

La fotografia nella costruzione delle retoriche coloniali

La costruzione della nostra identità e di quella degli altri è un fatto convenzionale: noi e loro, oriente ed occidente. Said ha fatto notare che l'esistenza del termine Oriente presuppone che esso sia ad est di un punto di riferimento; questo centro siamo noi, l'Occidente europeo ed in seguito anche americano.

L'Europa tra il XVI ed il XIX secolo ha instaurato un dominio su gran parte del mondo conosciuto ed è venuta in contatto con culture diverse, spesso con fraintendimenti ed incomprensioni. Todorov, nel suo celebre saggio,¹ ha enumerato molti degli errori e dei pregiudizi che Colombo aveva quando arrivò nel nuovo mondo: egli, un uomo europeo della fine del XV secolo con una mentalità ancora medievale (voleva che i proventi delle terre da lui scoperte finanziassero una crociata), ha adattato alla nuova realtà le sue pre-comprensioni ed i suoi pre-giudizi.

Gli europei che si sono lanciati alla conquista del mondo hanno creato un altro in qualche misura ritagliato sulle esigenze di conoscenza e dominio, ma anche di studio e ricerca perpetuate da una lobby di specialisti. L'Oriente come altro ed il campo di studi dell'Orientalismo plasmarono l'immagine di popolazioni differenti dall'India, al Sudafrica, all'Egitto e che si ritrovarono così ad essere unite da una non ben precisata appartenenza.

I nostri pregiudizi sono ben radicati e non di rado, anche oggi, il cinema o i mezzi di comunicazione pubblica formano l'immagine di altri, gli islamici, in cui si riversano vecchi stereotipi e nuove paure. Dai teorici del *clash of civilization* alla pubblicistica dei giornali più dozzinali, ed alle serie TV si assiste alla creazione di un altro interessato solo a violare la nostra tranquillità con scaltrezza, astuzia e doppiezza, caratteristiche che nell'età d'oro dell'imperialismo si riconoscevano alle popolazioni “orientali”. Questo capitolo proverà ad analizzare fotografie di vario genere come documenti su cui costruire un'immagine sia dell'altro sia di “noi” in rapporto o in contrasto ad esso.

¹Cfr. Todorov T., *La conquista dell'America op. cit.*

Anche gli italiani, come abbiamo visto nei precedenti capitoli, avevano il loro piccolo impero ed erano venuti in contatto con popolazioni con usi e costumi differenti dai loro. Nelle foto degli italiani sono presenti belle donne in pose più o meno sensuali, ascari, villaggi indigeni, piante, animali esotici o feroci ed altro.

E' quindi necessario cercare di inquadrare, data la scelta di campo di questo lavoro, la fotografia come mezzo di rappresentazione del mondo, forma artistica e documento storico, ed il suo rapporto con la realtà.

La fotografia è uno strumento che iniziò ad imporsi alle masse con la diffusione della pellicola a rulli negli anni '80 dell'ottocento, anche se alcuni fotografi, come lo scrittore Lewis Carroll, trovarono il procedimento troppo dozzinale ed abbandonarono questo hobby. In seguito a questa rivoluzione, lo strumento principale per la rappresentazione della realtà, ovvero la pittura, lasciò gradatamente il compito di registrare gli avvenimenti più importanti alla fotografia; le macchine fotografiche diventarono poi portatili e semplici da usare, pronte a documentare gli aspetti più nascosti della vita quotidiana, moltiplicando così anche i momenti "memorabili". Così già nel 1889 la Kodak-Eastman pubblicizzava il suo prodotto, la macchina fotografica con pellicola, con lo slogan "voi premete l'interruttore, noi facciamo il resto". Oggi la stampa su pellicola sta subendo la stessa sorte della pittura e cioè di divenire sempre più una forma artistica che un mezzo per la rappresentazione della realtà perché soppiantata dall'immagine digitale, con la conseguenza che la quantità di immagini che vengono sottoposte all'attenzione della collettività si è grandemente moltiplicata. Se l'esecuzione di un dipinto richiedeva quantomeno alcune ore di lavoro, una macchina digitale può contenere in memoria alcune centinaia di foto, molte più di un rullino ed inoltre queste non richiedono alcun procedimento di sviluppo e si possono visualizzare semplicemente tramite un computer.

La fotografia ha soppiantato la pittura come strumento di costruzione della cultura visuale anche perché è un mezzo di rappresentazione della realtà molto più potente, fedele economico e veloce: la pellicola impressiona ciò che le sta intorno, mentre in un dipinto la discrezione dell'artista è più elevata, come scrive Barthès l'unica certezza in una foto è la presenza del fotografo sul luogo dello scatto, più di ciò che si richiede ad un pittore, ma pur sempre una pratica con un discreto margine di discrezionalità. La fotografia, però, anche se ha questo rapporto con la realtà non è la stessa realtà, infatti:

Pur senza pretendere di analizzare il funzionamento di un'apparecchiatura di ripresa ed il procedimento fotografico, basterà richiamare, in questa sede, la rilevanza di elementi come l'impostazione compositiva dell'immagine, la definizione del soggetto, la profondità di campo, la deformazione prospettica, l'eventuale ricorso ad effetti (mosso, grana ecc.), nonché - là dove si disponga dell'intera documentazione relativa al procedimento di formazione di un documento fotografico- le scelte operate nel passaggio dal negativo alla stampa (tagli, forzatura di contrasti, espedienti tecnici introdotti, *textures*, ecc.).²

Queste sono solo alcune delle modificazioni che si possono operare su di una fotografia. Nel suo saggio “*immagine e coscienza*” Sartre pone la fotografia sullo stesso piano di un dipinto o di una stampa: essa è un'immagine, un duplicato affettivo della percezione, lungi dall'essere la realtà è una nostra rappresentazione ottenuta su di un supporto tramite un mezzo tecnico. Susan Sontag ne dà una definizione simile dicendo testualmente:

Anche se, in un certo senso, la macchina fotografica coglie effettivamente la realtà, e non si limita ad interpretarla, le fotografie sono un'interpretazione del mondo quanto i quadri e i disegni³

Si potrebbe dire, parafrasando Magritte: questo, che vedo in foto, non sono io; la citazione qui sopra, ad esempio, è tratta da un capitolo del libro della Sontag il cui titolo è esplicativo: nella grotta di Platone.

Il rapporto con la realtà è, però, innegabile anche per lo stesso Magritte: a lui interessava vedere quadri originali come “leggere libri dai manoscritti” ed il pittore, alla vista della piramide di Cheope in Egitto, disse: “Non avevo dubbi che sarebbe stata così”.⁴

La fotografie sono da una parte un'opera d'arte e dall'altra un bene di consumo, riproducibile all'infinito tramite procedimenti industriali. La nostra società ha ancora l'ossessione per l'opera d'arte come originale, anche se alcune correnti artistiche come il dada e la pop art hanno rotto questa contrapposizione tra l'oggetto artistico e la sua

2 Mignemi A., *Lo sguardo e l'immagine. La fotografia come documento storico*, Bollati Boringhieri, Torino 2003. p 27

3 Sontag S., *Sulla fotografia. Realtà ed immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino 1978. p. 6

4 Paquet M., *Magritte*, Taschen, Colonia 2001. Edizione italiana a cura della Ready-made, Milano.

riproducibilità, elevando ad una dignità prima impensata scatole di fagioli e ferri da stiro.

Per Walter Benjamin il dadaismo è stato un anticipatore del cinema, filiazione diretta della fotografia nel tentativo di ottenere dal pubblico un atteggiamento diverso, lo spietato annientamento dell'*aura* che l'opera d'arte aveva come originale irripetibile:

Non altrimenti i loro dipinti, dentro i quali essi montavano bottoni o biglietti ferroviari. Ciò che essi ottengono con questi mezzi è uno spietato annientamento dell'*aura* dei loro prodotti, ai quali, con i mezzi di produzione, imponevano il marchio della riproduzione⁵

Le elaborazioni concettuali di queste avanguardie artistiche sarebbero state impossibili senza l'invenzione della fotografia che divenne sia il principale mezzo di rappresentazione della realtà, lasciando alla pittura la libertà di esplorare altre vie; sia un'opera artistica riproducibile in serie. La legislazione italiana contempla infatti la fotografia come un'opera di ingegno che gode del diritto d'autore dal 1925, con la distinzione tra “opera fotografica”, come oggetto artistico che può godere delle protezioni del diritto d'autore e “fotografia” ovvero quello strumento visivo che si andava affermando nella comunicazione di massa.

Oltre ad essere un'opera artistica la fotografia è soprattutto una testimonianza del tempo che passa; la morte, secondo Roland Barthès, è il denominatore comune di ogni fotografia, la consapevolezza di un tempo passato, fissato per sempre su di un supporto deperibile anch'esso.

Il rapporto con la realtà, però, sta nel processo stesso della fotografia, nella necessaria presenza dell'obiettivo sul luogo, non a caso le foto che giudichiamo migliori sono quelle degli attimi “rubati” dal fotografo. In una fotografia come quella di Doisneau della coppia di che si bacia davanti all'Hotel de Ville il fatto che la scena sia stata abilmente costruita ci lascia l'amaro in bocca come ha fatto notare la Sontag:

Noi vogliamo che il fotografo sia spia nella casa dell'amore e della morte e che i suoi soggetti siano inconsapevoli della macchina fotografica e che i suoi soggetti siano inconsapevoli della macchina fotografica, presi alla “sprovvisa”.⁶

5 Benjamin W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966. p. 43

6 Sontag S., *Davanti al dolore degli altri*, op. Cit. p. 40

Il fotografo noi lo immaginiamo come il militare: in giro con una macchina fotografica e caricatori di rullini che usa come armi, cacciando gli attimi degni di un ricordo come un cecchino, con pazienza ed abilità. Questa analogia viene citata esplicitamente sia da Ernst Junger, già citato autore di romanzi di sfondo bellico; sia dal soldato di leva Stefano Valsecchi, autore di alcune foto dello scandalo Somalia. Il primo è un militare di carriera, di buona cultura, nazista convinto, autore di romanzi dove vengono esaltate la mistica e l'estetica della guerra moderna e che si esprime in questo modo

La stessa intelligenza che produce armi in grado di localizzare con estrema precisione il nemico nel tempo e nello spazio si applica anche a conservare nei minimi dettagli i grandi eventi storici.⁷

Diverso per estrazione è il soldato semplice Stefano Valsecchi, che scattò alcune foto di torture in Somalia: semianalfabeta, come si vede dalle lettere pubblicate su Panorama e semplice militare di leva, in Somalia per uno stipendio migliore, parla di scattare foto a nastro, quasi si trattasse di una mitragliatrice. Riguardo allo scandalo Somalia anche il parà Benedetto Bertini paragona la sua macchina fotografica all'arma (la macchina fotografica era come l'arma, la portavamo in giro sempre).⁸⁹

Nella nostra epoca il bombardamento di immagini ha raggiunto un livello molto alto ed ha provocato un generale appiattimento della prospettiva temporale ed un innalzamento della nostra capacità di sopportazione. Il tempo trascorso non è più fissato da alcune immagini simbolo come il legionario colpito ritratto da Capa o i Marines che alzano la bandiera ad Iwo Jima, ma la continua produzione e fruizione di foto, video e registrazioni con i più disparati apparecchi ci impedisce di trovare un punto fermo e la nostra prospettiva del tempo è modificata in un eterno divenire in cui tutto è importante, mettendo sullo stesso piano cose molto diverse. Ad esempio non ricordo una immagine simbolo dell'undici settembre, ma una pluralità di foto, filmati in cui la reiterazione eccessiva, lungi dal farmi render conto di stare vivendo una

7 Sontag, *ibidem*, p. 57-58.

8 Panorama 19/6/1997 p.46

9 Panorama 26/6/1997p 24

svolta epocale, mi può proiettare, come ha notato Zizek¹⁰, nel mondo della science fiction.

