

Per il bene che ti voglio
Identità e alterità nella Libia di Tobino e Monicelli
di Antonio Schiavulli

I. *Grandi maestri*

In questo saggio vorrei proporre una lettura comparativa del libro di Mario Tobino, *Il deserto della Libia*, pubblicato nel 1952, e del film che ne è stato tratto nel 2006, dal titolo *Le rose del deserto* per la regia di Mario Monicelli. A suscitare interesse per un'analisi di questo genere, non c'è solo la relazione di dipendenza che lega, naturalmente, il romanzo di Tobino al film di Monicelli, sebbene quest'ultimo sia cautamente e doverosamente segnalato come "liberamente" tratto dal primo. Vi sono anche molti e significativi cambiamenti che regista e sceneggiatori apportano al testo originale, con esiti, come vedremo, spesso discutibili, che consentono però all'ideologia che sottende all'operazione cinematografica di emergere con maggiore chiarezza. In proposito, può essere utile cominciare col prendere in considerazione le parole di Alessandro Bencivenni, sceneggiatore con Domenico Saverni del film di Monicelli che, in un articolo del 23 dicembre 2006 apparso su «la Repubblica», dichiarava:

Mario aveva cominciato invece dai dialoghi. E non dai dialoghi del romanzo, ma dialoghi di sua invenzione, disseminati fitti fitti nelle pagine e messi in bocca a... già, a chi? Perché non c'erano didascalie e per lo più non si capiva dal contesto del racconto quale fosse dei personaggi a parlare. «Ma di chi sono queste battute», chiedemmo perplessi. «Boh, a qualcuno le daremo», rispose Mario serafico. I personaggi lui li ama inserire, perdere e ritrovare all'interno della storia nella maniera imprevedibile dei racconti picareschi. In questo caso, si stentavano quasi a distinguere: confusi dalla sabbia e sommersi dall'Africa. L'unico protagonista identificabile con certezza era fra' Simeone da Cassino, uno strano frate col caffettano color cappuccino che si era intrufolato nel copione da un sentierino di fichi d'india, entrando in scena a voce alta con la stessa collerica bonomia che era propria di Mario. Seguendo il suo esempio, cominciammo a discostarci dal romanzo e a procedere seguendo il flusso delle chiacchiere dei soldati¹.

Particolare attenzione merita la circostanza per cui, alla tiepida accoglienza che aveva visto l'uscita del libro di Tobino solo pochi anni dopo la fine dell'esperienza imperiale italiana, è corrisposto un inaspettato quanto apparentemente inspiegabile successo di critica, se non di pubblico², per il film di Monicelli più di cinquant'anni dopo. Una rapida rassegna delle recensioni dell'epoca sorpren-

¹ L'articolo è ora reperibile online, all'indirizzo <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/-2006/11/23/la-guerra-di-monicelli-cosi-costruisce-un.html> (giugno 2013).

² Secondo il sito Movieplayer, nella stagione 2006-2007, *Le rose del deserto* si posiziona all'81esimo posto nella classifica dei film più visti con un incasso di 1.583.496 euro (cfr. http://www.movieplayer.it/film/boxoffice/stagione-2006-2007_302/) a fronte di una spesa complessiva di 6.500.000 euro (cfr. http://www.imdb.com/title/tt0470082/-business?ref_=tt_dt_bus). Il sito Cineblog non esita a parlare di flop annoverando il film di Monicelli fra i peggiori incassi della stagione (<http://www.cineblog.it/post/4147/ecco-i-peggiori-incassi-italiani-del-2006>) (giugno 2013).

de per l'entusiasmo manifestato dalla più accreditata critica cinematografica dei principali giornali italiani. Maurizio Porro, sul «Corriere della Sera» del 6 dicembre scrive:

Circola in questo bellissimo, vitale, crudele film di Monicelli, l'aria del tempo. Quello della guerra coloniale di Libia che nel '41, come raccontò Tobino, mandò ragazzi allo sbaraglio tra le dune; quello del racconto corale a lui congeniale della commedia italiana feroce e ironica, alle prese con un'altra piccola grande guerra; e quello dell'attuale mondo in bilico perché ogni riferimento non è puramente casuale. Il piacere del racconto di questi soldatini corti e dal sedere basso, come dice l'autore, che illusi credono nella guerra turistica invece e si perdono nel deserto. Macché mal d'Africa: è un Paese triste e monocoloro, dove con gran tempismo di regia, i personaggi si palleggiano battute e morale (il finale di memorabile cinismo) in mano a un gruppo di attori veri e verosimili, tra cui il magnifico prete cialtrone di Placido e il bravo soldatino Pasotti, intorno ad Haber, gran nevrotico. (m. po.) Voto: 9.³

Ancora sul «Corriere della Sera», Paolo Mereghetti, che solitamente non esita a formulare giudizi severi nei confronti del cinema italiano, elogia il film di Monicelli con queste parole:

Se negli ultimi film [...] Monicelli aveva cercato di aggiornare stancamente la formula della commedia all'italiana, accentuandone certi difetti come il cinismo di comodo o la superficialità mimetica, qui ritrova la forza e la lucidità del vero moralista. E ci chiede di confrontarci con un'idea di popolo che il cinema italiano aveva completamente dimenticato, senza nascondere l'ignoranza o la vanità, la creduloneria o la piccineria (la triste fine della donna corteggiata dal tenente), ma anche raccontarcene l'allegria e la saggezza e persino il quotidiano eroismo.⁴

Alla luce di giudizi tanto autorevoli quanto celebrativi, occorre ricordare che la critica non era stata altrettanto benevola nei confronti di *Scemo di guerra*, l'altro film tratto dal romanzo di Tobino, diretto nel 1985 da un altro maestro della commedia all'italiana come Dino Risi e interpretato fra gli altri da un giovane ma già affermato Beppe Grillo. Il film, pure selezionato per il Festival di Cannes, non aveva ottenuto il successo di pubblico e di critica che ci si sarebbe attesi da Risi e da Grillo, e aveva suscitato generalmente scarso interesse sul mercato nazionale e internazionale. Come ricorda Tullio Kezich, «al Festival di Cannes il film e il suo interprete sono piaciuti poco: forse meritavano qualcosa di più»⁵. E in una rassegna della «Repubblica» si ricorda impietosamente lo scarso successo ottenuto dal film in Francia:

Come i critici italiani, anche quelli francesi si sono divisi nel giudicare *Scemo di guerra* di Dino Risi [...] Non è piaciuto al «Figaro»: «Non c'è nessuna delle grandi qualità di Risi in questo film girato nel deserto nordafricano dove si dovrebbero seguire le tribolazioni di un medico dell'esercito fascista mitomane e paranoico [...]. Un eroe di quelli di Risi ma che non trova però qui né realtà né consistenza né rlie-

³ http://archiviostorico.corriere.it/2006/dicembre/06/aria_del_tempo_nella_crudele_co_9_061206026.shtml (giugno 2013).

