

## **SILIVA ZULU (1927) E L'ESIBIZIONE COLONIALE DELL'ALTERITÀ**

**ANITA VIRGA**  
(University of the Witwatersrand)

### **Abstract**

*The Italian film Siliva Zulu (1927) was, at the time of its release, praised as a 'true document' of the Zulu people's everyday life, with an ethnographic value. In this article, I will show how the film, instead of creating new knowledge or reflecting a true/factual representation of the Zulu people, at once reproduces and helps to construct the European stereotypes largely used, at the time, to approach or define African populations. Not as unique as claimed, Siliva Zulu shares some features similar to contemporary British movies and can be considered to be produced in the legacy of the tradition of the 'human zoos'.*

**Keywords:** Siliva Zulu, rappresentazione dell'altro colonizzato, esposizioni etnografiche

Nell'aprile del 1927 una spedizione guidata dal regista Attilio Gatti<sup>1</sup> (1896-1969) partì da Trieste sulla nave *Perla* diretta a Durban, in Sudafrica, con scalo a Mombasa. Ad accompagnare il regista c'erano il professore di antropologia Lidio Cipriani<sup>2</sup> (1892-1962), l'operatore

---

<sup>1</sup> Originario di Voghera, Attilio Gatti fu volontario della prima Guerra Mondiale dove conquistò il grado di comandante. Affascinato dall'Africa, da lui vista come terra magica e di conquista, compì diverse spedizioni in vari Paesi del continente la prima delle quali, nel 1924, fu seguita da ben dodici successive. Nel 1930 si trasferì negli Stati Uniti. Fu anche autore prolifico, che vanta al suo attivo la pubblicazione di diversi volumi di racconti di viaggio.

<sup>2</sup> Lidio Cipriani insegnò antropologia all'università di Firenze dal 1926 e fu direttore del Museo Nazionale di Antropologia ed Etnologia di Firenze dal 1937 al 1940. Quello del '27 era il suo primo viaggio in Africa, cui ne seguirono altri due: quello compiuto tra il 1928 e 1930 fermandosi in particolare nell'attuale Zambia, e un secondo ancora nell'Africa

di camera Giuseppe Paolo Vitrotti<sup>3</sup> (1890-1974), il suo assistente Carlo Franzeri e un gruppo di attori e attrici. Lo scopo della spedizione era la produzione di un film in terra sudafricana strutturato su una trama tipicamente colonialista: “la fuga di una donna bianca dai selvaggi” (Davis, 2013:26, *trad. mia*). Le autorità locali, però, bloccarono presto le riprese perché secondo le leggi dell'epoca non era consentito filmare bianchi e neri insieme (Davis, 2013). Affinché la spedizione non risultasse un fallimento, Gatti decise di rinunciare agli attori bianchi e scrisse il copione di quello che sarebbe poi diventato *Siliva Zulu* (1927), uno degli ultimi film dell'epoca del muto, incentrato su una storia d'amore tra due giovani zulu ostacolata dal rivale del protagonista. Si trattava evidentemente di una trama che richiedeva solo attori neri e che dunque non avrebbe infranto alcuna legge. Il prodotto finale è così un film che attira molta attenzione e si distingue proprio per essere il primo prodotto cinematografico italiano, e tra i primi nel mondo, ad annoverare un cast completamente formato da attori neri.

Questa caratteristica, che determina la mancanza di un confronto diretto con l'uomo bianco, unitamente a un intreccio che si concentra su aspetti di vita quotidiana piuttosto che su motivi più tipicamente coloniali, ha fatto addirittura parlare qualcuno, anche recentemente, di *Siliva Zulu* come di una “narrativa che diede voce agli Zulu” (Di Carmine, 2011:81, *trad. mia*). Secondo Di Carmine, “lasciando fuori l'immagine dell'uomo bianco, il film manca di stereotipi costruiti intorno alla dicotomia del bianco e nero, dando al pubblico l'esperienza di immagini che sono ciò che rappresentano, la vita degli zulu” (Di Carmine, 2011:82, *trad. mia*). In questo articolo intendo, al

---

meridionale nel 1930, che confluirono in un libro del 1932, *In Africa dal Capo al Cairo*. Nei suoi numerosi viaggi, compreso quelli del 1927 durante la spedizione di Gatti, Cipriani raccolse molto materiale etnografico, tra cui fotografie e calchi di gesso dei volti degli abitanti dei luoghi visitati.

<sup>3</sup> Torinese di nascita, Vitrotti, appassionato di fotografia, a 18 anni iniziò a lavorare per la casa cinematografica Ambrosio Film. Tra il 1922 e il 1925 fu in forze presso l'Unione Cinematografica Italiana a Roma, quando la crisi dell'industria cinematografica portò Vitrotti a ritornare alla fotografia. Nel 1927 partecipò con la moglie alla spedizione di Gatti in Sudafrica da cui nacque il film *Siliva Zulu*. Al suo ritorno, il 25 marzo 1928 il quotidiano torinese *La Stampa* dedicava a lui e sua moglie un articolo di tre colonne dal titolo: “Due coniugi torinesi tra gli zulu. I selvaggi tramutati in attori cinematografici” (Leva, 25 marzo 1928).

contrario, dimostrare non solo “l’innegabile pregiudizio con cui lo sguardo italiano si rivolge paternalisticamente a un *popolo selvaggio e primitivo*” (Coletti, 2013:82), ma anche come il film si inserisca a pieno titolo all’interno delle dinamiche proprie del colonialismo. Nello specifico, la pellicola di Gatti va idealmente a coprire uno spazio di esibizione e spettacolarizzazione dell’alterità che in quegli anni era molto popolare in tutta Europa e che trovava la propria realizzazione in apposite mostre etnografiche dal vivo. L’apparente genuina curiosità con cui il film viene tutt’oggi consumato da parte di un pubblico di spettatori bianchi dimostra la pervicacia di questa modalità di approcciarsi all’*altro*, anche in un’epoca lontana dalla fine del colonialismo storico. Ai fini di questa analisi, la lettura postcoloniale offre una produttiva e stimolante prospettiva da cui interpretare il film, soprattutto se si considera il postcolonialismo secondo la definizione di Sandra Ponzanesi:

Il postcolonialismo dovrebbe essere inteso [...] non in termini cronologici come transizione da uno stato coloniale a uno postcoloniale, ma come strumento teorico che mira a valutare criticamente le operazioni degli imperi e la persistenza della loro eredità e degli effetti sulle società odierne. (Ponzanesi, 2012:59, *trad. mia*)

Una definizione questa a cui fa eco Derobertis quando scrive che “il ‘postcoloniale’ non è inteso come il tempo cronologicamente successivo al ‘coloniale’, bensì è una critica a ciò che è stato storicamente il colonialismo” (2010:8-9).

