

Rappresentazioni e narrazioni dell’Africa nell’Italia degli anni Sessanta e Settanta

Teresa Colliva – Università di Bologna

1. Premesse teoriche

Nel saggio *The spectacle of the other*¹, che ha come principale scopo quello di riflettere sulla rappresentazione della ‘differenza’, Stuart Hall dissemina numerose domande; attraverso la loro apparente semplicità esse rivelano importanti elementi: in primo luogo l’atteggiamento e il metodo dell’autore, che, con l’attenzione e la serietà del chirurgo, seziona i suoi materiali, interroga immagini e discorsi, mosso dall’urgenza politica di analizzare repertori che gli consentano di continuare ad interrogarsi sul *Why does ‘difference’ matter?/Why is ‘otherness’ so compelling an object of representation?*². In secondo luogo, attraverso queste domande Hall instaura un rapporto con noi che lo leggiamo: vuole stimolare il nostro atteggiamento critico nei confronti dei testi e delle immagini che, non essendo mai neutrali, veicolano significati che devono essere portati alla luce. Questa operazione di disvelamento deve necessariamente fare i conti con il regime di rappresentazione dell’epoca che si sta prendendo in esame, e cioè l’insieme dei repertori visuali, rappresentativi, narrativi che mettono in circolo la ‘differenza’ in ogni momento storico³. Affinché un significato prenda forma e si sedimenti, almeno temporaneamente, in un immaginario, è necessaria la relazione con noi consumatori che siamo stati immaginati come destinatari delle rappresentazioni. Hall ci ricorda che non siamo spettatori passivi ma elementi – forse inconsapevoli del proprio ruolo – di questa circolazione di narrazioni sulla ‘differenza’ e sull’alterità’. Il saggio procede analizzando come nascono e lavorano gli stereotipi e come un certo tipo di immaginario legato alla razza si sia imposto e abbia attraversato i secoli, pur subendo variazioni (*How is the representation of ‘difference’ linked with the question of power*⁴). Non è questa la sede per soffermarsi in profondità su un contributo così denso e centrale per i *cultural studies*, ma i brevi accenni sono necessari per cercare di inquadrare uno dei quesiti della ricerca: un’indagine sull’alterità’, definita e limitata a quella africana, legata all’Italia dagli anni di colonialismo e dai discorsi prima liberali e poi fascisti che contribuirono a delineare determinati stereotipi e narrazioni sull’Africa, diventando parte dell’immaginario.

 1

¹ Stuart Hall, *The spectacle of the ‘other’*, in Stuart Hall (edited by), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London, SAGE Publications, 1997.

² Ivi, p. 234.

³ Ivi, p. 232.

⁴ Ivi, p. 234.

bell hooks, come Stuart Hall, si interessò a come la cultura di massa sfruttasse la rappresentazione della differenza razziale, individuando il successo di questa *commodification of Otherness* nella sua offerta di un nuovo piacere, più intenso e più soddisfacente delle comuni modalità di godimento: «Within commodity culture, ethnicity becomes spice, seasoning that can liven up the dull dish that is mainstream white culture»⁵. In *Eating the Other*, anche attraverso l'utilizzo simbolico del cannibalismo ai danni dell'«altro», hooks articola la complessa relazione tra desiderio e potere – «[...] the distinction between cultural appropriation and cultural appreciation [...]»⁶ – nei confronti dei corpi e delle culture «altre» e non bianche, sia soffermandosi su rappresentazioni filmiche, sia considerando comportamenti, ritualità e consumi dei giovani bianchi statunitensi degli anni Novanta. Anche Hall evidenzia questo snodo chiave, analizzando da un lato le rappresentazioni e le fantasie correlate alla mascolinità nera, e dall'altro le ossessioni e le violenze inferte da sguardi, mani e scienza al corpo di Saartje Baartman.

Entrambi sottolineano come la costruzione della differenza attraverso l'opposizione noi/loro è funzionale all'interno di un discorso che definisce l'identità culturale nei termini di una compatta cultura condivisa, una sorta di «one true self» collettivo⁷ che nasconde al proprio interno tutte quelle soggettività ed espressioni culturali che non si conformano al tentativo di omogeneizzazione. Questa concezione inventa valori identitari e miti collettivi, e nasconde o rimuove completamente quelle narrazioni che minerebbero la linearità del discorso, o ne rivelerebbero la finzione.

Pur guardando rispettivamente alla società inglese e statunitense degli anni Ottanta/Novanta, Hall e hooks mi forniscono alcune delle suggestioni teoriche e metodologiche attraverso le quali dare forma alla ricerca: il mio obiettivo è quello di ricostruire quelle che sono state le narrazioni e le rappresentazioni dell'Africa e del corpo nero nell'Italia degli anni Sessanta e Settanta, cercando di orchestrarne le varie traiettorie allo scopo di delineare un possibile immaginario.