Anche Derridà nell'analisi dell'evento constata che questo era ampiamente previsto dai film e che il suo nome 11 settembre serve a conferire un'aura di monumentalità ed ineluttabilità a questo fatto, alleviando così il senso di responsabilità di coloro che non hanno saputo prevederlo. L'undici settembre diviene, per Derridà, un evento epocale solo perché l'attenzione che gli si è imposta lo ha fatto divenire tale, mentre migliaia di persone muoiono in silenzio nelle altre parti del mondo.¹¹ In questi anni, dove i mezzi di comunicazione di massa sono presenti in ogni aspetto della nostra esistenza, i massacri che suscitano indignazione o un intervento sono solo quelli che hanno copertura mediatica. La mobilitazione internazionale per la Somalia non sfugge a questo fatto: un impegno così massiccio è stato determinato da una diversa sensibilità per i diritti umani delle democrazie occidentali, determinata anche dalle pressioni dell'opinione pubblica, sensibilizzata da giornali e televisioni.

Le immagini che vengono rese pubbliche plasmano la nostra visione del mondo, ma la loro continua fruizione può, come ha detto Claudio Sabelli Fioretti, generare dubbi sulla loro veridicità:

abituata alla falsificazione catodica, all'immagine falsa, alla mistificazione, la gente non si fida più nemmeno delle fotografie. Ma a questo punto, se nemmeno gli occhi ci dicono la verità, a cosa dobbiamo credere?¹²

Anche nelle foto somale, di cui ci occuperemo nel prossimo capitolo, il rapporto tra rappresentazione e realtà si presentava problematico. La foto è adottata da alcuni a prova "incontrovertibile", per usare un termine di Panorama, per altri è un falso o mostra solo ciò che si vuole vedere: come vedremo in seguito, le foto furono interpretate in diversamente a seconda dei convincimenti degli spettatori.

Infatti alla ricezione delle immagini sono preposti i meccanismi che formano la "visione"¹³, differenti dalla rappresentazione fotografica: la nostra visione è mediata

10 Cfr. Zizek S., *Benvenuti nel deserto del reale*, Meltemi, Roma 2002

11 Borradori S., *Filosofia del terrore. Colloqui con Habermas e Derridà*, Laterza, Bari 2003.

12 Sabelli Fioretti C., *Sette*, 10/6/1993, pag. 5 L'editoriale si riferiva alle foto di bastonature dei somali pubblicate su Sette il 4/6/93.

13 Per questo termine cfr. Faeta F., *Strategie dell'occhio. Saggi di etnografia visiva*, Franco Angeli, Milano 2003 e Marazzi A., *antropologia della visione*, Carocci, Roma 2002.

dal cervello che rielabora i dati attraverso il nervo ottico dando luogo a diversi accorgimenti. Noi vediamo gli oggetti in maniera differente dalla foto. L'immagine arriva alla retina capovolta e viene tradotta in impulsi elettrici che passano al nervo ottico e poi al cervello, dove vengono elaborati i dati; il cervello, poi crea la visione, completando parti mancanti con l'intuizione e la memoria, creando, poi, un'idea di movimento ad una serie di immagini successive. La fotografia, invece, si limita a registrare ciò che arriva alla pellicola in maniera “olistica ed omnicomprensiva”,¹⁴ oltre agli accorgimenti di natura fisica presenti nella visione ve ne sono di culturali.

La sensibilizzazione retinica non è che il primo passo. Nell'uomo anche la percezione sensoriale diventa, nel momento stesso in cui avviene, un'operazione culturalmente determinata. Perciò parliamo qui di percezione culturale, ottica così come uditiva, tattile, olfattiva e gustativa¹⁵

Allo studio della percezione del mondo esterno e delle rappresentazioni mentali di esso va aggiunta l'analisi degli artefatti visivi- rappresentazioni di secondo ordine- realizzati dall'uomo utilizzando quella facoltà simbolica efficacemente espressa dalle immagini, con il loro potere di esprimere e comunicare ciò che gli uomini intendono come individualmente e socialmente significativo. Vi rientrano anche le rappresentazioni bidimensionali, non già come simulazioni da laboratorio del mondo esterno, bensì come artefatti culturali.¹⁶

Essendo uno di questi artefatti, la fotografia presenta vari problemi, è un prodotto culturale, una rappresentazione della realtà, soggetta a modificazioni, falsificazioni ed interpretazioni e partecipa della sensibilità, della formazione culturale, della capacità tecnica di chi se ne serve; la formazione della “visione”¹⁷, infatti, è un fatto non solo fisico, ma anche culturale

Anche per questa ragione la fotografia per lo storico ha, oltre ai problemi del rapporto con la realtà, anche quelli di un suo uso scientifico. Molto spesso questo importante mezzo di comunicazione è stato sdegnato dagli studiosi in quanto fonte “infida”, anche se si tratta pur sempre uno dei media più diffusi nella moderna società di massa.

14 Marazzi A., *antropologia della visione*, Carocci, Roma 2002 p.14

15 Ibidem

16 Idem p. 52

17 Per questo termine cfr. Faeta F., *Strategie dell'occhio. Saggi di etnografia visiva*, Franco Angeli, Milano 2003 e Marazzi A., *antropologia della visione*, Carocci, Roma 2002.

La ragione di questa diffidenza risiede nel fatto che il suo studio richiede una preparazione particolare che hanno oggi pochi professionisti; per anni, infatti, questo genere di documenti è stato infatti campo privilegiato di collezionisti, amanti di militaria o comunque persone con una preparazione e finalità diverse da quelle dell'indagine scientifica. Mignemi¹⁸ ha fatto notare come nelle monografie fotografiche di argomento storico vi siano errori che sarebbero inconcepibili in un saggio tradizionale. Si deve poi pensare che uno dei problemi che si pone allo storico è il contenuto economico della fonte: esso porta, infatti, a tentativi di falsificazione e mistificazione come quelli, relativamente innocui, scoperti da Luigi Goglia in alcune cartoline italiane del periodo coloniale.¹⁹ Riguardo ai casi della missione delle nazioni unite in Somalia, la persona che fornì le foto di una violenza a danno di una donna somala ricevette 10 milioni di lire; ed un testimone, poi giudicato inattendibile, portò foto di un presunto attacco ingiustificato ad una Jeep, probabilmente allettato dalla ricompensa.

Una fonte così particolare non sarà esaminata in questo lavoro sotto l'aspetto storiografico, trattandosi in gran parte di fonti edite, ma piuttosto sotto quello antropologico per comprendere quale possano essere le categorie in base alle quali questi "pezzi di realtà" venivano costruiti; l'immagine dell'Africa e dell'Oriente plasmata in Europa viene in qualche maniera ricreata o ricercata dai fotografi, pubblici e privati che operarono nelle nostre colonie.

Una parte di queste foto riguardano atti di violenza, ma anche la foto in se stessa è un atto di violenza: una foto premiata nel 1993 pubblicata su "*Epoca*" mostra un fotografo che scatta davanti a dei boscimani in tenuta da caccia e sembrano ambedue impegnati nella stessa attività, come fa notare la didascalia.²⁰ Sartre individua la radice della violenza nello sguardo dell'altro:

La violenza è rifiuto di essere guardati. Lo sguardo umano la sconvolge perché la trasforma in vana agitazione in mezzo al mondo e in una ridicola distruzione di *un*

18 Cfr. Mignemi A., *lo sguardo e l'immagine op. cit.*

19 Goglia L., *Il falso in cartolina: tre casi coloniali italiani* in *Mondo contemporaneo* n-2, 2005. pp. 141-146 Nelle tre cartoline uno Zulu veniva riciclato come stregone etiope, degli eritrei come tripolitani ed una cartolina francese di una bambina tunisina veniva riciclata come della Libia.

20 *Epoca*, 1/4/1993, p18-19. Fotosafari: da cacciatori a prede. La posizione d'attacco è la stessa. Cambiano solo le armi. Indigeni e fotografo si concentrano sulla preda. I cacciatori puntano le frecce ed il turista l'obiettivo. E' accaduto nella savana del Botswana, meta prediletta per ricchi fotosafari. Ma questa volta ad essere cacciato è il cacciatore d'immagini.

oggetto in mezzo ad una collezione infinita di esistenti. L'artigiano, l'ingegnere, il tecnico *mi guardano* attraverso l'oggetto che hanno fatto per me. A partire da questo momento, distruggere l'oggetto significa distruggere simbolicamente lo sguardo.²¹

Non a caso i personaggi di “Porte Chiuse”²² sono privati delle palpebre in modo da non potersi sottrarre agli sguardi degli altri condannati. Da qui si comprendono le analogie tra il militare o il cacciatore ed il fotografo. Le foto che ritraggono violenze, a maggior ragione, hanno sia la brutalità dell'atto commesso, che quello dell'azione fotografica; colui che scatta, inoltre, si esilia dalla scena, non interviene in difesa della vittima, ma è al contempo presente e partecipante alla violenza traendo una qualche soddisfazione voyeuristica o vantaggi dalla scena se vuole ritrarla per averne dei profitti. Il rapporto tra l'azione fotografica e la violenza è dunque stretto; nelle colonie, poi, si va con la macchina fotografica, era normale portarla in Somalia, e si fotografa quello che capita. La fotografia è l'azione di appropriazione, a nostro beneficio, di un mondo diverso dove ci si viene a trovare: si cerca di fotografare ciò che è curioso o ciò che noi ci aspettiamo di trovare in quel momento: leoni, leopardi, capanne, ascari, bambini sorridenti, belle ragazze, selvaggi. I fotografi partecipavano infatti con i pittori orientalisti a creare una terra mitica con diversi strumenti: gli uni con i pennelli, gli altri con la camera oscura:

Ma entrambi, l'artista pittore e l'artigiano fotografo (e anche viceversa), appartengono ad uno stesso generale movimento di cultura (qui e sopra inteso nel senso antropologico del termine), di opinione. I mezzi sono diversi, il primo adopera i pennelli ed i colori, il secondo la luce e la camera fotografica, ma l'occhio che guarda è lo stesso, il retroterra culturale di entrambi il medesimo.[...]Oltre alla coincidenza di itinerario, che è senz'altro significativa, troviamo un altro aspetto comune delle due figure, che è di estremo interesse: è, come accennavo, la stretta vicinanza del pittore e del fotografo orientalisti nella scelta dei soggetti del lavoro e dell'occhio che li vede e li ritrae²³

La costruzione di retoriche coloniali si basa su di un'esperienza storica di contatti con

21 Sartre J.P., *L'universo della violenza. Da Quaderni per una morale*, Edizioni Associate, Roma 1997 p.38

22 **Ins e chi se lo ricorda?**

23 Goglia L., *Africa, colonialismo, fotografia: il caso italiano (1885-1940)* in *Fonti e problemi della politica coloniale italiana. Atti del convegno Taormina-Messina, 23-29 ottobre 1989*, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali Ufficio centrale per i Beni Archivistici, Roma 1996. p.820 Il testo è una riedizione senza fotografie di *Colonialismo e fotografia: il caso italiano*, Sicania, Messina 1989.

popolazioni esotiche. Goglia scrive, infatti, che anche gli album privati partecipano al clima del colonialismo e dell'imperialismo, anche se vi è una maggiore libertà nella scelta dei soggetti nelle foto private rispetto a quelle pubbliche²⁴; anche l'estrazione sociale o la professione possono far propendere il fotografo per alcune scene o per altre: il colonnello Antonio Miani²⁵, ad esempio, proveniente da una famiglia di industriali meccanici, versato in questa disciplina, ritrae gli ingegnosi sistemi per l'irrigazione e lo sfruttamento dell'acqua nel Fezzan, oltre alla sua colonna, ai notabili locali ed alle cerimonie di sottomissione.

