

## *Cinematrodiscendente*, la memoria e il futuro dei cineasti afrodiscendenti in Italia

Leonardo De Franceschi

Università degli Studi RomaTre

### ABSTRACT

*Cinematrodiscendente*, the memory and the future of Afrodescendant filmmakers in Italy

This paper aims at clarifying the methodological, operational frameworks and the genealogy of a blog on the experience of Afrodescendant filmmakers in Italian cinema, called *Cinematrodiscendente* ([www.cinematrodiscendente.org](http://www.cinematrodiscendente.org)), online since 1<sup>st</sup> October 2015. This blog was born as an ideal spin off of a collective book, titled *L’Africa in Italia (For a Postcolonial Counterhistory of Italian Cinema)*, Aracne 2013), in order to have almost 600 bio-sheets freely searchable and implementable in open access.

How to approach the project of a new archive, after all the shadows raised by critical thinkers like Derrida, Mbembe, Kundera on the notion itself of archive, showing its coextensivity with patriarchal, economic, political power? Here I will try to open an excursus, highlighting a tradition of subaltern archives, which record the activity of resistant groups such as workers, women, migrants. This kind of archive entered a new phase with the advent of the digital era and the web, which helped the emergence of a new model of archive – digital, decentered, non-linear and open to contributions coming from users – useful to promote a postcolonial shift of digital humanities as such.

*Cinematrodiscendente* was born to record the contribution that hundreds of, often unrecognized, figures of the Afrodescendant panorama gave to the Italian film industry since the silent era. The blog follows a cultural policy of affirmative action, aimed to empower the agency of dozens of African and Afrodescendant filmmakers, and is driven by the belief that a more efficient promotion of those figures may represent an added value for Italian film and creative industries.

Nel 2007, la rivista di cinema *Fata Morgana* presenta sulla quarta di copertina di un numero monografico dedicato all’archivio una nota citazione di Milan Kundera da *Il Sapiro* (2005, 109), che recita “L’ideale dell’archivio: la dolce uguaglianza che regna in una fossa comune.” Sfogliando solo pochi mesi fa la rivista, la memoria è tornata velocemente al lavoro proposto da Annalisa Oboe nel corso di alcuni incontri del progetto *postcolonialitalia* a Padova, poi ripreso in una giornata di studi all’Università La Sapienza di Roma, tenutasi nel novembre 2014 a cura di Caterina Romeo e Franca Sinopoli. Il percorso compiuto da Oboe tra alcuni capisaldi del pensiero contemporaneo sull’archivio, dal Derrida di *Mal d’archivio* (1994) allo Mbembe di *The Power of the Archive and Its Limits* (2002), evocando l’intelaiatura comune che rinvia al Foucault di *L’archeologia del sapere* (1969), e l’invito a riflettere sui modi e le possibilità di *archiviare altrimenti* nell’intervento che apre questo numero, mi hanno costretto

a verificare i presupposti teorici alla base del progetto di blog *Cinemafrodiscendente*, nato nel 2013 sulla scia del volume *L’Africa in Italia*.

La riflessione si deve al fatto che alla base di questo blog c’è una banca dati offline di oltre cinquecento schede biofilmografiche, relativa a cineaste e cineasti afrodiscendenti, africani di nascita o d’origine, che hanno lavorato e in molti casi lavorano tuttora nel cinema e nella televisione italiana. Un archivio insomma. Pur non essendomi mai troppo soffermato sul *discorso d’archivio*, come si vedrà, ho ereditato il quasi proverbiale sospetto nei confronti dell’archivio avanzato dalla critica postcoloniale, e quindi mi sono trovato fisiologicamente a immaginare un progetto che poggi su una raccolta di dati, consultabile in *open access* e implementabile sulla base degli input degli utenti, ma che si offra anche e soprattutto come una piattaforma di informazione e riflessione sull’attività presente e passata di questi cineasti.