*Siliva Zulu* viene dunque qui analizzato come prodotto culturale di una certa epoca – quella coloniale; ciò che interessa per questa analisi non è tanto l’influenza o l’importanza del film all’interno della cinematografia italiana né sono i suoi aspetti più tecnici, quanto piuttosto il suo contenuto culturale e l’esemplificazione che ne offre.

Il film va inoltre inquadrato all’interno dell’inizio della cinematografia fascista, in un periodo, cioè, come spiega Brunetta (1993), in cui le pellicole non rispondono a richieste di propaganda esplicita ma in cui “una consistente serie di opere cerca di interpretare

lo spirito ideologico del presente, riuscendo a fornire al regime una prima forma di supporto di messaggio ideologico indiretto nel campo dello spettacolo di puro intrattenimento” (275). Non troviamo, perciò, in *Siliva Zulu* rimandi diretti al fascismo né una dichiarata volontà di servire l'ideologia fascista e coloniale; nondimeno il film di Gatti “interpreta lo spirito ideologico del presente” e si allinea ad esso, fornendone un indiretto supporto. *Siliva Zulu* risente inoltre – come vedremo dall'analisi delle prime scene – di quella che Coletti (2013) individua come una moda orientalista presente nei film italiani della fine degli anni '20 in conseguenza all'espansione imperialista europea. Il film, dunque, pur non essendo dichiaratamente di propaganda né fascista né coloniale, si trova in sintonia con le ideologie legate al fascismo e al colonialismo.

La pellicola è stata riportata alla luce nel 2011<sup>4</sup> dall'Istituto Italiano di Cultura di Pretoria e da allora è stata mostrata svariate volte, con proiezioni organizzate dallo stesso Istituto o con la sua collaborazione. Insieme al film, sono state organizzate diverse mostre fotografiche che espongono parte del materiale raccolto da Cipriani durante la spedizione. La prima mostra si è tenuta nel 2011 presso la galleria d'arte della University of Johannesburg, poi spostata al museo Iziko di Città del Capo dal 15 agosto 2011 al 30 aprile 2012<sup>5</sup>. Tali mostre sono state accolte non senza qualche perplessità. Sebbene, infatti, i curatori abbiano integrato le fotografie con delle didascalie per fornire una contestualizzazione che attenuasse l'impatto del loro

---

<sup>4</sup> Il film, alla sua uscita, fu mostrato in Italia e in vari cinema europei. Secondo Davis (2013), *Siliva Zulu*, prima degli anni recenti, sarebbe stato proiettato in Sudafrica una sola volta, nel dicembre del 1929 a Johannesburg. Non c'è invece traccia di proiezioni dell'epoca nello Zululand, quindi gli attori non avrebbero mai visto il prodotto finale. La compagnia Anaphora Film (<http://www.anaphorafilms.co.za/>) ha in progetto la realizzazione di un documentario che ricostruisca la storia delle persone coinvolte nelle riprese del film. Il progetto prevede la ricerca dei discendenti degli attori all'interno della loro comunità di provenienza vicino a Eshowe tramite le fotografie scattate da Cipriani, la proiezione del film nella comunità e la documentazione delle reazioni della comunità di fronte sia alle fotografie che al film. Lo scopo è di indagare quale eredità il film abbia eventualmente lasciato all'interno della comunità e di proporre una costruzione critica, insieme al pubblico odierno, dei modi di rappresentazione degli zulu all'interno della pellicola di Gatti.

<sup>5</sup> In entrambi i casi tra i curatori non risulta esserci nessun zulu. L'esposizione a Johannesburg è stata curata dal personale dell'Istituto Italiano di Cultura, mentre quella a Città del Capo dai curatori del museo Iziko Lalou Meltzer, Gerald Klinghardt e Fiona Clayton.

contenuto palesemente razzista, diverse voci critiche hanno espresso dei dubbi sull'allestimento<sup>6</sup>, a indicazione del fatto che sia le fotografie sia il film ancora oggi necessitano di essere avvicinate attraverso uno sguardo critico non del tutto acquisito.



**Figura 1**

Il film<sup>7</sup> si apre con l'inquadratura di un paesaggio collinare all'interno del quale si trova un gruppo di mucche al pascolo (figura 1); le immagini sono precedute dalla dicitura: "distese sconfinite di colline nude". Un secondo testo ci spiega che "gli zulu non sanno cosa siano le immagini in movimento, parlano e capiscono solo la loro lingua; ma sono nati artisti come Mdabùli (la vergine Mdabùli Ngèna)". Nelle

---

<sup>6</sup> Secondo Leibhammer (2011), ad esempio, "mentre i curatori di *Siliva Zulu* hanno provveduto a fornire il *background* concettuale dal quale il materiale può essere riletto, hanno mantenuto intatti i canoni espositivi occidentali" (*trad. mia*).

