogadiscio per l'annuale della marcia su Roma»; Giornale Luce B1033, 27 gennaio 1937, «Il Duca d'Ancona e il viceré inaugurano la Corte d'Appello».

non risulta che siano state prodotte pellicole strutturate *ad hoc* per il pubblico africano. Inoltre i filmati, almeno fino a tutto il 1938, secondo i critici non avrebbero mostrato al meglio quelle che erano le potenzialità economiche della nuova colonia etiopica.²¹² Se nel precedente capitolo si sono evidenziate quelle che furono queste numerose critiche e le possibili motivazioni o risposte istituzionali, ora si cercherà di mostrare se ad esse, e alla gestione difficoltosa del RAO in questa fase, sia corrisposta una rappresentazione emergente che abbia risentito di questo contesto.

Come sottolineato in precedenza la costruzione dell'immagine dell'impero fascista è basata sulla retorica del lavoro italiano che stupirebbe gli etiopici includendoli ma relegandoli ad una posizione subordinata e spazialmente separata dai luoghi italiani; il lavoro disponibile per gli italiani nelle terre ricche e fertili dell'Africa Orientale è poi il maggiore incentivo all'emigrazione che potrà essere indirizzata verso la nuova Italia d'oltremare, che verrà rappresentata nei cinegiornali. Secondo Marie-France Courriol i filmati Luce «they first addressed Italians, to propagate the idea of the “impero” and gain their consent, as well as to persuade them to emigrate to the colonies»,²¹³ ed in effetti anche in maniera consona ai progetti di popolamento le azioni politiche legate alla propaganda miravano a mostrare la realizzazione di un colonialismo demografico che desse uno sbocco alla forte pressione demografica che caratterizzava la Penisola. Il colonialismo demografico doveva servire pure per cercare di limitare l'emigrazione di italiani che sul finire del XIX secolo lasciarono la madrepatria diretti oltreoceano, e per soddisfare il bisogno di terre coltivabili sentito in particolare nel meridione: esemplificativo a questo proposito è il filmato del marzo 1936 in cui si descrivono le partenze degli italiani da tutto il mondo che secondo la narrazione non vedrebbero l'ora di tornare nella nuova e più grande Italia; nello specifico delle immagini, da cui trasuda entusiasmo patriottico, vengono ripresi gli italiani che si imbarcano dal Cile, da Valparaiso per l'esattezza, che secondo la voce fuori campo risponderebbero alla chiamata dell'italianità e dell'impero che «richiama i propri figli».²¹⁴

di Addis Abeba”; Giornale Luce B1049, 24 febbraio 1937, “La cerimonia d'inaugurazione della mostra dei prodotti italiani”; Giornale Luce B1212, 8 dicembre 1937, “Cerimonia d'inaugurazione di alcune opere pubbliche nell'anniversario della marcia su Roma”.

²¹² Le critiche erano sulla produzione artistica povera di contenuti, come quelle mosse dal giornalista Ciro Poggiali, corrispondente del Corriere della Sera in Africa, e dal Direttore generale del servizio stampa italiana del Minculpop Ardemagni, secondo il quale il Luce non riuscirebbe a far «vedere cosa sia l'Impero», *cfr.* ACS, MINCULPOP, b. 115, f. “Ufficio Stampa e Propaganda AO - Organizzazione attività”, relazione di Mirko Ardemagni a Dino Alfieri sulla situazione propagandistica nell'AOI, 9 luglio 1937. Ma le critiche erano anche verso la logica esclusivamente commerciale che avrebbe guidato l'azione in colonia del Luce, *Cfr.* ACS, MINCULPOP, b. 115, “Ufficio stampa e propaganda in AOI - Reparto fotocinematografico Luce”, telegramma n. 449 del 23 febbraio 1937, da Catalano Gonzaga a Dino Alfieri, quando il primo affermò che il Luce, percependo una percentuale sul noleggio delle pellicole, stava concentrando la sua attenzione prevalentemente sull'aspetto commerciale e scarsamente sulla promozione dell'impero fascista e delle sue risorse. Secondo Gonzaga «il Reparto Foto-cinematografico Luce AOI è la favola di tutto l'impero e non da oggi [...] la disorganizzazione dei suoi servizi ha raggiunto proporzioni iperboliche».

²¹³ M. F. Courriol, *Documentary strategies and aspects of realism in Italian colonial cinema (1935-1939)*, in *The Italianist*, vol. 34, n. 2 (giugno 2014), p. 125.

²¹⁴ Giornale Luce B0844, 4 marzo 1936, “Cile, Valparaiso: I volontari della colonia italiana in partenza per l'Africa Orientale”.

Durante gli anni dell'AOI non mancarono i filmati che mostravano le partenze dall'Italia verso le terre dell'impero, che richiamavano in maniera diretta le partenze entusiastiche mostrate nei filmati dell'ottobre 1935. Ad esempio il Giornale B0990 riprende Mussolini che passa in rassegna mille "operai-soldati".²¹⁵ in tutto il filmato la rigidità e l'ordine davanti al duce si sostituiscono all'entusiasmo festante delle prime partenze, quasi che si volessero caricare i nuovi partenti del peso di essere costruttori di un mito. Anche il fatto che i partenti siano chiamati "operai-soldati" mette subito in relazione la costruzione dell'impero con la sfida al territorio e ai pericoli che l'incontro-scontro coloniale portava con sé.

Nei filmati l'uomo nuovo fascista-coloniale sarebbe dovuto divenire l'emblema dell'italiano bonificato dal fascismo. La nuova coscienza nazionale fascista prevedeva il perfezionamento e l'assimilazione di quei miti introdotti già nel colonialismo liberale e nel primo colonialismo fascista:²¹⁶ il *contadino-soldato* diveniva quindi *soldato-colono*²¹⁷ in quanto l'Italia fascista era alla ricerca non solo di colonie che avrebbero risolto i problemi più contingenti quali la pressione demografica, l'emigrazione, il sottosviluppo meridionale, ma anche di territori nuovi che fungessero da culla all'azione e al mito della nuova civiltà fascista, anche se nella realtà dei fatti il prototipo del *soldato-colono* doveva essere utile a difendere una situazione politica mai sicura nelle terre africane. Tuttavia, sebbene l'impero fosse rappresentato come la soluzione ai problemi degli italiani, i Giornali Luce che raccontavano delle partenze tra il 1937 e il 1938 persero quell'idea di entusiasmo e di compattezza nazionale organica che emergeva nei cinegiornali delle primissime fasi della guerra: alle immagini che vedevano navi gremiti e porti invasi fino all'inverosimile di gente che salutava e benediceva i partenti si sostituiscono ora sequenze più algide, in cui le navi sono quasi vuote, dove chi vi sale è ordinato e composto, vestito in abiti borghesi e non in uniformi militari; i primi piani indugiano su persone mature o addirittura anziani che sorridono spaesati, o su delle famiglie che danno l'idea di andare a cercare un futuro migliore, e non sui giovani che nell'ottobre 1935 a stento contenevano la loro gioia.²¹⁸ L'*hybris* guerriera scompare a favore della ricerca di un'Italia d'oltremare che offra pane e lavoro.

Questi progetti per l'emigrazione in territori colonizzati di grandi masse d'italiani avevano una giustificazione nel fatto che nelle intenzioni governative progressivamente si sarebbe arrivati al controllo del territorio coloniale e quindi al dominio diretto dello stesso; nei filmati non si poteva mostrare lo scontro militare ma l'italianizzazione della vita sociale e degli spazi geografici; l'operosità italiana trasforma il territorio rendendolo docile e fertile per la coltivazione del seme del fascismo. La presenza degli italiani come agricoltori e "fertilizzatori" delle terre africane è rappresentata

²¹⁵ Giornale Luce B0990, 11 novembre 1936, "Mussolini passa in rassegna 1000 'operai-soldati' in partenza per l'Africa Orientale".

²¹⁶ Recentemente Valeria Deplano ha trattato organicamente il tema della diffusione della cultura coloniale in maniera ampia, cfr. V. Deplano, *L'Africa in casa. Propaganda e cultura coloniale nell'Italia fascista*, Mondadori, Milano 2015.

²¹⁷ Cfr. M. Isnenghi, *Il sogno africano*, in (a cura di) A. Del Boca, *Le guerre coloniali del fascismo*, Laterza, Roma-Bari 1991, p. 56.

²¹⁸ Giornale Luce B1238, 20 gennaio 1938, "L'imbarco degli agricoltori destinati a coltivare le terre d'Etiopia".

nei filmati Luce come portatrice di «idilliaca pace e laborioso ordine» in territori descritti come risorti dall'opera colonizzatrice fascista; in realtà spesso si mostra un ordine vuoto, in cui gli africani sono inseriti in sequenze esotiche utili a rimarcare la gerarchia imperiale che il fascismo voleva costruire.²¹⁹ Gli africani vedrebbero, secondo il filmato B1376, un futuro prospero sotto il dominio italiano che attraverso la tecnologia attua il potenziamento agricolo; le sequenze indugiano sui dettagli degli aratri e delle seminatrici meccaniche, strumenti che conquistano la «terra benedetta che aspettava le cure del colono italiano» e poi la cinepresa inquadra da vicino gli sguardi degli africani intenti ad ammirare queste macchine, quasi increduli davanti alla loro efficacia.²²⁰

Nel 1938 il paesaggio naturale è mostrato ormai come completamente dominato, e i suoi caratteri esotici presenti nei filmati sono enfatizzati non tanto per rimarcare un'attrazione misteriosa, bensì per giustificare la gerarchizzazione della società coloniale controllata anche nei suoi aspetti naturalistici.²²¹ Un filmato del maggio 1940 compie idealmente il percorso di dominio dell'ambiente naturale presente nella produzione Luce sull'AOI: la voce narrante che guida l'interpretazione delle immagini afferma che dopo la spada, è l'aratro che va alla conquista delle terre dell'impero e le feconda.²²² Una scena in particolare è densa di significati: la cinepresa segue un agricoltore italiano che guida un trattore a cui è agganciato un aratro sopra il quale un africano è appollaiato per perfezionare col suo peso la tracciatura dei solchi; in questa sequenza la tecnologia guidata dagli italiani è resa ancora più efficace dall'opera degli africani che sono chiamati, quasi in maniera inerte, ad essere a servizio dell'operosità italiana. La terra è descritta come rigogliosa, e viene accentuato l'esotismo con riprese di dettagli sulle piante e sui particolari degli africani, rendendo questo cinegiornale più simile a un documentario e svelando anche uno sguardo etnografico figlio delle suggestioni razziste che circolavano con sempre maggiore insistenza e attraverso pratiche politiche già dal 1936 e attraverso la legislazione regolativa dello status dei meticci, poi del madamato, e infine con le norme antisemite.²²³

Si definisce così uno spazio italianizzato che offre possibilità di sostentamento economico ma anche la ridefinizione dell'identità collettiva e la struttura sociale dell'impero. Numerosi sono i filmati chiamati a riprendere questo processo di fascistizzazione della società coloniale italiana: ad esempio in un Giornale il governatore

²¹⁹ Giornale Luce B1251, 9 febbraio 1938, «L'attività agricola nei villaggi nei pressi di Dire Daua».

²²⁰ Giornale Luce B1376, 21 settembre 1938, «Il potenziamento agricolo delle terre in Africa da parte degli italiani».

²²¹ Giornale Luce B1443, 11 gennaio 1939, «Il I° Campo sperimentale della Milizia forestale ad Asba Littoria, in occasione della visita del Vicerè».

²²² Giornale Luce C0025, 3 maggio 1940, «Agricoltura dell'impero».

²²³ Gianluca Gabrielli osserva che «in questi anni l'assunzione diretta dello Stato fascista di una politica razzista esplicita e rivendicata come fondamento dell'identità nazionale (a partire dal 1936 e non dal 1938) mutò profondamente l'immagine degli africani circolante [...] e rafforzò l'idea di una loro inferiorità, riconducibile ma non eliminabile, collegata alla diversità razziale», cfr. G. Gabrielli, *Cataloghi visivi della pedagogia e dell'alterità*, in in (a cura di) V. Deplano, A. Pes, *Quel che resta dell'impero. La cultura coloniale degli italiani*, op. cit., pp. 96-97; sull'argomento: G. Barrera, *Sessualità e segregazione nelle terre dell'Impero*, in (a cura di) R. Bottoni, *L'impero fascista. Italia ed Etiopia (1935-1941)*, Il Mulino, Bologna 2008; D. Duncan, *Italian identity and the risk of contamination: the legacies of Mussolini's demographic impulse in the work of Comisso, Flaiano and Dell'Oro*, in (a cura di) J. Andall, D. Duncan, *Italian colonialism*, Peter Lang, Berna 2005, pp. 99-123.

dell'Eritrea Guzzoni inaugura la sede del quotidiano il "Corriere dell'Impero" e passa in rivista i vari gruppi di associazioni giovanili di italiani, meticci e africani rappresentando l'ordine e l'inquadramento della società coloniale.²²⁴ Le opere edificate e i servizi offerti vengono mostrati nei filmati come tendenti a riprodurre l'Italia in Africa in tutto e per tutto, con annessi servizi come ospedali e trasporto pubblico,²²⁵ e una società fascistizzata nei suoi momenti collettivi come adunate, anniversari del calendario fascista e inaugurazioni.²²⁶ L'edificazione di palazzi e opere in muratura contrasta con i tucul in fango e canne, o nel caso di Gondar con vecchi castelli «di origine portoghese»,²²⁷ permettendo di effettuare all'interno dei filmati una comparazione evidente tra l'operosità italiana e l'arcaicità africana, che nei millenni non ha portato condizioni di vita accettabili: questo iato temporale che intercorre tra i civilizzatori italiani e i popoli del Corno non viene colmato completamente, poiché una differenza deve rimanere utile alla legittimazione della subordinazione, e questa differenza risiede nelle narrazioni visuali e raccontate in cui è creata l'alterità esotica; tuttavia gli italiani permettono a loro stessi e agli africani di migliorare la propria posizione umana e sociale in virtù del pieno sfruttamento delle ricche risorse disponibili nell'AOI. Per questa ragione le riprese indulgono su quelle che erano le opere sociali, edilizie ed infrastrutturali chiamate a mostrare concretamente l'italianizzazione dello spazio e la fascistizzazione della società. Nel filmato B1212 viene raccontata l'inaugurazione di un nuovo villaggio con i servizi annessi, e altri cinegiornali sono basati su nuovi spazi abitativi che daranno alla colonia un aspetto a immagine della madrepatria.

Dal 1937 sono riprese sempre più spesso le scene di vita cittadina a cui partecipano le donne italiane, a testimonianza del fatto che l'emigrazione demografica stava impiantando le famiglie e che le donne italiane potevano contrastare il problema, sentito dall'amministrazione coloniale, del madamato e del concubinaggio.²²⁸ Per questa ragione il ruolo della donna in colonia era centrale, e i cinegiornali per mostrare l'italianizzazione della colonia e la fascistizzazione della società trovarono utile offrire immagini di vita quotidiana con le famiglie italiane che osservano i bambini mentre svolgono esercizi ginnici, che assistono ad una partita di calcio, che vanno al maneggio.²²⁹ Questo discorso è valido soprattutto per la dimensione cittadina della conquista

²²⁴ Giornale Luce B0961, 23 settembre 1936, "Il Governatore dell'Eritrea, Guzzoni, inaugura la sede del 'Corriere dell'Impero' e passa in rivista i Figli della lupa, i Balilla, gli Avanguardisti eritrei, allievi indigeni della Scuola Vittorio Emanuele III di Asmara".

²²⁵ Giornale Luce B1266, 9 marzo 1936, "Il Viceré visita l'ospedale Duca degli Abruzzi di Addis Abeba"; Giornale Luce B1270, 16 marzo 1938, "Sei moderni pullman presentati al sottosegretario per l'Africa Italiana Generale Teruzzi".

²²⁶ Giornale Luce B1103, 2 giugno 1937, "Annuale della fondazione dell'impero"; Giornale Luce B1112, 16 giugno 1937, "Si festeggia l'annuale della fondazione dell'impero"; Giornale Luce B1309, 25 maggio 1938, "L'annuale dell'impero"; Giornale Luce B1520, 31 maggio 1939, "Il III annuale dell'impero e la giornata dell'esercito".

²²⁷ Giornale Luce B1138, 28 luglio 1937, "Costruzioni pubbliche e private".

²²⁸ Ha scritto Victoria De Grazia «Fu però con la mobilitazione per la campagna d'Etiopia che il ruolo delle donne nella politica fascista divenne attivo e determinante», *cfr.* V. De Grazia, *Le italiane nel regime fascista*, Laterza, Roma-Bari 1993, p. 327. Alberto Sbacchi ha esaminato nel dettaglio le normative e la situazione concernenti il madamato in Etiopia durante l'AOI, *cfr.* A. Sbacchi, *Il colonialismo italiano in Etiopia*, op. cit., pp. 217-241.

²²⁹ Giornale Luce B1212, 8 dicembre 1937, "Cerimonia d'inaugurazione di alcune opere pubbliche nell'anniversario della marcia su Roma"; Giornale Luce B1215, 8 dicembre 1937, "L'inizio dei lavori di

coloniale, ed in particolare per i filmati riguardanti l'Asmara e Mogadiscio, che facevano già parte dei domini italiani e che ricevono un nuovo impulso e una maggiore italianizzazione grazie all'opera del fascismo.²³⁰

La città di Addis Abeba, la capitale del nuovo impero fascista, merita un discorso a parte in quanto nei cinegiornali essa è rappresentata come la sintesi del processo che costruisce la società imperiale del fascismo. Si è già notato che l'ingresso nella capitale d'Etiopia, preparato nei dettagli scenografici, è stato l'evento che nelle narrazioni fasciste ha permesso la dichiarazione dell'impero e la fine del conflitto. Il *nuovo fiore*, dopo i giorni di razzie e distruzione aggettivata come purificatrice, poteva ora divenire la degna capitale dell'Africa Orientale Italiana; per questo le sue rappresentazioni non potevano mostrarla se non come una città ricca di potenzialità ma da rigenerare secondo i canoni fascisti. I lavori iniziarono subito con l'edificazione del nuovo "viale Benito Mussolini", e il fervore del rinnovamento emerge dalle sequenze: per la voce narrante l'operosità italiana farà acquisire un aspetto degno alla capitale dell'impero, con gli italiani impegnati in lavori edili ma anche nella nuova industria manifatturiera. Il traffico automobilistico che invade la capitale è segno del processo di italianizzazione/europeizzazione,²³¹ che però si accompagna anche all'opera di civilizzazione verso gli abitanti originari e così i filmati dal 1936 iniziano a parlare anche della costruzione di centri ospedalieri, villaggi e servizi appositi per gli africani. Le riprese sull'inizio dei lavori vedono la presenza del vicerè Amedeo d'Aosta intento, ad esempio, a tracciare i solchi con un aratro in maniera abbastanza goffa.²³²

Dal 1938 i cinegiornali sulla capitale rispecchiarono in maniera più esplicita quella che era la volontà del fascismo di riorganizzare la città sulla base delle differenze razziali e quindi su logiche segregazioniste.²³³ Nei cinegiornali questa pianificazione urbanistica su base discriminatoria venne prima fatta passare come una semplice zonizzazione dettata dalle nuove esigenze dell'attività italiana che richiederebbe la delimitazione della zona «industriale e zona commerciale, quella residenziale e quella operaia». Alla costruzione della nuova capitale imperiale contribuiscono anche gli africani, ma l'operosità e il lavoro è sempre condotto dagli italiani che forniscono esempio e dedizione.²³⁴ Il Giornale Luce B1458 del febbraio 1939 mostra come la città sia ormai indistin-

costruzione di due nuovi villaggi-operai alla presenza del Governatore dell'Eritrea De Feo"; Giornale Luce B1253, 16 febbraio 1938, "L'inaugurazione della Casa Littoria".

²³⁰ Giornale Luce B1035, 3 febbraio 1937, "Il Duca d'Ancona e il governatore Guzzoni inaugurano lo stadio militare"; Giornale Luce B1389, 12 ottobre 1938, "L'inaugurazione della I° mostra campionaria ad Amara e la celebrazione della Festa della frutta"; Giornale Luce B1239, 19 gennaio 1938, "Vita balneare sulle spiagge di Mogadiscio"; Giornale Luce B1229, 5 maggio 1938, "Manifestazioni con la folta partecipazione della popolazione indigena".

²³¹ Giornale Luce B0983, 4 novembre 1936, "Opere del regime fascista ad Addis Abeba".

²³² Giornale Luce B1412, 23 novembre 1938, "Alcune opere pubbliche vengono inaugurate ad Addis Abeba nell'annuale della marcia su Roma"; il duca d'Aosta in altri filmati è mostrato signorile ed elegante, diverso rispetto all'immagine marziale del suo predecessore Graziani.

²³³ Cfr. M. Fuller, *Wherever you go, there you are: fascist plan for the colonial city of Addis Ababa and the colonizing suburb of Eur '42*, in *Journal of contemporary history*, vol. 31, n. 2 (aprile 1996), pp. 397-418; A. Pes, *La costruzione dell'impero fascista. Politiche di regime per una società coloniale*, op. cit., pp. 171-197.

²³⁴ Giornale Luce B1643, 27 dicembre 1939, "I lavori nei cantieri della capitale, per la costruzione di strade tra edifici e lotti di terreno"; Giornale Luce B1645, 27 dicembre 1939, "Sorge la nuova Addis Abeba voluta dal Duce. Lavori e cantieri nella città".

guibile rispetto a quelle italiane: il traffico è abbondante e le inquadrature indugiano sul nuovo sportello della Banca Nazionale del Lavoro. Il filmato parla poi di «inaugurazioni numerose» e ad una di queste una folla numerosissima ascolta le parole del vice-ministro dell’Africa italiana Teruzzi. Questa sembra davvero un’adunata come quelle condotte dal duce in Italia, ordinata e dialogica, che dà l’idea che anche in colonia si potesse celebrare la liturgia del culto del littorio.²³⁵ Ma il cinegiornale su Addis Abeba che può essere assunto ad esempio di come il fascismo abbia voluto mostrare agli italiani il suo piano urbanistico che rispecchiava la gerarchia razziale e segregazionista è il B1646 del 1940: esso si apre con la voce fuori campo che afferma che 400 tucul, che sarebbero stati più simili a stalle che ad abitazioni, son stati distrutti per ordine del podestà e dati alle fiamme definite «purificatrici [...] con buona pace di quanti vedono nel pittoresco dove non vi è che del sudiciume». Nel nuovo quartiere indigeno sorgeranno dei tucul in muratura, igienici e con tutti i servizi disponibili; gli africani sfrattati sarebbero «ansiosi di sistemarsi nei nuovi lindi alloggi, [...] saranno debitori [...] non avrebbero mai nemmeno sognato ciò».²³⁶ La riconoscenza degli abebini è così ricollegabile a quella che in generale nei filmati l’africano mostra nei confronti dell’italiano che ne migliora l’esistenza, imponendo un modello di vita che è inteso come intrinsecamente migliore per via della superiorità civile e tecnologica che porta all’italianizzazione, nonché per il mito che porta alla fascistizzazione.

I cinegiornali che narrano la costruzione dell’impero in AOI mostrano come questo processo e le sue rappresentazioni siano state non omogenee: si è ricorso a schemi narrativi legati alla guerra ma contemporaneamente quest’elemento doveva essere negato per via della situazione internazionale complicata creatasi dopo l’invasione all’Etiopia. I cinegiornali cercarono degli espedienti narrativi per trasformare quest’avanzata militare in una lotta per la civilizzazione, che si confrontava con panorami fisici e umani arcaici attendenti la redenzione. Il loro formato si fa più breve, i soggetti trattati in ciascun filmato saranno di meno, la struttura filmica più lineare rispetto ai filmati di guerra, sono presenti rari effetti di regia e la fotografia è in genere elementare.

Gli schemi narrativi presenti nei cinegiornali, sia legati all’aspetto visuale che a quello testuale, svilupparono dei *tòpoi* già presenti nei filmati chiamati a descrivere la guerra per la conquista, andando tuttavia più in profondità nell’individuazione e nella rappresentazione che avrebbe definito le virtù italiane e le caratteristiche africane. L’operosità italiana offriva alla patria un impero del lavoro, che per le sue grandi risorse permetteva anche all’elemento africano di prendere parte alla sua edificazione: l’esotismo, lungi dall’essere misterioso, diviene nei filmati utile a rimarcare la presenza del paradigma inclusivo/segregazionista in quanto sono le caratteristiche esotiche che distanziano l’*altro* dal noi; questo esotismo attrarrebbe il colono italiano, rappresentato come quintessenza della virilità, nelle fugaci immagini erotiche che indugiano su donne semi-nude e sorridenti, ma ne mostra anche la forza e il contegno quando viene mostrata la presenza delle donne italiane che ordinano e disciplinano i comportamenti sessuali in colonia considerati ambigui dal fascismo. Nei filmati sull’Africa italiana si mostrava la

²³⁵ Giornale Luce B1458, 8 febbraio 1939, “La zona politica della nuova città”.