La periodizzazione è stata oggetto di varie riflessioni e modifiche, passando da un arco temporale che avrebbe dovuto abbracciare quarant'anni di storia italiana (tra anni Cinquanta e Ottanta), a un più limitato e giustificato ventennio: ho scelto il 1960 da un lato perché anno universalmente identificato come simbolo delle indipendenze africane, dall'altro riconoscendo l'importanza di proporre diverse periodizzazioni nello studio del colonialismo. Infatti, come ricorda Antonio Morone, la «lunga

⁵ bell hooks, *Eating the Other. Desire and Resistance*, in bell hooks, *Black Looks. Race and Representation*, Boston, South End Press, 1992, p. 21.

⁶ Ivi, p. 39.

⁷ S. Hall, *Cultural Identity and Cinematic Representation*, «Framework», n. 36, 1989, p. 69.

transizione” dell’Italia in Africa si concluderà solo con l’indipendenza della Somalia il 1° luglio del 1960 dopo dieci anni di amministrazione fiduciaria⁸.

L’altro estremo cronologico, fissato in un lasso di tempo che va dalla fine degli anni Settanta agli inizi degli anni Ottanta, è stato scelto per evidenziare un periodo in cui il fenomeno dell’immigrazione era caratterizzato da numeri esigui di africani entro i confini italiani. Questo ventennio mi pare perciò molto significativo nella sua funzione di cerniera tra l’epoca coloniale fascista e quella degli anni Ottanta e Novanta, quando l’Italia, da terra di emigrazione, iniziava a diventare meta di un numero crescente di migranti: nonostante la scarsa presenza di corpi neri nel territorio italiano, all’interno dell’immaginario sociale questi non cessano di essere oggetto di interesse, o perché rievocati da un passato coloniale e da fantasie esotiche, o perché resi più vicini e accessibili dai racconti e dalle immagini dei viaggiatori degli anni Sessanta. Sono finiti i tempi dei mercanti, degli esploratori e dei coloni, un insieme di trasformazioni politiche, economiche, sociali e tecnologiche verificatesi sia nell’Italia del boom economico sia nell’Africa delle indipendenze, fanno sì che nuovi soggetti comincino ad osservare e frequentare i territori africani: reporter, intellettuali, cineasti, turisti⁹.

L’Africa del titolo viene intesa come un ampio orizzonte di riferimento che si è deliberatamente scelto di non definire per evitare di precludere a priori l’indagine di percorsi e traiettorie dall’intersezione dei quali possano delinearci inaspettati piani di analisi; è infatti dal lavoro sulle fonti che verranno individuate “le afriche” o le tematiche legate ad esse da trattare.

3

2. Fonti e metodologia

Pur avendo deciso di far iniziare l’indagine negli anni Sessanta, è senza dubbio necessario avere a mente come i primi anni del dopoguerra «siano cruciali per cogliere il formarsi di un nuovo vocabolario della differenza razziale che mentre articola la critica del razzismo nei termini di alleanze e solidarietà transnazionali, contemporaneamente contribuisce a fissare i confini culturali di un corpo nazionale definito attorno alla sua bianchezza»¹⁰.

⁸ Antonio Morone, *La fine del colonialismo italiano tra storia e memoria*, «Storicamente», n. 12, 2016, p. 3.

⁹ «Il viaggio è diventato comune, il turista è la norma, il mondo è un manifesto affisso al muro che si può consultare al prezzo di un biglietto. Il viaggiare non è soltanto comune; è la fonte della nostra vita in comune, della nostra comunità [...]»; Eric J. Leed, *La mente del viaggiatore. Dall’Odissea al turismo globale*, Bologna, Il Mulino, 1991, p. 349.

¹⁰ Liliana Ellena, *Geografie della razza nel cinema italiano del primo dopoguerra 1945-1955*, in Gaia Giuliani (a cura di), *Il colore della nazione*, Firenze, Le Monnier, 2015, p. 7.

Per la mia tesi di laurea magistrale ho preso in esame vent'anni – dal 1946 al 1966 – del rotocalco «Oggi», affiancandolo all'analisi di cinegiornali e di tre film ritenuti emblematici, *Africa addio* (Gualtiero Jacopetti e Franco Proserpi, 1966), *Riusciranno i nostri eroi a ritrovare l'amico misteriosamente scomparso in Africa* (Ettore Scola, 1968), *Appunti per un'Orestiade africana* (Pier Paolo Pasolini, 1970); avendo interrogato queste fonti riguardo la rappresentazione dell'Africa, mi trovo in sintonia con Liliana Ellena quando dice «[...] è il corpo ingombrante del fascismo, e l'esigenza di rimarcare le discontinuità, a veicolare l'eclisse della razza nelle percezioni e nelle rappresentazioni del colonialismo italiano nel dopoguerra»¹¹: il discorso sul razzismo ha occultato la sua «genealogia coloniale»¹².

Questa importante rimozione non poteva che essere il frutto di una società che si era scrollata di dosso le ombre e i crimini del suo passato coloniale nascondendosi dietro i miti del buon italiano o dell'immunità al virus razzista, attribuendo al fascismo ogni colpa e riducendo il lungo corso del razzismo italiano all'apice che ebbe durante il regime. Nonostante questa «evaporazione della razza»¹³, negli anni Cinquanta e Sessanta, anche quando non è nominata, essa «continua ad agire e contribuisce ancora, a vari livelli, a costruire o rafforzare l'identità italiana e relegare ciò che è concepito come diverso in una posizione di subalternità»¹⁴.