Alla base di questo sospetto c’è una lunga tradizione di studi che ha avuto inevitabili intersezioni con il pensiero femminista, accomunato da un consimile atteggiamento di diffidenza nei confronti del *patriarchivio*. Per dirla con Appadurai, “Foucault ha distrutto l’innocenza dell’archivio e ci ha costretto a interrogarci sui disegni attraverso i quali tutte le tracce sono prodotte” (2003, 16). Da Nietzsche a Kundera, pensare l’archivio significa fare i conti con un fardello pesante di riflessioni che lo hanno segnato, presentandolo sia come metafora di un ordine discorsivo (coloniale, imperiale, patriarcale) sia come concreto deposito di saperi funzionale a consolidare il medesimo ordine, innervato da un grado costitutivo di violenza epistemica.

Molte le criticità emerse dall’analisi di questi studiosi sulla nozione di archivio che viene ricondotta alla fondazione stessa dello stato di diritto nella cultura occidentale. L’archivio viene rappresentato allo stesso tempo come un luogo e come un insieme di documenti che configurano le basi giuridiche della convivenza civile, delimitando il perimetro della storia ufficiale, sulla base di precisi assi differenziali che strutturano i rapporti di forze all’interno della società, fissandone i criteri di trasmissibilità alle generazioni successive. Pur autorizzando un unico protocollo di lettura, l’archivio presenta pur sempre la possibilità di letture antiegemoniche, potenzialmente pericolose per l’ordine dominante, e quindi si trova al centro di una dialettica di impulsi che mira per un verso a preservarlo e dall’altro ne minaccia la stessa esistenza fisica. D’altra parte, come sembra indicare la stessa espressione figurata, *archiviare* un documento equivale spesso a sottrarlo all’attenzione dei contemporanei, monumentalizzarlo ma anche inumarlo all’interno di un luogo sacro, a metà strada fra il tempio e il cimitero.

Eppure, la storia del Novecento, in Italia e non solo, ha prodotto il fiorire di archivi che nascono per documentare piuttosto l’attività di gruppi resistenti e antagonisti all’ordine dominante, capitalistico, patriarcale e coloniale. Parlo per esempio dell’Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico (1979), della rete dei centri di documentazione sui movimenti femministi – come la Biblioteca Italiana delle Donne a Bologna, istituita alla fine degli

anni Settanta – e LGBT – come il Circolo di cultura omosessuale del Cassero, fondato nel 1978.

Inoltre, col passare dei decenni la nozione stessa di documento si è profondamente trasformata. Gli archivi hanno cominciato a conservare non solo volumi, incunaboli, manoscritti antichi, riviste accademiche, ma anche quotidiani, rotocalchi, testi di letteratura seriale, fumetti, per non contare la cosiddetta letteratura grigia. Sempre tornando a citare Appadurai, l'archivio è stato riconfigurato come contenitore di “preziose tracce di memoria collettiva,” tenendo conto che “la creazione di documenti e la loro aggregazione in archivi è anche una parte della vita quotidiana fuori dal controllo dello stato” (2003, 16).<sup>1</sup> Mi viene in mente a questo proposito l'Archivio diaristico nazionale di Pieve Santo Stefano, in provincia di Arezzo, che conserva dal 1984 oltre settemila diari, memorie ed epistolari.

Più di recente, l'archivio si è andato aprendo sempre più a documenti che riaprono la *vexata quaestio* delle eredità del colonialismo, come Memorie Coloniali a Modena (2007), o che raccontano di processi in atto di riconfigurazione di soggettività collettive e transnazionali a partire da esperienze di autonarrazione, e mi riferisco evidentemente all'Archivio delle Memorie Migranti di Roma, nato proprio anzitutto come deposito di storie e testimonianze prodotte nei laboratori della Scuola di italiano per migranti Asinitas (2005).

Questi progetti si sono collegati in qualche caso a una diversa articolazione del pensiero postcoloniale sull'archivio. Basti pensare alla tradizione dei Subaltern Studies. Già in *Provincializzare l'Europa* (2004, 135-55), Chakrabarty propone di superare l'approccio dei primi studi subalterni, sostenendo che prestare attenzione ai passati subalterni non significa semplicemente integrare i buchi della storia ufficiale, ma ripensare la storia come conflitto irriducibilmente plurale di voci. Solo così sarebbe possibile sottrarsi, aggiungerei, al “potere di consegna” di cui parla Derrida.