<sup>7</sup> Qui si considera la versione inglese del 2012 distribuita dalla Villon Films a cura di Peter Davis, essendo l'unica commercialmente reperibile. Tutte le didascalie riportate nell'articolo sono perciò tradotte dall'inglese.

prime due didascalie il punto di vista da cui guardare le immagini è già sapientemente costruito. In apertura abbiamo sia una natura incontaminata sia un paesaggio che vengono dati a chi osserva – e ancora prima alla cinepresa – ‘senza filtri’: le colline nude, mentre descrivono fisicamente un lembo di terra privo di alberi, alludono metaforicamente a un’immediatezza di conquista. Le colline si danno allo sguardo del pubblico così come sono: l’assenza di alberi è una precisa scelta registica che sottintende la mancanza di ostacoli o barriere, sia naturali che umane, che impediscano o ostacolino l’accesso alla terra. Nell’allusione al senso di conquista c’è anche l’erotizzazione della terra ‘nuda’: non casualmente infatti nella seconda didascalia troviamo la presentazione di Mdabùli, con la specificazione della sua condizione di verginità, che nuovamente rimanda alla conquista di una terra / un corpo e alla connotazione sessuale di tale conquista<sup>8</sup>.

Prima della presentazione della ragazza, il film rende esplicito il punto di vista bianco occidentale e stabilisce il confine tra un ‘noi’ e un ‘loro’ attraverso la pretesa motivazione che è quella di spiegare la ‘loro’ alterità a ‘noi’. La menzione degli zulu in apertura della didascalia intrinsecamente classifica questi ultimi come oggetto dello sguardo – una situazione, dunque, ben lontana dalla presunta volontà e capacità di ‘dar loro voce’, e questo indipendentemente dal fatto che i protagonisti e tutti i personaggi siano zulu. Anche senza la presenza di personaggi bianchi, la dicotomia è stabilita: gli zulu non sanno cosa sia il cinema, conoscono solo la loro lingua. Sono perciò primitivi e confinati in uno spazio pre-tecnologico o a-tecnologico in cui le nuove conquiste della scienza europea non sono penetrate. Il fatto di parlare e capire solo la propria lingua li confina ulteriormente in uno stato di isolamento che è sia spaziale e temporale sia culturale. Se il

---

<sup>8</sup> Per una discussione sul rapporto tra la donna colonizzata, la terra colonizzata e l’erotizzazione di entrambe si veda McClintock (1995). La studiosa analizza il mito della ‘terra vergine’ riconducendolo a quello di una terra ‘vuota’ di desideri e di *agency* sessuale, che non aspetta altro di essere inseminata dall’uomo bianco: “All’interno delle narrative coloniali, l’erotizzazione dello spazio ‘verGINE’ attua inoltre un’appropriazione territoriale, secondo cui se la terra è vergine, i popoli colonizzati non possono rivendicare diritti territoriali aborigeni e il patrimonio dell’uomo bianco è assicurato in modo violento attraverso l’inseminazione sessuale e militare di uno spazio che risulta essere vuoto” (30, *trad. mia*).

primo invito a guardare il film è quello ottenuto attraverso un colpo d'occhio per così dire voyeuristico – le colline nude –, ora l'istanza narrativa assume un atteggiamento prettamente orientalista. Said (2001), nel suo fondamentale studio *Orientalismo*, descrive l'atteggiamento del ricercatore occidentale nei confronti dell'Oriente con parole che possono essere efficacemente riferite al caso in questione:

[i] singoli orientalisti [...] non sentono più il bisogno di considerarsi [...] membri di una sorta di corporazione, dotata di tradizioni e rituali propri. L'orientalista è diventato piuttosto il rappresentante della cultura occidentale, colui che riassume nella sua opera la maggiore dicotomia di cui tale opera (indipendentemente dalla sua forma particolare) è l'espressione simbolica: la consapevolezza, il sapere, la scienza occidentali come possesso delle più ardite conquiste e dei più minuti particolari dell'Oriente. Formalmente l'orientalista ritiene di operare in favore dell'unione tra Oriente e Occidente, ma lo fa soprattutto ribadendo la supremazia tecnologica, politica e culturale dell'Occidente. (243-44)

Nella dichiarazione sulla non conoscenza da parte degli zulu del cinema c'è precisamente la supremazia tecnologica e culturale di cui parla Said. Illustrando alcuni aspetti della vita degli zulu, l'istanza narrativa vuole farsi promotrice di un presunto ponte culturale fra le due società. In realtà, si afferma la superiorità di quella italiana/europea su quella zulu/africana.

Dopo la didascalia, troviamo l'immagine della ragazza sorridente inquadrata in mezza figura (figura 2); poi la pellicola torna a spiegare che “non ci sono villaggi. Solo qua e là kraal, gruppi di tante capanne quante mogli, avendo ogni capo famiglia diverse mogli”. Segue l'immagine in campo lunghissimo ripresa dall'alto di un kraal (figura 3). Le prime sequenze del film si avvicinano molto al racconto documentario. Siamo vicino al villaggio di Eshowe, nello Zululand, area della provincia dell'attuale KwaZulu-Natal (in Sudafrica).



**Figura 2**

Il film, tuttavia, contrariamente a quanto ci si aspetterebbe avvenisse in un documentario, non specifica né luogo né tempo dell'azione: di conseguenza tutto ciò che viene presentato, dalla storia narrata ai personaggi, dalla descrizione delle usanze alle immagini di vita quotidiana, rimane sospeso in un tempo imprecisato e in una prospettiva storica che è da un lato il 'presente' delle didascalie, ma dall'altro si estende verso il passato e il futuro cristallizzandosi in un eterno sempre uguale. Molte delle stereotipizzazioni di matrice coloniale sono dunque già all'opera: l'*altro* come natura, come primitivo, arretrato, imprigionato in una realtà immodificabile, senza tempo, remota seppur contemporanea – ciò che Fabian (2014) definisce brillantemente come "*denial of coevalness*", "negazione della contemporaneità", ovvero la tendenza dell'antropologia e in generale del mondo occidentale a rapportarsi con 'il resto del mondo' in modo allocronico, dove l'*altro* vive sempre in un 'là e allora', lontano nello spazio e nel tempo<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Fabian definisce la 'negazione della contemporaneità' nella rappresentazione dell'*altro* come una "persistente e sistematica tendenza di sistemare il/i referente/i dell'antropologia in un tempo diverso dal presente di chi produce il discorso antropologico" (2014:31, *trad. mia*). Il distanziamento dell'*altro*, secondo lo studioso, pone chi scrive – o in questo caso filma – e il