Gli sforzi compiuti nel dare forma ad una identità postfascista e postcoloniale vennero riversati sia nell'affermazione della bianchezza del corpo nazionale, che nelle continue dimostrazioni indirizzate a sostenere l'estraneità degli italiani ad atteggiamenti discriminatori nei confronti dell'altro, senza dubbio conseguenza dell'invisibilizzazione del razzismo coloniale. Fra le pagine di «Oggi» ho trovato numerosi articoli che si dilungano ad illustrare episodi di razzismo negli Stati Uniti e, in misura minore, in Sudafrica. È proprio nei confronti di un odio razzista di tale portata che gli italiani continuarono a rivendicare in maniera quasi ossessiva il loro antirazzismo: rilevante appare dunque soffermarsi sul ruolo che ricoprì lo “specchio” americano negli anni Sessanta nel formare questa specifica percezione del razzismo. Come osserva Silvana Patriarca, «Se è la Germania nazista ad essere, nell'immediato dopoguerra e negli anni Cinquanta, il termine di paragone che permette di “diminuire” o “cancellare” il razzismo italiano, negli anni Sessanta, a giocare tale ruolo sono gli Stati

¹¹ L. Ellena, *op. cit.*, p. 30.

¹² Ivi, p. 29.

¹³ Gaia Giuliani, Cristina Lombardi-Diop, *Bianco e nero. Storia dell'identità razziale degli italiani*, Firenze, Le Monnier, 2013, p. 123.

¹⁴ Valeria Deplano, *Senza distinzione di razza? Razzismo in controluce nel discorso pubblico italiano tra anni cinquanta e anni sessanta*, in «From the European South», I, 2016, p. 100.

Uniti [...] Assegnando agli uni o all'altra, in modo definitivo, lo stigma del razzismo, gli italiani ne risultavano incolumi»¹⁵.

Mi sembra che questi brevi accenni siano necessari da un lato per un inquadramento storico e storiografico, dall'altro per introdurre le fonti che sono alla base della ricerca. Esse fanno parte degli archivi testuali e dei luoghi attraverso i quali le pratiche narrative di una società sono costruite: stampa illustrata, cinegiornali, film, televisione, reportage e diari di viaggio (o più in generale letteratura).

Mi rendo conto di avere davanti una mole di materiale che, oltre ad essere quantitativamente imponente, è qualitativamente diversificata, o meglio, appartiene a matrici culturali diverse.

Sono convinta che entrambe, quantità e qualità, possano rivelarsi il principale punto di forza della ricerca, se maneggiate con consapevolezza anche attraverso oculate scelte strategiche; se l'obiettivo è infatti quello di mettere a fuoco un campo culturale, occorre imparare ad orchestrare le varie traiettorie che ogni particolare archivio testuale è in grado di delineare. Sicuramente gioca a mio favore il periodo storico preso in esame: soprattutto gli anni Sessanta infatti, a livello mediale sono caratterizzati da continui rimandi e da uno stretto dialogo tra i mass media. David Forgacs nel suo *L'industrializzazione della cultura italiana* individua due opposte tendenze che si incrociarono fra la metà degli anni '60 e l'inizio degli anni '80: l'emersione di movimenti di contro cultura o cultura alternativa da un lato, e dall'altro «una inaudita concentrazione di proprietà nelle mani di poche grandi aziende», dettata da un crescente interesse da parte di finanziari e industriali nei confronti del settore culturale¹⁶. Immergendosi nella produzione culturale di massa del periodo si può notare come l'esistenza di queste concentrazioni di proprietà – che in alcuni casi risultavano molto affini a monopoli culturali e dell'informazione – producessero una circolazione di contenuti e idee utilizzando i vari media come casse di risonanza.

L'"impero" di Rizzoli è l'esempio forse più calzante e utile ai fini della mia ricerca: possedeva la Cineriz – casa di distribuzione fra gli altri dei primi *mondo movie*¹⁷ dei quali mi occuperò -, assunse

¹⁵ Silvana Patriarca, *'Gli italiani non sono razzisti': costruzioni dell'italianità tra gli anni Cinquanta e il 1968*, in G. Giuliani (a cura di), *op. cit.*, p. 45.

¹⁶ David Forgacs, *L'industrializzazione della cultura italiana, 1880-2000*, Bologna, Il Mulino, 2000, p. 199.

