



La spedizione Franchetti in Dancalia e la produzione cinematografica sull'Africa dai Fratelli Lumière in poi

Christel Taillibert

► To cite this version:

Christel Taillibert. La spedizione Franchetti in Dancalia e la produzione cinematografica sull'Africa dai Fratelli Lumière in poi. Il Barone viaggiante. Raimonde Franchetti e le esplorazioni nel Corno d'Africa., 2007. halshs-02182697

HAL Id: halshs-02182697

<https://shs.hal.science/halshs-02182697>

Submitted on 13 Jul 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LA "SPEDIZIONE FRANCHETTI NELLA DANCALIA" E LA PRODUZIONE CINEMATOGRAFICA IN AFRICA DAI FILM LUMIERE IN POI

Christel Taillibert

Tra i documenti che permettono oggi di studiare la personalità del Barone Raimondo Franchetti, il film documentario girato in Dancalia da Mario Craveri per il conto dell'Istituto Nazionale Luce risulta fra quelli più interessanti.

La spedizione descritta dal film si svolse da Novembre 1928 fino a Giugno 1929, in un periodo di totale mutamento dell'industria cinematografica, la quale stava abbandonando il cinema muto per entrare nel cinema sonoro. Il film di Craveri fu girato in muto, non soltanto perché l'industria cinematografica italiana iniziò il suo mutamento verso in sonoro a partire dal 1930, ma anche perché allora le condizioni di registrazione del cinema sonoro necessitavano di una tale mole di attrezzature e materiali, che il loro trasporto sarebbe risultato un ostacolo alla spedizione stessa.

L'intento dell'intervento sarà di proporre una lettura di questo film documentario, paragonandolo con le produzioni similari dell'epoca in modo da capirne meglio la sua originalità. Prima di iniziare l'analisi del film, sarà proposto un rapido panorama della storia del cinema occidentale in Africa che permetterà di mettere in evidenza le diverse influenze storiche e stilistiche che sono alla base dei film di esplorazione alla fine degli anni Venti.

PANORAMA CONTESTUALE

I - Il cinema e la tendenza esotica

a/ Fra sogno e spirito documentario

Il fenomeno dell'esotismo è largamente anteriore al cinema, e si sviluppò storicamente al di fuori dello stesso, in vari campi artistici. Si pensi alla letteratura (con Paul Morand, Pierre Benoit, Pierre Mac Orlan, Pierre Loti, Guido Gozzano, Corrado Govoni...), alla pittura (con Paul Gauguin per citare il più famoso pittore), alla musica, con il trionfo

della musica nera dopo la Prima Guerra Mondiale, ecc. Tutte queste manifestazioni trasmisero immagini soggettive dei paesi lontani e privilegiarono le atmosfere ed i colori locali più che vera documentazione sulla vita in questi paesi.

Nello stesso momento, lo sviluppo della fotografia e la diffusione massiva di clichés presi nei paesi cosiddetti "esotici", misero a disposizione del pubblico delle immagini "obiettive", che spesso illustrarono ricerche etnografiche.

Così, nell'immaginario del pubblico influenzato da queste diverse manifestazioni dell'esotismo in Occidente, si mischiarono da una parte elementi documentari e scientifici, e d'altra parte un richiamo alla poesia, al sogno. Legato tanto alla conoscenza quanto all'immaginario, l'esotismo ha dunque storicamente una forma ibrida che ritroveremo nei grandi film documentari girati dagli anni Dieci in poi - e soprattutto negli anni Venti - in tutte le regioni del globo.

Questa doppia influenza permetterà anche di capire la struttura del film della spedizione Franchetti: questo parla infatti tanto all'intelligenza (con procedimenti formali direttamente provenienti dai film educativi e didattici), quanto all'immaginazione (con procedimenti questa volta presi dal cinema di fiction).

b/ Gli zoo umani

Un'altra manifestazione culturale che influenzò il modo di fare cinema in Africa si sviluppò alla svolta del secolo XX. Si trattò degli "zoo umani", concepiti seguendo l'esempio del circo Barnum per attrarre il pubblico oramai stanco dei "mostri" esibiti nei baracconi da fiera. Gli "zoo umani" furono infatti una ricostruzione nei recinti dello zoo, o sull'arena del circo, di quadri viventi dove animali ed umani recitavano il proprio ruolo rappresentando delle "tranches de vie" esotiche.

Questo fenomeno è importante proprio perché, nel seguito, il cinema adottò direttamente gli aspetti figurativi di queste rappresentazioni: all'inizio perché si ricostruì nei teatri di posa questo genere di scene (possiamo evocare per esempio i film di Dickson negli Stati Uniti, che utilizzarono scene tratte dallo spettacolo di Buffalo

Bill¹), e in seguito perché i documentari e "reportages" girati in occasione di viaggi nel mondo furono influenzati da queste messinscene.

Anche il film di Craveri - benché, come avremo l'occasione di sviluppare più avanti, riveli una preoccupazione etnologica poco comune all'epoca - presenta alcune sequenze che non sono senza rapporto con quelle organizzate negli zoo umani. La sua messa in scena trasformerà comunque lo sguardo dello spettatore su questi spettacoli.

II - I diversi generi cinematografici e le loro reciproche influenze

Dopo queste brevi osservazioni relative ai legami fra la voga dell'esotismo ed il cinema, evochiamo rapidamente i diversi generi cinematografici che si sono sviluppati in Africa nei primi trenta anni del secolo XX.

Fin dalla nascita del cinema, operatori di ripresa - e fra i primi quelli assunti dai fratelli Lumière, e poi Charles Pathé e Léon Gaumont - furono mandati attraverso il mondo per registrare immagini che andavano incontro al fervore del pubblico.

Questi primi artigiani dell'esotismo al cinema girarono piccoli film che non erano ancora dei racconti ma soltanto delle immagini isolate, delle scene espressione di questa tendenza che circolava in Occidente. Attratti dal pittoresco, questi operatori diedero una visione spesso caricaturale, stereotipata dei paesi visitati, attraverso le loro riprese. Se questi primi film sono molto corti, tendono ad allungarsi con l'apparizione delle possibilità di montaggio, in conseguenza di che si assiste all'allungamento dei soggetti, anche se le concezioni che prevalgono nella loro realizzazione rimangono le stesse.

L'operatore, che il più spesso delle volte viaggiava da solo, è maestro di lui stesso. Beneficia di una grande libertà: sa che il produttore che lo ha assunto aspetta da lui soltanto immagini sensazionali, curiose, senza doversi preoccupare dell'aspetto estetico od artistico.

Molti documentari o film educativi che furono girati negli anni seguenti erano eredi di queste prime scene, privilegiando le scene pittoresche e disdegnando le necessità della verità etnografica, in un accumulo di immagini senza un tentativo di costruire o un racconto o un discorso.

