

# Colonial legacy

MEMORIA, GUERRE FASCISTE E CINEMA ITALIANO

Liliana Ellena

**D**ove finisce il sogno italiano dell'Africa? In una terra di nessuno, verrebbe da rispondere. Quattro anni e un mese dopo la sua proclamazione, l'impero entrava in agonia risucchiato nell'immane tumulto della seconda guerra mondiale, il tracollo dell'Africa Orientale sarebbe stato rapidissimo, più lenta l'agonia della Libia. L'Italia fascista non sopravvisse che qualche mese alla fine dell'Impero che in qualche modo anticipò e accompagnò la sconfitta generale di un progetto politico che in Africa era stato sognato e inseguito tenacemente.

Questa terra di nessuno nel recente film di Enzo Monteleone, *El Alamein. La linea del fuoco*, si trasfigura anche visivamente nell'immagine di un deserto africano che a poco a poco diventa sempre più bianco, vuoto e sconosciuto, dove le coordinate sulle mappe si confondono facilmente, dove la solitudine, l'abbandono e la deriva acquistano un'evidenza specifica. Un'immagine che sembra suggerire, accanto allo stato allucinatorio in cui vivono i protagonisti, la natura profondamente fantasmatica di questo evento-chiave della campagna d'Africa: «Non ho mai saputo esattamente dove si trovasse El Alamein» ha scritto Monteleone «questo nome mi è sempre suonato come qualcosa di epico, di esotico. Come Lawrence d'Arabia, come Tobruck, come Timbuctu. Da ragazzino giocavo coi soldatini: dell'Afrika Korps di Rommel, la volpe del deserto, contro gli inglesi di Montgomery (quello del cappotto) senza sapere nulla di preciso [...] Solo molto più tardi ho scoperto che El Alamein era in Egitto, ad un centinaio di chilometri da Alessandria, che ci furono anche soldati italiani»<sup>1</sup>. Se l'ambivalente statuto di questo episodio nella memoria pubblica è innegabile, risulta quanto meno discutibile l'insistenza su termini come "oblio" e "rimozione"<sup>2</sup> sulla cui falsariga è stato giocato il lancio del film. Che dire allora di Debrà Libanòs e di Engecha, due tra i tanti massacri compiuti dagli italiani in Etiopia per non parlare della repressione della resi-

<sup>1</sup> Enzo Monteleone, *L'altra faccia di El Alamein*, «I Viaggi di Repubblica», 7 novembre 2002, p. 11.

<sup>2</sup> Si veda ad esempio Marzio Breda, *El Alamein. Il volto glorioso di una disfatta*, «Corriere della Sera», 1 marzo 2002, in cui veniva annunciato il film e contestualmente la visita di Ciampi al Sacrario di El Alamein in coincidenza con il sessantesimo anniversario della battaglia.

stenza libica? Al contrario, ad essere problematico è piuttosto il profilo, in piena continuità tra fascismo e dopoguerra, attraverso cui El Alamein è diventata l'immagine ricorrente dell'avventura italiana in Africa. Un luogo, o meglio un non luogo, attorno al quale la difficile e controversa memoria della guerra fascista ha finito per occultare quella del colonialismo. Basta scorrere non solo le decine e decine di titoli che comprendono diari, memorie, raccolte, ma soprattutto la stessa produzione cinematografica per averne una conferma. All'indomani della seconda guerra mondiale il primo film del dopoguerra a ripercorrere le vicende dell'Africa fu significativamente una riedizione di *Bengasi*, il film di Augusto Genina girato nel 1942 attorno alle vicende di un gruppo di italiani durante l'assedio e l'occupazione della città della Cirenaica. La riedizione del 1955 assunse il titolo di *Bengasi 1941* e con un nuovo montaggio e l'aggiunta di alcune scene ritraeva i personaggi del film originale 14 anni più tardi. La trama tuttavia fin dalle prime sequenze veniva dislocata altrove. Il film si apre su una mappa del Mediterraneo in cui campeggia il nome di El Alamein. È infatti nel cimitero militare che si dipana attraverso numerosi *flash back* il racconto di Giuliana, una delle protagoniste, nel tentativo di spiegare a Charles, il soldato inglese di cui è innamorata, le radici del passato che le impediscono di sposarlo. Mentre le immagini degli inglesi e dei tedeschi vennero abilmente rimontate, come richiedevano i tempi, rimase invece invariata la segregazione razziale della città, con gli arabi ridotti a spettatori passivi e senza volto dei bianchi – italiani, tedeschi e inglesi – che combattono per il controllo della città e vi fanno il loro ingresso, a turno, trionfalmente<sup>3</sup>. Arabi e africani non sarebbero comparsi neanche nei successivi film sul tema: da *El Alamein. Deserto di gloria* del 1957, a *Quattro notti con Alba* di Luigi D'Amico del 1961, pensato con i titoli potenziali di *Polvere di eroi* e *Accadde ad El Alamein*, per finire nel 1969 con *La battaglia di El Alamein* di Giorgio Ferroni.