¹⁷ Non ho qui lo spazio per approfondire questo aspetto della ricerca. Seguono alcuni dei contributi riguardo il genere cinematografico dei film *mondo*: Mark Goodall, *Sweet & Savage. The World Through the Shockumentary Film Lens*, London, Headpress, 2006; M. Goodall, *Shockumentary evidence: the perverse politics of the Mondo film*, in S. Dennison, S. H. Linn (edited by), *Remapping world cinema: identity, culture and politics in film*, London, Wallflower Press, 2006; M. Goodall, *Dolce e Selvaggio: The Italian Mondo Documentary Film*, in L. Bayman, S. Rigoletto (edited by), *Popular Italian Cinema*, New York, Palgrave Mcmillan, 2013; David Kerekes, David Slater, *Killing for culture. Death film from Shockumentaries to snuff*, Manchester, Headpress, 2006; Stefano Loparco, *Gualtiero Jacopetti. Graffi sul mondo*, Piombino, Il foglio, 2015; Marco Dalla Gassa, *"Tutto il mondo è paese". I mondo movies tra esotismi e socializzazioni del piacere*, «Cinergie», n. 5, 2014; Gaia Giuliani, *Razza cagna: mondo movies, the white heterosexual male gaze, and the 1960s-1970s imaginary of the nation*, «Modern Italy», vol. 23, n. 4, 2018, pp. 429-444; Amy J. Staples, Charles Kilgore, *An Interview with Dr. Mondo*, «American Anthropologist», New Series, vol. 97, n. 1, march 1995, pp. 110-125.

il controllo de La Nuova Italia e Nuova Sansoni, era proprietario della Compagnia Italiana Attualità Cinematografiche, che produceva i cinegiornali Caleidoscopio, Europeo, Cinesport, Settimanale Ciac, Ieri oggi domani¹⁸. Da non dimenticare infine gli interessi che aveva nel campo delle riviste: «Annabella», «Oggi», «L'Europeo», «Linus», «Sorrisi e canzoni»¹⁹.

Uno degli obiettivi che mi prefiggo è quello di analizzare i media, e dunque anche le fonti, come sistema, come una rete composta da molteplici dimensioni da non considerare come entità separate o gerarchicamente ordinate. È attraverso lo strumento dell'intertestualità²⁰ che ricostruirò l'ecosistema culturale italiano degli anni presi in esame, cercando di portare alla luce le varie connessioni tra i media e il dialogo costante che si instaurava anche tra prodotti culturali all'apparenza lontani, come poteva essere l'esperienza di viaggio di un intellettuale come Moravia e un determinato cinema di genere degli anni Sessanta e Settanta, o ancora tra la produzione cinematografica alternativa al circuito mainstream della Reiac film che cercava di presentare un discorso sull'Africa che si opponeva a quello messo in circolazione da *Africa addio* (1966) di G. Jacopetti e F. Prospero.

I tre principali livelli d'analisi che emergono dalle fonti fino ad ora consultate sono quelli che si ritrovano anche all'interno del testo di Forgacs: produzione di cultura media e bassa, produzione di cultura alta/intellettuale, controcultura o cultura alternativa. Le dimensioni "alto" e "basso" sono assunte convenzionalmente ma non sono evidentemente separate, esse contribuiscono a una circolazione di significati culturali che passano attraverso vari media, sedi editoriali, istituzioni culturali, segmenti di pubblico. In questo senso appare utile ricorrere a repertori che si riferiscono a matrici anche molto lontane perché in questo modo si riesce a mettere a fuoco il campo culturale nelle sue molteplici articolazioni. Sarà attraverso la struttura stessa della tesi e a partire dall'organizzazione del materiale al fine di individuare i nuclei tematici portanti, che si cercherà di sfumare i contorni e intrecciare i livelli. Nonostante l'obiettivo di analizzare questi testi come una rete o un sistema, porrò molta attenzione nel delineare le specificità di linguaggio e di stile di ogni ambito di espressione, senza trascurare le caratteristiche legate alla sfera industriale, produttiva e di mercato.

Allo stato attuale delle ricerche, pur nella prospettiva di un corpus di testi culturali composito, il cinema occupa una posizione centrale. Ciò comporta una necessaria apertura metodologica verso gli

¹⁸ <https://www.archivioluca.com/settimanale-ciac/>

¹⁹ D. Forgacs, *op. cit.*, p. 200.

²⁰ «Each image carries its own, specific meaning. But at the broader level of how 'difference' and 'otherness' is being represented in a particular culture at any one moment, we can see similar representational practices and figures being repeated, with variations, from one text or site of representation to another. This accumulation of meanings across different texts, where one image refers to another, or has its meaning altered by being 'read' in the context of other images, is called inter-textuality»; S. Hall, *op. cit.*, in S. Hall (edited by), *op. cit.*, p. 232.

studi filmici sia sul piano teorico di approccio all'analisi, sia su un piano storico-critico più calibrato al contesto italiano, ricostruendo, quando utile e necessario, i dibattiti dell'epoca intorno ad alcuni film, autori e tendenze, utilizzando la critica delle riviste specializzate ma anche intercettando riferimenti su riviste illustrate, libri, testimonianze. Soprattutto per quanto riguarda l'analisi dei cosiddetti *mondo movie*, mi ripropongo di utilizzare ampiamente anche i paratesti cinematografici che, soprattutto all'interno del genere dell'*exploitation*, ricoprono un'importanza chiave nella promozione dei film e nella conquista dell'attenzione del pubblico attraverso strategie comunicative delle quali occorre rintracciare la genealogia per poter sviluppare un discorso teorico e sociale il più completo possibile intorno al cinema popolare.

Data la consistente mole di pellicole che hanno come soggetto l'Africa o che mostrano un qualche interesse nei confronti del corpo nero, sarà necessario operare delle scelte, individuando dei film sui quali concentrarsi. Affronterò l'operazione di selezione servendomi principalmente di tre criteri.

