

Giulia Beatrice e Carlo Ugolotti

COLONIE SUL MURO

MANIFESTI DEL CINEMA
IMPERIALE FASCISTA

Al momento dell'invasione dell'Etiopia, il grande schermo dominava il consumo del tempo libero degli italiani (Brunetta 2002, p. 82); la sala si configurava come uno spazio in cui intrattenimento e propaganda si fondevano (Cavadini e Mosconi 2006, p.60). Ancora prima che il pubblico entrasse nei cinema, i manifesti miravano a sedurre gli spettatori attraverso elementi visivi sintetici – persuasivi e di immediato effetto – che riassumevano l'atmosfera della narrazione. Su «Bianco e Nero» si leggeva che il cartellone era «senza dubbio il mezzo di pubblicità più efficace e di più vasta applicazione» in quanto il passante rimaneva affascinato dalle sue immagini senza essere costretto a interrompere i suoi quotidiani affari¹.

Il manifesto, oltre a essere un "oggetto artistico" che fa propri elementi del linguaggio cinematografico, si configura come un paratesto del film stesso, in quanto ne riassume e commenta il contenuto attraverso un'oculata selezione di atmosfere ed elementi, ma allo stesso tempo ha il compito di spingere lo spettatore ad approfondire le sue suggestioni prendendo parte all'esperienza della sala.

I cartelloni cinematografici, elementi di primo piano dell'insieme eterogeneo dei materiali parafilmici, assumono maggior rilievo se consideriamo quelli dei film del periodo imperiale fascista, iscritti all'interno del discorso propagandistico sul ruolo persuasivo delle immagini e sul progetto di formazione di una coscienza coloniale. Lo studio di questi «oggetti comunicativi che presuppongono una intenzionalità comunicativa di un autore e un'attività recettiva di un lettore» (Della Torre e Mosconi 2001, p. 11), è soprattutto lo studio di come essi interagiscano con il film che raccontano, di come ne spettacolarizzino ed enfatizzino alcune caratteristiche e di come suscitino nel pubblico sorpresa, promesse e aspettative.

Con questo articolo si vogliono delineare le caratteristiche e le peculiarità di rappresentazione del cinema coloniale di epoca fascista in rapporto all'analisi della promozione cartacea all'interno della più vasta operazione di costruzione del consenso del regime. Ci si propone di verificare come i temi e i contenuti dei film si rispecchiassero o meno nei manifesti; si dimostrerà inoltre come questi ultimi abbiano avuto una propria genesi e un proprio linguaggio, in continuo dialogo con le contemporanee opere d'arte "coloniale". Mettere al centro l'oggetto-manifesto significa considerarlo quindi sia nella sua autonomia, sia in rapporto al testo sorgente e al suo contesto socio-storico, sottraendolo alla dimensione effimera a cui troppo spesso i materiali promozionali sono destinati.

IL CINEMA DELL'IMPERO E I SUOI MANIFESTI

I "film dell'impero" sono stati realizzati e distribuiti tra il 1935 e il 1943, tra l'invasione dell'Etiopia e la caduta del fascismo. Questo filone

¹ Note, «Bianco e Nero», 12 dicembre 1939.



A. Ballester [illustratore], Il grande appello, 1936, Mario Camerini, Artisti Associati

si distingue dalle precedenti pellicole italiane ambientate in Africa per la spiccata dimensione propagandistica, frutto della crescente attenzione del fascismo nei confronti delle masse. La differenza con la cinematografia liberale non risiede tanto nelle singole iniziative, quanto nella regia organizzativa e nella partecipazione attiva del regime: il coinvolgimento statale operava in maniera sempre più penetrante in



G. Ferrari [illustratore], Lo Squadrone bianco, 1936, Augusto Genina, Roma Film



U. Giannuso [illustratore], Luciano serra pilota, 1938, Goffredo Alessandrini, Aquila Films

ogni fase produttiva, dall'ideazione fino alla censura, passando per il sostegno logistico alla realizzazione del girato. I manifesti, secondo la legge sugli spettacoli del 1929, erano soggetti al controllo del governo che doveva prima concedere il visto al film e poi approvare a parte i materiali pubblicitari (Della Torre 2014, p. 137). I film dell'impero si trovavano al centro dell'ambizione del regime di costruire un cinema distintamente italiano – in realtà nutrito da matrici narrative e iconografiche straniere (Ben Ghiat 2015, pp. 73-74) – che allo stesso tempo avrebbe dovuto rafforzare l'identità del paese in patria e mirare a esportare la cultura e i valori fascisti all'estero². Il medium cinematografico venne incaricato di costruire il consenso (e incentivare la partecipazione) alle operazioni, prima di conquista e poi di popolamento, e di prefigurare agli italiani cosa aspettarsi nei territori d'oltremare. Civili e militari nella madrepatria avevano solo una vaga idea di cosa li avrebbe attesi in Africa (Dominioni 2008, p. 37) e il cinema avrebbe dovuto anticipare loro la realtà che avrebbero incontrato una volta imbarcati verso i territori coloniali. Il rapporto tra opera sorgente – la pellicola – e i suoi paratesti si può configurare in due modi: una relazione di complementarietà in cui l'immagine pubblicitaria riassume e ripete i contenuti cinematografici; oppure di mendacità, dove al fine di ampliare il bacino degli spettatori, il paratesto piega ai suoi interessi commerciali gli elementi costitutivi del prodotto filmico. Il cinema dell'impero si configurava per lo più nel primo modo, presentando una diretta continuità con la propaganda di regime. Le tematiche del film coloniale si ritrovavano infatti anche

² Rava, *I popoli africani dinanzi allo schermo*, «Cinema», 10 luglio 1936.

nel paratesto pittorico: l'esaltazione del sacrificio e dello spirito avventuroso; la celebrazione della guerra; la redenzione della terra e la missione civilizzatrice; il ricongiungimento familiare e la nascita dell'uomo nuovo.