²³⁶ Giornale Luce B1646, 5 maggio 1940, “Nuove abitazioni per gli indigeni”.

costruzione dell'Italia d'oltremare, con i suoi riti legati al calendario fascista, con lo stile di vita occidentale fatto di serate al cinema o al maneggio, coi servizi sanitari o bancari: lo spazio coloniale era dominato dalle comunicazioni stradali, e la patria grazie ai mezzi di trasporto o alle telecomunicazioni, era vicinissima, imitabile e riproducibile.

Le “Cronache dell'impero”

Questa cronaca cinematografica che insisteva sulla costruzione dell'Italia in Africa per tutto il 1936 e 1937 non si discostò in maniera netta dai soggetti e dai temi già trattati nel periodo bellico: nei filmati abbondavano le sottomissioni e le cerimonie a cui presenziava il viceré Graziani.²³⁷ Sebbene in questi filmati si possano trovare interessanti spunti che aiutano a comprendere al meglio la natura del colonialismo fascista e il *discorso culturale* che lo orientava, e inoltre contribuiscano a spiegare la costruzione del *gap* tra realtà e rappresentazione che forma il racconto cinematografico dell'oltremare, gli schemi narrativi all'epoca usati per rappresentare l'impero italiano incentrati su sottomissione/lavoro/civilizzazione riscosero pubblici elogi ma anche numerose critiche.²³⁸ In un appunto redatto da Catalano Gonzaga in merito alla produzione del RAO a fine 1936, egli scrisse «il pubblico è stanco di parate militari e cerimonie: vuole vedere l'impero. Di qui la necessità che il reparto fotocinematografico Luce orienti in tutt'altro senso la propria attività. Fotografi ed operatori devono muoversi per riprendere tutto quanto possa corrispondere all'aspettativa del pubblico e cioè tutto quello che può metterlo in grado di conoscere, apprezzare, ammirare nei suoi molteplici aspetti il valore del nostro nuovo possedimento d'oltremare».²³⁹ Ugualmente il federale di Addis Abeba Guido Cortese scrisse ad Achille Starace lamentando il fatto che i cinegiornali sarebbero stati poverissimi e per questa ragione poche persone in Italia avrebbero avuto coscienza della realtà e delle potenzialità dell'impero. Scriveva Cortese «La preoccupazione continua in tali “giornali” è quella di far vedere cerimonie e manifestazioni. Cose queste che, secondo il mio modesto avviso, possono servire soltanto da cornice a visioni più concrete e pratiche che interesserebbero certamente i settori economici della madrepatria». Egli si lamentò dell'eccessivo folklore, della mancanza di una sensazione di sfruttamento economico proficuo e della scarsa valorizzazione delle ingenti risorse presenti.²⁴⁰ Nella

²³⁷ Giornale Luce B0924, 22 luglio 1936, “Il Viceré Graziani passa in rassegna il Gruppo Battaglioni Nazionali”; Giornale Luce B0975, 21 ottobre 1936, “Il viceré presenzia l'apertura delle feste del Maskal, alla fine della stagione delle piogge”; Giornale Luce B1005, “Il Viceré posa la prima pietra della casa del fascio ed inaugura il nuovo campo sportivo di Addis Abeba”; Giornale Luce B1209, 1 dicembre 1937, “La visita del Viceré Graziani nel nord d'Etiopia”.

²³⁸ Ad esempio Ezio Maria Gray, ex presidente del Luce, nel 1937 criticò l'operato di Paulucci di Calboli affermando che «sono stati insufficienti due soli operatori della Luce da lui mandati a riprendere l'imponente rivista militare del 9 maggio, e come tutti si lamentano dell'eccessivo prolungamento in visione nei vari cinema dei programmi Luce, per cui ogni episodio sorpassa di molto i limiti delle attualità e le relative sincronizzazioni e spiegazioni orali diventano anacronistiche e talvolta ridicole, da provocare grossolanamente lamentele e derisioni del pubblico»; *cfr.* ACS, SPD - CR, b. 104, f. “Paulucci di Calboli”. Sulle critiche generali alla produzione del Luce e quelle particolari all'attività del RAO si rimanda al capitolo precedente.

²³⁹ ACS, MINCULPOP, b. 115, f. “Ufficio Stampa e Propaganda AO - Organizzazione attività”, documento sul funzionamento dell'USPAO redatto da Catalano Gonzaga il 4 dicembre 1936.

²⁴⁰ *Cfr.* ACS, MINCULPOP, b. 115, f. “Ufficio Stampa e Propaganda in AOI - Reparto Fotocinematografico Luce”, promemoria di Catalano Gonzaga in cui allega una lettera del Segretario federale del PNF di Addis Abeba Guido Cortese, inviata al viceré Rodolfo Graziani, 17 giugno 1937.

risposta a quest'accusa il presidente di Calboli in parte recepì le critiche, affermando però che Cortese non aveva ancora avuto modo di visionare le "Cronache dell'impero", la prova cinematografica che l'Istituto Luce stava orientando la sua produzione verso filmati più incentrati sulla valorizzazione dell'AOI.²⁴¹

Le "Cronache" erano dei supplementi ai cinegiornali prodotti dal RAO che dalla metà del 1937 iniziarono ad essere diffusi con l'intento di offrire un maggiore approfondimento sulle risorse dell'AOI e sull'azione italiana in loco; furono prodotte in pochi numeri, e il loro formato può considerarsi una via di mezzo tra la cronaca cinegiornalistica ed il documentario, un ibrido che nelle intenzioni avrebbe dovuto rendere più vivace il racconto dell'attualità dell'impero con una produzione più attenta, rispetto ai cinegiornali, ad esaltarne alcuni tratti salienti. Mino Argentieri ha un giudizio critico su questi prodotti, secondo lui percepiti al tempo come «piuttosto seccanti».²⁴² Sebbene non brillino per originalità e per raffinatezza tecnica, essi possono tuttavia considerarsi il compimento delle rappresentazioni cinematografiche prodotte dal fascismo per mezzo dell'Istituto Luce. Le Cronache sono una sintesi visiva notevole che, in risposta alle critiche di eccessiva piattezza dei filmati, cerca di rappresentare la costruzione dell'impero fascista in un formato che riassume pregi e difetti del cinegiornale e del documentario.

Questi pochi prodotti filmici disponibili,²⁴³ in media lunghi 5 minuti, si aprono con una sigla composta da tre animazioni: la prima immagine indica il numero romano che contraddistingue la serie con lo sfondo di una statua dell'aquila imperiale, la seconda vede la statua in penombra di Giulio Cesare, la terza riproduce una mappa geografica con evidenziati i confini del governatorato oggetto del documentario e con un punto che indica la città dove il filmato è girato. Il filmato su Gondar e sulla regione Amhara inizia con le riprese aeree della zona, scene simili aprono anche le Cronache sull'Asmara e su Addis Abeba, nell'intento di fornire una panoramica sui territori e di dominarli attraverso la cinepresa. Come nel Giornale B0833, anche in questo filmato viene sottolineato che il castello dell'antica capitale etiopica fosse uno degli ultimi monumenti ancora in piedi dell'antica Abissinia, edificato con l'ausilio dei portoghesi; il mercato di Gondar, ripreso nel suo esotismo ed enfatizzando lo sguardo superiore dell'osservatore rispetto ai soggetti in basso, riceverebbe ora nuovo impulso dai commerci stimolati dagli italiani, e in un'altra sequenza i musulmani si sottometterebbero sicuri della protezione che finalmente gli italiani garantirebbero loro. Segno dei benefici dell'azione italiana nei con-

²⁴¹ Cfr. ACS, MINCULPOP, b. 115, f. "Ufficio Stampa e Propaganda AO - Organizzazione attività", risposta di Paulucci di Calboli a Guido Cortese, 23 luglio 1937.

²⁴² Per Argentieri «l'impalcatura delle *Cronache* era lineare, la regia aliena dalla ricerca di effetti, il montaggio piano [...]. Lo stile si incagliava quando il cronista si sbilanciava a tessere gli encomi della laboriosità italiana e a filmare il taglio di boschi, l'apertura di strade, quartieri, aeroporti, ferrovie e aziende agricole», cfr. M. Argentieri, op. cit., p. 124.

²⁴³ I filmati esaminati sono tutti quelli disponibili nell'archivio online dell'Istituto Luce, segnatamente: Cronache dell'Impero CI001, 1937, "Governo dell'Amhara - Gondar"; Cronache dell'Impero CI001, 1937, "Governo dei Galla e Sidamo - Lechenti"; Cronache dell'Impero CI001, 1937, "Governo dei Galla e Sidamo - Gambela"; Cronache dell'Impero CI003, 1937, "Amhara - Gorgorà"; Cronache dell'Impero CI003, 1937, "Harar - Baccà"; Cronache dell'Impero CI003, 1937, "Galla e Sidamo - Agheremariam"; Cronache dell'Impero CI004, 1937, "Eritrea - Asmara"; Cronache dell'Impero CI004, 1937, "Galla e Sidamo - Uondo"; Cronache dell'Impero CI004, 1937, "Galla e Sidamo - Jubdo"; Cronache dell'Impero CI004, 1937, "Galla e Sidamo - Gimma"; Cronache dell'Impero CI005, 1937, "Eritrea - Axum"; Cronache dell'Impero CI005, 1937, "Addis Abeba".

fronti degli africani che si sottomettono al tricolore sono le immagini degli esercizi ginnici che gli ascari farebbero in maniera ordinata.²⁴⁴ Le sottomissioni sono mostrate anche in altri numeri delle Cronache dell'impero,²⁴⁵ va anche posto in rilievo il fatto che nella Cronaca su Gambella, località al confine col Sudan, si faccia esplicito riferimento all'occupazione in armi della zona, lasciando intendere che il territorio etiopico non era del tutto pacificato.

Nelle intenzioni le Cronache dovevano approfondire quelle che erano le potenzialità agricole ed economiche dei territori africani, per questa ragione esse indulgono sulle risorse agricole o fondiari, piuttosto che su quelle minerarie e naturali: il caffè ad esempio è uno dei prodotti che garantirà esportazioni remunerative, ma è anche elemento che ora mostra la trivialità degli africani che lo lavorano con metodi arcaici. Le risorse forestali garantiranno una positiva installazione dell'industria del legno, le ampie distese riprese con inquadrature aeree sono la prova dello spazio che sarà trasformato in risorsa agricola; le scene del fiume Awash, del lago Tana, delle rive del Nilo Azzurro e di altre cascate danno l'idea di un'ampia disponibilità d'acqua che richiama la fertilità e quindi la possibilità di sfruttamento della terra.²⁴⁶ La potenza della natura, mostrata e raccontata quando si inquadrano le montagne dall'aereo, i grandi bacini fluviali e le impetuose cascate, le depressioni della Dancalia, le foreste rigogliose, verrà domata dal genio italiano che costruendo strade, sventrando montagne, incanalando i fiumi riuscirà così a dominare il panorama africano. La Cronaca 004 su Jubdo è interessante poiché definisce la colonia come la "terra promessa" composta da paesaggi incantevoli, valli e foreste che nascondono un tesoro nel sottosuolo: le scene spezzano quest'idillio con l'irrompere dei trattori che invadono le immagini e lo spettro sonoro. Gli italiani cercherebbero il platino, e la voce narrante parla di una vecchia concessione data anni prima all'ingegner Prasso: gli italiani da decenni frequenterebbero quella zona, e infatti il villaggio di Jubdo sarebbe «lindo e razionale [...] non come gli sporchi tucul» che compongono le altre città etiopiche. Il lavoro italiano è infaticabile e la decennale presenza è modello anche per i locali che sono mostrati come a servizio degli italiani e contagiati dal loro buon esempio.²⁴⁷

L'operosità e la forza di volontà italiana sono, anche nelle Cronache dell'Impero, esaltate all'inverosimile: ad esempio nel filmato sulla regione del Galla-Sidamo più di un minuto di immagini è dedicato alla modalità "prepotente" con cui una colonna di camion attraversa un tratto fluviale e fangoso; la voce narrante invoca la «costruzione ormai avanzata delle strade romane perfette». Gli italiani, in altri filmati ma in questo in particolare, sono descritti come coloro i quali avrebbero «posto fine a secoli di barbarie e razzie di ogni genere». L'esotismo erotico è presente in delle scene che inquadrano ragazze nude sedute che paiono intorrite ma sorridenti. Un incendio aggettivato come purificatore avrebbe permesso agli italiani di aiutare gli etiopici, la cui miseria è costruita nelle immagini della nudità di bimbi e donne; ma essi secondo la retorica fascista per-

²⁴⁴ Cronache dell'Impero CI001, 1937, "Governo dell'Amhara - Gondar".

²⁴⁵ Cronache dell'Impero CI001, 1937, "Governo dei Galla e Sidamo - Gambela"; Cronache dell'Impero CI003, 1937, "Harar - Baccà"; Cronache dell'Impero CI004, 1937, "Galla e Sidamo - Gimma".

²⁴⁶ Cronache dell'Impero CI003, 1937, "Amhara - Gorgorà".

²⁴⁷ Cronache dell'Impero CI004, 1937, "Galla e Sidamo - Jubdo".

cepirebbero la superiorità italiana e la missione civilizzatrice e collaborerebbero per rimuovere gli ostacoli naturali che impedirebbero il dominio italiano.²⁴⁸

Come nei filmati esaminati in precedenza l'esotismo viene controllato in modo da mostrare un'inclusione subordinata degli africani che per i documentari in esame non sarebbero in grado di comprendere la potenza tecnologica italiana, incarnata ad esempio nelle riprese dei dettagli di un velivolo. Tuttavia nelle Cronache emerge una tensione tra rappresentazioni esotiche o addirittura etnografiche tese quasi a "vendere" il prodotto imperiale dominandone l'alterità, e quelle in cui si mostra il processo di educazione alla subalternità svolto dagli italiani. Un esempio della prima categoria di rappresentazioni si ha nel documentario che parla della leggenda «che si ritrova nei libri di viaggi e avventure» dell'albero del pane, leggenda che la cinepresa trasforma ora in fatto reale: tutto il filmato è un susseguirsi di stereotipi visuali e narrativi esotici, che creano una differenza abissale tra africani e italiani, ma sul finire la voce narrante afferma che sarebbe «finita, con le leggi di Roma, ogni epoca di razzia e soprusi contro questi fedeli indigeni» perpetrati dal dominio scioano, non facendo però intendere nessun processo inclusivo; questo schema narrativo, seppur con soggetti e immagini differenti, viene riproposto nel filmato sulla città di Axum in cui l'aspetto esotico e di docile sottomissione del clero e dei notabili è accompagnato con le danze dedicate al vicerè Graziani.²⁴⁹

In altri filmati l'aspetto della civilizzazione guida la narrazione e il dispiegarsi delle trame visuali e del commento: nella Cronaca su Gimma si parla di generazioni «indigene che crescono sotto il segno di inconfondibile della civiltà del littorio» e l'azione italiana rinnoverebbe i benefici che Roma ha elargito al mondo. Mentre la voce fuori campo pronuncia queste frasi enfatiche, le immagini inquadrano la scuola per africani e i medici che curano bambini con malformazioni, segno tangibile dell'opera di civilizzazione. In questo filmato, diversamente dalla maggior parte degli altri, le riprese sono dinamiche e il montaggio è rapido e nervoso, i dettagli delle inquadrature vanno sui chiodi, sui martelli, sui picchetti, a testimonianza del lavoro instancabile che coinvolgerebbe ormai anche i soggetti coloniali.²⁵⁰

Anche nelle Cronache dell'Impero il processo di italianizzazione che subirà Addis Abeba è esemplificativo della costruzione dell'impero fascista: la conquista del 5 maggio 1936 avrebbe segnato la fine di un'epoca «di disfacimento morale e materiale» e l'incendio, appiccato per volere di Haile Selassie, è considerato purificatore ed evoca idealmente la palingenesi che per Griffin sarebbe uno dei miti fondanti del fascismo.²⁵¹ Il nuovo inizio sarebbe così propiziato dal negus, che volendo creare il caos non avrebbe fatto altro che permettere la bonifica fascista. Per il commentatore sotto il dominio italiano Addis Abeba diverrà davvero il *nuovo fiore* e subito l'attenzione narrativa si sposta alla descrizione dei nuovi cinque quartieri previsti dal piano regolatore: commerciale, indigeno, industriale, centrale e residenziale. Viene mostrato il nuovo sviluppo della città dove starebbero sorgendo «decorosi edifici e comode palazzine», ripresi con attenzio-

²⁴⁸ Cronache dell'Impero CI003, 1937, "Galla e Sidamo - Agheremariam", in cui si afferma che «Stessi indigeni collaborano per la sistemazione della pista».

²⁴⁹ Cronache dell'Impero CI004, 1937, "Galla e Sidamo - Uondo" e Cronache dell'Impero CI005, 1937, "Eritrea - Axum".

²⁵⁰ Cronache dell'Impero CI004, 1937, "Galla e Sidamo - Gimma".

²⁵¹ Cfr. R. Griffin, *The nature of fascism*, op. cit., p. 33.

ne; ma le sequenze mostrano una vita sociale ancora vuota, non vissuta, tutto è pronto ma tutto è prima in esposizione ad uso e consumo dello sguardo della cinepresa, che indugia anche sul nuovo Cinema Impero, su ospedali e su ambulatori. Il quartiere indigeno offrirebbe nuovi ed igienici tucul in muratura, che «hanno consentito agli indigeni di abbandonare il quartiere europeo».²⁵² La segregazione è mostrata come funzionale alla vita degli africani, e ispirata dalla gerarchia che permette di costruire la rappresentazione di una società ordinata in cui l'elemento *altro* è redento dalla miseria, inserito come subordinato ma mostrato con caratteri esotici proprio per mantenere l'alterità.

Le Cronache dell'impero, nate con il preciso scopo di approfondire quelle che erano le potenzialità delle colonie del Corno d'Africa, paiono in realtà summi contentutistici dei soggetti, delle tecniche e del discorso coloniale elaborato nei cinegiornali Luce sull'AOI. Sebbene possano essere considerati prodotti ibridi, per il formato che voleva restituire un approfondimento documentario incentrato sull'attualità, meglio dei cinegiornali trattano delle tematiche care all'idea coloniale fascista. Questa trattazione è più organica e curata e definisce una rappresentazione se non unitaria quantomeno aderente alle varie suggestioni teoriche che guidarono l'implementazione delle politiche coloniali segregative e razziali. Nelle Cronache troviamo l'interesse etnografico fine a se stesso e contemporaneamente il processo pedagogico di inclusione subordinata degli africani, l'afflato universalista e missionario insieme alla zonizzazione razziale delle città imperiali, la retorica dell'operosità italiana persuasiva e l'ostentazione della potenza bellica, l'esotismo erotico delle donne africane e le donne italiane che invece mostrano una società ordinata, le adunate religiose del fascismo in colonia e gli svaghi come il cinema, l'aereo dominatore di orizzonti e una natura quasi inaccessibile: questi contrasti tendono a svilupparsi in un ambiente descritto come ricco di possibilità, di risorse economiche, che permetterà il prosperare della nuova società imperiale del fascismo, mostrandone in maniera evidente il lato rigeneratore, ma implicitamente anche i pericoli che ne mettono in discussione l'ordine.

Al di là di queste considerazioni che legano i miti coloniali e la costruzione della loro rappresentazione per le masse, colpisce come le Cronache riuscirono solo in parte a compensare le esigenze di maggiore colore documentaristico invocate all'epoca dai critici della produzione dell'Istituto Luce per il fatto che le Cronache rimanevano comunque più vicine alle cineattualità che ad una trattazione approfondita e fascista dell'impero, tanto che fu scritto «il documentario vero e proprio di questa immensa [...] materia resta ancora da fare».²⁵³

Immaginazioni imperiali: “identità” e “alterità”.

L'esperienza coloniale degli anni trenta può essere vista come culmine di un percorso di “immaginazione della nuova identità” rinnovata dal fascismo. L'Etiopia divenne il palcoscenico privilegiato nel quale mostrare l'azione di quei miti che avrebbero dovuto governare la nuova società italiana. La scenografia coloniale rappresentata nei cinegiornali mostrò l'azione dell'italiano bonificata dal fascismo, nel quale si riversarono i

²⁵² Cronache dell'Impero CI005, 1937, “Addis Abeba”.

²⁵³ *La quinta mostra d'arte cinematografica di Venezia - I cortometraggi*, in *Bianco e nero*, anno I, n. 9, 31 settembre 1937, articolo anonimo.

miti che secondo la produzione culturale dittatoriale animavano l'azione palingenetica del regime. Ma nei filmati, come già mostrato in precedenza, non viene definita un'immagine coerente e unitaria di quelle che erano le immaginazioni della nuova identità italiana. Sebbene questa polisemia contenutistica all'epoca fosse soggetta a numerose critiche che chiedevano dei filmati più omogenei, coinvolgenti e aderenti ai caratteri del fascismo, essa rivela oggi come il processo di ridefinizione identitaria si sia riflettuto in questi prodotti visuali in tutta la sua complessità. In particolare, nei filmati che costruirono la rappresentazione dell'impero degli italiani e dell'elemento africano, queste immaginazioni imperiali paiono mostrare la complessità e l'articolazione del processo operato all'interno dei confini cognitivi del *discorso coloniale e identitario*, che attivamente agì a livello politico-istituzionale e nelle pratiche culturali che lo ispirano e da esso poi riprodotte.

Si esamineranno ora i filmati che hanno contribuito a creare o ridefinire il paradigma dell'alterità utile al fascismo per definire la propria identità;²⁵⁴ nell'usare i termini "creare" o "ridefinire" bisogna mantenere salda la consapevolezza foucaultiana che gli spazi discorsivi non indagano tanto sulle origini, ma sui confini e sulle fratture del discorso stesso. Per quanto riguarda il *discorso identitario-coloniale* è evidente che già prima del 1935 erano circolate immagini tendenti a definire l'alterità e quindi per converso l'identità: per questo si è fatta menzione alla ridefinizione; tuttavia il portato culturale del fascismo ha introdotto nuovi enunciati che hanno tracciato nuovi limiti allo spazio discorsivo. Sarà interessante ora analizzare le modalità visuali attraverso cui la relazione tra nuovo *noi* fascista e *alterità* prese forma nei filmati.

Nella produzione dal Reparto Luce Africa Orientale l'interesse etnografico non è quasi mai soggetto esclusivo dei filmati:²⁵⁵ se si escludono alcuni cinegiornali dedicati esclusivamente a quei tratti costruiti e definiti come caratteristici della cultura africana, l'esotismo è sempre elemento inserito nella cornice narrativa, utile rimarcare la località e la diversità dell'ambientazione, strumentale ad affermare una differenza e la necessità di un processo civilizzatore.

Uno dei *pattern* narrativo-visuali più usati nella costruzione dell'alterità è la differenza tra italiani e africani che si sostanzia in semplici ma efficaci immagini ripetute costantemente nei filmati. Nella gran parte dei cinegiornali esaminati emerge il confronto tra italiani ed etiopici: frequentemente si mostrano militari e operai italiani descritti come ordinati, virtuosi, infaticabilmente civilizzatori. Di contro l'africano in generale era mostrato come colui che incarnava i disvalori fascisti: pigro, indolente, primitivo, bonario, disordinato, staccato da una visione sociale organica che andasse oltre la sussistenza.²⁵⁶ L'africano nei filmati Luce subisce il processo di ritorno ad una condizione per certi versi pre-sociale, e i filmati lo descrivono costruendo quello che Fanon ha

²⁵⁴ Cfr. E. Said, *Orientalismo*, op. cit., p. 5.

²⁵⁵ Sul ruolo dell'etnografia nell'esperienza coloniale italiana cfr. G. Dore, *Amministrare l'esotico. Un caso di etnologia applicata nell'Africa Orientale Italiana (1936-1941)*, in *Quaderni storici*, vol. 37, n. 1 (2002), pp. 189-220.

