

Vita spettacolare del barone Raimondo Franchetti¹

SERENA BELLOTTI, ANDREA MARIANI

Introduzione

Il barone Raimondo Franchetti (Treviso 1889 – Alessandria d'Egitto 1935), rampollo di una delle famiglie più note dell'aristocrazia italiana, è stato un personaggio tanto eclettico quanto controverso nelle vicende politiche e culturali dell'Italia coloniale.

Poco più che ventenne, nel 1910 visita l'Asia e negli anni successivi compie diverse battute di caccia in Africa Orientale Inglese (AOI)². Successivamente, la presenza di Franchetti in Africa guadagnerà peso politico, sullo sfondo della sigla del delicato trattato Italo-Etiopico del 2 agosto 1928: un *Trattato di amicizia e arbitrato italo-etiopico* tra Italia e il Ras Tafari Makonnen, che impatterà sugli sviluppi delle infrastrutture di mobilità in territorio etiopico³. Franchetti organizza un primo viaggio nella Dancalia etiopica nel 1928: interessi privati, militari e scientifici guidano l'iniziativa⁴. Il 16 novembre 1930 Franchetti torna ad Addis Abeba per organizzare una seconda spedizione – senza alcun supporto militare – con le stesse ambizioni⁵. Non se ne fa nulla. Muore in circostanze poco chiare in un incidente aereo subito dopo il decollo dal Cairo, il 7 agosto 1935.

Ciò che questo articolo si propone è partire dal prisma biografico della figura di Franchetti – che il ritratto di Angelo Del Boca⁶ colloca, nel bene e nel male, tra le figure più rappresentative della vicenda italiana d'oltremare – per rintracciare alcuni tropi dell'immaginario e della cultura visuale coloniale attraverso il cinema. Ciò che intendiamo discutere, in particolare, è che le due opere filmiche che lo riguardano – *La spedizione di caccia in Uganda del Barone Franchetti* (1914) e *Spedizione Franchetti nella Dancalia* (1929)⁷ – rappresentano e condensano due snodi del discorso coloniale italiano attraverso il cinema. Nei materiali sopravvissuti del primo film intravediamo tracce iconografiche e modi rappresentativi di un discorso coloniale transnazionale (ci troviamo in territorio coloniale inglese) e intermediale

(fotografia e cinema mantengono una loro autonomia, si riguardano e si influenzano): vi riconosciamo contaminazioni dell'esotismo della tradizione figurativa orientalista⁸ di tardo Ottocento e primo Novecento, ma anche simboli potenti che regolano dinamiche razziste e funzioni identitarie all'indomani della prima importante svolta del colonialismo italiano, la guerra italo-turca del 1911. Il secondo film invece, realizzato in piena epoca fascista e però prima dell'invasione etiopica – che sul piano delle forme e delle strategie narrative segna uno spartiacque se non altro per la densità e l'intensità delle rappresentazioni medialità prodotte – è rilevante per la capacità di percorrere, con un certo anticipo, strutture narrative, forme simboliche, e veri e propri *topoi* che si stabilizzeranno nella propaganda imperialista successiva alla presa di Addis Abeba nel 1936. Non da ultimo, *Spedizione Franchetti nella Dancalia* esce in un periodo – la fine degli anni Venti – in cui la letteratura italiana a tema coloniale raggiunge un primo importante picco produttivo, come ricorda Francesco Casales, ossia “quando il regime cerca di aggregare il consenso degli italiani intorno alle questioni coloniali e alla ‘riconquista’ della Libia”⁹.

Tre scatti: Malesia e Indocina (1910-1911)

Ci serviamo, a mo' di preambolo, di alcune fotografie scattate durante i primi due viaggi in Asia di Raimondo Franchetti, sia per introdurre il suo rapporto con le tecnologie moderne dell'immagine, sia per isolare tracce delle strategie rappresentative che discuteremo nei due exploits cinematografici. Le informazioni su questi primi viaggi sono molto lacunose, per lo più ricostruite da testimonianze scarsamente documentabili¹⁰.

Il viaggio in Malesia inizia il 17 novembre 1910, dal porto di Genova, per approdare a Colombo (attuale Sri Lanka) il 4 dicembre. Quello in Annam indocinese e l'ingresso in Cina (probabilmente nell'attuale Wuhan) sono da datarsi tra la fine del 1911 e il 1912¹¹. Le spedizioni hanno come obiettivo la caccia.

Nella cinquantina di fotografie di piccolo formato sopravvissute isoliamo tre scatti che riflettono temi e modelli iconografici coloniali che torneranno nei film che discuteremo. Il primo riguarda il tema del coraggio e dell'indole guerriera¹², con una monumentalizzazione del cacciatore europeo, in cui non è difficile rintracciare valori e crismi del soldato italiano e della vita militaresca, simboli del colonialismo

nazionale, già glorificato nelle rappresentazioni cinematografiche e a stampa sulla Guerra di Libia. La fotografia che riportiamo [Fig. 1] presenta piuttosto chiaramente i caratteri di una rappresentazione sacra, con una triade simbolo ‘del coraggio’, in piedi dietro alla carcassa di un bufalo abbattuto, disposto a mo’ di altare, di cui i due fucili collocati ai lati esaltano le dimensioni geometriche e strutturali. Le tre figure occidentali sovrastano uno sfondo dove intravediamo fuori fuoco non solo la foresta, ma anche la carovana di indigeni impotenti (inermi e con le braccia conserte), arroccati sul dorso degli elefanti: una struttura dicotomica che segna vistosamente il confine razzista tra un ‘noi’ e un ‘loro’. L’esaltazione del coraggio italiano, dello sprezzo del pericolo, del valore in combattimento nello spazio dell’Alterità – là l’Oltremare, qui l’Asia già significativamente penetrata nell’immaginario italiano attraverso i romanzi di Emilio Salgari e la tradizione artistica e fotografica orientalista – richiamano un vero e proprio *topos* mitopoietico, che contribuisce alla codifica e alla costruzione dell’identità italiana e della sua proiezione fuori dai confini dello Stato¹³.