La differenza si riscontra anche tra il fascismo e l'età liberale: il primo era un regime frutto della società di massa, che controllava tutta l'informazione pubblica, molto attento a cercare il consenso ed a mobilitare un immenso apparato di propaganda per i suoi fini; il secondo era un regime parlamentare formato per la maggior parte da notabili, in un periodo in cui la società di massa non si era ancora affacciata prepotentemente sulla scena o iniziava appena allora a d'affacciarvisi, con una certa libertà di stampa per cui potevano anche circolare pubblicamente foto dei morti italiani in Libia o delle esecuzioni sommarie dopo Sciara Sciati. La fotografia privata e quella pubblica, secondo Goglia, sono coincidenti in misura maggiore nel periodo liberale quando era possibile far conoscere pubblicamente anche cose che avrebbero nuociuto al governo. Un'altra differenza è data dal periodo storico: durante il ventennio le macchine fotografiche erano più diffuse ed inoltre durante la campagna d'Etiopia i militari ed i civili impegnati erano nell'ordine delle centinaia di migliaia e non più di quello, comunque ragguardevole, delle decine di migliaia; la seconda guerra mondiale, poi, si combatté anche in Africa, mentre per la prima questo fu un teatro trascurabile, da sguarnire il più possibile per richiamare truppe in patria. Le testimonianze del periodo fascista sono quindi più abbondanti e le foto private ci illuminano su aspetti che il regime non voleva portare ad una conoscenza pubblica

24 Goglia L., *Considerazioni generali sulla fotografia coloniale italiana*, in (a cura di) *Fotografia e storia dell'Africa Atti del convegno internazionale Napoli-Roma 9-11 settembre 1992*, Napoli 1995.

25 Già nominato, comandava le truppe durante la battaglia di Gasr Bu Hadi vedi: Del Boca A., *la disfatta di Gasr Bu Hadi* e *Gli italiani in Libia opp. cit.* e; sempre Del Boca A., *Miani colonnello e fotografo alla conquista del Fezzan* in *Studi Piacentini* n° 31. Del Boca riporta una piccola parte degli scatti di Miani, 181 per l'esattezza, non utilizzando le sue fotografie come documento, ma come semplice contorno alla narrazione. Secondo quanto riferito da Del Boca vi sono, tra le altre, foto delle cerimonie di sottomissione, cui attribuiva una grande importanza e che venivano celebrate con ogni sfarzo, delle formazioni rocciose poiché Miani era ferrato anche in geologia. Le foto, quindi riflettono la personalità dell'autore.

come come l'uso dei gas, le esecuzioni sommarie, le impiccagioni e che, almeno per l'Etiopia, il paese restava in buona parte in mano alla guerriglia. Ad esempio ci restano solo foto private dell'esecuzione di Omar Al Muktar²⁶; per quanto riguarda l'Italia liberale, invece, compaiono addirittura cartoline con i morti italiani in Libia.

La quasi totalità delle foto che ho rintracciato, come ho detto prima, appartengono alla guerra di Etiopia, poiché la maggiore concentrazione di uomini e il periodo che vede le macchine fotografiche molto più diffuse ha prodotto un gran numero di memorie di questo tipo in forma di album o singole foto.

I fondi fotografici privati sono conservati dalle famiglie solitamente nei modi seguenti:

- a) in cassette, generalmente raccolte in buste o legate con un sottile spago o in scatole metalliche o di cartone o anche sparse nel cassetto, se esso non è troppo grande;
- b) in album;
- c) possono anche essere accantonate in soffitte o cantine. In questi casi la sistemazione è la più varia, ma più spesso le rinveniamo in buste raccolte in bauli o cassette, o riposte su scaffali. Lo stesso vale per le scatole o gli album.²⁷

Questo riguardo alle foto private.

La memoria per immagini pubblica si compone di più aspetti: cartoline fotografiche ed illustrate, foto dei giornali, vignette satiriche; esistono, poi, anche album privati formati da ritagli di giornali in cui viene fatta una collazione, ad uso privato, di immagini pubbliche.

Nelle foto appare, in quasi tutti i periodi, la fauna del luogo, questa è il segno tangibile di trovarsi in un altro mondo: in un paese ancora agricolo in cui la caccia era piuttosto diffusa come l'Italia si doveva far caso agli animali, trovarne di diversi era certamente una delle cose che saltavano agli occhi dei nostri soldati e che reputavano meritevoli di foto. Un caso a parte meritano gli animali feroci, farsi fotografare vicino ad un leopardo ammaestrato era una prova di coraggio da mostrare fieramente ad amici e parenti. L'Africa non ancora civilizzata e misteriosa era anche pericolosa e gli ufficiali o le persone più alfabetizzate si erano certamente formati su romanzi di avventura, resoconti di esploratori, e quotidiani dove questo tipo di esotismi era molto presente. Il senso del pericolo ispirato da una terra ancora selvaggia, dove si potevano trovare

²⁶ Goglia L., *colonialismo e fotografia. Il caso italiano*, Sicania, Messina 1989.

²⁷ Goglia L., *considerazioni op. Cit.* p. 27

bestie feroci e la natura era incontaminata, è uno dei pensieri che dominano le vedute di paesaggi africani, dei suoi animali e dei suoi uomini, molto spesso messi sullo stesso piano, come ha osservato Triulzi:

La memorialistica “di ritorno” degli esploratori, inficiata dalla necessità di dover imprimere nelle menti dei lettori la singolarità delle terre attraversate e delle mirabili imprese sostenute, portava alla “pressoché sistematica [...] tendenza all'esagerazione ed alla mistificazione, così della realtà geografica come di quella culturale del mondo africano”. Di qui le insistite “belve avidi di sangue, i feroci selvaggi, i mostruosi serpenti”, che costituivano il frasario d'obbligo di ogni narrazione di viaggio.²⁸

Un altro aspetto che poteva far convincere di questo stato barbaro, che, abbiamo visto paragonato a quello donne che non controllano le loro emozioni è quello relativo al comportamento delle truppe coloniali. Gli ascari facevano “fantasia” ovvero delle danze caratteristiche per festeggiare la vittoria; questi festeggiamenti venivano interpretati come selvagge esplosioni di quella carica vitale incontrollata caratteristica delle razze meno evolute.

Tra l'età liberale e quella fascista vi sono alcune differenze, ma uno dei miti, duro a morire ancor oggi, è quello della sensualità e disponibilità della donna africana ed orientale. Said ha portato esempi letterari dell'immagine dell'Oriente come patria di uomini inclini ai piaceri della carne. In Africa la donna diviene, anche nelle foto, l'icona di questa sensualità primitiva. Si cerca di mandare ad amici e parenti le foto di ragazze, molto spesso giovanissime, nude o seminude, soprattutto con l'invasione dell'Etiopia. Le ragazze, come testimonia la foto inserita da Mignemi in “*Lo sguardo e l'immagine*” ed a conclusione di “*immagini coordinate per un impero*”, molto spesso non gradivano questi ritratti. Bisogna inoltre aggiungere la legislazione razziale introdotta in colonia fin dal 1937: ai soldati italiani era di fatto vietati rapporti con donne locali, per cui abbiamo testimonianza di censura di lettere con foto di donne locali nude,²⁹ ma sappiamo anche che praticamente ogni persona che poteva permetterselo aveva la “madama”, una convivente *more uxorio*, e gli altri ricorrevano alla prostituzione locale. Questi atti sono carichi sia della violenza della civiltà occidentale che cerca di piegare all'immagine che si è costruita luoghi esotici; sia di

²⁸ Triulzi A., *L'Africa come icona*, in *Adua, le ragioni op. Cit.* P 269.

²⁹ Goglia L. Grassi F., *Il colonialismo op. Cit.* p. 366

quella ben più evidente rispetto alle persone usate come oggetti di piacere o trofei. Molte di queste visioni, della donna, del selvaggio e della conseguente superiorità dell'occidente, vennero in seguito fatte proprie dall'umorismo di regime con alcune serie di cartoline illustrate della guerra d'Etiopia.³⁰

Anche sulle violenze coloniali la produzione è influenzata da queste retoriche, la visione dei soldati, degli ufficiali, dei civili segue regole simili dettate dal contesto e dalla clima dell'epoca, soprattutto per la guerra di Etiopia dove sono giunte maggiori testimonianze e l'attività propagandistica è stata maggiore. Nonostante le similitudini vi sono differenze negli album dei fascisti, degli ufficiali, dei soldati semplici, ma, almeno per il regime fascista, la propaganda orientò la visione degli italiani in Africa.

Le foto di violenze sono sia private che pubbliche: le cartoline, viaggiate, della guerra italo-turca; alcune foto di impiccagioni e di alcune procedure giudiziarie dell'Etiopia furono presentate come prova a Ginevra della bontà della barbarie abissina e della missione civilizzatrice dell'Italia; altre, come quelle dell'attacco al cantiere Gondrand³¹ furono scattate dall'istituto luce e mai pubblicate ufficialmente, giravano in forma semi-ufficiale tra le truppe e vennero mandate anch'esse a Ginevra. La stampa internazionale, invece pubblicò foto e resoconti sull'uso di armi proibite come i gas ed alcune foto della croce rossa di pazienti con addosso i segni dei gas sono conservate nell'archivio storico della Croce Rossa a Ginevra.³²

Durante la prima guerra d'Africa l'iniziativa riguardo al materiale fotografico in colonia veniva lasciata ai fotografi privati: alcuni professionisti, anche di valore, operarono infatti nelle colonie italiane con una produzione diversificata sia per gli italiani residenti che per quelli in patria.³³ Il servizio fotografico dell'esercito nacque infatti dopo Adua e comunque non poteva produrre quella massa di documenti necessari al consenso che si ebbero con la campagna d'Etiopia sotto il fascismo.

A differenza dal pittore orientalista, che molto spesso era “di passaggio in colonia e

30 Goglia L., *Le cartoline illustrate italiane della guerra italo etiopica del 1935-36: Il negro nemico selvaggio ed il trionfo della civiltà di Roma*. In *La menzogna della razza. Documenti ed immagini dell'antisemitismo fascista*

31 Vedi Del Boca A., *gli italiani in Africa orientale vol II* e *idem Ras Immirù, il generale che turbò i sonni di Mussolini* in *L'Africa nella coscienza degli italiani opp. Cit.* Del Boca tace, in questi testi sulle mutilazioni dei cadaveri, ma molti cadaveri vennero evirati e la moglie del direttore del cantiere si uccise per non cadere in mano alle truppe etiopiche.

32 Dinucci M., *geostoria dell'Africa*, Zanichelli, Bologna 2000.

33 Per un elenco dei fotografi che operarono in colonia e la loro produzione Cfr. Goglia L., *Africa colonialismo e fotografia, op. Cit.*

sviluppara i suoi bozzetti in madrepatria, il fotografo poteva rimanere ed aprire un'attività in loco.

Il pittore orientalista che viaggia in “Oriente” resta un certo periodo in una o più località o viaggia per un'intera regione, talvolta ne trae soltanto gli elementi basilari e preparatori come i disegni e i bozzetti che porterà poi a compimento nella pittura del suo studio nella metropoli; il fotografo orientalista, invece, più facilmente si stabilisce in “Oriente” più a lungo e viaggia in un rapporto più stretto con la realtà coloniale incontrata. Il motivo principale di questa differenza sta nella diversità professionale dei due, infatti per il pittore il ritorno nella metropoli europea è d'obbligo, perché è qui che egli ha il suo mercato; il fotografo invece sovente riesce a stabilirsi *in loco* ed aprire uno studio laboratorio dove è probabile che abbia poca concorrenza e possa divenire ritrattista dei potentati locali. Inoltre, mentre vende sul posto una parte della sua produzione ai viaggiatori europei e ad esponenti delle *élites* locali, ne smercia un'altra parte nella metropoli europea.³⁴

Le foto della prima guerra d'Africa e del successivo periodo che arriva fino all'impresa libica sono state scattate oltre che da professionisti, da amatori: questi ultimi, dato il costo degli apparecchi, erano per la maggior parte ufficiali o comunque persone di una certa cultura. La loro produzione ricalca quella dei professionisti, con “le bestie feroci e gli insidiosi serpenti” che dovevano comparire in ogni racconto d'Africa contribuendo a creare quella immagine in cartolina del continente divenuta di massa dopo il fascismo. Compaiono qui le prime donne seminude in pose sensualmente patetiche, il leone o il leopardo abbattuto, i guerrieri ed i cacciatori africani, ma scarseggiano, evidentemente non giudicati testimonianza del passaggio in oriente, le foto dei soldati. Nel corpus del dottor Benedetto Celi infatti non vi sono primi piani della truppa, ma qualche visione d'insieme al fortino o di una colonna, ma sono presenti invece le foto degli ufficiali, che costituiscono quasi la metà del fondo posseduto dalla biblioteca civica di Massa

La conquista della Libia fu un'impresa africana in cui vennero impiegati molti uomini e che venne ampiamente seguita dalla stampa. La sezione fotografica dell'esercito non era ancora così sviluppata da farsi carico anche della diffusione di immagini divulgative come per l'Etiopia, ed il compito di informare l'opinione ed illustrare la

³⁴ Goglia L., *Africa, colonialismo*, op. Cit. P. 820

battaglia tramite le foto venne quindi eseguito dai molti giornalisti presenti, di orientamenti politici diversi. Bisogna anche dire che l'esercito nel campo della fotografia aveva fatto progressi e, dal primo settembre del 1896, esisteva una sezione fotografica dell'esercito che seguì anche la campagna di Libia.

