

BETWIXT

Studies in Linguistics and Communication

12

SERIES EDITOR:

Giuseppe **BALIRANO**

Università degli Studi di Napoli *L'Orientale* (IT)

ADVISORY BOARD:

Paul **BAKER**

Lancaster University (UK)

Susan **BASSNETT**

University of Warwick (UK)

Vijay Kumar **BHATIA**

Macquarie University (Australia)

Giuditta **CALIENDO**

Université de Lille (FR)

Rudy **LOOCK**

Université de Lille (FR)

Catalina **FUENTES RODRÍGUEZ**

Universidad de Sevilla (ES)

Bettina **MIGGE**

University College Dublin (IE)

Tommaso **MILANI**

Göteborgs Universitet (SE)

Kay **O'HALLORAN**

Curtin University, Perth (Australia)

Corinne **OSTER**

Université de Lille (FR)

Oriana **PALUSCI**

Università di Napoli *L'Orientale*

Paul **SAMBRE**

KU Leuven (BE)

Maria Grazia **SINDONI**

Università di Messina (IT)

Girolamo **TESSUTO**

Università della Campania *Luigi Vanvitelli* (IT)

FRANCESCA DE ROSA

GENEALOGIA
DELL'ALTERITÀ

*L'Africa
e i documentari coloniali portoghesi*

PAOLO 
LOFFREDO

Proprietà letteraria riservata

Immagine di copertina:

Pettinature

Grafica: Francesca De Rosa

Finito di stampare nel mese di gennaio 2020

ISBN 978-88-32193-04-6

ISSN 2611-1349 (collana)

PAOLO
LOFFREDO



© 2020 **Paolo Loffredo** Editore s.r.l.
Via Ugo Palermo, 6 - 80128 Napoli
www.loffredoeditore.com
paololoffredoeditore@gmail.com

INDICE

Lista delle tabelle e delle figure	7
<i>Ringraziamenti</i>	11
<i>Introduzione</i>	13
CAPITOLO I	
IMMAGINARSI IMPERO	23
1.1 Politiche, leggi e saperi al servizio dell'ultimo colonialismo portoghese in Africa	23
1.1.1 La corsa all'Africa e il sogno di un Nuovo Brasile	24
1.1.2 La linea infranta: <i>Mapa cor-de-rosa</i> e l'Ultimatum britannico	28
1.2 Prime istituzioni per un sapere di carattere coloniale	31
1.2.1 L'invenzione dell'indigeno e della sua inferiorità tra Monarchia Costituzionale e Prima Repubblica	36
1.2.2 Tra razza e nazione. Teorie per "salvare anime e educare corpi al lavoro"	44
1.3 Nuove riforme per immaginare l'Altro. Estado Novo, lo Statuto Indigeno e l'Atto Coloniale	52
1.3.1 Nuove istituzioni per un sapere di carattere coloniale	59
1.3.2 La Politica dello Spirito tra propaganda, cultura nazionale e Impero	64
CAPITOLO II	
LO SPAZIO COLONIALE E LA NARRAZIONE CINEMATOGRAFICA SULL'AFRICA	71
<i>Prima parte</i>	
2.1 La nascita del cinema tra metropoli e l'Oltremare	71
2.1.1 Propaganda coloniale, censura e Estado Novo	75
2.1.2 Per un cinema coloniale, il dibattito sulla stampa dell'epoca	77
2.1.3 La costruzione cinematografica definita dallo Stato	82

INDICE

<i>Seconda parte</i>	
2.2 L'ordine del discorso: i documentari coloniali	88
2.2.1 L'ordine del discorso, le produzioni del 1929	90
2.2.2 L'ordine del discorso, le produzioni degli anni Trenta	100
2.2.3 Testimonianza della Compagnia Indigena del Mozambico a Porto	113
2.2.4 I documentari in Africa costruiti sull'assenza dell'abitante nativo	114
2.2.5 <i>Île (São Tomé-Joia do Império)</i> , 1935	115
2.2.6 Crociere alle colonie	117
2.2.7 Le immagini della missione cinematografica alle Colonie d'Africa del 1938	119
2.2.8 Sequenza tematica e narrazione didascalica dei documentari analizzati	138
CAPITOLO III	
QUESTIONE DI SGUARDI	173
3.1 Genealogia dell'alterità	173
3.2 Rappresentazioni ed eredità coloniali	184
NOTE CONCLUSIVE	
APPUNTI PER UN'IMMAGINE E UN ARCHIVIO DI DECOLONIALITÀ	187
Appendice	191
RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI	199
Indice degli autori	211
Indice delle immagini in movimento	213