Il secondo tema riguarda il racconto del dominio sullo spazio sconosciuto. Lo scatto che riportiamo [Fig. 2] presenta il fronte e il retro di una fotografia che documenta il passaggio della carovana sul fiume Lagna in Indocina. Il tema della subordinazione dello spazio al dominio dell’uomo bianco è elemento centrale della prima letteratura coloniale a ridosso della guerra italo-turca – più e prima ancora della rappresentazione del rapporto tra dominanti e dominatori¹⁴. Lo scatto è effettuato una volta superato il fiume e raggiunta l’altra sponda: i passeggeri delle piroghe, in fase di attraversamento, sono rivolti verso il fotografo che dunque ha già guardato e può testimoniare la ‘conquista’ del fiume: lo scatto è dall’alto, in posizione di dominio simbolico e di controllo scopico su tutta la carovana in fase di attraversamento, dalla testa alla coda. La didascalia sul retro è un indice, una traccia che diventa cartografica: è ancora poco, ma è il germe di una forma rappresentativa fondamentale per la cultura visuale coloniale – assai importante per il film *Spedizione Franchetti nella Dancalia* – ovvero la mappa. La fotografia del dominio ‘aereo’ (fotografico) del fiume Lagna, completa della sua didascalia, è già un’immagine cartografica¹⁵ che codifica una prima, rudimentale, ideologizzazione dello spazio¹⁶. Il terzo tema riguarda l’esotico e il pittoresco. La fotografia risale probabilmente al primo approdo in Malesia e ritrae un adulto (un con-

tatto italiano, proprietario di una piantagione di caucciù nella zona del Johor, a nord di Singapore) nella scala d'ingresso di un'abitazione, le cui mura sono fittamente ricoperte di vegetazione [Fig. 3]. Sono chiare le influenze della tradizione orientalista ottocentesca, ma è soprattutto uno scatto che permette di evidenziare alcuni tratti di un discorso che riflette, letteralmente, l'addomesticazione dello spazio culturale dell'altrove: lo fa attraverso elementi metaforici piuttosto palesi e semplicistici. Gli interni di una casa (un tavolo apparecchiato con due sedie) si intravedono alla fine della scala d'ingresso, 'rivelati' in mezzo a una fitta vegetazione che fa da 'sipario' spettacolare: ed è facile tradurvi un cuore domestico all'interno di una giungla, infine addomesticata. Ma anche, di riflesso, il dispositivo della narrazione e della spettacolarizzazione dell'esotico: una scena spettacolare. In secondo luogo, cogliamo l'immagine della famiglia o per lo meno di un nucleo sociale facente la funzione di una famiglia. Una giovane donna asiatica, vestita elegantemente, è seduta in cima alla scala, tentando a fatica di governare uno dei tre cani, tenendolo malamente per un orecchio (il muso dell'animale, irrequieto, è fuori fuoco): non è improbabile leggervi una dinamica da madamato, dove la giovane esercita *more uxorio* le funzioni della moglie¹⁷, una pratica già in vigore nei primissimi anni della presenza coloniale in Africa. Infine, seduto sotto di lei, di etnia diversa, un giovanissimo servo (nei taschini della giacca ha un piccolo *block-notes* con una matita, a destra, e un piccolo straccio, a sinistra), tiene in braccio un gattino. La struttura simmetrica ascensionale della foto evidenzia ancora di più la visione dicotomica, con il colonialista in piedi, appoggiato al passamano in legno a metà scala, sulla sinistra, e le due figure locali accovacciate sulla destra: dunque accanto a una traduzione letterale dell'addomesticazione di un territorio lontano, abbiamo una chiara evidenza delle dinamiche razziste di dominio, tese a sottolineare – anche in questo caso letteralmente – l'inferiorità dei dominati. In questi primi scatti è già chiarissima l'influenza, sul giovane Franchetti, di una cultura visuale coloniale.

“La spedizione di caccia in Uganda del Barone Franchetti” (1914)

La spedizione nell'Africa inglese del 1913-1914 è il primo viaggio in

cui Franchetti fa ricorso al medium cinematografico, oltre a quello fotografico, grazie alla collaborazione con il grande operatore e produttore cinematografico Luca Comerio. Ritroviamo i temi di questi primi esiti fotografici, ma il caso del film ci aiuta cogliere ulteriori forme del discorso coloniale. La spedizione di caccia grossa in Uganda ha luogo tra la fine del 1913 e i primi mesi del 1914¹⁸. Procedendo da Mombasa fino a Nairobi, la carovana si ferma a Nyeri, presso il villaggio dove una missione religiosa della Consolata di Torino ha fatto base. L'obiettivo è spingersi fino al Lago Alberto e ai confini della Somalia, ma vengono interrotti dalle autorità inglesi e dunque non procedono oltre le paludi Lorian.

Il titolo originale del film è *La spedizione di caccia in Uganda del Barone Franchetti*¹⁹. Le proiezioni sembrano limitate all'anno 1914²⁰.

Negli anni Venti, Luca Comerio usa alcune scene del film per il suo documentario *Dal Polo all'Equatore*²¹. Possiamo far risalire a questa operazione la separazione di circa sei minuti di montato positivo, riguardante perlopiù la fauna incontrata durante il viaggio e il loro collocamento all'inizio di un rullo di 'tagli' provenienti dal film successivo sulla Dancalia²²: le scene di animali sono indubbiamente da attribuire al film girato in Uganda – perfetta la corrispondenza tra la scena con i due rinoceronti e la fotografia che inquadra gli stessi animali nel medesimo scenario, così come sono contigue la scena del cucciolo dopo l'uccisione dei leoni in *Dal Polo all'equatore* e la scena con i cuccioli di leone nei tagli²³. Se volessimo immaginare il film – dato che nessuna copia del montaggio del 1914 sembra essere sopravvissuta – queste scene andrebbero associate alle restanti parti di *Dal Polo all'Equatore* relative all'Uganda, che ritroviamo oggi integralmente nel capitolo *La Sfinge Nera* del film *Dal Polo all'Equatore* di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi (1986)²⁴.