In questa sede, vorrei provare ad articolare in chiave postcoloniale una serie di considerazioni sull'archivio nell'epoca della rete e delle *digital humanities*, per poi chiarire come il progetto del blog *Cinematofrodiscendente* si colloca all'interno di questa riflessione.

### Archiviare nell'epoca della riproducibilità digitale e di Internet

Si ricorderà in *Mal d'archivio* questo passaggio in cui Derrida si abbandona a una suggestiva fantasticheria che incrocia archivio, psicanalisi e tecnologia: “Si può solo sognare o speculare sulle scosse geo-tecno-logiche che avrebbero reso irricognoscibile il paesaggio dell'archivio psicoanalitico [...] se [...], Freud, i suoi contemporanei, collaboratori e immediati discepoli [...] avessero avuto a disposizione [...] computers, stampanti [...] e soprattutto posta elettronica” (1994, 27).

Quando Derrida pronuncia questa prolusione nel 1994, ci sono solo due milioni di computer collegati in rete e siamo ancora a un anno dal lancio del primo browser, Netscape Navigator, che segna storicamente l'avvento di Internet come “forza culturale diffusa”

(Nakamura 2004, 2). Logico quindi che non possa declinare una vera e propria teoria dell'archivio nell'era del web. Tuttavia, ben conoscendo le teorie di McLuhan, arriva a dedurre che “la struttura tecnica dell'archivio *archiviante* determina anche la struttura del contenuto *archiviabile* nel suo stesso sorgere e nel suo rapporto con l'avvenire” (2005, 28). Curiosamente anche Mbembe, che pure scrive otto anni dopo, nel 2002, si ferma un attimo prima del teorizzare come venga riconfigurato l'archivio nell'epoca del digitale, allorché sottolinea l'importanza del dato sensibile e tattile nella consultazione del documento d'archivio, salvo poi aggiungere, tra parentesi, “almeno prima della digitalizzazione” (2002, 20). Ma a pensarci bene questa mancata intuizione non è poi così casuale, perché Mbembe presenta un'accezione segreta, cimiteriale e quindi *auratica* dell'archivio, decisamente incompatibile con la prospettiva introdotta da Benjamin e quindi con l'entrata del documento nell'era della riproducibilità tecnica, non solo elettrofotografica ma addirittura digitale, con tutto quello che ne deriva in termini di disponibilità del documento, una volta acquisito sotto forma di simulacro, sulla base di un codice binario.

Arjun Appadurai, Lisa Nakamura, Marlene Manoff e molte altre studiose e studiosi hanno dimostrato come la rete e il digitale abbiano cambiato la nozione stessa di archivio, dilatando ulteriormente la possibilità di rileggere l'archivio coloniale, e denunciando anzi il positivismo, l'eurocentrismo e l'ideologia della *cecità alla razza* dominanti nella prima fase di lancio di Internet, almeno negli Stati Uniti.

Secondo Nakamura, che commenta il noto saggio di Omi e Winant *Racial Formation in the United States*, la prima metà degli anni Novanta è stata segnata dalla pressoché contemporanea sparizione delle questioni di razza dall'agenda politica del Partito Democratico (il riferimento è alla piattaforma elettorale del 1992 di Clinton-Gore), in linea con il discorso neoliberale della *color blindness*, e dal lancio in grande stile di Internet, visto non come spazio utopico, decentralizzato, interattivo e no-profit, appannaggio dei movimenti di liberazione per i diritti civili, ma come piattaforma infrastrutturale strategica per lo sviluppo dell'economia (2004, 2-3): “L'adozione da parte di Internet di molte più donne e utenti di colore [*of color*] a partire dagli anni Novanta ha prodotto innumerevoli atti di appropriazione tecnologica [...]. Nei primi anni Novanta l'Internet popolare era ancora una pratica mediatica agli inizi, nella quale la bianchezza e la mascolinità di default erano il risultato di gravi barriere digitali che determinavano una predominanza di utenti maschi e bianchi. Da allora, la popolazione degli utenti di Internet è diventata molto più diversificata” (12-13). Nell'introduzione al più recente *Race after the Internet* (2012), scritta a quattro mani con Peter Chow-White, Nakamura aggrava il tiro, precisando che “per quanto si sia diventati ‘digitali’, il continuo problema dell'ineguaglianza sociale lungo le linee razziali persiste” (1), ma rimangono valide le considerazioni svolte nel precedente *Digitizing Race* circa l'esplosione in termini di offerta di siti, portali e social network rivolti a soggetti femminili, LGBT, minoranze, diaspore: “la popolarità di Internet in uno spettro ampio di utenti disposti secondo diversi assi di identità ha dimostrato come

