



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

## UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento dei Beni Culturali:

Archeologia, Storia dell'Arte, del Cinema e della Musica

Dottorato di Ricerca in:

Storia, Critica e Conservazione dei Beni Culturali

CICLO XXVIII

***Niger alter ego:***

**stereotipi e iconografie coloniali nell'Italia del Ventennio**

**Coordinatore** : Ch.ma Prof.ssa Elena Francesca Ghedini

**Supervisor** : Ch.ma Prof.ssa Giuliana Tomasella

Ch.ma Prof.ssa Marta Nezzo

**Dottoranda** : Priscilla Manfren



## INDICE

ABSTRACT.....	3
Capitolo I. SUGGERZIONI INIZIALI, PROPOSITI E RISVOLTI DELLA RICERCA .....	7
Capitolo II. VISIONI E PRIMI INCONTRI ITALIANI CON L'ALTERITÀ: DIALOGO TRA NOVECENTO E OTTOCENTO .....	19
II.1 L'arte come appagamento del desiderio di alterità .....	19
II.1.1 L'Esotismo e l'artista viaggiatore.....	20
II.1.2 Brevi cenni sull'Orientalismo: nascita, sviluppi, temi e alcuni esempi italiani .....	24
II.1.3 Tra viaggi, diplomazia e guerra: rappresentazioni dell'Altro di alcuni noti orientalisti italiani .....	32
II.1.4 Volti africani attraverso l'occhio degli orientalisti .....	39
II.2 Il dibattito critico sull'arte coloniale italiana tra attese per l'avvenire e sguardi al passato.....	45
II.2.1 L'arte coloniale italiana tra realtà documentaria, fantasia e accademico folklorismo: un <i>excursus</i> tra le opinioni della critica del Ventennio .....	46
II.2.2 Gli orientalisti italiani dell'Ottocento: pareri della critica tra le due guerre.....	60
Capitolo III. L'AFRICA NARRATA AGLI ITALIANI DEL VENTENNIO.....	75
III.1 L'immaginario coloniale italiano: premessa metodologica .....	75
III.2 Uomini africani tra realtà romanzate, fantasie storicizzate e dissacranti ironie.....	92
III.2.1 Le molte facce del "selvaggio" .....	92
III.2.2 Alla corte del Negus: dall'inchiesta sulla schiavitù alla campagna d'Africa .....	130
III.2.3 Il clero copto .....	167
III.2.4 Ascari e dubat .....	175
III.3 Donne d'Africa: Veneri nere, ancelle, portatrici d'acqua e madri.....	186

III.4 Iconografie coreografiche .....	212
III.4.1 “Fantasie” e visualizzazioni di sonorità africane .....	212
III.4.2 L’Alterità africana e l’incontro con i colonizzatori: iconografie della civiltà.....	219
III.5 L’essenza dell’Alterità: ritratti e studi di testa tra psicologia, estetizzazione e deformazione .....	229
BIBLIOGRAFIA.....	249
SITOGRAFIA.....	285
ARTICOLI DI INTERESSE STORICO-ARTISTICO-LETTERARIO DA RIVISTE E QUOTIDIANI .....	289
ALTRI MATERIALI CONSULTATI (TESTI NON PUBBLICATI, OPUSCOLI DI MOSTRE, SCHEDE BIOGRAFICHE CONSERVATE PRESSO ARCHIVI, DOCUMENTI PRESSO EREDI DI ARTISTI)...	317
ARTICOLI, TESTI E RACCONTI A SOGGETTO AFRICANO .....	319
CATALOGO DELLE ILLUSTRAZIONI .....	331
Premessa.....	333

## ABSTRACT

Il presente lavoro è dedicato alla raccolta e all'analisi di un nutrito *corpus* di fonti visive e letterarie italiane, aventi come soggetto le popolazioni nere dell'Africa durante il periodo coloniale; l'arco cronologico indagato è, nello specifico, quello del Ventennio fascista (1922-1943). La ricerca prende in esame svariate tipologie di veicoli delle immagini, quali opere d'arte, riviste illustrate e grafica per l'infanzia, nonché numerosi articoli d'epoca tratti da riviste e quotidiani. Lo scopo del lavoro è quello di indagare le diverse modalità di rappresentazione dell'alterità nera, al fine di mettere in luce i pregiudizi e gli stereotipi generati dalla visione eurocentrica.

Prima di passare alla disamina dei diversi *clichés* emersi dall'insieme delle immagini reperite, il lavoro propone un capitolo introduttivo, dedicato a presentare la metodologia con la quale è stata impostata la ricerca. Il secondo capitolo è suddiviso in due sezioni, l'una rivolta alla contestualizzazione dell'arte a soggetto esotico, della corrente ottocentesca dell'Orientalismo e di alcuni suoi esponenti italiani, l'altra riservata alla presentazione del dibattito in merito all'arte a soggetto coloniale nell'ambito della critica d'arte del Ventennio. Il terzo capitolo, suddiviso anch'esso in diverse sezioni, analizza gli stereotipi maschili e femminili emersi dall'osservazione delle immagini e dalla lettura dei testi d'epoca, tenendo conto di alcuni particolari frangenti storici, quali le guerre italo-etiopiche del tardo Ottocento e del biennio 1935-36, che hanno contribuito alla diffusione di determinati soggetti e iconografie. Il lavoro propone, oltre all'analisi delle immagini, notizie in merito a molti degli artisti citati, utili per comprendere l'arte coloniale del periodo fascista e le vicende dei suoi protagonisti. Concludono il lavoro l'apparato bibliografico, una parte dello spoglio degli articoli d'epoca rintracciati, divisi in fonti a tema artistico e fonti a soggetto etnografico, e il catalogo delle illustrazioni, consistente in una selezione di oltre ottocento elementi.



## ABSTRACT

This work collects and analyzes a large *corpus* of Italian sources, both visual and literary, having as subject the black populations of colonial Africa. The research investigates specifically the sources of the fascist period (1922-1943). It examines various kinds of images, such as works of art, graphic works in illustrated magazines, commercial art and illustrations for children, as well as many articles taken by old Italian magazines and newspapers. The work wants to frame the various sources critically and to outline the evolution of some stereotypes related to the black colonial population and produced by an Eurocentric point of view.

The first chapter presents the methodology which has been used to set the work; the second one, instead, is divided into two sections: the one contextualizes the European art with exotic subject and, specifically, the Orientalism trend and some of its Italian members; the other is devoted to the presentation of the artistic debate related to the Italian colonial artworks of the fascist period.

The third chapter, which is the core of the work, is divided into various sections, which analyze the different male and female stereotypes emerged from the observation of images and texts. The study takes account of some historical situations, such as the Italo-Ethiopian wars of the late nineteenth century and of the 1935-36 biennium, which contributed to the spread of many *clichés* and iconographies about the black populations. The research also offers information about many of the Italian artists mentioned: these notes are useful for the comprehension of the fascist colonial art, of its exhibitions and its protagonists. The last part of the work presents the bibliography, a selection of the artistic and ethnographic articles found during the researches and used in the work, and the catalogue of the illustrations, which consists in a selection of over eight hundred images.





## Capitolo I. SUGGERZIONI INIZIALI, PROPOSITI E RISVOLTI DELLA RICERCA

Prima di entrare nel cuore del presente studio si è ritenuto opportuno iniziare facendo una breve presentazione di quelle che sono state le primissime fonti che, in diversi modi, hanno suggerito la necessità e l'importanza di avviare le ricerche qui presentate, contribuendo con alcune suggestioni a delinearne il soggetto e a organizzarne la struttura.

Alcuni anni fa, nel corso di un lavoro di spoglio della "Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", rivista mensile del quotidiano mussoliniano edita dal 1923 al 1943<sup>1</sup>, ci si era imbattuti in alcuni articoli dedicati a monumenti, scavi e sistemazioni di materiali archeologici romani rinvenuti in ambito nordafricano. I testi erano dedicati sia a siti archeologici facenti parte dei possedimenti coloniali della Tripolitania italiana, quali Cirene, Leptis Magna, Ghirza, Sabrata e Gadàmes, sia ad altre aree del Mediterraneo, come la Tunisia, e del Vicino Oriente. Al di là delle notizie archeologiche e del loro sfruttamento in chiave propagandistica per celebrare la potenza della Roma imperiale, di cui l'Italia fascista si faceva naturale continuatrice, un altro aspetto aveva particolarmente colpito la nostra attenzione, ossia il fatto che in tali articoli la storia e la celebrazione della potenza della Roma antica, nonché del moderno operato italiano, si alternasse a note denigratorie sulle antecedenti dominazioni e sulla popolazione locale. I testi inoltre si rivelavano, a tratti, pregni di una forte componente razzista, caratterizzata peraltro da luoghi comuni circa il nord Africa, l'Oriente e le loro popolazioni. Nei primi anni Venti, per esempio, la Tripoli precedente alla dominazione italiana viene ritratta come "una borgata africana con tutte le impronte di un oriente sudicio e medievale, con tutte le malsane incrostazioni edilizie dell'epoca barbaresca che i turchi non seppero o non vollero distruggere"<sup>2</sup>; la descrizione della città va di pari passo con quella dei suoi abitanti, lasciando intravedere la volontà di mettere in parallelo la fatiscenza della prima con l'ambigua morale dei secondi, senza però riuscire a evitare di far trapelare un'ambivalente fascinazione esotica di sapore decadentista:

Non esisteva che l'effimero, illusorio biancore esterno delle case e sopra di esso il verde delle eleganti cupole stambuline. Dentro c'era il marcio d'una città chiusa gelosamente ad ogni soffio di benessere civile, c'era

---

<sup>1</sup> Si stava infatti redigendo all'epoca la tesi di laurea magistrale dedicata alla presenza e all'analisi di fonti visivo-letterarie a carattere storico-artistico nella rivista in questione. In proposito si veda ora P. Manfren, "La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia": scritti d'arte e grafica in una rivista di regime (1923-1943), Scripta, Verona, in corso di pubblicazione.

<sup>2</sup> *Tripoli risorta*, in "La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", a. II, n. 2, febbraio 1924, pp. 23-29.

l'oscuro mistero d'un popolo mussulmano che vegetava nella sua accidia secolare, rintanato nelle casupole senza sole, e in giro per le viuzze buie, cintate e protette da un formidabile muraglione<sup>3</sup>.

L'acme di questo parallelo si ritrova nelle righe seguenti, in cui la città subisce una sorta di personificazione, acquisendo le sembianze di una donna bellissima all'apparenza, ma disgustosa se conosciuta intimamente; essa viene infatti descritta pronta a irretire i suoi visitatori, rivelandosi "suggestiva e ingannatrice", invitante "con la lucentezza candida del suo volto incastonato nella corona smeraldina delle sue oasi", ma subito deludente per "la laidezza del suo ventre"<sup>4</sup>. Questa descrizione pare rientrare nell'ampia casistica delle metafore erotiche volte a descrivere la scoperta e la presa di possesso di un territorio da parte di una nazione colonizzatrice attraverso l'idea del rapporto sessuale tra una donna indigena e l'esploratore; tale metafora, come ha ben messo in evidenza Anne McClintock in *Imperial leather*, ha avuto una lunga e radicata tradizione che partendo dalla scoperta tardo quattrocentesca dell'America si è mantenuta viva, come si vedrà, sino all'epoca del colonialismo novecentesco<sup>5</sup>.

Gli indigeni poi, in più di un caso, vengono tacciati in questi articoli di parassitismo nei riguardi delle antiche vestigia romane. Per quanto riguarda Cirene, ad esempio, si parla di "speculatori orientali" che "alienarono ignominiosamente opere rare, permettendo ad incettatori dei resti della bellezza antica, di frugare le viscere provvide di questa terra romana"<sup>6</sup>, nonché di abitanti indigeni dal "brulicare cencioso"<sup>7</sup> che appaiono come veri e propri "parassiti del passato", abitando "le tombe scoperchiate, le grotte arcaiche, le minuscole catacombe della città naufragata"<sup>8</sup>. Simili toni e osservazioni si ritrovano in un articolo dedicato all'anfiteatro di El Djem, l'antica Thysdrus prima cartaginese poi romana, facente parte della contemporanea Tunisia; qui si legge che l'antico monumento "si leva con la sua imponente mole sul villaggio che lo circonda, costruito quasi interamente con materiale tratto dalle sue mura" e che le "misere casupole" sono come "piccoli funghi parassiti" sorti alla base di "una quercia annosa e forte che sfida i tempi e le tempeste,

---

<sup>3</sup> Ivi, p. 23.

<sup>4</sup> Ivi, p. 23.

<sup>5</sup> Cfr. A. McClintock, *Imperial leather: race, gender and sexuality in the colonial contest*, Routledge, New York-London 1995, pp. 21-31.

<sup>6</sup> U. Ajelli, *Cirene*, in "la Rivista Illustrata del popolo d'Italia", a. IV, n. 2, febbraio 1926, pp. 52-53.

<sup>7</sup> Idem, *Scavi a Cirene*, ivi, a. XI, n. 12, dicembre 1932, pp. 46-47.

<sup>8</sup> Ivi, pp. 46-47.

meravigliosa opera, degna veramente di portare il sigillo di Roma”<sup>9</sup>; ugualmente, non sono esenti da considerazioni simili le popolazioni del vicino e del lontano Oriente, che altrove vengono ricordate come le genti “della caverna trogloditica e della tenda”<sup>10</sup>.

L’inerte pigrizia (il “popolo mussulmano che vegetava nella sua accidia secolare”), la bellezza attraente ma anche respingente (l’ambigua personificazione della città di Tripoli), e l’inferiorità ondeggiante tra primitività (genti “della caverna trogloditica e della tenda”) e gradi più bassi della scala evolutiva (il “brulicare cencioso” che richiama il regno degli insetti o le “misere casupole” che sembrano “piccoli funghi parassiti”) sono alcuni dei tratti che più ci avevano colpito nella caratterizzazione dell’alterità d’oltremare e che, sin dall’inizio, avevamo compreso essere stereotipi dalla lunga tradizione.

Tale suggestione, connessa all’ambito mediterraneo della cosiddetta Africa bianca e al Vicino Oriente, non basta però a spiegare da sola la decisione di avviare il presente lavoro; una seconda ed essenziale fonte di ispirazione per questo progetto, infatti, è stata l’ampia e consistente raccolta iconografica dedicata a *The Image of the Black in Western Art*. Quest’ultima, presentata in parte in una serie di volumi il cui ricco apparato visivo è associato a un insieme di saggi tematici di esperti che ne affrontano le particolarità storiche e iconografiche, è giunta nella sua più recente edizione a contare ben dieci tomi; essa si configura come il risultato di un ambizioso progetto avviato negli Stati Uniti degli anni Sessanta dai coniugi e mecenati John e Dominique de Menil. L’idea iniziale si proponeva di condurre un’indagine sistematica sulle modalità con cui le persone di origine africana erano state percepite e rappresentate in ambito artistico sin dall’antichità, al fine di dimostrare che per secoli gli artisti occidentali avevano incluso in svariate tipologie di opere la figura del “nero”<sup>11</sup> rappresentandola positivamente, in maniera realistica e non di rado celebrativa. I coniugi de Menil avevano dunque pensato a tale progetto come a una risposta pacifica ma

---

<sup>9</sup> E. M., *Antichità romane nella Tunisia*, in “La Rivista Illustrata del Popolo d’Italia”, a. XVI, n. 3, aprile 1938, pp. 43-47.

<sup>10</sup> O. Pedrazzi, *La frontiera di Roma in Oriente: Gerasch*, ivi, a. VI, n. 1, gennaio 1928, pp. 43-49.

<sup>11</sup> Il progetto ha portato inoltre alla creazione di un archivio fotografico contenente più di trentamila immagini; tale archivio, inizialmente collocato a Houston presso la Menil Foundation, è ora stato ricostituito in forma pressoché identica al W. E. B. Du Bois Institute for African and African American Research, presso l’Università di Harvard, e al Warburg Institute, presso l’Università di Londra. Per tale notizia, e per le successive in merito all’influenza degli studi di alcuni intellettuali sul progetto dei coniugi de Menil, si è fatto riferimento a quanto scritto nella prefazione, uguale per tutti i volumi della collana, redatta dai curatori della serie David Bindman e Henry Louis Gates Jr. Cfr. D. Bindman, H. L. Gates Jr., *Preface to The Image of the Black in Western Art*, in *The Image of the Black in Western art. From the “Age of Discovery” to the Age of Abolition*, edited by D. Bindman and H. L. Gates Jr., vol. III, part. 1, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge-London 2010, pp. VII-XIX.

efficace alla segregazione razziale allora presente negli Stati Uniti, fermamente convinti del fatto che proprio l'arte e lo sguardo dell'artista fossero in grado di guidare i più oltre le apparenze e gli stereotipi, rivelando la comune umanità di tutte le persone e proponendosi come fonte d'esempi di una ritrovata universalità della dignità umana e come antidoto ai pregiudizi razziali e sociali. In particolare, i creatori del progetto ritenevano che dare una più ampia conoscenza e visibilità della bellezza e della varietà di tali immagini potesse essere una fonte di orgoglio che conducesse gli africani e gli afroamericani a una maggiore consapevolezza e rispetto di sé e, al contempo, avesse la capacità di promuovere tra i bianchi una maggiore tolleranza e comprensione nei riguardi della popolazione nera. L'arte, in quest'ottica, doveva configurarsi come una finestra sui tempi in cui erano ancora vivi gli ideali di comune fratellanza tra europei e africani, rivolgendo dunque lo sguardo a un passato precedente l'inizio della tratta degli schiavi verso il Nuovo Mondo. L'idea di tale iniziativa traeva le proprie basi anche da alcuni preesistenti volumi<sup>12</sup>, dal movimento culturale noto come Harlem Renaissance, risalente agli anni Venti del Novecento, e dall'influenza del pensiero e delle ricerche di intellettuali contemporanei quali Jean Malaquais e Frank M. Snowden, l'uno sostenitore dell'efficacia dell'arte nell'attuare cambiamenti sociali, l'altro autore di volumi dedicati al tema della raffigurazione del "nero" nell'antichità. Tuttavia, un ruolo di rilievo deve aver rivestito anche il pensiero dello studioso afroamericano Alain LeRoy Locke; quest'ultimo, prima persona di colore a ottenere un dottorato in filosofia ad Harvard nel 1918, si era interessato a questioni di estetica e aveva redatto vari scritti dedicati all'arte e alla sua utilità sociale, divenendo inoltre un personaggio di spicco della Harlem Renaissance per aver curato e pubblicato l'imponente antologia *The New Negro* nel 1925. Lo studioso aveva poi realizzato, nel 1940, il volume *The Negro in Art: A Pictorial Record of the Negro Artist and the Negro Theme in Art*, summa del suo pensiero sull'opera degli artisti di colore e sulla presenza del "nero" nell'arte. Locke sottolineava qui l'importanza delle arti quale mezzo per la popolazione di colore con cui tentare di ottenere un trattamento equo e uguaglianza sociale, riponendo particolare fiducia nell'artista, da lui

---

<sup>12</sup>Nella *Preface* David Bindman e Henry Louis Gate Jr. citano infatti il testo del 1929 di Grace Hadley Beardsley intitolato *The Negro in Greek and Roman Civilisation: A study of Ethiopian Type*, nel quale l'autrice ricorda a sua volta che il primo importante lavoro in merito fosse stato *Die Aethiopen der altclassischen Kunst* di J. Löwenherz, pubblicato nel 1861; parimenti, viene ricordato l'importante contributo di J. A. Rogers, pubblicato in tre volumi tra il 1940 e il 1944, dedicato a *Sex and Race: Negro-Caucasian Mixing in All Ages and All Lands*, in cui l'autore utilizza alcune rappresentazioni di persone di colore presenti nella storia dell'arte occidentale come prove contro le contemporanee teorie dell'essentialismo razziale.

ritenuto una figura dotata di superiori capacità estetiche e in grado di vedere e comprendere ben oltre la generale percezione. Secondo lo studioso, infatti, l'artista detiene una posizione d'avanguardia nella società, giustificata dal fatto di dimostrare nella maggioranza dei casi una visione più aperta, più limpida e più profonda del comune<sup>13</sup>. Tuttavia Locke, nel sostenere con forza la capacità dell'arte di penetrare le apparenze di condizione e stato sociale dei soggetti ritratti, che si ritrovano incarnati in figure che vanno dal magio nero delle *Adorazioni* al paggio di colore che accompagna i gentlemen europei del Sei-Settecento, appare come ignaro del fatto che proprio l'arte, in virtù delle sue capacità estetizzanti, è in grado di ammantare di fascinoso esotismo, edulcorandole, le rappresentazioni stesse della schiavitù, rivelandosi così un'arma a doppio taglio.

La terza fonte che ha suggerito l'organizzazione del presente lavoro è infine da rintracciarsi in un breve ma denso volume redatto, sul finire degli anni Ottanta del secolo scorso, da Laura Malvano, storica e critica d'arte all'epoca docente all'Università di Parigi VIII. In *Fascismo e politica dell'immagine* la studiosa, dopo aver messo in risalto la necessità imprescindibile dello studio dell'eterogenea cultura figurativa del regime per un'analisi e una comprensione esauriente e articolata del fenomeno fascista, sottolinea come, sino a quel momento, fosse stata operata dagli storici una rigida separazione tra le immagini appartenenti alla cultura di massa e quelle relative alla cosiddetta produzione alta, ossia pittura e scultura. Tale dicotomia, inoltre, aveva sempre visto focalizzare l'attenzione degli studiosi sul materiale iconico tratto dal primo ambito visuale, a scapito del settore artistico. Questa situazione si era generata poiché, nel campo degli studi storico-artistici sul periodo fascista, la nozione di propaganda era sempre andata a cozzare con la questione della valenza estetica dell'opera d'arte, fermo restando che se un'opera d'arte può essere utilizzata come strumento di propaganda, il giudizio in merito ad essa deve riguardarne però la qualità<sup>14</sup>. Questo modo di pensare, sottolinea l'autrice, ha portato alla settorializzazione della cultura figurativa che, come risultato ultimo, ha generato una visione parziale e lacunosa sulla politica condotta dal regime nel settore culturale e, specificamente, nell'ambito dell'immagine. Laura Malvano si ripropone dunque nel suo volume di dare una visione d'insieme del fenomeno, attingendo per i propri esempi visivi sia alle immagini a

---

<sup>13</sup> Locke scrive infatti: "Here in this field, as in others, the eye of the artist vindicates its reputation for having in most instances broader, clearer and deeper vision than ordinary". Cit. in D. Bindman, H. L. Gates Jr., *Preface to The Image of the Black in Western Art*, cit., p. IX.

<sup>14</sup> Cfr. L. Malvano, *Fascismo e politica dell'immagine*, Bollati Boringhieri (Torino, 1988), Torino 2002, p. 24.

statuto “nobile” che a quelle a statuto “comune”, tenendo inoltre presenti sia le modalità di funzionamento delle varie categorie in relazione alle necessità ideologiche del regime nei riguardi dei diversi destinatari sociali, sia i vari aspetti dell’immagine stessa di fronte alla realtà storica del fascismo. Quel che emerge è il fatto che il regime, a fronte di un progetto unitario in merito alla propria politica iconica, utilizza differenti categorie di immagini che, a seconda dello statuto di appartenenza e dunque del destinatario del messaggio in esse veicolato, sono caratterizzate da un proprio codice espressivo. Dunque, mentre l’immagine di massa è rivolta a un ampio pubblico ed è investita di una specifica funzione sociale, la produzione artistica “alta” è pensata per compiacere un pubblico più elitario. Le due categorie di immagini appaiono così contrapposte, in quanto la prima si rifà a principi di utilità sociale, mentre la seconda è connessa all’idea di qualità in senso estetico; tuttavia, sottolinea la studiosa, ciò non esclude che l’opera d’arte possa assumere in sé anche una valenza sociale<sup>15</sup>. Nel testo si sottolinea poi come l’idea di un’arte fascista con valenze popolari e universali, la cui necessità era stata sostenuta da personaggi come Cipriano Esposito, risulti basata sull’idea di una facile leggibilità e sulla presenza di “soggetti archetipali eterni”<sup>16</sup>, pregni di una forte carica simbolica e comunicativa, non escludendo tuttavia per questo l’uso di forme tratte dalla classicità colta, presentando così vari elementi che le permettono di porsi in dialogo con i precedenti e le matrici illustri dell’arte italiana. La studiosa inoltre, tenendo presente la forte vocazione polisemica dell’immagine e le ambiguità di lettura che ne possono derivare, chiama in causa Roland Barthes che, nel suo saggio dedicato alla *Retorica dell’immagine*, parla della funzione di “ancoraggio” di certi elementi, primo fra tutti il linguaggio, utilizzato per guidare il fruitore verso una corretta percezione e interpretazione del dato visivo e del messaggio che esso vuole veicolare; fra gli elementi di “ancoraggio” la studiosa individua anche la “sede di ricezione” dell’opera, nonché “tutta una serie di strutture consacratorie e di legittimazione” che seguono il momento della sua realizzazione<sup>17</sup>.

Da queste tre suggestioni, assai diverse tra loro per tempi, modi e scopi, è dunque nata l’idea di tale studio che, limitato all’ambito della produzione italiana del Ventennio, vuole proporsi a suo modo come un piccolo contributo alle ricerche sulla rappresentazione

---

<sup>15</sup> Cfr. *ivi*, p. 48.

<sup>16</sup> Cfr. *ivi*, p. 53.

<sup>17</sup> Cfr. *ivi*, p. 58.

dell'alterità nera. Se primariamente il polo d'indagine che più aveva attratto la nostra curiosità era stato quello artistico, certamente affascinati non solo dalla ricchezza e dalla bellezza delle opere riprodotte in *The Image of the Black in Western Art* ma anche dalla forza delle convinzioni dei mecenati dell'impresa in merito alle capacità nobilitanti dell'arte, in un secondo momento, complici i ricordi in merito alla rivista mussoliniana e, soprattutto, le considerazioni di Laura Malvano, è parso più interessante riflettere sul tema considerando anche un secondo polo di ricerca, quello appunto dell'immagine "comune" destinata all'ampia divulgazione e, in particolar modo, quella trasmessa dalla stampa illustrata. A proposito di quest'ultima, tenendo a mente l'insegnamento di Barthes in merito alla fondamentale azione del messaggio linguistico nell'orientamento della lettura dell'immagine e dunque del suo valore per la comprensione della morale e dell'ideologia diffuse in una società<sup>18</sup>, si è deciso di considerare anche un'ampia selezione di testi fatta sul vasto ed eterogeneo insieme di articoli a tematica africana raccolti durante lo spoglio delle riviste prese in considerazione, ciò anche al fine di verificare la rispondenza tra testi e immagini e rilevarne eventuali difformità. All'analisi delle fonti visivo-letterarie reperite nei periodici illustrati si è inoltre ritenuto opportuno accostare alcuni sguardi su altri veicoli di diffusione nei quali sono presenti raffigurazioni dell'alterità nera, anche non specificamente connessa al contesto coloniale ma comunque esemplificativa degli stereotipi diffusi, quali la grafica pubblicitaria, con particolare riferimento al mondo delle figurine, i quaderni di scuola, i francobolli. Come forse si sarà notato, non si è menzionato uno dei principali mezzi con cui, sin dall'Ottocento, l'immagine dell'alterità africana è giunta in Occidente, ossia la fotografia. Nell'ambito del presente lavoro, infatti, si è deciso di indagare principalmente le immagini grafiche, pittoriche e scultoree; le rappresentazioni fotografiche prese in esame si limitano, per la maggior parte dei casi, ad alcuni esempi tratti da quelle pubblicate nelle riviste analizzate che, in virtù della loro ampia diffusione, permettono di verificare, a livello generale, il ruolo della fotografia nella ricezione degli stereotipi già noti e nella trasmissione,

---

<sup>18</sup> Barthes scrive infatti: "Il testo è davvero il diritto di sguardo del creatore (e dunque della società) nei confronti dell'immagine: l'ancoraggio è un controllo, e detiene una responsabilità, di fronte alla potenza proiettiva delle figure, sull'uso del messaggio; in rapporto alla libertà dei significati dell'immagine, il testo ha un valore *repressivo*, e si comprende come sia al suo livello che s'investono la morale e l'ideologia di una società". Cfr. R. Barthes, *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, (1982, Paris), Einaudi, Torino 2001, p. 30. Nel succitato passo Barthes fa riferimento soprattutto al testo connesso all'immagine in qualità di didascalia, tuttavia ci sembra che lo stesso concetto possa essere applicato in maniera più ampia anche al complesso rapporto che intercorre tra immagini e articoli all'interno di una rivista, essendo le une influenzate dalle altre e viceversa.

soggetta o meno a variazioni, degli stessi, e rilevarne, a livello più specifico, l'eventuale utilizzo in qualità di vero e proprio modello per gli artisti.

Tutta la ricerca è stata dunque pensata, sin dall'inizio, come una "mappatura" della rappresentazione del soggetto indagato nell'ambito di diversi veicoli dell'immagine appartenenti ai due statuti, "comune" e "nobile", individuati da Laura Malvano. In quest'ottica, inoltre, la costruzione di un *corpus* iconografico il più vasto ed eterogeneo possibile doveva offrire, attraverso la sua ampia casistica, solide basi per verificare e analizzare le diverse modalità in cui l'alterità nera era stata conosciuta, percepita, rappresentata o reinventata in ambito italiano. In particolare, la raccolta di materiale iconico e testuale doveva fornire un bacino ideale entro il quale, da un lato, rintracciare e mettere ampiamente in luce la presenza di note modalità di rappresentazione stereotipata del "nero", dall'altro verificare se e quanto gli stereotipi diffusi dalle fonti visive afferenti all'immaginario comune avessero influito sulle rappresentazioni dello stesso soggetto in campo artistico. Inoltre si voleva rendere nota, ove vi fosse, la sottaciuta presenza di alcuni di quei "soggetti archetipali eterni"<sup>19</sup> fortemente simbolici ed evocativi che, tratti dal mondo antico per poi essere ammantati di fascinoso esotismo nero, avevano permesso di traghettare l'alterità africana nel contesto figurativo europeo, e specificamente italiano, attraverso modalità rappresentative e iconografiche facilmente riconoscibili, comprensibili e, per questo, rassicuranti. Tale aspetto della ricerca, ossia quello di verifica dell'utilizzo di *topoi* e modelli figurativi universali, trasposti attraverso stili e modalità tipici della cultura visiva occidentale, ha tratto in parte spunto da due recenti lavori che, per certi versi, risultano molto affini al presente studio. Il primo di tali contributi è il volume che nel 2010 Jean-Pierre De Rycke dedicava al tema *Africanisme et Modernisme. La Peinture et la Photographie d'inspiration coloniale en Afrique centrale (1920-1940)*; qui lo studioso poneva in relazione alcuni lavori di artisti africanisti belgi e francesi del periodo tra le due guerre con alcune opere del primo Orientalismo francese, mettendo in evidenza come queste ultime fossero fortemente contrassegnate da una rivisitazione in chiave accademica ed europeizzata dell'Altrove africano e, parimenti, come le opere degli africanisti franco-belgi riprendessero nelle loro tele modalità compositive e gestualità rintracciabili nei predecessori orientalisti<sup>20</sup>. Una

---

<sup>19</sup> Cfr. L. Malvano, *Fascismo e politica dell'immagine*, cit., p. 53.

<sup>20</sup> Cfr. J. P. De Rycke, *Africanisme et Modernisme. La peinture et la photographie d'inspiration coloniale en Afrique centrale [1920-1940]*, P.I.E. Pieter Lang, Bruxelles 2010, pp. 139-71.



seconda fonte di suggestione, che seppur non dedicata all'ambito africanista ha condotto a muoversi in tale direzione iconografica, si è poi rintracciata nel recente saggio monografico dedicato da Giuliana Tomasella a *Il viaggio come scoperta dell'alterità: note sul pittore Agostino Brunias (1730-1796)*; in tale contributo l'autrice, ricostruendo la storia dell'artista formatosi all'Accademia di San Luca e poi giunto attraverso varie vicissitudini prima in Inghilterra e poi nelle Antille, mette in evidenza come la scelta di William Young, il baronetto scozzese mecenate del pittore, in merito a Brunias quale autore adatto a documentare l'ancora poco noto contesto coloniale delle isole caraibiche, non fosse stata casuale. Secondo l'autrice, la capacità di Brunias di mescolare i generi "alti" del paesaggio classico, della pittura a soggetto mitologico e della "conversation piece" inglese con i nuovi modelli della pittura-reportage di tipo etnografico avrebbero fatto prediligere tale autore. Infatti egli, fondendo il dato esotico con alcuni riconoscibili personaggi e modelli della tradizione figurativa europea, che vanno dal Satiro con le ninfe a Betsabea al bagno, dalla nascita di Venere a Susanna e i Vecchioni sino all'episodio ovidiano di Diana e Atteone, avrebbe rivisitato in maniera affascinante ma rassicurante la nuova realtà coloniale, ponendola così agli occhi delle *élite* inglesi che vi dovevano investire come un nuovo mondo dai tratti mitici, al contempo però intriso dell'amena tranquillità del quotidiano<sup>21</sup>.

Sebbene il progetto avesse come argomento di indagine la rappresentazione dell'africano "nero", è risultato ovvio sin dall'inizio che il lavoro di ricerca non potesse limitarsi ai semplici documenti visivi, richiedendo altresì, per una comprensione e uno sviluppo adeguato dell'analisi del tema, di tenere in considerazione il contesto storico-culturale e sociale che aveva prodotto, e per il quale erano state prodotte, le immagini esaminate. Da qui si è sentita la necessità di volgere lo sguardo, preliminarmente, verso quelle che erano state le fasi iniziali dell'approccio italiano all'alterità africana in senso più concreto e diffuso, rintracciando nell'Ottocento i due elementi cardine che l'avevano favorita: se in ambito artistico un certo peso era stato rivestito dalla multiforme corrente artistico-culturale dell'Orientalismo, l'evento di massima portata che, sul finire del XIX secolo, aveva catalizzato l'attenzione degli italiani sull'Africa era stato, dopo i primi momenti di limitata penetrazione nel continente, lo scontro intrapreso con l'impero etiopico e le due sconfitte italiane che ne

---

<sup>21</sup> Cfr. G. Tomasella, *Il viaggio come scoperta dell'alterità: note sul pittore Agostino Brunias (1730-1796)*, in "teCLA" – rivista online dell'Università degli Studi di Palermo, Dipartimento di Studi Culturali Arti Storia Comunicazione, n. 8, 31 dicembre 2013, [in rete] [http://www1.unipa.it/tecla/rivista/8\\_rivista\\_tomasella.php](http://www1.unipa.it/tecla/rivista/8_rivista_tomasella.php), (19 giugno 2015).

erano seguite, ossia quella di Dogali del 1887 e quella di Adua del 1896. Ciò premesso, si è ritenuto utile avere una visione d'insieme delle modalità di rappresentazione dell'alterità nell'Ottocento al fine di comprenderne il successivo influsso sulla cultura del Ventennio. Va infatti tenuto in considerazione che i presupposti ottocenteschi creatisi sul versante orientalista furono *l'incipit* per la successiva attività pittorica di molti artisti coloniali e che, parimenti, le immagini sull'alterità veicolate in occasione del primo conflitto italo-etiopico furono la base per gli stereotipi sull'alterità africana utilizzati dalla propaganda espansionistica del regime nel biennio 1935-1936.

Per quanto attiene poi al periodo fascista è stato necessario, per rintracciare il maggior numero di lavori d'arte, accostarsi alle realtà di quelli che furono, all'epoca, i principali bacini di raccolta di opere a soggetto extraeuropeo, vale a dire le esposizioni coloniali. Tali manifestazioni, attive sin dall'Ottocento nell'ottica di esaltare il progresso dell'Occidente, videro un intensificarsi dell'attenzione nei riguardi dell'arte proprio durante il Ventennio, tanto da condurre nei primi anni Trenta all'organizzazione delle due note rassegne internazionali di arte coloniale di Roma e di Napoli. Agli sguardi rivolti a tali specifiche esposizioni, organizzate in un'ottica di propaganda coloniale, vanno aggiunti quelli alla rassegna internazionale d'arte contemporanea più importante su suolo italiano, ossia la Biennale di Venezia la quale, pur mantenendosi per così dire neutrale nei riguardi dell'arte coloniale di propaganda, non poté esimersi da un'apertura agli intenti retorici e celebrativi dell'imperialismo fascista, la cui presenza inizia a palesarsi sul versante espositivo e artistico a partire dal 1936, anno della proclamazione dell'Impero a seguito della sconfitta bellica dell'Etiopia. Il punto più alto della celebrazione retorica dell'Italia imperiale è tuttavia rappresentato dalla Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare del 1940; questa imponente rassegna, organizzata a Napoli con un poderoso lavoro di sistemazione dell'area eletta a ospitarne i numerosi padiglioni, non è specificamente dedicata all'arte, tuttavia in seno ad essa, oltre ad essere presenti in una sezione d'arte contemporanea, i lavori artistici rivestono un ruolo particolarmente importante nella caratterizzazione delle architetture e degli spazi espositivi.

Si è poi dovuto prendere atto della presenza di una miriade di mostre personali che, attraverso un binario parallelo a quello delle grandi manifestazioni, testimoniano la capillare diffusione su suolo italiano di un'arte a soggetto africano; tali mostre, organizzate su iniziativa sia di istituzioni connesse al governo sia di artisti le cui opere furono ospitate da

gallerie private, si sono rivelate interessanti, soprattutto quelle di cui sono state rinvenute più opere e notizie, per constatare la varietà degli approcci al soggetto indagato, derivata dalla pluralità delle esperienze di vita dei singoli autori. Se infatti alcuni si inseriscono nell'alveo della tradizione orientalista di stampo ottocentesco, altri propongono un'arte documentaria della realtà coloniale ponendosi al servizio della propaganda, mentre altri ancora riportano impressioni tratte nel particolare frangente del conflitto italo-etiope. Opere d'arte italiana a soggetto africano sono poi state rintracciate avvicinandosi anche alle esposizioni e alle manifestazioni coloniali all'estero, nonché in mostre di artisti italiani, sia collettive che personali, organizzate nei territori delle colonie.

Il lavoro di reperimento delle opere si è dunque svolto tenendo presenti tali filoni di studio e agendo in diverse direzioni, quali lo spoglio di alcune testate di argomento coloniale e di cataloghi editi, la ricerca presso archivi e il contatto diretto con gli eredi di alcuni artisti. Nel corso dell'indagine, oltre alla raccolta delle riproduzioni delle opere, si sono potute dunque rintracciare notizie certamente utili al fine di meglio delineare la vita e l'operato in tale campo di alcuni artisti poco o per nulla noti, nonché interessanti articoli testimoni del dibattito critico dell'epoca in merito al concetto di arte coloniale e alle attese su di essa.



## Capitolo II. VISIONI E PRIMI INCONTRI ITALIANI CON L'ALTERITÀ: DIALOGO TRA NOVECENTO E OTTOCENTO

### II.1 L'arte come appagamento del desiderio di alterità

Senza avere la pretesa di indagare *in toto* il complesso e amplissimo fenomeno dell'arte a soggetto esotico in tutte le sue più disparate manifestazioni, se ne farà qui solamente un rapido inquadramento generale, partendo dal concetto di esotismo per poi accennare a due dei filoni artistici che ne sono derivati e che hanno contribuito alla formazione dell'arte coloniale italiana, ossia l'orientalismo, particolarmente sviluppatosi in Europa nel secondo Ottocento, e l'africanismo, i cui risultati più originali si sono manifestati nell'arte belga e francese nella prima metà del Novecento, proprio in parallelo ai più decisi tentativi del regime fascista di promuovere un'arte coloniale nazionale. Di tali correnti artistiche si darà una visione a grandi linee per quanto concerne l'ambito europeo<sup>22</sup>, soffermandosi poi in particolare su alcune opere di orientalisti italiani in cui è rappresentata l'alterità nera. In

---

<sup>22</sup> Com'è noto, infatti, gli studi sull'orientalismo e sulle varie scuole nazionali derivatene sono assai ampi e, dunque, si rimanda per approfondimenti a volumi specifici quali per esempio: L. Thornton, *Les Orientalistes. Peintres Voyageurs 1828-1908*, ACR Edition, Courbevoie (Paris) 1983; C. Juler, *Les Orientalistes de l'École Italienne*, ACR Edition Internationale, Courbevoie (Paris) 1987; G. M. Ackerman, *Les Orientalistes de l'École Britannique*, ACR Edition Internationale, Courbevoie (Paris) 1991; G. M. Ackerman, *Les Orientalistes de l'École Américaine*, ACR Edition Internationale, Courbevoie (Paris) 1994; C. Peltre, *L'atelier du voyage. Les peintres en Orient au XIX<sup>e</sup> siècle*, Gallimard «La Promeneur», Paris 1995; E. Dizo Caso, *Les Orientalistes de l'École Espagnole*, ACR Edition Internationale, Courbevoie (Paris) 1997; *Noble Dreams, Wicked Pleasures: Orientalism in America, 1870-1930*, edited by H. Edwards, Princeton University Press, Princeton 2000; M. Haja, G. Wimmer, *Les Orientalistes des Ecoles Allemande et Autrichienne*, ACR Edition Internationale, Courbevoie (Paris) 2000; C. Peltre, *Orientalisme*, Terrail, Paris 2004; K. Davies, *The Orientalists: Western Artists in Arabia, The Sahara, Persia and India*, Laynfaroh Publishers, New Canaan 2005; M. Shafik Gabr, *Masterpieces of Orientalist Art: The Shafik Gabr Collection*, Antique Collectors' Club Ltd, Woodbridge 2012. Inoltre, sulla rappresentazione del soggetto femminile, si veda L. Thornton, *La femme dans la peinture orientaliste*, ACR Edition Internationale, Courbevoie (Paris) 1993. Si veda anche il volume di E. Peyraube, *Le Harem des Lumières. L'image de la femme dans la peinture orientaliste du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Editions du patrimoine- Centre des monuments nationaux, Paris 2008. Per l'africanismo, invece, si rimanda primariamente a: *L'Orientalisme et L'Africanisme dans l'art belge. 19<sup>e</sup>ème et 20<sup>e</sup>ème siècles*, catalogue de l'exposition (Bruxelles, Galerie CGER, 14 septembre- 11 novembre 1984), sous la direction de M. Lambrechts, CGER, Bruxelles 1984; L. Thornton, *Les Africanistes peintres voyageurs 1860-1960*, ACR Edition, Courbevoie (Paris) 1990; *Le Congo et l'art belge, 1880-1960*, catalogue de l'exposition (Brussel, Centre cultural de Woluwe-Saint-Pierre, 31 octobre-24 décembre 2003), sous la direction de J. Guisset, Renaissance du livre, Tournai 2003; J. P. De Rycke, *Africanisme et Modernisme...*, cit. Quest'ultimo è stato pubblicato in occasione della mostra *L'Afrique rêvée: images d'un continent à "l'Age d'Or" de la colonisation 1920-1940* tenutasi tra il 2010 e il 2011 al Musée des Beaux-Arts di Tournai curata, al pari del catalogo, dallo stesso Jean Pierre De Rycke.

questa sede infatti ci si interesserà soprattutto all'orientalismo italiano, essendo stato quest'ultimo il precedente artistico sul quale il regime fascista innestò, sin dagli anni Venti, le proprie basi per riavviare a livello ufficiale e promuovere su vasta scala le ricerche dedicate al filone dell'arte coloniale, non solo con fini di consolidamento coloniale e propaganda espansionistica, ma per rivaleggiare anche in questo campo con le altre potenze europee. Oltre a una visione d'insieme sull'orientalismo e su alcuni temi e soggetti in esso particolarmente presenti si vorrebbero mettere in luce, attraverso uno sguardo sulla critica d'arte del Ventennio, le idee sul rapporto fra tale filone ottocentesco e i suoi maggiori rappresentanti da un lato, e la nuova arte coloniale italiana dall'altro, nonché il giudizio, le aspettative e le funzioni che l'arte coloniale avrebbe dovuto rivestire all'interno della politica culturale del fascismo stando al parere dei critici. Solamente sulla base di tali riflessioni si potrà infatti comprendere in maniera più profonda la produzione artistica a soggetto africano creata dagli artisti italiani dell'Italia fascista, nonché la presenza di certe tematiche e modalità di rappresentazione in essa ricorrenti.

### **II.1.1 L'Esotismo e l'artista viaggiatore**

Tutte le manifestazioni artistiche di cui si discorrerà in seguito hanno una matrice comune, ossia l'essere strettamente dipendenti dall' "esotismo", concetto che identifica l'esperienza che un soggetto fa di un'altrove e di un'alterità, esperienza tramite la quale non solo conosce qualcosa che per lui ha il sapore di diversità, ma che gli permette allo stesso tempo di intendere meglio se stesso attraverso un raffronto con l'altro e la sua cultura. L'esotismo è per propria natura connesso al tema del viaggio, perché solo viaggiando si può vedere realmente ciò che sta fuori dai confini della propria quotidianità; esso è quindi, nel senso etimologico del termine, una pratica 'estetica', perché basata sulla percezione attraverso i sensi e, come sottolinea costantemente Francis Affergan in *Esotismo e alterità*, tra i sensi "la vista è alla base stessa della pratica esotica"<sup>23</sup>. Ecco che dunque il concetto di esotismo si rivela particolarmente interessante se affrontato all'interno dell'ambito artistico, ove le creazioni nascono da suggestioni derivate da un'osservazione più o meno approfondita della

---

<sup>23</sup> F. Affergan, *Esotismo e alterità. Saggio sui fondamenti di una critica dell'antropologia*, (Paris, 1987), Mursia, Milano 1991, p. 65.

realtà e sono fatte soprattutto per essere fruite attraverso la vista; e a maggior ragione risulta importante per un'arte che ha come soggetto l'altrove e l'alterità, come nel caso dell'orientalismo, dell'africanismo e dell'arte coloniale.

Lo sguardo d'altri forma il mio corpo nella sua nudità, lo fa nascere, lo scolpisce, lo produce così come è, lo vede come io non lo vedrò mai. L'altro possiede un segreto: il segreto di ciò che io sono. Mi fa essere, e con questo, mi possiede, e questo possesso non è nient'altro che la coscienza di possedermi<sup>24</sup>.

Così scriveva Jean Paul Sartre nell'interpretare il rapporto tra soggetto e alterità, o meglio il rapporto tra due soggetti che si identificano vicendevolmente come "altro", conferendo allo sguardo osservante il potere di un'azione creatrice ("fa nascere") e in un certo senso artistica ("scolpisce") sul corpo e, di riflesso, sull'identità osservata. Lo sguardo crea una prima relazione, eminentemente scotofila, tra le due alterità<sup>25</sup>, poiché la vista, come scrive Affergan, costituisce "il fondamento e la convalida della compresenza"; tale fatto instaura un modello di rapporto speculare basato sull'ammirare colui che a sua volta ammira e pone la vista al centro della pratica esotica poiché è essa stessa a rivelare il desiderio nei riguardi dell'alterità che, primariamente, è quello di contemplarla; inoltre nell'ambito del discorso coloniale, ricorda Affergan, il desiderio di vedere si evolve nel desiderio di sapere, per giungere sino al desiderio di appropriarsi dell'alterità<sup>26</sup>, secondo la logica ben riassunta nel foucaultiano binomio sapere-potere. Lo sguardo, dunque, riveste un ruolo essenziale nell'ambito del rapporto tra individui e importanza ancor più grande nel momento in cui tale rapporto si inserisce nell'esperienza esotica; è proprio la vista, come si è detto, il primo mezzo che permette di appagare il desiderio di vedere l'altro, desiderio generato dal fatto che solo vedendolo lo si può conoscere e, solo conoscendolo, se ne può chiarire l'essenza, diradando così la paura dell'ignoto, viva sino al momento dell'incontro, attraverso la familiarizzazione con l'alterità che, proprio grazie alla conoscenza che filtra dallo sguardo, può essere finalmente addomesticata e resa innocua. L'esota, come spiega Tzvetan Todorov nella sua serie di tipologie di viaggiatori moderni, è colui che "non può starsene tranquillo" e

---

<sup>24</sup> J. P. Sartre, *L'essere e il nulla. La condizione umana secondo l'esistenzialismo*, (1943, Paris), Il Saggiatore, Milano 1997, p. 414.

<sup>25</sup> L'alterità, sottolinea Affergan, è "di carattere universale e unisce in una stessa totalità l'uno e l'altro, o piuttosto l'Uno all'Altro". Cfr. F. Affergan, *Esotismo e alterità. Saggio sui fondamenti di una critica dell'antropologia*, p. 65.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

deve vivere in “un equilibrio instabile tra sorpresa e familiarità, tra distanziamento e identificazione”, in una condizione di felicità perennemente fragile e mantenibile solamente attraverso continue partenze e continui arrivi, poiché “se non conosce molto gli altri, non li comprende ancora”, ma “se li conosce troppo, non li vede più”<sup>27</sup>.

In più occasioni Rossana Bossaglia<sup>28</sup> ha precisato che l’orientalismo è un concetto che congloba in sé, non di rado impropriamente, diverse articolazioni dell’arte a tema esotico; esso ha visto infatti confluire sempre più al suo interno non solo le rappresentazioni artistiche connesse al Vicino Oriente e al mondo arabo, ma anche quelle di molti artisti dediti alla tematica africana, mentre non è stato utilizzato, come il suo valore geografico invece avrebbe voluto, in connessione all’opera di quanti si sono avvicinati all’Oriente propriamente detto, ossia gli autori che si sono rifatti all’arte cinese e giapponese. Per quanto interessa in questa sede, quel che attiene cioè all’Africa e alla rappresentazione dell’alterità nera, è poi da dire che all’orientalismo a soggetto africano, riferito soprattutto alla fascia dei paesi affacciati sul Mediterraneo spesso riuniti sotto l’appellativo di “Africa bianca”, va accostato un altro fenomeno artistico, ossia il cosiddetto africanismo, filone artistico connesso alle rappresentazioni di scene di vita dell’Africa subsahariana, ossia della cosiddetta Africa nera. Lynne Thornton, nel suo *Les Africanistes peintres voyageurs*, è stata una delle prime studiose a interessarsi a tale fenomeno artistico, riferendosi soprattutto all’operato di artisti belgi e francesi che, per motivi concernenti la geopolitica coloniale, ebbero la possibilità di recarsi nelle zone dell’Africa centrale subsahariana e, nello specifico, in regioni come quella del Congo. La studiosa, nella *Introduction* al volume, caratterizza questo filone artistico scrivendo che:

Ce qui distingue particulièrement l’africanisme est l’affranchissement des peintres voyageurs des images stéréotypées, d’inspiration politique ou sociale, qui marquaient les tableaux de la diaspora noire. Dénué de tout préjugé, les artistes se souciaient peu d’impressionner ou d’imposer. Ils portaient dans des buts purement pacifiques et il ne leur arrivait que rarement malheur, même si ces voyages s’avéraient des luttes impitoyables contre le climat, la maladie et la difficulté du terrain. Et l’on ne s’étonne pas que leur bible ait été bien souvent

---

<sup>27</sup> T. Todorov, *Noi e gli altri. Riflessione francese sulla diversità umana*, (1989, Paris), Einaudi, Torino 1991, pp. 405-06.

<sup>28</sup> R. Bossaglia, *Préface*, in C. Juler, *Les Orientalises de l’École Italienne*, cit., pp. 6-7; Eadem, *Gli orientalisti italiani (1830-1940)*, in *Gli Orientalisti italiani. Cento anni di esotismo 1830-1940*, catalogo della mostra (Torino, Palazzina di Caccia Stupinigi, 13 settembre 1998-6 gennaio 1999), a cura di R. Bossaglia, Marsilio, Venezia 1998, pp. 3-13; R. Bossaglia, *Introduzione*, in *Dalle Orobie al Maghreb. Gli Orientalisti bergamaschi*, catalogo della mostra (Lovere, Atelier del Tadini, 25 aprile-29 agosto 1999), a cura di F. Rea, [s. i.] 1999, pp. 6-7.



l'ouvrage de Joseph Conrad, *Au Cœur des Ténèbres*, exploration parallèle de l'être intime et du Congo des années 1890, meurtri, torturé et exploité par la colonisation<sup>29</sup>.

L'africanismo, nell'interpretazione qui proposta, viene presentato come una visione pittorica libera da immagini stereotipate o vincolate a questioni di carattere politico o sociale; con ciò sembrerebbe dunque che esso si ponga su un piano diverso sia rispetto all'orientalismo, che come si vedrà nasce dalle nuove possibilità offerte dalla politica espansionista europea e veicola, soprattutto a partire dal secondo Ottocento, un'Africa costretta nelle maglie di un immaginario ben codificato, sia rispetto all'arte coloniale del primo Novecento, esplicitamente connessa a questioni politiche. Tuttavia, notizie e studi più recenti sull'argomento, quale il già menzionato volume di Jean-Pierre De Rycke dedicato a *Africanisme et Modernisme*, hanno sottolineato come orientalismo e africanismo condividano sostanzialmente un sostrato comune, individuabile nell'ideale di derivazione romantica della fuga dal mondo occidentale alla ricerca di una rigenerazione in un altrove che si presume puro e non ancora contaminato da una civiltà, quella europea, che malgrado le pretese di superiorità nei riguardi delle altre si era dimostrata, con lo scoppio della prima guerra mondiale, tutt'altro che un modello da seguire. Inoltre, come si è in parte già detto, De Rycke mette in luce come, nonostante le apparenze, in seno agli artisti della corrente africanista traspaiano atteggiamenti mentali e modalità estetiche che si richiamano al portato della tradizione visiva e culturale europea, fatti che consentono così, ancora una volta, di ricollegarne l'esperienza ai precedenti orientalisti<sup>30</sup>. Va detto inoltre che alcuni tra i più interessanti africanisti citati da Thornton, quali per esempio Fernand Allard l'Olivier, Pierre de Vaucleroy, Fernand Lantoiné, Henri Kerels e Marcelle Ackein, per quanto partiti alla volta dell'Africa con intenti non volontariamente stereotipanti e in effetti creatori di opere da cui traspare non di rado una volontà positiva ed estetizzante nei riguardi dell'alterità, si ritrovarono al centro dell'interesse del pubblico del primo Novecento proprio grazie a questioni politiche, di cui le mostre coloniali rappresentavano un affascinante e dilettevole terreno d'agone.

Da quanto detto appare dunque evidente l'importanza dell'artista, e in particolare dell'artista viaggiatore, all'interno del processo di accostamento del vasto pubblico

---

<sup>29</sup> L. Thornton, *Les Africanistes peintres voyageurs 1860-1960*, cit., p. 6.

<sup>30</sup> Cfr. J.P. De Rycke, *Africanisme et Modernisme...*, cit. In particolare, su tale argomento si veda il capitolo III, dedicato a *Le Pittoresque arbitraire ou «L'Afrique rêvée»*, ivi, pp. 139-71.

occidentale alle popolazioni extraeuropee, alterità spesso vissute nell'ambito di un contesto di tipo coloniale. L'artista infatti, grazie ai modi e agli stili della propria tradizione visivo-culturale, ha la capacità di trasformare i soggetti sui quali il suo sguardo sceglie di posarsi, restituendoli alla vista dell'osservatore bizzarri, affascinanti o stranamente familiari. L'artista ha il potere di addomesticare l'alterità, non solo perché la soggioga costringendola nel ristretto spazio dell'opera, ma anche e soprattutto perché la pone, perennemente inerme, sotto lo sguardo d'altri. Esotismo e arte sembrano dunque richiamarsi vicendevolmente: non stupisce allora che uno scritto come *Essai sur l'exotisme: une esthétique du divers* abbia visto nascere i primi appunti per la sua stesura in occasione del peregrinare di Victor Segalen nella colonia francese della Polinesia e del suo interessarsi all'opera di Paul Gauguin, morto nel maggio 1903 poco prima che lo scrittore potesse conoscerlo di persona<sup>31</sup>.

### **II.1.2 Brevi cenni sull'Orientalismo: nascita, sviluppi, temi e alcuni esempi italiani**

Pur ricordando come esempi primigeni di orientalismo si possano ritrovare in Italia sin dal tardo Quattrocento, come nel caso del viaggio e della permanenza costantinopolitana del veneziano Gentile Bellini, è certamente a partire dalla fine del XVIII secolo con le campagne napoleoniche in Egitto e in Siria nel 1798 e nel 1799, seguite dalle occupazioni francesi di Algeri e del Marocco rispettivamente nel 1830 e nel 1844, che la pittura a soggetto orientalista diviene particolarmente popolare in tutta Europa, trovando accoglimento nel più ampio movimento romantico grazie alle sue evocative atmosfere. In Francia Jean Antoine Gros, Eugène Delacroix, Horace Vernet, Alexandre Gabriel Decamps, Théodore Chassériau, Eugène Fromentin, Jean Auguste Dominique Ingres, Jean Léon Gérôme sono solo alcuni dei più celebri artisti che si dedicano alla pittura di soggetto orientale. Le consuete rotte del *grand tour*, che avevano avuto sino ad allora l'Italia come tappa fondamentale e il fascino dell'antico come spinta per il viaggio, mutano e si allargano, avendo come nuova meta le coste nordafricane e del Vicino Oriente. Spesso viaggiando fisicamente, ma non di rado anche solo con la fantasia, come nel caso di Ingres, gli artisti contribuiscono a diffondere attraverso le loro opere visioni di un altrove e di un'alterità, spesso araba o comunque di

---

<sup>31</sup> Nel 1904 lo scrittore pubblicherà sul "Mercure de France" il saggio dedicato a *Gauguin dans son dernier décor*.

cultura islamica, a tratti imponente e sfarzosa, a tratti più umile, alle cui immagini fanno eco gli scritti di autori che narrano delle loro esperienze di viaggi lontani e le cui opere descrivono personaggi e vicende sempre più adattati al gusto dominante. Così François René de Chateaubriand è autore nel 1811 di *Itinéraire de Paris à Jérusalem et de Jérusalem à Paris*, Alphonse de Lamartine e Gérard de Nerval scrivono i loro *Voyage en Orient* rispettivamente nel 1835 e nel 1851, Gustave Flaubert, che compie alla metà del secolo un viaggio in Egitto e più tardi in Algeria e a Tunisi, ambienta poi la sua *Salambò* in una Tunisia ammantata di antichità romana, mentre Pierre Loti fa rivivere l'ambiente turco e il fascino ammaliante delle donne dell'*harem* in *Aziyadè*.

Anche gli artisti di altre nazioni europee iniziano così a interessarsi a tale filone artistico; tra i pittori inglesi che si volgono in questo periodo ai soggetti orientalisti è da ricordare il paesaggista David Roberts, votato al gusto del "pittresco" e del "sublime" di stampo settecentesco con cui interpreta, infatti, le sue visioni d'Egitto. Al Marocco e alle scene di vita araba e berbera si dedica poi, con particolare successo, lo spagnolo Mariano Fortuny y Marsal, artista che rivestirà una notevole importanza anche per i suoi influssi sul contesto italiano, specie centro-meridionale. Un particolare genere che si sviluppa nel corso dell'Ottocento in connessione alla pittura orientalista è quello che affronta la tematica biblica, reinterpretata e riproposta alla luce di informazioni etnografiche che, aggiornate grazie ai viaggiatori di ritorno dalla Palestina, permettono agli artisti una *mise en scène* ben più valida per quanto riguarda ambienti e costumi. Ecco che allora riappaiono, tra le altre, figure quali Tamara, l'astuta nuora di Giuda che lo seduce fingendosi una prostituta, Agar, ancella di Sara e concubina di Abramo da lui stesso scacciata nel deserto con il loro figlio Ismaele, e Rebecca, la futura sposa di Isacco scelta per lui dal fedele servo di Abramo durante la sosta a un pozzo; tali personaggi femminili vengono riproposti, per esempio, dal francese Horace Vernet, che fu tra l'altro fra i primi ad avvalersi della fotografia quale ausilio nelle sue realizzazioni pittoriche<sup>32</sup>. Tali eroine bibliche, nonché le modalità e i particolari iconografici che ne accompagnano le rappresentazioni, quali il pozzo, l'anfora, la presenza di un bambino per quel che riguarda Agar, sono da tenere in considerazione in quanto, come si vedrà, riappariranno anche nella caratterizzazione di alcune figure presenti nell'arte coloniale italiana.

---

<sup>32</sup> Cfr. C. Juler, *L'Italia e l'Europa orientalista*, in *Gli Orientalisti italiani. Cento anni di esotismo 1830-1940*, cit., pp. 51-57.

Tornando ai primordi dell'orientalismo, si nota dunque come alla fase di esaltazione francese della conquista d'oltremare segua un generale desiderio da parte di molti artisti europei, e non solo, di partire alla ricerca di luoghi lontani, che permettano loro di fuggire dalla quotidianità e dalla morale borghese, nonché dal veloce cambiamento avviatosi nei centri urbani a causa di un'industrializzazione sempre crescente. Ecco allora che, come scrive Emanuela Angiuli, "l'incantesimo dei mondi immaginati, remoti dalla quotidianità, ma reali, fa dunque dell'Oriente, tra mistero e desiderio positivista di conoscenza che va maturando nel corso del secondo Ottocento, una ricchissima fonte di suggestione"<sup>33</sup>. A partire dagli anni Sessanta del XIX secolo l'orientalismo ha ormai pervaso molteplici aspetti della vita europea<sup>34</sup> e il generale interesse per tale filone artistico conduce molti orientalisti "di professione" a concentrarsi su soggetti rispondenti ai gusti del pubblico e di facile commercio, quali scene di musulmani in preghiera, carovane, attendamenti, "fantasie" arabe, danzatrici dell'harem, musicisti, "bellezze orientali", bagnanti e odalische, scene di mercato, venditori di tappeti, guardie di palazzo.

Anche se, come già altrove sottolineato<sup>35</sup>, la produzione orientalista in Italia fu caratterizzata per un primo periodo da intenti diversi rispetto a quella realizzata in Francia, vista la frammentazione nazionale e la mancanza di colonie, numerosi furono gli autori italiani che si rivolsero a tale campo d'indagine artistica, che col passare del tempo e il consolidarsi del gusto si configurò, come si è detto, in un repertorio di temi e di immagini sempre più preconstituito e, non di rado, in creazioni frutto di un attento lavoro d'*atelier* fatto di sguardi alle opere straniere e ispirazioni, più o meno puntuali, tratte dal mondo della fotografia. Uno dei più noti casi italiani di questo Oriente immaginato è quello di Francesco Hayez<sup>36</sup>, che nelle sue candide fanciulle favoleggia sulla figura femminile ispirandosi alle altrettanto

---

<sup>33</sup> E. Angiuli, *Scrivere e dipingere. La scoperta dell'Oriente da Alphonse de Lamartine a Edmondo De Amicis*, in *Orientalisti: incanti e scoperte nella pittura dell'Ottocento italiano*, catalogo della mostra (Roma, Chiostro del Bramante, 19 ottobre 2011-22 gennaio 2012), a cura di E. Angiuli e A. Villari, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2011, pp. 12-19.

<sup>34</sup> Si vedano in proposito, per esempio, i volumi: J. M. MacKenzie, *Orientalism: History, Theory and the Arts*, Manchester University Press, Manchester-UK 1995; E. Gaillard, M. Walter, *L'orientalismo e le arti*, Electa, Milano 2010. Per quanto riguarda poi l'ambito architettonico si veda per esempio, per il caso dell'Italia, il volume *L'Orientalismo nell'architettura italiana tra Ottocento e Novecento*, atti del convegno internazionale di Studi (Viareggio, 23-25 ottobre 1997), a cura di M. A. Giusti e E. Godoli, Maschietto Editore, Siena 1999.

<sup>35</sup> C. Delvecchio, *Pittori africanisti: una generazione di italiani alla ricerca dell'esotico*, in *Permanenze e metamorfosi dell'immaginario coloniale in Italia*, a cura di E. Castelli e D. Laurenzi, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2000, pp. 225-40.

<sup>36</sup> Su Hayez e sulla pittura italiana a soggetto orientalista si segnala in particolare *Incanti di terre lontane: Hayez-Fontanesi e la pittura italiana tra Otto e Novecento*, catalogo della mostra (Reggio Emilia, Palazzo Magnani, 4 febbraio-29 aprile 2012), a cura di E. Angiuli e A. Villari, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2012.

sognate donne di Ingres e che, sulla scia del filone orientalista a tema biblico, ripropone personaggi femminili delle Sacre Scritture, quali Ruth, Tamara e le figlie di Lot, secondo modalità rappresentative che le avvicinano all'iconografia dell'affascinante "odalisca"<sup>37</sup>, termine che in origine designava una schiava o una concubina dei serragli turchi, ma che fin dal periodo romantico era stato utilizzato per evocare l'immagine di una figura femminile dotata di bellezza, capacità seduttive e fascino<sup>38</sup>. Un altro noto esempio di artista che lavora su un Oriente immaginato, seppur fortemente evocativo, è quello del napoletano Domenico Morelli<sup>39</sup>, le cui opere a soggetto biblico e le scene di musulmani in preghiera sono parimenti frutto della fantasia, stimolata da un'appassionata lettura e conoscenza della storia e dei testi sacri, nonché dallo studio di fonti fotografiche fornitegli non solo da amici quali il pittore Lawrence Alma Tadema, ma anche da chi alla sua pittura guardava con occhio economicamente interessato, come il noto mercante d'arte Adolphe Goupil<sup>40</sup>.

Tra i più importanti protagonisti dell'orientalismo italiano dell'Ottocento sono tuttavia da ricordare anche e soprattutto quegli artisti che, al pari di molti colleghi francesi, viaggiano fisicamente, e non solo con la fantasia; tra questi vanno menzionati *in primis* Stefano Ussi, Alberto Pasini e Cesare Biseo, ai quali sono poi da accostarsi nomi come quelli di Michele Cammarano e Augusto Valli, figure esemplari degli inizi della pittura italiana a soggetto coloniale. Tali autori, oltre che per il loro operato artistico, risultano interessanti in questa sede per numerosi motivi, come il loro coinvolgimento nell'ambito di missioni diplomatiche in qualità di documentatori degli eventi, il loro ruolo di iniziatori di un'arte a soggetto coloniale grazie a commissioni ufficiali, nonché la funzione di modelli che ad alcuni di loro fu poi attribuita da una parte della critica fascista per favorire un'arte coloniale e per spronare nuovi pittori a recarsi oltremare. Per questi motivi, ci si riserva di parlare di tali artisti e di alcune delle loro opere in seguito, preferendo qui dare attenzione a un insieme di autori e

---

<sup>37</sup> Cfr. A. Villari, *Tra realtà e immaginazione: donne d'Oriente nello sguardo dei pittori italiani dell'Ottocento*, in *Orientalisti: incanti e scoperte nella pittura dell'Ottocento italiano*, cit., pp. 20-36.

<sup>38</sup> Cfr. L. Thornton, *La femme dans la peinture orientaliste*, cit., p. 114. A proposito del termine "odalisca" e della figura che esso designa si veda anche *Scheherazade goes West, or: The European Harem*, pubblicato nel 2000 da Fatema Mernissi e poi tradotto in italiano nel 2010. Cfr. F. Mernissi, *L'harem e l'occidente*, Giunti, Firenze 2010, pp. 31-35.

<sup>39</sup> Sulla figura e sull'opera dell'artista si segnalano alcuni dei contributi più recenti, quali: *Domenico Morelli e il suo tempo 1823-1901. Dal romanticismo al simbolismo*, catalogo della mostra (Napoli, Castel Sant'Elmo, 29 ottobre 2005-29 gennaio 2006), a cura di L. Martorelli, Electa, Napoli 2005; *Il fondo Domenico Morelli: catalogo delle opere su carta*, a cura di R. Camerlingo, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2010; A. Villari, "Più arte e meno artificio". *Domenico Morelli e l'Oriente*, in *Orientalisti: incanti e scoperte nella pittura dell'Ottocento italiano*, cit., pp. 72-78.

<sup>40</sup> Cfr. C. Juler, *Les Orientalises de l'École Italienne*, cit., p. 177.

lavori rappresentativi delle più diffuse tematiche orientaliste; in particolare in tali opere si metterà in luce la presenza di alcune delle iconografie più tipiche attraverso le quali, nell'ambito di tale genere pittorico, venivano ritratti i soggetti di colore.

L'alterità nera, in molte delle opere che si menzioneranno, è presente sia come personaggio principale che come elemento di contorno a cui è delegata la funzione di dare alla scena l'estremo tocco di convincente esotismo, secondo quelle iconografie ampiamente note e utilizzate non solo dalla maggior parte degli orientalisti ottocenteschi, ma anche dagli artisti dei secoli precedenti, che inserivano nelle loro composizioni personaggi di colore aventi il ruolo di servitori o paggi. Tali figure dunque, anche se ritratte in qualità di soggetto primo, risultano spesso comparire in uno stato di subalternità, che si concretizza in opere che vanno dai ritratti di figure ancillari, colte in atteggiamenti servizievoli o in attività volte a compiacere il padrone, sino a composizioni e ritratti relativi alle scene del mercato degli schiavi; la condizione subalterna di tali soggetti talvolta è accentuata non solo dai ruoli e dalle azioni che svolgono, ma anche dalla condizione e dall'atteggiamento fisico che essi hanno nella composizione, che di tanto in tanto li mostra seduti o inginocchiati a terra, in posizione ribassata rispetto agli altri personaggi.

Il napoletano Vincenzo Marinelli, vero e proprio artista viaggiatore reduce da vari soggiorni in regioni quali la Grecia, l'Egitto e il Sudan, ritrae nella seconda metà dell'Ottocento la *Tratta delle schiave sulle rive del Mar Rosso*. La tela, realizzata in *atelier* attraverso la rielaborazione di bozzetti eseguiti in Egitto, ritrae una scena a cui l'artista probabilmente aveva assistito in occasione del suo viaggio in Sudan e nella Nubia al seguito del khedivé Saïd Pascià<sup>41</sup>. L'opera, che si sviluppa orizzontalmente, mostra numerose figure, tra le quali spiccano particolarmente quelle di due donne di colore in primo piano: una, nuda e con i polsi legati dietro alla schiena, sta subendo un accurato esame fisico da parte di un probabile acquirente, l'altra, forse in attesa della stessa sorte, sosta poco più indietro, coperta solo da un drappo bianco che le cinge i fianchi, tenendo per mano il figlioletto [fig. 277]<sup>42</sup>. Lo stesso Marinelli è autore di un bronretto raffigurante una *Schiava seminuda* [fig. 276]<sup>43</sup> che, per

---

<sup>41</sup> Cfr. *Gli Orientalisti italiani. Cento anni di esotismo 1830-1940*, cit., scheda n. 16 a cura di M. C. Minopoli, p. 110.

<sup>42</sup> L'opera è pubblicata ivi, p. 84, n. 16.

<sup>43</sup> L'opera è pubblicata ivi, p. 86, n. 18

atteggiamento, richiama una figura in secondo piano presente nell'appena menzionata *Tratta*<sup>44</sup>.

Personaggi di colore, maschili e femminili, appaiono poi, come si è anticipato, in qualità di servitori, portatori o paggi. Filippo Baratti, artista che per il suo Oriente si ispira alla Spagna araba dell'Alhambra di Granada, presenta in una tela del 1883 un *Prigioniero* condotto dinnanzi a un signore arabo: la scena, ambientata in uno sfarzoso cortile orientale con pareti piastrellate di *azulejos*, lascia intendere che il prigioniero sia stato lì portato dal fedele armigero dell'arabo, un uomo di colore che, appoggiato a una colonna, osserva con fare soddisfatto e sprezzante l'uomo catturato e fatto inginocchiare a terra davanti al padrone [fig. 40]<sup>45</sup>. Filippo Bartolini, artista probabilmente ispirato da fotografie e immagini riportate più che da un'esperienza diretta dell'Oriente, presenta invece in due suoi acquerelli, uno dei quali datato 1881 e relativo a una scena di vita a Tlemcen, in Algeria<sup>46</sup>, figure di domestici che si aggirano per i cortili interni di case orientali con recipienti su di un vassoio [figg. 49, 50]<sup>47</sup>. Nel 1885 Francesco Beda, artista triestino particolarmente dedito alla pittura di soggetto settecentesco e influenzato dal colorismo del già citato Fortuny, presenta *L'arrivo della Favorita* all'interno del salone di un palazzo orientale; nel corteo che accompagna la donna vi sono alcuni personaggi di colore, quali per esempio i portatori della sfarzosa lettiga e lo schiavo che muove un grande ventaglio di piume rosse, mentre tra coloro che la accolgono appare una donna seminuda che, inginocchiata, getta petali di fiori in segno di omaggio [fig. 51]<sup>48</sup>. Nel 1903 Roberto Guastalla, artista parmense che indaga le regioni mediterranee e mediorientali attraversandole, fotografandole e infine dipingendole<sup>49</sup>, presenta il ritratto di una *Fanciulla di colore alla porta* (o *Schiava negra*), in cui nonostante la carnagione scura la figura della giovane risalta, sulla porzione di sfondo nero, aiutata in ciò dalla veste turchese con camicia bianca che ella indossa stretta in vita da una cintura rossa;

---

<sup>44</sup> Cfr. ivi, scheda n. 18 a cura di M. C. Minopoli, p. 111.

<sup>45</sup> L'opera è pubblicata in C. Juler, *Les Orientalises de l'École Italienne*, cit., p. 27.

<sup>46</sup> Cfr. ivi, pp. 30-31.

<sup>47</sup> Le opere sono pubblicate ivi, p. 31.

<sup>48</sup> L'opera è pubblicata in *Gli Orientalisti italiani. Cento anni di esotismo 1830-1940*, cit., p. 162, n. 87.

<sup>49</sup> Sull'opera dell'artista si veda *Roberto Guastalla "pellegrino del sole"*, catalogo della mostra (Parma, Palazzo Bossi-Bocchi, 1996), a cura di R. Cobianchi, A. Mavilla, R. Spocci, Fondazione Cassa di Risparmio di Parma, Parma 1996; si vedano inoltre i più recenti contributi di: A. Imbellone, *Roberto Guastalla: un pittore viaggiatore "pellegrino del sole"*, in *Orientalisti: incanti e scoperte nella pittura dell'Ottocento italiano*, cit., pp. 92-97; S. Vacca, *Il Cairo e altre visioni d'Oriente nell'opera di Roberto Guastalla, viaggiatore pittore*, in *Mondi a Milano. Culture ed esposizioni 1874-1940*, catalogo della mostra (Milano, MUDEC-Museo delle Culture, 27 marzo-19 luglio 2015), 24 ORE Cultura, Milano 2015, pp. 132-35.

la ragazza, presentata di profilo mentre tiene nella mano sinistra un bricco, appare come assorta [fig. 243]<sup>50</sup>. Il mantovano Mario Moretti Foggia, in un'opera del 1915 realizzata in studio sulla base di precedenti lavori dipinti dall'artista durante i suoi viaggi in Oriente<sup>51</sup>, raffigura due servitori neri mentre, abbigliati con turbante, pelle di leopardo e calzature orientali, assistono annoiati alla *Danza della circassa*, seduti a gambe incrociate ai piedi del loro signore quasi fossero essi stessi le fiere di cui indossano il manto [fig. 320]<sup>52</sup>. L'artista senese Cesare Maccari coniuga il gusto orientalista con i suoi ricordi veneziani presentando una coppia di mori nello scorcio di una calle della città lagunare<sup>53</sup>; il più giovane dei due si richiama con evidenza alla figura del paggio sei-settecentesco [fig. 263]<sup>54</sup>.

Figure di colore vengono ritratte nell'atto di dilettere un pubblico più o meno ristretto eseguendo danze o suonando strumenti musicali locali, rinchiusi in sfarzose stanze oppure poste all'aperto, magari in un cortile o in una strada assolata. Personaggi di tal genere si ritrovano, per esempio, nella celebre tela di Vincenzo Marinelli raffigurante *Il ballo dell'ape nell'harem* del 1862: ai piedi di alcune gradinate alle quali si accede attraverso degli archi, una figura di danzatrice nera, nuda dalla cintola in su, sta eseguendo al centro di un ampio tappeto la propria danza di fronte al suo padrone e alle donne dell'*harem*; il ballo è accompagnato dalla musica di strumenti a corda e a percussione distribuiti tra due gruppi di suonatrici, uno dei quali caratterizzato dalla presenza di figure di colore, sedute a terra. In tale opera, composta a Napoli al ritorno dal primo soggiorno egiziano dell'artista e poi presentata all'Esposizione Internazionale di Londra del 1862<sup>55</sup>, Marinelli rivela modalità compositive di stampo accademico e, come nota Maria Antonella Fusco, cede ad alcune suggestioni del gusto *pompier*, quali l'accostamento di nudi femminili di bianche e di nere<sup>56</sup> [fig. 278]<sup>57</sup>. Eugenio Zampighi, nel 1882, assolve ai suoi impegni per il secondo anno di pensionato Poletti a Modena realizzando un'inverosimile *Scena araba*<sup>58</sup>. Nella stanza

---

<sup>50</sup> L'opera è pubblicata in *Orientalisti: incanti e scoperte nella pittura dell'Ottocento italiano*, cit., p. 153, n. 47.

<sup>51</sup> Cfr. *Gli Orientalisti italiani. Cento anni di esotismo 1830-1940*, cit., scheda n. 137 a cura di P. Lodola, p. 248.

<sup>52</sup> L'opera è pubblicata ivi, p. 220, n. 137.

<sup>53</sup> Cfr. C. Juler, *Les Orientalises de l'École Italienne*, cit., pp. 160-61.

<sup>54</sup> L'opera è pubblicata ivi, p. 161.

<sup>55</sup> Cfr. *Gli Orientalisti italiani. Cento anni di esotismo 1830-1940*, cit., scheda n. 17 a cura di M. C. Minopoli, p. 111

<sup>56</sup> M. A. Fusco, *Avventure artistiche mediterranee, per pittori meridionali*, in *Gli Orientalisti italiani. Cento anni di esotismo 1830-1940*, cit., pp. 29-37.

<sup>57</sup> L'opera è pubblicata ivi, p. 85, n. 17

<sup>58</sup> Cfr. L. Rivi, *Valli pittore africanista*, in *Augusto Valli 1867-1945*, catalogo della mostra (Modena, Sale del Paradisino, 11 febbraio-13 aprile 1989), a cura di E. Pagella, Cooptip, Modena 1989, pp. 15-24.



l'Oriente è evocato sia dagli oggetti che dai personaggi: tappeti, pelli di animali selvaggi, fumi d'incenso, piume di pavone e variopinti cuscini circondano una fanciulla bianca che, sdraiata, si lascia intrattenere in maniera annoiata da un trio di musicisti, due uomini e una donna; i tenui azzurri e i bianchi cangianti delle vesti della giovane contrastano con la pelle scura del personaggio che, seduto a gambe incrociate su una pelle di leopardo posta sul pavimento, è intento a suonare una lira africana [fig. 460]<sup>59</sup>. In una scena dipinta nel 1889 da Filippo Baratti una figura di colore che percuote un tamburello appare nel gruppo di musiciste che accompagna l'esibizione di una fanciulla bianca: quest'ultima, all'interno di un'architettura riecheggiante il complesso della città andalusa di Granada, sta tentando di stupire il suo padrone e le altre donne dell'*harem* facendosi strisciare sul braccio destro una serpe [fig. 39]<sup>60</sup>. Gustavo Simoni, notevole figura di orientalista romano che viaggiò in varie zone quali il Nord Africa, il Vicino Oriente e la Spagna<sup>61</sup>, rappresenta nel 1903 un'affollata scena all'esterno di un palazzo nella quale figurano dei suonatori di strumenti a percussione, mentre nel 1904 firma un acquerello che ritrae tre musicisti arabi in un cortile [figg. 426, 427]<sup>62</sup>. Una scena di intrattenimento musicale, ambientata questa volta in un interno più ristretto, viene presentata in un acquerello non datato di Giuseppe Aureli, orientalista romano che crea i suoi lavori ispirandosi a fotografie, incisioni e oggetti esotici che, verso la fine dell'Ottocento, avevano ormai invaso il capoluogo laziale<sup>63</sup>. Nel suo *Harem*, ornato di piante, ceramiche moresche, tappeti e pelle di leopardo, alcune fanciulle bianche, abbandonate su lussuosi giacigli ricchi di drappi e cuscini, si lasciano rapire dai ritmi prodotti da una suonatrice di tamburello, che guarda lo spettatore rivolgendogli un lieve sorriso, e da un'arpista, che suona pizzicando le corde del suo strumento con aria mesta e sguardo malinconicamente assorto [fig. 33]<sup>64</sup>. Il già citato Filippo Bartolini presenta, in un acquerello non datato, una donna di colore che intrattiene alcune fanciulle bianche suonando uno strumento a corde; le ragazze, sedute su tappeti posti a terra nel cortile interno di un edificio ad archi, sembrano ascoltarla incantate [fig. 50]<sup>65</sup>.

---

<sup>59</sup> L'opera è pubblicata in *Gli Orientalisti italiani. Cento anni di esotismo 1830-1940*, cit., p. 146, n. 71.

<sup>60</sup> L'opera è pubblicata in C. Juler, *Les Orientalises de l'École Italienne*, cit., p. 28.

<sup>61</sup> Cfr. C. Juler, *Les Orientalises de l'École Italienne*, cit., pp. 240-49.

<sup>62</sup> Le opere sono pubblicate ivi, pp. 240, 249.

<sup>63</sup> Cfr. C. Juler, *Les Orientalises de l'École Italienne*, cit., p. 20.

<sup>64</sup> L'opera è pubblicata *ibidem*.

<sup>65</sup> L'opera è pubblicata in C. Juler, *Les Orientalises de l'École Italienne*, cit., p. 31.

Come si è accennato, tra le iconografie e i personaggi tipicamente utilizzati dai pittori orientalisti si inseriscono anche scene di mercato e particolari ritratti di ambulanti, come per esempio quelli di venditori di tappeti. Tra i vari esempi che si potrebbero elencare a proposito, si menzionano qui due opere di Giuseppe Signorini, artista romano di fama internazionale legato a Parigi ma anche agli Stati Uniti grazie ai contatti con il mercante d'arte americano Silhaus<sup>66</sup>; in entrambe le opere, versioni esotiche delle scene di mercato dell'Ottocento europeo, compaiono elementi tipici del folklore orientalista tanto ricercato dal pubblico dell'epoca, quali dromedari, venditori accovacciati a terra o in atto di contrattare avvolti in lunghi abiti dai colori vivaci, insiemi di tappeti, drappi dall'aspetto prezioso, vasellame decorato e frutta che offrono l'occasione per saggi di natura morta, il tutto inserito in un'atmosfera povera ma al contempo suggestiva [figg. 423, 424]<sup>67</sup>. Tra i vari personaggi che popolano le opere, anche in questo caso se ne ritrovano alcuni di colore: , per esempio, nella scena di mercato al Cairo [fig. 423] una venditrice di frutta, seduta su un tappeto in primo piano sulla destra, è intenta a parlare con un possibile acquirente, al pari di quanto fa nella seconda scena, sulla destra, un personaggio di colore che ha tra le mani un'anfora [fig. 424]. Un venditore di tappeti, intento anch'egli a mercanteggiare, è infine il soggetto di un'opera del già menzionato Gustavo Simoni [fig. 425]<sup>68</sup>.

### **II.1.3 Tra viaggi, diplomazia e guerra: rappresentazioni dell'Altro di alcuni noti orientalisti italiani**

Come si è anticipato, un posto di rilievo nell'ambito dell'orientalismo italiano va riservato a Stefano Ussi, Alberto Pasini e Cesare Biseo, nomi ai quali vanno aggiunti quelli di Michele Cammarano e di Augusto Valli, figure chiave dei primordi dell'arte coloniale italiana soprattutto in virtù dei loro prolungati soggiorni nel Corno d'Africa al fine di osservare dal vero le regioni e le loro popolazioni. Alcuni di tali autori, come si è detto, furono coinvolti in viaggi e in missioni diplomatiche per assicurare una celebrazione pittorica degli eventi, altri

---

<sup>66</sup> Cfr. *ivi*, pp. 232-35.

<sup>67</sup> Le opere sono pubblicate *ivi*, pp. 234-35.

<sup>68</sup> L'opera è pubblicata *ivi*, p. 247.

ricevettero commissioni ufficiali di opere che commemorassero alcuni avvenimenti fondamentali della prima storia coloniale italiana.

Stefano Ussi, il più anziano, si accosta al mondo dell'Oriente mediterraneo nel 1869, quando accetta di recarsi in Egitto in occasione delle cerimonie per l'inaugurazione del canale di Suez, avendo così modo di soggiornare al Cairo, trarre numerosi schizzi e lavorare a importanti commissioni fattegli dal khedivé egiziano Ismail Pascià; nel 1875, inoltre, egli accompagna un'ambasciata italiana in Marocco composta, tra gli altri, dal collega Cesare Biseo e dal giornalista e scrittore Edmondo De Amicis, e proprio durante tale viaggio compila due taccuini che saranno poi utili, insieme agli schizzi di Biseo, per l'edizione illustrata del *Marocco* dello stesso De Amicis nel 1877. Tra le opere più importanti dell'artista si ricordano la *Partenza del Mahmal per la Mecca*, commissionato da Ismail Pascià ma poi acquistato nel 1873 dal sultano Abdul Aziz per la residenza imperiale di Costantinopoli, e le grandi tele del *Ricevimento dell'ambasciata d'Italia nel Marocco* e de *Il figlio del governatore Ben Anda con la scorta d'onore*, entrambe conservate alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma<sup>69</sup>. Piace qui menzionare anche una *Veglia alle porte del deserto*, opera che presenta una tipica scena orientalista di sosta di carovana: i personaggi, tra i quali si distinguono sulla sinistra due uomini di colore, siedono a terra in semicerchio attornati dai loro cammelli e, con espressione stanca e pensosa, sono intenti a preparare il proprio modesto cibo [fig. 436]<sup>70</sup>. Si ricorda in questa sede anche il *Fachiro danzante*, opera di Ussi raffigurante una scena a soggetto musicale, esposta a Napoli nel 1934 nella retrospettiva sull'Ottocento all'interno della Seconda Mostra Internazionale d'Arte Coloniale [fig. 437]<sup>71</sup>.

Giulio Carotti, in un lungo articolo commemorativo apparso su "Emporium" nel dicembre 1899 a pochi giorni dalla scomparsa del pittore Alberto Pasini, ricorda quest'ultimo come:

---

<sup>69</sup> Cfr. R. Pantini, *Artisti contemporanei: Stefano Ussi*, in "Emporium", vol. XL, n. 65, maggio 1900, pp. 327-43; C. Juler, *Les Orientalises de l'École Italienne*, cit., pp. 258-65; L. Lombardi, *La città e il deserto*, in *Orientalisti: incanti e scoperte nella pittura dell'Ottocento italiano*, cit., pp. 37-53; A. Imbellone, *Stefano Ussi, un artista romantico in Oriente*, ivi, pp. 79-83.

<sup>70</sup> L'opera è pubblicata in *Gli Orientalisti italiani. Cento anni di esotismo 1830-1940*, cit., p. 138, n. 63.

<sup>71</sup> Cfr. C. Zoli, *La Mostra Internazionale d'Arte Coloniale a Napoli*, in "L'Illustrazione Italiana", a. LXI, n. 44, 4 novembre 1934, pp. 715-18, opera pubblicata a p. 717 con il titolo *Danze*; A. Piccioli, *L'arte coloniale*, in "Rivista delle Colonie", a. X, n. 7, luglio 1936, pp. 727-47, opera pubblicata in tavola tra p. 728 e p. 729. Si veda inoltre come il suonatore di lira africana, ossia il personaggio di colore sull'estrema sinistra, sia affine a quello presente in *L'attendamento degli arabi* [fig. 438], opera dello stesso autore pubblicata a p. 338 di R. Pantini, *Artisti contemporanei: Stefano Ussi*, in "Emporium", vol. XL, n. 65, maggio 1900, pp. 327-43.

il pittore dell'Oriente, della luce argentina del Bosforo, del cielo sorridente del Corno d'oro; delle imponenti foreste del Libano; del verde tenero delle pianure della Siria e delle distese infuocate della Persia, ove si caccia col falco; delle ombre misteriose colorite, calde e trasparenti nella stessa loro oscurità nell'interno delle Moschee e dei palazzi orientali; del fascino, del colore vibrante, ammaliante e voluttuoso della natura orientale; del colore brillante della Spagna meridionale; dei sorrisi risplendenti di Venezia!<sup>72</sup>

Pasini, formatosi a Parma ma artisticamente affermatosi a Parigi negli anni Cinquanta dell'Ottocento, tanto da essere considerato da alcuni critici d'oltralpe un maestro della scuola francese, inizia i suoi viaggi orientali nel 1855, dopo che l'amico e collega Théodore Chassériau lo aveva presentato al ministro Prosper Bourée come pittore che avrebbe potuto documentare il viaggio dello stesso ministro in Persia, necessario per questioni diplomatiche causate dalla guerra di Crimea. Nell'arco di venti mesi l'artista sosta in varie città, partendo dall'Egitto per arrivare in Persia, dove rimane per un anno a lavorare per lo scià; Pasini riporta dal viaggio numerosi bozzetti, rielaborati una volta tornato in Europa, e una serie di disegni che ne rivelano, come scrive Anna Villari, un interesse "quasi scientifico, a tratti etnografico, in una ambivalenza di rapporto propria di quell'Ottocento positivista, impersonale e oggettivo e insieme –da Théophile Gautier in poi- tanto spesso 'malato' di nostalgia d'Oriente"<sup>73</sup>. Altri viaggi in Oriente portano il pittore in Egitto, in Libano e ad Atene, conducendolo sul finire degli anni Sessanta in Turchia, dove tornerà nel 1873 per realizzare alcune tele per il figlio del sultano Mamhoud II<sup>74</sup>.

Cesare Biseo, pur essendo più giovane dei primi due, vanta una formazione che già nel 1868 gli permette di essere invitato in Egitto dal citato Ismail Pascià<sup>75</sup>; qui, oltre a collaborare ai lavori effettuati in occasione dell'inaugurazione del canale di Suez, l'artista romano ottiene incarichi di decorazioni in vari edifici pubblici, quali il Palazzo del Governo ad Alessandria e il Teatro Reale, poi dell'Opera, al Cairo, eseguendo nei due anni di soggiorno egiziano anche

---

<sup>72</sup> G. Carotti, *Artisti contemporanei: Alberto Pasini. In memoriam*, in "Emporium", vol. X, n. 60, dicembre 1899, pp. 485-504.

<sup>73</sup> A. Villari, *Alberto Pasini, viaggiatore, disegnatore e pittore in Oriente*, in *Orientalisti: incanti e scoperte nella pittura dell'Ottocento italiano*, cit., pp. 84-87.

