

## La censura del film *Il Leone del deserto* di Mustapha Akkad. Il cinema contro gli “italiani brava gente”

Cecilia Ridani

Alla luce di una rinnovata consapevolezza storica rispetto all’esperienza coloniale italiana è interessante riflettere sulle motivazioni e sulle conseguenze della censura in Italia del film *Il Leone del deserto* del regista siro-americano Mustapha Akkad. La pellicola di produzione americana e libica è stata presentata per la prima volta sul grande schermo nel 1981 con il titolo originale *The lion of the desert*.

Nel corso degli anni il colonialismo italiano<sup>1</sup> è stato privato della sua complessità ideologica e, tra memorie perdute e rimozioni drammatiche, si è prodotta un’amnesia generale, le cui implicazioni socio-politiche appaiono tutt’oggi evidenti.

Annamaria Rivera – nella prefazione all’opera *L’Africa in Italia. Per una controstoria postcoloniale del cinema italiano* – sottolinea come questa rimozione si rifletta anche nella cinematografia, specificando che:

il solo film del dopoguerra sul colonialismo ad aver affrontato la memoria coloniale è *Tempo di uccidere* (1989) di Giuliano Montaldo, tratto dal romanzo omonimo di Ennio Flaiano. E allorché è stata la cinematografia altrui a narrare i crimini del colonialismo italiano, essa è stata occultata o censurata: basta pensare alla vicenda de *Il Leone del deserto* (Moustapha Akkad, 1981), visto in tutto il mondo ma proibito in Italia<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Sull’argomento cfr. almeno Del Boca 1976-84 e 1993-94; Labanca 2002; Ertola 2017.

<sup>2</sup> Rivera 2013, p. 16.

Il rapporto tra storia coloniale e memoria risulta compromesso da quel processo di oblio attraverso cui le istituzioni politiche e culturali hanno tentato di eludere un confronto diretto con la resistenza anticoloniale, che con determinazione si è opposta all'espansionismo italiano<sup>3</sup>.

In questa prospettiva, la censura del film di Akkad si inserisce opportunamente nel prolungato silenzio che ha fatto seguito all'impresa coloniale dell'Italia, la quale, seppur limitata nel tempo e nello spazio, rappresenta il nucleo centrale da cui partire per comprendere il presente postcoloniale, ossia il tempo «in cui, *contemporaneamente*, l'esperienza coloniale appare consegnata al passato e, proprio per le modalità con cui il suo "superamento" si è realizzato, si installa al centro dell'esperienza sociale contemporanea»<sup>4</sup>.

Ai fini della nostra analisi è importante l'assunzione dell'orientamento critico che sta alla base dei *postcolonial studies*, secondo cui, citando Iain Chambers, il termine "postcoloniale" viene considerato «come spazio teorico e politico che consente di scavare a fondo nella conoscenza occidentale, intesa sia come disposizione di discipline che come specifica disposizione storica della verità»<sup>5</sup>. Inoltre, si aggiunga che:

Se il postcoloniale si pone in stretta relazione con una rivisitazione critica delle precise storie e della scomparsa del colonialismo, in particolare la sua narrazione subalterna, repressa e sovversiva, esso propone altresì, implicitamente, una critica fondamentale delle istituzioni, dei linguaggi e delle discipline che storicamente hanno organizzato, definito e spiegato il "coloniale", ovvero sia la conoscenza, scientifica quanto umanistica, avviluppata nella "storia" che la modernità occidentale ha raccontato a se stessa<sup>6</sup>.

Servendoci di tale impostazione teorica, cercheremo di comprendere le modalità attraverso le quali la pellicola contribuisce al processo di riscrittura e di ricostruzione della storia, al fine di poter stabilire come sia possibile ancora rileggere il passato nel presente<sup>7</sup>.

<sup>3</sup> Il revisionismo sul periodo coloniale che cominciò con l'opera di Renzo De Felice e Mussolini ha contagiato la politica con qualche incauto tentativo di uso pubblico della storia. Tra questi la proibizione di proiettare *Il Leone del deserto* e le rimozioni e le censure che hanno interessato gli studi sulla vicenda dei deportati libici in Italia; cfr. Del Boca 2010; Calchi Novati 2018.

<sup>4</sup> Mezzadra 2008, p. 25.