non si tratti certamente della bacchetta magica per potenziare la democrazia che i primi utopisti di Internet pensavano fosse, ma ne è risultata una varietà di pratiche mediali che istanziano la razza nelle immagini visive che questi nuovi soggetti dell'interattività scelgono, costruiscono e consumano" (2008, 35).

D'altra parte, ricostruendo il dibattito teorico sugli archivi, Marlene Manoff (2004) riferisce che, a giudizio di Robert Martin, l'ambiente digitale ha eroso ormai ogni sorta di distinzione fra archivi, musei e biblioteche, dal momento che queste istituzioni tendono sempre più a rendere disponibili online in formato digitale i loro documenti, che includono peraltro testi sonori, visivi e multimediali (10).

Già un anno prima, Appadurai aveva messo a fuoco le maggiori potenzialità dell'archivio digitale, salutando l'avvento della "costruzione collettiva attiva, interventista e aperta di archivi," grazie proprio alla "capacità da parte degli utenti interattivi di entrare più agevolmente e di editare l'archivio, e alla possibilità dell'archivio stesso di essere espanso dalla natura e dalla distribuzione degli utenti" (2003, 17).

Adeline Koh e Roopika Risam, autrici del sito *Postcolonial Digital Humanities* ([dhpoco.org](http://dhpoco.org)), attivo dal marzo 2013, vedono farsi largo un nuovo modello d'archivio, digitale, decentralizzato – cioè non lineare e aperto a contributi da parte degli stessi utenti – ma lavorano soprattutto per promuovere una svolta in senso postcoloniale delle *digital humanities* nel loro insieme, denunciando l'egemonia *US-centric* su Wikipedia (Barrett 2014), rispetto a cui sono state promosse iniziative correttive come WikiAfrica ([www.wikiafrica.org](http://www.wikiafrica.org)).

### Un archivio postcoloniale, tra la carta stampata e il web

Il blog *Cinemafrodiscendente – Filmmakers of African Descent in Italian Cinema* ([cinemafrodiscendente.com](http://cinemafrodiscendente.com)), costruito su piattaforma WordPress 3.8.5 e ottimizzato per desktop, laptop, tablet e smartphone, nasce progettualmente come spin off del libro *L'Africa in Italia* nel febbraio 2013 per: offrire in *open access* una banca dati di quasi seicento schede di cineaste e cineasti afrodiscendenti operanti nel cinema italiano; aprire uno spazio di promozione e riflessione sul presente e sul passato; rivolgersi a un'utenza transnazionale potenzialmente interessata alle produzioni culturali e artistiche di un'Italia plurale, meticciasca, postcoloniale.

Nella loro introduzione al volume *Ruined Archives*, per superare l'impasse di un pensiero eminentemente negativo sull'archivio e sul museo, Chambers, Grechi e Nash cercano di immaginare un luogo che produca narrazioni, inneschi processi di identificazione, faciliti la formazione di una comunità immaginata non più in senso esclusivo come in Anderson bensì in un'accezione inclusiva. Faccio mio il riferimento ad Anderson nella consapevolezza del carattere costruito di questo luogo geometrico – la tradizione e la comunità degli afrodiscendenti in Italia – che rappresenta l'incrocio di numerose "serie di serie" (differenziabili per origine, generazione, status giuridico, ecc.). Già nel 2003 Appadurai proponeva di guardare



all'archivio e in particolare all'archivio migrante come a “un sito deliberato per la produzione di memorie anticipate da parte di comunità intenzionali” (17), osservando come “con l'arrivo delle forme elettroniche di mediazione, noi possiamo vedere più chiaramente che la memoria collettiva è progettata interattivamente e socialmente prodotta” (24).