<sup>74</sup> Cfr. *Ibidem*. In merito alla figura di tale artista, particolarmente indagato, si segnala inoltre il contributo in C. Juler, *Les Orientalises de l'École Italienne*, cit., pp. 186-199. Si segnalano poi i volumi monografici di V. Botteri Cardoso, *Pasini*, Sagep, Genova 1991; *Alberto Pasini: da Parma a Costantinopoli via Parigi*, catalogo della mostra (Parma, 1996), a cura di G. Godi e C. Mingardi, Fondazione Cassa di risparmio di Parma e Monte di credito su pegno di Busseto, Parma 1996; *L'Oriente di Alberto Pasini*, catalogo della mostra (Torino, Museo Accorsi-Ometto, 7 febbraio-29 giugno 2014), a cura di G. L. Marini, Adarte, Torino 2014.

<sup>75</sup> Il giovane Cesare aveva infatti seguito il padre Giovanni Battista a Parigi, dove era stato chiamato nel 1859 a decorare il palazzo della cugina di Napoleone III, la principessa Matilde. Al suo rientro a Roma si era poi fatto apprezzare per un fregio a soggetto animalista dipinto al Caffè dei Convertiti.

una serie di *Impressioni del Cairo*, poi acquistata dal Ministero della Pubblica Istruzione nel 1907, e numerosi disegni e bozzetti che saranno la base per varie opere realizzate al rientro a Roma. Il nome di Biseo, come si è accennato, è poi legato al viaggio e alle illustrazioni realizzate per il *Marocco* di De Amicis, ma anche a quelle create per *Costantinopoli*, il secondo *reportage* dello stesso scrittore con il quale Biseo visita la capitale turca nel 1877, riportando anche da questo soggiorno impressioni utili per realizzare opere come *Le favorite nel parco*, considerata oggi la sua creazione orientalista più nota e apprezzata. Biseo è spesso ricordato anche per opere commemorative dei primi eventi che segnarono l'intrecciarsi delle vicende della giovane nazione italiana con quelle di alcuni paesi africani, quali per esempio la tela della *Consegna di doni di S. M. il re Umberto al Sultano del Marocco* del 1882, oggi al Palazzo della Consulta, gli studi e i bozzetti per il non compiuto *Ricevimento dell'ambascieria scioana a Roma al Quirinale*, conservati per la maggior parte presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma [figg. 91-94, 96]<sup>76</sup>, e *La battaglia di Dogali*, oggi a Palermo al Palazzo dei Normanni [fig. 103]<sup>77</sup>.

---

<sup>76</sup> I bozzetti qui presentati, insieme ad altri relativi alla medesima opera, sono pubblicati in *Dipinti, Sculture e Grafica delle Collezioni del Museo Africano. Catalogo generale*, a cura di M. Margozi, IsIAO, Roma 2005, pp. 80-82.

<sup>77</sup> Un ampio particolare dell'opera è pubblicato in C. Juler, *Les Orientalises de l'École Italienne*, cit., pp. 44-45; L'opera intera è pubblicata in C. Belmonte, *La battaglia di Dogali. Iconografia di una sconfitta*, tesi di specializzazione in Storia dell'Arte, Università di Pisa, Facoltà di Lettere e Filosofia, a. a. 2010-2011, tutor Prof. V. Farinella, p. 57, n. 21, [In rete] <https://etd.adm.unipi.it/etd-11272011-095855/> (15 dicembre 2015). Per le notizie in merito a Cesare Biseo e i suoi lavori si sono consultate inoltre le seguenti fonti: U. Giglio, *Mostra retrospettiva di Cesare Biseo al Museo Coloniale*, in "Rivista delle Colonie Italiane", a. III, nn. 6-7, giugno luglio 1929, pp. 624-634; M. Abruzzese, ad vocem *Biseo Cesare*, *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 10, Roma 1968, pp. 675-76; C. Juler, *Les Orientalises de l'École Italienne*, cit., pp. 44-53; A. V. Jervis, ad vocem *Biseo Cesare*, in *Dizionario biografico degli artisti*, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, Il tomo, Electa, Milano 1991, pp. 699-700; M. A. Fusco, *Avventure artistiche mediterranee, per pittori meridionali*, cit.; M. Sorbello, *Biografie degli artisti*, in *Viaggio in Africa. Dipinti e sculture delle collezioni del Museo Africano*, catalogo della mostra (Roma, IsIAO, 15 aprile-6 giugno 1999), a cura di M. Margozi, IsIAO, Roma 1999, pp. 132-33; Eadem, *Biseo Cesare*, in *Biografie degli artisti*, in *Dipinti, Sculture e Grafica delle Collezioni del Museo Africano. Catalogo generale*, cit., pp. 274-75; A. Imbellone, *Cesare Biseo: dalla decorazione all'Orientalismo e la campagna romana*, in *Orientalisti: incanti e scoperte nella pittura dell'Ottocento italiano*, cit., pp. 88-91; C. Belmonte, *La battaglia di Dogali: una vittoria africana*, in *Mondi a Milano. Culture ed esposizioni 1874-1940*, cit., pp. 108-11. Inoltre, per quanto riguarda alcuni studi e bozzetti realizzati dall'artista per il non compiuto *Ricevimento dell'ambascieria scioana a Roma al Quirinale* e per *La battaglia di Dogali*, si sono osservate e considerate le riproduzioni e le relative schede nel già menzionato *Dipinti, Sculture e Grafica delle Collezioni del Museo Africano. Catalogo generale* alle pp. 80-87; infine, si veda la p. 88 dello stesso catalogo per un'acquaforte ottenuta nel 1906 da un'incisione di Biseo tratta dal suo dipinto *La Battaglia di Dogali* e per due ritratti a carboncino di *Ras Makonnen* [figg. 89, 90]. In questa sede si coglie l'occasione per far presente che, dopo aver consultato le varie fonti sopra citate, ci si è resi conto di alcune discrepanze in merito all'effettiva data dell'evento storico che avrebbe dovuto essere rappresentato nel mai compiuto *Ricevimento dell'ambascieria scioana a Roma al Quirinale*. Molte fonti storico-artistiche, nel segnalare la commissione a Biseo del *Ricevimento*, riportano che la delegazione etiopica inviata dall'imperatore Menelik in Italia sarebbe stata ricevuta a Roma al Quirinale nel 1884 e che in quell'occasione, o poco dopo, il pittore avrebbe ricevuto l'incarico per l'opera. Tuttavia, come segnalano per esempio gli storici Angelo Del Boca e Michele Nani, la

Michele Cammarano, come si è detto, viene inserito nell'ambito del filone orientalista soprattutto grazie a opere che nascono in stretta connessione all'avviarsi delle prime fasi del colonialismo italiano; questo artista napoletano, attratto dal realismo di Courbet, è già particolarmente stimato in ambito nazionale quando ottiene, nel 1888, una commissione ministeriale per una grande tela commemorativa de *La battaglia di Dogali* [fig. 125]<sup>78</sup>. La gestazione dell'opera, che sarà conclusa solo nel 1896, è lunga e difficoltosa poiché Cammarano, fedele ai principi di oggettività e osservazione dal vero propugnati dal maestro francese, decide di recarsi oltremare per studiare i luoghi della battaglia e le popolazioni che avrebbe dovuto dipingere. Ne scaturisce un'opera in cui, oltre allo studio delle possenti anatomie dei corpi e delle fisionomie africane, si percepisce la chiara volontà celebrativa e simbolica, dettata dalla gestione delle masse e dei colori contrapposti, dalle modalità di inquadramento della scena, nonché dall'uso di determinate posture e particolari. Il messaggio veicolato è quello della radicale opposizione, trasmesso attraverso l'accorto uso di elementi e caratteristiche contrastanti, quali bianco/nero, vestito/seminudo, in alto/in basso. Infatti, il gruppo candido delle divise dei soldati italiani è schiacciato sui lati da due masse nere di africani e l'acme dello scontro è posto al centro dell'opera: qui l'ufficiale alla testa della colonna italiana blocca con la sinistra la lancia di un nemico, minacciandolo a sua volta con la sciabola che ha nella propria destra. Alla gestualità dell'ufficiale, che si slancia con la gamba destra piegata in avanti e il braccio sinistro piegato, fa eco tuttavia non quella del nemico che egli sta abbattendo, ma la posa del personaggio che è dietro a quest'ultimo: è infatti nella coppia di tale indigeno e dell'ufficiale che l'artista racchiude il fulcro del contrasto, ponendo inoltre l'italiano in posizione sovrelevata e incumbente rispetto all'etiope, come a voler sottolineare la superiorità del primo nei riguardi del secondo. Anche la presenza poco più a destra di un guerriero africano, coperto da una pelle di leopardo e

---

delegazione scioana, che fu tra l'altro la prima ad affrontare una missione diplomatica in Europa, giunse in Italia solamente nell'agosto del 1889 (cfr. A. Del Boca, *Gli italiani in Africa Orientale. Dall'Unità alla marcia su Roma*, Laterza, Roma-Bari 1976, pp. 343-46; M. Nani, *Ai confini della nazione. Stampa e razzismo nell'Italia di fine Ottocento*, Carocci, Roma 2006, pp. 71-73). Questa notizia, che rende necessario uno slittamento di anno dal 1884 al 1889 per la commissione del *Ricevimento*, si rivela fondamentale non solo per una nuova proposta di datazione dell'insieme degli studi e dei bozzetti creati da Biseo per tale mai realizzata opera, ma anche e soprattutto per restringere l'arco cronologico relativo alla realizzazione degli studi e della grande tela della *Battaglia di Dogali*, lavoro che molte delle fonti, basandosi sulla cronologia dell'evento storico, datano tra il 1887 e il 1891. Infatti, stando a quanto affermato in vari dei sopramenzionati volumi, gli studi del non realizzato *Ricevimento* sarebbero poi stati riutilizzati dal pittore per comporre la *Battaglia*; tenendo in considerazione questa notizia, allora, la *Dogali* di Biseo sarebbe databile, quanto meno, in un arco cronologico compreso tra il 1889 e il 1891, anno della sua presentazione all'Esposizione Nazionale di Palermo.

<sup>78</sup> L'opera è pubblicata in C. Juler, *Les Orientalises de l'École Italienne*, cit., p. 75.

acquattato per meglio prendere la mira e colpire l'ufficiale, pare un sottile espediente figurativo volto a trasmettere l'idea di un nemico selvaggio ma temibile, che prepara terribili imboscate agendo al pari di una fiera.

Dal soggiorno in Africa Cammarano, oltre a numerosi schizzi per l'opera dedicata a Dogali, trae ispirazione per altri lavori, tra i quali piace qui ricordare *Eritrea*, una scena di vita indigena del 1893 [fig. 129]<sup>79</sup>. All'esterno di una tenda, mentre un bambino aiuta un adulto ad accendere un fuoco, un gruppo di figure si ristora seduto in un momento di pigro abbandono sorseggiando una bevanda; l'aggraziata donna che serve docilmente l'infuso fa da asse centrale della composizione. È interessante notare che tale figura femminile viene presentata attraverso la lente di diversi modelli iconografici: infatti, se da un lato pare riconducibile al tipo dell'ancella dell'*harem* orientale, dall'altro, con il suo accenno di *ponderatio* e con l'atto di versare la bevanda, richiama alla mente esempi di figure classiche come quella di Ebe, coppiera delle divinità olimpiche<sup>80</sup>. Tale pluralità di modelli archetipali sarà presente, come si vedrà, anche nelle rappresentazioni del periodo fascista, come già si era detto in precedenza accennando alle osservazioni di Laura Malvano. Infatti talune iconografie, diffuse anche in altri contesti artistici nazionali, sembrano essere a ben guardare il risultato di una serie di stratificazioni di icone preesistenti nel repertorio tradizionale delle immagini, che trovano la loro origine nella fusione di motivi derivati dalla mitologia antica, mediterranea, orientale e pagana, e dall'*epos* biblico e cristiano. A tale proposito, si coglie l'occasione per ricordare in questa sede l'interessante e utile concetto di "rahmenthema", o "thematic framework", termine introdotto negli anni Sessanta del XX secolo nell'ambito dell'iconografia da Jan Bialostocki; lo studioso, partendo da alcune considerazioni sul portato della psicanalisi di Jung e sul suo concetto di "archetipo" nell'ambito storico-artistico, presenta la categoria del "rahmenthema" per indicare talune immagini recanti in sé un profondo valore umano. Queste non sono altro che formule iconografiche tradizionali che da millenni esercitano sugli artisti una sorta di forza d'attrazione che conduce gli stessi, attraverso i secoli, a riprendere tali modelli, portatori di un significato particolare quasi

---

<sup>79</sup> L'opera è pubblicata in *Gli Orientalisti italiani. Cento anni di esotismo 1830-1940*, cit., p. 159, n. 84.

<sup>80</sup> In proposito si veda C. Solacini, *Il mito di Ebe: da allegoria della temperanza a simbolo della libertà*, in "La Rivista di Engramma (online)", n. 104, marzo 2013, [in rete] [http://www.gramma.it/eOS2/index.php?id\\_articolo=1318](http://www.gramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=1318) (1 luglio 2015).

magico, nei quali si assiste ad una contaminazione di temi<sup>81</sup>, ad una manifestazione di sincretismo visivo-culturale.

Il modenese Augusto Valli, assai più giovane di tutti gli artisti fin qui menzionati, ha un contatto precocissimo con l’Africa: nel gennaio 1885, sulla scia delle truppe italiane inviate oltremare dal governo italiano per l’occupazione della città eritrea di Massaua, l’artista appena diciassettenne salpa per Porto Said insieme all’amico Ferdinando Cavicchioli. Anche se il soggiorno è di breve durata a causa delle febbri contratte dai due giovani, costretti al ritorno pochi mesi dopo, Valli riesce a trarre da questo primo viaggio numerosi schizzi e bozzetti, animati da un’urgenza di registrazione e assimilazione della novità. Come nota Luciano Rivi, l’umanità che Valli rappresenta è talvolta indagata in uno “studio distaccato, di taglio quasi etnologico”, talvolta ritratta come “parte indissolubile di una più ampia realtà ambientale”, mentre schizzi e bozzetti dimostrano la volontà dell’artista di produrre una vera e propria “documentazione figurata” grazie alla presenza delle indicazioni di luogo, anno e soggetto<sup>82</sup>. Valli tornerà nel Corno d’Africa più volte: nel 1886, inizialmente al seguito della Spedizione Commerciale Italiana guidata dal conte Pietro Porro, nel 1890, grazie ai benefici economici ottenuti dal pensionato Poletti, e nel 1905. È in occasione di tali viaggi che il pittore realizza studi e opere dedicati non solo alla serena vita indigena, ma anche a scene relative a episodi della politica locale, come quella de *Il colonnello Saletta restituisce la visita al governatore egiziano di Massaua* e quella che raffigura *Due prigionieri Galla tradotti davanti a Ras Makonen* [fig. 446]<sup>83</sup>; parimenti, è in tali circostanze che egli ritrae alcuni importanti personaggi della regione etiopica<sup>84</sup>. Inoltre va detto che anche Valli, come i suoi colleghi Cammarano e Biseo, fu uno dei vari artisti che si dedicò alla rappresentazione dell’evento bellico di Dogali; l’opera, acquistata nel 1892 dal Cavaliere Giuseppe Casarini e poi presente nel Museo Coloniale di Roma almeno sino ai primi anni Quaranta del Novecento, è segnalata da Rivi come dispersa<sup>85</sup>.

---

<sup>81</sup> Cfr. J. Bialostoscki, “Thème-cadres” et images archétypiques, in J. Bialostoscki, *Style et iconographie*, traduit de l’allemand par S. Brun-Fabry, Monfort, Paris 1996.

<sup>82</sup> Cfr. L. Rivi, *Valli pittore africanista*, in *Augusto Valli 1867-1945*, cit., p. 19.

<sup>83</sup> L’opera è pubblicata ivi, p. 42, n. 23.

<sup>84</sup> In merito a Valli e al suo operato africano si vedano: C. Juler, *Les Orientalises de l’École Italienne*, cit., pp. 268-71; L. Rivi, *Valli pittore africanista*, in *Augusto Valli 1867-1945*, cit.; per alcuni esempi di opere a soggetto africano dell’artista, oltre alle fonti già menzionate, si vedano anche le tavole poste a corredo di *Augusto Valli 1867-1945*, cit., pp. 39-42, 45-58; si vedano anche le riproduzioni a colori e relative schede de *Il colonnello Saletta restituisce la visita al governatore egiziano di Massaua* e del *Ritratto di Menelik*, rispettivamente n. 164 e n. 180 di catalogo, presenti in *Gli Orientalisti italiani. Cento anni di esotismo 1830-1940*, cit., p. 255 e p. 271.

<sup>85</sup> Cfr. L. Rivi, *Valli pittore africanista*, in *Augusto Valli 1867-1945*, cit., n. 45, p. 24.



#### II.1.4 Volti africani attraverso l'occhio degli orientalisti

Se degli autori menzionati vengono spesso ricordate le grandi composizioni corali e dinamiche, è tuttavia da sottolineare anche la presenza di altri lavori considerati secondari, quali appunto i ritratti, ma anche gli studi di testa e di figura, nonché i bozzetti preparatori, creazioni talvolta meno studiate che, tuttavia, risultano degne di nota. Opere di tal genere, come infatti si vedrà, si rivelano interessanti in virtù del ruolo di testimonianza documentaria e stimolo visivo che esse avrebbero dovuto rivestire dinanzi agli artisti novecenteschi, poiché in alcuni casi furono proprio studi e bozzetti, nonché opere secondarie e meno note, a trovare accoglimento in epoca fascista sia negli spazi dell'allora Museo Coloniale di Roma sia nell'ambito delle grandi manifestazioni artistiche, dove furono esposti come precorritori e modelli primi della nascente arte coloniale. Ma quel che appare ancor più rilevante è il fatto che proprio da tali opere, e in particolare dagli studi di testa e dai ritratti, traspare spesso la viva attenzione con cui i pittori italiani si dedicarono al soggetto umano africano, staccandosi dalle esigenze di mercato e deviando dunque da iconografie e immagini stereotipate dell'alterità, per lasciare spazio anche alla componente psicologica e al carattere personale del singolo soggetto.

Alla conformazione della testa, o meglio alla forma del cranio e alla fisionomia del volto, furono associate sin dal Cinquecento, in concomitanza al sempre maggiore intensificarsi dei rapporti con nuovi popoli e culture extraeuropee, svariate letture, come quella del napoletano Giambattista Della Porta che nella sua opera *De humana physiognomonia*, edita nel 1586, aveva esposto l'idea secondo la quale la rassomiglianza di un volto di un uomo con quello di un animale avrebbe permesso di capire quanto il carattere del primo fosse influenzato dalle caratteristiche principali del secondo. A letture di questo tipo seguirono nel Settecento noti studi di anatomisti, antropologi e naturalisti, come Jean-Baptiste-Antoine de Lamarck, Georges-Louis Leclerc de Buffon, Carl von Linné e Johann Friedrich Blumenbach, a cui si sommarono i rinnovati interessi per la pseudo-scienza della fisiognomica di Johann Kaspar Lavater, nonché considerazioni di intellettuali e amanti dell'arte, quali il noto Johann Joachim Winkelmann e l'olandese Peter Camper, mancato pittore poi divenuto anatomista, che nello stesso periodo riflettevano sul concetto di bellezza ideale, questione

particolarmente discussa con lo sviluppo del gusto neoclassico. Proprio a tali personaggi si deve la nascita di alcuni dei più noti stereotipi sull'alterità nera, generati da riflessioni che mettevano in relazione l'elemento estetico con i nascenti studi sulle razze umane. Lavater sosteneva nei suoi *Frammenti di fisiognomica*, editi negli anni Settanta del XVIII secolo, come fosse possibile giudicare complessivamente un uomo attraverso un'osservazione intuitiva del suo aspetto esteriore, poiché quest'ultimo, a suo parere, era in armonia con la sua anima. L'apparenza rispecchia dunque l'interiorità e, come sottolinea George L. Mosse in *Il razzismo in Europa*, "non si cade mai nell'esagerazione quando si accenna all'importanza che per il pensiero razzista ebbe l'insistenza sul fattore visivo"<sup>86</sup>, ricordando poco oltre come i curatori dell'opera di Lavater avessero giustamente messo in luce che il vero linguaggio della fisiognomica è la pittura, visto che essa dialoga attraverso le immagini e si rivolge parimenti all'occhio e allo spirito<sup>87</sup>. Camper, con il suo "angolo facciale"<sup>88</sup>, aveva sancito sulla scorta di Winkelmann la corrispondenza tra i canoni estetici dell'arte greca e il bello ideale, avvicinando al contrario la fisionomia prognata del nero ai lineamenti bestiali di scimmie e cani. In aggiunta, va detto che lo stesso Camper considerava quello di bellezza come un concetto relativo, connesso a tradizioni nazionali, e dava notevole importanza ai fattori ambientali e alimentari nella genesi del tipo ideale europeo. Tuttavia, nello studioso olandese il pensiero centrale rimase per lo più legato all'ideale della bellezza greca descritto da Winkelmann, fatto che lo condusse non solo a ritenere che le misure dei crani fossero determinanti, ma anche a immaginare di classificare le teste in base a gradi di bellezza, facendo riferimento al loro profilo. Camper, in seguito, si lasciò alle spalle l'idea di un relativismo in campo estetico, decretando l'indubitabile superiorità dell'ideale europeo

---

<sup>86</sup> G. L. Mosse, *Il razzismo in Europa. Dalle origini all'olocausto*, Laterza, Roma-Bari 2003, p. 30.

<sup>87</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>88</sup> L' 'angolo facciale' veniva calcolato mediante il confronto delle teste dei calmicchi e dei negri con quelle degli europei, le une e le altre poste a loro volta a confronto con la testa della scimmia. Dopo aver tracciato una linea che congiungeva il labbro superiore con la radice del naso e un'altra linea che attraversava orizzontalmente la faccia, Camper misurava gli angoli risultanti dall'incontro delle due linee. Se l'angolo derivato dall'incrocio della linea verticale con quella orizzontale fosse di cento gradi allora ci si troverebbe in presenza dell'ideale tipo, definito da Camper il '*beau idéal*' greco secondo i canoni di Winkelmann. Visto però che nella realtà una tale perfezione non ha luogo Camper, per determinare dei limiti estremi di variazione, stabilì che ogni angolo inferiore ai settanta gradi fosse caratteristico del negro, e che tale cifra fosse più vicina ai lineamenti delle scimmie e di cani che a quelli degli uomini; gli europei, invece, avrebbero avuto un angolo di circa novantasette gradi, dunque assai vicino all'ideale tipo della statuaria greca. Cfr. G. L. Mosse, *Il razzismo in Europa. Dalle origini all'olocausto*, cit., pp. 27-28.

rappresentato dalla bellezza classica<sup>89</sup>. Teorie come queste, variamente riprese e argomentate, ebbero ampia parte nell'Europa ottocentesca per gli sviluppi degli stereotipi razziali, tra cui l'associazione nero-scimmia, e certamente filtrarono anche in ambito italiano, come si comprende leggendo per esempio quanto Cesare Lombroso espone nel suo *L'uomo bianco e l'uomo di colore. Letture sull'origine e la varietà delle razze umane*, opera edita nel 1871 in seguito a una serie di conferenze tenute alcuni anni prima dall'allora giovane scienziato<sup>90</sup>.

In relazione a ciò sono interessanti alcune brevi osservazioni che il già menzionato Francis Affergan dedica al tema dell'interazione tra sguardo e fisionomia, chiamando peraltro in causa Theodor de Bry e John White, due tra i primi artisti-viaggiatori che, recatisi nelle Americhe nel XVI secolo, si posero il problema di documentare con l'arte un'alterità poco o per nulla nota. Lo studioso sottolinea infatti come nelle opere di entrambi il volto sembri costituire "la preoccupazione ossessiva" e parimenti "il principale intoppo", spiegando ciò con il fatto che proprio il volto racchiude in sé, assai più del corpo, l'essenza stessa della "alterità remota". Affergan motiva la posizione privilegiata del volto all'interno dell'approccio antropologico all'alterità con il fatto che esso si presenta come un insieme già definito, una "forma già strutturata e pregnante" che provoca nell'osservatore degli atteggiamenti di ordine affettivo. Lo studioso pare sostanzialmente motivare la difficoltà incontrata dai due artisti cinquecenteschi facendola derivare dalla loro consapevolezza del fatto che un volto è difficile da compendiare in un tipo razziale o etnico poiché esso racchiude in sé "tutto un passato culturale ed espressivo", facendosi inconsapevole latore delle "tracce di degli atteggiamenti, delle abitudini, delle posture e di tutta una visione del mondo". Lo sguardo, e a maggior ragione quello dell'artista, si fissa dunque sui volti e come giustamente dice Affergan "ne è sconvolto o li sconvolge", mettendo paura o creando fiducia,

---

<sup>89</sup> Per una visione d'insieme su queste tematiche si veda il già menzionato G. L. Mosse, *Il razzismo in Europa. Dalle origini all'olocausto*, cit., pp. 22-41. Per un approfondimento sul connesso sviluppo dei discorsi sulla razza e sull'estetica nel corso del Settecento si veda inoltre D. Bindman, *Ape to Apollo. Aesthetics and the Idea of Race in the 18th Century*, Reaktion Books Ltd, London 2002. Invece, per gli sviluppi delle concezioni razziali in connessione a questioni estetiche come il tipo di pigmentazione della pelle, si vedano i lavori di Renato Mazzolini, quali per esempio R. G. Mazzolini, *Skin Color and the Origin of Physical Anthropology (1640-1850)*, in S. Lettow (editor), *Reproduction, Race, and Gender in Philosophy and the Early Life Sciences*, SUNT PRESS, Albani 2014, pp. 131-61; Idem, *A Greater Division of Mankind is Made by the Skin: Thomas Browne e il colore della pelle dei neri*, in "MICROLOGUS", v. XIII, 2005, pp. 571-604; Idem, *Leucocrazia o dell'identità somatica degli Europei*, in *Identità collettive tra Medioevo ed Età Moderna*, a cura di P. Prodi e W. Reinhard, CLUEB, Bologna 2002, pp. 43-64.

<sup>90</sup> Si veda la recente riedizione del volume curata da L. Rodler ed edita nel 2012 da CLUEB.

avvicinando o separando, poiché “è lo sguardo in un altro sguardo che opera la reazione affettiva e pertanto simbolica”<sup>91</sup>.

Ciò premesso, è da notare che tra i lavori che si menzioneranno in seguito diversi sono, in verità, quelli che ritraggono la figura frontalmente, ma non molti quelli ove si assiste a uno scambio di sguardi tra artista e soggetto. Nella maggior parte di tali opere sembrerebbe dunque che l’occhio si sia fermato al *limen* della propria funzione primaria di registratore della realtà: quello dell’artista registra i tratti del volto di chi gli sta di fronte, quello del soggetto ritratto è rivolto verso un punto al di fuori dal campo visivo. Se, come dice Affergan, “c’è sguardo quando è concesso che l’Altro mi modifichi e mi faccia penetrare in recessi fino ad allora nascosti della mia propria identità”<sup>92</sup>, sembrerebbe allora che in tali opere ciò non avvenga, dato che l’artista e il soggetto non si guardano negli occhi e, dunque, la vista non è chiasmica e non si trasforma in quello sguardo, atto dell’incrociarsi, che “produce mutamenti e crea un’incrinatura in sé e nell’Altro”<sup>93</sup>.

In ogni caso, l’occhio degli artisti si rivela estremamente attento nel registrare i particolari, talvolta anche con pochi tratti, e nell’indagare le particolari fisionomie africane dei soggetti. Tra studi di testa e alcuni generici ritratti che danno testimonianza di quanto detto si può citare, per esempio, l’opera intitolata *Hassan Buricchiere* [fig. 275]<sup>94</sup> del monzese Pompeo Mariani, nipote del pittore Mosè Bianchi e protagonista di un viaggio egiziano nei primi anni Ottanta dell’Ottocento<sup>95</sup>. Ugualmente, si ricordano una piccola *Testa di fezzanese* [fig. 435]<sup>96</sup> e l’opera con tre *Teste di arabi* di Stefano Ussi, quest’ultima esposta nel 1931 a Roma insieme ad altre opere dell’artista in occasione della Prima Mostra Internazionale di Arte Coloniale [fig. 434]<sup>97</sup>. Si vedano anche due studi di teste di Michele Cammarano [figg. 132,

---

<sup>91</sup> F. Affergan, *Esotismo e alterità. Saggio sui fondamenti di una critica dell’antropologia*, cit., pp.138-39.

<sup>92</sup> *Ivi*, p. 141.

<sup>93</sup> *Ibidem*.

<sup>94</sup> L’opera è pubblicata in *Dipinti, Sculture e Grafica delle Collezioni del Museo Africano. Catalogo generale*, cit., p. 166.

<sup>95</sup> Cfr. C. Juler, *Les Orientalises de l’École Italienne*, cit., pp. 168-69; M. Sorbello, *Mariani Pompeo*, in *Biografie degli artisti*, in *Dipinti, Sculture e Grafica delle Collezioni del Museo Africano. Catalogo generale*, cit., p. 284. L’opera fu tra l’altro esposta, con scopo decorativo, nel Padiglione della Tripolitania alla Mostra Coloniale di Monza del 1925: la si nota infatti in una fotografia d’epoca dell’allestimento pubblicata in *Le Mostre Coloniali di Losanna, Monza, Napoli e Fiume*, in “L’Italia Coloniale”, a. II, n. 10, ottobre 1925, pp. 183-89; la foto è parimenti pubblicata in M. Margozzi, *Per una storia dell’Arte coloniale attraverso le esposizioni. Formazione e sviluppo delle collezioni di pittura, scultura e grafica del Museo Africano*, in *Dipinti, Sculture e Grafica delle Collezioni del Museo Africano. Catalogo generale*, cit., pp. 1-28 (immagine a p. 5).

<sup>96</sup> L’opera è pubblicata in *Orientalisti: incanti e scoperte nella pittura dell’Ottocento italiano*, cit., p. 148, n. 43a.

<sup>97</sup> Cfr. C. Zoli, *I. La Mostra de l’Italia e colonie*, in “L’Illustrazione Italiana”, a. LVIII, n. 43, 25 ottobre 1931, pp. 613-16, opera pubblicata nell’allegato posto a corredo dell’articolo.

133]<sup>98</sup>, esposti a Napoli nel 1934 insieme ad altri studi del pittore per la sua *Battaglia di Dogali* [figg. 126, 128]<sup>99</sup> nella retrospettiva sull'Ottocento facente parte della Seconda Mostra Internazionale d'Arte Coloniale. Particolarmente espressivi sono i già menzionati studi e ritratti di alcuni personaggi della missione scioana a Roma, realizzati da Cesare Biseo negli anni Ottanta dell'Ottocento [figg. 95-100]<sup>100</sup> e poi donati dagli eredi al Museo Coloniale nel 1929, in occasione di una retrospettiva sull'autore<sup>101</sup>; in alcuni di tali lavori l'artista, non strettamente vincolato da questioni politiche e di committenza, pare abbandonarsi alla sua mano di attento ritrattista in grado di cogliere, in maniera quasi fotografica, la dolce espressione di uno sguardo o di una bocca socchiusa che lascia filtrare un mezzo sorriso, enigmaticamente sospeso tra una sorta di amichevole complicità e un vago stupore, emozioni ben espresse dagli occhi dei soggetti che in certi casi creano con l'artista, di cui incrociano lo sguardo, un muto dialogo [figg. 95, 97, 98]. Anche alcuni rapidi ma ben delineati schizzi di Augusto Valli ritraggono profili e volti di indigeni africani, tra i quali si ricordano qui quelli relativi a *Mohammed Sultan Elbar*, a *Giorgio di Ghinda* e a un *Ritratto di abissino* [figg. 440-442]<sup>102</sup>. Tra le teste ottocentesche sono poi da ricordare anche un profilo di *Testa di abissino* del pittore ligure Nicolò Barabino [fig. 38]<sup>103</sup> e una scultorea *Testa di moretto* di Vincenzo Gemito [fig. 225]<sup>104</sup>; quest'ultima opera, una versione africana dei più celebri scugnizzi dell'artista napoletano, permette nel 1934, in occasione della già menzionata retrospettiva interna alla mostra d'arte coloniale di Napoli, di evocare a sostegno della propaganda il nome di un artista italiano assai noto, pur non essendo egli un orientalista "di professione".

Forza espressiva, realismo e nobile dignità del soggetto sono invece le caratteristiche che spesso traspaiono dai ritratti di alcuni noti personaggi dell'*élite* etiopica eseguiti dagli artisti

---

<sup>98</sup> Cfr. A. Piccioli, *L'arte coloniale*, cit., opera pubblicata in tavola tra p. 732 e p. 733; V. Ciardo, *La Seconda Mostra Internazionale d'Arte Coloniale a Napoli*, in "Rassegna della istruzione artistica", a. V., nn. 10-12, ott.-dic. 1934, pp. 339-46, opera pubblicata a p. 342.

<sup>99</sup> Le opere sono pubblicate in E. Campana, *Cronache napoletane. L'Italia alla II Mostra Internazionale d'Arte Coloniale nel Maschio Angioino di Napoli*, in "Emporium", vol. LXXX, n. 478, ottobre 1934, pp. 238-48 (immagine a p. 247), e in V. Ciardo, *La Seconda Mostra Internazionale d'Arte Coloniale a Napoli*, cit., p. 343.

<sup>100</sup> Le opere sono pubblicate in *Dipinti, Sculture e Grafica delle Collezioni del Museo Africano. Catalogo generale*, cit., pp. 80, 86, 87.

<sup>101</sup> Cfr. U. Giglio, *Mostra retrospettiva di Cesare Biseo al Museo Coloniale*, in "Rivista delle Colonie Italiane", a. III, nn. 6-7, giugno luglio 1929, pp. 624-34.

<sup>102</sup> Le opere sono pubblicate in *Augusto Valli 1867-1945*, cit., p. 79, n. 77, p. 52, nn. 53-54.

<sup>103</sup> L'opera è pubblicata in *Gli orientalisti italiani. Cento anni di esotismo 1830-1940*, cit., p. 158, n. 83.

<sup>104</sup> Cfr. C. Zoli, *La Mostra Internazionale d'Arte Coloniale a Napoli*, in "L'Illustrazione Italiana", a. LXI, n. 44, 4 novembre 1934, pp. 715-18, opera pubblicata a p. 718.

italiani. Digni di menzione in proposito sono, tra l'altro, lo stupore e in seguito il favore mostrati da Menelik ad Augusto Valli per il ritratto che l'artista ne fa nei primi anni Novanta dell'Ottocento [fig. 447]<sup>105</sup>: il pittore, rappresentando l'imperatore seduto a gambe incrociate su un tappeto, tra morbidi cuscini rossi, lo ritrae infatti con sembianze assai reali. Come ricorda il già citato Rivi, Menelik aveva particolarmente apprezzato tale ritratto, che peraltro riabilitava la sua figura dalla descrizione screditante e dalla rappresentazione grottesca che ne avevano dato anni prima l'esploratore Gustavo Bianchi e l'illustratore Eduardo Ximenes nel volume *Alla terra dei Galla*, ove erano stati attribuiti al futuro imperatore enormi piedi, mani grosse e una fronte indicativa della mancanza di facoltà intellettive<sup>106</sup>. Lo stesso Valli realizza dei piccoli ritratti di ras Alula, avversario degli italiani a Dogali [fig. 444]<sup>107</sup>, e di Mohammed Canki ras del Dava [fig. 443]<sup>108</sup>; mentre il primo viene presentato con un volto scuro e accigliato, il secondo appare invece serafico e rilassato, sia nella posa che nell'espressione. Maestoso e affascinante viene invece raffigurato ras Makonnen, posto da Menelik a capo della delegazione etiopica inviata a Roma, in un'opera che Cesare Biseo realizza nel 1889 [fig. 89]<sup>109</sup>; tale disegno, un ritratto con il volto quasi di profilo e il busto di tre quarti, si presenta delineato con precisione e sfumato con estrema cura, rispondendo tra l'altro in maniera assai convincente ai tratti, alla psicologia e al carattere nobile del personaggio così come venivano descritti dalla stampa d'epoca<sup>110</sup>.

Come si avrà modo di osservare, anche molta produzione artistica del Ventennio presenta una dovizia di opere dedicate a un'attenta raffigurazione delle fisionomie africane, numerosi infatti appaiono gli studi di teste e i ritratti realizzati in tale periodo. Tuttavia alcuni artisti, più o meno volontariamente, sostituiscono allo spirito realista degli orientalisti ottocenteschi, certo non di rado ammantato da una sottesa tendenza estetizzante, un'inclinazione al

---

<sup>105</sup> L'opera è pubblicata in *Gli orientalisti italiani. Cento anni di esotismo 1830-1940*, cit., p. 271, n. 180.

<sup>106</sup> Cfr. L. Rivi, *Valli pittore africanista*, cit., p. 22.

<sup>107</sup> L'opera è pubblicata in C. Juler, *Les Orientalises de l'École Italienne*, cit., p. 268.

<sup>108</sup> L'opera è pubblicata in *Augusto Valli 1867-1945*, cit., p. 41, n. 22.

<sup>109</sup> L'opera è pubblicata, insieme a un altro ritratto del medesimo soggetto realizzato da Biseo ma non datato dall'artista [fig. 90], in *Dipinti, Sculture e Grafica delle Collezioni del Museo Africano. Catalogo generale*, cit., p. 88.

<sup>110</sup> Ci informa infatti Michele Nani che alcuni giornalisti, tra cui per esempio gli inviati della "Gazzetta Piemontese", avevano ritratto con parole improntate a un certo rispetto il capo della delegazione, descrivendolo come avvolto nel suo "sciamma di pelle di leone", sottolineandone la "figura alta, energica, marziale" e la "fisionomia intelligentissima", nonché mettendone in evidenza il fisico di "uomo alto, magrissimo, che mostra circa trent'anni", che ha "occhi neri mobilissimi", un atteggiamento quasi "elegante" e che, sebbene abbia "apparenze austere e parli pochissimo", si era mostrato "assai complimentoso". Cfr. M. Nani, *Ai confini della nazione...*, cit., p. 72. Nani segnala che tali stralci di testo sono ripresi dall'articolo *La missione scioana a Napoli*, in "Gazzetta Piemontese", 22-23 agosto 1889.

grottesco e alla deformazione, in parte dettata da una ricerca di adesione agli stereotipi denigratori all'epoca ormai ampiamente diffusi dalla propaganda di regime.

## **II.2 Il dibattito critico sull'arte coloniale italiana tra attese per l'avvenire e sguardi al passato**

Nelle pagine che seguiranno si tenterà di dare un'idea delle problematiche sollevate dalla critica del Ventennio per quel che riguarda l'arte coloniale e le sue diverse espressioni. Si è deciso di approfondire questo tema poiché da esso emergono testimonianze utili a comprendere non solo la presenza e il ripresentarsi degli stereotipi sull'esotico nell'immaginario visivo a cavallo tra secondo Ottocento e prima metà del Novecento, ma anche e soprattutto considerazioni importanti per dimostrare la piena consapevolezza da parte di letterati, studiosi, critici e artisti di trovarsi spesso dinanzi a opere che, nella loro rappresentazione dell'Altrove coloniale, offrono in verità visioni assai stereotipate della vita d'oltremare. A tale proposito fa sorridere, ma anche riflettere, una vignetta della rubrica *La settimana illustrata* dell'"Illustrazione Italiana"; la scenetta, intitolata *Nelle sale dell'arte coloniale*, è pubblicata pochi giorni dopo l'inaugurazione della Seconda Mostra d'Arte Coloniale di Napoli e presenta uno spettatore, o più probabilmente un critico, che additando un'opera e rivolgendosi al suo artista dice: "Sempre il vostro solito soggetto: 'Tramonto del sole nel deserto'", osservazione a cui il pittore risponde esclamando: "Che volete? Se cambio soggetto e dipingo il levar della luna, perdo la clientela"<sup>111</sup>. Appare chiaro il messaggio e la divertita satira del vignettista: l'arte coloniale è percepita come una continua ripetizione di cose già viste, di folklore, di stereotipi appunto; gli artisti lo sanno, la critica lo dice e il grande pubblico, pur essendone consapevole, non si aspetta e non vuole nient'altro se non quelle note e rassicuranti visioni. In questa sede dunque, lasciando di tanto in tanto spazio alle voci della critica d'epoca, si cercherà di mettere in luce quali fossero i pregi e i difetti della nascente, o meglio rinascente<sup>112</sup>, arte coloniale italiana, ma soprattutto di far emergere quali fossero le aspettative che, a parere degli esperti, dovevano essere soddisfatte da tale genere artistico per ottenere il coinvolgimento del pubblico e il favore del regime,

---

<sup>111</sup> Biagio, *Nelle sale dell'arte coloniale*, vignetta in "L'illustrazione italiana", a. LXI, n. 41, 3 14 ottobre 1934, II di copertina.

<sup>112</sup> Nell'ottica della propaganda, come infatti si vedrà, la nuova arte coloniale italiana è solamente la continuazione e l'espressione più attuale di un'arte coloniale che nella penisola si era già espressa, per esempio nel Cinquecento nell'ambito della celebrazione delle glorie della Serenissima.

quest'ultimo speranzoso di educare gli italiani in merito al contesto coloniale attraverso immagini dilettevoli e parimenti veridiche. Esaminando le numerose fonti si potrà osservare come la questione degli stereotipi coloniali, in ambito artistico, vada a identificarsi per alcuni con problematiche relative al soggetto, spesso scelto in base al gusto per un folklore esotico di tipo turistico, mentre per altri abbia a che fare con considerazioni relative allo stile, ritenuto talvolta troppo di maniera e filtrato, stereotipato appunto, da riflessioni accademiche di ordine compositivo. Come si vedrà, è proprio per contrastare tali pecche dell'arte coloniale, nonché per seguire il regime nel suo operato di propaganda per la conoscenza dell'Oltremare, che la critica sottolinea l'importanza dell'aderenza al vero e, per far ciò, dell'osservazione diretta della realtà africana che, solamente dopo essere stata vissuta in prima persona, potrà essere rielaborata in maniera originale da parte degli artisti: unicamente attraverso tale impegno si sarebbe potuta ottenere un'arte che, seppur realista e di valore documentario, non fosse dimentica dei suoi scopi, ossia esaltare la vita in colonia attraverso visioni affascinanti e rispettose della ricerca di valori estetici dell'arte propriamente detta. Dopo aver inquadrato il dibattito relativo all'arte coloniale contemporanea, si darà conto anche del giudizio della critica in merito all'operato di alcuni tra gli orientalisti italiani più conosciuti; quest'ultimo argomento verrà affrontato attraverso un preciso filtro, ossia quello delle sezioni retrospettive organizzate nell'ambito delle tre maggiori esposizioni italiane d'arte coloniale degli anni Trenta, che verranno presentate attraverso l'analisi delle fonti d'epoca, quali i cataloghi delle mostre e gli articoli d'arte a commento di queste ultime. Lo scopo di tale approfondimento è non solo quello di far emergere i diversi gusti e pareri in merito ai prodromi dell'arte coloniale italiana, ma anche quello di mettere in luce la strumentalizzazione delle opere del passato e di alcuni precisi artisti, utili a supportare la propaganda di regime e dunque additati come modelli da seguire.

### **II.2.1 L'arte coloniale italiana tra realtà documentaria, fantasia e accademico folklorismo: un *excursus* tra le opinioni della critica del Ventennio**

Resta ormai da parlare di quei pittori o scultori d'oggi che ci rappresentano tipi ed ambienti delle colonie. Che cosa chiediamo a costoro? Che ci documentino con l'arte un mondo diverso dal nostro, che ci rappresentino in



una di quelle sintesi che solo l'arte può dare quel mondo attraente che fin dalla nostra infanzia ha costituito materia di sogno per la nostra fantasia<sup>113</sup>.

Così Roberto Papini, nel suo lungo articolo dedicato alla Prima Mostra Internazionale d'Arte Coloniale tenutasi nel Palazzo delle Esposizioni di Roma nel 1931, descrive il compito che, a parere suo e di altri, sarebbe proprio degli artisti che desiderino dedicarsi alla pittura di soggetto coloniale. In verità, in queste poche righe, lo storico dell'arte sintetizza, quasi inconsciamente, quella che sarà l'ambigua posizione in cui durante gli anni Trenta verranno a trovarsi gli artisti coloniali. Se infatti questi ultimi devono da un lato 'documentare', quindi ritrarre in maniera oggettiva, il diverso ambiente della colonia, ci si attende parimenti che essi tengano in considerazione l'affascinante "materia di sogno" su cui il pubblico italiano, e in generale europeo, proietta da sempre tutte le proprie infantili e possiamo dire stereotipate fantasie. L'artista coloniale dovrà dunque rivestire, come si vedrà, i panni di un attento alchimista capace di creare un'arte che abbia il sapore di prezioso distillato di realtà e fantasia, oggettività e soggettività, unite in un quanto mai difficile connubio.

La specializzazione artistica a tema coloniale viene fortemente sollecitata in Italia, come si è detto, a partire dagli anni Venti, allorché il regime mussoliniano, con una sempre più evidente volontà di affermazione espansionista, caldeggia dapprima la partecipazione nazionale alle esposizioni coloniali estere e, in seguito, si rende fautore in patria e nei territori d'oltremare di rassegne a tematica coloniale caratterizzate da una particolare attenzione per l'ambito artistico. L'impegno istituzionale per una propaganda coloniale attraverso l'arte si diffonde dunque in maniera capillare, manifestandosi inizialmente con l'inserimento di apposite sezioni all'interno di svariati contesti nazionali e internazionali, quali fiere ed esposizioni campionarie, industriali e agricole, in cui gli allestimenti, di tanto in tanto, comprendono opere d'arte a soggetto africano per meglio ricreare l'atmosfera coloniale e documentarne le forme e i colori<sup>114</sup>. L'utilizzo in tal senso di lavori artistici è rintracciabile, per esempio, nell'ambito della Seconda Esposizione Internazionale delle Arti Decorative di Monza del 1925, in cui l'architetto Ettore Pannetta contribuisce

---

<sup>113</sup> R. Papini, *Prima Mostra Internazionale d'Arte Coloniale: Arte e Colonie*, in "Emporium", vol. LXXIV, n. 443, novembre 1931, pp. 267-84, citazione alle pp. 276-77.

<sup>114</sup> Per una panoramica sulle esposizioni coloniali in Italia si veda S. Bono, *Esposizioni coloniali italiane. Ipotesi e contributo per un censimento*, in *L'Africa in vetrina. Storie di Musei e di Esposizioni coloniali in Africa*, a cura di N. Labanca, Pagus, Treviso, 1992, pp. 17-35. Per la presenza di opere d'arte all'interno di contesti espositivi a tema coloniale si veda M. Margozzi, *Per una storia dell'Arte coloniale attraverso le esposizioni. Formazione e sviluppo delle collezioni di pittura, scultura e grafica del Museo Africano*, cit., cit., pp. 1-28 (si vedano in particolare le pp. 2-4).

all'allestimento di una sezione coloniale di sei sale ordinata da Umberto Giglio, direttore del Museo Coloniale di Roma; nella mostra qui dedicata alla Tripolitania figurano, come si evince da alcune fotografie d'epoca, piccole opere d'arte, tra cui il già menzionato *Hassan Buricchiere* di Pompeo Mariani [fig. 276]<sup>115</sup>. Alla Seconda Fiera di Tripoli, svoltasi nel 1928, sono presenti una mostra di artisti dilettanti, tra i quali si distingue il maggiore Bezzi, e una personale di trentatré paesaggi del pittore Fritz Berthold Neuhaus<sup>116</sup>. All'Esposizione Internazionale di Anversa del 1930 risultano esposti due paesaggi dell'Africa orientale e settentrionale dipinti da Giuseppe Rondini, che presenta inoltre una scena relativa a un accampamento di truppe coloniali, e quattro pannelli decorativi dipinti da Laurenzio Laurenzi e da Edoardo Del Neri, raffiguranti soggetti femminili rappresentativi delle colonie italiane; inoltre, in una sala risultano raccolte opere di vari artisti tra cui Cesare Biseo, Teodoro Wolf Ferrari, Laurenzio Laurenzi, Giuseppe Rondini e Giorgio Oprandi<sup>117</sup>.

Un ruolo particolare rivestono poi, nell'ambito della propaganda, l'Istituto Coloniale Fascista, "supremo coordinatore della propaganda coloniale italiana"<sup>118</sup>, e il Museo Coloniale di Roma, che contribuisce alla conoscenza e alla diffusione della cultura sulle colonie sia prestando le proprie eterogenee collezioni in occasione di mostre e fiere, sia ospitando nella propria sede personali di alcuni artisti reduci da un soggiorno oltremare<sup>119</sup>.

Come si è detto, tuttavia, è nelle grandi esposizioni italiane degli anni Trenta che si manifesta un più massiccio e corale sforzo del regime: il 1931 è infatti l'anno dell'Esposizione Coloniale

---

<sup>115</sup> Cfr. *Le mostre coloniali di Losanna, Monza, Napoli e Fiume*, in "L'Italia Coloniale", a. II, n. 10, ottobre 1925, pp. 183-89. L'articolo è corredato da foto delle varie sale coloniali.

<sup>116</sup> Cfr. E. Vacca Maggiolini, *La Seconda Fiera di Tripoli*, in "Rivista delle Colonie Italiane", a. II, n. 4, luglio-settembre 1928, pp. 599-605.

<sup>117</sup> Per queste e altre notizie sulla rassegna, nonché per un ricco corredo di foto d'epoca, si vedano *L'Italia all'Esposizione Internazionale di Anversa*, "Rivista delle Colonie Italiane", a. IV, n. 6, giugno 1930, pp. 516-19; *L'Italia all'Esposizione Coloniale di Anversa. Il Ministro De Bono inaugura la Mostra*, in "L'Italia Coloniale", a. VII, n. 6, giugno 1930, pp. 107-08; *La Mostra Coloniale Italiana alla Esposizione Internazionale di Anversa*, in "Rivista delle Colonie Italiane", a. IV, n. 11, novembre 1930, pp. 998-1007; G. Borghetti, *All'Esposizione Coloniale Internazionale*, in "L'Italia Coloniale", a. VII, n. 10, ottobre 1930, pp. 183-85.

<sup>118</sup> Cfr. *La nuova Italia d'Oltremare. L'opera del fascismo nelle colonie italiane*, a cura di A. Piccioli, Mondadori, Verona 1933, p. 1754.

<sup>119</sup> In merito al contributo del Museo Coloniale nell'ambito delle mostre a scopo propagandistico, si veda il resoconto d'epoca, per il decennio 1923-1933, ivi, pp. 1748-54; per un approfondimento sullo stesso museo, sulla sua formazione e sulla sua storia, si veda poi il recente volume di F. Gandolfo, *Il Museo Coloniale di Roma. Fra le zebre nel paese dell'olio di ricino*, Gangemi, Roma 2014. Per una veloce panoramica sulle mostre personali a tema africano ospitate nel medesimo museo si veda invece M. Margozi, *Per una storia dell'Arte coloniale attraverso le esposizioni. Formazione e sviluppo delle collezioni di pittura, scultura e grafica del Museo Africano*, cit., pp. 21-22.

Internazionale di Parigi, a cui l'Italia partecipa<sup>120</sup>, ma è anche quello della Prima Mostra Internazionale d'Arte Coloniale di Roma, organizzata dall'Ente Autonomo per la Fiera di Tripoli. Scopo della manifestazione romana, e delle simili rassegne che la seguiranno, è quello di "diffondere l'idea coloniale e l'interesse per le colonie, per mezzo dell'arte, mezzo [...] il più rapidamente persuasivo per giungere al cuore ed alla mente degli uomini"<sup>121</sup>, ossia, in altre parole, fungere da ennesimo strumento atto a favorire la creazione della "tanto auspicata coscienza coloniale italiana"<sup>122</sup>.

Con il concretizzarsi su suolo italiano di mostre di portata internazionale, la critica rinfocola dunque la questione, particolarmente dibattuta all'epoca, relativa al concetto di "arte coloniale" e al suo plurimo e non sempre positivo significato: l'aggettivo 'coloniale' va infatti a identificare sia l'arte dei popoli colonizzati, catalogata, come ricorda Papini, "nel mezzo

---

<sup>120</sup> Per un accenno in merito alla presenza italiana all'esposizione parigina, si veda M. Carli, *Ri/produrre l'Africa romana. I padiglioni italiani all'Exposition Coloniale Internationale, Parigi 1931*, "Memoria e Ricerca", n. 17, settembre-dicembre 2004, pp. 211-32. Va tuttavia tenuto presente che l'Italia, in tale circostanza, punta soprattutto a mettere in luce l'antica potenza imperiale romana, di cui si dice continuatrice, con una grandiosa rievocazione classica della Basilica di Settimio Severo, esempio di romanità in terra libica. Tra le fonti d'epoca in proposito alla rassegna parigina si vedano: *L'Italia all'Esposizione Coloniale Internazionale di Parigi*, in "Rivista delle Colonie Italiane", a. IV, n. 4, giugno 1930, pp. 520-21; Il Viandante, *L'esposizione Coloniale Internazionale di Parigi-1931*, in "L'Italia Coloniale", a. VII, n. 10, ottobre 1930, pp. 188-89; C. Pettinato, *Periplo dell'Esposizione Coloniale di Parigi*, in "L'Illustrazione Italiana", a. LVIII, n. 33, 16 agosto 1931, pp. 265-67; P. L. Bardi, *L'Esposizione Coloniale di Parigi*, in "L'Oltremare", a. V, n. 6, giugno 1931, pp. 245-49; *L'Italia all'Esposizione Coloniale Internazionale di Parigi*, in "Rivista delle Colonie Italiane", a. V, n. 6, giugno 1931, pp. 421-24; G. Marangoni, *Cronache artistiche. La mostra parigina del Bois de Vincennes*, in "Emporium", vol. LXXIV, n. 442, ottobre 1931, pp. 231-239; P. D'Agostino Orsini di Camerota, *Che cosa è stata e che cosa ha significato l'Esposizione di Parigi*, in "Rivista delle Colonie Italiane", a. V, n. 12, dicembre 1931, pp. 941-50.

<sup>121</sup> G. S., *La Mostra Internazionale d'Arte Coloniale*, in "Riviste delle Colonie Italiane", a. V, n. 11, novembre 1931, p. 831. Sono tuttavia degne di nota alcune considerazioni dell'articolaista a proposito di un'altra tipologia di oggetti esposti durante la manifestazione, ossia tutto quel vasto ed eterogeneo insieme di "prodotti dell'industria locale" delle colonie che "più o meno, rispondono a principi d'arte", quali elementi d'abbigliamento, tappeti, oreficerie e simili; lo scrittore nota infatti quanto siano soprattutto oggetti di questo tipo ad affascinare una certa parte dei visitatori, evidentemente meno raffinati, affermando che "non sono certo artistiche, ma che agli scopi di propaganda coloniale servono, presso una certa qualità di pubblico, assai più dei grafici, dei dipinti e dei bronzi". A tale proposito, è interessante riportare i dati diffusi in un articolo apparso nella "Rivista delle Colonie, L'Oltremare" da Angelo Piccioli, il quale, nel 1936, fa una panoramica sull'arte coloniale riconsiderando i risultati ottenuti nelle passate mostre d'arte coloniale del 1931 e del 1934; le cifre dichiarate dimostrano in maniera lampante quanto marginale risultasse in verità, nel contesto di tali manifestazioni, l'interesse e il conseguente acquisto di opere d'arte coloniale da parte del grande pubblico, attratto da oggetti meno impegnativi, *in primis* economicamente, e più facilmente acquistabili e godibili nell'immediato; in particolare, a proposito della mostra romana del 1931, si legge quanto segue: "Il successo fu pieno e indiscusso. Complessivamente, gli espositori furono 503 e presentarono 1703 opere rigorosamente selezionate. Il reparto vendita dell'artigianato tripolino comprendeva 13 espositori. Il valore complessivo della mostra ammontò a circa 80 milioni di lire. Vennero a Roma, profittando dei ribassi concessi per la manifestazione, 64.459 turisti; i visitatori della mostra furono 181.775. La vendita degli oggetti d'arte applicata, prodotti dalla lavorazione artigianale tripolina, raggiunse la cifra di quasi un milione di lire; quella delle opere d'arte pura salì a circa centomila lire". Cfr. A. Piccioli, *L'arte coloniale*, cit., p. 729.

<sup>122</sup> Il Cronista, *Rassegna della Prima Mostra Internazionale d'Arte Coloniale*, in "L'Italia coloniale", a. VIII, n. 12, dicembre 1931, p. 195.

delle arti rustiche o primitive o contadinesche o selvagge, cioè, nella gerarchia delle arti, ai gradi inferiori”<sup>123</sup>, sia l’arte di pittori e scultori i quali, giungendo nelle terre d’oltremare colonizzate dalla madrepatria o da altre potenze europee, si impegnino a rappresentare tramite la loro arte questa nuova realtà e, così facendo, a narrarla e a renderla familiare anche a coloro i quali non sono mai stati in quei paesi. A proposito di quest’ultima tipologia di arte coloniale mette però in guardia nel 1932 Goffredo Bellonci<sup>124</sup>, il quale intravede nell’operato di taluni artisti l’aberrante possibilità di una degenerazione di tipo folklorico, “supremo pericolo” per coloro i quali partono per la colonia “senza maturità d’arte”<sup>125</sup>; secondo il critico tali artisti, “non sapendo far nulla di buono in patria”, si recano oltremare e ritornano portando con sé “centinaia di tele dove han fermato la ‘scena di genere’ o ‘il tipo’ indigeno senza nessun rispetto di ‘toni’ di ‘valori’ e di ‘rapporti’ [...]”<sup>126</sup>.

Se tuttavia Bellonci rigettando i folklorismi, ossia scene di vita indigena stereotipate, parla comunque di artisti recatisi in colonia, va detto che, come ricorda parte della critica, alcuni degli artisti che parteciparono alle manifestazioni d’arte coloniale non si recarono in effetti nelle terre d’oltremare per cogliere dal vero le loro impressioni esotiche, fatto che tra gli estimatori delle opere generò non poco disappunto. Rimproveri furono rivolti in particolare, in occasione dell’esposizione internazionale romana del 1931, a quei pochi che tra i grandi nomi dell’arte contemporanea avevano accettato di presenziare con una loro opera. Riportiamo qui, come esempio, la sonora invettiva con cui Piero Scarpa apre un articolo scritto per “Il Messaggero” di Roma:

Non si è potuto contare, per questa prima Mostra d’arte coloniale, sulla partecipazione di molti fra i nostri pittori migliori perché la maggioranza di essi ha pensato che recarsi espressamente in colonia significava affrontare non lievi spese, prepararsi a subire i disagi prodotti dal clima non sempre sopportabile, e assoggettarsi ad un lungo tirocinio necessario ad ambientarsi. Tutte queste cose che potrebbero essere giustificabili se non si trattasse di artisti allenati alle imprese più difficili, quali sono quelle di dipingere tra le nevi dell’alta montagna o sotto la sferza del solleone e di sostenere senza disappunto non indifferenti oneri per raggiungere le località più lontane dalla loro residenza abituale. Ecco perché parecchi tra gli espositori - con grande disinvoltura - si sono improvvisati riproduttori delle bellezze naturali della Tripolitania, della Somalia e della Cirenaica senza scomodarsi, e chiaramente lo dimostrano con opere che, appunto per ciò, non hanno

---

<sup>123</sup> R. Papini, *Prima Mostra Internazionale d’Arte Coloniale: Arte e Colonie*, cit., p. 267.

<sup>124</sup> G. Bellonci, *Arte e Colonie*, in “Rivista delle Colonie Italiane”, a. VI, n. 1, gennaio 1932, pp. 25-30.

<sup>125</sup> *Ivi*, p. 27.

<sup>126</sup> *Ibidem*.

carattere né vita. Il vero, l'insuperabile maestro di tutte le epoche e di tutte le scuole, può infondere nell'artista ben altra sensibilità che non sia quella della riproduzione d'un paesaggio visto attraverso una fotografia, d'una ceramica studiata fuori del suo ambiente o d'una testina di negra dipinta a memoria!<sup>127</sup>

Se le lodi si spendono per opere di pittori meno noti e più modesti, come le piccole tele indiane del paesaggista romano Lorenzo Cecconi, che dinanzi al vero è stato capace di "creare del nuovo assoluto, con spirito più elevato del consueto", Scarpa non risparmia, al pari di altri<sup>128</sup>, un'opera d'atelier quale appare quella presentata da De Pisis, affermando in un rimprovero sarcastico che:

L'invito a partecipare ad una Mostra coloniale non deve essere di pretesto ad un pittore per dipingere, come molti qui presenti han fatto, una palma o un dattero, un cammello od una duna nel deserto. Filippo De Pisis, ad esempio, si è fatto rappresentare da una macchia di colore abile e piacevole quanto si vuole, ma il suo *Cacciatore d'Africa* composto a Parigi entro lo studio, magari riscaldato col termosifone in pressione fino a raggiungere la temperatura tropicale, nulla ci dice di coloniale al di fuori dei pantaloni rossi e della giubba azzurra che in Africa, probabilmente, non possono essere indossati con molta frequenza<sup>129</sup>.

La critica dunque, che spera in un'arte 'documentaria' ma ugualmente dotata di valori estetici, si scontra da subito con quella che sembrerebbe essere la realtà di queste grandi manifestazioni, ossia, da un lato, la scarsa e svogliata partecipazione di quegli "artisti di fama assicurata" che avrebbero potuto alzare il tono e la qualità dell'esposizione, dall'altro una "prevalenza di diletterantismo" e una "soverchia percentuale di corrente improvvisazione", così come del resto era stato evidenziato sin dal 1931 dalla giuria di selezione delle opere per la Prima Mostra Internazionale d'Arte Coloniale di Roma<sup>130</sup>. Gli organizzatori della seconda edizione della rassegna, aperta a Napoli dall'ottobre 1934 al gennaio 1935, tentano di ovviare a questi problemi in varie maniere. Vengono infatti inviati oltremare Plinio Nomellini, Giuseppe Casciaro, Cesare Cabras, Michele Cascella, Luigi Surdi, Domenico Di Bernardi, Gaetano Bocchetti e Vincenzo Colucci, otto artisti che, sovvenzionati dall'Ente Autonomo della Fiera di Tripoli e lì trasportati dalla Società di Navigazione Tirrenia, sono

---

<sup>127</sup> P. Scarpa, *Alla Mostra Internazionale d'Arte Coloniale. Pittori, scultori ed incisori italiani*, ["Messaggero", Roma, 13 novembre 1931], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. "Albieri, Gino", inv. n. 482.

<sup>128</sup> Cfr. *Arte "coloniale" in esposizione*, ["l'Ambrosiano", 1-X-1931], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria extra Biennale, b. 3, f. 17.

<sup>129</sup> P. Scarpa, *Alla Mostra Internazionale d'Arte Coloniale. Pittori, scultori ed incisori italiani*, cit.

<sup>130</sup> Cfr. *Relazione della giuria*, in *I Mostra Internazionale d'Arte Coloniale*, catalogo, II ed., Roma 1931, pp. 45-47.

stati incaricati di dipingere dal vero la realtà africana al fine di evitare che la 'colonia d'atelier' imperasse nuovamente nell'esposizione. La giuria, che vede tra l'altro al proprio interno la presenza del critico Michele Biancale, si è poi impegnata mirando "esclusivamente al grado d'arte contenuto nelle singole opere" e non tenendo conto di "quelle che, per essere considerate coloniali, non avevano adottato, al di fuori delle ragioni eterne dell'arte, che le fogge esteriori del tipo, del costume"<sup>131</sup>; è stato infatti considerato, in sede di valutazione, il grado di "genuinità" dell'opera, intendendo con ciò il fatto che essa fosse stata "lavorata o, perlomeno ispirata sul posto"<sup>132</sup>. Infine, i vuoti indotti dal controllo della giuria o dall'astensione degli artisti, sono stati colmati attraverso l'invito di coloro i quali erano "già favorevolmente noti come specializzati in una arte coloniale autentica"<sup>133</sup>. Gli sforzi fatti per ottenere opere di più alto livello, pur venendo valutati positivamente dalla critica, sembrano tuttavia non risultare ottimali: Campana, in merito agli artisti inviati, afferma che "l'esperimento è riuscito", mettendo però in chiaro che qualcuno tra loro non è stato in grado di "liberarsi del tutto da schemi e da cromatismi che gli erano abituali"<sup>134</sup>; Alberto Neppi nota come gli otto prescelti abbiano "limitato il campo delle loro visioni ed esperienze alle sensazioni generiche del nuovo clima" pur essendo in loro "ammirevole lo sforzo compiuto per adeguare capacità visive e risorse stilistiche" alle nuove esigenze<sup>135</sup>, mentre Corrado Zoli, uomo di spicco della politica coloniale italiana qui nei panni di critico<sup>136</sup>, afferma che gli stessi artisti inviati oltremare vi hanno "dimorato troppo poco tempo per poter dare dei risultati completi"<sup>137</sup>. Vincenzo Ciardo, pur notando in parecchi il confortante sforzo di "interpretare ed esprimere la vita del paesaggio ed i tipi coloniali nella loro essenza non confondibile con quella di altri paesi", fa presente che questi tentativi non sempre sono "coronati da successo", sottolineando che "dire che dalle tele e dalle sculture di questi artisti

---

<sup>131</sup> Cfr. *Relazione della giuria*, in *Seconda Mostra Internazionale d'Arte Coloniale*, catalogo, II ed., Roma 1934, p. 22.

<sup>132</sup> *Programma*, ivi, pp. 23-29.

<sup>133</sup> *Ibidem*. Tra tali artisti, sono presenti con mostre personali Alessio Issupoff, Gigi (Luigi) Brondi, Giorgio Oprandi, Pieretto Bianco, Luigi Brignoli.

<sup>134</sup> E. Campana, *Cronache napoletane. L'Italia alla II Mostra Internazionale d'Arte Coloniale nel Maschio Angioino di Napoli*, cit., p. 242.

<sup>135</sup> A. Neppi, *Gli artisti italiani alla Mostra Coloniale di Napoli*, in "L'Italia Coloniale", a. XI, n. 10, ottobre 1934, pp. 148-49.

<sup>136</sup> Egli fu infatti Governatore negli anni Venti sia dell'Oltregiuba somalo che, successivamente, dell'Eritrea.

<sup>137</sup> C. Zoli, *La Mostra Internazionale d'Arte Coloniale a Napoli*, cit.

balzi sempre l'esotismo delle terre e dei tipi presentati al nostro occhio" e che essi "diano tutti la visione di un mondo diverso dal nostro" sarebbe "forse esagerato"<sup>138</sup>.

Pur essendo l'osservazione dal vero e la rispondenza dell'opera al dato reale caratteristiche assai apprezzate dalla critica, vi sono tuttavia alcune voci che si discostano da tali pareri. È questo il caso di Gerardo Dottori che, in un articolo in merito alla mostra coloniale del 1931 apparso sul settimanale "Oggi e Domani"<sup>139</sup>, afferma l'inadeguatezza della cosiddetta arte pura nell'ambito della stessa manifestazione romana. A parere dell'artista futurista, qui in veste di critico, le opere d'arte presenti alla mostra avrebbero fallito il loro scopo, ossia l'esaltazione dell'ideale coloniale, nonché della vita, della natura e dei costumi della colonia; ciò sarebbe avvenuto, secondo Dottori, poiché gli artisti, nelle loro impressioni pittoriche, avrebbero fatto "sfoggio di virtuosismo tecnico" e non avrebbero prestato sufficiente attenzione agli scopi della propaganda, visto che il loro compito doveva essere quello di "creare opere ispirate all'ambiente coloniale, ma non quello di 'riprodurre' scene, paesi e figure", compito al quale avrebbe potuto adempiere, e "con più evidenza veristica" sottolinea l'autore, la macchina fotografica. Se in tale articolo il critico futurista sembra dunque screditare quella che apparirebbe in sostanza una semplice capacità tecnica degli artisti presenti all'esposizione, che in pratica avrebbero solamente dimostrato di saper copiare, e neanche ottimamente, la realtà e non di trarne ispirazione, è proprio un pittore coloniale che alcuni anni dopo, per difendere la sua categoria, polemizza tra le righe, oltre che con chi scredita l'arte e gli artisti coloniali, con il movimento futurista. Nel maggio 1935 Milo Corso Malverna, artista da tempo in Africa e fra l'altro insignito della carica di segretario del Sindacato coloniale fascista delle Belle Arti, risponde dalle pagine dell' "Avvenire di Tripoli" al concittadino Enrico Andreoli in merito a un suo lapidario giudizio sugli artisti coloniali, accusati di superficiale folklorismo fatto di minareti, palme e cammelli. Malverna, pur ammettendo che molti artisti, appena giunti in colonia, rimangono sedotti dagli aspetti più superficiali del continente africano, tiene a sottolineare che altri pittori hanno invece saputo elevare l'arte coloniale, riuscendo talora a dare il "senso panico dell'infinito di queste terre e il senso talvolta tragico del fatalismo di queste genti" e trovando "pur nell'effetto di sole fra le case mute, pur nel minareto svettante e pur nel nudo esotico" una

---

<sup>138</sup> V. Ciardo, *La Seconda Mostra Internazionale d'Arte Coloniale a Napoli*, in "Rassegna della istruzione artistica", a. V, nn. 10-12, ott.-dic. 1934, pp. 339-46.

<sup>139</sup> G. Dottori, *La I<sup>a</sup> Internazionale di Arte Coloniale*, "Oggi e Domani", Roma, 19 ottobre 1931, ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria extra Biennale, b. 3, f. 17.

“interpretazione pittorica trattata come arte e non come colore, realizzata come soggetto artistico e non come semplice documentario”. L’artista-scrittore, dopo aver ripercorso con alcuni esempi la storia dell’arte ottocentesca e primo novecentesca, mira a far intendere che l’arte, volente o nolente, si rifarà sempre in qualche modo al dato reale e che il genere coloniale, proprio perché basato sul vero, presenta opere esteticamente più valide di quelle create da certi movimenti d’arte contemporanea, come appunto il futurismo, dominati da acceso colorismo, nonché da astrazione e deformazione distruttive della bella forma; egli scrive infatti:

contro questi [il floreal e il liberty] insorse il futurismo italiano. E lo svecchiamento fu una cosa fatta, nel facile campo della distruzione. Ora vedremo come si saprà edificare, quando finiranno i ludi cromatici della deformazione ad ogni costo e dell’astrazione assoluta. L’arte sarà sempre interpretazione del vero: ma il bello, che talvolta è più utile dell’utile, e non fu soltanto Victor Hugo a proclamarlo, non deve essere radiato per partito preso dalle opere artistiche<sup>140</sup>.

Per quanto riguarda ancora la definizione di “arte coloniale”, Goffredo Bellonci, in un testo del 1933, sottolinea che se essa risulta utile per scopi pratici, come segnalare sinteticamente i contenuti di una rivista o di una mostra, è in verità altrettanto pericolosa nella vita estetica perché, egli afferma, “se vogliamo far arte, dobbiamo distruggere l’aggettivo nel fuoco del sostantivo, mentre l’aggettivo serve ai pessimi artisti per giustificare le loro deficienze”<sup>141</sup>. Della stessa opinione appare Michele Biancale, che nel testo introduttivo redatto per il catalogo della mostra partenopea del 1934 tiene a precisare che “non s’intende assegnare una finalità all’arte qualificandola coloniale, ché l’arte è semplicemente arte senza attributi”, mettendo anch’egli in guardia dal “pericolo di leghe deteriori” insite in questa specializzazione ove, a occhi non esperti, può accadere che “i valori illustrativi accessori di costume, singolarità tipologica, esotismo paesistico possono essere considerati in sé come valori artistici anche quando non sono tali”<sup>142</sup>. Ancora Bellonci ricorda che “Arte è creazione dello spirito, trasfigurazione della natura” e che “tutti i paesi sono per gli artisti ‘colonie’ da conquistare al proprio spirito”, ma non in maniera superficiale, folklorica per l’appunto,

---

<sup>140</sup> M. C. Malverna, *Mostre e critiche d’arte. Difesa dei pittori coloniali*, [“Avvenire di Tripoli”, 25 maggio 1935], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria extra Biennale-Mostre all’estero, b. 3, f. 16.

<sup>141</sup> G. Bellonci, *Arte coloniale*, in “L’Italia coloniale”, a. X, n. 8, agosto 1933, pp. 141-42.

<sup>142</sup> M. Biancale, *La 2<sup>a</sup> Mostra d’Arte Coloniale*, in *Seconda Mostra Internazionale d’Arte Coloniale*, catalogo, cit., pp. 39-42.



bensi nella loro “sostanza umana”<sup>143</sup>. Da qui dunque la necessità, scriveva già nel 1932 Bellonci, che “quadri, romanzi, drammi, parlino a noi delle nostre Colonie, come di paesi e di popoli che non sono stranieri alla nostra umanità, e che possiamo comprendere e rappresentare”<sup>144</sup>. Conoscere a fondo e in prima persona la realtà africana sembra dunque uno dei requisiti fondamentali per creare opere veramente “coloniali”, come ben sottolineava, già nel 1927, uno dei più apprezzati pittori africanisti dell’epoca, il bergamasco Giorgio Oprandi; egli in *Il mio vagabondaggio eritreo*, note scritte in occasione della sua personale al Museo Coloniale di Roma, afferma che il pittore “che ignora la gioia del dipingere all’aperto in piena steppa africana [...], ignora una commozione artistica ben più fertile d’ispirazioni di quella che possa provare, pur in circostanze particolarmente favorevoli, nell’abituale ritmo della vita cittadina”<sup>145</sup>. Oprandi auspicava quindi che l’esposizione delle sue opere riuscisse “ad incitare gli artisti schivi di vita nomade a lanciarsi invece pel mondo ed a dare al loro estro più ampi orizzonti; al loro pennello, se siano anch’essi pittori, innumerevoli motivi di poesia e di verità”<sup>146</sup>.

Se il fatto di andare oltremare viene ritenuto imprescindibile da gran parte della critica per la buona riuscita delle creazioni di un artista coloniale, va messo in evidenza che non è dello stesso parere il già menzionato Michele Biancale. In un suo studio, redatto nel 1940 con il titolo definitivo di *L’arte coloniale italiana dell’Ottocento e del Novecento* e rimasto allo stadio di bozza dattilografata<sup>147</sup>, egli approfondisce il tema della nascita e degli sviluppi dell’arte coloniale in Italia, partendo dagli orientalisti ottocenteschi per arrivare ad alcune figure di autori contemporanei. Le prime pagine del saggio puntano a dirimere certi luoghi comuni in merito al concetto e alla pratica dell’arte ‘coloniale’ e sono interessanti, come anticipato, poiché per certi versi vanno controcorrente rispetto alle opinioni della

---

<sup>143</sup> G. Bellonci, *Arte coloniale*, cit.

<sup>144</sup> G. Bellonci, *Arte e Colonie*, cit.

<sup>145</sup> Citato in *Un’esposizione di pittura coloniale al Ministero delle Colonie*, in “L’Italia coloniale”, a. IV, n. 12, dicembre 1927, p. 235.

<sup>146</sup> *Ibidem*.

<sup>147</sup> Il testo in questione veniva già segnalato da Juler nella sua versione definitiva (cfr. C. Juler, *Les Orientalises de l’École Italienne*, cit., p. 301). Del saggio, conservato presso l’Archivio Storico del Ministero degli Affari Esteri (A. S. M. A. I., Africa, V, “Politica colonie – statistica – cart. 13-fasc. 174-179”, b. 13), esistono infatti due versioni, una prima intitolata *L’arte coloniale in Italia*, una seconda, che è sostanzialmente una copia della prima con correzioni manoscritte, con il titolo *L’arte coloniale italiana dell’Ottocento e del Novecento*; da segnalare poi che oltre alla parte relativa all’arte, per lo più pittorica, è presente un breve testo dedicato a *L’architettura coloniale italiana*. Entrambi i saggi sono inoltre corredati da riproduzioni di opere degli artisti menzionati. Si ringrazia Giuliana Tomasella per aver gentilmente fornito informazioni in merito al suddetto testo, reperito per motivi di studio connessi al progetto di Ateneo dedicato a *La rappresentazione dell’alterità. Esposizioni e mercato artistico nell’Italia coloniale*, promosso dall’Università degli Studi di Padova.

maggioranza. In particolare, l'autore dissente in maniera assoluta con coloro i quali affermano l'indiscutibile necessità per gli artisti di recarsi oltremare al fine di creare opere ove la trattazione del tema della colonia risulti convincente. Biancale, infatti, sottolinea che esistono due tipi di arte coloniale, ossia quella immaginata, basata su idee "entrate nel patrimonio delle tradizioni comuni", e quella vista, che crea "motivi d'arte quasi documentaria" basandosi su quanto l'artista ha potuto osservare<sup>148</sup>. Tuttavia l'autore fa presente che:

[...] poiché il documento non è arte, per via di quella attività fantastica che porta l'artista vero a trasformare sempre il dato della realtà, così accade che tanto l'orientamento immaginato quanto quello rappresentato dal vero sono, come oriente, falsi, ma sono entrambi veri all'arte se la pittura, al di fuori d'ogni astrazione di soggetto, è artisticamente genuina. La conclusione che decorre da tali premesse sarebbe che non esiste una sottospecie d'arte chiamata coloniale. E la negazione può considerarsi inoppugnabile se non s'intende per coloniale un qualcosa che colri [sic!] di sé, con i caratteri esteriori, l'arte che li rappresenta, aggiungendosi al sostantivo generico arte e quasi superandolo con l'attributo coloniale. Per il resto i motivi coloniali si possono includere nella serie infinita di motivi che la pittura prende come oggetto della sua attività [...] <sup>149</sup>.

Va notato che qui l'autore, quando parla di pittura "artisticamente genuina", non considera la 'genuinità' di un'opera come risultato del fatto che la stessa sia stata lavorata o perlomeno abbozzata in colonia, ma pare rifarsi a qualità tecniche che, se ben sfruttate e armonizzate con la fantasia dell'artista, condurranno a felici esiti pittorici. In particolare, riferendosi all'arte coloniale 'immaginata', Biancale sostiene infatti che è il "grado di potenza rappresentativa" di un artista a fare la differenza, o meglio, a eliminarla, poiché tale potenza "pone su d'uno stesso piano d'efficacia realizzatrice tanto chi l'orientamento lo sogna quanto chi lo vede, escluso dunque quel termine di vero che non potrebbe mai galvanizzare con i suoi semplici dati un'artista che fosse impotente a riceverlo"<sup>150</sup>. Da quanto detto non stupisce allora che lo studioso apprezzi Domenico Morelli, affermando sostanzialmente che "i migliori orientalisti sono coloro che l'Oriente l'hanno immaginato e non visto"<sup>151</sup>.

Nonostante tutto, come si è detto, la gran parte della critica sembra invocare un'arte coloniale documentaria che, soprattutto attraverso il mezzo pittorico, riesca a rendere

---

<sup>148</sup> M. Biancale, *L'arte coloniale italiana dell'Ottocento e del Novecento*, testo dattiloscritto, A. S. M. A. I., Africa, V, "Politica colonie –statistica –cart. 13-fasc. 174-179", b. 13, p. 4.

<sup>149</sup> *Ibidem*.

<sup>150</sup> M. Biancale, *L'arte coloniale italiana dell'Ottocento e del Novecento*, cit., p. 5.

<sup>151</sup> *Ivi*, p. 27.

famigliari agli italiani il paesaggio e le genti delle colonie. Un'arte che sia dunque testimone obbiettiva della realtà e, se possibile, dell'essenza stessa dell'Africa e dei suoi abitanti, la cui umanità, scriveva nel 1933 Goffredo Bellonci, "[...] non può esser veduta compresa e rappresentata fuori dalla nostra: non può avere spicco se non la compariamo con la nostra, se non riconosciamo la stessa sostanza umana in forme così diverse"<sup>152</sup>. Interpretando le parole del critico sembrerebbe dunque necessario che gli autori, per ottenere i massimi risultati artistici, e soprattutto comunicativi, riuscissero in qualche modo a far emergere quell'originario sostrato umano comune a colonizzati e colonizzatori, al fine di permettere ai fruitori delle loro opere di stabilire una sorta di contatto empatico con la realtà africana e con i suoi abitanti.

Nel 1944 un altro storico e critico d'arte si interroga in merito all'influenza esercitata dal continente africano sulla cultura in generale e, in particolare, sull'arte pittorica occidentale. Lodovico Magugliani infatti, nel suo libricino *La pittura dell'800 e l'Africa*<sup>153</sup>, sottolinea come la conoscenza di quel continente sia stata "enorme" e "nel contempo minima" per la "cultura bianca", sostenendo che se essa è stata introdotta nel campo culturale occidentale dalla letteratura e dai romanzi a tema esotico-africano, da Pierre Loti a Pierre Benoît, nonché grazie dall'operato degli artisti, essa vi è entrata "dal punto di vista descrittivo" e non come "motivo intimo e sentito"<sup>154</sup>. È interessante notare come il critico citi, quali artisti esemplarmente connessi alla tematica africana, due autori il cui accostamento pare senza dubbio esagerato: Magugliani pone infatti accanto a un maestro francese del calibro di Eugène Delacroix l'operato di un assai poco noto "legionario-artista" quale Venturino Venturini, ufficiale addetto ai servizi di informazione durante il conflitto italo-etiope e autore di una serie di paesaggi africani, esposti a Roma nel 1939 e particolarmente

---

<sup>152</sup> G. Bellonci, *Arte coloniale*, in "L'Italia coloniale", a. X, n. 8, agosto 1933, p. 142. Lo stesso autore, inoltre, rimprovera anche tutti quegli scrittori che, proprio a causa di uno sguardo solo superficiale al mondo coloniale, non sono stati in grado di creare per i propri romanzi personaggi realmente africani, limitandosi a trasferire nel contesto della colonia le vicende narrate e a conferire agli indigeni modi di sentire e di esprimersi propri di personaggi di un dramma europeo (cfr. G. Bellonci, *Arte e Colonie*, cit., p.29; Idem, *Arte coloniale*, cit., pp. 141-42); egli infatti sostiene che tali autori "avrebbero dovuto studiare la psicologia degli indigeni con i *nostri sapientissimi metodi europei* [corsivo nostro], per mostrarla quale è alla luce del nostro intelletto. La scienza moderna riesce a comprendere i moti dell'anima di questi africani, che certo si smarrirebbero nel vasto labirinto del nostro spirito se sapessero scoprirlo: noi dunque abbiamo mezzi artistici per conferire risalto di realtà alle creature indigene, per vedere e far vedere la loro sostanza umana" (cfr. G. Bellonci, *Arte e Colonie*, cit., p. 29).

<sup>153</sup> L. Magugliani, *La pittura dell'800 e l'Africa*, (1944, Milano), Impero Italiano - giornale di specializzazione coloniale, Milano 1945. Il volume si presenta come un tascabile con un formato di poco più di dieci centimetri di altezza.

<sup>154</sup> Ivi, pp. 8-9.

apprezzati dalla critica per il loro valore documentario<sup>155</sup>. Tale parallelismo viene tuttavia motivato da Magugliani, il quale valuta positivamente l'opera di Venturini ritenendo che egli sia stato "uno di quelli che più si è ispirato al vero volto dell'Africa" e che, pur essendo talvolta caduto nell'"illustrazionismo", si sia tuttavia distinto dagli altri per "assoluta sincerità"<sup>156</sup>. Lo storico dell'arte apprezza infatti la preoccupazione dell'artista di aver fatto "veramente sentire come lui ha sentito e come si è sentito parte e del paesaggio e del modo di intenderlo", sostenendo che "se la sua arte pittorica fosse stata pari a quella dei grandi francesi dell'Ottocento", egli li avrebbe "superati agevolmente e nella verità e nella poesia reale della cosa rappresentata"<sup>157</sup>. Sin da queste poche righe emerge quale sia una delle principali questioni che animano il testo di Magugliani ossia, anche in questo caso, il problema di una rappresentazione dei paesaggi e delle popolazioni africane che ne metta in luce la vera essenza. Ciò è possibile, a parere dell'autore, solamente a patto che nell'europeo, che tale deve rimanere senza "insabbiarsi" e senza perdere la propria "coscienza di uomo bianco", si formi temporaneamente anche una sensibilità, o meglio una "coscienza", africana<sup>158</sup>; Magugliani ritiene infatti che "per sua supernaturale disposizione" solo l'artista possa "estraniarsi da un passato senza ripudiarlo" e "rifarsi all'atto della sua creazione, una nuova verginità, un animo essenzialmente locale"<sup>159</sup>. In tale ottica il critico, pur riconoscendo l'indiscutibile importanza del cosiddetto Orientalismo francese e di alcuni dei suoi esponenti, come appunto Delacroix<sup>160</sup>, sostiene che tale movimento abbia per lo più

---

<sup>155</sup> Cfr. M. Sorbello, *Venturini Venturino*, in *Biografie degli Artisti*, in *Dipinti, Sculture e Grafica delle Collezioni del Museo Africano. Catalogo generale*, a cura di M. Margozi, IFAO, Roma 2005, p. 295. Alcune opere di Venturini sono state esposte in anni recenti in occasione della mostra "Viaggio in Africa. Dipinti e sculture delle collezioni del Museo Africano" e riprodotte nel relativo catalogo. Cfr. *Viaggio in Africa. Dipinti e sculture delle collezioni del Museo Africano*, cit., pp. 93-98.

<sup>156</sup> L. Magugliani, *op. cit.*, pp. 15-16.

<sup>157</sup> *Ivi*, pp. 16-17.

<sup>158</sup> *Ivi*, p. 11. Da notare che Magugliani parla di un "modus sentiendi" che "non sia solo mediterraneo e quindi universale ma anche particolarmente africano", rivelando così la propria visione eurocentrica nel considerare la sensibilità mediterranea quale universale, relegando l'altrui sensibilità nella sfera della diversità particolare.

<sup>159</sup> *Ivi*, p. 12

<sup>160</sup> Nel testo Magugliani fa una breve storia degli artisti francesi che hanno trattato l'Oriente e le terre africane nel corso dell'Ottocento. Tra questi, oltre ad Auguste Raffet, illustratore delle campagne francesi in Africa che nelle sue litografie "per niente risente del clima e del fervore africano" (cfr. *ivi*, pp. 36-37), viene ricordato, tutt'altro che entusiasticamente, Alexandre Gabriel Decamps che, contemporaneo di Delacroix, fu uno dei primi a toccare la tematica orientalista, seguito da Prosper Marilhat, stimato per aver saputo trovare "una calma pacatezza" e una "grande tranquillità" laddove altri non avevano visto che "l'appariscente sgargiare di stoffe e di sole" (cfr. *ivi*, pp. 53-55). Il già citato Ingres, pur apprezzato come artista neoclassico, viene detto essere "freddo e poco convincente", mentre della sua *Odalisca* il critico sottolinea il ben poco sfoggio di "colore esotico" (cfr. *ivi*, p. 59). Particolarmente elogiato è invece Théodore Chassériau, a proposito del quale Magugliani cita alcuni passi del testo di Jean Alazard dedicato a *L'orient nella pittura francese dell'ottocento da Delacroix a Renoir*, tradotto e stampato a Napoli nel 1934. Eugène Fromentin viene ricordato, al di là delle

assolto il compito di “apparatore di curiosità”, “ricercatore di nuovi colori e moti più o meno plastici” e di “suscitatore di esotismi”, ma che sostanzialmente abbia rivelato l’Africa, in campo artistico, solo “superficialmente”, “vignettisticamente” e non “nella sua vera anima”<sup>161</sup>. Gli artisti, sostiene ancora Magugliani, si sono infatti fermati alle coste mediterranee e del Mar Rosso, guardando più alla cosiddetta Africa bianca che a tutto il resto; ciò, a suo parere, avrebbe condotto all’assorbimento del nascente africanismo pittorico in seno all’orientalismo, caratterizzato da “una vaga ricerca di colore locale” e da “un innocuo romanticismo”. Tali premesse avrebbero così portato alla figurazione di “orientali e orientalizzati” che, presenti sin dalle opere di Jean Auguste Dominique Ingres, riappaiono in quelle del contemporaneo Luigi Brignoli<sup>162</sup>; i lavori algerini di quest’ultimo

---

sue “facili eleganze”, per aver scoperto il “grigio” dell’Africa, elemento importante perché rivelatore della realtà africana, fatta non solo degli accesi contrasti cromatici ricercati a tutti i costi dagli artisti (cfr. *ivi*, pp. 63-64). A Jean Joseph, detto Benjamin, Constant si rimprovera l’oggettività quasi fotografica delle sue scene, mentre di Alfred Dehodencq si sottolinea il “forte realismo” e “il grande amore verso l’Africa” che “gli strappano spesso accenti veri” (cfr. *ivi*, pp. 66-69). Il critico ricorda poi il soggiorno algerino di Auguste Renoir, durante il quale l’artista intuisce la “caratteristica” luce nordafricana (cfr. *ivi*, p. 75), passando infine a celebrare Étienne Dinet come “il pittore-poeta della vita araba”, essendovi egli penetrato non come occidentale ma “da vero orientale e con anima islamita” (cfr. *ivi*, pp. 80-82). Per concludere, come epigoni dell’arte francese di ispirazione africana, Magugliani accenna a contemporanei quali Charles Dufresne e Henri Matisse, sottolineando come l’errore dell’arte francese continui ad essere quello di limitare le proprie ricerche all’Africa mediterranea, ormai sempre più occidentalizzata (cfr. *ivi*, p.84).

<sup>161</sup>*ivi*, p. 9.