Queste immagini erano poi inserite nelle attualità, o utilizzate nell'ambito di film documentari per il grande pubblico, o di film educativi e didattici per le scuole. In questi casi, erano montate in modo di concentrarsi attorno ad una particolarità geografica, zoologica o umana dei paesi visitati. Ecco qualche esempio di titolo tratto dal capitolo "Africa" del catalogo Gaumont² del 1920 :

- ci sono film che riguardano una città :

"Tanger"

"Kairouan la Sainte" (Kairouan la Santa)

"Tunis la Blanche" (Tùni la Bianca)

"Fez, la capitale du Maroc" (Fez, la capitale del Maròcco)

"Tombouctou la Mystérieuse" ecc (Tombouctou la Misteriosa)

- ci sono film che documentano un percorso :

"De Kayes à Saint-Louis du Sénégal" (Da Kayes a Saint-Louis del Senegal)

"De Dakar à Saint-Louis", ecc (Da Dakar a Saint-Louis)

- ci sono film che riguardano l'agricoltura :

"En Afrique Occidentale, une richesse inconnue - Le Karité - Les Arachides - Le Mil" (In Africa Occidentale, una ricchezza sconosciuta - Il karité - le arachidi - il miglio)

"Industrie agricole arabe" (Industrie agricole arabe)

"Sousse (récolte des olives)" (Sousse, raccolta delle olive)

"Au pays des dattes" (Nel paese dei datteri)

- ci sono film a proposito di fenomeni e risorse naturali

"Dernière éruption volcanique à Ténériffe (novembre 1909)" (Ultima eruzione vulcanica a Teneriffe, novembre 1909)

"Phosphates de Tébessa" (Fosfati di Tebessa)

- ci sono film sulla cultura indigena

"Moeurs et coutumes arabes" (Usi e costumi arabi)

"Habitations troglodytes aux Canaries" (Abitazioni trogloditiche nelle Canarie)

"En Afrique occidentale (métiers, types et coutumes)" (In Africa occidentale - mestieri, tipi e costumi)

"En Egypte (petits métiers indigènes)" (In Egitto - piccoli mestieri indigeni)

- ci sono film su aspetti storici :

"Monuments de l'ancienne Egypte" (Monumenti dell'antico Egitto)

- ci sono film sulle opere realizzate dal paese colonizzatore (che d'altronde colorano tutti i film girati nelle colonie) :

"Pénétration française au Maroc" (Penetrazione francese nel Marocco)...

Questi argomenti, e spesso anche l'enunciato che risulta in questi titoli, si ritrovano nelle didascalie del film di Craveri: ciò dimostra la continuità di un modo di concepire l'approccio dei paesi e delle popolazioni da scoprire per il pubblico occidentale. Come vedremo, il cinema educativo e le sue esigenze hanno molte influenze sul film in oggetto: sull'uso delle didascalie, dei documenti allegati, come le carte geografiche, ma anche sulle scelte di regia e di montaggio.

Il film di Craveri si avvicina ai film educativi nel senso in cui prende quasi sempre cura di precisare, coll'aiuto di parole scritte, ciò che le immagini propongono. Un fatto questo che non era naturale nei primi documentari e film di attualità girati nei paesi lontani, che si caratterizzavano spesso da un'assenza totale di localizzazione. Si cita a questo fine una frase di Adbelkader Benali che scrisse: "Il grado di esotismo si misura dall'assenza di ogni localizzazione spaziale o temporale; allo spazio indefinito corrisponde l'eternità delle usanze della poligamia ed il primitivismo degli uomini in questione"³.

Infatti nei film documentari quanto nei film di fiction, gli "indigeni" ed i luoghi spesso non erano identificati: questo fatto derivava dalla concezione secondo la quale per essere leggibile, l'uomo cosiddetto primitivo doveva rappresentare "l'essenza della vita indigena". Questo concetto portava a concepire il film su una serie di stereotipi minimali relativi:

- alle ambientazioni, che privilegiavano il vuoto, simbolo di pericolo ;

- ai vestiti, con l'attenzione portata al perizoma, o meglio alla nudità ;
- alle azioni, che si concentravano sulle preoccupazioni per la sopravvivenza (il pasto, la caccia, l'allattamento...) ;
- al modo di esprimere la gioia (attraverso la danza) o il dolore (in particolare la morte che era spesso violenta e improvvisa)⁴.

Tutti questi stereotipi si ritrovano nel film di Craveri anche se, come sarà in seguito esaminato, lo spirito con il quale girò queste immagini gli ha permesso di distinguersi dallo spirito coloniale della maggioranza di queste produzioni, che descrivevano come inferiori i soggetti filmati, anche perché percepiti come le ultime manifestazioni di un mondo in via di estinzione.

III - L'appello dell'avventura

Essere operatore nei paesi "esotici" non era allora un mestiere senza rischio. Esso richiedeva abilità, astuzia e spirito d'avventura, che trovarono una "riserva naturale" nel cinema dagli anni Dieci in poi.

Il film di caccia è il maggior frutto di questa tendenza: l'Africa si transfigura nella belva, simbolo del pericolo, la cui registrazione valorizza dunque l'operatore. Questo spiega l'enorme spazio che viene riservato alle fiere nei film girati in Africa. Fin dal 1908, Alfred Machin fu inviato da Pathé in Africa per girare alcuni film di caccia, che ebbero molto successo presso il pubblico. Ovviamente, questi film insistevano sull'audacia degli operatori. Ecco, per dare un esempio, il modo il cui il barone Gourgaud raccontava la propria esperienza durante le riprese di un film girato attraverso l'Africa fra 1930 e 1931⁵ :

"I leoni furono ripresi a sette metri, gli elefanti a quattordici. Questi sono largamente i più pericolosi ; hanno un fiuto straordinariamente fine, e abbiamo dovuto ricorrere a mille astuzie per avvicinarci tanto a loro, perché gli sbalzi di vento si succedevano ad intervallo di appena qualche minuto (...). Il leone, se non si crede direttamente attaccato, si sottrae al combattimento. Invece, anche in agonia, rimane pericoloso e gli indigeni pretendono che non sia mai morto. Una graffiata, forse il suo ultimo riflesso, può ammazzare un uomo"⁶.

Questa idea di pericolo tenderà a colorare tutti i film girati in Africa, e in particolare i film di esplorazione. Così, anche se nel film di Craveri sono assenti le belve - la regione esplorata ne era priva - l'atmosfera di pericolo imminente sarà invece sempre presente e sovrastante.

IV - Il cinema adottato dai grandi esploratori.

Fin dal diciannovesimo secolo furono organizzate grandi esplorazioni attraverso il mondo, in modo da studiarne le condizioni climatiche e geologiche, i rilievi montuosi, i costumi degli abitanti, la fauna e la flora. All'inizio, gli esploratori furono accompagnati da scienziati, che si limitavano di fotografare e raccogliere appunti per consegnare il frutto scientifico del viaggio.

Il materiale riportato dai primi operatori spinse i grandi esploratori ad associare il cinema alla loro spedizione. Così, i primi film girati in questo contesto hanno un valore di testimonianza: costituiscono l'illustrazione cinematografica di missioni ufficiali organizzate a scopo scientifico o propagandistico, dunque non puramente cinematografico come avverrà successivamente. Più tardi infatti, saranno cineasti o case di produzione ad organizzare queste spedizioni allo scopo realizzarne dei films, i quali incontrarono allora molto successo.

Gli operatori assunti da missioni ufficiali di esplorazione raccontarono in immagini le peripezie del viaggio, mettendone in evidenza il lato pittoresco. Dovevano dunque avere capacità di improvvisazione, come affermò benissimo Léon Poirier : "Un film esotico, non è una sceneggiatura che uno porta con sé nei bagagli, è invece un'opera che viene costruita per strada, con i paesaggi incontrati, i caratteri analizzati, gli incidenti annotati"⁷.

Se all'inizio gli operatori fecero un lavoro di natura giornalistica sulla spedizione, poco a poco cercarono di costruire e di mettere in ordine il racconto, in modo di trasmettere un'emozione drammatica allo spettatore. Questo si può verificare pienamente nel film di Craveri, che viene costruito con molta cura e secondo schemi che sono propri della fiction.

Tutti questi film, ed anche quello in oggetto, insistono sull'idea di sforzo, di pericolosità, di difficoltà dell'impresa, in modo di mettere in evidenza il coraggio e la pugnacità degli esploratori. D'altra parte questo tipo di film ha un costo notevole e grava sugli aspetti materiali dell'impresa: elementi che se non immediatamente percepibili nel film di Craveri si possono immaginare ad esempio dalla grandezza della carovana.