LISTA DELLE TABELLE E DELLE FIGURE

Lista delle tabelle

Tabella 2.1	Struttura Narrativa A cidade de Lourenço Marques	141
Tabella 2.2	Narrazione didascalica A cidade de Lourenço Marques	141
Tabella 2.3	Struttura <i>Narrativa Costumes primitivos dos indígenas em Moçambique</i>	143
Tabella 2.4	Narrazione didascalica <i>Costumes primitivos dos indígenas em Moçambique</i>	144
Tabella 2.5	Struttura Narrativa <i>Festejos em Lourenço Marques pela passagem do Niassa para a posse do Estado</i>	145
Tabella 2.6	Struttura Narrazione didascalica <i>Festejos em Lourenço Marques pela passagem do Niassa para a posse do Estado</i>	145
Tabella 2.7	Struttura Narrativa <i>Guiné: aspectos Industriais e Agricultura</i>	147
Tabella 2.8	Narrazione didascalica <i>Guiné: aspectos Industriais e Agricultura</i>	148
Tabella 2.9	Struttura Narrativa <i>São Tomé Agrícola e Industrial</i>	150
Tabella 2.10	Narrazione Didascalica <i>São Tomé Agrícola e Industrial</i>	151
Tabella 2.11	Narrazione Didascalica <i>Missão Académica a Angola- alguns aspectos cinematográficos da viagem</i>	152
Tabella 2.12	Sequenza Narrativa <i>Planalto da Huila</i>	155
Tabella 2.13	Narrazione didascalica <i>Planalto da Huila</i>	155
Tabella 2.14	Sequenza Narrativa <i>Fazenda Açucareira Tentativa</i>	156
Tabella 2.15	Sequenza Narrativa <i>Fazenda Açucareira Tentativa</i>	157
Tabella 2.16	Sequenza Narrativa <i>Acção Colonizadora dos Portugueses</i>	160
Tabella 2.17	Narrazione didascalica <i>Acção Colonizadora dos Portugueses</i>	161
Tabella 2.18	Sequenza Narrativa <i>África em Lisboa- Os Indígenas da Guiné na Grande Exposição Industrial Pt.</i>	162
Tabella 2.19	Sequenza Didascalica <i>África em Lisboa- Os Indígenas da Guiné na Grande Exposição Industrial Pt.</i>	163

LISTA DELLE TABELLE E DELLE FIGURE

Tabella 2.20	Narrazione Didascalica <i>Guiné Aldeia Indígena em Lisboa</i>	163
Tabella 2.21	Sequenza narrativa <i>1ª Companhia de Infantaria Indígena de Angola em Lisboa</i>	164
Tabella 2.22	Narrazione Didascalica <i>1ª Companhia de Infantaria Indígena de Angola em Lisboa</i>	165
Tabella 2.23	Sequenza Narrativa <i>Île (São Tomé- Jóia do Império)</i>	165
Tabella 2.24	Sequenza Narrativa I Cruzeiro de Férias às Colónias do Ocidente	166
Tabella 2.25	Sequenza Narrativa <i>Guiné, Berço do Império</i>	168
Tabella 2.26	Sequenza Narrativa <i>Gente que nós civilizamos</i>	169
Tabella 2.27	Sequenza Narrativa Moçambique	170
Tabella 2.28	Sequenza Narrativa <i>Viagem do Chefe do Estado às Colónia de Angola e S. Tomé e Príncipe</i>	171
Tabella 2.29	Sequenza Narrativa <i>As Ilhas Crioulas de Cabo Verde</i>	171
Tabella A.1	Produzioni cinematografiche portoghesi di tematica coloniale sino al 1926	191
Tabella A.2	Lista documentari di tematica coloniale.	192