<sup>162</sup> Luigi Brignoli, artista particolarmente attivo nella prima metà del Novecento, è ricordato nel novero degli orientalisti bergamaschi, insieme a personalità quali Romualdo Locatelli, Ernesto Quarti Marchiò e, soprattutto, Giorgio Oprandi, con il quale compie un viaggio in Africa nel 1923. Formatosi tra l’Accademia Carrara a Bergamo e l’Accademia di Brera a Milano, inizia le sue peregrinazioni mediterranee nel 1922 con un viaggio a Biskra, in Algeria, su invito dell’industriale bergamasco Rodari, trasferta da cui riporterà molte opere, in parte poi esposte in una personale al Circolo Artistico Bergamasco nel 1923. In occasione di tale mostra Achille Locatelli-Milesi, nella sua recensione su “Emporium”, sottolinea come l’artista sia risultato interessante per “l’esotismo dei soggetti” e per “l’efficacia descrittiva” e che, nonostante il valore coloristico delle opere non eguagli quello disegnativo e il colore sia fatto “vibrare come tinta a sé” e non “per virtù di equilibrati contrasti”, sia da concludere che: “[...] pochi pittori abbiano portato dall’Africa settentrionale, e in genere dal mondo arabo, delle istantanee pittoresche così interessanti dal lato illustrativo, e dipinte con una abbreviazione della forma così sapiente e così significativa”, cfr. A. Locatelli-Milesi, *Cronache bergamasche. Impressioni algerine di L. Brignoli*, in “Emporium”, vol., LVII, n. 342, giugno 1923, pp. 399-401. Più moderato è invece il giudizio di Piero Torriano in occasione di una mostra che Brignoli tiene, insieme al conterraneo Angiolo Alebardi, alla Galleria Pesaro di Milano nel 1926; il critico di “Emporium” li definisce “poeti minori, dotati entrambi di piacevolezza, facili e spigliati” ma “senza personalità spiccata”, ciò poiché sembrano ripetere “modi alquanto stantii senza dimostrare una visione propria ben decisa”. In particolare di Brignoli, che il Torriano apprezza più come ritrattista, si lamenta l’interpretazione dei paesi e dei costumi orientali “un pochino convenzionale sia nel sentimento del colore, che nella scelta dei motivi, che nel modo di rappresentarli”, pur riconoscendogli una certa agilità del tocco, cfr. P. Torriano, *Cronache Milanese. Due pittori bergamaschi: Luigi Brignoli e Angiolo Alebardi*, in “Emporium”, vol. LXIV, n. 382, ottobre 1926, pp. 266-69. L’artista risulta dunque particolarmente impegnato sul versante orientalista, fatto che negli anni Trenta gli permette di proporsi come pittore coloniale, come dimostra per esempio la sua personale intitolata *Tripolitania* allestita nel maggio 1934 al Circolo Artistico Bergamasco, e di inserirsi agevolmente nell’ambito delle mostre d’arte a tema, quali la Seconda Mostra Coloniale di Napoli del 1934 e la Mostra d’Arte Coloniale allestita alla Permanente di Milano nel 1936, eventi

vengono definiti da Magugliani “interessanti artisticamente, ma pur sempre lontani dal nostro concetto di altissima ispirazione africana”<sup>163</sup>, poiché veicolano l’immagine di un “oriente di maniera”<sup>164</sup>, derivato da una “preferenza illustrazionistica, nei migliori casi folcloristica”<sup>165</sup>. In tale contesto, sottolinea lo scrittore, gli stessi caratteri tipicamente africani vengono “snaturati” e “fusi” in un Oriente memore da un lato delle narrazioni di Pierre Loti e, dall’altro, delle visioni pittoriche di Alberto Pasini<sup>166</sup>, ricordato in seguito da Magugliani come uno dei più importanti pittori “esotici” italiani per quel suo “amore alla verità” che lo aveva indotto a recarsi fino in Persia<sup>167</sup>.

La ricerca di un’arte concreta e realista, ammantata però da una poetica capacità di magica fascinazione in grado di attrarre il pubblico verso le terre africane, si materializza in verità, come si è anticipato e come si vedrà guardando al panorama dei soggetti preferiti dagli artisti, in alcuni motivi iconografici ricorrenti, ossia quei “soggetti archetipali eterni”<sup>168</sup> a cui si è più volte accennato. L’insistita presenza di tali immagini, celate spesso sotto il velo di quel folklorismo di maniera tanto dileggiato dalla critica, appare come un’inconscia ricerca collettiva animata dalla necessità di ritrovare, in un territorio lontano e per i più sconosciuto, elementi famigliari e rassicuranti, sorta di *déjà vu* tangibili che visualizzino e sintetizzino in maniera convincente quella affinità di essenze umane così diverse eppure consimili.

## II.2.2 Gli orientalisti italiani dell’Ottocento: pareri della critica tra le due guerre

Nell’ambito delle più importanti esposizioni d’arte coloniale realizzate in Italia a partire dagli anni Trenta trovano posto, come in parte è già emerso, delle sezioni retrospettive, riservate ai più noti orientalisti e ad alcuni dei primi fautori dell’arte coloniale. La retrospettiva organizzata dall’Italia in seno alla Prima Mostra Internazionale d’Arte Coloniale del 1931 risulta essere una parte ridotta ed embrionale dell’esposizione, fatto dettato, come ipotizzano alcuni commentatori dell’epoca, dalle difficoltà nel reperire opere ottocentesche,

---

nell’ambito dei quali gli viene riservata una sala personale. Cfr. *Dalle Orobie al Maghreb. Gli Orientalisti bergamaschi*, cit., p. 20.

<sup>163</sup> L. Magugliani, *op. cit.*, p. 139.

<sup>164</sup> *Ivi*, p. 25.

<sup>165</sup> *Ivi*, p. 139.

<sup>166</sup> *Ivi*, p. 25.

<sup>167</sup> *Ivi*, pp. 101-02.

<sup>168</sup> L. Malvano, *Fascismo e politica dell’immagine*, cit., p. 53.

sia a causa della loro dispersione tra enti pubblici e collezionisti privati, sia perché i proprietari sono restii a prestarle temendo di vederle perse o rovinate durante il trasporto<sup>169</sup>. Come risulta dal catalogo, infatti, la mostra retrospettiva, ordinata al primo piano del Palazzo delle Esposizioni nella sala XL-A, è dedicata a ospitare le opere di soli tre autori, ossia Cesare Biseo, Alberto Pasini e Stefano Ussi, per un totale di quarantacinque lavori, ai quali si aggiunge un unico sparuto dipinto di Achille Parachini, pittore che in realtà risulta presente con altre quattro opere anche nella sala XLV, ove sono tra l'altro esposti alcuni *Studi* di Augusto Valli<sup>170</sup>. Mentre delle opere di Biseo e Ussi non è indicata la provenienza, tranne che relativamente al *Deserto* del primo, segnato come proprietà della Camera dei Deputati, e al *Ricevimento della missione italiana a Fez* del secondo, posseduto dall'Accademia di Belle Arti di Firenze, quasi tutte le venticinque opere di Alberto Pasini, che da sole costituiscono più della metà della mostra, risultano chiaramente essere un prestito di collezionisti privati, quali Vittorio e Camillo Artom, che prestano rispettivamente nove e dieci opere, Diego Soria e Ferdinando Colonna, che ne offrono una ciascuno, e Francesco Ferria, che ne presta due; fa eccezione *Il corriere del deserto* che, insieme alla *Primavera sull'altopiano di Cirene* di Parachini, è invece proveniente dal Museo Civico di Torino<sup>171</sup>. Quest'ultima opera, probabilmente perché isolata e di un autore ancora vivente, non viene spesso menzionata negli articoli critici relativi alla retrospettiva, tuttavia, ove citata, viene ricordata come un "delizioso quadretto" che "richiama l'attenzione dei buongustai per il suo fresco sapore michettiano"<sup>172</sup>; la *Primavera* di Parachini aveva comunque già ottenuto il plauso della critica in occasione della sua esposizione alla sessantanovesima mostra della Società di incoraggiamento al "Circolo degli Artisti" di Torino nel 1928, riscuotendo nelle pagine di "Emporium" le lodi di Emilio Zanzi, che riferiva come essa, larga "si e no due palmi" e

---

<sup>169</sup> Cfr. S. G., *La Mostra Internazionale d'Arte Coloniale*, in "Rivista delle Colonie italiane", a. V, n. 11, novembre 1931, pp. 831-34; A. Piccioli, *L'arte coloniale*, cit., p. 730. In particolare, Angelo Piccioli sottolinea il difficile reperimento delle opere di Alberto Pasini, affermando che esse sono ormai "quasi introvabili".

<sup>170</sup> Non si è riusciti a comprendere in effetti perché in catalogo la *Primavera sull'altopiano di Cirene* di Parachini risulti assegnata alla retrospettiva, visto che le altre quattro opere dell'artista, ossia *Interno d'un serbatoio romano in Cirene*, *Piccola proprietà beduina*, *Tende beduine* e *Serbatoio romano di Saf-Saf*, sono esposte altrove. Cfr. *Mostra Internazionale d'Arte Coloniale*, catalogo, II ed., Roma 1931, p. 364. Per quanto riguarda gli *Studi* di Valli, si apprende nella biografia finale presente nella già menzionata monografia curata da Pagella che, precisamente, essi erano i "Ricordi Eritrei" posseduti dal Museo Civico di Modena (cfr. *Augusto Valli 1867-1945*, cit., p. 68).

<sup>171</sup> Cfr. *Mostra Internazionale d'Arte Coloniale*, catalogo, II ed., Roma 1931, pp. 343-45.

<sup>172</sup> Il Cronista, *Rassegna della Prima Mostra Internazionale d'Arte Coloniale*, in "L'Italia Coloniale", a. VIII, n. 12, dicembre 1931, pp. 195-98, 202-03 (citazione a p. 202). Il "sapore michettiano" è probabilmente riferito all'assonanza con l'arte del verista abruzzese Francesco Paolo Michetti.

mirabile per “la precisione della pulita pennellata”, per “la profondità della prospettiva” e per “l’equilibrio quadroniano del taglio”, fosse stata giudicata “la piccola gemma della mostra”<sup>173</sup>. Per quanto riguarda invece le opere dei tre autori principali, i pareri dei critici sono vari e talvolta discordanti, e trovano anch’essi il cardine del dibattito nella questione della realizzazione in studio dei dipinti e dell’accademismo degli autori, che per certa critica risulta abbandonato quando si tratti di opere orientaliste, mentre per altri risulta ben presente e foriero del solito folklorismo. Roberto Papini, per esempio, scrive:

C’è stato un periodo dell’Ottocento in cui le rappresentazioni dell’Oriente furono di gran moda. È stato il periodo clamoroso della reazione romantica contro l’accademismo neo-classico che riduceva tutta l’arte ad una forzata imitazione degli schemi classici o ad una archeologica ricostruzione degli ambienti storici. Allora gli artisti trovarono la loro sincerità d’espressione andando a rifugiarsi in quell’Oriente che rappresentava per loro la spontaneità contro l’artificio, l’ignoranza contro la cultura sforzata. Anche in questa mostra abbiamo pochi ed eloquenti saggi di quel periodo: Orazio Vernet e Eugenio Delacroix, Chasserieu e Descamps, Fromentin e Fort nella sezione retrospettiva francese, Stefano Ussi e Alberto Pasini nella nostra, dimostrano chiaramente come essi abbiano trovato le loro più schiette e libere ed efficaci espressioni proprio in quelle notazioni rapide, immediate che i loro occhi liberati dalle preoccupazioni accademiche si godevano incantati<sup>174</sup>.

Nello specifico, in merito ai due autori italiani, Papini sottolinea come Ussi, noto soprattutto per il suo quadro di ambientazione storica dedicato alla *Cacciata del Duca di Atene*, riveli nei suoi studi marocchini una “emozione nuova”, notando parimenti come gli “squisiti quadretti” di Pasini risultino “intimi e aderenti a una realtà vissuta”, tutt’altra cosa rispetto alle “faticate composizioni” che egli cercava poi di trarne in studio, e concludendo che tali artisti si rivelavano soltanto “quando amore li ispirava” e non “quando costruivano artificialmente quadri senza vibrazione e quindi senz’arte”<sup>175</sup>. Della stessa opinione è Tarquinio Bignozzi che sottolinea, sulle pagine della “Rassegna della istruzione artistica”, come i tre protagonisti della retrospettiva siano “signori pittori” fino a che studiano e fermano le impressioni d’oriente nelle tavolette e nei disegni, diventando però “accademici nei quadri composti”, fatto che, a parere dell’autore, deve essere un monito per gli artisti, ricordando loro che una base indiscutibile per l’arte è “lo studio coscienzioso, continuo sincero e interpretativo del

---

<sup>173</sup> E. Zanzi, *Cronache torinesi. Due lutti dolorosi - Una esposizione di tradizionalisti*, in “Emporium”, vol. LXVII, n. 399, marzo 1928, pp. 173-77. La citazione è a p. 176, l’opera è riprodotta a p. 177. L’aggettivo “quadroniano” si richiama con tutta probabilità all’arte del piemontese Giovanni Battista Quadroni.

<sup>174</sup> R. Papini, *Prima Mostra Internazionale d’Arte Coloniale: Arte e Colonie*, cit., pp. 279, 280.

<sup>175</sup> Ivi, p. 280.



vero”<sup>176</sup>. Se Papini esprime la propria preferenza nei riguardi di Pasini per “la sua attenzione più amorosa e la sua sostanza pittorica più densa”<sup>177</sup>, altrove si legge che Ussi “fu un pittore a torto misconosciuto” poiché “certe sue tavolette africane sono cose buone”<sup>178</sup>. In un articolo relativo all’inaugurazione si legge poi che, mentre per quanto riguarda Ussi le “impressioni d’Oriente” sono “tra le opere sue più pregevoli”, di Alberto Pasini sono stati presentati studi e paesaggi che dimostrano come “la nativa vena di questo pittore si impaludasse nel quadro orientalista composto in studio”, quale evidentemente doveva sembrare al commentatore, per esempio, *Il corriere del deserto*, annoverato tra le “opere più note e più scadenti ad un tempo” dell’artista<sup>179</sup>. Non particolarmente lusinghieri, come prevedibile per certi versi, sono poi i commenti di Enrico Prampolini, il quale preferisce cercare le luci e i colori d’Oriente tra le opere degli artisti contemporanei, visto che quelle dei tre ottocenteschi ricordano, scrive il futurista, “le immagini nei libri dei nostri bisnonni, o le oleografie che ornavano le pareti di certe case patriarcali, o di qualche Museo di provincia”<sup>180</sup>. Di tutt’altro tono sono, infine, le recensioni sulla retrospettiva che appaiono in un articolo pubblicato nell’“*Illustrazione Italiana*” e in un secondo testo apparso nel suo supplemento mensile “*L’Italia Coloniale*”; nel primo scritto, firmato da Corrado Zoli, la sezione ottocentesca della mostra viene retorica­mente decantata come il fiore all’occhiello dell’intera esposizione, tanto da far affermare allo scrittore che tale rassegna “pone l’Italia, per molte lunghezze, come direbbero gli sportivi, in prima linea, anche in confronto della ricca e notevolissima mostra retrospettiva degli artisti francesi”<sup>181</sup>. Scrive infatti Zoli:

Eccoci dunque qua, nella nostra Mostra retrospettiva ... Quale altra tela –ditemelo voi!- quale altra in tutta l’Esposizione può essere soltanto paragonata a questo *Deserto* del Biseo, proprietà della Camera dei Deputati?... Quale altra figura s’accosta al magnifico *Ritratto di berbero*, dello stesso autore, dalle labbra socchiuse del quale sembra stia per uscire l’allegra cacofonia di una canzone del Gebel?... E in quelle *Case turche*, in quella *Strada di Costantinopoli* e in quella superba *Staffetta* del Pasini, in quel *Fachiro* e in quegli

---

<sup>176</sup> T. Bignozzi, *La Prima Mostra Internazionale d’Arte Coloniale a Roma*, in “Rassegna della istruzione artistica”, a. II, nn. 7-8, novembre-dicembre 1931, pp. 331-42 (citazione alle pp. 332-33).

<sup>177</sup> R. Papini, *Prima Mostra Internazionale d’Arte Coloniale: Arte e Colonie*, cit., p. 280.

<sup>178</sup> *Arte “coloniale” in esposizione*, [“L’Ambrosiano”, 1 ottobre 1931], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria extra Biennale, b. 3, f. 17.

<sup>179</sup> Vice, *La “vernice” alla Prima Mostra d’Arte Coloniale*, [“La Tribuna”, 30 settembre 1931], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria extra Biennale, b. 3, f. 17.

<sup>180</sup> E. Prampolini, *La prima Esposizione internazionale di arte coloniale*, “Oggi e Domani”, Roma, 5 ottobre 1931, ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria extra Biennale, b. 3, f. 17.

<sup>181</sup> C. Zoli, *I. La Mostra de l’Italia e colonie*, in “L’Illustrazione Italiana”, a. LVIII, n. 43, 25 ottobre 1931, pp. 613-16 (citazione a p. 616).

*Studi marocchini dell'Ussi che ricchezza di tinte, che sobrietà di disegno, quanto paziente lavoro, quale onestà di senso artistico, che sincerità d'espressione, quale pensosa dignità!...*<sup>182</sup>.

Anche l'anonimo cronista dell'"Italia Coloniale" celebra i tre artisti ottocenteschi, soprattutto per la loro capacità di "rendere omaggio alla verità, di nulla trascurare nella ricerca dei particolari, di spandere su tutto quell'amoroso e intimo sapore per cui si rivela l'essenza delle persone e delle cose"<sup>183</sup>; se infatti Biseo in qualche soggetto è "un po' di maniera", Pasini in un panorama opta per "valori convenzionali" e Ussi talvolta "distilla un po' troppo le sue pennellate", per l'articolista queste "lievi mende" sono compensate dalla "ricchezza di motivi", dal "sentimento nell'espressione" e dalla "probità nel compimento di ogni lavoro in cui si comprende quasi l'assoluzione di un compito severo"<sup>184</sup>.

Per la Seconda Mostra Internazionale d'Arte Coloniale, ospitata nel Maschio Angioino a Napoli tra la fine del 1934 e gli inizi del 1935, Michele Biancale e Ugo Ortona, rispettivamente Commissario e Vice-commissario artistico della rassegna, tentano di sviluppare la sezione retrospettiva ampliandone l'arco cronologico: vengono dunque allestite due sezioni, una relativa a opere per lo più d'ambito veneziano che dal Cinquecento giungono al Settecento, ospitata nella cosiddetta Sala dei Baroni<sup>185</sup>, e una dedicata all'Ottocento, basata in parte sull'operato africano di Michele Cammarano e allestita nella Sala di Carlo V. Come avvenuto in occasione della precedente rassegna, anche in questa edizione i problemi relativi al prestito delle opere sono stati superati grazie all'apporto di collezioni private, non solo per quel che riguarda l'arte del XIX secolo, ma anche per quanto concerne le opere più antiche; se infatti *La battaglia di Lepanto* di Veronese, le tre opere di Mansueti sulla figura di San Marco, la raffigurazione dei Crociati che espugnano Costantinopoli dipinta da Palma il giovane e *La disputa di Santo Stefano* di Carpaccio sono provenienti da rinomati siti e gallerie nazionali, molte delle altre opere esposte provengono

---

<sup>182</sup> *Ibidem*.

<sup>183</sup> Il Cronista, *Rassegna della Prima Mostra Internazionale d'Arte Coloniale*, in "L'Italia Coloniale", a. VIII, n. 12, dicembre 1931, pp. 195-98, 202-03 (citazione a p. 203).

<sup>184</sup> *Ibidem*.

<sup>185</sup> Gli autori presenti in questa sezione, stando al catalogo, sono Paolo Caliari detto il Veronese, Giovanni Mansueti, Carlo Caliari, Jacopo Palma il giovane, Vittore Carpaccio, Tiziano Vecellio, Pietro e Alessandro Longhi, (Jacopo) Bassano, Ferdinando Toniolo, G. A. (Giovanni Antonio) Pellegrini, G. A. Castiglioni. Alle opere di tali artisti vanno poi aggiunti due arazzi fiamminghi cinquecenteschi realizzati, come si legge in catalogo, su disegno di Bernard van Orley, relativi a due episodi della Battaglia di Pavia e presenti, insieme ad altri cinque dedicati al medesimo tema, nelle collezioni del Museo Nazionale di Napoli. Cfr. *Il Mostra Internazionale d'Arte Coloniale*, catalogo, II ed., Roma 1934, pp. 61-65.

dalla raccolta privata del pittore e collezionista Italo Brass, che aveva prestato più di una decina di opere provenienti dalla propria collezione posta nella veneziana Abbazia della Misericordia<sup>186</sup>. Tuttavia, mentre Angelo Piccioli, in un articolo successivo di due anni rispetto all'esposizione, ricorda positivamente il contributo dato da Brass alla rassegna<sup>187</sup>, il critico di "Emporium" Campana non sembra essere altrettanto convinto del coinvolgimento di opere provenienti da collezioni private che, a suo parere, non garantiscono con certezza l'autenticità dei pezzi. Il critico, per esempio, segnala a proposito dei due Tiziano esposti, provenienti proprio dalla collezione veneziana di Brass, che sia l'uno che l'altro "lasciano perplessi", lamentando poi che in mostre di rilievo come quella partenopea si vorrebbero vedere esposte "solo quelle opere che sono d'*indiscussa autenticità*"<sup>188</sup>. La retrospettiva dell'Ottocento, rispetto a quella della precedente rassegna romana, presenta più autori ma, quantitativamente, il numero delle opere è pressoché invariato; infatti, il totale dei lavori esposti ammonta, stando al catalogo, a quarantaquattro pezzi, diciotto di Michele Cammarano, sei di Stefano Ussi, altrettanti di Cesare Biseo, quattro di Domenico Morelli, due di Alberto Pasini, altrettanti di Henry Dubois, mentre Vincenzo Gemito, Ettore Cercone, Luigi Fabron, Vincenzo Marinelli, Lorenzo Delleani e Mariano Fortuny sono presenti in mostra con un'unica opera<sup>189</sup>. In questa sezione l'apporto dato dalle collezioni private è notevole, tant'è che, solo per fare alcuni esempi, tutte le opere di Cammarano risultano provenire dalle raccolte personali della figlia dell'artista, Sibilla Grazzini Cammarano, nonché da quelle di Enrico Fraia, Felice Perugino, Pasquale Russi e Franco Schiltzer; parimenti, anche le tavole di Biseo con i disegni per il *Marocco* di De Amicis e quella di studi per *Dogali* provengono dalla collezione di Maria Biseo, erede dell'artista, mentre la *Testa di odalisca* di

---

<sup>186</sup> In proposito si veda per esempio la testimonianza d'epoca di N. Ivanoff, *La Scuola Vecchia dell'Abbazia della Misericordia e i suoi tesori*, in "Emporium", vol. XCIII, n. 554, febbraio 1941, pp. 71-80. In qualità di pittore, inoltre, Brass sembrerebbe esporre in tale circostanza un ritratto di *Giovane africano* [fig. 108], pubblicato in catalogo, cfr. *Il Mostra Internazionale d'Arte Coloniale*, catalogo, II ed., Roma 1934, tav. LXIV. Tuttavia, osservando l'elenco degli artisti espositori e dando una scorsa al medesimo catalogo, l'artista e l'opera non risultano segnalati.

<sup>187</sup> A. Piccioli, *L'arte coloniale*, cit., p. 734.

<sup>188</sup> E. Campana, *Cronache napoletane: l'Italia alla II<sup>o</sup> Mostra Internazionale d'arte coloniale ...*, cit., pp.239-40.

<sup>189</sup> Va tuttavia tenuto presente che alcuni dei pezzi presentati in catalogo con un unico numero identificativo sono in realtà un gruppo di studi incorniciati insieme, come per esempio nel caso della "cornice con nove studi di orientali" di Cercone, prestata dalla Galleria della Regia Accademia di Belle Arti di Napoli, o nei vari casi di "cornice" con studi del Marocco di Ussi.

Morelli risulta di proprietà dello stesso Commissario Michele Biancale<sup>190</sup>. Se, come scrive Angelo Piccioli, la “superba teoria degli antichi capolavori”, riferendosi con ciò soprattutto alle opere cinquecentesche, doveva dimostrare “con una smagliante evidenza” la “continuità dello spirito italiano anelante a terre lontane”<sup>191</sup>, la retrospettiva nel suo insieme tentava di rispecchiare il pensiero del suo ordinatore Michele Biancale e, in sostanza, di far conoscere al pubblico sia l’affascinante Oltremare immaginato che quello realmente vissuto dagli artisti. Tuttavia dovendo essere la retrospettiva, specie nella sua parte ottocentesca, anche un esempio d’arte e di studio dal vero atto a invogliare la nuova generazione di pittori a recarsi oltremare, essa viene particolarmente incentrata sui lavori di Michele Cammarano, il cui operato, secondo Biancale, basterebbe da solo, con i suoi modi pittorici “sobri, potenti e struttivi”, a riscattare l’arte coloniale agli occhi dei “pittori puri” che, fino a quel momento, l’avevano “tanto schifata”<sup>192</sup>.

Va poi segnalato che, seppur non all’interno della retrospettiva dei pittori dell’Ottocento, era stato riunito nella sala XII un nucleo di lavori di alcuni dei più noti epigoni, ancora viventi, della tradizione ottocentesca napoletana, quali Vincenzo Migliaro, Rubens Santoro, Vincenzo Caprile e Paolo Vetri; tali opere, improntate al gusto e alla scuola dell’ultimo scorcio del XIX secolo, vengono ricordate dalla critica come “pregevoli” e “di un’eccellente fattura”<sup>193</sup>. Tra queste risulta interessante, per il suo realismo e la sottile penetrazione psicologica che si nota nello sguardo del personaggio, il *Negro* di Caprile pubblicato in catalogo [fig. 134], il cui titolo però non risulta tra quelli dei lavori esposti dall’artista; tale opera è probabilmente da identificarsi con la *Testa di giovane abissino* dello stesso Caprile, segnalata in catalogo fra i tre lavori esposti dal pittore<sup>194</sup>. Va detto poi che tra gli artisti attivi sin dal tardo Ottocento e

---

<sup>190</sup> Cfr. *Il Mostra Internazionale d’Arte Coloniale*, catalogo, II ed., Roma 1934, pp. 67-72. Si segnala che la numerazione in catalogo è errata in quanto è stato saltato il n.42, quindi da una prima scorsa all’elenco le opere sembrano quarantacinque, ma contandole risultano quarantaquattro.

<sup>191</sup> A. Piccioli, *L’arte coloniale*, cit., p. 735.

<sup>192</sup> Cfr. M. B., *Michele Cammarano*, in *Il Mostra Internazionale d’Arte Coloniale*, catalogo, II ed., Roma 1934, pp. 67-68 (citazione a p. 68). Va ricordato inoltre che proprio nello stesso periodo, come dice Alberto Neppi, Biancale stava preparando una “doverosa rivendicazione critica” di Cammarano, ossia la monografia pubblicata poi nel 1936. Cfr. A. Neppi, *Alla seconda Mostra d’Arte Coloniale. Creatori italiani dal Rinascimento ad oggi*, [“Il Lavoro fascista”, Roma, 13 ottobre 1934], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria extra Biennale, b. 28, f. 24; M. Biancale, *Michele Cammarano*, Arti Grafiche Bertarelli, Roma-Milano 1936.

<sup>193</sup> Cfr. *Il Mostra Internazionale d’Arte Coloniale*, catalogo, II ed., Roma 1934, pp. 119-21. A. Neppi, *Gli artisti italiani alla Mostra Coloniale di Napoli*, cit., p. 149; A. Piccioli, *L’arte coloniale*, cit., p. 736.

<sup>194</sup> Cfr. *Il Mostra Internazionale d’Arte Coloniale*, catalogo, II ed., Roma 1934, tav. XXX e p. 119. I titoli delle uniche tre opere esposte da Caprile sono *Donna Orientale*, *Testa di giovane abissino* e *Il servo arabo*; escludendo necessariamente la prima, si ritiene che il *Negro* della tavola XXX si possa identificare con la *Testa di giovane abissino* e non con *Il servo arabo* primariamente perché il *Negro* si presenta in effetti come un

presenti in mostra, ma non nella retrospettiva, compare anche il già menzionato Augusto Valli, che espone nella XXII sala la *Festa del Maskal in Asmara*, *l'Accampamento di Ras Micamen-Galla Itu* e la *Benedizione delle Acque di Atis aleba* [fig. 445]<sup>195</sup>.

Per quanto riguarda l'arte dell'Ottocento, in ogni caso, la critica mette in luce soprattutto le opere presentate nella mostra retrospettiva, puntando specialmente, come si vedrà a breve, sul gruppo dei lavori di Cammarano. Se Campana, nelle sue *Cronache napoletane*, lamenta l'esigua rappresentanza degli orientalisti partenopei Cercone e Marinelli, egli non trascurava nemmeno di far presente che i gruppi di disegni di Biseo, da lui ritenuti "interessantissimi", avrebbero dovuto essere collocati "assai più in evidenza"<sup>196</sup>. Anche in merito alla presenza di Pasini, che figura come si è detto con due sole opere, la critica non è particolarmente soddisfatta: Alberto Neppi, che pur sembra lodare il *Paesaggio orientale* dell'artista giudicandolo "nitidissimo, di largo respiro, con un fiume rispecchiante il cielo di cristallo", ne definisce "oleografica" la *Carovana di beduini nel deserto* appartenente alla Galleria d'Arte Moderna di Firenze<sup>197</sup>; Alfredo Schettini presenta Pasini, insieme ad Ussi, nel novero di quegli artisti che si limitano ad essere "fedeli riproduttori degli aspetti 'folcloristici'" dell'Oltremare ma che "non vivono nel clima propriamente africano"<sup>198</sup>, mentre Piero Scarpa fa presente che della vasta produzione orientalista del pittore sono state presentate "due opere soltanto e non tra le migliori"<sup>199</sup>. Tra i lavori degli orientalisti di fantasia la *Scena araba* del piemontese Delleani, che ricorda ad Alberto Neppi l'opera di Favretto<sup>200</sup> per "la squisita letizia della policromia e il giusto snodarsi delle masse", viene apprezzata dallo stesso critico ancor più dell'arte di Morelli che, comunque, viene detto artista "elegante e piacente"<sup>201</sup>. Alfredo Schettini, conterraneo dell'artista napoletano, sembra dispiacersi del fatto che le opere in mostra di Morelli siano tra le "meno importanti e significative", soprattutto perché

---

ritratto in primo piano di un volto, secondariamente per il colore della pelle del soggetto ritratto che, essendo nera, pare ragionevolmente essere più assimilabile a un soggetto "abissino" che non a uno "arabo".

<sup>195</sup> Quest'ultimo è probabilmente identificabile con l'opera pubblicata in catalogo con il titolo *La benedizione dell'acqua in Abissinia*. Cfr. *Il Mostra Internazionale d'Arte Coloniale*, catalogo, II ed., Roma 1934, p. 167 e tav. LVI. In merito a tale opera Biancale scriverà, nel 1940, che appare una "composizione debole, senza rilievo", ma "non priva di un certo senso d'evocazione dei motivi rappresentati". Cfr. M. Biancale, *L'arte coloniale italiana dell'Ottocento e del Novecento*, cit., p. 33.

<sup>196</sup> E. Campana, *Cronache napoletane: l'Italia alla II<sup>a</sup> Mostra Internazionale d'arte coloniale ...*, cit., pp. 244, 246.

<sup>197</sup> A. Neppi, *Alla seconda Mostra d'Arte Coloniale. Creatori italiani dal Rinascimento ad oggi*, cit.

<sup>198</sup> A. Schettini, *Alla Mostra d'Arte Coloniale. Retrospettiva dell'800 italiano e francese*, ["Roma", Napoli, 6 ottobre 1934], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria extra Biennale, b. 28, f. 24.

<sup>199</sup> P. Scarpa, *Alla Mostra Coloniale. Pittori d'ogni tempo*, ["Il Messaggero", Roma, 16 novembre 1934], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria extra Biennale, b. 28, f. 24.

<sup>200</sup> Riferendosi evidentemente al pittore veneziano Giacomo Favretto.

<sup>201</sup> A. Neppi, *Alla seconda Mostra d'Arte Coloniale. Creatori italiani dal Rinascimento ad oggi*, cit.

“non sono le più indicate a rappresentarlo quale pittore orientalista di gusto e sensibilità coloristica squisita”<sup>202</sup>. Il fantasioso orientalista campano, pur riscuotendo lodi per l’innegabile fascino delle sue opere, sconta però tra alcuni critici il fatto di non aver conquistato con i propri occhi, ma solo con l’immaginazione, le terre d’oltremare. Piero Scarpa per esempio, in un articolo dai toni propagandistici e rassicuranti atti a invogliare gli artisti a recarsi in colonia, mette in evidenza la ‘pecca’ di Morelli, al pari di quanto già aveva fatto con De Pisis in precedenza; il critico infatti scrive:

In quanto al turismo e alla propaganda un coefficiente importante stanno dando gli artisti nostri i quali, attratti dalla bellezza panoramica e sicuri di non dover soffrire perché le vie di comunicazione sono moltiplicate e perfette e i luoghi di soggiorno sono ben attrezzati d’ogni conforto, sentono il desiderio di recarsi in Colonia e di anno in anno il gruppo degli esploratori del bello aumenta di numero, così che di documenti pittorici autentici – e non come quelli che Domenico Morelli approntò sia pure mirabilmente ma standosene nel suo studio di Napoli – ne abbiamo tanti e tutti interessanti<sup>203</sup>.

È poi ancora Alfredo Schettini a soffermarsi sull’unica opera dello scultore napoletano Vincenzo Gemito, ossia la già menzionata *Testa di moretto* [fig. 225], apprezzata come “terracotta di eccezionale bellezza”; il critico nota la somiglianza dell’opera con *O Malatiello*, testa realizzata sempre da Gemito, ricollegandola inoltre alla “malata fisionomia di un negretto che faceva parte di quel famoso Circo ‘Guillaume’” dove l’artista aveva tratto ispirazione per altre opere<sup>204</sup>.

La maggior parte delle attenzioni dei critici tuttavia sono riservate, come si è anticipato, alla parte della retrospettiva dedicata a Michele Cammarano. Ancora nel 1936 Angelo Piccioli, che indica in tale artista “il solo pittore africanista puro” che l’Italia potesse vantare dalla metà dell’Ottocento sino a quel momento, sottolinea che Cammarano “costituisce un monito per tutti coloro che vanno in Africa (e son troppi) a dipingere un languido Oriente di maniera, nulla aggiungendo ai banali motivi di *affiches* per agenzie di navigazione”; la scelta di esporre le opere di tale artista nella retrospettiva del 1934 era dunque stata fatta da Biancale, nota Piccioli, per “dimostrare come un artista vero può trattare qualunque motivo

---

<sup>202</sup> A. Schettini, *Alla Mostra d’Arte Coloniale. Retrospettiva dell’800 italiano e francese*, cit.

<sup>203</sup> P. Scarpa, *Alla Mostra Internazionale d’Arte Coloniale. Pittori, scultori e disegnatori italiani*, [“Il Messaggero”, Roma, 4 ottobre 1934], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria extra Biennale, b. 28, f. 24.

<sup>204</sup> A. Schettini, *Alla Mostra d’Arte Coloniale. Retrospettiva dell’800 italiano e francese*, cit.

ove sia sorretto da un sano criterio d'arte, oltre che da un temperamento felice"<sup>205</sup>. Già nelle pagine del catalogo dedicate a una panoramica generale sulla mostra napoletana, il Commissario artistico dell'esposizione sottolinea con enfasi il ruolo di primo rilievo assegnato a Cammarano non solo nella retrospettiva, ma anche nell'intera rassegna, scrivendo:

Quanto al tanto discusso Ottocento, accanto a qualche esemplare d'Oriente *immaginato*, del Morelli, ho posto quello potentemente vero di Michele Cammarano, il possente verista napoletano, il Courbet d'Italia, come sarà dimostrato. Il grande artista dai toni neri non poteva non sentirsi attratto da una terra in cui, com'egli scrive, c'è tutto un popolo nero. L'esaltazione ch'egli ci dette degli eroi di Dogali è pari alla novità pittorica dei suoi ras e dei suoi scioani. Cammarano può dimostrare, in sede pittorica come si può trattare un motivo apparentemente pericoloso, soltanto che si sappia portarvi uno spirito di sobrietà espressiva, di tradizione disegnativa e compositiva<sup>206</sup>.

Le opere di Cammarano esposte sono per lo più, come si è anticipato, lavori minori, consistenti in quadri d'impegno più modesto e in un insieme di disegni e studi che ritraggono sia singoli tipi di guerrieri africani che scene di massa pensate per le realizzazioni della grande *Battaglia di Dogali*, la cui mancata presenza in mostra viene motivata in catalogo da Biancale, che afferma di non aver ritenuto opportuno esporla perché le estetiche correnti "non sono ancora così totalmente accette da permettere una valutazione serena di tale opera"<sup>207</sup>. L'apprezzamento di Biancale per l'artista napoletano in qualità di pittore africanista è totale: infatti nessuno più di Cammarano, scrive lo studioso, "fu più attento alla resa singola e collettiva del carattere d'un popolo fiero, guerriero" e, nei disegni, l'artista rivela "un vigore degno d'un antico nell'incidere col segno un tipo esotico", tanto da raggiungere "una conclusa efficacia icastica nei modi usati dalla grande tradizione disegnativa italiana" e, quel che è più importante, "senza esteriosità e abuso di particolari folkloristici"<sup>208</sup>. La critica contemporanea condivide, da quel che si è potuto osservare, la visione di Biancale: Vincenzo Ciardo, sottolineando l'eccezionalità dell'opera africanista di Cammarano, lo pone al di sopra dei suoi contemporanei i quali, nota il critico, "quasi sempre

---

<sup>205</sup> A. Piccioli, *L'arte coloniale*, cit., p. 736.

<sup>206</sup> M. Biancale, *La 2ª Mostra d'Arte Coloniale*, in *II Mostra Internazionale d'Arte Coloniale*, catalogo, II ed., Roma 1934, pp. 39-42 (citazione alle pp. 41-42).

<sup>207</sup> M. B., *Michele Cammarano*, in *II Mostra Internazionale d'Arte Coloniale*, cit., p. 67.

<sup>208</sup> Ivi, p. 68.

intesero dell’Africa o di altre terre, soltanto gli aspetti che oggi chiameremmo *turistici*”<sup>209</sup>. Un elogio del pittore si ritrova, ancora una volta, nelle parole di Alfredo Schettini, che ne racconta la vicenda africana con toni romanzati, descrivendola quasi come un’avventurosa lotta dell’artista con l’Africa e gli stessi indigeni contro i quali avevano combattuto i soldati italiani; l’esperienza di Cammarano acquista infatti nelle parole di Schettini l’aspetto di una missione eroica, compiuta dal pittore per conquistare a pieno l’ambiente, le fisionomie e il dramma che si era consumato a Dogali. Essendo particolarmente esemplare del ruolo di indiscussa centralità attribuito a Cammarano nell’ambito degli sviluppi dell’arte coloniale da certa critica d’epoca, nonché dell’idea di artista come conquistatore visivo dell’Oltremare che la propaganda voleva instillare nei pittori contemporanei, si riporta integralmente quanto scrive il critico:

Grazie al suo temperamento antiromantico, ‘positivo’ e ‘brutale’, una volta messo piede sulla terra di Africa, il nostro pittore non rimane perplesso: ma scopre il clima più adatto alla sua fervente natura di artista. La sua mente materiale procede, subito, con l’abituale rigoroso criterio nella ricerca del solido, nonché della impressionante realtà somatica di un popolo feroce e ribelle. Lo affrontò decisamente con ugual fede e coraggio di un missionario Cristiano, pronto al martirio. Con potenza naturalistica ed efficacia rappresentativa, Cammarano, quale pittore africanista, doveva superare tutti gli altri del suo tempo. È alla sua pittura audacissima, di un realismo scultoreo e tonale, è ai suoi disegni vigorosi ed espressivi che i giovani debbono guardare per apprendere la drammaticità vissuta dal maestro in una calma sorniona e perseverante del suo animo. Cammarano, negli anni trascorsi in Africa, può dirsi che ha spiritualmente assorbita la materia adusta, che si è costituzionalmente imbevuto di quella luce divorante, che ha, dappertutto scrutata il mistero di quella terra piena di agguati, e ancora rossa del sangue di tanti massacri<sup>210</sup>.

Anche Alberto Neppi celebra il pittore napoletano, la cui parete rappresenta “la vera rivelazione” delle retrospettiva, nonché “un sicuro punto di riferimento” per gli artisti contemporanei che si ripropongano di dare “la rappresentazione nuda schietta non solo dei più evidenti aspetti vedutistici dell’Oriente e del Mezzogiorno africano, ma della vita e della psicologia coloniale, nella sua integra essenza”<sup>211</sup>. Tra le opere che la critica pare menzionare con maggior interesse figurano, oltre ovviamente ai celebratissimi studi per *Dogali* [figg. 126,

---

<sup>209</sup> V. Ciardo, *La Seconda Mostra Internazionale d’Arte Coloniale a Napoli*, cit., pp. 340, 342.

<sup>210</sup> A. Schettini, *Alla Mostra d’Arte Coloniale. Retrospectiva dell’800 italiano e francese*, cit.

<sup>211</sup> A. Neppi, *Alla seconda Mostra d’Arte Coloniale. Creatori italiani dal Rinascimento ad oggi*, cit.



128]<sup>212</sup>, le tele che ritraggono *Il prigioniero dell'Amba* [fig. 131] e *l'Accampamento nei dintorni di Massaua* [fig. 130]<sup>213</sup>; il primo quadro, un'opera rimasta incompiuta scrive Schettini, è a parere di quest'ultimo "uno degli esempi della drammaticità e potenzialità realistica"<sup>214</sup> della pittura coloniale di Cammarano e raffigura "il giovane ras ribelle, ammantato di tenero viola, che attende l'ora sua ultima, nell'atroce riverbero, sotto in cielo, nuvolo e sereno, che ha tutte le blandizie della primavera"<sup>215</sup>. *L'Accampamento*, che mostra una serena scena di lavoro in primo piano e poco distante un'oziosa riunione all'ombra di una tenda, presenta invece, sempre a parere di Schettini, "la serrata costruzione delle masse in una gamma di toni grigi sullo sfondo luminoso del cielo", rivelandosi "una composizione di potente efficacia rappresentativa" che, continua l'autore, "non si direbbe una tarda reminiscenza di quel clima afoso e snervante"<sup>216</sup>.

La retrospettiva organizzata per la Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare del 1940 a Napoli si presenta, sostanzialmente, come un grandioso ampliamento di quella realizzata nel capoluogo campano sei anni prima. Anche in questo caso essa è suddivisa in due sezioni, ossia quella dedicata all'arte che va dal XV al XVIII secolo, ospitata in un'ala

---

<sup>212</sup> Si vedano per esempio le lodi di Schettini, riprese poi anche da Angelo Piccioli, per il grande cartone in cui Cammarano ha reso "con indescrivibile ferocia di movimenti" l'urto tra le due fitte masse di guerrieri, disegno definito "semplicemente prodigioso" dallo stesso critico per "la viva naturalezza" dei combattenti e per "la sua documentante espressione epica e precisa in ogni suo particolare"; toni simili presenta anche Alberto Neppi quando esalta nei disegni "la prontezza e l'acutezza" delle annotazioni grafiche di Cammarano. Cfr. A. Schettini, *Alla Mostra d'Arte Coloniale. Retrospectiva dell'800 italiano e francese*, cit.; A. Neppi, *Alla seconda Mostra d'Arte Coloniale. Creatori italiani dal Rinascimento ad oggi*, cit.; A. Piccioli, *L'arte coloniale*, cit., p. 735. Alcuni degli studi si trovano pubblicati in: *Il Mostra Internazionale d'Arte Coloniale*, catalogo, II ed., Roma 1934, tav. XXII; V. Ciardo, *La Seconda Mostra Internazionale d'Arte Coloniale a Napoli*, cit., opera pubblicata a p. 343; E. Campana, *Cronache napoletane: l'Italia alla II<sup>o</sup> Mostra Internazionale d'arte coloniale nel Maschio Angioino di Napoli*, cit., opera pubblicata a p. 247; C. Zoli, *La Mostra Internazionale d'Arte Coloniale a Napoli*, cit., pp. 716-17.

<sup>213</sup> L'opera è pubblicata in E. Campana, *Cronache napoletane. L'Italia alla II Mostra Internazionale d'Arte Coloniale nel Maschio Angioino di Napoli*, cit., p. 247.

<sup>214</sup> A. Schettini, *Alla Mostra d'Arte Coloniale. Retrospectiva dell'800 italiano e francese*, cit.

<sup>215</sup> A. Neppi, *Alla seconda Mostra d'Arte Coloniale. Creatori italiani dal Rinascimento ad oggi*, cit. L'opera viene già messa in luce da Biancale nel breve testo introduttivo alla mostra posto in catalogo, cfr. M. B., *Michele Cammarano*, in *Il Mostra Internazionale d'Arte Coloniale*, cit., p. 68; inoltre, essa viene descritta e inserita nel corredo iconografico apprestato da Biancale per il suo non pubblicato testo *L'arte coloniale italiana dell'Ottocento e del Novecento*, cit. Il medesimo soggetto appare inoltre in un'altra opera dello stesso Cammarano, riprodotta con il titolo *Asmara* in C. Juler, *Les Orientalises de l'École Italienne*, cit., p. 77.

<sup>216</sup> A. Schettini, *Alla Mostra d'Arte Coloniale. Retrospectiva dell'800 italiano e francese*, cit. Va notato che mentre Schettini afferma che il quadro fu realizzato "sulla scorta di documenti tratti dal vero", Piccioli riporta che fu "fatto dal vero", quasi a voler mantenere intatta l'idea di un Cammarano pittore coloniale che realizzò solamente opere sul posto, basate sul dato reale e non filtrate dal ricordo e dalla rielaborazione in studio. Cfr. A. Piccioli, *L'arte coloniale*, cit., p. 735. Biancale in catalogo riporta invece che il quadro fu "dipinto in Africa e poi ripreso in Napoli", cfr. M. B., *Michele Cammarano*, in *Il Mostra Internazionale d'Arte Coloniale*, cit., p. 68.

dell'edificio dedicato alla Mostra delle Repubbliche Marinare<sup>217</sup>, e quella riservata all'Ottocento, allestita invece in alcune sale all'ultimo piano del Palazzo dell'Arte<sup>218</sup>. La seconda sezione, in tale circostanza, è stata sviluppata tanto da riuscire a presentare non solo una panoramica sugli orientalisti italiani, divisi per scuole regionali, ma anche delle piccole mostre personali di Pasini, Biseo, Ussi, Cammarano e Morelli, a cui si è aggiunta una sala dedicata a Carlo Mancini<sup>219</sup>, pittore lombardo recatosi in tarda età in India, Birmania ed Egitto. Scorrendo l'elenco delle opere esposte, divise tra pitture e disegni e segnalate con tanto di misure nel volume *Le Terre d'Oltremare e l'arte italiana dal Quattrocento all'Ottocento*<sup>220</sup>, si nota come un grande apporto per quanto riguarda il prestito delle opere, vista l'eccezionale importanza data dal regime alla manifestazione partenopea, sia stato questa volta richiesto non solo a collezionisti privati, ma anche a numerose gallerie e musei nazionali<sup>221</sup>. Tali opere, che, ammettono alcuni, "non possono essere considerate autentici

---

<sup>217</sup> Tra gli artisti presenti in questa sezione figurano, solo per citarne alcuni, Gentile Bellini, Tiziano, Tintoretto, Carpaccio, Dosso Dossi, Bronzino, Bernardo Strozzi, Sebastiano Mazzoni, Giuseppe Bonito. Cfr. L. De Lillo, *L'Oltremare nella pittura italiana dal '400 all'800*, in "L'Illustrazione Italiana", Numero speciale dedicato alla Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare, a. LXVII, n. 22, 2 giugno 1940, pp. 853-57.

<sup>218</sup> Per un veloce inquadramento sulla retrospettiva si veda anche G. Arena, *Visioni d'Oltremare. Allestimenti e politica dell'immagine nelle esposizioni coloniali del XX secolo*, Fioranna, Napoli 2011, pp. 78-79.

<sup>219</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>220</sup> Cfr. S. Ortolani, B. Molajoli, F. De Filippis, *Le Terre d'Oltremare e l'arte italiana dal Quattrocento all'Ottocento*, Edizioni della Mostra d'Oltremare, Napoli 1940, pp. 279-89. Da tale elenco risultano esposte, per l'Ottocento, opere pittoriche di Saverio Altamura, Pietro Bello, Nicolò Barabino, Cesare Biseo, Carlo Burloff, Ippolito Caffi, Michele Cammarano, Vincenzo Caprile, Giacomo Casa, Raffaele Carelli, Eugenio Cecconi, Ettore Cercone, Felice Cerruti Banduc, Eugenio Cecchini, Fabio Cipolla, Luigi Conconi, Tranquillo Cremona, Massimo d'Azeglio, Eduardo Dalbono, Marco De Gregorio, Lorenzo Delleani, Mario De Maria, Gaetano Esposito, Luigi Fabron, Federico Faruffini, Giovanni Fattori, Antonio Fontanesi, Achille Formis, Luigi Galli, Giuliano Bartolomeo, Ernesto Giroux, Francesco Hayez, Enrico Junck, Alessandro La Volpe, Pompeo Mariani, Vincenzo Marinelli, Carlo Mancini, Vincenzo Migliaro, Eugenio Monteforte, Domenico Morelli, Francesco Netti, Alberto Pasini, Eleuterio Pagliano, Gaetano Previati, Antonio Pulcinelli, Giovanni Renca, Alberto Rossi, Achille Sangiovanni, Elia Todeschini, Eduardo Tofano, Stefano Ussi, Paolo Vetri, Vincenzo Volpe. Tra questi, sono presenti con disegni Biseo, Caffi, Cammarano, Fontanesi, Junck, Migliaro, Morelli, Pasini, Renca e Ussi.

<sup>221</sup> Per esempio, i *Ricordi di viaggio* di Mancini, trenta piccoli dipinti a olio su carta, risultano provenire dalla Galleria Civica di Milano; gli oltre venti olii di Ippolito Caffi, artista veneto che negli anni Quaranta dell'Ottocento aveva viaggiato tra la Grecia, Costantinopoli e l'Egitto, sono stati prestati dal Museo Civico Correr di Venezia; le opere di Ussi provengono dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, dalla Galleria d'Arte Moderna e dall'Accademia di Belle Arti di Firenze, dal Museo di Vercelli; le sei tele di Ettore Cercone provengono dalla galleria dell'Accademia di Belle Arti di Napoli; le quattro opere di Pompeo Mariani risultano tratte dalle collezioni del Museo Coloniale di Roma. Anche per quanto riguarda le venti opere di Pasini si nota in questa edizione una maggiore presenza di lavori appartenenti a raccolte pubbliche, come la Pinacoteca di Parma, il Museo Revoltella di Trieste, la Galleria Ricci-Oddi di Piacenza, il Museo Civico di Torino e la Galleria d'Arte Moderna di Milano, anche se l'apporto fornito dai collezionisti privati rimane notevole. Parimenti, molti degli undici lavori di Morelli sono stati tratti da sedi di rilievo, quali la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, il Museo di San Martino e la galleria dell'Accademia di Belle Arti di Napoli, la milanese Casa di Riposo dei Musicisti "Giuseppe Verdi", che presta in tale occasione *Gli ossessi*, opera che, con i suoi oltre due metri di lunghezza, è la più grande fra quelle dell'artista presenti in mostra. Va notato come in questa occasione la figura di Cammarano, presente con otto disegni e nove opere pittoriche, parte delle quali già esposte alla

capolavori”, sono però dotate di “valori artistici e documentari”<sup>222</sup>, tanto da far ritenere che la mostra sull’Ottocento, comunque, avrebbe permesso non solo di rivedere certi giudizi critici in merito agli artisti italiani presenti, ma anche di comprendere se veramente la pittura orientalista italiana, al confronto con quella straniera, dovesse essere ancora considerata solamente come “un’ancella”<sup>223</sup>.

Da quanto si è potuto rilevare attraverso le opinioni della critica, sembrerebbe che se per molti il modello da seguire sia da rintracciarsi nella realtà, la cui osservazione è spesso ritenuta un’imprescindibile garanzia di bontà dell’operato degli artisti, secondo critici di un certo rilievo, come Michele Biancale, sia invece la fantasia il vero punto di forza che dovrebbe animare l’arte, compresa quella a soggetto coloniale. Le modalità stereotipanti, siano esse rintracciabili nella scelta del soggetto o nello stile troppo accademico, sembrano in ogni caso generalmente rifiutate dalla critica, anche se, come si avrà modo di osservare, molte opere ne saranno in verità intrise. Dai *cliché*, infatti, non sembrano distaccarsi né gli artisti approdati in colonia, né quelli che l’Africa l’hanno immaginata, magari traendo ispirazione da cartoline, fotografie e articoli pubblicati in una rivista. Anche quanti realizzano ritratti e studi di testa di soggetti indigeni non sfuggono alla questione degli stereotipi, dato che spesso, come si vedrà, i titoli che gli artisti scelgono per lavori di questo tipo non mettono in risalto il singolo individuo, magari ricordandone il nome, ma relegano il soggetto all’anonimato, prediligendo per esempio diciture che ne sottolineano tautologicamente la nerezza o ne segnalano solamente l’etnia o il ruolo sociale.

---

retrospettiva del 1934, appaia forse ridimensionata nel suo valore di modello esemplare per i contemporanei, mentre Cesare Biseo è presente con una numerosa serie di disegni e tre lavori pittorici, uno dei quali è l’imponente *Battaglia di Dogali* di Palazzo dei Normanni. Se di Hayez è esposta un’*Odalisca* del suo *harem* immaginario, proveniente dalla Pinacoteca di Brera, va segnalata anche la presenza della *Battaglia di Cassala*, lavoro meno noto di Giovanni Fattori prestato dalla Galleria d’Arte Moderna Paolo e Adele Giannoni di Novara.

<sup>222</sup> L. De Lillo, *L’Oltremare nella pittura italiana dal ‘400 all’800*, cit., p. 853.

<sup>223</sup> Ivi, p. 857.



## Capitolo III. L'AFRICA NARRATA AGLI ITALIANI DEL VENTENNIO

### III.1 L'immaginario coloniale italiano: premessa metodologica

La trattazione degli argomenti relativi al Ventennio sarà qui presentata sulla base di una suddivisione che guarda alla prospettiva di genere, cercando inoltre di tenere in considerazione nel corso dell'analisi la specificità di certe sfumature derivate dal particolare frangente della campagna d'Africa del 1935-36; è infatti in tale momento, come si è anticipato, che emergono con forza alcune iconografie e figure specifiche.

L'analisi degli stereotipi individuati verrà avviata partendo dalle figure rintracciate nell'ambito dei soggetti maschili, proseguendo poi con la presentazione dei *topoi* rinvenuti nella sfera femminile; seguirà una sezione dedicata a fonti visive che presentano scene più articolate, all'interno delle quali si sono scorti temi ricorrenti. Alcune di queste scene rivelano in verità iconografie particolari, la cui genesi si basa necessariamente sulla compresenza del soggetto africano e di quello italiano. L'analisi di tali immagini, interessanti per comprendere quale dovesse essere nell'ottica fascista la natura dei rapporti tra colonizzati e colonizzatori, porrà in evidenza come esse siano in verità basate sul concetto della "razzializzazione eteroreferente": in queste immagini, infatti, l'interesse nei riguardi dell'alterità coloniale è, almeno in parte, un mezzo per riuscire a creare una positiva e unificante identità razziale italiana, risultato di un processo che, come notano Gaia Giuliani e Cristina Lombardi-Diop, si fonda sulla contrapposizione, su una logica che descrive il Sé per mezzo di contrasti (primo fra tutti, in ambito coloniale, quello del colore della pelle), ossia mediante riferimenti di tipo oppositivo che identificano ciò che il Sé non è; in quest'ottica, dunque, l'identificazione dell'alterità coloniale è funzionale e necessaria alla definizione dell'identità nazionale italiana<sup>224</sup>.

Un'ultima parte del lavoro verrà dedicata, invece, all'analisi di alcune fonti visive connesse alla rappresentazione dell'alterità nera nell'ambito della ritrattistica e degli studi di testa. La disamina delle immagini, essendo il *corpus* visivo ampio, prenderà in considerazione solo parte delle fonti raccolte, prediligendo quelle ritenute più singolari o significative.

---

<sup>224</sup> Cfr. G. Giuliani, C. Lombardi-Diop, *Bianco e nero. Storia dell'identità razziale degli italiani*, Le Monnier, Firenze 2013, p. 22.

Va detto inoltre che lo sviluppo di ogni sezione verrà condotto secondo una duplice linea, che terrà presente non solo l'eterogenea documentazione visiva raccolta, ma anche parte di quella testuale. Il fatto di presentare anche fonti scritte, selezionate tra gli articoli pubblicati in alcuni fra i periodici illustrati italiani più noti e diffusi durante il periodo indagato<sup>225</sup>, ha come primo obiettivo quello di far comprendere quale fosse l'immagine che, negli anni Venti e soprattutto Trenta del Novecento, veniva diffusa in merito all'Africa e alle sue popolazioni dal sempre più presente mezzo comunicativo della stampa. Secondariamente, il lavoro vorrebbe mettere in relazione tra loro le immagini evocate a parole dai testi con quelle presenti nell'ambito visivo, al fine di evidenziare i punti di affinità, la ricorrenza di stereotipi e le eventuali influenze delle fonti ad ampia diffusione sull'operato di artisti e illustratori.

L'ampia mole di documentazione testuale, nonché visiva, reperita nelle diverse tipologie di periodici, ha resa necessaria una selezione dei materiali, conducendo alla decisione di prendere in considerazione nel dettaglio un'unica testata che, scelta tra le più conosciute e osservata nell'arco del ventennio 1922-1943, potesse risultare un *case study* significativo e valido come punto di riferimento per eventuali confronti con i materiali rintracciati negli altri periodici. In parte, dunque, questa sezione del lavoro vuole inserirsi nel solco già tracciato da precedenti studi, dedicati all'analisi della pubblicistica illustrata italiana dell'Ottocento e del primo Novecento in relazione alla diffusione di una *imagerie* tutta occidentale sulle culture extraeuropee<sup>226</sup>. Parimenti, essa punta a dare un contributo approfondito a quel settore di

---

<sup>225</sup> Si è cercato di avere una panoramica il più ampia possibile, spaziando da settimanali ad alta diffusione quali, *in primis*, "La Domenica del Corriere", supplemento illustrato del milanese "Corriere della Sera" dedicato al pubblico piccolo borghese, "L'Illustrazione Italiana", rivista milanese rivolta al più colto pubblico borghese e aristocratico, "Gente Nostra", rivista dell'Opera Nazionale Dopolavoro, volgendo lo sguardo, per quanto riguarda il corredo grafico, anche a "La Tribuna Illustrata", supplemento illustrato della romana "Tribuna", "Il Mattino Illustrato" di Napoli, l'"Illustrazione del Popolo", supplemento della torinese "Gazzetta del Popolo". Tra le riviste mensili, sono state ricercate fonti visive e testuali nella "Lettura", altra pubblicazione del "Corriere della Sera", nella "Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", mensile del quotidiano mussoliniano "Il Popolo d'Italia" con sede a Milano, nelle testate a tema geografico e turistico "Le Vie d'Italia" e "Le Vie del Mondo", pubblicate dal Touring Club Italiano (poi divenuto Consociazione Turistica Italiana). In rari casi, in virtù della particolarità del soggetto illustrato, si sono tratte alcune fonti visive anche da altre tipologie di riviste, quali almanacchi e giornali satirici. Tra le riviste mensili espressamente dedicate alla tematica coloniale, si sono reperite notizie utili ne "L'Oltremare", organo dall'Istituto Coloniale Fascista, nella "Rivista delle Colonie Italiane" che, curata dal Ministero delle Colonie, nel 1935 assorbe "L'Oltremare" e prende il titolo di "Rivista delle Colonie", ne "L'Italia Coloniale", supplemento dell'"Illustrazione Italiana", nella trimestrale pubblicazione "Gli Annali dell'Africa Italiana", edita tra il 1938 e il 1943 a cura del Ministero dell'Africa Italiana. Si sono inoltre consultate le quindicinali "Rivista Illustrata della Esposizione Missionaria Vaticana", pubblicata in occasione dell'esposizione romana dal 15 dicembre 1924 al 31 dicembre 1925, e "La Difesa della Razza", nota rivista razzista italiana edita tra il 1938 e il 1943.

<sup>226</sup> In proposito si vedano, per esempio, i saggi di F. Surdich, *Aspetti e immagini delle culture extraeuropee nelle prime riviste illustrate italiane*, in *Saggi di storia del giornalismo in memoria di Leonida Balestrieri*, Quaderni dell'Istituto Mazziniano, Genova, 2, 1982, pp. 177-86; Idem, *I territori e le culture extraeuropee negli articoli del*

ricerca, avviato a partire dagli anni Ottanta del secolo scorso da studiosi come Adolfo Mignemi<sup>227</sup> e la già ricordata Laura Malvano, rivolto all'ambito del complesso discorso sulle connessioni tra testo, immagine e propaganda fascista in diversi ambiti della comunicazione. Il lavoro presentato in questa sezione vorrebbe dunque ricollegarsi a vari settori degli studi postcoloniali relativi alla genesi, al funzionamento e all'utilizzo di tali immagini, tenendo presenti durante l'analisi dei materiali testi di ampio respiro teorico, come per esempio quello di Homi K. Bhabha<sup>228</sup>, ricerche specificamente riservate al tema degli stereotipi sull'Africa e sull'alterità nera, come quella assai particolare di Federico Faloppa, dedicata alla genesi dell'antico *topos* dello "sbiancamento" dell'etiope<sup>229</sup>, e quella di Jan Nederveen Pieterse, rivolta alla presenza del "nero" nell'ambito della comunicazione di massa<sup>230</sup>, nonché lavori che hanno analizzato la produzione testuale e visiva del Ventennio tenendo conto dei pregiudizi e della politica razziale fascista, come il noto volume *La menzogna della*

---

*"Teatro universale" (1834-1848)*, in *Piemonte e letteratura 1789-1870*, atti del convegno (San Salvatore Monferrato, 15-17 ottobre 1981), a cura di G. Ioli, Il tomo, Torino 1983, pp. 965-92; *Notizie di viaggi lontani. L'esplorazione extraeuropea nei periodici del primo Ottocento*, a cura di M. Bossi, Guida, Napoli 1984. Per gli studi sulla presenza del tema coloniale nella pubblicistica italiana dell'Ottocento si vedano poi: L. Bettini, *Immagini e immaginario coloniale nell'Italia di fine Ottocento: le dispense illustrate di Maffio Savelli*, in *Permanenze e metamorfosi dell'immaginario coloniale in Italia*, a cura di E. Castelli e D. Laurenzi, Edizioni Scientifiche Italiane, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2000, pp. 269-88; M. Nani, *Ai confini della nazione*, cit., pp. 37-95, dove il capitolo *Civilizzare e combattere: l'Africa degli italiani* è dedicato al primo colonialismo italiano e alla messa in luce di alcune modalità di costruzione dell'immagine del nemico etiope utilizzate dalla stampa periodica tardo ottocentesca. Per un esempio di analisi di pubblicistica missionaria, coeva però al periodo qui trattato e connessa al tema africano, si veda invece M. Angelucci, *Lo sguardo missionario: le copertine de "La Nigrizia" dal 1935 al 1945*, in *Permanenze e metamorfosi dell'immaginario coloniale in Italia*, cit., pp. 289-307. Si segnala anche l'analisi di Sara Kapelj sulla presenza di queste tematiche nel quindicinale "L'Italia d'Oltremare", stampato a Roma tra la fine del 1936 e il settembre 1943, in S. Kapelj, *"L'Italia d'Oltremare": razzismo e costruzione dell'alterità africana negli articoli etnografici e nel romanzo "I prigionieri del sole"*, tesi di dottorato in Scienze umanistiche - indirizzo italianistico, relatore Prof.ssa S. Adamo, Università degli Studi di Trieste, a.a. 2010-2011, [In rete] [https://www.openstarts.units.it/dspace/bitstream/10077/7407/1/Kapelj\\_phd.pdf](https://www.openstarts.units.it/dspace/bitstream/10077/7407/1/Kapelj_phd.pdf) (15 dicembre 2015).

<sup>227</sup> Si veda per esempio *Immagine coordinata per un impero. Etiopia 1935-1936*, a cura di A. Mignemi, Gruppo Editoriale Forma, Torino 1984. Il volume offre una panoramica sugli eterogenei strumenti comunicativi utilizzati dal regime a sostegno della campagna espansionista in Etiopia nel biennio 1935-36, proponendo uno sguardo su ambiti quali la stampa illustrata, la radio, i quaderni scolastici, la letteratura a tema esotico e coloniale, il cinema, il teatro, la pubblicità, le cartoline, solo per citarne una parte.

<sup>228</sup> In particolare, si veda in proposito *La questione dell'Altro. Stereotipo, discriminazione e discorso del colonialismo*, terzo capitolo di H. K. Bhabha, *I luoghi della cultura*, (1994 London- New York), Meltemi, Roma 2001, pp. 97-122. Alcuni concetti chiave di Bhabha, come quello della *fissità*, vengono inoltre ripresi e filtrati e in maniera interessante in ambito italiano da più recenti ricerche, come quella di G. Grechi, *La rappresentazione incorporata. Un'etnografia del corpo tra stereotipi coloniali e arte contemporanea*, Bonanno Editore, Roma 2010.

<sup>229</sup> F. Faloppa, *Sbiancare un etiope. La pelle cangiante di un topos antico*, Aracne editrice, Roma 2013.

<sup>230</sup> J. Nederveen Pieterse, *White on Black. Images of Africa and Blacks in Western Popular Culture*, Yale University Press, New Haven-London 1992.

razza<sup>231</sup>, e testi dedicati ai *gender studies*, come *Colonia per maschi* di Giulietta Stefani<sup>232</sup>, non tralasciando infine gli spunti che possono derivare dal settore dei *whiteness studies*, a cui si sono dedicate in anni recenti anche studiose italiane, come Gaia Giuliani, Cristina Lombardi-Diop e Tatiana Petrovich Njegosh<sup>233</sup>.

Il periodico che si è deciso di approfondire è “La Domenica del Corriere”, noto supplemento illustrato del Corriere della Sera<sup>234</sup> che durante il Ventennio diviene uno dei settimanali più diffusi a livello nazionale, raggiungendo nel 1936 i due milioni di copie<sup>235</sup>. L’insistita presenza di articoli, fotografie e illustrazioni a tema esotico, tra cui si distinguono vari contributi a soggetto africano, si adatta perfettamente al taglio sensazionalistico dato all’inserto, le cui pagine promettono ai lettori, come già aveva notato Claudio Carabba, la “fuga dal mediocre quotidiano”<sup>236</sup>. Adolfo Mignemi descrive infatti “La Domenica del Corriere” come una “vera pietra angolare nella tradizione della pubblicistica illustrata nazionale di carattere popolare e piccolo borghese”, sottolineando inoltre come le copertine e le tavole illustrate in essa presenti, per lo più realizzate dal noto artista di origini vicentine Achille Beltrame<sup>237</sup>, rivelino

---

<sup>231</sup> *La menzogna della razza. Documenti e immagini del razzismo e dell'antisemitismo fascista*, catalogo della mostra (Bologna, 1994), a cura del Centro Furio Jesi, Grafis, Bologna 1994.

<sup>232</sup> G. Stefani, *Colonia per maschi. Italiani in Africa Orientale: una storia di genere*, Ombre corte, Verona 2007.

<sup>233</sup> Si vedano per esempio saggi come quelli di G. Giuliani, *Fantasie di bianchezza nell’Australia indipendente*, in “Studi Culturali”, 1, aprile 2010, pp. 141-160; C. Lombardi-Diop, *Spotless Italy: Hygiene, Domesticity, and the Ubiquity of Whiteness in Fascist and Postwar Customer Culture*, in “Californian Italian Studies Journal”, 2, 1, 2011; più recenti sono poi i volumi *Parlare di razza. La lingua del colore tra Italia e Stati Uniti*, a cura di T. Petrovich Njegosh e A. Scacchi, Ombre corte, Verona 2012; G. Giuliani, C. Lombardi-Diop, *Bianco e nero. Storia dell’identità razziale degli italiani*, cit.

<sup>234</sup> “La Domenica del Corriere” esce per la prima volta l’8 gennaio del 1899; la sua ideazione è dovuta a Luigi Albertini che, reduce dell’esperienza giornalistica anglosassone, propone un’idea di periodico quasi del tutto nuova in Italia. Infatti, pur essendo già nate “L’Illustrazione italiana” e la “Tribuna illustrata”, il nuovo supplemento del Corriere unisce alla fondamentale presenza dell’immagine l’idea di proporre al suo pubblico una rivista “interattiva”, in cui parte dei contributi sono forniti dagli stessi lettori, chiamati a intervenire direttamente rispondendo agli appelli di speciali rubriche e concorsi. Per una veloce panoramica in merito alla nascita e all’impostazione generale del periodico si vedano F. Colombo, *L’industria culturale italiana dal 1900 alla seconda guerra mondiale. Tendenze della produzione e del consumo*, I. S. U. Università Cattolica, Milano 1997, pp. 45-51; A. Moroni, *Alle origini del Corriere della Sera. Da Eugenio Torelli Viollier a Luigi Albertini (1876-1900)*, Franco Angeli, Milano 2005, pp. 161-67.

<sup>235</sup> Questo dato è ripreso da F. M. Ciampicacigli, “Realtà romanzesca” nella “Domenica del Corriere” (1922-1941), Longo, Ravenna 1976, p. 9.

<sup>236</sup> C. Carabba, *Corrierino, Corrierona. La politica illustrata del Corriere della Sera* (1976, Firenze), Baldini & Castoldi, Milano 1998, p. 13.

<sup>237</sup> Achille Beltrame (Arzignano/VI 1871-Milano 1945), si forma inizialmente a Vicenza, per poi divenire a Milano allievo di Giuseppe Bertini all’Accademia di Belle Arti di Brera; è conosciuto soprattutto grazie alla prolifica produzione grafica per due delle più importanti riviste illustrate dell’epoca, ossia “L’Illustrazione italiana”, alla quale collabora sino al 1898, e “La Domenica del Corriere”, per la quale realizza le note tavole a colori a partire dal 1899 e sino al 1944, sostituito in rarissime occasioni da Riccardo Salvadori e Walter Molino. Per una panoramica sull’artista e sulla sua opera grafica, trattata in occasione di varie mostre, nonché per una bibliografia di riferimento, si veda almeno: *Achille Beltrame (1871-1945). La sapienza del comunicare: illustrare*



una “rappresentazione facile, posta al servizio dell’invenzione d’un racconto basato sulla cronaca ma ricostruito secondo lo schema strutturale della fiaba”<sup>238</sup> ove i contenuti proposti sono “di carattere decisamente popolare, fondati sull’emotività, sugli elementi mitici, sull’ecllettismo tipico degli ebdomadari enciclopedici popolari di tradizione ottocentesca”<sup>239</sup>.

Il supplemento dunque si presta a essere un potente strumento comunicativo che, allineatosi ai temi della propaganda di regime contribuisce, soprattutto durante il conflitto italo-etiope del 1935-36, ad attuare un vero e proprio processo di persuasione collettiva: attraverso testi e immagini il periodico instilla infatti nell’italiano medio, talvolta con leggerezza e ironia, talaltra con sarcasmo e sensazionalismo, interesse nei confronti dell’Africa, parte di quel “mondo poco noto”, dal titolo di una rubrica a tema esotico presente nella testata, oggetto delle mire mussoliniane di espansione.

Va sottolineato che durante lo spoglio del settimanale si è prestata attenzione a tutte quelle fonti che avessero come soggetto le popolazioni non-bianche del continente africano<sup>240</sup>, al

---

con la pittura, catalogo della mostra (Arzignano, Sala consiliare del Palazzo Municipale, 21 settembre-3 novembre 1996), a cura di F. Barbieri e A. Cera, Electa, Milano 1996.

Per l’opera grafica di Beltrame nella “Domenica del Corriere” relativa a particolari eventi storici, si vedano per esempio i volumi illustrati di G. Oliva, *La Domenica del Corriere va alla Guerra: 1915-1918 nelle tavole di Achille Beltrame*, Gaspari, Udine 2012; E. Folisi, *La Domenica del Corriere nella guerra di Libia: il 1911-1913, alpini nel deserto*, Gaspari, Udine 2013; Idem, *La Domenica del Corriere alla Grande Guerra degli altri. I disegni a colori di Achille Beltrame: giugno 1914-maggio 1915*, Gaspari, Udine 2015. Relativamente alla “Domenica del Corriere” e all’evoluzione artistica delle sue tavole si veda l’opera in tredici volumi *Le copertine della Domenica. Settant’anni tra cronaca e storia delle immagini dei grandi disegnatori della Domenica del Corriere*, a cura di B. Mosca e P. Pagliano, Rizzoli-Mailing, Milano 1975 (per il Ventennio, i volumi V-IX); si veda inoltre *La Domenica del Corriere. Il Novecento illustrato*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 22 novembre 2007-3 febbraio 2008), a cura di G. Ginex, Skira, Milano 2007. Si segnala inoltre, per un’analisi sulla costruzione del consenso attraverso la rivista in esame, R. Ceredi, *Italia in guerra (1939-1945): sensibilità collettiva e costruzione dell’opinione pubblica attraverso due riviste illustrate: La Domenica del Corriere e L’Illustrazione del Popolo*, tesi di laurea in Storia del Giornalismo, relatore Prof. A. Varni, Università degli Studi di Bologna, a. a. 1998/1999. Si ringrazia il dottor Ceredi per aver fornito alla scrivente copia digitale dell’elaborato.

<sup>238</sup> *Immagine coordinata per un impero. Etiopia 1935-1936*, cit., p. 17.

<sup>239</sup> Ivi, p. 18.

<sup>240</sup> La documentazione è composta, come si è detto, da una parte di fonti visive, rispettivamente grafiche e fotografiche, e da una parte di fonti testuali. Tra le opere di grafica si elencano: le note copertine e tavole a colori realizzate, nella maggior parte dei casi, da Achille Beltrame; numerose vignette ironico-satiriche, una parte delle quali realizzate da disegnatori italiani, altre riprese da periodici stranieri; alcune piccole pubblicità commerciali; alcuni disegni della rubrica “La realtà romanzesca”. Per quanto riguarda la documentazione fotografica, essa è presente in maniera diffusa non solo a supporto degli apparati testuali, ma anche in maniera autonoma, come nelle pagine dedicate ai *reportage* fotografici di alcuni avventurieri e studiosi e nella rubrica “Il pubblico che fotografa” che, con l’evolversi del conflitto etiopico, vede cambiare il proprio titolo in maniera abbastanza variabile, trasformandosi in “Il pubblico che fotografa. Coi nostri soldati in Eritrea e in Somalia”, “Coi nostri soldati nelle terre conquistate (dalle fotografie del pubblico)”, “Coi nostri soldati nell’Africa Orientale (dalle fotografie dei lettori)”, “Echi di terre lontane nella posta del pubblico che fotografa”, “A. O.”, e altre variazioni simili. I documenti testuali sono invece classificabili in tre diverse categorie, ossia articoli, racconti e componimenti in rima. Il primo insieme è il più vasto e, al suo interno, sono identificabili dei sottogruppi, definiti secondo criteri di affinità tematica o di appartenenza dei testi a una medesima rubrica; è

fine di mettere in evidenza la pluralità dei mezzi comunicativi attraverso cui si diffondevano gli stereotipi, nonché la generalizzata presenza di una visione eurocentrica e dei pregiudizi razziali da essa stessa generati<sup>241</sup>. A tale scopo, si è dunque deciso di includere nell'analisi

---

quest'ultimo il caso degli articoli etnografici delle rubriche "Nel mondo poco noto" e "Tra la più strana gente". Un gruppo a sé è da considerarsi quello dei testi a tema etiopico, tra i quali spiccano quelli relativi alla corte imperiale e quelli su alcune popolazioni del territorio. Alcuni articoli riportano notizie sull'attività africana dei missionari italiani, mentre altri sono dedicati ai soldati indigeni delle truppe coloniali. Un interessante gruppo di testi del 1931 affronta invece, come si avrà modo di vedere, il tema della schiavitù in Africa, questione particolarmente spinosa e addotta dalla propaganda di regime tra le motivazioni a sostegno dell'invasione dell'Etiopia. I racconti, invece, si suddividono in narrazioni di fantasia e aneddoti storici, tra i quali si notano: un insieme di novelle a tema africano tratte dalla rubrica "La realtà romanzesca"; dei testi del 1933, il cui titolo principale è *Memorie di quand'ero re*, che appaiono come una sorta di autobiografia romanzata ambientata in Africa e firmata da Guelfo Civinini che, in effetti, pubblicherà nel 1951 il volume autobiografico *Quand'ero re*. Vi è infine un gruppo di vicende storiche romanzate e leggende, tutte di ambientazione etiopica, tra cui spicca la micro serie "Tragiche femmine d'Etiopia" del 1936. L'ultima categoria di fonti testuali è un gruppo di brevi componimenti in rima, la maggior parte dei quali è firmata da Turno, pseudonimo di Renato Simoni; particolarmente interessanti sono quelli del biennio 1935-1936, che ammiccano al conflitto italo-etiopico e ai suoi personaggi.

<sup>241</sup> Si sono in verità reperiti anche altri materiali, sia testuali che iconici, che pur non essendo attinenti all'Africa risultano interessanti per avvalorare la constatazione di una volontà di stereotipizzazione generalizzata delle popolazioni extraeuropee, che ben si allinea a quanto già riscontrato dagli studiosi nella pubblicistica illustrata ottocentesca. A tale proposito, si desidera qui analizzare brevemente alcune illustrazioni di soggetto extraeuropeo non africano che per certi versi, come si noterà in seguito, hanno molti aspetti in comune con quelle a tematica africana, quali la presenza di comportamenti strani e curiosi, la nudità, gli accenni al cannibalismo, la pelle scura, l'indiscussa sottomissione, più o meno forzata, alle volontà del sedicente civilizzatore (maschio e dalla pelle chiara), tutti elementi che sono solo una parte di quelli che fanno da filo conduttore nel processo di cristallizzazione dell'alterità operato dall'immaginario occidentale. Si vedano per esempio le seguenti illustrazioni: A. Beltrame, tavola "Una curiosa cerimonia sul fiume Cedar [...]", in "La Domenica del Corriere", a. XXVII, n. 47, 22 novembre 1925, p. 16; Idem, copertina "Odio di razza", ivi, a. XXXII, n. 5, 2 febbraio 1930 [fig. 469]; Idem, copertina "Il battesimo dell'aria di un gruppo di ballerine della Cocincina venute in Europa per l'esposizione coloniale di Parigi", ivi, a. XXXIII, n. 35, 30 agosto 1931; Idem, tavola "Il ratto delle Sabine ... australiane", ivi, a. XXXVIII, n. 3, 19 gennaio 1936, p. 12; W. Molino, tavola "L'avanzamento dei giapponesi nella Nuova Guinea", ivi, a. 44, n. 40, 4 ottobre 1942. La prima immagine mostra il battesimo per immersione di alcuni afro-americani: la didascalia sottostante la definisce una "curiosa cerimonia" di battesimo "con tuffo completo", e il fatto che sottolinei che siano uomini di colore a essersi "convertiti" alla "Chiesa di Dio", un movimento spirituale connesso al pentecostalismo nord americano, lascia velatamente intendere che l'importanza della scena non sta solo nella diversità rispetto al rito cattolico, ma anche e soprattutto nel fatto che soggetti di origine africana abbraccino un credo di derivazione cristiana. La seconda copertina, dedicata a un esempio di "odio di razza", mostra invece una violenta scena messicana di linciaggio operata da una folla "imbestialita" ai danni di un uomo di colore: la didascalia motiva l'accaduto spiegando che all'uomo era stata fatta l'accusa di "aver mangiato due bambini". La terza immagine raffigura invece una scena di "danze pittoresche" al suono dei "tam-tam" di alcune ballerine della Cocincina, allora colonia francese e oggi facente parte del Vietnam: al di là di alcuni particolari di costume, tale scena non si differenzia in alcun modo da altre simili ma ambientate in Africa e, soprattutto, suonatori e danzatori vengono rappresentati con un incarnato di pelle molto scuro. La tavola dedicata al "ratto delle sabbie australiane" ritrae una scena di violenza perpetrata da parte di alcuni pescatori giapponesi ai danni di indigene australiane; anche in questo caso il colorito della pelle, nonché i tratti fisiognomici, non caratterizzano in maniera precisa i personaggi, facendo solamente comprendere che l'atto di forza è attuato da uomini con la pelle chiara, mentre a subirlo sono donne dalla carnagione scura. Va tenuto presente che, proprio nello stesso periodo in cui tale illustrazione viene realizzata, scene di questo genere erano certamente all'ordine del giorno nel Corno d'Africa, ed erano compiute da italiani, cfr. C. Volpato, *La violenza contro le donne nelle colonie italiane. Prospettive psicosociali di analisi*, in "DEP", *Deportate, esuli, profughe – Rivista telematica di studi sulla memoria femminile*, n. 10, 2009, [In rete] <http://www.unive.it/media/allegato/dep/n10-2009/Ricerche/Volpato.pdf> (14 dicembre 2015). Altrettanto

anche quel *corpus* di notizie relative all’Africa ma non direttamente collegate ai territori d’oltremare italiani, ritenendo tale documentazione ugualmente importante in virtù del suo ruolo di catalizzatore dell’*imagerie* e della volontà coloniale della nazione fascista. La costante presenza di notizie e immagini relative non solo ai territori coloniali italiani, ma anche agli imperi oltremarini degli altri stati europei, ha infatti certamente contribuito ad attrarre l’attenzione del pubblico italiano, rinfocolandone i desideri di *grandeur*, le speranze e i sogni di una *revanche* africana sorti in seguito alla sconfitta di Adua e mai realmente sopiti. Infatti, è sufficiente sfogliare un numero del maggio 1922 del periodico preso in esame per imbattersi in una scherzosa ma quanto mai veritiera testimonianza dei sentimenti e delle idee che gli italiani, già prima dell’avvento al potere del fascismo, potevano nutrire nei confronti dell’Africa:

- ‘Addio’ mi disse, - ‘Parto’ - ‘Oh, dove vai?’/ - ‘In Africa’- ‘A che fare?’- ‘Il piè vo’ porre / ove la civiltà non giunse mai, / tra boschi immensi e tenebrose forre, / dove rozzo e crudel, di vesti privo, / s’aggira ancora l’uomo primitivo [...]’<sup>242</sup>

È questo l’*incipit* di *Un viaggio*, componimento in rima firmato da Turno, pseudonimo di Renato Simoni, noto giornalista, commediografo e regista teatrale di origini veronesi<sup>243</sup>; nel breve testo, che si presenta sotto forma di dialogo tra l’autore e un suo immaginario conoscente, vengono delineati con ironia molti dei *Leitmotiv* sull’Africa su cui il fascismo costruirà, di lì a poco, il proprio immaginario coloniale. Le “tenebrose forre” ancora vergini, infatti, sono abitate da pericolosi animali e dall’indigeno, caratterizzato dalla selvatica nudità e ricordato nei versi come “primitivo” , “rozzo e crudel”, nonché cannibale, visto che si aggira per le foreste con “l’attoscata freccia” a caccia di uomini per soddisfare il suo “vizietto di mangiare carne umana”, immagini che ricalcano stereotipi già largamente diffusi nell’Ottocento e giunti in Italia, inizialmente, per importazione, per esempio attraverso i

---

interessante risulta essere, infine, la tavola dell’ottobre 1942, dedicata all’avanzata delle truppe giapponesi in Nuova Guinea: la scena viene rappresentata come un evento positivo, durante il quale donne indigene dalla pelle scura, abbigliate con gonnellini di paglia variopinti, nude dalla vita in su e ornate di collane floreali, accolgono festosamente i soldati nipponici, identificabili come tali più per le bandiere che recano, e per quanto riferito dalla didascalia, che non per la resa delle fisionomie, porgendo loro persino la propria prole, eloquente gesto di accoglienza pacifica e di fiducia.

<sup>242</sup> Turno, *Un viaggio*, in “La Domenica del Corriere”, a. XXIV, n. 19, 7-14 maggio 1922, p. 4.

<sup>243</sup> Per una breve biografia dell’autore si consulti ad vocem *Simoni Renato*, Enciclopedia Italiana Treccani, «Treccani.it», [In rete] <http://www.treccani.it/enciclopedia/renato-simoni/>, (14 dicembre 2015); si consulti inoltre Fondazione Franco Fossati, «Lfb.it», [In rete] <http://www.lfb.it/fff/giorn/aut/s/simoni.htm>, (14 dicembre 2015).

racconti di viaggiatori ed esploratori stranieri quali David Livingstone, John Hanning Speke e Henry Morton Stanley, solo per citarne alcuni<sup>244</sup>. Le rime centrali del componimento lasciano intravedere, per così dire, una profezia sul futuro imperialismo fascista; Turno scrive infatti:

*Forse di qualche formidabil fiume/ tu vuoi scoprir la mistica sorgente?/ Od esplorando le inaccessse dume,/ togliere al tenebroso continente?/ vuoi, con audace man, l'ultimo velo,/ per denudarle al nostro sguardo anelo?*

*'O corri verso quelle ardenti sponde/ dalla barbarie a sollevare gli indigeni?/ quelle negre che ancor non sono bionde/ perché ignoran la possa degli ossigeni?/ quei negri dalle fronti torve e basse/ che vivon – svergognati!- senza tasse?*

*Oppur, nel cuor del continente nero,/ - d'ambizion l'anima accesa ed ebra.- vuoi diventar padrone d'un impero,/ e, su un carro, tirato da una zebra,/ passeggiar tra i tuoi sudditi, alla buona, / la pipia in bocca, e in testa la corona?' [...]*

Inizia dunque così, in maniera divertita e leggera, la diffusione sulle pagine della “Domenica del Corriere” dell’immaginario coloniale approntato per gli italiani del Ventennio, che, come si avrà modo di osservare, vedrà una notevole impennata soprattutto nel biennio 1935-36, coincidente con il periodo di preparazione e messa in opera del piano espansionistico mussoliniano nel Corno d’Africa; a tale periodo seguiranno gli anni del difficile insediamento italiano nella multiforme realtà politica, sociale e culturale dell’Etiopia, nonché il sopraggiungere del secondo conflitto mondiale e la perdita di quegli stessi territori nel 1941, con il rapido avvicinarsi degli insuccessi bellici.

Se già tra le rime di Simoni emergono, *en passant*, alcuni accenni a quelli che si riveleranno essere temi chiave dell’*imagerie* coloniale fascista, come per esempio quello della “barbarie” africana, si ritiene necessario in questa sede, prima di entrare nella specifica analisi dei materiali testuali e visivi, delineare con chiarezza, tenendo presenti anche precedenti italiani tardo ottocenteschi e primo novecenteschi, i principali tra questi temi e soggetti chiave, parte dei quali trovano riscontro in macrocategorie già individuate in diverse sedi di riflessione da studiosi come Enrico Castelli, antropologo curatore negli anni Novanta del

---

<sup>244</sup> In merito all’immaginario sull’Africa diffuso dai racconti dei viaggiatori inglesi e, in particolare, dalle immagini ad essi allegate, si veda il volume di L. Koivunen, *Visualizing Africa in Nineteenth-Century British Travel Accounts*, Routledge, New York-London 2009.

secolo scorso della mostra itinerante “Immagini e Colonie” e dell’omonimo volume<sup>245</sup>. Quest’ultimo, oltre a presentare in maniera succinta il tema del colonialismo italiano e fornire una guida dell’esposizione e dei vari tipi di “veicoli delle immagini” che hanno contribuito a diffondere l’*imagerie* sull’Africa<sup>246</sup>, mette in evidenza alcune delle principali macroaree tematiche ricorrenti nell’immaginario coloniale italiano, tra le quali vengono menzionate, per esempio, quella dell’ “esotismo”, caratterizzata da una visione affascinante e pittoresca dell’Altrove e dell’Alterità, quella di “barbarie”, a cui si riallacciano i temi del “cannibalismo” e della “schiavitù”, e quella di “natura”, che vede i “selvaggi” africani indissolubilmente legati a un ambiente silvestre e caratterizzati da elementi e tratti ferini. Accanto a questi argomenti viene segnalato quello della “missione civilizzatrice” dell’Occidente che, attribuendo all’Altro la “barbarie”, si propone di redimerlo imponendo il progresso, la tecnologia e, sostanzialmente, l’assimilazione dell’alterità alla cultura occidentale, di cui fanno parte, tra i tanti aspetti, quelli dell’ “igiene” e dell’ “istruzione”, contenuti anche questi che hanno contribuito alla messa in scena di certe iconografie. Un altro tema di cui viene sottolineata l’importanza per quanto concerne la produzione dell’*imagerie* sull’Oltremare è quello dell’ “eros nero”, soggetto che chiama in causa la sensuale figura della cosiddetta Venere nera, versione africana di quell’indigena dall’aspetto affascinante e dall’atteggiamento disponibile che, nuda, già accoglieva l’esploratore Amerigo Vespucci nella nota incisione tardo cinquecentesca tratta da un disegno di Jan van der Straet, raffigurante una scena allegorica della scoperta dell’America. È in tale opera che Anne McClintock ha scorto un esemplare moderno di immagine coloniale rappresentativa della “porno-tropics tradition”, che visualizza il tema della conquista della terra in termini di rapporto erotico tra il conquistatore e una nativa, rapporto che, parimenti, è segnato dal timore nei riguardi dell’Alterità sconosciuta, come lascia intendere la scena di cannibalismo ritratta sullo sfondo perpetrata da altre donne indigene<sup>247</sup>.

Se questi argomenti sono, come si è detto, delle macroaree che interessano l’immaginario coloniale nel suo complesso, è altrettanto vero che, al loro interno o accanto a essi, si possono individuare iconografie, soggetti e anche singoli personaggi dai tratti specifici che,

---

<sup>245</sup> Si veda, a tal proposito, *Immagini&Colonie*, a cura di E. Castelli, Centro di documentazione del museo etnografico Tamburo Parlante, Montone 1998.

<sup>246</sup> Il volume menziona tra questi le riviste illustrate, le cartoline, la pubblicità, la cultura popolare (per esempio le immagini di Mori presenti tra i pupi siciliani, o i fogli volanti recanti testi di canzonette), le esposizioni coloniali, la fotografia, i francobolli, i fumetti, i libri illustrati, la pittura.

<sup>247</sup> Cfr. A. McClintock, *Imperial leather: race, gender and sexuality in the colonial contest*, cit., pp. 25-28.

raffigurati continuamente con particolari caratteristiche o attributi, vengono talvolta trasformati in stereotipi di se stessi.

Durante il primo colonialismo italiano, come si è accennato, sono le varie vicende politiche e belliche, culminate con le battaglie di Dogali e di Adua, ad attirare l'attenzione sia della stampa che di artisti e illustratori e, dunque, a offrire il primo materiale africano per la creazione di un immaginario coloniale italiano che, durante il fascismo, verrà ampiamente ripreso<sup>248</sup>.