Riteniamo centrale per comprendere i meccanismi di rappresentazione del cinema dell'impero e dei manifesti la categoria di osceno, intesa qui nella sua natura etimologica di *ob scena*, ciò che deve stare fuori dalla scena. La propaganda di regime, infatti, relegava al di fuori del quadro (sia esso il manifesto o il fotogramma) una serie di tipologie di soggetti e situazioni che il regime stesso considerava nocive per il suo progetto imperiale. Come si vedrà, a rientrare nella categoria di oscenità erano sia le scene esplicite di violenza sia interi gruppi sociali come le donne e le popolazioni native. La rimozione della brutalità e degli indigeni permise innanzitutto di configurare l'intervento italiano come un intervento civilizzatore in una terra brulla che non apparteneva a nessuno.

Nei film coloniali le uccisioni (quando perpetrate dai soldati italiani) vengono sempre suggerite e mai mostrate; la violenza non è mai inflitta dal protagonista, ma da personaggi secondari o si configura come risposta all'assalto dei "selvaggi". Questa rimozione della brutalità porta quindi a enfatizzare l'elemento avventuroso a discapito di quello bellico, come si può vedere nel caso sia del film che del manifesto dello *Squadrono Bianco* che si concentra sul dispositivo narrativo della traversata piuttosto che sul combattimento³. Significativo anche il manifesto del *Grande appello* dove il rimando al combattimento passa solo attraverso gli incombenti velivoli da guerra che appaiono sullo sfondo⁴. L'altra faccia della rappresentazione cinematografica della colonizzazione è quella della «grande impresa pacifica» (Brunetta 2009, p.128) attraverso la redenzione della terra e la civilizzazione del "selvaggio". Paradigmatico appare il manifesto di Abuna Messias che mette in primo piano un ritaglio del protagonista, il cardinale Massaia, preso dalla scena iniziale in cui il religioso libera dalla schiavitù un gruppo di prigionieri⁵. Questo fotogramma venne scelto per alludere proprio alla missione civilizzatrice italiana del protagonista, descritto come un precursore della politica fascista (Ceci 2020, p. 106). L'emancipazione dalla schiavitù verrà usata dal fascismo come bandiera della sua "opera di progresso" africana, e gli eroi del cinema dell'impero saranno esaltati come liberatori di schiavi. Nel manifesto, dietro il protagonista è giustapposta una mappa "muta" dell'Etiopia, cioè senza alcuna rilevazione di interventi umani quali strade o centri abitati: la terra africana è così qualificata come una *res*

nullius in attesa della civiltà. Lo stesso dispositivo visivo appare anche nei titoli di testa del documentario *Il cammino degli eroi* dove la sagoma vuota del corno d'Africa è sormontata dalla sovrimpressione di un disegno del gigantesco volto del Duce scolpito nella pietra come fosse la Sfinge⁶.

La rimozione pressoché totale della popolazione indigena dai manifesti è volta ad annichilire visivamente la presenza degli etiopici, parte di quella stessa natura vergine in attesa della colonizzazione. Questa ricorrente strategia visiva è un potente strumento della propaganda per confermare l'alterità dell'africano e rimuoverlo dal consorzio della civilizzazione. Nei film del periodo, le popolazioni locali non sono un agente di resistenza attiva ma più che altro una presenza interlocutrice dell'azione colonizzatrice, e si limitano a osservare passivamente il cambiamento (Zinni 2020, p.130); solo in pochissimi casi è un indigeno a essere il *villain*. In *Abuna Messias*, a parte l'antagonista, l'Abuna Attanasio, interpretato da un attore italiano in *blackface*, il resto della popolazione indigena è ridotto a folklorico elemento di sfondo. È interessante vedere come essa non sia quindi messa in rilievo e stigmatizzata (come si può vedere nei manifesti dei film antiebraici nazisti) ma piuttosto esclusa dal campo visivo e narrativo. Questa soppressione arriva anche alla vera e propria censura: l'altro antagonista di *Abuna Messias*, il re Johannes (interpretato dal "meticcio" Ippolito Silvestri – una ragione in più per non presentarlo al fianco di attori bianchi), presente nel manifesto del film al momento della presentazione a Venezia, viene poi rimosso nelle successive versioni per lasciare spazio al protagonista (Zinni 2020, p. 30; Goglia 2012, p. 69). Gli indigeni rientrano quindi nel campo naturale come fossero bestie, pronti ad assaltare scompostamente gli italiani, e non vengono mai rappresentati come regolare esercito in armi. Un'evenienza eccezionale è il manifesto di Ugo Giannuso per *Luciano Serra pilota*, in cui un guerriero etiope è raffigurato in primo piano nei suoi abiti tradizionali impugnando una spada⁷. La sua subalternità tuttavia viene ribadita attraverso la ripresa del modello figurativo dell'assalto al treno tratto dall'iconografia western, in cui i "selvaggi" vengono contrapposti alla modernità occidentale, rappresentata dagli aerei in volo sullo sfondo e dal treno. Negli altri casi, però, i manifesti confermano che nei film coloniali il baricentro narrativo risiede nel rapporto tra eroi e antieroi, relegando le popolazioni locali a comparse per scene suggestive. Gli sviluppi narrativi conducono alla rigenerazione attraverso l'impresa coloniale; il nuovo italiano che ne emerge è il contraltare dell'abitante urbano

³ *Lo Squadrono Bianco* di Augusto Genina (Italia, 1936).

⁴ *Il Grande Appello* di Mario Camerini (Italia, 1936).

⁵ *Abuna Messias* di Goffredo Alessandrini (Italia, 1939).

⁶ *Il cammino degli eroi* di Corrado d'Errico (Italia, 1936).