Nel 1911, con il Corpo di spedizione in Libia, venne inviata una squadra fotografica al comando del tenente Cesare Antilli, insieme ad un sottufficiale e tre militari di truppa. Sede della squadra fu Tripoli, dove si allestì un completo laboratorio fotografico. In seguito vennero create altre due squadre che si stabilirono a Bengasi ed a Zuara.³⁵

Il volume di Rosati si avvale di fotografie messe a disposizione dall'ufficio storico dell'esercito ed alcune della raccolta privata dell'autore. Nel volume dello stato maggiore si cerca di dare un'immagine di perfetta organizzazione dell'esercito con numerose foto delle artiglierie, delle armi più moderne, come i dirigibili o gli aerei, e dei reparti più tecnologici. Oltre ad immagini dell'esercito vi sono anche cartoline che partecipano al clima di esaltazione: bandiere italiane sui forti, aerei a sancire la superiorità e, naturalmente, scorci panoramici. Alcune foto mostrano ruderi romani a significare la presenza romana che potevano portare ad una giustificazione ideale alla presenza italiana. In queste foto, come in molte nelle raccolte private sono assenti i libici. Su 236 foto solo 3 riguardano gli arabi (una è lo scorcio panoramico di un mercato, le altre ritraggono un ambulante ed una famiglia araba più tre immagini che ritraggono i prigionieri arabi ed alcune degli ascari). In molti repertori fotografici privati i popoli africani non esistono.

Le fotografie private ci offrono una vasta gamma di provenienze socio-culturali, esse sono ad opera del soldato, dell'operaio, del borghese, della principessa, del gerarca fascista, dell'intellettuale, del commerciante, del professionista. In tutte queste immagini c'è la "loro" Africa, ma vi si può vedere, talvolta solo intravedere, l'Africa degli africani.³⁶

Le immagini che abbiamo si riferiscono per la maggior parte al contesto bellico: in occasione di una guerra vi era una concentrazione maggiore di uomini ed un numero

³⁵ Rosati A., *Immagini delle campagne coloniali. La guerra Italo Turca 1911-1912*, Ufficio dello stato Maggiore dell'Esercito, Roma 2000.

³⁶ Goglia L., *considerazioni op. Cit.* p. 30

maggiore di possessori di apparecchi fotografici. Per alcuni è naturale che la “loro” Africa fosse quella del contesto nel quale erano chiamati ad operare e non quella degli africani e quindi ovvio che siano abbondanti i panorami, e i compagni di reparto, ma non gli africani. Riguardo alla guerra di Libia l'album di Angrisani è simile al volume edito dallo stato maggiore. Angrisani era un'ufficiale medico, laureato in farmacia ed in medicina e chirurgia, membro di una famiglia molto in vista di Somma Vesuviana, di buona cultura ed interessato all'archeologia³⁷, favorevole alla colonizzazione della Libia; le sue foto ricalcano quelle dello stato maggiore con l'aggiunta, dato l'interesse dell'Angrisani per l'archeologia, di foto che sembrano tecniche di vestigia romane. Vi sono poche foto di “altri” e per la maggior parte queste si riferiscono agli ascari, anche se qualcuna riguarda la popolazione locale; anche il corpus fotografico di Benedetto Celi, anch'egli farmacista di estrazione sociale alto-borghese ha una struttura simile, molte foto di ufficiali, i fortini con l'aggiunta dell'elemento esotico rappresentato dalle due foto con il leopardo e pochi africani. Non sappiamo quanto tali foto partecipino all'esotismo o all'istanza classificatoria e positivistica che riduce, l'Africa e l'Oriente ad una serie di sottogeneri o semplicemente ad una curiosità involontaria, ma comunque partecipante di quello spirito. Certo si possono individuare le origini di questo atteggiamento in quello di Cortès, a cui non interessavano gli usi mexica, ma solo quelle conoscenze che poteva sfruttare a suo vantaggio. I nostri ufficiali, in maniera involontaria recepivano dell'Africa solo le cose che potevano sfruttare a loro vantaggio nei racconti, per i parenti o nei pavoneggiamenti in famiglia con gli amici, nei quali gli africani non erano compresi. In un clima di sensibilità diverso anche alcuni inquisiti per lo “Scandalo Somalia” avevano creato album in cui erano molto presenti immagini dei bambini locali e non il volto più brutto della missione per creare così un'immagine a loro congeniale. Bisogna, però, segnalare che i fotografi dilettanti partecipavano al clima culturale dell'epoca, soprattutto se forniti di buona cultura ed il loro sguardo sull'altro ha quasi sempre la valenza coloniale di conoscere per classificare l'altro, funzionale a questa esigenza di dominio ed ad avere il massimo vantaggio dai soggetti scelti.

Le foto di violenze, arrivate in Italia anche in formato cartolina, sono assenti sia dall'album di Angrisani che dal volume dello stato maggiore, anche se il tenente

37 Cfr. Angrisani A., e (a cura di) Labanca N., Tomassini L., *Immagini dalla guerra di Libia, album africano*, Pietra Ligure, Manduria-Bari-Roma 1997.

medico era a Tripoli durante la battaglia di Sciara Sciat a cui seguirono numerose impiccagioni e fucilazioni. Nella produzione di queste foto si vede un tentativo di banalizzare ed umanizzare la guerra: la violenza è rimossa e rimane l'aspetto più meramente tecnico, le brande della sala operatoria, i forti, le artiglierie, i palloni Draken, gli sterratori; o umano: i commilitoni, gli ascari, poche foto di libici, un bambino in mezzo a due ufficiali, scene conviviali. La violenza è presente solo con due foto di tombe, che ricalcano un cliché già della guerra di Crimea e della prima guerra mondiale: rimuovere i cadaveri dalla testimonianza fotografica e fotografare i cimiteri o i luoghi delle devastazioni. Anche una foto della battaglia di Adua riprodotta da Goglia ha questa reticenza verso la morte. La fotografia ritrae il campo di battaglia cosperso di scheletri, che, anche se non suscitano certo una belle sensazioni, colpiscono di meno dei morti ancora freschi.³⁸ Le fotografie ufficiali delle devastazioni dei nemici nella prima guerra mondiale, infatti ritraggono per la maggior parte il territorio e gli edifici devastati. Casi come quello di *“Guerra alla Guerra”* del tedesco Ernst Friedrich infatti ritraggono fotografie di cui la censura non avrebbe permesso la pubblicazione³⁹ e che ebbero un grande impatto su quella parte dell'opinione pubblica contraria alla guerra.

L'eliminazione della violenza dalla guerra non è una retorica coloniale, ma uno dei meccanismi di difesa che scattano nella psiche dei combattenti e soprattutto nelle retrovie con la cosiddetta “banalizzazione dell'Esperienza di Guerra”.⁴⁰ Un'immagine in cartolina, ad esempio, ricalca i meccanismi di banalizzazione della guerra documentati da Mosse per le due guerre mondiali: vengono ritratti alcuni marinai in trincea, con i fucili puntati ed il volto sorridente,⁴¹ come in alcune cartoline della grande guerra. Infatti le foto private sono create per una ristretta circolazione (familiari ed amici) e nella creazione di questo “filmino delle vacanze” a volte si sceglie di non mostrare alcuni aspetti come il turista Africa non fotografa la povertà per ricreare un'immagine da “club méditerranée” della propria vacanza, così alcuni soldati che vanno in guerra, come Angrisani, scelgono di non mostrare il volto più crudo del conflitto o di non mostrare, o mostrare di sfuggita gli africani. Al contrario a volte si può cadere nel “mal d'Africa” e travisare la realtà: una persona che conosco

³⁸ Goglia L., *Colonialismo e fotografia il caso italiano op. Cit.* III. IV 12

³⁹ Cfr. Sontag S., *Davanti op. Cit.* P. 12. Il Libro venne pubblicato nel 1924

⁴⁰ Mosse G., *Le guerre mondiali. Dalla tragedia al mito dei caduti*, Laterza, Bari 2002

⁴¹ Mignemi A., *Lo sguardo e l'immagine op. Cit.* III. 4

aveva assistito ad una recita di poesie di Senghor⁴² ed aveva pensato che queste fossero in una lingua africana, anche se Senghor componeva in francese. Probabilmente la sua idea di una forma d'arte genuinamente africana non contemplava che potesse essere espressa in una lingua europea.

La differenza tra il regime liberale e quello fascista sta anche nella minore discrasia che si riscontra tra i fondi privati e quelli pubblici: la censura fascista impediva che fossero diffuse foto di atrocità di entrambe le parti, selezionando il materiale che doveva diventare pubblico e si eliminavano le immagini di morti, che erano invece presenti nei fondi privati. La libertà di stampa ha invece prodotto per la guerra italo-turca cartoline sia di morti italiani che di quelli libici, anche il volume dello Stato Maggiore, reticente riguardo alla repressione di Sciara Sciat,⁴³ riporta alcune cartoline con dei prigionieri di cui si capisce la fine.⁴⁴

Oltre alla stampa governativa ed all'esercito che crearono l'immagine di un esercito forte, giusto con la popolazione e generoso, che combatteva un nemico disorganizzato cusa della miseria in quella ricca terra; le voci di opposizione non lesinavano critiche e non nascondevano le parti più brutali della guerra..

Riguardo alla riconquista della Libia ad opera di Badoglio e Graziani abbiamo diverse testimonianze fotografiche: il sopravvenuto regime fascista vietava di riprendere le esecuzioni sommarie e le forche e perciò vi è quella discrasia di cui si parla tra le foto ufficiali e quelle private.

Una testimonianza fotografica interessante a questo proposito è quella di Raffaele Tartaglia, artigiano di Altavilla Irpina, che fu in Libia negli anni dal '29 al '31, durante la repressione della guerriglia.⁴⁵ Poiché era un valente artigiano ed un uomo molto meticoloso gli venne commissionato di trovare una procedura per rendere più efficienti le forche con cui si impiccavano i ribelli. Il suo corpus di foto, infatti, consta di parecchie foto di impiccagioni, anche se non ci è dato sapere le motivazioni e non

42 Leopold Sédar Senghor (1906-2001) poeta e uomo politico senegalese, è considerato uno dei massimi teorici della *négritude*, un movimento che rivendicava la positività dei valori fondanti della cultura nera. Fu presidente del Senegal dal 1960 al 1980, riuscendo a coniugare l'impegno letterario e quello politico. Nel 1983 fu il primo uomo di colore ad entrare nell'*Académie Française*.

43 Cfr. Rosati A., *op. Cit.*

44 Ibidem ill. 201-204. Una in particolare, la 203, reca la dizione: Tripoli-Trasporto dei condannati

45 Cfr. Labanca N. (a cura di), *Un nodo. Immagini e documenti sulla repressione coloniale italiana in Libia*, Pietro Lacaita, Roma-Bari- Manduria 2002 pp5-114. Il titolo del libro è dato dalla creazione, da parte di Tartaglia, di un nodo che permetteva di velocizzare la morte dei condannati nelle impiccagioni.

vi sono didascalie di accompagnamento. Tartaglia era membro dell'azione cattolica e divenne uno dei fondatori della Democrazia cristiana del paese, forse cercare una procedura per accelerare la morte di persone già condannate e non farle soffrire non gli sembrava un'azione di cui vergognarsi ed ha inserito anche le foto del suo lavoro.