Lo studio di Michele Nani sulla diffusione di pregiudizi e stereotipi nella stampa italiana di fine Ottocento, dedicato in parte alle questioni coloniali italiane nel Corno d'Africa, mette esemplarmente in luce molti aspetti e caratteristiche che, come si vedrà, saranno attribuite agli africani anche dalla stampa e dalle immagini prodotte durante Ventennio, soprattutto in quelle diffuse a partire dalla metà degli anni Trenta. Nani, sintetizzando per esempio quanto emerso dall'analisi di alcuni giornali della metà degli anni Ottanta dell'Ottocento, nota che la civiltà europea veniva opposta alla barbarie africana in un contrasto di rappresentazioni, ove gli elementi che caratterizzavano come superiore la prima trovavano il proprio riflesso, in negativo, nelle immagini degli indigeni, che erano detti essere inclini alla violenza e alla crudeltà, come avevano dimostrato i massacri di europei in alcuni episodi, nonché tendenti al raggio e al tradimento. Inoltre, nota lo studioso, anche quando venivano presentati come non ostili agli occidentali, gli africani incarnavano, per sporcizia e pigrizia, la negazione dell'*ethos* europeo del lavoro e del decoro, elementi negativi a cui venivano sommati quelli dell'ignoranza, della superstizione e della pratica della schiavitù. Come già notato da altri, anche Nani riscontra poi una pratica denigratoria nei confronti dell'Alterità che giunge a utilizzare la bestializzazione e la rappresentazione sessualizzata dell'Africa<sup>249</sup>. Tutte queste caratteristiche e attitudini attribuite agli etiopi, nonché le modalità di rappresentazione denigratoria e deumanizzante attuata dagli italiani, si ritroveranno anche negli anni del fascismo.

---

<sup>248</sup> Sulla raffigurazione degli episodi bellici del primo colonialismo italiano, si segnala il lavoro di C. Belmonte, *La battaglia di Dogali. Iconografia di una sconfitta*, cit.; della stessa studiosa si segnala la tesi di dottorato in corso *Da Dogali ad Adua (1887-1896). Una storia visiva del primo colonialismo italiano*, Kunsthistorisches Institut in Florenz - Max-Planck-Institut, Università di Udine, relatori Gerhard Wolf, Alessandro Del Puppo, Michael F. Zimmermann. Inoltre, si vedano anche i recenti contributi di M. G. Messina, *Le guerre d'Africa*, in *Mondi a Milano. Culture ed esposizioni 1874-1940*, cit., pp. 102-07; C. Belmonte, *La battaglia di Dogali: una vittoria africana*, ivi, pp. 108-11.

<sup>249</sup> Cfr. M. Nani, *Ai confini della nazione*, cit., pp. 59-60.

In seguito all'eccidio di Dogali vengono diffuse dalla stampa ulteriori convinzioni e immagini relative all'alterità nemica, anch'esse rievocate durante il Ventennio in certe raffigurazioni: per esempio, nota sempre Nani, viene messa in luce l'idea di antitesi tra l'europeo e l'africano sulla base del comportamento nelle operazioni belliche, che vede contrapporsi all'ordine e alla razionalità delle truppe italiane il caotico e animalesco incedere degli abissini<sup>250</sup>.

Alla metà degli anni Novanta dell'Ottocento, con l'inasprirsi dei rapporti tra Italia ed Etiopia e il susseguirsi di operazioni belliche che condurranno alla sconfitta italiana ad Adua, si diffonde lo stereotipo della ferocia africana che, come ricorda Nani, viene imputata alle figure imperiali del Negus Menelik e della sua consorte Taitu<sup>251</sup>; questi personaggi divengono, in un certo senso, le incarnazioni stesse della barbara crudeltà africana, al pari di quanto in parte avverrà durante gli anni Trenta del Novecento per il personaggio di *ras* Tafari Maconnen, divenuto Negus con il nome di Hailé Selassié. Va notato che nell'ambito della seconda disfatta italiana in terra d'Africa, stando sempre alle fonti d'epoca riproposte da Nani, emergono anche delle interessanti sfumature per quanto concerne lo stereotipo dell'indigena africana, che in alcuni casi viene presentata dalla stampa non più come disponibile e accondiscendente nei riguardi dei colonizzatori, ma come un'inquietante versione femminile del feroce abissino che, giunta sul campo di battaglia, finisce gli avversari feriti e li spoglia<sup>252</sup>.

Anche il pacifico ricevimento della delegazione scioana guidata da *ras* Makonen al Quirinale, evento a cui si è già accennato relativamente ai lavori realizzati da Cesare Biseo, è un avvenimento che dà la possibilità, a stampa e artisti, di descrivere e visualizzare il rapporto tra italiani e africani, in questo caso nei termini di una sottomissione dei secondi nei riguardi dei primi, fatto simboleggiato dalla genuflessione compiuta dal gruppo africano. Una minuziosa descrizione dell'evento è rintracciabile per esempio in un articolo del "Corriere dell'Arno" del 1 settembre 1889 in cui, oltre alla particolareggiata narrazione del percorso della delegazione a partire dalla sua entrata nel palazzo, si legge che, sebbene Re Umberto I avesse disposto che il ricevimento si svolgesse secondo l'etichetta italiana, la delegazione africana si era comportata diversamente, optando per il cerimoniale etiopico; tale scelta, si

---

<sup>250</sup> Ivi, p. 68.

<sup>251</sup> Ivi, p. 81.

<sup>252</sup> Ivi, p. 87.

legge nell'articolo, era avvenuta in quanto la delegazione "aveva avuto l'ordine dal suo Re di presentarsi al Re d'Italia come se si fosse trattato del Re dello Scioa stesso" e dunque, appena entrati nella sala del trono, Makonnen e gli altri notabili facenti parte della delegazione si erano prostrati a terra, per poi levarsi e ripetere la stessa genuflessione alla metà del salone e ai piedi del trono<sup>253</sup>. Una traduzione visiva della scena dell'incontro e del simbolico gesto è rintracciabile, per esempio, in un'illustrazione realizzata da Dante Paolucci che risulta pubblicata nel numero del 15 settembre 1889 dell' "Illustrazione Italiana", rappresentazione che, nell'impostazione generale, appare simile all'idea presentata da Biseo nel suo bozzetto [figg. 91-91.1]<sup>254</sup>. Pose simili si incontrano anche in alcune illustrazioni dedicate alle operazioni italiane nel Corno d'Africa negli anni Novanta dell'Ottocento, quale per esempio una tavola di Eduardo Ximenes, relativa alla presa di Kassala da parte del generale Baratieri e alla liberazione dalle catene dei prigionieri egiziani, pubblicata nel numero del 16 settembre 1894 dell' "Illustrazione Italiana" [fig. 453]<sup>255</sup>. Indigeni inginocchiati e riverenti si ritrovano poi negli anni Dieci, in occasione della guerra italo-turca, come mostrano, per esempio, due copertine di quaderni scolastici, una relativa all'atto di omaggio compiuto da alcuni indigeni nei riguardi di ufficiali italiani [fig. 701]<sup>256</sup>, l'altra raffigurante la personificazione dell'Italia che, con posa austera ma espressione quasi materna, attende di ricevere un simbolico omaggio offertole da alcuni indigeni e recatole da un fanciullo [fig. 702]<sup>257</sup>. Come si avrà modo di osservare, anche l'iconografia della genuflessione verrà ripresa in seguito in maniera consistente, rivisitata e rielaborata però anche alla luce di modelli più antichi e assai popolari, quali l'iconografia religiosa dell'adorazione dei Magi e dei pastori, ma anche quella imperiale romana relativa alla sottomissione delle popolazioni barbare ai condottieri dell'*Urbs*.

La guerra italo-turca per la conquista della Tripolitania e della Cirenaica, nei primi anni Dieci del Novecento, è ugualmente un evento della politica italiana d'oltremare che richiama l'attenzione di stampa e artisti; è a partire da questa circostanza che, tra i soggetti più

<sup>253</sup> Cfr. *L'Ambasciata Scioana*, "Corriere dell'Arno", a. XVII, n. 35, 1 settembre 1889.

<sup>254</sup> L'originale dell'opera di Paolucci è pubblicato in *Dipinti, Sculture e Grafica delle Collezioni del Museo Africano. Catalogo generale*, cit., p. 199.

<sup>255</sup> L'originale dell'opera è pubblicato in *Dipinti, Sculture e Grafica delle Collezioni del Museo Africano. Catalogo generale*, cit., p. 244.

<sup>256</sup> Il quaderno fa parte di una serie non titolata, stampata dalla Cartoleria-Libreria Pasini&Nocente di Pordenone. L'illustratore si firma L. E [Leonida Edel?]. Archivio Storico INDIRE, Fondo Materiali Scolastici, Quaderni, I. 1047.

<sup>257</sup> Il quaderno fa parte di una serie non titolata. L'illustratore si firma L. E [Leonida Edel?]. Archivio Storico INDIRE, Fondo Materiali Scolastici, Quaderni, I. 1074.



ricorrenti di illustrazioni e opere, si impongono gli *ascari*, i componenti indigeni delle truppe coloniali originariamente arruolati tra i nativi dell'Eritrea italiana. Già presenti nelle fasi belliche tardo ottocentesche del primo conflitto italo-etiopeico, gli *ascari* prendono parte alla conquista della Libia ricevendo, sin dallo sbarco italiano a Tripoli dell'ottobre 1911, una notevole attenzione mediatica. Come ricorda lo storico Uoldelul Chelati Dirar, essi risultano in questo frangente un soggetto interessante per articoli e tavole delle riviste illustrate, nonché per i primi cinegiornali di propaganda, come quello realizzato da Luca Comerio nel 1912 e dedicato a *La vita degli ascari eritrei*. I soldati africani della colonia acquistano inoltre notevole popolarità tra il pubblico divenendo protagonisti, sin da questo periodo, di visite e sfilate militari in Italia, come quella del V battaglione eritreo inviato in viaggio premio nella penisola all'indomani dello sbarco a Tripoli<sup>258</sup>. Alcune copertine della "Domenica del Corriere" e della "Illustrazione Italiana", per esempio, mostrano gli *ascari* in momenti del loro soggiorno italiano nell'estate del 1912: le une, illustrate da Achille Beltrame, li ritraggono prima nel parco della reggia di Caserta, mentre ricevono la visita dei sovrani italiani, poi nel momento in cui, circondati dalla folla acclamante, salgono la scalinata del Vittoriano a Roma<sup>259</sup>; parimenti le altre, realizzate da Aldo Molinari, propongono scene della permanenza dei soldati eritrei nella capitale, raffigurandoli per esempio in un affollato ritrovo romano mentre ricevono le attenzioni di due dame italiane<sup>260</sup>. Sin da questi anni, come accadrà poi durante il Ventennio, le immagini e gli stereotipi coloniali diffusi attraverso le riviste illustrate nel mondo degli adulti verranno riprese e riproposte, spesso senza grandi modifiche, nell'ambito delle immagini destinate all'infanzia; lo testimonia, per esempio, la quarta di copertina di un quaderno dei primi anni Dieci [fig. 703]<sup>261</sup>, ove il tema e l'impostazione generale della scena, nonché alcune precise pose dei personaggi, ricalcano con evidenza la copertina realizzata da Beltrame relativa all'incontro tra gli *ascari* e i sovrani italiani a Caserta.

---

<sup>258</sup> Cfr. U. Chelati Dirar, *Fedeli servitori della bandiera? Gli ascari eritrei tra colonialismo, anticolonialismo e nazionalismo (1935-1941)*, in *L'Impero fascista. Italia ed Etiopia (1935-1941)*, a cura di R. Bottoni, Il Mulino, Bologna 2008, pp. 441-470.

<sup>259</sup> Cfr. A. Beltrame, copertina "I Sovrani visitano nel parco della reggia di Caserta gli ascari eritrei rimasti feriti durante la guerra in Tripolitania", in "La Domenica del Corriere", a. XIV, n. 24, 16-23 giugno 1912; Idem, copertina "Uno spettacolo che qualche anno fa non sarebbe creduto possibile: i nostri bravi ascari al monumento del Gran Re, a Roma", ivi, a. XIV, n. 31, 4-11 agosto 1912.

<sup>260</sup> Cfr. A. Molinari, copertina "Gli ascari dell'Eritrea a Roma", in "L'Illustrazione Italiana", a. XXXIX, n. 27, 7 luglio 1912; Idem, copertina "Il 5° battaglione ascari a Roma", ivi, a. XXXIX, n. 31, 4 agosto 1912.

<sup>261</sup> Archivio Storico INDIRE, Fondo Materiali Scolastici, Quaderni, l. 1074.

Va ricordato che nel Ventennio, accanto a questi *topoi* derivati dalle prime vicende coloniali italiane e poi riutilizzati soprattutto nell'ambito della comunicazione di massa alla metà degli anni Trenta, si ripresenteranno nelle fonti visive anche molte delle stereotipate figure incontrate precedentemente nell'arte orientalista: la portatrice d'acqua, rintracciata per esempio nell'iconografia di Rebecca al pozzo, nonché le ancelle, le bagnanti e le odalische, riappariranno, come le danzatrici, i musicisti dell'*harem* e le coreografiche "fantasie" arabe, in versione africana. Alcuni di tali motivi saranno talvolta rivisitati nei tratti e nelle pose, nonché nelle ambientazioni, secondo modalità che, accanto a un tipo di rappresentazione basata sulla ricerca di un fascino esotico e sull'estetizzazione del soggetto, sembrano porre attenzione ai nuovi modelli derivanti dal ruralismo fascista e alle loro contemporanee rappresentazioni: ecco che, per esempio, accanto ai tipi femminili più sensuali e ammalianti, verranno proposte anche figure di madri affettuose, mentre i lussuosi e curati scenari orientali, entro i quali si muovevano silenziose ancelle e si esibivano musicisti e danzatrici, lasceranno il posto alle più modeste ambientazioni delle tende e del villaggio di *tukul*, la nota dimora a pianta circolare e tetto conico in paglia diffusa nell'Africa orientale.

A dimostrazione di quanto detto, e per avere anticipatamente una panoramica visiva sui soggetti e sui temi più ricorrenti nell'immaginario coloniale fascista, è interessante osservare con attenzione alcuni giochi di percorso realizzati a scopo pubblicitario alla metà degli anni Trenta, in concomitanza della propaganda bellica per la campagna d'Africa [figg. 804, 807, 808]<sup>262</sup>. Questi tabelloni, destinati per lo più a dilettere e istruire un pubblico infantile, si rivelano infatti dei veri e propri compendi per l'individuazione e lo studio degli stereotipi coloniali fascisti. Si osservi, per esempio, *Il giro dell'Africa Orientale* [fig. 804], vivace tabellone che, oltre ad essere dotato al centro di un'istruttiva cartina geografica del Corno d'Africa, propone quarantotto caselle figurate, numerate e incorniciate da un sottile filo giallo che contrasta con l'acceso rosso dello sfondo. Ciascuna casella è illustrata con un soggetto ben riconoscibile e, in ogni caso, precisato da una didascalia interna alla cornice. Tra le piccole illustrazioni si rintracciano alcune immagini dedicate al soggetto femminile: alla casella "13", per esempio, vengono presentate delle "portatrici d'acqua" che, nonostante il

---

<sup>262</sup> Per quanto riguarda l'affascinante ambito visivo dei giochi di percorso illustrati, si segnala il sito realizzato da Luigi Ciompi e Adrian Seville, fornito di un ricchissimo database con oltre duemila esemplari visibili ad alta risoluzione, nonché di una sezione bibliografica sul tema, parte della quale accessibile on-line. Cfr. «Giochidelloca.it», [In rete] <http://www.giochidelloca.it/index.php>, (15 dicembre 2015). I giochi di percorso qui menzionati sono tratti da tale fonte.

generico appellativo, risultano ispirate a un tipo etnico ben preciso, ossia quello delle donne *Cunama*, popolazione localizzata nella parte sud occidentale dell'Eritrea; il modello delle portatrici d'acqua *Cunama*, assai noto tra il pubblico italiano attraverso fotografie riprodotte in cartoline e in riviste illustrate, ispirerà, come si avrà modo di vedere, più di un artista. Alla casella "44" è invece presentata, su uno sfondo di villaggio di *tukul*, una "donna di Mogadiscio", ritratta nell'atto di incedere recando con sé un'anfora o, meglio, quello che nello specifico sembra essere un *tungi*, tipico prodotto dell'industria del vasellame localizzata sulle coste somale. È questa una delle modalità di rappresentazione dell'elemento femminile prediletta dall'*imagerie* coloniale sull'Africa che, pur declinata secondo varie sfumature relativamente alle pose, risulta essere un *topos* assai ricorrente; tale figura, infatti, si riallaccia alle icone classiche della portatrice d'acqua e della coefora, facenti parte di quei "soggetti archetipali eterni" di facile leggibilità e altamente comunicativi di cui si è discusso nel primo capitolo. Va notato come le due differenti immagini femminili proposte dalle caselle del gioco appaiano come le traduzioni africane delle contadine in costume regionale che da tempo affollavano l'immaginario folklorico relativo all'Italia popolare, riportato fra l'altro in auge tra le due guerre proprio dal fascismo; se infatti le portatrici *Cunama* richiamano alla mente le figure delle popolane venete, anch'esse ritratte in stampe e fotografie tardo ottocentesche e primo novecentesche nell'atto di trasportare l'acqua con un bilanciere, la donna somala con il *tungi* si avvicina a certe immagini femminili del folclore italiano del Meridione, quali le portatrici d'acqua sarde e siciliane. Accanto a tali figure appare, nella casella "29", una "indigena con bambino", versione africana dell'universale archetipo della maternità, soggetto quest'ultimo particolarmente sentito e richiesto, com'è noto, nell'ambito della propaganda fascista connessa al tema della natalità; la donna africana è qui presentata come una madre sorridente e affettuosa, molto simile, anche in questo caso, a una qualunque donna italiana. Fa eco a tale rappresentazione quella inserita nella casella "8" raffigurante "un bambino", ovviamente indigeno; anche questo soggetto è ricorrente nell'ambito dell'*imagerie* coloniale e, fra l'altro, permane tutt'ora insieme a quello della maternità come immagine di un'Africa debole e bisognosa di cure.

Tra le figure che appaiono nelle caselle si rintracciano, ugualmente, soggetti maschili, rappresentativi delle diverse sfaccettature componenti l'articolato *topos* del "selvaggio" africano: mentre nel medaglione "16", intitolato "pascolo", si ritrova la semplice figura di un pastore, emblema di un'Africa mansueta e idilliaca, in quello contrassegnato dal numero "40"

si ritrovano i “cacciatori di leoni” che, armati di lancia, scudi, frecce e archi, evocano il lato più aggressivo e guerresco delle popolazioni indigene. Se il “cannibale” non è presente nel *Giro dell’Africa Orientale*, va notato come esso appaia, invece, alla casella “70” del *Giuoco del missionario*, che ripropone sostanzialmente la stessa immagine dei “cacciatori di leoni”, a parte il fatto di caratterizzare uno dei “cannibali” con una bocca digrignante.

Particolari figure maschili, appartenenti all’ambito etiopico, sono invece quelle degli ecclesiastici copti, raffigurati nel *Giro dell’Africa Orientale* alla casella “12” denominata appunto “il clero”: questi personaggi, suddivisibili in varie categorie, attireranno in più occasioni l’attenzione di artisti e illustratori del Ventennio, soprattutto in virtù del loro particolare abbigliamento e dei loro preziosi accessori liturgici, tra i quali si distinguono le raffinate croci metalliche. Anche il *Giuoco dei dadi “Nutro”* presenta, al numero “37”, un “parroco” copto, contraddistinto in questo caso da un particolare copricapo bianco a cono rovesciato.

Nel medaglione contrassegnato dal numero “25”, più grande, viene invece presentata la figura dell’imperatore d’Etiopia, il “Negus” Hailè Selassiè, ritratto assiso in trono con corona e abiti regali all’ombra di un parasole, oggetto quest’ultimo che sarà uno degli elementi più caratteristici di questa ricorrente figura. Un ritratto a mezzo busto dell’imperatore in abiti militari occupa invece la casella “23” del *Giuoco dei dadi “Nutro”*. Tuttavia, se in queste circostanze il personaggio è raffigurato in una posa regale e in abiti sfarzosi, immagine memore delle fotografie pubblicate nelle riviste a partire dal tardo 1930 all’epoca dell’ascesa di *ras* Tafari al trono<sup>263</sup>, va precisato che, come si avrà modo di osservare, questa figura, incarnazione per eccellenza dell’etiope nemico dell’Italia fascista, subirà una screditante e beffarda metamorfosi, riscontrabile soprattutto nell’ambito dell’illustrazione satirica. Anche i congiunti del Negus e il suo *entourage*, simboleggiato nel *Giro dell’Africa Orientale* dal *ras*, ossia un dignitario di corte, della casella “34”, oppure alle caselle “13” e “14” del *Giuoco dei dadi “Nutro”* da un “degiacc” e un “cagnasmacc”, figure di rilievo dell’esercito etiopico, subiranno il medesimo trattamento volto allo svilimento dell’alterità nemica.

Trovano spazio sul tabellone del *Giro dell’Africa Orientale* anche due particolari tipi di soldati indigeni facenti parte dei reparti coloniali italiani: la casella “14” mostra infatti il già incontrato soggetto dell’ “ascaro”, mentre il piccolo medaglione “43” presenta un “dubat”,

---

<sup>263</sup> Cfr. per esempio la foto a corredo di R. Martinelli, *L’incoronazione del Negus Neghesti*, in “La Domenica del Corriere”, a. XXXII, n. 45, 9 novembre 1930, pp. 8-10.

altra figura africana appartenente all'ambito militare. Questi soggetti si ritrovano, parimenti, ai numeri "19" e "41" del *Giuoco dei dadi "Nutro"*. Va ricordato a proposito del corpo dei *dubat*, nome derivato dal caratteristico turbante bianco indossato da questi combattenti di origine somala, che esso si forma solamente negli anni Venti del Novecento, per iniziativa del governatore della Somalia italiana Cesare Maria De Vecchi. Anche la figura del *dubat* avrà un posto di rilievo nell'ambito dell'*imagerie* coloniale fascista ricoprendo, al pari dell'*ascaro*, un ruolo decisivo in varie operazioni belliche dell'Italia in terra africana<sup>264</sup>.

Anche il tema della musica è rappresentato tra le piccole figurazioni del *Giro dell'Africa Orientale*: la casella "35" mostra un "suonatore" che impugna uno strumento a corde simile a una lira, conosciuto come *krar* nella tradizione musicale etiope, mentre il medaglione contrassegnato dal numero "43", più grande, presenta una "fantasia", ossia una scena di danza ove una donna si esibisce, sempre su un modesto sfondo di dimore indigene, accompagnata dal ritmo dato dal battito di mani delle compagne sedute a terra e da un suonatore di tamburo, la cui figura si ritrova anche nell'illustrazione "53" del *Giuoco dei dadi "Nutro"*. Se l'immagine del "suonatore" di lira risulta appartenere alla stirpe visiva di musicisti già avviata nell'Ottocento e incontrata, per esempio, nelle tele di Stefano Ussi [figg. 437-438] e di Eugenio Zampighi [fig. 460], la "fantasia" ripropone una rappresentazione corale, fatta di musica e di danze, simile a quelle già osservate nelle opere di Vincenzo Marinelli [fig. 278] e di Gustavo Simoni [fig.426].

Infine, per quanto riguarda l'iconografia della genuflessione, va notato come nel *Giro dell'Africa Orientale* le sia dato particolare rilievo, venendo essa presentata in uno dei medaglioni più grandi, quello contrassegnato dal numero "19": la scena, intitolata "omaggio di notabili", rievoca precedenti immagini, raffigurando infatti un gruppo di indigeni che si inchinano dinanzi ad alcuni ufficiali italiani, scena che verrà particolarmente diffusa alla metà degli anni Trenta attraverso la stampa illustrata, ma non solo. Anche nel *Giuoco del*

---

<sup>264</sup> In merito al contributo delle truppe indigene alle prime operazioni italiane in Africa, si veda, per esempio, M. Scardigli, *Il braccio indigeno. Ascari, irregolari e bande nella conquista dell'Eritrea, 1885-1911*, Franco Angeli, Milano 1996; per il periodo tra tardo Ottocento e primi anni Quaranta, si veda D. Quirico, *Squadron bianco: storia delle truppe coloniali italiane*, Mondadori, Milano 2002; per un approfondimento storico sugli *ascari* dell'ultimo periodo coloniale italiano, si veda invece A. Volterra, *Sudditi coloniali. Ascari eritrei 1935-1941*, Franco Angeli, Milano 2005; sul medesimo tema si veda anche U. Chelati Dirar, *Fedeli servitori della bandiera? Gli ascari eritrei tra colonialismo, anticolonialismo e nazionalismo (1935-1941)*, cit.; per una storia, anche visiva, dei vari reparti coloniali italiani dal tardo Ottocento agli anni Quaranta del Novecento, si vedano per esempio *Soldati d'Africa. Storia del colonialismo italiano e delle uniformi per le truppe d'Africa del Regio Esercito*, a cura di R. Catellani e G. C. Stella, 5 voll., Albertelli, Parma 2002-2012; G. Zorretto, *Uniforme e insegne delle truppe coloniali italiane*, Studioemme, Vicenza 2003.

*missionario* si assiste, in uno degli angoli del tabellone a margine del percorso, a una scena di genuflessione, questa volta però dettata da motivi religiosi e non di ordine politico: degli africani sono infatti ritratti inginocchiati dinanzi a un missionario<sup>265</sup>, secondo un'iconografia che trova le sue basi nell'ambito dell'arte religiosa, come si nota osservando, per esempio, la *Gloria di San Pietro Claver*, opera che, realizzata nei primi anni Venti del Novecento dal pittore romano Tito Ridolfi e relativa all'ascensione al cielo del religioso seicentesco di origini spagnole, era stata esibita nell'ambito dell'Esposizione Missionaria Vaticana del 1925 [fig. 416]<sup>266</sup>.

### III.2 Uomini africani tra realtà romanzate, fantasie storicizzate e dissacranti ironie

#### III.2.1 Le molte facce del "selvaggio"

Sfogliando le pagine della "Domenica del Corriere" emerge, come in parte hanno anticipato le rime di Renato Simoni, lo stereotipo di un maschio africano primitivo, oscillante tra una innata pigrizia e una mal sopita indole feroce e bestiale che si esprime, primariamente, nell'attività bellica e venatoria<sup>267</sup>. Esemplificativo in merito è quanto viene riferito in *Quando il negro fa la guerra*, articolo dell'aprile 1932 che si apre con un breve dialogo udito dal narratore, Arnaldo Fraccaroli, presso la tribù dei Kikuyu, gruppo etnico dell'altopiano

---

<sup>265</sup> La fonte di ispirazione per il disegnatore è in realtà un'immagine circolante già dagli anni Venti; essa, con la didascalia "Un catechismo dei Padri Bianchi nel centro dell'Africa", è infatti pubblicata a corredo di *I fattori delle missioni cattoliche. Ordini religiosi ed altri istituti missionari*, in "La Rivista Illustrata dell'Esposizione Missionaria Vaticana", a. I, n. 2, 31 dicembre 1924, pp. 36-42 (immagine a p. 39).

<sup>266</sup> L'opera è pubblicata in "Rivista Illustrata della Esposizione Missionaria Vaticana", a. II, n. 13, 15 giugno 1925, p. 417. Nel presente lavoro si è deciso di fare solo pochi accenni al tema del colonialismo vissuto nell'ottica missionaria, preferendo rimanere concentrati sul versante della propaganda politica di regime. In merito ai legami intercorsi tra l'operato missionario e il colonialismo, indagati tenendo presente il settore delle esposizioni coloniali, si vedano però i vari contributi di Luis Ángel Sánchez Gómez, tra i quali si ricorda L. A. Sánchez Gómez, *Dominiación, fe y espectáculo. Las exposiciones misionales y coloniales en la era del imperialismo moderno (1851-1958)*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 2013. Inoltre, per quanto riguarda l'ambito marcatamente italiano, si veda il quinto capitolo del volume di G. Abbattista, *Umanità in mostra. Esposizioni etniche e invenzioni esotiche in Italia (1880-1940)*, Edizioni Università di Trieste, Trieste 2013.

<sup>267</sup> Sulla figura del guerriero-cacciatore e sull'importanza che esso riveste nella società tribale africana si vedano ad esempio A. Fraccaroli, *Quando il negro fa la guerra*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXIV, n. 17, 24 aprile 1932, pp. 8-9; E. Biagini, *Qua e là per il mondo. Arti e mestieri di negri*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXVII, n. 13, 31 marzo 1935, p. 13; Si vedano anche i racconti *La realtà romanzesca. Per l'amore di Alhana*, in "La Domenica del Corriere", a. XXV, n. 13, 1 aprile 1923, p. 6; *La realtà romanzesca. L'esca ... umana*, in "La Domenica del Corriere", a. XXIX, n. 37, 11 settembre 1927, p. 6.

kenyota; quando a uno degli indigeni era stata rivolta una domanda in merito al suo mestiere, questi aveva fieramente risposto: “io faccio il guerriero”; e al successivo interrogativo riguardo a che cosa facesse quando la guerra non c’era, egli aveva replicato: “aspetto che venga”<sup>268</sup>. Se in queste poche battute si intravede una sottesa volontà denigratoria, volta a sottolineare una certa pigrizia insita nel carattere maschile indigeno, quelle che seguono sono ancor più esplicative di come la realtà africana apparisse, o meglio fosse fatta apparire, al pubblico dei lettori primo novecenteschi; vale dunque la pena riportare qui il testo:

[...] la professione del guerriero è abbastanza comoda, perché le guerre in Africa non sono molto frequenti, neppure le guerre spicchiole tra una tribù e l’altra. Allora, in attesa della guerra, il prode guerriero riposa. La sua qualità di combattente professionale gli vieta di abbassarsi ai comuni umilianti lavori della vita quotidiana. D’altronde a lavorare, in Africa, ci pensa la donna. A quale scopo dovrebbe il negro prender moglie, se poi fosse costretto a lavorare anche lui? Però, quando ci sia da far guerra veramente, il negro non si risparmia. Ma non potrebbe combattere se prima non si avesse a ornare di tutti gli attributi di guerriero: grandi piume attorno al capo e ai fianchi, pelle di leone o di leopardo allacciata sul petto, collare d’unghie di belve, amuleti, arco, frecce, mazza. Costume pittoresco, destinato a far impressione sull’avversario: ma siccome anche l’avversario si acconcia in ugual modo per sbalordire e dominare, così l’impressione è reciproca, ed è come non fosse<sup>269</sup>.

Se in questa parte di testo compare una stereotipata *ekphrasis* dell’uomo africano, descritto dunque come guerriero altezzoso e maschio sfruttatore del soggetto femminile, in quella che segue l’articolista non risparmia di accennare, oltre che all’indole brutale del soggetto che si riaccende se non controllato dagli europei, anche alla sua immancabile antropofagia:

Le guerre fra tribù sono meno frequenti di un tempo, ma qualche piccola battaglia avviene pure, ogni tanto. E allora si pesta forte, e appena si abbia la sicurezza di non venire controllati dai bianchi, risorgono nello spirito guerriero dei negri gli antichi istinti e la ferocia si sfoga brutale. I prigionieri vengono mutilati, e anche uccisi per risparmiare noie e spese per mantenerli: e qualche volta vengono anche mangiati. Il quale è un sistema, forse troppo radicale, ma indubbiamente decisivo per disfarsi dei nemici<sup>270</sup>.

Il narratore non manca però in seguito di rassicurare i lettori del fatto che abitualmente “i vincitori si contentano di esigere grosse indennità dai vinti”, senza tralasciare di dire che a

---

<sup>268</sup> A. Fraccaroli, *Quando il negro fa la guerra*, cit.

<sup>269</sup> *Ibidem*.

<sup>270</sup> *Ibidem*.

far parte di tale indennità vi è anche “qualche bella e giovane negra che viene portata via come bottino”<sup>271</sup>, sottolineando così nuovamente il rapporto padrone-schiava che parrebbe intercorrere tra uomo e donna africani.

Nello stesso articolo, a proposito degli indigeni in qualità di cacciatori, si sottolinea inizialmente come essi siano “formidabili di astuzia, di agilità, di sicurezza di tiro” e quanto il cacciatore di leoni, in particolare, eserciti sulla tribù “un fascino che ricorda quello dei *toreros*”, ossia un “fascino di audacia, di potenza”; tuttavia, quasi per non chiudere l’articolo con tale affascinante e lusinghiero commento, il narratore si perita di riportare una riflessione sulla caccia fattogli da Timotheus, un “gran cacciatore di leoni”, che gli aveva rivelato in occasione di un safari che “la caccia al leone non richiede molto coraggio. Richiede soltanto di non aver paura”<sup>272</sup>.

Uguualmente, in un altro testo che accenna in generale alle spartizione delle varie occupazioni quotidiane in Africa, si legge:

La caccia e la pesca –come ognuno può bene immaginare –sono le occupazioni principali degli indigeni che popolano il Continente Africano; ma mentre la prima è considerata una nobile arte, alla quale è altamente onorifico dedicarsi, la pesca è ritenuta un’operazione addirittura degradante, e perciò viene praticata in quasi tutta l’Africa soltanto dalle donne [...]. Forse perché è troppo facile catturare pesci, gli uomini disdegnano questa occupazione: la caccia è tutta un’altra cosa! La caccia vuol vedere l’uomo in viso, è un’arte di sagacia e di scaltrezza; è inoltre un’operazione rischiosa che spesso fa le sue vittime<sup>273</sup>.

Le copertine e le tavole illustrate delle rivista non mancano di presentare visivamente questi aspetti dell’uomo africano: seminudi e scattanti guerrieri, muniti di lance e grandi scudi, compaiono, per esempio, in una tavola del marzo 1925, che li ritrae nell’atto di compiere una danza di guerra [fig. 461]<sup>274</sup>. Una tavola del luglio dello stesso anno raffigura invece una massa di guerrieri sudafricani, abbigliati con accessori dai colori sgargianti, che a Mbabane, capitale dello Swaziland, porgono un urlante e vigoroso omaggio all’allora Principe del Galles

---

<sup>271</sup> *Ibidem.*

<sup>272</sup> *Ibidem.*

<sup>273</sup> E. Biagini, *Qua e là per il mondo. Arti e mestieri di negri*, cit.

<sup>274</sup> A. Beltrame, copertina “Veleno contro armi da fuoco. In mezzo a popolazioni fornite di armi moderne, i Lakkas dei Camerun settentrionale continuano a difendersi con mezzi primitivi. E per tenersi agguerriti eseguono danze speciali con frecce avvelenate al suono di una chiassosa ‘jazz-band’”, in “La Domenica del Corriere”, a. XXVII, n. 11, 15 marzo 1925.



Edoardo, erede al trono d'Inghilterra [fig. 465]<sup>275</sup>, mentre un'illustrazione del marzo 1928 ambienta una scena simile, relativa come spiega la didascalia a una "danza di guerra" in onore di una squadra europea di cricket, nella contigua regione sudafricana del Natal [fig. 468]<sup>276</sup>. In particolare, è in queste ultime due immagini che si ritrovano i numerosi amuleti, i copricapo piumati e le pelli di leopardo, ossia quei particolari da "costume pittoresco" ai quali accenna Fraccaroli. Il ferino e pericoloso combattente africano, già incontrato per esempio nell'ottocentesca *Dogali* di Cammaranno, assume dunque in queste circostanze i connotati di un vanaglorioso guerriero, ormai domato dal colonizzatore europeo per il quale si esibisce in spettacolari ma innocue danze di guerra. Anche la copertina del febbraio 1929 della "Lettura", altro supplemento del "Corriere della Sera", ricalca questo tema: per i colori pastello dei suoi accessori, dipinti nei toni del rosa, del viola e dell'azzurro, nonché per l'estrema snellezza e la posa a ginocchia unite e punte dei piedi all'indietro, l'armigero africano di Luciano Ricchetti sembra ben lontano dai guerrieri nerboruti e apparentemente aggressivi che, comunque, permangono nelle illustrazioni di Beltrame, apparendo invece come un timido fanciullo guerriero che accenna un passo di danza [fig. 533]<sup>277</sup>.

Aitanti guerrieri e cacciatori ricompaiono nei secondi anni Trenta, per esempio, in alcuni disegni realizzati da Giorgio Tabet a corredo del romanzo *La fine di Atlantide* di Riccardo Bacchelli, pubblicato in nove puntate, tra il gennaio e il marzo 1937, nell' "Illustrazione Italiana" [figg. 566-69]<sup>278</sup>. Il racconto, nutrito di un ricco *pot-pourri* di leggende, luoghi comuni e stereotipati personaggi africani, narra l'avventura di alcuni europei giunti sulle coste dell'Angola portoghese, nel sud-ovest dell'Africa, alla ricerca degli ultimi fieri discendenti della mitica Atlantide, sulla scorta delle notizie raccolte dallo studioso Atanasio Nikander. I protagonisti, che mirano a ottenere una documentazione filmica a testimonianza del loro viaggio, rimangono inizialmente delusi, visto che i muscolosi indigeni dagli "stupendi

---

<sup>275</sup> Idem, tavola "Il Principe di Galles tra i selvaggi dell'Africa. A M'babane, centro del territorio delle tribù Swazi, l'Erede al trono d'Inghilterra riceve l'omaggio di quattrocento guerrieri", ivi, a. XVII, n. 30, 26 luglio 1925, p. 16.

<sup>276</sup> Idem, tavola "L'entusiasmo degli Zulù per lo sport. Per festeggiare una squadra di 'cricket' recatasi nell'Africa del Sud per una partita, gli indigeni hanno organizzato la più grande 'danza di guerra' che si ricordi nel Natal, con circa 6000 partecipanti. La vasta massa era guidata dal capo-tribù Maudhlakayse, in abiti europei", ivi, a. XXX, n. 10, 4 marzo 1928, p. 16.

<sup>277</sup> L. Ricchetti, copertina, in "La Lettura", a. XXIX, n. 2, 1 febbraio 1929.

<sup>278</sup> [G.] Tabet, illustrazione per il racconto di Riccardo Bacchelli, *La fine di Atlantide*, VI puntata, in "L'illustrazione Italiana", a. LXIV, n. 7, 14 febbraio 1937, p. 162; Idem, illustrazione per il racconto di Riccardo Bacchelli, *La fine di Atlantide*, VIII puntata, ivi, a. LXIV, n. 9, 28 febbraio 1937, p. 205; Idem, illustrazione per il racconto di Riccardo Bacchelli, *La fine di Atlantide*, VIII puntata, ivi, p. 206; Idem, illustrazione per il racconto di Riccardo Bacchelli, *La fine di Atlantide*, IX puntata, ivi, a. LXIV, n. 10, 7 marzo 1937, p. 231.

corpi e facce feroci”, che in un primo momento appaiono come “guerrieri orrendi di pitture rosse e gialle e bianche, in gonnellini dalle pieghe galanti”<sup>279</sup>, si rivelano essere, poco dopo, degli “istrioni” nonché “la migliore e la più esperta tribù per girare film negri che si trovasse lungo la costa e nell’interno”<sup>280</sup>. La delusione degli europei, racconta lo scrittore attraverso la voce di uno dei protagonisti, si acuisce nel vedere che “riposte le acconciature e dimesse le nudità guerresche ed autoctone, gli indigeni trasser le solite brache bastarde da negri asserviti e civilizzati”, che “l’unica cosa in cui si serbavano selvaggi, era il timore, per quasi tutti insuperabile, del malocchio davanti all’obbiettivo” e che “questo, insieme alla speranza d’una buona paga, li faceva ossequiosi e premurosi” nei riguardi del capo della spedizione<sup>281</sup>. Superato questo primo impatto e decisi in ogni caso a girare una pellicola, gli avventurieri proseguono nella loro impresa, che fra le altre cose richiede di “tinger di bianco cotesti negri”<sup>282</sup> per esigenze di copione, dettate dall’originaria bianchezza degli abitanti di Atlantide di cui la *troupe* pretendeva di ritracciare i discendenti<sup>283</sup>. Se tutto appare inutile e gli indigeni sembrano non essere all’altezza di quanto richiesto loro in termini di selvaggia spontaneità e primitività, l’azionamento di un grammofono che diffonde nell’aria l’antica “canzone del cacciatore di uomini”, che il professor Nikander era riuscito a registrare in precedenza tra una tribù di cannibali dell’entroterra angolano, riaccende nei modesti attori africani atavici istinti bellici e cannibaleschi che li conducono, dopo aver trasformato il set in un massacro, a sparire nella foresta con i loro “nuovi feticci”, ossia le macchine da presa e il fonografo<sup>284</sup>. Il racconto, che punta a mettere in luce la primordiale ferocia di un’Alterità sostanzialmente indomabile e dunque impossibile da assimilare a quella occidentale, sembra essere parimenti percorso da un’ironia sull’ambiguo rapporto tra la civiltà europea e quella africana: la prima, infatti, è alla ricerca spasmodica di una *sauvagerie* primordiale in un’Africa da lei stessa avviata sulla strada del progresso; la seconda, colonizzata e pervasa da una lenta ma

---

<sup>279</sup> R. Bacchelli, *La fine di Atlantide-VIII*, ivi, a. LXIV, n. 9, 28 febbraio 1937, pp. 205-06.

<sup>280</sup> *Ibidem*.

<sup>281</sup> *Ibidem*.

<sup>282</sup> Cfr. R. Bacchelli, *La fine di Atlantide-IX*, in “L’Illustrazione Italiana”, a. LXIV, n. 10, 7 marzo 1937, pp. 231-32.

<sup>283</sup> Questa scena è interessante in quanto si rivela essere una rivisitazione dell’antico *topos* sullo “sbiancamento” del nero che, dalla tradizione antica risalente ai primi secoli dell’era cristiana, era giunto nel tardo Rinascimento a significare il concetto di “impossibile” nell’emblema XLIX dell’*editio princeps* dell’*Emblematum liber* di Andrea Alciati, risalente al 1531. Il *topos*, inoltre, aveva trovato un ampio utilizzo a partire dal tardo Ottocento, nell’ambito della pubblicità per saponi e detersivi. Si vedano per esempio in proposito: A. McClintock, *Imperial leather: race, gender and sexuality in the colonial contest*, cit., pp. 207-214; J. Nederveen Pieterse, *White on Black. Images of Africa and Blacks in Western Popular Culture*, cit., pp. 195-98; F. Faloppa, *Sbiancare un etiopio. La pelle cangiante di un topos antico*, cit.

<sup>284</sup> Cfr. R. Bacchelli, *La fine di Atlantide-IX*, cit.

inarrestabile occidentalizzazione, si ritrova, ciononostante, a non essere accettata nelle sue nuove e più civili vesti, venendo dunque rigettata e cristallizzata nei soliti stereotipi, che essa stessa cerca quantomeno di sfruttare rendendosi disponibile a spettacolarizzare gli aspetti più folcloristici della propria tradizione culturale. Questo tema si rintraccia, già agli inizi degli anni Trenta, persino in vignette e disegni satirici come, per esempio, quello ripreso da un periodico statunitense e pubblicato dalla “Domenica del Corriere” nel numero del 14 dicembre 1935: in *Selvaggi moderni* una tribù di Pigmei, ormai divenuti appunto “selvaggi moderni”, rifiuta di posare per le riprese di un esploratore-regista che, invano, tenta di comprare la disponibilità del capo tribù con un coltello, una collana e un *gibus*. I “selvaggi”, infatti, non sono più tanto ingenui da accontentarsi di qualche ninnolo e, ormai “moderni”, guardano al contratto migliore già firmato con un’altra casa cinematografica il cui nome, “Goodbye Film Co.”, sembra in verità essere una burla e alludere al saluto di addio che gli avveduti Pigmei porgono agli esploratori per liberarsene [fig. 581]<sup>285</sup>. Nel disegno *Nell’Africa tenebrosa*, realizzato da Giorgio Tabet e pubblicato nel numero del 16 marzo 1933 del medesimo periodico, viene presentata la figura di un esploratore bianco che suppone di essersi imbattuto nei preparativi di un arrosto cannibalesco, avendo egli trovato alcuni selvaggi attorno a un bianco nudo legato a un girarrosto; dopo aver intimato, pistole alla mano, di slegare l’uomo, l’esploratore si sente rispondere dal “capo dei cannibali”, come lo identifica il breve dialogo della vignetta, che in verità lì si sta girando un film [fig. 585]<sup>286</sup>. Infine un disegno pubblicato l’1 aprile del 1934 sempre dalla “Domenica del Corriere” e intitolato *Un film preso dal vero* ironizza, come il romanzo di Bacchelli, sulla dubbia veridicità di certi film documentari sull’Africa, raffigurando un regista bianco che, per ottenere dalla *troupe* di indigeni che ha ingaggiato una delle danze di guerra tanto apprezzate dal pubblico occidentale, si rende ridicolo, inscenando egli stesso un goffo ballo per insegnarlo ai nativi che, in verità, sembrano accennare sui propri volti un sorriso compiaciuto per la strana inversione dei ruoli [fig. 590]<sup>287</sup>.

Anche sul versante specificamente artistico si rintraccia lo stereotipo dell’africano guerriero e cacciatore che, tuttavia, sembra perdere ancor di più in tale ambito quei tratti di audace ferocia che precedentemente lo avevano reso una figura temuta e per questo, in un certo

---

<sup>285</sup> Disegno “Selvaggi moderni” (da “The New Yorker”), in “La Domenica del Corriere”, a. XXXII, n. 50, 14 dicembre 1930, p. 15.

<sup>286</sup> [G.] Tabet, disegno “Nell’Africa tenebrosa”, *ivi*, a. XXXV, n. 13, 26 marzo 1933, p. 15.

<sup>287</sup> D’Angelo, disegno “Un film preso dal vero”, *ivi*, a. XXXVI, n. 13, 1 aprile 1934, p. 15.

senso, non priva di una sua nobiltà, così come era apparsa per esempio negli studi e nella *Dogali* di Cammarano [figg. 125-28]. Un simpatico e innocuo *Guerriero negro* è infatti quello che si ritrova tra i *Negri* dell'artista sardo Eugenio Tavolara<sup>288</sup>, una serie di piccole sculture lignee realizzate nel 1933 le cui forme essenziali appaiono derivate dal gusto primitivista delle avanguardie primo novecentesche [figg. 432, 433]<sup>289</sup>. Anche lo stilizzato *Guerriero africano* che il futurista Renato Di Bosso<sup>290</sup> raffigura, in una delle sue "aerosilografie" del 1940, mentre corre di spalle con la lancia in mano, non sembra essere poi così terribile [fig. 212]. Tra le figure di cacciatori, nobile e fiera, ma anche rassicurante e paterna mentre si rivolge al fanciullo che l'accompagna, appare quella rappresentata, con tratti aggraziati e armoniosi, da Cesare Biscarra nel suo gruppo *Caccia allo struzzo*, piccolo bronzo esposto in una personale dell'artista torinese svoltasi nei primi mesi del 1929 nelle sale del Museo Coloniale di Roma<sup>291</sup>. Ben diversa è la scultura di *Cacciatore etiope* realizzata da Antonio

---

<sup>288</sup> Eugenio Tavolara (Sassari, 1901-1963), decoratore, scultore, nonché esponente di spicco del rinnovamento delle arti applicate e dell'artigianato sardo nel secondo dopoguerra. Per un approfondimento si veda G. Altea, M. Magnani, *Eugenio Tavolara*, Ilisso, Nuoro 1994. Si veda anche G. Altea, *Eugenio Tavolara*, Ilisso, Nuoro 2005.

<sup>289</sup> Le opere menzionate sono pubblicate ivi, p. 48.

<sup>290</sup> In merito a Renato Di Bosso (Verona, 1905-Arbizzano di Valpolicella/VR, 1982), si vedano i volumi *Di Bosso futurista*, a cura di B. Passamani, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1976; *Di Bosso futurista*, catalogo della mostra (Modena-Milano, 1988-1989), a cura di M. Scudiero, Fonte d'abisso, Modena 1988; si veda anche L. Lorenzoni, ad vocem *Di Bosso Renato*, in *La Pittura in Italia. Il Novecento/1. 1900-1945*, Il tomo, Electa, Milano 1992, p. 1017.

<sup>291</sup> Per una sintetica biografia di Cesare Biscarra (Torino, 1866-1943), si veda M. Sorbello, *Biscarra Cesare*, in *Dipinti, Sculture e Grafica delle Collezioni del Museo Africano. Catalogo generale*, cit., p. 274. In merito alla mostra romana dell'artista, che in tale circostanza risulta aver presentato 15 sculture di soggetto somalo, 6 di soggetto eritreo e 39 impressioni pittoriche della Somalia e dell'Eritrea, si vedano poi gli articoli di g. b., *Le Mostre Ajmone e Biscarra al Museo Coloniale*, in "L'Italia Coloniale", a. VI, n. 3, marzo 1929, pp. 48-49; U. Giglio, *Mostre coloniali d'arte*, in "Rivista delle Colonie Italiane", a. III, n. 3, marzo 1929, pp. 222-37. Va segnalata in quest'ultimo testo la presenza di interessanti considerazioni fatte dall'artista, e riportate nell'articolo dal direttore del Museo Coloniale Umberto Giglio, in merito all'arte e al soggetto coloniale, nonché relativamente alla necessità di intervenire nei territori d'Oltremare per salvaguardare quanto resta delle manifestazioni artistiche delle popolazioni locali. In merito alla raffigurazione del soggetto umano presente in colonia, Giglio afferma che Biscarra avrebbe infatti espresso tale riflessione: "lo scultore ha certamente, in confronto ai cultori di altre forme d'arte, un campo relativamente ristretto nell'esplicazione dei soggetti, essendo obbligato quasi esclusivamente alla raffigurazione della natura umana, ma, ed è qui il nocciolo della questione, sarebbe errato il credere che la differenza fra le varie razze che popolano i continenti siano semplicemente somatiche e di colore. Vi sono, invero, profonde differenze anatomiche e strutturali che, a prima giunta, scombussolano l'artista, educato dallo studio nelle nostre scuole ed accademie a considerare come inviolabili certe leggi e proporzioni e misure. Fra quelle razze primitive molte idee vanno per aria e bisogna rifarsi da capo nello studio dell'anatomia, essendochè si presentano peculiarità notevolissime e nella struttura generale dei corpi e nell'ossatura e nelle nervature e nelle attaccature degli arti, molto più fini che da noi, ciò che spiega quella grande naturalezza di pose che invano l'artista cerca nei nostri paesi. Specialmente tra le razze pure delle cabile più lontane dalla costa l'artista trova il più profondo appagamento estetico nell'ammirare la bellezza armoniosa di quei corpi, nei quali la snellezza si allea alla elegante robustezza, scevra delle deformazioni causate dal pesante lavoro e che presentano allo studioso delle forme una quantità di valori che certamente il consueto mezzo fotografico è ben lontano dall'approfondire plasticamente. Specialmente fra le tribù dell'interno, dedite esclusivamente alla pastorizia, riscontransi quelle movenze naturalmente aggraziate e quelle pose

Arosio<sup>292</sup> all'indomani della sua partecipazione alla campagna d'Africa: il giovane artista lombardo, giunto in Etiopia a ventiquattro anni dopo una formazione all'Istituto Superiore per le Industrie Artistiche di Monza, realizza infatti il suo nudo e magro cacciatore senza volontà estetizzanti, marcandone al contrario i tratti del volto e la posa con un'evidente vena caricaturale [fig. 15]<sup>293</sup>. Stilizzatissimo e dinamico nella corsa, con la lancia e lo scudo rotondo in mano, è infine il cacciatore africano che Enrico Prampolini<sup>294</sup> immagina comparire nella sua scena di caccia, visibile in un bozzetto realizzato dall'artista all'incirca nel 1939 per la decorazione murale del padiglione dell'abbigliamento alla Mostra d'Oltremare di Napoli del 1940 [fig. 412]<sup>295</sup>.

Come si è visto, in assenza di eventi che gli permettano di provare le sue virtù marziali, il guerriero africano non fa altro che attendere che giunga la guerra, comportamento che in un'ottica europea non può essere valutato se non nei termini di un'innata e negativa pigrizia. L'indolenza e la riluttanza al lavoro da parte dell'uomo africano, infatti, traspaiono spesso negli articoli, in un misto di biasimo e ironia; in un testo del 1925 relativo agli Alur dell'Uganda si legge, per esempio, che essi "nelle lunghe ore di ozio si vedono accoccolati per terra con in bocca lunghe pipe, beati di compiere una così importante funzione"<sup>296</sup>, mentre altrove, parlando della visione della vita da parte degli africani, Arnaldo Fraccaroli scrive:

---

spontaneamente ieratiche, che risultano poi così facilmente stilizzabili ed interessanti a modellare [...]”,ivi, pp. 233, 235.

<sup>292</sup> In merito alla figura di Antonio Arosio (Monza/MI, 1911-Milano, 1994), scultore e disegnatore, si veda il volume *Antonio Arosio pittore di guerra. Africa Orientale, Grecia, Russia (1935-1943)*, catalogo della mostra (Pisa, Palazzo Lanfranchi, 22 ottobre-12 novembre 2000), a cura di V. Farinella, Sillabe, Livorno 2000.

<sup>293</sup> L'opera è pubblicata ivi, p. 28.

<sup>294</sup> Per quel che riguarda l'opera di Enrico Prampolini (Modena, 1894-Roma, 1956), eclettico artista futurista attivo fra l'altro in più di un'occasione nell'ambito dell'allestimento di mostre a tema coloniale (si pensi infatti anche ai suoi sei pannelli realizzati per la decorazione del ristorante italiano nell'Esposizione Coloniale Internazionale di Parigi del 1931), si vedano almeno *Prampolini. Dal Futurismo all'Informale*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 25-marzo-25 maggio 1992), a cura di E. Crispolti con la collaborazione di R. Siligato, Edizioni Carte Segrete, Roma 1992; F. Menna, *Enrico Prampolini*, De Luca, Roma 1967; G. Lista, *Enrico Prampolini futurista europeo*, Carocci, Roma 2013. Sugli allestimenti degli spazi espositivi ad opera di artisti nell'ambito della Mostra d'Oltremare del 1940 si veda il capitolo dedicato a *Il contributo delle arti alla caratterizzazione delle architettura e degli spazi espositivi* in G. Arena, *Visioni d'Oltremare. Allestimenti e politica dell'immagine nelle esposizioni coloniali del XX secolo*, cit., pp. 147-73; dello stesso autore si veda anche il più recente contributo G. Arena, *The Last Exhibition of the Italian Colonial Empire: Naples 1930-40*, in *Cultures of International Exhibitions 1840-1940. Great Exhibitions in the Margins*, edited by M. Filipová, Ashgate, Burlington 2015, pp. 313-32.

<sup>295</sup> L'opera è pubblicata in *Prampolini. Dal Futurismo all'Informale*, cit., p. 364, n. 4/A/68.

<sup>296</sup> *Nel mondo poco noto. Gli Alur dell'Uganda*, in "La Domenica del Corriere", a. XXVII, n.8, 22 febbraio 1925, p. 6.

Il negro è conservatore. La vita è stata finora così, sarà così sempre. E non si occupa a migliorare le proprie condizioni di vita. Egli sta bene come si trova, è contento. Star meglio, a quale scopo? Che può significare star meglio, quando si sta bene così? Lavorare di più per vivere più comodamente? Che idea sbagliata! Lavorare rende incomoda la vita, dunque guasta la felicità. Meglio vivere così, come s'è vissuto sempre<sup>297</sup>

In un articolo del 1935, con la scusa di parlare delle tipiche attività femminili in Africa tra le quali rientra quella della preparazione della birra, l'articolista coglie l'occasione per mettere in luce la figura di un uomo africano non solo pigro, ma anche gratuitamente violento; viene infatti narrato che:

gli uomini in genere pensano soltanto a bere la birra, occupazione assai più semplice e dilettevole, senza prender parte alla preparazione della medesima: si riservano però il diritto di critica sulla qualità del prodotto, e, se la birra non sembra loro fatta a dovere, la moglie riscuote sul momento un carico di legnate<sup>298</sup>.

Ugualmente, parlando della fabbricazione dei cesti, occupazione anch'essa riservata alle donne, l'articolista riporta che:

gli uomini le aiutano stando sdraiati all'ombra a guardarle, e fumano frattanto per l'intero giorno in pipe lunghe un metro, entro cui – per non scomodarsi troppo – rimuovono il tabacco o metton fuoco con pinze lunghe pare oltre mezzo metro<sup>299</sup>.

Infatti, nel testo viene poi sottolineato che le “sole fatiche dell'uomo sono, oltre alla caccia, la fabbricazione delle canoe e degli strumenti musicali, e la metallurgia in genere”, appannaggio quest'ultima di “pochi individui privilegiati della tribù” che vi attendono con il “più grande mistero”<sup>300</sup>.

Il soggetto seduto a terra, ritratto solo o comunque isolato dal contesto generale della scena, compare in diverse immagini, appartenenti per lo più all'ambito prettamente artistico; esso infatti non è adatto, nella sua staticità, alle dinamiche e coinvolgenti copertine realizzate da Beltrame. Tale figura si ricollega in parte alle personificazioni di vizi e concetti quali l'accidia, la malinconia e la negligenza, codificate nel tardo Cinquecento nell'*Iconologia* di Cesare Ripa, anche se certamente i precedenti iconografici più prossimi sono da rintracciarsi, soprattutto,

---

<sup>297</sup> A. Fraccaroli, *Africani dell'Equatore*, in “La Domenica del Corriere”, a. XXXIV, n. 22, 29 maggio 1932, pp. 8-9.

<sup>298</sup> E. Biagini, *Qua e là per il mondo. Arti e mestieri di negri*, cit.

<sup>299</sup> *Ibidem*.

<sup>300</sup> *Ibidem*.

negli oziosi personaggi ritratti nell'ombra degli interni arabi dagli orientalisti del XIX secolo, di cui è esempio la rannicchiata figura presente a sinistra sullo sfondo nei *Venditori di tappeti* di Gustavo Simoni [fig. 425]. Tale soggetto, tuttavia, traslato nel più modesto contesto africano veicola, oltre a un senso di ozio e di indolente pigrizia, quello di una umile, consapevole e malinconica attesa del compiersi del destino di ogni uomo che, fermata nell'immagine, sembra protrarsi nell'eternità.

Due opere del pittore sardo Giuseppe Biasi<sup>301</sup>, *Scrivano seduto* [fig. 76]<sup>302</sup> e *Scrivano pubblico* [fig. 77]<sup>303</sup>, propongono una figura a terra, in attesa della clientela: in questo caso entrambe le opere mostrano un personaggio che, nonostante la posa di chiusura data dal fatto di tenersi le ginocchia tra le braccia, comunica ancora con chi lo osserva, guardando infatti egli stesso nella direzione dello spettatore. In *Botteghe a Tripoli*, opera di Antonio Barrera<sup>304</sup> esposta alla mostra coloniale romana del 1931, vengono invece presentati due personaggi maschili, che sostano ognuno su un lato di una viuzza: in questa abbozzata scena le figure, che nelle sagome evocano vagamente il ricordo dei pitocchi settecenteschi, sono ritratte una, quella di sinistra, accasciata a terra nell'atto malinconico di tenersi la testa, l'altra, sulla destra, seduta su un piccolo appoggio, con le mani posate sulle ginocchia [fig. 46]<sup>305</sup>. Una figura simile alle precedenti, ritratta anch'essa di profilo mentre osserva con lo sguardo fisso fuoricampo, è quella presente in *Il mio Mahmet*, opera di Gaetano Bocchetti<sup>306</sup> esposta nel 1934 nell'ambito della Seconda Mostra Internazionale d'Arte Coloniale di Napoli, dove

---

<sup>301</sup> Giuseppe Biasi (Sassari, 1885-Andorno Micca/BI, 1945), pittore e illustratore ricordato da Giuliana Altea come "il maggior pittore sardo del Novecento", è inoltre uno dei più rilevanti artisti operanti nell'ambito dell'arte coloniale durante il Ventennio. In seguito a un soggiorno nell'Africa settentrionale tra il 1924 e il 1926, egli riscuote notevole successo presentando un gruppo di diciotto opere alla Prima Mostra d'Arte Coloniale del 1931, ove ottiene una sala personale, esponendo poi anche nel 1934 alla seconda edizione della rassegna. Per un approfondimento in merito all'artista e alle diverse fasi della sua opera, si veda G. Altea, M. Magnani, *Giuseppe Biasi*, Ilisso, Nuoro 1998; si veda anche G. Altea, *Giuseppe Biasi*, Ilisso, Nuoro 2004.

<sup>302</sup> L'opera è pubblicata in G. Altea, M. Magnani, *Giuseppe Biasi*, cit., p. 218.

<sup>303</sup> L'opera è pubblicata in R. Calzini, *Proiezioni di un pittore orientalista*, in "L'Illustrazione Italiana", a. LXV, n. 28, 10 luglio 1938, p. 44.

<sup>304</sup> Per alcune notizie su Antonio Barrera (Roma, 1889-Forlì, 1970), pittore e commediografo di origini spagnole, esponente della Scuola romana, nonché autore di una serie di paesaggi tripolini e quadri a soggetto arabo, si veda M. Sorbello, *Barrera Antonio*, in *Dipinti, Sculture e Grafica delle Collezioni del Museo Africano. Catalogo generale*, cit., pp. 272-73.

<sup>305</sup> L'opera è pubblicata in C. Zoli, *I. La Mostra de l'Italia e colonie*, cit., p. 616.

<sup>306</sup> Gaetano Bocchetti (Miano/NA, 1888, Napoli, 1990), è stato un artista partenopeo, attivo sia nell'ambito della pittura da cavalletto che nell'affresco. Ha partecipato alla seconda esposizione d'arte coloniale a Napoli con circa una trentina di opere. Per alcune notizie sul pittore si veda M. B.[Michele Biancale], *Gaetano Bocchetti*, in *Seconda Mostra Internazionale d'Arte Coloniale*, catalogo, cit., pp. 131-32. Una breve biografia è in *Arte a Napoli dal 1920-1945. Gli anni difficili*, catalogo della mostra (Napoli, Maschio Angioino-Villa Pignatelli, 28 ottobre-3 dicembre 2000), a cura di M. Picone Petrusa, Electa, Napoli 2000, p. 313.

l'artista, essendo stato uno degli otto pittori inviati in colonia in vista della seconda edizione della rassegna, ha una sala personale [fig. 106]<sup>307</sup>. Un giovane con turbante, seduto a terra con lo sguardo basso e un'aria svogliata, è poi quello che compare in un'opera di Giorgio Grazia<sup>308</sup>, artista bolognese che nei primi anni Trenta, sotto gli auspici del Ministero delle Colonie, si era recato in Africa con l'incarico di ritrarre l'ambiente della colonia somala e la vita quotidiana delle popolazioni indigene [fig. 238]<sup>309</sup>. La figura dell'indolente si rintraccia poi in varie testimonianze visive lasciate dagli artisti-soldati reduci dalla campagna in Etiopia, i quali più o meno consapevolmente ricalcano questo *topos* che già diffuso, come si è visto in precedenza, viene nuovamente strumentalizzato dalla propaganda. Attraverso la

<sup>307</sup> L'opera è pubblicata in *Seconda Mostra Internazionale d'Arte Coloniale*, catalogo, cit., tav. LI.

<sup>308</sup> Giorgio Grazia (Bologna, 1895-1975), attivo sin dagli anni Venti e formatosi alla scuola di Fioresi, è un pittore coloniale dedito al versante documentario. Dal soggiorno africano egli ritorna agli inizi del 1935, recando con sé un'ampia documentazione pittorica che va a formare il materiale per la "Somalia pittoresca", mostra itinerante che, già presentata a Mogadiscio sul finire del 1934, viene riproposta in Italia con evidenti scopi propagandistici; essa è ospitata tra il 1935 e il 1937, sotto gli auspici dell'Istituto Coloniale Fascista, in varie località italiane, quali Bologna, ove è allestita tre volte, Genova, Torino, Biella, Venezia, Milano, Varese, Ferrara, Stresa, cfr. Scheda informativa di Giorgio Grazia, Bologna, giugno 1938, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. "Grazia, Giorgio", inv. n. 19831. Da un opuscolo del 1937, relativo a una tappa bolognese della mostra, si viene a conoscenza di 111 titoli di opere a soggetto africano realizzate dall'artista, cfr. *La Somalia: mostra di quadri coloniali di G. Grazia*, gennaio 1937-a. XV. E. F., Bologna, Piazza de' Celestini 4, opuscolo della mostra, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. "Grazia, Giorgio", inv. n. 19831. Una cospicua raccolta di ritagli stampa relativi alla mostra in questione, in parte trascritti a macchina su fogli poi incollati in album raccoglitore, è stata rintracciata in La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. "Grazia, Giorgio", inv. n. 19831. Tra questi, se ne segnalano qui alcuni: D. Vitali, "Somalia pittoresca", ["Somalia fascista", Mogadiscio, 25 dicembre 1934]; C. Dall'Ongaro, *Grazia al Museo coloniale*, ["Il Piccolo", Roma, 2 aprile 1935]; A. N. [Alberto Neppi?], *Somalia pittoresca al Museo Coloniale*, ["Lavoro fascista", Roma, 21 aprile 1935], ove fra l'altro il critico lamenta la mancata presenza di Grazia alla Seconda Mostra d'Arte Coloniale di Napoli, appena conclusasi; F. Callari, *Giorgio Grazia*, ["Realizzazioni, maggio 1935]; P. Scarpa, *Giorgio Grazia*, ["Il Messaggero", Roma, 16 aprile 1935]; G. Pini [barrato], *Note d'arte-Somalia pittoresca*, ["Il Giornale di Genova", Genova, 20 giugno 1935]; *Mostra della Somalia pittoresca alla Casa del Fascio*, ["L'Assalto", Bologna, 11 maggio 1935]; R. B., *La mostra alla Casa del Fascio. Visioni pittoriche della Somalia*, ["Il Resto del Carlino", 9 maggio 1935]; *Somalia pittoresca. Mostra di quadri coloniali*, ["Il popolo biellese", 16 dicembre 1935]; g. c., *Note d'arte-Somalia pittoresca*, ["Il Biellese", 13 dicembre 1935]; e. z., *Somalia pittoresca. Una mostra d'arte al Circolo del Littorio*, ["Gazzetta del Popolo della Sera", Torino, 6 novembre 1935]; *Somalia pittoresca*, ["Il Gazzettino di Venezia", 14 febbraio 1936]; R. B., *La mostra dell'I. C. F. - La Somalia vista dal pittore Grazia*, ["Il Resto del Carlino", 9 gennaio 1937]; C. G. Marchesini, *Il pittore Grazia in Somalia*, ["Il Resto del Carlino", 12 gennaio 1937]; A. Pelliccioni, *La Mostra di pitture della Somalia di Giorgio Grazia*, ["Il Resto del Carlino", 16 febbraio 1937]; C. P., *Mostre d'arte coloniali. La Somalia*, ["Corriere Padano", 18 marzo 1937]; *Un lembo di Somalia alla mostra d'arte del "Paoletti"*, ["Il Resto del Carlino", Bologna, 30 giugno 1937]. In aggiunta, si vedano anche gli articoli di I. Cinti, *Il pittore Grazia, colonialista*, "Il Comune di Bologna", a. XXII, n. 5, maggio 1935, pp. 51-53; N. C. Corazza, *Pittori in Colonia. Giorgio Grazia*, in "Il Comune di Bologna", a. XXIV, n. 1, gennaio 1937, p. 54. Per una breve biografia dell'artista, tratta però da due sole fonti a stampa a cui dunque vanno aggiunte quelle precedentemente citate, si veda poi M. Sorbello, *Grazia Giorgio*, in *Dipinti, Sculture e Grafica delle Collezioni del Museo Africano. Catalogo generale*, cit., p. 282. Per alcune notizie in merito alla tappa veneziana della mostra di Grazia, inauguratasi nei primi giorni del febbraio 1936 nelle sale dell'ex Bauer, in Via XXII Marzo, si veda anche P. Manfren, *Alterne vicende di arte coloniale a Venezia negli anni Trenta*, in attesa di pubblicazione in "Quaderni della Donazione Eugenio da Venezia", n. 22.

<sup>309</sup> L'opera è pubblicata in N. C. Corazza, *Pittori in Colonia. Giorgio Grazia*, cit.



divulgazione di fotografie con didascalie che conducono a una lettura negativa delle immagini, viene infatti veicolata dalla stampa l'idea di un popolo etiopico che, in maniera non dissimile dalle altre etnie africane, è composto da uomini pigri e nullafacenti, che vivono alle spalle delle loro donne: per esempio, una fotografia pubblicata nel numero del 24 maggio 1936 dell' "Illustrazione Italiana", che ritrae alcuni indigeni avvolti dai loro mantelli bianchi, seduti a terra in un campo, viene commentata da un trafiletto che recita "indigeni che riposano al sole mentre le loro donne lavorano..."<sup>310</sup>. Una trasposizione grafica di questa immagine è rintracciabile, per esempio, nei veloci schizzi che l'artista pavese Contardo Barbieri<sup>311</sup> realizza tra il 1935 e il 1936 [figg. 41-44]<sup>312</sup>: in particolare nei primi tre, dedicati rispettivamente a paesaggi quali la vallata nei pressi dell'Amba Alagi, una ripresa del forte Galliano tratta da Macallè e una veduta di un villaggio presso Dessiè, gli indigeni, qui inseriti come piccole figure accessorie immerse nel paesaggio naturale, sono tutti più o meno ritratti secondo questa iconografia; anche i prigionieri etiopi sorvegliati da tre *ascari* presso Mai Ceu appaiono nella stessa posa, al contrario dei soldati africani che, attivi e vigili, sono ritratti in piedi. Una simile scena è ritratta in *Prigionieri abissini dopo la battaglia* [fig. 284]<sup>313</sup>, opera più o meno coeva realizzata dal padovano Mario Menin<sup>314</sup> che, partito volontario per partecipare al conflitto nel Corno d'Africa, conosce in tali circostanze Filippo Tommaso Marinetti, entrando poi a far parte del gruppo futurista patavino e presentando, nelle Biennali veneziane dei secondi anni Trenta, varie opere a tema bellico africano in stile

---

<sup>310</sup> Cfr. *Primitiva civetteria di donne e di madri*, allegato fotografico, in "L'Illustrazione Italiana", a. LXIII, n. 21, 24 maggio 1936, tra p. 908 e p. 909.

<sup>311</sup> In merito a Contardo Barbieri (Broni/PV, 1900-Milano, 1966), diplomatosi a Brera e inizialmente attestatosi sulla rielaborazione della tradizione figurativa lombarda tardo ottocentesca, per poi giungere a figurazioni più sintetiche e solide, in linea con i nuovi stilemi del Novecento italiano, si veda S. Rebora, ad vocem *Barbieri Contardo*, in *La Pittura in Italia. Il Novecento/1. 1900-1945*, II tomo, Electa, Milano 1992, p. 746. Si veda anche *Contardo Barbieri. Un libero Novecento*, catalogo della mostra (Pavia, Castello Visconteo, 20 maggio-18 giugno 1995), a cura di S. Fugazza e A. Guarnaschelli, Charta, Milano 1995.

<sup>312</sup> Le opere sono pubblicate in "L'Illustrazione Italiana", a. LXIV, n. 20, 16 maggio 1937, allegato tra p. 520 e p. 521.

<sup>313</sup> L'opera è pubblicata in F. T. Marinetti, *Lo riprenderemo, gridano il duca d'Aosta, l'esercito, i legionari di Passo Uarieu e di Sviniuca sul Don*, Edizioni del Mediterraneo futurista e dell'editrice CLET, Roma 1943, p. 103.

<sup>314</sup> Per alcune veloci notizie relative a Mario Menin (Padova, 1896-Lissone/MI, 1962) si veda la biografia di M. Sorbello, *Mario Menin*, in *Dipinti, Sculture e Grafica delle Collezioni del Museo Africano. Catalogo generale*, cit., p. 285. In merito alla permanenza africana di Menin insieme a Marinetti, si veda poi E. Piersensini, *Filippo Tommaso Marinetti e Mario Menin*, "Storia dell'arte", a. XLI, n. 127, settembre-dicembre 2010, pp. 153-81; si segnala inoltre la comunicazione di A. Cibin, «...quos bellum aperuit». *Una declinazione del viaggio: Marinetti e Menin in Africa Orientale*, tenutasi in occasione di "Arte in Viaggio", VII Giornate di Studio dei Dottorandi (Padova, Sala delle Edicole - Arco Vallaresso, Sala Consiglio - Palazzo Liviano), 5-6 giugno 2013.

pienamente futurista<sup>315</sup>. Accovacciati a terra sono poi i *Ciechi di Cheren* ritratti da Nardo (Arnaldo) Pajella<sup>316</sup>, artista di origini piacentine partito anche lui volontario per l’Africa nel 1935: avvolti nei loro abiti bianchi e intenti a sgranare un rosario, questi personaggi eritrei dall’aspetto derelitto si inseriscono a pieno in quel *corpus* di immagini diffuse dal regime relative a un’Africa bisognosa di cure e di progresso, che solamente l’Italia civilizzatrice avrebbe potuto portare [fig. 367]. Anche in *Esotismo africano. Tucul sul Setit*, datato dallo stesso Pajella al dicembre 1935 [fig. 380], è presente un personaggio seduto che, per la sua particolare posa, è affine alla *Figura maschile seduta “a cubo”* rappresentata in pochi tratti dal già incontrato Antonio Arosio [fig. 19]<sup>317</sup>; a queste va assimilata anche l’isolata sagoma di

---

<sup>315</sup> A proposito della presenza dei futuristi alle Biennali di Venezia e dei temi da loro trattati in ambito pittorico, si segnala inoltre la ricerca di dottorato in corso di A. Cibin, Università degli Studi di Padova, dedicata a *I futuristi alle Biennali Internazionali d’Arte di Venezia (1926-1942)*, supervisor Prof.sse G. Dal Canton, G. Tomasella.

<sup>316</sup> Relativamente a tale autore, di cui la critica recente sembra non essersi occupata, si riportano qui di seguito alcune informazioni reperite attraverso lo spoglio di vari materiali, tra cui i disegni dell’artista inseriti a corredo del presente lavoro [figg. 337-398], opuscoli di mostre, ritagli stampa, conservati presso gli eredi dell’artista, a Seveso, nel milanese. Si segnala che alcune notizie e opere sono reperibili nel sito a dedicato all’artista dagli eredi «PAJELLA. COM», [In rete] [HTTP://WWW.PAJELLA.COM/](http://www.pajella.com/). Nardo, ossia Arnaldo, Pajella (San Nazzaro di Monticelli d’Ongina/PC, 1905-Seveso/MI, 1968), scultore, pittore e disegnatore, figlio di artigiani murari, apprende giovanissimo le prime nozioni artistiche dipingendo madonne e santi nelle cascine della campagna emiliana; divenuto aiutante del pittore triestino Pitacco, giunto a San Nazzaro per affrescarne la Parrocchiale, il giovane viene indirizzato da quest’ultimo all’Istituto d’Arte Gazzola di Piacenza. In seguito, Pajella passa al Liceo Artistico di Milano, e quindi all’Accademia di Brera con Adolfo Wildt, grazie a una borsa di studio “Remo Biaggi” di Piacenza. Partecipa a varie manifestazioni artistiche nazionali e internazionali, tra cui: le mostre sindacali milanesi; le mostre universitarie di Milano, Trieste, Roma, Londra; i Littoriali della Cultura e dell’Arte di Firenze; la Prima Mostra Internazionale Coloniale di Roma; la Mostra d’Oltremare di Napoli; la II Quadriennale di Roma; la XXIII Biennale di Venezia; la Mostra degli Artisti Italiani in armi di Roma, Berlino, Monaco, Vienna, Budapest, Bucarest; la I, II, III, IV, V Mostra Nazionale d’Arte Cristiana dell’Angelicum di Milano. Tiene alcune personali, tra le quali si ricordano quella presso la Galleria Gian Ferrari di Milano nel 1937 e quella presso la Galleria d’Arte Ranzini, sempre a Milano, nel 1947. Prima impostato sullo stile del maestro, trae in seguito ispirazione, per quel che riguarda la scultura, da autori con modellato più morbido, quali Medardo Rosso. Cfr. *Mostra di Nardo Pajella volontario d’Africa*, opuscolo della mostra, 21 aprile-4 maggio 1937, Galleria Gian Ferrari, Milano; *Artisti contemporanei. Pajella*, opuscolo della mostra, 15-27 settembre 1947, Galleria d’Arte Ranzini, Milano; *Artisti contemporanei. Profili di Pajella delineati da poeti artisti critici e uomini della strada*, opuscolo della mostra, ottobre 1949, Galleria Gussoni, Milano. Dall’opuscolo, nonché da alcuni ritagli stampa relativi alla mostra a tema africano del 1937, si viene a sapere che in tale occasione l’artista espone 63 opere, di cui 59 disegni e 4 sculture; le opere grafiche risultano scelte in un gruppo di oltre 150 disegni, numero che, scartando gli schizzi e le prove, corrisponde all’incirca con quello dei disegni rivenuti presso gli eredi durante le ricerche per il presente lavoro. La mostra, inoltre, risulta organizzata alla Galleria Gian Ferrari dall’Istituto Coloniale Fascista. Cfr. *Mostra di Nardo Pajella volontario d’Africa*, opuscolo della mostra, cit.; G. Bollini, *La mostra di un legionario*, [“Libro e Moschetto”, aprile 1937], ritaglio stampa; a. c. [Arnaldo Carpanetti], *La Mostra di Nardo Pajella alla Galleria Gianferrari*, [“Il Popolo di Lombardia”, 1 maggio 1937], ritaglio stampa; D. B. [Dino Bonardi], *Artisti che spongono. Nardo Pajella*, [“La Sera”, 1 maggio 1937], ritaglio stampa. Arnaldo Carpanetti scrive nel suo articolo, a proposito dei disegni africani esposti nel 1937, che: “Arnaldo Pajella ha guardato stupefatto l’Africa e con un mezzo umile, matita e carta, ha raccolto semplicemente le sue impressioni. La sua matita nera ha saputo con saggia perizia lasciare il lume del sole nella carta candida. Il sole d’Africa in quei disegni dardeggia [...]”, cfr. a. c. [Arnaldo Carpanetti], *La Mostra di Nardo Pajella alla Galleria Gianferrari*, cit.

<sup>317</sup> L’opera è pubblicata in *Antonio Arosio pittore di guerra. Africa Orientale, Grecia, Russia (1935-1943)*, cit., p. 60, n. 14.

indigeno inserita sulla destra in *Poesia dell'altipiano* [fig. 226]<sup>318</sup>, opera presentata da Lazzaro Giampaolo<sup>319</sup> nella rassegna artistica organizzata in seno alla Mostra d'Oltremare del 1940. Vincenzo Farinella, parlando della posa "a cubo", nota come essa si richiami allo schema di certa statuaria antica di origine egizia, tenendo inoltre presente l'interesse dimostrato verso questa tipologia di arte da parte delle avanguardie, alla ricerca di forme pure ed essenziali<sup>320</sup>. A tal proposito va notato che il romano Arturo Peyrot<sup>321</sup>, autore della decorazione murale sul tema dell'*Azione Sanitaria in A. O. I.* per il padiglione della Sanità sempre nell'ambito della Mostra d'Oltremare del 1940, stilizza le figure dei suoi indigeni guardando alle antiche pitture murali egizie [fig. 403]<sup>322</sup>.

Anche se il *topos* iconografico dell'indolente sembra essere più utilizzato nell'ambito della figurazione maschile, va detto che talvolta si incontrano anche figure femminili ritratte in tale posa: ne è un esempio la donna che compare nella parte destra di *Tipi del Tigrai*, xilografia realizzata da Bruno Colorio<sup>323</sup> nel 1936 [fig. 173]<sup>324</sup>. La figura femminile, che

---

<sup>318</sup> L'opera è pubblicata in U. Ortona, *Le Terre Italiane d'Oltremare e l'arte italiana contemporanea*, cit., p. 39.

<sup>319</sup> Lazzaro Giampaolo, in arte Gianpaolo (Padova, 1911-Milano, 1977), è un artista di origini padovane che, trasferitosi a Milano, frequenta per un breve periodo l'Accademia di Brera, per poi proseguire da autodidatta, riuscendo fra l'altro a farsi ammettere giovanissimo alla XVII Biennale di Venezia. Ha viaggiato frequentemente all'estero e, tra le sue mete, si segnala anche l'Africa. Risulta attivo anche come illustratore di manifesti e riviste (sua è, per esempio, la copertina del febbraio 1934 della mussoliniana "Rivista Illustrata del Popolo d'Italia"). Per una breve biografia dell'artista si veda *Il Premio Bergamo 1939-1942: documenti, lettere, biografie*, catalogo della mostra (Bergamo, Galleria d'arte Moderna e Contemporanea, 25 settembre 1993-4 gennaio 1994), a cura di M. Lorandi et alii, Electa, Milano 1993, p. 213.

<sup>320</sup> V. Farinella, *Disegnare la guerra, disegnare in guerra*, in Antonio Arosio *pittore di guerra. Africa Orientale, Grecia, Russia (1935-1943)*, cit., pp. 20-48 (citazione a p. 25).

<sup>321</sup> Arturo Peyrot (Roma, 1908-Madrid, 1993), pittore ricordato nell'ambito della decorazione murale sin dagli anni Trenta con opere come la decorazione dell'abside della cappella wesleiana a Ponte Sant'Angelo (1933) e gli affreschi per la sala mensa di Palazzo Braschi a Roma. Collabora come critico per alcune riviste, come "Il Piccolo" e "Quadrivio", e partecipa a esposizioni nazionali quali la Quadriennale di Roma (II, III, IV edizione). Per queste e altre notizie si veda F. R. Morelli, ad vocem *Peyrot Arturo*, in *La Pittura in Italia. Il Novecento/1. 1900-1945*, II tomo, Electa, Milano 1992, p. 746. Essendosi l'artista trasferito in Spagna nei primi anni Cinquanta del Novecento, prima a Barcellona e poi a Madrid, ulteriori notizie sono rintracciabili in alcuni periodici spagnoli, come per esempio "ABC" e "Blanco y Negro", ai quali l'artista collabora tra il 1956 e il 1970; una sua biografia è reperibile anche in un articolo commemorativo sul pittore all'indomani della morte, cfr. *Fallece en Madrid el pintor y humanista Arturo Peyrot Filippini*, "ABC", Madrid, 24-2-93, p. 56, reperibile in ABC. Hemeroteca, «<http://hemeroteca.abc.es/>», [In rete] <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1993/02/24/056.html> (15 dicembre 2015).

<sup>322</sup> Una porzione dell'opera è riprodotta in AA. VV., *La Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare a Napoli – Anno XVIII*, in "Emporium", vol. XCII, n. 548, agosto 1940, pp. 57-103 (fotografia a p. 98).

<sup>323</sup> Bruno Colorio (Trento, 1911-1997), pittore, disegnatore e scultore di origini trentine, si trasferisce nel 1933 a Roma, dove inizia a esporre; è presente nel 1940 alla Biennale di Venezia e alla Quadriennale romana, distinguendosi poi nel secondo dopoguerra nella direzione dell'Istituto Statale d'Arte di Trento e rivestendo una posizione di rilievo nell'ambito del Consiglio della Triennale di Milano. Rientrato in Italia dopo aver partecipato alla campagna d'Africa, nel solo 1937 tiene tre mostre personali, a Roma, Lavarone e Trento, e partecipa alla IV Mostra Sindacale Trentina. Nella personale alla Galleria IVA di Trento, presenta circa una

l'artista fra l'altro ripropone pressoché identica nella scena di ambientazione etiopica intitolata *Tucul presso Gondar* [fig. 175], è qui mostrata in una posizione di isolamento e di netta chiusura, fisica ma anche psicologica: essa infatti si stringe tra le braccia le ginocchia, guardando mestamente verso il basso. È forse questa, in verità, la più toccante tra le figure rappresentative del *topos* dell'indolente: la sua totale chiusura, infatti, sembra voler trasmettere l'idea di un'apatica malinconia a cui niente può porre rimedio.

Tra i tanti luoghi comuni che affollano lo stereotipo dell'africano appare anche quello che lo vuole pauroso ed estremamente superstizioso; vari sono infatti gli articoli e i racconti <sup>325</sup> che citano il tema della magia, parlando del "malocchio", della figura dello stregone e della sua importanza all'interno della tribù, degli idoli e dei feticci, non tralasciando al contempo di

---

sessantina di opere tra oli, acquerelli, disegni e tempere; tra queste si ricordano i disegni *Fantasia in Dancalia*, *Paesaggio Scioano (Pebarech)*, *Gli indemoniati (End Abba Mata)*, *Tucul dell'ascaro (Adua)*, e la tempera *End Abba Mata (Eritrea)*, tutte opere a soggetto africano, cfr. Bruno Colorio. *Mostra personale di pitture e disegni*, opuscolo della mostra, 16-25 ottobre 1937, Galleria IVA, Trento, Via Roma n. 31, in La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. "Colorio, Bruno", inv. n. 10477. La parigina "Revue moderne des Arts", recensendo i suoi lavori africani esposti alla IV Sindacale, lo battezza con l'appellativo di "paesista della Ambe", cfr. G. d. A., *Pittori nostri. La personale di Bruno Colorio "paesista delle Ambe"*, ["Il Resto del Carlino", Bologna, 29 ottobre 1937], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. "Colorio, Bruno", inv. n. 10477. Sulla figura di tale artista si vedano per esempio *Bruno Colorio, incisore e pittore*, a cura di R. Maroni, Tipografia Saturnia, Trento 1963; G. Barbera, ad vocem *Bruno Colorio*, in *La Pittura in Italia. Il Novecento/1. 1900-1945*, II tomo, Electa, Milano 1992, pp. 831-32; *Bruno Colorio. 1911-1997*, catalogo della mostra (Trento, Palazzo Trentini, 13 dicembre 2011-10 gennaio 2012), a cura di M. de Pilati, Tipografia editrice Temi, Trento 2011.

<sup>324</sup> L'opera è pubblicata in *Gli orientalisti italiani. Cento anni di esotismo 1830-1940*, cit., p. 289, n. 198.

<sup>325</sup> Si vedano in proposito: *La realtà romanzesca. I cercatori d'avorio*, in "La Domenica del Corriere", a. XXV, n. 24, 17 giugno 1923, p. 8; *Nel continente del mistero. Gli ultimi feticci*, ivi, a. XXV, n. 41, 14 ottobre 1923, p. 14; O. Cerquiglioni, *Curiosità dell'Esposizione missionaria. Stregoneria e feticismo nella terra di Gam*, ivi, a. XXVII, n. 9, 1 marzo 1925, p. 10; D. S., *Tra la più strana gente. L'arte di Esculapio in Abissinia*, ivi, a. XXVII, n. 23, 7 giugno 1925, p. 3; G. De Simoni, *Tra la più strana gente. Nel vivaio delle superstizioni*, ivi, a. XXVII, n. 25, 21 giugno 1925, p. 3; G. De Simoni, *Nel mondo poco noto. Tra i credenti di "Mboli"*, ivi, a. XXVII, n. 10, 8 marzo 1925, p.11; *La realtà romanzesca. La setta dei ... "Leopardi Umani"*, ivi, a. XXIX, n. 34, 21 agosto 1927, p. 6; *La realtà romanzesca. La strega della Nigeria*, ivi, a. XXIX, n. 46, 13 novembre 1927-VI, p. 6; L. Passi, *Avventure di missionari. La dentiera e lo stregone*, ivi, a. XXXII, n. 31, 3 agosto 1930, p. 6; O. Cerquiglioni, *Maghi e streghe, medici e indovini*, ivi, a. XXXIV, n. 16, 17 aprile 1932, pp. 8-9; A. Fraccaroli, *Africani all'Equatore*, ivi, a. XXXIV, n. 22, 29 maggio 1932, pp. 8-9; L. Cipriani, *Riti e superstizioni dei popoli africani*, in "La Difesa della Razza", a. IV, n. 10, 20 marzo 1941, pp. 18-21. Alcune notizie in merito, filtrate attraverso lo sguardo missionario, sono rintracciabili in alcuni articoli pubblicati nella rivista dedicata alla medesima esposizione vaticana, quali M. Guilleme (Vicario Apostolico di Nyssa), *Il veleno di prova. Gli orrori della superstizione*, in "Rivista Illustrata della Esposizione Missionaria Vaticana", a. I, n. 1, 15 dicembre 1924, p. 13; H. Chéramy, *La fattucchiera di Dan (Vicariato Apostolico di Dahomey)*, ivi, a. I, n. 2, 31 dicembre 1924, p. 42. Esemplificativo sulle narrazioni in merito al tema della stregoneria è anche l'articolo di A. Gatti, *Società segrete tra i negri del Congo*, in "L'Illustrazione Italiana", a. LXII, n. 6, 10 febbraio 1935, pp. 200-01.

accennare all'opera dei missionari nella lotta a queste ataviche tradizioni, spesso non prive di risvolti tragici<sup>326</sup>.

Un articolo dell'ottobre 1923 accenna all'uso dei cosiddetti feticci nel Basso Congo, spiegando per esempio la ritualità connessa ai "nkissi", oggetti magici dalle fattezze antropomorfe con poteri sovranaturali, e le operazioni del "nganga", il sacerdote dei feticci, per attivare i poteri dell'oggetto magico; lo stesso articolo spiega inoltre la distinzione fra sacerdote dei feticci e stregone, visto che i primi sono considerati i "legittimi amministratori delle potenze celesti", mentre i secondi "non sono che dei fattucchieri e degli imbroglianti che il popolo teme e odia"<sup>327</sup>. Nel marzo 1925 Ottorino Cerquiglini dedica una pagina ai diversi riti e oggetti africani così come apparivano all'Esposizione Missionaria Vaticana in corso a Roma quell'anno; nel testo si sottolinea che "l'individuo è accompagnato nella sua esistenza da tutta una serie di credenze e pratiche che vanno dalla farsa più grottesca alla più turpe tragedia" e che la superstizione "è l'alfa e l'omega della vita del negro", precisando che se essa "usurpa" il campo della scienza diviene "magia", mentre diviene "feticismo" se incontra la religione.

Considerato ingenuo e infantile, l'africano viene inoltre fatto passare come limitato nel ragionamento e nell'azione creativa, cosa che spesso lo porta ad assimilare le novità per imitazione e non per razionale e conscia evoluzione intellettuale. Particolarmente esemplificative di ciò possono essere due narrazioni di errata reinterpretazione africana del culto cristiano a cui, gradualmente, varie popolazioni si convertono in epoca coloniale. Il primo caso è rintracciabile nella copertina realizzata da Beltrame per il numero del 19 aprile del 1925 della "Domenica del Corriere", che, sin dalla prima occhiata, evoca alla mente un noto episodio biblico: sulla sinistra un uomo di colore, ammantato di rosso e immerso in acqua sino al ginocchio, leva al cielo le braccia con in mano un ramoscello, mentre sulla destra altre persone nuotano malamente in acqua, chi a sua volta rivolgendo le braccia al cielo, chi tentando di raggiungere un lembo di terra. L'immagine, come si ricava dalla didascalia che accompagna la tavola, raffigura infatti un capo di Zulù cristiani che aveva voluto improvvisarsi nuovo Mosè per guadare un torrente e, dopo aver pregato e percosso le acque con una verga di ferro, aveva ordinato di avanzare, facendo così travolgere dalla

---

<sup>326</sup> A proposito della figura del missionario in contrapposizione a quella dello stregone si veda J. Nederveen Pieterse, *White on Black. Images of Africa and Blacks in Western Popular Culture*, cit., pp. 69-75.