⁴ http://archiviostorico.corriere.it/2006/dicembre/01/rose_del_deserto_co_9_061201024.shtml (giugno 2013).

⁵ Tullio Kezich, *In prima linea col capitano matto da legare*, in «La Repubblica», 15 dicembre 1985, pp. 20 e 68. Si legge ora all'indirizzo <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1985/12/15/in-prima-linea-col-capitano-matto-da.html> (giugno 2013).

vo. Forse perchè Coluche non vale nulla nel ruolo principale? O perchè l'aneddoto testimonia una grande volgarità dell'anima? Si tratta sempre di una farsa irritante che ci lascia tristi coi nostri ricordi». [...] «Libération» apprezza la capacità di Risi di descrivere il suo medico pazzo ma dice anche che «se il film non funziona perfettamente è per colpa della disinvoltura risiana, del suo fastidio per il serio e della sua diffidenza verso la grandezza»⁶.

L'articolo, sintomaticamente intitolato *Non tutti bocciano il film di Risi*, sorprende nella misura in cui si ricordi che si trattava di una grossa produzione italo-francese e aveva tra i suoi autori due sceneggiatori straordinari come Age e Scarpelli, oltre allo stesso Tobino quale autore del soggetto. Il film vantava inoltre nel cast, nel ruolo principale del maggiore Oscar Pili, un attore come Coluche, poco noto in Italia, ma famosissimo in Francia, specie all'inizio degli anni ottanta quando, ormai comico affermato, decise di candidarsi alle elezioni presidenziali del 1981 e ricevette il sostegno di intellettuali come Bordieu, Deleuze e Guattari.

Tutto il contrario, insomma, di quanto accade con *Le rose del deserto*. A leggere le recensioni dell'epoca, la maggior parte delle quali si concentrano soprattutto sull'età del regista e sulle faticose settimane trascorse nel deserto per la realizzazione del suo sessantacinquesimo film, il lavoro di Monicelli viene celebrato come la conferma del talento del maestro, la consacrazione di una carriera straordinaria e il coronamento di un percorso professionale che aveva visto nella *Grande guerra*, del 1959, il primo grande esempio di trattamento in chiave ironico-grottesca del tema bellico, allora in voga nel cinema italiano come principale declinazione della corrente neorealista. Tutto ciò, malgrado sia evidente che *Le rose del deserto* non è all'altezza di nessuna delle opere precedenti di Mario Monicelli, certo anche per la povertà di mezzi con i quali il film viene realizzato e di cui attori e regista si lamentano apertamente nelle interviste rilasciate durante la promozione del prodotto.

Sebbene interpretato da volti noti del cinema (Michele Placido), del teatro (Alessandro Haber) e della televisione italiana (Giorgio Pasotti), *Le rose del deserto* sembra davvero un film fatto al risparmio e in un tempo di gran lunga inferiore a quello che sarebbe stato necessario. Se ne può avere un'idea più precisa, semplicemente prestando attenzione al numero delle scene che, sfilacciate come sono dal punto di vista della sceneggiatura o del canovaccio che dovrebbe sostenerle, evidentemente non funzionano, e che, in presenza di un budget più consistente, sarebbero certamente state tagliate. In questi casi la soluzione più economica è stata chiaramente quella di riaggiustare i dialoghi in sede di doppiaggio senza però riuscire ad evitare l'effetto di straniamento prodotto sullo spettatore.

⁶ Si veda <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1985/05/21/non-tutti-bocciano-il-film-di-risi.html> (giugno 2013). Nella versione cartacea del 21 maggio del 1985, l'articolo si legge a p. 21.

Mentre inoltre il film di Dino Risi, forse anche in virtù del contributo dello stesso Tobino, segue per quanto possibile fedelmente la pur esile struttura narrativa del romanzo, limitandosi in genere ad adattare gli episodi che compongono il racconto alle necessità della filmazione e della riduzione cinematografica, il film di Monicelli interpreta davvero *liberamente* la narrazione dello psichiatra viareggino, fino al punto di riscriverne la storia e ridurne sensibilmente la complessità alle ragioni, piuttosto superficiali per come sono trattate, del presente. È proprio questo aspetto che rende più interessante per noi oggi capire secondo quale idea del colonialismo italiano sia stato possibile riscrivere le vicende libiche per riadattarle alle vicende politiche attuali, attraverso la riproposizione (e in un certo senso il tradimento) di un testo assai più complesso e problematico come quello di Mario Tobino⁷.

2. *La Libia di Tobino: un incontro mancato*

E in effetti, una delle ragioni di maggiore interesse del romanzo consiste principalmente nella sua ambientazione libica durante gli anni che immediatamente precedono il disfacimento dell'impero italiano d'oltremare. Intanto perché la Libia aveva rappresentato, nel più ampio contesto del colonialismo italiano, una tappa importantissima di quella tragica esperienza, caratterizzandosi, già in epoca liberale, come il momento in cui si erano coronate le aspirazioni imperiali post-unitarie e si era perfezionato, dal punto di vista politico, militare e culturale, il sentimento di una vera e propria necessità storica di espansione coloniale⁸. Dall'altra parte, la Libia proprio durante il ventennio fascista si stava rivelando come un territorio particolarmente ostile all'avanzata italiana, sia dal punto di vista geografico sia dal punto di vista sociale e politico. L'insofferenza delle popolazioni indigene per un trentennio di violenta occupazione del territorio rendeva infatti particolarmente difficile la convivenza tra colonizzatori e colonizzati e l'atteggiamento degli italiani nei confronti delle popolazioni sottomesse non consentiva alcuna forma di integrazione o, almeno, di spontanea e generalizzata collaborazione.

Proprio nel contesto di una pacificazione impossibile che oltretutto rendeva sempre più difficile lo stanziamento di truppe militari sul territorio libico, si colloca l'esperienza personale e collet-

⁷ Si veda, in proposito, Antonio Schiavulli, *Infiniti pensieri italiani. Paesaggio e ideologia nel Deserto della Libia di Mario Tobino*, in *Nuova Rivista Letteraria*, 5 (2012).