²⁵⁶ Giornale Luce B0902, 17 giugno 1936, "La restituzione della libertà ai prigionieri di guerra di Harrar"; Giornale Luce B0971, 14 ottobre 1936, "L'opera assistenziale dell'Italia per l'infanzia di Addis Abeba"; Giornale Luce B0807, 2 gennaio 1936, "Visioni della città di Cheren".

chiamato «un complesso d'inferiorità» nei confronti dei dominatori.²⁵⁷ Questo complesso d'inferiorità emerge dalle trame di una narrazione in cui il soggetto coloniale del potere fascista viene creato ad uso e consumo dei dominatori e del loro pubblico metropolitano.

Gli africani nei filmati sono stati spogliati in tutti i sensi e la differenza tra essi e gli italiani si sostanzia, ad esempio, nei vestiti: ordinati e puliti quelli degli italiani; assenti, miseri e in rari casi pittoreschi quelli degli etiopici.²⁵⁸ Colpisce tuttavia il filmato B1040 in cui viene raccontato del viaggio di alcuni ras a Roma per ribadire la fedeltà al potere italiano, incarnato non a caso nel duce. I ras sono vestiti in eleganti abiti neri, quasi a voler trasmettere l'idea che il riconoscimento del potere fascista li ha portati a diventare più simili agli italiani anche nel vestiario.²⁵⁹ La nudità o gli abiti miseri lasciano il posto ai vestiti della festa indossati dai vari ras locali e dai capi militari quando questi sono ripresi mentre compiono l'atto di sottomissione agli italiani.²⁶⁰ In numerosi cinegiornali del 1936 e 1937 la sottomissione, l'inchino e il saluto fascista fatti dai nobili etiopici, sono concepiti come atti iniziatici del nuovo percorso che li inserirà nella gerarchia coloniale fascista.

L'esotismo che emerge dai filmati assume caratteristiche etnografiche nel momento in cui si descrivono scene di caccia ad animali come ippopotami o quando si evoca la presenza di coccodrilli, antilopi, serpenti e scimmie, oppure particolari popolazioni.²⁶¹ Ma anche la dimensione umana e sociale, oltre a quella geografica ed animale, è usata costantemente per creare delle differenze artificiali che avrebbero dovuto aiutare gli italiani a definire i propri caratteri ideali riversando nell'elemento africano i disvalori e i timori del fascismo. Le danze tribali e forsennate, spesso definite dalla voce fuori campo "fantasie" sono oggetto di numerose sequenze che costruiscono il senso di una gioia incontenibile nei confronti del nuovo dominio italiano, sentimento dirompente che sconfina nell'animalesco;²⁶² queste danze si opponevano al rigore e al controllo sensoriale che il fascismo poneva come caratteristica delle donne e degli uomini fascisti. Inol-

²⁵⁷ Cfr. F. Fanon, *Pelle nera, maschere bianche*, Tropea, Milano 1965, cit. in A. Loomba, *Colonialismo/Postcolonialismo*, Meltemi, Roma 2006, p. 39.

²⁵⁸ Giornale Luce B0888, 20 maggio 1936, "L'assistenza sanitaria italiana agli indigeni"; Giornale Luce B0811, 8 gennaio 1936, "Scene di caccia a Tecazzè"; Giornale Luce B0974, 14 ottobre 1936, "Il mercato di Addis Abeba".

²⁵⁹ Giornale Luce B1040, 3 febbraio 1937, "A Palazzo Venezia i capi abissini sottomessi: Ras Sejum Ras Chebeddè e Deggiac Mulughietà, rinnovano personalmente al Duce il giuramento di fedeltà già professato al Ministro delle Colonie e al Vicerè Maresciallo Graziani. Il Duce, prendendo atto dei sentimenti espressi e dei propositi manifestati si è degnato di gradire il dono di una spada d'onore e di uno scudo tempestato di pietre preziose".

²⁶⁰ Giornale Luce B1215, 8 dicembre 1937, "Un ricevimento offerto dalla comunità musulmana in onore del Governatore Ammiraglio De Feo"; Giornale Luce B0828, 5 febbraio 1936, "La vendita dei capi di bestiame da parte dei proprietari indigeni".

²⁶¹ Giornale Luce B0796, 11 dicembre 1935, "Visita a luoghi e genti somali"; Giornale Luce B0811, 8 gennaio 1936, "Scene di caccia a Tecazzè"; Giornale Luce B0848, 11 marzo 1936, "3.000 guerrieri della tribù dei Galla Azebò, famosi tagliatori di teste, hanno proclamato la guerra santa contro gli Amhara ed hanno chiesto di combattere con gli italiani"; Giornale Luce B1064, 24 marzo 1937, "Le terre dei Galla e Sidama".

²⁶² Giornale Luce B1209, 1 dicembre 1937, "La visita del vicerè Graziani nel nord d'Etiopia"; Giornale Luce B1229, 5 gennaio 1938, "Manifestazioni con la folta partecipazione della popolazione indigena"; Giornale Luce B1256, 23 febbraio 1938, "Il saluto della popolazione indigena a Graziani che ritorna in patria".

tre indirettamente si segnalava il pericolo della modernità negativa avversata dal fascismo, che liberalizzava i sensi e la corporalità a livello sociale: esempio di ciò era l'invasione dei balli come il "boogie-woogie" o della musica "swing", che esprimevano la costante tensione tra repressione e liberalizzazione presente nella cultura di massa italiana.²⁶³

Altra manifestazione sociale e culturale che segnava una differenza tra italiani ed africani era la rappresentazione legata ai vari culti presenti nell'impero: i riti legati alle due grandi religioni presenti in Etiopia e nel Corno, quella copta e quella musulmana - visto che nei filmati esaminati non si fa riferimento ad altre confessioni - sono oggetto di diversi filmati in cui emerge una narrazione che tende ancora una volta a connotare queste celebrazioni come figlie di culture arretrate rispetto all'afflato religioso che orienta le azioni italiane. Ad esempio nelle immagini della festa del Maskal - o festa del ritrovamento della Santa Croce - del 1935 le inquadrature indugiano sugli abiti sfarzosi dei notabili, su danze e canti religiosi; nel filmato realizzato un anno dopo sempre in occasione della festa del ritrovamento della Croce viene mostrato invece un rito più solenne e rigoroso nel quale la presenza delle autorità italiane conferisce ordine alla celebrazione e domina sull'elemento esotico.²⁶⁴ La presenza degli italiani garantirebbe sia ai copti che ai musulmani la libertà di culto, ma questa garanzia nei filmati emerge non tanto nel momento in cui la libertà viene mostrata, bensì nella costruzione della riconoscenza che il clero ed i fedeli copti e musulmani tributerebbero ai nuovi dominatori.²⁶⁵

Il fascismo, col beneplacito della stragrande maggioranza del clero italiano, con la guerra all'Etiopia aveva combattuto un popolo fortemente cristiano; i crimini commessi nei confronti del clero e dei credenti etiopici furono mascherati abilmente,²⁶⁶ e come già sottolineato le rappresentazioni visuali della religione copta tendevano alla sua degradazione ad un cristianesimo esotico, tribale, inferiore rispetto al cattolicesimo nato sulle radici dell'impero romano.²⁶⁷ Inoltre anche il clero copto è mostrato felice di essere parte integrante e subalterna dell'impero italiano: in un filmato del luglio 1936 la celebrazione della festa di san Michele è presieduta dall'Abuna Cirillo che avrebbe ringraziato gli italiani per aver portato pace e benessere. La sua gioia è anche quella del popolo che manifesta grande giubilo attraverso le immagini usuali delle danze tribali.²⁶⁸ Se la rappresentazione arcaica ed esotica descrive il cristianesimo copto, le immagini della

²⁶³ Cfr. S. Gundle, D. Forgacs, *Cultura di massa e società italiana 1936-1954*, Il Mulino, Bologna 2007, p. 127.

²⁶⁴ Giornale Luce B0765, 16 ottobre 1935, "La festa del Maskal alla fine della stagione delle piogge", Giornale Luce B0976, 21 ottobre 1936, "La celebrazione della festa del Maskal" e Giornale Luce B0977, 21 ottobre 1936, "Ultimo giorno delle feste del Maskal".

²⁶⁵ Giornale Luce B1215, 8 dicembre 1937, "Un ricevimento offerto dalla comunità musulmana in onore del Governatore Ammiraglio De Feo"; Giornale Luce B1265, 9 marzo 1938, "Capi e notabili musulmani ricevuti dal viceré d'Etiopia".

²⁶⁶ Si pensi alla strage di monaci nel santuario di Debre Libanos scaturita dopo il tentato omicidio al viceré Graziani nel febbraio 1937.

²⁶⁷ Giornale Luce B1120, 30 giugno 1937, "Festeggiamenti per la Pasqua copta"; sui rapporti tra cattolicesimo, colonialismo e religione copta Cfr. A. Giovagnoli, *Il Vaticano di fronte al colonialismo fascista*, in (a cura di) A. Del Boca, *Le guerre coloniali del fascismo*, op. cit., p. 122; L. Ceci, *Il papa non deve parlare. Chiesa, fascismo e guerra d'Etiopia*, op. cit., p. 127.

²⁶⁸ Giornale Luce B0915, 8 luglio 1936, "Grande rito religioso di rito copto"; Giornale Luce B1230, 5 gennaio 1938, "Manifestazioni di entusiasmo per il nuovo vescovo copto e per il nuovo viceré d'Etiopia".

della riconoscenza nei confronti del fascismo dominano i filmati sulle comunità musulmane, rientrando nella più ampia cornice della “politica islamica” del fascismo;²⁶⁹ per questo nei cinegiornali viene rimarcata la protezione che gli italiani garantirebbero a questa confessione descritta come oppressa dall'ex potere centrale etiopico.²⁷⁰

I vari panorami subiscono un progressivo inserimento nella rappresentazione italianizzata che “avvicina” il carattere esotico rendendolo funzionale alla definizione dell'identità fascista e della società coloniale italiana. L'esotico ha caratteristiche “no-strane” anche prima dell'azione bonificatrice italiana, ad esempio in un filmato il panorama della regione di Uondo viene descritto come simile a quello dell'Appennino umbro-marchigiano; in un altro si evoca la lavorazione dei cestini a Gimma che «per forma e tradizione ricordano stranamente quelli della produzione sarda».²⁷¹ Questo modo di italianizzare un territorio e gli spazi sociali, unitamente all'esaltazione delle risorse che sarebbero presenti in Etiopia, doveva rendere appetibile il progetto di colonizzazione demografica, limitando il mistero ed il rischio che l'Africa poteva incutere nei coloni.

La semplice presenza italiana migliora gli africani e le loro attività: i mercati trovano nuova linfa poiché gli italiani si impegnano a pagare il giusto e a mantenere l'ordine; da spiazzi polverosi - ripresi spesso in soggettiva con il focus posto sugli africani seduti in terra in mezzo ai prodotti - diventano ora mercati ordinati con banchi puliti e al coperto.²⁷² L'operosità italiana contrasta con l'indolenza con la quale vengono rappresentati gli africani,²⁷³ ed è utile al fine d'intraprendere il processo di civilizzazione dell'Africa e dei suoi abitanti. L'educazione scolastica impostata dal fascismo doveva insegnare ai nuovi africani ad essere i sudditi perfetti dell'impero, adatti in virtù della loro inferiorità patologica a svolgere mansioni subordinate e lavori manuali.²⁷⁴ Nei fil-

²⁶⁹ Cfr. R. De Felice, *Il fascismo e l'oriente*, Il mulino, Bologna 1988. Come notato da Hussein Ahmed, le politiche pro-musulmane del fascismo durante l'AOI intendevano sfruttare l'antagonismo tra musulmani e cristiani proprio per sconfiggere ultimi. Da parte loro musulmani avrebbero visto nel fascismo l'occasione che avrebbe potuto far terminare l'oppressione esercitata dall'élite cristiana. Nonostante le politiche pro-musulmane non si deve dimenticare l'importante ruolo svolto dalla resistenza musulmana anti-coloniale, ruolo spesso trascurato: questi movimenti d'opposizione presero vigore soprattutto dopo che ci si rese conto che le politiche amministrative e razziali dei coloni italiani non facevano alcuna distinzione tra cristiani e musulmani, cfr. H. Ahmed, *Italian colonial policy towards Islam in Ethiopia and the responses of Ethiopian muslims (1936-1941)*; in (a cura di) B. Carcangiu, T. Negash, *L'Africa orientale italiana nel dibattito storico contemporaneo*, Carocci, Roma 2007, p. 101.

²⁷⁰ Giornale Luce B1036, 3 febbraio 1937, “Celebrazione della fine del Ramadan alla presenza del governatore dell'Harraf Nasi”; Giornale Luce B1265, 9 marzo 1938, “Capi e notabili musulmani ricevuti dal viceré d'Etiopia”.

²⁷¹ Giornale Luce B1064, 24 marzo 1937, “Le terre dei Galla e Sidama”; Cronache dell'Impero CI004, 1937, “Galla e Sidamo - Gimma”.

²⁷² Giornale Luce B0828, 5 febbraio 1936, “La vendita dei capi di bestiame da parte dei proprietari indigeni”; Giornale Luce B0974, 14 ottobre 1936, “Il mercato di Addis Abeba”; Giornale Luce B1338, 13 luglio 1938, “I mercati”; Giornale Luce B1389, 12 ottobre 1939, “L'inaugurazione della I° mostra campionaria ad Amara e la celebrazione della Festa della frutta”.

²⁷³ Scrive Fanon «Quella demografia galoppante, quelle masse isteriche, quei visi da cui ogni umanità si è dileguata, [...], quella pigrizia sciornata sotto il sole, quel ritmo vegetale, tutto ciò fa parte del lessico coloniale», *I dannati della terra*, op. cit., Giornale Luce B0850, 18 marzo 1936, “Le attività dei legionari in Africa Orientale”.

²⁷⁴ Cfr. T. Negash, *Education policy and praxis in Eritrea*, in (a cura di) R. B. Ghiat, M. Fuller, *Italian Colonialism*, Palgrave Macmillan, New York 2005, pp. 111-112; R. Pankhurst, *Education in Ethiopia during the Italian Fascist occupation (1936-1941)*, in *International Journal of African Historical Studies*, vol. 5, n. 3 (1972).

mati questo processo di acquisizione di una disciplina trova spazio ad esempio quando si mostrano i saggi ginnici organizzati dalla “Gioventù etiopica del littorio” o in altre occasioni pubbliche in cui vengono mostrati l’ordine e la disciplina dei sudditi al cospetto delle autorità italiane;²⁷⁵ nel filmato sull’inaugurazione della “scuola indigena” di Gondar del febbraio 1937 colpisce, oltre alle immagini che mostrano un’adunata posticcia e una parata con poche decine di partecipanti, il fatto che gli alunni che sfilano davanti al governatore Pirzio Biroli siano inquadrati con il primo piano in obliquo dal basso verso l’alto, ad enfatizzarne la posa seria che richiama direttamente la strategia visuale con la quale spesso veniva rappresentato Mussolini.²⁷⁶

Quello educativo era un processo rappresentato in modo da non portare gli africani verso una possibile parità di status con gli italiani, ma che anzi avrebbe permesso il loro inserimento funzionale nella gerarchia imperiale nel quale avrebbero occupato il livello più basso: l’organizzazione del futuro impero fascista doveva essere mostrata come rispondente ai criteri di gerarchia: la cittadinanza italiana non si sarebbe estesa a tutti i cittadini dell’impero ma rimaneva prerogativa di chi aveva nei geni la “latinità” romana, quindi solo agli abitanti della penisola; i cittadini europei dell’impero fascista mantenevano la loro nazionalità ma con un livello inferiore rispetto ai civilizzatori; nell’ultimo grado della gerarchia imperiale c’erano gli africani, che «sarebbero continuati a rimanere sudditi», con una parziale distinzione tra libici, eritrei, ed etiopici con somali, con questi ultimi due popoli considerati inferiori rispetto a tutti gli altri.²⁷⁷ In termini più netti, come disse nel 1936 Giulio Cogni, l’uomo nuovo fascista era modello perfetto di razza chiamata a civilizzare poiché erede «della vera latinità che è solo romana e soltanto italiana».²⁷⁸ Di conseguenza l’educazione non elevava i soggetti coloniali, ma ne italianizzava le vite, costruendo in loro un’idea di società e civiltà in cui essi sarebbero dovuti rimanere subordinati.

L’italianizzazione è l’oggetto di un interessante documento del maggio 1939, in cui viene descritto un corso di formazione per ragazze hararine: il commento parla dell’impegno italiano per il progresso delle genti africane; per questo sarebbero state selezionate 26 ragazze mandate in provincia di Napoli ad apprendere i segreti dei lavori di sartoria. Le giovani sono vestite con abiti occidentali, bianchi, e sono descritte come sorridenti mentre ammirano il Golfo di Napoli o mentre corrono nei prati, ma sono anche dedite al lavoro nell’impianto tessile che le ospita; questo filmato mostra come l’Italia inserisca tutti i suoi sudditi, e a quelli più meritevoli da anche la possibilità di toccare con mano la patria.²⁷⁹ In un altro giornale emerge invece come si sia voluta rappresentare l’assimilazione dei valori e degli svaghi dell’Italia fascista da parte degli africani: si

²⁷⁵ Giornale Luce B0972, 14 ottobre 1936, “Saggio ginnico degli organizzati della gioventù etiopica del littorio”; Giornale Luce B0980, 28 ottobre 1936, “Visita dei ministri Lessona e Cobolli Gigli ad Addis Abeba, accolti dal viceré Graziani”; Giornale Luce B1231, 5 gennaio 1938, “Le grandi accoglienze di Addis Abeba per il nuovo Viceré”.

²⁷⁶ Giornale Luce B1044, 17 febbraio 1937, “L’inaugurazione della scuola indigena che affianca la residenza di Gondar presenziata dal governatore dell’Amhara Pirzio Biroli”.

²⁷⁷ R. Sertori Salis, *Imperi e colonizzatori*, 1941, pp. 330-331, citato da D. Rodogno, *Il nuovo ordine mediterraneo*, Bollati Boringhieri, Torino 2003, p. 91.

²⁷⁸ G. Cogni, *Razza*, articolo della rivista *Tevere* pubblicato il 18 luglio 1936, citato da F. Cassata in *La difesa della razza: politica, ideologia e immagine del razzismo fascista*, Einaudi, Torino 2008, p. 26.

²⁷⁹ Giornale Luce B1523, 31 maggio 1939, “Il corso di formazione di 26 giovani dell’Harar”.

parla di una corsa ciclistica e di altre prove sportive per soli africani. Dopo una serie di primi piani “etnografici” che mostrano le diverse tipologie umane che assistevano all’evento - dai tigrini ai galla, dai musulmani eritrei ai preti copti passando per africani in vestiti occidentali e ragazze in abiti tradizionali, quasi un’inventario dei prodotti che offriva l’impero - le scene mostrano i saluti fascisti e le inquadrature vanno poi ad una gara ciclistica in cui gli eritrei, «con l’entusiasmo dei neofiti, pedalavano sulle belle strade romane»; l’immagine finale, con un ciclista che saluta in maniera romana indossando una maglietta “Bianchi”, mostra come i valori, gli svaghi e il modo di vivere italiani sarebbero ormai acquisiti dagli africani.²⁸⁰ Se l’intento era mostrare universalismo valoriale e quindi la bontà dell’azione civilizzatrice, nei fatti la realtà rielaborata dal fascismo nei cinegiornali nasconde quella segregazione che si stava implementando in Etiopia.

La tensione tra universalismo e segregazione emerge così anche nei filmati dell’Istituto Luce: le politiche inclusive nelle rappresentazioni sono il frutto del mito civilizzatore fascista, ma è la razza italiana che impone diversi livelli di cittadinanza e quindi di segregazione.²⁸¹ La forza dei prodotti visuali sta proprio nel riuscire a mostrare queste contraddizioni e queste tensioni in un formato conciso che fa emergere al meglio la complessità del discorso coloniale e identitario rielaborato dal fascismo. L’alterità è inclusa nella società coloniale, e serve anche a rendere accattivanti i filmati, ma è controllata in modo da essere sempre lontana e mai assimilabile agli spazi e ai caratteri italiani, evitando i pericoli di confusione razziale e di genere che il fascismo temeva. La rappresentazione della società imperiale riflette così nelle terre africane l’ordine che il fascismo avrebbe voluto avere in patria.

Dal 1936 nei filmati iniziarono a trovare sempre più posto le immagini e i racconti di vita quotidiana vissuta in colonia; l’Italia d’oltremare era raccontata attraverso numerosi espedienti: le scene dell’arrivo della prima famiglia in colonia, il battesimo del primo bambino italiano nato in terra africana, le scuole e gli ospedali per gli italiani, i servizi presenti nella zona europea di Addis Abeba, le manifestazioni e le adunate per le varie ricorrenze del calendario fascista.²⁸² Ampio spazio viene dedicato al lato ludico e sportivo della nuova società coloniale. Si è già menzionato un filmato che ha trattato delle manifestazioni sportive riservate ai sudditi; gli italiani dispongono invece di nuovi stadi e maneggi, si svagano giocando a calcio, a tennis, alle bocce.²⁸³ L’attività sportiva o i passatempi sono mostrati come uno svago frivolo, segno tangibile non solo o non

²⁸⁰ Giornale Luce B1538, 28 giugno 1939, “Manifestazioni sportive nell’impero”.

²⁸¹ Cfr. A. Pes, *La costruzione dell’impero fascista. Politiche di regime per una società coloniale*, op. cit., pp. 9-10.

²⁸² Giornale Luce B1000, 2 dicembre 1936, “Il governatore presenzia la cerimonia del battesimo del primo bambino figlio di italiani nato dopo la conquista dell’Etiopia”; Giornale Luce B1016, 30 dicembre 1936, “L’arrivo del nuovo vescovo dell’Eritrea ricevuto dal Governatore Guzzoni”; Giornale Luce B1266, 9 marzo 1938, “Il Viceré visita l’ospedale Duca degli Abruzzi di Addis Abeba”; Giornale Luce B1390, 12 ottobre 1938, “L’inaugurazione dei corsi premilitari, alla presenza del viceré”; Giornale Luce B1458, 8 febbraio 1939, “La zona politica della nuova città”; Giornale Luce B1536, 28 giugno 1939, “Le scuole elementari”.

²⁸³ Giornale Luce B1002, 2 dicembre 1936, “La pratica degli sport del pattinaggio a rotelle e del tennis fra i residenti europei ad Harrar”; Giornale Luce B1035, 3 febbraio 1937, “Il Duca d’Ancona e il governatore Guzzoni inaugurano lo stadio militare”; Giornale Luce B1311, 25 maggio 1938, “Il tempo libero per la gioventù italiana”.

tanto di fascistizzazione bensì di europeizzazione dell'impero dove si diffondeva rapidamente anche la cultura di massa cinematografica grazie agli autocinema dell'Istituto Luce.²⁸⁴

La società coloniale, usando il mito della civilizzazione e quello dell'ordine sociale, era rappresentata come gerarchizzata e segregazionista; in questa rappresentazione un ruolo fondamentale ebbe la donna italiana che emigrava in colonia. Essa aveva l'importantissima funzione ordinatrice della società e dei comportamenti sessuali dei maschi italiani in quanto permetteva l'impiantarsi della famiglia e quindi garantiva una riproduzione ordinata tra italiani evitando la nascita dei meticci.²⁸⁵ La donna italiana presente nei filmati Luce permette la celebrazione del "Lavoro italiano", come nel filmato B1105,²⁸⁶ e le riprese di una manifestazione del 1938 in occasione della visita della duchessa Anna d'Aosta in Etiopia confermano che è la presenza femminile che permette la rappresentazione della società coloniale ordinata e gerarchica: le immagini indulgono sulle numerosissime italiane festanti, sulle sfilate dei balilla, su di un'ambientazione urbana e sociale che, grazie al piano regolatore segregazionista, permetteva una narrazione visuale e testuale completamente italianizzata. La donna italiana, mostrata nei canoni fascisti ma anche libera - ad esempio viaggia da sola per raggiungere il marito in Africa - è l'opposto della "black venus", la donna africana che incarnava la tentazione erotica costruita con le immagini della nudità, coi sorrisi intimiditi, con le scene degli italiani che le fotografavano. La donna africana tentava così lo spettatore e il colono, e il frutto dell'incontro sessuale con gli italiani incarnava il pericolo per cui il criterio razziale non avrebbe più ordinato la società coloniale; questo pericolo doveva però anche riflettere le ansie che il fascismo aveva nei confronti dei disvalori che venivano attribuiti alla donna occidentale libertina indolente, corrotta e amorale.²⁸⁷ L'esperienza coloniale e la sua rappresentazione permettevano così di mostrare una società rinnovata nei suoi uomini e nei valori che li ispiravano.