Lista delle figure

Figura 1	©Cinematca Portuguesa, África em Lisboa - Os Indígenas da Guiné na Grande Exposição Portuguesa	108
Figura 2	©Cinematca Portuguesa, África em Lisboa - Os Indígenas da Guiné na Grande Exposição Portuguesa	108
Figura 3	©Cinematca Portuguesa, África em Lisboa - Os Indígenas da Guiné na Grande Exposição Portuguesa	109
Figura 4	©Cinematca Portuguesa, África em Lisboa - Os Indígenas da Guiné na Grande Exposição Portuguesa	109
Figura 5	©Cinematca Portuguesa, A cidade de Lourenço Marques	139
Figura 6	©Cinematca Portuguesa, A cidade de Lourenço Marques	139
Figura 7	©Cinematca Portuguesa, A cidade de Lourenço Marques	140
Figura 8	©Cinematca Portuguesa, A cidade de Lourenço Marques	140

LISTA DELLE TABELLE E DELLE FIGURE

Figura 9	©Cinemateca Portuguesa, Costumes Primitivos dos Indígenas em Moçambique	142
Figura 10	©Cinemateca Portuguesa, Costumes Primitivos dos Indígenas em Moçambique	142
Figura 11	©Cinemateca Portuguesa, Festejos em Lourenço Marques pela passagem do Niassa para a posse do Estado	144
Figura 12	©Cinemateca Portuguesa. Guiné: aspectos Industriais e Agricultura	146
Figura 13	©Cinemateca Portuguesa. Guiné: aspectos Industriais e Agricultura	146
Figura 14	©Cinemateca Portuguesa, São Tomé Agrícola e Industrial	149
Figura 15	©Cinemateca Portuguesa, São Tomé Agrícola e Industrial	149
Figura 16	©Missão Académica a Angola – alguns aspectos cinematográficos da viagem	152
Figura 17	©Cinemateca Portuguesa, Planalto da Huila	154
Figura 18	©Cinemateca Portuguesa, Acção Colonizadora dos Portugueses	158
Figura 19	©Cinemateca Portuguesa, Acção Colonizadora dos Portugueses	158
Figura 20	©Cinemateca Portuguesa, Acção Colonizadora dos Portugueses	159
Figura 21	©Cinemateca Portuguesa, Acção Colonizadora dos Portugueses	159
Figura 22	©Cinemateca Portuguesa, Acção Colonizadora dos Portugueses	160

RINGRAZIAMENTI

Desidero ringraziare Jorge Seabra dell'Università di Coimbra per la grande disponibilità e per l'aiuto fornito durante il lavoro di ricerca. Ringrazio Giulia Lamoni dell'Università Nova de Lisboa per i preziosi insegnamenti, per il suo lavoro e per avermi incoraggiata nel mio. Infinitamente ringrazio Livia Apa per il costante supporto formale, informale e per non avermi mai permesso di mollare. I responsabili dell'archivio ANIM di Bucelas, della Biblioteca della Cinemateca Portuguesa di Lisbona. Ringrazio Maria do Carmo Piçarra che generosamente ha condiviso con me materiali e saperi.

Zoe Giordano, Carmine Conelli, Claudia Cortese, Ennio Eduardo Donato, tutte le persone che hanno riletto queste pagine e che mi hanno aiutato ad aggiungere pezzi a questa riflessione. Olga Solombrino per le molteplici e indispensabili forme di supporto e vicinanza.

Ringrazio chi ha pensato con me, Alice, Chiara, Dezza, Nina, Ros, Tania e tutte le mie sorelle cospiratrici con cui ho imparato a guardare al mondo.

I miei genitori, che mi hanno permesso di portare avanti i miei studi e incoraggiata nell'affrontare con determinazione le tante difficoltà del precariato accademico.

Questo lavoro è interamente dedicata a loro.