Sebbene una vera ricostruzione del film sia auspicabile, questa esula dagli obiettivi dell'articolo. Per il momento, basandoci sulle descrizioni della "Rivista Mensile del Touring Club Italiano" e sul materiale presente in *Dal Polo all'Equatore* di Comerio, possiamo semplicemente ipotizzare che le scene girate al villaggio della missione torinese costituiscano una sorta di intermezzo tra quadri dedicati alla caccia grossa, vero cuore del film, con le fiere in libertà (visibili nei 'tagli') e le scene di inseguimento e uccisione (visibili nel film di Gianikian e Ricci Lucchi). Come evidenziano Brunetta e Zinni, il film inizia a

suscitare negli spettatori una fascinazione per l'Africa e la sua natura selvaggia, che favorisce l'emergere di una coscienza coloniale²⁵. Da questo punto di vista è un'ideale transizione verso gli esiti più compiuti del film sulla spedizione in Dancalia.

Il tema del coraggio e quello dell'indole guerriera sono centrali, in quanto carichi di sfumature identitarie degne di essere discusse. Questi emergono in tutta la loro brutale potenza nella scena dell'uccisione e dell'asportazione del corno del rinoceronte, probabilmente uno dei vertici estremi di questa tendenza. Franchetti ha ripreso la fase dell'intrappolamento del rinoceronte – appena precedente l'uccisione e non riprodotta nel film – in uno scatto fotografico panoramico, oggi parte della collezione privata della famiglia, dove l'idea del dominio dello spazio e della preda è tradotta in una griglia prospettica definita dalla tecnologia fotografica panoramica: in un campo largo e lungo (una prateria completamente vuota) il rinoceronte che sta per essere 'colpito' è intrappolato al centro di tutte le linee di fuga della composizione, non ha scampo [Fig. 4]. Una prova visibile di un discorso sulla superiorità e sul dominio che passa attraverso uno sguardo razionalizzante, culturalmente radicato nella tradizione visuale occidentale. La fotografia panoramica tende, inoltre, a "circoscrivere e disciplinare lo spazio"²⁶, favorendo la sua trasformazione in oggetti portatili, controllabili (conoscibili), miniaturizzati, collezionabili e 'virtualmente' navigabili²⁷.

Nel film tuttavia la violenza grafica, a tratti insostenibile per uno spettatore contemporaneo, dà forma a un processo di 'commoditizzazione' (la realizzazione di una merce, un trofeo), che vediamo realizzarsi davanti ai nostri occhi, dove il valore della conquista 'guerriera' della preda si coniuga ad una 'forza sensoriale' martellante al ritmo dei colpi del machete sul corno. Possiamo pensare che scene come queste, con un tale livello di coinvolgimento sensorio, facciano parte di questo modello rappresentativo – le scene di uccisione e sventramento si ripetono con intensità diverse per altri animali – eppure, osservandole attentamente, emergono altre implicazioni di questa violenta 'iper-sensorializzazione'. La violenza emerge chiaramente nelle fotografie che ritraggono – talvolta monumentalizzandole in un panorama – le carcasse delle fiere uccise [Fig. 5] e squartate o 'lavorate' secondo pratiche locali: queste coinvolgono lo spettatore in modo ambiguo, laddove la carica denotativa e documentaria del

medium visuale viene percorsa da una “forza sensoriale”²⁸ che sembra “sottrarre dal discorso”²⁹ lo spettatore. La tensione è lampante con il passaggio al medium cinematografico. Il regime visuale contemplativo viene turbato, se non sovvertito, da un assalto violento all’occhio. Questo lascia trasparire che il confronto/scontro con l’alterità passa anche dall’elaborazione di una gamma di stimoli fisici, rispetto ai quali il viaggiatore/esploratore deve ‘settarsi’, prima ancora della fase di decodifica culturale e simbolica³⁰.

Emerge in sostanza, in profondità, l’inquietudine e la paura per una realtà ancora difficilmente dominabile. Nei cosiddetti ‘tagli’ ritroviamo una scena semi-comica (non possiamo anzi escludere che faccia parte di una piccola narrazione a mo’ di comica), di cacciatori in fuga da un branco di elefanti – sono indigeni, ma tra loro anche un europeo che inciampa goffamente: ci ricorda che la preda rappresenta sempre, prima di tutto, una minaccia per i predatori. Questa richiede il dispiegamento di un ‘dispositivo difensivo’, dove le armi da fuoco – la tecnologia moderna – si frappongono tra la preda e l’otturatore fotografico o cinematografico. Talvolta a fare da ‘scudo di difesa’ sono gli stessi dispositivi ottici moderni, nella forma di mascherini a forma di binocolo o addirittura nella persona di un operatore in fase di ripresa, nascosto nella boscaglia, come in una scena presente nei tagli [Fig. 6]. Armi da fuoco – o meglio, i loro sistemi di puntamento – e media ottici si alternano in un gioco di reciproca corrispondenza, potenziando l’ipermediazione e la virtualizzazione di un ambiente sensoriale estraneo e violento, che va schermato, scalato dimensionalmente, controllato (se non tradotto secondo i generi della narrazione popolare). La scena in cui Franchetti in primo piano, fucile in braccio, insegue la preda – visibile oggi nel montaggio di Gianikian e Ricci Lucchi – offre una sintesi efficace. È una scena quasi speculare a quella – molto simile – che inquadra Luca Comerio in persona, mentre punta e spara. Entrambi transitano di profilo da un margine all’altro del quadro, davanti alla macchina da presa. Comerio – *filmmaker* e cacciatore – e Franchetti incorporano letteralmente una ‘funzione schermica’ [Fig. 7], emblema di una concezione delle tecnologie ottiche come mediatori fondamentali, tra protezione e addomesticamento.