**Figura 3**

Le vicende narrate nel film appaiono completamente decontestualizzate. È questa una mossa funzionale innanzitutto a rappresentare gli zulu come esseri immersi in una bucolica esistenza tradizionale e atavica, confinata al di fuori della storia. Ma quello che soprattutto rimane fuori dal racconto del film è il colonialismo. Il villaggio non pare subire alcuna influenza degli eventi storici e del colonialismo. La vita di questa comunità si svolge come si è sempre svolta, senza alcun cambiamento né tantomeno alcuna sofferenza causata dalle invasioni e conquiste straniere. Per estensione l’Africa – o il Sudafrica – appare una zona remota non solo temporalmente ma anche spazialmente. Tale decontestualizzazione porta anche a una mancanza di qualsivoglia criticità storica e sociale nella rappresentazione. Il confronto mancato con l’uomo bianco non solo rimuove un paragone diretto fra personaggi bianchi e personaggi neri, dando l’illusione di trovarci a contatto immediato con gli zulu, ma

---

suo destinatario in una posizione privilegiata e dà adito all’utilizzo di termini quale ‘primitivo’ per indicare l’appartenenza dell’*altro* a uno spazio temporale precedente.

rimuove anche ogni criticità legata a tale confronto. In questo modo è come se il colonialismo in *Siliva Zulu* semplicemente non esistesse. Esso, tuttavia, esiste e informa la pellicola come discorso epistemologico, come struttura del potere, secondo modalità non uniche al film italiano e che metteremo in luce più oltre.

Le immagini iniziali servono, tra l'altro, per inquadrare il film entro una dimensione esotica, di un esotismo creato dalla differenza e dalla sensazionalità, veicolate dalla mancanza di indicazioni precise e dalla menzionata distanza tanto geografica quanto temporale. E dunque, sulla falsariga evolucionistica, *Siliva Zulu* accentua la differenza: non rappresenta 'oggettivamente' una parte dell'Africa, come vorrebbe far credere, ma aiuta a creare e a consolidare una 'certa idea' dell'Africa basata su rappresentazioni stereotipiche. Quello che pare essere un documento 'vero' e reale sugli zulu non è altro che il prodotto di uno sguardo coloniale ed europeo sull'*altro* africano. La pretesa realistica rende ancora più insistito questo sguardo e palesa il meccanismo attraverso cui uno sguardo parziale e ideologico viene presentato come verità universale. Chi filma e chi guarda si pone nel cosiddetto 'punto zero', quello che il critico colombiano Castro-Gomez (2007) definisce l' "*hubris of zero point*": cioè il fatto che lo sguardo occidentale si consideri neutro e perciò obiettivo, non riconoscendo il fatto di incarnare anch'esso una prospettiva particolare inserita in una determinata cultura, in uno spazio e in un tempo. Lo sguardo universalista occidentale, sostiene Castro-Gómez, si comporta come lo sguardo di Dio: "l'osservatore osserva il mondo da una piattaforma di osservazione invisibile in modo da ottenere un'osservazione veritiera che non lascia spazio a dubbi" (2007:83, *trad. mia*); però, prosegue Castro-Gómez, quando la scienza occidentale prova a fare la stessa cosa commette il peccato di presunzione credendo di poter essere come Dio senza in effetti esserlo, e considerando il proprio punto di vista superiore a quello degli altri, non avvedendosi del fatto che esso è un punto di vista tra gli altri.

Lo stile documentario o, meglio, di documento etnografico – non si dimentichi la presenza dell'antropologo ed etnografo Lidio Cipriani nella *troupe* – delle prime sequenze del film conferisce alle immagini un'aura di 'verità', le presenta cioè come vere nonostante si tratti di un film di finzione. L'arroganza del punto zero di cui parla Castro-

Gomez in questo caso specifico si combina con ciò che Kuehnast definisce “imperialismo visuale”, cioè l'uso di immagini selezionate che funzionano come rappresentazione dell'ideologia dominante passata per ‘verità’:

l'imperialismo visuale è il messaggio subliminale di una gerarchia culturale dove la condizione di una cultura sopra un'altra è trasmessa tramite la presentazione di ciò che a livello culturale è naturale, normale e desiderato secondo i canoni degli stereotipi di genere e razza della cultura dominante e di ciò che è innaturale, non normale e indesiderato all'interno dei riferimenti della cultura subordinata. (1992:185, *trad. mia*)

Dopo aver mostrato le capanne e spiegato come le mucche quando non sono al pascolo vengano rinchiusi in recinti al centro di questo villaggio, il film dice, ancora, che: “bestiame – famiglia – magia – questa è la vita degli zulu, spesso allietata dalle loro danze nuziali, a cui si uniscono gli abitanti dei kraal vicini”. In questa frase si condensa la prospettiva italiana e più in generale europea dalla quale non solo si scelgono le immagini, ma le si organizza, le si mostra e le si riceve. In quelle tre parole iniziali è riassunta l'“essenza” del popolo zulu. Il bestiame equivale alla pastorizia, a un contatto diretto con la natura. La famiglia rappresenta la tradizione. La magia è la superstizione. Si ribadisce l'idea del popolo primitivo, lontano dalle sofisticazioni e dalle artificialità delle società moderne, ancora legato alla terra e alla trasmissione delle credenze e della conoscenza di generazione in generazione. Queste caratteristiche vengono contemporaneamente esaltate – secondo il mito rousseauviano del selvaggio buono e lo stereotipo dell'Africa libera dalle complicazioni moderne, caro ad esempio a Marinetti – e usate come cifra della differenza che, di conseguenza, mette in rilievo la superiorità del soggetto europeo. L'inquadramento ideologico, la cornice entro cui leggere le immagini è, dunque, predeterminata, a dispetto dell'immediatezza e naturalezza rivendicata dallo stile documentario ed etnografico.