INTRODUZIONE

Il dominio imperiale è sempre un dominio di natura politica, economica e militare, che si caratterizza per lo spostamento di popolazioni, instaurazione di regimi di potere e controllo del territorio. Esso è però anche oggetto di rappresentazione e produzione di una grande quantità di testi, fotografie, filmati convenzionati dallo sguardo occidentale. Come ci ricorda il teorico della cultura visuale Nicholas Mirzoeff, se tra i caratteri che hanno definito l'età moderna un ruolo indubbiamente centrale va conferito all'esperienza del colonialismo e della schiavitù, che hanno garantito la supremazia razziale europea, la visualizzazione delle differenze razziali è stata la chiave delle culture visuali occidentali durante il periodo moderno (Mirzoeff 1999: 281-90).

La diffusione di immagini di corpi neri nell'archivio visuale del Portogallo coloniale del Novecento, attraverso fotografie, cartoline, manifesti di propaganda, illustrazioni di giornali e documentari, dimostra come la razzializzazione dei corpi degli abitanti delle colonie fosse un importante strumento dell'egemonia coloniale. Come molti contesti coloniali, anche il contesto portoghese rivela la pratica dell'uomo bianco di fotografare, filmare e immortalare il corpo del colonizzato. Tali immagini sono la testimonianza della partecipazione inconsapevole dei colonizzati all'evento della fotografia e del cinema, un'estetica costruita su uno sguardo di dominazione le cui implicazioni sono presenti ancora oggi nelle eredità e nella produzione di sguardi.

Da un punto di vista storico, la nascita del cinema coincide con lo sviluppo dell'imperialismo europeo e si rivela funzionale alla necessità di creare rappresentazioni dell'alterità modellate dai colonialismi occidentali (Convents 1986). In Portogallo, come nel resto d'Europa, l'inizio del Novecento vede la macchina da presa al servizio della propaganda nazionale come strumento per filmare le colonie (Piçarra 2013b, 16); in particolare, la Rivoluzione Nazionale del 1926¹ ebbe un impatto decisivo nel cinema portoghese e nella produzio-

¹ Il colpo di Stato condotto dall'esercito sospende la Costituzione del 1911, scioglie il Parlamento e dà vita alla dittatura militare. Nel 1928 viene eletto Presidente della Repubblica il generale Carmona e António de Oliveira Salazar, nominato ministro delle Finanze nello stesso anno, diventerà presidente del Consiglio dei Ministri nel 1932. L'approvazione della nuova Costituzione del 1933 sancirà l'inizio dell'Estado Novo.

ne di documentari² (Martins 2011: 67). I primi anni dell'Estado Novo furono molto fertili in termini di produzione di materiale audiovisivo. A causa della cattiva qualità della fotografia, della poca luce, i documentari coloniali non ebbero mai un grande successo, venivano mostrati principalmente nelle sessioni di propaganda della AGC (Agência Geral das Colónias) e dal Cinema Popular Ambulante (Piçarra 2013b: 16). Dal punto di vista dei contenuti, emblematiche sono le parole di Fernando Leiro del 1935: “*A Lisbona stavano comparendo film con negri, foreste, belve e tamburi*”³ (Ferraz de Matos 2006: 95).

Il presente lavoro si concentra sulle modalità con cui il Portogallo ha immaginato il modello politico coloniale attraverso il cinema, approfondendo aspetti legati alle narrazioni prodotte e alla discorsività cinematografica nella propaganda imperiale portoghese dell'Estado Novo, che ci riconsegna oggi dall'archivio corpi anonimi neri di uomini, donne e bambini all'interno del quadro coloniale. Fare i conti con il passato in una prospettiva decoloniale, implica oggi necessariamente scoprire formule di decostruzione dei dispositivi del potere, che in un'ottica foucaultiana, sono interni ai campi del sapere. In tal senso, la testualità e la visualità dell'Impero ci forniscono elementi di lettura per comprendere il discorso coloniale inteso come insieme di convenzioni e di pratiche mimetiche e simboliche, ma anche discorsive, testuali ed estetiche, che l'Europa ha messo in campo durante l'espansionismo territoriale e la colonizzazione; esse vanno intese come costruzioni concettuali interne al contesto culturale ed epistemologico considerando le relazioni di cultura, discorsività ed impero sottese (Vega 2003: 15-35).