Un'ultima osservazione relativa a questo tipo di documentario riguarda la terminologia che caratterizza tanto i titoli quanto le didascalie: qualsiasi sia il luogo, ma soprattutto se riguarda l'Africa, il vocabolario insiste sugli aspetti misteriosi, magici, selvaggi di questi paesi sconosciuti. Ecco qualche titolo sintomatico:

- "Au coeur de Afrique sauvage" (Al cuore dell'Africa selvaggia, 1922)
- "Le continent mystérieux" (Il continente misterioso, 1924)
- "La Magie noire" (La Magia nera, 1926)
- « Chez les mangeurs d'hommes » (Presso i mangiatori di uomini, 1928)
- « Chez les buveurs de sang » (Presso i bevitori di sangue, 1930)
- « L'Afrique indomptée » (L'Africa indomata, 1930)
- « Chez les cannibales » (Presso i cannibali, 1930)
- « Au pays des sorciers et de la mort » (Nel paese degli stregoni e della morte, 1933), ecc.

A questo proposito, possiamo rilevare il fatto che il film di Craveri fu intitolato con una sobrietà scientifica, caso molto originale all'epoca.

V - Il cinema e le colonie

Per concludere questo panorama sulle caratteristiche delle diverse produzioni realizzate in Africa all'inizio del secolo XX, viene fatto un cenno alla questione delle colonie. Infatti, il successo dei film detti "esotici" venne indirizzato dai governi per valorizzare la propria opera coloniale sfruttando questa tendenza. Questo si verificò in

particolare nei films di attualità, in quelli educativi e didattici e nei documentari, e poi in un modo più efficiente in produzioni specifiche.

Infatti, per prendere l'esempio della Francia, diversi raid furono organizzati attraverso l'Africa francese, in automobile quanto in aereo. Non si trattava più di esplorazione ma di penetrazione, in modo da consolidare il potere e l'influenza della Francia in Africa, e di offrire una testimonianza della sua "azione civilizzatrice". Il desiderio di avventura si trasformò in desiderio di organizzazione⁸.

Ovviamente, i bisogni della propaganda coloniale furono anche presenti nel film di Craveri, frutto del contesto dell'Italia fascista e delle sue ambizioni imperialistiche di cui l'Istituto Nazionale Luce si faceva il promotore.

Le colonie furono anche sfruttate a scopo commerciale quanto propagandistico da un consistente numero di film di fiction, seguendo l'idea che espresse Léon Poirier quando disse: "Abbiamo colonie meravigliose, e cineasti ardenti: è sufficiente un po' di iniziativa perché il cinema esotico porti il marchio del genio francese"⁹.

Così, il cinema si presentava come un elemento fondamentale della missione civilizzatrice, permettendo alla nazione colonizzatrice di mettere in evidenza il proprio lavoro, ed alle popolazioni colonizzate di misurare la potenza di costei¹⁰. L'esotismo diventa allora un quadro dove lo spettatore può attingere eroismo, dramma, passione, mentre si familiarizza con la vita nelle colonie, e l'opera del proprio paese in quelle contrade lontane.

LA SPEDIZIONE FRANCHETTI IN DANCÀLIA - APPUNTI SUL FILM DI MARIO CRAVERI

Dopo questo panorama introduttivo sulla storia e le caratteristiche delle produzioni cinematografiche in Africa, si cercherà di mettere in evidenza tutti gli elementi - tematici e formali - che permettono di inserire il film intitolato "La spedizione Franchetti in Dancàlia" nella produzione della sua epoca.

Ricordiamo innanzitutto che Raimondo Franchetti fu il primo fra i diversi esploratori che percorsero la Dancàlia ad avere un operatore cinematografico, nella persona di Mario Craveri, con sé: il giovane operatore incaricato di documentare l'avventura per il conto dell'Istituto Nazionale Luce aveva solo 25 anni.

Il modo in cui venne composto il film in oggetto è molto interessante, nel senso in cui se riprende alcuni caratteri imposti dal genere, nello stesso tempo si propone come originale a livello della forma - dovuta al talento dell'operatore - ma anche a livello della natura del discorso, ciò risulta probabilmente legato alla personalità del capo della spedizione e allo spirito che aveva saputo conferire all'impresa.

Si precisa infine che se la regia è chiaramente opera di Mario Craveri, è più difficile conoscere colui a cui attribuire il montaggio: all'epoca, l'Istituto Nazionale Luce affidava per abitudine il montaggio a professionisti mentre l'operatore si limitava al proprio lavoro. Eravamo ovviamente lontani dalla nozione di autore che oggi prevale maggiormente nel cinema europeo.

I/ La vita della spedizione

Il primo elemento di questo film che verrà trattato è il modo in cui descrive la vita della spedizione. Infatti, la presenza di Craveri era giustificata dalla volontà dell'Istituto Nazionale Luce di realizzare un resoconto cinematografico della spedizione di Franchetti. Sembra dunque logico che la vita della carovana e le peripezie del viaggio siano al centro del documentario, come si usava all'epoca per i film del genere.

A/ Le scene ricorrenti

Il documentario obbedisce a due ritmi paralleli che si incrociano in permanenza: da una parte, gli episodi più importanti che scandiscono le grandi tappe del viaggio, e, dall'altra parte, i ritmi della vita quotidiana degli esploratori. Il film viene dunque costruito su un intreccio fra due tipi di temporalità: la prima, ufficiale, fornisce la sceneggiatura globale del documento, e l'altra, più intima, mostrando la quotidiana

attività, si basa sulla ripetizione di gesti ed azioni, con lo scopo di dare un'idea della successione delle giornate, del carattere abitudinario, meccanico del viaggio.

Questa scelta testimonia il rifiuto di una certa forma di esotismo allora associata alle grandi spedizioni: infatti, un viaggio in terra lontana non si riassume in una successione di avventure palpitanti e di scoperte straordinarie. Per arrivare a destinazione, gli esploratori debbono camminare giorno dopo giorno, metter su il campo ogni sera e smontarlo di mattina, cercare acqua e viveri, ecc. Così, in un certo senso, la riproduzione infinita degli stessi gesti viene a contraddire l'ideologia eroica della spedizione coloniale.

Ecco qualche esempio di queste scene ricorrenti lungo il documentario :

1/ I bagagli fatti e disfatti, con le didascalie *"Proseguono i preparativi" o "Si prepara il carico per riprendere la marcia"...*

2/ Il cibo e l'acqua

La questione del cibo è al centro dei pensieri : si insiste infatti sulle restrizioni subite dai membri della carovana (*"gli Ascari ricevono la loro porzione di farina..."*). Craveri non esita a documentare anche la gioia dei viaggiatori quando arrivano finalmente le vettovaglie (*"Sono giunte le desiderate vettovaglie"*).

Più ancora del cibo, la ricerca dell'acqua viene presentata come un'attività quotidiana. Numerosissime sono le scene dove assistiamo al riempimento delle borracce. L'insalubrità dell'acqua spiega che figurino anche la purificazione di quest'acqua fra i gesti quotidiani.

3/ Religione

Se numerose scene si ripetono sullo schermo lungo il documentario, sono a volte le didascalie ad annunciare la ripetizione, anche se le immagini sono proposte una volta sola. Per esempio con la didascalia : *"E' a sera, gli animi trovano nella preghiera riposo e conforto"* che introduce il tema della religione.

4/ Comunicazioni

Il quotidiano della spedizione riguarda anche il contatto con la civilizzazione, grazie alla propria stazione radio.

5/ Festività

Infine, malgrado la ripetizione monotona dei compiti giornalieri, Craveri registra anche le manifestazioni di allegria che caratterizzano la vita della carovana.