⁷ *Luciano Serra pilota* di Goffredo Alessandrini (Italia, 1938).

corrotto e decadente: un tipo avventuroso che, abbandonando il vecchio sé, ne forgia uno nuovo in linea con i diktat del regime e rinsalda i rapporti familiari, perlopiù inquadrati sull'asse genitore-figlio/mentore-allievo. Questa retorica è perfettamente rappresentata dall'abbraccio intergenerazionale che domina il manifesto del *Grande appello*, emblema del desiderio dell'impero fascista di non presentarsi più come forza eversiva ma come naturale esito della millenaria storia italiana e garante della continuità tra gli ideali dei padri e quelli dei figli (Brunetta 2009, p. 125). La rinascita di un nuovo tipo umano passa per il culto del sacrificio e della morte: nel manifesto, questa volta di S. Scalora, di *Luciano Serra Pilota*, dietro al ritratto divistico di Amedeo Nazzari, appare in secondo piano il suo aereo che precipita. Nel film è proprio questa scena che "sblocca" dal punto di vista narrativo il ricongiungimento col figlio e la sua redenzione come eroe coloniale. Se alla figura maschile è assegnato il ruolo principale e il dominio della composizione del manifesto, le presenze femminili seguono invece l'evoluzione dei rapporti di genere quali si configurano nel corso degli anni. Prima delle leggi di condanna al madamato e ai rapporti "mistri" (1937) appaiono donne indigene anche nei manifesti, come nel caso di *Sentinelle di bronzo*⁸. Le immagini le presentano belle e seducenti, anche se prive di quell'erotismo che le caratterizza nei film hollywoodiani. Nei manifesti successivi al 1937 le figure femminili rientrano nella già delineata categoria di oscenità e vengono rimosse dalla promozione cartacea dei film. Nella filmografia coloniale l'elemento femminile è invece presente, anche se connotato sempre come corruttore. Proprio nella loro forzata espunzione dallo spazio coloniale, al fine dello svolgimento narrativo troviamo la conferma del carattere di oscenità della donna nello spazio imperiale: la figura femminile, associata alla categoria del "naturale", è una di quelle distrazioni che il colono deve necessariamente allontanare. Sul tema del rapporto tra i generi è emblematico il caso di un manifesto "mendace", quello di *Sotto la croce del Sud*⁹. Il paratesto del film di Brignone infatti piega a scopi commerciali il significato del film. La trama, ambientata in una piantagione africana, è incentrata sul rapporto tra i personaggi "virtuosi" (il giovane ingegnere Paolo e il proprietario terriero) e i *villain* corruttori, i "levantini" e "meticci" Simone e Mailù (interpretati da Enrico Gori e Doris Duranti). Il manifesto presenta due false informazioni: nella parte superiore della composizione si vede un bungalow in fiamme circondato da sagome urlanti. Lo spettatore inavvertito potrebbe scambiare questa scena per una sequenza bellica mentre, in realtà, il film non ne contiene alcuna. Il centro dell'immagine è dominato da uno sguardo passionale tra Paolo e Mailù: il manifesto cristallizza i due protagonisti nel loro unico atto d'amore, immediatamente interrotto dalla

scoperta della collusione di lei con il malvagio Simone. Dall'illustrazione si potrebbe pertanto pensare che il dispositivo narrativo portante di questo melodramma coloniale sia il raggiungimento della felicità da parte della coppia, al contrario la morale della vicenda è identificata nella rinuncia al desiderio in nome della dedizione all'impresa imperiale e l'*happy ending* consiste nell'allontanamento di lei dallo spazio maschile/coloniale. La rettitudine morale del personaggio viene invertita nel manifesto in una concessione al vizio, nel film giustificata narrativamente dal fatto che Paolo assiste a un rituale di corteggiamento dei nativi e per un breve momento è pervaso dalla mancanza di controllo tipica dei "selvaggi"¹⁰; l'immagine del manifesto perverte totalmente il senso del film, che individua proprio nel pericolo della commistione razziale la minaccia principale alla stabilità della colonia (Coletti 2020a, p. 188). Più fedele al messaggio del film è il flano che include in un riquadro i due personaggi maschili e reclude nella cornice esterna lo sguardo passionale di Doris Duranti, vestita con un sensuale kimono che ne sottolinea la carica erotica ed esotica. Con lo scoppio del conflitto mondiale, il film coloniale si avvicina al tradizionale *war movie*, focalizzandosi sul tema non più della missione conquistatrice ma della resistenza alle orde nemiche. Si nota nei film e nei manifesti una scomparsa dei temi esotici in favore di quelli del sacrificio per la patria. Anche i personaggi femminili italiani subiranno un notevole cambiamento, non più corruttori dello spazio coloniale ma centrali elementi del processo di assistenza ai soldati: si veda ad esempio la donna che appare nel manifesto della riedizione del 1947 di *Bengasi* che torreggia sulla destra dell'immagine, quasi della stessa dimensione del divo Nazzari, nell'atto di mettere in salvo un bambino dai bombardamenti¹¹. La figura femminile si trasforma da tentatrice a completa incarnazione del ruolo "di cura" che il fascismo le assegna. Sia nei film che nei manifesti si può notare una parabola dei ruoli femminili – solo ed esclusivamente "bianchi" – che vanno dalla rimozione alla «addomesticazione» (Coletti 2020b, p. 99).

IL MANIFESTO, LA SUA DIFFUSIONE E RECEZIONE, I PITTORI DI CINEMA

Se da un lato i manifesti sono parte integrante dell'esperienza cinematografica, dall'altro essi sono immagini autonome, arredi urbani, forme d'arte. Queste immagini, destinate all'ampia circolazione, contribuiscono a costituire il serbatoio dell'immaginario coloniale degli italiani e per questo in costante dialogo con il contesto politico, sociale e artistico in cui venivano create.

I manifesti cinematografici dei primi decenni del XX secolo risentivano

⁸ *Sentinelle di bronzo* di Romolo Marcellini (Italia, 1937).

⁹ *Sotto la croce del Sud* di Guido Brignone (Italia, 1936).

¹⁰ *Sotto la Croce del Sud*, «Bianco e nero», 30 settembre 1938.

¹¹ *Bengasi* di Augusto Genina (Italia, 1942).