Segue una di queste danze, di cui il film mostra e spiega la preparazione. Poco dopo, entra in scena il personaggio principale. Mdabùli confessa alle sue amiche di essere innamorata di Siliva e nell'inquadratura successiva vediamo il ragazzo vestito a festa ripreso dal basso all'alto, in modo da esaltarne la possanza fisica, con il piede destro sollevato su una roccia di fronte, il braccio poggiato sulla gamba, mentre nell'altra mano impugna lo scudo, il busto eretto in una posa intesa a trasmettere tutta la forza e la fierezza dell'eroe (figura 4).



**Figura 4**

Anche questa presentazione, che caratterizza positivamente il protagonista, rientra perfettamente fra gli stereotipi attraverso cui alcune etnie africane, e soprattutto gli zulu, vengono descritti dagli europei: fisicamente forti, prestanti, fieri, orgogliosi<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Gli zulu devono la loro nomea di forti e valorosi guerrieri all'interno dell'immaginario occidentale soprattutto al regno di Shaka e alla resistenza di fronte all'avanzata dei britannici alla fine del XIX secolo. Nel 1818 sotto la guida del re Shaka, gli zulu si costituirono come stato sottomettendo diverse tribù; Shaka è ricordato dalle cronache come un temibile comandante. Nel 1879 gli zulu si scontrarono con i britannici. L'esercito europeo fu sconfitto nella famosa battaglia di Isandlwana il 22 gennaio di quell'anno, anche se nei successivi scontri i britannici riuscirono alla fine ad avere la meglio sugli zulu.

In *Siliva Zulu* la gerarchia è così stabilita tramite la presentazione della vita quotidiana degli zulu cui si applicano categorie quali quelle di 'primitivo', 'selvaggio', 'tradizionale', 'remoto', nella doppia accezione della curiosità per l'esotico e il folkloristico che è però allo stesso tempo irrimediabilmente inferiore. La diversità degli zulu diventa interessante e affascinante proprio perché inferiore e, dunque, implicitamente confinata in uno spazio che non costituisce una minaccia concreta per la cultura che la giudica. Il fatto che il film sia girato in una colonia britannica e che esalti i valori di forza e fierezza dei guerrieri zulu è anche da inquadrarsi all'interno della rivalità italiana con il Regno Unito (la perfida Albione) e con la distanza dagli interessi italiani: agli zulu, allora, può essere consentito di essere fieri e coraggiosi guerrieri, perché non sono in diretta competizione con gli italiani per il dominio coloniale.

Il film prosegue poi con lo sviluppo di una trama romantica di stampo occidentale, arricchita di elementi considerati esotici in un'ambientazione rurale ugualmente esoticizzata. Mentre lo spettatore assiste alle danze dei guerrieri zulu da una parte e delle vergini dall'altra, il rivale di Siliva, Nomanzidela, aiutato da una stregona, provoca, attraverso riti magici, la morte del bestiame di Siliva, che era stato promesso al futuro suocero come pagamento della *lobola* – la dote che nella cultura zulu è pagata dallo sposo al padre della sposa. Intanto la siccità attanaglia il villaggio. Nella riunione degli uomini si giunge alla conclusione che sia la presenza di qualcuno ad avere cattiva influenza sugli dei: Siliva viene individuato come il responsabile dallo stregone Tuabeni e condannato al linciaggio. La scena della riunione e del linciaggio sono quanto di più 'selvaggio' e 'primitivo' il pubblico (italiano) potesse immaginare: Siliva è legato ad un albero, circondato dalla folla degli uomini del villaggio che danzano, levando le proprie lance e avvicinandosi sempre di più al protagonista, fino a ferirlo con le armi acuminata e quasi ucciderlo. Grazie, però, all'intervento di Mdabùli che invoca l'aiuto di un anziano capo tribù, Siliva viene scagionato dall'accusa e salvato poco prima che gli vengano inferti gli ultimi colpi. Una nuova riunione condanna gli avversari di Siliva all'esilio dal villaggio e al risarcimento del bestiame ucciso. Siliva e Mdabùli possono così concludere felicemente la propria storia convolando a nozze.

Ironicamente, il mensile *Cinemalia*, che per tutto il 1928 dedicò molto spazio al film prima che esso cadesse in dimenticatoio (fatto dovuto, in larga misura, all'avvento del sonoro), per annunciare la proiezione del film titolava: "Gli Zulu invadono Milano!". E poi iniziava l'articolo tranquillizzando: "Niente paura. Gli Zulu stanno benissimo al loro paese e mai hanno lontanamente pensato, neppure nelle notti di plenilunio, quando si tramandano le più strane leggende di spiriti maligni e di bestie feroci, di venir ad occupare la città della "busecca" e del risotto" (CIN, 1928a:20). I 'temibili' zulu, 'selvaggi' e dediti "per abitudine atavica, a qualche guerriglia con le popolazioni finitime", vivono a debita distanza e non rappresentano una minaccia per i 'civilizatissimi' milanesi. Inutile sottolineare i riferimenti a leggende, bestie feroci, spiriti maligni e notti di plenilunio, riferimenti presenti in tutti gli articoli riguardanti il film apparsi su *Cinemalia* in quell'anno.