B/ L'idea di pericolo

La ripetitività osservata nelle azioni quotidiane si ritrova nelle scene in cui il pericolo è protagonista, che creano il tono generale del film, la sua atmosfera: lungo il film infatti si insiste spesso sull'idea di pericolo, nozione indissociabile al film di esplorazione e che partecipa all'elaborazione di una retorica che rientra nel campo della fiction, allo scopo di tenere in sospenso lo spettatore.

1/ L'ignoto

Innanzitutto, il pericolo è inerente al fatto che la regione nella quale penetra Franchetti è sconosciuta, e viene annunciato sin dall'inizio del film: si può infatti leggere sulla carta della regione, al posto della Dancàlia, l'iscrizione "Regione inesplorata".

Ritroveremo quest'idea d'ignoto lungo il film, in particolare quando, ovviamente sprovvisti di mappe delle terre che attraversano, gli esploratori si danno da fare per fissare sulla carta quasi vergine la localizzazione della spedizione.

2/ Il sole

Dopo la questione dell'ignoto, i pericoli ai quali è esposta la carovana sono innanzitutto dovuti alle condizioni naturali, e soprattutto al tremendo sole che imperversa nella regione. Il caldo afoso è infatti al centro al documentario. Questo viene benissimo tradotto dalle didascalie, come ne testimoniano questi esempi : si parla della *"sferza del sole"*, dei *"cocenti raggi del sole africano"*, o ancora della temperatura che *"si eleva implacabile.."*.

Alcune immagini emblematiche richiamano regolarmente questo tremendo caldo che li opprime. Per dare un esempio, le immagini dell'uomo che porta un tavolo sulla testa per proteggersi dal sole, o quelle di alcuni che costruiscono ripari sotto gli alberi

Il documentario insiste anche sul fatto che gli indigeni, pur essendo più abituati a queste temperature, soffrano il caldo tanto quanto gli Europei : *"Ma le elevatissime temperature e l'azione delle acque malsane hanno prostrato le forze di tutti, indigeni ed Europei"* afferma infatti una didascalia.

3/ La sete...

Il corollario evidente al caldo è la mancanza di acqua di cui è causa. Il problema dell'acqua, come l'abbiamo già detto, è al centro del film, come un filo conduttore narrativo che ricorda in modo ricorrente questa spada di Damocle sospesa sopra le loro teste. Dal ventitreesimo minuto viene annunciato : *"Incomincia il razionamento dell'acqua per gli uomini..." / "e per gli animali"*. Questa mancanza verrà ricordata parecchie volte, come per esempio al trentatreesimo minuto, quando si legge : *"Si sterra il pozzo perché l'acqua è insufficiente ai bisogni della carovana"*.

Ancora una volta, l'operatore trova immagini simboliche che parlano più di ogni didascalia, come questo primo piano su di un uomo che beve le ultime gocce d'acqua della sua borraccia...

4/ Il vento

Un altro elemento naturale di cui viene ricordata la presenza lungo il film è il vento, potente nemico dell'impresa. Diverse immagini percorrono il documentario. Per descrivere l'ostilità della natura, non si esita ad usare aggettivi enfatici, come quando si parla di *"vento inesorabile"*.

L'idea di permanenza di questo vento estenuante torna alla fine del film, quando si legge : *"Ancora e sempre bufera di vento e di sabbia"*, frase che evoca la fiacchezza dei viaggiatori alle prese con queste tempeste di vento.

Per concludere su questo punto, una delle frasi più significative a proposito della violenza della natura è probabilmente : *"Nella desolata pianura di Roron trombe di vento cariche di ardenti sabbie, passano sulla carovana e ne cancellano le orme..."*. Questa frase si riallaccia all'essere la Dancàlia terra sconosciuta: questo vento che toglie ogni traccia del loro passaggio li abbandona a loro stessi, senza speranza che qualcuno li ritrovi in caso di pericolo.

5/ Il suolo : la sabbia / le sabbie mobili

Il suolo sul quale camminano non è più accogliente del cielo che li sovrasta ed anche la sabbia gioca a loro brutti tiri, con le macchine che si insabbiano, o con le sabbie mobili che incontrano al Lago Eferti.

6/ I razziatori

Ma la natura non è la sola a mettere la carovana in stato di pericolo permanente. Anche gli uomini, nei panni dei razziatori che terrorizzano la regione, rappresentano una minaccia non meno temibile. Il film non manca di ricordare che furono i razziatori ad uccidere gli uomini che precedettero Franchetti nel tentativo di esplorare la regione.

Al contrario dei pericoli naturali, che vengono chiaramente spiegati dalle didascalie, il pericolo umano è messo in evidenza in un modo più ambiguo, indiretto, soprattutto attraverso la protezione armata che circonda la carovana. Così, all'inizio del film, assistiamo alla consegna delle armi agli Ascari della scorta. La presenza militare presso la spedizione - quelli che sono chiamati i "fiancheggiatori" - verrà ricordata lungo il documentario.

La presenza dei razziatori è anche sottintesa nella descrizione di diversi luoghi, presentati come vere piazzeforti: si parla di *"Sido Aela presidiata dagli eritrei..."* o ancora di Afambò, dove *"l'abbeveraggio dei greggi è difeso da sentinelle"*.

D'altronde, le cure prodigate dal medico agli indigeni feriti dai razziatori ricordano agli spettatori l'attualità di questo pericolo, concretizzando visivamente questa minaccia che aleggia su di loro. Infine, quando alla fine della spedizione, Franchetti si ferma in un villaggio sotto il controllo dei razziatori, la regia sembra far riflettere sul carattere strano della loro presenza in questo posto, ed sul pericolo che li circonda.

7/ La morte che si aggira...

La conseguenza di tutti questi pericoli di cui viene ricordata la presenza lungo il documentario è un ambiente inquietante, come se la morte si aggirasse in permanenza attorno ai viaggiatori: idea che viene chiaramente messa in scena da immagini simboliche. Per esempio, gli avvoltoi che seguono la carovana e che, come lo precisa una didascalia, si fermano quando essa si ferma, come se fosse chiaro che la marcia della carovana implicasse la presenza di cadaveri.

Infatti, l'operatore non esita a filmare la morte, come per rendere la sua presenza più concreta, più straziante, attraverso le immagini dei cammelli che *"cadono per non rialzarsi più"* come lo annuncia una didascalia.

Si ricordino anche i ritratti di due compagni di strada di Franchetti di cui il commentatore ne annuncia la prossima morte: sarà il *"figlio del capo dell'Afrera ucciso poi in uno scontro con una banda di razziatori"* o ancora *"la guida Ibraim che, in seguito, fu uccisa dai Dancali per vendetta"*. Così, la vita della carovana è anche caratterizzata da questa vicinanza della morte, giorno dopo giorno.

C/ L'idea di sforzo fisico

Nello stesso momento, un'altra idea permea il documentario dall'inizio alla fine : l'idea di difficoltà, di sforzo fisico, come per ricordare allo spettatore che i personaggi messi in scena sono degli eroi, e che ciò che fanno, non lo farebbe un uomo qualunque. Ancora una volta, l'enunciazione di quest'idea è assicurata tanto dalle didascalie quanto dalle immagini.

Per ciò che riguarda il vocabolario, ritroviamo in modo ricorrente la parola "difficile" (per esempio con le didascalie *"Difficile trasbordo della merce"* o *"Un altro difficile passaggio"* o ancora con la parola "faticoso" che torna spesso (per esempio nella frase, *"Certa ascesa dell'altipiano è assai faticosa"*). Si parla addirittura di "marcia forzata" per raggiungere l'altopiano. La cultura dello sforzo nell'ideologia fascista mussoliniana, e nella costruzione di qualsiasi personaggio di eroe, spiega l'insistenza su quest'idea.

Le immagini vengono a rafforzare questo sentimento di difficoltà dell'impresa, come per esempio la visione degli uomini che attraversano il fiume Barantù, i piedi nell'acqua.