R. Dazzi, Due libici, 1931, carboncino su carta, Roma, Museo delle Civiltà MPE L. Pigorini, © Museo delle Civiltà



C. Celano, Un somalo, 1936, Roma, Museo delle Civiltà MPE L. Pigorini, © Museo delle Civiltà

del gusto letterario e artistico del tempo, ma dall'altra parte erano legati al loro intrinseco ruolo di richiamo. In essi si incrociavano non solo una potente spinta commerciale e la sensibilità del singolo artista, ma anche le necessità del politico. A partire dai primi passi dell'industria cinematografica italiana, i sistemi promozionali, tra cui il manifesto, entrarono a far parte della filiera produttiva, costituendo parte rilevante del budget della produzione del film (Della Torre 2014, p. 8). Negli anni venti, a seguito della sempre crescente diffusione delle agenzie pubblicitarie, il linguaggio dei manifesti si evolve attraverso la sperimentazione e lo studio dell'interazione tra disegno, linea e colore in rapporto all'ambiente urbano e alla capacità percettiva del passante (Della Torre 2014, pp. 46-47): un numero dell'«Ufficio moderno» del 1933 dichiarava che il cartellone per incuriosire l'indaffarato cittadino «non [aveva] quindi l'obbligo di essere bello, ma efficace» (Della Torre 2014, p. 133). Gli esercenti dovevano scontrarsi con il costo di stampa e di affissione: queste problematiche vennero affrontate a Padova, al Primo congresso cinematografico del 1929, ma fu solo dopo la seconda guerra mondiale che si trovò un'uniforme legislazione in merito (Della Torre 2014, p. 130). Una delle principali questioni era costituita dal reperimento dello spazio di affissione: come si legge in un articolo dell'epoca «trovare una nuova superficie da invadere con i manifesti [era] divenuto sempre più arduo»¹². La gestione di questi

¹² Come gridano i muri, «Corriere della Sera», 4 settembre 1922.



Donna somala che si bagna, 1929, olio su tavola, Roma, Museo delle Civiltà MPE L. Pigorini, © Museo delle Civiltà

spazi, prima in mano alle autorità municipali, passò in questi anni alle concessionarie private. I mappisti stabilivano gli spazi in cui i manifesti potevano essere esposti, gli attacchini provvedevano all'affissione e i commissari controllavano la correttezza dell'esecuzione. In *Ladri di biciclette* viene mostrato come gli attacchini temessero la ronda dell'ispettore che poteva multarli in caso di mala affissione¹³. Spesso i manifesti erano oggetto di vandalismo: i fan ritagliavano i volti dei divi e i materiali cartacei venivano staccati per essere usati come combustibile.

¹³ *Ladri di biciclette* di Vittorio De Sica (Italia, 1948).

A protezione dei cartelloni venivano dunque montati quadri di metallo che ingabbiavano le immagini delle star (Della Torre 2014, p. 139). Per quanto riguarda i prezzi, l'affissione di un manifesto illustrato nel 1938 si aggirava sul prezzo di 20 L. al giorno e raggiungeva le 80 L. per un'esposizione di più di cinque giorni (Della Torre e Mosconi 2001, p. 41).

Dal punto di vista tecnologico e formale gli anni trenta e quaranta furono anni di grande sperimentazione per i manifesti. Il problema della riproduzione del disegno e degli effetti cromatici venne risolto con l'avvento del fotolito (riproduzione fotomeccanica) (Dell'Anno e Soccio 1984, p. 105). Alcune case cinematografiche iniziarono a utilizzare il montaggio fotografico con foto di scena in alternanza ai disegni, più spesso mescolando i due sistemi: singoli fotogrammi venivano inseriti in uno sfondo grafico che completava l'ambientazione (una pratica simile a quella del *matte painting*). Gli autori giocavano con le regole ben precise e consolidate che formavano il loro linguaggio, come l'uso di determinati colori per esprimere atmosfere e sensazioni; è proprio questo linguaggio che, tra il 1930 e il 1945, si istituzionalizza, codificando stilemi propri. Gli autori dei manifesti cominciarono a firmarsi, affermando la loro identità ma rimanendo in continuo dialogo con le altre arti. Anche le dimensioni si codificarono nel formato standard dei fogli elefante 100x70 (nelle grandi città a volte 140x200), spesso componibili tra loro.

L'importanza dei manifesti nel tessuto urbano come veicoli di circolazione di messaggi cinematografici, artistici e politici, viene testimoniata dalla realizzazione di due cortometraggi dei primi anni cinquanta che raccontano rispettivamente la nascita e lo sviluppo del manifesto cinematografico e le suggestioni che essi esercitavano sui passanti¹⁴. Anche produzioni di fiction come *Ladri di Biciclette* e *Amarcord* permettono allo storico di dare riscontro visivo alla pervasività del manifesto nell'occupazione dello spazio urbano¹⁵.

Un'altra fonte è rappresentata dagli scritti di carattere autobiografico, che ancora una volta provano il forte impatto psicologico della locandina fuori dal cinema. Italo Calvino, Federico Fellini e Milo Manara ricordano nei loro memoir come i cartelloni abbiano impressionato la loro fantasia infantile in maniera ancor più incisiva che i film stessi (Calvino 1990; Fellini 1983; Manara 1993).

I manifesti dei film venivano commissionati dalle case di produzione agli atelier o ai singoli artisti: con questa analisi si vorrebbe andare oltre la divisione tra "pittori da cavalletto" (gli "artisti puri") e "pittori-illustratori", anche detti «pittori di cinema» (Baroni 2018), in quanto in un momento storico in cui qualsiasi riferimento all'Africa rimandava all'impresa coloniale, apparteneva a entrambi il compito di creare