Accanto alle foto delle forche con i militari italiani abbiamo altre immagini, alcune sono cartoline, altre foto originali che ricalcano l'immaginario dell'oriente femminile: donne seminude in abiti che volevano essere tipicamente orientali.

Gli album di guerra in questo periodo prendono forma con un cliché che si ripete: la guerra con le sue brutture, (anche se in Tartaglia forse si può parlare di "orgoglio artigiano") i commilitoni, il relax, le donne. Un corpus fotografico di questo genere segue uno schema che si ritrova in Etiopia e poi nella missione Unsom-2. L'immagine della Libia, almeno per coloro che furono contrari alla guerra, è sempre stata quella delle forche: dai disegni di Scalarini per "l'Avanti" alle testimonianze che pervenivano ai giornali della guerra italo-turca queste venivano associate alla guerra coloniale. La proliferazione di foto di impiccagioni si riscontra nelle memorie fotografiche più varie, sono presenti, infatti, anche negli album dalla guerra italo-turca a quella d'Etiopia. Un impiccato in pubblico è un messaggio da dare alla popolazione: denota l'efficienza e la durezza di chi esercita la giustizia; è, quindi, logico che fosse applicata in colonia dove il potere disciplinare sui corpi proprio dello stato moderno si sentiva di meno e, dato che venivano impiccati i nativi, si pensava che questi avessero risentito positivamente dei messaggi mandati dai corpi.

Il momento in cui la procedura di giustizia sommaria raggiunse in Libia il punto più alto fu con l'impiccagione di Omar el Muktar, rappresentante per la Senussia in Cirenaica e capo militare della guerriglia antitaliana. Per la notorietà del personaggio la sua impiccagione, dopo un sommario processo in stile fascista,⁴⁶ richiese un rituale ben preciso: vennero, infatti, fatti affluire a Soluch condannati dai vari campi di detenzione per assistere e riferire sull'avvenuta condanna. Egli fu ucciso mettendo in scena il rituale dell'efficienza e spietatezza del potere italiano per demoralizzare gli ultimi nuclei di armati che ancora resistevano, il corpo di Omar si trasformò in un messaggio per i resistenti senussiti. Nonostante che l'impiccagione dovesse avere la

⁴⁶ Omar, con molta dignità disse di non essere un ribelle perché non si era mai sottomesso e l'avvocato difensore cercò di far passare quest'altra tesi, ma anche se questa era effettivamente conforme al comportamento di Omar egli non venne trattato come un prigioniero di guerra e condannato a morte.

maggiore visibilità possibile in colonia, le uniche immagini che abbiamo sono private perchè erano vietate in patria: il messaggio si affidava più al corpo, un originale controllabile, che non alla fotografia, con la sue possibilità infinite di moltiplicazione della visione.⁴⁷

In almeno un altro caso documentato, quello del *deggia* Chebbede Hailu, capo della resistenza antitaliana nel Goggiam le autorità italiane instaurarono una variante ancor più brutale di questo rituale, dopo l'esecuzione la sua testa fu spiccata dal busto, messa su una picca ed esposta, per ordine dello stesso Graziani, in tutti i villaggi della regione. Ancora una volta le uniche foto di questo episodio sono quelle scattate privatamente da un fotografo professionista: Angelo Dolfo.⁴⁸ Come per Omar al Muktar l'importanza del personaggio richiedeva che venisse data comunicazione pubblica della sua morte, ma ancora una volta il messaggio non è affidato alla fotografia, ma al corpo, smembrato per meglio adempiere alla sue funzione comunicativa.

I materiali fotografici più cospicui appartengono, per ragioni già specificate, alla guerra d'Etiopia. Il regime fascista si era mobilitato in maniera massiccia, oltre che sul piano militare, su quello propagandistico, sia indottrinando sia i civili in patria sia i soldati al fronte. La regolamentazione della circolazione di immagini divenne sistematica in Italia con la grande guerra; il fascismo, sempre attento agli strumenti di comunicazione di massa per l'Etiopia si mobilitò in prima persona fornendo, a cura dell'Istituto Luce e dei servizi fotocinematografici delle forze armate, le immagini ufficiali della guerra. Nei sette mesi della guerra il solo istituto Luce girò 80.000 metri di negativo cinematografico ed impressionò 8.000 negativi fotografici, per una circolazione di circa 350.000 copie.⁴⁹ I soggetti erano dei più vari e non solo inerenti alla guerra:

Stante l'impegno propagandistico profuso dal regime, non stupisce che la documentazione fotografica e cinematografica non fosse di carattere esclusivamente militare, ma riguardasse ogni aspetto della vita di quei territori e ricalcasse gli inevitabili

47 Goglia L., *colonialismo e fotografia op. Cit.* Le fotografie sia dell'impiccagione di Omar al Muktar che di alcune impiccagioni di resistenti cirenaici con la popolazione dei campi che vi assisteva sono le illustrazioni IV 69-73.

48 Cfr De Luna G., *il corpo del nemico ucciso op. cit.* p. 86 e Mignemi A., *lo sguardo e l'immagine op. cit.* Goglia L., *Storia fotografica op. cit.* ill. 210

49 Idem p. 127

temi della seduzione orientalistica. Tra queste immagini si trova materiale raffigurante il paesaggio, la flora, la fauna, i numerosi gruppi etnici presenti nei territori di Eritrea, Etiopia e Somalia nonché tutta la fotocronaca della guerra e degli eventi accaduti fuori dal territorio nazionale: dal viaggio attraverso il canale di Suez fino ai porti africani, all'impiego dei più sofisticati mezzi militari di cui l'esercito italiano disponeva, dalle immagini della conquista dei principali centri etiopi ai "personaggi" della guerra e così via fino alle immagini provenienti "dal campo nemico".⁵⁰

Molte serie fotografiche furono stampate in piccolo formato e destinate alla circolazione tra i soldati a scopo di informazione e propaganda tra le truppe. Accanto a queste erano in larga misura tollerate dai comandi militari quelle immagini che ritraevano il volto più spaventoso della guerra, come quelle del cantiere Gondrand.

Un tale diluvio di immagini portò anche ad un'influenza sugli album privati: le serie fotografiche "ufficiali" divennero i "manuali di redazione" degli album privati e questi ultimi vennero completati con immagini ufficiali quando quelle degli autori non erano all'altezza delle aspettative.

Gli album, ed anche le foto trovate nella biblioteca civica di Massa appartenenti al Dott. Benedetto Celi⁵¹, molto spesso iniziano con la foto del piroscafo che trasporta i soldati a destinazione, molti resoconti scritti, invece, parlano di Maria Uva, l'italiana residente in Egitto che allietava con canti il passaggio del canale di Suez e che divenne un poco la madrina dei combattenti. All'arrivo in Africa gli album seguono alcuni cliché, i paesaggi incontaminati e selvaggi, gli animali feroci, vi sono alcune foto di un leopardo e di un ufficiale che gli dà da mangiare nelle foto della biblioteca di Massa o le scimmiettature dell'Africa del cinema come quelle del soldato Dino Colombara vestito di un gonnellino di foglie che si atteggia a Tarzan.⁵² Sono questi metodi diversi con cui si cerca di far rivivere negli album fotografici l'Africa dei romanzi di avventura o delle pellicole cinematografiche. Come abbiamo già detto per la guerra d'Etiopia le moltissime foto del LUCE che costituivano il "manuale di redazione" e molto spesso l'integrazione dell'album fotografico del semplice soldato; a propagandare questa l'immagine dell'Africa contribuirono anche le cartoline illustrate,

⁵⁰ Idem p. 127

⁵¹ Si tratta di una ventina di foto, probabilmente dell'Eritrea in cui si vedono, oltre al piroscafo, paesaggi selvaggi, abitazioni locali, animali esotici, la festa del maskal, i presidi con gli ascari, alcuni ufficiali. Biblioteca civica S. Giampaoli Massa, *fototeca storica busta 42*.

⁵² Mignemi A., *Immagine coordinata per un impero*, Forma, Milano immagini 275-277

i prodotti commerciali che nella pubblicità si uniformavano al clima imperante e la stampa che influenzarono la produzione di memorie sia fotografiche che scritte. Le seduzioni orientali del paesaggio, delle donne, la compagnia prettamente maschile dei commilitoni, la guerra negli aspetti più crudi. Lo sguardo dei militari sulle donne è quello di una preda di guerra: esse sono ridotti ad oggetti sessuali, nella missione Unsom le testimonianze dei militari parlano di donne come esseri inferiori. La dimensione delle donne in colonia è quella del soldato e del suo oggetto di lubidrio, ma, secondo Goglia non mancano i ritratti, in certi casi affettuosi, per le madame, le conviventi degli ufficiali o di chi se lo poteva permettere.

Anche in questo caso la guerra d'Etiopia rappresenta il punto più alto della creazione degli stereotipi femminili coloniali. Con la prima guerra mondiale, secondo Mignemi "prima educazione sessuale veramente di massa", la circolazione di questo genere di foto divenne rilevante nella truppa; con la guerra d'Etiopia le foto delle veneri nere, belle ragazze locali (anche molto giovani) più o meno discinte, per il ludibrio della truppa, circolarono massicciamente tra i soldati. Secondo gli psicologi militari dell'epoca infatti: il "soldato infoiato correva più selvaggiamente all'assalto"⁵³, riguardo alla prima guerra mondiale, infatti e l'azione dello sfondamento delle linee nemiche viene presentata come una metafora sessuale ed anche nella guerra di Libia nella celebre canzone "Tripoli bel suol d'amore"⁵⁴ la bella concederà il suo amore solo se il marinaio andrà in Libia.

La mobilitazione dei servizi fotografici in foto osè raggiunse dimensioni così ragguardevoli che Flaiano scrisse nel suo diario che sostituivano le donne vere:

Donne da queste parti?

Nessuna, rispondono con cupa rassegnazione (i due ufficiali del genio a cui era stata posta la domanada) ma abbiamo delle fotografie.⁵⁵

Queste fotografie si trovano, così, a mascherare, in certi casi, una realtà fatta di degrado, miseria e prostituzione che a volte si evince anche dalle foto sia private che ufficiali (**vedere Del Boca Labanca, L'impero africano del fascismo**) dove vi sono

⁵³ Idem p. 196 n19

⁵⁴ Cit in Rochat G., *Il colonialismo* op. cit.

⁵⁵ Flaiano E., *Aethiopica*, appunti per una canzonetta appendice a *Tempo di Uccidere*, Longanesi, Milano 1947

donne sullo sfondo di misere capanne o che si fanno fotografare in mezzo ai militari ed hanno espressione inorridita, il soldato di una foto di questo tipo che ho visionato,⁵⁶ ha utilizzato i canoni della sensualità orientale passati attraverso l'istituto LUCE e le fotografie ufficiali. Se le donne locali non fossero state all'altezza ci sarebbero sempre state ad integrazione i materiali ufficiali, che intervenivano a coprire una realtà spesso non troppo rosea.

Per tale ragione se le singole immagini sono *una tomba di famiglia che tutto spiega e che è lì in piena luce* a mostrar gli orrori e le delusioni dell'avventura africana in una terra *uguale alla sua, più ingrata, anzi, priva di interessi* ove è possibile fare solo *due e persino tra raccolti di pietre l'anno!*, in cui si è data morte e distruzione senza pietà, dove le donne non fanno tutte la *danza dei veli* come nell'*Africa convenzionale dei films Paramount* e le *sciarmutte* il più delle volte puzzano e sono piene di parassiti – le pagine dell'album finiranno col narrare altro, rimasticando quell'epico *cantare* – frettolosamente appreso sui banchi di scuola e sul *Corrierino dei piccoli* prima, della *Domenica del Corriere* poi – *le donne, l'arme e gli amori*, il *capitano Duce* e/o *Badoglio* e *l'arme pietose* italiane impegnate in una *crociata di civiltà* contro il *feroce saladino* Hailè Selassié, le temibili insidie della *maga Armida* Società delle Nazioni ecc.