Fig. 1. Hassan Mohamed in *Sentinelle di bronzo* (Romolo Marcellini, 1937).



Fig. 2. John Kitzmiller in *Senza pietà* (Alberto Lattuada, 1948).



Fig. 3. Theo Eshetu.



Fig. 4. Esther Elisha in *Nottetempo* (Francesco Prisco, 2014).



Fig. 5. Joy Nwosu in *Il nero* (Giovanni Vento, 1966).

Nello specifico di *Cinematofrodiscendente*, sarà opportuno però precisare che, prima che per suscitare il riconoscimento di una “comunità intenzionale” in fieri, il blog – come già prima il libro *L’Africa in Italia* – nasce per documentare il contributo che migliaia di personalità spesso misconosciute del panorama afrodiscendente hanno dato all’*industry* del cinema italiano nel suo insieme. Oltre a un’origine direttamente o solo indirettamente riferibile all’Africa, solo questo hanno infatti in comune non professionisti come Hassan Mohamed (fig. 1), l’ascaro fedele di *Sentinelle di bronzo* (Marcellini 1937), afroamericani che hanno acquisito una professionalità attoriale proprio in Italia come John Kitzmiller (1913-65, fig. 2), autori italiani d’adozione e cittadinanza come il videoartista Theo Eshetu (nato a Londra da madre olandese e padre etiope, fig. 3) e attrici italiane di nascita come Esther Elisha (nata a Brescia da madre italiana e padre beninese, fig. 4). Una componente significativa delle cineaste e dei cineasti indicizzati nella nostra banca dati è composta da professionisti nati nel nostro paese o ivi residenti da numerosi anni e naturalizzati, che rappresentano una risorsa preziosa per il nostro cinema ma non sempre vengono adeguatamente riconosciuti e valorizzati, a causa certamente di una crisi sistemica che investe l’intero comparto dell’audiovisivo ma anche di una diffusa resistenza a riconoscere il carattere composito e plurale della società italiana nel suo insieme e i debiti che l’arte e la cultura prodotta nel nostro paese hanno contratto nei confronti di soggetti africani di nascita o d’origine – come per esempio la nigeriana Joy Nwosu (fig. 5), residente in Italia dal 1961 al 1972, coprotagonista del misconosciuto *Il nero* (Vento 1966) e autrice del pionieristico saggio *Cinema e africa nera* (1968), che ho voluto riproporre in un’edizione critica per la mia collana di Aracne editrice.

Sarà inoltre opportuno ricordare che il termine ‘afrodiscendente’ è stato introdotto nel dibattito pubblico e istituzionale in America Latina negli anni Novanta per iniziativa di una serie di movimenti di base, assunto dall’ONU come descrittore per tutte le persone di origine africana dalla conferenza di Durban del 2001 e riproposto di recente in occasione del varo del Decennio Internazionale delle Persone di Discendenza Africana (2015-24). Adottato già per il libro *L’Africa in Italia* come espressione di un’*agency* dal basso, doppiamente periferica, per noi si tratta di un termine-contenitore di storie e percorsi eterogenei, da cui non discende necessariamente una soggettività antiegeonica. Vogliamo sottrarci a una logica di feticizzazione delle origini, a una ragione essenzialista e discontinuista, di matrice etnografica, che ha sostenuto il sistema di sapere/potere dell’ordine coloniale e imperiale. *Cinematofrodiscendente* (ri)mette in circolo narrazioni e riflessioni sull’attività di cineaste e cineasti africane/i di nascita o d’origine che hanno lavorato in film di (co)produzione italiana. Tutto qui. Non ci aspettiamo da loro che si facciano carico di alcun “fardello della rappresentazione.” Anzi, segnaleremo a ciascuno dei cineasti in archivio la scheda che lo riguarda e non escludiamo che un domani qualcuno possa chiederci di essere cancellato dall’archivio, per qualsiasi ragione: è suo pieno diritto. Non ci consideriamo arconti né depositari di un sapere neutro e men che mai normativo.