<sup>5</sup> Chambers 2001, pp. 34-35.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> Tra i vari saggi sulla critica e la teoria postcoloniale cfr. almeno Chambers-Curti

*Il Leone del deserto* si inserisce a pieno titolo nella dialettica tra dimensione memoriale e storiografia postcoloniale e vede come protagonista Omar Al-Mukhtar, simbolo della resistenza libica e da tutti conosciuto come il “leone del deserto”<sup>8</sup>. Ancora oggi questo personaggio è considerato come il partigiano che contrastò l’occupazione coloniale in Cirenaica e che forgiò l’identità araba nella lotta antitaliana.

Come suggerisce Comberinati:

Il film si può collocare, in un ideale percorso cinematografico intessuto dalle relazioni fra i due paesi, al centro esatto, incastonato fra le pellicole girate durante il fascismo e appartenenti al “cinema coloniale” e gli attuali documentari sulla situazione libica che, seppur indirettamente, ripercorrono le vicende coloniali e postcoloniali<sup>9</sup>.

L’aspetto innovativo di quest’opera cinematografica è rappresentato dallo sguardo alternativo e al contempo oppositivo rivolto alla storia; viene infatti adottato il punto di vista del colonizzato per raccontare la guerra italo-libica, con l’obiettivo di decostruire la visione edulcorata e auto-assolutiva del colonialismo dell’Italia nella “quarta sponda”. A essere messo in discussione è soprattutto il mito atavico degli «italiani brava gente»<sup>10</sup>, che nell’immaginario collettivo diffondeva una rappresentazione idealizzata della politica espansionistica italiana in Africa.

A questo proposito Silvia Contarini afferma che la risposta alla censura a cui è stato condannato *Il Leone del deserto* si può ritrovare, oltre che nella decostruzione di questo stereotipo, anche

nel timore di alimentare un contro-mito degli italiani: popolo restio all’ordine e alla disciplina, inetto e inidoneo alla guerra, servile, ozioso e tutto sole, mare, famiglia e maccheroni. Li si possono considerare stereotipi infondati [...]; in ogni caso, possono aver contribuito a fondare la volontà di difendere l’onore di un esercito che, nella sua storia, onore ne ha ben poco [...]<sup>11</sup>.

---

1997; Mellino 2005; Mezzadra 2008.

<sup>8</sup> Sulla figura di Omar Al-Mukhtar, cfr. Santerelli 1981.

<sup>9</sup> Comberinati 2012, p. 70.

<sup>10</sup> Su questo persistente mito cfr. Del Boca 2005; Labanca 2005; Salerno 2019.

<sup>11</sup> Contarini 2019, p. 128.

A partire dall'esigenza di una ri-narrazione del passato coloniale, che segna definitivamente un'interruzione critica della storiografia eurocentrica, la pellicola del regista siro-americano intende restituire autorialità alle voci dei colonizzati, molto spesso marginalizzate.

Fatte queste premesse contestuali è necessario operare una breve analisi filmica, prima di entrare più specificamente nella questione della censura.

*Il Leone del deserto*, per un costo di ben trentacinque milioni di dollari - finanziati in parte dal regime libico di Gheddafi<sup>12</sup> - e con un cast internazionale composto da attori celebri - quali Anthony Quinn, Oliver Reed, Irene Papas, Rod Steiger e Raf Vallone -, rappresenta una produzione cinematografica, la cui ricezione in Italia ha incontrato non pochi ostacoli. Da un punto di vista tecnico, la struttura e il montaggio della pellicola rispecchiano l'estetica dello spettacolo "made in Hollywood", a metà tra western e film storico, mentre «la contrapposizione alquanto "manieristica", e sostanzialmente falsa, tra un "eroe" (Mukhtar) e un "antieroe" (Graziani), è soltanto l'applicazione ad un soggetto anticoloniale di uno schema assolutamente coloniale»<sup>13</sup>.