Il primo è dato dall'importanza dei dati di consumi e dal box office²¹: l'elemento quantitativo e statistico è imprescindibile soprattutto quando si va a considerare la produzione di massa e popolare, infatti oltre a dare un'idea di quanto una pellicola ebbe successo, esso è utile per localizzare spazialmente il consumo, nei termini di nord/sud Italia o centro/periferia. Dati relativi all'età, genere, professione degli spettatori sono interessantissimi ma molto più difficili da reperire.

In secondo luogo porrò attenzione ai rimandi intertestuali e ai riferimenti che si diffondono fra i vari media, sia per intercettare eventuali indizi di ricezione da parte del pubblico che per ricostruire quanto e in che modo determinati contenuti venissero veicolati all'interno del campo culturale; interessante sarà anche riflettere su come alcuni prodotti fossero usciti dai confini nazionali, diventando parte di un sistema più ampio di rimandi e connessioni. I *mondo movie* ancora una volta risulteranno essere un caso studio di grande interesse per sondare questa circolazione internazionale, ma anche, se si sposta lo sguardo su un cinema meno popolare e più legato a registi anticonformisti e produzioni indipendenti, vedere come per esempio la pubblicazione delle opere di Frantz Fanon in Italia avesse fornito lo stimolo per la realizzazione di alcune pellicole: la più famosa è certamente *La battaglia di Algeri* (Gillo Pontecorvo, 1966), ma tracce del filosofo martinicano e delle sue teorie si possono trovare ne *I dannati della terra* (Valentino Orsini, 1969) o *Le salamandre* (Alberto Cavallone, 1969)²². Il terzo criterio infine è di carattere prettamente tematico, cioè alcuni film, o singole scene,

²¹ Mariagrazia Fanchi, Elena Mosconi (a cura di), *Spettatori: forme di consumo e pubblici del cinema in Italia, 1930-1960*, Roma, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, 2002.

²² È alta l'attenzione accademica nei confronti del film di Pontecorvo, tra gli altri: Neelam Srivastava, *Anti-colonial violence and the 'dictatorship of truth' in the films of Gillo Pontecorvo*, «Interventions», 7:1, 2006, pp. 97-106; Luca Peretti, *Before The Battle of Algiers: Sartre, Colonialism, Industrial Cinema an Unmade Film*, «Senses of Cinema»,

verranno considerati come possibili archivi testuali per i particolari discorsi e stereotipi che veicolano e, al fine di arricchire in complessità l'analisi, cercherò di non considerarli nella loro singolarità ma di metterli in prospettiva comparandoli o affiancandoli con altri testi. Posso qui solo accennare ad alcuni esempi essendo questa parte del lavoro ancora molto acerba. Ritengo indispensabile dover ragionare intorno all'alterità nell'intersezione tra razza e genere attraverso l'analisi delle rappresentazioni della donna; come sia stato rappresentato il corpo nero, oggetto esotico da conquistare e da esibire senza censura a partire dalle fotografie coloniali, passando per i primi documentari sexy degli anni '50 e '60, che andranno poi ad incontrare l'esotismo degli *shockumentary* jacopettiani e le successive pellicole erotico-pornografiche realizzate tra la metà degli anni Settanta e i primi anni Ottanta²³. A questo ossessivo consumo di immagini della donna nera²⁴ – altra, razzializzata, considerata come primitiva – si può affiancare l'esame sulle rappresentazioni della donna bianca inserita dai vari registi in un contesto esotico: a partire dalla famosa sequenza di *Blonde Venus* (Josef Von Sternberg, 1932, U.S.A.) in cui Marlene Dietrich esce dal costume da gorilla e canta Hot Voodoo, proseguendo con *Trader Horn* (W.S. Van Dyke, 1931, U.S.A) ed Edwina Booth, crudele regina bianca nella giungla africana, per approdare in Italia con le famose scene di danze esotiche di Silvana Mangano in *Anna* (Alessandro Blasetti, 1951), Monica Vitti in *blackface* ne *L'Eclisse* (Michelangelo Antonioni, 1962) ed Annie Girardot ne *La donna scimmia* (Marco Ferreri, 1964).

Prima di chiudere la parentesi metodologica cinematografica vorrei portare alla luce due questioni sulle quali mi sto interrogando: la prima emerge dalle ultime righe che ho scritto, e cioè come gestire la produzione culturale non italiana. Sappiamo infatti quanto fosse centrale per gli italiani, nel periodo preso in esame e in maniera forse maggiore in anni precedenti, il consumo di cultura non nazionale,

Issue 84, 2017; David Forgacs, *Italians in Algiers*, «Interventions», 9:3, 2007, pp. 350-364; Alan O'Leary, *The Battle of Algiers at Fifty: End of Empire Cinema and the First Banlieu Film*, «Film Quarterly», Vol. 70, No. 2, Winter 2016, pp. 17-29. Per quanto riguarda Orsini e Cavallaro gli studi si riducono drasticamente: Federica Colleoni, *Fanon, Violence and Rebellion in Italian Cinema*, «Interventions», 17:3, 2014, pp. 329-342; Roberto Curti, *Mavericks of Italian Cinema. Eight Unorthodox Filmmakers, 1940s – 2000s*, Jefferson, McFarland & Company, 2018; Davide Pulici, Manlio Gomasasca, *Il dolce mattatoio. Incontro con Alberto Cavallone*, «Nocturno Cinema», Anno II, Numero 4, 1997.