A El Alamein naufragava il progetto del *Mare nostrum*, in una sovrapposizione tra fine del colonialismo e guerra fascista che costituisce uno dei nodi difficilmente districabili di questa vicenda e della sua eredità. A differenza di altri paesi, la perdita delle colonie non è passata attraverso il conflitto con i movimenti di liberazione africani, ma è stata uno degli esiti della seconda guerra mondiale. Una questione archiviata ben presto, in altri termini, come una faccenda tra europei che il cinema del dopoguerra ha messo ossessivamente in scena anche nei film legati meno strettamente ad El Alamein da *I due nemici* del 1961 a *Battaglia nel deserto* del 1969. Liquidata la scomoda presenza degli ex-sudditi, la parabola che segna l'affermazione di El Alamein come luogo della memoria porta a termine contemporaneamente l'espulsione del colonialismo dalla scena della rappresentazione, una storia

<sup>3</sup> Per un accurato confronto tra le due versioni del film cfr. Daniela Finaldi, *Bengasi-Bengasi anno '41. Re-edition: the evidence of silence in transmitting memories*, paper presentato al workshop *Films as Sources for Cultural History: Case Studies from the 1930s to the 1950s*, Istituto universitario europeo, Fiesole, 10-11 novembre 2000.



che sembra riguardare unicamente i colonizzatori. Se si esclude *Tempo di uccidere* di Ennio Flaiano,<sup>4</sup> nella cultura dell'Italia del dopoguerra libici, somali, etiopi ed eritrei sono rimasti dei *non soggetti*, invisibili ombre di un passato da rimuovere.

Un canovaccio, passato largamente inosservato, che si è riproposto nel dibattito che ha accompagnato l'uscita nelle sale di *El Alamein* nel novembre scorso. Polemica prevedibile, d'altro canto, dal momento che il film usciva nelle sale in coincidenza con le celebrazioni legate al sessantesimo anniversario della battaglia di El Alamein, e culminate con la visita al Sacrario del presidente Ciampi<sup>5</sup>. Un conflitto tutto interno alla controversa eredità di questa memoria sulla scena nazionale. *El Alamein* per l'intero dopoguerra ha costituito infatti il cuore dell'identità gelosamente custodita della Divisione Folgore «uno dei rari e perciò significativi miti della guerra fascista sopravvissuti alla sconfitta»<sup>6</sup>, di fronte alla quale la scelta di Ciampi di includere l'episodio nel suo progetto politico e culturale di map-

patura dell'immaginario degli italiani e di ri-significazione dei luoghi della memoria solleva legittime resistenze<sup>7</sup>.

Un film tuttavia non è né una fotografia del passato né un saggio storico e va valutato non tanto per l'ineccepibile correttezza della ricostruzione,<sup>8</sup> ma per la narrativa che mette in campo nel linguaggio che le è proprio, per la capacità di staccarsi dal presente e inventare un passato possibile. Monteleone, consapevole di misurarsi su un terreno scivoloso, ha scelto il regista antierico, mettendo in scena l'estenuante attesa e poi la ritirata di un gruppo di soldati della Divisione Pavia, schierata sull'estremità meridionale del fronte di El Alamein. Non è difficile riconoscere come nella prima parte la rappresentazione della devastazione della guerra sugli individui, la sua perdita di senso, la lenta erosione dei confini tra normalità e follia, il perenne stato allucinatorio, ripercorra alcuni dei luoghi dell'immaginario della Grande guerra, reso in qualche modo esplicito an-

<sup>4</sup> Il romanzo pubblicato nel 1947 da Longanesi è stato riedito nel 2000 da Rizzoli.