<sup>327</sup> *Nel continente del mistero. Gli ultimi feticci*, cit.

corrente i suoi seguaci [fig. 462]<sup>328</sup>. Paradossale, grottesca e non priva di risvolti drammatici è anche una vicenda accaduta nell’Africa meridionale, tra Rhodesia inglese e Congo Belga, e narrata in un articolo della rubrica *Fra la più strana gente*; la storia ha come protagonista Tomo, un africano convertito da alcuni missionari battisti britannici. L’uomo, che aveva malamente compreso ed estremizzato il rito del battesimo, si era più volte spacciato, imitando le pratiche dei missionari, per uno di essi, ma una volta giunto alla celebrazione del rito aveva affogato numerosi neofiti. L’anonimo articolista spiega il tutto scrivendo che:

col suo *raziocinio da selvaggio squilibrato* [corsivo nostro], e tenendo conto che altri peccati possono essere commessi dopo il battesimo, Tomo aveva concluso che i nuovi fedeli per essere sicuri del Paradiso, dovevano passare all’altra vita precisamente nel momento in cui ricevevano il battesimo, affinché non potessero, dopo, commettere altri peccati<sup>329</sup>.

Sempre connesso alla riflessione sull’apprendimento per imitazione da parte degli indigeni è, inoltre, il pensiero relativo all’assimilazione dei procedimenti creativi e dei canoni estetici europei da parte delle popolazioni colonizzate. Tale discorso emerge infatti sia nel campo dell’arte, inserendosi certi articoli nel complesso dibattito sulla cosiddetta arte negra e sul particolare interesse che essa aveva iniziato a suscitare nel Vecchio Continente, sia nel campo della moda in merito alla “europeizzazione” dei costumi in certe grandi città coloniali. Già in un articolo del 1923 pubblicato nella “Domenica del Corriere” si leggono alcune considerazioni di argomento artistico:

In Francia e nel Belgio l’arte dei negri è alla moda[...]. Questa voga è tanto più strana in quanto che realmente l’arte presso i negri non esiste. Per essere più precisi, i negri non conoscono i sentimenti estetici; e se alcuni etnologi e – naturalmente – tutti i trafficanti in oggetti d’arte negra parlano degli istinti e delle facoltà artistiche degli abitanti del centro dell’Africa non si appoggiano al vero e prendono per sentimento e ricerca della bellezza ciò che in realtà è tecnica rituale, o spirito di imitazione dell’arte europea; senza contare che ultimamente, sotto lo stimolo della domanda da parte dei commercianti europei, in non poche località dell’Africa gli indigeni si son messi a fabbricare i campioni della cosiddetta arte negra in serie, puramente per amore di guadagno<sup>330</sup>.

---

<sup>328</sup> A. Beltrame, copertina “Dal prodigio alla tragedia. Al momento di guardare un torrente, un capo di Zulù cristiani ha voluto ritentare il miracolo del Mar Rosso e, nuovo Mosè, dopo aver pregato, ha percosso le acque con una verga di ferro, ordinando a tutti di avanzare. Ma la corrente ha travolto 50 seguaci del nuovo Mosè”, in “La Domenica del Corriere”, a. XXVII, n. 16, 19 aprile 1925.

<sup>329</sup> *Fra la più strana gente. L’apostolo del battesimo-annegamento*, in “La Domenica del Corriere”, a. XXIX, n. 8, 20 febbraio 1927, p. 10.

<sup>330</sup> *Il mondo poco noto. Quando i negri sono artisti*, ivi, a. XXV, n. 16, 22 aprile 1923, p. 11.

Poco oltre il testo continua accennando alla mera visione utilitaria che sarebbe insita nelle scelte degli indigeni: “che l’indigeno manchi di un vero senso d’arte si può dedurre già dal fatto che allorché egli acquista un qualsiasi oggetto non si preoccupa mai se è bello o brutto, ma soltanto se risponde allo scopo utilitario”, sostiene l’anonimo articolista<sup>331</sup>. Insistendo ancora sull’impossibilità della presenza di caratteri artistici nell’arte negra, si afferma poco oltre che “ogni volta che un oggetto proveniente da un *atelier* indigeno presenti dei caratteri artistici, si deve pensare ad un’infiltrazione di natura straniera, che l’esecutore ha accettato sia per semplice spirito di imitazione sia per dare varietà alla sua merce e quindi vantaggio al suo commercio”<sup>332</sup>.

Rare sono dunque, a parere dell’autore dell’articolo, le eccezioni di uno “sforzo” immaginativo da parte dell’artista indigeno e, del risultato di tale sforzo, egli dice solamente che “non è spregevole neppure dal lato del tecnicismo”, frase che, con l’uso della litote unito al concetto di tecnica, sembrerebbe quasi voler implicitamente relegare l’oggetto d’arte indigena nella sfera del semplice artigianato artistico.

Diverso e ben più positivo, anche se pervaso da una certa visione idilliaca e anch’esso tendente a parlare di un’arte-artigianato, è il parere espresso da Wolfgang Boseo in un articolo del 1925, pubblicato anch’esso sulla “Domenica del corriere”; qui l’autore, prendendo spunto dalla “ricca ed interessantissima collezione di esemplari dell’arte congolese” conservata al museo di Tervuren, nei pressi di Bruxelles, scrive:

[...] nell’immensa regione, bagnata dal Congo e dai suoi giganteschi affluenti; nei piccoli villaggi di paglia e di bambù, perduti nelle sconfinite foreste equatoriali, lontani, molto lontani dal ritmo febbrile della vita europea; nel cuore di quegli uomini semplici, che sembrano dividere la propria esistenza soltanto tra una bottiglia di vino di palma, alcune mogli e quattro salti, la sera, al chiaro di luna, esiste l’arte. E quest’arte primitiva, perfetta nella sua semplicità, è sorta da sé, lentamente, con l’andare dei secoli, all’ombra delle capanne o dei baobab centenari, nel silenzio dell’afa dei pomeriggi ardenti. Ogni indigeno è artista per istinto. Nessuno gli ha mai insegnato nulla. Egli cerca da sé le norme artistiche del suo lavoro e le trova ‘provando e riprovando’<sup>333</sup>.

---

<sup>331</sup> *Ibidem*.

<sup>332</sup> *Ibidem*.

<sup>333</sup> W. Boseo, *Tra la più strana gente. Artisti insospettati*, in “La Domenica del Corriere”, a. XXVII, n. 13, 29 marzo 1925, p. 11.

In altri articoli, relativi in particolare agli anni Trenta, i giudizi mutano e l'arte indigena viene osservata in un'ottica sempre più marcatamente razzista e discriminante. Già in un testo dedicato alla *Pittura di pazzi e pazzoidi* pubblicato nel 1929 sulla "Rivista Illustrata del Popolo d'Italia" vengono sottolineate, seguendo idee comunque già circolanti, le affinità tra pittura degli psicopatici, arte infantile e arte delle popolazioni primitive; per esempio, si afferma che "alcune statuette scolpite dai pazzi paiono saggi dell'arte negra 'Benin'" allora in voga e che "qualche dipinto pare eseguito da nipoti diretti degli stessi artisti preistorici che hanno decorato la grotta di Altamira o la grotta del Rodano"<sup>334</sup>. In un articolo del 1933 per la medesima rivista, dedicato al tema del disegno infantile, si afferma poi che un ragazzo manifesta con facilità nel disegno le sue sensazioni visive in proporzione a "quanto più evoluta è la razza alla quale appartiene", pensiero a cui fa seguito la constatazione che "nei negri questa manifestazione è rara"<sup>335</sup>.

Considerazioni in merito all'artista africano e al suo operato emergono, tra l'altro, anche in occasione delle mostre internazionali d'arte coloniale organizzate in Italia e ospitanti al loro interno anche delle sezioni di arte indigena. Per esempio, a proposito della sala del Camerun, facente parte della sezione francese allestita alla mostra coloniale di Napoli del 1934, Alberto Neppi scrive che essa ospita "le sculture orride in legno a tutti ben note e certe tavole intagliate, a motivi geometrici, che ricordano l'arte araba", constatando poi che "non ha ancora agito, fra quei negri, l'influsso europeizzante [...]"<sup>336</sup>. Osservando le opere degli artisti congolese Tschyela Ntendu, noto come Djilantendo, e Albert Lubaki esposte nella sala del Belgio<sup>337</sup>, lo stesso Neppi scrive altrove:

---

<sup>334</sup> E. Bertarelli, *Pittura di pazzi e pazzoidi*, in "La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", a. VII, n. 2, febbraio 1929, pp. 74-75.

<sup>335</sup> Idem, *Il disegno infantile*, ivi, a. XII, n. 11, novembre 1933, pp. 80-81.

<sup>336</sup> A. Neppi, *Alla Seconda Mostra d'Arte Coloniale. Panorama dell'Africa e dell'Asia nella sezione francese*, ["Il Lavoro Fascista", Roma, 5 dicembre 1934], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria extra Biennale, b. 28, f. 24.

<sup>337</sup> I due artisti trovano un sostenitore nella figura di Gaston-Denys Périer, scrittore e alto funzionario del Ministero delle Colonie belga convinto delle potenzialità dell'arte congolese. Périer entra in contatto con Albert Lubaki grazie a Georges Thiry, amministratore coloniale appassionato d'arte contemporanea, che aveva scoperto Albert e sua moglie Antoinette, anch'ella pittrice, nel 1926. Périer, oltre ad organizzare varie mostre degli acquerelli di Lubaki in Europa, risulta ordinatore delle loro opere all'interno delle esposizioni coloniali di Roma e di Napoli. Alcune notizie in merito si ritrovano già in L. Thornton, *Les Africanistes peintres voyageurs 1860-1960*, cit., pp. 134, 136. Per un approfondimento delle vicende di questi due artisti, considerati i precursori della moderna pittura congolese, e in particolare riguardo a Djilantendo, si veda K. Langenohl, "Repeat when necessary"- zum Verhältnis von Tradition und Moderne im Malerischen Werk Thelantendes (Djilantendo), *Belgisch-Kongo*, LIT VERLAG, Münster 2003; Eadem, *Congolese and Belgian Appropriations of the*



A differenza della sezione, allestita nella Mostra Coloniale tre anni or sono, quella del Belgio documenta i passi artistici degli indigeni del Congo sulla via del realismo europeo e i rapidi progressi dei pittori e scultori belgi, in quella sterminata ed esuberante plaga equatoriale. Vi sono dei negri, qui, che hanno abbandonato ormai l'immutabile espressionismo generalmente macabro, tradizionale nelle loro tribù, e denotano qualità di osservazione obiettiva ed una incipiente destrezza acquarellistica, come si vede nelle tavole animalesche illustrate dall'ingenuo Dijlatendo [...] nel *ritorno dalla pesca* e nella *partita di foot-ball* del candido Lubaki, per nulla inferiori alle libere esercitazioni pittoriche di un nostro scolare di terza elementare<sup>338</sup>.

Toni marcatamente razzisti si ritrovano poi, com'è noto, negli articoli a tema artistico pubblicati nei secondi anni Trenta nella "Difesa della Razza" di Telesio Interlandi, volti a contrapporre la purezza formale dell'arte italiana alle manifestazioni dell'arte primitiva e della cosiddetta arte degenerata, da essa derivata<sup>339</sup>. Per esempio, in un testo redatto nel 1939 da Domenico Paolella e dedicato alle *Espressioni rappresentative di selvaggi, di dementi, di ebrei*, si legge:

Per la razza italiana, l'arte non può consistere che nel dominio pieno della materia. Ed è proprio a causa della ferrea tradizione artistica formulata da nostri geni della pittura architettura e scultura e quindi dalla nostra razza, che ancora di più ci accorgiamo dell'origine e del potere malefico di queste espressioni pseudo-artistiche di selvaggi, figure schiacciate, come nate e sviluppate in un'atmosfera disugualmente pesante che ha contorto le membra indirizzandole in tutte le direzioni, sintesi sbrigliative delle parti dell'organismo, nanerottoli ripetizione e monotonia degli atteggiamenti e delle forme, elementi in cui domina la deformazione della figura umana e delle cose<sup>340</sup>.

Va poi segnalata la particolare attenzione manifestatasi, a partire soprattutto dalla metà degli anni Trenta, nei confronti dell'arte etiopica che, nel giro di pochi anni, subisce un graduale processo di screditamento, volto a metterne in luce gli aspetti che permettono di farla rientrare, al pari delle arti indigene di altri territori, tra le manifestazioni della "barbarie

---

*Colonial Era. The Commissioned Work of Tshelantende (Djilatendo) and Its Reception*, in *A Companion to Modern African Art*, edited by G. Salami and M. Blackmun Visonà, John Wiley & Sons, published online 2013, pp. 174-93.

<sup>338</sup> A. Neppi, *Le sezioni straniere alla Mostra Coloniale di Napoli*, in "L'Italia Coloniale", a. XI, n. 12, dicembre 1934, pp. 189-90.

<sup>339</sup> Per un approfondimento in merito si veda *Arte e razza: pittura, musica e architettura*, sesto capitolo di F. Cassata, "La Difesa della Razza". *Politica, ideologia e immagine del razzismo italiano*, Giulio Einaudi editore, Torino 2008, pp. 249-314.

<sup>340</sup> D. Paolella, *Espressioni rappresentative di selvaggi, di dementi, di ebrei*, in "La Difesa della Razza", a. II, n. 7, 5 febbraio 1939, pp. 24-26 (citazione a p. 25).

africana” che solo l’Italia avrebbe potuto domare. Già nel 1926 Angelo Castaldi scriveva che in un dipinto etiopico l’esecuzione grossolana fa pensare alla “mano inesperta di un bambino”, salvo poi di sottolineare che l’artista etiope e la sua opera hanno fatto “qualche passo avanti” specialmente nelle zone di confine a contatto con i domini italiani<sup>341</sup>. Il paletnologo Paolo Graziosi scrive poi nel 1932 che “ciò che dell’arte etiopica più colpisce è il suo aspetto fortemente bizantineggiante, l’infantilità di tecnica e la monotonia di concezione”<sup>342</sup> e, dopo aver asserito che il suo disegno risulta “infantile, timido, primitivo”<sup>343</sup>, afferma: “in complesso quest’arte, oltre ad apparirci come infantile ed inesperta, genera in noi la sensazione di convenzionalismo e di poca sincerità”<sup>344</sup>. Di impronta marcatamente razzista è poi un articolo di Alessandro Leonori Cecina: qui, dopo aver affermato che “l’arte etiopica riconferma lo stato di regresso di questo popolo”, l’autore si interroga sulle possibilità di civilizzazione delle terre da pochi anni conquistate, concludendo che ciò non vuol dire “europeizzare”, ma al contrario “conservare ed alimentare il senso delle arti figurative nei nativi, nel loro ambiente e per il loro ambiente, valorizzandone i prodotti nelle manifestazioni imperiali della Madrepatria”<sup>345</sup>.

---

<sup>341</sup> Cfr. A. Castaldi, *Pittura e pittori abissini*, in “L’Italia Coloniale”, a. III, n. 11, novembre 1926, pp. 222-23. L’autore del testo è molto probabilmente da identificarsi con lo stesso “Mag. Cav. Uff. Angelo Castaldi” che, nel catalogo della Prima Mostra Internazionale d’Arte Coloniale di Roma del 1931, risulta “delegato ordinatore” per la Mostra dell’Eritrea posta nella XIV sala che, tra l’altro, ospita anche una sezione di “arte indigena” (cfr. *I Mostra Internazionale d’Arte Coloniale*, catalogo, cit., p. 266).

<sup>342</sup> P. Graziosi, *Le pitture etiopiche del Museo Naz. D’Antropologia ed Etnologia di Firenze*, in “Rivista delle Colonie Italiane”, a. VI, n. 10, ottobre 1932, pp. 774-88 (citazione a p. 775).

<sup>343</sup> Ivi, p. 776.

<sup>344</sup> Ivi, p. 777.

<sup>345</sup> A. Leonori Cecina, *Razzismo e arte africana. L’arte etiopica e le sue possibilità*, in “La Difesa della Razza”, a. III, n. 18, 20 luglio 1940, pp. 24-26. Il tema della salvaguardia delle arti nelle colonie e della possibilità di avviare maestranze indigene a una produzione destinata alla madrepatria, previa un’istruzione in apposite scuole d’arte, è una questione che ricorre in più di un’occasione negli articoli dedicati alle mostre coloniali degli anni Trenta. Interessanti in proposito sono le riflessioni fatte da Roberto Papini in occasione della mostra romana del 1931: “Descrivere particolarmente tutto quanto è adunato sotto il nome di arte indigena nella mostra romana è evidentemente impossibile. Ma poiché noi gente civile ci vantiamo di recar luce ai popoli delle nostre colonie, vediamo se realmente la portiamo nel campo dell’arte. È certo ormai per troppe prove che in questo campo noi seguiamo dappertutto due vie: l’una è quella che consiste nel proteggere la produzione indigena tale e quale essa è limitandoci tutt’al più a scegliere i modelli od i motivi che ci sembrano migliori; l’altra è quella, tipica della nostra presuntuosa cultura, di avviare gli indigeni a risuscitare forme e generi andati in disuso anche presso di loro e completamente morti. Nel primo caso, si getta sul mercato una stragrande paccottiglia variopinta che equivale ad un commercio di conterie per europei, attratti dal divertente, dal luccicante di quella roba. Nel secondo caso prendendo da un museo, per esempio, un’antica porcellana della Cina e facendola copiare alla meglio da un vasaio indocinese noi incoraggiamo la falsificazione e portiamo gli indigeni al rango delle scimmie, che è, se non sbaglio, un rango inferiore. In entrambi i casi non esiste luce nuova di civiltà, esiste sfruttamento oppure degenerazione forzata. Incivilire dovrebbe essere sinonimo di elevare. Prender cioè i meglio dotati fra gli indigeni ed abituarli per gradi e per selezioni successive ad emanciparsi dalla pedissequa ripetizione dei motivi che risponde alla loro indole barbarica e infingarda [...]”, R. Papini, *Prima Mostra Internazionale d’Arte Coloniale. Arte e colonie*, cit., pp.270, 272. Il medesimo tema si

Il tema dell'artista africano e dell'inesistenza di un sentimento estetico nella popolazione di colore, descritta come incapace di comprendere e produrre la 'vera arte' che, in un'ottica eurocentrica, deve essere necessariamente basata sui canoni formali classici della cultura occidentale, si ritrova talvolta anche nelle illustrazioni, già a partire dall'Ottocento. La figurina intitolata *L'ultimo tocco di pennello* della serie *Negri II*, edita nel 1889 dalla nota ditta Liebig<sup>346</sup>, presenta una caricaturale figura impersonante un'artista afroamericano in panni occidentali, che, ultimata la sua scultura in gesso bianco, non può fare a meno di darle appunto "l'ultimo tocco di pennello" per renderne nero il volto, con il risultato però di imbrattarla goffamente [fig. 740]. Bernardo Leporini, in un disegno pubblicato nel 1933 nella "Domenica del Corriere", ironizza sui vani tentativi di europeizzazione e di erudizione artistica di un uomo di colore: quest'ultimo, perfettamente abbigliato secondo le fogge occidentali, viene raffigurato nell'atto di contemplare scetticamente alcuni resti di statue classiche in un contesto museale; non comprendendo che si tratta di opere mutile a causa della loro antichità, egli esclama: "E poi dicono che i negri sono barbari!" [fig. 586]<sup>347</sup>.

---

ritrova anche in L. S. Amoroso, *Visioni della II Mostra d'Arte Coloniale. Le sale della Francia*, ["La Tribuna", Roma, 23 novembre 1934], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria extra Biennale, b. 28, f. 24; Idem, *Visioni della Seconda Mostra d'Arte Coloniale. Le sale del Belgio*, ["La Tribuna", Roma, 23 dicembre 1934], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria extra Biennale, b. 28, f. 24.

<sup>346</sup> Ditta produttrice di un estratto di carne, avviata nel 1865 dal barone e chimico tedesco Justus von Liebig il quale, a partire dal 1872, decide di promuovere l'estratto e altri suoi derivati attraverso l'omaggio di figurine stampate in cromolitografia, modalità promozionale che l'azienda utilizzerà sino al 1976. Tali figurine, edite in serie di 6, e talvolta di 12 o 18 elementi, rendono famoso il marchio Liebig in tutto il mondo, essendo stampate in varie lingue e presentandosi accattivanti sia per la precisione e l'accuratezza del tratto che per la ricchezza dei colori, nonché per l'estrema varietà dei soggetti trattati. Va precisato che non tutte le serie vengono diffuse nell'insieme di paesi in cui l'estratto Liebig viene esportato, e quindi non tutte sono edite nelle diverse lingue. In questa sede, in ogni caso, verranno presentate unicamente figurine che risultano diffuse anche nell'edizione italiana. Per informazioni in merito ai dati tecnici delle varie serie (misure, anno, lingue, luogo di edizione, titoli di ogni singola figurina), nonché per esempi visivi relativi a tutte le serie pubblicate, si è fatto riferimento a *Unificato. Catalogo ufficiale delle figurine Liebig*, III ed., aprile 2009, C. I. F., Milano 2009. Per una panoramica sulla nascita e l'evoluzione della figurina si vedano M. Alberini, *Figurine: un collezionismo fra storia e costume*, Mursia, Milano 1989; E. Detti, *Le carte povere: storia dell'illustrazione minore*, La nuova Italia, Scandicci 1989, pp. 67-81; *Figurine! Pubblicità, arte, collezionismo e industria 1867-1985*, catalogo della mostra (Milano, Arengario, Palazzo Reale, 28 ottobre 1989-7 gennaio 1990), con testi di L. Borello et alii, Edizioni Panini, Modena 1989. Per il ricco corredo illustrato, relativo non solo a figurine Liebig, e per l'affinità con la tematica coloniale, si veda poi *People: il catalogo degli umani tra '800 e '900*, catalogo della mostra (Modena, Museo della Figurina, 18 settembre 2009-28 febbraio 2010), a cura di M. G. Battistini e I. Pulini, Franco Cosimo Panini Editore, Modena 2009. Inoltre il soggetto coloniale, in relazione ai prodotti agricoli e alle usanze alimentari dell'Oltremare, è rintracciabile anche in esemplari di figurine pubblicate nel recente *Figurine di gusto: delizie per la gola e per gli occhi dalla natura all'industria*, catalogo della mostra (Modena, Palazzina dei Giardini, 8 agosto-20 settembre 2015; Museo della Figurina, 18 settembre-21 febbraio 2016), a cura di P. Basile e T. Gramolelli, Franco Cosimo Panini Editore, Modena 2015.

<sup>347</sup> [B.] Leporini, disegno "E poi dicono che i negri sono barbari!", in "La Domenica del Corriere", a. XXXV, n. 20, 14 maggio 1933, p. 15.

Più dell'artista africano, comunque, è la sua stessa opera a essere al centro di molte riflessioni, non solo teoriche, ma anche pratiche; com'è noto le creazioni africane, insieme ad altre tipologie di arti cosiddette primitive, erano state intese dalle avanguardie primo novecentesche come una nuova e rigenerante fonte di ispirazione per il rinnovamento formale dell'arte occidentale<sup>348</sup>. Tuttavia non si vuole discorrere, in questa sede, di opere connesse ai fenomeni del primitivismo e dell'*art nègre*, a cui sono riconducibili per esempio i *Feticci* di Eugenio Tavolara, simpatica reinterpretazione delle fonti africane fatta dall'artista nel 1931 [fig. 849]<sup>349</sup>, ma ad una strumentalizzazione dell'arte dell'alterità, in chiave sia folcloristica che denigratoria, rintracciabile in alcuni lavori di artisti italiani. In tali opere, nate in più di un caso in relazione alle grandi mostre coloniali del Ventennio, le creazioni africane sono utilizzate in diversi modi: si va dalla semplice citazione dell'opera stessa all'imitazione del suo stile, sino a giungere alla rielaborazione e all'accostamento di varie fonti artistiche, magari provenienti anche da contesti culturali assai diversi, di cui vengono stravolti i significati in un *pastiche* degli originali africani.

Complici di operazioni del genere si rivelano, talvolta, alcuni tra i primi e più noti saggi dedicati all'arte africana e stampati in Italia, quali per esempio l'articolo *Scultura negra* di Carlo Anti, pubblicato su "Dedalo" nel 1921<sup>350</sup>, e il saggio di Carl Einstein *Afrikanische Plastik*, scritto dallo studioso tedesco nel 1921 e tradotto poco dopo in italiano per le edizioni di "Valori Plastici" con il titolo *Scultura africana*<sup>351</sup>; è il ricco corredo iconografico di questi testi, infatti, a fornire ad alcuni artisti italiani il materiale su cui lavorare.

---

<sup>348</sup> Sul tema del primitivismo avviato dagli artisti francesi tardo ottocenteschi e primo novecenteschi, si veda l'ormai classico volume di M. G. Messina, *Le muse d'oltremare. Esotismo e primitivismo dell'arte contemporanea*, Giulio Einaudi, Torino 1993. Per un approfondimento dei rapporti tra avanguardie europee, arte negra e icone nere quali Josephine Baker, si veda per esempio *Europe and the Construction of the "Primitive"*, seconda sezione del volume *The Image of the Black in Western Art. The Twentieth Century: the impact of Africa*, vol. V, part 1, edited by D. Bindman and H. L. Gates Jr., The Belknap press of Harvard University press, Cambridge 2014. Per una panoramica generale si veda anche A. Del Puppo, *Primitivismo, "Art Dossier"*, Giunti, Firenze-Milano 2003.

<sup>349</sup> Le opere *Feticcio del malocchio* e *Feticcio della caccia e pesca* sono pubblicate in G. Altea, *Eugenio Tavolara*, cit., p. 49, nn. 96, 97.

<sup>350</sup> C. Anti, *Scultura negra*, in "Dedalo", a. I, vol. III, 1921, pp. 592-621. Va fra l'altro ricordato che lo stesso Carlo Anti, insieme ad Aldobrandino Mochi, allestisce una mostra di scultura africana in seno alla Biennale di Venezia del 1922.

<sup>351</sup> C. Einstein, *Scultura africana*, trad. it. I. Tavolato, Edizioni di "Valori Plastici", Roma s.d. [1924]. La datazione al 1924 è segnalata in C. L. Ragghianti, *La critica della forma: ragione e storia di una scienza nuova*, Baglioni e Berner Associati, Firenze 1986, p. 136, nonché in L. Meffre, *Carl Einstein 1885-1940: Itinéraires d'une pensée moderne*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris 2002, p. 322.

Osservando i dieci diversi bozzetti realizzati nel 1934 per il cartellone della Seconda Mostra Internazionale d'Arte Coloniale di Napoli e pubblicati nei numeri di gennaio e di marzo 1934 dell'“Italia Coloniale” [figg. 819-828]<sup>352</sup>, si nota che quattro contengono soggetti tratti dalla scultura africana [figg. 820, 822, 823, 827]. In particolare, il manifesto proposto da Luigi(?) Martinati, che si aggiudica il secondo posto nel concorso bandito tra gli artisti dall'Ente Autonomo per la Fiera di Tripoli, sembra proporre un'immagine speculare di una testa pubblicata in *Scultura africana* di Einstein<sup>353</sup>, mentre il bozzetto di Roberto Rosati pare ispirarsi a un oggetto congolese di etnia Luba conservato al Museo Etnografico di Roma e riprodotto in *Scultura negra* di Anti<sup>354</sup>.

Nell'ambito della Mostra d'Oltremare di Napoli del 1940 l'Africa, nei suoi molteplici aspetti, offre molti spunti agli artisti. Se Arturo Peyrot, come si è visto, realizza una pittura murale ispirandosi agli stilemi egiziani, Giulio Di Girolamo<sup>355</sup>, nel Padiglione dei pionieri e delle conquiste alla Mostra d'Oltremare del 1940, non raffigura solamente un soggetto di ambientazione africana, ossia una “battaglia abissina”, ma lo realizza guardando allo stile indigeno; Vincenzo Costantini, infatti, scrive che Di Girolamo ha persino cercato di “imitare le forme ingenue e barbariche “ dei lavori artistici dell'Etiopia [fig. 848]<sup>356</sup>. Nel padiglione dedicato ad illustrare il lavoro italiano in Africa, allestito da Ugo Ortona, ci si imbatte invece

---

<sup>352</sup> Cfr. M. Biancale, *I cartelli vincitori del concorso bandito per la II Mostra Internazionale d'Arte Coloniale*, in “L'Italia Coloniale”, a. XI, n. 1, gennaio 1934, p. 16; Idem, *I bozzetti per il Cartellone della II Mostra internazionale d'arte coloniale*, in “L'Italia Coloniale”, a. XI, n. 3, marzo 1934, p. 38. Nel primo articolo sono pubblicati i lavori di [Alfredo?] Capitani, [Luigi?] Martinati, [Goffredo?] Verginelli, mentre nel secondo compaiono quelli di Erberto Carboni, Gino Boccasile, Luigi Paradisi, Roberto Rosati, Franco Grigioni, Melkiorre Melis, Tito Corbella.

<sup>353</sup> C. Einstein, *Scultura africana*, cit., tav. 21.

<sup>354</sup> C. Anti, *Scultura negra*, cit., p. 593.

<sup>355</sup> Giulio Di Girolamo (L'Aquila, 1902-Santiago/CILE, 1998), pittore, decoratore, illustratore, tiene la sua prima mostra di dipinti a olio e ottiene il diploma di Liceo Classico a Roma sul finire degli anni Dieci. Alla metà degli anni Venti si diploma all'Accademia di Belle Arti di Roma. Dipinge diverse opere murali per chiese e conventi; è collaboratore artistico all'archivio iconografico dell'“Enciclopedia Italiana”. Si trasferisce in Cile con la famiglia nel 1948; rientra in Italia agli inizi degli anni Settanta, ma nei primi anni Novanta ritorna stabilmente in Cile ottenendo per grazia insieme al figlio Claudio Di Girolamo, anch'egli artista, la nazionalità cilena nel 1997. Tali informazioni sono ricavate dal sito del Senato cileno «senado.cl», [In rete] [http://www.senado.cl/appsenado/templates/tramitacion/index.php?boletin\\_ini=1940-17](http://www.senado.cl/appsenado/templates/tramitacion/index.php?boletin_ini=1940-17) (15 dicembre 2015); la pagina presenta le varie fasi del progetto avviato nel 1996 per la concessione della nazionalità cilena all'artista, allegando un curriculum vitae e artistico di entrambi i Di Girolamo. In merito all'opera dell'artista in ambito sudamericano si veda anche l'articolo di V. Di Girolamo, *El esfuerzo del Arte – Mosaico absidal de la Catedral de San Ambrosio de Linares*, in “Universum”, Talca Universidad Chile, a. 5, 1990, pp. 5-25, reperibile nel sito «Universum.otalca.cl», [In rete] [http://universum.otalca.cl/contenido/index-90/Guilio\\_di\\_Girolamo.html](http://universum.otalca.cl/contenido/index-90/Guilio_di_Girolamo.html) (15 dicembre 2015).

<sup>356</sup> AA. VV., *La Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare a Napoli – Anno XVIII*, cit., p. 68. L'opera è riprodotta ivi, p. 98, e anche in G. Tarquini, *La mostra triennale d'oltremare*, in “Rivista delle Colonie”, a. XIV, n. 6, giugno 1940, pp.735-47, allegato tra p. 738 e p. 739.

in un particolare caso di rielaborazione di fonti ben precise, scomposte e rimescolate tra loro al fine di creare quello che sembra una sorta di *totem* africano [figg. 850-850.1]<sup>357</sup>. In questo caso l'autore fa riferimento a tre opere pubblicate in *Scultura africana* di Einstein, mescolando abilmente oggetti di culture differenti: così, nel *totem*, la base di telamoni che sorreggono una sorta di scudo si rifà con evidenza a un seggio di provenienza camerunense, ove le figure rappresentano dei suonatori di flauto<sup>358</sup>. La parte superiore, invece, deriva dalla scomposizione di un'opera che, sviluppata in senso verticale, è dedicata a Shango e Oya, divinità della cultura Yoruba, presente soprattutto in Nigeria<sup>359</sup>; in questo caso, l'opera originaria è stata scissa: la figura femminile, che faceva da cariatide all'insieme, è stata posta a fianco del personaggio armato che si trovava sopra di essa, mentre la piccolissima figura che accompagnava nell'originale africano il personaggio maschile ha assunto l'aspetto di un fanciullo recante un machete. Inoltre, la figura armata adulta si è ritrovata ad avere sul capo uno strano cimiero che, in realtà, è la parte terminale di un'altra opera africana<sup>360</sup>. Quel che ne risulta è una sorta di famiglia indigena "tipo", composta da padre guerriero, fanciullo che già armato ne segue le orme e madre che, inginocchiata, è posta in una posizione subordinata rispetto alle figure maschili.

Una citazione puntuale di molte delle opere pubblicate in *Scultura africana* viene fatta anche da Fortunato Depero in due disegni realizzati nel 1943: *Sete (plastica africana)* e *Composizione plastica di arte negra*<sup>361</sup> riprendono infatti, rispettivamente, quattro [figg. 846-846.4]<sup>362</sup> e undici [figg. 847-847.11]<sup>363</sup> tavole del corredo visivo approntato da Einstein per il suo testo.

---

<sup>357</sup> L'opera in questione è ben visibile in una successione di fotogrammi a partire dal minuto 00:32:49:03.3 del GIORNALE LUCE C0031 del 17/05/1940 - S.M. il Re Imperatore inaugura a Napoli la Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare. Il filmato è reperibile in «Youtube.com», [In rete] <https://www.youtube.com/watch?v=N10ILSIEVCo> (15 dicembre 2015).

<sup>358</sup> Cfr. C. Einstein, *Scultura africana*, cit., tav. 20.

<sup>359</sup> Cfr. C. Einstein, *Scultura africana*, cit., tav. 4.

<sup>360</sup> C. Einstein, *Scultura africana*, cit., tav. 30. La tavola presenta due elementi simili, ma si comprende che l'artista si è ispirato a quello di sinistra osservandone un particolare decorativo: quello che sembra essere uno stilizzato motivo a palmetta, posto nella parte centrale dell'elemento tripartito, viene infatti ripreso e inserito con evidenza nell'opera dell'artista italiano.

<sup>361</sup> Pubblicati in F. Depero. (*Ventidue disegni del pittore-poeta Depero*), Tipografia Editrice Mutilati e Invalidi, Trento 1944, tavv. 11, 13.

<sup>362</sup> Si confronti il disegno *Sete(plastica africana)* con le tavv. 30 (anche in questo caso, tra i due esemplari, l'artista pare guardare a quello di sinistra), 33, 36, 37 in C. Einstein, *Scultura africana*, cit

<sup>363</sup> Si confronti il disegno *Composizione plastica di arte negra* con le tavv. 6, 13, 15, 18 (esemplare di destra), 29, 30 (anche in questo caso, tra i due esemplari, l'artista pare guardare a quello di sinistra); inoltre, dalle tavv. 2, 3(elemento superiore),4, 18 (elemento di sinistra), 27, vengono tratti solo alcuni particolari, molti dei quali

Va notato, per quanto riguarda *Sete*, il sottile trattamento deformante riservato dall'artista alla *Portatrice di coppa*, oggi notissimo esemplare di arte della cultura congolese Luba, attribuito nel 1940 al cosiddetto Maestro di Buli<sup>364</sup> dallo studioso belga Frans Olbrechts<sup>365</sup>: la serafica armonia del volto africano viene infatti incrinata dall'artista trentino, che ne accentua l'arcata sopraccigliare, gli occhi e la sottile apertura delle labbra, non risparmiando poi la linea del mento, che diviene spigolosa, il naso, reso più aquilino, e l'orecchio, che viene notevolmente ingrandito. Il risultato di tale operazione è quello di trasformare la scultura africana in uno dei deformati "nanerottoli" dal "potere malefico" a cui aveva fatto cenno Domenico Paoletta nella "Difesa della Razza"<sup>366</sup>.

Ecco che in questa circostanza, ancor più che nel caso del *totem* della Mostra d'Oltremare, i caratteri essenziali del lavoro d'arte indigena vengono snaturati e deformati, conducendo di fatto alla creazione di un'opera che contribuisce a rafforzare il *topos* sull'arte africana, vista tutt'al più come curiosità esotica e percepita, in buona sostanza, come priva di grazia e creata da artisti a cui è estraneo qualsiasi tipo di canone estetico<sup>367</sup>.

Anche il tema della moda, come si è detto, è utilizzato per caratterizzare il *topos* del selvaggio, descritto come sospeso tra i suoi semplici costumi e malriusciti tentativi di imitazione delle fogge europee. È ancora Wolfango Boseo a trattare questo argomento in un articolo della "Domenica del Corriere" dedicato a *La moda al Congo*; il testo è particolarmente interessante per tre motivi: il primo è connesso, ancora una volta, alla questione del senso estetico africano, inteso come semplice assimilazione e imitazione da parte degli indigeni degli usi importati dai colonizzatori europei, il secondo è invece relativo

---

sono utilizzati dall'artista per decorare la cornice dell'oggetto ad arco che sta a sinistra sullo sfondo e che, al pari degli altri due simili, risulta essere una rielaborazione dei vassoi da divinazione Ifa della cultura Yoruba.

<sup>364</sup> Cfr. I. Bargna, *Arte africana*, Jaka Book, Milano 2003, p. 96. La denominazione "maestro di Buli" indica un gruppo di sculture Luba stilisticamente apparentate, opera di uno stesso artista o laboratorio. Come ricorda Ivan Bargna, i tratti distintivi di tali opere sono la postura ricurva che sembra indicare l'anzianità del soggetto rappresentato, il viso allungato, gli zigomi sporgenti, le guance incavate, gli occhi socchiusi posti entro grandi cavità orbitali e sovrastati da un'ampia arcata sopraccigliare, la fronte bombata.

<sup>365</sup> Un accurato ritratto a carbone, realizzato dall'artista belga Jean va Noten e conservato al Museo Etnografico di Anversa, celebra Olbrechts insieme alla *Portatrice di coppa* che lo ha reso noto. L'opera ritrae infatti lo studioso seduto alla sua scrivania, contornato da libri e da una cartina geografica dell'Africa posta sullo sfondo, mentre stringe con la mano destra la scultura africana (il disegno è pubblicato in L. Thornton, *Les Africanistes peintres voyageurs 1860-1960*, cit., p. 30).

<sup>366</sup> D. Paoletta, *Espressioni rappresentative di selvaggi, di dementi, di ebrei*, cit., p. 25.

<sup>367</sup> Si desidera qui ringraziare Marta Nezzo che, con il suo corso "Arti extraeuropee: questioni critiche e formali" avviato a partire dall'anno accademico 2014/2015 presso il Dipartimento dei Beni Culturali dell'Università di Padova, ha dato la possibilità a chi scrive di avvicinarsi all'affascinante mondo dell'arte africana e delle sue svariate culture.

alla visione stereotipante tipica della mentalità coloniale. Da ultimo, va notato come esso si riveli una testimonianza del sorgere di quella sorta di “dandismo” che, originatosi proprio dal contatto con gli europei nei maggiori centri congolese, è tutt’oggi un aspetto rilevante della ricerca estetica africana come chiave di rivalsa e affermazione sociale, testimoniata per esempio dai cosiddetti *sapeurs*, gli amanti della moda seguaci della “Société des Ambianceurs et des Personnes Élégantes”, la SAPE per l’appunto<sup>368</sup>.

Nel testo l’autore negativizza, ridicolizzandoli, i tentativi di europeizzazione di alcuni congolese, valutandoli come scimmiettamenti dell’alterità europea; parallelamente, sottolinea la bellezza degli africani in virtù del loro essere indigeni, abbigliati in maniera tradizionale e dunque rientranti nel rassicurante e cristallizzato mondo dell’Altrove esotico, ricalcando così la vecchia opposizione romantica tra natura e cultura<sup>369</sup>. Scrive infatti l’articolaista:

[...] un vago senso di estetica, nato senza dubbio dalla splendida natura, e anche dal desiderio di piacere sbocciato dall’amore, occupa nella vita del negro un posto importante. Egli è fiero della sua persona e l’adorna a suo modo. Il bello è soggettivo. Il nero, come il bianco e il giallo ha una bellezza speciale, tutta sua, profondamente intima. Il negro che si incontra nei grandi centri europei come Boma, Léopoldville, Kinshasa o Basoko, scrupolosamente attento nel voler imitare l’europeo, è troppo ridicolo per fermarci su tutta la nostra attenzione. Lasciamo che egli passeggi per le viuzze assolate la sua vanità puerile e la sua grottesca serietà; sorridiamo soltanto quando, la camicia al vento, i residui di un vecchio *gibus* sul capo, le gambe fasciate da un paio di pantaloni troppo stretti, gli stinchi nudi e nerissimi perduti in un paio di uose bianche, egli imita il suo *mondele* con i mezzi di cui dispone. Non è più un indigeno quello che abbiamo dinnanzi. Non ha più una caratteristica sua. Il negro del Congo è molto più bello semplicemente avvolto in un panno dai colori sgargianti che le sue dita hanno tessuto, con le sue collane di pelo d’elefante, da cui pendono gli amuleti protettori, le braccia e le gambe ornate di braccialetti di rame e di avorio<sup>370</sup>.

---

<sup>368</sup> Sull’argomento si veda J. D. Gandoulou, *Dandies à Bacongo. Le culte de l’élégance dans la société congolaise contemporaine*, L’Harmattan, Paris 1989; Idem, *Au cœur de la Sape. Mœurs et aventures des Congolais à Paris*, L’Harmattan, Paris 1989. Si veda anche M. A. Mbow, *Dandismo in Africa*, in “Africa e Mediterraneo”, vol. 18, fasc. 69-70, 2009, pp. 70-72. Una documentazione fotografica sui *sapeurs* è poi proposta dagli scatti di Daniele Tamagni nel volume *Gentlemen of Bacongo*, Trolley, London 2009.

<sup>369</sup> Un atteggiamento del tutto simile si riscontra durante il Ventennio anche per quanto riguarda i costumi del folclore italiano. Si veda per esempio il caso della donna della valle d’Ampezzo, nel bellunese, che vestita secondo la moda dell’epoca e priva dell’abito tradizionale sembra subire, agli occhi di chi viene dalla città, una sorta di danno alla propria immagine, perdendo l’originaria fierezza e trasformandosi in una qualunque popolana dei centri urbani. Cfr. P. Manfren, “Cortina” 1937-1940: quattro annate di folclore, moda e autarchia nella valle d’Ampezzo, in “Zone Moda Journal”, n. 2, Edizioni Pendragon, Bologna 2011, pp. 76-82.

<sup>370</sup> W. Boseo, *Fra la più strana gente. La moda al Congo*, in “La Domenica del Corriere”, a. XXVII, n. 42, 18 ottobre 1925, p. 3.



Va detto che simili considerazioni appaiono anche in un articolo di Walter Amadio apparso nel 1928 sulla "Lettura" e dedicato alle *Donne di Somalia*; qui, dopo aver ricordato la semplice *futa* delle donne somale, striscia di stoffa che esse si panneggiano attorno al corpo, l'autore scrive:

Pure, per la dignità del loro portamento, questa umile veste assume l'apparenza di un drappeggio di antica matrona romana. Vi sono, è vero, le Somale europeizzate dalle sgargianti toelette di seta, venute dai grandi magazzini di mode italiani per commissione di chi (sempre europeo allora) ha preso cura di loro. Ma sono eccezioni, e, come tutte le eccezioni, stonano. Una Somala vestita all'europea, con le scarpine dai tacchi alti così, fa lo stesso effetto di un cercopiteco in cilindro e guanti bianchi<sup>371</sup>.

L'africano, dunque, da un lato viene criticato per il suo essere primitivo e non civilizzato, dall'altro viene rifiutato nei suoi nuovi panni occidentali, preferendo che egli rimanga in linea con un'immagine d'Africa esotica e pittoresca.

In questo discorso va inserito il noto stereotipo del "re negro" o del "capo tribù", bizzarra figura che racchiude in sé, talvolta amplificandole, alcune presunte caratteristiche del "selvaggio", mostrandosi però superficialmente civilizzato, nel vestiario o in certi atteggiamenti, grazie al suo ruolo di *leader* che gli consente un incontro ravvicinato con i colonizzatori europei.

La presenza di capi d'abbigliamento occidentali nell'iconografia di tale personaggio viene ricordata, per esempio, in un articolo del 1922 della "Domenica del Corriere", in cui si racconta di Kagasana, re di Toro in Uganda, che appassionatissimo di ogni sport aveva adottato il "costume da *sportsman*" come abito per le grandi occasioni<sup>372</sup>; ugualmente, in un articolo del 1923 si dice di come un capo tribù, riuscito a procurarsi un panciotto decorato, si presentasse nelle cerimonie ufficiali e alle udienze con le autorità coloniali vestito unicamente di quello, convinto del fatto di essere un "modello di eleganza"<sup>373</sup>.

Nel periodico si rintracciano poi vari testi che delineano il carattere del personaggio, diviso tra atteggiamenti capricciosi e infantili, superstizione e uno spiccato sadismo<sup>374</sup>. Tirannia,

---

<sup>371</sup> W. Amadio, *Le donne di Somalia*, in "La Lettura", a. XXVIII, n. 4, 1 aprile 1928, pp. 289-92 ( citazione a p. 290).

<sup>372</sup> Cfr. G. B., *Il mondo poco noto. Il re delle nubi*, in "La Domenica del Corriere", a. XXIV, n. 20, 14-21 maggio 1922, p. 14.

<sup>373</sup> Cfr. G. De Simoni, *Pionieri italiani di civiltà nel centro dell'Africa*, in "La Domenica del Corriere", a. XXV, n. 12, 25 marzo-1 aprile 1923, p. 10.

<sup>374</sup> Cfr. E. Meille Giovanni, *Il mondo poco noto. Gli svaghi di re Buno*, in "La Domenica del Corriere", a. XXIV, n. 30, 23-30 luglio 1922, p. 12. Il racconto, in realtà, riprende le narrazioni fatte da Owen Rowe O'Neil nel suo

prevaricazione e una vena di crudele follia caratterizzano per esempio re Buno, capo della tribù Swazi con cui i boeri, agli inizi del Novecento, sono in lotta nel Sud Africa; per rabbonirlo le autorità coloniali gli inviano mensilmente un cospicuo tributo, recapitatogli da una legazione di boeri guidata da Oom Tuys Grobler. In occasione di una di queste visite il re, ubriaco, “gioca” al tiro al bersaglio sui propri guerrieri, invitando gli ospiti europei a fare lo stesso<sup>375</sup>. Altrettanto tirannico appare Tombora, il “terribile capo” dei Niam-Niam, “terrore dei nemici e noto per la sua ferocia”, che nel suo *harem* di cinquecento mogli, prima di essere spodestato dagli inglesi, puniva l’infedeltà “bastonando a morte la colpevole sospesa a uncini infissi negli occhi”; l’articolo è accompagnato da alcune piccole fotografie, tra le quali un presunto ritratto di Tombora, ripreso a mezzobusto in abiti da cerimonia, con in mano uno scettro e in testa un *gibus*<sup>376</sup>. Bizzarro e superstizioso, ma occidentalizzato in fatto di risoluzione delle controversie, è invece re Tamo, capo di una potente tribù del Congo Belga, il quale chiama un avvocato per intentare una causa contro l’ospedale di Leopoldville e recuperare una gamba amputatagli al fine di poterla mangiare, rispettando così un rito che lo avrebbe preservato da vendette divine; il racconto è accompagnato da alcune fotografie che, evidentemente, vorrebbero dare veridicità alla narrazione, presentando anche un soggetto ripreso a mezzobusto con un enorme e altissimo copricapo piumato, che la didascalia identifica come “il copricapo di re Tamo ... per le grandi occasioni”<sup>377</sup>.

Nel periodico indagato sono presenti anche alcune raffigurazioni di tale personaggio, per lo più tra i disegni umoristici, dove egli è riconoscibile da accessori quali un *gibus* o una bombetta con o senza piuma, residuo dei tradizionali copricapo indigeni, o una corona stilizzata, dei polsini, dei guanti bianchi, delle uose, raramente delle scarpe, una sveglia

---

libro *Adventures in Swaziland. The story of a south african boer*, pubblicato nel 1921. La versione originale del testo è disponibile on-line in «Gutenberg.org», [In rete] <http://www.gutenberg.org/files/38447/38447-h/38447-h.htm> (15 dicembre 2015); G. De Simoni, *Nel mondo poco noto. Tra i credenti di “Mboli”*, cit.; *Lo strano sovrano di una strana gente. L’automobile e le gambe di Re Tamo*, in “La Domenica del Corriere”, a. XXIX, n. 29, 17 luglio 1927, p. 10; *Fra la più strana gente. Bwatomai e le “Sacre Lattaie”*, in “La Domenica del Corriere”, a. XXX, n. 40, 30 settembre 1928, p. 10; *La realtà romanzesca. Quel che fece Matumba*, in “La Domenica del Corriere”, a. XXXII, n. 25, 22 giugno 1930, p. 14; *La realtà romanzesca. Il negriero feroce*, in “La Domenica del Corriere”, a. XXXIV, n. 6, 7 febbraio 1932, p. 14.

<sup>375</sup> Cfr. E. Meille Giovanni, *Il mondo poco noto. Gli svaghi di re Buno*, cit.

<sup>376</sup> G. De Simoni, *Nel mondo poco noto. Tra i credenti di “Mboli”*, cit.

<sup>377</sup> Cfr. *Lo strano sovrano di una strana gente. L’automobile e le gambe di Re Tamo*, in “La Domenica del Corriere”, a. XXIX, n. 29, 17 luglio 1927, p. 10.

legata al collo o per il fatto di fumare un sigaro o una pipa [fig. 583, 589, 604]<sup>378</sup>. Anche la già menzionata tavola del marzo 1928 testimonia l'“europeizzazione” dei costumi da parte dei capi africani: in essa, infatti, il capo Zulù che guida la danza guerresca in onore della squadra di *cricket* è completamente abbigliato all'europea [fig. 468]<sup>379</sup>.

Ancora a proposito del tema della europeizzazione dei costumi africani, va certamente menzionato un articolo pubblicato nel febbraio 1932 che, per certi versi, col senno di poi, sembrerebbe essersi rivelato non poco profetico; in *Negri alla moda* infatti, traendo spunto dalla presenza in Italia di Josephine Baker, protagonista di una tournée europea che l'aveva condotta anche a Milano, Torino e Venezia<sup>380</sup>, l'articolaista presenta alcune considerazioni in merito alla innata propensione degli africani a una celere occidentalizzazione, quanto meno esteriore, fatto che, a detta dell'autore, farebbe pensare a una certa spiccata affinità tra le due “razze”. Ritenendo di particolare interesse il breve testo, lo si riporta qui per intero:

Josephine Baker, stella internazionale negra del Varietà, dopo essersi fatta vedere per qualche anno in fotografia, è venuta adesso in Italia a farsi vedere in carne e ossa. Come su tutte le cose, anche su questa reclamistica Josephine i pareri saranno diversi. Chi dirà: bellissima, straordinaria, impagabile! Chi obietterà: infatuazioni parigine, snobismi cosmopoliti. Ebbene noi, tutto sommato, e da persone ragionevoli, staremo in mezzo. Certo Josephine Backer non è una Patti, né una Sarah Bernhardt, e nemmeno una Duse. Ma è indubitabile ch'essa rappresenta nel nostro mondo pazzo qualcosa di nuovo: essa è uno dei più riusciti, forse il più popolare e fortunato esempio di 'europeizzazione' tentato da individui della sua razza. Perché: è vero, Josephine Baker sul palcoscenico canta e balla da negra, ma quello che fa veramente la sua originalità e il segreto del suo grande successo internazionale non è solo la sua abilità di ballerina o di attrice (ci sono in America almeno tre o quattro attrici negre che la valgono), ma è il fatto ch'essa è riuscita a diventare una delle donne più eleganti e alla moda del mondo bianco. L'aspirazione ad assumere sempre di più le forme esterne, le maniere, le raffinatezza della civiltà occidentale è profonda e tenace nel negro. Tutti noi ci ricordiamo di aver riso, leggendo nei racconti dei cacciatori ed esploratori africani la descrizione di quei vecchi re indigeni i quali, nelle occasioni solenni, comparivano con uno spelato cappello a cilindro inalberato sulla loro nudità, o con una vecchia marsina indossata sotto le loro collane di teschi o i loro amuleti barbari. Naturalmente, nelle immense regioni dell'interno, l'indigeno vive ancora lontano da certe tentazioni, contento delle sue sottanine di giunchi o delle sue pelli primitive. Ma, lungo tutta la zona costiera, in tutte le regioni più a contatto con città o scali posti sotto il controllo e l'influenza del bianco, vedete che, appena gli è possibile, il negro adotta subito vestiti,

---

<sup>378</sup> Hermione, Disegno “I guai di una mamma negra” (da “New York American”), ivi, a. XXXIV, n. 45, 6 novembre 1932, II di copertina; Serratto, Disegno “Il re cannibale”, ivi, a. XXXVI, n. 3, 21 gennaio 1934, II di copertina; Disegno “Legalità” (da “O Governador” – San Paolo), ivi, a. XXXVII, n. 47, 24 novembre 1935, p. 11.

<sup>379</sup> A. Beltrame, tavola “L'entusiasmo degli Zulù per lo sport”, in “La Domenica del Corriere”, a. XXX, n. 10, 4 marzo 1928, IV di copertina.

<sup>380</sup> Cfr. A. Mazzoletti, *Il jazz in Italia dalle origini alle grandi orchestre*, Torino 2004, p. 280.

utensili, abitudini, magari 'pose' occidentali. In ciò il negro è infinitamente più assimilabile e malleabile dell'asiatico. A Sciangai, a Singapore, in tutti gli empori dell'Est troverete fior di cinesi europeizzati, uomini d'affari che hanno il loro ufficio moderno, professionisti che hanno fatto l'Università, che vestono come voi, leggono i giornali che voi leggete, bevono whisky e fumano sigarette: ma se andate nelle loro case, troverete le donne rimaste completamente cinesi, con gli zoccoli, i pantaloncini, e i bambini vestiti alla cinese, ecc. Lo stesso si può dire degli indiani. Invece, quando il negro si europeizza, esso europeizza tutta la famiglia. Insomma, se dall'adozione delle forme esterne del vivere si dovesse dedurre un'affinità, la razza negra è molto più affine alla nostra di quello che non siano tutte le altre razze. Consideriamo Josephine Baker come simbolo di quest'affinità. Essa è sulla scala di quell'evoluzione del costume che, dal re antropofago col cilindro, finirà forse con l'Africa del XXI secolo: quando gli eleganti di Londra copieranno il taglio dei sarti dell'Uganda, e le parigine spenderanno somme pazze per disputarsi gli ultimi modelli di Mogadiscio ...<sup>381</sup>.

A questo testo sembra far eco, in negativo, un'allarmata riflessione che appare, pochi mesi dopo, in *Società segrete e danze religiose*; qui, proprio in merito alla spiccata propensione all'occidentalizzazione dimostrata da alcune frange più evolute del "mondo nero" afroamericano, si manifestano in poche righe dalla vena xenofoba e razzista tutti i timori del Vecchio Continente, ormai conscio della potenziale concorrenza, in vari settori della vita, di un'alterità nera ormai sgrezzata, anzi modernizzata, in grado non solo di svincolarsi dal dominio del bianco colonizzatore europeo, ma anche di competere con quest'ultimo sul piano culturale e intellettuale. Si legge infatti:

[...] le società segrete, se hanno per scopo una mutua assistenza dei singoli adepti e delle tribù, hanno per base delle radicate credenze religiose che difficilmente si estirpano. I capi sfruttano il terrore dei gregari, sempre timorosi delle ire divine, e riescono talvolta a rallentare la invadenza sempre crescente degli europei. Tuttavia le popolazioni più intelligenti del mondo nero, -e specialmente i negri d'America -hanno ormai compreso che non sono le società segrete che riusciranno a salvarle dalla soggezione dei bianchi. Viene opposta perciò alla civiltà bianca una civiltà nera: i giovani di colore vengono inviati alle scuole, alle università dei bianchi, e lanciati all'assalto delle professioni che sembravano ieri prerogativa assoluta della razza bianca. Il vero pericolo per gli uomini bianchi non sta nelle società segrete ancora potenti e dure a sradicare in alcune zone dell'Africa, ma fatalmente destinate a scomparire col tempo. Il vero pericolo sta nello sforzo che la razza nera più evoluta sta compiendo per dimostrare di poter stare alla pari dei bianchi in tutti i campi; e di saper assimilare la loro civiltà, sotto ogni forma<sup>382</sup>.

---

<sup>381</sup> Renchoro, *Negri alla moda*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXIV, n. 7, 14 febbraio 1932, p. 11.

<sup>382</sup> D'Aspi, *Tra la più strana gente. Società segrete e danze religiose*, ivi, a. XXXIV, n. 33, 14 agosto 1932, p. 11.

L'ibridazione delle fogge e dei costumi indigeni con quelli di derivazione europea, attuata seppur con altri scopi anche dagli stessi occidentali, trova rappresentazioni già a partire dal Settecento nell'ambito del colonialismo in terra americana, come per esempio dimostrano le opere del già ricordato Agostino Brunias, che dipinge l'eterogenea popolazione della Dominica<sup>383</sup>. Raffigurazioni in chiave derisoria del soggetto di colore abbigliato all'europea trovano ampia diffusione nell'immaginario statunitense dell'Ottocento: esemplificative, in proposito, sono le stereotipate immagini del "coon", ossia il "negro" in accezione negativa, diffuse dai "minstrel show" e dai loro manifesti, ove compaiono parodie sugli afroamericani inizialmente fatte da attori bianchi in "blackface", ossia truccati di nero, che assumono atteggiamenti e pose caricaturali volte a sbeffeggiare l'alterità nera, facendola risultare pigra, sciocca e incapace. In particolare, è la versione cittadina di questa figura, "Zip Coon", ove "Zip" è una storpiatura di "Scipio", nome diffuso tra gli afroamericani, ad essere quella che più si avvicina ai tipi africani descritti da Boseo: lo "Zip Coon", infatti, esibisce modi raffinati che non sono propri della sua umile condizione, veste come un *dandy* e parla un inglese maccheronico, elementi che all'epoca erano ritenuti sintomatici dell'innata inferiorità delle persone di colore<sup>384</sup>.

Anche in Italia circolano sin dal tardo Ottocento immagini che si allineano su questo tipo di rappresentazione, per esempio attraverso le figurine Liebig. Infatti, la già citata serie *Negri II* del 1889 [figg. 739-740], che è la continuazione di quella denominata *Negri I* del 1887, trova un proseguo in *Negri III* nel 1891; in proposito, va inoltre notato come, mentre la serie del 1887 è prodotta in cinque lingue, le seguenti sono destinate ai soli mercati italiano e francese. In questi tra gruppi di figurine, che hanno come soggetto dei "negri" già occidentalizzati, l'aspetto caricaturale è rintracciabile soprattutto nei volti dei personaggi,

---

<sup>383</sup> Sul tema e sui significati dell'ibridazione dei costumi, anche da parte degli europei, in ambito coloniale si veda il cap. 3 dedicato a *Cultural Cross-Dressing in British America* in B. Fowkes Tobin, *Picturing Imperial Power*, Duke University Press, Durham 1999. In merito ad Agostino Brunias si veda il cap. 5 dedicato a *Taxonomy and Agency in Brunias's West Indian Paintings*, ivi, pp. 139- 173; si veda anche G. Tomasella, *Il viaggio come scoperta dell'alterità: note sul pittore Agostino Brunias (1730-1796)*, cit.

<sup>384</sup> Per alcuni accenni alla figura del "coon" si veda T. Sheehan, H. L. Gates Jr., *Marketing racism: popular imagery in the United States and Europe*, cap. 2 di *The Image of the Black in Western Art. The Twentieth Century: the impact of Africa*, cit., pp. 27-40. Per un approfondimento in merito ai "minstrel shows", all'uso del "blackface" e alle implicazioni razziste ad essi connesse si vedano inoltre: E. Lott, *Love and theft: blackface minstrelsy and the American working class*, Oxford University Press, New York-London 1993; D. Cockrell, *Demons of Disorder. Early Blackface Minstrels and Their World*, Cambridge University Press, Cambridge 1997; R. Nowatzki, *Representing African Americans in transatlantic abolitionism and blackface minstrelsy*, Louisiana State University Press, Baton Rouge, 2010; *Burnt cork. Traditions and legacies of blackface minstrelsy*, edited by S. Johnson, University of Massachusetts Press, Amherst & Boston 2012.

che sono rappresentati con voluminose labbra rosse e testa particolarmente grande, sproporzionata rispetto al corpo. È invece in *Scene d’Africa*, del 1906, che si iniziano ad incontrare le rappresentazioni degli improbabili *dandy* e gentildonne africani di cui poi parleranno Boseo e Amadio; la serie è infatti l’ironica raffigurazione di un’Africa che trae malamente ispirazione dai modi di vivere della civile Europa [figg. 743-744]. Si osservi per esempio come in *Dal fotografo*, parodia del “rito” borghese del ritratto fotografico di famiglia, vengano posti in evidenza gli inutili tentativi di imitazione dello stile di vita occidentale da parte degli africani: gli abiti “all’europea” vengono malamente abbinati: le donne indossano completi dai colori troppo sgargianti; gli uomini sfoggiano bianchi colletti inamidati, ma senza le camicie, e costumi da bagno al posto dei pantaloni lunghi; tutti sono scalzi; uno dei personaggi, sullo sfondo, fa le linguacce alla propria immagine riflessa allo specchio, come se fosse la prima volta che ne vede uno. Solo il fotografo, un europeo bianco, è davvero vestito secondo i canoni della moda del Vecchio Continente.

Personaggi di colore, similmente ridicolizzati, si ritrovano anche in due note serie di figurine italiane della seconda metà degli anni Trenta, una illustrata da Angelo Bioletto per il concorso di raccolta a premi *I quattro moschettieri*, sponsorizzato dai marchi Perugina e Buitoni<sup>385</sup>, l’altra da Sergio Tofano, in arte Sto, per il *Concorso Bonaventura*, iniziativa promozionale attivata da un insieme di ditte tra cui la Barilla<sup>386</sup>.

Tra i personaggi di colore di Bioletto [figg. 796-799]<sup>387</sup> spiccano, in particolar modo, *Il Gran Capo Putifar* che, con *gibus*, sveglia al collo, polsini, lunghi pantaloni a righe e uose, esibisce come scettro un mestolo e *La moglie di Putifar* che, coperta solamente da un gonnellino di paglia e malamente in equilibrio su scarpe col tacco, esibisce come orecchini all’ultima moda due scatole di latta aperte.

---

<sup>385</sup> Nell’ottobre del 1934 l’EIAR (Ente Italiano per le Audizioni Radiofoniche) inizia la trasmissione radiofonica *I quattro moschettieri*, ideata come parodia del romanzo di Dumas: i classici spadaccini vengono qui affiancati da nuove icone, alcune reali e tratte dal mondo del cinema e dello spettacolo, altre immaginarie. La trasmissione è sponsorizzata dalla Perugina-Buitoni, che mette in circolazione, attraverso i suoi prodotti, le 100 figurine con l’effigie dei personaggi, avviando un concorso a premi basato sul completamento di album raccoglitori: con 150 album completi si poteva vincere una Fiat Topolino, l’utilitaria *status symbol* dei ceti medi ed emergenti. Si innesca così un mercato di scambi e acquisti per rintracciare alcune figurine rare, immesse in circolazione in numero minore per rendere più difficile il completamento degli album. In seguito a tale successo nascono altre iniziative promozionali simili, alle quali tuttavia il Governo pone fine nel novembre del 1937 per varie motivazioni, tra cui l’*escamotage* poco legale della tiratura limitata di talune figurine. A tale proposito si veda E. Detti, *Le carte povere: storia dell’illustrazione minore*, cit., pp. 78-79.

<sup>386</sup> Cfr. Barilla. *Centoventicinque anni di pubblicità e comunicazione*, a cura di G. Gonizzi, vol. I, Barilla, Parma 2003, p. 236.

<sup>387</sup> La serie è stata reperita nel sito «Cartesio-episteme.net», [In rete] <http://www.cartesio-episteme.net/calcio/perugina/perugina.htm> (15 dicembre 2015).

Simili per ironia risultano alcune delle figurine realizzate nel 1937 da Sto per il *Concorso Bonaventura* [figg. 800-803]<sup>388</sup>; nella serie compaiono infatti *Il re negro*, *L'aiutante del re negro*, *L'aiutante dell'aiutante del re negro*, *La regina negra* e *Giuiuk, trovatella negra*, personaggi in realtà tratti dall'opera teatrale *L'isola dei pappagalli*, scritta dallo stesso Tofano e andata in scena nel gennaio 1936<sup>389</sup>. Nella figura del sovrano nero il tocco europeizzante è dato dalla presenza di lucide scarpette nere, accompagnate da uose bianche; anche l'aiutante del re, a suo modo, risulta occidentalizzato, visto che indossa delle calzature e reca appuntata, direttamente sul petto, una medaglia; parimenti, la giunonica regina, quasi dimentica del figlioletto che reca sulla schiena, è mostrata con in testa un cappellino piumato dall'aria civettuola.

Un attributo che emerge con forza nella caratterizzazione del "selvaggio" è infine, come in parte si è detto, quello relativo alla sua innata vocazione cannibalesca. Il tema dell'antropofagia, che trova le sue basi sia nel contesto mitologico-fiabesco europeo, con figure che spaziano da Crono alla strega della popolare fiaba di Hansel e Gretel, sia nei primi incontri con l'alterità del continente americano, si configura nel corso della sua lunga esistenza come un'allegoria foriera di significati più profondi<sup>390</sup>. Come scrive infatti Jan Nederveen Pieterse "cannibalism is an allegory which establishes a centre and a periphery within a moral geography"<sup>391</sup>: l'accusa di antropofagia viene infatti utilizzata, in diverse fasi storiche, come strumento di netta scissione tra la civiltà cristiana europea, che si autoelege come "centro", e le civiltà "altre", che appaiono nella visione eurocentrica quali "periferie". Se inizialmente, durante la prima fase di esplorazione e conquista dell'Africa, la figura del

---

<sup>388</sup> La serie è stata reperita nel sito «Cartesio-episteme.net», [In rete] <http://www.cartesio-episteme.net/calcio/galimberti/bonaventura-1.htm> (15 dicembre 2015).

<sup>389</sup> L'opera, recitata in "blackface", ha come protagonista Bonaventura, noto personaggio creato negli anni Dieci da Tofano per "Il Corriere dei Piccoli", che in tale occasione si ritrova nella terra dei selvaggi "antropofagi". La storia viene poi pubblicata, con prefazione di Renato Simoni, da Garzanti nel 1939. Cfr. A. Mignemi, *Immagine coordinata per un impero. Etiopia 1935-1936*, cit., p. 132; M. Ramperti, *Osservatorio*, in "L'Illustrazione Italiana", a. LXVII, n. 2, 14 gennaio 1940, p. 51. Per alcune foto d'epoca relative alla messa in scena teatrale si veda, oltre all'articolo di Ramperti, il sito «Sto-signorbonaventura.it», curato da G. e S. Tofano, [In rete] <http://www.sto-signorbonaventura.it/Html/commedie3.html#pap> (15 dicembre 2015).

<sup>390</sup> In merito al tema del cannibalismo, affrontato sia dal punto di vista antropologico che dal punto di vista simbolico, si vedano per esempio gli studi di E. Volhard, *Il cannibalismo*, Torino 1949; W. E. Arens, *Il mito del cannibale: antropologia e antropofagia*, Einaudi, Torino 1980; F. Lestringant, *Cannibals: the discovery and representation of the cannibal from Columbus to Jules Verne*, Polity Press, Cambridge 1997.

<sup>391</sup> J. Nederveen Pieterse, *White on Black. Images of Africa and Blacks in Western Popular Culture*, cit., p. 116.

cannibale viene ancora diffusa nei suoi aspetti più terrifici e diabolici<sup>392</sup>, al sorgere del Novecento, con l'asestarsi degli imperi coloniali e la visione di un'Africa più pacifica perché, per così dire, addomesticata, l'iconografia dell'antropofago muta, divenendo più leggera e ironica. Ancora Pieterse nota che questo nuovo humour cannibalesco è incentrato sulla contraddittoria figura del "savage gourmand", il selvaggio buongustaio che, sebbene cannibale, presenta maniere raffinate, nonché attributi e inclinazioni culinarie europee; tale rivisitazione del tema diviene l'emblema di un'Africa che, sebbene superficialmente civilizzata dalla colonizzazione, rimane in realtà sempre selvaggia, permanendo così nel suo stato di inferiorità e legittimando la supremazia occidentale<sup>393</sup>.

Per quanto riguarda la presenza del cannibale e del tema dell'antropofagia nell'apparato testuale della "Domenica del Corriere", va detto che essa si rintraccia sia nei testi romanzati che in quelli di stampo etnografico. Gli stessi scrittori, tuttavia, risultano ben consci del sovrasfruttamento e dell'esagerazione di tale notizia, come per esempio dimostra *l'incipit* di un testo del 1931, dove si legge:

È ancora diffusa la credenza che i nativi del Centro Africa sieno esclusivamente carnivori e, in mancanza di meglio, non esitano a uccidere i propri simili per cucinarseli e mangiarseli. Le idee sul cannibalismo africano sono ormai convenzionali e tutte le più recenti esplorazioni dimostrano che gli indigeni sono amanti di selvaggina e di pesce come gli europei e, come questi, mangiano pane e companatico<sup>394</sup>.

Ciò nonostante, il tema viene utilizzato e diffuso dal periodico con discreta dovizia di racconti<sup>395</sup>, articoli<sup>396</sup> e vignette, sottolineando spesso come tale pratica sia andata

---

<sup>392</sup> In merito si veda per esempio il capitolo *Cannibalism and Popular Culture*, cap. 2 di H. L. Malchow, *Gothic Images of Race in Nineteenth-Century Britain*, Stanford University Press, Standord 1996, 41-123.

<sup>393</sup> J. Nederveen Pieterse, *White on Black. Images of Africa and Blacks in Western Popular Culture*, cit., p. 119.

<sup>394</sup> D'Aspis, *I primitivi granai dell'Africa*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXIII, n. 5, 1 febbraio 1931, p. 13.

<sup>395</sup> Si vedano per esempio *La realtà romanzesca. La setta dei ... "Leopardi Umani"*, cit.; *La realtà romanzesca. Quel che fece Matumba*, cit.; *La realtà romanzesca. Perché Futtile non fu mangiato*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXII, n. 34, 24 agosto 1930-VIII, p. 14, in cui si narra l'esperienza, non africana ma pur sempre esemplificativa, di un naufrago americano sopravvissuto a una tribù cannibale di un'isola dell'arcipelago delle Figi; L. Passi, *Avventure in missionari. La dentiera e lo stregone*, cit.

<sup>396</sup> Si vedano per esempio Prof. C., *Il mondo poco noto. Dal telefono ... al cannibalismo*, in "La Domenica del Corriere", a. XXV, n. 28, 15 luglio 1923, p. 11, in questo caso ci si riferisce agli indigeni della Nuova Guinea, ma l'articolo è comunque veicolo del medesimo stereotipo; G. De Simoni, *Nel mondo poco noto. Tra i credenti di "Mboli"*, cit., dove si accenna alla pratica rituale Niam-Niam di banchettare con le membra dei nemici uccisi; A. Fraccaroli, *Africani dell'Equatore*, cit.; L'esploratore, *Fra la più strana gente. Come vivono i pigmei*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXVI, n. 31, 5 agosto 1934, p. 14.



diminuendo, al pari della superstizione, solamente grazie alla presenza dei missionari e dei governi coloniali.

Un sofisticato cannibale è per esempio il re dei Baluba che, in un racconto della rubrica *La realtà romanzesca*, condanna due esploratori bianchi, che dovevano essere mangiati, a morire di spavento, al fine di evitare ogni perdita di sangue: egli è tuttavia in ciò dissuaso dal figlio Matumba che, civilizzato dal contatto con un missionario, inventa uno stratagemma per salvare i due malcapitati, ripromettendosi che quando egli sarà divenuto re “il cannibalismo scomparirà dalla tribù dei Baluba, e gli europei saranno accolti qui come fratelli”<sup>397</sup>. Cannibale è, come si è visto, re Tamo, che giustifica la propria antropofagia con motivi di ordine religioso<sup>398</sup>. Risvolti cannibaleschi si ritrovano nel racconto *La setta dei ... “Leopardi Umani”*<sup>399</sup>, mentre pigmei cannibali sono gli antagonisti di un missionario in *La dentiera e lo stregone*, racconto ambientato in Congo che narra del rapimento di un bambino compiuto dai piccoli indigeni, del suo salvataggio da parte di un evangelizzatore belga armato solo della propria dentiera e della conversione della tribù in seguito all’ accaduto<sup>400</sup>.

In *Africani all’Equatore*, del maggio 1932, a proposito dell’ antropofagia si legge che essa sarebbe connessa al culto degli antenati; Arnaldo Fraccaroli scrive infatti che:

La adorazione per gli antenati è diffusa in tutta l’Africa Centrale: gli antenati sono i custodi della casa, i protettori del paese, se qualcuno avesse in mente di offendere un antenato sarebbe maledetto. Prima, magari, quand’erano in vita sono stati mangiati dai parenti: ma adesso, morti, vengono adorati. Questa del cannibalismo non è storia d’altri tempi: la imbarazzante abitudine di mangiare il prossimo si è molto mitigata in seguito all’intervento degli europei e alle condanne esemplari, ma non è completamente abbandonata, soprattutto nelle regioni della foresta e della savana dove è difficile che il controllo del bianco sia continuo. L’anno scorso sono stati mangiati anche due commissari bianchi<sup>401</sup>.

Il corredo fotografico della rivista non presenta, ovviamente, documenti relativi a scene di cannibalismo<sup>402</sup>; ugualmente, le copertine illustrate di Beltrame non toccano mai questo

---

<sup>397</sup> Cfr. *La realtà romanzesca. Quel che fece Matumba*, cit.

<sup>398</sup> Cfr. *Lo strano sovrano di una strana gente. L’automobile e le gambe di Re Tamo*, cit.

<sup>399</sup> *La realtà romanzesca. La setta dei ... “Leopardi Umani”*, cit.

<sup>400</sup> L. Passi, *Avventure di missionari. La dentiera e lo stregone*, cit.

<sup>401</sup> A. Fraccaroli, *Africani dell’Equatore*, cit.;

<sup>402</sup> Del 1931 è la pubblicazione di una fotografia intitolata *Cannibali... addomesticati*, triste documentazione della moda degli “zoo umani”. L’immagine mostra un gruppo di bambine che, dietro una doppia rete di sicurezza, in verità assai bassa, salutano un indigeno, proveniente però dalla Nuova Caledonia, protagonista insieme ad altri di una “*tournee* degli ultimi antropofagi” attraverso l’Europa. Come si apprende dal breve

tema<sup>403</sup>, forse perché ritenuto troppo cruento, forse perché sentito così lontano, non solo geograficamente ma anche culturalmente, da essere percepito, nonostante tutto, come una semplice e irrealistica fantasia, che in quanto tale è degna di essere rappresentata solamente dalle stilizzate figure delle vignette satiriche [figg. 580, 584, 585, 588, 589, 591-593, 604, 635-637]<sup>404</sup>. Tra queste, si veda per esempio il divertito miscuglio di elementi che caratterizza il disegno *L'antropofago* di Carmelo Marotta, pubblicato nella "Domenica del Corriere" del maggio 1933: due selvaggi con orecchino al lobo, gonnellino e lancia trascinano davanti a un terzo indigeno, forse il capo tribù, un uomo completamente vestito da un'armatura di sapore medievale, che viene identificato dall'antropofago come "carne in scatola" [fig. 588].

Di sottile ironia sono poi alcune vignette che pongono in connessione lo humour cannibalesco e l'attualità. Macabramente scherzose e sintomatiche del profondo timore che all'epoca, come si è potuto osservare, le popolazioni degli stati europei provavano di fronte alla sempre più concreta possibilità di una società multietnica, come già stava avvenendo negli Stati Uniti, appaiono due vignette che vedono materializzarsi il cannibale africano nel mondo civilizzato dei bianchi. In *Un bimbo in pericolo*, ripresa da un periodico madrilenò e pubblicata nel gennaio 1929, il cannibale si nasconde sotto i panni di una governante che, alla domanda "vi piacciono i bambini?" di una madre che la vuole assumere perché badi al

---

trafiletto didascalico, la fotografia è stata scattata nei giardini zoologici tedeschi. Cfr. *Cannibali ... addomesticati*, fotografia, in "La Domenica del Corriere", a. XXXIII, n. 37, 13 settembre 1931, p. 5. In merito al vasto tema degli "zoo umani", si vedano: *Zoo umani: dalla Venere ottentotta ai reality show*, a cura di S. Lemaire et alii, Ombre corte, Verona 2003; *Human Zoos. Science and spectacle in the age of colonial empires*, edited by P. Blanchard et alii, Liverpool University Press, Liverpool 2008; *Exhibitions: l'invention du sauvage*, catalogue de l'exposition (Paris, Musée du Quai Branly, 29 novembre 2011-3 juin 2012), sous la direction de P. Blanchard, G. Boëtsch, N. Jaconijn Snoep, Paris 2011; S. Qureshi, *Peoples on Parade. Exhibitions, Empire, And Anthropology In Nineteenth-Century Britain*, The University of Chicago Press, Chicago 2011; G. Abbattista, *Umanità in mostra. Esposizioni etniche e invenzioni esotiche in Italia (1880-1940)*, cit.; *Moving Bodies, Displaying Nations. National Cultures, Race and Gender in World Expositions Nineteenth to Twenty-first Century*, edited by G. Abbattista, Edizioni Università di Trieste, Trieste 2014.

<sup>403</sup> Fa parziale eccezione, come già detto, A. Beltrame, copertina "Odio di razza [...]", in "La Domenica del Corriere", a. XXXII, n. 5, 2 febbraio 1930 [fig. 469].

<sup>404</sup> Disegno "Un bimbo in pericolo" (da "Buen Humor"-Madrid), in "La Domenica del Corriere", a. XXXI, n. 1, 6 gennaio 1929, p. 15; Disegno "Eredità" (da "Berliner Ill. Zeitung" - Berlino), ivi, a. XXXV, n. 5, 29 gennaio 1933-XI, p. 15; Tabet, Disegno "Nell'Africa tenebrosa", ivi, a. XXXV, n. 13, 26 marzo 1933, p. 15; [C.] Marotta, Disegno "L'antropofago", in "La Domenica del Corriere", a. XXXV, n. 22, 28 maggio 1933, II di copertina; Serratto, Disegno "Il re cannibale", ivi, a. XXXVI, n. 3, 21 gennaio 1934, II di copertina; M. Hall, disegno "Il colmo della brava donna di casa" (da "The Passing Show" - Londra), ivi, a. XXXVI, n. 13, 1 aprile 1934, p. 15; Bartolini, disegno "Un mese fa ricevetti un insulto da un bianco [...]", ivi, a. XXXVI, n. 38, 23 settembre 1934, II di copertina; [B.] Leporini, disegno "Superstizione", ivi, a. XXXVII, n. 6, 10 febbraio 1935, p. 15; Disegno "Legalità" (da "O Governador" - San Paolo), ivi, a. XXXVII, n. 47, 24 novembre 1935, p. 11; Disegno "Fra cannibali" (da "Ric et Rac" - Parigi), ivi, a. 42, n. 18, 28 aprile 1940, p. 11; Lambertini, disegno "Civilizzazione", ivi, a. 42, n. 20, 12 maggio 1940-XVIII, p. 11; Burattini, disegno "Cannibali", ivi, a. 44, n. 5, 1 febbraio 1942, p. 11.

figlietto, risponde “sì, signora, se sono cotti bene” [fig. 580]. In *Eredità*, disegno tratto da un periodico berlinese e pubblicato nel gennaio 1933, un *gentleman* di colore, abbigliato impeccabilmente all’europea, si presenta dal medico che vuole sapere se vi sia la possibilità che l’uomo abbia “un po’ di sangue europeo nelle vene”; la risposta è anche in questo caso in perfetto stile cannibalesco, l’uomo infatti esclama: “può darsi. Mio nonno ne ha mangiati tanti, di europei!” [fig. 584].

*Legalità*, disegno tratto da un giornale brasiliano e pubblicato nel novembre 1935, allude invece, in maniera velata, alle continue richieste di attenzione e aiuto rivolte alla Società delle Nazioni da parte dell’Etiopia, sempre più allarmata dall’incalzare della minaccia italiana; un “selvaggio”, presumibilmente il cuoco della tribù visto che regge un mestolo, si lamenta col capo perché “il bianco” che è stato catturato “non vuol entrare nella padella” e il capo, indispettito, propone di protestare, per l’appunto, alla Società delle Nazioni [fig. 604]. In *Fra cannibali*, vignetta ripresa da un periodico parigino e pubblicata nell’aprile 1940, si ironizza invece sull’inutilità della guerra che sta imperversando in Europa e sulle sue vittime: nella foresta una coppia di “cannibali” trascorre serenamente il tempo e, mentre lui fuma la pipa, lei riflette su quanto siano “selvaggi” gli europei, domandandosi “perché si ammazzano tra loro se poi non si mangiano” [fig. 635]. Sempre sulla guerra, e sulle crescenti difficoltà di approvvigionamento dei viveri, scherza un disegno sui *Cannibali* del febbraio 1942: un antropofago va infatti su tutte le furie perché la moglie, facendogli presente che “coi tempi che corrono bisogna accontentarsi dei surrogati”, mette nel calderone non un uomo, ma un manichino da negozio [fig. 637].

### III.2.2 Alla corte del Negus: dall'inchiesta sulla schiavitù alla campagna d'Africa

*Signora Società delle Nazioni! /L'Abissinia, chissà per quali gravi /e poco confessabili ragioni, /le impedisce l'inchiesta sugli schiavi. /Ebbene vuol aver la cortesia / di fare quell'inchiesta in casa mia?<sup>405</sup>*

Così il solito Turno, nella "Domenica del Corriere" 26 agosto 1923, ironizza sull'ambigua situazione etiopica in fatto di provvedimenti antischiavisti, questione che sarà uno dei punti di forza, oltre dieci anni dopo, per la propaganda fascista contro l'Etiopia e il suo imperatore. Le rime sono accompagnate da una chiosa introduttiva in cui si legge che "Ras Tafari ha dichiarato che non permette alla Società delle Nazioni una inchiesta sul commercio degli schiavi in Abissinia"; già all'epoca, dunque, la stampa non si spreca nel dare una buona impressione di Tafari, reggente al trono d'Etiopia, che pochi anni dopo sarebbe stato incoronato imperatore col nome di Hailè Selassie<sup>406</sup>.

A proposito di come appariva l'Etiopia, e di come veniva valutata la possibilità di un suo eventuale ingresso nella Società delle Nazioni da parte degli esponenti della politica italiana pochi anni prima dell'avvento del fascismo, è interessante leggere quanto scriveva nel 1919 Gaspare Colosimo, all'epoca Ministro delle Colonie, a Sidney Sonnino, allora Ministro degli Esteri:

Ritengo [...] superfluo ragionare sull' eventualità di una domanda dell'Etiopia per far parte della Lega delle Nazioni. I principi generali propugnati alla conferenza della pace si oppongono recisamente. Un paese che non ha forma di Governo civile, dove le popolazioni menano tuttora una vita primitiva, dove la barbarie ha ancora vigore con la schiavitù, le mutilazioni, la vendetta del sangue e il prezzo del sangue con diritto di vita o di morte a favore della parte lesa, un tale paese non ha qualità alcuna per far parte di quel consorzio di Nazioni che sarebbe destinato a regolare le vicende e le sorti di Stati i più progrediti e di conglomerati sociali civili<sup>407</sup>.

---

<sup>405</sup> Turno, *L'inchiesta sulla schiavitù*, in "La Domenica del Corriere", a. XXV, n.34, 26 agosto 1923, p. 4. Il testo, in verità, prosegue con toni molto più leggeri, scherzando sulla "schiavitù domestica" dell'autore che, pur pensando di comandare, viene il più delle volte amabilmente turlupinato dalla propria moglie.

<sup>406</sup> In verità, la proposta di un'inchiesta societaria sulla schiavitù in Etiopia era caduta nel vuoto perché era mancata la necessaria unanimità. Cfr. E. Costa Bona, L. Tosi, *L'Italia e la sicurezza collettiva: dalla Società delle Nazioni alle Nazioni Unite*, Morlacchi Editore, Perugia 2007, p. 112.

<sup>407</sup> Colosimo a Sonnino, Roma, 2 giugno 1919, ASE, CP, 71, citato in "575/3 - L'ammissione dell'Etiopia alla Società delle Nazioni", pagina della banca dati *Prassi italiana di diritto internazionale*, a cura dell'Istituto di Studi Giuridici Internazionali – Consiglio Nazionale delle Ricerche, «Prassi.cnr.it», [In rete] <http://www.prassi.cnr.it/prassi/content.html?id=1455#testonota1>, (25 gennaio 2015).

Parimenti, agli inizi del 1922 si assiste in Inghilterra a una violentissima campagna contro l’Etiopia e le sue istituzioni avviata da alcuni giornali e riviste coloniali che denunciano, oltre a una situazione di totale anarchia nel paese, in cui ogni *ras* o governatore spadroneggia per la mancanza di un saldo potere centrale che a stento domina la capitale, la viva presenza dell’anacronistica pratica dello schiavismo; pur essendo tale campagna dettata da obiettivi politici che miravano all’inclusione dello stato africano nella sfera d’influenza britannica, è innegabile, afferma Del Boca, che le accuse inglesi rispecchiassero almeno in parte la verità<sup>408</sup>.

Ciononostante in data 28 settembre 1923 l’Etiopia veniva ammessa, non senza difficoltà, nella Società delle Nazioni; l’entrata le era stata concessa a patto che il Governo etiopico si impegnasse, sottoscrivendo una dichiarazione, ad adoperarsi per abolire la schiavitù e a rispettare, in materia di commercio di armi e munizioni, i principi formulati nella Convenzione di Saint-Germain del 10 settembre 1919<sup>409</sup>. In merito alla schiavitù in verità, come ricorda ancora Del Boca, Tafari aveva promulgato pochi giorni prima, il 15 settembre 1923, una prima legge, poi perfezionata con altri editti nel 1924 e nel 1931, che la contrastasse, al fine di dimostrare la propria buona volontà nell’adempimento di quanto richiesto dall’articolo 23 del patto della Lega delle Nazioni<sup>410</sup>.

Ad alcuni anni di distanza, nel 1930, anche l’articolo di ben tre pagine che “La Domenica del Corriere” dedica all’incoronazione di Tafari come imperatore<sup>411</sup> non è particolarmente pieno di lodi, celando a malapena il risentimento per i trascorsi italo-etioptici tardo ottocenteschi e alternando immagini di potenza ad altre di decadenza. L’articolista scrive infatti:

Nell’inquieto e sempre un po’ torbido spirito abissino, istintivamente portato, - per un complesso di ragioni nelle quali la politica entra soltanto in scarsa misura se non proprio come pretesto, - al complotto e alla rivolta, l’evento vale a comporre, come per miracolo, tutti i dissidi e fa tacere, magari soltanto provvisoriamente, tutte le ingordigie. Con la presenza nella capitale di tanti autorevoli occhi europei, l’abissino non può non sentire che

---

<sup>408</sup> Cfr. A. Del Boca, *Gli italiani in Africa Orientale. II. La conquista dell’Impero*, (1979, Roma-Bari), Oscar Mondadori, Milano 2000, pp. 98-99.

<sup>409</sup> Cfr. “575/3 - L’ammissione dell’Etiopia alla Società delle Nazioni”, pagina della banca dati *Prassi italiana di diritto internazionale*, cit.

<sup>410</sup> Cfr. A. Del Boca, *Gli italiani in Africa Orientale. II. La conquista dell’Impero*, cit., p. 102.

<sup>411</sup> R. Martinelli, *L’incoronazione del Negus Neghesti*, in “La Domenica del Corriere”, a. XXXII, n. 45, 9 novembre 1930, pp. 8-10.

un solo desiderio sfrenato: quello di dimostrare all'Europa e a tutto il mondo che l'Abissinia è un potentissimo Paese col quale nessun altro Paese del mondo potrebbe misurarsi, né coi fucili né con le pagine della storia<sup>412</sup>.

Ambiguità, rivalità e ostentazione sembrano dunque dominare la nazione africana, e anche l'ascesa di Tafari viene raccontata, sino dall'*incipit*, come il risultato di macchinazioni, mentre la descrizione fisica non tralascia di sottolinearne sminuenti particolari, attribuendo tuttavia al sovrano doti di coraggio e astuzia; si legge infatti:

Tafari Maconnen non si può dire che sia arrivato sul più alto gradino della potenza reale percorrendo un sentiero cosparso di rose. Vedendo questo piccolo pallido re, dagli occhi febbricitanti e dalla mano femminile, assiso nel suo tabernacolo, immobile e coperto d'ori come un santo, nessuno potrebbe prestar fede a chi gli andasse sussurrando in un orecchio la storia che il re ha dovuto attraversare per giungere, dalla modesta Corte del lontano Harrar, a questo trono da semidio. Storia fatta ugualmente di coraggio e d'astuzia<sup>413</sup>.

Dopo la narrazione delle lotte e dei contrasti interni che Tafari aveva fronteggiato per giungere al potere, primo fra tutti quello con Ligg Jasu, l'ex-imperatore da lui detronizzato, l'articolo si chiude con l'auspicio di trovare nel Negus appena incoronato il fautore della "nuova Abissinia", sottolineando tuttavia come il concretizzarsi di tale speranza sia un cosa che potrà avvenire in un futuro assai lontano; scrive infatti l'articolista:

Ma il miracolo compiuto non lo vedremo né noi né i nostri figlioli. Basta mettere, per così dire, il naso fuori dalla capitale, - dove dal telefono al 'tabarin' c'è, più o meno in embrione, tutto quello che la civiltà ha

---

<sup>412</sup> Ivi, p. 8.