⁸ In proposito, si vedano almeno i contributi di Angelo Del Boca, *Gli italiani in Libia*, Roma-Bari, Laterza, 1986; Paolo Maltese, *La terra promessa. La guerra italo-turca e la conquista della Libia 1911-12*, Milano, Sugar, 1968; Luigi Goglia e Fabio Grassi, *Il colonialismo italiano da Adua all'Impero*, Roma-Bari, Laterza, 1993; Sergio Romano, *La Quarta sponda. La guerra di Libia 1911-12*. Milano: Bompiani, 1977; Antonio Schiavulli, *La guerra lirica: Il dibattito dei letterati italiani sull'impresa di Libia (1911-1912)*, Ravenna, Giorgio Pozzi, 2009; Federico Cresti, *Non desiderare la terra d'altri. La colonizzazione italiana in Libia*, Roma, Carocci, 2011.

tiva narrata da Mario Tobino, in stretta relazione, sul piano militare e politico, con l'imminenza della disfatta di Tobruk, che avrebbe presto segnato le sorti del colonialismo italiano in Libia e in tutta l'Africa orientale italiana. L'ambientazione geografica e storica fornisce dunque lo sfondo che connota il senso di patologica sconfitta del romanzo e che rovescia il trionfalismo della tradizione narrativa coloniale nel suo opposto, lasciando emergere personaggi che, invece di dominare il paesaggio e la storia secondo la volontà espressa dalla retorica fascista, ne sono in un certo modo vittime, allegoricamente disposte a rappresentare la più generale sconfitta di un popolo intero, i suoi vizi di fronte alle velleitarie aspirazioni imperiali coltivate in un sessantennio di politica internazionale. Giovanna Tomasello delinea così i contorni di una vicenda tragica e insieme grottesca come quella narrata da Tobino:

Il deserto nei suoi aspetti di squallore e di aridità, fa da specchio alla situazione di disagio delle truppe italiane che operano in un paese estraneo di fronte a una natura nemica, prive di autentici ideali in grado di ispirarle e sostenerle, snervate dalle lunghe attese nelle oasi, sottoposte a comandanti impreparati e umanamente inconsistenti o addirittura in preda a vere e proprie forme di demenza⁹.

Si capisce allora che, nella prospettiva di uno sguardo più ampio sulle complesse ragioni culturali che fanno del Mediterraneo un luogo di relazione e di conflitto, la Libia di Tobino diventi anche il paradigma di un incontro impossibile e si caratterizzi piuttosto per il senso di alienazione che altrimenti sviluppa in personaggi che vivono la loro esperienza (sono le prime parole del romanzo di Tobino) come «un misto di viaggio di piacere e di condanna»¹⁰. È proprio il paesaggio che, nel romanzo, svolge un ruolo da protagonista determinando il corso degli eventi più dell'intervento umano, soprattutto fra le fila italiane, affette da una patologica, cronica inettitudine di fronte agli sviluppi della guerra. Le mosche, il sole, la sabbia, il ghibli intervengono continuamente come elementi preponderanti di un paesaggio ostile e importuno che, specie nelle pagine finali, domina l'agire e il pensiero delle truppe italiane, rivelandosi quale causa principale della delirante sconfitta mentale, prima ancora che militare, dei soldati della 31ª sezione di sanità.

Il mancato incontro tra Marcello, il tenente italiano protagonista del romanzo, e Mahmùd, il ricco e ospitale signore dell'oasi, si carica così di un valore simbolico che trascende la vicenda personale dei due personaggi, per assumere invece i contorni di un incontro e di uno scontro culturale:

E in Mahmùd era chiaro che l'odio contro l'infedele e padrone era così vivo che appena ricercato traspariva, ma nello stesso tempo il suo limpido giudizio di continuo gli indicava la realtà, sue e della Li-

⁹ Giovanna Tomasello, *L'Africa tra mito e realtà: Storia della letteratura coloniale italiana*, Palermo, Sellerio, 2004, p. 205.

¹⁰ Mario Tobino, *Il deserto della Libia*, Milano, Mondadori, 1964, p. 9.

bia, e che cioè i sentimenti non servivano, gli arabi era pochi, ignoranti e poveri, gli italiani così potenti da essere a petto loro impossibile un paragone; e ora per di più il deserto, che una volta era stato per l'arabo la grande difesa, con l'aviazione non era neppure un misero nascondiglio¹¹.

La disponibilità e l'apertura, la curiosità stessa di Marcello verso l'altro e il diverso, così come la relativa liberalità di Mahmùd e l'atteggiamento illuminato che lo distinguono, nella percezione delle truppe coloniali, dai suoi connazionali, non bastano, come si vede nella scena del mercato, a superare le reciproche diffidenze. Ogni tentativo di avvicinamento reciproco, situato com'è nel contesto della guerra e del rapporto fra colonizzatore e colonizzato, si rivela presto come un ostacolo invalicabile, che non consente di superare quella che lo scrittore sente come una oggettiva, originaria diffidenza reciproca, che comincia dalla percezione stessa che Marcello ha della relazione con il suo interlocutore:

C'era in quel momento la guerra nelle loro terre, gli stranieri si combattevano fra le loro case. Mentre quando Mahmùd parlava con gli ufficiali italiani usava la naturale dissimulazione orientale, qui, in mezzo agli arabi, era selvaggio, era puro, si consolava, lui stesso si rifaceva forte e sicuro. Gli arabi che l'ascoltavano avevano in lui fiducia assoluta [...]

Marcello, abituato a essere attento perché nato e cresciuto sotto una dittatura, ma anche facilitato all'attenzione dalla sua natura, notò subito quel capannello e deviò "disavvedutamente" i suoi passi, rallentandoli un poco, in modo da dover poi, per entrare al mercato, sfiorare quel gruppo e poiché quelli eran tutti con le ginocchia ravvolte in se stessi, dominarlo e rubare quel che c'era. Intanto, avvicinandosi, si sentì salire un rossore nel volto scorgendo Mahmùd e indovinando quel che faceva¹².

Di reciproco, nella relazione tra Marcello e Mahmùd (e, sciolta l'allegoria, tra gli italiani e i libici) c'è solo la diffidenza, la paura, il sospetto e, a confermarlo, lo sguardo oggettivo dell'eterodiegesi:

A Marcello parve, mentre con la stessa cerimoniosità tentava di rispondere al saluto, di intravedere in qualche labbro di arabo, tra la fessura delle ciglia chinate, l'ironia tinta perfino di derisione, e se il nostro eroe, dopo aver sorpassato il gruppo, si fosse all'improvviso voltato, avrebbe visto, forse con un po' di dispiacere, che non si era sbagliato¹³.