Tuttavia dai filmati emerge un'ulteriore tensione tra ordine gerarchico, conquista virile dell'Etiopia e la costruzione della sua fertilità che veniva traslata non solamente al panorama geografico ma anche a quello umano: nei filmati il fascino esotico ed erotico era riconducibile alla docilità quasi animalesca degli atteggiamenti delle donne africane ma soprattutto alla descrizione di una terra fertile e misteriosa conquistata dalla virilità fascista; il seme della rivoluzione fascista sarà impiantato nella fertile Africa che attendeva la bonifica fascista, la virilità prorompente del maschio fascista, soldato e colono, emerge con forza dai filmati del primo periodo della conquista per essere poi incanalata

²⁸⁴ Giornale Luce B1253, 16 febbraio 1938, "L'imbarco di tre autocinema dell'Istituto Nazionale Luce per l'Africa Orientale".

²⁸⁵ Cfr. C. Lombardi Diop, *Fascist women in colonial Africa*, in (a cura di) R. B. Ghat, M. Fuller, *Italian Colonialism*, op. cit., p. 150; interessante anche quanto l'autrice nota in merito alla possibilità di interpretare lo spazio coloniale, per le donne italiane, come quello di una maggiore mobilità sociale, di emancipazione e di liberazione sessuale, resi possibili proprio dalla modernità coloniale fascista.

²⁸⁶ Giornale Luce B1105, 2 giugno 1937, "Si celebra la Festa del Lavoro; arrivo della prima famiglia italiana".

²⁸⁷ Cfr. R. B. Ghat, *La cultura fascista*, op. cit., p. 134.

dalla presenza nelle immagini della donna italiana, argine ordinatore dei comportamenti sessuali devianti e regolatrice della società razzista.²⁸⁸

Il processo che descrive la conquista con uno sguardo cinematografico maschile mostra il campo coloniale come quello nel quale la modernità fascista può creare quelle distinzioni di genere e di razza che la modernità occidentale e la cultura di massa esogena al fascismo stavano erodendo;²⁸⁹ inoltre contribuisce a perpetuare l'immagine dell'Africa come *femmina fertile* nonché primitiva e accondiscendente all'invasione.²⁹⁰ L'accondiscendenza, creata non mostrando il nemico in armi, e la felicità degli africani nell'entrare a far parte dell'impero sono costanti nei cinegiornali, e lo stupore di fronte alla civilizzazione fascista spinge loro a sottomettersi in maniera entusiasta così da poter sperare in un futuro migliore da sudditi. Per questa ragione progressivamente scompariranno le immagini delle sottomissioni e della conquista militare, proprio poiché il modello di società imperiale fascista conquista, ordina e fa aderire l'*altro*, costruendone un'immagine funzionale non solamente alle rappresentazioni coloniali ma anche e soprattutto alle rappresentazioni identitarie.

Nonostante la narrazione ufficiale del fascismo abbia escluso dai filmati i costanti episodi di resistenza al dominio italiano che si verificarono durante gli anni dell'AOI, da alcuni cinegiornali si percepisce che l'aspetto bellico non fu escluso dalle cronache visive anche dell'ultimo periodo dell'impero,²⁹¹ anche in virtù del fatto che la struttura del RAO nacque e fu organizzata per seguire le azioni belliche e come si è in precedenza mostrato essa non abbia subito alcuna modifica strutturale fino alla fine del 1940, quando l'impero italiano iniziava a vacillare davanti al secondo conflitto mondiale.

La fine del mito

La fine dell'AOI fu un processo lento che coinvolse diversi fattori: il logoramento che la resistenza interna all'occupazione italiana provocava; le pressioni esterne in particolare della Gran Bretagna che dai suoi domini confinanti preparava neanche tanto in segreto un'offensiva all'Etiopia; lo scoppio della Seconda Guerra mondiale e la sua escalation su scala globale; le trattative che ufficialmente sottrassero le colonie all'Italia in una decolonizzazione non caratterizzata dagli scontri per l'indipendenza guidati dai popoli ex colonizzati piuttosto da decisioni prese in un consesso internazionale. Nicola Labanca, descrivendo gli ultimi anni di vita dell'impero, ha parlato a tal proposito di guerra rinviata - riferendosi alle tensioni interne e dei paesi confinanti durante l'AOI - poi di guerra che ritorna, in merito all'inizio nel luglio 1940 delle operazioni militari nel Corno che portarono, nel novembre 1941, la sconfitta in armi degli italiani.²⁹²

²⁸⁸ Cfr. R. B. Ghiat, *Envisioning modernity: desire and discipline in the italian fascist film*, op. cit., pp. 122-143.

²⁸⁹ Cfr. R. B. Ghiat, *La cultura fascista*, op. cit., p. 214.

²⁹⁰ Cfr. L. Polezzi, *L'Etiopia raccontata agli italiani*, op. cit., p. 296; cfr. S. Ponzanesi, *Beyond black venus: colonial sexual politics and contemporary visual practices*, in J. Andall, D. Duncan (a cura di) *Italian Colonialism. Legacy and memory*, op. cit., p. 176.

²⁹¹ Giornale Luce B1340, 20 luglio 1938, "Un reparto Luce AOI segue una colonna di soldati"; Giornale Luce B1437, gennaio 1939, AOI, "Il generale Cavallero consegna le medaglie al merito alle bande dell'Altipiano che hanno servito fedelmente l'impero".

²⁹² Cfr. N. Labanca, *Oltremare*, op. cit., pp. 197-211.

Nei cinegiornali si possono individuare due tendenze nel racconto della fine dell'esperienza coloniale italiana: la prima che racconta i rimpatri dei militari e degli operai che hanno contribuito alla conquista e all'edificazione dell'impero; la seconda che racconta invece le fasi della guerra e l'inizio delle rivendicazioni italiane nei confronti delle ex colonie. I filmati che parlavano dei rientri dei coloni italiani in patria esaltavano questi ultimi con tutti gli onori, dando addirittura l'impressione di una processione religiosa visto che venivano lanciati fiori mentre i reduci marciavano tra le ali della folla.²⁹³ I rimpatri sono rappresentati come il momento in cui esaltare l'operosità e l'eroismo italiano, nonché l'esperienza che ha fatto acquisire uno spirito fascista ancora più saldo: la guerra coloniale è stata lo scenario paludoso nel quale mostrare la bonifica umana che ha rinnovato l'identità nazionale, chi rientra è stato già proiettato nella dimensione imperiale, per questa ragione merita ogni tipo di celebrazione.²⁹⁴ In particolare un filmato è dedicato all'abbraccio che il duce avrebbe riservato al «condottiero vittorioso» Rodolfo Graziani, acclamato dalla folla che, secondo il commento parlato, gli mostrerebbe tutta la riconoscenza della nazione.²⁹⁵ I ritorni degli italiani dopo la vittoriosa conquista rievocano le narrazioni visuali e i *tòpoi* usati nei filmati sulle partenze: le adunate spontanee nei porti e le navi gremitte che riportano a casa i cittadini dell'impero; questi coi loro corpi abbronzati e con i loro cimeli portano un po' di quell'avventura in patria, permettendo anche una rielaborazione collettiva che sconfinerà nella nostalgia e nel mito dell'opera civilizzatrice.²⁹⁶

L'ultimo cinegiornale prodotto dal Reparto Africa Orientale riguarda la festa del Maskal del settembre 1940, trasmesso in patria nel dicembre 1940,²⁹⁷ quando ormai la guerra era divampata in Africa. Le prime vittorie italiane che consentirono una conquista temporanea del Somaliland britannico avevano lasciato il posto al palesarsi di una sconfitta che sarebbe maturata nei primi mesi del 1941.²⁹⁸ È interessante notare che il citato ultimo filmato non faccia alcun riferimento alla guerra contro le truppe alleate, ma riprenda dei pattern narrativi visuali tipici dei primi cinegiornali imperiali, enfatizzando l'aspetto esotico del rito religioso; colpisce anche la totale assenza e riferimenti al dominio italiano.

Sono pochi i filmati in cui si parla espressamente della guerra in Africa Orientale: vengono utilizzate le riprese aeree per descrivere le aree interessate dalla battaglia e in generale le truppe che difendono l'impero sono in prevalenza ascari o dubat. La guerra, più che nelle scene, si nasconde nella colonna sonora - più sonorizzata che sonora -

²⁹³ Giornale Luce B0981, 28 ottobre 1936, "Il ritorno dei legionari del III battaglione Monviso, reduci dall'Africa Orientale"; Giornale Luce B1008, 16 dicembre 1936, "Arrivo a Roma delle camicie nere della divisione '3 gennaio', reduci dall'Africa".

²⁹⁴ Giornale Luce B0978, 21 ottobre 1936, "Le accoglienze di Forlì ai Legionari dell'82° battaglione, reduci dall'Africa Orientale".

²⁹⁵ Giornale Luce B1263, 2 marzo 1938, "Le calorose accoglienze della popolazione romana al maresciallo Graziani".

²⁹⁶ Giornale Luce B0992, 18 novembre 1936, "Il ritorno dall'Africa delle camicie nere dei battaglioni 252 e 256 della divisione XXI aprile".

²⁹⁷ Giornale Luce C0103, 23 dicembre 1940, "Cerimonie per festeggiare la fine delle piogge".

²⁹⁸ Giornale Luce C0068, 23 agosto 1940, "Sulla Somalia britannica vittoriosamente conquistata dai nostri soldati"; sull'argomento *cfr.* B. M. Carcangiu, *Il Somaliland nell'Africa orientale italiana*, in (a cura di), B. M. Carcangiu, T. Negash, *L'Africa orientale italiana nel dibattito storico-contemporaneo*, op. cit., pp. 29-47.

che cerca di dare esplosività a delle sequenze che riprendono una guerriglia piuttosto che una battaglia campale.²⁹⁹ Rispetto alle battaglie del 1935-1936 si nota una maggiore presenza di scene di conflitto, con la difesa di alcune città o la conquista di alcuni villaggi; nel Giornale sulla difesa di Gondar del settembre 1941 si parla del nemico inglese ormai alle porte, e nonostante i 15 mesi di resistenza le truppe italiane starebbero difendendo strenuamente la città infliggendo sconfitte al nemico. Tuttavia, al di là di questa narrazione ricca di enfasi le immagini, sicuramente di repertorio, si concentrano solo sulle mura del vecchio castello di Gondar che si ritrovano in filmati degli anni precedenti,³⁰⁰ a conferma che dall'estate 1941 non era più operativo in Africa il Reparto Luce AO.

Un filmato intitolato “malvagità britanniche” datato genericamente “1941” vorrebbe, attraverso scene che mostrano un aereo colpito da proiettili inglesi, rievocare quel *fil rouge* di rivendicazioni e di vittimismo in cui l'Italia reclamerebbe dei diritti rispetto ad un ordine internazionale che glieli vorrebbe negare: dalla “vittoria mutilata”, passando per il “posto al sole” in Etiopia, si arriva a quelle rappresentazioni emergenti dai filmati - due per la precisione - in cui si preannuncia il ritorno nelle colonie. Il primo filmato, dal titolo “Ritourneremo! Il ritorno del velivolo che ha recato, un messaggio agli italiani dell'Africa Orientale” mostra le sequenze di un velivolo che lancia sulla popolazione dei volantini che preannunciano il ritorno in virtù dell'opera di civilizzazione svolta dagli italiani: l'aereo, strumento tecnologico oggetto nei filmati imperiali di un culto futurista, se nella realtà degli anni precedenti permise i bombardamenti con l'iprite, nelle rappresentazioni diviene il mezzo precursore del futuro che annuncerebbe agli africani il prosieguo della dominazione “romana”.³⁰¹ Certezza questa che si ritrova anche in un altro filmato che mostra il rimpatrio sommesso degli italiani dall'AOI: non ci sono folle ad attendere i rientranti, la nave è vuota, ma comunque il commento enfatizza che il rimpatrio dall'Africa è avvenuto «con la certezza di presto ritornarvi».³⁰²

La retorica del ritorno in virtù del lavoro civilizzatore svolto dagli italiani con sottintesa l'idea di un possesso di quelli che stavano diventando gli ex possedimenti iniziò quindi ad essere presente subito dopo la perdita *manu militari* delle colonie, e accompagnò anche le trattative attraverso cui l'Italia cercò di mantenere un ruolo egemonico nel Corno d'Africa e in Libia.³⁰³

I cinegiornali di questa fase diedero naturalmente un'importanza prevalente al Secondo conflitto mondiale, tuttavia dai rari filmati prodotti sull'argomento si intuisce

²⁹⁹ Giornale Luce C0076, 19 settembre 1940, “Con le nostre truppe in A.O.: sulla frontiera Sudanese”; Giornale Luce C0097, 2 dicembre 1940, “Oltre i confini del Kenia con i nostri dubat”; Giornale Luce C0106, 3 gennaio 1941, “Con le nostre truppe nelle linee avanzate del Kenia”.

³⁰⁰ Giornale Luce B0833, 12 febbraio 1936, “Gondar antica capitale etiopica”; Giornale Luce B1055, 10 marzo 1937, “Le nozze di Umberto Pirzio Biroli con Luisa Sambo”.

³⁰¹ Giornale Luce C0247, 16 maggio 1942, “Ritourneremo. Il ritorno del velivolo che ha recato, un messaggio agli italiani dell'Africa Orientale”.

³⁰² Giornale Luce C0261, 10 luglio 1942, “Rimpatrio dall'AOI”.

³⁰³ Recentemente Alessandro Pes ha indagato sulle modalità con le quali il discorso politico ufficiale abbia elaborato una retorica sull'azione da svolgere nelle ex colonie, cfr. A. Pes, *Coloni senza colonie. La Democrazia Cristiana e la decolonizzazione mancata*, in (a cura di) V. Deplano, A. Pes, *Quel che resta dell'impero. La cultura coloniale degli italiani*, op. cit., pp. 417-419. Sulla perdita delle colonie Cfr. N. Labanca, *Oltremare*, op. cit., p. 429; A. Del Boca, *Gli italiani in Africa Orientale. Nostalgia delle colonie*, Laterza, Roma-Bari 1984; P. Pastorelli, *Il ritorno dell'Italia nell'occidente. Racconto della politica estera italiana dal 15 settembre 1947 al 21 novembre 1949*, Led, Milano 2009.

come la retorica del ritorno per via dell'opera civilizzatrice svolta iniziasse ad essere diffusa già dal 1941/1942; si nota anche come la fine materiale dell'attività del RAO coincise con l'interesse via via minore che il fascismo e in generale l'Italia dimostrava verso le colonie. L'impero, sebbene mostrato come la cura ai mali che affliggevano la patria, in realtà non offrì le risposte che gli italiani si attendevano, anche per le aspettative elevate che il fascismo, anche attraverso i cinegiornali, creò.

Conclusioni

Il lavoro svolto ha cercato di rispondere in maniera esaustiva al quesito sul come la produzione dell'Istituto Luce, coi suoi cinegiornali imperiali, abbia rappresentato la conquista coloniale e l'Africa Orientale Italiana tra il 1935 e il 1942. Nel dipanarsi della ricerca le basi teoriche e di metodo hanno dialogato con l'indagine sulle strutture istituzionali che producevano le narrazioni visuali e testuali presenti nei cinegiornali. Nei primi capitoli la domanda di ricerca è stata scomposta ed esaminata nei suoi presupposti storiografici e metodologici, in modo da verificare la rilevanza del lavoro e se effettivamente esso avrebbe potuto riempire un vuoto negli studi sulla storia della cultura italiana durante il fascismo. Si è problematizzata e discussa l'origine del fenomeno fascista e l'effettiva presenza d'ideologie positive che orientavano la sua azione. Si è data rilevanza al ruolo peculiare all'aspetto "rivoluzionario" e palingenetico del fascismo,¹ alla sua estetica imbevuta di miti legati alla violenza, alla potenza e all'organicità dello Stato che sintetizzerebbe i destini individuali in un orizzonte collettivo più ampio e quasi escatologico. Quest'aspetto si ritrova in particolare nelle rappresentazioni emergenti dai documentari sulle grandi adunate del 1935 e 1936 in cui le immagini tentano di restituire l'afflato religioso, la liturgia dialogica tra Mussolini e gli italiani e la loro mobilitazione sempre pronta a sintonizzarsi sul volere del capo. L'organicità nazionale e l'unità verso un destino imperiale più grande emergono anche nei filmati che riprendevano le partenze verso il Corno d'Africa, in cui le navi trasportavano idealmente tutte le virtù che gli italiani avrebbero ritrovato grazie al processo di bonifica operato dal fascismo.²

Secondo Sthernell la violenza era concepita come il vero motore della storia, e una guerra internazionale era utile per mostrare agli italiani e al mondo intero che il fascismo poteva imporre il proprio ordine oltre qualsiasi limite imposto, ad esempio, dalla Società delle Nazioni. Da ciò presero spunto tutti i filmati anti-sanzionisti e quelli in cui si celebrava il connubio sincretico tra fascismo e italiani che, donando la loro fede, erano rappresentati come in totale e spirituale adesione al regime. Ma la violenza fascista, nella sua declinazione di potenza tecnologica, s'imponeva anche nei campi di battaglia etiopici dove, secondo i cinegiornali, si combatteva non contro un nemico in armi ma contro una natura difficile e contemporaneamente attendente di essere dominata e fecondata dalla virilità fascista.³

Nelle varie declinazioni storiche che il fenomeno fascista assunse, il concetto di patria e il nazionalismo giocarono un ruolo fondamentale: George Mosse sottolinea che il fascismo non è frutto esclusivo della Prima guerra mondiale, ma al contrario ha una lunga storia alle proprie spalle influenzata dalle specificità nazionali.⁴ In particolare nel caso italiano il mito di Roma fu cruciale nel discorso coloniale e identitario e nella co-

¹ Cfr. Z. Sthernell, op. cit., p. 20.

² Cfr. R. B. Ghiat, *La cultura fascista*, op. cit., p. 6.

³ Cfr. F. Caprotti, *The invisible war on nature: the Abyssinian war (1935–1936) in newsreels and documentaries in Fascist Italy*, op. cit.

⁴ Cfr. G. L. Mosse, *La nazionalizzazione delle masse. Simbolismo politico e movimenti di massa in Germania*, op. cit., p. 19 dell'introduzione all'edizione italiana.

struzione delle rappresentazioni della conquista dell’Etiopia.⁵ La rievocazione dell’impero romano che ricorre nei cinegiornali imperiali era tesa ad affermare una missione universalista, ma che era completamente italiana in quanto originata dagli eredi di quell’impero. Il riferimento alla stirpe italica e alla latinità dei propri geni permetteva di affermare una superiorità spirituale e allo stesso tempo biologica. Questa prese forma visuale nei filmati che mostravano la conquista agevole di un panorama geografico in cui era incastonato l’elemento umano africano; inoltre l’immaginazione della società coloniale effettuata nei cinegiornali, soprattutto in quelli dal 1937, vedeva una società sempre più divisa in scompartimenti, gerarchica, in cui i veri cittadini potevano essere solo quelli che avevano i geni italiani. Per questa ragione l’italianizzazione dell’Africa Orientale Italiana, ricercata nelle immagini attraverso le scene di vita quotidiana e degli svaghi per i coloni, nonché dalla presenza delle famiglie e delle donne italiane, erano dei tentativi per organizzare visualmente una società coloniale dove la purezza della razza fosse preservata. Le immagini esotiche-erotiche furono gradualmente relegate all’aspetto etnografico dei filmati che, sebbene sempre presente, trovò spazio soprattutto per rimarcare la differenza tra razza italiana e quella africana. La curiosità della cinepresa tese soddisfare la voglia di esotico del pubblico italiano, costruendo il dominio estetico sull’alterità africana che nei filmati è spesso degradata a manifestazioni tribali, alla nudità, all’animalizzazione.

L’impero nei cinegiornali era un prodotto per certi aspetti commerciale, creava desideri che la cinematografia del fascismo era chiamata a ordinare e controllare mobilitando gli italiani e dando a chi sedeva nelle poltrone dei cinema la possibilità di viaggiare nell’utopia fascista.⁶ Il fascismo, nella sua produzione filmica imperiale e nella fruizione della stessa, avrebbe voluto soddisfare in madrepatria il desiderio di mobilità degli spettatori tenendoli tuttavia immobili nei loro ruoli e nei loro spazi: ci avrebbe pensato il cinema ad abbattere le distanze, a creare una “grande Italia”, a soddisfare esteticamente i desideri di mobilità; inoltre in colonia esso era chiamato a disegnare spazi di fruizione e contenutistici sicuri e al riparo dalle tensioni causate da traiettorie razziali, sociali, di genere incontrollate.⁷ Queste traiettorie incontrollate di immagini e narrazioni potevano essere causate dal fatto che il mito della potenza che animò l’occupazione si trasfuse anche nella «conquista predatoria della sessualità interraziale».⁸ Il richiamo alla metafora sessuale nella descrizione della conquista coloniale era evidente, ma quando quest’unione si verificò in concreto il suo frutto fu la prova vivente di quello che veniva definito dal fascismo come un fallimento collettivo che vanificava tutte le immaginazioni d’ingegneria sociale basate sull’inferiorità biologica, morale e spirituale.⁹

⁵ Cfr. R. Visser, *Fascist doctrine and cult of the Romanità*, in *Journal of contemporary history*, v. 27, n. 1 (1992), pp. 5-18.

⁶ Sul concetto di utopia nell’ideologia fascista cfr. C. Burdett, *Italian Fascism and utopia*, in *History of the human sciences*, v. 16, n. 1 (2003), pp. 93-108.

⁷ Cfr. R. B. Ghat, *Italian fascism’s Empire cinema*, op. cit., pp. XVII - XXIII dell’introduzione.

⁸ Cfr. G. Barrera, *Sessualità e segregazione nelle terre dell’Impero*, in (a cura di) R. Bottoni, op. cit., p. 409; sempre dello stesso autore *Patrilinearity, race and identity*, in (a cura di) R. B. Ghat, M. Fuller, *Italian colonialism*, op. cit., p. 97.

⁹ Cfr. R. B. Ghat, *La cultura fascista*, op. cit., p. 215.

Il problema spinoso sollevato dalle unioni tra italiani e africane non venne nemmeno accennato nei cinegiornali in quanto esso negava la superiorità morale e razziale che il fascismo aveva posto come base del discorso coloniale: tuttavia le rappresentazioni della conquista emergenti dai filmati erano spesso richiamanti un metaforico incontro sessuale tra l'erotico africano e la virilità maschile italiana. Questa era costantemente ostentata nei corpi semi-nudi degli operai che lavoravano al sole, nel rigore e nel contegno che emergeva nei primi piani dei soldati, nei gesti decisi dei gerarchi e di Mussolini. Proprio la figura del duce è l'emblema di questa virilità; egli nei filmati è il vero conquistatore dell'impero in quanto incarna il potere che ordina le folle, il divo che le ammalia, il sacerdote che ne invoca la fede. Mussolini è ubiquo: sebbene non abbia mai messo piede nel Corno d'Africa il suo profilo svetta in bandiere e cartelloni issati a dominare il panorama etiopico, il suo nome è invocato dalle folle che salutano i partenti, la voce narrante descrive l'azione italiana come ispirata dal suo volere. Il mito di Mussolini è riprodotto nei cinegiornali imperiali in modo da mostrare come l'uomo nuovo fascista si sarebbe dovuto comportare nell'impero, e gli espedienti tecnico-artistici utilizzati nei filmati confermano quest'aspetto: i soldati e gli operai che nei cinegiornali lavorano a torso nudo e senza fatica richiamano direttamente le immagini del duce che trebbiava il grano nelle paludi pontine bonificate,¹⁰ e il processo d'inclusione dei bambini africani nelle truppe indigene vede spesso la cinepresa riprenderli dal basso verso l'alto, con la posa che enfatizza lo sguardo serio e il mento volitivo. La fascistizzazione visuale è così ispirata ai canoni estetici del duce che non fanno altro che riprodurre il mito.