In queste prime esperienze, dunque, il ruolo dei media ottici è ambivalente: al servizio dello sguardo imperialista e capitalista (la mercificazione dei trofei) da una parte, strumento di mediazione interculturale

e sottrazione/‘protezione’³¹ da un ambiente sensoriale da conoscere e decifrare dall’altra³². I temi della subordinazione dello spazio e della contrapposizione dicotomica tra modernità occidentale e arretratezza africana – corollario fondamentale al tema portante dell’indole guerriera e della retorica di conquista che si porta dietro – sono trattati con sfumature tutt’altro che nette e incontrovertibili.

“Spedizione Franchetti nella Dancalia” (1929)

La spedizione in Dancalia, quindici anni più tardi, rappresenta un salto di paradigma. La spedizione parte il 3 marzo 1929 con gli auspici della Reale Società Geografica Italiana (SGI) e il supporto tecnico dell’Istituto Luce³³, che nella seduta del consiglio superiore del 4 ottobre 1928 ratifica la disponibilità di Mario Craveri come operatore al seguito della spedizione³⁴ per filmare ciò che prenderà il titolo di *Spedizione Franchetti nella Dancalia*³⁵.

Il film è l’esito fondamentale della comunicazione spettacolare della spedizione, che include anche un volume diaristico³⁶ firmato da Franchetti stesso e i reportage sui quotidiani curati da Pollera e pubblicati sul “Corriere della sera”. Sul piano genetico, i materiali fotografici (pubblicati anche nel volume) e cinematografici sono segnati da fondamentali differenze rispetto alle esperienze precedenti: in questo caso fotografia e film, entrambi curati da Craveri, si corrispondono pressoché perfettamente e più che di intermedialità possiamo parlare di trasmedialità. Con *Spedizione Franchetti nella Dancalia*, si sta consolidando, dunque, quell’idea di ‘immagine coordinata per un impero’ come sistema iconografico organico al servizio del consenso verso la costruzione dell’impero³⁷.

Mappando le presentazioni del film negli otto anni che seguono la spedizione, ci si rende conto che il girato di Craveri subisce più volte rimaneggiamenti e trasformazioni da parte di soggetti differenti e non sempre identificabili³⁸. L’unica testimonianza coeva alla prima proiezione, la “Rivista internazionale del cinema educatore”, descrive una struttura del film in sei parti, senza riportarne il metraggio; tuttavia, non è possibile accertare se il film sia stato mostrato in questa forma nelle proiezioni successive³⁹.

La prima occasione istituzionale è la conferenza tenuta all’Augusteo di Roma da Franchetti stesso, il 20 novembre 1929⁴⁰. Un analogo successo di pubblico si registra il 27 novembre successivo all’inau-

gurazione del Cinema Odeon di Milano⁴¹. Nonostante le proiezioni inizialmente accertate siano limitate⁴² e probabilmente gestite dalla Filmissima di Firenze dal 1930⁴³, il film è considerato un successo del 1930⁴⁴. Si ha notizia, poi, di una copia del film donata da Franchetti all'imperatore Abissino (Hailé Salassié) nel novembre 1930⁴⁵ e della realizzazione di un'edizione francese di "2118 metri di lunghezza con 187 'cartellini'"⁴⁶, ad oggi non ritrovata⁴⁷.

Negli anni successivi, il materiale girato da Craveri trova impiego in occasione di celebrazioni 'coloniali' eterogenee. Nel gennaio 1932 viene presentato presso il collegio gesuita San Tomaso di Cuneo, insieme al film *Africa parla!* riscuotendo grande successo⁴⁸. Seguono poi proiezioni in eventi organizzati dai Gruppi Universitari Fascisti (GUF) nel 1934: a Trieste viene mostrato in occasione della commemorazione della battaglia di Dogali⁴⁹; nelle città di Rovereto e Riva del Garda, a studenti, presidi e corpi docenti, con il titolo *Dancalia Etiopica*⁵⁰; al Teatro Littorio di Trento, per la Sezione GUF dell'Istituto Coloniale Fascista, davanti a circa duemila studenti, con il titolo *Dancalia*⁵¹; al Liceo ginnasio Ugo Foscolo di Pavia, il 6 febbraio 1935 con il titolo corretto⁵².

La varietà delle manifestazioni conferma il crescente interesse, alla fine degli anni Venti, per la documentazione cinematografica a tema coloniale. Il riferimento alla battaglia (la disfatta di Dogali), unitamente all'obiettivo dichiarato della missione (il recupero delle spoglie della spedizione Giulietti, trucidata nel 1881 sullo sfondo dei primi tentativi di espansione italiana in Abissinia), rinsaldano la convinzione di uno sfruttamento propagandistico del film, funzionale ad una revisione celebrativa (e di riscossa) della storia del primo, disastroso, expansionismo coloniale italiano.

Le testimonianze storiche sulle prime proiezioni ci parlano di vedute "geografiche", "scientifiche" ed "etnografiche"⁵³ [Fig. 8] che accrescono nel pubblico "il desiderio di espansione verso le terre lontane baciata dai cieli sconosciuti, che accendono di porpora e d'oro le aurore e i tramonti"⁵⁴. Inoltre, il film contribuisce a far "riconoscere geograficamente e geologicamente la vasta estensione di terreno" e la "politica economica innestata nella grande linea della [...] politica coloniale"⁵⁵ italiana. I discorsi su queste manifestazioni istituzionali mettono in luce strategie retoriche e un disegno complessivo ben più coerente e strutturato delle tecniche che abbiamo discusso nelle spedizioni pre-

cedenti. In questo caso il film esplicitamente punta a "rendere tangibili e popolari le ambizioni"⁵⁶ auspiccate dalla politica propagandistica di Mussolini.