In apertura, un documentario in bianco e nero ci mostra brevemente il quadro storico della Libia prima dell'avvento del fascismo, successivamente si vede Benito Mussolini, interpretato da Rod Steiger, nominare il generale Rodolfo Graziani governatore della "quarta sponda", mettendo a sua disposizione un esercito all'avanguardia per fare fronte alla ribellione dei guerriglieri guidati da Al-Mukhtar. La totalità della rappresentazione filmica si concentra su capitoli della storia italiana spesso taciuti, mostrando il colonialismo in tutte le sue efferatezze e atrocità, tra sequenze di impiccagioni, bombardamenti aerei, persecuzioni, fino alle deportazioni della popolazione libica nei campi di concentramento. In merito lo storico inglese Denis Mack Smith ha dichiarato:

<sup>12</sup> *Il Leone del deserto* è stato finanziato in parte dal governo di Gheddafi interessato soprattutto alla diffusione della resistenza antitaliana. Inoltre, il dittatore libico fece inserire alcune scene storicamente imprecise per denigrare i Senussi, distinguendo così la figura al-Mukhtar, suo riferimento ideale, da quella di Re Idris I, capo della confraternita senussita e depresso a seguito del colpo di stato del 1 settembre 1969.

<sup>13</sup> L. Micciché, *Gli italiani non sono sempre «brava gente»*, in «L'Avanti», LXXXVIII (18 luglio 1983), p. 18.

Mai prima di questo film gli orrori ma anche la nobiltà della guerriglia sono stati espressi in modo così memorabile, in scene di battaglia così impressionanti; mai l'ingiustizia del colonialismo è stata denunciata con tanto vigore [...]. Chi giudica questo film col criterio dell'attendibilità storica non può non ammirare l'ampiezza della ricerca che ha sovrainteso alla ricostruzione<sup>14</sup>.

È vero che la maggior parte delle scene, includendo sia rappresentazioni a carattere narrativo sia immagini di repertorio, irrompono all'improvviso sullo schermo mettendoci davanti agli occhi, il più delle volte, realtà atroci e cruento, come ad esempio il lager costruito dagli italiani nel deserto africano per rinchiodervi i partigiani libici. Tuttavia, lo storico Giorgio Rochat ci invita a intendere la verità di questo prodotto cinematografico in senso storico e politico ma non strettamente filologico, in quanto sono state rilevate delle leggere inesattezze nella rappresentazione di alcune sequenze<sup>15</sup>. Alquanto precisa, invece, risulta essere la descrizione di Omar Al-Mukthar, presentatoci come un modello di equanimità, tanto audace nelle tecniche di lotta, quanto astuto e coraggioso nell'affrontare con fermezza gli invasori. Il guerriero senussita, nonostante avesse scarse risorse a disposizione, affrontò ventimila nemici dotati dei mezzi più moderni - tra aerei, cannoni, radio - e riuscì a mettere in seria difficoltà l'esercito di Graziani. La scena finale dell'impiccagione del capo della resistenza libica, avvenuta realmente nel 1931 dopo un processo farsa, può essere considerata l'apogeo di tutti gli sbagli del colonialismo italiano.

## La censura

La nostra analisi sulla censura de *Il Leone del deserto* parte da un articolo di Gianni Lannes uscito il 14 novembre 2001 su «L'Unità», dal titolo *Ustica 1911, Il lager della vergogna*, in cui si legge:

Cosa accadrebbe negli Stati Uniti se il governo impedisse ai suoi cittadini di vedere *Platoon*? O se in Germania venisse censurato *Schindler's List*? Eppure, in Italia la censura cinematografica su uno dei più vergognosi momenti della storia della patria scorre nel silenzio più assoluto<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> Molinari 1982, p. 20.

<sup>15</sup> Il film presenta alcune inesattezze quali per esempio l'imboscata attuata dai libici con le mine, di cui in realtà essi non disponevano; per approfondimenti cfr. Rochat 1973.

<sup>16</sup> G. Lannes, *Ustica 1911, Il lager della vergogna*, in «L'Unità», LXXVIII (14 novembre

Con questa dichiarazione Lannes allude al fatto che in Italia siano mancati un ripensamento critico e un dibattito pubblico sul colonialismo, i quali, al contrario, in altre nazioni sono stati imposti dal processo di decolonizzazione del Secondo dopoguerra.

A questo punto è importante ripercorrere brevemente le varie tappe del film a partire dall'uscita nelle sale cinematografiche statunitensi fino ai vari tentativi, tutti falliti, di entrare nel circuito commerciale dei cinema italiani<sup>17</sup>.

*Il Leone del deserto* è stato presentato per la prima volta negli USA nel 1981 e solo successivamente in Europa, ma non è mai stato proiettato ufficialmente in Italia; le motivazioni di questa operazione di censura risiedono nell'esplicita volontà di rimozione, da parte del potere politico, delle responsabilità italiane legate al suo passato coloniale.