Se, nonostante la realtà a volte fosse diversa dalle foto del Luce, la donna nera era un oggetto sessuale ed una preda di guerra del soldato bianco, la donna bianca che si recava in colonia doveva certamente rispondere ad altri canoni: essere ciò che la donna nera non avrebbe mai potuto e cioè una insostituibile compagna di vita e di lavoro dell'uomo ed un consapevole membro della razza dominante.

I corsi di questi campi comprendevano materie per conoscere e dominare la realtà circostante nella tradizione degli *area studies* coloniali e comportarsi da perfetto membro del regime fascista e dell'*élite* bianca della colonia. La parte teorica dei corsi comprendeva, infatti: storia e religione dei nostri possedimenti coloniali, problemi dell'espansione coloniale e difesa della razza, economia coloniale nella lotta per l'autarchia nazionale, igiene tropicale e puericoltura.⁵⁷

⁵⁶ Mignemi A., *immagine... e lo sguardo...*, opp. Citt. Rispettivamente illustrazione conclusiva (senza numero) e 8

⁵⁷ Ascoli V., *L'impero di carta. Il colonialismo nell'editoria per ragazzi*. In *Studi Piacentini* n°36 cit. p. 90. Per le fotografie dei campi femminili precoloniali vedi Goglia L., *colonialismo e fotografia. Il caso italiano*, Sicania, Messina 1989. ill. VIII.19- VIII.27 e *Storia fotografica dell'impero fascista* op. Cit. Ill. 247-264. E'interessante notare, oltre all'aspetto della vita in colonia e della perfetta massaia coloniale le foto in cui si vedono anche i rudimenti di istruzione militare che venivano dati

Le foto dei campi precoloniali di Goglia richiamano a questo contrasto: da un lato le sciramutte nude e dall'altro le giovani italiane in divisa. La morte della contessa Lydia Maffioli Rocca ebbe nelle pubblicazioni di propaganda questi caratteri di sposa devota ed intrepida pioniera. Essa era la moglie del direttore dello sfortunato cantiere Gondrand e venne uccisa dal marito, che poi si suicidò, perché non cadesse viva nelle mani degli etiopi che avevano attaccato il cantiere.

La contessa Lydia maffioli Rocca cadde acanto al Marito ed agli operai del cantiere
Gondrand, soave, intrepida sorella *nell'estremo* sacrificio.⁵⁸

Altre volte il gusto orientale si fa macabro, oltre che per le veneri nere l'Africa era famosa per i selvaggi cannibali con gli accampamenti decorati da teschi e resti umani, questa affermazione, infatti, veniva veicolata nei libri sin dalla più tenera infanzia:

Figuratevi cosa potevano essere i discendenti di Cam e dei suoi compagni! Vi basti sapere che non avevano eppure un *camposanto* nelle loro terre. E dove li sotterravano? Li mangiavano! Vi rispondo io.⁵⁹

In una fotografia infatti si vede un teschio su di una tenda italiana⁶⁰, sottintendendo un macabro scherzo ed un contrappasso: l'immagine del cannibale viene metabolizzata dai bianchi che adottano le stesse procedure per vendetta, una goliardata per sentirsi in Africa, ma con un sottofondo più macabro.

L'arretratezza dell'Etiopia veniva pubblicizzata anche dall'immagine degli eserciti in lotta; alcune foto della "Domenica del Corriere", ad esempio, ritraggono gli etiopi armati di soli fucili nelle capanne o mentre tentano di colpire gli aerei italiani. Per contro le armate italiane sono presentate, sia nelle foto che nei disegni per i giornali illustrati "*la domenica del Corriere*" o "*l'illustrazione italiana*", come tecnologicamente avanzate, con le immagini di truppe in parata, dell'aviazione. Tutto questo si rifà all'idea che l'Etiopia, paese dove nel 1935 persisteva ancora la schiavitù (nonostante i tentativi di Hailè Selassie di eliminarla) non era capace di amministrarsi

alle ragazze.

58 Bitossi M., *Come conquistammo l'impero: omaggio al valore italiano della sezione di Pisa dell'associazione nazionale volontari di Guerra*, Giardini, Pisa 1937.

59 Cioci A., Menelicche, Bemporad, Firenze 1907 in Asioli V., *op. Cit.* In *Studi Piacentini* n°35 p. 71

60 Mignemi, *immagine op. Cit.* ill.244

da sola.

Le cartoline con i guerrieri etiopi, ad esempio, ritraggono uomini seminudi armati di lance e scudi, con l'evidente intenzione di dimostrare l'inferiorità del nemico, non solo sul piano militare, ma anche su quello civile.

Le cartoline si rifanno all'uso scientifico della fotografia risalente all'antropologia evoluzionistica dell'800; in un'era dove si pensava che il progresso scientifico avrebbe spiegato e migliorato il mondo, la fotografia veniva usata molto spesso come prova antropologica. I nativi venivano ripresi di fronte o di profilo, con un braccio lungo il corpo secondo un dato regolamento che aveva lo scopo di produrre un documento il più oggettivo possibile. L'istanza classificatoria di queste foto è evidente e manifesta: dividere l'umanità in tipi e sottotipi facenti parte di un ordine rigidamente determinato.

La fotografia, infine, assumeva su di sé parte dell'intrinseca violenza del rapporto sociale, divenendo realtà costruttiva e, insieme, metafora delle più cruente e concrete vessazioni che mostrava e rappresentava; essa si affermava così, nel momento in cui l'Occidente borghese si poneva, e subiva, in termini nuovi il rapporto con l'Altro (vuoi il pastore sardo, vuoi il berebero del Maghreb), come indispensabile mezzo di persuasione, di mediazione, di manipolazione, di organizzazione politica.⁶¹

Questo uso della prova fotografica, iniziato in Italia con l'antropologia criminale, soprattutto nella lotta al brigantaggio, era una tassonomia fondata su di un'esigenza di dominio. Non a caso si comincia con le foto dei briganti nella "conquista" del meridione e si finisce in età fascista con gli etiopi: tutti insieme rappresentano sottogeneri di un unico tipo comune. Triulzi nel suo saggio sull'immaginario coloniale paragona le impressioni dei viaggi in Italia della borghesia europea ai resoconti dell'Africa, trovando evidenti somiglianze tra la descrizione del popolino napoletano e quella degli africani. Napoletani, selvaggi, briganti fanno tutti parte dello stesso ordine, di coloro che non sono rappresentativi della borghesia europea occidentale. I falsi nelle cartoline, anche se le didascalie non si riferiscono all'immagine, sono comunque, per la mentalità dell'epoca, rappresentativi di una comune appartenenza.

Nell'album del Soldato Dino Colombara vi sono due cadaveri con la didascalia: *le guerdie... imperiali! Mai Ceu*.⁶² Questo senso di superiorità passava dagli alti comandi

61 Faeta F., *Strategie dell'occhio. Saggi di etnografia visiva*, Franco Angeli, Milano 2003 p. 32

62 Mignemi A., *immagine coordinata*, op. Cit. Ill. 307

e dalle immagini ufficiali dei due eserciti in lotta ai soldati con i loro album privati, in un'altra foto, ad opera di un fotografo professionista, si vedono il cadavere di un mulo e di un ascaro e la didascalia: *Padre e figlio cadavere*⁶³. L'immagine, naturalmente, faceva parte di quelle serie clandestine che circolavano in maniera semiufficiale tra i soldati.⁶⁴ Molte cartoline illustrate poi presentavano gli etiopi come un popolo imbecille, che si sottometteva spontaneamente, il negus viene rappresentato, come una pecora con la pelle di leone che scappa verso Londra o come un bambino Gesù, attorniato da animali della Jungla, protetto dalla società delle nazioni che gli porta le sanzioni e le pallottole Dum-Dum. La città, prima che arrivassero le truppe al seguito di Badoglio, era stata lasciata incustodita per giorni e sottoposta a saccheggi e sciacallaggi da parte di predoni, ed alcune foto mostrano Addis Abeba al momento dell'occupazione italiana con gli edifici distrutti ed i cadaveri per le strade. Anche queste immagini facevano parte di quelle inviate a Ginevra alla Società delle Nazioni e circolanti clandestinamente tra i soldati, lo scopo di questi documenti era di provare l'inferiorità e l'incapacità per l'Etiopia di amministrarsi da sola.

Anche se tollerate, le immagini di violenze erano vietate dai comandi militari: la censura della posta mostra che nelle lettere indicanti notizie sulle esecuzioni di ribelli o sulla presenza di forze partigiane venivano censurate. Anche le foto di plotoni di esecuzione, impiccagioni ed altro erano vietate come dimostrano i documenti di archivio:

Mi si dice che molti reduci dell'AO hanno fotografie che ritraggono orribili scene di italiani torturati e barbaramente mutilati, di immani cumuli di nostri soldati morti gettati alla rinfusa su autocarri, di scene insomma che sarebbe meglio non documentare

Tutte le autorità cui mi rivolgo sanno che è proibito assolutamente prendere fotografie di esecuzioni capitali, e pertanto responsabilità morale di un tale delitto contro la patria ricade su chi per debolezza, incapacità, incomprendimento dei propri doveri non sa fare rispettare ordini di così grave importanza⁶⁵

63 Idem ill. 272

64 Idem. Ill. 272

65 Goglia L., *Africa, colonialismo* op. Cit. P. 878-879 rispettivamente ACS Ministero dell'Interno, Direzione di P.S., Div AA.GG.RR. (1920-1945) e telegramma riportato da Salerno E., in *Genocidio in Libia, op cit.* Senza indicazione. Il primo si riferisce all'Africa orientale, il secondo alla riconquista della Libia.

Le foto di atrocità o di episodi di repressione collettiva nella guerra d'Etiopia o nella riconquista della Libia sono quindi in album privati. Nelle serie pubbliche, anzi alcune serie facevano vedere come l'Etiopia fosse ancora un paese barbaro da civilizzare, dove sopravvivevano pratiche ancestrali, schiavitù e brutalità, soppresse dagli italiani, alcune vignette e fotografie, ad esempio, mostrano la liberazione dagli schiavi. Il bagaglio che gli occidentali si erano trascinati durante il positivismo era stato riutilizzato per l'Etiopia dalla propaganda fascista con mezzi ancor più grandi che quelli usati in passato. Nella documentazione fotografica mandata a Ginevra si vedono foto di impiccagioni, bambini denutriti, della pratica della maschera di fuoco, ovvero l'applicazione di una maschera rovente sulla faccia, vi sono anche foto di debitori legati alla catena al proprio creditore con una camicia nera sorridente in mezzo; tutte queste immagini, servivano con gli altri mezzi di comunicazione a giustificare l'intervento in nome della civiltà creando un'immagine del nemico coincidente con quella di un barbaro eviratore.