I tre temi che abbiamo discusso emergono con grande chiarezza. L'enfasi riposta, nelle testimonianze d'epoca, sulla trasmissione della conoscenza geografica ci permette di insistere innanzitutto sull'architettura portante del film, scandita da sei mappe animate [Fig. 9]. La loro funzione è quella di scandire le tappe e gli spostamenti dell'esplorazione, nonché quella di illustrare la geografia del luogo al pubblico europeo. In quest'ottica, però, le mappe diventano anche immagine icastica della subordinazione dello spazio africano al dominio bianco. Questo per almeno due ragioni: da un lato, perché la mappa è di fatto "un elemento strategico efficace che ferma convenzionalmente [...] i cambiamenti avvenuti sul territorio", precedendoli; dall'altro lato, la mappa rappresenta, come tutti i simboli "una figura socialmente riconosciuta, un'immagine in cui una comunità può identificarsi, ravvisare il proprio spazio di diritto, pensarsi entro determinati confini"⁵⁷. Trent'anni dopo, questo messaggio sembra diventare ancora più potente nel documentario di Craveri e Gras, *Raimondo Franchetti. Esploratore della Dancalia* (1963)⁵⁸: le mappe animate vengono qui sostituite da un plastico sul quale Mario Craveri, presente in studio, illustra il tragitto del viaggio, quasi andando ad accentuare anche la rilevanza del simbolo della mappa nel film originale. Un sintomo eclatante di un impulso coloniale passato ma che, negli autori dello speciale (Craveri in testa), non sembra dover essere in alcun modo dissimulato.

I *topoi* dell'indole guerriera e del valore del soldato italiano sono l'altro asse tematico portante del film: non va dimenticato che uno degli obiettivi della missione è il recupero delle spoglie della spedizione Giulietti. In generale, il film è dominato dalla presenza assoluta non più di avventurieri e cacciatori, bensì di militari. La sacralizzazione del valore guerresco viene sublimata dal film e dalla missione stessa. In questo senso le scene finali sul trasporto delle spoglie di Giulietti, scene ritrovate e ricollocate in fase di ricostruzione, consolidano un climax mistico costruito attorno all'immagine del soldato italiano in territorio coloniale. Su questo tema è opportuno osservare anche le fotografie legate al film. Infatti, l'operatore Mario Craveri non solo ne cura la direzione fotografica, ma anche la costruzione dell'immagine

fotografica, nel volume pubblicato da Mondadori che lo accompagna. Le fotografie perdono i caratteri di istantaneità e spontaneità dei primi viaggi di Franchetti, qui immortalato come il più classico degli esploratori [Fig. 10].

Il tema del dominio dello spazio già cristallizzato dal consolidarsi del ricorso alle mappe animate – tanto importanti da scandire la struttura in sei parti del film – ritorna nelle fotografie di Craveri, dove emerge con maggior controllo ed equilibrio: le vedute paesaggistiche, i monumenti, i ritratti delle popolazioni locali hanno un taglio etnografico privo dei caratteri estremi e sensoriali che abbiamo ritrovato nelle foto dei viaggi precedenti; e poi ancora la dimensione privata e quotidiana della vita dei membri della spedizione tende a suggerire un clima domestico e familiare che si confà alla trasmissione di un dominio coloniale ormai assolutamente controllato e addomesticato. Secondo questa prospettiva è utile anche interpretare l'album di famiglia dedicato alla spedizione, composto probabilmente dal cognato del barone, Riccardo Rocca. Qui il viaggio è raccontato mettendo in successione le immagini di Craveri che qui – nella struttura dell'album⁵⁹ – offrono un accesso alla storia diverso rispetto al volume: una fruizione pensata per la cerchia familiare⁶⁰, quasi un omaggio alla figura di Raimondo stesso e all'ambiente africano come suo personale *buen retiro*, luogo conosciuto, dominato, 'famigliare' dove il barone coltiva una rete di conoscenze consolidate – una narrazione che resiste ancora oggi tra i famigliari.

Il tema della visione dicotomica tra modernità dei dominatori e arretratezza africana emerge in più scene, ma si formalizza in un *topos* che ricorrerà anche nelle rappresentazioni cinematografiche negli anni della guerra d'Etiopia: le scene diplomatiche con i ras locali, ritrovate in apertura del primo rullo del film [Fig. 11]. Il blocco tematico si apre con Franchetti che stringe la mano ad un'autorità etiopica e prosegue in altre tre inquadrature che sembrano sottolineare in più punti la differenza tra una modernità occidentale e un'arretratezza africana. In particolar modo, ciò è evidente negli abiti borghesi indossati da Franchetti e i suoi accompagnatori (il cognato Riccardo Rocca e un ufficiale), rispetto agli abiti della tradizione africana indossati da Tafari Makonnen (poi conosciuto come Haile Selassie), e nelle loro posizioni: quest'ultimo seduto su una poltrona regale, mentre gli occidentali stanno in piedi alle sue spalle. Si forma, con queste scene, un

cliché che ritornerà spesso nelle riprese cinematografiche imperialiste successive, soprattutto nella fase della Guerra in Etiopia. Come ricorda Mancosu:

Insieme alla narrazione della conquista del territorio attraverso la tecnologia bellica, anche un altro espediente iconografico e narrativo fu usato per mascherare un'avanzata militare poco spettacolare, ovvero la rappresentazione delle sottomissioni al potere italiano dei vari ras etiopici [...] attraverso queste scene il potere locale riconoscerebbe non solo la superiorità militare fascista, ma anche la vittoria della presunta civilizzazione italiana⁶¹.

Nel caso della *Spedizione Franchetti nella Dancalia*, non siamo evidentemente ancora nella fase più acuta dell'invasione dell'Etiopia, bensì a ridosso della delicatissima fase degli "accordi di amicizia"; eppure sembrano ormai stabilizzarsi un format, strutture narrative e *topoi* che non lasciano più spazio ad ambiguità o inquietudini e che esprimono la sfrontata sicurezza razzista di un occupante che intende magnificare la sua superiorità.