immagini profondamente condizionate dal gusto degli spettatori/passanti e dall'intrinseco dovere di orientarne la condotta politica. Molti di questi illustratori, nel corso del ventennio e in particolare negli anni trenta, avevano lavorato al servizio della propaganda fascista. Giulio Ferrari (autore dei manifesti dello *Squadrone bianco* e di *Sentinelle di bronzo*) aveva realizzato un gran numero di bozzetti commemorativi per le forze armate, francobolli e manifesti commerciali di propaganda, tra cui il manifesto dell'Ala Littoria, prima linea aerea italiana. Anselmo Ballester, «il più artista di tutti» (Dell'Anno e Soccio 1984, p. 17), fra i vari manifesti politici aveva creato quello denominato A Noi!, dove un giovane in abiti fascisti fa il saluto romano impugnando un tricolore. Grazie anche alla loro esperienza nel maneggiare un linguaggio apertamente propagandistico e comunicativo, gli illustratori riuscirono a cristallizzare in un singolo momento, il più rappresentativo o di massima intensità, il flusso in continuo movimento del film. Gli autori attingevano alla loro competenza nella grafica pubblicitaria, al repertorio delle illustrazioni delle riviste popolari, ma anche alle forme d'arte a loro contemporanea, complici nella creazione di un immaginario visivo delle colonie italiane in Africa. Il manifesto non è infatti solo un'immagine, ma un «testo a più dimensioni» (Della Torre, Mosconi 2001, p. 25) che fa riferimento a valori comuni e desideri diffusi. I singoli elementi che vediamo su di esso assumono significato se messi a confronto tra di loro, ma soprattutto in rapporto ad altri tipi di fonti. Il manifesto si configura come un punto di intreccio di campi eterogenei, in primo luogo con i linguaggi artistici dell'epoca e i loro soggetti. Solamente adottando un'ottica transmediale riusciamo a comprendere quanto questi manifesti risentissero dell'ambiente sociale e politico dell'epoca, fossero essi stessi strumenti di propaganda e mutuassero temi e stilemi dell'arte coloniale italiana. Attraverso le immagini dei manifesti, si instilla nell'italiano l'interesse nei confronti dell'Africa, mondo ai suoi occhi ancora poco noto ma oggetto fondamentale della politica mussoliniana. Per citare il critico d'arte Roger Marx, «per essere sicuro di far colpo e convincere meglio il manifesto ha chiesto aiuto all'arte» (Brunetta 2002, p. 19). È proprio attraverso un confronto diretto che ora si verificherà l'intersecarsi dell'immaginario artistico e di quello cartellonistico in una selezione di manifesti ufficiali dei film da noi presi in esame.

ARTE/MANIFESTO: LA CULTURA VISIVA COLONIALE

A partire dagli anni trenta, l'arte coloniale inizia ad acquisire in ambito italiano un'importanza sempre più evidente. Per "arte coloniale" intendiamo quell'arte che si integrava in un programma politico volto a creare una cultura che legittimasse l'espansionismo europeo, prevalentemente diffusa attraverso quadri istituzionali. In Italia il suo sviluppo si inseriva nel campo della più vasta e programmatica politica culturale del regime. Nel caso dell'arte coloniale, iconografie

¹⁴ *Nascita di un manifesto* di Mario Nazzaro (Italia, 1953) e *Affissioni* di Luigi Bazzoni e Mario Fenelli (Italia, 1952).

¹⁵ *Amarcord* di Federico Fellini (Italia, 1973).

dal grande impatto sociale costruivano la “naturalizzazione” di rappresentazioni razzializzate. Non si trattava solo di composizioni che documentavano la conquista coloniale, ma soprattutto di immagini attraverso cui veicolare impressioni di realtà ambientali e sociali delle terre d’oltremare.

Negli anni venti e trenta, nel bacino dell’arte coloniale italiana convivevano diversi atteggiamenti: si oscillava tra i residui di un gusto orientalista di matrice ottocentesca e uno sguardo etnografico più in linea con le necessità della propaganda coloniale. Se nelle opere d’arte esposte in quegli anni alle mostre ufficiali, la raffigurazione di “tipi” e paesaggi dei territori conquistati si alternava a un’arte di soggetto bellico, la stessa cosa avveniva nei manifesti che pubblicizzavano i film coloniali. Tra arte figurativa e illustrazione cartellonistica vi era una particolare affinità, rispetto ad esempio alla fotografia – a cui veniva delegata una ripresa più “documentaria” delle esplorazioni e delle conquiste coloniali – dal momento che grafica, pittura e scultura erano invece chiamate a fornire un’immagine più accattivante ed evocativa dei territori conquistati.

I film di questo periodo e i loro manifesti si nutrivano, proprio come l’arte, di un materiale precedente alla campagna d’Etiopia, in particolare per quanto rimandava a soggetti esotici e orientalistici. Per lungo tempo nel corso della propaganda del regime l’Africa fu stata vista e promossa come un irresistibile continente di seduzione e fascino, in cui ogni suggestione esotica era accompagnata a stereotipi razziali di lunga data.

I due manifesti che insistono maggiormente su questo carattere, entrambi opera di Giulio Ferrari, sono quelli dello *Squadron Bianco* (1936) e di *Sentinelle di bronzo* (1937). Il primo film, tratto dal romanzo *L’Escadron Blanc* del 1934, risemantizza, anche nel suo manifesto, le immagini provenienti dal mercato orientalista francese dominato dai *meharistes*, corpi militari coloniali sui dromedari. Il paesaggio esotico, soprattutto l’idea romantica di deserto come “altrove”, è funzionale all’impatto dell’immagine, connotata dalla marcia armonica dei cammelli al tramonto e dalle sagome dei meharisti nella loro uniforme. I cammelli, che si dispongono nel manifesto in maniera ordinata e maestosa, lo zoccolo alzato in un incedere allo stesso tempo epico e guerresco, vengono contrapposti nel film all’auto, mezzo della modernità indiatto e americaneggiante.

Anche nell’arte questa fascinazione esotica, dal sapore quasi decadente, sapeva essere sfruttata per evocare l’idea di un viaggio remoto, che solleticasse i sensi a partire alla ricerca di luoghi lontani dalla quotidianità e dalla morale. Come si può vedere, ad esempio, nelle opere di Romano Dazzi, artista inviato in Libia da Rodolfo Graziani per sollecitare l’immaginario esotico degli italiani, egli decide di ritrarre nei suoi disegni animali esotici, tuareg e, appunto, meharisti, raffigurati in una cartolina del 1929.

Sempre opera di Ferrari è un altro manifesto che unisce la cultura

visiva orientalista e l’iconografia imperiale fascista, quello di *Sentinelle di bronzo*. Questo gusto esotizzante era sicuramente in parte dovuto anche alle scelte personali dell’autore: vediamo infatti come, nel pubblicizzare Tripoli come destinazione turistica in un manifesto dell’Enit (Ente nazionale per l’incremento delle industrie turistiche), Ferrari scelga di raccontare la città attraverso le immagini stereotipate di palmeti, minareti, dromedari e beduini.