Sin dal momento in cui la pellicola uscì negli USA, il deputato del Movimento sociale Olindo Del Donno presentò un'interpellanza parlamentare in cui chiedeva quale dovesse essere l'atteggiamento della classe politica di fronte alla distribuzione di un film che «lanciava durissime accuse ai soldati italiani, trattati come nazisti assetati di sangue»<sup>18</sup>.

Il timore più grande dei vertici del governo era legato ai giudizi negativi sugli "italiani del passato" che, chiaramente espressi all'interno del film, avrebbero potuto avere ripercussioni sul presente e creare presupposti sfavorevoli allo sviluppo delle relazioni bilaterali tra Italia e Libia.

Nel 1982 l'ufficio stampa del Ministero degli Esteri, per voce dell'allora sottosegretario Raffaele Costa, giudicò il film lesivo all'onore dell'esercito, insomma una pellicola di propaganda anticoloniale che ritraeva in modo totalmente negativo l'operato del generale Graziani.

Malgrado il governo italiano abbia cercato di rendere inaccessibile al pubblico *Il Leone del deserto*, diverse furono le occasioni in cui si tentò di diffonderlo: nel 1987 il film venne programmato a Trento durante un meeting pacifista, ma la proiezione fu improvvisamente interrotta dall'intervento della Digos. La pellicola fu sequestrata e l'atto fu giustificato asserendo la mancanza dei visti della censura amministrativa e dell'autorizzazione ministeriale. L'anno successivo – durante il festival cinematografico *Riminicinema* – il film venne presentato nella versione

---

2001), p. 29.

<sup>17</sup> Per un'analisi della diffusione del film in Italia, cfr. Brunetta 1990; Tosatto 2009, pp. 130-134.

<sup>18</sup> *Atti parlamentari* della Camera dei deputati, VIII Legislatura, seduta dell'11 gennaio 1982, p. 5405.

originale inglese e successivamente, nel 2002, fu riproposto, sempre in lingua inglese, al *Festival dei Popoli*. Tuttavia, tale scelta linguistica si rivelò un grande limite per il pubblico italiano.

La censura cinematografica su una delle parentesi più tragiche della nostra storia coloniale durò fino al giugno 2009, quando proprio all'indomani dell'arrivo del Rais a Roma, la tv privata *Sky* trasmise per la prima volta la pellicola in lingua italiana. In quella data i rapporti diplomatici tra Italia e Libia sembravano essere distesi, anche perché l'anno prima, a Bengasi, Berlusconi e Gheddafi avevano firmato un trattato di «Amicizia e Cooperazione», a riconoscimento dei danni provocati dal colonialismo italiano. Tuttavia, il leader libico, appena arrivato in Italia, approfittò dell'occasione per esibire sul petto una foto di Omar Al-Mukhtar<sup>19</sup> con il chiaro intento di ribadire ancora una volta le responsabilità storiche e morali relative alla colonizzazione italiana nella "quarta sponda".

Che la proiezione del film nei cinema italiani non fu possibile per molti anni, mentre in Libia venne trasmesso dalla tv anche più volte al giorno, è un fatto che induce a riflettere su almeno tre aspetti.

### **a) La rimozione del colonialismo italiano**

Quando si parla di memorie parziali o rimosse in relazione alla parentesi coloniale italiana dobbiamo tener presenti almeno due elementi: il primo è che l'Italia non fu sottoposta a un reale processo di decolonizzazione, contribuendo a condannare il capitolo coloniale all'oblio storico.

I traumi e le lacerazioni che si sarebbero verificati se ci fosse stata una fase di decolonizzazione sono stati evitati, comportando, d'altro canto, l'incapacità da parte della società italiana di elaborare una totale comprensione del proprio passato.

---

<sup>19</sup> Nei giorni della visita a Roma di Gheddafi i quotidiani si sono soffermati sulla questione del risarcimento dell'Italia nei confronti della Libia rispetto ai danni causati dal colonialismo, dedicando particolare attenzione alla figura del resistente libico Omar al-Mukhtar, cfr. M. Innocenti, *Chi è Omar al-Mukhtar, l'uomo nella foto sul petto di Gheddafi*, in «Il Sole 24 Ore», CXLV (10 giugno 2009), p. 23; N. Nava, *Gheddafi con la foto provocazione. Eroe anti-coloniale sull'alta uniforme*, in «Il Corriere della Sera», CXXXIV (10 giugno 2009), p. 11.