<sup>5</sup> A sottolineare il valore simbolico dell'evento la cerimonia è andata in onda in diretta Tv a cura del Tg1 il 20 ottobre 2002, seguito da uno Speciale Tg1 in seconda serata.

<sup>6</sup> Marco Di Giovanni, *I paracadutisti italiani. Volontari, miti e memoria della seconda guerra mondiale*, Editrice Goriziana, 1991, p. 14. Non a caso infatti il giudizio sul film ha diviso proprio i custodi di questa memoria. L'accusa di aver voluto intenzionalmente cancellare il ruolo giocato dai veri protagonisti della battaglia, la divisione Folgore, è venuta ad esempio da Anna Caccia Dominioni, figlia dell'artefice del Sacrario di El Alamein nonché autore del celebre *Alamein. 1933-1962*, Longanesi, 1962, si veda a questo proposito *Anna Caccia Dominioni alla proiezione del film "El Alamein" di Enzo Monteleone* in [www.cselalamein.it/cse](http://www.cselalamein.it/cse).

<sup>7</sup> Cfr. le dichiarazioni di Giorgio Rochat e Nicola Tranfaglia alla vigilia della celebrazione, apparse in Marzio Breda, *El Alamein. Il valore ritrovato non cambia la storia*, «Corriere della sera», 19 ottobre 2002, in cui vengono sottolineati i rischi di una lettura nostalgica e sciovinistica dell'evento. Un argomento ripreso da Tranfaglia pochi giorni dopo in relazione al discorso di Ciampi in occasione del 4 novembre nell'articolo *Signor Presidente non sono d'accordo*, «l'Unità», 8 novembre 2002.

<sup>8</sup> Si veda la lunga recensione, peraltro documentatissima, di Lucio Ceva, *El Alamein al cinematografo*, «Italia contemporanea», n. 229, 2002, pp. 679-690.



che dal nome del giovane volontario Serra catapultatosi dall'università ai limiti della depressione di El Qattara. Il riferimento alla guerra di trincea per denunciare l'insensatezza di tutte le guerre finisce tuttavia per equiparare Paolo Caccia Dominioni ed Enrico Serra, Bechi Luserna e Rigoni Stern. In primo piano sono i gesti quotidiani di una socialità maschile coatta, che tuttavia cerca di arginare l'inquietudine e il terrore. Un materiale narrativo dentro il quale lo sceneggiatore di *Mediterraneo* e *Marrakesch Express* si muove a proprio agio. In apparente coerenza con questa scelta il regista in più di un'occasione ha cercato di smarcarsi dal terreno della polemica politica, rivendicando di non aver voluto mettere a tema il giudizio storico su questa vicenda, ma, al contrario, di aver cercato di richiamare l'attenzione sui destini individuali degli uomini che vi furono coinvolti. E in effetti nei titoli di coda non vengono indicate né consulenze, né testi storici, mentre il riferimento principale rimane la memorialistica. Una strada già percorsa nel documentario *I ragazzi di El Alamein*<sup>9</sup>, presentato alla Mostra del cinema di Venezia nell'estate precedente. Un montaggio in cui

alle interviste a numerosi reduci si alternano immagini e sequenze dell'Istituto Luce, considerato dal regista stesso una sorta di "costola del film", materiale propedeutico al lavoro di fiction.