Bisogna anche aggiungere che a questa “crociata di civiltà” si aggiunse anche la crociata vera e propria dato l'appoggio della chiesa all'impresa: i Patti Lateranensi avevano posto fine alla questione romana e conciliato chiesa e fascismo. In alcune foto si vedono alti prelati benedire le armate in partenza per l'Etiopia per portare la religione ai barbari (peraltro in maggioranza già cristiani) o la madonnina d'oltremare di Faenza, donata dalla città alle truppe in partenza per l'Etiopia. Goglia riporta due foto della madonnina: nella prima questa viene imballata alla partenza per l'Africa, nell'altra viene mostrata ad un gruppo di camicie nere che fanno il *presentat arm*.⁶⁶ Labanca in *“una guerra per l'impero”* riporta una testimonianza dove si parla di oltre 200 madonnine partite dalle città d'origine delle varie divisioni per l'Africa Orientale. Un'immagine ancora più esplicita è quella, riportata sempre da Goglia, del prete che, in paramenti liturgici, benedice le mitragliatrici delle camicie nere. In una religione in cui si predica la rassegnazione e la passività di fronte ai soprusi in vista della vita eterna un ministro del culto, sorridente, benedice degli strumenti di morte.⁶⁷

In un paese cattolico l'informazione della chiesa e del partito enfatizzò il ruolo della missione civilizzatrice anche dal punto di vista religioso, facendo proprio il desiderio

66 Goglia L., *Storia fotografica dell'impero fascista*, Laterza, Bari 1985 Ill. 116-117 sull'atteggiamento e le memorie dei religiosi con le truppe in Etiopia Cfr. Labanca N., *una guerra per l'impero op. cit.*

67 Goglia L., *colonialismo e fotografia op. Cit.* Ill. IV 35.

dei cattolici conciliatoristi in età liberale di collaborazione tra la croce e la spada, di cui si ebbe un'anticipazione nella guerra di Libia.

Il buon clima che si era creato con la chiesa veniva mostrato anche nelle immagini e nei miti

Le voci della propaganda influivano sicuramente nella creazione degli album: serie clandestine con resoconti fotografici dettagliati e cruenti dell'arretratezza dell'Etiopia giravano tra i soldati e finivano, talvolta, anche nelle copertine di giornali illustrati in patria, primo tra tutti "l'Illustrazione Italiana". Per contrappasso vi sono anche foto di ciò che facevano gli italiani sugli abissini; in alcuni casi essi si vendicavano degli etiopi con le loro stesse torture, ci sono foto di etiopi evirati, ad esempio. Non è possibile sapere se questi trattamenti siano inflitti da truppe coloniali o da soldati metropolitani, entrano comunque nella redazione di album.

La visione accreditata del nemico selvaggio si ritrova sia nelle dozzinali cartoline, come quelle di De Seta dove gli Etiopi vengono combattuti con "l'arma più opportuna" e cioè il DDT⁶⁸ che nelle teorie pseudo-scientifiche di Cipriani legittimava questo trattamento, probabilmente visto come una vendetta su di un nemico crudele.

L'uso sugli abissini delle stesse torture che erano loro attribuite può far pensare a quell'uso del corpo descritto da Appadurai per i conflitti interetnici del XXI secolo.

Le guerre coloniali assomigliano per certi versi alle guerre civili, poiché il nemico civile non fa parte di un altro stato, ma è un più pericoloso infiltrato nella comunità, quindi emerge la necessità di eliminarlo con ogni mezzo per far ritornare la situazione precedente e cioè la purezza originale macchiata dal nemico. Per affrontare ciò non si possono far valere le regole della guerra, anche perché il nemico si è infiltrato subdolamente nella nazione pur non facendone parte appieno; così il nemico coloniale, non appartenendo ad una comunità riconosciuta, subisce lo stesso trattamento. Il massacro è in questi casi volto a ricreare le differenze tra le parti in lotta sul corpo stesso del nemico: come gli hutu venivano abbassati a colpi di machete dai Tutsi per ricreare quelle differenze attribuite alla razza nemica, anche per i fascisti mutilare gli etiopi era attribuire ai barbari il trattamento corrispondente, facendoli morire come selvaggi, ricreando sul corpo la loro inferiorità razziale.

⁶⁸ Cfr. Mignemi A., *Immagine, op.cit.* ill.199 e Goglia L., *Le cartoline illustrate della guerra etiopica del 1935-36: il negro nemico selvaggio ed il trionfo della civiltà di Roma*, in *La menzogna della razza. Documenti ed immagini dell'antisemitismo fascista*, Grafis, Bologna 1994.

In alcuni contesti come quello della guerriglia il nemico assume le stesse connotazioni, pronto a confondersi tra la folla quando non è in grado di colpire, ma sempre in agguato nell'ombra. Nella guerra di Libia agli impiccati venivano messi cartelli indicanti il loro reato, pratica diventata tristemente famosa durante la guerra civile del '44-'45, questo atteggiamento è un messaggio inviato tramite i corpi che ha lo scopo di costituire l'identità del nemico.

L'incertezza, l'angoscia, la paranoica diffidenza, generate da una guerra senza fronti chiari, senza retrovie sicure, dove il vicino di casa, l'antico compagno di scuola, il gioviale portalettere, il solerte farmacista ecc. possono nascondere la spia, il traditore, il nostro futuro assassino [...] Il fenomeno dell'esposizione dei cadaveri, spesso muniti di cartelli, così frequente durante la guerra partigiana in Italia... [dove, dopo tanti anni di regime] ...il nemico non è facilmente identificabile, e quei corpi appesi, quei cartelli che sottolineano la sorte riservata ai "banditi", mirano sì ad ammonire, a terrorizzare gli altri nemici nascosti o coloro che fossero tentati di unirvisi, ma anche a propagandare il riconoscimento e quindi la riconoscibilità, ad alleviare l'ansia e dei camerati e dei loro seguaci, il senso d'assedio, imboscata, agguato che avvolge la propria parte.⁶⁹

Gli italiani, infatti, dopo lo sbarco a Tripoli pensavano di essere accolti a braccia aperte dagli arabi, ma questi si rivoltarono mescolandosi alla popolazione ed aggredirono le linee italiane da dietro, mentre i turchi attaccavano frontalmente. La situazione era per certi versi simile a quella del nord Italia nel 44-45, il corpo dei nemici, oltre ad essere un messaggio era la sanzione di un'appartenenza riconosciuta e cioè a quella dei cospiratori che si erano nascosti ed avevano attaccato alle spalle fingendo propositi di pace.

Alle origini della barbarie abissina, ribadita sui corpi, come del ruolo degli italiani portatori di civiltà è una costruzione che si nutre di cartoline illustrate con bambini in divisa che liberano gli schiavi, insegnano a leggere e scrivere e distribuiscono minestra ai piccoli africani,⁷⁰ dall'altra parte il Negus è presentato come un rozzo capo tribale con le fattezze del Feroce Saladino, una figurina in regalo con i prodotti Perugina, nemico del progresso e rozzo. Negli album quindi il semplice fatto di mettere foto di abissini colpiti dall'iprite (arma vietata dalle convenzioni

⁶⁹ Ranzato G., *Un evento antico ed un nuovo oggetto di riflessione* in Ranzato G. (a cura di), *Guerre fratricide* p. L-LII

⁷⁰ Mignemi A., *Immagine op. Cit.* Ill. 209-215

internazionali) o su cui si era sfogato il sadismo dei soldati era un modo per far propria, al livello più materiale possibile e cioè quello dei corpi, una costruzione che veniva dalle fonti più disparate. Infatti non si tratta di “pezzi di realtà” della guerra con i suoi cadaveri, ma di comportamenti ritenuti contrari alle convenzioni internazionali e che, se risaputi, avrebbero causato imbarazzo nelle autorità italiane. Non a caso gli alti comandi esprimevano preoccupazione perchè, con il rientro dei soldati dalla guerra, si diffondevano in patria foto di impiccagioni e torture sugli abissini. Anche se alcuni atti di sadismo erano tollerati dagli alti comandi, soprattutto quando operavano truppe coloniali, impiccagioni ed esecuzioni, invece, venivano ordinate direttamente dagli alti comandi e, molto spesso, fotografate irregolarmente dalla truppa. La presenza in armi di consistenti nuclei di ribelli, le severe direttive di Mussolini sul trattamento da riservargli e l'applicazione di queste da parte di Graziani diedero sicuramente molto materiale per queste foto; alcune di esse tornarono in Italia con i soldati e sono state riposte negli album e nei cassette e poi smerciate nei mercatini antiquari e comprate dai collezionisti, tra queste ci sono anche quelle utilizzate dagli studiosi ed altre furono trovate in tasca ai prigionieri al momento della resa e conservate nella fototeca dell'Institute of Ethiopian Studies di Addis Abeba. Le foto sono simili: forche con corpi penzolanti o corpi dei fucilati a volte con i soldati accanto in posa. Anche qui c'è un ironico contrappasso: tra le foto che circolavano clandestinamente tra i soldati c'erano quelle delle impiccagioni che gli etiopi praticavano prima che gli italiani portassero loro la civiltà. Vi sono foto di feriti o prigionieri che attendono la fucilazione, di corpi di fucilati con i soldati italiani accanto in posa. Il clima creato anche mediante le foto, e l'immagine del nemico non devono farci stupire sul fatto che i nostri soldati considerassero normale farsi fotografare accanto ai corpi. Il nemico era stato ridotto ad insetto o, quando andava bene, ad un essere inferiore e quindi si perdeva l'importanza del gesto di uccidere, che rientrava così nella quotidianità. Anche la stampa italiana in patria magnificava le esecuzioni in perfetto stile fascista, come quella di uno dei maggiori capi etiopi, Ras Destà:

E' nello scroscio del plotone di esecuzione che echeggò la più strafottente risata fascista in faccia al mondo, la sfida più cocente alle turbe sanzionistiche. Schiaffone magistrale che il capitano Tucci menò alla maniera squadrista sulle guance imbellettate

della baldracca Ginevrina.⁷¹

Alcune foto che ritraggono soldati vicini al plotone di esecuzione o alle forche fanno parte degli album dei militi: venendo da un partito che comprendeva suo interno futuristi, Dannunziani ed altri “estetisti” della guerra, le camicie nere erano più portate a recepire gli accenti violenti e razzisti che hanno fatto da corollario alla fondazione dell'impero, come si evince dalle memorie e dai racconti orali raccolti dalla Taddia,⁷² ed erano più pronti a farsi fotografare, magari in posa, con i cadaveri. Cionostante anche nelle foto di appartenenti all'esercito regolare vi sono foto che ritraggono i morti etiopici, molto spesso con didascalie triviali o altre volte comprensive, magari nella stessa pagina.

Come abbiamo visto con il caso di Chebbede Hailu, molto spesso anche gli alti comandi autorizzavano scempi sui cadaveri e ciò deve aver influito sui semplici soldati. Il trattamento riservato al cadavere del *deggia*, se effettuato dagli abissini, sarebbe stato utilizzato dalla propaganda come prova della loro barbarie. In una guerra coloniale, però, vengono addotte come prova di tali barbarie solo ciò che viene fatto dai selvaggi e non ciò che fanno i civilizzatori; i fascisti in ciò erano facilitati dal controllo dei mezzi di informazione, invece ciò che si nascondeva dietro l'arrivo della civiltà in Libia o nella prima guerra d'Africa venne in qualche maniera descritto dai giornali di opposizione. Anche per l'Etiopia i giornali antifascisti scrissero articoli sul volto nascosto della conquista dell'impero, ma non ebbero una circolazione di massa, anche perché si trattava di fogli clandestini. Ciò che colpisce delle violenze fotografate è l'assoluta mancanza di discontinuità tra le tradizionali rappresentazioni esotiche, le donne, i serpenti, il paesaggio; quelle della guerra intesa come vacanza per veri uomini, i commilitoni, le pose golgiradiche; ed infine i morti, le esecuzioni sommarie, gli scempi sui cadaveri, tra di esse non c'è una cesura: negli album che ho osservato quelle dei morti etiopici non sono redatte in maniera particolare, hanno sempre la stessa calligrafia e sono presentate come le altre. Come vedremo nel prossimo capitolo questo fu anche l'atteggiamento dei parà della Folgore in Somalia. Tale atteggiamento si può trovare nel personaggio del romanzo di Flaiano, che dopo aver compiuto vari omicidi, se ne va tranquillamente a casa, evidenziando le regole diverse della società

71 Pallotta G., *Gazzetta del popolo*, 24/2/1937 in Giovana M., *L'avventura fascista in Etiopia*, Teti, Milano 1976 p. 324

72 Cfr Labanca N., *una guerra*, op. Cit. e Taddia I., *memorie... e autobiografie* opp. cit.

umana in guerra, il “tempo di uccidere” biblico appunto. I redattori degli album non si comportano da meno: la guerra e la violenza fanno parte di un mondo diverso dove la morte, divenuta quotidianità, viene fotografata come se si stessero scattando le foto delle vacanze, anzi in mezzo alle foto delle vacanze.