Altra immagine evocatrice, quella del picco di Afrera prima della sua scalata, montagna che si erge maestosa, come per sfidare gli uomini.

Ritroviamo il riscontro di quest'immagine sulla cima del picco - di cui una didascalia ricorda l'altezza (*"Sulla cima del monte, alto 1200 metri"*) - quando l'operatore si

prende cura di posizionare un uomo nel suo quadro per permettere allo spettatore di misurare l'immensità degli elementi naturali.

Non è per caso se le immagini attinenti alla scalata siano state filmate come nei numerosi film di montagna dell'epoca, genere caratterizzato dalla volontà di valorizzare la figura dell'eroe, il coraggio e la temerarietà. Questa relazione implicita con i film di montagna si conferma con l'immagine di Franchetti che intaglia il suo nome nella pietra.

D/ Gli Occidentali

Per proseguire questo panorama degli elementi della narrazione relativi alla vita della carovana, potremmo richiamare il ruolo originale riservato agli Occidentali - originale rispetto alla maggior parte delle produzioni simili dell'epoca, s'intende-. Infatti, all'epoca, la figura dell'esploratore - e dell'Occidentale in un modo generale - era al centro del racconto: quasi onnipresente sullo schermo, cedendo il posto agli indigeni solo per le solite scene destinate ad affermare il carattere esotico dell'ambiente.

Qui invece, il posto riservato ai membri europei dell'impresa è piuttosto ridotto: quasi si scansano per lasciare il primo posto agli indigeni, sia che si tratti di quelli che scortano la spedizione o sia che siano gli abitanti delle regioni visitate.

I diversi membri europei della spedizione sono presentati a turno, in azione, come in un film di fiction, però sempre in modo succinto. Vengono così presentati :

- il dottor Moscatelli, che compare tre volte, allorché gli altri sono messi in scena una volta ciascuno ;
- il Capitano Vepatti quando *"inizia i rilievi topografici"* ;
- il Dottore Pollera che viene consultato *"sull'orientamento della marcia"* ;
- e infine l'ingegnere Maglione, che appare soltanto alla fine, quando il suo stato di salute lo costringe ad essere trasportato, prima da uomini, e poi da un cammello.

Ovviamente, il trattamento a Franchetti è un po' diverso, benché anche per lui si abbia una scarsa presenza sullo schermo, al contrario dei capi spedizione degli altri film dell'epoca, che addirittura monopolizzavano l'immagine. Franchetti viene presentato

soltanto al tredicesimo minuto, da una didascalia molto sobria che annuncia soltanto : *"Il Barone Franchetti"*, allorché sta esaminando un cammello.

Le immagini dedicate a Franchetti mostrano sempre un uomo vivace, sempre in azione, che non sembra per niente soffrire dei mali che affliggevano i suoi compagni : insomma, un eroe, una guida, un uomo che ha la tempra di condottiero. E' sintomatico il fatto che precede sempre i suoi uomini.

Si può anche ricordare una didascalia che annuncia *"L'esaurimento generale della carovana costringe il Barone Franchetti a far rientrare il grosso della spedizione nella colonia eritrea"*, e fa supporre che lui, invece, sia sempre robusto e pieno di coraggio.

E' anche interessante il modo in cui è reso allo schermo l'evidente carisma del barone sui membri della carovana. Per esempio la scena dove il Barone spiega agli Ascari la ragione degli scavi destinati a cercare i resti dei suoi compatrioti morti per mano dei razziatori. Filmato con una ripresa dal basso in alto, in modo da metterlo in risalto, lo scopriamo ancora una volta sotto l'aspetto di un capo carismatico, preoccupato dalle sue relazioni con i suoi collaboratori, che fossero europei o indigeni. Si insiste sul fatto che ciò è molto originale per l'epoca, quando gli indigeni erano assimilati a "bestiame", e dovevano limitarsi ad obbedire senza fare domande.

Si conclude adesso questo capitolo dedicato alla vita della carovana, alla quale, come si è messo in evidenza, viene riservato un posto importante nel documentario, in modo da permettere allo spettatore di vivere il tempo della proiezione al ritmo della spedizione.

II - Documentazione relativa alla Dancàlia

Come tutti i documentari dell'epoca relativi ad una spedizione, una parte del film è dedicata alla compilazione di una documentazione sulle regioni attraversate, da un punto di vista sia geografico quanto etnografico.

A/ La geografia del luogo

Gli aspetti geografici appaiono ridotti rispetto ad altri documentari dello stesso tipo, per via del carattere desertico della regione che rende meno attraenti i paesaggi, rispetto ad altri paesi africani.

Comunque, ogni volta che la carovana giunge ad un luogo, Craveri presenta in panoramica il paesaggio, per offrire una visione d'insieme della regione. A parte questi immagini panoramiche, è soltanto in quanto sfondo che si percepiscono i diversi elementi fisici di questa regione. Malgrado tutto, il film offre alcune bellissime immagini di paesaggi, composte per il piacere degli occhi. Della vegetazione, essendo molto povera, il film non fa menzione, a parte la didascalia che riguarda la staccionata di eufobia che circonda Corbetà.

B/ La fauna

Altro elemento di rigore nei film del genere : la fauna. Non ci sono nel deserto dancàlo le belve selvatiche che si possono trovare in altre regioni d'Africa, e che piacciono tanto al pubblico occidentale - soprattutto quando attaccano gli esploratori che ne escono vincitori alla fine di combattimenti sanguinosi. Comunque, un vero interesse viene mostrato a riguardo dei diversi rappresentanti della fauna incontrati durante il viaggio: ciò rivela una coscienza documentaria liberata di ogni tendenza spettacolare: si tratta di mostrare il paese com'è effettivamente, e non in risposta agli stereotipi che circolano nei paesi occidentali sull'Africa, terra selvatica popolata di leoni, tigri ed elefanti.

I cammelli sono spessissimo presenti allo schermo, ciò si spiega benissimo dal fatto che sono membri fondamentali della carovana. Ricorrono anche a muli per trasportare i bagagli, però sono i cammelli - più esotici, più grandi, e più numerosi - che si impossessano dello schermo.

Le didascalie non esitano ad insistere sulla loro importanza per il buon esito dell'impresa. Sembra, quando si legge "*Provviste per il cammello e per l'uomo*", che siano messi al pari degli uomini. Ciò spiega anche che la loro morte sia un colpo duro per tutta la spedizione : infatti, la macchina da presa si ferma spesso durante il documentario sui cammelli moribondi, o sui cadaveri di cammello che si lasciano dietro di loro.

Come i cammelli, la maggioranza degli animali registrati da Craveri sono piuttosto comuni. Si vedono lungo il documentario dei gabbiani, delle capre, dei pesci all'apparenza molto comune (anche se la didascalia annuncia che si tratta di *"Alcuni strani esemplari di pesci che sopportano i 60 gradi di temperatura delle sorgenti che alimentano il lago salato"*), degli uccelli, e in particolare avvoltoi.

Anche gli animali più rari e più evocativi dell'Africa e dei suoi pericoli sono cinematograficamente poco impressionanti : ad esempio *"Scorpioni e serpenti velenosissimi che vivono nelle sabbie"*, che contrariamente alla descrizione risultano un po' ridicoli nell'immagine... Qualche piccola scimmia viene due volte a rompere la monotonia della fauna dancala.

C/ Aspetti etnografici

Malgrado quest'attenzione verso la fauna, gli elementi documentari più importanti nel film di Craveri riguardano gli aspetti etnografici del paese attraversato, raccolti in occasione degli incontri con diversi popoli. Queste sequenze testimoniano della volontà di trasmettere allo spettatore un vero contenuto informativo: allorché la parte del documentario che riguarda la vita della spedizione cercava di trasmettere sensazioni, impressioni, qui si tratta di trasmettere informazioni, dati. Questo si spiega attraverso l'influenza testuale e formale del cinema educativo.