Per entrare nello specifico della struttura, il blog si presenta con un homepage (fig. 6) in larga parte visiva composto da immagini-icone, disposte in ordine cronologico a partire dalla più recente per immissione, ciascuna delle quali rinvia a un determinato articolo. Il menù sulla sinistra consente invece di navigare all'interno delle varie rubriche.

Alcune di queste rinviano a singoli articoli, tendenzialmente statici. *Our Project* descrive ragioni e scopi alla base del progetto. *About Us* presenta le persone che hanno creato e portano avanti la redazione del blog.

Altre rubriche invece rinviano a serie di articoli. *The Wall*, per esempio, nasce per 'stare sul pezzo', comunicando di volta in volta riferimenti a progetti o uscite di film o fiction televisive. *Filmmakers Database* contiene il core del blog, rinviano a un elenco disposto in ordine alfabetico di personalità afrodiscendenti attive nel cinema italiano. Ogni scheda presenta una foto, dati biografici, una filmografia italiana ed eventuali riferimenti all'agenzia, a siti personali e a utenze social ufficiali. *Incredibly Uncredited* è una rubrica dedicata alle decine di volti afrodiscendenti ancora senza nome nel cinema italiano: pubblicheremo volti e storie, stimolando gli utenti ad aiutarci a risalire all'identità di interpreti non menzionati nei titoli di coda. *Websites* e *Books*, come si potrà immaginare, rispondono all'opportunità di informare sulla presenza di siti e libri ispirati alle medesime linee guide che orientano il nostro blog.

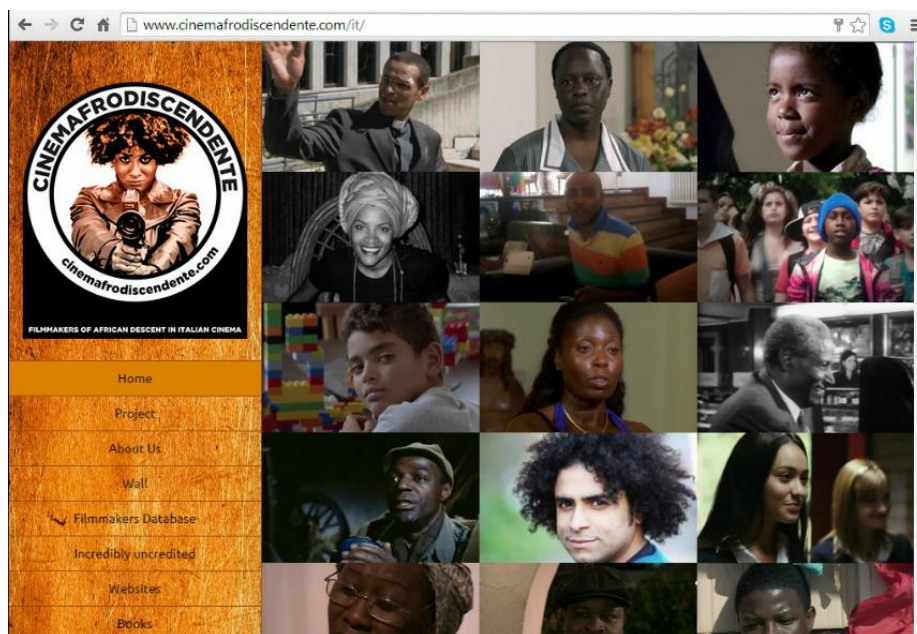


Fig. 6. *Cinemafrodiscendente* (homepage).

Come risulterà ormai evidente, *Cinemafrodiscendente* sarà un blog in inglese. O meglio i testi saranno in inglese, mentre i commenti o la comunicazione sui social che lo affiancheranno (Twitter, Facebook, YouTube) potranno essere anche in italiano, come lo sono nel nostro sito complementare *Cinemafrica – Africa e diaspora nel cinema* ([cinemafrica.org](http://cinemafrica.org)), online dal 2006. Quella dell'inglese è una scelta consapevolmente rischiosa, a doppio taglio,



che intende rispondere a criteri di efficacia comunicazionale e funzionalità rispetto agli stessi interessi dei cineasti in attività. Il nostro sarà un inglese domestificato, periferico, di servizio, utile a dialogare con altri siti internazionali di informazione sull'attività dei cineasti afrodiasporici locali, negli Stati Uniti, in Gran Bretagna e in Francia.