¹ La struttura e i contenuti di questo articolo sono stati lungamente discussi dai due autori, che hanno curato insieme tutte le parti. Nella fase di redazione Serena Bellotti ha scritto: *Introduzione e Spedizione Franchetti nella Dancalia* (1929). Andrea Mariani ha redatto: *Tre scatti: Malesia e Indocina (1910-1911)* e *La spedizione di caccia in Uganda del Barone Franchetti* (1914).

² Con l'espressione "Africa Orientale Inglese" si fa riferimento ai territori oggi corrispondenti a Uganda, Sudan e Kenya. Cfr. O. La Greca, *Raimondo Franchetti: viaggiatore, esploratore, nazionalista indipendente*, "Geostorie. Bollettino e notiziario del Centro Italiano per gli Studi Storico-Geografici", a. xxv, n. 1, 2017, pp. 17-39. Vedi M. Valle, *Viaggiatori straordinari. Storie, avventure e follie degli esploratori italiani*, Vicenza, Neri Pozza, 2024.

³ Regio Decreto 24 dicembre 1928, n. 3301. Vedi G. Vedovato, *Gli accordi italo-etio-pici dell'agosto 1928*, Firenze, Poligrafico Toscano, 1956.

⁴ Tra i testi dedicati nello specifico alla spedizione si vedano: C. Taillibert, *La spedizione Franchetti in Dancalia e la produzione cinematografica sull'Africa dai Fratelli Lumière in poi*, in S. Chicchi, R. Macellari (a cura di), *Il barone viaggiante. Raimondo Franchetti e le esplorazioni del Corno d'Africa*, Reggio Emilia, Musei Civici di Reggio Emilia, 2007; C. Bondavalli (con la collaborazione di R. Mirabile), *Sulle orme del Barone Franchetti*, Reggio Emilia, Magis Books Editori, 1992.

⁵ Roma, Archivio Storico del Ministero degli Affari Esteri, *Fondo Affari politici 1919-1930*, Etiopia 84.1, f. 3199, anno 1930, Telegramma "Barone Raimondo Franchetti Comunicazione", 25 ottobre 1930.

⁶ A. Del Boca, *Vita e morte di Raimondo Franchetti*, in F. Giannessi (a cura di), *Almanacco letterario 1978*, Firenze, Vallecchi, 1978, pp. 183-208. Si veda anche A. Umiltà, *Gli Italiani in Africa: con appendici monografiche su esploratori e personaggi che calcarono il suolo africano dal 1800 al 1943*, a cura di G. Barani, M. Bonati, Reggio Emilia, T&M Associati Editori, 2004, pp. 541-562.

⁷ Un primo importante contributo sul film è: C. Taillibert, *L'Expédition Franchetti en Dankalie (Italie, production Luce, 1929)*, "Revue d'histoire du cinéma", a. 1, n. 1, 1996, pp. 151-162.

⁸ C. Belmonte, *Arte e colonialismo in Italia. Oggetti, immagini, migrazioni (1882-1906)*, Venezia, Marsilio, 2021, pp. 11-12.

⁹ F. Casales, *Raccontare l'Oltremare. Storia del romanzo coloniale italiano (1913-1943)*, Milano, Le Monnier, 2022, p. 6.

¹⁰ È utile segnalare che la collezione fotografica riguardante il viaggio di Franchetti in Cina, immediatamente successivo al viaggio malese e indocinese, risulta contaminata: gli scatti sulla rivolta di Wuchang e sulle impressionanti decapitazioni non sono attribuibili a Franchetti, come sostenuto da alcuni biografi, ma al fotografo giapponese Namiki Takeo, in una serie di album intitolata *La vera storia della rivoluzione*, del febbraio 1912, accessibile presso la Biblioteca nazionale del Giappone e disponibile online all'indirizzo <<https://dl.ndl.go.jp/pid/775348/1/28>> (consultato il 12 luglio 2024). Altri sono di produzione inglese, consultabili presso la University of Bristol e disponibili online all'indirizzo <<https://hpcbristol.net/visual/WS01-111>> (consultato il 12 luglio 2024). Anche Marco Valle ne parla infatti come di un “reportage decisamente professionale”, cfr. M. Valle, *Viaggiatori straordinari*, cit., p. 217. Ringrazio Giulio Tosi per la consulenza nella traduzione dei documenti.

¹¹ Deriviamo la cronologia in gran parte da V. Isacchini, *Il decimo parallelo. Vita di Raimondo Franchetti da Salgari alla guerra d'Africa*, Intra (Verbania), Alberti editore, 2005.

¹² M. Zinni, *Visioni d'Africa. Cinema, politica, immaginari*, Roma, Donzelli, 2023, p. 13.

¹³ Ivi, p. 21.

¹⁴ F. Casales, *Raccontare l'Oltremare*, cit., p. 9.

¹⁵ T. Castro, *Le cinéma et la raison cartographique des images*, “Travaux de l'Institut de Géographie de Reims”, a. xxxiii-xxxiv, n. 129-130, 2007, pp. 27-37.

¹⁶ L. Acquarelli, *Il fascismo e l'immagine dell'impero. Retoriche e culture visuali*, Roma, Donzelli, 2022, p. 45.

¹⁷ S. Palma, *L'Italia coloniale*, Roma, Editori Riuniti, 1999, p. 48.

¹⁸ *Nell'Africa orientale inglese. L'opera d'una missione italiana*, “Rivista mensile del Touring Club Italiano”, a. xx, n. 6, giugno 1914, pp. 405-406.

¹⁹ Il visto di censura del 22 aprile 1914 (n. 3123) riporta come primo titolo *La spedizione di caccia in Uganda del Barone Franchetti*, cfr. A. Bernardini, *Cinema muto italiano. I film “dal vero” 1895-1914*, Gemona, La Cineteca del Friuli, 2002, p. 349. Talvolta citato come: *La Spedizione del Barone Franchetti*; *Spedizione del Barone Raimondo Franchetti nell'Africa orientale inglese*; *La sfinge nera del Barone Franchetti*; *Le cacce del Barone Franchetti in Africa*.