Altro aspetto da tenere in considerazione è la pretesa del colonialismo italiano di voler apparire più benevolo e umano rispetto ai colonialismi coevi. In questo senso l'immagine di un imperialismo povero piuttosto che aggressivo e strategico ha favorito la rimozione degli eventi coloniali oltre che la loro distorsione<sup>20</sup>.

Da ciò si evince come l'atteggiamento di negazione e il silenzio relativo alle annose cicatrici della colonizzazione abbiano portato gli italiani a una totale incomprendenza dell'importanza e del significato dell'esperienza espansionistica in Libia, arrivando così in modo tardivo all'elaborazione di una coscienza postcoloniale<sup>21</sup>. Sotto questo aspetto va rilevata la persistenza nei discorsi ufficiali dell'Italia postbellica di miti e stereotipi come quello sopracitato degli "italiani brava gente", funzionali a una strategia politica che si proponeva di rimuovere dalla coscienza e in particolare dagli occhi degli Alleati le pagine più efferate del colonialismo fascista. L'Italia in questo modo ha cercato di selezionare alcuni aspetti della parentesi coloniale da inserire nel processo di costruzione dell'identità nazionale, rimuovendone invece altri più scomodi da accettare.

Rispetto a quanto detto risulta di particolare rilevanza la dichiarazione dello storico Del Boca riportata in un articolo di Franzinelli sulla rivista «Millenovecento», in cui si legge:

*Il Leone del deserto* continua a essere vietato, senza che sia stata fornita all'opinione pubblica una spiegazione plausibile. Il motivo del veto, del resto, non è difficile da identificare. Si teme di dare in pasto al pubblico italiano una delle pagine più vergognose del nostro colonialismo, l'assassinio di un autentico patriota [...]. Il divieto di proiettare il film è quindi del tutto ingiustificato. Tuttavia, il fatto non ci sorprende. Esso si inserisce in una più vasta e subdola campagna di mistificazione e disinformazione, che tende a conservare della nostra recente storia coloniale una visione romantica, mistica, radiosa<sup>22</sup>.

Dal fatto che la circolazione delle informazioni relative alla colonizzazione italiana in Libia sia stata fortemente osteggiata dagli ambienti governativi, emerge dunque uno stretto legame tra potere e sapere, già teorizzato da Edward Said sia in *Cultura e Imperiali-*

<sup>20</sup> Sul rapporto tra storia coloniale e memoria cfr. almeno Del Boca 1992, pp. 111-127.

<sup>21</sup> Tra gli studi sul postcoloniale in Italia cfr. Derobertis 2010; Leghissa 2011, pp. 144-169; Contarini-Pias-Quaquarelli 2012; Sinopoli 2013; Lompardi-Diop-Romeo 2014.

<sup>22</sup> Franzinelli 2003, pp. 118-119

smo, sia nel famoso saggio *Orientalismo* nel quale «cerca di mettere in evidenza come ogni discorso sull'alterità appare fondato soltanto all'interno del sistema di potere che l'ha prodotta»<sup>23</sup>. Il problema della veridicità della rappresentazione è centrale nella costruzione e nel consolidamento di una memoria condivisa e di una presa di coscienza delle proprie colpe storiche. In questa cornice, la rilettura del passato coloniale diventa un terreno di scambio in cui le teorie dominanti vengono ridimensionate davanti a una reinterpretazione della storia e alle nuove dinamiche postcoloniali legate alla riconfigurazione del potere.

### **b) Le asimmetrie postcoloniali**

Alla rimozione della pagina africana della nostra storia è corrisposta da parte libica un'asimmetrica riposizione delle colpe coloniali. Nonostante l'Italia abbia coltivato una memoria distorta della parentesi africana, gli arabi non dimenticano la violenza, la subordinazione razziale, economica e politica collegata all'occupazione italiana. Benché la massiccia deportazione della popolazione della Cirenaica abbia prodotto ferite profonde nella società libica, nella Penisola tale episodio della storia coloniale è stato largamente ignorato.