Sebbene *Sentinelle di bronzo* racconti la vita delle cabile e degli ufficiali in Somalia nel 1935, il manifesto isola solo due delle figure del film, protagoniste anche dell’immaginario e dell’arte coloniale: il *dubat* e la donna somala. Il *dubat* (dall’ arabo, “turbanti bianchi”) nel 1935 presero parte alla campagna d’invasione, ricoprendo un ruolo eroico agli occhi degli italiani. La loro immagine di soldati «dal turbante bianco, scuri di pelle, agili e snelli, ricoperti di futa candida»¹⁶ si rintraccia in tutte le tipologie di fonti visive di quegli anni. Il *dubat* vengono presentati come elementi ibridi che coniugano in loro caratteristiche positive e negative attribuite all’alterità nera. Sempre Dazzi, sin dai primi anni venti li effigia in diverse opere, in corsa, all’assalto con il fucile o sul campo di battaglia, i volti incorniciati dai turbanti, virili e scultorei. Arnaldo Pajella, allievo di Adolfo Wildt e combattente sul fronte etiopico, ritrae in molti disegni i *dubat* del suo battaglione in scene belliche, mentre Carlo Celano si sofferma sui loro volti. L’elenco di opere in ambito coloniale che raffigurano i *dubat* è molto lungo e arriva fino alle sperimentazioni futuriste di Pippo Oriani con il suo *Fantasia di dubat* (1936).

La rappresentazione della donna somala invece si inserisce nell’ampio discorso sulla figura femminile africana, che proprio a cavallo degli anni trenta passa repentinamente da essere un’icona di bellezza esotica e sensualità a rappresentare una figura infida e malsana. Nella preparazione all’aggressione contro l’Etiopia, l’esaltazione della bellezza e della disponibilità delle indigene aveva svolto un ruolo importante. Il discorso sulla donna africana e sul suo corpo è una delle immagini più emblematiche della “presa di possesso” dell’Africa. Ad esempio, la locandina del documentario *Aethiopia* di Guelfo Civinini riproduce in primo piano il busto di una donna di colore nuda: esotismo e erotismo creavano una tensione in grado di costruire un’immagine di disponibilità sessuale e seduzione inscindibile da quella del continente africano¹⁷. All’interno di questo dualismo tra attrazione e repulsione la grazia e la bellezza delle donne somale era esaltata da una lunga tradizione artistica. I ritratti di idealizzato splendore delle *Vergini somale* (Ersilia Cavaciocchi Giunta, 1931), o quelli estremamente erotici di Milo Corso Malverna (*Donna somala che si lava*, 1929), solo per citare due esempi, si inseriscono facilmente all’interno dell’atmosfera evocata non

¹⁶ C. Girardon, *Virtù di truppe indigene. Vita e preparazione degli ascari eritrei*, «Illustrazione Italiana», 19 gennaio 1936.

¹⁷ *Aethiopia* di Guelfo Civinini (Italia, 1924)

solo dal manifesto di *Sentinelle di bronzo*, ma dall'intero film. Abbiamo già sottolineato come, nonostante la frequente rappresentazione di scene di combattimento, la violenza fosse considerata un elemento da escludere dallo spazio visivo. La rappresentazione diretta della brutalità non era infatti apprezzata da Mussolini. L'illustratore Martinati racconta di aver realizzato un manifesto raffigurante un uomo mentre minacciava una donna con una rivoltella. Mussolini, visto il manifesto incollato in qualche angolo di strada, fece sapere all'artista che non gli era piaciuto, in quanto disprezzava la rappresentazione di scene di violenza e le rivoltelle dipinte (Cassoni 1984, p. 71). Ancora più eloquente è uno dei punti della legge sugli spettacoli e sul controllo del film e del relativo manifesto del 1929 che vietava esplicitamente la rappresentazione sul manifesto di «scene, fatti e soggetti truci, ripugnanti e di crudeltà [...]; di delitti e suicidi impressionanti»¹⁸.

Questa attenzione rispetto alle tematiche di guerra si evince, ancora una volta, anche nelle arti visive. Gli artisti che partirono per il fronte etiopico non portarono in patria bozzetti, disegni e opere di paesaggi remoti e di tipi razzializzati, ma illustrazioni delle loro prodezze militari. Una delle più rilevanti operazioni di glorificazione delle battaglie sostenute dagli italiani in Aoi (Africa orientale italiana) fu quella di Mario Menin, pittore che nel 1935 partì per il fronte, dedicandosi a fissare su carta le azioni militari dell'esercito italiano. Ritornato in Italia, l'artista sviluppò i bozzetti in grandi tempere, come il *Combattimento di Dembrambà*, acquistato da Mussolini nel 1936. In questi quadri la violenza non è mai esplicita, piuttosto evocata. Spesso, nelle opere come nei manifesti, il nemico è assente o si confonde con il paesaggio arroventato dal sole o con i fuochi di guerra. L'aspetto bellico a venire maggiormente esaltato dalla retorica fascista è la modernità, spesso in confronto con l'arretratezza dei paesi da conquistare. Simbolo di questa modernità e veicolo di una violenza, ancora una volta mai "diretta", è l'aeroplano. Nel manifesto di S. Scalora di *Luciano Serra pilota* l'aereo è presentato in primo piano, assieme all'icona virile del protagonista. L'arma di punta del fascismo era infatti l'aviazione, metafora del regime, del suo mito e della sua identità e modo per dimostrare la (presunta) efficienza tecnica e militare raggiunta dal paese. Luciano Serra raccoglie i motivi più cari al fascismo, come l'identificazione della virilità con l'eroismo e il gusto per il rischio (De Berti 2000, p. 85). Il volo celebrato come esperienza estetica e il mito dell'aviatore, soprattutto dopo la trasvolata atlantica di Italo Balbo – governatore della Libia dal 1934 – sono temi che traspaiono dalle immagini della locandina. Negli stessi anni in cui l'icona di Luciano Serra campeggiava sui muri della città, gli artisti raffiguravano Italo Balbo, eroe del mondo dell'aviazione e dell'impresa coloniale, accanto al suo aereo (Osvaldo Barbieri, *Italo Balbo*, 1932; Enrico Prampolini,

Areoritratto simultaneo di Italo Balbo, 1940).