²⁰ Una prima proiezione con personalità di rilievo è al Cinema Centrale di Milano, alla presenza di s.a.r. il Conte di Torino, cfr. “Il maggese cinematografico”, n. 10, 23

maggio 1914, p. 18. Altre proiezioni sono citate in *La Caccia in Africa. Spedizione del Barone Franchetti*, “La Stampa”, 30 novembre 1914; *Scene pittoresche di ‘Caccia grossa’ nell’Africa Orientale Inglese*, “La stampa”, 1° dicembre 1914.

²¹ G.P. Brunetta, J.A. Gili, *L’ora d’Africa del cinema italiano, 1911-1989*, Rovereto, Materiali di lavoro, 1990, p. 10; S. MacDonald, *Dal Polo all’Equatore*, in S. Toffetti (a cura di), *Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi*, Firenze, hopefulmonster, 1992, p. 35.

²² G. Fidotta, *Gli scarti, il barone e l’operatore. ‘Spedizione Franchetti nella Dancalia’*, “Immagine. Note di storia del cinema”, n. 10, luglio-dicembre 2014, p. 93.

²³ Un’ispezione della pellicola di questo rullo, inoltre, ha messo in luce lo stock di negativo su cui queste immagini sono state impressionate: un nitrato Kodak del 1916, dunque una copia di poco successiva del negativo originale.

²⁴ R. Lumley, *Dentro al fotogramma. Il cinema di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi*, Milano, Feltrinelli, 2013, p. 69.

²⁵ G.P. Brunetta, J.A. Gili, *L’ora d’Africa del cinema italiano*, cit., pp. 9-10; M. Zinni, *Visioni d’Africa. Cinema, politica, immaginari*, cit., pp. 57-58.

²⁶ M. Citrini, *Lo sguardo panoramico. Tecnologia, media e cultura visuale (1870-1918)*, Milano, Meltemi, 2023, pp. 228-230.

²⁷ R. Teukolsky, *Picture World: Image, Aesthetics, and Victorian New Media*, New York, Oxford University Press, 2020, p. 302.

²⁸ N. Steimatsky, *Visuality and Viscera*, in A. Autelitano, V. Innocenti, V. Re (a cura di), *I cinque sensi del cinema*, Udine, Forum, 2005, p. 137.

²⁹ R. Barthes, *Shock Photos*, in Id., *The Eiffel Tower and Other Mythologies*, Berkeley, University of California Press, 1979, pp. 72-73. [Se si tratta dell’edizione del 1979 (la prima), la casa editrice è la Hill and Wang di New York. Se, invece, si sta citando dall’edizione della University of California Press, l’anno è il 1997].

³⁰ D. Hacke, P. Musselwhite, *Making Sense of Colonial Encounters*, in Id. (ed.), *Empire of the Senses. Sensory Practices of Colonialism in Early America*, Leiden-Boston, Brill, 2018, p. 2.

³¹ F. Casetti, *Schermare le paure. I media tra proiezione e protezione*, Milano, Bompiani, 2023.

³² V. Duggal, C. Hoene, *Making Sense of Empire*, “South Asia: Journal of South Asian Studies”, a. XLIV, n. 5, 2021, p. 904.

³³ La Società Geografica Italiana e l'Istituto Luce sono i soggetti promotori del film e degli eventi correlati alla missione, che viene però quasi interamente finanziata da Franchetti stesso.

³⁴ Roma, Archivio Storico Luce, *Fondo Istituto Nazionale Luce*, serie scritture sociali, Libro verbali 3, Seduta del Consiglio Superiore del 4 ottobre 1928.

³⁵ Titoli alternativi sono: *La spedizione Franchetti nella Dancalia etiopica*, *La spedizione del barone Franchetti in Dancalia*, *Dancalia*, *Dankalia*.

³⁶ R. Franchetti, *Nella Dancalia Etiopica. Spedizione italiana 1928-29*, Milano, Mondadori, 1930.

³⁷ A. Mignemi, *Immagine coordinata per un impero. Etiopia 1935-1936*, Torino, Forma, 1984.

³⁸ Prova dei rimaneggiamenti è la differenza di metraggio attestata nelle due edizioni del *Catalogo dei Soggetti Cinematografici dell'Istituto Luce* in cui compare il film: nel 1930 vengono indicati 1632 metri per il negativo e 2045 per il positivo (soggetto G. 264), mentre nell'edizione 1937 è ridotto a 1546 metri (il negativo) con l'aggiunta di 550 metri per i titoli (nel positivo) per raggiungere complessivamente 2096 metri (soggetto 817).

³⁹ Una descrizione più approfondita delle ipotesi legate alla circolazione del film è stata presentata in S. Bellotti, A. Mariani, *The Digital Witness: Film Reconstruction and the Forensic Imagination in New Media Environments*, "Cinergie – Il cinema e le altre arti", n. 20, 2021, pp. 27-43. Il progetto è trattato anche nella tesi di dottorato S. Bellotti, *The Cutting Edge of Film. Un'indagine sperimentale dalle pratiche di restauro alle modellazioni ed edizioni critiche digitali del film*, Università degli Studi di Udine, 2023, pp. 85-138. Si veda ulteriormente S. Bellotti, A. Mariani, *I nuovi testimoni del film spedizione Franchetti nella Dancalia*, "Nuovo spettatore", 2024 (in pubblicazione).

⁴⁰ L'Archivio Storico della Società Geografica Italiana conserva l'invito alla serata rivolto a Vittorio Emanuele III da parte del presidente del Luce e del R. Commissario per la R. Società Geografica Italiana (AS SGI, FA, b. 76, fasc. 22, c. 32) e il testo della conferenza letto da Franchetti (SGI, FA, b. 76, fasc. 22, cc. 4-19). Si veda anche "L'impero", venerdì 22 novembre 1929.