Una scelta che segnala *in primis* la frattura tra dibattito storiografico e memoria condivisa, specchio di una fase in cui la ricerca relativa al colonialismo fascista, superata la fase della rimozione e dell'autoassoluzione, stenta ad uscire da una sorta di *enclave*, oggetto di un sapere specialistico che non intacca le forme e i territori della memoria pubblica. Ma la separazione tra storia e memoria, in sé problematica, suggerisce ancora una volta l'idea che gli unici depositari di questa memoria, in cui sembra precipitare l'intera esperienza coloniale italiana, siano coloro che hanno vissuto la guerra africana. La pretesa di poter isolare le storie individuali dalle vicende e dalle coordinate entro le quali presero forma è contraddetta infine dalla scelta di chiudere il film sull'immagine del Sacario di El Alamein. La camera scivola, sulle note incalzanti della colonna sonora, tra le bianche mura del memoriale e sui nomi, centinaia, migliaia. Un richiamo esplicito al rapporto tra l'evento e la sua memoria, tra passato e presente. In al-

<sup>9</sup> Il documentario prodotto dalla Rai è andato in onda su Rai Educational mercoledì 23 ottobre 2002, pochi giorni prima dell'uscita del film nelle sale.



tre parole alla sua collocazione nella memoria condivisa. L'uso irriflesso di questa memoria invece di contribuire a liberarne le potenzialità alimenta al contrario il riprodursi degli stereotipi. La tensione antieroica con cui condivisibilmente il regista ha cercato di raccontare le storie di questi soldati si ribalta così nel suo contrario. Emanuela Martini interrogandosi sulle ragioni per cui il film di guerra sia stato un genere poco praticato dal cinema italiano ha osservato: «Forse perché, da quando esiste il cinema, nelle grandi guerre siamo sempre stati dalla parte sbagliata, che significa, come minimo, dalla parte degli sconfitti»<sup>10</sup>. Mentre altre recensioni, più esplicitamente hanno definito i personaggi del film come «eroi dalla parte sbagliata» o «eroi vinti», alimentando il topos della «disfatta gloriosa»<sup>11</sup> che ha fatto scrivere a Maurizio Cabona «In *El Alamein. La linea di fuoco* si perde la guerra, non l'onore [...] Monteleone ha girato l'*anti-Tutti a casa*»<sup>12</sup>. Affermazioni in cui risuona l'eco dell'epitaffio «Mancò la fortuna, non il valore»<sup>13</sup> che sovrasta il Sacrario di El Alamein. Il problema non è quello di imputare al film e al regista un'intenzione revisionista, argomento diventato di rito su cui si sono concentrati i giornali, ma di registrare la difficoltà a decolonizzare i modelli di rappresentazione del nostro passato. Un'operazione la cui urgenza è indicata dalle ramificazioni dell'esperienza coloniale che perdurano nel presente. Con un movimento contrario rispetto al passato, i corpi delle donne e degli uomini che arrivano sulle nostre coste, ci ricordano proprio quell'Africa cancellata dalla memoria pubblica italiana, mentre senza colpo ferire il governo progetta di pattugliare le coste dell'ex-colonia libica. Il silenzio del dibattito pubblico sul colonialismo sembra assediare questo territorio come un fuoricampo che costringe ad una sorta di cortocircuito la memoria pubblica, e ha a che vedere più con quello che le immagini non inquadrano che con quello che mo-

<sup>10</sup> Emanuela Martini, *El Alamein*, «Film TV», 12 novembre 2002.

<sup>11</sup> Si veda a questo proposito *El Alamein. Il volto glorioso di una disfatta*, cit. Lo stesso regista ha riproposto l'idea in un improprio parallelo con la prima guerra del Golfo: «Ricordo bene quando, durante la Guerra del Golfo, alcuni iracheni si "arresero" a una troupe del TG3: le foto li mostravano laceri, sporchi, affamati. Immagini assolutamente identiche a quelle dei nostri soldati nella campagna d'Africa», citato in Claudia Morgoglione, *El Alamein: «Solo un film non una lezione di storia»*, «La Repubblica», 4 novembre 2002.

<sup>12</sup> Maurizio Cabona, *Senza retorica e tesi politiche la guerra filmata da Monteleone*, «Il Giornale», 8 novembre 2002.