Nello stesso mensile, il film era presentato e lodato come coloniale:

Mentre per comandamento del Duce e per aspirazione di popolo, si va formando in Italia una "coscienza coloniale" e la nostra letteratura [...] va diffondendo nelle giovani generazioni la necessità di occuparsi più intensamente delle questioni coloniali, di viaggiare e di conoscere terre e popoli lontani, di trovare nuovi sbocchi alla nostra esuberante vitalità ed ai nostri manufatti, la spedizione Gatti giunge a buon punto per valorizzare questi concetti. (Migliavacca, 1928:18)

Altrove, sempre sulle pagine di *Cinemalia*, il recensore scriveva: "La psicologia e le raffinatezze sensuali di noi bianchi vengono lasciate per un momento in disparte per dar sfogo alle manifestazioni primitive e profondamente libere e sane dei 'Zulu' popolo guerriero, buono, lavoratore. [...] Si può dire che questo film ci reca [sic] tutta l'anima di questo popolo nero, che tanto filo diede da torcere all'Inghilterra colonizzatrice" (DUEMME, 1928:54). La griglia interpretativa è palese. In più occasioni sul mensile si sottolineano le qualità di questo popolo "primitivo" e "selvaggio" e lo stesso regista

riporta il proprio stupore nell'aver scoperto che gli zulu sono molto più intelligenti di quanto i bianchi credano (Migliavacca, 1928:23)<sup>11</sup>. Viene anche lodata la maggiore conoscenza che si ha di questo popolo grazie alla spedizione della *troupe* cinematografica e a Cipriani. La componente etnografica, la sensazione che il film porti davvero il popolo zulu a contatto con il pubblico, è la qualità di *Siliva Zulu* che viene più esaltata ed apprezzata dalla stampa culturale; si legge per esempio che: “Lo spettatore viene trasportato, come in un magico sogno di avventure, lontano, nell’Africa Tenebrosa dove popoli liberi e selvaggi vivono una vita primitiva intessuta di costumanze strane, di cerimonie fantastiche e di danze guerriere” (CIN, 1928b:40).

Se è vero che caratteristica del cinema è quella di trasportare lo spettatore in una realtà differente, in questo caso in gioco non c'è solo più questo classico viaggio virtuale: essere trasportati nell’“Africa Tenebrosa” non si limita alla possibilità di esperire una realtà diversa. *Siliva Zulu*, infatti, si inserisce in un contesto dove insieme alla conquista territoriale l'Europa guardava all'*altro* colonizzato anche con la curiosità della conquista scientifica, attraverso le armi dell'antropologia e dell'etnografia: in questo senso il film italiano, lodato per le sue qualità di documento etnografico, non fu un caso isolato. Inoltre, nonostante *Cinemalia* sostenesse con vigore che si trattava del primo film che annoverasse un cast di soli attori neri, c'è un altro precedente britannico molto simile, *Nionga* del 1925. Girato in Africa centrale, racconta la storia di una donna, Nionga, che si lascia convincere da uno stregone a persuadere il proprio amante a distruggere il villaggio vicino. Sandon nota come tutta la costruzione del film e la rappresentazione dei personaggi siano volti a veicolare l'idea dell'africano come primitivo e selvaggio e, in particolare, della donna come oggetto sessuale:

La macchina da presa si sofferma su Nionga e altre donne africane, il cui seno è nudo, e la narrazione fa riferimento in un paio di occasioni alla desiderabilità sessuale delle donne da parte degli uomini. Queste

---

<sup>11</sup> In un'intervista per *Cinemalia* in cui gli veniva chiesto come si comportassero gli zulu sul set, Gatti rispose: “Magnificamente. Si tratta d'un popolo intelligentissimo, al contrario di quello che crediamo noi bianchi” (Migliavacca, 1928:23).

sequenze sarebbero andate contro i severi controlli sulla rappresentazione delle donne europee nel cinema britannico dell'epoca e il fatto che la gente non porti molti vestiti e decori i propri corpi è l'evidenza della loro inciviltà e del loro barbarismo. (Santon, 2000:119-20, *trad. mia*)

Lo stesso commento si può estendere a *Siliva Zulu*, in cui le donne compaiono a petto nudo e tutti i personaggi sono scarsamente vestiti con abiti fatti di pelle animale – facilmente riconoscibili da un pubblico europeo come 'tradizionali'. Una simile rappresentazione, al contrario, sarebbe stata impossibile per personaggi bianchi. La nudità è associata alla primitività e perciò, per l'epoca, è ammissibile solo all'interno di questa dimensione *altra*. In particolare, la nudità femminile è anche un elemento che connota eroticamente il personaggio, in maniera non differente da quanto avveniva nelle cartoline e fotografie di epoca coloniale che propagandavano la conquista delle nuove terre africane: "Il mito della donna indigena nuda o seminuda", nota Forgacs (2015), "venne creato dall'uomo bianco e si nutriva della fantasia occidentale della sua disponibilità sessuale, che allo stesso tempo contribuiva ad alimentare" (64). Le immagini prodotte in epoca coloniale sotto forma di cartoline e fotografie sono uno dei maggiori veicoli di questo mito: "Le fotografie, sia quelle private [...] sia quelle stampate come cartoline, trovano nei seni, solitamente di donne giovani o adolescenti, uno dei particolari di maggiore interesse" (64).

Per continuare il parallelo fra i due film, si noti come anche *Nionga* rappresenti scene di danze collettive e mostri guerrieri in posa: *Siliva Zulu*, dunque, non si distacca dal suo precedente modello britannico, per quanto non sia dato sapere se e in che misura Gatti fosse a conoscenza di quest'altra opera. Ciò che importa qui, però, non è tanto l'influenza di un film sull'altro, quanto la corrispondenza delle modalità di rappresentazione e di alcuni elementi delle trame, ovvero la condivisione di quello che Quijano (2007a e 2007b) definisce la matrice coloniale del potere. In entrambi i casi abbiamo una coppia di amanti, capi villaggio, stregoni e guerrieri, che si muovono seguendo superstizioni, magie, rivalità, danze e rituali. Si

tratta perciò tanto di personaggi quanto di situazioni stereotipate, prevedibili e attese da un pubblico europeo. Il cosiddetto documento etnografico finisce non per documentare la realtà di persone, luoghi ed eventi, ma per rispondere e appagare l'aspettativa del pubblico europeo bianco, fornendogli esattamente le rappresentazioni che tale pubblico si aspettava. Troviamo di nuovo un rispecchiamento tra quanto il film ci propone e quanto le fotografie e cartoline coloniali riproducevano. Le persone nelle immagini sono rese 'tipi' e diventano oggetti simbolici davanti allo sguardo voyeristico occidentale: "La persona, ritratta bloccandone l'azione nella posa, non spiegata o compresa, ma definita in una didascalia sintetica, viene tutta ridotta alla sua esterioresità: di qui il gusto estetico-erotico per le nudità e quello folklorico per il vestiario, gioielli, attività 'tipiche'" (Sturani, 1995:135). Il risultato è comunque la creazione di distanza tra chi guarda e chi è guardato, funzionale ad erigere una barriera che separa il 'noi' dal 'loro', il 'qua' dal 'là'.