In Italia la censura ha contribuito all'operazione di occultamento e raramente si è tematizzata la storia della resistenza verso il colonizzatore, al contrario gran parte dei racconti riguardanti le efferatezze italiane nella "quarta sponda" sono stati tramandati dai libici di generazione in generazione. Come scrive Benvenuti, vi è infatti una «diversità tra le forme di trasmissione degli eventi e la discrepanza sulla loro interpretazione da parte dei colonizzatori e dei colonizzati, i quali abitano uno spazio-tempo coloniale comune ma non per questo condiviso»<sup>24</sup>.

L'assenza di reciprocità nell'elaborazione del passato coloniale spiega da una parte la difficoltà nel consolidamento e nella costruzione di una memoria condivisa, dall'altra in che modo le dinamiche del potere influenzino la formazione di una coscienza collettiva.

---

<sup>23</sup> Mellino 2005, p. 41.

<sup>24</sup> Benvenuti 2012, p. 119.

Tutto ciò chiama in causa la questione della posizionalità<sup>25</sup>, da cui si evince come la conoscenza rappresenti l'espressione di storicità determinate e di una contingenza storico-culturale, nonché la consapevolezza dell'influenza che il contesto sociale, politico e storico hanno sulle idee di un determinato soggetto.

Nel caso de *Il Leone del deserto*, la prospettiva adottata nella narrazione cinematografica è quella del colonizzato, il che implica l'elaborazione di una memoria coloniale che metta in discussione la visione occidentale della storia, aprendo la strada a una nuova maniera di percepire la realtà.

Ciononostante, è necessario ricordare ancora una volta come la pellicola sia stata in parte finanziata e poi fortemente sponsorizzata dal dittatore libico, interessato alla diffusione e alla valorizzazione della resistenza antitaliana. Antonio Morone spiega come «nella costruzione del consenso intorno al regime di Gheddafi, la lotta contro il dominio coloniale e la sua memoria *abbiano* avuto un ruolo decisivo»<sup>26</sup>. Il Rais ha infatti utilizzato la storia dell'Italia nella «quarta sponda» in funzione di propaganda interna ed estera, come un'arma politica nazionalista; in altri termini, la conoscenza del passato coloniale per i libici è stata mescolata agli interessi del regime, con l'effetto di lasciare bianche altre pagine scomode e di creare equivoci anche da parte del colonizzato<sup>27</sup>.

Ne risulta un'asimmetria delle memorie che ha influenzato e influenza le relazioni postcoloniali tra Italia e Libia, ancora oggi profondamente legati da interessi economici.

In questo senso, sarebbe importante rilanciare il dibattito sulle radici coloniali dei problemi politici contemporanei tra i due Paesi, mostrando in che modo la presenza di memorie divergenti rappresenti in parte la causa di scontri, incomprensioni e questioni irrisolte.

---

<sup>25</sup> Il concetto di «posizionalità» nasce in campo sociologico, ma diventa centrale nella prospettiva degli studi postcoloniali grazie a critici e teorici del postcoloniale quali Homi Bhabha e Gayatri Chakravorty Spivak.

<sup>26</sup> Morone 2013, p. 178.

<sup>27</sup> A tal proposito segnalo l'intervento del regista libico Khalifa Abo Khraisse, dal titolo *In Libia il colonialismo italiano non è mai finito*, pubblicato sulla rivista «Internazionale», il 9 marzo 2018. Nell'articolo si contesta una parte della storiografia libica e degli storici al servizio del regime di Gheddafi: <https://www.internazionale.it/notizie/khalifa-abo-khraisse-2/2018/03/09/libia-colonialismo-italiano> (consultato il 29/01/2020).

### **c) Rappresentazioni e contro-storie per rielaborare una nuova memoria collettiva**

Il discorso contro-storico presuppone l'emancipazione nei confronti delle vicende e delle identità che la storia ha taciuto e progressivamente negato e *Il Leone del deserto* risponde in tal senso a una specifica esigenza di verità, contribuendo alla riscrittura della storia ufficiale.

Se per lungo tempo ci si è dovuti confrontare con l'egemonia di una storiografia di impianto apologetico e colonialista – generando amnesie selettive, cliché auto-assolutori e buonisti –, attraverso la pellicola del regista siriano-americano emerge la tensione verso la ricollocazione della memoria coloniale al centro del dibattito culturale contemporaneo.

La storia della dominazione sulla Libia è stata raccontata troppo a lungo come una storia italiana, senza riconoscere alle popolazioni libiche il ruolo che hanno ricoperto, in particolar modo quello della resistenza.