I cinegiornali contribuiscono attivamente trasformare l'impresa coloniale in azione collettiva, impresa che diviene "nazionale" nel momento in cui viene mostrato come tutta l'Italia fosse unita nel perseguire il cammino verso l'impero: le navi stracariche di militari partenti accompagnati da folle oceaniche e la marcia lungo il fronte composta da migliaia di soldati e volontari sono alcuni degli espedienti che danno il senso dell'organicità e dell'unità della patria, e contribuiscono metaforicamente ad avvicinare l'oltremare al centro metropolitano, rendendolo orizzonte vicino e accessibile nel quale riversare sogni, virtù e speranze degli italiani. La battaglia militare è quasi del tutto assente, la guerra è negata nelle immagini ma celebrata nel commento; esaltando le vittorie militari si rimarcavano la forte identità e i valori che il fascismo avrebbe voluto infondere negli italiani, il culto della forza tecnologica era la prova tangibile di una superiorità civile e "razionale" da opporsi all'"irrazionalità" africana che fu costruita sottolineando alcuni stili di vita classificati come pittoreschi, nonché nelle immagini delle danze tribali e dei modi di produzione arcaici. La guerra intesa come confronto, come prova da vincere per corroborare virtù e miti in realtà fu mostrata come una semplice e addirittura serena imposizione di un ordine, di una volontà in cui lo strumento militare in ultima istanza non infligge danni ma domina orizzonti geografici e umani. La superiorità italiana è descritta come inarrivabile poiché insita nell'ordine e nei valori universali radicati nei geni italiani dei quali il fascismo si faceva portatore e rievocatore: il racconto della lotta in questi termini risulta superfluo in quanto è la semplice volontà italiana che conquista il

¹⁰ Giornale Luce B0707, 3 luglio 1935, "Mussolini si cimenta nella trebbiatura del grano", cfr. F. Caprotti, M. Kaïka, *Producing the ideal fascist landscape: nature, materiality and the cinematic representation of land reclamation in the Pontine Marshes*, op. cit.

territorio nel quale sono incastonati, come elementi passivi, gli africani. Il racconto di questa battaglia nei cinegiornali doveva essere epico, ma dall'indagine storiografica e archivistica sono emerse le reali difficoltà del RAO e dell'USPAO nel descrivere in termini mitici un'avanzata lenta e poco scenografica, anche per via di una resistenza etiopica che subito si organizzò per combattere la colonizzazione italiana. La maggioranza degli etiopici, a dispetto della loro rappresentazione emergente dai cinegiornali che li mostrava felici di diventare sudditi, era decisa a combattere i progetti coloniali italiani.¹¹

Dalle immagini dei cinegiornali il processo dell'incontro-scontro che caratterizza il rapporto coloniale è limitato ai minimi termini, e sebbene l'avanzata militare nei filmati era prova della forza fascista e della civiltà italiana che sottomette territori e persone, in realtà i cinegiornali mostrarono un processo quasi tutto interno al discorso retorico fascista, poco imperiale e molto nazionale. L'impero era un orizzonte *interno* al processo di ridefinizione identitario, più che una conquista esterna ai confini della patria. In questo senso si può percepire dai filmati la tensione costante tra le immagini e i commenti di un esotico "nostrano", nelle parole usate da Mario Isnenghi, e la creazione quasi forzosa di un'alterità distante dai caratteri italiani. L'avvicinamento o l'addomesticamento del panorama esotico rientra nella strategia di "italianizzare" lo spazio coloniale per renderlo accessibile e appetibile alle masse degli italiani; permette inoltre alle politiche demografiche e di colonizzazione agricola prospettate dal regime di trovare una eco visuale e fondatezza di presupposti. I territori descritti come fertili e invitanti, i paragoni fatti con alcune zone geografiche italiane, le riprese delle città che avevano un aspetto sempre più simile a quelle della patria sono alcuni degli espedienti che descrivono questo processo.

Ma la rappresentazione della colonia presenta anche un aspetto che si può definire repulsivo, di allontanamento dell'elemento africano dallo spazio imperiale e identitario italiano operato attraverso il processo di abiezione o animalizzazione dell'altro coloniale.¹² Questo processo nei cinegiornali mantiene sempre viva la tensione tra universalismo e segregazione, tensione che non viene risolta ma gestita a seconda della situazione che si voleva raccontare: la missione civilizzatrice includeva e forniva assistenza agli africani, elevandoli verso una situazione di vita migliore e dal canto loro essi erano mostrati come felici di sottomettersi in virtù della manifesta superiorità degli italiani, immagini queste auto-assolutorie davanti ad esempio alle accuse di aggressione mosse dalla Società delle Nazioni. Ma dai filmati emergeva anche il pericolo che il non mantenimento delle linee divisorie di genere e razza potesse creare disordini nella società coloniale, da ciò la necessità di perpetuare la distanza umana e sociale che avrebbe dovuto tenere ben separati i geni italiani da quelli africani. Legato a queste ragioni è il fatto che dai cinegiornali emerga come l'aspetto *igienico* fosse importantissimo, metafora della sporcizia africana che contrasta con l'ordine e la limpidezza degli italiani. Secondo i filmati agli africani viene prestata assistenza medica, per essi vengono costruiti nuovi ed igienici tuguri, essi ammirano gli italiani mentre si fanno una doccia e prendono subito esempio; anche l'incendio che distrugge Addis Abeba è per i cinegiornali purificatore,

¹¹ Cfr. B. Aregawi, *Revisiting resistance in Italian-occupied Ethiopia: The Patriots' Movement (1936-1941) and the redefinition of post-war Ethiopia*, op. cit., p. 90.

¹² Cfr. F. Fanon, *I dannati della terra*, op. cit., p. 6.

richiamando la necessità della violenza bonificatrice e igienica quale soluzione per costruire il nuovo ordine fascista.¹³ Da immagini come queste si deduce che l'azione fascista fosse descritta anche nei termini di un rimedio medicale al morbo di essere di una razza inferiore. Se da un lato gli italiani, in virtù della loro superiore civiltà, erano chiamati a prestare assistenza, dall'altro dovevano isolare il pericolo di un contagio che avrebbe intaccato il prestigio razziale, e per questa ragione l'elemento esotico perde i connotati di mistero affascinante per divenire o pronto ad essere italianizzato e quindi "addomesticato" e "curato" oppure, all'inverso, è caratterizzato dalla sporcizia, dalla malattia, dai pericoli e deve essere isolato. Era necessario mostrare questa polarizzazione, poiché un esotico affascinante o l'elevazione della dignità degli africani avrebbe intaccato la struttura sociale gerarchica che il fascismo voleva mostrare come ordinatrice dell'impero. Viene bilanciato così il processo civilizzatore ed educativo con le sequenze che enfatizzavano arretratezza, sporcizia, tribalismo, quasi che l'elevazione e l'inclusione dell'elemento africano non dovesse avvenire in pieno, ma si fermasse ad un livello che gli permetterebbe il riconoscimento della superiorità dei colonizzatori e all'italianizzazione degli stili di vita. Da queste considerazioni prendono spunto sia le sequenze sulle sottomissioni dei capi, sia quelle che descrivono la separazione fisica nei quartieri delle città, nelle scuole, nei cinema.

Il processo di abiezione culturale, la bonifica, la creazione di un esotico nostrano e l'italianizzazione dello spazio geografico e sociale sono alcuni degli strumenti cognitivi dell'alterità che emergono dallo studio dei cinegiornali e che all'interno di questi vengono creati con numerosi espedienti visuali e narrativi quali il commento, le sovraimpressioni, le musiche d'accompagnamento, il sonoro o il sonorizzato, le sequenze di immagini e la scelta delle inquadrature. Questi aspetti fanno parte di un "discorso tecnico" che i cinegiornali portano avanti per cercare di dominare la realtà d'oltremare: la cinepresa è onniscente e dominatrice nel momento in cui riprende i panorami in campo lunghissimo o attraverso le inquadrature aeree; enfatizza l'esoticità subordinata nelle soggettive e nei primi piani sui volti degli africani, la loro sottomissione nelle inquadrature oblique dall'alto verso il basso; non contiene la potenza e l'entusiasmo degli italiani nelle carrellate sulle adunate romane, enfatizza la superiorità nei particolari degli armamenti e degli aerei, la dinamicità italiana nelle inquadrature prese da sopra i camion. Il sonoro, o più spesso il sonorizzato, doveva sottolineare e rafforzare la percezione estetica della poderosa avanzata dei carri armati, il dominio dei cieli da parte dell'aereo, i colpi dei cannoni e delle mitragliatrici, le draghe in movimento, l'entusiasmo della folla davanti al duce, i rumori degli operai italiani al lavoro e le risate dei militari nei momenti di vita al campo. Anche la musica d'accompagnamento oscillava tra la marcia allegra e la sinfonia solenne nel rappresentare gli italiani, ma spesso lasciava il posto ai ritmi africani che caratterizzavano le immagini delle danze in onore degli italiani o i riti religiosi tradizionali copti. Il commento oscillava tra la fredda descrizione delle sequenze e dei panorami in esse ripresi e l'enfatizzazione della poderosa avanzata o delle grandi opere, mentre le immagini mostravano campi lunghi senza dinamicità o pochi ponteggi ai quali

¹³ Filippo Tommaso Marinetti, nel *Manifesto del futurismo* pubblicato nel 1909, descriveva la guerra come «unica igiene del mondo».

lavoravano stancamente gli operai. Questi elementi citati facevano parte di un “discorso tecnico-cinematografico”, ma tuttavia essi non furono perfettamente coordinati nei filmati. È proprio in questa non omogeneità, in questa multi-dimensionalità delle narrazioni visuali e sonore che la rappresentazione svela la complessità della costruzione di un’immagine unitaria dell’azione italiana e dei miti avrebbero definito la nuova identità collettiva.

Nei filmati è individuabile una sorta di negoziazione identitaria insita nel processo di «reification of identity».¹⁴ Servendosi di un’alterità artificialmente creata al fine di esaltare i valori italiani, i filmati cercarono di caricare gli africani dei disvalori che in realtà si sarebbero voluti combattere in patria. Nelle immagini dell’impresa coloniale e dell’elemento esotico si possono intravedere le ansie tutte interne all’Italia fascista di non controllare i processi di una società tradizionale che incontrava la società di massa, e che nel fascismo trovava l’acceleratore della disgregazione tradizionale nonostante il regime si autorappresentasse come l’argine ai mali della modernità. La colonia venne rappresentata come un palcoscenico nel quale rimanevano contemporaneamente in scena i benefici e le ansie del fascismo, la virilità ostentata e l’attrazione erotica insieme alla gerarchia sociale e al contegno sessuale, l’inclusione e la segregazione, gli svaghi “occidentali” come il cinema e gli sport e le adunate marziali.

Per queste ragioni per i filmati fu difficile definire un’immagine univoca dell’*altro* dal momento in cui fu difficile definire un’identità fascista univoca, aspetto questo che emerge chiaramente nella tensione tra civilizzazione/segregazione, ma anche nelle pratiche istituzionali esaminate che mostrano continui contrasti e critiche su come le rappresentazioni avrebbero dovuto prendere forma. Tra le istituzioni chiamate a contribuire alla rappresentazione cinegiornalistica dell’impero non ci fu sintonia istituzionale e nemmeno sui contenuti. Come evidenziato in precedenza, parte dei comandi militari avrebbe voluto filmati incentrati sull’azione bellica e addirittura sull’azione dei reparti chimici, in maniera fedele all’estrazione nazionalistica e al mito della potenza italiana. Dagli ambienti del Ministero della Stampa e della Propaganda, dicastero squisitamente fascista per compiti e prerogative, si sarebbe voluto rimarcare il carattere fascista dell’impresa anche attraverso una propaganda d’agitazione utile a contrastare la controffensiva informativa e culturale di Gran Bretagna e Francia;¹⁵ da questi ambienti e da quelli del Partito Nazionale Fascista si criticò l’Istituto Luce, reo di non esaltare a sufficienza le risorse dell’Etiopia e il carattere mitico dell’azione coloniale. Per contro il duce non voleva mostrare scene troppo cruente perché inseguiva un consenso pressoché unanime nella società italiana e probabilmente anche per non aggravare ulteriormente la posizione internazionale dell’Italia.

L’Istituto Luce, che nella sua azione aveva ben presente l’aspetto della diffusione commerciale dei suoi prodotti, privilegiò offrire dei filmati coerenti anche con l’aspetto legato al consumo di cultura che vedeva nel cinema un luogo di formazione identitaria nel contesto di un’esperienza sensoriale coinvolgente e di svago.¹⁶ Nonostante le critiche Paulucci di Calboli comprese che la narrazione doveva svilupparsi in maniera entu-

¹⁴ D. Duncan, *Italian identity and risks of contamination*, op. cit., p. 103.

¹⁵ Cfr. P. V. Cannistraro, *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*, op. cit. pp. 121-124.

¹⁶ Cfr. D. Forgacs, *L’industrializzazione della cultura italiana*, op. cit., p. 7.

siastica e suadente più che bellica e forzosamente enfatica. Ciò non significa che non si ripetano in maniera martellante alcuni concetti chiave come la conquista del territorio, la retorica del lavoro e della civilizzazione, ma questi sono presentati come appartenenti ad un ordine discorsivo che definisce l'impresa d'Etiopia nei cinegiornali come prova della missione storica che la civiltà italiana sarebbe chiamata a svolgere.

Nelle maglie delle dinamiche istituzionali che organizzarono il momento di produzione cinegiornalistico si sono evidenziate alcune delle traiettorie che poi hanno influenzato la costruzione delle rappresentazioni: queste traiettorie impresse alla narrazione provenivano da istituzioni diverse, in teoria ordinate gerarchicamente ma in pratica riflettenti i conflitti e le tensioni tra centro e periferia del sistema coloniale italiano nonché i rapporti tra le diverse anime che componevano l'universo simbolico e politico del fascismo.¹⁷ Nel caso dei filmati Luce sulla guerra d'Etiopia la relazione tra volontà politica e rappresentazione cinematografica non deve essere interpretata in maniera unidirezionale anzi, davanti ai tentativi di orientare la produzione operati dalle diverse istituzioni coinvolte, i cinegiornali restituirono un'immagine non deterministica rispetto al volere delle sopraccitate istituzioni: da un punto di vista teorico l'emergenza di queste discrepanze conferma la validità dell'analisi critica del discorso e del fatto che elementi discorsivi agirono nell'orientare la costruzione della percezione della realtà rielaborata dal potere fascista.

Da un punto di vista dell'analisi storico-istituzionale i cinegiornali non restituirono rappresentazioni *in toto* aderenti al volere dei comandi militari o degli ambienti del Ministero della Stampa e Propaganda per il fatto che Mussolini in persona disegnò una struttura che aveva come vertice ultimo lui stesso e il Comitato Interministeriale presieduto dal suo fedelissimo Paulucci di Calboli, che sovrintendeva al montaggio e quindi alla composizione finale del prodotto filmico. Altra importante ragione riguarda invece il fatto che dai cinegiornali sarebbe dovuta emergere tutta la tensione di aspettative, di sogni, di miti che accompagnarono il racconto sull'avventura coloniale fascista. Lo iato tra le vicende d'oltremare e loro rappresentazione, con i primi ripresi dal RAO in Africa e la seconda creata lontano dalla colonia, restituisce filmati che privilegiarono meno l'aspetto "coloniale" ma che invece molto avevano di "nazionale" nel senso di una narrazione filmica incentrata sull'Italia, sugli italiani, sui loro problemi che l'impero risolverà e sulla fiducia totale nei confronti di Mussolini e del fascismo.

Il rapporto che intercorse tra cinema e fascismo è stato ampiamente approfondito e studiato da diverse prospettive metodologiche a seconda che lo si analizzi da un punto di vista squisitamente storico-politico, da quello di un'analisi sulla produzione e sui contenuti dei filmati stessi, da quello dell'impatto che l'uso strumentale dell'arma cinematografica avrebbe potuto avere all'interno della *fabbrica del consenso* fascista.¹⁸ Il rapporto che intercorse tra vicende coloniali fasciste e loro rappresentazione nei film del regime negli ultimi anni è materia di valide ricerche che hanno contribuito a porre in luce una visione più ampia del ruolo del cinema imperiale all'interno della società italia-

¹⁷ Cfr. G. Mosse, *L'uomo e le masse nelle ideologie nazionaliste*, Laterza, Roma-Bari 2002.

¹⁸ Cfr. P. V. Cannistraro, *La fabbrica del consenso*, op. cit.; Gian Piero Brunetta, *Cinema italiano tra le due guerre*, op. cit.; Mino Argentieri, *L'occhio del regime, informazione e propaganda nel cinema del fascismo*, op. cit.; Vito Zagarrò, *Cinema e fascismo: film, modelli, immaginari*, Venezia, Marsilio 2004.

na.¹⁹ Tuttavia un aspetto ancora poco analizzato e che nel lavoro è stato oggetto di riflessione è stato quello della diffusione del cinema come strumento attivo d'imposizione d'immagini e fruizioni culturali quali costruttrici attive del dominio coloniale. A questo proposito ho definito "esperienza cinematografica" quell'insieme di teorizzazioni, fruizione e contenuti che descrivevano come il cinema globalmente inteso doveva essere usato quale consolidatore delle visioni della modernità coloniale. Rimarcare la potenza di questo mezzo come fecero i documenti ufficiali o la pubblicistica fascista permetteva di corroborare e veicolare le immaginazioni della società fascista che sarebbe dovuta emergere sia dalla fruizione differenziata che dai contenuti creati appositamente per le colonie e in particolare per gli africani. La cinematografia era vista come in grado di concretizzare le visioni mitiche del fascismo, ma era concepita anche come strumento che, se ben usato e adeguatamente censurato, poteva sollecitare a piacimento dei dominatori i sentimenti e i sensi "primitivi" degli africani, in quanto nella descrizione degli spettacoli ad essi destinati si faceva riferimento alla corporalità irrefrenabile delle reazioni che le stesse avrebbero provocato. Queste visioni sulla funzione del cinema in colonia si scontrarono con i vari problemi pratici che l'organizzazione dello stesso servizio ebbe; nonostante ciò la sua implementazione si basò sulla conquista e sull'immaginazione di una geografia fisica, sociale e culturale che il cinema avrebbe dovuto costantemente definire in colonia. Nell'oltremare la presenza della cinematografia doveva essere segno di un orizzonte che andava civilizzandosi e "occidentalizzandosi", di una società ordinata in cui la fruizione era subordinata a requisiti razziali, e avrebbe dovuto avere una funzione culturale ispiratrice, che avvicinava metaforicamente gli italiani alla patria e gli africani alla subordinazione al fascismo. Così come le immagini della colonia contribuivano ad avvicinare idealmente gli italiani alle tematiche imperiali, in egual misura le immagini dell'Italia proiettate in colonia dovevano essere sprone per gli italiani ivi residenti, rafforzando quelle distinzioni razziali e di genere che l'esperienza reale in colonia poteva illanguidire, e lo spazio cinematografico coloniale fisico e contenutistico fu concepito, più che disciplinato, in tal senso.

Nell'analisi sulla diffusione della cinematografia nell'impero è emerso il fatto che in concreto non furono create pellicole "ad hoc" per gli africani, e che le distinzioni razziali furono implementate nella fruizione nei cinema che avevano posti o sale distinti per italiani o per i neri. La tensione tra inclusione e segregazione emergeva anche in questi aspetti, insieme a numerose altre incoerenze che sono state evidenziate nell'analisi cinegiornalistica.

La rappresentazione dell'impero fascista che emerge dai cinegiornali se da un lato avrebbe voluto creare una narrazione coerente e coordinata all'immagine che il regime voleva offrire attraverso l'invasione iconografica,²⁰ dall'altro ha permesso di esaminare tutta una serie di tensioni istituzionali e culturali che trovarono posto nelle sequenze filmiche. Di conseguenza il mio lavoro ha cercato di svelare come, attraverso l'analisi discorsiva di un aspetto rilevante della cultura italiana negli anni del fascismo, non so-

¹⁹ Cfr. R. Ben Ghiat, *Italian fascist's empire cinema*, op. cit.; della stessa autrice *La cultura fascista*, op. cit.; J. Andall, D. Duncan (a cura di), *Italian Colonialism. Legacy and Memory*, op. cit.; F. Caprotti, *Scipio Africanus: film, internal colonization and empire*, in *Cultural geographies*, v. 16, (2009), pp. 381-401.

²⁰ Cfr. A. Mignemi, *Immagine coordinata per un impero. Etiopia 1935-1936*, op. cit.

lamente i contenuti ma anche le pratiche istituzionali che li originavano abbiano risentito di un discorso identitario che definiva i suoi confini nell'orientalismo coloniale. Questo aspetto è emerso sia nella ricostruzione storica, sia nell'analisi contenutistica. Il mio lavoro ha posto in luce non tanto le omogeneità e le concatenazioni tra volontà politica e immagini; piuttosto ha cercato di evidenziare le tensioni tra anime e narrazioni del fascismo e le difficoltà nell'offrire un immaginario coerente al variegato universo ideologico del regime attraverso strumenti figli della cultura di massa internazionale come il cinema.

La mia ricerca ha cercato di individuare categorie d'analisi utili allo studio delle costruzioni identitarie coloniali presenti nella cultura di massa che mi hanno permesso di scorgere non tanto una catena tra ideologia-cultura-rappresentazione, bensì uno spazio discorsivo nel quale le istituzioni chiamate a produrre immagini erano a propria volta interne ad un sistema epistemologico che attraverso esse si riproduceva. Le rappresentazioni filmiche coloniali, nella loro complessità, sono state esaminate in modo che non si addivenisse ad una sintesi, ma che al contrario la decostruzione degli immaginari si spingesse fino ad individuare gli elementi emergenti che addirittura contrastavano con la narrazione ufficiale che il fascismo voleva dare in merito al suo impero. Per questo si può parlare compiutamente di *molteplici immaginazioni imperiali* a volte incoerenti: è proprio in questa incoerenza e in queste tensioni che ho individuato quegli effetti integrativi e disintegrativi che la diffusione della cultura di massa avrebbe provocato nell'Italia tra le guerre mondiali;²¹ era questa incoerenza tra visione della modernità fascista e presenza di visioni della modernità esogene che spinse il fascismo a promuoversi come bonificatore degli italiani;²² il palcoscenico imperiale dava poi la possibilità di riversare sogni e desideri di mobilità, di benessere, di libertà sociale e sessuale che si affacciavano nell'orizzonte della cultura di massa italiana ma che il fascismo cercava di controllare e di reprimere.

Quello dell'impero fu uno spettacolo venduto compulsivamente attraverso i cinegiornali. Esso coinvolse gli italiani, li fece viaggiare ancorandoli ai cinema, mobilità i loro desideri controllando i loro corpi; offrì loro immagini di come l'azione fascista creasse una società gerarchica ma implicitamente mostrò anche i pericoli che questa mobilità fisica e culturale avrebbe potuto causare. Le immagini nello stesso tempo in cui definivano confini cognitivi permettevano anche l'immaginazione di cosa c'era oltre quei confini.

La rappresentazione dell'opera civilizzatrice e la retorica del lavoro furono rafforzate in maniera tale che crearono quell'immaginario resiliente alla decolonizzazione mancata che in breve scordò l'usurpazione e la violenza ai danni dei popoli africani in favore della maggiore necessità di terra e lavoro che accompagnò i racconti e i motivi delle conquiste coloniali italiane dal periodo liberale fino alle rivendicazioni repubblicane.²³ Le rappresentazioni dell'impero nei cinegiornali limitarono e in alcuni casi rimossero gli aspetti bellici, brutali, razziali propri dell'impresa coloniale fascista; ciò dal mio

²¹ Cfr. S. Gundle, D. Forgacs, *Cultura di massa e società italiana 1935-1946*, op. cit.

²² Cfr. R. B. Ghiat, *La cultura fascista*, op. cit.

²³ Cfr. A. Pes, *Coloni senza colonie. La Democrazia Cristiana e la decolonizzazione mancata*, in (a cura di) V. Deplano, A. Pes, *Quel che resta dell'impero. La cultura coloniale degli italiani*, op. cit.

punto di vista ha agevolato il processo sociale, politico e scientifico che ha relegato la stagione coloniale italiana a esperienza marginale nella storia contemporanea, contribuendo anche a connotarla come parte esclusiva della “parentesi” del fascismo nel dibattito pubblico immediatamente successivo.²⁴ I cinegiornali ci hanno lasciato in eredità delle immagini che si sono inserite nel processo di ridefinizione identitaria intrapreso durante il Ventennio, e che sono entrate a far parte del filtro culturale con il quale l’immaginario collettivo nazionale ha costruito l’alterità africana e, in maniera orientalista, l’identità italiana ben oltre i confini temporali e culturali del regime fascista.