²³ Elisa Bini, *Fonti fotografiche e storia delle donne: la rappresentazione delle donne nere nelle fotografie coloniali italiane*, Lecce: relazione presentata al convegno della Società Italiana per lo Studio della Storia Contemporanea (SISCO), 2003; Rosetta Giuliani Caponetto, *Zeudi Araya, Ines Pellegrini e il cinema italiano di seduzione coloniale*, in Leonardo De Franceschi (a cura di), *L'Africa in Italia. Per una contro storia postcoloniale del cinema italiano*, Aracne, Roma, 2013; Davide Pulici e Manlio Gomasasca, *Al tropico del sesso. Guida al cinema erotico esotico italiano*, «Nocturno dossier», Numero 35, 2005; Gaia Giuliani, *La ragazza fuoristrada. Veneri nere tra memoria coloniale e orizzonti globali*, in Elisa Bordin. Stefano Bosco (a cura di), *A fior di pelle. Bianchezza, nerezza, visualità*, Ombre Corte, Verona, 2017, pp. 235-50;

²⁴ Atteggiamento che Fatimah Tobing Rony chiama *fascinating cannibalism*, riprendendo il titolo del saggio che Susan Sontag pubblicò su «The New York Review of Books» il 6 febbraio 1975, *Fascinating Fascism*, in F. Tobing Rony, *The Third Eye. Race, Cinema and Ethnographic Spectacle*, Duke University Press, Durham and London, 1996, p. 10.

statunitense in particolare²⁵; Forgacs si è soffermato attentamente su questa peculiarità italiana, arrivando ad ipotizzare che «[...] nell'arco dell'ultimo secolo, l'Italia come spazio culturale non è stata egemonizzata in maniera decisa ed efficace da una forte cultura nazionale. [...] Non vuol dire che l'Italia non ha avuto una cultura di massa propria. Ci sono stati molti prodotti e forme di partecipazione nazionali, dallo sport [...] al cinema ai cantanti ai divi del piccolo schermo. Ma nonostante tutto rimane il fatto che, per quel che riguarda i prodotti in circolazione e i modelli di fruizione popolare della cultura, c'è stato un grado di apertura verso i prodotti culturali non-nazionali tale da mettere in dubbio l'esistenza di una cultura "nazionale" compatta e fortemente coesiva dal punto di vista del consumatore»²⁶. Data la forte influenza che il cinema statunitense ebbe in Italia, non vorrei precludere a priori un'apertura verso questa produzione; mi riservo dunque di operare nei suoi confronti gli stessi criteri di scelta elencati in precedenza, con maggior riguardo verso quello dei dati statistici, dando maggior importanza alla dimensione del consumo.

La seconda questione riguarda infine la ricostruzione del pubblico e dei suoi gusti: negli studi di sociologia e storia del cinema, il pubblico e la cosiddetta *reception theory*²⁷ non hanno mai ricevuto particolare attenzione, e questo è dimostrato dall'assenza di una riflessione approfondita sulla dimensione del consumo²⁸; Claudio Bisoni sottolinea come ancora si faccia fatica ad indirizzare la riflessione sui nessi che collegano i meccanismi produttivi dell'industria culturale, le forme del consumo di massa e la creazione dell'immaginario, e come manchino modelli d'analisi dell'*agency* del fruitore, del ruolo e dell'attività dello spettatore.

A questo proposito mi pare doveroso citare uno dei documenti più preziosi e interessanti che utilizzerò nella ricerca: si tratta del libro *Cinema e Africa nera*, scritto da Joy Nwosu pubblicato da Tindalo nel 1968 e ripubblicato da Aracne nel 2014 con il titolo *Cinema e Africa: l'immagine dei neri nel cinema bianco e il primo cinema africano visti nel 1968*. Indispensabili informazioni le offrono inoltre le prefazioni alle due edizioni, entrambe di Mino Argentieri, e la premessa di Leonardo De Franceschi all'edizione del 2014²⁹. Nwosu è una giovane nigeriana arrivata in Europa nel 1962 per studiare canto; la sua idea iniziale era quella di andare ad Amsterdam ma dopo aver passato un'audizione al

²⁵ Stephen Gundle, Marco Guani, *L'americanizzazione del quotidiano. Televisione e consumismo nell'Italia degli anni Cinquanta*, «Quaderni storici», Vol. 21, No. 62 (2), 1986, pp. 561-594.

²⁶ D. Forgacs, *op. cit.*, pp. 41-42.

²⁷ S. Hall fu uno dei pionieri in questo ambito con il suo saggio *Encoding and Decoding in the Television Discourse*, Paper for the Council of Europe Colloquy on "Training in the Critical Reading of Televisual Language", University of Leicester, September 1973; per quanto riguarda la *reception theory* focalizzata sul cinema si veda Janet Staiger, *Interpreting Films. Studies in the Historical Reception of American Cinema*, Princeton, Princeton University Press, 1992; Id., *Perverse Spectators. The Practices of Film Reception*, New York-London, New York University Press, 2000.