L'ampio significato rivestito dall'aereo e dal volo si accompagna a una concettualizzazione del conflitto etiopico come emblema della guerra moderna. Questa riflessione verrà sapientemente sfruttata, ad esempio, dai futuristi con la nascita dell'aeropittura. Parte di una più vasta «aerocultura» (Andreoli, Caprara e Fontanella 2003, p. 161), tutta la produzione artistica futurista degli anni trenta e dei primi anni quaranta è dominata dal mito del volo. Nonostante il futurismo riesca a imporsi solo in rari casi quale modello dell'illustrazione pubblicitaria del cinema (Della Torre 2014, p. 50), le sintonie estetiche tra i film e i quadri, la comune cifra stilistica del volo che avvolge i diversi medium in un'aura di mitologia moderna sono evidenti. In questa zona di sperimentazione artistica, i confini tra cinema e pittura sono labili e molti areopittori si sentono idealmente collegati alla produzione cinematografica contemporanea. La cinematografia fascista imperiale mette al centro della scena la potenza dei moderni strumenti tecnologici, epifenomeni della "grande" civiltà italiana. Si denota così il rapporto ambivalente del fascismo con la modernità, da una parte condannata come decadente e piccolo borghese – come nel caso summenzionato dell'auto dello *Squadrone bianco* – dall'altro l'esaltazione delle armi meccaniche o, appunto, l'aeroplano. Nei film ambientati durante il secondo conflitto mondiale, *Bengasi* (1942) e *Giarabub* (1942)¹⁹ manca invece ogni tipo di suggestione esotica, e, come era stato preannunciato dai quadri di Menin, «il deserto c'è ma si fonde con la micidiale modernità della guerra di massa e perde quel fascino primordiale esaltato con ingegno visivo dalle traversate dei cammelli» (Galeotti 2019, p. 140). Il discorso coloniale è ormai oscurato dallo scontro con gli Alleati, mostrato in tutta la sua violenza, e l'Africa diventa uno dei tanti fronti di guerra.

CONCLUSIONI

L'analisi dei manifesti permette di analizzare come l'immaginario cinematografico abbia presentato il territorio africano, e di isolare gli elementi specifici che caratterizzavano atmosfere e dispositivi narrativi del sottogenere del cinema imperiale. Si nota una «simbiosi tra il concetto di genere e le pratiche comunicative dell'industria cinematografica» (Marasco 2001, p. 104), in cui il cartellone si qualificava come uno strumento narrativo sintetico di una costruzione ideologica complessa (Quintavalle 1996, p. 12) innestato nel tessuto urbano e nella vita quotidiana degli italiani.

La condensazione iconografica del manifesto presenta lo spazio coloniale come *res nullius*, non più lasciata a sé stessa ma che, grazie all'apporto italiano, si riscatta dal suo stato di *wilderness* e può risorgere come florida espansione dell'impero. La rimozione degli

¹⁸ *La legge sugli spettacoli*, «Rivista del cinematografo», 4 aprile 1929.

¹⁹ *Giarabub* di Goffredo Alessandrini (Italia, 1942).

elementi osceni dal campo visivo configura lo spazio coloniale non come la giungla impenetrabile dei film hollywoodiani, indomabile e popolata da belve, tribù guerriere e ballerine ipersessualizzate, ma come un campo rigoglioso in attesa del trattore che la ari. A dominare l'immagine sono gli eroi maschili che forgeranno l'oltremare italiano; il nuovo spazio vitale fascista richiede l'espunzione dalla scena di donne e "selvaggi", soppiantati dagli sguardi intensi dei protagonisti e dalla forza della flotta aerea, orgoglio di Mussolini. Come nei manifesti, nei film i personaggi corruttori e coloro che ostacolano la missione civilizzatrice italiana vengono eliminati dallo spazio scenico: dalle armate etiopi, ridotte a "indiani" nascosti nella boscaglia, alle donne forzatamente allontanate dagli accampamenti. Anche la sconfitta del *villain* prevede la sua espunzione dal visibile: in *Sotto la croce del Sud*, il malvagio Simone sparisce inghiottito dalle sabbie mobili. Le conclusioni presentate nascono dall'analisi di una selezione di manifesti cinematografici del cinema coloniale fascista e di opere d'arte a cui essi sono in un certo senso assimilabili, limitata ma sufficiente per interrogarsi su quali fossero le immagini promosse dal cinema dell'impero, su come esse si coniugassero con la cultura visiva coloniale contemporanea e su quali *topoi* venissero impiegati per raccontare la vita e la guerra d'oltremare. Queste immagini, pur ricche di influenze di diversa provenienza, non possono essere considerate in modo indipendente dalla politica mussoliniana dal momento in cui nello spazio del foglio vengono condensate retoriche di conquista ed espunti elementi considerati nocivi per il progetto imperiale. Il cartellone pubblicitario si qualifica quindi, esattamente come il film, come uno strumento di *governance* deputato a rafforzare, visualizzare e confermare gerarchie di dominio e razziali (Ben Ghiat 2015, pp. 6-11). L'analisi del cinema dell'impero è anche un'analisi delle forme artistiche nate sotto un regime politico, «contenitori culturali» (Di Carmine 2011, p. 124) della mentalità coloniale e delle sue declinazioni artistiche e ideologiche. Una riflessione critica sull'immaginario artistico, e dunque anche sui manifesti pubblicitari, è un ulteriore ostacolo alla perdita della memoria del passato coloniale.