Un certo spazio hanno anche le foto e le cartoline che ritraggono bambini; esse avranno molta importanza nell'immagine dell'Africa odierna ed in quella degli album dei parà della Folgore. Alcune cartoline ritraggono Diavolette arabe o Scungnizzi eritrei, ovvero i bambini del luogo che voleva trasmettere di loro un'immagine simpatica; vi sono foto di soldati con i bambini, come quella del generale Graziani che carezza un bimbo di colore;⁷³ e, dato che le foto ufficiali erano gli archetipi degli album privati, abbiamo anche foto non ufficiali di bambini. I piccoli, bianchi e neri, apparivano in cartoline sia illustrate che fotografiche volte a suscitare pensieri edificanti o affettuosi, infatti sia nell'Italia liberale, sia soprattutto in quella fascista l'oriente, a volte, veniva presentato con i ragazzi come protagonisti, o alle giovani generazioni che vi si sarebbero recate in futuro, formando la loro “visione” dell'Africa, che avrebbero in seguito messo sulle foto o sui disegni. Vi sono varie serie illustrate con disegni di bambini che giocano al “gioco dei grandi” e liberano schiavi, prendono a pedate i capi abissini, fanno studiare i bimbi di colore o fanno loro il bagno. Queste cartoline riprendono quelle citate da Mosse sulla “guerra dei fanciulli” in cui l'esperienza bellica viene banalizzata e ridotta ad un gioco per bambini, un'avventura eccitante, a cui, in questo caso, si aggiunge anche l'esotismo. La guerra dei fanciulli è solitamente cavalleresca, nella prima guerra mondiale, ad esempio i fanciulli in cartolina sono armati di spada e non di fucile, ma per l'Etiopia è diverso: tra le cartoline una mostra un bambino italiano che dà un calcio nel sedere ad un etiope in abito da Ras, quindi anche le immagini che avevano per protagonisti i bambini o erano loro destinate risentivano del clima arroventato. Questo spirito ebbe una grande influenza ed abbiamo notizia di tre ragazzini tredicenni che si imbarcarono per l'Etiopia, alcuni di nascosto, e che ci hanno lasciato qualche foto in cui sono protagonisti; si tratta dei balilla Lorenzo Fusco, Nicola Messina e Saverio Coscia.⁷⁴ Non c'è da stupirsi se si guardano documenti come il diario di una maestra rurale

⁷³ Dinucci M., *geostoria op. Cit.* P. 96

⁷⁴ Cfr. Asioli V., *L'impero di carta. Il colonialismo nell'editoria per ragazzi* in Studi Piacentini nn 35 (colonialismo liberale)-36 (colonialismo fascista)

inserito da Mignemi in “immagini coordinate per un impero”, che è quasi comico nel trovare, quasi ogni giorno, motivi per esaltare il regime e la conquista dell'impero.

...27 ottobre. Commemorazione della marcia su Roma 28 ottobre 1922.[...] Punto di partenza della Commemorazione è oggettivo, parto dalla vasta opera ricostruttiva e benefica compiuta dal Fascismo Il pensiero corre all'Uomo che dirige e governa.[...]

30 ottobre- 31 ottobre. Giornata mondiale del risparmio, bella iniziativa istituita dal Governo Fascista; giornata santa che non deve essere passata in silenzio e in nessun luogo dove è tanto faticoso risparmiare, specialmente in questi tristi momenti in cui si vogliono applicare Sanzioni all'Italia.[...]

1-2-4 novembre I Lari della patria. Le prime giornate di Novembre rappresentano gli anniversari fatidici della più fulgida e grande storia d'Italia. La Nazione ricorda i suoi eroi, avvicinati ai lari famigliari, agli avi della nostra ascendenza, i caduti della Guerra e della Rivoluzione...⁷⁵

Nel saggio della Asioli vi sono tre foto dei protagonisti e Lorenzo Fusco ritratto ne “*La domenica del Corriere*”⁷⁶: la tavola è un classico della retorica bellica non specificatamente coloniale, Lorenzo Fusco è in prima linea in una battaglia, più piccolo degli altri, ma su di un sasso che ne fa il centro della scena, mentre lancia una bomba a mano sul nemico che si avvicina, con evidente riferimento al sasso del Balilla; le foto ritraggono Fusco con Hitler a Berlino, e gli altri due ragazzini in contesti più interessanti; Messina è in mezzo ai soldati festanti che saluta sorridente, con i calzoncini corti a sottolineare la giovane età e al centro della scena per essere più visibile e per far vedere il massiccio consenso all'impresa, dando così copertura in immagine alla frase mussoliniana “ Non è soltanto un esercito che tende verso i suoi obiettivi, ma un popolo intero di quarantaquattro milioni di anime”⁷⁷; Saverio Coscia, infine, è ritratto in uniforme con la baionetta innestata, come i soldati più grandi, anche qui a significare la partecipazione, a fianco dell'esercito della totalità della popolazione ai destini imperiali del paese.

Probabilmente i processi di banalizzazione della guerra e la diffusa opinione che non si facesse la guerra ad uomini, ma ad un'altra categoria di esseri tra lo scimpanzé e l'uomo europeo hanno portato i soldati a non rendersi conto della realtà e quindi a

⁷⁵ Mignemi A., *Immagini op. Cit.* pp. 49-50 Bisogna precisare che il diario scolastico era un documento ufficiale, visionato dalle autorità scolastiche.

⁷⁶ Cfr. Asioli V., *op. Cit.* in *Studi piacentini* n°36 cit.

⁷⁷ *Mussolini XXVII*, in De Felice R., *op. Cit.* P. 694

fotografare i morti ed i caduti. Riguardo alla costruzione di retoriche, bisogna dire che le foto di morti esistevano già, anche in formato cartolina, fin dalla guerra di Libia e nella sua successiva riconquista ad opera di Graziani e Badoglio. Non conoscendo bene la circolazione di queste foto non si sa quanto abbiano influenzato le successive foto scattate in Etiopia.

Un altro aspetto significativo che rientra ancor oggi nelle retoriche simboliche della conquista o della presa del potere è quello dell'abbattimento dei simboli del passato regime. Questo segue un copione simile da Addis Abeba a Baghdad: la grande statua equestre di Menelik⁷⁸, il vincitore di Adua, venne abbattuta all'entrata di Addis Abeba, così come hanno fatto gli americani a Baghdad con quella di Saddam Hussein o come si è verificato nei paesi comunisti dopo l'89. L'abbattimento dei simboli del passato regime è un'atto importante che merita di essere immortalato, una visione tangibile del nuovo corso e così abbiamo serie dell'abbattimento e del trasporto dell'obelisco di Axum, che andò ad ornare il ministero delle colonie, riprendendo i fasti romani. Altri monumenti vennero portati da Addis Abeba a Roma come un leone di Giuda che venne ricollocato in piazza dei Cinquecento, alla base del monumento ai caduti di Dogali.⁷⁹ Oltre ai monumenti numerosi oggetti coloniali furono portati in Italia da Addis Abeba e destinati ai musei o alle mostre. Gli allestimenti mostrano le fotografie, le illustrazioni e gli slogan utilizzati per la guerra, con delle esposizioni di prodotti coloniali e fotografie delle opere del regime, condite da didascalie di Mussolini o nello stile retorico del tempo. L'intento, anche in questo caso è magnificare l'industriosità, la preparazione e le grandi opere del regime. In una composizione fotografica di una mostra si vedono le realizzazioni di una ditta costruttrice di strade nelle colonie, dove si vedono ponti ciclopici e strade moderne. Un altro contrasto viene creato tra le immagini di abitazioni, stabilimenti, fabbriche, macchinari agricoli. I tukul indigeni da una parte e le nuove dimore della razza dominante dall'altra; i piani urbanistici per le colonie, nelle intenzioni del regime, dovevano essere grandiosi: Addis Abeba, la capitale dell'impero, doveva divenire una città giardino con due quartieri rigidamente divisi tra la popolazione nativa e quella italiana. Le vedute delle città Africane mostrano viali ordinati, palazzine, stabilimenti, cinema, automobili e tutto ciò che può

⁷⁸ Goglia L., *storia fotografica op. Cit.* Ill.183 e *colonialismo e fotografia op. Cit.* Ill. IV 62

⁷⁹ Per l'obelisco di Axum ibidem ill. 224-225 e Mignemi A., *immagine op. cit.* ill. 247 e per piazza dei Cinquecento Goglia *storia fotografica op. cit.* ill. 223-224

servire a glorificare l'opera del governo nelle colonie. La presenza europea è anche in questo caso un fattore ordinatore e civilizzatore espresso con le architetture razionaliste del regime.⁸⁰ Simili sono le foto degli operai al lavoro, che dovevano fare da contrasto con quelle, non ufficiali, degli operai morti a causa della resistenza. Anche in questo caso l'immagine che la propaganda voleva fornire non coincideva con la realtà, ma si faceva ricorso ad una retorica: i *cives romanum*, che deposto il gladio, fruttificavano la terra con le loro opere anche se in realtà la resistenza controllava parte del paese ed erano in armi consistenti nuclei di partigiani, che attaccavano soprattutto i gruppi isolati ed a farne le spese erano soprattutto i lavoratori o gli agricoltori. La grandezza e la superiorità europea, italiana, e fascista veniva anche qui ribadita. Vi sono foto dei villaggi agricoli in Eritrea e Somalia dove si vedono moderni trattori e treni con indigeni ai comandi ed anche le moschee ivi costruite.⁸¹

Le foto dei villaggi etiopici mostrano invece i poveri tukul, le capanne, l'agricoltura di sussistenza, persone seminude. Anche qui il contrasto tra la civiltà italiana e quella nativa si mostra tramite immagini. Uno dei motivi dominanti del colonialismo demografico sia in Libia che in Etiopia era la mancanza di capacità nativa nello sfruttare la terra. Una foto ritrae un contadino con un aratro di legno trainato da buoi sullo sfondo delle Ambe.⁸² L'aratro, il contadino e il bue sembrano molto piccoli rispetto alla natura che li sovrasta. Immagini di questo tipo, unite a quelle dei trattori, e delle macchine agricole italiane erano un incentivo alla conquista di una terra fertile, che un popolo di primitivi non sapeva coltivare. A tal proposito una cartolina fotografica mostra un soldato con casco coloniale che scava con la baionetta la terra, sullo sfondo di palme e di un bambino nativo con un animale da tiro, la didascalia è parte di un'ipotetica lettera al padre:

babbo ho provato con la baionetta a fare un solco nella terra: credimi babbo la zolla è benedetta; un gran tesoro nel suo grembo serra. E quando il mio fucile avrà lasciato ritorneremo insieme a coltivarla.... Il Duce nostro, un dì non ci ha insegnato ad amare la terra e a non lasciarla?⁸³

80 Cfr Goglia L., *storia fotografica op. Cit.* Ill. 405-464 per le abitazioni, fabbriche e ferrovie degli italiani, i villaggi indigeni sono disseminati in tutta l'opera. idem, *Colonialismo e fotografia e* Mignemi A., *immagini coordinate op. cit.*

81 Goglia L., *Storia op. Cit.* ill. 338 e 361-365.

82 Mignemi, *immagine op. Cit.* ill.108

83 Cartolina dello stabilimento fotografico S.A. Mario Crimella, testo di A. Mazzotti in Mignemi, *idem*, ill. 225

L'ideologia dello sfruttamento da lavoro e non da capitali è qui unita al concetto di famiglia patriarcale ed ai doveri filiali. Lo sfondo orientale viene creato con qualche palma, un po' di colore locale ed il cappello da esploratore, viene appiccicato alla foto per dare ad essa la giusta collocazione geografica, si tratta in effetti di un fotomontaggio. Al soldato è stata apposta una fotografia di un campo e una macchia di palme. Si tratta, però di uno sfondo che tutti riconoscevano come tipicamente africano, un esempio di uso di un simbolo riconosciuto.