<sup>13</sup> Titolo, tra l'altro, della Mostra organizzata dal Centro studi El Alamein in occasione del sessantesimo anniversario della battaglia. Il centro studi, di cui è presidente onorario il sottosegretario alla Difesa Filippo Berselli, raccoglie reduci e "amici" della Folgore, mentre le polemiche si sono concentrate sul patrocinio del Comune di Milano alla mostra che ha annoverato tra le posizioni contrarie anche quella del direttore del Museo di Storia naturale, dove la rassegna è stata ospitata. Sulla storia del Sacrario di El Alamein come "luogo della memoria" nazionalista e militarista che ha alimentato il mito degli italiani come «eroiche vittime», si veda la voce *La battaglia di El Alamein*, redatta da Nicola Labanca, in Victoria De Grazia e Sergio Luzzatto (a cura di), *Dizionario del fascismo*, vol. I, Einaudi, 2002, p. 462.



strano. Ed è così evidente che mentre nelle sale il film di Monteleone incontra il favore di critica e pubblico, ben diversa sorte spetta ad altri tipi di produzioni. *Il leone del deserto*, il film del 1980 di Moustapha Akkad, continua a circolare unicamente in Festival e retrospettive così come *Adwa 1896* del regista etiopico Hailé Gerima, presentato nel 1999 al Festival del cinema di Venezia, mentre *Fascist Legacy*, il documentario della BBC sui crimini italiani di guerra acquistato dalla Rai per farne una versione italiana, dopo essere rimasto congelato per anni è andato recentemente in onda a notte fonda.

Il limite maggiore del film di Monteleone, in altre parole, rimane la reticenza a raccontare che cose ci facevano gli italiani in Africa, lasciando credere che si trattasse di uno dei tanti fronti della seconda guerra mondiale. La scelta di riprodurre la narrativa che ha accompagnato tutto il dopoguerra, benché cambiata di segno, si presenta inevitabilmente come funzionale alla riconciliazione col passato invece della sua critica. La separazione tra storie individuali e responsabilità collettive lascia spazio alla tradizionale opposizione che contrappone una base popolare, autentica, sempre pronta a salvare l'onore della nazione, ad una classe dirigente corrotta, inetta, incompetente. Ancora una volta il fascismo funziona come unico imputato eccellente per l'intera storia coloniale italiana<sup>14</sup>. Un'autoassoluzione rivela una potente arma ideologica che ha permesso di non avanzare mai in modo serio il problema delle responsabilità individuali, né quello delle radici del consenso riscosso dall'avventura africana. È ancora Emanuela Martini nella sua recensione a scrivere «Erano fascisti? Chissà. Prima di tutto erano gente semplice, dai dialetti diversi, la carne di macello di tutte le guerre, come i nazisti di «La croce di ferro» di Peckinpah»<sup>15</sup>. Da questo punto di vista il film costituisce un'occasione mancata. Fare i conti con questa memoria significa al contrario sottoporla ad uno sguardo critico, iniziare un faticoso processo di decolonizzazione di questa storia, che non può avvenire con un semplice ribaltamento. È curioso come nel nostro paese ogni volta che si affaccia l'occasione per uno sguardo lucido sul nostro passato, ci sia sempre qualcuno pronto ad arruolare un Perlasca o un giovane Serra, come a rassicurarci che nonostante tutto siamo sempre stati... brava gente.

<sup>14</sup> Un meccanismo cruciale anche nei confronti dell'antisemitismo. Un'interpretazione sviluppata ampiamente in Alberto Burgio, *Per una storia del razzismo italiano*, in Id. (a cura di), *Nel nome della razza. Il razzismo nella storia d'Italia 1870-1945*, il Mulino, 1999, pp. 3-31.

<sup>15</sup> Emanuela Martini, *El Alamein*, cit. Un'interpretazione che sembra condivisa anche da Bruno Bongiovanni, secondo il quale i protagonisti non possono essere né fascisti né antifascisti perché solo la guerra fu fascistissima, scrivendo a proposito del film: «Gli italiani sono lì perché devono essere lì. È il dovere, misterioso redentore movente in grado di trasfigurare la barbarie imperialfascista in italianissima civiltà, che li incatena al deserto», in *Valorosi senza enfasi*, «L'Indice», n. 1, 2003, p. 29.