²⁸ Claudio Bisoni, *Gli anni affollati. La cultura cinematografica italiana (1970-1979)*, Roma, Carocci, 2009, p. 23.

²⁹ Sul sito *Cinemafrica* si può inoltre trovare un'intervista all'autrice, pubblicata il 16 novembre 2014, *Film, Africa, blacks. A conversation with Joy Nwosu*, <http://www.cinemafrica.org/spip.php?article1517> (ultima consultazione: 2 aprile 2019).

Conservatorio di Santa Cecilia a Roma deciderà di fermarsi in Italia. Si diploma nel 1965 e l'anno successivo comincia a frequentare il corso di laurea in comunicazioni di massa all'Università Internazionale per gli Studi Sociali Pro Deo. A Roma inizia a fare esperienza anche come attrice ed incontra il regista Giovanni Vento con il quale collabora recitando nel suo film *Il nero*³⁰. Vento la incoraggia a riprendere in mano la tesi di laurea discussa nel 1968, l'aiuta a redigerla e a trovare casa editrice e prefatore; nasce così *Cinema e Africa nera*.

Come ricorda De Franceschi, questo testo ricopre una posizione di primato all'interno degli studi filmici italiani che si occupano di rappresentazioni dei neri e delle emergenti cinematografie africane; l'autrice divide il testo in quattro sezioni – Films europei e americani sull'Africa, Il negro nel film, Il tentativo degli indipendenti, Cinema africano oggi – all'interno delle quali analizza numerosi film e allega al testo fotografie di scena. Anche se non sempre scende in profondità nella presentazione delle pellicole, non c'è dubbio che questo testo sia per me un indispensabile strumento dal quale partire, sia per individuare film di cui si sono perse le tracce, che per confrontarsi con il pensiero di una donna africana e con la sua peculiare posizionalità nell'Italia dell'epoca.

3. Lavoro da svolgere e possibili nuclei tematici

10

Allo stato attuale della ricerca, il lavoro più consistente è stato fatto sul rotocalco, sui cinegiornali e sul cinema, spaziando dalle pellicole popolari dei *mondo movie*, a quelle di più limitata distribuzione e appartenenti a un circuito alternativo e indipendente alle grandi case di produzione. Nei prossimi mesi l'obiettivo è quello di completare la scelta del materiale: vorrei affiancare ad «Oggi» almeno un altro rotocalco che intercetti un pubblico diverso. «Vie nuove» per esempio, potrebbe offrirmi altro materiale sulle decolonizzazioni africane da far dialogare con le pellicole afferenti all'orizzonte terzomondista. Inoltre su «Vie nuove», dal 1960 al 1965, P. P. Pasolini tenne una rubrica di dialoghi con i lettori e, tra i temi trattati, ci furono analisi della contemporaneità africana e l'importante pezzo dedicato al film *La rabbia* (P. P. Pasolini, G. Guareschi, 1963)³¹. Ma l'interesse di Pasolini nei confronti dell'Africa non si limita a questi accenni: negli ultimi anni numerosi studiosi e studiose hanno affrontato il complesso pensiero del poeta cercando di dare una forma alla sua idea di Africa,

³⁰ Per approfondire le vicende legate a questo film unico nel suo genere si veda la *Premessa alla seconda edizione* di Leonardo De Franceschi, in Joy Nwosu, *Cinema e Africa: l'immagine dei neri nel cinema bianco e il primo cinema africano visti nel 1968*, Roma, Aracne, 2014, pp. 16-17 e Silvana Patriarca, *The invisibility of racism: on the reception of Giovanni Vento's Il Nero and Antonio Campobasso's Nero di Puglia, 1967-1982*, «Modern Italy», Vol. 23, No. 4, 2018, pp. 445-459.

³¹ Gian Carlo Ferretti (a cura di), *Le belle bandiere: dialoghi 1960-1965*, Roma Editori Riuniti, 1977.

raccogliendo le tracce sparse per tutta la sua opera, alcune molto visibili, altre più nascoste³². Partendo quindi dalla storiografia esistente, mi ripropongo di inserire questo importante tassello alla mia ricerca: a mio avviso Pasolini ricopre un ruolo troppo centrale all'interno della cultura di quegli anni per essere ignorato. Gli affiancherò l'amico e compagno di numerosi viaggi africani Alberto Moravia³³, che nelle sue corrispondenze per il «Corriere della sera» ed altri libri, raccontò il Continente attraverso quelle che lui chiamò «pure e semplici impressioni»³⁴. L'interesse e l'amore per l'Africa non si manifesta semplicemente nei diari di viaggio, come si può notare nel suo ultimo romanzo pubblicato postumo nel 1990, *La donna leopardo*, nel soggetto che egli scrisse per quello che diventò il film *Abramo in Africa*, diretto da Gianni Barcelloni e presentato alla Mostra del Cinema di Venezia il 5 settembre 1973³⁵, ma anche in alcune sue collaborazioni con registi orbitanti attorno al genere dei *mondo movie*³⁶; mi propongo di analizzare questo sodalizio, a tratti sorprendente, tra un intellettuale come Moravia e queste discusse e disturbanti pellicole, ma d'altronde, fin dall'inizio, egli si mostrò molto interessato quando i primi film appartenenti a questo filone uscirono in sala. Entrambe risultano figure di grande importanza per analizzare più a fondo quella compenetrazione tra la cultura di massa e quella intellettuale che caratterizzava gli anni Sessanta e Settanta, e per ricostruire quella rete mediale di cui facevano attivamente parte, grazie alla quale contribuivano a far circolare le loro idee di Africa che prendevano forma per mezzo di immagini e narrazioni.