Ancora Sandon considera *Nionga* e un altro film dell'epoca, *Stampede* (1930)<sup>12</sup>, come continuazioni della pratica nata verso gli anni '90 dell'Ottocento delle esibizioni etnologiche di culture indigene<sup>13</sup>. Soprattutto in occasione delle Esposizioni internazionali, nativi dei paesi colonizzati venivano trasportati in Gran Bretagna per riprodurre i loro modi di vita e mostrarli al pubblico europeo: interi villaggi venivano ricostruiti e ai nativi esposti in questi fittizi villaggi veniva chiesto di rappresentare danze e rituali tradizionali, in ciò che

---

<sup>12</sup> Il film, girato in Sudan, racconta la storia di un ragazzo, Boru, adottato da un'altra tribù. La madre viene uccisa da un leone, che a sua volta è ucciso dalla tribù locale. Il bambino, rimasto orfano, viene adottato da Sheikh e cresce con il figlio di questi, Nikitu, e la figlia, Loweno. Quando, durante una migrazione, sia Sheikh sia successivamente Nikitu muoiono, Boru prende il posto del padre adottivo e sposa la sorellastra.

<sup>13</sup> Famoso in proposito il caso di Sara Baartman (il cui vero nome non è noto), una giovane donna Khoikhoi proveniente dall'attuale regione dell'Eastern Cape in Sudafrica. Sara fu portata in Europa ed esibita come fenomeno da baraccone per via delle natiche e dei genitali particolarmente sviluppati. Fu conosciuta come la 'venere ottentotta', dove l'aggettivo ottentotto è il termine coloniale dispregiativo per definire la popolazione Khoikhoi. Venne studiata da vari scienziati in Francia e quando morì, a soli 26 anni, il cervello e i genitali vennero estratti dal corpo, posti in delle giare, ed esposti al Musée de l'Homme fino al 1974. Gli articoli scritti dagli scienziati sull'esame del corpo di Sara Baartman contribuirono al sostegno delle teorie sulla superiorità degli europei (si veda Qureshi, 2004). Solo nel 2002 il Sudafrica ottenne la restituzione dei resti di Sara Baartman. Sull'uso propagandistico che il Fascismo fece di Sara Baartman si veda Sòrgoni (2003).

diveniva un vero e proprio zoo umano. Secondo la studiosa, dunque, ci sarebbe un legame tra queste esposizioni etnologiche e le scene di vita quotidiana, le danze e i rituali rappresentati nei film che prende in esame: *Nionga* e *Stampede* non farebbero altro che riprodurre su pellicola lo stesso concetto alla base delle esposizioni etnologiche.

La Greater Britain Exhibition di Londra del 1899 fu essenzialmente un'esibizione coloniale, con la sezione legata alle miniere organizzata, significativamente, da Cecil Rhodes. Per l'occasione quasi duecento zulu vennero portati a Londra e fatti vivere nei kraal<sup>14</sup>, accessibili al pubblico dietro pagamento di un biglietto speciale. Non diversamente avveniva in Italia. La Penisola non solo ospitò diverse *tourné* di spettacoli europei che proponevano *performance* di nativi di territori extra-europei, ma dal 1884 iniziò a esibire gruppi di africani principalmente provenienti dalle nuove colonie italiane all'interno delle Esposizioni: gli Assabesi nell'Esposizione Generale Italiana di Torino del 1884<sup>15</sup>, sessanta abissini a Palermo nel 1892 per la prima mostra coloniale italiana, sudanesi ancora a Torino nel 1902 e poi nel 1911 con la riproduzione di un villaggio eritreo e uno somalo e nel 1928 con la presenza di quattro villaggi provenienti dalle colonie<sup>16</sup>.

In questo contesto di esposizioni etnologiche, zoo umani e propagande coloniali, va inquadrato e inteso un film come *Siliva Zulu*,

---

<sup>14</sup> All'arrivo degli zulu al porto di Southampton fu girato un film dall'eloquente titolo di *The Landing of Savage South Africa at Southampton* (Lo sbarco del selvaggio Sudafrica a Southampton) della durata di un minuto in cui gli zulu agghindati in abiti tribali, scudi e lance, avanzano danzando di fronte alla cinepresa fissa. Alcuni di loro guardano fuori dall'inquadratura, probabilmente per seguire le direttive di qualcuno. A un certo punto, compare in mezzo al gruppo un uomo bianco vestito di tutto punto con cappello a cilindro per dirigere meglio la danza. Il messaggio è chiaro: non c'è solo la costruzione degli zulu come selvaggi che sbarcano nella civilizzata Gran Bretagna, ma anche il dispiegamento della forza dell'impero britannico che li domina. Allo stesso tempo, come sottolinea Taylor, c'è il dispiegamento delle potenzialità del "potere del cinema nel portare eventi, luoghi e persone esotiche – in pratica l'Impero – al pubblico cinematografico britannico" (2007:150, *trad. mia*). *Siliva Zulu* può considerarsi il prodotto di questa tradizione.

<sup>15</sup> Su questo episodio si veda Abbattista 2004b.