<sup>413</sup> *Ibidem*. Si confrontino con tale descrizione quelle più o meno contemporanee fatte dagli scrittori francesi Jean D'Esme e André Armandy riportate da Angelo Del Boca. In particolare, quella di Jean D'Esme lo ricorda così: "Piccolo e fragile, quasi minuto, l'andatura agile e il gesto vivace, la testa ricoperta da un casco di capelli arricciati, la fronte larga e alta, leggermente bombata, gli occhi scuri e dotati di una strana intensità, il naso arcuato, stretto e spiovente su di una bocca piccola dalle labbra delicatamente orlate di lunghi baffi, la parte inferiore del viso nascosta da una barba corta e quadrata [...]. Fatto singolare, nonostante questo insieme di delicatezza e di grazia aristocratica, l'uomo non ha niente di effeminato [...]. A ogni istante l'autorità del gesto, la nitidezza metallica di un'intonazione, il vigore di un atteggiamento rivelano l'energia segreta del carattere", cfr. J. D'Esme, *A travers l'empire de Ménélík*, Paris 1928, pp. 95-96, cit. in A. Del Boca, *Gli italiani in Africa Orientale. II. La conquista dell'Impero*, cit., p. 92. Si noti dunque come le medesime caratteristiche, quali l'esilità del sovrano e la sua grazia nei modi, vengano lette e utilizzate in maniera completamente diversa dal giornalista italiano, che velatamente le strumentalizza per dare un'immagine debole del personaggio. Anche André Armandy, nota Del Boca, cade inizialmente in errore parlando di Tafari e delle "sue mani sottili, di una delicata debilità, mani di aristocratico, e che non hanno nulla, anche chiuse, della stretta dei reggitori d'uomini", modificando poi però il proprio giudizio e affermando che "tuttavia, i tratti del viso correggono la prima impressione. Strano e quanto impreveduto questo profilo asiatico che si direbbe tolto da un bassorilievo di Khorsabad", cfr. A. Armandy, *La désagréable partie de campagne. Incursion en Abyssinie*, Paris 1930, p. 177, cit. in A. Del Boca, *Gli italiani in Africa Orientale. II. La conquista dell'Impero*, cit., p. 95.

inventato, - perché anche il più ottimista dei cuori si senta smarrito. Cento chilometri, o anche meno, a nord, a sud, a est, a ovest: ed eccoci, di colpo, negli uomini e nelle cose, agli incredibili albori del mondo<sup>414</sup>.

A distanza di poco meno di un anno dall'incoronazione di Hailè Selassìè appare in quattro puntate nella "Domenica del Corriere" il resoconto romanzato di un'inchiesta sugli schiavi fatta da Giuseppe Kessel<sup>415</sup>, nome italianizzato di Joseph Kessel; nel redazionale che fa da premessa al testo si anticipa una sintesi della vicenda dell'avventuroso scrittore, che per quattro mesi, insieme ad alcuni compagni tra i quali Enrico di Monfreid, ossia Henry de Monfreid, aveva seguito le vie carovaniere utilizzate dai negrieri, che dalle coste dell'Africa orientale conducevano gli schiavi sino alle coste dell'Arabia. Nella premessa si sottolinea che solamente "La Domenica del Corriere" ha il diritto di pubblicazione in Italia di queste "drammatiche rivelazioni"; le narrazioni di Kessel, frutto di un lavoro d'indagine che il giornalista aveva iniziato in verità alcuni anni prima nel Vicino Oriente, erano già state pubblicate in Francia e avevano riscosso un'eco internazionale<sup>416</sup>. Si ritiene dunque importante soffermarsi su tale gruppo di articoli e in particolare sul primo testo, che restituisce vivide e toccanti immagini che non poco devono aver influito sull'opinione pubblica italiana. Infatti, come già notato altrove, le opere di Joseph Kessel e Henry de Monfreid, che nel 1935 aveva tra l'altro pubblicato *Le drame éthiopien*, vengono poi strumentalizzate in Italia per giustificare l'aggressione dell'Etiopia e il progetto di colonizzazione fascista, come accade in *L'ultimo baluardo della schiavitù: l'Abissinia*, opera edita in più lingue firmata da Giulio Cesare Baravelli, pseudonimo di Mario Missiroli, già

---

<sup>414</sup> R. Martinelli, *L'incoronazione del Negus Neghesti*, cit., p. 10.

<sup>415</sup> G. Kessel, *Nei paesi dove l'uomo è ancora una merce. Una coraggiosa inchiesta fra gli schiavi*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXIII, n. 31, 2 agosto 1931, pp. 6-7; Idem, *L'inchiesta sugli schiavi. La tragica carovana*, ivi, a. XXXIII, n. 32, 9 agosto 1931, pp. 5-6; Idem, *L'inchiesta sugli schiavi. Verso l'ultimo mercato*, ivi, a. XXXIII, n. 33, 16 agosto 1931, pp. 5-6; Idem, *L'inchiesta sugli schiavi. Il grande mercato: l'Arabia*, ivi, a. XXXIII, n. 34, 23 agosto 1931, p. 7.

<sup>416</sup> Infatti, durante un soggiorno nel Vicino Oriente nel 1925, Kessel aveva scoperto una società schiavista dai tratti ben precisi. I suoi articoli, e poi le sue due opere dedicate alla Siria e alla Palestina, lo fanno emergere quale giornalista d'inchiesta, tanto che i suoi lavori vengono richiesti dai quattro più importanti giornali francesi dell'epoca, ossia il "Journal", il "Petit Parisien", il "Matin" e il "Petit Journal". Il direttore del "Matin", Maurice Bunau-Varilla, desideroso di rilanciare il proprio giornale, gli dà carta bianca per realizzare una sensazionale inchiesta sulla tratta degli schiavi nel Mar Rosso. Dal primo articolo della serie *Marché d'esclaves*, il 26 maggio 1930, la tiratura del *Matin* aumenta di 150.000 esemplari; Kessel in seguito prepara una seconda versione della sua inchiesta, sotto il titolo *Sous le ciel abyssin*, per *Gringoire*. Nel 1933 pubblica *Marchés d'esclaves*. Joseph Kessel contribuisce inoltre a fare la fortuna letteraria del suo compagno di viaggio Henry de Monfreid, che si era inserito, con una prolifica produzione, nel filone dei romanzieri d'avventura. Cfr. C. Dubois, *La route des esclaves du golfe de Tadjoura (1880-1936)*, in *Traites et esclavages en Afrique orientale et dans l'océan Indien*, sous la direction de H. Médard, M. L. Derat, T. Vernet, M. P. Ballarin, Karthala et Ciresc, Paris 2013, pp. 211-14.

redattore del "Resto del Carlino"<sup>417</sup>. Inoltre, tali articoli si rivelano modelli esemplari di tutto quell'insieme di pregiudizi e stereotipi sulle popolazioni nere dell'Africa che, in seguito, vengono utilizzati per la propaganda coloniale atta a legittimare l'operato italiano: in essi, infatti, emergono di tanto in tanto descrizioni che fanno apparire gli indigeni alla stregua di animali, a tratti paurosi e miti, a tratti dotati di un'indole ferina brutale e priva di qualsiasi inibizione.

Nel primo articolo Kessel racconta l'incontro con un eterogeneo gruppo di schiavi che Monfreid, attraverso le proprie conoscenze locali, aveva riunito in una sua proprietà poco distante da Harrar, città nella parte orientale dell'altopiano etiopico; gli schiavi vengono rifocillati dagli avventurieri con una cena, consistente in un bove, e ciò permette agli europei di conquistarsi la benevolenza di alcuni componenti del gruppo che, alla fine del pasto, concedono a Kessel alcune loro confidenze. Già nella descrizione iniziale vengono in luce le capacità evocative ed empatiche del narratore, che introduce così i lettori nella scena del primo impatto con gli schiavi:

Due giorni dopo il nostro arrivo, al pomeriggio, vedemmo giungere davanti alla nostra terrazza una vecchia: cenciosa, tutta rugosa, con la persona dinoccolata, rotta, s'accovacciò sulla riva del ruscello, che gorgogliava allegro, e si mise ad attendere con una pazienza che si capiva infinita. Un'altra più giovane, ma enorme, la raggiunse e sedette anch'essa sulle calcagna in silenzio. Poi tre uomini dalle narici spiaccicate e dalle grosse labbra scarlatte s'accomodarono al loro fianco, poi altre donne, e altri uomini. Monfreid fingeva di non avvedersene: ma già noi avevamo ravvisato in quel gruppo le fisionomie, i gesti comuni a tutti coloro che avevamo visto, a Harrar, piegati sotto il peso della schiavitù [...]. Tosto tutti quegli occhi si rivolsero a noi. Solo gli occhi dei ruminanti, dolci, paurosi e passivi, possono dare un'idea dell'espressione di quelle grosse pupille che giravano a fior del volto. Era visibile che quella gente attendeva da noi tutto il male o tutto il bene, con indifferenza<sup>418</sup>.

Il narratore si sofferma in un'ulteriore descrizione fisica di alcuni componenti del gruppo, al fine di rendere conto della pietosa varietà dei tipi presenti, nei quali tuttavia egli rintraccia, come si vedrà, una sostanziale somiglianza, livellante e reificante; si legge infatti:

---

<sup>417</sup> Cfr. B. Garzarelli, *Parleremo al mondo intero. La propaganda del fascismo all'estero*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2004, pp.54-60; N. Dodille, *Introduction aux discours coloniaux*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Paris 2011, p. 119.

<sup>418</sup> G. Kessel, *Nei paesi dove l'uomo è ancora una merce. Una coraggiosa inchiesta fra gli schiavi*, cit., p. 6.



Ce n'erano di scheletriti e di obesi, di giovanissimi e di decrepiti. La vecchia tentennava il capo; la negra enorme si carezzava il petto pendente con espressione bestiale; un'altra, dalla testa rasa, sembrava la femmina di un gorilla. Un diavolo d'omaccione dai magnifici muscoli apriva una bocca insieme feroce e ingenua. Un altro, tremante di febbre, si sforzava di sorridere e si vedeva il fremito delle gengive esangui. Un fanciullo se ne stava immobile a contemplare i nostri visi bianchi con una specie di terrore. Tutti, uomini e donne, nudi sino alla cintola; e la varia struttura dei loro corpi accentuava ancora la loro diversità. Pure, erano terribilmente simili. Le labbra, il naso, la fronte angusta, l'aria bestiale li marcavano altrettanto sicuramente quanto il ferro rovente che marcava un tempo i forzati. Di generazione in generazione, gli antenati di questi meschini erano stati razzati, rapiti, venduti, erano divenuti la riserva di bestiame umano: gli uomini per la fatica, le donne per il piacere dei vincitori [...] <sup>419</sup>.

Nelle fisionomie di ciascuno, nei connotati e nei modi ferini, Kessel ritrova dunque il marchio incancellabile dell'innato stato di schiavi di questi uomini.

Più avanti il giornalista racconta, con toni di affascinato orrore, lo sgozzamento del bove e il rapido avventarsi degli schiavi sul corpo dell'animale; in questo passo lo scrittore evoca la scena come se si trattasse di un macabro spettacolo orgiastico dai toni quasi cannibaleschi, tanta è la foga e la bestialità che pare animare il gruppo:

Il coltello brillò al sole presso la carotide ... Chiusi gli occhi. Un lamento lungo, terribile; il tonfo d'una gran mole che si abbatte. Avrei voluto fuggire; ma lo spettacolo divenne così atroce e selvaggio che mi fascinò. Gli schiavi si buttavano alla cuccagna. Il cuoio fu levato in un istante da quelle dita, che parevano armate d'artigli; la carne sanguinolenta, fumante, a brandelli, passò da una mano all'altra. Le labbra rosse e la carne ancor calda parevano una cosa sola: le mascelle battevano, gli occhi si stralunavano nell'estasi ... La vecchia e il ragazzo, più deboli, strillavano per riuscire a raggiungere quella baldoria. Ma quando poterono trovare un passaggio, non restava quasi più niente: presero gli intestini, li compressero per purgarli, e se li cacciarono in bocca con avidità [...]. Quando non restarono più né un pezzettino di carne né un lembo d'interiora, quando furono rosicchiati gli ultimi ossi, la mandra sazia rifluì verso la terrazza, da cui noi seguivamo quell'orribile festino, che aveva qualcosa della bestialità e qualcosa dei sacrifici agli Dei primitivi <sup>420</sup>.

Ciò che tuttavia appare ancor più sconvolgente, è quanto Kessel scrive subito dopo, ribadendo in sostanza l'impossibilità che uomini così selvaggi non fossero, per una sorta di fato immutabile o di "giustizia necessaria" come egli la chiama, schiavi:

---

<sup>419</sup> *Ibidem.*

<sup>420</sup> *Ibidem.*

Debbo confessarlo: quando vidi quei musici lucenti di grasso, quelle mani che s'agitavano in segno d'allegria e che avevano, sotto le unghie, il sangue rappreso dell'animale, pensai che alle volte c'è, nella più tragica iniquità, una specie di giustizia necessaria, e che, se ci debbono essere schiavi sulla terra, dovevano essere quelli!<sup>421</sup>

E ancora, in linea con questo spettacolo primitivo, Kessel calca la mano su altri atteggiamenti del gruppo che, poco dopo, si sarebbe scatenato in un altrettanto primitivo, e stereotipato, intrattenimento musicale intorno a un fuoco, altro immancabile elemento utile a far entrare i lettori nel clima di primordiale ferinità sino a quel momento già abilmente evocato. Così, egli ritrae quegli "esseri famelici" in preda a "un'eccitazione singolare" che li porta a ridere, spintonarsi e saltellare, sottolineando che "l'omaccione soprattutto non sapeva star fermo", mentre "l'enorme femmina, col ventre in avanti e gli occhi accesi, sembrava un mostruoso otre gonfio di appetiti bestiali"; parimenti, nel descrivere "il delirio dell'orgia", ossia il momento in cui il gruppo si anima con danze e canti, il giornalista caratterizza la scena come uno spettacolo quasi infernale, privo di ogni logica e armonia musicale, scrivendo:

Dapprima immobili, i cantori si animavano a poco a poco. Le donne afferrarono delle latte vuote e presero a battere il tempo, con la voce e con il martellamento, alla più primitiva e aspra delle danze. I maschi fecero circolo, il demonio d'omaccione si mise in mezzo, e tutti insieme si slanciarono. Non c'era né passo né cadenza: solo ululati e gemiti stridenti come ai giorni di battaglia. L'estasi cresceva di minuto in minuto; crescevano i salti del cerchio indemoniato e il gran diavolone sorpassava sempre tutti gli altri<sup>422</sup>.

Smorzatosi il fuoco gli "oscuri spiriti scatenati" tornano tuttavia alla loro condizione di "umili schiavi" dagli occhi "confidenti e tristi" e vengono indotti a raccontare della loro vita da Monfreid; tra le varie voci Kessel riporta i racconti dell' "omaccione", della "vecchia" e della "donna invereconda". Le due donne, in particolare, si dilungano nel raccontare, lasciando emergere, come in parte si è già visto e come meglio si vedrà in seguito, quella che viene generalmente descritta in molti testi come una condizione normale per molte donne africane, ossia l'assoluta subordinazione all'uomo; la "vecchia" infatti dice:

Io non ricordo più di dove sono. Tanto tempo fa, presso una grande foresta come non se ne vedono qui, fu incendiato un villaggio, e alcuni uomini urlanti mi hanno presa. Ho avuto gran pena a camminare con loro,

---

<sup>421</sup> *Ibidem.*

<sup>422</sup> G. Kessel, *Nei paesi dove l'uomo è ancora una merce. Una coraggiosa inchiesta fra gli schiavi*, cit., p. 7.

lontano lontano. Poi ho avuto tanti padroni, tanti figlioli, non ricordo più. I padroni m'hanno venduta; i figlioli mi sono stati portati via<sup>423</sup>.

Anche la seconda donna si dilunga nel raccontare, con “voce infantile” sottolinea Kessel per generare un contrasto tra il suo aspetto esteriore di “donnaccia invereconda” e la sua nascosta e innocente interiorità; ella dice:

Ero piccola piccola e giocavo nella capanna al paese di Sidamo. La porta era spalancata: una mano s'è tesa e m'ha afferrata per la nuca. Poi mi hanno messa a cavallo. Dopo una lunga marcia mi sono trovata ad Addis. Poi mi hanno venduta e rivenduta e il mio ultimo padrone è venuto qui. Quand'ero più giovane e bella mi trattavano meglio<sup>424</sup>.

Dopo aver riportato altri lamentosi racconti, il giornalista inizia a tirare le somme, dando dell'Etiopia, come già era stato fatto, l'immagine di una terra primitiva e feudale, la stessa che verrà poi rilanciata nel biennio 1935-1936, in cui il Negus emana provvedimenti che, tuttavia, non vengono rispettati a causa delle autorità locali, conniventi dinanzi ai padroni di schiavi perché nei loro stessi interessi; egli scrive infatti:

[...] la schiavitù esisteva in Abissinia, nella sua forma più assoluta. Esseri umani, certo fra i più degradati, ma pur sempre esseri umani, servivano come bestie da fatica e da piacere. Non avevano alcun diritto, ma tutti i doveri e i pesi. Il padrone li nutriva come gli piaceva; li puniva orrendamente, secondo un codice che dipendeva dal suo umore. Gli schiavi non potevano maritarsi. I loro figli non erano cosa loro. Nessun appello possibile: i tribunali primitivi dell'Abissinia non ricevono querele di schiavi. Un tacito accordo tra i giudici, padroni essi stessi di carne umana, rendeva vana l'ordinanza di liberazione, di recente emessa dal Negus [...]. Ciò avveniva a un giorno di marcia dalla ferrovia, unica arteria di civiltà in quel vasto paese. Si può immaginare quel che avviene ai lembi dell'Impero, nel Goggiam o ai confini col Sudan: ivi i potenti signori, i guerrieri vittoriosi hanno a disposizione migliaia di servi, e cadaveri di schiavi segnano le strade delle esplorazioni – schiavi morti di fame, di stenti, di cattivi trattamenti<sup>425</sup>.

A tutto ciò, Kessel aggiunge anche un commento che, in maniera velata, pone in luce la questione connessa a una visione razzista interna all'Etiopia stessa, fatto che, come si vedrà,

---

<sup>423</sup> *Ibidem.*

<sup>424</sup> *Ibidem.*

<sup>425</sup> *Ibidem.*

verrà utilizzato in seguito in alcuni articoli del periodico a scopo denigratorio. Egli afferma infatti che:

Se anche gli schiavi, sfidando tutti i rischi, avessero cercato di fuggire, non avrebbero potuto andare molto lontano. Tutti sanno in Etiopia che *un essere dal viso negroide non può esser libero* [corsivo nostro]. Quando se ne trova uno errante, senza padrone, lo si arresta: se indica il padrone, è ricondotto a questo; se si pretende libero, appartiene a chi l'ha trovato<sup>426</sup>.

Il secondo testo relativo all'inchiesta presenta invece l'incontro degli europei con Said, mercante arabo di schiavi che offre loro la possibilità di accompagnarlo in una delle sue spedizioni e vedere dal vivo come venivano reperiti uomini e donne da vendere e quale fosse il lungo viaggio che una carovana di schiavi doveva affrontare<sup>427</sup>. Nel terzo articolo, come si legge nel solito redazionale introduttivo, Kessel e i suoi compagni proseguono il viaggio seguendo la rotta delle "carovane di merce umana" dirette verso le coste dell'Arabia<sup>428</sup>. Nel quarto ed ultimo testo della serie si accenna alla situazione che vige in Heggiaz, regione nord-occidentale della penisola araba in cui gli schiavi vengono spesso condotti di nascosto con lo stratagemma di farli passare per viaggiatori diretti in pellegrinaggio alla Mecca. Tuttavia Ibn Seud, il sovrano di recente giunto al potere nella regione, viene in verità riconosciuto come contrario alla tratta degli schiavi; egli è però in difficoltà nel manifestare la sua ostilità a tale antica pratica e a prendere provvedimenti drastici in materia, come spiega a Kessel un commerciante che pone la questione in questi termini: "[...] la sua azione non può essere che relativa e d'un'estrema prudenza: egli è stato portato all'attuale potenza dal fanatismo dei suoi guerrieri uahabiti; deve fare i conti con esso. Ora il Corano ammette la schiavitù: nessun sovrano arabo, e sopra tutto Ibn Seud, potrebbe urtare contro la terribile fortezza della fede, bisogna avere il coraggio di riconoscerlo". Il mercante prosegue sottolineando che, tuttavia, "la maggioranza degli schiavi di Heggiaz non è infelice, almeno materialmente" visto che "il loro valore mercantile e domestico assicura loro un buon vitto e li preserva dai maltrattamenti", anche perché "sono persino considerati, spesso, come membri della famiglia". L'articolo si chiude con una riflessione conclusiva da parte di Kessel, che scrive:

---

<sup>426</sup> *Ibidem.*

<sup>427</sup> G. Kessel, *L'inchiesta sugli schiavi. La tragica carovana*, cit.;

<sup>428</sup> *Idem, L'inchiesta sugli schiavi. Verso l'ultimo mercato*, cit.

Ma, quali siano i motivi d'ordine economico, sociale e politico che si possano dare per spiegare quest'uso e questo commercio [...] noi sentiamo, alla sola parola di 'schiavo', alla sola nozione d'un essere umano che appartiene in assoluta proprietà ad un altro essere umano, una ribellione prepotente, ispirata, malgrado tutti gli argomenti, al nostro istinto migliore, il più sicuro. La lotta è difficile. Non con l'urtare brutalmente il fanatismo dell'Islam o il geloso orgoglio dei ras abissini si migliorerà la sorte del popolo della schiavitù. Bisogna aver fiducia in Abissinia nel Negus Tafari, nell'Heggiaz sperare nell'azione del tempo. Bisogna, in tutta la misura possibile, rafforzare la sorveglianza delle coste e del mare, poiché, sebbene incompleta a cagione dei deserti, delle isole vergini, delle rade segrete, essa rende più rara e costosa la tratta. Ma bisogna pur dire che le carovane e i sambuchi di schiavi porteranno per molto tempo ancora la loro merce umana d'Africa in Asia, sotto il sole rovente, attraverso le gole tragiche e le onde furiose<sup>429</sup>.

L'inchiesta e la sua narrazione, pur additando l'Etiopia come un paese di fatto schiavista, si chiudono dunque riponendo speranze positive nella figura di Tafari<sup>430</sup>. Ciononostante, è inevitabile pensare che tali articoli abbiano contribuito all'epoca a far rinascere in ambito italiano non poche perplessità in merito alle condizioni di arretratezza e barbarie esistenti nel Corno d'Africa, nonché a veicolare un'immagine molto primitiva delle popolazioni indigene, entrambi elementi alla base di quell'insieme di pregiudizi che, pochi anni dopo, alimentano la propaganda per giustificare l'offensiva nei riguardi dell'Etiopia.

È a partire dal 1935 che "La Domenica del Corriere", al pari della maggior parte della stampa, inizia ad attaccare la futura nazione avversaria in maniera sempre più tangibile e manifesta: l'operazione principale consta nello screditare il Negus, il suo *entourage* e la popolazione etiopica in generale. Per fare questo, il periodico sfrutta tutti i mezzi a sua disposizione: al nemico non vengono dedicati solo articoli, ma anche le ironiche rime di Turno e, ovviamente, molti disegni e vignette satiriche. I testi, a tema sia storico che d'attualità, sono volti a mettere in risalto caratteristiche quali la tendenza agli intrighi e alle congiure di potere, la prevaricazione e lo schiavismo, l'arroganza e, in generale, tutto quanto fosse sintomatico della "barbarie abissina", in un misto di arretratezza culturale, morale e fisica. Nel campo dell'ironia e della satira, ossia nei componimenti in rima e nelle vignette, la realtà lascia di

---

<sup>429</sup> Idem, *L'inchiesta sugli schiavi. Il grande mercato: l'Arabia*, cit.

<sup>430</sup> A tale proposito, tuttavia, è da ricordare che lo stesso Tafari, in occasione di una visita ad Addis Abeba di una delegazione inglese dell'Anti-Slavery Society, nel 1931, aveva confidato che ci sarebbero voluti altri vent'anni per eliminare definitivamente la schiavitù dal paese; ciò tenendo conto del fatto che essa, peraltro giustificata dalle tre religioni presenti nel paese, ossia quella copta, quella islamica e quella ebrea, veniva considerata la base stessa del sistema economico etiopico (cfr. A. Del Boca, *Gli italiani in Africa Orientale. II. La conquista dell'Impero*, cit., p. 102).

tanto in tanto il posto alla fantasia: vengono infatti riesumate in tali sedi espressive molte attitudini del “selvaggio”, prima fra tutte la vocazione cannibalesca, e si attinge allo stereotipo del “re negro” per delineare la figura di Selassie che, in breve, viene a sua volta stereotipata assumendo il ruolo di personificazione stessa dell’Etiopia pseudo civile e barbara.

L’attacco pare iniziare nelle pagine del periodico nel maggio 1935 coi toni scherzosi dell’*Idillio abissino* di Turno: nel breve componimento riappare infatti lo stereotipo dell’antropofago, questa volta camuffato sotto le vesti di uno studente etiopico, presunto parente del Negus, del quale fra l’altro porta il nome. Le rime raccontano che il giovane, a Ginevra per frequentare l’Università, si era innamorato di una studentessa egiziana alla quale, in preda alla follia amorosa, aveva dimostrato i propri sentimenti strappando il naso con un morso; le ultime quattro strofe, relative al fatto cannibalesco, recitano infatti:

*Supporrete perciò che l’abissino, /all’estasi alternando i bei deliri, /inviasse pensier di gelsomino /all’oggetto gentil de’ suoi sospiri; /e invece Ailé dal dio d’amor ferito, /gli stimoli provò dell’appetito.*

*Ma non dell’appetito di noi tutti, /che appaga e sazia un po’ di bianco pane. /Salami non bramava, né prosciutti, /Ailé, ma avea desio di carni umane, /delle carni colore dei carboni /della connazionale dei Faraoni.*

*Perciò un giorno, alla vergine non tocca /s’avvicinò, dalla passione invaso, /e di sfiorarle non tentò la bocca, /ma le strappò, con un gran morso, il naso, /e poi, crudo com’era, lo inghiottì. /Si può voler più bene di così?*

*L’hanno messo in prigion, povero Ailé, /nutrito a pane ed acqua (i nasi esclusi), /sebben parente sia del Re dei Re. /Ma nella cella, entro i cancelli chiusi, /sentimental com’è, dirà, un po’ mesto: /’Se il naso era sì buono, chi sa il resto!...’<sup>431</sup>.*

Prendendo di mira un personaggio in vista del seguito imperiale, ossia tale Barambara Fantai, identificato come “capocaccia dell’Imperatore”, un articolo di poco successivo denuncia con sarcastica ironia la “primitività” e il “feudalesimo” dell’Etiopia e dei “signorotti abissini”, come vengono definiti nel titolo dell’articolo<sup>432</sup>; si legge infatti:

---

<sup>431</sup> Cfr. Turno, *Idillio abissino*, in “La Domenica del Corriere”, a. XXXVII, n. 18, 5 maggio 1935, p. 6.

<sup>432</sup> Sicanus, *I signorotti abissini*, in “La Domenica del Corriere”, a. XXXVII, n. 25, 25 giugno 1935, pp. 8-9.

Nonostante qualche lieve orpello di modernità, imposto dall'Imperatore nell'etichetta del *ghebbi*, nemmeno la Corte di Addis Abeba riesce a nascondere, dietro questa diafana maschera, il suo vero volto medievale. Pur tralasciando certe forme che possono essere gabellate come conservazione delle tradizioni, vi sono gli aspetti di alcuni messeri che anche vivendo assai vicino all'Imperatore non smentiscono la primitività e il feudalesimo del cosiddetto 'Regno del Leone di Giuda'. Di tutta la falange dei dignitari che occupano nella Corte imperiale cariche svariatissime con relativi impaludamenti fantasmagorici e grotteschi, il più singolare, quello che richiama l'attenzione di tutti gli europei e del Corpo diplomatico, è il 'capocaccia' dell'Imperatore. Costui corrisponde al nome tambureggiante di Barambara Fantai<sup>433</sup>.

Metà dell'articolo, corredato da varie fotografie le cui ironiche didascalie definiscono "vanitoso e teatrale" questo personaggio della cerchia imperiale, è in verità riservato alla condanna delle abitudini schiaviste degli etiopi benestanti e alla denuncia dell'incapacità del Negus di porvi fine; il testo, inoltre, non tralascia di sottolineare come, nonostante ciò, l'Etiopia sia uno dei paesi ammessi a far parte della Società delle Nazioni:

Quella di toccare con la fronte la terra ove passa il padrone, il *ciccà* (capo del villaggio), il *degiacc*, il *ras* e l'Imperatore, è il segno più incancellabile e preciso dello spirito feudale dell'Impero d'Abissinia. Hailè Sellassie I, che ha sempre preso in giro l'Europa in genere e Ginevra in ispecie, si guarda bene dal vietare queste forme di servilismo. È frequente, al suo passaggio, lo spettacolo di qualche suddito che si curva per terra davanti alla sua automobile, impedendone l'avanzata, per chiedere giustizia contro una razzia, una spoliazione o una malefatta subita. Di solito questi capi, [...] prima che il disgraziato possa intraprendere il viaggio di protesta ad Addis Abeba lo bastonano a sangue e in certi casi di ... irriducibilità a convincerlo, lo sopprimono con quel *jus vitae et mortis* medievale che è costume di tutti i signorotti abissini. Dello schiavo si dispone come si vuole, in quel paese ammesso a Ginevra<sup>434</sup>.

Un breve ma incisivo testo, pubblicato nel luglio 1935<sup>435</sup>, presenta un'impetosa descrizione del Negus, dei suoi congiunti e della guardia imperiale. Si dice infatti che il Negus, come "l'ultimo dei suoi capi tirannelli", si fa portare il fucile da uno schiavo, accennando dunque nuovamente al clima di oppressione presente all'epoca nel paese; dell'imperatrice Menen si ricorda il suo "tenace attaccamento alle gioie terrene", nonché l'abilità di "dominare il cuore e la corona" del marito. Per quanto riguarda i figli di Selassie, si sottolinea la preferenza che il Negus pare mostrare per il secondogenito Mesfin Maconnen, a dieci anni già posto dal

---

<sup>433</sup> Ivi, p. 8.

<sup>434</sup> Ivi, pp. 8-9.

<sup>435</sup> Sicanus, *Trucature abissine*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXVII, n. 28, 14 luglio 1935, p. 5.

padre a capo della provincia di Harrar ; tale preferenza, afferma l'articolista, è forse dettata dall'apprezzamento paterno per il carattere "vivace e prepotente" del fanciullo, altrove ugualmente ricordato come ""assai bizzoso e perfido"<sup>436</sup>. A proposito di questo bambino l'autore sottolinea con sarcasmo la somiglianza con un "ragazzo da ascensore di grande albergo", affinità dettata a sua parere dalla tenuta militare che il fanciullo indossa in una fotografia a corredo dell'articolo. La guardia imperiale viene invece descritta come un gruppo di scioani "dal ceffo poco rassicurante" con indosso un copricapo ornato con il *gofarié*, la criniera di leone, e una giubba con il "distintivo del mezzo tallero dorato", del quale il giornalista minimizza il pregio visto che al cambio dell'epoca il tallero valeva due lire e cinquanta centesimi.

Un articolo del novembre 1935 aggiunge invece materiale allo stereotipo del "re negro" al fine di ricollegarlo, implicitamente, alla figura di Selassìè. In *I grotteschi della storia. Fatuità e ferocia dei re negri*<sup>437</sup> l'articolista, infatti, ripercorre con evidenti intenti derisori le vicende storiche della formazione della Repubblica di Haiti; tale attacco nei confronti dello stato caraibico è connesso al fatto che, in occasione di una riunione della Lega delle Nazioni, il rappresentante della piccola isola si era espresso negativamente nei riguardi dell'Italia, dando dunque il proprio appoggio all'Etiopia<sup>438</sup>. Dopo aver sottolineato l'ironia di questa ideale vicinanza, visto che Haiti era una "repubblichetta di ex-schiavi negri" e gli etiopi erano "schiavisti", l'autore passa a sbeffeggiare le vicende dello stato caraibico, ossia "la storia delle tragicomiche monarchie negre susseguitesì nell'isola" in seguito all'ondata rivoluzionaria che, sul finire del Settecento, era giunta dalla Francia, al cui governo coloniale era sottoposta la parte più prospera di Haiti. Per denigrare il possibile sostenitore delle ragioni etiopiche l'articolista presenta una screditante rassegna di episodi relativi ai passati governanti dell'isola, i quali, come viene premesso, "edificarono troni di cartapesta su

---

<sup>436</sup> Cfr. A. Benedetti, *Harrar e il Negus*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXVIII, n. 15, 12 aprile 1936, p. 5.

<sup>437</sup> Flan, *Fatuità e ferocia dei re negri*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXVII, n. 44, 3 novembre 1935, p. 8. Fa da *pendant* a questo articolo un altro, pubblicato il mese successivo, dedicato alle "drammatiche vicende dei sovrani d'Etiopia" che "con la forza e col tradimento" divennero imperatori. Cfr. Dorato M., *Dopo la morte di Ligg Jasu. Drammi e tradimenti tra i Re dei Re*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXVII, n. 49, 8 dicembre 1935, p. 9.

<sup>438</sup> A proposito si segnala, per un eventuale approfondimento sul pensiero anticolonialista dell'epoca in area extra-europea, il testo di G. Procacci, *Dalla parte dell'Etiopia: l'aggressione italiana vista dai movimenti anticolonialisti d'Asia, d'Africa, d'America*, Milano 1984.



montagne di cadaveri” e governarono con “scettri da buffoni medievali”, presi dall’ambizione di imitare Napoleone<sup>439</sup>.

È poi interessante constatare come in un articolo di poco successivo, redatto con toni che alternano esotismo a paternalismo, l’episodio dell’appoggio haitiano all’Etiopia venga richiamato alla mente del lettore per mettere in luce le presunte motivazioni della superbia e della visione razzista e schiavista insite nelle *élite* della società etiopica<sup>440</sup>; il giornalista in tale circostanza scrive che:

È errata difatti l’opinione, assai diffusa nel mondo civile, che in quelle terre vi siano soltanto dei negri. Invece, ad esempio, i veri abissini di Addis Abeba hanno una tinta appena olivastria, ed essi medesimi, per un effetto di contrasto con le razze circostanti, si considerano un popolo di razza bianca, legittimo dominatore (ma sarebbe meglio dire: oppressore) delle genti negre. A questo proposito va ricordato un gustoso episodio del tempo di Menelik, quando un ambasciatore di Haiti, precursore di quello che ha parlato di fratellanza negra a Ginevra, commise l’imprudenza, nel rivolgere la parola al vecchio ‘Leone di Giuda’, di accennare ad una pretesa consanguineità, (‘Tu sei il più potente di tutti noialtri negri’, arrivò a dire); e ne ricevette per compenso dal sovrano incollerito non so quanti colpi di *curbasc*<sup>441</sup>.

Tale articolo, inoltre, mette in luce l’eterogeneità razziale dell’Etiopia, definita un “vero mosaico di razze umane”, e l’incerta posizione ancora occupata dagli etiopi nell’ambito degli studi sulla razza, che di lì a poco decreteranno l’origine tutta africana delle popolazioni dell’area etiopica con Lidio Cipriani e il suo *Un assurdo etnico. L’impero etiopico* del 1936<sup>442</sup>.

---

<sup>439</sup> Di Gian Giacomo I, alias Jean-Jacques Dessalines, l’ex-schiavo la cui “boria fu pari alla sua ferocia”, si ricordano “le strade coperte di cadaveri” di “tutti i bianchi e molti mulatti”, nonché il suo “scimmiettare Napoleone” facendosi riconoscere il titolo di imperatore di Haiti. Del generale Enrico Cristoforo, ossia Henri Cristophe, anch’egli “schiavo affrancato salito in fortuna di armi con l’insurrezione”, si sottolineano l’ipocrisia, essendo egli stato uno dei congiurati che avevano ucciso lo stesso Dessalines, nonché l’animo “crudele e malvagio”, ricordando che, pur essendo stato lui stesso uno schiavo, divenuto imperatore “faceva frustare a morte i suoi servi negri per ogni nonnulla, assistendo egli stesso al supplizio”. Faustino I, al secolo Faustin Élie Soulouque, viene ricordato prima per la frettolosa proclamazione a imperatore con una “corona di cartone dorato”, poi per la sua volontà di imitare pedissequamente la corte napoleonica francese; per far ciò, racconta l’articolista, Faustino aveva fatto arrivare da Parigi la corona propria e della consorte, nonché un costume simile a quello che Bonaparte utilizzava nelle cerimonie solenni; inoltre, aveva creato ordini cavallereschi e nobiltà discutibili, come il “barone della Marmellata”, e un’armata le cui uniformi mettevano in bella vista placchette che, in verità, erano state ricavate da scatole di sardine sott’olio.

<sup>440</sup> M. Dorato, A. O. -*Terra delle confusioni*, in “La Domenica del Corriere”, a. XXXVII, n. 46, 17 novembre 1935, pp. 6-7.

<sup>441</sup> Ivi, p. 6.

<sup>442</sup> Cfr. B. Sòrgoni, *Parole e corpi. Antropologia, discorso giuridico e politiche sessuali interraziali nella colonia Eritrea (1890-1941)*, Napoli 1998, p. 174; si veda in proposito anche *Il razzismo antinero: l’egemonia di Lidio Cipriani*, cap. 5 di F. Cassata, “*La Difesa della Razza*”. *Politica, ideologia e immagine del razzismo italiano*, cit., pp. 226-45.

Il giornalista, inoltre, sfrutta il tema del *melange* multietnico come spunto per sminuire l'esercito della nazione africana, asserendo che quando esso è in marcia "coi cavalieri galla, la fanteria scioana, gli schiavi, i quadrupedi coi loro carichi pesanti, le armi, gli scudi di pelle d'ippopotamo, dà sempre l'idea d'una pittoresca accozzaglia di straccioni che stia sgomberando con le masserizie da una città in pericolo"<sup>443</sup>. Se tutto sommato i difetti di queste "policrome genti d'Etiopia" che "lottano, amano, si bisticciano" sono benevolmente scusati dall'articolista, che con fare paternalistico conclude su di esse scrivendo che "nel complesso son genti semplici e miti, che vivono poverissimamente nei *tucul*", ben altri sono i toni riservati allo specifico gruppo degli abitanti della regione dello Scioa, ossia gli scioani già in precedenza ricordati a proposito della guardia imperiale del Negus. Tale particolare astio nei loro riguardi è da ricollegarsi, come si evince in seguito dal discorso dell'autore, al fatto che proprio della regione dello Scioa fosse originario Menelik, il Negus vincitore delle truppe italiane ad Adua; si legge infatti che "soltanto l'abissino dello Scioa, eccitato dal ricordo degli antichi successi militari è xenofobo e millantatore, crudele e sensuale, bugiardo e pieno d'incongruenze e di contrasti, nemico del lavoro e amante della violenza armata. Vive in un sudiciume indescrivibile, eternamente alle prese con nugoli di mosche e di altri insetti"<sup>444</sup>.

E ancora, in un testo del gennaio 1936, lo stesso giornalista scrive:

La vera Abissinia, che dà l'intonazione generale al vastissimo paese, è un'altra [rispetto a quella dei ceti alti prima descritta]: quella delle amorfe masse oscure, del popolo cencioso e maleodorante, violento e spietato, eccitabile e sensuale, pusillanime e vanaglorioso. Curiosi tipi di trasognati e in pari tempo irrequieti che, mentre vivono nel mondo irrealistico delle loro infinite superstizioni, si appassionano alle più materiali e insignificanti bazzecole e trovano sempre lo spunto per bisticciarsi. Si direbbe che la lite, per essi, sia una questione di vita. Già bimbi, s'azzuffano nella polvere o giocano al tribunale<sup>445</sup>.

La popolazione *in toto* è dunque descritta nelle peggiori condizioni possibili: se non è vessata dalla schiavitù, essa vive in condizioni di arretratezza, mancanza di governo, estrema litigiosità, sporcizia e ignoranza, tutti elementi che, così presentati, stanno ad avvalorare agli

---

<sup>443</sup> M. Dorato, *A. O. - Terra delle confusioni*, cit., p. 7.

<sup>444</sup> *Ibidem*.

<sup>445</sup> M. Dorato, *Fasti e miserie d'Etiopia*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXVIII, n. 1, 5 gennaio 1936, p. 9. Già nel giugno 1935 il periodico aveva sarcasticamente presentato le modalità operative della giustizia etiopica in Pigiko, *La civiltà etiopica ... Un tribunale sulla strada*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXVII, n. 22, 2 giugno 1935, p. 5.

occhi dei lettori la “barbarie” etiopica e le presunte buone intenzioni civilizzatrici della spedizione bellica fascista.

Nell’ambito delle fonti visive, tutto questo complesso immaginario trova particolare risalto, come si è detto, nella stampa illustrata, specie nella produzione satirica; inoltre, alcune rappresentazioni si rintracciano anche nel settore della grafica pubblicitaria e di quella per l’infanzia. Va precisato che in tale sezione verranno presentate soprattutto quelle immagini e quelle opere che hanno come soggetto principale personaggi di colore, mentre quelle che vedono anche la presenza dei conquistatori italiani verranno approfondite nella terza sezione del presente capitolo. Per comodità, si è deciso di affrontare l’analisi delle fonti visive dividendole in due gruppi: il primo insieme riunisce le immagini relative alla “barbarie”, aventi come soggetto la popolazione etiopica e, in particolare, le guardie imperiali, i *ras* e i congiunti del Negus, il secondo riunisce invece quelle incentrate sulla particolare figura del Negus.

Schiavismo, brutalità, violenza, litigiosità e banditismo sono i principali aspetti che caratterizzano le immagini relative alla “barbarie etiopica”, ai quali si aggiunge poi, nell’ambito delle vignette satiriche, anche la componente dell’antropofagia. Dimostrazioni di quanto detto si ritrovano in copertine e tavole della “Domenica del Corriere”, della “Tribuna Illustrata” e del “Mattino Illustrato” [figg. 476, 477, 484, 494, 499, 512, 520-522, 524]<sup>446</sup>: le frenetiche scene di zuffe e sparatorie, di razzie, di esecuzioni e vani tentativi di fuga, si alternano infatti qui a immagini di schiavi in catene e di torture di vario genere. Scene di

---

<sup>446</sup> A. Beltrame, copertina “Continuano ai confini delle nostre Colonie dell’Africa Orientale le aggressioni e le provocazioni da parte di bande abissine [...]”, in “La Domenica del Corriere”, a. XXXVII, n. 24, 16 giugno 1935; Idem, tavola “In territorio etiopico, non lontano dai confini con la Somalia Francese, due delle tribù abissine continuamente in lotta tra loro [...]”, ivi, a. XXXVII, n. 37, 15 settembre 1935, p. 12; Idem, tavola “Barbarie etiopica [...]”, ivi, a. XXXVII, n. 49, 8 dicembre 1935, p. 12; Idem, tavola “Nelle stanze del Negus[...]”, in “La Domenica del Corriere”, a. XXXVIII, n. 20, 17 maggio 1936, p. 12; Idem, copertina “Contro i briganti etiopici [...]”, ivi, a. XXXVIII, n. 30, 26 luglio 1936; V. Pisani, copertina “Giustizia barbara [...]”, in “La Tribuna Illustrata”, a. XLIII, n. 38, 22 settembre 1935; U. Matania, copertina “Documenti della barbarie abissina [...]”, in “Il Mattino Illustrato”, a. XII, n. 30, 29 luglio-5 agosto 1935; Idem, copertina “Documenti della barbarie etiopica [...]”, ivi, a. XII, n. 38, 23-30 settembre 1935; Idem, copertina “Documenti della barbarie abissina [...]”, ivi, a. XII, n. 39, 30 settembre-ottobre 1935; Idem, copertina “Barbarie abissina [...]”, ivi, a. XIII, n. 14, 7-13 aprile 1936. A queste, presentate in catalogo, si possono poi aggiungere le scene raffigurate in A. Beltrame, tavola “La punizione dei briganti abissini [...]”, “La Domenica del Corriere”, a. XXXVIII, n. 13, 29 marzo 1936, p. 12; A. Beltrame, Tavola “Il saluto dei sudditi... Sulle strade della disastrosa ritirata etiopica, le tribù Galla si vendicano dai soprusi subiti dall’oppressore [...]”, ivi, a. XXXVIII, n. 17, 26 aprile 1936, p. 12.

violenza e di banditismo si rintracciano anche nelle copertine dei quaderni scolastici [figg. 717, 718, 725]<sup>447</sup>, così come nelle figurine [figg. 773, 775, 779].

Trasversale nei diversi ambiti visivi è, per esempio, la carovana di schiavi, soggetto che richiama alla mente il secondo e il terzo articolo relativi all'inchiesta di Joseph Kessel del 1931: esso viene trattato, già alla fine di luglio 1935, in una copertina del "Mattino Illustrato" realizzata dal pittore napoletano Ugo Matania<sup>448</sup> [fig. 520]<sup>449</sup>, comparando poi in un quaderno più o meno coevo della serie "Abissinia", stampato dalla monzese S. A. Lombarda Arti Grafiche [fig. 717], e persino in una figurina, la numero "21" intitolata "schiavi alla catena", di una serie di novantacinque esemplari realizzata, all'incirca nel 1936, per pubblicizzare un additivo per alimenti della ditta milanese Canobbio [fig. 774]<sup>450</sup>. Matania propone un'immagine dinamica e coinvolgente, dove i toni giallo-rosati dello sfondo evocano un caldo soffocante che affatica i prigionieri, sospinti in marcia dai vittoriosi razziatori alle loro spalle. L'immagine realizzata per la copertina di quaderno, sebbene meno articolata, è ugualmente dinamica, grazie al taglio diagonale dato alla scena, mentre la

---

<sup>447</sup> Archivio Storico INDIRE, Fondo Materiali Scolastici, Quaderni, XIV.16; Archivio Storico INDIRE, Fondo Materiali Scolastici, Quaderni, XIV.17. Entrambi i quaderni, l'uno titolato *Razzia*, l'altro titolato *Uno strano rito matrimoniale*, fanno parte della serie "Abissinia", stampata dalla S. A. Lombarda Arti Grafiche di Monza. Il terzo esemplare è stato reperito nella prima versione del sito del MODE-Dipartimento di Scienze dell'Educazione "G. M. Bertin", Alma Mater Studiorum Università di Bologna «Archivio.mode.scedu.unibo.it», [In rete] [http://archivio.mode.scedu.unibo.it/?page\\_id=1953](http://archivio.mode.scedu.unibo.it/?page_id=1953) (15 dicembre 2015). Quest'ultimo quaderno, dedicato alla raffigurazione della coppia creditore-debitore etiopi, incatenati l'uno all'altro sino al pagamento del debito, fa parte della serie "A. O.", stampata dalla Tipografia Masco. In merito alla grafica realizzata per i quaderni scolastici nel periodo fascista si veda almeno L. Marrella, *I quaderni del duce. Tra immagine e parola*, Barbieri edizioni, Manduria 1995. Per ulteriori indicazioni bibliografiche e approfondimenti, si veda poi il recente lavoro di Gianluca Gabrielli sull'immaginario coloniale nell'educazione scolastica, in G. Gabrielli, *Insegnare le colonie. La costruzione dell'identità coloniale e dell'alterità coloniale nella scuola italiana (1860-1950)*, tesi di dottorato in Human sciences - History of education, tutor Prof. J. Meda, Università degli Studi di Macerata, a. a. 2014, [In rete] [http://ecum.unicam.it/790/2/Gabrielli\\_Gianluca\\_XXVI\\_Mc\\_Human\\_science.pdf](http://ecum.unicam.it/790/2/Gabrielli_Gianluca_XXVI_Mc_Human_science.pdf) (15 dicembre 2015).

<sup>448</sup> Ugo Matania (Napoli, 1888-1979), pittore e illustratore formatosi prima in famiglia, a fianco dello zio Edoardo Matania e del cugino Fortunino Matania, per poi frequentare nella seconda metà degli anni Dieci l'Istituto di Belle Arti di Napoli avendo come maestro per la pittura di figura Vincenzo Volpe. Tra il 1913 e il 1924 si trasferisce in Inghilterra, dove affianca il cugino nello specifico campo dell'illustrazione, collaborando a "The Sphere" e ad altre riviste, e proseguendo nella produzione pittorica. Rientrato a Napoli nel 1924 collabora in particolar modo con "Il Mattino Illustrato", per il quale realizza, sino al 1943, copertine, doppie pagine centrali e disegni per i racconti a puntate. Per altre notizie in merito all'artista si veda G. Salvatori, ad vocem *Matania Ugo*, in *La Pittura in Italia. Il Novecento/1. 1900-1945*, Il tomo, Electa, Milano 1992, p. 964. Per un approfondimento in merito alla collaborazione di Matania con "Il Mattino Illustrato" si vedano i volumi: *Il Mattino Illustrato 1924-1933. Dieci anni di cronache dal mondo nelle copertine di Ugo Matania*, a cura di E. Cicelyn, vol. I, EDI.ME-II Mattino, Napoli 1991; *Il Mattino Illustrato 1934-1943. Dieci anni di cronache dal mondo nelle copertine di Ugo Matania*, a cura di E. Cicelyn, vol. II, EDI.ME-II Mattino, Napoli 1992.

<sup>449</sup> U. Matania, copertina "Documenti della barbarie abissina [...]", in "Il Mattino Illustrato", a. XII, n. 30, 29 luglio-5 agosto 1935.

<sup>450</sup> La serie è stata reperita nel sito «Cartesio-episteme.net», [In rete] <http://www.cartesio-episteme.net/calcio/abissinia/abissinia-1.htm> (15 dicembre 2015).

figurina, certamente anche per motivi di spazio, presenta il soggetto in maniera più semplice e statica: la scena infatti mostra in primo piano un uomo in catene che sta per essere frustato da un negriero a cavallo, in una raffigurazione che, paradossalmente, sembrerebbe vagamente richiamarsi all'iconografia religiosa di *San Martino e il povero*. Tuttavia è la copertina di quaderno, anche grazie allo stile illustrativo più moderno, a risultare l'immagine più aggressiva e violenta: anche qui un razziatore sta per incoraggiare la marcia di due prigionieri con un colpo di frusta, ma quel che rende più toccante la scena è il fatto che ad essere colpiti non saranno due uomini, bensì una madre e il suo bambino.

Osservando con attenzione è possibile notare come in alcuni casi non solo i temi presenti nelle diverse tipologie di immagini siano i medesimi, ma come le varie fonti visive si ispirino le une alle altre. Palesi citazioni di modelli tratti dalla stampa illustrata si rintracciano per esempio nella già menzionata serie di figurine della Canobbio<sup>451</sup>: vari esemplari di questo gruppo risultano infatti ispirati a materiali visivi, sia grafici che fotografici, pubblicati nella "Domenica del Corriere" [figg. 779-790]. Si osservino per esempio la copertina realizzata da Beltrame per il numero del 16 giugno 1935, raffigurante una scena di razzia ad opera di bande abissine, come spiega la didascalia [fig. 476], e la figurina "7" della serie, intitolata "razziatori abissini": confrontando le due immagini risulta evidente come il soggetto presentato dalla figurina non sia altro che un particolare, ripreso assai sommariamente, della scena di Beltrame [figg. 779]. Parimenti, una delle fotografie a corredo di *I signorotti abissini*, testo visto in precedenza, fornisce il soggetto alla figurina "17", relativa al "capocaccia dell'imperatore" a cui parte dell'articolo era in fatti dedicato [fig. 780].

Espressamente dedicate alle manifestazioni della "barbarie", come si evince dalle didascalie, sono alcune illustrazioni che, come pose e gestualità, sembrano ispirarsi alla flagellazione e alle iconografie martiriali. In una copertina del "Mattino illustrato" dell'ottobre 1935, Matania raffigura, come spiega la didascalia, il "supplizio della corda alle caviglie, inflitto ad un somalo per fargli confessare il nome dei suoi complici": la rappresentazione mostra il torturato legato ad un palo che, mozzatosi oltretutto la lingua per non parlare, come dice la didascalia, si protende con il busto in un gesto di dolore perdendo un rivolo di sangue dalla

---

<sup>451</sup> Da quanto si è potuto osservare la serie reperita sembrerebbe corrispondere a quella presentata in E. M. Beranger, *L'incontro con l'Africa attraverso diverse fonti documentarie: le figurine: le fotografie dei soldati esposte come ex voto a Sora (Frosinone) ed uno stendardo devozionale di Civitella Roveto (L'Aquila)*, in *Permanenze e metamorfosi dell'immaginario coloniale in Italia*, cit., pp.159-190. Nel testo tuttavia non è messa in luce la derivazione dei soggetti dalle copertine realizzate da Beltrame per il settimanale milanese.

bocca [fig. 522]. Simile, per quel che riguarda la concezione del torso allungato in avanti, è il protagonista della tavola realizzata da Beltrame per “La Domenica del Corriere” dell’8 dicembre 1935: l’illustrazione mostra la punizione inflitta dal Negus Selassie al *fitaurari* Sciaffarà, colpevole di aver perso la posizione di Gorrahei durante l’assalto italiano; come racconta la didascalia della tavola, l’uomo era stato legato nudo a un palo e aveva subito pubblicamente sevizie inflitte con spade e cinquanta colpi di frusta, vedendo poi concludersi la propria tortura con l’incarcerazione e la vestizione in abiti femminili, in segno di derisione e disprezzo<sup>452</sup>. Il protagonista è raffigurato anch’egli proteso in avanti, verso alcuni dei suoi carnefici, in uno slancio energetico dettato da un misto di dolore, sconforto e rabbia che emana dalla tensione muscolare delle membra, perfettamente rese nell’anatomia da un sapiente gioco di riflessi di luce sul corpo scuro, peraltro sanguinante per i colpi ricevuti su cosce e spalle; questa scena, in particolare, sembra essere una versione più cruenta della *Flagellazione*, di cui richiama l’iconografia [fig. 484].

Altrettanto significativa è la copertina creata da Matania per un numero del “Mattino Illustrato” dell’aprile 1936, in cui viene raffigurata una scena di marchiatura a fuoco sul volto ossia, come dice il solito trafiletto esplicativo, “l’atroce supplizio inflitto dagli Scioani di ras Mulugietà a 45 Azebò Galla catturati mentre tentavano di raggiungere le linee italiane per sottomettersi”. L’illustratore, partendo dallo sfondo della scena, sembra voler narrare il fatto raffigurando gli atteggiamenti dei torturati prima, durante e dopo il supplizio: sullo sfondo si nota infatti un prigioniero che, in ginocchio, leva le braccia al cielo in un gesto di disperazione prima di essere immobilizzato, a metà campo, invece, uno degli Azebò Galla è tenuto a terra da alcuni uomini che lo stanno marchiando col ferro incandescente, mentre in primo piano, infine, è raffigurato disteso e di spalle, agonizzante tra rivoli di sangue, un uomo che ha già subito la tortura [fig. 524]<sup>453</sup>.

Risulta invece interessante tra le scene di banditismo una tavola, realizzata da Beltrame per “La Domenica del Corriere” del 17 maggio 1936, in cui viene raffigurato il saccheggio del

---

<sup>452</sup> Sull’usanza etiopica di vestire da donne gli uomini sconfitti in guerra, ironizzano anche le illustrazioni realizzate da Roberto Sgrilli per la I e la IV di copertina di un quaderno scolastico della serie “A. O.” stampato dalla tipografia Masco verso la metà degli anni Trenta [figg. 723-724].

<sup>453</sup> Lo stesso episodio è presentato in maniera ben diversa nella copertina dell’ “Illustrazione Italiana” del 12 aprile 1936. Questa rivista infatti, ormai passata all’illustrazione delle copertine attraverso la fotografia, mostra invece gli effetti della tortura sui corpi segnati da cicatrici dei sopravvissuti, di cui vengono proposti due primi piani e una figura di spalle; il commento in copertina è “documenti della barbarie abissina: Galla che avevano fatto atto di sottomissione e cercavano di raggiungere le nostre linee, bollati sul volto con una maschera di ferro rovente e dilaniati nel dorso dallo scudiscio implacabile”. Cfr. Copertina, in “L’Illustrazione Italiana”, a. LXIII, n. 15, 12 aprile 1936.

*Ghebi*, il palazzo imperiale, che era stato abbandonato dal Negus alcuni giorni prima; la didascalia descrive così la situazione della capitale etiopica e la scena:

Nelle stanze del Negus. Dopo la fuga di Hailè Selassìe e della sua corte, torme di predoni mettono a sacco vari quartieri di Addis Abeba, devastando specialmente il palazzo imperiale. Neppure l'alcova dell'imperatore è rispettata. E i devastatori lottano fra loro per il possesso di tappeti, mobili, arazzi. Nelle Legazioni, intanto, gli stranieri sanzionisti, impotenti e terrorizzati, invocano l'arrivo degli italiani<sup>454</sup>.

Stando a quanto affermato da alcuni giornali europei e, in un secondo momento, dall'ex colonnello russo Theodore Konovaloff, consigliere dell'imperatore, i saccheggi sarebbero stati ordinati dallo stesso Negus prima della partenza<sup>455</sup>; come ricorda Angelo Del Boca nel suo testo sulla figura di Hailè Selassìe, l'episodio non è mai stato chiarito, anche se pare improbabile che possa essere stato l'imperatore a dare un ordine simile<sup>456</sup>.

Beltrame rappresenta la scena del saccheggio in maniera fortemente dinamica e accesa, anche dal punto di vista cromatico. Essa è ambientata nella stanza da letto del Negus e mostra un uomo che, in piedi sul talamo imperiale, sta strappando con forza le cortine di prezioso tessuto rosso del baldacchino posto sopra la testata; con questo movimento contrasta quello dell'ondeggiante lampadario di cristallo; nella parte bassa della scena c'è chi trasporta una poltrona, chi tappeti, chi estrae pugnali per minacciare gli altri o difendere se stesso e il bottino accaparrato, mentre una statuetta dorata del simbolo della casa imperiale, il Leone di Giuda, sta venendo sottratta da uno dei saccheggiatori. L'immagine è dunque particolarmente frenetica e articolata e Beltrame, artisticamente cresciuto in un clima tardo romantico, pare qui riecheggiare le scene di ribellione della Francia rivoluzionaria e dei moti quarantotteschi così come potevano apparire, per esempio, nella litografia realizzata nel 1848 da Victor Adam raffigurante *La salle du trône aux Tuileries* [figg. 494-494.1].

---

<sup>454</sup> A. Beltrame, tavola "Nelle stanze del Negus[...]", cit.

<sup>455</sup> Cfr. A. Del Boca, *Il Negus. Vita e morte dell'ultimo Re dei Re*, GLF editori Laterza, Roma-Bari 2007, pp. 167-173.

<sup>456</sup> Tuttavia, secondo il racconto di Konovaloff, riportato da Del Boca, il Negus avrebbe così agito: "Durante la notte di venerdì, in un impeto di rabbia, [il Negus] strappò violentemente le cortine di seta che ornavano il baldacchino del trono e gridò agli astanti: 'Prendete tutto, saccheggiate, ma non incendiate il *Ghebi*, vi porterebbe sfortuna. Non lasciate nulla agli italiani". Ivi, p. 171. Anche "La Domenica del Corriere" contribuisce a diffondere tale versione; si veda per esempio Turno, *Dimmi con chi fuggi ...*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXVIII, n. 21, 24 maggio 1936, p. 4. Qui il poeta scrive infatti che "[...] per comando del fuggiasco /Hailè, Addis Abebà era messa a sacco".

Immagini delle varie manifestazioni della “barbarie” etiopica, prima fra tutte quella della schiavitù, compaiono poi nei disegni satirici della “Domenica del Corriere” e dell’“Illustrazione Italiana” [figg. 601-603, 609, 611, 616, 644, 645, 657]<sup>457</sup>. In *Niente schiavi!*, vignetta dallo humor cannibalesco, una negriero, in cui è forse da riconoscersi la figura dello stesso Selassìe, spiega a un bianco che gli uomini che vede marciare in colonna non sono schiavi, come l’europeo aveva supposto con aria esterrefatta alla vista di “tutta quella gente incatenata”, ma sono futura “carne in scatola per l’esercito” [fig. 601]. Cannibalismo e schiavitù si mescolano poi in *Carità ... etiopica*, in cui un panciuto *ras* getta a uno scheletrico schiavo in catene una mano amputata, proveniente da una terrina di “spezzatino copto”<sup>458</sup> traboccante di frammenti anatomici; il disegno, come spiega la breve didascalia, vuole essere una “istantanea del Ras umanitario”, probabilmente identificabile anche in questo caso con Tafari, che aveva affermato di aver “dato una mano ad un povero schiavo!” [fig. 602].

Sul tema della schiavitù in connessione all’arretratezza tecnologica dell’Etiopia ironizza invece *Progresso abissino*, dell’ottobre 1935: due indigeni etiopici, delineati secondo il solito stereotipo del “selvaggio” malamente acconciato all’europea, osservano il passaggio della portantina imperiale, nel cui abitacolo si staglia l’arcigno profilo del Negus; il palanchino, dotato di un fanale e di una tromba che funge da clacson, è trasportato a spalla da due uomini, mentre un terzo figura accovacciato sul retro della stessa, trattenutovi da un collare e da una cintura. Il sarcasmo sul “progresso abissino” emerge però del tutto dalle battute che si scambiano i due osservatori: dopo aver asserito che il mezzo appare come un’automobile, il più accorto tra i due indigeni spiega in maniera sprezzante all’altro, che non aveva capito, che cosa sia “quello là dietro”, ossia l’uomo accovacciato sul retro della

---

<sup>457</sup> [P. L. ?] De Vita, disegno “Niente schiavi!”, in “La Domenica del Corriere”, a. XXXVII, n. 42, 20 ottobre 1935, p. 11; A. Scuti, disegno “Carità... etiopica”, ivi, a. XXXVII, n. 43, 27 ottobre 1935, p. 11; [G.] Belardi, disegno “Barbarie”, ivi, a. XXXVII, n. 44, 3 novembre 1935, II di copertina; Moresscalchi, disegno “Ferrovia Gibuti-Addis Abeba”, ivi, a. XXXVIII, n. 11, 15 marzo 1936, p. 11; A. Roversi, disegno “Razzie abissine”, ivi, a. XXXVIII, n. 14, 5 aprile 1936, p. 11; Donati, disegno “Progresso abissino”, ivi, a. XXXVII, n. 43, 27 ottobre 1935, p. 11; Biagio, vignetta *La schiavitù in Etiopia*, in “L’Illustrazione Italiana”, a. LXII, n. 24, 16 giugno 1935, II di copertina; Idem, vignetta *La civiltà etiopica*, ivi, a. LXII, n. 26, 30 giugno 1935, II di copertina; Idem, vignetta *Smentite*, ivi, a. LXII, n. 39, 29 settembre 1935, II di copertina.

<sup>458</sup> Questa è infatti la dicitura che appare sulla carta del “menù” posta a fianco del bacile; in verità, la scritta completa è “spezzatino copto. (poco!)” e, dunque, ironizza banalmente sull’assonanza tra “copto” e “cotto”; sarebbe dunque uno spezzatino cotto poco. Lo stesso gioco di parole compare in altre vignette, cfr. Disegno “L’ultimo Ras”, in “La Domenica del Corriere”, a. XXXVIII, n. 20, 17 maggio 1936, p. 11.



portantina: egli è “la ruota di scorta”, ossia lo schiavo di riserva che sostituirà uno dei due portatori in caso di necessità [fig. 616].

*Barbarie* è invece relativa ai “signorotti abissini” di cui aveva parlato l’omonimo articolo<sup>459</sup>: qui l’illustratore rappresenta un panciuto e benestante etiope che si lamenta con un giornalista europeo della crudeltà degli italiani, che con un bombardamento aereo hanno massacrato dieci dei suoi “servi disarmati”; tuttavia, in seguito alla domanda del giornalista sul perché essi non fossero fuggiti, il padrone risponde candidamente che essi non avevano potuto farlo perché li aveva “lasciati legati” [fig. 603].

Tra le vignette satiriche va menzionato anche un gruppo di tre illustrazioni realizzate dal noto disegnatore Giovannino Guareschi, pubblicate dalla “Domenica del Corriere” già nell’estate del 1935, quindi prima dell’inizio ufficiale del conflitto avviatosi il 2 ottobre di quell’anno. Il soggetto preso di mira è in questo caso la guardia imperiale etiopica, i cui componenti vengono raffigurati come smilze e per lo più scalze figure in divisa, caratterizzate da grosse labbra e orecchini ad anello [figg. 595-597]<sup>460</sup>. Ogni vignetta ironizza su un tema diverso, così in *Le guardie imperiali del Negus* si scherza sul succinto abbigliamento, consistente in un perizoma minimale, di una guardia “in borghese”, accennando dunque al fatto che sotto la pretesa dignità della seria divisa militare non si nasconde altro che il solito selvaggio seminudo. Il cannibalismo è invece il tema del secondo disegno, *Etiopia*, in cui l’illustratore gioca su un ordine a doppio senso impartito da un capitano a un caporale il quale, sentendosi dire di “mettere ai ferri” un consegnato, ha legato quest’ultimo su una griglia e lo ha posto sul fuoco, stando pronto a girarlo come una bistecca non appena cotto sul primo lato, come dimostra il forchettone che regge in mano. In *Etiopia: “libera uscita”*, titolo della terza vignetta, i temi sui quali si ironizza sono invece quelli dell’igiene e del decoro; la scena è qui divisa in due parti: sulla sinistra infatti si vede, dietro un malconcio steccato, un soldato intento a scurirsi i piedi con della patina nera, contenuta in una latta recante la scritta “made in Yapan”<sup>461</sup>, mentre nella parte destra i

---

<sup>459</sup> Sicanus, *I signorotti abissini*, cit.

<sup>460</sup> [G.] Guareschi, disegno “Le guardie imperiali del Negus”, in “La Domenica del Corriere”, a. XXXVII, n. 30, 28 luglio 1935, p. 15; [G.] Guareschi, disegno “Etiopia”, ivi, a. XXXVII, n. 32, 11 agosto 1935, p. 15; [G.] Guareschi, disegno “Etiopia: ‘libera uscita’”, ivi, a. XXXVII, n. 37, 15 settembre 1935, p. 11.

<sup>461</sup> A ben guardare la scritta non è casuale, ma rimanda probabilmente ai complessi rapporti che per un certo periodo avevano condotto l’Etiopia a simpatizzare per il Giappone; la prima, infatti, aveva preso a modello il secondo per modernizzarsi e, in seguito, avendo aperto i propri confini alla penetrazione nipponica, aveva iniziato a pensare persino a una sorta di alleanza dei popoli di colore al fine di contrastare l’imperialismo dei bianchi. A tale proposito si veda il testo di J. Calvitt Clarke III, *Alliance of the colored peoples: Ethiopia and Japan*

soldati della guardia imperiale, disposti in riga sull'attenti, vengono passati in rivista dal loro comandante, il quale esamina e valuta il decoro di ciascuno per quel che riguarda pulizia e ordine della divisa. Contrariamente a quanto ci si potrebbe attendere dal senso comune, il comandante rimbrotta uno dei soldati e lo manda in prigione, privandolo dunque della "libera uscita", proprio perché per andare fuori si è presentato con i piedi "spudoratamente puliti". Apparentemente, dunque, la vignetta sembrerebbe semplicemente veicolare l'idea che in Etiopia la pulizia non è d'uso e non è neanche apprezzata; tuttavia, potrebbe essere presente una seconda chiave di lettura dell'immagine: per andare in "libera uscita" con la divisa i militari, solitamente, devono essere impeccabili e in tal senso un italiano, che è bianco-pulito-civile<sup>462</sup>, esprimerebbe la propria cura per il decoro con l'accorto gesto di patinare e lucidare le scarpe. La guardia imperiale etiopica all'epoca, com'è noto, non era abituata all'uso delle calzature<sup>463</sup>, ed è proprio da questo fatto che l'illustratore trae spunto per trasformare i personaggi nei soliti selvaggi che scimmiottano, senza riflettere, gli europei e i loro comportamenti: per essere assolutamente impeccabili nella divisa anche le guardie del Negus si passano il lucido da scarpe, ma essendo scalzi lo stendono direttamente sui piedi, trasformando così un uso che per l'italiano è simbolo di decoro e pulizia in un gesto che impiasticcia, sporca e, in sintesi, riporta i personaggi etiopici al loro stato di "selvaggi" africani.

---

*before World War II*, James Currey, Suffolk 2011. Di poco precedenti la pubblicazione della vignetta sono, fra l'altro, alcuni articoli che trattano proprio il tema dei rapporti tra le varie razze di colore e accennano al sostegno del Giappone nei riguardi dell'Etiopia, cfr. *Spectator*, *Un aspetto del conflitto italo-etiope. Neri e gialli contro la razza bianca*, in "L'Illustrazione Italiana", a. LXII, n. 30, 28 luglio 1935, p. 168; Idem, *Il conflitto italo-etiope. I volontari del Negus*, ivi, a. LXII, n. 31, 4 agosto 1935, p. 256; Idem, *Dopo la discussione di Ginevra. Una vittoria diplomatica e un problema di potenza*, ivi, a. LXII, n. 32, 11 agosto 1935, pp. 294-95.

<sup>462</sup> In merito alle connessioni tra igiene, bianchezza e prestigio razziale si veda G. Giuliani, C. Lombardi-Diop, *Bianco e nero. Storia dell'identità razziale degli italiani*, cit., pp. 67-98.

<sup>463</sup> Anzi, alcuni autori dell'epoca riferiscono che la guardia imperiale si fosse addirittura rifiutata di adottarne l'utilizzo (cfr. V. Varanini, *L'Abissinia nei suoi aspetti storici, geografici, economici*, Unione Editoriale d'Italia, Roma 1938, p. 134); dello stesso tema si parla in A. Petacco, *Faccetta nera. Storia della conquista dell'impero*, Mondadori, Milano 2003, p. 45. Ancora sull'assenza delle calzature tra gli etiopi ironizza il disegno *Visioni abissine: piante etiopi*, dove le "piante" sono quelle dei piedi dei soldati-guerrieri che sbucano simpaticamente dalle tende di un accampamento militare dal sapore primitivo, visto che non vi compaiono armi da fuoco, ma scudi e lance, cfr. Zelioli, disegno "Visioni abissine: piante esotiche", in "La Domenica del Corriere", a. XXXVIII, n. 3, 19 gennaio 1936, II di copertina. Sempre al tema dell'allora scarso uso di calzature in Etiopia, fatto preso a simbolo dell'arretratezza del Paese a cui fra l'altro lo stesso Selassie aveva cercato di sopperire, già negli anni Venti, favorendo l'importazione di scarpe (cfr. A. Petacco, *Faccetta nera. Storia della conquista dell'impero*, cit., p. 48), accenna una vignetta ripresa dal settimanale newyorkese "Judge": il tipico commerciante porta-a-porta americano tenta di vendere a dei dubbiosi etiopi delle uose<sup>463</sup>, mettendo in rilievo il fatto che "sono scarpe eppure non sono scarpe", cercando così di venire incontro, in un modo o nell'altro, ai gusti dei possibili acquirenti [fig. 605], cfr. disegno "Commercianti ad Addis Abeba" (da "Judge" – New York), in "La Domenica del Corriere", a. XXXVII, n. 49, 8 dicembre 1935, p. 11.

Ancora sulla questione dell'igiene ironizzano *Etiopia*, dell'ottobre 1935, e *Aristocrazia etiopica* del febbraio 1936 [figg. 599, 606]<sup>464</sup>. La prima, come fa capire un cartello appeso a un muro, è ambientata in una "farmacia" e consiste in una scena di dialogo tra il farmacista e un cliente, quest'ultimo rappresentato come un personaggio dall'aria scimmiesca, stracciona e buffonesca, come vogliono far intendere le uose e i pantaloni rattoppati e il cravattino portato con il fiocco girato sulla nuca. Leggendo le battute di dialogo che accompagnano il disegno si apprende che l'avventore si sta lamentando in merito a un "liquido insetticida" e alla sua inefficacia: egli, infatti, afferma di averne "bevuto due latte", concludendo che nonostante ciò "il prurito" non sia ancora cessato. La vignetta, a un primo sguardo, si focalizza sulla trasmissione dell'idea di un Etiopia sporca e negletta, civilizzata solo all'apparenza e, sostanzialmente, uguale a qualsiasi altro territorio africano bisognoso delle cure della civiltà occidentale; va osservato infatti che, a livello iconografico, la scena non presenta alcun evidente particolare che permetta di ambientarla in Etiopia: l'avventore, vero protagonista della scena, è raffigurato con la pelle scura, presenta una fisionomia prognata, imita in maniera goffa e sciatta l'esteriorità europea e dunque rientra nello stereotipo dell'africano "selvaggio" che scimmiotta l'occidentale. L'ambientazione etiopica della scena è chiarita solamente dal titolo della vignetta, mentre le battute del breve dialogo accentuano l'idea della sciattezza e della sporcizia accennando alla necessità dell'indigeno di combattere il prurito con l'insetticida, lasciando dunque intendere che il problema è causato da insetti e dalla scarsa igiene. Tuttavia, il dialogo innesca anche tutta un'altra serie di considerazioni: innanzitutto viene trasmessa l'idea che l'alterità nera sia intellettualmente inferiore, visto che l'indigeno ingurgita l'insetticida, non comprendendo che il liquido è da utilizzare contro gli insetti che si trovano nell'ambiente in cui egli vive. Secondariamente, il testo delle battute veicola in maniera assai sottile un ancor più forte messaggio: il creatore della scena, infatti, ha immaginato di far bere al personaggio il liquido velenoso, accennando dunque a un abbassamento dello *status* dell'indigeno che, dalla categoria "uomo", viene così declassato a quella di "insetto"; inoltre, l'idea di far bere il veleno all'etiope fa pensare a una crudele forma di purificazione interiore dell'alterità. Tale particolare, inoltre, fa trapelare quale fosse l'idea che circolava in Italia a proposito del nemico: un insetto da eliminare. A tale proposito, va notato che sul bancone del farmacista il disegnatore ha posto, tra i vari barattoli, anche

---

<sup>464</sup> Donati, disegno "Etiopia", in "La Domenica del Corriere", a. XXXVII, n. 41, 13 ottobre 1935, p. 11; Bon, disegno "Aristocrazia etiopica", ivi, a. XXXVIII, n. 7, 16 febbraio 1936, pp. 11.

quello che parrebbe un diffusore per l'insetticida; tale particolare fa pensare, per affinità tematica, all'ormai tristemente nota cartolina di Enrico De Seta intitolata *Armamenti*, risalente anch'essa al biennio 1935-1936, in cui viene rappresentato comicamente lo sterminio di un gruppo di guerrieri etiopici da parte di un soldato italiano che li irrorra con un gas spruzzato, per l'appunto, con un diffusore per il pesticida<sup>465</sup>.

In *Aristocrazia etiopica* l'associazione tra etiopi e sporcizia è invece molto più semplice e diretta e, anche in questo caso, è veicolata dalle brevi battute che danno voce alla vignetta: da esse infatti si apprende che la moglie di un *degiac*, ossia un comandante dell'esercito etiopico, sta comunicando alla propria interlocutrice la gioia per una notizia giunta dal marito. Le attese dell'amica, che si aspetta positivi annunci in merito all'andamento della guerra, sono disilluse dalla risposta della moglie del *degiac*: la notizia che "ha riempito il cuore di letizia" alla donna è il fatto che il marito "è guarito dalla rognà".

La tematica igienista compare anche in una copertina di quaderno della serie "Infanzia Felice", illustrata da Roberto Sgrilli all'incirca alla metà degli anni Trenta: il disegno presenta i positivi effetti della civilizzazione portata dagli italiani nel Corno d'Africa, mostrando una caricaturale figura femminile di colore che, dopo aver fatto il bucato, è intenta a lavare con abbondante sapone due fanciulli. Dalla quarta di copertina del quaderno, illustrata col medesimo disegno lasciato in bianco e nero come invito ad essere colorato, si ricava il titolo dell'immagine: "Ora che balillini noi siamo e con letizia, gridiamo viva al bagno e abbasso alla sporcizia!" [fig. 727]<sup>466</sup>.

---

<sup>465</sup> L'immagine è riprodotta in *La menzogna della razza*, cit. p. 176. Va precisato che il disegno di De Seta faceva parte di una serie di cartoline inizialmente pensata per essere diffusa tra le truppe in Africa Orientale, fatto che poi non avvenne per un rifiuto degli Alti Comandi, che avevano ritenuto altre immagini della serie non adatte perché incoraggiavano le unioni dei soldati con le indigene (cfr. *ivi*, pp. 175-76). Sullo stesso tema, accusando però in maniera denigratoria gli italiani, ironizza anche la stampa estera; si veda per esempio in proposito una vignetta pubblicata nel periodico inglese "Punch" nel gennaio 1936: l'immagine ritrae in questo caso un massiccio cavaliere in armatura medievale rappresentante l'Italia che, munito di maschera antigas, spruzza il velenoso vapore addosso a un etiope armato solo di lancia (cfr. C. Grave, *Quando i cavalieri sono audaci*, "Punch", gennaio 1936, pubblicata in N. Zapponi, *Il fascismo nella caricatura*, Laterza, Roma-Bari 1981). Tali immagini alludono, più o meno esplicitamente, alla questione della guerra chimica e all'inumano utilizzo dell'iprite da parte degli italiani in Etiopia; sul tema delle armi chimiche e del loro uso durante il conflitto italo-etiope si veda A. Del Boca, *Gli italiani in Africa Orientale. II. La conquista dell'Impero*, cit. pp. 487-97; *Idem*, *I gas di Mussolini: il fascismo e la guerra in Etiopia*, Editori riuniti, Roma 1996; si veda poi il recente volume di S. Belladonna, *Gas in Etiopia: crimini rimossi dell'Italia coloniale*, Neri Pozza Editore, Vicenza 2015.

<sup>466</sup> Il quaderno risulta stampato dalle Cartiere Paolo Pigna S. A.-Alzano Lombardo (Bergamo), Turati Lombardi e C. -Milano. L'esemplare è stato reperito nella prima versione del sito del MODE-Dipartimento di Scienze dell'Educazione "G. M. "Bertin", Alma Mater Studiorum Università di Bologna «Archivio.mode.scedu.unibo.it», [In rete] [http://archivio.mode.scedu.unibo.it/?page\\_id=1953](http://archivio.mode.scedu.unibo.it/?page_id=1953) (15 dicembre 2015).

Tra i congiunti del Negus, come si è accennato, spicca la figura del secondogenito dell'imperatore, che il già menzionato articolo *Trucature abissine* aveva paragonato a un *liftboy* a causa della tenuta militare da parata con la quale era stato ritratto in uno scatto fotografico, posto a corredo dello stesso articolo. Tale fotografia, nonché la derisoria allusione che la commentava, vengono utilizzate da Roberto Sgrilli per l'ideazione della prima e della quarta di copertina di un quaderno scolastico della serie "A. O.". Il disegno della prima di copertina, commentato dalla frase "Il principe ereditario d'Abissinia. L'unico al mondo che può dare del tu al Negus", riproduce specularmente la figura del principe presente nello scatto fotografico, alla quale l'illustratore aggiunge, fra l'altro senza cambiare in nessun modo la posa del personaggio, l'accessorio di una spada [fig. 722]. Nella quarta di copertina il tratto realistico della precedente immagine lascia spazio a un disegno dai toni caricaturali, in cui il principe è trasformato in un servizievole *liftboy* d'albergo che, umilmente, riceve una moneta da un cliente al quale ha offerto i propri servizi; il disegno, in questo caso, è accompagnato dal commento "Questo è certo l'impiego sopraffino riservato al possente principino" [fig. 721]<sup>467</sup>. Anche una vignetta della "Domenica del Corriere", pubblicata nel novembre 1933, ironizza sul secondogenito del Negus che, ugualmente rappresentato in divisa, viene però reso con tratti vagamente scimmieschi [fig. 620]<sup>468</sup>. Il giovane principe trova spazio, parimenti, nelle figurine: in un esemplare privo di indicazioni compare infatti il medesimo personaggio, la cui immagine, a ben guardare, sembra essere copiata nuovamente dalla fotografia a corredo di *Trucature abissine*, con l'aggiunta in questo caso di una spada, del tutto simile a quella già inserita da Sgrilli, e di uno scudiscio. La figurina reca il titolo *Principe ereditario*, dicitura in verità non corretta visto che tale carica era propria del primogenito del Negus; tuttavia, è probabile che l'errore sia dettato proprio dalla preferenza di Selassie per il figlio più piccolo, preferenza come si è visto assai nota [fig. 768].

---

<sup>467</sup> Il quaderno risulta stampato dalla Tipografia Masco. L'esemplare è stato reperito nella prima versione del sito del MODE-Dipartimento di Scienze dell'Educazione "G. M. Bertin", Alma Mater Studiorum Università di Bologna «Archivio.mode.scedu.unibo.it», [In rete] [http://archivio.mode.scedu.unibo.it/?page\\_id=1953](http://archivio.mode.scedu.unibo.it/?page_id=1953) (15 dicembre 2015). Lo stesso Sgrilli, nel maggio 1933, aveva fra l'altro pubblicato nella "Domenica del Corriere" una vignetta avente come soggetto proprio un *liftboy* di colore [fig. 587], cfr. R. Sgrilli, disegno "Modo di dire", in "La Domenica del Corriere", a. XXXV, n. 20, 14 maggio 1933, p. 15.

<sup>468</sup> Riccardo, disegno "Il secondogenito", in "La Domenica del Corriere", a. XXXVII, n. 44, 3 novembre 1935, II di copertina.

Il principe ereditario, Asfa Uossen<sup>469</sup>, compare invece in divisa militare in *Il Negus e il Principe ereditario sul trono*, titolo di una figurina in cui il ragazzo, in piedi accanto al padre sullo sfondo di un drappo rosso, è raffigurato in maniera realistica, essendo il soggetto tratto da una fotografia [fig. 767]<sup>470</sup>. Asfa Uossen compare anche tra le vignette satiriche, come nel caso di quella intitolata *I modi di dire*, del marzo 1936, che lo ritrae nuovamente in divisa militare mentre, con aria annoiata, ascolta un discorso paterno [fig. 630]<sup>471</sup>.

Numerosissime, come si è anticipato, sono le fonti visive dedicate al personaggio di *ras* Tafari Maconnen, poi noto come Negus Hailè Selassie. Anche se, come si vedrà, le immagini reperite tra le fonti italiane esaminate sono caratterizzate, per la maggior parte, da un vena satirica, va detto che tale personaggio è stato raffigurato in tutta la sua dignità regale, specie nel secondo Novecento, anche da pittori e illustratori, soprattutto stranieri<sup>472</sup>. Già Alexandre Jacovleff, artista di origini russe trasferitosi in Francia, realizza nel 1928 un attento ritratto a mezzo busto del personaggio, al tempo non ancora imperatore<sup>473</sup>. Sembra poi interessante segnalare in questa sede un'opera dai toni celebrativi raffigurante il Negus a cavallo, molto probabilmente ispirata a una fotografia dei primi anni Trenta<sup>474</sup>, realizzata da Olga De Goguine, autrice che nel 1939 risulta aver donato ben quarantaquattro opere a soggetto etiopico al Museo Coloniale di Roma<sup>475</sup>. Il ritratto in questione non risulta tra le opere

---

<sup>469</sup> Cfr. A. Del Boca, *Gli italiani in Africa Orientale. II. La conquista dell'Impero*, cit., p. 196.

<sup>470</sup> La foto in questione è presente nel sito «Gettyimages.it», [In rete] <http://www.gettyimages.it/detail/fotografie-di-cronaca/his-imperial-majesty-emperor-haile-selassie-i-of-fotografie-di-cronaca/3353350> (15 dicembre 2015).

<sup>471</sup> Donati, disegno "I modi di dire", in "La Domenica del Corriere", a. XXXVIII, n. 12, 22 marzo 1936, p. 11.

<sup>472</sup> Si pensi alle molte opere del secondo Novecento e anche recenti prodotte in relazione al rastafarianesimo, credo religioso, filosofico e politico sorto intorno al personaggio di *ras* Tafari sin dagli anni Trenta del Novecento e diffusosi negli ambienti afroamericani e caraibici sulla scia del movimento panafricanista di Marcus Garvey. Il rastafarianesimo, com'è noto, troverà un potente mezzo di diffusione nel reggae del musicista giamaicano Bob Marley, la cui effigie, insieme a quella di Hailè Selassie e ad alcuni simboli connessi alla casata imperiale d'Etiopia quali la biblica Stella di David e il leone, andranno ad affollare l'arte dei rastafariani. Se ne accenna in P. Archer, *The Image of the Black in Twentieth-Century Anglo-Afro-Caribbean Art*, cap. 11 di *The Image of the Black in Western Art. The Twentieth Century: the impact of Africa*, cit., pp. 193-226. Un recente lavoro sul rapporto tra il rastafarianesimo e le arti, con alcune riproduzioni di opere contemporanee aventi come soggetto Hailè Selassie, è quello di D. J. N. Middleton, *Rastafari and the Arts. An introduction*, Routledge, New York 2015.

<sup>473</sup> L'opera è pubblicata in L. Thornton, *Les Africanistes peintres voyageurs 1860-1960*, cit., p. 91.

<sup>474</sup> L'opera infatti appare molto simile a una fotografia pubblicata in *Vita e tipi d'Etiopia*, in "L'Illustrazione Italiana", a. LXI, n. 40, 7 ottobre 1934, pp. 548-49.

<sup>475</sup> Cfr. M. Margozi, *Per una storia dell'Arte coloniale attraverso le esposizioni. Formazione e sviluppo delle collezioni di pittura, scultura e grafica del Museo Africano*, in *Dipinti, Sculture e Grafica delle Collezioni del Museo Africano. Catalogo generale*, cit., p. 20. Tutte le opere presenti nelle collezioni del museo romano sono pubblicate nel succitato catalogo alle pp. 110-20. In merito a tale artista, sino ad oggi, non era stata reperita

presenti nell'ormai chiuso museo romano<sup>476</sup>, ma fu probabilmente esposto nel 1936 in occasione di una mostra parigina dell'artista e, in seguito, pubblicato insieme ad altri in una tavola a colori nella nota rivista francese "L'illustration" [fig. 205]<sup>477</sup>.

Achille Beltrame, in una copertina del febbraio 1936, raffigura il Negus mentre, alla presenza degli alti dignitari, compie con serietà il simbolico atto di spezzare la spada di *ras* Destà, disonorato dalla recente sconfitta subita a opera di Rodolfo Graziani [fig. 490]<sup>478</sup>. Tale immagine viene poi ripresa nella figurina "72" della già menzionata serie "Abissinia" della ditta Canobbio per raffigurare l'imperatore mentre "dirige la disastrosa battaglia di Mai Ceu", come recita la didascalia [fig. 789]. Anche altre figurine, probabilmente ispirate a fotografie,

---

alcuna notizia biografica; si approfitta dunque per segnalare alcune nuove informazioni rintracciate durante le ricerche per il presente lavoro. Olga De Goguine è di origini russe e trascorre l'infanzia e l'adolescenza in Etiopia dove il padre, lì rifugiatosi con la famiglia in seguito alla rivoluzione russa, esercita la professione di medico. Lascia il Paese africano solamente per studiare a Parigi, alla Scuola di Lingue Orientali della Sorbona e alla Académie Jules Chapelin (o meglio l'Académie Scandinave, sita in rue Jules Chaplain). Il conflitto italo-etiope lo obbliga ad abbandonare l'Etiopia. Nell'aprile del 1936 tiene una mostra personale con dipinti a tema etiopico alla Galerie Artistique du "Journal", al numero 93 di Avenue des Champs-Élysées, (cfr. P. H., *L'Éthiopie vue par une artiste*, in "Le Figaro artistique", vol. 13, 1936, p. 58; *Una mostra sull'Abissinia della pittrice De Goguine*, ["Nuova Italia", Paris, 2 aprile 1936], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. "De Goguine, Olga", inv. n. 12919). Risulta inoltre incaricata di tenere lezioni di lingua amarica alla Scuola Orientale di Roma (cfr. J. Simon, recensione a A. Zervos, *L'Empire d'Éthiopie. Le miroir de l'Éthiopie moderne, 1906-1935* [s.l., s.d.], in "Orientalia- Commentarii periodici Pontificii Instituti Biblici", v. VI, Roma 1937, pp. 297-99). Alcuni articoli firmati "O. de Goguine" dedicati a *Le condizioni sanitarie dell'Etiopia Negussita* risultano apparsi nell'"Italia d'Oltremare" nel febbraio 1940 (cfr. S. Kapelj, "*L'Italia d'Oltremare*": razzismo e costruzione dell'alterità africana negli articoli etnografici e nel romanzo "I prigionieri del sole", cit., pp. 263-264). Una Olga De Goguine, "apolide russa" domiciliata a Roma, risulta infine presente nell'elenco degli internati liberi del comune di Forino dal 16 ottobre 1940, cfr. *Gli internati liberi di Forino*, pubblicato in «salutidaforino.it», [In rete] [http://www.salutidaforino.it/sdForino\\_0259.htm](http://www.salutidaforino.it/sdForino_0259.htm) (15 dicembre 2015). La mostra parigina dell'artista risulta presentata da Francis de Croisset che, stando a quanto riportato in un articolo, avrebbe scritto: "les visages qui lui sont familiers sont très loin de ceux de sa race: ce sont des servantes noires, des cavaliers aux barbes crépues qu'un coureur abrite d'un parasol et qui chevauchent, armés d'une lance, des mendiants aux haillons lumineux, des petites esclaves aux yeux nocturnes et parfois, dans les villages, sur les places publiques, les visages hagards des pendus » (cfr. P. H., *L'Éthiopie vue par une artiste*, cit.). Olga De Goguine appare in una foto che la ritrae nel suo studio di Addis Abeba mentre dipinge, scatto in cui si scorgono, fra l'altro, due opere poi entrate a far parte delle collezioni del Museo Coloniale di Roma con i titoli *Estate esotica* [fig. 194] e *Tipo di lavandaia* [fig. 195]; la foto è pubblicata in *Una mostra sull'Abissinia della pittrice De Goguine*, cit.

<sup>476</sup> L'Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente, erede del Museo Coloniale, è stato infatti chiuso al pubblico dal 2012 e le sue collezioni, poste in liquidazione, attendono tuttora di trovare un'ideale collocazione che permetta l'accesso alle opere d'arte e alla biblioteca lì prima conservate. Un catalogo generale delle collezioni d'arte dell'IsIAO è stato fortunatamente realizzato nel 2005 e consiste nel già menzionato volume curato da Mariastella Margozzi.