Il lavoro sulle fonti si concluderà con una ricerca nell'archivio della Rai: da una veloce indagine compiuta l'anno scorso ho infatti stilato una lista di inchieste, documentari, interviste trasmesse in televisione nel periodo che prendo in esame nella mia ricerca. Mi rendo conto che aggiungere dell'altro materiale a quello che già ho potrebbe posticipare ancora di più l'inizio della scrittura, ma

³² A seguire alcune delle recenti pubblicazioni su questo particolare aspetto della produzione pasoliniana: Giovanna Trento, *Pasolini e l'Africa, l'Africa di Pasolini. Panmeridionalismo e rappresentazioni dell'Africa postcoloniale*, Milano-Udine, Mimesis, 2010; Luca Caminati, *Orientalismo eretico: Pier Paolo Pasolini e il cinema del Terzo Mondo*, Milano, Mondadori, 2007; Alessandro Barbato, *L'alternativa fantasma. Pasolini e Leiris, percorsi antropologici*, Padova, Libreriauniversitaria, 2010; L. Caminati, *Filming Decolonization: Pasolini's Geopolitical Afterlife*, in Luca Peretti and Karen T. Raizen, *Pier Paolo Pasolini, framed and unframed. A Thinker for the Twenty-First Century*, London, Bloomsbury Academic, 2018; G. Trento, «La pianta trapiantata dalle radici scoperte»: diaspora transatlantica e presenze afroamericane nell'opera di Pasolini, in Alessandra Ferraro e Silvia Serafin (a cura di) *Pier Paolo Pasolini nelle Americhe*, Udine, Forum, 2015; L. Caminati, *Pasolini's Southward Questi(on)*, «estetica. studi e ricerche», fascicolo 2, luglio-dicembre 2017.

³³ L'Africa non fu l'unica meta dei loro viaggi: Giuliana Benvenuti, *Il viaggiatore come autore. L'India nella letteratura italiana del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2008.

³⁴ Alberto Moravia, *Lettere dal Sahara*, Milano, Bompiani, 2015, cit. p. 7. La produzione moraviana legata all'Africa è più sistematica di quella di Pasolini e consiste, oltre che a *Lettere dal Sahara* (1981), di: *A quale tribù appartieni* (1972), *Passeggiate africane* (1987).

³⁵ A. Moravia, *Il soggetto Abramo in Africa*, in Adriano Aprà e Stefania Parigi (a cura di), *Moravia al/nel Cinema*, Roma, Associazione Fondo Alberto Moravia, 1993.

³⁶ I due film dei quali firma il commento sono *Ultima grida dalla savana* (Antonio Climati, Mario Morra, 1974) e *Magia nuda* (Alfredo e Angelo Castiglioni e Guido Guerrasio, 1975); mentre nel 1967 collabora alla scrittura della sceneggiatura de *L'occhio selvaggio* di Paolo Cavara.

credo che, pur avendo la consapevolezza di non essere in grado di fare un lavoro sistematico sulla televisione, non posso nemmeno completamente ignorarla, data la rilevanza che essa ebbe a partire dalla metà degli anni Cinquanta. Inoltre, dando una superficiale occhiata ai titoli delle trasmissioni e ai nomi dei personaggi che contribuirono a crearle, mi sembra potrebbero emergere prospettive e discorsi sul continente africano che almeno in parte si discostano da quelli veicolati dagli altri media. Concludo infine con quella che sarà la struttura della tesi; essendo certa di non voler impostare i capitoli settorializzando completamente le fonti, ma cercando di farle dialogare tenendo l'intertestualità come base, l'idea è quella di far emergere le tematiche più rilevanti da esse.

Le questioni teoriche che stanno emergendo sono: memoria e narrazioni del colonialismo italiano; intersezione tra erotismo ed esotismo nell'immaginario legato all'Africa; *blackness* e *whiteness* attraverso la rappresentazione del corpo della donna; anticolonialismo e terzomondismo. Ci sono però molte altre suggestioni che sfuggono a questi temi e che vorrei riuscire a sistematizzare, come per esempio la questione della diaspora africana negli Stati Uniti e l'attenzione di alcuni registi ed intellettuali italiani nei confronti del *Civil Rights Movement*, o l'interesse nei confronti della presenza di africani sul territorio italiano. Ritengo dunque necessario finire l'indagine sulle fonti in modo tale da individuare quei nuclei tematici che varrà veramente la pena di designare come fondamenta della tesi.