Ma ciò che appare più interessante è la profonda consapevolezza che Marcello raggiunge, senza nascondere un certo rammarico, sull'occasione mancata di conoscere almeno, se non un intero popolo o una terra, l'unico esponente meno lontano culturalmente, almeno in apparenza, dalla sua tutto sommato provinciale e autarchica esperienza dell'alterità:

ma era e restava un italiano con il suo passato, la storia del suo paese e personale, era un attore, un vivo attore del suo tempo e la guerra, anche se non appariva ufficialmente, era proprio tra lui e Mah-

¹¹ Ivi, p. 18.

¹² Ivi, pp. 91-92.

¹³ Ivi, p. 93.

mùd, con tutto il dolore e l'ingiustizia che c'è nelle guerre perché loro due che capivano e si capivano e avrebbero potuto essere amici e in segreto e in pubblico mai mancarsi di rispetto si facevano invece tirri, e pochi giorni prima Marcello aveva goduto sardonicamente, approfittando della scienza medica, a denudare il suo harem, ora Mahmùd derideva Marcello salutandolo con acre cerimonia [...]. E ora all'improvviso Marcello si trovava [...] come se beffardamente, lui che amava dimenticarsene, qualcuno lo avesse prepotentemente riportato alla verità, che cioè ogni uomo è dentro la sua legge, deriva dal padre, dalla madre, dalla lunghissima storia, dalla quale è impossibile uscire, e mai è esistito nel mondo alcun imbroglio, e cioè che si deve, è impossibile non pagare¹⁴.

La forza di Marcello e la sua estrema debolezza stanno tutte in questa profonda, amara consapevolezza dei limiti, in colonia, della relazione intersoggettiva, che tanto è drammaticamente bloccata in quanto è radicata nella reciproca diffidenza, unica orizzontalità consentita al rapporto di potere tra invasore e invasore.

Se per Tobino la vicenda individuale di Marcello e la sua stessa esperienza di medico in Libia possono testimoniare allegoricamente la più ampia dinamica della relazione fra paradigmi culturali, si capisce allora che il Mediterraneo finisce nel romanzo per caratterizzarsi una volta di più nella sua costitutiva, ancipite connotazione di luogo di divisione e insieme di aggregazione dei popoli, spazio di raccordo e di scontro. Ed è forse in questa intima duplicità della geografia politica mediterranea che vanno ricercate le ragioni principali del turbamento di Marcello, del senso di spaesamento e alienazione continuamente denunciati dal suo agire nel romanzo.

Nonostante che quella si potesse considerare zona avanzata, i giorni presero a susseguirsi tranquilli, libici, con gli intervalli del ghibli e i continui nostalgici ricordi dell'Italia. Soltanto, davanti ai soldati, dopo tanti mesi di sabbia, c'era qualcosa di miracoloso, e ancor più meraviglioso perché a contatto col deserto, cioè il mare, che richiamava con le onde infiniti pensieri italiani¹⁵.

La presenza ossessiva del deserto quale allegoria del vuoto interiore dei personaggi che lo abitano spiega dunque, almeno parzialmente, la scelta stilistica di Tobino, che si affida a una scrittura frammentaria che si iscrive certamente nel genere dell'annotazione di viaggio, dell'osservazione turistica, ma che subito oltrepassa i confini della *ratio* per addentrarsi nel territorio opaco della regressione all'infanzia, da una parte, e dell'alienazione e dell'inettitudine, dall'altra. Che si tratti di una precisa scelta stilistica di Tobino, lo si capisce bene nella seconda parte del romanzo, allorché lo scrittore racconta la *Storia di Alessandrina Tynne*. Qui, il registro cambia completamente e allo stile paratattico, ricco di ripetizioni, talvolta ellittico che caratterizza la narrazione per tutto il romanzo, si sostituisce uno stile più piano e regolare, che ricorda la narrazione esotista del romanzo ottocentesco cui il

¹⁴ Ivi, pp. 93-94.

¹⁵ Ivi, p. 130.

contenuto del racconto sembra riferirsi. In questo contesto, la sessualità da manuale di psicoanalisi di Marcello non assume semplicemente i contorni della patologia, ma si riferisce piuttosto al drammatico rovesciamento carnevalesco delle convenzioni che la Libia e la disfatta dell'esercito italiano consentono al soldato qualunque che Marcello rappresenta.

3. *Identità e alterità dal colonialismo alla migrazione*

Tutt'altre ragioni sembrano aver ispirato, invece, Mario Monicelli nella scelta dell'ambientazione libica per il suo film (sebbene poi, a voler essere precisi, esso sia stato girato in Tunisia). Di là dalla determinazione letteraria imposta al regista dalla collocazione della vicenda del libro di Tobino nella Libia del 1940-1941, infatti, è piuttosto l'urgenza del presente a connotare il paesaggio entro cui si svolgono le avventure della 31ª divisione raccontate dal regista toscano e la Libia degli anni intorno ai quali il film è realizzato sembra prendere con forza il posto della Libia coloniale.

Un'indicazione preziosa ci viene, in questa direzione, dalla scelta della colonna sonora. Monicelli, forse anche per ragioni di budget, non si affida a composizioni originali per il film né recupera, a costo zero, musiche dell'epoca. In fondo, si capisce fin dalle prime scene che non è intenzione sua né della produzione realizzare un film storico o documentario. Le poche scene di repertorio sembrano anch'esse inserite come astuta operazione di risparmio sulla ricostruzione di luoghi e mezzi di epoca fascista. Quanto alla colonna sonora, la soluzione più economica è dunque quella di affidarsi a una scelta musicale non originale, tratta da produzioni italiane recenti e indipendenti di area etnico-mediterranea, che produce però nello spettatore uno strano effetto di straniamento che poco ha a che fare con la volontà, espressa più volte nelle interviste e nelle recensioni, di riprodurre un ironico spaesamento sulla falsariga delle iniziative più audaci messe in opera dalla commedia all'italiana.

È possibile che il regista abbia in mente qualcosa del genere proprio quando ripropone l'incontro di Mahmùd e delle truppe al campo italiano, laddove inserisce una canzone dei Tarantolati di Tricarico, *Uno: monte la lunè*, invadente e martellante, evidentemente contemporanea (è del 2006 come il film) e del tutto fuori contesto rispetto al luogo e alla situazione filmata. Ma l'effetto sortito sullo spettatore è quello immediato di riportarlo alla contemporaneità e di ricomporre l'incontro non più sul piano della colonizzazione libica in epoca fascista, ma su quello odierno della migrazione, in cui, sebbene si siano invertite le direzioni di partenza e di provenienza dei soggetti coinvolti, si operano le stesse relazioni di potere tra italiani e africani.