In questo percorso critico, aprire gli archivi filmici, ricorrere all'immagine e alle rappresentazioni dell'alterità, ha significato per me la possibilità di tracciare un percorso nell'ampio discorso postcoloniale⁴, tenendo conto della crisi interna

² Nel 1928 viene pubblicato sul *Diário de Governo* il Decreto- Legge n. 13 564 noto come “legge dei 100 metri” che aveva come obiettivo quello di incentivare la produzione di film nazionali (Martins 2011: 59).

³ *Pretos, matas, feras e batuques*. Per la difesa di una buona immagine dell'Impero e della politica coloniale, venivano però proibiti film che includessero maltrattamenti a soggetti di origine africana, che mostrassero la lotta tra bianco (colono) e nero (colonizzato) (Ferraz de Matos 2006: 95).

⁴ Come riferisce Silvia Albertazzi (2004: 233). Post-coloniale e post-moderno si differenziano a partire dal significato in essi attribuito al prefisso, l'espressione di successione cronologica nel secondo post è in post-coloniale sogno di reazione. Stuart Hall (2001) sottolinea la proliferazione del termine *post* e l'insensatezza dell'uso di *post* nella sequenza cronologica che, secondo l'autore, non rappresenta la fine del colonialismo ma ciò che è successo dopo la fine dei movimenti di liberazione nazionale.

Per Kwame Anthony Appiah “La post-colonialità è la condizione di ciò che potremmo de-

INTRODUZIONE

ai concetti creati dai vecchi poteri dei colonialismi ma non la loro scomparsa⁵. Dove sono queste immagini adesso? Dove erano nel passato? Da chi erano viste? Come venivano classificate e riprodotte? Tali immagini relative all'Angola, al Mozambico, alla Guinea Bissau, a Capo Verde, a São Tomé e Príncipe e ai suoi abitanti, invadono gli archivi fisici e digitali, pubblici e privati nel cuore dei centri occidentali, quei centri che nella creazione di periferie, delle terre d'oltremare non solo hanno prodotto le dicotomie del potere attraverso categorizzazioni quali selvaggio/civilizzato, centro/periferia, occidente/terzo mondo, ma hanno nel presente, in termini di patrimonio culturale, il peso delle costruzioni dell'impero che fatica a scomparire. Esposizioni coloniali, industriali, *villaggi indigeni* artificiali costruiti nelle esposizioni, missioni cinematografiche sono state lo sfondo tematico delle produzioni filmiche, da cui emerge il processo retorico di civilizzazione ed evangelizzazione per legittimare la creazione di una coscienza imperiale attraverso le rappresentazioni dell'Oltremare.

La propaganda coloniale portoghese vedeva nell'apparato cinematografico la possibilità di raccontare l'impero e la sua funzionalità attraverso il cinema, puntando all'ideazione di un sapere capace di offrire uno sguardo sui territori posseduti e legittimarli a favore della *verità coloniale*, una realtà non inferiore a quella delle altre potenze europee. Tuttavia, la creazione dell'Altro e la (ri)definizione del Sé sono temi dibattuti per lo più per il materiale filmico di finzione, costituendo invece una tradizione ancora poco consolidata nel contesto documentale. È questa consapevolezza che ha rappresentato il punto di partenza di questo lavoro, orientato dalla necessità di riflettere sul materiale audio-visivo relativo alle ex-colonie come possibilità di decostruzione del canone discorsivo e di (ri)pensamento dell'uso degli archivi stessi⁶.

signare intelligentsia di intermediari: un gruppo di scrittori e pensatori relativamente piccolo, di stampo occidentale, con formazione occidentale, che stabiliscono il commercio dei prodotti culturali del mondo capitalista nella periferia". Per Appiah il problema risiede nella mancanza di interesse nell'andare oltre la colonialità (Appiah 2010: 13).

⁵ María José Vega presenta la distinzione tra *post-colonial* e *postcolonial*, la prima designazione indica una distinzione cronologica riferendosi al periodo di tempo che segue immediatamente la colonizzazione e la seconda, *postcolonial*, il campo, in questo caso letterario, che esamina in maniera critica la questione imperiale e la relazione coloniale per resistere attivamente alla prospettiva colonizzatrice (Vega 2003: 18-9). La seconda accezione di *postcolonial* intesa come profondo ri-ordinamento epistemico, un andare oltre l'idea coloniale, un decoloniale, un sostituto eufemistico di *anti* (2003: 24).