<sup>477</sup> La tavola a colori con quattro lavori dell'artista è pubblicata in "L'illustration", a. 94, n. 4854, 14 marzo 1936, p. 318. Le opere qui presenti sono il ritratto equestre di Hailè Selassie, un ritratto della consorte l'imperatrice Menen, un ritratto dell'Abuna Cirillo, patriarca della chiesa copta d'Etiopia, e un ritratto di Abbo Waldè Mariam, identificato dalla didascalia come uno dei superiori del monastero di Debra Libanos, luogo santo dell'Etiopia. Come nel caso del ritratto del Negus, anche quello della consorte [fig. 206] non risulta tra le collezioni romane, mentre ne fanno parte i ritratti dei due religiosi [figg. 207, 208].

<sup>478</sup> A. Beltrame, copertina "La solenne 'maledizione' di ras Desta [...]", in "La Domenica del Corriere", a. XXXVIII, n. 7, 16 febbraio 1936.

presentano il Negus nella sue vesti regali o in abiti militari, come nel caso della numero “25”, sempre della serie “Abissinia,” realizzata per la Canobbio [fig. 777], nonché di quella già menzionata dove l’imperatore è ritratto insieme al Principe ereditario [fig. 767], e ancora la figurina numero “1” della prima serie “Abissinia”, realizzata dalla ditta bolognese “La Felsinea” per pubblicizzare la pasticca “Marte” [fig. 769]<sup>479</sup>. Va invece inserita tra le immagini che seppur realistiche sono volte alla denigrazione del personaggio, rappresentato come pavido, la copertina realizzata da Vittorio Pisani<sup>480</sup> per la “Tribuna Illustrata” del 19 luglio 1936; qui *ras* Tafari, esiliato dall’Etiopia dopo la vittoria italiana, è raffigurato accucciato a terra in un’aula, in mezzo a una folla impaurita. La didascalia che accompagna l’illustrazione commenta così la scena : “Il coraggio del signor Tafari. Durante una delle ultime sedute dell’assemblea della Società delle Nazioni, un giornalista cecoslovacco si suicidava nell’aula sparandosi un colpo di rivoltella. Al rumore dello sparo, l’ex negus, il fierissimo signor Tafari, si rannicchiava immediatamente sotto il banco [...]” [fig. 518]<sup>481</sup>.

Già nel luglio 1935 Paolo Garretto, acuto illustratore e caricaturista, pubblicava nella “Rivista Illustrata del Popolo d’Italia” la tavola intitolata *Il Leone di Giuda*, appellativo derivato ad Hailè Selassìè dalla tradizione che voleva la casata imperiale d’Etiopia discendente da re Salomone e dunque, al pari di Gesù, dalla tribù ebraica di Giuda, il cui simbolo era appunto il leone; tale epiteto doveva dunque evocare un’immagine di potenza, regalità e sacralità. Garretto invece, nel suo caricaturale Negus, gioca su questo appellativo raffigurando l’imperatore con lunghi peli che fuoriescono dal vistoso naso adunco, come se si trattasse delle vibrisse di un leone [fig. 556]<sup>482</sup>. Lo stesso illustratore due anni più tardi realizzerà per “Italia Imperiale”, edizione speciale della “Rivista Illustrata del Popolo d’Italia” per

---

<sup>479</sup> L’immagine è stata rintracciata nel sito «Cartesio-episteme.net», [In rete] <http://www.cartesio-episteme.net/calcio/anteguerra-a.htm> (15 dicembre 2015).

<sup>480</sup> Vittorio Pisani (Corfù/GRECIA, 1899-Farra d’Alpago/BL, 1974), pittore e illustratore, attivo a Roma dagli anni Trenta, è ricordato in particolare per le copertine realizzate per “La Tribuna Illustrata” e per varie opere a tema bellico create per alcune serie di cartoline reggimentali, anche coloniali, settore nel quale si distingue insieme a Clemente Tafuri e Manlio D’Ercoli. Cfr. *Immagini e retorica di regime. Bozzetti originali di propaganda fascista 1935-1942*, catalogo della mostra (Sansepolcro, Museo Civico, 27 settembre-17 novembre 2001), a cura di A. Brilli, F. Chieli, Motta, Milano 2001, p. 49. Per alcuni esemplari delle sue cartoline si veda G. Zorzetto, *Cartoline Coloniali: catalogo per immagini*, Studioemme Editore, Vicenza 2007.

<sup>481</sup> V. Pisani, copertina “Il coraggio del signor Tafari [...]”, in “La Tribuna Illustrata”, a. XLIX, n. 29, 19 luglio 1936.

<sup>482</sup> P. Garretto, *Il Leone di Giuda*, tavola, in “La Rivista Illustrata del Popolo d’Italia”, a. XIII, n. 7, luglio 1935, p. 13. Per una veloce panoramica sull’operato di Garretto come caricaturista e illustratore della rivista menzionata, nonché per alcune tavole esemplificative, si veda P. Manfren, “La Rivista Illustrata del Popolo d’Italia”: *scritti d’arte e grafica in una rivista di regime (1923-1943)*, cit.



l'anniversario della fondazione dell'Impero, alcune note tavole a colori<sup>483</sup>, due delle quali riservate alla denigrazione dell'ex imperatore d'Etiopia: la prima, intitolata *Il Negus Neghesti ricorre alla Società delle Nazioni*, lo ritrae piccolo, scalzo, avvolto dalla sua tipica mantellina bianca, al capezzale di una vecchia e impotente Società delle Nazioni [fig. 558]<sup>484</sup>; la seconda, intitolata *Il Leone di Giuda non era un leone*, ironizza ancora sull'epiteto di Selassìe: essa presenta in primo piano un Negus-agnello che corre nella direzione di Londra, come segnala un cartello, mentre sullo sfondo un legionario è ritratto ancora sbigottito con in mano quel che resta del "Leone di Giuda", ossia il solo manto, stante a indicare che l'imperatore era dunque un pavido agnello travestito da leone [fig. 559]<sup>485</sup>.

Un lampante riferimento al tema della schiavitù in Etiopia è presente nel sarcastico ritratto di Salassìe che Giove Toppi propone, per il numero del 5 gennaio 1936, come copertina della rivista satirica "420"; la didascalia a commento dell'opera, che viene pensata come una fotografia-ritratto con tanto di dedica che l'imperatore invia ai membri della Società delle Nazioni, è "La strenna di Capodanno del Negus...ai suoi cari amiconi di Ginevra". Il disegnatore propone un primo piano caricaturale di Selassìe, raffigurato con il volto chiaro, un cappello bianco in testa, sopracciglia, ricci e barba, neri e folti, naso adunco e grosse labbra. La trovata di Toppi per evocare il tema della schiavitù consiste nel fatto di realizzare ogni particolare del ritratto con piccole figure di schiavi in catene, raffigurate nelle più disparate pose ed espressioni, nonché di delineare i contorni con una sottile catena che, in vari punti, si riallaccia ai ceppi e ai collari dei prigionieri: quello che ne risulta è un caotico

---

<sup>483</sup> Già pubblicate in *Immagine coordinata per un impero. Etiopia 1935-1936*, cit., p. 30.

<sup>484</sup> P. Garretto, *Il Negus Neghesti ricorre alla Società delle Nazioni*, tavola pubblicata in "Italia Imperiale", edizione speciale della "Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", Stabilimento Arti Grafiche Alfieri & Lecroix, Milano 1937, pagine non numerate.

<sup>485</sup> Idem, *Il Leone di Giuda non era un leone*, ivi. Va notato che l'utilizzo della pelle di leone come simbolo del Negus sconfitto ricorre anche altrove. Essa si ritrova, per esempio, in una significativa tavola realizzata da Damiano Damiani per il numero di maggio 1936 della "Rivista Illustrata del Popolo d'Italia". Qui un'insegna romana, con un vessillo sul quale si legge il noto motto "hic manebimus optime", appare piantata su una pelle di leone, mentre un gladio è raffigurato nell'atto di mozzare il capo dell'animale: la Roma mussoliniana ha conquistato l'Etiopia negussita, il Leone di Giuda, emblema ed emanazione ferina di Hailè Selassìe, è stato vinto dal gladio, arma simbolo della potenza latina (l'immagine è riprodotta in P. Manfren, *Archeologia e simboli della "romanitas" nella pubblicistica e nella grafica fascista: il caso de "La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia" (1923-1943)*, "teCLa", rivista online dell'Università degli Studi di Palermo – Dipartimento di Studi Culturali Arti Storia Comunicazione, n. 10, 30 dicembre 2014, [In rete] [http://www1.unipa.it/tecla/rivista/10\\_rivista\\_manfren.php](http://www1.unipa.it/tecla/rivista/10_rivista_manfren.php) (15 dicembre 2015). La pelle di leone, accompagnata fra l'altro dalla corona imperiale di Selassìe, si ritrova simbolicamente anche nel *Trofeo etiopico* di Giorgio Quaroni, pittura murale realizzata dall'artista a decorazione di una delle pareti del cortile del Padiglione delle Conquiste alla Mostra d'Oltremare di Napoli del 1940. L'opera è riprodotta in AA. VV., *La Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare a Napoli – Anno XVIII*, cit., p. 96, e anche in G. Tarquini, *La mostra triennale d'oltremare*, cit., allegato tra p. 738 e p. 739.

intrico di corpi seminudi e di volti, alcuni rassegnati, altri arrabbiati, altri ancora alienati. Così, il nastro alla base della cupola del cappello è ornato da una figura maschile distesa, mentre due donne, una in piedi e l'altra in ginocchio, creano rispettivamente le parti sinistra e destra della folta barba che contorna il volto del Negus, così come il sopracciglio destro è in verità il braccio di una delle due figure femminili. Anche l'orecchio sinistro del personaggio si rivela essere, osservando attentamente, il corpo di uno schiavo di profilo: questo, raffigurato per necessità grafiche con il torso bianco affinché si stagli meglio tra la barba e i capelli scuri del Negus, è rimasto nero nel volto, sul quale sembra apparire un divertito sorriso per la strana mimetizzazione; alle gambe di questa figura, inoltre, è appeso per le braccia un altro schiavo, che Toppi inserisce in tale posa per evocare un orecchino.

Tra i piccoli disegni satirici rintracciati nelle maggiori riviste si segnala, già nell'agosto del 1935, un'opera di Cipriano Efisio Oppo, ripresa dalla "Gazzetta del Popolo" e pubblicata sull'"Illustrazione Italiana". La satira in questo caso è rivolta alla Gran Bretagna e ai suoi interessi geopolitici in terra africana che, sul finire di quell'anno, la porteranno a schierarsi contro l'Italia e la sua espansione in Etiopia: Oppo infatti raffigura qui John Bull, personificazione della nazione inglese, insieme a uno scimmiesco Selassìè. Il personaggio britannico, come appesantito, è seduto e si lamenta, rivolgendosi all'imperatore etiopico, di avere "qualcosa sullo stomaco" che gli impedisce di essere del suo solito "appetito". Va detto che John Bull, al posto del ventre, esibisce un mappamondo, sul quale si staglia la sagoma della penisola italiana: è dunque quest'ultima, come rivela Selassìè indicandola, a frenare con la sua presenza gli "appetiti" inglesi [fig. 691]<sup>486</sup>.

Pubblicato sullo stesso periodico nell'ottobre 1935 è un disegno di Roger Roy, ripreso dal giornale francese "Gringoire", che mira invece a ridicolizzare il Negus e gli Stati che, alle sedute della Società delle Nazioni, si erano schierati in suo favore. In *I difensori del diritto e della civiltà*, titolo del disegno, le personificazioni maschili dei Paesi filo-etiopici, raffigurate scalze, con succinti gonnellini e ossi a mo' di ornamento, accompagnano una danza "selvaggia" di un ferino Selassìè che, in primo piano, si esibisce con lancia e scudo, coperto da una pelle di leone [fig. 692]<sup>487</sup>.

---

<sup>486</sup> C. E. Oppo, disegno *John Bull*: - *Ho qualcosa sullo stomaco che mi impedisce di essere al mio solito appetito ...* (da "La Gazzetta del Popolo"), in "L'Illustrazione Italiana", a. LXII, n. 33, 18 agosto 1935, III di copertina.

<sup>487</sup> R. Roy, disegno *I difensori del diritto e della civiltà* (da "Gringoire"), in "L'Illustrazione Italiana", a. LXII, n. 40, 6 ottobre 1935, III di copertina.

Sul tema della schiavitù e su quello dell'eccessiva ingerenza inglese nelle decisioni della Società delle Nazioni, ove la Gran Bretagna è rappresentata dal ministro degli Esteri Anthony Eden, ironizza un disegno pubblicato nel novembre 1935 dalla "Domenica del Corriere". L'illustrazione mostra il Negus e John Bull che discutono tra loro: Selassìè è seduto in trono, con addosso un impeccabile completo bianco accompagnato da scarpe di vernice, mentre con aria affabile e disinvolta sorride all'interlocutore, accarezzando nel frattempo il proprio cagnolino. Sullo sfondo appaiono tre schiavi in catene, dei quali quello all'estrema destra, seminascosto dal trono, regge l'ombrello che sovrasta l'imperatore, mentre quello centrale presenta un'espressione stralunata e un singolare copricapo piumato<sup>488</sup>. John Bull, comodamente adagiato in una poltrona con la pipa in mano, domanda al Negus, come si legge nelle battute sottostanti, quanti sudditi egli abbia; Selassìè, accennando ai tre schiavi dietro di lui, risponde: "Questi tre ed altri 9.999.997"; rivolgendo a sua volta la medesima domanda all'ospite egli si sente rispondere dall'inglese: "Il mio Re – Imperatore ne ha più di 400 milioni nel mondo e il mio sig. Eden più di quaranta a Ginevra!" [fig. 617]<sup>489</sup>.

Sull'intesa anglo-etiopea e sui rapporti tra il Negus e il ministro Eden scherzano anche *Dopo la sconfitta*, pubblicata nel marzo 1936 dalla "Domenica del Corriere", e *Tragedia in una battuta*, disegno tratto da "La Tribune des Nations" e pubblicato nel luglio seguente, a guerra ormai conclusa nell'"Illustrazione Italiana". Se il primo disegno punta a ridicolizzare la Gran Bretagna raffigurando un distinto gentiluomo inglese, in cui si può riconoscere la figura di Eden, nell'atto servile di reggere il parasole a Selassìè [fig. 631]<sup>490</sup>, il secondo ironizza invece sull'ambiguo comportamento tenuto dalla nazione inglese e dal suo ministro degli Esteri, che se in un primo momento si era mostrato un convinto difensore dell'Etiopia, in seguito aveva lasciato il Negus e il suo Paese al loro destino. Il disegno mostra infatti l'ex imperatore che, giunto al cospetto del ministro all'hotel Carlton di Ginevra, viene respinto con un gesto teatrale dall'inglese, il quale esclama sofferente "Portatelo via! Mi si spezza il cuore!" [fig. 697]<sup>491</sup>.

---

<sup>488</sup> A tale proposito è interessante notare come l'accessorio piumato rimandi alle prime rappresentazioni di epoca moderna relative ai "selvaggi" Tupinamba dell'America meridionale, ma anche a una certa iconografia derivata da alcune raffigurazioni tardo medievali e primo rinascimentali della *Stultitia* e del "matto", come per esempio quella nell'affresco giottesco della Cappella Scrovegni o quella nel mazzo dei tarocchi Visconti-Sforza.

<sup>489</sup> E. De Andria, disegno "John Bull e il Negus", in "La Domenica del Corriere", a. XXXVII, n. 44, 3 novembre 1935, p. 11.

<sup>490</sup> Vubi, disegno "Dopo la sconfitta", ivi, a. XXXVIII, n. 13, 29 marzo 1936, II di copertina.

<sup>491</sup> Disegno *Tragedia in una battuta* (da "La Tribune des Nations"), in "L'Illustrazione Italiana", a. LXIII, n. 28, 12 luglio 1936, III di copertina.

Numerosissime sono poi le vignette di più piccole dimensioni che ironizzano sul personaggio rintracciate sia nella “Domenica del Corriere” [figg. 601, 602, 613-634]<sup>492</sup> che nell’“Illustrazione Italiana” [figg. 645, 646, 648, 653, 654, 658, 659, 661, 664-669, 671-687, 689]<sup>493</sup>; va detto che mentre quelle del primo periodico sono più varie nello stile, essendo diversi i disegnatori che ogni settimana inviano i propri contributi per le pagine umoristiche

---

<sup>492</sup> [P. L.?] De Vita, disegno “Niente schiavi!”, cit.; A. Scuti, disegno “Carità... etiopica”, cit.; [G.] Belardi, disegno “Barbarie”, cit.; Del Bufalo, disegno “Banchetti ufficiali”, in “La Domenica del Corriere”, a. XXXVII, n. 36, 8 settembre 1935, p. 11; Bepi [Fabiano?], disegno “Il Negus posa...” (da “Gente nostra” - Roma), ivi, a. XXXVII, n. 39, 29 settembre 1935, p. 11; Donati, disegno “Le distrazioni del Negus”, ivi, a. XXXVII, n. 41, 13 ottobre 1935, p. 11; Idem, disegno “Progresso abissino”, cit.; E. De Andria, disegno “John Bull e il Negus”, in “La Domenica del Corriere”, a. XXXVII, n. 44, 3 novembre 1935, p. 11; Aman, disegno “Addis Abeba”, ivi, a. XXXVII, n. 44, 3 novembre 1935, p. 11; [G.] Belardi, disegno “Le astuzie del Negus”, ivi, a. XXXVII, n. 44, 3 novembre 1935, p. 11; Riccardo, disegno “Il secondogenito”, cit.; B. Micheletti, disegno “Radio-audizioni tempestive”, in “La Domenica del Corriere”, a. XXXVII, n. 45, 10 novembre 1935, p. 11; G. Missigoi, disegno “La radio di Addis Abeba non funziona più”, ivi, a. XXXVII, n. 45, 10 novembre 1935, II di copertina; Canova, disegno “Il consigliere turco”, ivi, a. XXXVII, n. 47, 24 novembre 1935, p. 11; D’Angelo, disegno “Notizie da Addis Abeba”, ivi, a. XXXVII, n. 48, 1 dicembre 1935, p. 11; A. Roversi, disegno “Le comunicazioni del Ras”, ivi, a. XXXVIII, n. 2, 12 gennaio 1936, II di copertina; Galba [Giacinto Galbiati?], disegno “Spiritismo a Addis Abeba”, ivi, a. XXXVIII, n. 2, 12 gennaio 1936, p. 11; C. Pozzi, disegno “L’ombrello del ras”, ivi, a. XXXVIII, n. 5, 2 febbraio 1936, III di copertina; Galba [Giacinto Galbiati?], disegno “Il Giulio Cesare abissino”, ivi, a. XXXVIII, n. 6, 9 febbraio 1936, II di copertina; [Gino] Gamerra, disegno “Sellassie al leone di Giuda”, ivi, a. XXXVIII, n. 7, 16 febbraio 1936, p. 11; Donati, disegno “I modi di dire”, ivi, a. XXXVIII, n. 12, 22 marzo 1936, p. 11; Vubi, disegno “Dopo la sconfitta”, ivi, a. XXXVIII, n. 13, 29 marzo 1936, II di copertina; Domenici, disegno “Piccole soddisfazioni del Negus”, ivi, a. XXXVIII, n. 16, 19 aprile 1936, p. 11; A. Mojoli, disegno “Gli affanni del Negus”, ivi, a. XXXVIII, n. 19, 6 maggio 1936, p. 11; G. Brera, disegno “Sogno realizzato”, ivi, a. XXXVIII, n. 22, 31 maggio 1936, p. 11.

<sup>493</sup> Biagio, vignetta *La civiltà etiopica*, in “L’Illustrazione Italiana”, a. LXII, n. 26, 30 giugno 1935, II di copertina; Idem, vignetta *Istruttori svedesi in Abissinia*, ivi, a. LXII, n. 27, 7 luglio 1935, II di copertina; Idem, vignetta *Le proposte dell’Inghilterra*, ivi, a. LXII, n. 28, 14 luglio 1935, II di copertina; Idem, vignetta *Le precauzioni del Negus*, ivi, a. LXII, n. 36, 8 settembre 1935, II di copertina; Idem, vignetta *La situazione del Negus*, ivi, a. LXII, n. 37, 15 settembre 1935, II di copertina; Idem, vignetta *La volontà di pace del Negus*, ivi, a. LXII, n. 40, 6 ottobre 1935, II di copertina; Idem, vignetta *L’alto compiacimento del Re dei Re*, ivi, a. LXII, n. 42, 20 ottobre 1935, II di copertina; Idem, vignetta *Mentre dura l’operazione*, ivi, a. LXII, n. 46, 17 novembre 1935, II di copertina; Idem, vignetta *Le disgrazie di ras Mulughietà*, ivi, a. LXIII, n. 9, 1 marzo 1936, II di copertina; Idem, vignetta *Il comunicato italiano tra gli abissini*, ivi, a. LXIII, n. 14, 5 aprile 1936, II di copertina; Idem, vignetta *La situazione del Negus*, ivi, a. LXIII, n. 15, 12 aprile 1936, II di copertina; Idem, vignetta *Cambiamento di connotati*, ivi, a. LXIII, n. 17, 26 aprile 1936, II di copertina; Idem, vignetta *La tenaglia*, ivi, a. LXIII, n. 19, 10 maggio 1936, II di copertina; Idem, vignetta *La ritirata strategica*, ivi, a. LXIII, n. 20, 17 maggio 1936, II di copertina; Idem, vignetta *Omaggi londinesi al signor Tafari*, ivi, a. LXIII, n. 24, 14 giugno 1936, II di copertina; Idem, vignetta *Tafari in Svizzera*, ivi, a. LXIII, n. 25, 21 giugno 1936, II di copertina; Idem, vignetta *Tafari disorientato*, ivi, a. LXIII, n. 26, 28 giugno 1936, II di copertina; Idem, vignetta *A proposito di riconoscimento*, ivi, a. LXIII, n. 21, 24 maggio 1936, II di copertina; Idem, vignetta *Confidenze*, ivi, a. LXIII, n. 28, 12 luglio 1936, II di copertina; Idem, vignetta *Tafari scritturato in un teatro di varietà*, ivi, a. LXIII, n. 29, 19 luglio 1936, II di copertina; Idem, vignetta *Tafari invitato in Spagna*, ivi, a. LXIII, n. 30, 26 luglio 1936, II di copertina; Idem, vignetta *La zoofilia di Tafari*, ivi, a. LXIII, n. 40, 4 ottobre 1936, II di copertina; Idem, vignetta *Ascoltando il radio discorso del Duce*, ivi, a. LXIII, n. 41, 11 ottobre 1936, II di copertina; Idem, vignetta *Dopo l’occupazione di Gore*, ivi, a. LXIII, n. 49, 6 dicembre 1936, II di copertina; Idem, vignetta *I riconoscimenti della Sovranità italiana in A. O.*, ivi, a. LXIV, n. 1, 3 gennaio 1937, II di copertina; Idem, vignetta *Carnevale a Ginevra*, ivi, a. LXIV, n. 6, 7 febbraio 1937, II di copertina; Idem, vignetta *Tafari a Roma?*, ivi, a. LXIV, n. 19, 9 maggio 1937, II di copertina; Idem, vignetta *Tafari alle feste per l’incoronazione*, ivi, a. LXIV, n. 20, 16 maggio 1937, II di copertina; Idem, vignetta *L’ultimo protettore di Tafari*, ivi, a. LXIV, n. 23, 6 giugno 1937, II di copertina; Idem, vignetta *Tafari all’Università di Cambridge*, ivi, a. LXIV, n. 24, 13 giugno 1937, II di copertina; Idem, vignetta *La fuga di Aguirre*, ivi, a. LXIV, n. 36, 5 settembre 1937, II di copertina; Idem, vignetta *I neutri e la S. d. N.*, ivi, a. LXVII, n. 5, 4 febbraio 1940, II di copertina.

“Cartoline del pubblico” e “Una dopo l’altra...”, quelle dell’“Illustrazione Italiana”, pubblicate in seconda di copertina nello spazio dedicato a “La settimana illustrata”, risultano più omogenee, essendo tutte del medesimo autore<sup>494</sup>. I due gruppi sono accomunati dal fatto di presentare Hailè Selassie come una figurina un po’ distratta, infantile, vanamente altezzosa e incline a menzogne e stratagemmi; inoltre, va notato come i disegnatori dell’epoca associno al personaggio, in maniera quasi inscindibile, alcuni oggetti-simbolo che diventeranno poi nell’immaginario comune i suoi elementi distintivi, concorrendo a dare forma a un vero e proprio stereotipo del Negus. Tra questi spiccano il copricapo, sia esso la corona imperiale, un elmetto o un cappello, e l’ombrello, simbolo di distinzione e di signorilità<sup>495</sup>; a tali oggetti si aggiunge poi il leone, che nella fantasia degli illustratori diviene il fedele e inseparabile animale da compagnia del Negus. L’animale infatti, anche se affiancato o sostituito in rare occasioni da un ben più domestico cagnolino<sup>496</sup>, rappresenta l’alter ego ferino dell’imperatore, del quale ricalca gli umori e con il quale condivide le vicissitudini, magari venendo rappresentato malconcio, bendato e persino rattoppato dopo una battaglia persa [figg. 631, 678, 681], o piccolo e scheletrico, con la valigia tra le fauci, al momento di lasciare il paese natio [figg. 669, 672, 673].

Per quanto riguarda il particolare oggetto della corona sono interessanti alcune vignette in cui colpisce la dissacrante ironia fatta sul simbolo regale, che subisce una graduale e sempre più screditante trasformazione. In *Banchetti ufficiali*, pubblicata nel settembre 1935 e dedicata al tema del cannibalismo, si assiste al passaggio dalla generica figura del “re negro” a quella dello specifico personaggio di Hailè Selassie: nella vignetta il sovrano, caratterizzato da una semplice e stilizzata corona radiata, è seduto su un trono decorato da un piccolo teschio e dialoga con un personaggio raffigurato dinanzi a lui in ginocchio; entrambi recano

---

<sup>494</sup> La sezione della “Settimana illustrata” presenta infatti sempre il sottotitolo “variazioni di Biagio”, fatto che lascia intendere che il non meglio identificato “Biagio” sia l’autore di tutte le vignette.

<sup>495</sup> Come ricorda Lincoln De Castro “l’ombrello è un segno della signorilità di chi lo porta, e del grado dei capi. Soltanto il Negus e l’Abuna o Patriarca, possono farsi riparare dall’ombrello rosso tenuto da un servo”, cfr. L. De Castro, *Etiopia: terra, uomini e cose*, Fratelli Treves, Milano 1936, p. 193. Lo stesso autore, già nel 1915, scriveva inoltre che “gli abissini stessi, ormai civilizzati, adottarono gli ombrelli europei, e per i capi, per i ras, per i prelati e per il Negus il colore nelle grandi occasioni è regolamentare dal verde al giallo al rosso, i tre simboli insieme della SS. Trinità”, cfr. L. De Castro, *Nella terra dei negus: pagine raccolte in Abissinia*, vol. I, Fratelli Treves, Milano 1915, p. 207.

<sup>496</sup> Predecessore dei più famosi chihuahua Lulù e Papillon, ai quali accenna anche Del Boca, ricordando come durante i frequenti viaggi intrapresi dal Negus tra il 1971 e il 1972, essi fossero sempre presenti, mettendo tra l’altro a dura prova gli addetti al cerimoniale, cfr. A. Del Boca, *Il Negus. Vita e morte dell’ultimo Re dei Re*, cit., p. 310. Anche Ryszard Kapuściński, nel suo *reportage* narrato, riporta la testimonianza di un uomo che era stato per dieci anni a corte con l’incarico di accudire un cagnolino di nome Lulù, cfr. R. Kapuściński, *Il Negus. Vita e caduta di un autocrate*, Feltrinelli, Milano 1983, p. 10.

in mano un osso, indizio della loro antropofagia, poi svelata dalle battute di dialogo. La figura del re è qui già rappresentata con alcuni tratti del Negus, quali la barbetta nera appuntita e il naso aquilino [fig. 613].

In *Le distrazioni del Negus* dell'ottobre del 1935 il prezioso copricapo inizia a trasformarsi prendendo i tratti specifici della corona etiopica e divenendo anch'esso, insieme al suo proprietario, oggetto di scherno. In un modesto interno borghese, il cui ingresso è dominato da un bassorilievo raffigurante uno stilizzato Leone di Giuda, una serva malamente abbigliata fa notare al Negus, che si sta lamentando di quanto la corona gli stia in quel momento particolarmente stretta, che quello che ha in testa è in verità il portaombrelli. Il sovrano indossa infatti l'oggetto d'arredo, mentre la vera corona, rovesciata e resa in maniera più dettagliata come un lungo cono mozzato diviso in tre fasce da bande ornamentali, fa da portaombrelli poggiata sul pavimento, subendo così la sua prima degradazione [fig. 615]. Nella scenetta intitolata *Il secondogenito*, del novembre 1935, la corona è raffigurata come un grande cilindro su cui campeggia la stella di David, rimando alla presunta discendenza salomonica della dinastia imperiale: il fatto che essa stia cadendo allude ovviamente, insieme al trono traballante, all'imminente caduta del sovrano per mano italiana. Anche la battuta che dà voce alla scena, messa in bocca al figlio del Negus, allude alla prossima sconfitta dell'imperatore: "Me lo potevi dire subito, papà, che era una burletta!" esclama il ragazzo riferendosi alle promesse in merito alla possibilità di succedere al padre, vane nel caso di una vittoria italiana [fig. 620].

Se nei precedenti casi la corona è ancora raffigurata con particolari che, vagamente, rimandano a un reale oggetto di oreficeria, nelle vignette successive essa è ormai del tutto trasfigurata e depauperata di ogni valore e dignità regale. In *La radio di Addis Abeba non funziona più*, illustrazione che ironizza sulla scarsa civiltà del nemico etiope che sempre affamato "si è mangiato i fili" per le trasmissioni radio, il disegnatore Giordano Missigoi rappresenta il Negus con una corona che ha la forma di una doppia casseruola, alla cui sommità è posto persino il coperchio [fig. 622]<sup>497</sup>. Anche il disegnatore Galbiati in *Spiritismo a Addis Abeba*, vignetta in stile simil-etiope del gennaio 1936, pone sulla testa del Negus, questa volta ritratto nelle vesti di *medium* che tenta di contattare lo spirito di Menelik, non

---

<sup>497</sup> Simile è la buffonesca corona che indossa il personaggio nella vignetta di Biagio Carnevale a Ginevra del febbraio 1937 [fig. 682].

una corona ma un vecchio pentolone rattoppato [fig. 626]<sup>498</sup>. Va poi segnalata, a tale proposito, la versione di Negus immaginata da Nicola Salerno, in arte Nisa, nella serie delle “Figurine Din Don” per le caramelle Pagliarini: qui, per *Il leone di Giuda* della figurina “47”, il disegnatore immagina Selassie in groppa all’immancabile leone e coronato da un annaffiatoio rovesciato [fig. 792].

In merito ai copricapo, per così dire, non regali di Selassie vanno invece segnalate un paio di vignette che esulano dalle sue solite raffigurazioni con elmetto, cappello a tesa larga, cilindro e bombetta. In *Il Giulio Cesare abissino*, che ironizza nel febbraio 1936 sulla recente disfatta di *ras* Destà e sulla conseguente occupazione italiana di Neghelli, il Negus calza in testa un sombrero [fig. 628]; anche in *L’ultimo protettore di Tafari* il personaggio si vede mettere sul capo da un omaccione armato uno dei tipici cappelli messicani che, gigantesco, ricopre la piccola figura dell’etiope. L’inserimento di tale particolare allude al sostegno che l’Etiopia aveva ricevuto, nell’ambito della Società delle Nazioni, dal Messico; la battuta che accompagna l’ultima vignetta, fatta proferire all’omaccione che risulta essere una personificazione dello stato latinoamericano, è infatti “Figlio del Leone di Giuda, chi, in nome della civiltà, ti può meglio proteggere del Messico?” [fig. 685]<sup>499</sup>.

L’altro indiscusso simbolo che caratterizza il personaggio di Selassie è, come si è detto, l’ombrello, chiuso o aperto, sorretto da altri o impugnato a mo’ di bastone dal sovrano. Se esso è solitamente presentato come semplice accessorio dell’imperatore [figg. 618, 624, 630, 631, 633, 634, 683-685], in altri casi diviene un mezzo per ironizzare su questioni relative alla situazione bellica del momento. In particolare, gli illustratori trasformano l’ombrello del Negus nel simbolo di uno dei presunti stratagemmi usati dall’Etiopia durante la guerra, ossia quello dell’abuso del segno internazionale della Croce Rossa per salvarsi dai bombardamenti dell’aviazione fascista<sup>500</sup>. In *Le astuzie del Negus*, del novembre 1935, uno schiavo impaurito regge un ombrello su cui campeggia il pacifico simbolo, mentre all’ombra di esso, tranquillo

---

<sup>498</sup> Per quel che riguarda sapore *naïf* di questa vignetta, nonché di quella intitolata *Il Giulio Cesare abissino* firmata dallo stesso autore [fig. 628], va notato come vi si possa rintracciare una rivisitazione ironica dello stile e delle modalità di rappresentazione proprie della pittura etiopica tradizionale, soprattutto quella di epoca più recente; si confronti per esempio il volto del personaggio all’estrema destra di *Spiritismo a Addis Abeba* con i volti di alcune figure di una “pittura abissina” presente all’Esposizione Missionaria del 1925 e pubblicata a corredo del breve articolo *Le colonie italiane all’Esposizione Vaticana*, in “L’Italia Coloniale”, a. II, n. 2, febbraio 1925, p. 58.

<sup>499</sup> Per un approfondimento sulla politica messicana nell’ambito della crisi causata dal conflitto italo-etiope si veda F. Savarino, *La actuación de México en una crisis internacional: el caso de Etiópia (1935-1937)*, “Iberoamericana”, vol. IV, n. 16 (2004), pp. 17-33.

<sup>500</sup> Cfr. A. Petacco, *Faccetta nera. Storia della conquista dell’impero*, cit., p. 118.

e comodamente seduto, il Negus fa “marameo” ai bombardieri italiani che hanno appena sganciato degli ordigni poco lontano da lui [fig. 619]. Emblematica è poi la scenetta di *L'ombrello del Ras*, del febbraio 1936, in cui la sagoma dell'imperatore è nascosta da un grande ombrello retto da un servo: l'esemplarità della vignetta sta nel fatto che l'ombrello è a forma di croce [fig. 627]. In un dettagliato disegno di poco successivo, Gino Gamerra immagina che l'ombrello con il simbolo cruciforme sia un prodotto pittorico del Negus; quest'ultimo infatti viene raffigurato con un barattolo di vernice in mano mentre è intento, dopo aver apposto il salvifico contrassegno sul proprio ombrello e sull'elmetto, a dipingere una croce anche sul dorso del Leone di Giuda, il quale con orgogliosa ferocia sembra tentare di ribellarsi, cedendo infine alle insistenze di Selassìe che gli dice “Lascia fare. È l'unico mezzo per salvarti la pelle” [fig. 629]. Va detto che la questione di un uso improprio del simbolo internazionale da parte degli etiopici è uno dei vari temi che la propaganda fascista strumentalizza a proprio vantaggio per caratterizzare il nemico come pauroso e bugiardo; il tema viene infatti riproposto in diverse fonti visive, quali vignette, tavole satiriche, copertine di rivista e giochi di percorso illustrati [figg. 607, 660, 662, 805, 806]<sup>501</sup>.

La prima parte delle vicende del regno di Hailè Selassìe trova la sua conclusione, com'è noto, con la partenza del sovrano alla volta dell'Europa<sup>502</sup>; anche tale momento viene sfruttato nell'ottica dello screditamento del nemico e così l'ormai ex Negus viene raffigurato nell'atto di correre a prendere il treno per Gibuti, oppure in attesa dell'incrociatore inglese *Enterprise* che lo avrebbe scortato nell'inizio del suo forzato viaggio europeo. Oltre ad alcune vignette [figg. 633, 634, 669] e giochi di percorso [figg. 806, 809]<sup>503</sup> che presentano scene di questo tipo, piace qui ricordare la copertina della *Negusseide*, singolare poema scritto dal cappellano militare della V Divisione CC. NN. “1° febbraio” Padre Giuseppe Francesco Di

---

<sup>501</sup> Urbano, disegno “Praticità ed eleganza”, in “La Domenica del Corriere”, a. XXXVIII, n. 9, 1 marzo 1936, p. 11; Biagio, vignetta *Il bombardamento alla Croce Rossa*, in “L'Illustrazione Italiana”, a. LXII, n. 42, 20 ottobre 1935, II di copertina; Idem, vignetta *Precauzioni nel campo abissino*, ivi, a. LXIII, n. 2, 12 gennaio 1936, II di copertina; Bepi [Fabiano?], *Balle angloabissine*, in “Gente Nostra. Illustrazione Fascista”, a. VIII, n. 3, 19 gennaio 1936, p. 5; V. Pisani, copertina “Uno dei tanti episodi dell'abuso, da parte degli abissini, dell'emblema della Croce Rossa [...]”, in “La Tribuna Illustrata”, a. XLIV, n. 3, 19 gennaio 1936; *La conquista dell'Abissinia*, gioco di percorso, 1935-36, Arti Grafiche F. Galbiati, Milano, Collezione Luigi Ciompi; *La conquista dell'Abissinia*, gioco di percorso, 1936, Officine Istituto d'Arti Grafiche, Bergamo, Omaggio della Fabbrica Prodotti Chimici Tecnici A. SUTTER, Genova, Collezione Adrian Seville-Luigi Ciompi.

<sup>502</sup> Cfr. A. Del Boca, *Gli italiani in Africa Orientale. II. La conquista dell'Impero*, cit., pp. 694-96.

<sup>503</sup> A destra della casella “68” di *La conquista dell'Abissinia*; alla casella “82” di *La guerra d'Etiopia e La Super-Gara Santagostino*, gioco di percorso, 1936-37, Stab. Grafico Ripalta, Milano, Edizioni Santagostino, Milano-Niguarda.



Ruggiero e illustrato dal suo commilitone Oreste Dorbes<sup>504</sup>. Pubblicato nel 1937, questo racconto celebra in rima l'impresa fascista in Etiopia e contemporaneamente dileggia, sin dalla copertina, lo sconfitto Negus, qui raffigurato in lacrime insieme al solito leone mentre è in attesa di salire sul diretto per Gibuti [fig. 839]<sup>505</sup>.

### III.2.3 Il clero copto

Con il rinato interesse nei riguardi dell'Etiopia, delle sue popolazioni e dei loro modi di vivere, anche il clero indigeno e le sue gerarchie trovano spazio sulla pagina stampata; se "La Domenica del Corriere" ne parla in un articolo solamente nel giugno 1936<sup>506</sup>, altri periodici vi dedicano attenzione sin dall'anno precedente, in un misto di descrizioni pittoresche e considerazioni negative su organizzazione e condotta morale dei religiosi<sup>507</sup>. Esemplare è un articolo che Fabrizio Serra pubblica sull'"Illustrazione Italiana" nell'ottobre 1935, ove descrive l'incontro con un gruppo di ecclesiastici copti in questi termini:

Si avvicina, intanto, anche il suono di un tamburo, annuncio di un piccolo variopinto corteo: un *casà* con la croce levata dinanzi al volto si avvanza, accompagnato dai diaconi e dai cantori, per ossequiare il *governo* e riceverne l'offerta per la chiesa. Ombrelli a spicchi bianchi e gialli o rossi e verdi danno al gruppo un aspetto

---

<sup>504</sup> Oreste Dorbes (?-?), pittore e illustratore. Le poche notizie reperite in merito a tale artista, tratte da un articolo di Odo Samengo per il numero di giugno 1940 di "Emporium", lo indicano di origine triestina e pittore autodidatta. Risulta che egli abbia partecipato, come legionario artigliere della V Divisione CC. NN. "1° febbraio", alla Campagna d'Africa, rimanendo oltremare per alcuni anni (Samengo scrive infatti nel giugno 1940 che l'artista era "da non molto rimpatriato dalle terre dell'Impero"). Anch'egli, al pari di altri artisti-soldati, trae dalla propria esperienza africana un nutrito gruppo di lavori (107 opere, comprendenti quadri, disegni e pochi lavori di scultura), che vengono esposti nel maggio 1940 in una mostra personale allestita in una sala del Palazzo del Tergesteo a Trieste (cfr. O. Samengo, *Trieste. La Mostra Coloniale di Oreste Dorbes*, in "Emporium", vol. XCI, n. 546, giugno 1940, p. 310). Risulta inoltre presente alla Biennale di Venezia del 1942 con il disegno *Eroe senza piastrina* (cfr. *XXIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra, II ed., Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia 1942, p. 176).

<sup>505</sup> O. Dorbes, copertina per G. F. De Ruggiero, *Negusseide. Poemetto eroicomico*, Fratelli Pagano, Genova 1937.

<sup>506</sup> Aldear, *Nell'Etiopia italiana. Chi è l'Abuna?*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXVIII, n. 23, 7 giugno 1936, p. 5.

<sup>507</sup> Cfr. F. Serra, *L'Eritrea da vicino. Conoscenza degli indigeni e del clero*, in "L'Illustrazione Italiana", a. LXII, n. 42, 20 ottobre 1935, p. 740 (il testo è dedicato all'Eritrea, ove era ugualmente presente il clero copto); Etiopico, *Che cosa è in realtà il Clero etiopico*, in "L'Italia Coloniale", a. XII, n. 12, dicembre 1935, pp. 182-83 (il testo entra nel dettaglio delle varie cariche, secolari e monastiche); A. Castaldi, *Culto, Clero e Chiesa in Etiopia*, in "Gente Nostra", a. VIII, n. 7, 16 febbraio 1936, p. 5. Questi testi non si discostano in verità da quanto già riportato in merito da fonti tardo ottocentesche, come per esempio si nota leggendo la testimonianza di Rosalia Pianavia Vivaldi, moglie del comandante delle truppe italiane nella regione eritrea di Asmara, che redige un testo sui tre anni da lei trascorsi in Africa insieme al marito. Per la parte relativa al clero copto si veda R. Pianavia Vivaldi, *Tre anni in Eritrea*, L. F. Cogliati, Milano 1901, pp. 125-39.

lietamente chiassoso che poco si intona alle intenzioni di ieratica severità dei gesti e dei canti. Ma il pittoresco ci guadagna. Anche questi religiosi non sono molto ben vestiti: ma sopra stinte tuniche nere hanno fute più candide. Spesso portano persino le scarpe.[...] <sup>508</sup>.

Andando oltre all'apparenza del gruppo, l'autore parla anche della preparazione religiosa e della moralità che si possono trovare nel clero che, a suo dire, ha in vero una condotta non molto lodevole; si legge infatti:

Poco giova, per esempio, andare troppo addentro con la curiosità, a indagare che cosa c'è dietro le pittoresche apparenze del clero, che viene con tanta premura a far dimostrazione di ossequio. Vi è generalmente tanta ignoranza e discreta quantità di presunzione. V'è anche, spesso, una moralità molto, molto relativa <sup>509</sup>.

Nonostante il disprezzo manifestato nei loro riguardi in articoli come questo, gli ecclesiastici indigeni risultano uno dei soggetti prediletti da illustratori e artisti, molto probabilmente, come già si è anticipato, in virtù del caratteristico abbigliamento e del senso di "pittoresco" che la loro ritualità e le loro manifestazioni religiose potevano evocare agli occhi di un europeo.

Molte sono le fotografie e le cartoline d'epoca che diffondono l'immagine di questi particolari personaggi, i quali, invece, non sembrano essere tra i soggetti prediletti dai disegnatori satirici, almeno per quel che riguarda i periodici qui presi in esame.

Una delle più note e diffuse rappresentazioni di religiosi copti è certamente quella che viene realizzata da Beltrame per la copertina della "Domenica del Corriere" del 27 ottobre 1935: in tale immagine, di cui si discuterà in seguito più approfonditamente, l'artista raffigura un suggestivo gruppo di rappresentanti del clero indigeno tra i quali si distingue il vescovo di Aksum, antica capitale e città santa dell'Etiopia. Parasoli colorati di rosso e di arancio svettano tra la folla posta sullo sfondo, mentre il vescovo, con una tunica verde e un ampio mantello violaceo, tiene in mano una tipica croce copta, finemente lavorata; accanto all'importante personaggio appaiono altre figure maschili che, ritratte anch'esse con particolari d'abbigliamento colorati o impreziositi da ricami dorati, contribuiscono a rendere il gruppo particolarmente suggestivo [fig. 478] <sup>510</sup>. È interessante constatare come la stessa

---

<sup>508</sup> F. Serra, *L'Eritrea da vicino. Conoscenza degli indigeni e del clero*, cit.

<sup>509</sup> *Ibidem*.

<sup>510</sup> A. Beltrame, copertina "Da molte località del Tigre riconquistato affluiscono verso i Comandi italiani a fare atto di omaggio sacerdoti copti e musulmani, uomini d'arme e contadini. Anche il vescovo di Aksum, com'è

scena venga dipinta con particolari e colori totalmente diversi da Vittorio Pisani, che la raffigura nella copertina della "Tribuna Illustrata" uscita nel medesimo giorno: questo artista infatti utilizza cromie più accese, prediligendo il verde e soprattutto il rosso per dipingere alcuni particolari e gli ombrellini processionali, qui di forma e decorazione più complessa [fig. 513]<sup>511</sup>.

Una reinterpretazione di queste figure di religiosi è invece realizzata, in chiave stilizzata e moderna, da Bramante Buffoni in una tavola per "Italia Imperiale", il già menzionato volume edito dalla "Rivista Illustrata del Popolo d'Italia" nel 1937: qui il disegnatore presenta tre figure adulte, alle quali si aggiunge quella di un fanciullo, anch'egli vestito con tunica, mantello e alto copricapo. Il gruppo, contraddistinto dall'immane presenza di parasole e croci, è realizzato con toni accesi e, in particolare, le tre figure adulte sono contraddistinte ognuna da un colore: quella di sinistra, la cui veste pare trarre ispirazione dalle fogge dell'abito cardinalizio, ha una tunica bianca e un manto rosso, quella centrale è invece impostata sui toni del giallo e dell'arancio, mentre quella di destra, al di là della tunica bianca, è intonata sui toni del verde. Proprio quest'ultima figura presenta un interessante particolare: il bordo della sua mantella è infatti ornato da una fascia rossa, gialla e verde, colori che, come si è visto, si ritrovano nelle tre figure e che, a ben guardare, richiamano quelli della bandiera nazionale dell'Etiopia [fig. 560]<sup>512</sup>

Anche nelle illustrazioni create per i quaderni scolastici compaiono le pittoresche figure dei religiosi copti. In proposito, va notato come la menzionata copertina realizzata da Beltrame nell'ottobre 1935 risulti fonte di ispirazione per una copertina di quaderno della serie "Terra abissina", edita dalla A. T. M. Qui l'anonimo disegnatore, pur con modifiche di particolari e con un generale arricchimento della scena, riprende palesemente alcuni dei personaggi principali realizzati dall'artista vicentino, copiandone le pose e persino i toni delle colorazioni. Si osservi per esempio la figura del vescovo di Axum: il personaggio creato da Beltrame è qui trasformato in un sorta di re, con addosso un piviale dal bordo riccamente decorato e un copricapo che ha tutte le sembianze di una vera e propria corona; nell'abbigliamento della

---

noto, ha consegnato ai Capi italiani la chiave della Città Santa", in "La Domenica del Corriere", a. XXXVII, n. 43, 27 ottobre 1935.

<sup>511</sup> V. Pisani, copertina "L'Italia liberatrice. Il Nebrid, capo religioso di Axum, consegna al generale De Bono le chiavi della Città Santa della religione copta, in atto di piena sottomissione, mentre il clero che lo accompagna intona canti propiziatori per le armi italiane", in "La Tribuna Illustrata", a. XLIII, n. 43, 27 ottobre 1935.

<sup>512</sup> B. Buffoni, senza titolo [preti copti], tavola pubblicata in "Italia Imperiale", edizione speciale de "La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", 1937.

figura permangono i colori verde e violaceo, invertiti però nel loro utilizzo, visto che ora è la tunica ad essere viola e il piviale presenta cangianti riflessi verde chiaro. Il personaggio è qui presentato all'ombra di un grande parasole processionale dalle lucenti frange rosse rifinite d'oro, impugnato da un altro religioso: quest'ultimo non si trova nell'illustrazione di Beltrame e rappresenta la particolare figura di un *debterà* [fig. 732]. Proprio a un gruppo di *debterà*, considerati all'epoca gli elementi più dotti tra i componenti del clero copto e aventi il ruolo di cantori nelle cerimonie, è dedicata un'altra copertina di quaderno della stessa serie "Terra abissina": i tre personaggi qui raffigurati, due dei quali particolarmente sfarzosi per la foggia dei loro copricapo dorati, sono infatti mostrati nell'atto di osservare il volume dei salmi, accompagnati anche in questo caso da un parasole e da una grande croce astile [fig. 731]<sup>513</sup>.

Anche tra le figurine compaiono i religiosi indigeni: nella prima serie intitolata "Abissinia" realizzata da "La Felsinea" per pubblicizzare la pasticca "Marte", la figurina numero "3" presenta infatti un *Prete abissino* con in mano un turibolo e accompagnato da un altro personaggio che gli regge il solito parasole [fig. 770]; ugualmente, due *Prete copti* compaiono nella figurina "26" della già ricordata serie della Canobbio [fig. 778].

Già sul finire dell'Ottocento Rosalia Pianavia Vivaldi rimane affascinata dalla grande cerimonia indigena del *Maskal*, che commemora il ritrovamento della Croce di Cristo da parte di sant'Elena. La donna ne rimane così colpita da dedicarle un capitoletto del suo libro *Tre anni in Eritrea*; in particolare, a proposito della presenza dei religiosi durante l'importante celebrazione, ella scrive:

È il Clero in pompa magna, che spiega un lusso sfarzoso di turbanti, di cotte, di piviali in seta a grandi fiorami, di turiboli, di mitrie, di croci d'argento, di pastorali, di baldacchini rossi, violetti, verdi, con frangie [sic] dorate e che avanzandosi lentamente, salmodiando, accompagnandosi coi *negarit* [tamburo] e coi sistri e segnando il tempo colle mani, colla testa e colle gambe, con movenze da briachi, invece di apparire imponente e maestoso, riesce semplicemente buffo e ridicolo<sup>514</sup>.

Si osservi ora la traduzione visiva della pittoresca cerimonia raffigurata, più di trent'anni dopo, da Vittorio Pisani, che la ritrae nella copertina della "Tribuna Illustrata" del 15 ottobre 1936; in particolare il disegnatore si concentra qui sul momento dell'accensione del *damerà*,

---

<sup>513</sup> Archivio Storico INDIRE, Fondo Materiali Scolastici, Quaderni, I. 26.

<sup>514</sup> R. Pianavia Vivaldi, *Tre anni in Eritrea*, L. F. Cogliati, Milano 1901, pp. 152-53.

un gigantesco falò: il rogo viene avviato, un personaggio vi sta danzando attorno battendo il ritmo dei passi sul *negarit*, gli astanti osservano la scena e in primo piano fra di essi si scorgono, riccamente abbigliati, i vari rappresentanti del clero indigeno [fig. 519]<sup>515</sup>. Anche la serie *Impero Italiano (A. O. I.)*, stampata dalla Liebig nel 1937, presenta due figurine dedicate ai religiosi: se la numero “11” raffigura una *Processione copta* [fig. 760], la “8” è dedicata proprio a *La festa del Mascal* e mostra, per l'appunto, l'accensione del *damerà* alla presenza del clero [fig. 756].

Anche tra le opere d'arte, come si è anticipato, questo soggetto è assai presente: i religiosi copti si rintracciano infatti, per esempio, già nel menzionato dipinto di Augusto Valli dedicato alla *Benedizione dell'acqua in Abissinia* [fig. 445]. Nei primi anni Venti è invece Romano Dazzi<sup>516</sup> a rappresentarli in un veloce disegno come allungate figure coperte da tuniche [fig. 192]<sup>517</sup>, mentre Olga De Goguine, nello stesso periodo, realizza un penetrante ritratto di *Abbe Valde Mariam*, colto con una croce nella mano destra e un rosario nella sinistra [fig. 207]<sup>518</sup>; la stessa pittrice, verso il 1930, raffigura inoltre l'*Abuna Cirillo*, già patriarca etiopico, seduto nell'atto di esibire anch'egli una croce.

Sono soprattutto gli artisti-soldato della Campagna d'Africa ad osservare con interesse queste figure, rese da alcuni di loro come austere e degne di rispetto. In un veloce disegno del 1935 Mario Menin ritrae dei *Preti copti* che, seduti su delle rocce, si riparano all'ombra di piccoli parasoli [fig. 286]<sup>519</sup>. Arnaldo Pajella disegna, all'incirca nel 1936, il primo piano di un *Sacerdote Abissino*, il cui sintetico volto, delineato con pochi tratti squadrati, è slanciato da un copricapo bianco, tratteggiato appena [fig. 375]; nel medesimo anno l'artista evoca, con

---

<sup>515</sup> V. Pisani, copertina “Nel primo anniversario della gloriosa gesta imperiale. Ad Addis Abeba, la cerimonia del ‘damerà’, episodio culminante delle feste popolari del ‘Mascal’, s’è svolta alla presenza del Vicerè e delle autorità [...]”, in “La Tribuna Illustrata”, a. XLIX, n. 42, 15 ottobre 1936.

<sup>516</sup> Romano Dazzi (Roma, 1905-1976), disegnatore e pittore, in particolare di affreschi. Figlio dello scultore Arturo, si avvia alla carriera artistica da autodidatta. Nel 1919 è lanciato da Ugo Ojetti come disegnatore di guerra ed espone alla Casa d'arte Bragaglia. Dazzi, affascinato dagli aspetti avventurosi della guerriglia, crea numerose immagini di combattenti intrise di una visione eroica e vitalistica. Nel 1922 è inviato in Libia dal governo al seguito della spedizione militare di Rodolfo Graziani per ritrarre soggetti coloniali. Nel 1924 espone i risultati artistici del suo soggiorno africano alla Galleria Pesaro di Milano. È considerato uno dei migliori disegnatori italiani degli anni Trenta e alla mostra coloniale di Roma del 1931 ha una sala dedicata ai suoi disegni. Nel 1932 realizza i disegni per le decorazioni a fresco del Ministero dell'Africa Italiana e nel 1938 tiene una personale al Museo Coloniale di Roma. Cfr. M. Sorbello, *Dazzi Romano in Dipinti, Sculture e Grafica delle Collezioni del Museo Africano. Catalogo generale*, cit., p. 279. Si veda inoltre *Disegni di Romano Dazzi*, catalogo a cura di G. De Lorenzi, Leo S. Olshki Editore, Firenze 1987.

<sup>517</sup> L'opera è pubblicata ivi, fig. 42, scheda a p. 66.

<sup>518</sup> L'immagine è pubblicata in bianco e nero in *Dipinti, Sculture e Grafica delle Collezioni del Museo Africano. Catalogo generale*, cit., p. 119; in una tavola a colori in “L'Illustration”, a. 94, n. 4854, 14 marzo 1936, p. 318.

<sup>519</sup> Il disegno è pubblicato in F. T. Marinetti, *Lo riprenderemo, gridano il duca d'Aosta, l'esercito, i legionari di Passo Uarieu e di Sviniuca sul Don*, Edizioni del Mediterraneo futurista e dell'editrice CLET, Roma 1943, p. 158.

linee leggere e sottili, i panneggi delle ampie tuniche che avvolgono due rappresentanti del *Clero copto*, le cui figure sono forse riprese da una cartolina d'epoca [fig. 391]<sup>520</sup>. Anche il torinese Piero Monti<sup>521</sup>, sempre nel 1936, disegna un mezzobusto di *Prete copto* che, avvolto il corpo nel manto bianco e la testa nel copricapo fasciato, pone dinanzi al proprio volto, come in altri casi, una croce [fig. 313].

Oreste Dorbes, il menzionato artista illustratore del poemetto *Negusseide*, ritrae in più occasioni i religiosi etiopici: già tra le tavole a corredo delle rime di De Ruggiero, infatti, egli raffigura un fantasioso corteo in cui si scorgono i *cascì* con le loro croci astili e i tipici ombrelli [figg. 842-845]<sup>522</sup>. Dorbes, all'incirca nel 1938, disegna anche il mezzobusto di un serio *Prete*

---

<sup>520</sup> L'artista, sempre nel 1936, realizza anche un veloce disegno intitolato *Rito cattolico in Etiopia* [fig. 376]. Da ulteriori ricerche si è notato come anche in questo caso le tre figure del disegno siano tratte da una cartolina d'epoca, relativa a un funerale di rito cattolico in Etiopia.

<sup>521</sup> Piero Monti (Torino, 1910-1994), pittore. Dal 1928 al 1932 studia all'Accademia Albertina con Cesare Ferro, diplomandosi con premio finale. Nel 1933 vince il premio "Alberobello" al Circolo degli Artisti e inizia a partecipare a mostre e concorsi nazionali. Nel 1934 compie il servizio militare, venendo poi trattenuto alle armi per la Campagna d'Africa. Nel 1937 tiene una personale alla "Promotrice" di Torino, nell'ambito della quale vengono effettuati acquisti ufficiali di alcune sue opere; nel medesimo anno vince il premio del partito alla sindacale. Nel 1938 è presente alla Biennale di Venezia con *Dessìè*, scena di vita indigena dal sapore agropastorale ambientata nell'omonima conca etiopica, opera commentata da Vittorio Orazi, pseudonimo di Alessando Prampolini, come una "interessante veduta", "ben 'tagliata' e resa con vigore" (V. Orazi, *La XXI Biennale di Venezia. L'arte italiana*, ["La Gazzetta", Messina, 12 giugno 1938], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Arti Visive, 1938, b. 1). Sempre nel 1938 è assistente di Cesare Maggi all'Albertina. Nel 1939 partecipa a mostre sindacali e intersindacali, nonché alla Quadriennale di Roma. Nel 1941 è nominato titolare dell'insegnamento di pittura all'Istituto d'Arte di Palermo ma, richiamato alle armi, partecipa alla Campagna d'Albania. Nel 1942 espone un gruppo di disegni e dipinti a soggetto bellico alla Biennale di Venezia e alla Mostra degli artisti in armi a Budapest e Bucarest. Durante la campagna di Russia, nel 1943, è decorato al valore militare. Va segnalato che l'interesse di Monti per i soggetti extraeuropei lo accompagnerà negli anni successivi: nel 1956 compie un viaggio che da Torino lo porta al Golfo Persico, nel 1958 attraversa l'Africa partendo da Città del Capo e giungendo a Tripoli. I risultati artistici dei suoi viaggi vengono presentati in mostre come "Mal d'Africa", del 1958, e "30 anni per il mondo", del 1962, entrambe allestite alla galleria d'arte Piemonte Artistico e Culturale. Cfr. *Piero Monti pittore giramondo*, Edizioni Vitalità, Torino 1972; *30 anni per il mondo. Mostra antologica di Piero Monti*, opuscolo della mostra (Torino, Galleria d'Arte "Piemonte Artistico Culturale", Salone "Gazzetta del Popolo", 3-19 novembre 1962), MART, Archivio, fondo Branzi, Bra.I.1., "Monti, Piero"; alcune notizie sull'artista e i suoi viaggi si trovano in: Scheda informativa di Piero Monti, Torino, 6 maggio 1938, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. "Monti, Piero", inv. n.29433; *Il «pittore vagabondo» è tornato dopo un avventuroso viaggio africano*, ["Gazzetta del Popolo", Torino, 18 ottobre 1958], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. "Monti, Piero", inv. n.29433; *Piero Monti è tornato con la sua Jeep dal deserto che vive*, ["Stampa Sera", Torino, 18 ottobre 1958], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. "Monti, Piero", inv. n.29433; u. p., *Il viaggio di un pittore da Città del Capo a Tripoli*, ["Stampa Sera", Torino, 10 novembre 1958], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. "Monti, Piero", inv. n.29433; m. p., *Rassegne delle mostre d'arte. Febbre nera in terra bionda*, ["La Notte", Milano, 30 dicembre 1958], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. "Monti, Piero", inv. n.29433; g. g., *Cronache d'arte. Un pittore torinese*, ["Eco di Biella", Biella, 18 febbraio 1960], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. "Monti, Piero", inv. n.29433.

<sup>522</sup> Le tavole in questione sono riprodotte in G. F. De Ruggiero, *Negusseide. Poemetto eroicomico*, cit., pp. 8, 14, 19, 26.

*copto* che, avvolto in abiti chiari, regge una croce astile [fig. 215]<sup>523</sup>. Si coglie qui l'occasione per restituire al catalogo di questo artista un *Ritratto di Abuna*, olio realizzato su cartone in precedenza attribuito a un ignoto "autore abissino" [fig. 216]<sup>524</sup>.

Un corteo di religiosi copti compare anche in *Battesimo forzato dei musulmani in Etiopia ai tempi del Negus*, dipinto realizzato dal marchigiano Aldo Pagliacci<sup>525</sup>; l'opera, particolarmente articolata, è incentrata infatti sull'arrivo del gruppo di religiosi che, raffigurati con i soliti ombrelli e recanti il simbolo della fede, la croce, appaiono qui come figure dall'aria inquietante, vestite di bianco ma coperte da mantelli scuri [fig. 336]<sup>526</sup>.

Una curiosa rappresentazione, un po' caricaturale, è poi quella che si può osservare nella *Processione di ecclesiastici copti* di Mino Buttafava<sup>527</sup>, affresco realizzato all'incirca nel 1937 per una delle sale della casa-museo di Pietro Badoglio, oggi Museo Storico Badogliano, a Grazzano Badoglio in provincia di Asti. L'opera raffigura cinque religiosi, sfarzosamente

---

<sup>523</sup> L'opera fu esposta nel 1940 in occasione della menzionata personale triestina dell'artista.

<sup>524</sup> L'opera, ora conservata al Palazzo della Consulta e schedata in occasione della realizzazione del catalogo generale dell'IsIAO nel 2005, viene infatti segnalata di autore ignoto, di cui tuttavia viene menzionata tra parentesi anche l'incerta lettura della firma, erroneamente interpretata come "Doibe" (cfr. scheda in *Dipinti, Sculture e Grafica delle Collezioni del Museo Africano. Catalogo generale*, cit., p.268). L'attribuzione dell'opera a un "autore abissino" è presente in M. Margozzi, *Per una storia dell'Arte coloniale attraverso le esposizioni. Formazione e sviluppo delle collezioni di pittura, scultura e grafica del Museo Africano*, cit., p. 23.

<sup>525</sup> Aldo Pagliacci (San benedetto del Tronto/AP, 1913-1991) pittore. Studia inizialmente alla Scuola d'Arte e Mestieri di Pesaro. Nel 1930, a soli diciassette anni, esordisce alla Biennale di Venezia, dove sarà presente anche nel 1936 e nel 1940. Presente alla prima Quadriennale di Roma, espone poi nel 1932 alla I Mostra Regionale Marchigiana e alla Mostra d'Arte Sacra a Padova, mentre l'anno seguente è alla I Mostra Sindacale Nazionale di Firenze. Per motivi d'ordine militare è in Etiopia, Libia, Kenia e Rhodesia. Anche nel secondo dopoguerra è frequentemente all'estero: si propone con personali in Inghilterra e negli Stati Uniti, e viaggia in Brasile, Bolivia e Messico (per queste ed altre brevi notizie cfr. F. Martelli, ad vocem *Pagliacci Aldo*, in *La Pittura in Italia. Il Novecento/1. 1900-1945*, Il tomo, Electa, Milano 1992, pp. 1003-004). Per quanto riguarda le opere a tema africano, etiopico in particolare, va segnalato che *Macallè-mercato indigeno* [fig. 334], opera con cui si presenta alla Biennale veneziana del 1936, viene acquistata da Vittorio Emanuele III (cfr. *Gli acquisti di S.M. il Re alla XX Biennale*, ["La Gazzetta di Venezia", Venezia, 21 luglio 1936], ritaglio stampa, ASAC, Raccolta documentaria, Arti Visive, 1936, b. 1). Va inoltre detto che Pagliacci, nel 1938, è tra gli artisti partecipanti alla prima Mostra d'Arte Coloniale di Addis Abeba (cfr. *La prima Mostra collettiva d'arte in Addis Abeba*, ["Il Popolo", Torino, 7 luglio 1938], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria extra Biennale-Mostre all'estero, b. 5, f. non numerato; G. Fabbri, *La I Mostra d'Arte Coloniale ad Addis Abeba inaugurata da S. E. Teruzzi*, ["L'Azione Coloniale", Roma, 25 luglio 1938], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria extra Biennale-Mostre all'estero, b. 5, f. non numerato). L'artista è poi presente con *Battesimo forzato dei musulmani in Etiopia ai tempi del Negus* alla mostra d'arte allestita in occasione della Mostra d'Oltremare di Napoli del 1940. Osservando alcune fotocopie di opere dell'artista conservate all'ASAC della Biennale di Venezia, si è riscontrato come il soggetto etiopico sia rimasto presente nell'opera dell'artista anche nel secondo dopoguerra, come dimostrano *Alba in Etiopia, Il macello, Il portico, L'eccidio e Funerale in Etiopia*, tutti segnalati come risalenti ai tardi anni Quaranta (cfr. fotocopie in La Biennale di Venezia, ASAC, Fototeca artisti, "Pagliacci, Aldo", inv. 8836).

<sup>526</sup> L'opera è pubblicata in U. Ortona, *Le Terre Italiane d'Oltremare e l'arte italiana contemporanea*, Edizioni della Mostra d'Oltremare, Napoli 1941, p. 53.

<sup>527</sup> Mino (Gerolamo) Buttafava, (Milano, 1906-Rho/MI, 1980), pittore e illustratore. In merito al suo operato è apparso il volume di F. Tedeschi, *Gerolamo (Mino) Buttafava*, Claudio Lombardi, Milano 1992.

abbigliati, che giungono recando con sé, ancora una volta, parasoli, croci e, in aggiunta, un sistro, strumento idiofono a scuotimento utilizzato nella liturgia copta e qui montato, al pari delle croci, su un'asta<sup>528</sup>; accanto alle ieratiche figure compare sulla sinistra, con le dita delle mani intrecciate in segno di preghiera, un altro personaggio che, come colto da un timore reverenziale, si è prostrato a terra al loro passaggio, abbandonando la propria lancia [fig. 118]<sup>529</sup>. Anche il noto artista Primo Conti<sup>530</sup>, in occasione della Biennale veneziana del 1938, presenta un'opera avente il medesimo soggetto: su un assolatissimo sfondo, azzurro acceso nel cielo e color sabbia in terra, si stagliano i *Preti copti* che il pittore fiorentino aveva realizzato nel 1937. Mentre i volti appaiono come sagome scure, quasi prive di caratteristiche fisiognomiche, l'artista dedica particolare attenzione alla resa degli effetti di luce sulle preziose vesti e sui parasoli, i cui colori assumono qui toni accesi e cangianti [fig. 178]<sup>531</sup>. La realizzazione di quest'opera, forse, è da vedersi non solo come connessa all'impresa italiana in Africa, ma anche in relazione ai contemporanei interessi dell'artista: nello stesso 1937, infatti, Conti si era dedicato all'ideazione dei bozzetti per la messinscena dell'*Otello* verdiano, in occasione del Maggio Musicale Fiorentino<sup>532</sup>.

---

<sup>528</sup> Una *Natura morta* che ritrae alcuni oggetti liturgici del rito copto, tra cui anche il sistro, è quella realizzata dall'artista siciliano Giuseppe Rondini nel 1933 e facente parte delle collezioni dell'IsIAO (l'opera è pubblicata in bianco e nero in *Dipinti, Sculture e Grafica delle Collezioni del Museo Africano. Catalogo generale*, cit. p. 213; a colori in *Viaggio in Africa. Dipinti e sculture delle collezioni del Museo Africano*, cit., p. 85).

<sup>529</sup> L'opera è visionabile nel sito dello stesso museo «Museobadoglio.altervista.org», [In rete] <http://www.museobadoglio.altervista.org/africa.htm> (15 dicembre 2015).

<sup>530</sup> Primo Conti (Firenze, 1900-Fiesole, 1988), pittore e scrittore dal precoce talento, ha presto contatti con il gruppo futurista e, già sul finire degli anni Dieci, fonda insieme a Corrado Pavolini la rivista "La Ronda". Notevole è la sua produzione pittorica, nonché quella nel campo delle messinscena teatrali. Per approfondimenti sull'artista si veda almeno A. Palazzeschi et alii, *Primo Conti*, Silvana, Milano 1974.

<sup>531</sup> L'opera è riapparsa sul mercato antiquario alcuni anni fa, in occasione di un'asta organizzata dalla Galleria Farsetti di Prato nel 2011 (Farsetti arte, Prato, sabato 28 maggio 2011, Asta di Arte Moderna, n. 156-II, lotto n. 718); per una breve scheda tecnica e una riproduzione a colori dell'opera in questione si veda «Farsettiarte.it», [In rete] <http://www.farsettiarte.it/it/asta-0156-2/primo-conti-i-preti-copti.asp> (15 dicembre 2015).

<sup>532</sup> Una recente mostra, organizzata dal Museo Novecento di Firenze, in collaborazione con la Fondazione Museo Primo Conti Onlus, è stata dedicata al tema *Pittori per la musica. Primo Conti 1935-1939*; tra le opere esposte figuravano anche alcuni bozzetti per costumi di scena dell'*Otello* e, in particolare, proprio quello relativo al "Moro di Venezia", la cui immagine è visionabile nel sito del museo «Museonovecento.it», [In rete] <http://www.museonovecento.it/mostre/mostra-primo-conti-1935-1939/> (15 dicembre 2015).



### III.2.4 Ascari e dubat

Tra i vari corpi delle truppe coloniali indigene<sup>533</sup>, si è deciso di soffermarsi in questa sede su quelli che furono forse i due più noti e celebrati nell'immaginario coloniale della nazione italiana, ossia gli *ascari* e i *dubat*. Queste figure, da quanto emerge dai testi<sup>534</sup>, risultano elementi ibridi, descritti positivamente come fedeli e valorosi una volta irreggimentati nelle file dell'esercito italiano, ma comunque non liberi da una visione paternalistica che li delinea, di tanto in tanto, con atteggiamenti infantili, ingenui o poco razionali tipici del "selvaggio"<sup>535</sup>. Inoltre, in alcuni casi essi vengono deumanizzati, subendo un processo talvolta di animalizzazione, che li trasforma in coraggiose e indomabili fiere sul campo di battaglia, talaltra di meccanizzazione, che li delinea come perfetti androidi creati per la guerra, insensibili ai sentimenti e al dolore fisico<sup>536</sup>. Felini selvaggi e persino cani da caccia, questi sono i tipi di animali ai quali vengono paragonati negli articoli dell'epoca i soldati indigeni, non solo per le loro virtù belliche, ma anche per l'agilità e le fattezze snelle dei corpi, mentre per la loro resistenza Filippo Tommaso Marinetti, nel suo *Poema africano*, parla degli ascari come di "magnifici pupazzi motorizzati dal sole o meglio barometri di calore"<sup>537</sup>.

Esemplari in merito a quanto detto sono *Virtù di truppe indigene. Vita e preparazione degli ascari eritrei* di Carlo A. Girardon e *Le nostre truppe coloniali. L'indomito valore degli ascari e*

---

<sup>533</sup> Oltre agli *ascari* e ai *dubat*, dei quali si è già brevemente detto, vanno ricordati gli *zaptié*, che erano i carabinieri indigeni, i meharisti, ossia le truppe cammellate (da *mehari*, nome che indica un dromedario da corsa), i savari e gli *spahis*, che componevano la cavalleria indigena.

<sup>534</sup> Tra gli articoli reperiti in merito ai vari reparti coloniali si vedano almeno: E. Mondini, *Curiosità coloniali. I "fedelissimi" d'Africa*, in "La Domenica del Corriere", a. XXV, n. 9, 4-11 marzo 1923, p. 10; O. Cerquiglioni, *Le nostre truppe indigene*, ivi, a. XXXVII, n. 48, 1 dicembre 1935, p. 3; Idem, *I "fedelissimi" in pelle scura*, ivi, a. 42, n. 9, 25 febbraio-2 marzo 1940, pp. 6-7; Africanus, *Soldati dell'Impero. I dubat*, ivi, a. 42, n. 43, 20 ottobre 1940, pp. 6-7; B. V. Vecchi, *Armi d'Italia nella guerra dei somali*, in "L'Illustrazione Italiana", a. LXII, n. 10, 10 marzo 1935, pp. 348-49; C. A. Girardon, *Virtù di truppe indigene. Vita e preparazione degli ascari eritrei*, ivi, a. LXIII, n. 3, 19 gennaio 1936, p. 93; V. Varanini, *Le nostre truppe coloniali. L'indomito valore degli ascari e dei dubat*, ivi, a. LXIII, n. 18, 3 maggio 1936, pp. 761-65; F. Serra, *Nuove forze dell'Italia guerriera. L'armata dell'Impero africano*, ivi, a. LXIII, n. 40, 4 ottobre 1936, p. 582; *I Dubat della Somalia*, in "Rivista delle Colonie", a. X, n. 4, aprile 1935, pp. 422-23.

<sup>535</sup> In merito, si segnala la lettura che ne dà Giulietta Stefani nel paragrafo "Padri" e "bambini", *ufficiali e ascari*, in G. Stefani, *Italiani in Africa Orientale: una storia di genere*, cit., pp. 121-26.

<sup>536</sup> In merito a tali pratiche, indagate nell'ambito degli studi psicosociali, si veda C. Volpato, *La negazione dell'umanità: i percorsi della deumanizzazione*, in "Rivista internazionale di filosofia e psicologia", vol. 3, (2012), n. 1, pp. 96-109, «Rifp.it», [In rete] <http://www.rifp.it/ojs/index.php/rifp/article/view/rifp.2012.0009/132> (15 dicembre 2015).

<sup>537</sup> F. T. Marinetti, *Il Poema africano della Divisione "28 ottobre"*, A. Mondadori, Milano 1937, p. 60.

*dei dubat* di Varo Varanini, due articoli pubblicati nel corso della Campagna d’Africa sull’*“Illustrazione Italiana”*. Nel primo testo si legge che:

L’ascaro possiede qualità pugnaci eccezionali per l’ardore bellico da cui è animato, per il coraggio personale che rasenta la temerarietà, per l’impeto con cui si getta nella mischia, per l’odio che nutre verso l’avversario, per l’ambizione di emergere; perché insomma tutte le sue facoltà tendono a un fine unico: l’ebrezza della battaglia. E anche per una ragione di amor proprio, essendo fra gli eritrei considerato degno del più grande rispetto colui che ha dimostrato di essere valoroso in guerra. Fisicamente snello, smilzo, è di una estrema mobilità e agilità, e mostra grande resistenza alle marce, alle privazioni, al dolore fisico. Può percorrere 50-70 chilometri al giorno senza risentire danno. Gli ascari sono individui plasmabili, atti a essere addestrati [...]. Il superiore, che conosce i suoi polli, sa trarre profitto dalle loro naturali tendenze, e al momento buono li esalta con frasi come queste: ‘Bravi miei ascari; voi siete dei prodi, dei leoni! [...]’<sup>538</sup>.

Sulla mancanza di sentimenti in questi soldati indigeni, anche per quanto concerne i rapporti familiari, lo stesso autore scrive che essi “non tradiscono alcuna emozione” dai volti e che gli affetti domestici sono piuttosto “blandi” poiché “al di sopra dell’amor paterno o coniugale, sta la brama ardente di battersi, l’aspirazione di mostrare il proprio valore”<sup>539</sup>.

Nel suo articolo Varanini, ugualmente, scrive:

Ma soprattutto quanto eccelle negli ascari è lo spirito combattivo, sempre pronto e sempre altissimo. Al primo segno di una probabile battaglia gli ascari si trasformano, si esaltano; il ricordo delle passate gesta li infiamma, e i loro occhi sfavillano, le loro membra fremono. Iniziato il combattimento, quasi fiutano il nemico, lo valutano nella sua forza, nella sua resistenza. Sembrano vere mute di levrieri pronte a lanciarsi sulla selvaggina. È in questi momenti che deve esercitarsi più forte il dominio dei comandanti, per trattenerli fino al momento opportuno, per lanciarli nella giusta direzione, per riprenderli –mansione non sempre facile- sottomano. E quando vengono lanciati sono terribili [...]<sup>540</sup>.

I *dubat*, soldati “dal turbante bianco, scuri di pelle, agili e snelli, ricoperti di futa candida”<sup>541</sup>, sono delineati in termini simili e il loro eroismo è tratteggiato come una sorta di *furor belli* ferino; si veda per esempio come vengono descritte le loro gesta in un celebrativo articolo pubblicato dalla “Domenica del Corriere” nell’ottobre 1940:

---

<sup>538</sup> C. A. Girardon, *Virtù di truppe indigene. Vita e preparazione degli ascari eritrei*, cit.

<sup>539</sup> *Ibidem*.

<sup>540</sup> V. Varanini, *Le nostre truppe coloniali. L’indomito valore degli ascari e dei dubat*, cit., pp. 761, 764.

<sup>541</sup> *Ivi*, p. 764.

A Gardò 110 Dubat scrivono un'altra pagina d'eroismo resistendo ad oltre 800 Migiurtini, finché, caduto il comandante, decimati dal fuoco preciso e nutrito degli avversari, si lasciano tutti uccidere sul posto. Così a Gorrahèi, così a Ual-Ual, dove i soldati dal dub bianco compiono prodigi di audacia. Uno di essi, nell'ardore della battaglia, penetra da solo nel cuore del campo nemico, in piedi, con pazzo eroismo, spara fucilate a destra e a sinistra. Affrontato da vari nemici, circondato, sanguinante, egli oppone resistenza leonina e lanciandosi su di un ufficiale, che gli ha squarciato una spalla con un colpo di sciabola, lo fredda con una fucilata prima di morire egli stesso. Il Dubat non diserta, ha giurato fedeltà all'Italia, e mantiene anche a costo della vita il giuramento. "Morire ma non tradire" è il suo motto<sup>542</sup>.

Anche l'artista Arnaldo Pajella ricorda i soldati indigeni del XXVIII Battaglione Coloniale, accanto ai quali aveva combattuto durante il conflitto d'Etiopia. In un opuscolo per la mostra *L'Africa vista da Pajella. 80 disegni, 16 sculture, 14 pitture*, poi non realizzata per il sopraggiungere della morte dell'artista, Pajella inserisce infatti alcuni brevi scritti, tratti da un taccuino di appunti compilato durante la Campagna d'Africa<sup>543</sup>. Sono parole di stima quelle che traspaiono dalle righe dell'artista, che di queste figure non vuole tanto esaltare la prestanza fisica e la vena belligerante, quanto la componente umana e, soprattutto, la semplice e cristallina *Morale*, tema al quale è infatti dedicata la breve riflessione:

Non sa né leggere né scrivere.

Ma sa cosa tu vali, se sei onesto, oppure disonesto.

Se sei coraggioso, oppure vile.

Non sbaglia, il suo giudizio è infallibile.

Sa se gli dai sino all'ultimo soldo che gli spetta, e ti riporterà il soldo che gli hai dato in più.

Può passare un anno, e quel soldo in più o in meno, te lo ricorderà alla prima occasione.

Quando reclama, è inutile stare a far conti: ha ragione.

Con la stessa morale, se tu smarrisci il portafoglio, puoi star certo che lo riporterà.

Così è quando ti trovi tra la vita e la morte: egli ti osserva, e se tu sarai l'esempio, donerà la vita per te, come cogliendo un fiore.

Questo è l'Ascari, il Dubat: uomo che non conosce sottintesi, ma solo la verità, eroicamente, nella luce del sole<sup>544</sup>.

---

<sup>542</sup> Africanus, *Soldati dell'Impero. I dubat*, cit.

<sup>543</sup> L'opuscolo in questione è *L'Africa vista da Pajella. 80 disegni, 16 sculture, 14 pitture*, s. l., s. d. La notizia relativa al fatto che le riflessioni lì pubblicate sono tratte dal taccuino redatto dall'artista durante l'esperienza africana è data dallo stesso Pajella nella *Premessa* inserita nell'opuscolo stesso, cfr. *ivi*, p. 5. Si ringrazia Alessandra Pajella per aver fornito alla scrivente copia dell'opuscolo.

<sup>544</sup> A. Pajella, *Morale*, *ivi*, p. 10.

Più poetica e idealizzata, sentita nel profondo ma certo non priva di immagini tratte dalle retoriche descrizioni dell'epoca, è invece la rappresentazione che lo stesso Pajella dà della figura del *Dubat*, a cui è intitolato un altro brevissimo scritto dell'artista:

Bersaglieri del deserto  
Diritti alla meta,  
col volto verso il sole.  
Candidi nell'anima  
candidi nella divisa,  
bronzi donatelliani,  
lievi sfreccianti  
sulla sabbia d'oro.  
Leggendari d'amore  
generosi nell'offerta,  
sublimi nel sacrificio,  
Dubat, bersaglieri del deserto<sup>545</sup>.

Rappresentazioni di questi soldati indigeni si rintracciano in tutte le tipologie di fonti visive, ad esclusione delle satire che, come si è visto, è riservata solamente al nemico da denigrare. L'associazione di *ascari* e *dubat* ad animali scattanti e di indomito coraggio, quali il leone e il leopardo, è molto ricorrente nelle cartoline illustrate, che utilizzano tale allegoria per veicolare un'immagine di forza prorompente<sup>546</sup>. Nelle copertine e nelle tavole di riviste quali "La Domenica del Corriere" [figg. 475, 479, 483, 485, 487, 488, 509-511]<sup>547</sup>, "La Tribuna

---

<sup>545</sup> A. Pajella, *Dubat*, ivi, p. 11.

<sup>546</sup> A tale proposito, si vedano i vari esemplari realizzati da artisti quali Francesco Dal Pozzo, Ugo d'Orsi, Bonati, F. Carminiani, D. A. Miccichè, Manlio D'Ercoli, Vittorio Pisani, Giulio Ferrari, solo per citarne alcuni, raccolti in G. Zorzetto, *Cartoline coloniali: catalogo per immagini*, cit.

<sup>547</sup> A. Beltrame, copertina "Un gruppo di valorosi 'Dubat'. –i bersaglieri neri della Somalia- di guardia a un posto avanzato nei giorni degli incidenti di Ualual", in "La Domenica del Corriere", a. XXXVII, n. 8, 24 febbraio 1935; Idem, copertina "Barbare usanze etiopiche: le 'fortezze umane. Nelle trincee di Dagnerrei, sul fronte somalo, conquistate d'assalto, durante un uragano, dai valorosi 'dubat' del generale Graziani, molti armati etiopici furono trovati incatenati a gruppi, per opporre maggiore resistenza, o per impedire la fuga ai meno coraggiosi...", ivi, a. XXXVII, n. 44, 3 novembre 1935; Idem, tavola "Scene dell'avanzata. Sul fianco sinistro delle truppe che marciano [...] procedono velocemente le pittoresche colonne di volontari danicali, inquadrati da ufficiali italiani e dai fedelissimi ascari", ivi, a. XXXVII, n. 46, 17 novembre 1935, p. 12; Idem, copertina "Episodi della campagna nell'Ogaden. Per raggiungere gli obiettivi fissati nell'Ogaden, i Dubat, guidati da ufficiali, attraversano l'allagata pianura con zattere abilmente improvvisate, oppure a nuoto, sfidando il pericolo dei coccodrilli", ivi, a. XXXVII, n. 50, 15 dicembre 1935; copertina "Nove contro sessanta. Assaliti da un gruppo di sessanta abissini, nove 'dubat' di un posto di guardia a 50 km da Dolo (fronte somalo), uscivano audacemente

Illustrata” [figg. 514, 516]<sup>548</sup> e “L’Illustrazione del Popolo” [fig. 529]<sup>549</sup> si assiste ugualmente all’esaltazione della forza d’urto dei reparti indigeni, spesso ritratti all’assalto in scene di battaglia; le vicende e i personaggi raffigurati vengono poi ulteriormente esaltati dai celebrativi trafiletti che accompagnano le immagini. Di queste truppe, oltre al valore fisico, vengono messe in evidenza lo spirito di sacrificio, la forza di volontà e le doti di adattamento alle più svariate difficoltà.

Non mancano poi, accanto alle illustrazioni di carattere narrativo e dinamico, immagini più statiche, ma non per questo meno celebrative e comunicative: si veda, ad esempio, la copertina della “Rivista Illustrata del Popolo d’Italia” del marzo 1935 in cui Bramante Buffoni realizza uno stilizzato profilo di *ascaro*, ben riconoscibile dal *tarbush*, il rosso fez rigido facente parte della divisa di questi soldati, e dalla stelletta militare appuntata al colletto della veste bianca [fig. 537]<sup>550</sup>. Per il numero speciale dell’“Illustrazione Italiana” del 16 maggio 1937, Enzo (Vincenzo) Morelli celebra invece il primo annuale dell’Impero con una simbolica copertina: sullo sfondo del tricolore italiano, contrassegnato dallo stellone d’Italia, si erge una torre muraria, le cui tre porte sono rispettivamente vigilate da un *ascaro*, sulla sinistra, un soldato della Milizia Nazionale, al centro, e un *dubat*, a destra. Sulle tre figure veglia dall’alto, con in mano il fascio littorio e la corona d’alloro, un’alata Vittoria fascista [fig. 541]<sup>551</sup>.

---

dal campo fortificato, riuscendo a battere i nemici [...]”, ivi, a. XXXVIII, n. 2, 12 gennaio 1936; Idem, copertina “Episodi di valore sul fronte somalo. Bloccati sul greto di un torrente nel quale l’ ‘autoblinda’ si è incagliata, colpito a morte il mitragliere, un maresciallo e un nucleo di ‘dubat’ resistono eroicamente alle raffiche avversarie fino all’arrivo dei soccorsi”, ivi, a. XXXVIII, n. 3, 19 gennaio 1936; Idem, tavola “Le benemerite ‘Fiamme Gialle’ si distinguono anche in guerra. Due Guardie di Finanza che con alcuni soldati indigeni vigilavano ad un posto di frontiera tra l’Africa Orientale e il Sudan, hanno fatto un ardito colpo di mano contro una ridotta inglese [...]”, ivi, a. 42, n. 31, 28 luglio 1940; Idem, copertina “I fedelissimi ascari di polizia al fuoco. Ai confini del Sudan con l’Eritrea un reparto inglese con alcune autoblindate ha tentato un’incursione nel territorio italiano. Ma affrontato da una nostra banda rinforzata con ascari di polizia, è stato fermato e, dopo aspro combattimento, respinto”, ivi, a. 42, n. 37, 8 settembre 1940; W. Molino, tavola “Il federale di Gondar esalta in una sua lettera lo spirito di sacrificio dei fedelissimi soldati coloniali che resistono tuttora nelle terre dell’Impero [...]”, ivi, a. 43, n. 43, 26 ottobre 1941.

<sup>548</sup> V. Pisani, copertina “Eroismo di un nostro ‘dubat’ – Durante la recente vittoriosa azione sul fronte somalo, un nostro ‘dubat’, per quanto gravemente ferito, riusciva ad impadronirsi di una mitragliatrice che difendeva accanitamente la posizione di Gidle, slanciandosi contro i serventi dell’arma [...]”, in “La Tribuna Illustrata”, a. XLIII, n. 44, 3 novembre 1935.; Idem, copertina “Italia liberatrice. Le nostre truppe proseguono la loro inarrestabile marcia [...]”, ivi, a. XLIII, n. 46, 17 novembre 1935.

<sup>549</sup> E. Mainetti, copertina “Nell’azione svoltasi sul fronte somalo, che si è chiusa con la sconfitta dell’avanguardia del ras Desta, si è rivelata ancora una volta l’abilità dei nostri dubat, maestri nell’improvvisare chiatte [...]”, in “Il Mattino Illustrato”, a. XV, n. 50, 8-14 dicembre 1935.

<sup>550</sup> B. Buffoni, copertina, in “La Rivista Illustrata del Popolo d’Italia”, a. XIII, n. 3, marzo 1935.

<sup>551</sup> V. Morelli, copertina, in “L’Illustrazione Italiana”, a. LXIV, n. 20, 16 maggio 1937.

Va poi detto che tra il 26 settembre e il 21 novembre del 1937, nella medesima rivista, viene pubblicato in nove puntate *Ambesà*, narrazione del giornalista e reduce d’Africa Indro Montanelli, già noto dall’anno precedente per il suo libro *XX battaglia eritrea*. Il racconto, dedicato alla vita militare in Africa durante il conflitto etiopico e alla morte valorosa di due ufficiali italiani per questo detti *ambesà*, “leoni”, è illustrato da disegni acquerellati di Mario Vellani Marchi che, spesso, predilige come soggetti proprio gli *ascari*, anch’essi presenti nella narrazione [figg. 570-575, 577]<sup>552</sup>.

*Ascari* e *dubat* trovano ampio spazio anche nelle copertine dei quaderni scolastici [figg. 706-708, 710-712, 715, 733]<sup>553</sup> e nelle figurine [figg. 786, 787, 790, 793, 795]<sup>554</sup>, che in più di un’occasione, come visto altrove, non esitano a trarre ispirazione dalle fonti visive, sia fotografiche che grafiche, presenti nelle riviste illustrate. A tale proposito, si veda per esempio come il *dubat* del quaderno della serie “L’Italia nelle colonie” [fig. 708] riprende il tipo di “*dubat*” di uno scatto fotografico pubblicato dall’“Illustrazione Italiana” nel febbraio

---

<sup>552</sup> Cfr. M. Vellani Marchi, illustrazione per il racconto di I. Montanelli, *Ambesà*, I puntata, in “L’Illustrazione Italiana”, a. LXIV, n. 39, 26 settembre 1937, p. 1191; Idem, illustrazione per il racconto di I. Montanelli *Ambesà*, II puntata, ivi, a. LXIV, n. 40, 3 ottobre 1937, p. 1223; Idem, illustrazione per il racconto di I. Montanelli *Ambesà*, III puntata, ivi, a. LXIV, n. 41, 10 ottobre 1937, p. 1259; Idem, illustrazione per il racconto di I. Montanelli *Ambesà*, III puntata, ivi, a. LXIV, n. 41, 10 ottobre 1937, p. 1260; Idem, illustrazione per il racconto di I. Montanelli *Ambesà*, V puntata, ivi, a. LXIV, n. 43, 24 ottobre 1937, p. 1314; Idem, illustrazione per il racconto di I. Montanelli *Ambesà*, VI puntata, ivi, a. LXIV, n. 44, 31 ottobre 1937, p. 1353; Idem, illustrazione per il racconto di I. Montanelli *Ambesà*, IX puntata, ivi, a. LXIV, n. 47, 21 novembre 1937, p. 1445.