Il discorso del maggiore Strocchi, che solo in parte è riconducibile alla figura ben più imponente del maggiore Pilli nel libro di Tobino (in cui, peraltro, non c'è nessuna traccia di questo dialo-

go), acquisisce in questo contesto tutt'altri significati e sembrerebbe volere esprimere l'atteggiamento duplice con cui l'Italia di oggi si pone nei confronti del mondo arabo: Strocchi da una parte sostiene, bonariamente e in buona fede, di essere in Libia per esportare la civiltà e dall'altra, corretto da Marcello, sostiene di essere dov'è «soprattutto per imparare». Stratagemmi come questi si ripropongono per tutto il film, ammiccando continuamente al presente e consentendo a Monicelli di riscrivere una vicenda come quella narrata da Tobino, aggiornata alle esigenze odierne, laddove a Dino Risi l'impresa, solo vent'anni prima, era risultata impossibile e, certamente, meno interessante.

Risi sembrava infatti molto più orientato a realizzare una satira delle forze armate e della stupidità della guerra, rispettando in questo senso più profondamente le coordinate tipiche della commedia all'italiana, proprio sul modello della *Grande guerra* di Monicelli. Per fare questo non aveva avuto bisogno di rielaborare grandi strategie narrative rispetto a quelle che gli forniva il testo di Tobino. Che infatti Risi rispetta nel dettaglio, limitandosi a riformulare alcune scene a seconda delle necessità della filmazione e a concentrare la sua attenzione sulla figura del maggiore Pilli, riscrivendo il finale piuttosto attorno alla sua figura che a quella di Marcello.

Nel caso delle *Rose del deserto*, invece, la geografia, sembra determinare il divenire della storia e consente a Monicelli di avvicinare almeno idealmente la realtà della colonizzazione in Libia a quella, più recente, del movimento migratorio che, all'epoca dell'uscita del film, trovava proprio nella Libia un luogo, se non *il* luogo di passaggio privilegiato per una massa enorme di uomini e di donne in cerca di una speranza di fronte a un destino di fame e di miseria. È appena il caso di ricordare che a ridosso della produzione del film di Monicelli, il 13 agosto del 2004, il governo italiano di Silvio Berlusconi stipulava un accordo con quello libico di Muammar Gheddafi per il pattugliamento delle frontiere libiche da parte di unità navali, aeree e terrestri italo-libiche, per contrastare le partenze dei clandestini nordafricani diretti in Europa. Parte attiva, nell'accordo, l'aveva avuta anche Romano Prodi, allora presidente della Commissione europea, in un processo di riavvicinamento tra Italia e Libia che datava almeno ai tempi della visita di Massimo D'Alema a Tripoli nel 1999. Fin da allora, la questione coloniale e le conseguenze del rimpatrio forzato degli italiani dopo il 1969 avevano rappresentato per l'Italia la principale merce di scambio su cui i due stati avrebbero contrattato, fino alla caduta del regime, sulle politiche migratorie e su quelle petrolifere, in un processo che culminerà nel 2008 con il trattato di Bengasi¹⁶.

¹⁶ Il trattato è liberamente consultabile a questo sito: [http://it.wikisource.org/wiki/Trattato_Di_Amicizia,_Partenariato_E_Cooperazione_Tra_La_Repubblica_Italiana_E_La_Grande_Giamahiria_Araba_Libica_Popolare_Socialista_\(giugno_2013\)](http://it.wikisource.org/wiki/Trattato_Di_Amicizia,_Partenariato_E_Cooperazione_Tra_La_Repubblica_Italiana_E_La_Grande_Giamahiria_Araba_Libica_Popolare_Socialista_(giugno_2013)).

4. (Auto-)assoluzioni

Di fronte all'attualità politica – quella della migrazione per Monicelli e quella della fine dell'impero per Tobino – il film e il romanzo rispondono, come si vede, in maniere e con esiti del tutto diversi. Eppure entrambi, nella formalizzazione letteraria e cinematografica della realtà che mettono in opera, riproducono una serie di miti e leggende costruiti prima, durante e dopo la vicenda imperiale italiana attorno al processo di colonizzazione e rielaborano, in particolare, quel mito degli «italiani brava gente» che sostiene pervicacemente la riscrittura delle vicende belliche che hanno coinvolto il nostro paese a partire dall'epoca immediatamente successiva all'unità nazionale¹⁷. Come ha segnalato Nicola Labanca, questo mito è rintracciabile in contesti storici e geografici differenti da quello italiano e ha spesso a che fare con le forme di giustificazione politica del monopolio della violenza da parte dello stato. Nel contesto italiano, però, il mito degli «italiani brava gente» si associa anche con la necessità, avvertita già all'indomani del compimento del processo unitario, di «fare gli italiani» e assume un significato particolare nella misura in cui svolge, insieme ad altre pratiche, una funzione di costruzione ideologica del carattere nazionale¹⁸.

Già in epoca liberale, dunque, e poi con più forza durante il ventennio fascista, la violenza dell'impatto del dominio italiano sulle popolazioni sottomesse era da una parte rivendicata e dall'altra parte bilanciata attraverso la narrazione della missione civilizzatrice operata non solo in virtù della forza delle armi, ma anche e soprattutto grazie alla benevolenza delle truppe. È anzi frequente, in questi anni, che gli esponenti della destra più reazionaria sottopongano a una critica feroce la tradizionale bonarietà d'animo e l'atteggiamento accomodante del soldato italiano nei territori colonizzati. All'indomani della caduta del fascismo e della fine dell'Impero, invece, e certo anche per reazione alla reboante retorica bellicista del regime, se viene meno qualunque forma di significativa rivendicazione della violenza coloniale, resiste però l'autorappresentazione del carattere nazionale all'interno del generico mito del «bravo italiano».

Anche Tobino, che pure mostra un'acuta capacità di analisi della situazione coloniale entro cui lui stesso si era trovato coinvolto quale ufficiale medico, non riesce a sfuggire del tutto al processo di rimozione della violenza dall'immaginario coloniale, anche perché il suo romanzo ha probabilmente altri intenti e altre finalità. Se l'alone della violenza coloniale persiste, specialmente attorno alla figura di Marcello, esso non viene mai approfondito e passa in secondo piano di fronte alla rivendi-

¹⁷ Angelo Del Boca, *Italiani brava gente? Un mito duro a morire*, Vicenza, Neri Pozza, 2005.