²⁴ Mignemi parla a tal proposito di un «negazionismo sintetizzato dallo stereotipo degli italiani brava gente» che si afferma nel dopoguerra. A. Mignemi, *Corrispondenti con la macchina fotografica*, in P. Bertella Farnetti, A. Mignemi, A. Triulzi (a cura di) *L’Impero nel cassetto. L’Italia coloniale tra album privati e archivi pubblici*, op. cit., p. 168.

Fonti Archivistiche

L'elenco delle fonti archivistiche utilizzate in questo lavoro prevede che vengano indicati gli Archivi, i fondi, le buste e i fascicoli che conservano i documenti esaminati. Per alcuni casi particolari, come ad esempio il fondo "Presidenza del Consiglio dei Ministri" conservato all'Archivio Centrale di Stato, si è deciso di indicare il sottofascicolo per dare un riferimento più attinente ai documenti esaminati. Nell'elencare i documenti conservati all'Archivio Storico dell'Istituto Luce si è preso spunto dall'inventario predisposto da Patrizia Cacciani nel volume "Fonti d'archivio per la storia del Luce 1925 – 1945", curato da Marco Pizzo e Gabriele D'Autilia.

ARCHIVIO CENTRALE DELLO STATO - ACS

Fondo "Presidenza del Consiglio dei Ministri '31 – '33"

BUSTA 1558

Fascicolo 3/3-12 29000 1/4 "Istituto Luce"

Fondo "Presidenza del Consiglio dei Ministri '34 – '36"

BUSTA 1819

Fascicolo 1/7 n. 4973 "Adunate generali del popolo italiano in occasione della guerra in Abissinia".

BUSTA 2046

Fascicolo 17.1/3422 (sf. 34 "Situazione dei conti al 30 aprile 1936").

BUSTA 2083

Fascicoli dal 17/2 al 17/7 n. 6643 (sf. 7 "Proposte varie per l'impero").

BUSTA 2084

Fascicolo 17/7 n. 6643 (sf. 52 "Impero d'Etiopia - Reparto fotocinematografico nelle terre dell'impero. Convenzione Governo Generale AOI – Luce").

Fondo "Ministero della Cultura Popolare"

BUSTA 8

Fascicolo 29 "Varie"

Fascicolo 31 "Dino Alfieri".

BUSTA 9

Fascicolo 50 "Istituto Luce".

Fascicolo 60 "Bollettino operazioni in AO".

Fascicolo 71 "Ufficio Stampa AO".

BUSTA 47

Fascicolo 289 "telegrammi in partenza - AO".

BUSTA 48

Fascicolo 293 “Comunicati stampa sulle operazioni in AO”.

Fascicolo 296 “Reparto fotocinematografico Luce – f. generale”.

Fascicolo 300 “Censura stampa AO”.

Fascicolo 302 “Ufficio Stampa Somalia – f. generale”.

Fascicolo 305 “Ufficio Stampa AO – f. Generale”.

BUSTA 65

Fascicolo “Etiopia 1934”.

BUSTA 72

Fascicolo 478 “Africa Orientale Italiana: propaganda”.

Fascicolo 1710.1 “Africa Orientale Italiana - Propaganda”.

BUSTA 115

Fascicolo “Ufficio Stampa e Propaganda in AOI - Organizzazione attività”.

Fascicolo “Ufficio Stampa e Propaganda in AOI - Reparto fotocinematografico Luce”.

Fondo “Segreteria Particolare del Duce – Carteggio ordinario 1922-1945”

BUSTA 1071

Fascicolo “Giacomo Paulucci di Calboli”.

BUSTA 1251

Fascicolo 509.797/1 (f. 15881).

Fascicolo 509.797 / 2 “Luce. Oggetto Istituto Luce”.

Fondo “Segreteria Particolare del Duce – Carteggio riservato”

BUSTA 104 “Paulucci di Calboli Barone”.

**ARCHIVIO STORICO DIPLOMATICO DEL MINISTERO
DEGLI AFFARI ESTERI - MAE**

Fondo “Ministero dell’Africa Italiana - Etiopia”

BUSTA 181/10 - 883

Fascicolo “A.O.I. - Attività dell’Alto Commissariato A.O. Stampa e propaganda - Varie”.

Fondo “Affari politici”

BUSTA 28 “ETIOPIA - FONDO GUERRA”

Fascicolo “comunicati del Ministero Stampa e Propaganda sulle operazioni belliche”.

BUSTA 59 "ITALIA"

Fascicolo "Cinematografia – Direzione generale degli affari transoceanici del MAE".

Fondo "Archivio Eritrea 1880-1945"

BUSTA 1004

Fascicolo "Cinema Hamasien per indigeni".

BUSTA 1008

Fascicolo "commissione per lo spettacolo - cinematografi";

Fascicolo "Nucleo per l'Eritrea dell'Istituto Luce - Organizzazione generale - Personale - Materiale".

Fascicolo "1939 organizzazione generale e personale".

Fascicolo "Servizi fotocinematografici e fotografici singoli".

Fascicolo "Varie LUCE"

Fascicolo "diario cinematografico Asmara 1938"

Fascicolo "Case cinematografiche"

BUSTA 1012

Fascicolo "Comunicazioni della sezione Stampa e Propaganda all'Ufficio Stampa e Propaganda AOI".

BUSTA 1039

Fascicolo "autocinema sonori"

ARCHIVIO DI STATO DI FORLÌ (ASF)

Fondo "Giacomo Paulucci Di Calboli Barone – Istituto Nazionale Luce"

BUSTA 245

Fascicolo "corrispondenza Alfieri - Di Calboli".

BUSTA 247

Fascicolo "Presidente del Reparto foto-cinematografico LUCE per l'Africa Orientale. Settembre 1935".

Fascicolo "Giornali cinematografici".

Fascicolo "Interviste Paulucci di Calboli sul Luce",

Fascicolo "Regolamento dei servizi - Luce".

Fascicolo "Reparto cinematografico AO".

Fascicolo "Reparto Luce AO - Schema regolamento per il Reparto fotocinematografico Africa Orientale".

BUSTA 247ter.

"Catalogo soggetti cinematografici 1937".

"Catalogo soggetti cinematografici 1940".

BUSTA 250

Verbali Consiglio d'amministrazione Luce

BUSTA 250bis

"Indici Ordini di Servizio".

BUSTA 252

Fascicolo "Bilancio dell'esercizio 1935 XIV - Gestione speciale Reparto fotocinematografico AO. Situazione dei conti al 31 dicembre 1935 e relativi allegati".

ARCHIVIO STORICO DELL'ISTITUTO LUCE (ASL)

Fondo "Personale"

Fascicolo "Libri del personale 1934, 1935, 1936".

Fascicolo "Regolamento del personale - 1939".

Fondo "Scritture Sociali"

Fascicolo "Libri dei verbali del CdA".

Fondo "Direzione Tecnica"

Fascicolo "Testi originali dei cinegiornali".

Fondo "Produzione"

Fascicolo "Cataloghi cinematografici".

Filmografia

Documentari

1. “5 maggio XIV/ L’adunata / 9 maggio XIV / L’impero. Adunate generali del popolo italiano. 5 e 9 maggio XIV”.
2. “Il cammino degli eroi”.
3. “L’avanzata delle truppe italiane”
4. “Momenti dell’attività di guerra in A.O. di S.E. Alessandro Lessona ministro delle Colonie.
5. “L’atto di fede del popolo italiano”.
6. “Su un settore del fronte durante la battaglia dell’Amba Aradam”, 1936.

Cinegiornali

1. Giornale Luce B0360 “La grande festa del ritrovamento della Santa Croce si è svolta alla presenza dell’imperatore Hailè Selassie I°”.
2. Giornale Luce B0607 “Esercitazioni militari nel deserto”.
3. Giornale Luce B0628 “I volontari per l’Africa Orientale”.
4. Giornale Luce B0637 “L’imbarco dei volontari per l’Africa Orientale”.
5. Giornale Luce B0638 “La divisione Gavinana mobilitata per l’Africa Orientale”.
6. Giornale Luce B0640 “I mille avieri per l’Africa Orientale”.
7. Giornale Luce B0721 “Una giornata trascorsa con la Divisione Gran Sasso destinata all’Africa Orientale”.
8. Giornale Luce B0736 “La partenza di alcuni reparti delle Camicie Nere per l’Africa Orientale”.
9. Giornale Luce B0740 “La partenza dei volontari per l’Africa Orientale”.
10. Giornale Luce B0747 “L’imbarco sul piroscafo Liguria di 4000 militi delle divisioni 'Ventuno Aprile' e 'Ventotto Ottobre' per l’Africa Orientale”.
11. Giornale Luce B0750 “3000 radio-telegrafisti dell’VIII Genio in partenza per l’Africa orientale rendono omaggio alla tomba del Milite Ignoto”.
12. Giornale Luce B0752 “Lungo il canale di Suez con i soldati italiani in viaggio verso l’Eritrea. I figli di Mussolini e Galeazzo Ciano arrivano ad Asmara e visitano il campo di aviazione italiano. Ciano prende possesso del nuovo Ufficio Stampa e Propaganda dell’Africa Orientale”.
13. Giornale Luce B0757 “L’Alto Commissario De Bono e il ministro Ciano inaugurano la nuova strada Decameré-Nefasit”.
14. Giornale Luce B0759 “Vita quotidiana in un campo militare italiano in Africa Orientale”.
15. Giornale Luce B0760 “L’imbarco del 18° artiglieria e del Genio con il loro comandante, Duca di Bergamo, e gli ufficiali e i soldati della divisione Gran Sasso,

sulla motonave 'Saturnia' alla presenza del Principe di Piemonte e del Duca di Pi-
stoia”.

16. Giornale Luce B0761 “Adunata! Ottobre XIII. mentre l'ora solenne sta per scoc-
care nella storia della patria, venti milioni di italiani ascoltano la parola del duce”.
17. Giornale Luce B0762 “Le attività e le manifestazioni presso la sede del Comando
d'armata indigeno in Africa Orientale. Il generale Pirzio Biroli premia i soldati
più meritevoli. Esercitazioni di una Legione di Camicie Nere”.
18. Giornale Luce B0763 “Immagini del paesaggio africano e della vita quotidiana
dei soldati italiani e dei campi e delle esercitazioni militari in Eritrea”.
19. Giornale Luce B0765 “La festa del Maskal alla fine della stagione delle piogge”.
20. Giornale Luce B0767 “Le attività portuali a Massaua”.
21. Giornale Luce B0772 “Il rientro in accampamento dei reparti della 152° Legione
dopo una giornata di esercitazioni”.
22. Giornale Luce B0774 “La produzione di un panificio in Africa per il rifornimento
delle truppe italiane in prima linea”;
23. Giornale Luce B0776 “Il personale della legazione italiana lascia Addis Abeba”.
24. Giornale Luce B0776 “Nel giardino del palazzo del Governo di Asmara, il gene-
rale Redini premia gli indigeni reduci della guerra di Adua nel '96, mutilati dagli
abissini”.
25. Giornale Luce B0777 “Una squadriglia di trimotori in ricognizione precede l'a-
vanzata della Divisione Gran Sasso verso Adi Qualà. Il Duca di Bergamo al co-
mando delle truppe”.
26. Giornale Luce B0778 “Al Forte di Adigrat il generale Santini dà il benvenuto al
Maresciallo Badoglio e al Sottosegretario alle colonie, on. Lessona. Incontro con
Hailé Selassié Gugsà, nominato Ras del Tigray per la sua totale sottomissione”.
27. Giornale Luce B0779 “Le bellezze di Axum, antica capitale etiopica”.
28. Giornale Luce B0781 “Il comandante Teruzzi della divisione 1° febbraio con
3.000 legionari si imbarcano per l'Africa Orientale”.
29. Giornale Luce B0781, “La piana di Adigrat ed il suo forte. Immagini della vita
quotidiana nei campi di ascari e dei legionari italiani”.
30. Giornale Luce B0783 “Manifestazioni di consenso nel Tigray, separatosi dagli
scioani, dopo l'occupazione da parte degli italiani”.
31. Giornale Luce B0785 “Manifestazione fascista di protesta a Roma contro i san-
zionisti”.
32. Giornale Luce B0788 “Manifestazioni del disaccordo fascista contro i sanziona-
menti esteri”.
33. Giornale Luce B0789 “Il servizio aereo di collegamento tra l'Eritrea e la Somalia
si è inaugurato con la partenza del trimotore 'Ala Littoria' carico di 87 chili di po-
sta”.
34. Giornale Luce B0791 “Panorami intorno a Macallé riconquistata”.
35. Giornale Luce B0794 “Visita di De Bono e Ciano ad alcuni luoghi dell'Africa
Orientale Italiana, prima della partenza di De Bono alla volta dell'Italia”.

36. Giornale Luce B0795 “Nel 20° giorno dell'applicazione delle sanzioni, la Camera fascista si è riunita e i membri dell'assemblea hanno donato le loro medagliette parlamentari”.
37. Giornale Luce B0796 “Visita a luoghi e genti somali”. Giornale Luce B0810, 2 gennaio 1936, “Le truppe italiane sul fronte somalo”.
38. Giornale Luce B0798 “Gli Italiani ricordino. I Sanzionisti sappiano. Come reagisce la popolazione alle inique sanzioni”.
39. Giornale Luce B0800 “Il santuario di Heder Sion ad Axum”.
40. Giornale Luce B0802 “La resistenza dell'Italia alle inique sanzioni”.
41. Giornale Luce B0803 “Consegna di medaglie al valor militare per la squadriglia aerea “Disperata”.
42. Giornale Luce B0804 “L'arrivo del maresciallo Badoglio a Massaua e il suo trasferimento successivo ad Asmara”.
43. Giornale Luce B0804 “Torre dei Passeri. La giornata della Fede”.
44. Giornale Luce B0805 “I lavori di costruzione di un'aviorimessa a Decameré”.
45. Giornale Luce B0805 “Il rito della Fede a Milano e Forlì”.
46. Giornale Luce B0806 “Ariano Irpino. La giornata della Fede”.
47. Giornale Luce B0807, 2 gennaio 1936, “Visioni della città di Cheren”.
48. Giornale Luce B0809 “Il maresciallo Badoglio visita le truppe italiane sul fronte eritreo”.
49. Giornale Luce B0811 “Scene di caccia a Tecazzè”.
50. Giornale Luce B0812 “La consegna dei pacchi natalizi ai figli dei richiamati in Africa Orientale”.
51. Giornale Luce B0814 “Un accampamento di Spahis, i cavalieri del deserto”.
52. Giornale Luce B0815 “Il nuovo accampamento dei Reali Carabinieri di Massaua”.
53. Giornale Luce B0816 “Visita del maresciallo Badoglio alla base aerea di Axum”.
54. Giornale Luce B0820 “Il velivolo guidato dal sottotenente Vittorio Mussolini di ritorno da una rischiosa ricognizione”.
55. Giornale Luce B0822 “La visita del sottosegretario generale Valle sul fronte eritreo”.
56. Giornale Luce B0823 “Vita dei soldati italiani impegnati al fronte”.
57. Giornale Luce B0825 “Operazioni delle truppe italiane contro le postazioni nemiche”.
58. Giornale Luce B0828 “La vendita dei capi di bestiame da parte dei proprietari indigeni”.
59. Giornale Luce B0829 “Le operazioni militari delle truppe italiane sul fronte eritreo”.
60. Giornale Luce B0832 “Visita ad una zona al confine fra l'Abissinia e il Sudan”.
61. Giornale Luce B0833 “Gondar antica capitale etiopica”.
62. Giornale Luce B0835 “La battaglia per la conquista del massiccio dell'Amba Aradam sul fronte eritreo”.
63. Giornale Luce B0836 “La visita della stampa estera sul fronte eritreo”.

64. Giornale Luce B0837 “La battaglia per la conquista del massiccio dell'Amba Aradam”.
65. Giornale Luce B0844 “Cile, Valparaiso: I volontari della colonia italiana in partenza per l'Africa Orientale”.
66. Giornale Luce B0845 “Il bottino di guerra conquistato dalle truppe italiane nella battaglia per l'Amba Aradam”.
67. Giornale Luce B0845, “L'avanzata delle truppe italiane e dei Dubat sul fronte somalo”.
68. Giornale Luce B0846 “Visita del Maresciallo Badoglio a Macallé”.
69. Giornale Luce B0846, “Le attività di un centro di sussistenza del fronte somalo”.
70. Giornale Luce B0847 “Sull'Amba Aradam dopo la conquista e la messa in fuga del Ras Mulughietà con i resti della sua armata di 80.000 uomini. L'arresto di un medico polacco e di un giornalista suo assistente”.
71. Giornale Luce B0848, “3.000 guerrieri della tribù dei Galla Azebò, famosi taglia-tori di teste, hanno proclamato la guerra santa contro gli Amhara ed hanno chie-sto di combattere con gli italiani”.
72. Giornale Luce B0849 “Sul fronte del Tembien”.
73. Giornale Luce B0850 “Le attività dei legionari in Africa Orientale”.
74. Giornale Luce B0851 “Sul fronte somalo, il generale Graziani passa in rivista le legioni di mutilati e gli italiani residenti all'estero, presenziando alla sfilata dei reparti”.
75. Giornale Luce B0852 “Dopo la vittoria dell'Endertà, il Duca di Spoleto, in visita al maresciallo Badoglio al Comando Superiore, esamina le armi del nemico rastrellate sull'Amba Aradam”.
76. Giornale Luce B0854 “Le attività dell'esercito italiano sul fronte africano”.
77. Giornale Luce B0855 “L'addestramento degli indigeni e il loro inquadramento nei reparti italiani”.
78. Giornale Luce B0856 “Alcune conseguenze dell'occupazione italiana: gli agricol-tori indigeni adoperano i 100 aratri donati da Mussolini, mentre altri, insieme ai legionari, pressano e imballano la paglia per i servizi di sussistenza”.
79. Giornale Luce B0857 “I lavori di spianamento del terreno nell'aeroporto di Ma-callé e il Comando militare dove viene preparato il piano di attacco aereo e con i carri armati verso le zone interne”.
80. Giornale Luce B0858 “La vita nei villaggi indigeni dopo l'occupazione italiana”.
81. Giornale Luce B0871 “Lavori ferroviari e costruzione di infrastrutture da parte del Genio sulle coste eritree e nell'entroterra per risolvere il problema dei traspor-ti”.
82. Giornale Luce B0878 “Immagini di Quoram dove è avvenuta un'imponente rac-colta di armi, munizioni e materiali vari, di provenienza sanzionista dopo la scon-fitta dei nemici al Lago Ascianghi”.
83. Giornale Luce B0882 “Seguendo la marcia di una colonna nell'Ogaden dove le truppe del generale Graziani hanno avanzato di vittoria in vittoria fino alla con-quista di Harrar”.

84. Giornale Luce B0886 "In marcia con la colonna del Generale Gallina che da Desié punta verso Addis Abeba".
85. Giornale Luce B0888 "L'assistenza sanitaria italiana agli indigeni".
86. Giornale Luce B0889 "Quando Addis Abeba non era ancora italiana, durante il saccheggio ordinato da Leone di Giuda, dal capo della polizia e dal direttore della municipalità".
87. Giornale Luce B0891 "L'occupazione di Addis Abeba da parte delle truppe italiane".
88. Giornale Luce B0892 "La ripresa della vita ad Addis Abeba dopo l'occupazione italiana".
89. Giornale Luce B0893 "L'occupazione di Addis Abeba da parte delle colonne militari italiane, dopo 4 giorni di saccheggio della città. Badoglio passa in rivista le truppe italiane".
90. Giornale Luce B0897 "Il congiungimento delle truppe italiane del fronte nord e di quello sud".
91. Giornale Luce B0900 "Le celebrazioni del 24 maggio ad Addis Abeba".
92. Giornale Luce B0902 "La restituzione della libertà ai prigionieri di guerra di Harar".
93. Giornale Luce B0910 "La visita del Vicerè Graziani al Ghebè imperiale".
94. Giornale Luce B0912 "Attività di potenziamento in alcune zone dell'impero".
95. Giornale Luce B0915 "Grande rito religioso di rito copto".
96. Giornale Luce B0924 "Il Viceré Graziani passa in rassegna il Gruppo Battaglioni Nazionali".
97. Giornale Luce B0944 "Visita alla stazione radio di Addis Abeba".
98. Giornale Luce B0955 "La costruzione di un ponte ferroviario sul fiume Basca da parte del Genio Ferrovieri Italiano".
99. Giornale Luce B0961 "Il Governatore dell'Eritrea, Guzzoni, inaugura la sede del 'Corriere dell'Impero' e passa in rivista i Figli della lupa, i Balilla, gli Avanguardisti eritrei, allievi indigeni della Scuola Vittorio Emanuele III di Asmara".
100. Giornale Luce B0971 "L'opera assistenziale dell'Italia per l'infanzia di Addis Abeba".
101. Giornale Luce B0972 "Saggio ginnico degli organizzati della gioventù etiopica del littorio".
102. Giornale Luce B0974, 14 ottobre 1936, "Il mercato di Addis Abeba".
103. Giornale Luce B0975 "Il vicerè presenzia l'apertura delle feste del Maskal, alla fine della stagione delle piogge".
104. Giornale Luce B0976 "La celebrazione della festa del Maskal".
105. Giornale Luce B0977 "Ultimo giorno delle feste del Maskal".
106. Giornale Luce B0978 "Le accoglienze di Forlì ai Legionari dell'82° battaglione, reduci dall'Africa Orientale".
107. Giornale Luce B0980 "Visita dei ministri Lessona e Cobolli Gigli ad Addis Abeba, accolti dal viceré Graziani".
108. Giornale Luce B0981 "Il ritorno dei legionari del III battaglione Monviso, reduci dall'Africa Orientale".

109. Giornale Luce B0983 “Opere del regime fascista ad Addis Abeba”.
110. Giornale Luce B0990 “Mussolini passa in rassegna 1000 'operai-soldati' in partenza per l'Africa Orientale”.
111. Giornale Luce B0992 “Il ritorno dall'Africa delle camicie nere dei battaglioni 252 e 256 della divisione XXI aprile”.
112. Giornale Luce B0994 “L'annuale della marcia su Roma celebrato ad Asmara”.
113. Giornale Luce B0998 “Manifestazioni a Mogadiscio per l'annuale della marcia su Roma”.
114. Giornale Luce B1000 “Il governatore presenzia la cerimonia del battesimo del primo bambino figlio di italiani nato dopo la conquista dell’Etiopia”.
115. Giornale Luce B1002 “La pratica degli sport del pattinaggio a rotelle e del tennis fra i residenti europei ad Harrar”.
116. Giornale Luce B1005, “Il Viceré posa la prima pietra della casa del fascio ed inaugura il nuovo campo sportivo di Addis Abeba”.
117. Giornale Luce B1008, 16 dicembre 1936, “Arrivo a Roma delle camicie nere della divisione '3 gennaio', reduci dall’Africa”.
118. Giornale Luce B1016 “*L’arrivo* del nuovo vescovo dell'Eritrea ricevuto dal Governatore Guzzoni”.
119. Giornale Luce B1033 “Il Duca d'Ancona e il viceré inaugurano la Corte d'Appello di Addis Abeba”.
120. Giornale Luce B1035 “Il Duca d'Ancona e il governatore Guzzoni inaugurano lo stadio militare”.
121. Giornale Luce B1035 “Il Duca d'Ancona e il governatore Guzzoni inaugurano lo stadio militare”.
122. Giornale Luce B1036 “Celebrazione della fine del Ramadan alla presenza del governatore dell'Harrar Nasi”.
123. Giornale Luce B1040 “A Palazzo Venezia i capi abissini sottomessi: Ras Sejum Ras Chebbedè e Deggiac Mulughietà, rinnovano personalmente al Duce il giuramento di fedeltà già professato al Ministro delle Colonie e al Vicerè Maresciallo Graziani. Il Duce, prendendo atto dei sentimenti espressi e dei propositi manifestati si è degnato di gradire il dono di una spada d'onore e di uno scudo tempestato di pietre preziose”.
124. Giornale Luce B1044 “L’inaugurazione della scuola indigena che affianca la residenza di Gondar presenziata dal governatore dell'Amhara Pirzio Biroli”.
125. Giornale Luce B1049 “La cerimonia d'inaugurazione della mostra dei prodotti italiani”.
126. Giornale Luce B1055 “Le nozze di Umberto Pirzio Biroli con Luisa Sambo”.
127. Giornale Luce B1056 “Una rustica fabbrica di mattoni”.
128. Giornale Luce B1064 “Le terre dei Galla e Sidama”.
129. Giornale Luce B1075 “Le arterie fondamentali dell’Africa”.
130. Giornale Luce B1103 “Annuale della fondazione dell’impero”.
131. Giornale Luce B1105 “Si celebra la Festa del Lavoro; arrivo della prima famiglia italiana”.
132. Giornale Luce B1112 “Si festeggia l'annuale della fondazione dell’impero”.