Se riusciamo a rispettare i tempi, saremo online il 1° ottobre 2015, vale a dire oltre due anni e mezzo dalla registrazione del dominio: tempo essenziale alla progettazione responsabile di un blog che vuole superare logiche non solo normative ma anche paternalistiche, tempo necessario alla digitalizzazione del database, realizzata da alcuni studenti di cinema del DAMS di Roma Tre nell'ambito di un laboratorio.

L'aforisma di Kundera sull'archivio – per quanto sembrasse riferirsi nello specifico alla tendenza degli storici ad archiviare tutto ciò che è stato scritto da un autore – mi ha ricordato un passaggio molto virulento di Nietzsche parafrasato da Foucault, nel quale il filosofo equipara gli storici ai demagoghi che vengono e si rivolgono al volgo, e pretendono di costruire discorsi onnicomprensivi e senza distinzioni, con un certo gusto per “quel che è basso” (1977, 46-47). Chakrabarty e altri hanno suggerito di recuperare l'accezione di “minore” di Deleuze e Guattari per problematizzare l'idea stessa di “maggiore” (2004, 141). Una delle epigrafi di *L'Africa in Italia* è tratta da *Timira*, potente “romanzo meticcio” scritto a quattro mani da Wu Ming 2 e Antar Mohamed, che racconta una storia “minore” per antonomasia come quella di Isabella Marincola, cresciuta a cavallo fra due paesi legati da un comune passato coloniale, Italia e Somalia, e che fra le mille peripezie che l'hanno vista protagonista, ha attraversato anche la storia del cinema italiano, finendo per interpretare due ruoli di contorno in due film centrali nella produzione postbellica come *Riso amaro* (De Santis 1948) e *Fabiola* (Blasetti 1949).

In *Cinemaafrodiscendente* vorremmo che a ogni cineasta afrodiscendente venissero restituiti un nome e una storia, nella consapevolezza che non tutti questi profili hanno il medesimo rilievo e che questa paradossale proliferazione di nomi va letta anche in relazione all'annosa, e discutibile, tendenza, da parte di produttori e registi e agenti di casting italiani, ad attribuire i ruoli di stranieri, migranti o postmigranti a interpreti non professionisti, quando ormai il mercato offre una quantità rilevante di attrici e attori spesso nati in Italia, o qui stabiliti da bambini, regolarmente presenti nel portfolio delle migliori agenzie, formati nelle accademie e nelle scuole di cinema o che hanno maturato esperienze nella pubblicità o nella moda.

*Cinemaafrodiscendente*, come già *L'Africa in Italia*, sono gesti ispirati da una politica culturale di azione affermativa, tesa a rafforzare su un piano simbolico ma anche materiale la *agency*, la capacità soggettiva di azione, di decine di cineaste e cineasti di origine o nati africani, e dettata dalla convinzione che una loro maggiore valorizzazione possa rappresentare un'opzione strategica per l'*industry* italiana dell'audiovisivo, riallineando la situazione del nostro Paese rispetto ad altri Paesi occidentali, con un passato coloniale o di coinvolgimento

diretto nella tratta atlantica e nello schiavismo, che, con risultati più o meno brillanti, portano avanti da anni una politica tesa a un'implementazione della diversità culturale nelle produzioni audiovisive. Alla base di tutto permane in noi la convinzione che le narrazioni audiovisive, dirette a un mercato e a un'audience sempre più transmediali, continueranno a svolgere un ruolo decisivo nella riconfigurazione dell'immaginario dominante sull'identità culturale e "razziale" italiana.

## Note

<sup>1</sup> Qui e altrove, ove non diversamente precisato, la traduzione in italiano è a cura dell'autore del saggio.

## Riferimenti

Archivio. 2007. Numero monografico di *Fata Morgana* 2.