¹⁸ Nicola Labanca, *Oltremare. Storia dell'espansione coloniale italiana*. Bologna: Il Mulino, 2002, p. 412.

cazione finale per cui «Ci furono anche in Libia gli eroi»: un'affermazione che, peraltro, sembra bilanciare la cialtroneria e la dabbenaggine narrate fino ad allora, piuttosto che la violenza intrinseca al processo di colonizzazione:

Si sappia che Marcello non era uno stinco di santo e in quella deserta ma infuocata Marmarica lo sarebbe stato ancor meno se non che non c'era neppure un'occasione, che mai si vide, neppur da lontano, in quella guerra marmarica, l'ombra di una sottana¹⁹.

Ciò che ha realmente importanza per Tobino è, infatti, il rovesciamento del trionfalismo imperiale della retorica fascista nella demenza, che viene presentata qui come paradigma del fallimento dei miti del regime e come vero e proprio smascheramento dell'ideologia coloniale. Non si tratta solo del caso emblematico del maggiore Pili, ma anche dell'alone di perversa voluttà che circonda persino il protagonista, sempre in cerca dell'avventura immaginata secondo l'interpretazione esotista delle *Mille e una notte*, salvo poi ridursi alle pratiche masturbatorie con le mosche. È importante sottolineare la scelta di Dino Risi di riassorbire queste forme di sessualità “deviata” nel più generale contesto del disagio mentale del maggiore Oscar Pili, nell'intento probabilmente di ridimensionare la complessità del personaggio di Marcello. Quanto a Monicelli, che riduce i suoi personaggi a figurine prive di qualunque spessore, la sua preoccupazione sarà solo quella di evitare qualunque riferimento perturbante al sesso che non sia ascrivibile alla tradizione tranquillizzante dell'esotismo. Si tratta poi, anche e soprattutto, della follia complessiva della guerra e della burocrazia che trova espressione nell'assurdo comportamento delle più alte gerarchie militari (come nel caso della costruzione del cimitero, che Monicelli, non a caso, considera funzionale al suo messaggio e conserva nel suo film). Il fatto è che, dall'altra parte, proprio la debolezza e la miseria dell'esercito italiano finiscono per presentarsi, al di là probabilmente di qualsiasi proposito assolutorio da parte di Tobino, come una declinazione possibile del mito degli «italiani brava gente» e come ragione di indulgenza anche di fronte alla consapevolezza, da parte dell'autore, della posizione di dominio degli italiani sui libici.

Così, ad esempio, lo sguardo ingenuo del narratore di Tobino, che nel suo anonimato rappresenta quello più generale dei soldati italiani²⁰, mentre è abbastanza lucido per farsi carico della responsabilità del gap comunicativo entro cui italiani e arabi sono immersi a causa della guerra, finisce

¹⁹ Mario Tobino, *Il deserto della Libia*, cit., p. 199.

²⁰ Che, per quanto onniscente, non si tratti di un narratore extradiegetico, è chiarito fin dalle prime pagine (e poi più raramente nel corso del romanzo) dall'uso della prima persona: «Io sono un medico di manicomio» (Mario Tobino, *Il deserto della Libia*, cit., p. 25). Di là dalla coincidenza biografica fra narratore e autore, però, l'uso sporadico che Tobino fa della prima persona arricchisce quell'«io» di una portata di testimonianza collettiva che rende la narrazione in certo modo corale.

poi per riassumere l'esperienza coloniale nella faciloneria antieroica dei suoi protagonisti, omettendo il ruolo attivo che questi avevano svolto nel corso della dominazione italiana sulla Libia. Anche quando rende conto con immagini concrete e crude della violenza della guerra, Tobino lo fa attraverso la voce di Marcello, citando le sue pagine di diario e mettendo a tacere, per alcune pagine, per quelle cruciali della vicenda bellica, la voce collettiva che raccontava il romanzo:

28-3-1941. – Per la prima volta stanotte ho visto l'assassinio della guerra: teste bucate dove c'entra il pugno di un bambino, mani strappate via, ammassi di carne che pochi minuti prima erano giovani²¹.

È senz'altro vero che la voce del tenente in questo caso serve soprattutto a contrassegnare il valore della testimonianza che le sue parole possono offrire al lettore. Ma è vero anche che esse astraggono il discorso della violenza dall'esperienza individuale di Marcello, che si presenta qui come semplice osservatore, e dall'esperienza collettiva della voce narrante, sospesa per alcune pagine a riferire le parole del diario del protagonista. La violenza, una volta di più, è la violenza degli altri.

È precisamente questa forma di deresponsabilizzazione, invece, che Monicelli sembra cogliere con più forza nella sua riduzione cinematografica del romanzo e che acquista nel film un ruolo centrale. Qui, infatti, più che la dimensione allegorica della demenza, che viene completamente rimossa dalla narrazione – come nel caso, ad esempio, della coprofilia del maggiore, che persino Risi conserva e adatta al suo film – a giocare un ruolo determinante specie nella seconda parte del film, è la relazione dei singoli soldati, sotto-ufficiali e ufficiali, con i generali; e dell'esercito italiano tutto con quello tedesco. Il film finisce così per demandare a questi, al governo italiano e ai nazisti, tutta la responsabilità del male, della violenza e della colonizzazione, e a riconoscere nella categoria genericamente interclassista del popolo, rappresentata dai soldati, l'espressione di una bonarietà ancestrale degli italiani, di una rozza ma sincera benevolenza verso l'Altro svincolata dalle scelte politiche più o meno autoritarie dei governi, secondo una tradizione autoassolutoria consolidata e qualunquista.

Gli esempi sono molti e sostengono la pur debole narrazione di tutta la seconda parte del film. Quella, ad essere precisi, che ha come problema centrale la relazione con l'esercito tedesco. Fra questi, però, il più significativo è certamente quello che riguarda il personaggio di Sanna, che non proviene dal romanzo di Tobino, ma appartiene a un racconto di Gian Carlo Fusco. Sanna si fa sparare da un soldato tedesco per aver dato da mangiare un pezzo di pane a un bambino africano. L'esemplarità agiografica dell'episodio resta tale anche se Monicelli cerca di temperarla attraverso alcune battute ciniche degli altri protagonisti che celebrano il funerale del compagno. La solidarietà

²¹ Ivi, p. 114.

con cui i soldati decidono di mentire, pur di far arrivare alla giovane vedova l'indennità, effonde la bontà del singolo sul gruppo ma, ciò che più conta, rovescia la responsabilità della violenza della guerra come al solito sui tedeschi, in accordo con il popolare luogo comune per cui il male del fascismo sarebbe derivato dall'alleanza con la Germania di Hitler.