Per accedere a modelli relazionali meno marcati da italo-centrismo ed esotismo è quindi importante una nuova narrazione, che riformuli su nuove basi concettuali il rapporto tra dominatore-dominato, analizzando la storia da differenti prospettive. Soltanto così si potrà parlare di verità storica e riconciliazione di memoria. Lo storico Calchi Novati ha affermato che «nell'intreccio spesso perverso tra politica e storia [...] una memoria comune tra ex metropoli ed ex colonie può rivelarsi un bene insostituibile, soprattutto se include la memoria della sofferenza, chiunque l'abbia subita, che quella storia ha comportato»<sup>28</sup>.

In tal senso, la pellicola di Akkad, svolgendo una funzione di postcolonial *talking back*<sup>29</sup>, si presta a smascherare i silenzi e le discontinuità discorsive del racconto dominante attraverso un percorso critico della realtà, fino ad arrivare a un confronto con una nuova narrazione coloniale ancora in parte estranea alla coscienza nazionale italiana. Risulta evidente come nel dialogo costante tra cinema, memoria e storia, *Il Leone del deserto* riesca in parte a colmare una parte di quei vuoti storici e decostruire alcune delle false rappresentazioni che caratterizzano il rapporto dell'immaginario collettivo italiano con l'alterità libica.

<sup>28</sup> Calchi Novati 2018, p. 48.

<sup>29</sup> Cfr. Ashcroft-Griffith-Tiffin 1989.

## Conclusione

Abbiamo visto come la funzione sociale della storiografia occidentale venga messa in dubbio e come, grazie a produzioni cinematografiche come quella analizzata, abbiano invece «acquistato piena dignità epistemologica tutte le prospettive da cui è possibile vedere la realtà, a cominciare da quella dei vinti e dei popoli colonizzati»,<sup>30</sup> nonostante gli ostacoli nella diffusione.

Grazie a *Il Leone del deserto* le memorie latenti e rimosse dell'Italia coloniale riemergono improvvisamente, costituendo un nuovo terreno di dibattito nazionale soprattutto nella contemporaneità postcoloniale, in cui si avverte l'urgenza di un confronto con la storia, motivata nello specifico dalla comprensione delle nuove dinamiche della globalizzazione.

A vederla oggi, l'opera di Akkad presenta tutte le caratteristiche di un film estremamente provocatorio che non lascia affatto intendere la bontà degli italiani, né tanto meno un'azione civilizzatrice in Libia. L'aggressività, la brutalità, diventano costanti della pellicola per sembrare poi giustificate da una battuta di Graziani che recita: «Un giorno in memoria di Roma è più importante di una generazione in memoria della Libia».

Certo è che se inizialmente la pellicola ha subito una censura esplicita, nel tempo è stata condannata implicitamente a una vera e propria marginalizzazione, tanto che ancora oggi, nonostante sia disponibile in italiano su *YouTube*, di fatto risulta essere ancora poco nota e poco guardata dal pubblico della Penisola. Si aggiunga che finora il film non è mai stato trasmesso in Italia dalla televisione di Stato.

Tutti i tentativi di aprire un dibattito sulla colonizzazione sono stati contrastati, e la mancata circolazione della pellicola è stato il segno evidente dell'immutata indisponibilità della politica italiana a confrontarsi con le proprie responsabilità derivate dall'eredità coloniale. Eppure, *Il Leone del deserto*, attraverso una rinnovata attenzione critica, e nell'ottica della decostruzione di una visione eurocentrica, potrebbe in parte contribuire alla costruzione di un percorso di memoria condivisa che ridefinisca il rapporto tra coloniale e postcoloniale, al di là della rimozione forzata e delle ricostruzioni imparziali della storia dell'espansionismo italiano in Libia.

---

<sup>30</sup> Bovo Romanoef-Manai 2015, p. 11.