⁴¹ *Un nuovo cinematografo a Milano*, "Cine sorriso illustrato", n. 51, 30 novembre 1929. Si veda anche l'annuncio pubblicitario in "Il popolo d'Italia", 20 novembre 1929, p. 4.

⁴² *La Spedizione Franchetti nella Dancalia Etiopica*, "La stampa", 3 aprile 1930, p. 5; "La vita cinematografica", a. xx, n. 12, 1929, p. 36; "La vita cinematografica", a. xxi, n. 5, 1930, p. 42.

⁴³ "L'eco del cinema", n. 79, 1930, p. 2. Cfr. S. Venturini, *Il ruolo della distribuzione (1924-1930)*, in L. Quaresima (a cura di), *Storia del cinema italiano, 1924/1933*, vol. iv, Venezia, Marsilio, 2014, p. 71.

⁴⁴ "La vita cinematografica", a. xxi, n. 6, 1930, p. 40.

⁴⁵ Archivio privato Alberto Franchetti, nota diaristica del 14 novembre 1930.

⁴⁶ In data 12 gennaio 1931 il Luce rimette la fattura n. 1637 per la copia "della [sic] film consegnata fin dal 27 dicembre 1930". Il 26 ottobre 1934 il Luce sollecita il pagamento della medesima fattura, facendo riferimento a una "copia in lingua francese del film 'Spedizione Franchetti in Dancalia'": Archivio privato di Dario Girardi.

⁴⁷ La prima notizia relativa a una proiezione pubblica del film non legata a un evento istituzionale sarebbe avvenuta martedì 19 novembre 1929 al Teatro Garibaldi di Treviso. Treviso era la città in cui i Franchetti risiedevano all'epoca: la proiezione consoliderebbe l'immagine di un benefattore aristocratico, trattandosi di una "rappresentazione a totale beneficio dell'Opera Nazionale di Assistenza All'Italia Redenta", cfr. M. Scardozzi, *Una storia di famiglia: i Franchetti dalle coste del mediterraneo all'Italia liberale*, "Quaderni storici", a. xxxviii, n. 114, 2003, p. 699. L'Opera Nazionale di Assistenza all'Italia Redenta era stata fondata il 1° settembre 1919 dalla Duchessa d'Aosta, e la baronessa Bianca Franchetti Rocca era stata nominata "Presidente del Comitato di Treviso". Raimondo e la moglie Bianca erano iscritti all'Opera, cfr. D. Girardi, *I Franchetti nella Marca Trevigiana. Il barone Raimondo Franchetti nella Grande guerra*, Treviso, Provincia di Treviso, 2016, p. 9.

⁴⁸ *Cinematografi*, "Il collegio San Tomaso", n. 5, 1935, p. 66.

⁴⁹ *Manifestazioni coloniali nelle scuole di via d'Istria*, "Il piccolo di Trieste", 28 gennaio 1934, p. 6; "L'oltremare", a. viii, n. 2, febbraio 1934, p. 86.

⁵⁰ "L'oltremare", a. viii, n. 5, maggio 1934, p. 192.

⁵¹ "L'oltremare", a. viii, n. 4, aprile 1934, p. 155.

⁵² Liceo ginnasio Ugo Foscolo in Pavia, *Annuario*, 1935, p. 38. L'unica versione scolastica accertata è però quella in Pathé Baby ridotta da negativi Luce dal Professor Guzzanti L. Ristori per una durata complessiva di circa 11 minuti (80 metri) a 16 fmg/s. Tuttavia, non si hanno informazioni su una versione ufficiale edita dall'Istituto Luce in formato ridotto. Il film viene identificato dal codice s(tr)50075 e brevemente

descritto come “travel pre-1931”, fornendo come titolo alternativo *In Dancalia con la spedizione Franchetti*, cfr. P. Moules, *The 9.5mm Vintage Film Encyclopaedia*, Leicestershire, Matador, 2020, p. 320

⁵³ *La spedizione Franchetti nella Dankalia Etiopica. Documentazione cinematografica dell'Istituto Nazionale L.U.C.E.*, “Rivista internazionale del cinema educatore”, a. 1, n. 5, novembre 1929, p. 579.

⁵⁴ *Ibid.* Si veda anche G. D’Autilia, *Storia della fotografia in Italia*, Torino, Einaudi, 2012, pp. 199-200.

⁵⁵ AS-SGI, Fondo Amministrativo, busta 76, fascicolo 5 VIII B, c. 64, *Conferenza Raimondo Franchetti*.

⁵⁶ G. Mancosu, *Vedere l'impero. L'Istituto Luce e il colonialismo fascista*, Milano-Udine, Mimesis, 2022, pp. 123-124.

⁵⁷ L. Acquarelli, *Il fascismo e l'immagine dell'impero: retoriche e culture visuali*, cit., p. 45.

⁵⁸ Il documentario di Craveri e Gras è prodotto nel 1963 dalla RAI e condotto dal giornalista Ettore Della Giovanna. Alberto Franchetti ne conservava una copia in 16 mm.

⁵⁹ Sebbene la definizione di ‘album coloniale’ resti piuttosto incerta, Tomassini lo descrive come una commistione tra sguardi coloniali ed esotizzanti su una realtà considerata ‘altra’, cfr. L. Tomassini, *L'album fotografico come fonte storica*, in P. Bertella Farnetti, A. Mignemi, A. Triulzi (a cura di), *L'impero nel cassetto. L'Italia coloniale tra album privati e archivi pubblici*, Milano-Udine, Mimesis, 2013, pp. 59-70.

⁶⁰ M. Scardozzi, *Una storia di famiglia: i Franchetti dalle coste del mediterraneo all'Italia liberale*, “Quaderni storici”, cit., p. 699.

⁶¹ G. Mancosu, *Vedere l'impero*, cit., p. 259.