BIBLIOGRAFIA

- Andreoli, A., Caprara, G. e Fontanella, E. (a cura di)
(2003) *Volare! Futurismo, aviomania, tecnica e cultura del volo, 1903 – 1940*, De Luca, Roma.
- Baroni, M.
(2018) *Pittori di cinema*, Lazy Dog, Milano.
- Ben Ghiat, R.
(2015) *Italian Fascism's Empire Cinema*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis.
- Brunetta, G.P.
(2002) *Il colore dei sogni: iconografia e memoria nel manifesto cinematografico*, Testo & Immagine, Torino.
(2009) *Il cinema italiano di regime: da "La canzone dell'amore" a "Osessione"*, Laterza, Roma-Bari.
- Calvino, I.
(1990) *La strada di San Giovanni*, Mondadori, Milano.
- Cassoni, E.
(1984) *Il cartellonismo e l'illustrazione in Italia dal 1875 al 1950*, Nuova Editrice Spada, Roma.
- Cavadini, N. e Mosconi, E.
(2006) *La sala cinematografica tra le due guerre; spazio architettonico e spazio sociale, in Spettatori italiani. Riti e ambienti del consumo cinematografico (1990-1950)*, a cura di F. Casetti e E. Mosconi, Carocci, Roma, pp. 60-83.
- Ceci, L.
(2020) *Abuna Messias (1939) e l'impero della provvidenza, in La conquista dell'Impero e le leggi razziali tra cinema e memoria*, a cura di C.F. Casula, G. Spagnoletti e A. Triulzi, Effigi, Arcidosso (GR), pp. 105-110.
- Coletti, M.
(2020a) *Sotto la croce del Sud, in La conquista dell'Impero e le leggi razziali tra cinema e memoria*, a cura di C.F. Casula, G. Spagnoletti e A. Triulzi, Effigi, Arcidosso (GR), pp. 186-190.
(2020b) *Cinema coloniale: l'Africa immaginata, La conquista dell'Impero e le leggi razziali tra cinema e memoria*, a cura di C.F. Casula, G. Spagnoletti e A. Triulzi, Effigi, Arcidosso (GR), pp. 97-104.
- De Berti, R.
(2000) *Dallo schermo alla carta: romanzi, fotoromanzi, rotocalchi cinematografici, Il film e i suoi paratesti*, Vita e Pensiero, Milano.
- Dell'Anno, M. e Soccio, M. (a cura di)
(1984) *Cinema di carta – Cinquant'anni di manifesti cinematografici*, Edizioni Bastogi, Foggia.
- Della Torre, R.
(2014) *Invito al cinema. Le origini del manifesto cinematografico italiano (1895 – 1930)*, Educat, Milano.
- Della Torre, R. e Mosconi, E. (a cura di)
(2001) *I manifesti tipografici del cinema. La collezione della Fondazione Cineteca Italiana 1919 – 1939*, Il Castoro, Milano.
- Di Carmine, R.
(2011) *Italy Meets Africa: Colonial Discourses in Italian Cinema*, Peter Lang, New York.
- Dominioni, M.
(2008) *Lo sfascio dell'impero: Gli italiani in Etiopia 1936-1941*, Laterza, Roma-Bari.
- Fellini, F.
(1983) *Intervista sul cinema*, Laterza, Roma-Bari.
- Galeotti, M.
(2019) *Lo squadrone bianco. Il cinema coloniale italiano negli anni del fascismo*, Edizioni Tigulliana, Santa Margherita Ligure (GE).
- Goglia, L.
(2012) *Abuna Messias in Africa Orientale e la costruzione dell'impero fascista, in Cinema a passo romano. Trent'anni di fascismo sullo schermo (1934-1963)*, a cura di P. Cavallo, L. Goglia e P. Iaccio, Liguori, Napoli, pp. 51-108.
- Manara, M.
(1993) *Il naso sul manifesto, in Eroi di mille leggende: manifesti cinematografici 1930/1960*, a cura di A. Maioli, Grafis, Bologna, pp. 27 -29.
- Marasco, R.
(2001) *Il genere e le pratiche comunicative: il testo verbale dei manifesti e le strutture testuali di genere, in I manifesti tipografici del cinema: la collezione della fondazione Cineteca Italia 1919-1939*, a cura di R. Della Torre e E. Mosconi, Il Castoro, Milano, pp. 103-110.
- Quintavalle, A.C.
(1996) *Manifesti: storie da incollare*, BUR, Milano.
- Zinni, M.
(2020) *Lo spettacolo della razza. Il razzismo coloniale fascista: schermi narrativi e stereotipi rappresentativi, in La conquista dell'Impero e le leggi razziali tra cinema e memoria*, a cura di C.F. Casula, G. Spagnoletti e A. Triulzi, Effigi, Arcidosso (GR), pp. 123-132.

DIETRO LE QUINTE

ZAPRUDE 59

Una carrellata laterale in *Amarcord* di Federico Fellini mostra una ricostruzione delle vie di Rimini durante gli anni trenta: un grande poster a colori di un film con Norma Shearer domina un muro, contorniato da annunci di vario tipo. Durante il ventennio, i manifesti occupavano le strade e urlavano ai passanti messaggi politici e commerciali. Troppo spesso la loro importanza e il loro ruolo di ponti emozionali tra l'esperienza del cinema e gli spazi della vita quotidiana vengono dimenticati mentre lo sforzo analitico viene incentrato solamente sul testo filmico. Il cartellone viene relegato alla sua dimensione effimera tanto che, solo in tempi recenti, archivi e ricerca accademica hanno cominciato a interessarsi all'oggetto-manifesto. Questo articolo nasce dalla voglia di collaborare tra due ricercatori provenienti da metodologie e discipline differenti ma legati da tematiche affini e convergenti. Giulia, nella sua ricerca dottorale all'Università di Zurigo, si occupa delle connessioni tra la cultura visiva futurista e il mondo delle colonie. Carlo, ricercatore di storia e cinema, si è in diverse occasioni occupato della rappresentazione cinematografica fascista e del rapporto tra cinema e società. Un nesso comune tra le arti figurative e il cinema è costituito proprio dai manifesti, allo stesso tempo paratesti del film e opere pittoriche a sé stanti in continuo dialogo con l'ideologia fascista. Questo articolo ha pertanto unito diversi approcci, dallo scavo storico di fonti documentali e visive (immagini, opere d'arte e film) allo studio della rappresentazione, passando per l'analisi stilistica, per affrontare nella sua totalità la galassia del manifesto dall'ideazione artistica alle sue pratiche di diffusione. I manifesti del cinema imperiale lanciavano i loro proclami dai muri delle città di tutto l'impero e qui abbiamo provato ad analizzare quali messaggi e in che modo essi venissero indirizzati agli indaffarati passanti del ventennio.

GIÙ LE MASCHERE