133. Giornale Luce B1119 “L'inaugurazione della strada che conduce da Uolchefit a Debivar”.
134. Giornale Luce B1120 “Festeggiamenti per la Pasqua copta”.
135. Giornale Luce B1138 “Costruzioni pubbliche e private”.
136. Giornale Luce B1209 “La visita del Vicerè Graziani nel nord d’Etiopia”.
137. Giornale Luce B1212 “Cerimonia d'inaugurazione di alcune opere pubbliche nell'anniversario della marcia su Roma”.
138. Giornale Luce B1215 “L'inizio dei lavori di costruzione di due nuovi villaggi operai alla presenza del Governatore dell'Eritrea De Feo”.
139. Giornale Luce B1215 “Un ricevimento offerto dalla comunità musulmana in onore del Governatore Ammiraglio De Feo”.
140. Giornale Luce B1229 “Manifestazioni con la folta partecipazione della popolazione indigena”.
141. Giornale Luce B1230 “Manifestazioni di entusiasmo per il nuovo vescovo copto e per il nuovo vicerè d’Etiopia”.
142. Giornale Luce B1231 “Le grandi accoglienze di Addis Abeba per il nuovo Vicerè”.
143. Giornale Luce B1238 “L'imbarco degli agricoltori destinati a coltivare le terre d’Etiopia”.
144. Giornale Luce B1239 “Vita balneare sulle spiagge di Mogadiscio”.
145. Giornale Luce B1251 “L'attività agricola nei villaggi nei pressi di Dire Dawa”.
146. Giornale Luce B1253 “L'imbarco di tre autocinema dell'Istituto Nazionale Luce per l'Africa Orientale”.
147. Giornale Luce B1253 “L'inaugurazione della Casa Littoria”.
148. Giornale Luce B1256 “Il saluto della popolazione indigena a Graziani che ritorna in patria”.
149. Giornale Luce B1263 “Le calorose accoglienze della popolazione romana al maresciallo Graziani”.
150. Giornale Luce B1265 “Capi e notabili musulmani ricevuti dal viceré d’Etiopia”.
151. Giornale Luce B1266 “Il Viceré visita l'ospedale Duca degli Abruzzi di Addis Abeba”.
152. Giornale Luce B1270 “Sei moderni pullman presentati al sottosegretario per l'Africa Italiana Generale Teruzzi”.
153. Giornale Luce B1279 “L'inaugurazione dell'ospedale da campo della 606° Brigata Pusteria ad Ambò”.
154. Giornale Luce B1309 “L'annuale dell’Impero”.
155. Giornale Luce B1311 “Il tempo libero per la gioventù italiana”.
156. Giornale Luce B1326 “La galleria a passo Mussolini”.
157. Giornale Luce B1338, “I mercati”.
158. Giornale Luce B1340 “Un reparto Luce AOI segue una colonna di soldati”.
159. Giornale Luce B1349 “La mostra dei prodotti dell’impero”.
160. Giornale Luce B1376 “Il potenziamento agricolo delle terre in Africa da parte degli italiani”.

161. Giornale Luce B1389 “L'inaugurazione della I° mostra campionaria ad Amara e la celebrazione della Festa della frutta”.
162. Giornale Luce B1390 “L'inaugurazione dei corsi premilitari, alla presenza del viceré”.
163. Giornale Luce B1412 “Alcune opere pubbliche vengono inaugurate ad Addis Abeba nell'annuale della marcia su Roma”.
164. Giornale Luce B1437 “Il generale Cavallero consegna le medaglie al merito alle bande dell'Altipiano che hanno servito fedelmente l'impero”.
165. Giornale Luce B1443 “Il I° Campo sperimentale della Milizia forestale ad Asba Littoria, in occasione della visita del Vicerè”.
166. Giornale Luce B1458 “La zona politica della nuova città”.
167. Giornale Luce B1520 “Il III annuale dell'impero e la giornata dell'esercito”.
168. Giornale Luce B1523 “Il corso di formazione di 26 giovani dell'Harar”.
169. Giornale Luce B1532 “Lavori per la viabilità”.
170. Giornale Luce B1536 “Le scuole elementari”.
171. Giornale Luce B1538 “Manifestazioni sportive nell'impero”.
172. Giornale Luce B1643 “I lavori nei cantieri della capitale, per la costruzione di strade tra edifici e lotti di terreno”.
173. Giornale Luce B1645 “Sorge la nuova Addis Abeba voluta dal Duce. Lavori e cantieri nella città”.
174. Giornale Luce B1646 “Nuove abitazioni per gli indigeni”.
175. Giornale Luce C0025 “Agricoltura dell'impero”.
176. Giornale Luce C0068 “Sulla Somalia britannica vittoriosamente conquistata dai nostri soldati”.
177. Giornale Luce C0076 “Con le nostre truppe in A.O.: sulla frontiera Sudanese”.
178. Giornale Luce C0097 “Oltre i confini del Kenia con i nostri dubat”.
179. Giornale Luce C0103 “Cerimonie per festeggiare la fine delle piogge”.
180. Giornale Luce C0106 “Con le nostre truppe nelle linee avanzate del Kenia”.
181. Giornale Luce C0247 “Ritourneremo. Il ritorno del velivolo che ha recato, un messaggio agli italiani dell'Africa Orientale”.
182. Giornale Luce C0261 “Rimpatrio dall'AOI”.

Cronache dell'impero

183. Cronache dell'Impero CI001 1937, “Governo dei Galla e Sidamo - Gambela”.
184. Cronache dell'Impero CI001 1937, “Governo dei Galla e Sidamo - Lechenti”.
185. Cronache dell'Impero CI003 1937, “Amhara - Gorgorà”.
186. Cronache dell'Impero CI003 1937, “Galla e Sidamo - Agheremariam”.
187. Cronache dell'Impero CI003 1937, “Harar - Baccà”.
188. Cronache dell'Impero CI004 1937, “Eritrea - Asmara”.
189. Cronache dell'Impero CI004 1937, “Galla e Sidamo - Gimma”.
190. Cronache dell'Impero CI004 1937, “Galla e Sidamo - Jubdo”.
191. Cronache dell'Impero CI004 1937, “Galla e Sidamo - Uondo”.
192. Cronache dell'Impero CI005 1937, “Addis Abeba”.

193. Cronache dell'Impero CI005 1937, "Eritrea - Axum".
194. Cronache dell'Impero CI001 1937, "Governo dell'Amhara - Gondar".

Bibliografia

Senza autore

- - S. A. *Aspetti sociali del cinema educativo*, in “Cineomnia”, 1935.
- - S. A. *Gli operatori in Etiopia*, in “Cinema illustrazione”, 1935.
- - S. A. *Il negus al cinema*, in “Cinema illustrazione”, 1935.
- - S. A. *La quinta mostra d'arte cinematografica di Venezia - I cortometraggi*, in “Bianco e nero”, 1937.

A

- Ahmed, Hussein. *Italian colonial policy towards Islam in Ethiopia and the responses of Ethiopian muslims (1936-1941)*, in (a cura di) B. Carcangiu, T. Negash, *L'Africa orientale italiana nel dibattito storico contemporaneo*, Carocci, Roma 2007, p. 101.
- Al-Hesanawi, Habib Wadaa. *Note sulla politica coloniale italiana verso gli arabi libici 1911-1943*, in (a cura di) A. Del Boca, *Le guerre coloniali del fascismo*, Laterza, Roma-Bari 1991.
- Ambler, Charles. *Popular Films and Colonial Audiences: The Movies in Northern Rhodesia*, in “The American Historical Review”, 2001.
- Ambrosino, Salvatore. *Cinema e propaganda in Africa Orientale Italiana*, in “Ventesimo Secolo”, 1990.
- Andall, Jacqueline & Duncan, Derek (a cura di). *Italian colonialism. Legacy and memory*, Peter Lang, Berna 2005.
- Aquarone, Alberto. *L'organizzazione dello Stato totalitario*, Einaudi, Torino 1995.
- Aregawi, Behre. *Revisiting resistance in Italian-occupied Ethiopia: The Patriots' Movement (1936–1941) and the redefinition of post-war Ethiopia*, in (a cura di) G. J. Abbink, M. De Bruijn, K. Van Walraven, *Rethinking Resistance: Revolt and Violence in African History*, Brill, Leiden 2003.
- Arendt, Hanna. *Le origini del totalitarismo*, Edizioni Comunità, Milano 1996.
- Argentieri, Mino (a cura di). *Schermi di guerra: Cinema italiano, 1939-1945*, Bulzoni, Roma 1995.
- Argentieri, Mino. *L'occhio del regime. Storia dell'Istituto Luce*, Vallecchi, Firenze 1979.
- Argentieri, Mino. *La censura nel cinema italiano*, Editori riuniti, Roma 1974.

B

- Badoglio, Pietro. *La guerra d'Etiopia*, Mondadori, Milano 1936.
- Baechlin, Peter & Muller-Strauss, Maurice. *Newsreels across the world*, United Nation Educational and Cultural Organization, Parigi 1952.
- Barrera, Giulia. *Dangerous Liaisons: Colonial Concubinage in Eritrea (1890-1941)*, Northwestern University, Evanston 1996.
- Barrera, Giulia. *Patrilinearity, race and identity*, in (a cura di) R. B. Ghat, M. Fuller, *Italian colonialism*, Palgrave-Macmillan, New York 2005.

- Barrera, Giulia. *Sessualità e segregazione nelle terre dell'Impero*, in (a cura di) R. Bottoni, *L'impero fascista. Italia ed Etiopia (1935-1941)*, Il Mulino, Bologna 2008.
- Ben Ghiat, Ruth & Fuller, Mia (a cura di). *Italian Colonialism*, Palgrave Macmillan, New York 2005.
- Ben Ghiat, Ruth. *Envisioning modernity: desire and discipline in the italian fascist film*, in "Critical Inquiry", 1996.
- Ben Ghiat, Ruth. *Italian fascism's Empire cinema*, Indiana University press, Bloomington e Indianapolis 2015.
- Ben Ghiat, Ruth. *La cultura fascista*, Il Mulino, Bologna 2000.
- Benjamin, Walter. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, BUR-Rizzoli, Milano 2013.
- Bentham, Jeremy. *Panopticon, ovvero La casa d'ispezione*, (a cura di) Michel Foucault e Michelle Perrot, Marsilio, Venezia 1983.
- Bernagozzi, Giampaolo. *Il cinema allo specchio. Appunti per una storia del documentario*, Pàtron, Bologna 1985.
- Bernagozzi, Giampaolo. *Il mito dell'immagine*, Clueb, Bologna 1983.
- Berruto, Gaetano. *Fremdarbeiteritalienisch: fenomeni di pidginizzazione nella Svizzera tedesca*, in "Rivista di linguistica", 1991.
- Bertozzi, Marco. *Storia del documentario italiano*, Marsilio, Venezia 2008.
- Bhatnagar, Rashmi. *Uses and Limits of Foucault: A Study of the Theme of Origins in Edward Said's Orientalism*, in "Social Scientist", 1986.
- Bottoni, Roberto. *L'impero fascista. Italia ed Etiopia (1935-1941)*, Il Mulino, Bologna 2008.
- Bricchetto, Enrico. *La verità della propaganda. Il "Corriere della sera" e la guerra d'Etiopia*, Unicopoli, Milano 2004.
- Brunetta, Gian Piero. *Cent'anni di cinema italiano*, Laterza, Roma-Bari, 1995.
- Brunetta, Gian Piero. *Cinema italiano fra le due guerre. Fascismo e politica cinematografica*, Mursia, Milano, 1975.
- Brunetta, Gian Piero. *Storia del cinema italiano. Il cinema del regime 1929-1945, vol. 2*, Einaudi, Torino 2003.
- Burdett, Charles. *Colonial association and the memory of Italian East Africa*, in (a cura di) J. Andall, D. Duncan, *Italian Colonialism: legacy and memory*, Peter Lang, Berna 2005.
- Burdett, Charles. *Italian Fascism and utopia*, in "History of the human sciences", 2003.
- Burdett, Charles. *Journeys through Fascism*, Berghahn Books, New York 2010.

C

- Calchi Novati, Giampaolo, *L'Africa d'Italia. Una storia coloniale e postcoloniale*, Carocci editore, Roma 2011.
- Calchi Novati, Giampaolo. *Africa, la storia ritrovata*, Carocci, Roma 2005.
- Calchi Novati, Giampaolo. *Il Corno d'Africa nella storia e nella politica*, SEI, Torino 1994.

- Calchi Novati, Giampaolo. *Studi e politica ai convegni coloniali del primo e secondo dopoguerra*, in *Fonti e problemi della politica coloniale italiana, Atti del convegno Taormina - Messina 23 - 29 ottobre 1989* (cura redazionale di C. Ghezzi), Ministero per i beni culturali e ambientali, Ufficio centrale per i beni archivistici, Roma 1996.
- Cannistaro, Philippe V. *Mussolini's cultural revolution: fascist or nationalist?* in "Journal of Contemporary History", 1972.
- Cannistraro, Philippe V. *La fabbrica del consenso, Fascismo e mass media*, Laterza, Roma-Bari 1975.
- Cappelletti, Franco. *Attori primitivi*, in "Cinema", 1939.
- Caprotti, Federico & Kaika, Maria. *Producing the ideal fascist landscape: nature, materiality and the cinematic representation of land reclamation in the Pontine Marshes*, in "Social and Cultural Geography" 2008.
- Caprotti, Federico. *Italian fascism between ideology and spectacle*, in "Fast Capitalism".
- Caprotti, Federico. *Technology and Geographical Imaginations: Representing Aviation in 1930s Italy*, in "Journal of Cultural Geography", 2008.
- Caprotti, Federico. *The invisible war on nature: the Abyssinian war (1935–1936) in newsreels and documentaries in Fascist Italy*, in "Modern Italy", 2014.
- Carcangiu, Bianca Maria & Negash, Tekeste (a cura di). *L'Africa orientale italiana nel dibattito storico contemporaneo*, Carocci, Roma 2007.
- Carcangiu, Bianca Maria, *Il Somaliland nell'Africa orientale italiana*, in (a cura di), B. M. Carcangiu, T. Negash, *L'Africa orientale italiana nel dibattito storico-contemporaneo*, Carocci, Roma 2007.
- Cardillo, Massimo. *Il duce in moviola: politica e divismo nei cinegiornali e documentari del Luce*, Dedalo, Bari 1983.
- Carocci, Gianpiero. *Storia del fascismo*, Newton & Compton, Roma 2003
- Cassata, Francesco. *La difesa della razza: politica, ideologia e immagine del razzismo fascista*, Einaudi, Torino 2008.
- Catalano, Franco. *L'economia italiana di guerra*, Istituto nazionale per la storia del movimento di liberazione, Milano 1969.
- Ceci, Lucia. *Il papa non deve parlare. Chiesa, fascismo e guerra d'Etiopia*, Laterza, Roma-Bari 2010.
- Cerreti, Claudio. *Della società geografica italiana e della sua vicenda storica, 1867-1997*, Società geografica italiana, Roma 2000.
- Cesari, Maurizio. *La censura nel periodo fascista*, Liguori, Napoli 1978.
- Chabod, Federico. *L'Italia contemporanea 1918-1948*, Einaudi, Torino 1961.
- Cicchino, Enzo Antonio. *Il Duce attraverso il Luce: una confessione cinematografica*, Mursia, Milano 2010.
- Cimmaruta, Roberto. *Ual-Ual*, CLU, Genova 2009.
- Cogni, Giulio. *Razza*, in "Tevere", 1936.
- Cohn, Bernard S. & Dirks, Nicholas B. *Beyond the Fringe: The Nation State, Colonialism, and the Technologies of Power*, in "Journal of historical sociology", 1988.
- Colarizi, Simona. *L'opinione degli italiani sotto il regime, 1929-1943*, Laterza, Roma-Bari 1991.

- Consiglio, Alberto. *Funzione sociale del cinema*, in “Rivista internazionale del cinema educatore”, 1933.
- Copsy, Nigel. ‘*Fascism... but with an open mind.*’ *Reflections on the Contemporary Far Right in (Western) Europe*, in “Fascism. Journal of comparative fascist studies”, 2013.
- Corner, Paul. *L’opinione popolare italiana di fronte alla guerra d’Etiopia*, in “Italia contemporanea”, 2007.
- Corsi, Barbara. *Istituto Luce. Inventario generale dei documentari e dei cinegiornali a soggetto coloniale*, in (a cura di) G. Brunetta, J. Gili, *L’ora d’Africa del cinema italiano 1911-1989*, Rivista di studi storici - Materiali di lavoro, Rovereto 1990.
- Courriol, Marie France. *Documentary strategies and aspects of realism in Italian colonial cinema (1935-1939)*, in “The Italianist”, 2014.
- Cresti, Federico. *Oasi d’italianità. La Libia della colonizzazione agraria tra fascismo, guerra e indipendenza (1935-1956)*, SEI, Torino 1996.
- Croce, Giuseppe. *In AO con il Reparto fotocinematografico dell’Istituto Nazionale Luce*, in “Lo schermo”, 1936.

D

- D’Autilia, Gabriele. *Istituto Luce*, in (a cura di) V. De Grazia, S. Luzzato *Dizionario del fascismo*, Einaudi, Torino 2002.
- D’Errico, Corrado. *Il Luce in AO*, in “Lo Schermo”, 1936.
- De Felice, Renzo. *Il fascismo e l’oriente*, Il mulino, Bologna 1988.
- De Felice, Renzo. *Mussolini il rivoluzionario (1890 – 1920)*, Einaudi, Torino 1965.
- De Felice, Renzo. *Mussolini il fascista. La conquista del potere (1921 – 1925)*, Einaudi, Torino 1966.
- De Felice, Renzo. *Mussolini il fascista. L’organizzazione dello Stato fascista (1925 – 1929)*, Einaudi, Torino 1968.
- De Felice, Renzo. *Mussolini il duce. Gli anni del consenso (1929-1936)*, Einaudi, Torino 1974.
- De Feo, Luciano. *Come nacque l’Istituto Nazionale Luce*, in “Lo schermo”, 1936.
- De Grazia, Victoria & Passerini, Luisa. *Alle origini della cultura di massa. Cultura popolare e fascismo in Italia*, in “La Ricerca Folklorica”, 1983.
- De Grazia, Victoria. *Consenso e cultura di massa nell’Italia fascista*, Laterza, Roma-Bari 1981.
- De Grazia, Victoria. *Le italiane nel regime fascista*, Laterza, Roma-Bari 1993.
- Debord, Guy. *The society of spectacle*, New York, Zone Books 1995.
- Del Boca, Angelo (a cura di). *Le guerre coloniali del fascismo*, Laterza, Roma-Bari 1991.
- Del boca, Angelo. *Gli italiani in Africa orientale, Dall’unità alla marcia su Roma*, Laterza, Roma-Bari 1976.
- Del Boca, Angelo. *Gli italiani in Africa Orientale. La conquista dell’impero Voll. 1 e 2*, Laterza, Roma-Bari 1986.
- Del Boca, Angelo. *Gli italiani in Africa Orientale. La caduta dell’Impero*, Laterza, Roma-Bari 1986.

- Del Boca, Angelo. *Gli italiani in Africa Orientale. Nostalgia delle colonie*, Laterza, Roma-Bari 1984.
- Del Boca, Angelo. *Gli italiani in Libia. Voll. 1 & 2*. Milano, Mondadori 1997.
- Del Boca, Angelo. *I gas di Mussolini: il fascismo e la guerra d'Etiopia*. Editori riuniti, Roma 2007.
- Del Boca, Angelo. *Italiani, brava gente? Un mito duro a morire*, Neri Pozza, Venezia 2005.
- Deleuze, Gilles. *Foucault*, Feltrinelli, Milano 1987.
- Deplano, Valeria & Pes, Alessandro (a cura di). *Quel che resta dell'impero. La cultura coloniale degli italiani*, Mimesis, Milano - Udine 2015.
- Deplano, Valeria. *L'Africa in casa. Propaganda e cultura coloniale nell'Italia fascista*, Mondadori, Milano 2015.
- Di Barbora, Monica, *Colonialismo e identità nazionale e di genere tra fascismo ed età repubblicana*, in (a cura di) V. Deplano, A. Pes, *Quel che resta dell'impero. La cultura coloniale degli italiani*, Mimesis, Milano - Udine 2015.
- Di Nolfo, Ennio. *Mussolini e la politica estera italiana (1919-1933)*, Cedam, Padova 1960.
- Dirks, Nicholas B. *Colonialism and Culture*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1992.
- Dore, *Amministrare l'esotico. Un caso di etnologia applicata nell'Africa Orientale Italiana (1936-1941)*, in "Quaderni storici", 2002.
- Druik, Zoe. *At the margins of the cinema history: mobile cinema in the British empire*, in "Public", 2012.
- Duncan, Derek. *Italian identity and the risk of contamination: the legacies of Mussolini's demographic impulse in the work of Comisso, Flaiano and Dell'Oro*, in (a cura di) J. Andall, D. Duncan, *Italian colonialism*, Peter Lang, Berna 2005.
- During, Simon. *The cultural studies reader. Second edition*, Routledge, Londra 1993.

E

- Eatwell, Roger. *Fascism, a history*, Vintage, Londra 1996.
- Ellena, Liliana. *Film d'Africa: film italiani prima, durante e dopo l'avventura coloniale*, Archivio nazionale cinematografico della Resistenza, Torino 1999.
- Erbaggio, Pierluigi. *Istituto Nazionale Luce: A National Company with an International Reach*, in (a cura di) G. Bertellini, "Italian Silent Cinema: A Reader", John Libbey, Londra 2013.
- Escarpit, Robert & Rombi, Maria Grazia. *Teoria dell'informazione e della comunicazione*, Editori Riuniti, Roma 1979.

F

- Faenza, Liliano. *Fascismo e ruralismo*, Alfa edizioni, Bologna 1975.
- Fairclough, Norman. *Critical Discourse Analysis*, Longman, Harlow 1995.
- Falasca Zamponi, *Lo spettacolo del fascismo*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2003.
- Fanon, Frantz. *I dannati della terra*. Edizioni di Comunità, Torino 2000.
- Fanon, Frantz. *Pelle nera, maschere bianche*, Tropea, Milano 1965.

- Ferrara, Patrizia & Giannetto, Marina. *Il ministero della cultura popolare. Il ministero delle poste e telegrafi*, in (a cura di) G. Melis, *L'amministrazione centrale dall'Unità alla Repubblica. Strutture e dirigenti*, Il Mulino, Bologna 1992.
- Ferrara, Patrizia. *Recenti acquisizioni dell'Archivio centrale dello Stato in materia di fonti per la storia dell'Africa italiana: Ufficio studi e propaganda del MAI*, in *Fonti e problemi della politica coloniale italiana. Atti del convegno Taormina-Messina, 23-29 ottobre 1989* (cura redazionale di C. Ghezzi), Ministero per i beni culturali e ambientali, Ufficio centrale per i beni archivistici, Roma 1996.
- Ferretti, Lando. *Documentario Luce: fonte della nuova storia*, in "Lo Schermo", 1936.
- Ferretti, Lando. *Il cinema per l'impero*, in "Lo schermo", 1936.
- Ferro, Marc. *Cinema e storia*, Feltrinelli, Milano 1980.
- Finaldi, Giuseppe. *Culture and imperialism in a 'backward' nation? The Prima Guerra d'Africa (1885-96) in Italian primary schools*, in "Journal of Modern Italian Studies", 2003.
- Fledelius, Karsten. *Audio-visual history—The development of a new field of research*, in "Historical Journal of Film, Radio and Television", 1989.
- Foot, John. *Fratture d'Italia*, Rizzoli, Milano 2009.
- Forgacs, David. *L'industrializzazione della cultura italiana (1880-1990)*, Il Mulino, Bologna 1992.
- Foucault, Michel, *L'archeologia del sapere*, Rizzoli, Milano 1971.
- Foucault, Michel, *L'ordine del discorso*, Einaudi, Torino 2004.
- Foucault, Michel. *Discipline and Punish. The birth of the prison*, Vintage Books, New York 1979.
- Foucault, Michel. *Storia della follia*, Rizzoli Editore, Milano 1963.
- Franzinelli, Mimmo. *Il clero italiano e la grande mobilitazione*, in (a cura di) R. Bottoni, *L'Impero fascista. Italia ed Etiopia (1935-1941)*, Il Mulino, Bologna 2008.
- Fuller, Mia. *Wherever you go, there you are: fascist plan for the colonial city of Addis Ababa and the colonizing suburb of Eur '42*, in "Journal of contemporary history", 1996.