Appadurai, Arjun. 2003. "Archive and Aspiration." In *Information Is Alive*, edited by Joke Brouwer and Arjen Mulder, 14-25. Rotterdam: NAI.

Barrett, Paul. 2014. "Where is the Nation in Postcolonial Digital Humanities?" In *Postcolonial Digital Humanities* January, 20 2014. <https://othersolitudes.wordpress.com/2014/01/17/where-is-the-nation-in-digital-humanities/>. Accessed July 5, 2016.

bell hooks. 1998. *Elogio del margine: razza, sesso e mercato culturale*. Milano: Feltrinelli.

Blasetti, Alessandro, regia. 1949. *Fabiola*.

Chakrabarty, Dipesh. 2004. *Provincializzare l'Europa*. Roma: Meltemi.

Chambers, Iain, Giulia Grechi, and Mark Nash. 2014. "Introduction – Voices in the Ruins." In *The Ruined Archive*, edited by Iain Chambers, Giulia Grechi, and Mark Nash, 9-36. Milano: Politecnico di Milano. [http://www.mela-project.polimi.it/upl/cms/attach/20140722/102611541\\_7245.pdf](http://www.mela-project.polimi.it/upl/cms/attach/20140722/102611541_7245.pdf). Accessed July 5, 2016.

De Franceschi, Leonardo, a cura di. 2013. *L'Africa in Italia: per una controstoria postcoloniale del cinema italiano*. Roma: Aracne.

De Santis, Giuseppe, regia. 1948. *Riso amaro*.

Derrida, Jacques. 2005. *Mal d'archivio: un'impressione freudiana*. Napoli: Filema.

Foucault, Michel. 1977. "Nietzsche, la genealogia, la storia." In *Microfisica del potere*. Torino: Einaudi. 29-54.

Kundera, Milan. 2005. *Le Rideau: Essai en sept parties*. Paris: Gallimard.

Manoff, Marlene. 2004. "Theories of the Archive from Across the Disciplines." *Libraries and the Academy* 1: 9-25. <http://uwf.edu/dearle/capstone/manoff.pdf>. Accessed July 5, 2016.

Marcellini, Romolo, regia. 1937. *Sentinelle di bronzo*.

Mbembe, Achille. 2002. "The Power of the Archive and its Limits." In *Refiguring the Archive*, edited by Carolyn Hamilton et al., 19-27. Cape Town: David Philip Publishers.

Nakamura, Lisa. 2008. *Digitizing Race: Visual Cultures of the Internet*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.

Nakamura, Lisa, and Peter A. Chow-White, eds. 2012. *Race After the Internet*. New York and London: Routledge.

Nwosu, Joy. 2014. *Cinema e Africa: l'immagine dei neri nel cinema bianco e il primo cinema africano visti nel 1968*. Roma: Aracne.

Omi, Michael, and Howard Winant. 1986. *Racial Formation in the United States*. New York and London: Routledge.

Vento, Giovanni, regia. 1966. *Il nero*.

**Leonardo De Franceschi** teaches Postcolonial Film and Media Studies at RomaTre University in Rome. His research focuses on the image of Africa and diasporas in film and on the experience of African and Afrodescendant filmmakers. More broadly he is working at the reconfiguration of a field of study focused on film and media, seen through a postcolonial, transnational/translational framework, attentive to issues of race, gender and class. On these topics he wrote many articles for readers and journals (*Africa e Mediterraneo*, *afriche e orienti*, *Bianco e Nero*, *CinemAction*, *Cinergie*, *Close-Up*, *Eidos*, *Imago*, *Iperstoria*, *Parole chiave*, *Quaderni del CSCI*, *Sentieri selvaggi*, *The Postcolonialist*), and four monographs, the latest of which is *L'Africa in Italia: per una controstoria postcoloniale del cinema italiano* (Aracne 2013). He runs a book series for Aracne editrice, co-directs the website in Italian *Cinemafrica* ([cinemafrica.org](http://cinemafrica.org)) and the blog *Cinematrodiscendente* ([cinematrodiscendente.com](http://cinematrodiscendente.com)).