⁶ In Portogallo l'introduzione dei saperi cinematografici all'interno degli studi accademici è avvenuta con ritardo. Le riflessioni sono state a lungo condotte principalmente da cineasti, critici del cinema, documentaristi e tecnici legati alla preservazione del patrimonio cinematografico (Torgal 2011: 13).

INTRODUZIONE

Come ho già avuto modo di affermare (De Rosa 2018: 77) la costruzione dell'alterità e la persistenza di rappresentazioni figlie delle eredità coloniali ci impongono una riflessione previa su quella che dovrebbe essere la liberazione della storicità dal controllo che le è imposto dalla macro-narrativa della storia mondiale (Guha 2002: 6). In un processo di gerarchizzazione e costituzione di strutture di potere, il colonialismo ha intersecato, in termini imprescindibili tra loro, la razzializzazione di caratteristiche fisiche e aspetti culturali dei popoli sfruttati. I discorsi e gli stereotipi costruiti sui corpi e sulle culture sono stati cruciali per il successo e l'accettazione del processo coloniale. Si tratta infatti di un processo di razzializzazione del potere che opera nei corpi e attraverso essi, dove il biologico inteso come differenza costruisce un attestato di superiorità rappresentando così il frutto di una costruzione sociale, dove il corpo come campo di battaglia del potere dà materialità alla dominazione (Brah 1996). In questo sistema dicotomizzante è interessante comprendere i ragionamenti che dietro le immagini si applicano, recepire la norma bianca che tesse i canoni e ne stabilisce la differenza culturale in un'ottica che ha lo scopo di civilizzare l'indigeno e introdurlo a una coscienza imperiale attraverso quella classificazione degli esseri e della società in cui è inserito (Mudimbe 2007: 28). Tale discorso viene istituzionalizzato secondo il linguaggio del più forte, che nelle immagini filmiche si caratterizza attraverso il silenziamento del soggetto rappresentato, reso margine, caso di studio antropologico, mero oggetto della rappresentazione funzionale al processo coloniale.

È nel XIX Secolo che il ruolo dell'esotismo temporale e geografico caratterizza la connotazione centrata nello sguardo e nella percezione dell'altro, producendo una relazione *primitivista* con l'Africa come luogo al di fuori dall'eurocentrismo⁷. La rappresentazione, intesa come mezzo di connessione tra il linguaggio e la cultura che determina il nostro immaginario capace di creare riferimenti con oggetti, persone, fatti reali e non (Hall 1990), ci mostra esattamente che il modo in cui i neri sono stati rappresentati sia il frutto di un esercizio critico del potere culturale e di normalizzazione: "avevano il potere di farci vedere e sentire come Altri" (Hall 1990: 2).

A emergere è la rigidità, come ci riferisce Homi Bhabha:

⁷ Da un punto di vista culturale è a partire dal XIX secolo, con la rappresentazione del mondo africano e dell'arte africana definita dalla presenza europea in Africa, che si concretizza un apparato classificatorio in cui l'arte africana e la nascita dell'africanismo diventano disciplina scientifica.

INTRODUZIONE

Un'importante caratteristica del discorso coloniale per la costruzione ideologica dell'alterità è la sua dipendenza dal concetto di "fissità". La fissità, come segno della differenza culturale/storica/razziale nel discorso del colonialismo, costituisce un modo paradossale di rappresentazione: connota rigidità e un ordine immutabile, così come disordine, degenerazione e ripetizione compulsiva (Bhabha 1994: 143).

Una rigidità che chiude dunque i soggetti in una differenza sostanziale tra razza e genere. A cosa si pensa quando si parla di immagine e rigidità? A quali fluidità si aprono le immagini libere dalle strutture stereotipate dello sguardo coloniale? Come pensare a un metodo scientifico che vada in tale direzione? Queste le domande all'origine delle riflessioni che mi hanno accompagnato negli anni in cui mi cimentavo nel contatto con le immagini in movimento e gli archivi che le contenevano.