Dapprima, e come è stato già affermato, è importante rilevare il fatto che in queste sequenze viene esclusa la presenza dell'uomo Occidentale: gli abitanti della Dancalia vengono presentati nel loro elemento, occupati nei loro lavori quotidiani, senza che il passaggio della spedizione figuri come un elemento perturbatore. Le poche scene che testimoniano delle relazioni fra i membri della carovana e gli indigeni riguardano i rapporti di commercio - con l'acquisto del bestiame o di capretti - o le cure prodigate dal medico.

1/ vocabolario

Il primo centro di attenzione di natura etnografica del documentario riguarda il lessico: infatti, si cerca sempre di designare le cose con la terminologia esatta. Si parla così :

- della "bordutta" che designa il vino (*"... con la quale si confeziona il vino giornaliero chiamato la "bordutta"*) ;
- del "ciai" che bevono (*"il frugale pasto dell'Ascari è completato da una tazza del tradizionale "ciai"*) ;
- del "tukul" nel quale abitano (*"una famiglia dancala che si accampa... " "... costruendo rapidamente il "tukul"*)" ;
- o ancora delle "ghirbe" che servono da borracce (*"Anche i pastori riempiono le loro "ghirbe"*).

2/ la vita quotidiana in Dancàlia

Al di là del lessico, il film cerca di dare informazioni a proposito dei costumi locali, mostrando la preparazione del pasto, la costruzione delle capanne, la confezione di tessuti grazie a l'uso di telai, la intrecciatura di fogliami, o ancora la realizzazione delle famose frecce africane. Ecco qualche esempio:

- la confezione del pane ;
- la confezione del pastone di dura ;
- il rifornimento dell'acqua ;
- la costruzione delle capanne ;
- il recupero della linfa ;
- l'aratura della terra da bufali ;
- il lavoro del tessitore.

3/ gli aspetti culturali

Accanto a queste scene che riguardano i lavori quotidiani, altre sequenze si concentrano su aspetti più culturali. Per esempio, viene spiegato l'uso di *"Bastoni di sale, usati come moneta spiccioli al mercato"*. Vengono descritte le diverse tombe dancali, con una didascalia che spiega che *"la diversa forma di esse distingue la causa della morte del sepolto. Morte naturale, per mano dei razziatori, per vendetta di sangue"*.

Si descrive anche la religione: sia la religione musulmana, con la preghiera della sera in cui tutti i fedeli sono inginocchiati verso la Mècca, o con un tradizionale rito di sepoltura quanto la religione cristiana, con la visione di un prete.

4/ Aspetto fisico degli indigeni

Una delle originalità relative al trattamento degli aspetti etnografici delle popolazioni incontrate è la tendenza a soffermarsi in primo piano sul viso di uomini e donne dancale, senza giustificazione scientifica se si eccettua didascalie del tipo *"Tipi dancali"* o *"Tipi di razziatori"*.

E' comunque vero che le donne, e soprattutto le ragazze belle, sono molto privilegiate in questa descrizione dei tipi dancali, infatti Craveri non nasconde la sua ammirazione davanti alla loro bellezza. Si parla così di *"bellezza dancala"* a proposito di una donna (*"pulizia della dentatura di una bellezza dancala"...*) o ancora di *"veneri dancale"* (*"Oggetti di vario genere tra gli quelli di toletta che sono ammirati in particolare modo dalle veneri dancale"*).

D/ Gli obiettivi scientifici della spedizione

Dopo gli aspetti etnografici, e per concludere a proposito del modo in cui il documentario insiste sulla volontà della spedizione di raccogliere una documentazione sulla Dancàlia, si può richiamare l'obiettivo scientifico della spedizione.

Quantitativamente, quest'aspetto del documentario è piuttosto ridotto. E' comunque fondamentale nel senso in cui giustifica la spedizione, dando un senso allo spirito di sacrificio degli esploratori, che rischiano la propria vita per il progresso della scienza e della conoscenza, e contribuisce dunque all'elaborazione della figura dell'eroe moderno.

Si assiste così lungo il film :

- ai rilievi topografici fatti dall' Capitano Vepatti ;
- alla presa di fotografie della regione ;
- alle ricerche minerarie degli ingegneri Gilardi e Magli sulla catena dell'Ashale ;
- allo studio della fauna con il prelevamento di un campione di insetti ;
- o ancora alle analisi delle acque del lago di Afrera.

III/ Gli aspetti politici

Ovviamente, questo documentario non è privo, al livello di fondo quanto di forma, di messaggi di natura politica. Non dimentichiamo infatti che l'Istituto Nazionale Luce, istituzione al servizio della causa fascista, è committente di questo film – e viene regolarmente ricordato dall'aquila che orna le didascalie.

Quest'aspetto propagandistico rimane piuttosto in disparte, in paragone con altri film realizzati nelle colonie europee all'epoca. Esiste comunque un filo conduttore ideologico lungo tutto il documentario.

A/ Le relazioni con le autorità locali

Il primo elemento che possiamo mettere in evidenza a questo proposito riguarda il modo di rendere conto delle relazioni della carovana con le autorità locali, o in altre parole, gli aspetti diplomatici della spedizione. Il film si apre infatti sull'incontro fra Franchetti e il governo eritreo, marcato da strette di mani: immagini destinate a trasmettere un'idea di intesa cordiale.

Nel seguito, il talento diplomatico di Franchetti viene spesso messo in evidenza, come nella sequenza dove si annuncia che *"Il giorno seguente i razziatori vengono a patti..."* o quando vengono registrate le *"Trattative coi capi per la discesa nel bassopiano"*. Da questo punto di vista, la didascalia più significativa è quella che presenta Franchetti come il grande amico di Abai Uwé, *"il più temuto di tutto il bassopiano dancalo"*...

Il film insiste anche molto sulla buona intesa che lega Franchetti al Generale Degiac Abebé, capo abissino che la regia valorizza molto: viene presentato al telefono, in azione, dunque come un uomo moderno e attivo. Il film insiste molto sulla sua potenza militare, con i suoi *"7000 uomini"*. Le prese dal basso mettono d'altronde in evidenza l'importanza del suo ruolo.

Il film insiste anche sulla benevolenza che gli dimostrano le popolazioni locali, con i tributi che offrono per il vettovagliamento dei suoi uomini. La complicità fra il capo spedizione italiano e il Degiac è d'altronde accreditata da un'immagine dove si vedono tutti e due occupati attorno al *"telegrafo italiano"* o ancora a scambiarsi regali.

B/ Propaganda coloniale italiana

Per proseguire con gli aspetti politici di questo documentario, è ovvio che diverse immagini e didascalie sono state realizzate per asserire la potenza coloniale dell'Italia nella regione. Così, Assab è presentata come una *"colonia dell'Italia, punto di sbocco sul Mar Rosso della Dancalia Meridionale"*, frase che precisa l'interesse strategico della città. Si nota anche che in questa città, Craveri riprende per due volte un monumento fascista.

In un modo più sottile, e per preparare l'idea del beneficio che rappresenterebbe la presenza italiana in Dancàlia, la regione attraversata viene descritta come allo sbando e pericolosa. Viene detto per esempio che *"le popolazioni Dancale conducono un'esistenza nomade per sfuggire al terrore di razziatori abissini"*, frase con la quale si suggerisce che l'Italia potrebbe portare ordine e sicurezza.