Se insomma non è del tutto possibile per Monicelli far dimenticare al suo pubblico, attraverso la rappresentazione scanzonata e turistica della guerra, che quello italiano in Libia è un esercito di occupazione, il confronto con i nazisti funziona per rassicurare e consolare il pubblico sulla bontà dei connazionali, che tanto più sono credibili in quanto si reinscrivono così, una volta di più, nel mito degli «italiani brava gente».

La gravità della posizione ideologica di Monicelli non consiste però semplicemente nella mistificazione storica, che finisce per aggiungersi alle altre di cui la costruzione dell'identità italiana si compone fin dai tempi dell'Unità. Più grave ancora è la volontà di riproporre il mito del bravo italiano attualizzandolo nel contesto delle attuali politiche sull'immigrazione e delle missioni di pace, operando così un'ulteriore mistificazione che svolge una funzione consolatoria e pacificante sul pubblico. Come se il razzismo (istituzionale e sociale) fosse un problema che pertiene ad altre società e nella nostra si associasse sporadicamente alla cialtroneria che ci è connaturata. E come se, a tre anni dai fatti di Nassirya, si potesse rappresentare la morte dei soldati italiani nel deserto senza finire per giustificare apertamente le pratiche neocoloniali di esportazione della democrazia. Non è più possibile dunque parlare per questo film di Monicelli di alcuna relazione con la commedia all'italiana, con il riso amaro e il sarcasmo politico e sociale che ne aveva costituito l'impalcatura. Per quanto poco riuscita dal punto di vista formale, essa è piuttosto un'operazione ideologica con un intento parenetico e predicatorio (o più probabilmente e semplicemente commerciale) nella misura in cui formula un'idea precisa dell'identità italiana che poco o nulla ha a che vedere con la complessa vicenda esistenziale che, pure con molti limiti ideologici, Tobino cerca di raccontare nel suo romanzo.

5. *Storia e memoria*

Se dunque è il contesto che interviene a modificare con forza le prospettive ideologiche entro le quali i due autori si muovono, tanto più esso modifica le scelte formali e spiega, almeno in parte, le ragioni del sostanziale insuccesso del romanzo e del successo (di critica almeno) del film. Così, ad esempio, nel caso del *Deserto della Libia* di Tobino, è la netta opposizione al paradigma neorealista a giocare probabilmente un ruolo determinante nel giudizio negativo di un lettore attento e severo come Togliatti. Non soltanto perché il contesto politico e culturale sembrava allora più sensibile alle

storie di riuscita, di riscatto, di salvezza all'indomani dell'esperienza eroica della Resistenza e nel clima ancora pieno di speranze della Ricostruzione, piuttosto che al clima di sconfitta, di disfatta e di resa che si respira nel romanzo di Tobino²²; ma anche perché, dal punto di vista formale, la scrittura frammentaria, solo apparentemente spontanea e infantile dello scrittore viareggino, rifletteva più del profilo dei personaggi che ne emergevano, il punto di vista alienato attraverso cui venivano narrati la guerra e i suoi protagonisti, la frammentazione soggettiva cui lo stesso narratore era sottoposto nel tentativo di ricostruire una realtà sfuggente e incomprensibile, del tutto irrazionale specie nelle sue fasi finali, come quella della Libia coloniale.

Con curioso rovesciamento, invece, è di nuovo il contesto che può spiegare certe scelte formali di Monicelli, quasi tutte giocate sulla riduzione, sulla rimozione, sull'omissione. È certo per ragioni di budget, occorre ribadirlo, che il personaggio più interessante del romanzo, il maggiore Oscar Pili, finisce per fondersi nel film con quello del maggiore oculista Beluschi innamorato della giovane moglie e con quello del soldato Sanna del racconto *Guerra d'Albania* di Gian Carlo Fusco²³. Ma è altrettanto certo che le ragioni ideologiche che sottendono al film e che sottostanno al mito degli «italiani brava gente» non avrebbero ammesso la presenza ingombrante della follia, che si riduce qui piuttosto a innocua eccentricità, e non avrebbero consentito lo svolgimento del tema principale del film, che consiste precisamente nell'illustrazione ideologica della intrinseca disponibilità e dell'apertura degli italiani verso l'Altro.

D'altro canto, non si può certamente spiegare con i costi di produzione la scelta, nel film, di italianizzare (di sicilianizzare, addirittura) l'arabo che nel romanzo non si accorge della cecità della moglie quindicenne. Attraverso questo intervento significativo sul plot originale, infatti, Monicelli e i suoi sceneggiatori possono mantenere un atteggiamento politicamente corretto e insieme dimostrare didascalicamente che il comportamento violento nei confronti delle donne non è di pertinenza solo della cultura islamica, ma appartiene a qualunque cultura sottosviluppata che è dovere del «bravo italiano» rieducare alle ragioni della civiltà. Il pensiero corre ancora una volta all'Iraq e all'Afghanistan

²² Penso qui, ad esempio, al caso emblematico di *Se questo è un uomo*, che in un primo momento viene rifiutato dall'Einaudi soprattutto per volontà di Natalia Ginzburg, al di sopra di ogni sospetto di antisemitismo. Al di là di ogni valutazione a posteriori, insomma, anche un libro come quello di Primo Levi sembrava poco confacente al clima politico e culturale dell'epoca.

²³ Gian Carlo Fusco, *Il soldato Sanna*, in *Guerra d'Albania*, Milano, Feltrinelli, 1961. Vale la pena di notare a margine come il mito del “bravo italiano” funzioni in ogni contesto coloniale, che sia quello originario dell'Albania di Fusco o quello trasposto al cinema della Libia di Monicelli. Il ruolo di Fusco, inoltre, dev'essere tutt'altro che marginale nell'economia del film, non solo per la collaborazione con Monicelli in *Vogliamo i colonnelli*, del 1973, ma anche per il titolo del film *Le rose del deserto* che proviene, verosimilmente, dalla suggestione di *Le rose del ventennio*, raccolta di prose di costume in epoca fascista che Fusco fa uscire a partire dal 1949 sulla rivista «Il Mondo» di Mario Pannunzio e successivamente pubblica da Einaudi nel 1958.

di oggi e alle truppe italiane stanziato in quei territori. E come non potrebbe a così breve distanza dai fatti di Falluja del novembre 2005, in cui le truppe americane si macchiavano dell'uso di bombe al fosforo bianco sulla popolazione civile?