## Bibliografia

- ASHCROFT B., GRIFFITH G., TIFFIN H., *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literature*, London, Routledge, 1989.
- BENVENUTI G., *Il romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione*, Roma, Carocci, 2012.
- BOVO ROMANOEUF M., MANAI F., *Memoria storica e postcolonialismo. Il caso italiano*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2015.
- BRUNETTA G.P., *L'ora d'Africa nel cinema italiano*, Rovereto, Materiali di lavoro, 1990.
- CALCHI NOVATI G. P., *L'Africa d'Italia. Una storia coloniale e postcoloniale*, Roma, Carocci, 2018.
- CHAMBERS I., *Sulla soglia del mondo. L'altrove dell'occidente*, Roma, Meltemi, 2001.
- CHAMBERS I., CURTI L., *La questione postcoloniale. Cieli comuni, orizzonti divisi*, Napoli, Liguori, 1997.
- COMBERIATI D., *La Libia postcoloniale: frammenti narrativi e iconografici*, in «Narrativa», 33/34 (2012), pp. 69-80.
- CONTARINI S., PIAS G., QUARELLI L. (CURR.), *Coloniale e Postcoloniale nella letteratura italiana degli anni 2000*, in «Narrativa», 33-34 (2012).
- CONTARINI S., *Scrivere al tempo della globalizzazione*, Firenze, Cesati, 2019.
- DEL BOCA A., *Gli italiani in Africa orientale*, IV, Roma-Bari, Laterza, 1976-84.
- ID., *L'Africa nella coscienza degli italiani. Miti, memorie, errori, sconfitte*, Roma-Bari, Laterza, 1992.
- ID., *Gli italiani in Libia*, II, Milano, Mondadori, 1993-94.
- ID., *Italiani brava gente? Un mito duro a morire*, Vicenza, Neri Pozza, 2005.
- ID., *La storia negata. Il revisionismo e il suo uso politico*, Vicenza, Neri Pozza, 2010.
- DEROBERTIS R. (CURR.), *Fuori centro. Percorsi postcoloniali nella letteratura italiana*, Roma, Aracne, 2010.
- ERTOLA E., *In terra d'Africa. Gli italiani che colonizzarono l'impero*, Roma-Bari, Laterza, 2017.
- FRANZINELLI M., *La memoria censurata*, in «Millenovecento», II, 3 (2003), pp. 112-120.
- LABANCA N., *Oltremare. Storia dell'espansione coloniale italiana*, Bologna, Il Mulino, 2002.
- ID., *Una guerra per l'impero. Memorie della campagna d'Etiopia 1935-36*, Bologna, Il Mulino, 2005.
- LEGHISSA G., *Il postcoloniale in Italia*, in «Aut aut», 349 (2011), pp. 144-169.
- LOMPARDI-DIOP C., ROMEO C. (CURR.), *L'Italia postcoloniale*, Firenze, Le Monnier, 2014.
- MELLINO M., *La critica postcoloniale: decolonizzazione, capitalismo e cosmopolitismo nei postcolonial studies*, Roma, Meltemi, 2005.
- MEZZADRA S., *La condizione postcoloniale. Storia e politica nel presente globale*, Verona, Ombre corte, 2008.
- MOLINARI R., *L'enfasi della storia nell'epopea degli sconfitti*, in «Cinema Nuovo», XXXI, 275 (1982), p. 20.

- MORONE A., *Asimmetrie postcoloniali: le relazioni italo-libiche tra storia e memoria*, in *Postcoloniale italiano. Tra letteratura e storia* a cura di F. Sinopoli, Aprilia, Novalogos, 2013, pp. 174-187.
- PONZANESI S., *La svolta postcoloniale negli Studi italiani. Prospettive europee*, in *Lompari-Diop-Romeo* 2014, pp. 46- 57.
- RIVERA A., *Prefazione. Per uno sguardo non egemonico sulle diaspore nel cinema italiano*, in *L’Africa in Italia. Per una controstoria postcoloniale del cinema italiano*, a cura di L. Franceschini, Roma, Aracne, 2013.
- ROCHAT G., *Il colonialismo italiano*, Torino, Loescher, 1973.
- SALERNO E., *Genocidio in Libia. Le atrocità nascoste dell’avventura coloniale italiana*, Castel San Pietro Romano, Manifestolibri, 2019.
- SANTERELLI E., *Omar al-Mukhtar e la riconquista fascista della Libia*, Milano, Marzorati, 1981.
- SINOPOLI F. (CUR.), *Postcoloniale italiano. Tra letteratura e storia*, Aprilia, Novalogos, 2013.
- TOSATTO C., *Il Leone in Gabbia. Storie e vicissitudini del film “The Lion of the desert”*, in «Zapruder. Storie in movimento», 18 (2009), pp. 130-134.