Il tentativo di impostare una genealogia della costruzione delle rappresentazioni coloniali nel cinema portoghese incrocia sentieri di ricerca trans-disciplinari, oltre che concetti quali 'razza', 'subalterno', 'cultura' che costituiscono gli strumenti essenziali della cassetta degli attrezzi capace di rispondere, in parte, alle questioni sopra elencate. L'approccio legato ai *postcolonial cinema studies* non risponde alla ricerca di un genere, né vuole dare essenza a tali questioni attraverso tassonomie, ma tende a considerare le dinamiche di partenza dal paradigma coloniale della conoscenza e del potere e capire come le tematiche interne alle immagini si leghino alla storia, alla soggettività, all'epistemologia e a tutte le ramificazioni politiche che ne emergono (Ponzanesi e Waller 2012: 1). Inoltre, il ruolo cosciente di molti artisti africani e afroamericani nell'epoca post-coloniale, che scelgono la rottura con gli stereotipi e con la rigidità delle immagini del corpo razzializzato hanno sicuramente influenzato il mio approccio alla ricerca e al materiale artistico. Artisti come Carrie Mae Weems⁸, Titus Kaphar, Délio Jasse, Kiluanji Kia Henda, Filipa César, Grada Kilomba sovvertono i canoni della rappresentazione attraverso le loro tecniche e danno una dimensione umana,

⁸ La fotografa, curiosando tra gli archivi dell'Università di Harvard nel Peabody Museum, si imbatte nella fotografia di Delia, una donna schiavizzata del South Carolina del XIX secolo, insieme a quelle di altri 15 schiavi. La Mae Weems, nonostante avesse firmato un contratto restrittivo dell'uso delle immagini di Harvard, decide di fotografare i dagherrotipi e includerli nella sua collezione del 1995-1996 intitolata *From here I saw what happened and I Cried*. "Femminismo come metodo" il suo, così definito da Shu-Mei Shih (Swanson 2012), un approccio non solo legato al contenuto visuale ma una sfida alle gerarchie e al potere che si struttura nel metodo.

di rottura con lo stereotipo, il cosiddetto *pensiero già pensato*, il cui grado di rigidità e intensità fa capire la dimensione della rappresentazione attribuita dal potere (Dyer 2004: 25). Si tratta di artisti per cui – parafrasando le parole usate da Bell Hooks per inquadrare il lavoro di Carrie Mae Weems – è centrale il concetto di spostamento, di superamento delle frontiere e fluidità coscienti dell’ibridismo del mondo a cui essi appartengono e l’azione di sovversione degli archivi da loro messa in campo⁹. Molti di loro affrontano il problema legato alle difficoltà di approccio con le immagini del passato e l’apertura degli archivi coloniali, ponendosi il problema di *come* raccontare, secondo un’analisi di una rappresentazione non razzializzata, mettendo continuamente in discussione il modo di vedere e guardare le cose.

Carrie Mae Weems si interroga sulle possibilità di raccontare la pluralità delle voci, non solo la Storia, per rompere l’universalismo a cui siamo stati abituati nel campo della storia univoca dei paesi colonizzati. L’uso degli archivi e il dialogo stabilito con queste nuove formule artistiche mettono al centro la percezione da parte degli autori dell’inesistenza di un ordine naturale dell’organizzazione secondo criteri spontanei di un insieme di documenti, mostrando in più forme le pratiche di esclusione, in cui l’escluso rappresenta la memoria del corpo istituzionale.

Struttura dell’argomento

La prospettiva metodologica della seguente analisi ha una chiara natura interdisciplinare, nel voler considerare la stretta connessione che si rintraccia tra cinema, colonialismo e Estado Novo, e la conseguente polisemia di tale interconnessione. Necessariamente però, un ruolo centrale è dato alla realtà storica, trattandosi di un lavoro che si confronta strettamente con gli avvenimenti della prima metà del Novecento.