Il film comporta anche qualche immagine tradizionale dei film coloniali, cioè il risultato dell'opera civilizzatrice della forza occupante. Si veda per esempio la costruzione di – si cita - *"un tronco di strada di più di cento chilometri da Beilul a Gaarre"*

Infine, lo spirito patriottico è a suo colmo alla fine del film, mentre Franchetti cerca di radunare i *"gloriosi resti dei caduti"* come viene detto, per riportarli in Italia. Si può infatti leggere l'orgogliosa didascalia : *"La Patria italiana non abbandona i suoi figli neppure dopo morti..."*, mentre l'immagine mostra una bandiera italiana che sventola. Notiamo che l'unico "effetto speciale" del film è la sovrapposizione di questa bandiera italiana sul feretro dove sono stati radunati i resti dei membri della spedizione Giulietti: effetto lirico destinato a rinfocolare il fervore patriottico degli spettatori.

C/ Superiorità dell'uomo bianco

Per proseguire a proposito del contenuto politico del film, e malgrado le osservazioni che sono state fatte quanto al rapporto di reale stima mutua che legava gli uomini occidentali della spedizione Franchetti agli indigeni, qualche scena testimonia lo spirito di superiorità dell'uomo bianco sulle popolazioni africane, in un perfetto spirito colonialista

Così, l'immagine di un Bianco che si accende la sigaretta, mentre gli indigeni sfacchinano per costruire la strada, o ancora l'immagine di Franchetti seduto mentre gli indigeni scavano per cercare i poveri resti umani. Possiamo anche evocare l'immagine un po' feudalesca dei cacciatori indigeni che portano il bottino agli Occidentali

Un ultimo esempio infine, l'immagine dei bambini indigeni che si avvicinano, incuriositi, alla stazione radio, immagine che oppone chiaramente un mondo primitivo al mondo occidentale della tecnologia e della scienza.

Tutto ciò mostra che questo film non si presenta come un documentario neutro sulla spedizione, però propone veramente una morale cioè la valorizzazione del sacrificio personale per la collettività. L'immagine dell'eroe moderno del 1929 come la propone la spedizione Franchetti è in questo senso perfettamente rappresentativa dei valori esaltati dal fascismo italiano.

IV - La costruzione e il linguaggio del film

L'ultimo aspetto che si andrà ad analizzare a proposito di questo film riguarda la sua costruzione ed il suo linguaggio, in modo da mettere in evidenza l'impronta personale di Mario Craveri all'interno dei codici specifici del genere. Alcune scelte incontrano infatti le abitudini dell'epoca per ciò che riguarda i film di esplorazione da una parte, ed i film educativi d'altra parte, mentre altre ne testimoniano invece un tocco personale.

A/ marche di riferimento geografiche

Il genere stesso del film di esplorazione suppone che gli spettatori beneficino di un minimo di informazioni a proposito del percorso realizzato dagli esploratori, e della posizione geografica della regione esplorata.

Nel film in esame, la volontà di proporre delle marche di riferimento geografiche si traduce nel ricorso, in cinque differenti stacchi, ad una carta della regione sulla quale viene visualizzato in animazione il percorso della carovana. Ad ogni tappa, la freccia fa una pausa, e il nome del posto viene indicato.

Le informazioni date da questa carta sono proprio succinte, e in particolare la Dancàlia non è mai situata all'interno dell'Africa. Possiamo supporre che gli autori del documentario considerassero che lo spettatore italiano medio conoscesse dove si trovasse questa regione, per via dei legami culturali che la univano storicamente all'Italia. Comunque, le uniche informazioni che contiene questa carta riguardano la presenza dei rilievi, dei fiumi (senza che il loro nome sia sistematicamente menzionato), e la presenza del mare Rosso alla destra.

Due volte, inserti sulla carta, si hanno informazioni a proposito di episodi specifici del viaggio, situando geograficamente quest'eventi. Si tratta prima del combattimento contro i razziatori, e poi del posto dove vengono ritrovati i resti della spedizione Giulietti. Notiamo infine l'uso di una triplice freccia per indicare il posto dove la carovana si divide, una bandiera individua quale sia l'"Itinerario Franchetti".

Il ricorso ad una carta era caratteristico dei film educativi e dei documentari all'epoca, sopporto didattico di base in geografia. Era tanto diffuso che anche i film di fiction lo usavano quando le storie si svolgevano in paesi "esotici". Qui, però, a contrario dei film didattici, le informazioni date dalla carta sono non soltanto molto frammentarie, ma anche piuttosto imprecise e confuse.

Questa carta non è l'unico strumento per aiutare lo spettatore a situare geograficamente il percorso della carovana : le didascalie annunciano regolarmente i posti di partenza e di arrivo dei viaggiatori. Ad esempio : *"Da Gaarre ad Afambo"* o *"La carovana al completo lascia la base di Gaarre"*, o ancora *"Da Afambò la carovana muove verso Darrab"*, ecc.

Pure le immagini si applicano a fissare geograficamente la narrazione, poiché ogni nuovo posto viene presentato da una vista di insieme, e poi dalla visione dell'arrivo e dell'installazione della carovana.

B/ Marche di riferimento cronologiche

Nello stesso tempo, il raccontare la storia di una spedizione suppone che siano date delle marche di riferimento cronologico. In questo film, le informazioni di questo tipo sono piuttosto rare: non viene neanche indicata la data di arrivo ad Assab. Allo stesso modo, la lunga attesa a Gaarre non è chiaramente spiegata, anche se quattordici minuti del film sono dedicate alla vita in questo campo: ciò lascia pensare che la carovana ci si sia fermata molto tempo. Invece, una didascalia specifica la durata della fermata ai pozzi di Gorrob (*"Dopo due giorni di sosta nella vana attesa dei dispersi, la carovana riprende la marcia verso l'Ereerti"*).

Solo due date permettono di situare nel tempo la marcia della carovana: in occasione del combattimento contro i razziatori, il giorno 13 aprile, e in occasione dell'arrivo sul luogo della strage della spedizione Giulietti, il 23 maggio.

Se rimane abbastanza difficile per lo spettatore orientarsi nel tempo, il montaggio dà invece un'impressione di continuità, come per farlo vivere al ritmo della carovana, condividendo i momenti forti dell'esplorazione.

C/ Schema narrativo

Le informazioni geografiche e cronologiche sono punti particolari all'interno della costruzione di una narrazione: in questo film infatti, l'obiettivo è innanzitutto raccontare una storia, da cui il ricorso a diversi procedimenti propri del film di fiction.

Così, al contrario dei film di reportage classici, dove si alternano didascalie descrittive ad immagini illustrative, diversi soggetti vengono ad inserirsi fra le didascalie che tagliano l'azione. Questo permette di allontanarsi della semplice successione di "quadri", per introdurre una vera narrazione, e costringere lo spettatore a porsi sempre domande a proposito delle immagini che gli sono proposte. Ecco per esempio una sequenza tipica di questo modo di fare : si osserva che la didascalia evoca il vento mentre si vedono uomini intrecciare le foglie della palma, immagine che sarà spiegata più tardi.

Per le scene che riguardano gli aspetti etnografici, la trasmissione di informazioni attraverso le didascalie si fa più precisa. Non si esita a tagliare le didascalie per legarle ad immagini precise.

Notiamo a proposito dei procedimenti di narrazione che un episodio non è descritto attraverso immagini ma soltanto attraverso una didascalia. Si tratta del combattimento contro i razzatori, episodio in cui l'operatore essendo preoccupato a salvare la propria pelle, non ebbe la possibilità di registrare la scena - che avrebbe però costituito il climax drammatico del film ! Per colmare dal punto di vista narrativo questa mancanza, Craveri scelse di registrare i funerali di uno dei due membri della carovana morto durante l'assalto.