G

- Gabrielli, Gianluca. *Cataloghi visivi della pedagogia e dell'alterità*, in (a cura di) V. Deplano, A. Pes, *Quel che resta dell'impero. La cultura coloniale degli italiani*, Mimesis, Milano – Udine 2015.
- Gentile, Emilio. *Fascismo di pietra*, Laterza, Roma-Bari 2007.
- Gentile, Emilio. *Il Culto del littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*, Laterza, Roma-Bari 1993.
- Gentile, Emilio. *Le origini dell'ideologia fascista (1918 – 1925)*, Il Mulino, Bologna 1996.
- Gentile, Emilio. *Le religioni della politica*, Laterza, Roma-Bari 2001.
- Ghezzi, Carla (cura redazionale). *Fonti e problemi della politica coloniale italiana, Atti del convegno Taormina - Messina 23 - 29 ottobre 1989*, Ministero per i beni culturali e ambientali. Ufficio centrale per i beni archivistici, Roma 1996.

- Ghisalberti, Carlo. *Per una storia delle istituzioni coloniali italiane*, in *Fonti e problemi della politica coloniale italiana, Atti del convegno Taormina - Messina 23 - 29 ottobre 1989* (cura redazionale di C. Ghezzi), Ministero per i beni culturali e ambientali. Ufficio centrale per i beni archivistici, Roma 1996.
- Gili, Jean. *Stato fascista e cinematografia. Repressione e promozione*, Bulzoni, Roma 1981.
- Giovagnoli, Agostino. *Il Vaticano di fronte al colonialismo fascista*, in (a cura di) A. Del Boca, *Le guerre coloniali del fascismo*, Laterza, Roma-Bari 1991.
- Goglia, Luigi (a cura di). *Colonialismo e fotografia. Il caso italiano*, Sicania, Messina 1989.
- Goglia, Luigi & Grassi, Fabio. *Il colonialismo italiano da Adua all'Impero*, Laterza, Roma-Bari 2004.
- Goglia, Luigi. *Storia fotografica dell'impero fascista. 1935-1941*, Laterza, Roma-Bari 1985.
- Gramellini, Fabio. *Storia della guerra italo-turca: 1911-1912*, Acquacalda comunicazioni, Forlì 2005.
- Griffin, Roger. *The nature of fascism*, Routledge, Londra - New York 1993.
- Gundle, Steven & Forgacs, David. *Cultura di massa e società italiana 1936-1954*, Il Mulino, Bologna 2007.

H

- Habte-Mariam, Marcos. *Italian*, in (a cura di) M. L. Bender *Language in Ethiopia*, Oxford University Press, Londra 1976.
- Hall, Stuart & Whanne, Paddy. *The Popular Arts*, Pantheon Books, New York 1965.
- Harvey, David. *The condition of post-modernity: an enquiry into the origins of cultural change*, Basil Blackwell, Oxford 1990.
- Hay, James. *Popular Film Culture in Fascist Italy. The Passing of the Rex*, Indiana University Press, Bloomington 1987.
- Headrick, Daniel R. *The Tools of Imperialism: Technology and the Expansion of European Colonial Empires in the Nineteenth Century*, in "The Journal of Modern History", 1979.
- Herzstein, Robert Edward. *Movietone News and the Rise of Fascism in Europe, 1930-1935: A Guide for the Researcher, Teacher, and Student*, in "The History Teacher", 1988.
- Hobsbawm, Eric J & Ranger, Terence. *L'invenzione della tradizione*, Einaudi, Torino 2002.
- Hobsbawm, Eric J. *Il secolo breve 1914-1991*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 2006.
- Hogenkamp, Bert. *Definitions and divisions: The international documentary film movement from 1946 to 1964*, IDFA, Amsterdam 1999.
- Huggins, Mike. *Projecting the visual: British newsreels, soccer and popular culture 1918-39*, in "The International Journal of the History of Sport", 2007.

I

- Isnenghi, Mario. *Il sogno africano*, in (a cura di) A. Del Boca, *Le guerre coloniali del fascismo*, Laterza, Roma-Bari 1991.
- Isnenghi, Mario. *L'Italia in piazza: i luoghi della vita pubblica dal 1848 ai giorni nostri*, Il Mulino, Bologna 2004.
- Isnenghi, Mario. *L'Italia del Fascio*, Giunti, Firenze 1996.
- Isola, Gianni. *Abbassa la tua radio per favore: storia dell'ascolto radiofonico nell'Italia fascista*, in "La nuova Italia", 1990
- Iyob, Ruth. *Madamismo and Beyond: The Construction of Eritrean Women*, in "Nineteenth-Century Contexts: An Interdisciplinary Journal", 2000.

J

- Jackson, Martin A. *Film as a Source Material: Some Preliminary Notes toward a Methodology*, in "The Journal of Interdisciplinary History", 1973.
- Jay, Martin. *Downcast Eyes. The denigration of vision in twentieth-century French thought*, University of California Press, Berkeley 1993.
- Jedlowski, Paolo. *Memoria pubblica e colonialismo italiano*, in "Storicamente", 2011.

K

- Kershaw, Ian. *How effective was Nazi propaganda?* in (a cura di) D. Welch, *Nazi Propaganda: the power and the limitations*, Croom Helm, Londra 1983.
- Koshar, Rudy. *Foucault and Social History: Comments on "Combined Underdevelopment"*, in "The American Historical Review", 1993.
- Kowalsky, Daniel. *The Soviet Cinematic Offensive in the Spanish Civil War*, in "Film History", 2007.
- Krippendorff, Klaus. *Content Analysis: An Introduction to its Methodologies*, Sage, Londra 1980.

L

- Labanca, Nicola. *In marcia verso Adua*, Einaudi, Torino 1993.
- Labanca, Nicola. *Italiche colonie senza Said*, in (a cura di) N. Labanca, G. Vercellin, C. Facchini, G. Benvenuti, «*Orientalismo*» e oltre, di Edward Said, in "Contemporanea", 2005.
- Labanca, Nicola. *Oltremare. Storia dell'espansione coloniale italiana*, Il Mulino, Bologna 2002.
- Lanaro, Silvio. *Il casco di sughero*, in "Belfagor", 1977.
- Lang, Kurt & Lang, Gladys Engel. *Mass society, mass culture, and mass communication: the meaning of mass*, in "International Journal of Communication", 2009.
- Laura, Ernesto G. *L'immagine bugiarda. Mass Media e spettacolo nella Repubblica di Salò (1943-1945)*, ANCCI, Roma 1986.
- Laura, Ernesto G. *Le stagioni dell'aquila, Storia dell'Istituto Luce*, Ente dello spettacolo, Roma 2000.

- Lears, TJ Jackson. *Mass culture and its critics*, in “Encyclopedia of American social history”, Scribners, New York 1993.
- Lombardi Diop, Cristina. *Fascist women in colonial Africa*, in (a cura di) R. B. Ghat, M. Fuller, *Italian Colonialism*, Palgrave Macmillan, New York 2005.
- Loomba, Ania. *Colonialismo/Postcolonialismo*, Meltemi, Roma 2006.
- Ludwig, Emil. *Colloqui con Mussolini*, Mondadori, Milano 1965
- Lussu, Emilio. *Marcia su Roma e dintorni*, Einaudi, Torino 1945.

M

- Magidov, V. M. *Film documents: problems of source analysis and use in historical research*, in “Historical Journal of Film, Radio and Television”, 1984.
- Maione, Giuseppe. *L'imperialismo straccione. Classi sociali e finanza di guerra dall'impresa etiopica al conflitto mondiale (1935-1943)*. Il mulino, Bologna 1979.
- Malatesta, Maria. *Campo dei media, campo del potere*, in “Italia contemporanea”, 1982.
- Mancini, Elaine. *Film Weapons for and against the Régime: 1935 in Italy*, in “Oxford Art Journal”, 1980.
- Mannucci, Stefano. *La guerra d'Etiopia. La fotografia come strumento dell'imperialismo fascista*, ebook.
- Marcellini, Romolo. *Film dell'Impero. I nostri negri*, in “Lo Schermo”, 1936.
- Mattia, Ettore G. *Pubblico etiopico*, in “Cinema”, 1940.
- Melis, Guido. *Storia dell'amministrazione italiana (1861 - 1993)*, Il Mulino, Bologna 1996.
- Melograni, Piero. *The cult of the Duce in Mussolini's Italy*, in “Journal of contemporary history”, 1976.
- Mignemi, Adolfo. *Immagine coordinata per un impero. Etiopia 1935-1936*, Gruppo editoriale Forma, Torino 1984.
- Mignemi, Adolfo. *La militarizzazione psicologica e l'organizzazione della nazione per la guerra*, in (a cura di) P. Ortoleva, C. Ottaviano, *Guerra e mass media. Strumenti e modi della comunicazione in contesto bellico*, Liguori, Napoli 1994.
- Monina, Giancarlo. *Il consenso coloniale: Le società geografiche e l'Istituto coloniale italiano (1896-1914)*, Carocci, Roma 2002.
- Monteleone, Franco. *Storia della radio e della televisione in Italia: società, politica, strategie, programmi, 1922-1992*, Marsilio, Venezia 1992.
- Morone, Antonio. *L'Onu e l'Amministrazione fiduciaria italiana in Somalia. Dall'idea all'istituzione del trusteeship*, in “Italia Contemporanea”, 2006.
- Mosse, George L. *Il fascismo, verso una teoria generale*, Laterza, Roma-Bari 1996.
- Mosse, George L. *La nazionalizzazione delle masse. Simbolismo politico e movimenti di massa in Germania (1815-1933)*, Il Mulino, Bologna 2009.
- Mosse, George. *L'uomo e le masse nelle ideologie nazionaliste*, Laterza, Roma-Bari, 2002.
- Mussolini, Benito, *Prefazione* in P. Badoglio, *La guerra d'Etiopia*, Mondadori, Milano 1936.

- Mussolini, Benito. *Opera omnia*, (a cura di Edoardo e Duilio Susmel), La Fenice, Firenze 1951.
- Mussolini, Vittorio. *Cinema per indigeni*, in “Cinema”, 1939.

N

- Negash, Tekeste. *Education policy and praxis in Eritrea*, in (a cura di) R. B. Ghat, M. Fuller, *Italian Colonialism*, Palgrave Macmillan, New York 2005.
- Nelis, Jan. *Constructing fascist identity: Benito Mussolini and the myth of Romanità*, in “Classical World”, 2007.
- Nelis, Jan. *Italian fascism and culture, some notes on investigation*, in “Historia Actual Online”, 2009.
- Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, Bloomington 2001.
- Nobili, Elena. *Vescovi lombardi e consenso alla guerra: il cardinal Schuster*, in (a cura di) R. Bottoni, *L'Impero fascista. Italia ed Etiopia (1935-1941)*, Il Mulino, Bologna 2008.

O

- Orano, Paolo. *L'espansione coloniale*, Pinciana, Roma 1936.
- Ortoleva, Peppino. *Cinema e storia. Scene dal passato*, Loescher, Torino 1991.

P

- Palma, Silvana. *L'alterità in posa. La rappresentazione dell'Africa nella prima fotografia coloniale*, in (a cura di) C. Cerreti, *Colonie africane e cultura italiana fra Ottocento e Novecento: le esplorazioni e la geografia*, CISU, Roma 1995.
- Palma, Silvana. *L'Italia coloniale. Storia fotografica della società italiana*, Editori riuniti, Roma 1999.
- Pankhurst, Richard. *Come il popolo etiopico resistette all'occupazione*, in (a cura di) A. Del Boca *Le guerre coloniali del fascismo*, Laterza, Roma-Bari 1991.
- Pankhurst, Richard. *Education in Ethiopia during the Italian Fascist occupation (1936-1941)*, in “International Journal of African Historical Studies”, 1972.
- Pankhurst, Richard. *Fascist racial policies in Ethiopia, 1922–1941*, in “Ethiopia Observer”, 1969.
- Partito Nazionale Fascista, *La cultura fascista. Testi per i corsi di preparazione politica*, Libreria dello Stato, Roma 1936.
- Pasquino, Pasquale & Poggi, Stefano. *Le benevole di Jonathan Little*, in “Iride”, 2009.
- Passerini, Luisa. *Torino operaia e fascismo, una storia orale*, Laterza, Roma-Bari 1984.
- Pastorelli, Pietro. *Gli studi sulla politica coloniale italiana dalle origini alla decolonizzazione*, in *Fonti e problemi della politica coloniale italiana, Atti del convegno Taormina - Messina 23 - 29 ottobre 1989* (cura redazionale di C. Ghezzi), Ministero per i beni culturali e ambientali, Ufficio centrale per i beni archivistici, Roma 1996.

- Pastorelli, Pietro. *Il ritorno dell'Italia nell'occidente. Racconto della politica estera italiana dal 15 settembre 1947 al 21 novembre 1949*, Led, Milano 2009.
- Pergher, Roberta. *Impero immaginario, impero vissuto. Recenti sviluppi nella storiografia del colonialismo italiano*, in "Ricerche di storia politica", 2007.
- Pes, Alessandro. *Coloni senza colonie. La Democrazia Cristiana e la decolonizzazione mancata*, in (a cura di) V. Deplano, A. Pes, *Quel che resta dell'impero. La cultura coloniale degli italiani*, Mimesis, Milano – Udine 2015.
- Pes, Alessandro. *La costruzione dell'Impero Fascista, politiche di regime per una società coloniale*, Aracne, Roma 2010.
- Pes, Alessandro. *Parola di Mussolini: discorsi propagandistici ed emozioni collettive nell'Italia fascista*, in (a cura di) P. Morris, F. Ricatti, M. Seymour, *Politica ed emozioni nella storia d'Italia dal 1848 ad oggi*, Viella, Roma 2012.
- Pizzo, Marco & D'Autilia, Gabriele. *Fonti d'archivio per la storia del Luce 1925-1945*, Istituto Luce, Roma 2004.
- Podestà, Gian Luca. *Il mito dell'Impero: economia, politica e lavoro nelle colonie italiane dell'Africa orientale 1898-1941*, Torino, Giappichelli 2004.
- Poidimani, Nicoletta. *Faccetta nera: i crimini sessuali del colonialismo fascista nel Corno d'Africa*, intervento presentato al convegno 'Il mito del buon italiano tra repressione del ribellismo e guerra ai civili. La condotta delle Forze Armate italiane nelle ex colonie africane e nei territori occupati della II guerra mondiale', 2005.
- Polezzi, Loredana. *Imperial reproduction: the circulation of colonial images across popular genres and media in the 1920s and 1930s*, in "Modern Italy", 2003.
- Polezzi, Loredana. *L'Etiopia raccontata agli italiani*, in (a cura di) R. Bottoni, *L'impero fascista. Italia ed Etiopia (1935-1941)*, Il Mulino, Bologna 2008.
- Ponzanesi, Sandra. *Beyond black venus: colonial sexual politics and contemporary visual practices*, in (a cura di) J. Andall, D. Duncan, *Italian colonialism*, Peter Lang, Berna 2005.

Q

- Quaglietti, Lorenzo. *Storia economico-politica del cinema italiano*, Editori riuniti, Roma 1980.
- Quine, Marie S. *Racial 'Sterility' and 'Hyperfecundity' in Fascist Italy. Biological Politics of Sex and Reproduction*, in "Fascism. Journal of comparative fascist studies", 2012.
- Quirico, Domenico. *Lo squadrone bianco*, Mondadori, Milano 2002.

R

- Racevskis, Karlis. *Edward Said and Michel Foucault. Affinities and dissonances*, in "Research in African literatures", 2005.
- Rava, Maurizio. *I popoli africani davanti allo schermo*, in "Cinema", 1936.
- Reynolds, Gleen. *The Bantu Educational Kinema Experiment and the Struggle for Hegemony in British East and Central Africa, 1935–1937*, in "Historical Journal of Film, Radio and Television", (2009).

- Richards, Jeffrey. *The British board of film censors and content control in the 1930: Images of Britain*, in “Historical Journal of Film, Radio and Television”, 1981.
- Roberti, Vero. *Lo schermo e gli indigeni. Le corazzate con le rotelle*, in “Lo Schermo”, 1938.
- Rochat, Giorgio. *Il colonialismo italiano*, Loescher, Torino 1973.
- Rochat, Giorgio. *Le guerre coloniali dell’Italia fascista*, in (a cura di) A. Del Boca, *Le guerre coloniali del fascismo*, Laterza, Roma-Bari 1991.
- Rochat, Giorgio. *Le guerre italiane 1935-1943: dall’impero d’Etiopia alla disfatta*, Einaudi, Torino 2005.
- Rochat, Giorgio. *Militari e Politici nella preparazione della campagna d’Etiopia. Studi e documenti 1932-1936*, Angeli, Milano 1971.
- Rodogno, Davide. *Il nuovo ordine mediterraneo*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.
- Roth, Jack J. *The roots of Italian fascism, Sorel and Sorelismo*, in “Journal of modern history”, 1967.

S

- Said, Edward. *Orientalismo*, Bollati Boringhieri, Torino 1991.
- Sainati, Augusto. *La settimana Incom, cinegiornali e informazione negli anni ’50*, Lindau, Milano 2001.
- Salvemini, Gaetano. *Le origini del fascismo in Italia: lezioni di Harvard*, Feltrinelli, Milano 1966.
- Sbacchi, Alberto. *Il colonialismo italiano in Etiopia, 1936-1940*, Mursia, Milano 1980.
- Sbacchi, Alberto. *Italia ed etiopia, la rilettura del periodo coloniale e le valutazioni delle sue conseguenze sul paese africano*, in “I sentieri della ricerca”, 2007.
- Schmid, Antonia. *Bridging the gap: Image, discourse and Beyond - Towards a critical theory of visual representation*, in “Qualitative Sociology review”, 2012.
- Schnapp, Jeffrey. *18Bl, Mussolini e l’opera d’arte di massa*, Garzanti, Milano 1996.
- Schnapp, Jeffrey. *Fascinating fascism*, in “Journal of contemporary history”, 1996.
- Sertori Salis, Renzo. *Imperi e colonizzatori*, 1941.
- Silva, Umberto. *Ideologia e arte del fascismo*, Mazzotta, Milano 1975.
- Simonini, Augusto. *Il linguaggio di Mussolini*, Bompiani, Milano 1978.
- Smyth, Roasleen. *The Development of British Colonial Film Policy, 1927-1939, with Special Reference to East and Central Africa*, in “The Journal of African History”, 1979.
- Sorgoni, Barbara. *Parole e corpi. Antropologia, discorso giuridico e politiche sessuali interrazziali nella colonia Eritrea (1890-1941)*, Liguori, Napoli 1998.
- Sorlin, Pierre. *Italian National Cinema, 1896–1996*, Routledge, London 1996.
- Sorlin, Pierre. *L’immagine e l’evento. L’uso storico degli audiovisivi*, Paravia, Torino 1999.
- Sorlin, Pierre. *La storia nei film. Interpretazioni del passato*, La Nuova Italia, Firenze 1984.

- Spackman, Barbara. *Fascist woman and the rethoric of virility*, in (a cura di) R. Pickering-Iazzi, *Mothers of invention. Women, Italian fascism and culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1995-
- Stefani, Giulietta. *Colonia per maschi. Italiani in Africa Orientale: una storia di genere*, Ombre Corte, Verona 2007.
- Stefani, Giulietta. *Coloniali, uomini italiani in Africa da Flaiano a Lucarelli*, in “Zapruder”, 2010.
- Sternhell, Zeev. *La nascita dell'ideologia fascista*, Baldini&Castoldi, Milano 1993.
- Strazza, Michele. *Faccetta nera dell'Abissinia. Madame e meticci dopo la conquista dell'Etiopia*, in “Humanities”, 2012.

T

- Taillibert, Christel. *L'Institut International du cinématographe éducatif. Regard sur le role du cinéma éducatif dans la politique internationale du fascisme italien*, L'Harmattan, Parigi 2000.
- Tannenbaum, Edward R. *L'esperienza fascista. Cultura e società in Italia dal 1922 al 1945*, Mursia, Milano 1974.
- Tarchi, Marco. *Il fascismo all'alba del terzo millennio: fra teorie, interpretazioni e modelli*, in “Trasgressioni”, 2001.
- Tassani, Giovanni. *Diplomatico tra le due guerre. Vita di Giacomo Paulucci di Calboli Barone*, Le Lettere, Firenze 2012.
- Thomson, Edward Palmer. *The Making of the English Working Class*, Victor Gollancz, Londra 1963.
- Triulzi, Alessandro. *Premessa*, in “Quaderni storici”, 2002.
- Tumblety, Joan. *Rethinking the fascist aesthetic: mass gymnastic, political spectacle and the stadium in 1930s France*, in “European History quarterly”, 2013.

U

- Ukadike, Frank. *Africa*, in (a cura di) B. Winston *The documentary film book*, British Film Institute, Londra 2013.

V

- Vande Winkel, Roel. *Nazi newsreels in Europe, 1939–1945: the many faces of Ufa's foreign weekly newsreel (Auslandstonwoche) versus German's weekly newsreel (Deutsche Wochenschau)*, in “Historical Journal of Film, Radio and Television”, 2004.
- Visser, Roemke. *Fascist doctrine and cult of the Romanità*, in “Journal of contemporary history”, 1992.

W

- Weeks, Jeffrey. *Foucault for historian*, in “History workshop”, 1982.
- Weiss, Gilbert & Wodak, Ruth (a cura di). *Critical Discourse Analysis*, Palgrave, Londra 2003.

- Williams, Reynold. *The long revolution*, Chatto & Windus, Londra 1961.
- Winston, Brian (a cura di). *The documentary film book*, British Film Institute, Londra 2013.
- Wodak, Ruth & Meyer, Michael (a cura di). *Methods of critical discourse analysis*, Sage, Londra 2001.
- Wright, Gwendolyn, *The Politics of Design in French Colonial Urbanism*, University of Chicago Press, Chicago 1991.

Z

- Zewde, Bahru. *A history of modern Ethiopia, 1855–1974*, Addis Ababa University Press, Addis Abeba 1991.

Ringraziamenti

Questi anni di ricerca sono stati estremamente intensi, difficili ma bellissimi. Vorrei ringraziare tutto il Dipartimento di Scienze Sociali e delle Istituzioni e in particolare i colleghi dell'aula dottorandi che hanno reso più leggere le lunghe giornate passate a studiare o a scrivere. Un ringraziamento al personale della Biblioteca di Scienze Politiche per la disponibilità e la cortesia dimostratami.

La dottoressa Patrizia Cacciani mi ha permesso di lavorare proficuamente all'interno dell'Archivio dell'Istituto Luce, grazie ai suoi preziosi suggerimenti il mio lavoro ha potuto assumere una direzione originale e innovativa. Il mio grazie va anche al personale dei vari archivi e centri di ricerca consultati.

I confronti con Valeria Deplano, Silvana Palma, Paolo Bertella Farnetti, Adolfo Mignemi, Bianca Carcangiu, Tekeste Negash, Ruth Ben Ghiat mi hanno permesso di indirizzare le ricerche e trovare costantemente nuovi stimoli.

Nel periodo trascorso a Bristol ho avuto modo di ricevere un notevole contributo al mio lavoro da Charles Burdett, che ringrazio per l'accoglienza accademica e umana che mi ha riservato.

Cecilia Novelli mi ha guidato in questi tre anni, consigliandomi sempre al meglio e non facendo mai mancare occasione per darmi il suo supporto accademico e umano; non posso che esserle grato per questo, ed essere conscio che ogni errore nel mio lavoro è frutto unico di mie responsabilità.

Ad Alessandro Pes va la mia gratitudine per avermi seguito e per essere stato sempre puntuale nel segnalare gli errori che di volta in volta stavo commettendo; la sua passione e la sua preparazione sono uno stimolo costante, e le sue doti umane mi hanno permesso di trarre il meglio da questo dottorato. Il mio grazie è grande quanto la stima e nei suoi confronti.

A Mamma, Papà, Anna, Cinzia e Valentina e a tutta la mia grande famiglia vanno il mio affetto smisurato e la riconoscenza per il sostegno amorevole che in questi anni mi hanno sempre garantito senza riserve e sempre per il mio bene.

Vorrei ricordare con affetto Zio Claudio, che so essermi sempre vicino.

A Lorenza va tutto il mio amore, senza lei nessuna parola avrebbe trovato posto in queste pagine, tutto è per lei.