Il volume si apre perciò con una descrizione della configurazione storica del contesto portoghese, ripercorrendo i caratteri che hanno portato alla creazione dell’Africa come soggetto autonomo di colonizzazione e alla definizione della politica coloniale tra la fine del XIX secolo e la prima parte del XX secolo, soffermandosi sul concetto di *Mistica Imperial* e le forme di

⁹ La sua comprensione della soggettività nera è influenzata da ciò che Paul Gilroy ha identificato come “i potenti effetti di esperienze anche temporanee di esilio, ricollocazione e spostamento”, per recuperare la conoscenza soggiogata all’interno del regno della rappresentazione visuale (Zegher 2004: 176-80; Hooks 1995: 74-93).

creazione dell'Indigeno attraverso provvedimenti istituzionali come l'Atto Coloniale. Da lì, si passerà poi a indagare le modalità di produzione di saperi e istituzioni di carattere coloniale, le teorie della razza e il discorso razziale messo in pratica dall'Imperialismo portoghese attraverso l'analisi del colonialismo pragmatico di Oliveira Martins.

La seconda parte si concentrerà invece sulla nascita e lo sviluppo del cinema portoghese, in particolare del cinema portoghese sull'Africa, rivelando come la lente di lettura sia permeata dai discorsi inferiorizzanti precedentemente menzionati. Ci si soffermerà principalmente sullo sviluppo delle immagini in movimento che verranno proiettate sul grande schermo in Portogallo nella prima metà del Novecento. È difatti in questo contesto, a mio avviso, che il cinema coloniale rafforza il suo fine propagandistico, già utilizzato negli anni precedenti, ma che andrà man mano caratterizzandosi come dispositivo all'interno dell'apparato politico. Sono questi gli anni della Missione Cinematografica alle Colonie del 1938, il cui linguaggio sembra fare da ponte ai parametri di creazione del soggetto colonizzato che negli anni successivi verrà plasmato secondo le teorie del meticciato di Gilberto Freyre (Castelo 1998); come si avrà modo di vedere, sarà il 1940 con l'*Esposizione del Mondo Portoghese* a rappresentare il momento massimo della creazione della Politica dello Spirito dell'Estado Novo messa in campo da António Ferro, direttore del SPN- Secretariado de Propaganda Nacional.

L'analisi filmica delle immagini in movimento occuperà poi la parte centrale del lavoro: i documentari (presentati in ordine di produzione) mostrano le prime narrazioni dell'Estado Novo, tra cui le produzioni nazionali degli anni Trenta ma anche produzioni internazionali come quella francese su São Tomé e Príncipe di René Ginot. Saranno presentati i documentari della Missione *Cinegráfica ás Colónias de África* del 1938 che hanno come direttore artistico il regista António Lopes Ribeiro e le immagini del film *Feitiço do Império* raccolte durante la medesima missione.

Le analisi tengono conto non solo delle narrazioni e del valore didascalico ma anche dell'attuale *contenitore del passato coloniale*, ossia i dispositivi di conservazione: l'archivio digitale della *Cinematoteca Portuguesa* e il Centro Archivio Nazionale delle Immagini in Movimento (ANIM), aprendo una discussione su quanto siano significativi l'archiviazione, la digitalizzazione e l'accesso alle immagini, che ci permettono di decostruire, ripensare i documentari e il concetto stesso di archivio. Da questi archivi emergono i soggetti privati della loro storia e le cui tipizzazioni saranno approfondite nella parte finale di questo lavoro, insieme alla riaffermazione della necessità dell'apertura degli archivi coloniali che conservano la memoria

INTRODUZIONE

dell'Impero; l'analisi si radica in una prospettiva culturale che ha permesso di avanzare riflessioni sulle eredità del discorso coloniale.

Temi come la propaganda coloniale, la ricostruzione in immagini della razza al lavoro, le ispezioni perpetuate agli abitanti neri delle ex colonie, la subalternità del soggetto femminile, le danze usate come parametro dicotomico, la centralità dell'azione colonizzatrice si fermano dinanzi ai nostri occhi. Parallelamente, a disabituare lo sguardo alle tipizzazioni, si fanno spazio, seppur in forma intermittente, quelle che definirò nella parte finale del mio lavoro le resistenze dei soggetti filmati. Sebbene la narrazione dominante sia orientata all'annientamento della soggettività dell'abitante delle colonie, ritroviamo tra le immagini soggetti che provano, in vario modo, a sottrarsi e a resistere alle narrazioni che su di essi ha prodotto la filmografia coloniale portoghese.

È per questi corpi che ho significato il mio lavoro.