A parte quest'episodio, che ricorda d'altronde che l'operatore non era altro che uno dei membri della carovana, sottoposto agli stessi rischi, la presenza dell'operatore in quanto narratore è piuttosto assente del racconto. Essa si esplica raramente, tolta qualche eccezione come quando usa il "noi" per tradurre la situazione della carovana. Dice per esempio : *"...ed eccoci a 140 metri sotto il livello del mare"* o ancora *"Il forte di Macalie, nome segnato nella storia della nostra prima guerra africana"*.

Generalmente, il narratore è propenso a presentarsi come un osservatore onnipresente, come attraverso questa didascalia : *"...mentre l'avanguardia della carovana giunge ai pozzi di Gorrob"*, la quale offre chiaramente l'impressione che lui si trovi tanto nel corpo della carovana quanto nell'avanguardia.

L'operatore in quanto narratore interviene anche durante le sequenze che sembrano state messe in scena per drammatizzare l'azione. Per esempio, quando si vede un

uomo lasciare la fila per buttarsi sul lato, mentre la didascalia annuncia *"Qualche uomo si abbatte ormai rassegnato alla morte..."*, appare poco probabile che l'operatore si sia trovato proprio in quel momento dietro di lui, come per caso, con la macchina da presa in azione. Si può supporre che all'uomo gli sia stato chiesto, per raccontare cinematograficamente lo stato di stanchezza della scorta, di mimare l'azione.

Il modo in cui vengono scritte alcune didascalie tende anche a drammatizzare l'azione. Ecco un esempio, molto letterario : *"Nell'assalto affannoso degli uomini e delle bestie al secchio del piccolo pozzo buona parte della poca acqua viene rovesciata..."*.

Si nota anche la tendenza dell'operatore ad introdurre qualche nota umoristica nel racconto: l'immagine del cane che si ripara dal sole camminando sotto una mula, o ancora quella dell'uomo che porta un tavolo sulla testa a guisa di cappello da sole.

Infine, a proposito della costruzione generale del racconto, si può notare che la fine del film viene colorata da tramonti, che le scene vengono registrate di sera, e che il ritmo si rallenta, con piani più lunghi. Il film finisce infatti su una panoramica di un tramonto, seguito da una dissolvenza in nero. Lo scopo è ovviamente di trasmettere allo spettatore la sensazione di qualcosa che si conclude, dunque della fine dell'epopea, secondo procedimenti che ancora una volta sono propri ai film di fiction.

D/ I punti di vista dell'operatore

L'aspetto formale che si affronterà ora adesso riguarda i punti di vista adottati dall'operatore. Craveri cerca sempre di dare tanto delle visioni d'insieme della carovana quanto dei punti di vista particolari sulle azioni e sui personaggi.

Per ciò che riguarda le visioni d'insieme, egli tenta spesso di allontanarsi dal corpo della carovana per poter filmarla dall'alto, in piano campo lungo mette a volte soltanto leggermente in altezza e a volte molto più alto

Per filmare la marcia della carovana dall'interno, Craveri usa punti di vista diversi ed originali, con alcune prese dal basso che offrono un particolare punto di vista. Per

documentare alcune altre azioni, non esita ad adottare punti di vista molto singolari, come le seguenti immagini prese dall'alto, quasi in verticale.

Quando registra le scene di tipo etnografico, Craveri cerca di moltiplicare i punti di vista ed i rapporti di piano, in modo da offrire la visione più completa possibile della scena, come farebbe un pittore cubista. Alterna i piani d'insieme, i piani ravvicinati, i primi piani su un particolare dell'azione, però anche riprese dall'alto, dal basso, o in modo frontale¹¹.

Questa volta, ritroviamo qui i procedimenti propri al genere didattico, per il quale si cercava di registrare gli oggetti e le azioni sotto tutti gli angoli, per offrirne la visione più completa possibile. Questa preoccupazione documentaria tradisce anche la pianificazione dell'autore a riguardo del montaggio del film: si percepisce in lui la capacità di immaginare, girando, quale sarà il film compiuto.

La maggioranza dei piani sono fissi, anche se alcuni movimenti possono essere notati lungo il documentario. Si tratta in generale di panoramiche laterali, per offrire una visione generale di un paesaggio. Queste panoramiche permettono di seguire soggetti mobili, come le scimmie o gli uomini. Questi movimenti permettono anche di dare ritmo al racconto, o di seguire un'azione, sostituendo un taglio nel montaggio. Il film contiene infine una unica carrellata, con un piano preso da una mula in marcia, che risulta ovviamente mossa !

Per concludere, bisogna precisare che il talento dell'operatore non si nota soltanto dai punti di vista adottati, ma anche dalla composizione dei piani, spesso caratterizzati da un reale senso dell'immagine.

¹¹"Indian War Council" / "Sioux Ghosts Dance".

² *Répertoire des films de l'Encyclopédie Gaumont*, Parigi, Société des établissements Gaumont, Service de l'enseignement, 1920, 57 p.

³"Le degré d'exotisme se mesure par l'absence de toute localisation spatiale ou temporelle. A l'espace indéfini correspond l'éternité des pratiques de la polygamie et le primitivisme des hommes concernés" (BENALI Abdelkader, *Le cinéma colonial au Maghreb*, Edition du Cerf, 1998, p 137, à propos du film "Le désir", 1928.

⁴ DEROO Eric, "Le cinéma gardien du zoo", in Nicolas Bancel, Pascal Blanchard, Gilles Boëtsch, Eric Deroo, Sandrine Lemaire (sotto la direzione di), *Zoos humain, Au temps des exhibitions humaines*, La découverte / Poche, Parigi, 2002, pp 381-389.

⁵ *Chez les buveurs de sang* o *Le vrai visage de l'Afrique*, film del barone Gourgaud, montato da Jean Choux (1930-31).

⁶ Intervista di Odile Cambier per *Cinémonde*, citato in LEPROHON Pierre, *L'exotisme et le cinéma*, J. Susse, collection "Voyages et aventures", Parigi, 1945, pp 61-62.

⁷ "Un film exotique, ce n'est pas un scénario qu'on emporte dans ses bagages, c'est une oeuvre que l'on construit en route, avec les paysages que l'on rencontre, les caractères qu'on analyse, les incidents que l'on note" (Léon Poirier citato in LEPROHON Pierre, *L'exotisme et le cinéma*, J. Susse, collezione "Voyages et aventures", Parigi, 1945, p 107)

⁸ Gli esempi più notati in Francia sono :

- Missione Haardt-Audouin-Dubreuil : *La traversée du Sahara en autochenilles*, 1923. Realizzazione : Paul Castelnau, geografo della spedizione Citroën.

- *La Croisière Noire*, 1926, organizzata da Citroën in Centro Africa. Operatore : Léon Poirier. Direzione della spedizione : Georges Haardt e Louis Audouin Dubreuil.

⁹ "Nous avons des colonies merveilleuses, des cinégraphistes ardents : il suffit d'un peu d'initiative pour que le cinéma exotique porte la marque du génie français" (Léon Poirier citato da LEPROHON Pierre, *L'exotisme et le cinéma*, J. Susse, collection "Voyages et aventures", Parigi, 1945, p 201).

¹⁰ Vedere a questo proposito : G. MADIEU, *Le cinéma colonisateur*, S. 2d. Alger, 1916.

¹¹ *Esempio : Il lavoro sulle foglie di palma*

- gruppo di indigeni seduti che avvolgono le foglie di palma /
- stessa scena in piano ravvicinato /
- dettaglio o primo piano su alcune mani al lavoro /
- campo medio o campo lungo: uomini che si arrampicano sugli alberi /
- ripresa dall'alto di un uomo che si arrampica /
- stessa scena ripresa dal basso /
- stessa scena ripresa dall'alto della sommità dell'albero /
- ripresa dal basso di due uomini che giungono in sommità /
- dettaglio o primo piano su di un uomo che sta scendendo: la cinepresa si sposta per seguirne i movimenti.