Che il mito degli «italiani brava gente» abbia svolto una funzione di costruzione dell'identità nazionale durante il colonialismo italiano è comprensibile alla luce delle complesse dinamiche avviate all'indomani della svolta unitaria del paese. La figura del «bravo italiano», sostiene Labanca, «si sposava perfettamente con l'immagine corradiniana, populista e nazionalista, dell'imperialismo demografico della “Grande proletaria”»²⁴. Essa agiva cioè sull'immaginario di chi rimaneva in patria molto di più di quanto avrebbero potuto gli eccessi di violenza esercitati in colonia e focalizzava l'attenzione degli italiani sulla «necessità storica» della conquista, sulla legittimità stessa del progetto imperialista italiano specie nel più ampio contesto del colonialismo europeo dell'epoca. Nel caso di Tobino e di Monicelli, però, e più in generale nel caso della costruzione della tradizione del mito nel corso di tutta la seconda metà del Novecento, risulta per noi più interessante capire come queste pratiche abbiano continuato ad agire negli anni cinquanta, subito dopo la fine della seconda guerra mondiale e dell'esperienza della Resistenza, e si siano riprodotte, seguendo traiettorie analoghe, ai giorni nostri e «da sinistra», secondo i moduli della commedia all'italiana nel cinema degli anni più recenti (si pensi, ad esempio, al successo mondiale che, nei primi anni novanta, aveva accolto *Mediterraneo* di Gabriele Salvatores)²⁵.

Da questo punto di vista, un primo elemento che occorre sottolineare ha a che vedere con il materiale che tanto Tobino quanto Monicelli si trovano davanti. Mentre cioè lo scrittore non può contare su nessuna storicizzazione della vicenda coloniale italiana e può rielaborare attorno alla sua esperienza individuale solo quanto gli viene dall'esperienza altrui e dalla stratificazione culturale precedente, il regista evidentemente non si serve, per una precisa presa di posizione, del materiale che

²⁴ Nicola Labanca, *Oltremare*, cit., p. 412.

²⁵ A parte la presenza, in qualità di comparse, del critico Tatti Sanguineti e dello scrittore Tiziano Scarpa, è da segnalare l'apprezzamento espresso da Walter Veltroni, a quei tempi sindaco di Roma, in un breve intervento su «La Repubblica»: «Sembra il film di un esordiente. Ha quella meravigliosa freschezza, libertà espressiva, persino iconoclastia del linguaggio che è tipico di chi comincia, non di chi ha alle spalle 64 film. È un film contro la guerra, ogni guerra. È un film divertente. Le due cose non sono in contraddizione, come dimostrano, per stare al cinema della mia generazione, *M.A.S.H.* o *1941*. O, più propriamente, *La Grande guerra*. È il film di un uomo libero, che si diverte con la vita e con il cinema. Di un maestro che non ha paura di far ridere, virtù in via di estinzione. Non ha paura di giocare persino con la velocità di ripresa, come nei giorni delle comiche e dello *slapstick*. Non ha paura neanche di concludere un film come fosse un discorso interrotto, semplicemente. È un'opera piena di energia, solare, con una vena di comicità popolare e surreale. Vederlo non è solo l'omaggio a un grande maestro. Non aspettatevi Manoel De Oliveira né Anghelopoulos. Semmai, Quentin Tarantino». Walter Veltroni, *Monicelli, un esordiente di 91 anni*, in «La Repubblica», 29 dicembre 2006, p. 63. L'articolo è reperibile online all'indirizzo: <http://ricerca.gelocal.it/repubblica/archivio/repubblica/2006/12/29/monicelli-un-esordiente-di-91-anni.html> (giugno 2013).

avrebbero potuto fornirgli gli storici più aggiornati e si fida, come dichiara lui stesso in alcune interviste, della propria percezione di quelle vicende guadagnata sul campo nel 1936 come assistente alla regia del film coloniale *Lo squadrone bianco* di Augusto Genina²⁶. In entrambi i casi, dunque, e a tanta distanza di tempo, si opera quel fenomeno, descritto con precisione da Cristina Baldassini, di sovrapposizione del piano della testimonianza su quello della storia:

L'approccio documentario allo studio del fascismo – scrive Baldassini – urtava contro una precisa modalità di riscrivere il passato, la quale era consistita, almeno fino ai primi anni sessanta, in una narrazione fortemente di parte perché fortemente sorretta dall'elemento autobiografico. In attesa che gli storici di professione iniziassero ad occuparsi del fascismo, già a partire dai mesi successivi al suo crollo il «testimone» si era ritagliato una funzione indispensabile in quanto unico soggetto «informato sui fatti»²⁷.

Proprio questa fiducia nella dimensione testimoniale dell'esperienza individuale, che fa da sfondo al romanzo di Tobino e che Monicelli può rivendicare persino cinquant'anni dopo, è a sua volta un indizio importante dell'impatto culturale prodotto dall'invenzione della tradizione e dalla sua persistenza fino ai nostri giorni. Eppure essa si sviluppa, tanto nel regista quanto nello scrittore, secondo esiti differenti che hanno piuttosto a che fare con il contesto entro il quale sono prodotti. Se, insomma, l'interlocutore principale di Tobino è proprio il testimone, l'informato sui fatti, magari nostalgico dell'impero come il pubblico delle riviste descritte da Baldassini, cui lo scrittore oppone la *sua* testimonianza come rovesciamento degli stereotipi culturali del regime, Monicelli intende rivolgersi a un pubblico che si pone quotidianamente il problema della relazione con l'Altro. Che non si costituisce, occorre specificarlo, come una generica alterità dai contorni sfocati, ma che trova, al contrario, una connotazione precisa nell'immagine dell'arabo, dell'abitante del Maghreb, dell'immigrato che l'interlocutore democratico e tollerante del regista incontra ogni giorno nelle città del proprio paese e che, con un buon margine di approssimazione, per essere in quelle città, dalla Libia deve essere passato.

²⁶ «Avevo letto il libro di Mario Tobino, *Il deserto della Libia*, e mi ero commosso. Era quasi un mio coetaneo, faceva lo psichiatra ed era andato in Libia; anch'io c'ero stato, come assistente alla regia sul set del film *Lo squadrone bianco* di Augusto Genina. Anch'io avevo combattuto la guerra, volevo raccontarla per come l'avevo vista e vissuta io, che poi è come l'aveva vista anche Tobino» (http://www.italica.rai.it/scheda.php?scheda=lerosedeldeserto_intervista – giugno 2013).

²⁷ Cristina Baldassini, *L'ombra di Mussolini. L'Italia moderata e la memoria del fascismo (1945-1960)*, Soveria Mannelli, Rubettino, 2008, p. 143.