<sup>16</sup> Sugli zoo umani in Italia e in generale sulla presenza di africani per scopi espositivi o di interesse etnico-scientifico non ci sono molti studi, mancanza motivata dal propagandato concetto di 'italiani brava gente' e dell'idea di un colonialismo italiano 'straccione'. Sugli zoo umani in Italia si veda almeno Abbattista 2004a.

che per quanto peculiare non è un caso isolato e che per quanto girato in una terra lontana dagli interessi italiani non può essere pensato come esente dal discorso coloniale. La pellicola di Gatti con la sua enfasi sull'autenticità, il suo indugiare su aspetti di vita quotidiana e rituali tradizionali porta nelle sale cinematografiche italiane l'esposizione dell'*altro*, qui rappresentato allo stesso momento come selvaggio buono e violento, primitivo, ancestrale, esotico, non diversamente da quanto avveniva nelle sezioni coloniali delle Esposizioni. In *Siliva Zulu* gli zulu sono nulla più di un oggetto esotico da esposizione.

### Bibliografia

- Abbattista, G. 2004a “Dagli Ottentotti agli Assabesi. Preambolo a una ricerca sulle esposizioni etniche in Italia nel sec. XIX”. *Cromohs*, 9, available at : <http://www.fupress.net/index.php/cromohs/article/view/15639/14506>.
- . 2004b “Torino 1884: Africani in mostra”. *Contemporanea*, 3:369-409.
- Brunetta, G.P. 1993 *Storia del cinema italiano. Il cinema muto 1895-1929*. Vol. I. Roma: Editori Riuniti.
- Castro-Gómez, S. 2007 “Decolonizar la universidad. La hybris del punto cero y el diálogo de saberes”. In: Castro-Gómez, S. & Grosfoguel, R. (eds.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Universidad Central –IESCO–, Pontificia Universidad Javeriana – Instituto Pensar–, Siglo del Hombre Editores:79-91.

- CIN 1928a “Gli Zulu invadono Milano!”. *Cinemalia*, 2(6):20-22.
- . 1928b “Un film d’eccezione: Siliva Zulu, storia negra”. *Cinemalia*, 2(7):40-41.
- Coletti, M. 2013 “Fantasmi d’Africa, dal muto al sonoro. Facce, faccette, e *blackface*”. In: De Franceschi, L. (ed.), *L’Africa in Italia. Per una controstoria postcoloniale del cinema italiano*. Roma: Aracne:75-92.
- Davis, P. 2013 *On Location, Zululand: The making of Siliva the Zulu, 1927*. Vancouver, BC: Villon Films.
- Derobertis, R. (ed.) 2010 *Fuori centro. Percorsi postcoloniali nella letteratura italiana*. Roma: Aracne.
- Di Carmine, R. 2011 *Africa Meets Italy: Colonial Discourses in Italian Cinema*. New York: Peter Lang.
- DUEMME 1928 “Nel paese dei Zulu”. *Cinemalia*, 2(3):53-55.
- Fabian, J. 2014 *Time and the Other: how Anthropology Makes its Object*. New York: Columbia University Press.
- Forgacs, D. 2015 *Margini d’Italia. L’esclusione sociale dall’Unità a oggi*. Bari: Laterza.
- Kuehnast, K. 1992 “Visual Imperialism and the Export of Prejudice: An Exploration of Ethnographic Film”. In: Craford, P. & Turton, D. (eds.), *Film As Ethnography*. Manchester: Manchester University Press:183-196.

- Leibhammer, N. 2011 "Siliva Zulu at the Iziko Slave Lodge: A Review, a Response and a Reflection". *The Archival Platform*, available at: [http://www.archivalplatform.org/blog/entry/siliva\\_zulu/](http://www.archivalplatform.org/blog/entry/siliva_zulu/)
- Leva, U. 1928 "Due coniugi torinesi tra gli zulu. I selvaggi tramutati in attori cinematografici", *La Stampa*:25 Marzo.
- McClintock, A. 1995 *Imperial Leather: Race, Gender, and Sexuality in the Colonial Contest*. London: Routledge.
- Migliavacca, M. 1928 "Romanzo di vita vissuta nello Zululand". *Cinemalia*, 2(1):17-23.
- Quijano, A. 2007a "Colonialidad del poder y clasificación social". In: Castro-Gómez, S. & Grosfoguel, R. (eds.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Universidad Central – IESCO–, Pontificia Universidad Javeriana – Instituto Pensar–, Siglo del Hombre Editores:93-126.
- . 2007b "Coloniality and Modernity/Rationality". *Cultural Studies*, 21(2-3):168-178.
- Qureshi, S. 2004 "Displaying Sara Baartman, the 'Hottentot Venus'". *History of Science*, 42(2):233-257.
- Ponzanesi, S. 2012 "The Postcolonial Turn in Italian Studies: European Perspectives". In: Lombardi-Diop, C. & Romeo, C. (eds.), *Postcolonial Italy: Challenging National Homogeneity*. New York: Palgrave MacMillan:51-69.

- Sandon, E. 2000 "Projecting Africa: Two British Travel Films of the 20s". In: Hallam, E. & Street, B. (eds). *Cultural Encounters: Representing Otherness*. London: Routledge:108-148.
- Sòrgoni, B. 2003 "Defending the race': The Italian Reinvention of the Hottentot Venus during Fascism". *Journal of Modern Italian Studies*, 8(3): 411-424.
- Sturani, E. 1995 "Le cartoline: alcune avvertenze per l'uso". In: Triulzi, A. (ed.), *Fotografie e storia dell'Africa. Atti del convegno internazionale, Napoli-Roma, 9-11 settembre 1992*. Napoli: Istituto Universitario Orientale:131-143.
- Taylor, M. (ed.) 2007 *Southampton: Gateway to the British Empire*. New York: I.B.Tauris.

#### **Fimografia**

- Court Treatt, S. 1930 *Stampede*
- Gatti, A. 1927 *Siliva Zulu*
- N/A 1925 *Nionga*
- N/A 1899 *The Landing of Savage South Africa at Southampton*

#### **Sitografia**

- Anaphorafilms 2017 <http://www.anaphorafilms.co.za/>