<sup>553</sup> *Ascari eritrei alla bajonetta*, quaderno della serie “L’Italia nelle colonie”, Cartiere P. Pigna, Alzano Lombardo, metà anni Trenta del XX sec., illustratore Gino Boccasile, I di copertina, riprodotto in L. Marrella, *I quaderni del duce. Tra immagine e parola*, cit., p. 186, n. 200; *Ascari eritrei*, quaderno della serie “L’Italia nelle colonie”, Cartiere Pigna, Alzano Lombardo, metà anni Trenta del XX sec., illustratore Gino Boccasile [?], I di copertina, in Archivio Storico INDIRE, Fondo Materiali Scolastici, Quaderni, I.731; *I dubat o “Bersaglieri neri”*, quaderno della serie “L’Italia nelle colonie”, Cartiere Pigna, Alzano Lombardo, metà anni Trenta del XX sec., illustratore Gino Boccasile [?], I di copertina, coll. privata; *Truppa somala*, quaderno della serie 6 B della Cips&c., Doyen Marchisio, Torino, anni Trenta del XX sec., illustratore P. Longo, I di copertina, in Archivio Storico INDIRE, Fondo Materiali Scolastici, Quaderni, I.239; *Truppa eritrea*, quaderno della serie 6 B della Cips&c., Doyen Marchisio, Torino, anni Trenta del XX sec., illustratore P. Longo, I di copertina, in Archivio Storico INDIRE, Fondo Materiali Scolastici, Quaderni, I.763; *La marcia su Dessiè*, quaderno della serie 6 B della Cips&c, Doyen Marchisio, Torino, post novembre 1935, illustratore P. Longo, I di copertina, in Archivio Storico INDIRE, Fondo Materiali Scolastici, Quaderni, XXV.529; *Noi tireremo diritto. Ascari*, quaderno di serie non titolata, Pizzi&Pizio, Milano-Roma, Carte d’Oriente, post 1935, Illustratore non identificato, I di copertina, coll. privata; [Dubat: i bersaglieri neri], quaderno della serie “Vittorie”, Edizioni Pizzi&Pizio, Milano-Roma, Cartiere Paolo Pigna, Alzano Lombardo, seconda metà anni Trenta, illustratore Gino Boccasile, I di copertina, riprodotto in L. Marrella, *I quaderni del duce. Tra immagine e parola*, cit., p. 185, n. 199.

<sup>554</sup> Figurine nn. 52, 55, 82 della già menzionata ditta Canobbio di Milano; figurine nn. 37 e 44 della “Super Gara Santagostino”, serie di 50 figurine emessa a scopo pubblicitario dal calzificio Santagostino di Milano-Niguarda, 1937 circa, illustratore Domenico Natoli. Quest’ultima serie è rintracciabile nel già menzionato sito «Cartesio-episteme.net», [In rete] <http://www.cartesio-episteme.net/calcio/santagostino/santagostino.htm> (15 dicembre 2015). Va detto che alcune figurine di Domenico Natoli vengono utilizzate anche come caselle figurate di *La guerra d’Etiopia* e *La Super-Gara Santagostino*, il già citato gioco di percorso realizzato sempre a scopo pubblicitario per la ditta milanese; il *dubat* della figurina “37” ricompare infatti alla casella “60” del gioco (cfr. figg. 793 e 809).

1935<sup>555</sup>; va notato però come il volto, dai lineamenti più delicati nel ritratto fotografico, venga trasformato dal disegnatore in un viso dai più stereotipati tratti negroidi. L'illustrazione della copertina di un quaderno della Cips&c della torinese Doyen Marchisio, dedicata a *La marcia su Dessiè* [fig. 712], riprende invece in maniera speculare la tavola realizzata da Beltrame per "La Domenica del Corriere" del 17 novembre 1935 [fig. 483]: si confrontino per esempio la figura di *ascaro* e di *armato* in primo piano ai lati della scena presentata dal quaderno con le due figure in marcia nella parte sinistra della tavola di Beltrame. Ugualmente, per quel che concerne le figurine, si veda come le numero "52", "55" e "82" della serie della menzionata ditta Conobbio [figg. 786, 787, 790] si ispirino palesemente alle copertine realizzate dallo stesso Beltrame per i fascicoli della "Domenica del Corriere" del 24 febbraio 1935, 19 gennaio 1936 e 15 dicembre 1935 [figg. 475, 488, 485] e come, allo stesso modo, Domenico Natoli tragga i *dubat* delle sue figurine per il calzificio milanese Santagostino [figg. 793-795] dalle copertine realizzate dall'artista vicentino per i numeri del 12 gennaio 1936 e del 3 novembre 1935 [figg. 487, 479].

Anche gli artisti dedicano numerosi lavori ai combattenti di colore dei reparti coloniali. Il già menzionato Romano Dazzi, sin dai primi anni Venti, ritrae in diverse opere, sia grafiche che pittoriche, gli *ascari* e, in un secondo momento, i *dubat*: egli li raffigura in corsa, all'assalto con il fucile [figg. 183, 185, 191]<sup>556</sup>, ma anche feriti e morti, rimasti accatastati l'uno sopra all'altro sul campo di battaglia [figg. 184, 187, 188]<sup>557</sup>. I corpi delle sue figure appaiono nervosi e scattanti, soprattutto per l'attenta resa della muscolatura, mostrata sempre vigorosa e in tensione; parimenti, i volti di alcuni suoi *dubat*, incorniciati dai candidi turbanti, risultano virili e scultorei, talvolta persino nei panneggi dei copricapo [figg. 189-190]<sup>558</sup>.

Il pittore palermitano Giuseppe Rondini<sup>559</sup>, verso il 1930, realizza invece un ritratto frontale, a mezzobusto, di un *Ascaro eritreo* in divisa, anche qui ben riconoscibile dall'alto *tarbusch*

<sup>555</sup> Tipo di "dubat" (i prodi difensori del nostro confine in Somalia), foto pubblicata a corredo di *Le aggressioni etiopiche e le misure del governo italiano*, in "L'Illustrazione Italiana", a. LXII, n. 7, 17 febbraio 1935, p. 232.

<sup>556</sup> Si vedano *Ascari eritrei all'assalto*, post 1923, pubblicato in "L'Italia Coloniale", a. VI, n. 8, agosto 1929, p. 153; *Ascaro all'attacco*, [1923], pubblicato in *Disegni di Romano Dazzi*, cit., fig. 40 e scheda a p. 66; senza titolo [Dubat all'assalto], pubblicato in "L'Illustrazione Italiana", a. LXV, n. 8, 20 febbraio 1938, p. 241.

<sup>557</sup> Si vedano: il foglio con *Ascaro colpito e studio di testa*, 1926 [?], pubblicato in *Disegni di Romano Dazzi*, cit., fig. 39 e scheda a p. 66; *Dubat morto*, post 1923-ante 1940, foto d'epoca inserita a corredo della bozza non pubblicata di M. Biancale, *L'arte coloniale in Italia*, cit.; *Dubat caduti*, post 1923-ante 1940, foto d'epoca, *ibidem*.

<sup>558</sup> Si vedano *Testa di dubat*, 1937, foto d'epoca, *ibidem*; senza titolo [Testa di dubat], pubblicato in "L'Illustrazione Italiana", a. LXV, n. 8, 20 febbraio 1938, p. 241.

<sup>559</sup> Giuseppe Rondini (Palermo, 1885-Grottaferrata/RM, 1955), pittore e incisore. Si forma a Palermo, prima all'Istituto artistico, poi all'Accademia di Belle Arti, dove è allievo di Lojacono. Nel 1900 si trasferisce a Roma,

[fig. 428]<sup>560</sup>. Elio Randazzo, altro pittore di origini siciliane<sup>561</sup>, crea invece nel 1934 un *Ascaro* in stile futurista; su uno sfondo azzurro intenso il pittore immagina la compenetrazione della figura umana con l'architettura di una moschea: il volto marrone del soldato indigeno, sul quale si staglia la sagoma di una voluminosa bocca rossa, è sormontato dal solito copricapo, anch'esso rosso e qui con una nappa blu, mentre il corpo del personaggio si fonde con la struttura stessa dell'edificio orientale, di cui si intravedono le cupole e, soprattutto, gli svettanti minareti, uno dei quali fa da asse centrale della composizione [fig. 414]<sup>562</sup>. Giacomo Balla, tornato al figurativo dopo l'intensa stagione futurista, presenta alla mostra d'arte coloniale di Napoli del 1934 tre ritratti di personaggi di colore [figg. 35-37], due dei quali aventi come soggetto degli *ascari*, ossia *Tiratore scelto* e *Ali*, entrambi ritratti in divisa, di tre quarti, con lo sguardo rivolto a destra, su un abbozzato sfondo vegetale [figg. 35-36]<sup>563</sup>.

---

dove continua la sua formazione presso Duilio Cambellotti e all'Accademia del nudo. Nel 1907 inizia a incidere ad acquaforte, presentando in seguito i suoi lavori alla Società Amatori e Cultori d'Arte di Roma e in altre esposizioni italiane. Ottiene riconoscimenti in occasione della Mostra Internazionale d'Arte di Roma del 1906 e, in seguito, alle mostre coloniali di Anversa, Parigi e Roma. Rondini è autore di svariate illustrazioni per libri delle scuole pubbliche in Italia e nelle colonie ed è, fra l'altro, autore dei bozzetti di varie serie di francobolli a tema coloniale, emessi in occasioni di fiere e mostre coloniali. Nel 1938, in seguito alla morte della moglie, si ritira a vita monastica nell'Abbazia di Grottaferrata. Per queste e ulteriori notizie si veda M. Sorbello, *Rondini Giuseppe*, in *Dipinti, Sculture e Grafica delle Collezioni del Museo Africano. Catalogo generale*, cit., pp. 291-92.

<sup>560</sup> L'opera è pubblicata ivi, p. 219.

<sup>561</sup> Elio Randazzo (Siracusa, 1911-Genova, 2006), pittore, si forma tra Genova e Roma; la sua partecipazione al futurismo è documentata tra il 1933 e il 1936, periodo durante il quale espone in alcune mostre col movimento marinettiano. È infatti presente nel 1934 nella XXIV sala, riservata ai futuristi, alla Seconda Mostra Internazionale d'Arte Coloniale di Napoli, ove presenta *Pozzo nell'oasi*, già individuato in quel *Paesaggio libico* [fig. 413] facente parte delle collezioni dell'IsIAO (cfr. in *Dipinti, Sculture e Grafica delle Collezioni del Museo Africano. Catalogo generale*, cit., p. 205). Per ulteriori notizie si vedano: M. Sorbello, *Randazzo Elio*, in *Dipinti, Sculture e Grafica delle Collezioni del Museo Africano. Catalogo generale*, cit., p. 290; *Liguria futurista*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 17 dicembre 1997-8 marzo 1998), a cura di F. Ragazzi, Mazzotta, Milano 1997, p. 137; *Elio Randazzo*, catalogo della mostra (Campomorone, Palazzo Balbi, 9 gennaio-8 febbraio 2004), a cura di E. Marcenaro, Novagraph, Busalla 2003; *Elio Randazzo. Futurismo&altre storie*, a cura di E. Marcenaro, R. Soro, De Ferrari, Genova 2015.

<sup>562</sup> L'opera è pubblicata in bianco e nero in *Dipinti, Sculture e Grafica delle Collezioni del Museo Africano. Catalogo generale*, cit., p. 205; a colori in *Viaggio in Africa. Dipinti e sculture delle collezioni del Museo Africano*, cit., p. 64.

<sup>563</sup> I titoli segnalati nel catalogo dell'esposizione napoletana sono infatti *Contrasti*, *Tiratore scelto* e *Ali* (cfr. *Seconda Mostra Internazionale d'Arte Coloniale*, catalogo, cit., p. 77). *Contrasti* [fig. 37] presenta un ritratto muliebre (l'opera è pubblicata in bianco e nero in G. Lista, *Balla*, Edizioni Galleria Fonte d'Abisso, Modena 1982, fig. 939 a p. 422 e scheda a p. 532; a colori in *Balla futurista. Uno sperimentista del XX secolo*, a cura di E. Gigli, De Luca, Roma 2006, fig. 57, scheda a p. 115). Dato che Giovanni Lista nel catalogo sull'autore segnala un *Ali-Ascaro* esposto alla mostra partenopea (cfr. G. Lista, *Balla*, cit., fig. 938 a p. 422 e scheda a p. 532), si è dedotto che il *Tiratore scelto* fosse da identificarsi con l'opera di Balla avente didascalia *Ascaro* pubblicata in E. Campana, *Cronache napoletane. L'Italia alla II Mostra Internazionale d'Arte Coloniale nel Maschio Angioino di Napoli*, in "Emporium", vol. LXXX, n. 478, ottobre 1934, p. 243.



Tra i lavori degli artisti-soldati si vedano invece *Ascari della Divisione Libia* [fig. 308]<sup>564</sup> e *Soldato d’Africa* [fig. 309]<sup>565</sup>, dipinti realizzati nel 1935 e nel 1937 da Piero Monti; le opere ritraggono, l’una di tre quarti, l’altra frontalmente, i volti di due *ascari*. Nella prima, soprattutto, l’artista è particolarmente attento a mettere in evidenza i riflessi della luce: la nappa del *tarbusch* è infatti resa con lunghe e sottili pennellate che, variando dai toni del bianco a quelli dell’azzurro e del blu notte, le danno una consistenza quasi serica; anche il volto del personaggio è realizzato attraverso un attento impiego dei toni più scuri del marrone e di tocchi di bianco, utilizzati per porre in risalto le zone illuminate del volto scuro. Molti sono poi i disegni in cui Arnaldo Pajella ritrae gli *ascari* e i *dubat* facenti parte del suo battaglione, di cui si presenta qui una ristretta selezione [figg. 337-346]<sup>566</sup>. L’artista li raffigura in gruppi, magari colti nell’atto di levare in alto i fucili in segno di fiero saluto [figg. 337, 338], oppure in marcia, nella notte, accanto ai muli carichi di viveri e di armi [figg. 341, 342]. Ma sono soprattutto le soste e i bivacchi notturni che permettono all’artista di delineare con maggior attenzione e cura le immagini di questi soldati [figg. 339, 340, 343-346]: vicine le une alle altre, con le teste reclinate all’indietro in un sonno profondo [fig. 339], oppure assopite, con il capo appoggiato su una mano, nella momentanea tranquillità di un fuoco [fig. 344], queste figure magre e dagli arti lunghissimi, così le ritrae talvolta Pajella in una personalissima stilizzazione, rievocano le pose di dormienti di tante scene dell’*Orazione nell’orto* e della *Resurrezione di Cristo*, mentre gli *sciamma*, i lunghi mantelli in cui sono avvolte, con le loro pieghe ben segnate dal chiaroscuro, sembrano vagamente guardare alle vesti dei personaggi giotteschi [figg. 339, 343-345]. È lo stesso artista a evocare a parole questi momenti di vita militare africana; egli infatti, nel breve testo *Sete*, scrive:

... Sole, sete, sudore, polvere... ieri, oggi, domani, sempre.

<sup>564</sup> L’opera è pubblicata a colori in *Piero Monti pittore giramondo*, cit., p. 23, scheda p. 149.

<sup>565</sup> L’opera è pubblicata ivi, p. 102, scheda a p. 153.

<sup>566</sup> I disegni qui presentati, tutti conservati presso gli eredi, sono firmati, titolati e datati, per lo più con l’anno dell’era fascista, dallo stesso autore. Si riportano qui le indicazioni in merito a titolo e data reperite su ciascun foglio, con aggiunta fra parentesi quadre dell’anno reale, ove necessario; le parti di cui non si è riusciti a decifrare la scrittura sono segnalate da un punto di domanda tra parentesi quadre: *Gli ascari del mio plotone/ Setit XIV* [1935-36]; *Gli ascari del mio plotone/ Africa XIV* [1935-36]; *Dubat di vedetta/ Africa-Nilo Azzurro 1935*; *Ci si attenda al confine angloegiziano-Africa 1936*; *Salmerie-Gallabat-Africa-1936-Confini Sudan anglo egiziano*; *Salmerie del XXVII Battg. Coloniale/ Verso Gondar-maggio 1936*, a destra si legge: “Quando la notte sarà venuta/ noi marceremo, Goitana in testa/ noi conosciamo il nostro Goitana/ egli marcia in testa agli ascari”/ *canti di reparti/ indigeni*; *Avanguardie al confine del Sudan/ [?]-Africa-marzo XIV* [1936]; *Fuochi di bivacco-Africa-settembre XV* [1937]; *Africa/ Bivacchi al confine sudanese XIV* [1935-36]; *[?] posti sul Nilo Azzurro-Africa/ XV* [1936-1937].

Cammina da stanotte la colonna, sollevando nugoli di polvere impalpabile che penetra dappertutto, nella bocca, nel naso, negli occhi, aiutata dal vento che si è levato, formando sul volto degli ascari e degli ufficiali sudati, una maschera di fango rossiccio.

Fuochi di bivacco attorno. Sostiamo finalmente sotto la luna, sotto le stelle che fanno male agli occhi guardarle. Legati ai corsi d'acqua, per non morire di sete, uomini ed animali, sostiamo finalmente quasi abbacinati dal sole che ha picchiato inesorabile sugli uomini e sulle cose. Il fiume sciabolato da fendenti d'acciaio, scorre lento e solenne a pochi passi... è stato il protagonista che ci ha sottoposto ad una marcia che ha portato la nostra volontà al delirio. L'accampamento adagio si placa... qualche ascari solitario passa avvolto nel bianco sciamma, come fantasma: l'arsura lo porta al fiume.

Corpi... mucchi di corpi inanimati dalla calura notturna e dalla stanchezza senza misura, riposano col respiro greve, qua e là, come cose morte di un mondo irreale.

Le sentinelle vegliano, stagliate nitide sullo sfondo del cielo.

Avvolto in un telo da tenda, il capo appoggiato alla sella... quasi assopito seguo una nenia orientale in sordina.

L'Italia, la famiglia, vivi qui nell'anima che brucia di nostalgia, tornano ogni sera a placare questa mia giornata africana.

Domani riprenderemo il cammino: ci guiderà la croce del sud, ci accompagnerà la polvere, la sete, il sole, come ieri, come oggi, come sempre<sup>567</sup>.

Sono probabilmente dei ritratti di *dubat*, non firmati e non datati, quelli ravvisabili in tre studi di teste con turbante, anch'essi rintracciati nelle cartelle dei disegni di Pajella e, forse, realizzati al ritorno dall'Africa [figg. 392-394]. Uno di questi in particolare sembra essere il ritratto di Jusuf [fig. 394], l'attendente che era stato destinato a Pajella, giunto in Africa con il grado di tenente; ciò è ipotizzabile osservando la somiglianza dei tratti del volto con una foto d'epoca conservata dall'artista<sup>568</sup>. Per l'estrema cura con cui è stato realizzato, il ritratto lascia trapelare quali fossero i profondi sentimenti di amicizia e affetto che avevano legato l'autore a questo indigeno "alto, nobile nel portamento" e appartenente, come ricorda Pajella nel suo scritto intitolato proprio *L'attendente*, al corpo dei *dubat*<sup>569</sup>.

Anche tre ritratti firmati da un artista di nome Carlo Celano, tutti genericamente intitolati *Un somalo*, potrebbero in realtà essere tre teste di *dubat* [figg. 158, 160, 161]<sup>570</sup>. Le opere risultano tutte contrassegnate con la dicitura "Roma/ XIV", fatto che le rende databili al 1936 e indica che esse non sono state realizzate in terra africana, bensì in Italia. I lavori sono in

---

<sup>567</sup> A. Pajella, *Sete*, in fondo allo scritto "Africa: Nilo Azzurro, 1936", in *L'Africa vista da Pajella. 80 disegni, 16 sculture, 14 pitture*, cit., pp. 13-14.

<sup>568</sup> La foto, a figura intera, è pubblicata ivi, p. 21.

<sup>569</sup> Ivi, pp.20-23.

<sup>570</sup> Le opere sono pubblicate in *Dipinti, Sculture e Grafica delle Collezioni del Museo Africano. Catalogo generale*, cit.,pp. 100-01.

realtà perfette copie di ritratti fotografici: i tre volti sono infatti rintracciabili tra le fotografie a corredo di un articolo pubblicato nell'“Illustrazione Italiana” nel maggio 1937 [fig. 161.1]<sup>571</sup>. Tra le opere degli scultori si rintracciano ugualmente le figure dei noti soldati dei reparti coloniali. Nei secondi anni Venti Cesare Biscarra, nella sua piccola scultura *Artiglieria della Somalia*, ritrae un gruppo di *ascari* che si esercitano con le armi [fig. 86]<sup>572</sup>, mentre sul finire degli anni Trenta Mario Montemurro, colonnello dei bersaglieri e artista di origini napoletane<sup>573</sup>, realizza una nutrita serie di bronzetti tra i quali, come soggetti, compaiono un *Dubat* [fig. 298]<sup>574</sup> e un *Ascaro della Guardia Reale* [fig. 299]<sup>575</sup>. Un fiero *dubat* è, in realtà, il *Somalo* rappresentato in uno dei bassorilievi realizzati dall'artista Vittorio di Colbertaldo<sup>576</sup> per la decorazione di uno dei pilastri delle sale della Libia e dell'Impero, allestite nel padiglione italiano all'Esposizione Universale di New York del 1939 [fig. 167]<sup>577</sup>. Il ritratto scultoreo di un possente *Ascaro* figura poi tra i lavori ideati nei tardi anni Trenta dal

<sup>571</sup> Cfr. le fotografie di primi piani pubblicate in A. Boni (dott.), *Mali, rimedi e superstizioni africane. Magia nera e scienza*, in “L'illustrazione Italiana”, a. LXIV, n. 20, 16 maggio 1937, p. 521. Dato che i lavori di Celano sono datati al XIV anno e. f., dunque tutt'al più al 1936, è probabile che le fotografie dei tre volti fossero già circolanti.

<sup>572</sup> L'opera, esposta alla menzionata personale dell'artista del 1929, è pubblicata a corredo di g. b., *Le Mostre Ajmone e Biscarra al Museo Coloniale*, cit., p. 49.

<sup>573</sup> Mario Montemurro (Nisida di Napoli, 1888-?) scultore e colonnello dei bersaglieri pluridecorato. Soggiorna per qualche tempo ad Harar, in Etiopia, ed è autore di vari bronzetti e teste a soggetto africano. Partecipa a varie mostre, soprattutto a partire dalla fine degli anni Trenta, tra le quali si ricorda la New York World's Exhibition ove espone una nutrita serie dei suoi bronzetti africani. Per queste e poche altre notizie si veda M. Sorbello, *Montemurro Mario*, in *Dipinti, Sculture e Grafica delle Collezioni del Museo Africano. Catalogo generale*, cit., p. 285. Una foto in cui sono presenti le teche contenenti i bronzetti dell'artista, allestite per l'esposizione di New York del 1939, è pubblicata a corredo di P. Gioia, *L'Impero, la Libia e Rodi all'esposizione internazionale di New York*, in “Rivista delle Colonie”, a. XIII, n. 12, dicembre 1939, pp. 1625-30.

<sup>574</sup> L'opera è pubblicata in *Dipinti, Sculture e Grafica delle Collezioni del Museo Africano. Catalogo generale*, cit., p. 180.

<sup>575</sup> L'opera è pubblicata *ibidem*.

<sup>576</sup> Vittorio di Colbertaldo (Forlì, 1902-Verona, 1979), ricordato soprattutto per la sua attività scultorea, risulta essere stato anche pittore, xilografo e acquerellista. Formatosi a Verona, dove compie gli studi classici e frequenta l'Accademia di Belle Arti, negli anni Trenta estende la sua attività a Roma. Lo si incontra tra gli artisti attivi per la menzionata Esposizione di New York del 1939, ove espone più di trenta lavori, nonché tra quelli all'opera nel vasto cantiere della Mostra d'Oltremare di Napoli del 1940, ove è presente con il gruppo scultoreo *I legionari*; nella primavera del 1939 è poi, sempre a New York, alla PEDAC nel Rockefeller Center, con una piccola esposizione di bronzi. Per queste e ulteriori notizie si vedano *Una Mostra di Colbertaldo*, [“Progresso Italo Americano”, New York, 21 maggio 1939], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. “Di Colbertaldo, Vittorio”, inv. n. 13789; J. Farini, *Indiscrezioni nello Studio di un giovane artista*, [“Orizzonti”, Roma, 21 febbraio-21 marzo 1937], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. “Di Colbertaldo, Vittorio”, inv. n. 13789; AA. VV., *La Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare a Napoli – Anno XVIII*, cit., p. 94 (riproduzione de *I legionari*); *Vittorio di Colbertaldo. I monumenti e l'uomo*, Cino Del Duca Editore, Milano-Parigi 1967; *Vittorio di Colbertaldo*, a cura di G. Sangiorgi et alii, Ente Premi Roma, Roma 1979.

<sup>577</sup> L'opera è pubblicata a corredo di P. Gioia, *L'Impero, la Libia e Rodi all'esposizione internazionale di New York*, cit., tra p. 1626 e p. 1627.

fiorentino Romano Romanelli per il *Monumento alla conquista dell'Impero*, destinato ad Addis Abeba e oggi a Siracusa [fig. 417]<sup>578</sup>.

### III.3 Donne d'Africa: Veneri nere, ancelle, portatrici d'acqua e madri

Molto ampio è il discorso sulla presenza, all'interno dell'immaginario coloniale fascista, della figura femminile africana. Essa trae in parte forma dal noto stereotipo della cosiddetta Venere nera, icona esotica di bellezza, sensualità e fecondità che affonda le proprie radici in immagini e descrizioni particolarmente diffuse in Italia a partire dal tardo Ottocento, anche in questo caso sulla scia della prima espansione italiana in Africa, grazie alle prime riviste e ai primi testi illustrati e alle testimonianze di esploratori e di viaggiatori<sup>579</sup>. Tra le fonti visive si possono ricordare, per esempio, le dispense di Maffio Savelli dedicate a *Gli Italiani in Africa*, edite a partire dal 1885 e illustrate da Giuseppe Marchetti; nelle copertine di questi fascicoli, come nota Laura Bettini, si impone con evidenza l'immagine di una languida donna africana in attesa del colonizzatore, identificato come il personaggio salvifico che può liberarla dallo sfruttamento del "selvaggio" uomo africano e che ella ripagherà con la propria bellezza e con la disponibilità sessuale<sup>580</sup>. L'esaltazione della venustà africana si rintraccia, ugualmente, in volumi quali *Somalia e Benadir*<sup>581</sup> e *Nel Paese degli Aromi*<sup>582</sup> dell'esploratore pavese Luigi Robecchi Bricchetti. Nei suoi testi le indigene vengono descritte in maniera assai positiva, sia per la bellezza fisica, paragonata a quella rintracciabile nelle armoniche forme dell'arte classica, che per le doti caratteriali e le virtù morali; si legga per esempio un passo che Robecchi Bricchetti dedica alle donne indigene in *Somalia e Benadir*:

Se io dovessi trovare un confronto nelle nostre razze, dovrei dire che la donna somala può solo paragonarsi, per i caratteri fisici esteriori, alla donna inglese. Alta, snella, dalle spalle larghe, ma rotondette, da cui spicca

---

<sup>578</sup> L'opera, allo stato di bozzetto, è pubblicata insieme ad altre, sempre facenti parte del monumento, in *Il Monumento alla conquista dell'Impero*, in "La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", a. XVIII, n. 9, settembre 1940, pp. 41-48 (foto a p. 46).

<sup>579</sup> In merito si veda ad esempio F. Surdich, *La donna dell'Africa Orientale nelle relazioni degli esploratori italiani (1870-1915)*, in "Miscellanea di storia delle esplorazioni", IV, Genova 1979, pp. 193-220.

<sup>580</sup> L. Bettini, *Immagini e immaginario coloniale nell'Italia di fine Ottocento: le dispense illustrate di Maffio Savelli*, cit.

<sup>581</sup> L. Robecchi Bricchetti, *Somalia e Benadir. Viaggio di esplorazione nell'Africa Orientale, prima traversata della Somalia compiuta per incarico della Società Geografica Italiana*, Carlo Aliprandi, Milano 1899.

<sup>582</sup> Idem, *Nel Paese degli Aromi. Diario di una esplorazione nell'Africa Orientale da Obbia ad Alula*, L. F. Cogliati, Milano 1903.

elegante il collo levigato che sostiene una testa della più fine struttura. Come Fidia tramandò quasi un tipo unico della pura razza ellenica, le fisionomie delle donne somale di schiatta pura sembrano plasmate sulla medesima forma [...]. Calma, distesa, fredda, austera, solenne, si direbbe che quella donna è una fusione michelangiolesca ambulante<sup>583</sup>.

Ugualmente, nel volume *Nel Paese degli Aromi*, l'autore scrive:

La faccia [della donna somala] è sempre severa, ma ellenicamente corretta, piccole le orecchie, oblungo il viso, occhi parlanti, bocca in cui sorridono i più bei denti del mondo, ecco l'insieme di quel volto ricordante la biblica Rebecca. I suoi capelli, lucidi e ricci, essa foggia in piccole treccioline (*tideh*) uniformi che le scendono dietro fino alla nuca e le coprirebbero anche la faccia, se non avesse la civetteria di spartirli dietro alle orecchie, salvo farli ridiscendere poi con vezzo fanciullesco, con una scrollata di testa, per celare il volto dietro di loro. Esse sono oltremodo oneste, e non c'è memoria di viaggiatore che, per danaro o promesse, ne abbia contaminata una sola. E tuttavia sono indubbiamente le più belle donne dell'Africa<sup>584</sup>.

Va tuttavia tenuto presente che accanto a tale immagine aveva trovato spazio anche quella della cosiddetta Venere ottentotta, stereotipo basato sulla reale figura di Saartjie Baartman. Quest'ultima, com'è noto, era una giovane sudafricana che era stata esposta, quasi completamente svestita, in varie città europee nei primi anni dell'Ottocento, venendo presentata al pubblico come esempio di essere primitivo e deforme. Il corpo della donna, infatti, essendo caratterizzato da un eccessivo sviluppo delle parti genitali e da steatopigia, ossia un particolare accumulo di masse adipose nella zona di glutei e cosce, era percepito all'epoca come totalmente in contrasto con l'idea di armonica bellezza del canone estetico greco-romano, fatto che, sulla scia dei nuovi interessi per gli studi sulle "razze" umane, aveva condotto ad una sua strumentalizzazione per sostenere la totale difformità tra la "razza" nera e quella bianca, nonché la superiorità di quest'ultima. Inoltre, tali particolarità fisiche avevano portato molti anatomisti europei, compreso il noto studioso italiano Cesare Lombroso, a interpretare la giovane come l'elemento mancante nella scala evolutiva che congiungeva primati e uomini, nonché ad attribuire alle cosiddette razze primitive la caratteristica di una sfrenata sessualità<sup>585</sup>.

---

<sup>583</sup> Idem, *Somalia e Benadir...*, cit., p. 243.

<sup>584</sup> Idem, *Nel Paese degli Aromi...*, cit., pp. 228-29.

<sup>585</sup> Sulla figura di Saartjie Baartman, sullo stereotipo della Venere Ottentotta e sulla sua strumentalizzazione e rilettura, si veda per esempio *Black Venus 2010. They called her "Hottentot"*, edited by Deborah Willis, Temple University Press, Philadelphia 2010; si veda anche l'accenno fattone in A. Scacchi, *Le figlie di Hagar: la*

Il corpo femminile nero, nella sua estetica, nella sua gestualità e nel suo modo di offrirsi, nudo o vestito, allo sguardo europeo, è dunque l'elemento che più viene enfatizzato nella creazione degli stereotipi femminili africani. Va detto che le iconografie che derivano da queste figure, come già notato altrove, sono interpretabili quali raffigurazioni simboliche del dualismo insito nel rapporto tra colonizzatore e colonizzato, segnato da un conflitto tra desiderio e paura dell'Alterità e basato su un altalenante sentimento di attrazione e repulsione<sup>586</sup>. Durante il fascismo le immagini relative alle due Veneri convivono, anche se fino agli anni della Campagna d'Africa è soprattutto la figura della Venere nera a trovare una più ampia diffusione in qualità di allettante attrazione per suscitare gli interessi maschili nei riguardi dell'Oltremare. Tuttavia, già nel 1935, si assiste ai primi cambiamenti dettati dall'inasprirsi delle politiche razziali in colonia, da quel momento volte a evitare le unioni miste tra colonizzate e colonizzatori in nome della "purezza" della razza italiana<sup>587</sup>.

Va detto che nei periodici, per quel che si è potuto osservare, le illustrazioni dedicate al soggetto femminile non sembrano essere molte; la raffigurazione della donna africana viene diffusa soprattutto tramite il mezzo fotografico, come se attraverso l'immagine reale si ritenesse di poterne assicurare e comunicare in maniera più tangibile, e dunque coinvolgente, la corporeità<sup>588</sup>. Alla figura femminile, infatti, vengono riservate pagine che si rivelano essere veri e propri "campionari" fotografici: qui i numerosi scatti, che ritraggono corpi e volti di diversi "tipi" indigeni, fanno da corredo a testi di sapore etnografico e, insieme ad essi, sono volti a mettere in risalto le varie tipologie fisiche e le diverse pratiche

---

*rappresentazione del corpo femminile nero negli Stati Uniti*, in *Identità americane: corpo e nazione*, a cura di C. Cattarulla, Cooper, Roma 2006, pp. 15-41; per l'utilizzo nell'ambito del razzismo fascista si vedano per esempio B. Sòrgoni, *La Venere Ottentotta. Un'invenzione antropologica per la "Difesa della Razza"*, in "Il Mondo 3", II, n. 2-3, agosto-dicembre 1995, pp. 366-73; F. Cassata, *"La Difesa della razza". Politica, ideologia e immagine del razzismo fascista*, cit., pp. 363-68.

<sup>586</sup> La questione è trattata, ad esempio, in T. D. Sharpley-Whiting, *Black Venus. Sexualized Savages, Primal Fears and Primitive Narratives*, Duke University Press, Durham 1999; si veda anche S. Ponzanesi, *Beyond the Black Venus: Colonial Sexual Politics and Contemporary Visual Practices*, in *Italian colonialism: legacy and memory*, edited by J. Andall & D. Duncan, P. Lang, Oxford 2005, pp. 165-89.

<sup>587</sup> Per un approfondimento in merito alle politiche razziali e sessuali in ambito coloniale si veda almeno B. Sòrgoni, *Parole e Corpi. Antropologia, discorso giuridico e politiche sessuali interrazziali nella colonia Eritrea (1890-1941)*, Liguori Editore, Napoli 1998.

<sup>588</sup> Per quanto riguarda poi una breve storia sull'immagine femminile africana attraverso la fotografia coloniale, spesso a tema erotico, si vedano per esempio G. Campassi, M. T. Segà, *Uomo bianco e donna nera. L'immagine della donna nella fotografia coloniale*, in "Rivista di storia e critica della fotografia", IV, 5, 1983, pp. 54-62; A. Gilardi, *Storia della fotografia pornografica*, Mondadori, Milano 2002, pp. 227-36; E. Bini, *Fonti fotografiche e storia delle donne: la rappresentazione delle donne nere nelle fotografie coloniali italiane*, paper presentato all'interno del panel "Le fonti fotografiche nella ricerca storica" in occasione del Convegno SISSCO "Cantieri di Storia II", Lecce, settembre 2003, reperibile nel sito della SISSCO «[Sissco.it](http://www.sissco.it)», [In rete] [www.sissco.it/download/attivita/bini.rtf](http://www.sissco.it/download/attivita/bini.rtf) (15 dicembre 2015).

africane riservate all'estetica del corpo, tema all'epoca di particolare interesse come testimoniano, per esempio, anche alcune figurine presenti in due diverse serie della Liebig, una edita nel 1934 e l'altra nel 1938, rispettivamente dedicate a *Estetica del corpo presso i popoli primitivi* [figg. 751-754] e a *Pettinature femminili strane* [figg. 763-766]. Articoli e fotografie tendono a veicolare un'immagine di donna che, pur apparendo a tratti altera, si rivela essere spesso docile, servizievole e abituata al duro lavoro a causa della sua condizione di forte subalternità nei confronti dell'uomo<sup>589</sup>. In proposito, basta dare uno sguardo ad alcuni articoli della "Domenica del Corriere", ove la donna africana è descritta come un oggetto di scambio o di vendita dal quale il marito può ricavare un schiava operosa. Arnaldo Fraccaroli, per esempio, narra ai lettori di tribù dell'alto Congo che considerano il matrimonio come un prestito, per cui una ragazza viene data per un certo periodo a un uomo che in cambio dà alla famiglia di lei cibo, animali o armi; l'articolaista tiene però a specificare che "il marito non diventa padrone della donna, come avviene in altre tribù" ma "ha diritto soltanto di servirsene"<sup>590</sup>.

In *Donne d'Africa*, dell'aprile 1932, lo stesso Fraccaroli riflette invece in merito alla relatività dei canoni estetici e alle differenze di gusti che sembrano esistere tra europei e africani; a tale proposito, constatando che il senso della bellezza femminile non è uguale in tutto il mondo, egli scrive che "per il gusto nero la donna è bella quando sia molto abbondante di curve" e che "certe bellezze acerbe di ragazzine sul primo fiorire, snellissime di figura e modellate con nervosa grazia, hanno poche risorse di seduzione sui negri"<sup>591</sup>. Da notare, in merito a tale articolo, l'attenta e significativa scelta dell'apparato fotografico: da esso infatti emerge una gran varietà di atteggiamenti e di tipi femminili, alcuni sorridenti, altri alteri, altri ancora seri e imbronciati, quasi rassegnati al fatto di essere ritratti<sup>592</sup>. Parte delle immagini vuole essere rappresentativa dei diversi ornamenti e delle mode di alcune tribù, parte invece

---

<sup>589</sup> In proposito, si vedano per esempio: *Il mondo poco noto. Le "belle" dell'Africa equatoriale*, in "La Domenica del Corriere", a. XXV, n. 27, 8 luglio 1923; W. Boseo, *Fra la più strana gente. La moda al Congo*, cit.; C. Ridomi, *Campionario d'Eritrea*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXII, n. 12, 23 marzo 1930, pp. 8-9; A. Fraccaroli, *Donne d'Africa*, *ivi*, a. XXXIV, n. 15, 10 aprile 1932, pp. 8-9; Idem, *Si fanno belle così ...*, *ivi*, a. XXXIV, n. 19, 8 maggio 1932-X, p. 7; Idem, *Eleganze dei negri*, *ivi*, a. XXXVI, n. 5, 4 febbraio 1934, pp. 8-9; O. Vergani, *Le donne che ho visto in Africa*, *ivi*, a. XXXVII, n. 16, 21 aprile 1935, pp. 8-9; *Donne d'Etiopia e di Somalia*, fotografie, *ivi*, a. XXXVII, n. 27, 7 luglio 1935, p. 5; W. Amadio, *Donne di Somalia*, cit.

<sup>590</sup> Cfr. A. Fraccaroli, *Africani dell'Equatore*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXIV, n. 22, 29 maggio 1932, pp. 8-9.

<sup>591</sup> A. Fraccaroli, *Donne d'Africa*, cit.

<sup>592</sup> In merito al rapporto fra osservatore e osservato e al tema della fotografia come "violenza subita", si veda per esempio P. Chiozzi, *Autoritratto del razzismo: le fotografie antropologiche di Lidio Cipriani*, in *La menzogna della razza. Documenti e immagini del razzismo e dell'antisemitismo fascista*, cit., pp. 91-94.

sembra volere mettere in risalto un tipo femminile dedito alla casa e materno, testimoniato da fotografie che mettono in scena le iconografie della donna alla fonte, della portatrice d'acqua e della madre con bambino. Le immagini a figura intera concretizzano invece il discorso dell'articolista sulla differenza delle concezioni estetiche tra mondo africano e mondo europeo e, implicitamente, dichiarano migliori le scelte di quest'ultimo: infatti, mentre le donne dal fisico abbondante e robusto vengono rappresentate in scala minore e relegate ai margini di rilegatura delle pagine, due snellissime figure di giovinette, fra l'altro ben poco vestite, dominano il margine più esterno e visibile di entrambe le facciate.

Per quanto riguarda invece le mode africane che più attirano la curiosità degli articolisti e che verranno strumentalizzate, anche a distanza di decenni, per comunicare l'idea di una donna africana sgradevole e deforme, sono da segnalare alcuni testi e scatti fotografici dedicati all'usanza della deformazione delle labbra femminili attraverso il graduale inserimento, in una ferita in esse praticata, di dischi o piattelli sempre più grandi<sup>593</sup>. Immagini di donne dedite a tale usanza si rintracciano a partire dagli anni Venti in articoli della "Domenica del Corriere" e, nei primi anni Quaranta, anche a corredo di alcuni testi della "Difesa della Razza", la nota rivista diretta da Telesio Interlandi che non solo fa uso di fotomontaggi ma, in alcuni frangenti, richiede appositamente ai suoi autori fotografie "orripilanti" per veicolare con l'immagine l'idea di un'Alterità mostruosa, irrimediabilmente fissa nella sua inferiorità e distante da quella italiana<sup>594</sup>. Esemplare dell'uso di immagini relative a tali figure è un allegato fotografico apparso nel gennaio 1938 nell'"Illustrazione Italiana" che propone, accanto a uno scatto che ritrae una giovinetta seminuda, altre tre fotografie dedicate a donne con particolari anomali fisiche, quali l'albinismo e, per l'appunto, la deformazione delle labbra, della quale vengono mostrati anche gli effetti una volta tolti i piattelli; la didascalia a commento delle foto recita:

[...] due esemplari umani di orrore e di bellezza: un caso di 'albinismo' incontrato nei pressi dello Sciari, e una giovinetta N'gama dal corpo stupendo. Al centro, le mostruose donne Sara dai piattelli alle labbra, che raggiungono l'orrido assoluto che possa deformare un volto umano. L'aspetto di queste donne diventa poi del

---

<sup>593</sup> *Il mondo poco noto. Le "belle" dell'Africa equatoriale*, cit.; W. Boseo, *Fra la più strana gente. La moda al Congo* cit.; Il Cristiano errante, *Occhiate curiose nel mondo. Belle donne (dicono loro ...)*, in "La Domenica del Corriere", a. 43, n. 43, 26 ottobre 1941, p. 10; A. Lombardi, *Mosaico di razze*, in "La Difesa della Razza", a. III, n. 5, 5 gennaio 1940, pp. 15-17 (immagine a p. 15); G. Landra, *Razze e popoli della terra*, ivi, a. IV, n. 7, 5 febbraio 1941, pp. 11-15 (immagine a p. 15); G. Cogni, *Armonie di razza*, ivi, a. IV, n. 17, 5 luglio 1941, pp. 6-9 (fotomontaggio a p. 9).

<sup>594</sup> Cfr. F. Cassata, "La Difesa della Razza". *Politica, ideologia e immagine del razzismo italiano*, cit., p. 365.



tutto spaventoso quando, toltisi i piattelli, fanno pendere sul mento e sul collo le orrende labbra allungate. Pare che le autorità francesi abbiano di recente proibito la barbara usanza<sup>595</sup>.

Un passo riassuntivo di quale fosse l'immagine diffusa in Italia negli anni Trenta della donna africana e della sua condizione di vita è, forse, quello che si rintraccia in *Le donne che ho visto in Africa*, firmato da Orio Vergani e pubblicato nell'aprile 1935; così scrive l'autore:

Cento razze: le donne d'ebano dello Zululand, le veneri scimmiesche della Beciuania, le ninfe boschereccie [sic] della Rhodesia, le femmine bantù dai denti affilati con la lima, le vahili dalle lunghe membra, le ugandine statuarie, le sudanesi levigate dal sole, le indigene dell'Alto Nilo, Scilluk e Dinka, alte e superbe. In queste pagine, fra le tante, ne è riunito un drappello pittoresco, occhiata di scorcio su una folla avvinta ancora alla barbarie, piccolo campionario del grande serraglio africano [...]. Belle? Come rispondere? La bellezza della donna negra non si misura col metro della comune umanità. Belle forse, come può essere bella una belva, una pianta, un fiore selvaggio. A loro gli uomini negri non chiedono grazia e bellezza. La donna, per il negro, è la creatura che lavora e fatica e genera figli<sup>596</sup>.

Come si è detto, le riviste osservate non mostrano moltissimi esempi di illustrazioni dedicate alle donne africane, tuttavia, ove presenti, tali immagini si rifanno per lo più alle tipologie di soggetti emersi dall'apparato testuale e fotografico, affascinanti e disponibili Veneri nere *in primis*, non tralasciando di richiamarsi, per pose e atteggiamenti, anche al sostrato visivo e culturale ereditato dall'immaginario del primo colonialismo italiano. Così, nella copertina del luglio 1927 della "Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", Bepi Fabiano presenta una giovane donna che, seduta sulla spiaggia, si staglia col corpo scuro sullo sfondo azzurro del cielo e del mare: la figura, immaginata nell'atto di alzare il busto dalla sabbia con un lieve sorriso sulle labbra, è rappresentata completamente nuda visto che, muovendosi, il drappo rosa che parzialmente la copriva è scivolato ed è ora al vento, mosso dalla brezza marina. Va notato che la scena, nonostante la nudità della figura, veicola un erotismo assai smorzato, ciò sia per le modalità di stilizzazione proprie del disegnatore, sia per la scelta cromatica del rosa e dell'azzurro [fig. 536]<sup>597</sup>. Luigi Bracchi, nella copertina del 2 agosto 1935 della "Lettura", presenta invece un procace mezzobusto femminile di tre quarti: la figura, posta su un vivace sfondo a righe blu e rosse, è in questo caso abbigliata con un alto turbante che, nel motivo a

---

<sup>595</sup> Fotografie e relativa didascalia in G. Campello, *Affascinanti, eccezionali diporti. A caccia in Africa Equatoriale francese*, in "L'Illustrazione Italiana", a. LXV, n. 4, 23 gennaio 1938, pp. 106-09 (allegato a p. 107).

<sup>596</sup> O. Vergani, *Le donne che ho visto in Africa*, cit.

<sup>597</sup> B. Fabiano, copertina, in "La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", a. V, n. 7, luglio 1927.

righe gialle e azzurre, si richiama alla stoffa dell'abito. In questo caso la figura non è presentata in una posa languida ma, al contrario, essa è dipinta altera nel portamento e seria nel volto, dal quale non traspare alcun sorriso [fig. 534]<sup>598</sup>. Di tutt'altra espressione sono le portatrici d'acqua immaginate da Enrico Sacchetti per le copertine dell'agosto 1936 della stessa rivista: le due figure, rappresentate nude nel torso coperto però da collane, sono infatti mostrate sorridenti mentre incedono tra la vegetazione recando sulla testa i contenitori dell'acqua [fig. 535]<sup>599</sup>. Per la copertina dell'Almanacco del Guerin Meschino del 1936, Giovanni Manca, alludendo all'uso etiopico del parasole sorretto da uno schiavo, immagina una servizievole Venere nera che, abbigliata solamente di perizoma e gioielli, segue con passo felino, per coprirlo con un ombrello, un moderno Guerin Meschino dall'aria soddisfatta [fig. 543]<sup>600</sup>.

Nonostante la stilizzazione fanciullesca e smitizzante della grafica di Bepi Fabiano, ben diverse nell'intento sono invece alcune copertine che quest'ultimo realizza per la già citata rivista "La Difesa della Razza" [figg. 545-548]<sup>601</sup>. Le immagini infatti, in linea con la politica razziale fascista dei secondi anni Trenta particolarmente avversa al meticcio, puntano a mettere in guardia i lettori sulle unioni miste. Così, nella copertina del 20 maggio 1940, la Venere nera viene trasformata in una Eva tentatrice, raffigurata nel pericoloso atto di porgere a un bianco Adamo la mela del peccato; tuttavia, fra i due il disegnatore pone una vetrata trasparente: l'uomo bianco può apprezzare con lo sguardo le grazie della donna nera, ma deve tenersene a distanza [fig. 545]. La copertina del 5 agosto successivo utilizza l'iconografia della maternità per far vedere che cosa accade a una donna africana che si unisce a un bianco: ella, con la prole generata dall'unione, rimarrà sola e abbandonata [fig. 546]. Della stessa intonazione sono le illustrazioni per le copertine del 20 agosto e del 5 dicembre dello stesso anno: le unioni con donne nere vanno evitate, in quanto generano meticci [fig. 547] e conducono alla "morte", come simboleggia il teschio, della razza pura [fig. 548].

---

<sup>598</sup> L. Bracchi, copertina, in "La Lettura", a. XXXV, n. 8, 1 agosto 1935.

<sup>599</sup> E. Sacchetti, copertina, in "La Lettura", a. XXXVI, n. 8, 1 agosto 1936.

<sup>600</sup> G. Manca, copertina, in "Bianco e Nero. Abissinalmanacco del Guerin Meschino", 1936.

<sup>601</sup> Cfr. B. Fabiano, copertina, in "La Difesa della Razza", a. III, n. 14, 20 maggio XVIII [1940]; copertina, ivi, a. III, n. 19, 5 agosto XVIII [1940]; Idem, copertina, ivi, a. III, n. 20, 20 agosto XVIII [1940]; Idem, copertina, ivi, a. IV, n. 3, 5 dicembre XIX [1940].

Della “Difesa della Razza” vanno segnalate anche alcune copertine create attraverso fotomontaggi e uso di opere d’arte [figg. 549-551]<sup>602</sup>. Tralasciando la copertina del 5 aprile 1939, che allude al tema della donna bianca insidiata dal nero e dall’ebreo riutilizzando la *Susanna e i vecchioni* degli Uffizi, opera attribuita a Guido Reni [fig. 551], si rivelano particolarmente interessanti quella del 20 dicembre 1939 e quella del 20 aprile 1941. La prima mostra l’Apollo del Belvedere insieme a delle donne africane: mentre la scultura antica, emblema della bellezza classica, è inserita in uno sfondo bianco, come illuminata da un fascio di luce, le figure femminili sono passate con un tratteggio nero, che le pone in ombra. La copertina veicola simbolicamente l’idea di un’insanabile scissione che oppone i concetti di luce/ apollineo/ principio maschile/ bene/civile/ bianco/ Europa a quelli di tenebra/ dionisiaco/ principio femminile/ male/ selvaggio /nero/ Africa [fig. 549]. La seconda copertina, invece, punta a trasmettere l’idea di inferiorità della donna africana rievocando l’iconografia orientalista della donna di colore al servizio della padrona bianca; per far ciò viene creato un fotomontaggio che propone la Venere di Capua, altra scultura classica, nei panni della padrona, mentre le sue numerose ancelle non sono altro che alcune delle figure rappresentanti vari “tipi” indigeni femminili scolpite dal già menzionato Vittorio di Colbertaldo a decorazione delle sale della Libia e dell’Impero all’Esposizione Universale di New York del 1939 [figg. 166, 168, 170, 171]: il gesto della statua classica, che con la mano destra indica il basso, pare infatti voler sottolineare alle altre figure la loro condizione subalterna [fig. 550].

Nella “Domenica del Corriere”, come si è visto, sono i soggetti maschili, ossia i nemici etiopici, gli *ascari* e i *dubat*, a essere presentati nelle copertine, mentre nelle vignette imperano i cannibali e il Negus; ciò nonostante, nelle illustrazioni di grafica minore, è presente qualche immagine a soggetto femminile. Tra queste si distingue la vignetta *Africana*, ripresa da un giornale parigino e pubblicata nel 1932, che si inserisce nella casistica delle immagini sul *topos* dello “sbiancamento” del personaggio di colore, chiamando altresì in causa riflessioni sul tema della *whiteness*: tre indigeni seminudi, in piedi sotto il sole, guardano indignati “Bunga”, un’africana appunto, chiedendosi che cosa stia facendo. La donna, completamente nuda, è stesa all’ombra di una palma con in mano un parasole e, come esclama scocciato uno dei tre personaggi maschili, “prende bagni d’ombra per farsi venire la pelle bianca” [fig.

---

<sup>602</sup> Copertina, ivi, a. III, n. 1, 20 dicembre XVIII [1939]; Copertina, ivi, a. IV, n. 12, 20 aprile XIX [1941]; Copertina, ivi, a. II, n. 11, 5 aprile XVII [1939].

582]<sup>603</sup>. L'immagine è un'ironica espressione visiva del connubio di teorie estetiche e razziali che, sulla scia degli studi sette e ottocenteschi<sup>604</sup>, continuavano a imperversare in Europa; essa infatti inscena metaforicamente gli inutili tentativi della "razza" africana, incarnata dalla Venere nera Bunga, di "sbiancarsi", e dunque di allinearsi ai canoni richiesti dalla visione estetica occidentale ed entrare così a far parte del mondo civilizzato.

Qualche immagine femminile si rintraccia persino nei disegni di rebus proposti da Gilberto Belardi nel 1935: mentre uno è basato sulla figura di una donnina nera che, distesa, lancia uno sguardo malizioso e un'invitante sorriso al lettore [fig. 594]<sup>605</sup>, l'altro ritrae la scena di un uomo bianco che, sulla soglia di una casa indigena, viene accolto a braccia aperte dalla sua sorridente *madama*, nome all'epoca utilizzato per indicare una donna indigena con la quale un cittadino italiano intratteneva in colonia una relazione temporanea *more uxorio*<sup>606</sup>.

Per quanto riguarda la grafica dedicata all'infanzia, sia nell'ambito dei quaderni di scuola che in quello delle figurine, va notato che la figura femminile, anche se presentata seminuda, sembra perdere i suoi tratti più maliziosi e seducenti, venendo rappresentata come un'icona materna e dedita alle faccende domestiche. Una figura femminile che reca in mano un vaso, interpretabile come una portatrice d'acqua, è il soggetto della copertina di un quaderno dei primi anni Trenta della serie "Colonie d'Italia" delle Cartiere Paolo Pigna [fig. 705]<sup>607</sup>. Parimenti, la copertina di un quaderno della serie "Civiltà" mostra, tra le altre, delle figure di indigene ai pozzi, una delle quali ritratta di spalle mentre si allontana con in testa il proprio recipiente [fig. 736]. Sullo sfondo di un modesto recinto di paglia due figure femminili, una delle quali reca il proprio bambino sulla schiena, sono rappresentate a fianco di un'anfora e di un catino: è questa l'immagine di due *Donne abissine*, come recita la didascalia, creata da Roberto Sgrilli per la copertina di un quaderno della serie "A. O." edito dalla tipografia Masco verso la metà degli anni Trenta. Va detto che l'illustratore, al pari di quanto visto in altre occasioni, trae ispirazione per le figure da una fotografia: le due donne sono infatti, in realtà,

---

<sup>603</sup> Bogislas, disegno "Africana" (da "Ric et Rac"- Parigi), in "La Domenica del Corriere", a. XXXIV, n. 44, 30 ottobre 1932, p. 15.

<sup>604</sup> A tale proposito si veda per esempio D. Bindman, *Ape to Apollo: aesthetics and the idea of race in the 18<sup>th</sup> Century*, Cornell University Press 2002.

<sup>605</sup> G. Belardi, disegno per monoverbo a rovescio, in "La Domenica del Corriere", a. XXXVII, n. 17, 28 aprile 1935, IV di copertina.

<sup>606</sup> Per un approfondimento dal punto di vista giuridico del *madamato* in Eritrea si veda B. Sòrgoni, *Parole e Corpi...*, cit., pp. 127-38; per il tema del *madamato* in Etiopia si veda anche G. Trento, *Madamato and Colonial Concubinage in Ethiopia: A Comparative Perspective*, in "Aethiopia: International Journal of Ethiopian and Eritrean Studies," 14 (2011), pp. 184-205.

<sup>607</sup> Archivio Storico INDIRE, Fondo Materiali Scolastici, Quaderni, XIV.44.

la versione speculare, parzialmente rivisitata con l'aggiunta del bambino per l'una e del velo sulla testa per l'altra, di uno scatto fotografico intitolato *Due ragazze somale* e pubblicato nel luglio 1935 in una tavola fotografica della "Domenica del Corriere"<sup>608</sup>. Va notato altresì come, con estrema facilità, l'indicazione in merito all'etnia delle due figure fornita insieme alla fonte fotografica non solo si perda, ma venga del tutto mutata: da "somale", infatti, le donne divengono "abissine" [fig. 724]<sup>609</sup>.

Delle *Massaie al fiume* e una *Schiava che macina la dura* sono invece alcuni dei personaggi femminili che si incontrano, rispettivamente, nelle figurine "5" e "9" della serie edita dalla ditta Canobbio, mentre madri con i bambini sulla schiena si intravedono nelle figurine "9" e "10", intitolate *Mercato etiopico* e *Scenetta di villaggio*, della serie *Impero Italiano (A. O. I.)* edita dalla Liebig nel 1937 [figg. 771, 772]; nella figurina "14" di questa stessa serie, intitolata *Le immense greggi ovine*, appaiono invece due pastorelle che, dignitosamente vestite e inserite in mezzo a una miriade di pecore, evocano l'idea di figure femminili dall'aspetto docile e verginale [fig. 761].

Tenendo presente il notevole volume di traffico postale e il grado di attenzione rivolta alla filatelia nel primo Novecento, un mezzo non trascurabile per diffondere l'immaginario coloniale ed educare gli italiani all'Oltremare è poi quello del francobollo che, inteso come espressione artistica e grafica a pieno titolo, contribuisce a veicolare, come nota Riccardo Ajolfi, immagini codificate ed esteticamente curate in grado di contribuire al "processo di addomesticamento ricettivo popolare"<sup>610</sup> dell'Altrove coloniale, rendendolo più quotidiano e rassicurante. Ecco che allora le figure di operose e materne africane compaiono, insieme ad altre, nei francobolli pittorici realizzati dal già menzionato Giuseppe Rondini; l'artista siciliano, infatti, è autore dei disegni per alcune serie filateliche dedicate alle colonie, nonché di francobolli emessi in occasione di particolari esposizioni, quali la Fiera Campionaria di Tripoli e la Mostra d'Arte Coloniale di Napoli. Una donna al ritorno dai pozzi, nello specifico il tipo della già ricordata portatrice d'acqua *cunama*, si ritrova infatti nel francobollo da trentacinque centesimi della serie pittorica dedicata all'Eritrea nel 1933 [fig. 812], così come

---

<sup>608</sup> Cfr. *Due ragazze somale*, pubblicata in *Donne d'Etiopia e di Somalia*, fotografie, in "La Domenica del Corriere", a. XXXVII, n. 27, 7 luglio 1935, p. 5.

<sup>609</sup> L'immagine del quaderno in questione è stata reperita nella prima versione del sito del MODE-Dipartimento di Scienze dell'Educazione "G. M. Bertin", Alma Mater Studiorum Università di Bologna «Archivio.mode.scedu.unibo.it», [In rete] [http://archivio.mode.scedu.unibo.it/?page\\_id=1953](http://archivio.mode.scedu.unibo.it/?page_id=1953) (15 dicembre 2015).

<sup>610</sup> R. Ajolfi, *Sguardi sotto il francobollo coloniale italiano. Roma e Impero*, in "Storie di Posta", vol. 10, novembre 2014, pp. 10-25 (citazione a p. 24).

appare in quello da dieci centesimi realizzato per l'ottava Fiera Campionaria di Tripoli nel 1934 [fig. 815]. Una figura femminile al ritorno dal fiume con un vaso in mano è presente, inoltre, nel disegno per il francobollo da settantacinque centesimi della serie per la posta aerea della Somalia italiana, emessa dalle Poste Coloniali Italiane e realizzata sempre da Rondini in occasione della mostra partenopea del 1934 [fig. 817]; nello stesso frangente, nella serie per la posta ordinaria sempre della Somalia italiana, compare un francobollo da cinquanta centesimi in cui l'artista raffigura una madre con bambino [fig. 816]. Una donna al lavoro in un campo di cotone [fig. 813] e una che osserva l'orizzonte, verso il mare, in un paesaggio di arbusti [fig. 814] compaiono poi, rispettivamente, nei francobolli da cinquanta centesimi e da due lire e in quelli da una lira e da tre lire della serie per la posta aerea dedicata, ancora una volta, alla Somalia italiana ed emessa nel 1936<sup>611</sup>.

Anche tra i bozzetti degli artisti per i già menzionati cartelloni pubblicitari delle mostre d'arte coloniale di Roma e di Napoli, la figura femminile ricorre quale sintetico e fascinoso simbolo evocante l'Oltremare. Il cartellone della rassegna romana del 1931 mostra infatti, inquadrata tra due stilizzate palme, una donna nuda, inginocchiata su un podio, che tiene fra le mani una fiamma [fig. 818]; questa figura femminile, che si inserisce a pieno titolo nello stereotipo della disponibile Venere nera, sembra essere in realtà un'affascinante traduzione grafica di una delle scene programmate per l'apertura della rassegna, ossia quella in cui *uizerò* Arminù, vestale della mostra, inaugura l'esposizione alimentando il fuoco acceso su un'ara posta all'ingresso<sup>612</sup>. L'idea è in parte ripresa anche nel bozzetto proposto da Franco Grigioni per il cartellone della mostra napoletana del 1934 che, tuttavia, è schematico e meno seducente, essendo qui presenti solo il volto e una mano della figura [fig. 826]. Luigi Paradisi per la stessa occasione immagina, su uno sfondo desertico, un sintetico profilo di portatrice d'acqua, come si deduce dall'anfora che la figura reca sulla testa [fig. 828], mentre l'artista sardo Melkiorre Melis opta per un semplice profilo di tre quarti di una sorridente figura femminile dal collo slanciato [fig. 828] della quale, forse, si ricorderà vagamente anche Ivanhoe

---

<sup>611</sup> Per un approfondimento storico e per i dati tecnici in merito alle serie di francobolli coloniali, si veda G. Bertolini et alii, *Le pittoriche coloniali*, Poste Italiane, Bologna 1993.

<sup>612</sup> Una fotografia con didascalia recante le informazioni qui riportate è pubblicata nella copertina di "Italia Coloniale", a. VIII, n. 12, dicembre 1931. Il termine *uizerò* è un appellativo rispettoso per riferirsi, in origine, a una donna di nobili origini.

Gambini quando, nel 1936, disegnerà il profilo femminile per il manifesto della “giornata coloniale” della sezione varesina dell’Istituto Coloniale Fascista [fig. 829]<sup>613</sup>.

Come anticipato, tra le opere realizzate in ambito artistico si rintracciano moltissimi lavori dedicati al soggetto femminile. L’iconografia della sensuale Venere nera trova fra gli artisti numerosi interpreti, che la ripropongono in sfumature assai diverse, prediligendo alcuni una figura apertamente erotica che si mostra nella sua totale nudità, altri una dallo sguardo malizioso o addirittura altero e provocante, altri ancora una figura che attrae per la sua grazia semplice e dignitosa. Va notato come numerosi autori prediligano l’iconografia della portatrice d’acqua, Venere nera nelle vesti di donna operosa che, a seconda dei casi, si presenta altera e quasi regale, oppure popolarasca e scanzonata. Alle più seducenti immagini di Veneri nere si contrappone la tenerezza del soggetto della maternità, anch’esso particolarmente presente.

Tra gli artisti che creano alcune fra le raffigurazioni più erotiche va menzionato Giuseppe Biasi che, come già messo in luce da Giuliana Altea, trae ispirazione per i suoi nudi, e non solo, dagli ambienti e dalle figure femminili del bordello, visto che la proibizione islamica di mostrare il volto impediva a qualunque donna che non fosse una prostituta o un’ebrea di posare a viso scoperto<sup>614</sup>. Tra i suoi nudi [figg. 62-65, 72, 73]<sup>615</sup> il più seducente è, forse, *Faisha*, risalente all’incirca al 1925: in quest’opera, giocata sulle tonalità del rosso, l’improvvisata modella nera è distesa a terra su dei tappeti, con il capo adagiato su due cuscini, mentre le fa da sfondo una cortina rosso scuro. La figura, che indossa solamente un sottile turbante e i suoi gioielli, ossia bracciali, collane e cavigliere ad anello, guarda lo spettatore con un sorriso accennato sulle labbra socchiuse [fig. 65]. La modella ritratta in *Sulla terrazza*, realizzato verso il 1931 ed esposto alla mostra coloniale di Roma, si presenta altrettanto affascinante: qui la figura, immersa in un ambiente reso con le tonalità del blu e dell’azzurro cenere, è distesa col ventre in giù, con il volto alzato ma leggermente in ombra, mentre una luce chiara ne illumina la schiena e le gambe [fig. 73]. Particolari sono poi le scene di due schizzi intitolati *Leda*, risalenti al periodo 1925-27, che giocano sul contrasto

---

<sup>613</sup> L’opera è pubblicata in *L’arte della pubblicità. Il manifesto italiano e le avanguardie 1920-1940*, catalogo della mostra (Forlì, Musei San Domenico, 21 settembre-30 novembre 2008), a cura di A. Villari, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2008, p. 88, n. 16.

<sup>614</sup> Cfr. G. Altea, M. Magnani, *Giuseppe Biasi*, cit., pp. 174-75.

<sup>615</sup> Le opere sono pubblicate ivi, pp. 172-74, 181-83, 226-27.

bianco/nero grazie alla presenza del candido cigno, che si staglia sulla stilizzata figura femminile nera [figg. 66-67]. L'idea del contrasto è presente anche in alcune scene che Biasi crea sul ricordo delle ancelle e delle odalische ottocentesche [figg. 68-71]<sup>616</sup>: in *La teletta*, realizzata verso il 1927 ed esposta alla Biennale di Venezia l'anno successivo, l'autore immagina una donna di colore nell'atto di pettinare una fanciulla bianca [fig. 69]. Va notato come nell'opera finale, rispetto a quanto pensato in uno studio [fig. 68], la figura di colore sia stata resa con una fisionomia più seducente e sia stata abbigliata. In ginocchio dinanzi a una figura femminile bianca è invece pensata l'ancella di *Al bagno*, del periodo 1925-27: la donna di colore, nuda dalla cintola in su, è inserita quale esotico elemento di contorno nella scena dato che la sua figura, scura e ritratta inginocchiata nell'atto di asciugare i piedi all'altra donna, quasi si perde nello sfondo ombroso dell'opera, impostato solo in parte sui toni dell'indaco [fig. 70]. Una scena simile, ma più affollata, è quella creata dal pittore di origini sarde Bernardino Palazzi<sup>617</sup> per il suo *Bagno orientale*, presentato alla mostra d'arte in seno alla Triennale d'Oltremare del 1940; l'opera, anche per la forma circolare, si ispira con evidenza al *Bagno turco* di Ingres, con la particolarità del fatto che, per rendere più esotica la composizione, Palazzi trasferisce la figura dell'ancella nera, che Ingres aveva posto sullo sfondo, quasi in primo piano [fig. 400]<sup>618</sup>.

Il pittore bergamasco Giorgio Oprandi<sup>619</sup>, artista-viaggiatore particolarmente apprezzato durante il Ventennio per i suoi dipinti a soggetto coloniale, realizza in due simili versioni, tra

<sup>616</sup> Le opere sono pubblicate ivi, pp. 179, 176, 177.

<sup>617</sup> Bernardino Palazzi (Nuoro, 1907-Roma, 1986), pittore. Dopo gli studi ginnasiali, tra il 1921 e il 1924 è prima a Roma, all'Accademia di Francia sotto la guida di Carlo Alberto Petrucci, poi a Firenze, dove frequenta lo studio di Felice Carena, e infine in Veneto, per raggiungere la famiglia trasferitasi a Padova. Nel 1925 partecipa alla I Esposizione degli artisti di Ca' Pesaro al Lido con una serie di dipinti di argomento sardo, mentre nel 1928 è invitato alla Biennale veneziana. Nel 1929 è a Milano, dove entra in contatto con numerose personalità tra le quali Orio Vergani, che scrive il primo accurato studio monografico sulla sua attività artistica. Tra le varie notizie in merito agli anni successivi, va segnalato un suo breve soggiorno in Africa, nella città libica di Gadames, avvenuto nel 1939 in compagnia di alcuni amici. Per queste e ulteriori notizie si veda la monografia di R. Ladogana, *Bernardino Palazzi*, Ilisso, Nuoro 2005.

<sup>618</sup> L'opera è pubblicata in U. Ortona, *Le Terre Italiane d'Oltremare e l'arte italiana contemporanea*, cit., p. 55.

<sup>619</sup> Carlo Giorgio Oprandi (Lovere/BG, 1883-Bergamo 1962), pittore. Dopo aver frequentato nel 1895 i corsi presso l'Accademia Tadini di Lovere, continua la propria formazione a Bergamo presso la Scuola d'Arte applicata "A. Fantoni". Vinto un premio di studio, si trasferisce a Roma dove frequenta la scuola libera del nudo all'Accademia di Belle Arti e l'Accademia di Francia a Villa Medici. Dopo la prima guerra mondiale torna a Bergamo e partecipa ad alcune mostre. Tra il 1923 e il 1939 compie diversi viaggi in Africa (Algeria, Egitto, Sudan Eritrea, Etiopia, Libia, Palestina), dei quali espone i risultati pittorici in mostre personali, come quella organizzata al Museo Coloniale di Roma nel 1927, dove risulta aver presentato 170 opere (cfr. *Cronache romane. Giorgio Oprandi in Eritrea*, in "Emporium", vol. LXVI, n. 396, dicembre 1927, pp. 381-87) e in esposizioni coloniali dei primi anni Trenta, come quelle di Anversa, Parigi, Roma e Napoli (nelle due mostre italiane ha una sala personale). Per queste e altre notizie si veda la monografia di M. Lorandi, *Giorgio Oprandi*,



il 1926 e il 1927, un nudo africano intitolato *La cortigiana* [figg. 323-324]<sup>620</sup>: nella versione pubblicata in "Emporium" nel dicembre 1927, in particolare, una giovane africana nuda è distesa su un letto, addormentata, mentre alle sue spalle si intravedono, attraverso un'apertura del tendaggio che fa da sfondo alla scena, altre due figure femminili sedute a terra, vicino a un'apertura che dà sull'esterno. L'opera si presenta come un'esemplare trasposizione africana della Venere dormiente giorgionesca che nell'organizzazione spaziale della scena, per l'uso della cortina e la presenza delle due figure sullo sfondo vicine alla finestra, guarda però alla tizianesca Venere di Urbino [fig. 324].

Degna di menzione è poi la *Vergine Musciunguli* realizzata nel 1931 a Chisimaio, nella Somalia Italiana, dalla pittrice Ersilia Cavaciocchi Giunta<sup>621</sup>: anche in questo caso ci si trova

---

Pro Loco e Comune di Sarnico, Bergamo 1987; si veda anche *Dalle Orobie al Maghreb. Gli Orientalisti bergamaschi*, cit., pp. 39-72.

<sup>620</sup> Le opere sono pubblicate rispettivamente: ivi, p. 44, n. 23; r. p. [Roberto Papini], *Cronache romane. Giorgio Oprandi in Eritrea*, cit., p. 385.

<sup>621</sup> Essendo poche sinora le notizie in ambito artistico relative a questa autrice (cfr. M. Sorbello, *Cavaciocchi Giunta Ersilia*, in *Dipinti, Sculture e Grafica delle Collezioni del Museo Africano. Catalogo generale*, cit., p. 277; un breve sunto storico della sua vicenda personale, realizzato però in parte sulle narrazioni delle eredi dell'artista, è stato pubblicato in F. Di Lalla, *Le italiane in Africa Orientale. Storie di donne in colonia*, Solfanelli, Chieti 2014), si coglie qui l'occasione per ampliarle sulla scorta di materiali reperiti durante le ricerche, parte dei quali messi gentilmente a disposizione da Debora e Sandra Parmesan, eredi dell'artista. Ersilia Cavaciocchi, sposata Giunta (Firenze, 1906-Roma, 1996), pittrice dedita al ritratto. Di famiglia fiorentina, frequenta il ginnasio all'Istituto Dante e l'Accademia di Belle Arti di Firenze, studiando poi con il pittore bresciano Angelo Landi a Roma. Nel 1926, a soli vent'anni, è a Caracas, in Venezuela, dove si unisce in matrimonio al connazionale Giuseppe Giunta, medico chirurgo di origini fiorentine (notizia ricavata da copia della traduzione italiana dell'atto di matrimonio). In ambiente venezuelano realizza alcune opere di rilievo, tra le quali un ritratto celebrativo dell'eroe nazionale Simon Bolivar (attestato da una foto d'epoca: l'opera, sviluppata in orizzontale, presenta al centro Bolivar a cavallo e ai lati due figure allegoriche femminili, una della quali è una evidente citazione della figura botticelliana di Flora nella *Primavera*); realizza inoltre un ritratto del presidente venezuelano Juan Vicente Gómez (attestato da una foto d'epoca e dalla notizia in C. Capriles Ayala, *Pérez Jiménez y su tiempo. 1914-1945*, Consorcio de Ediciones Capriles, Caracas 1988, p. 124). Nel 1928 è a Firenze (notizia ricavata da copia dell'atto di nascita della figlia Sandra), mentre l'anno seguente sembra iniziare il suo periodo africano a Chisimaio, in Somalia, dove si reca per seguire il marito medico e dove permane sino al 1932; ciò si evince dal disegno *Ragazza "Bagiuni"* [fig.137], presentato alla Prima Quadriennale di Roma nel 1931, che reca la scritta "Chisimaio 28-X-29". Di questi anni va segnalato, fra i vari ritratti, quello di Giorgio Oprandi che, realizzato a carboncino e recante la scritta "28-4-1931 IX/Chisimaio", attesta la conoscenza tra i due artisti e il sentimento di stima della Cavaciocchi nei riguardi del bergamasco, che traspare dalla scritta in basso a destra "G. Oprandi/ammirando" (la descrizione dell'opera è basata su una foto d'epoca). Va poi sottolineata la vicenda della mancata presenza dell'artista alla Prima Mostra d'Arte Coloniale di Roma, segnalata con rammarico in due articoli, uno dell'"Ambrosiano" e uno dell'"Italia Coloniale": avendo inviato un gruppo di dodici opere ma vedendone accolte dalla giuria solamente due, la Cavaciocchi preferisce ritirare del tutto la propria partecipazione, "riservandosi di presentare a suo tempo una mostra anche più vasta nella quale la sua produzione abbia quel largo respiro che le spetta" (cfr. *Arte "coloniale" in esposizione*, ["l'Ambrosiano", 1-X-1931], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria extra Biennale, b. 3, f. 17; *La mostra della signora Giunta-Cavaciocchi*, in "L'Italia Coloniale", a. VIII, n. 12, dicembre 1931, p. 205). La mostra personale annunciata viene infatti allestita presso il Circolo Artistico di Roma tra il 2 e il 18 aprile del 1932, con la raccolta di 37 opere comprendenti ritratti e paesaggi realizzati a olio, a carbone e a matita (cfr. Elenco delle opere che compongono la mostra di *Tipi e Paesi della Somalia* della pittrice Ersilia Cavaciocchi-Giunta, Roma, 2-18 aprile-X, opuscolo; *Circolo Artistico. Ersilia Cavaciocchi Giunta*, ["Il Giornale dell'Arte", s. I, s. d.], ritaglio

dinnanzi a una figura femminile che indossa solamente alcuni gioielli, ritratta seduta, con le gambe distese su un giaciglio coperto da un drappo a righe rosse, bianche e nere [fig. 152]. La donna, che si chiama forse Salima ed è in realtà una figura che ricorre spesso negli studi e nelle opere realizzate dall'artista in quel periodo [figg. 141-143, 145, 150-153]<sup>622</sup>, osserva lo spettatore, rivolgendogli però un'occhiata priva di alcuna malizia. Le opere dell'artista sembrano essere apprezzate dalla critica dell'epoca più per il loro valore tecnico-artistico e documentario che non per la bellezza del soggetto ritratto<sup>623</sup>. Se Vittorio Gorresio, parlando di alcuni lavori che la Cavaciocchi espone in occasione della mostra di Napoli del 1934, sottolinea come le figure di questa artista risultino "singolari per certi riflessi che non si sa come ha infuso in una materia che sembra terracotta"<sup>624</sup>, il critico Piero Scarpa, pur apprezzando le opere dell'autrice, scrive: "Ersilia Cavaciocchi se potesse diminuire o meglio distruggere alcune durezza del disegno che il vero produce ma che l'artista ha il dovere di eliminare, farebbe ancor meglio apprezzare il suo valore di pittrice serena e attenta"<sup>625</sup>. Il consiglio del critico sembra dunque quello di sublimare il soggetto attraverso una resa artistica che ne elimini le asprezze reali, operazione fondamentale, secondo certa critica

---

stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. "Cavaciocchi Giunta, Ersilia", inv. n. 9007; *Mostra dei tipi e paesi della Somalia*, "Il Tevere", 2-3 aprile 1932; *Mostra della pittrice Ersilia Cavaciocchi Giunta*, "Il Tevere", 5-6 aprile 1932; *Alla mostra Cavaciocchi Giunta*, "Il Tevere", 11-12 aprile 1932; *Il governatore visita la mostra Cavaciocchi Giunta*, "Il Tevere", 13-14 aprile 1932). L'artista, che dal 1933 al 1938 torna in Europa, è poi presente con sette opere alla mostra coloniale di Napoli del 1934 (cfr. *Seconda Mostra Internazionale d'Arte Coloniale*, catalogo, cit., p. 144; A. Neppi, *Gli artisti italiani alla Mostra Coloniale di Napoli*, in "L'Italia Coloniale", a. XI, n. 10, ottobre 1934, pp. 148-49 (citazione a p. 148); P. Scarpa, *Alla Mostra Internazionale d'Arte Coloniale. Pittori, scultori e disegnatori italiani*, ["Il Messaggero", Roma, 4 ottobre 1934], La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria extra Biennale, b. 28, f. 24.). Le successive vicende della pittrice, recatasi nel 1938 ad Addis Abeba per raggiungere nuovamente il marito, si dividono tra il Corno d'Africa (si hanno suoi ritratti di figure indigene del 1949 e del 1950) e l'Italia, dove rientra definitivamente negli anni Ottanta del Novecento, come testimonia l'allestimento della mostra *La mia Africa* alla Galleria 9 Colonne di Brescia, svoltasi dal 2 al 18 aprile 1986 (cfr. *La mia Africa: mostra di Ersilia Cavaciocchi allieva del pittore bresciano Angelo Landi*, "Giornale di Brescia", 1 aprile 1986; *Note d'arte*, "Corriere Elbano", 30 aprile 1986).

<sup>622</sup> Le opere, tutte datate al 1931, sono state visionate, per lo più, attraverso foto d'epoca in bianco e nero, sul retro delle quali in alcuni casi era riportato un titolo; talvolta le medesime sono apparse, con titolo diverso, in quotidiani e riviste d'epoca, come nel caso della *Ragazza Musciunguli* [fig. 141], apparsa in *La mostra della signora Giunta-Cavaciocchi*, cit., con il titolo di *Testa di vergine somala*, o la stessa *Vergine Musciunguli* [fig. 152], apparsa a corredo di *Arte "coloniale" in esposizione*, cit., con il titolo *Giovinetta negra*. La fotografia di un primo piano eseguito ad olio reca sul retro la scritta "Salima", da cui si è dedotto il nome della modella.

<sup>623</sup> Cfr. *Arte "coloniale" in esposizione*, cit.

<sup>624</sup> V. Gorresio, *Una giornata a Castelnuovo (dal nostro inviato speciale)*, ["L'Azione Coloniale", Roma, 5 ottobre 1934], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria extra Biennale, b. 28, f. 24.

<sup>625</sup> cfr. P. Scarpa, *Alla Mostra Internazionale d'Arte Coloniale. Pittori, scultori e disegnatori italiani*, ["Il Messaggero", Roma, 4 ottobre 1934], La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria extra Biennale, b. 28, f. 24.

dell'epoca, per passare dalla semplice arte di valore documentario all'arte realmente dotata di qualità estetiche.

Come forse si sarà notato, le opere viste sino ad ora presentano visivamente lo stereotipo della Venere nera, ma non ne denunciano mai la reale essenza nei titoli, che mascherano sempre il soggetto alludendo ad altro. A tale proposito vanno allora menzionati alcuni disegni di Arnaldo Pajella che, contrariamente agli altri, dichiara sin dal titolo, in alcuni casi, che quelle ritratte sono proprio da leggersi come Veneri nere. Ciò accade in un disegno a matita, piuttosto mediocre, degli ultimi mesi del 1935: in esso l'artista ritrae due oblunghe *Veneri nere* della zone del cosiddetto Nilo Azzurro, mostrate l'una sdraiata su un letto, l'altra a terra, a gambe aperte, col busto alzato e nell'atto di guardare lo spettatore [fig. 368]. Robusta e possente è invece una *Venere nera* eritrea, realizzata nel dicembre 1935: la donna, ritratta in piedi dalla vita in su, sembra non avere alcunché in comune con le allettanti figure femminili di Biasi o di Oprandi, distaccandosi inoltre anche dalle rappresentazioni documentarie, ma comunque aggraziate, della Cavaciocchi [fig. 354]; essa, piuttosto, richiama alla mente le "veneri scimmiesche" e le "ninfe boschereccie" che evocava Vergani nel suo articolo dell'aprile di quello stesso anno<sup>626</sup>. Va poi comunque tenuta presente, almeno per quel che riguarda i disegni osservati, una certa inclinazione dell'artista alla rappresentazione caricaturale e grottesca, nonché a una deformazione del soggetto che in certi casi, soprattutto per quel che concerne il volto, sembra essere stato volutamente trasfigurato; a tale proposito si confronti, per esempio, un ritratto femminile eseguito da Pajella con l'originale fotografico dal quale in realtà esso è tratto [fig. 395]<sup>627</sup>. Giunonica e non priva di fascino è invece la *Venere nera* che l'artista realizza a Gondar, in Etiopia, nel 1936: in questo caso Pajella disegna, con pochi tratti, una morbida silhouette femminile seduta, colta di profilo [fig. 353].

Smorfiose e oleografiche appaiono invece alcune delle figure femminili che Olga De Goguine realizza nei primi anni Venti: il suo *Tipo di donna lavandaia*, colta nell'atto di trasportare una grossa anfora sulla schiena, pur essendo completamente vestita attira a sé lo spettatore, civettando con lui attraverso lo sguardo e con un'espressione ridanciana [fig. 195]<sup>628</sup>, mentre

---

<sup>626</sup> Cfr. O. Vergani, *Le donne che ho visto in Africa*, cit.

<sup>627</sup> La fotografia in questione ritrae una *Ragazza Beni-Amer (Eritrea Settentrionale)* ed è stata reperita in F. Gandolfo, *Il Museo Coloniale di Roma (1904-1971)*, cit., p. 106.

<sup>628</sup> L'opera è pubblicata in *Dipinti, Sculture e Grafica delle Collezioni del Museo Africano. Catalogo generale*, cit., p. 114.

la giovinetta a torso nudo appoggiata a un albero in *L'attesa* sembra essere, per la posa, per la bocca che appare quasi truccata e per la costruita espressione trasognata, una versione africana di Clara Gordon Bow, celebre diva del cinema muto di quegli anni [fig. 197]<sup>629</sup>. Maliziose nella loro semplice nudità sono anche due donne somale ritratte a Mogadiscio nel 1929 da Milo Corso Malverna<sup>630</sup>: la *Donna che si pettina* è seduta su un minuscolo sgabello e, mentre si passa un pettine finemente decorato tra i folti capelli ricci, sorride allo spettatore come conscia della propria bellezza [fig. 274]<sup>631</sup>. La *Donna che si lava*, invece, è ritratta in piedi, dalle cosce in su, quasi di schiena, mentre è intenta a versarsi addosso con un improvvisato mestolo un rivolo d'acqua; la figura, che indossa solamente una vezzosa cintura di coralli rossi, è colta nell'atto di volgere la testa verso lo spettatore, lanciandogli uno sguardo carezzevole accompagnato da un lieve sorriso [fig. 273]<sup>632</sup>. Verginale e leggiadra è invece la sorridente *Abai, la reginetta della concessione*, ritratta da Lidio Ajmone<sup>633</sup> in un momento di sosta dalla raccolta del cotone [fig. 2]<sup>634</sup>, mentre pudica e

---

<sup>629</sup> L'opera è pubblicata ivi, p. 115.

<sup>630</sup> Milo Corso Malverna (Torino, fine XIX sec.-Roma, seconda metà XX sec.), pittore e scultore. Dopo aver compiuto gli studi artistici a Venezia, si trasferisce in Africa, a Mogadiscio, nel 1927 e vi rimane per oltre due decenni. Ritrae modelli indigeni sia in pittura che in scultura; viaggia in Libia, in Cirenaica, nel Sudan. È inoltre autore di disegni che mescolano il tema folklorico a un certo surrealismo e a una vaga simbologia. Nel 1931 organizza una mostra al Palazzo della Consulta a Roma, partecipa all'esposizione coloniale di Parigi, nonché alla Prima Quadriennale. In quel periodo diviene inoltre presidente del Sindacato Coloniale Belle Arti e organizza numerose mostre sindacali e personali. Si distingue a Tripoli come ritrattista e il suo nome diviene più noto tra inglesi, statunitensi e orientali che non in Italia, dove rientra solamente dopo il secondo conflitto mondiale proponendo nuovamente opere di soggetto africanista. Per queste e altre notizie Cfr. S. Petri, *Malverna Milo Corso*, in *Dipinti, Sculture e Grafica delle Collezioni del Museo Africano. Catalogo generale*, cit., p. 283. La partecipazione alla mostra coloniale romana del 1931 è attestata invece in *Seconda Mostra Internazionale d'Arte Coloniale*, catalogo, cit., p. 374.

<sup>631</sup> L'opera è pubblicata ivi, p. 163; a colori in *Viaggio in Africa. Dipinti e sculture delle collezioni del Museo Africano*, cit., p. 49.

<sup>632</sup> L'opera è pubblicata in *Dipinti, Sculture e Grafica delle Collezioni del Museo Africano. Catalogo generale*, cit., p. 163; a colori in *Viaggio in Africa. Dipinti e sculture delle collezioni del Museo Africano*, cit., p. 47.

<sup>633</sup> Lidio Ajmone (Coggiola/BI, 1884-Andezeno/TO, 1945), pittore. Nel 1893 si trasferisce con la famiglia a Torino, e qui compie gli studi ginnasiali per poi frequentare nei primi anni del Novecento l'Accademia Albertina e lo studio di Vittorio Cavalleri. Inizia ad esporre nel 1908 alla Promotrice di Torino. Nel 1912 trascorre parecchi mesi in Tripolitania, mentre fra 1925 e il 1928 trascorre un lungo periodo in Somalia, insieme allo scultore Cesare Biscarra, su invito del Governatore Conte Cesare Maria De Vecchi di Val Cismon. Al suo ritorno nel 1929 espone 104 opere, alcune relative al periodo tripolino del 1912, in una mostra organizzata insieme al collega Biscarra al Museo Coloniale (cfr. g. b., *Le Mostre Ajmone e Biscarra al Museo Coloniale*, in "L'Italia Coloniale", a. VI, n. 3, marzo 1929, pp. 48-49; U. Giglio, *Mostre coloniali d'arte*, in "Rivista delle Colonie Italiane", a. III, n. 3, marzo 1929, pp. 222-37). Nella seconda metà degli anni Trenta è a Rodi, da dove ritorna solo nel 1941. Nel dicembre 1942 incursioni aeree su Torino distruggono il suo studio e le opere lì contenute, mentre l'artista è ad Andezeno, ove scompare pochi anni dopo in seguito a una lunga malattia. Per alcune veloci notizie sull'artista si veda M. Sorbello, *Ajmone Lidio*, in *Viaggio in Africa. Dipinti e sculture delle collezioni del Museo Africano*, cit., p. 271; per la presenza dell'artista e delle sue opere alla Promotrice di Torino si veda poi E. Belini, *Pittori piemontesi dell'Ottocento e del primo Novecento (dalle Promotrici Torinesi)*, Libreria Piemontese Editrice, Torino 1998, pp. 2-4. Per un approfondimento dei vari periodi artistici dell'autore si veda invece il volume

riservata è una delle figure femminili ritratte in veloci disegni dal giovane Emilo Ambron<sup>635</sup> durante una crociera coloniale in Eritrea e Somalia, alla quale aveva preso parte su invito del Principe Umberto [fig. 11]<sup>636</sup>. A torso nudo, ma con un sorriso privo di malizia, appare la *Donna somala con mantello rosso* che Laurenzio Laurenzi<sup>637</sup> ritrae verso il 1930 [fig. 251]<sup>638</sup>, così come niente affatto maliziosa è la figura vestita di bianco che egli raffigura sullo sfondo di una città, in riva a un fiume [fig. 252]<sup>639</sup>. Composta e assorta nei suoi pensieri, ritratta quasi di profilo con lo sguardo rivolto leggermente verso il basso, è invece *Habiba*, “gentile

---

monografico a lui dedicato *Lidio Ajmone: la pittura come esperienza dell'emozione*, a cura di P. Mantovani, M. Galli, F. Sottomano, Fabiano Editore, Canelli 2002.

<sup>634</sup> L'opera è pubblicata in . g. b., *Le Mostre Ajmone e Biscarra al Museo Coloniale*, cit., p. 48.

<sup>635</sup> Emilio Ambron (Roma, 1905-Firenze, 1996), pittore. Trascorre i primi anni in Egitto, dove il padre ingegnere è occupato nei lavori per il porto di Alessandria. A Roma tra il 1914 e il 1924, segue gli studi classici e manifesta precocemente l'interesse per l'arte, alimentato dalla madre, pittrice anch'essa e allieva di Antonio Mancini. Nonostante l'interesse per l'arte, è avviato agli studi universitari dalla famiglia e si laurea in giurisprudenza. Molto importante per i suoi progressi artistici è l'incontro con Giacomo Balla, che subito ne intuisce le capacità. Nel 1926, fra l'altro, è proprio con un ritratto di Balla che si presenta alla mostra degli Amatori e Cultori d'Arte. Nella seconda metà degli anni Venti è in Somalia, al seguito del Principe Umberto. Viaggia poi in Egitto, mentre tra il 1933 e il 1937 è a Firenze. Nel 1938 è a Parigi e in tale occasione visita una mostra di pitture balinesi che, con il loro primitivismo, lo ispirano a partire per l'Oriente, dal quale tornerà solo nel secondo dopoguerra, continuando comunque a viaggiare. Per queste ed altre notizie cfr. O. Vergani, *Emilio Ambron*, “Tutto Salso”, Salsomaggiore, 11 ottobre 1952, ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. “Ambron, Emilio”, inv. n. 709. Sull'opera dell'artista si segnalano inoltre i volumi *Emilio Ambron (1905-1996)*, catalogo della mostra (Firenze, Accademia delle Arti e del Disegno, 6-31 maggio 1998), a cura di C. Frulli, S. Ragionieri, Il fiore, Firenze 1998; B. W. Carpenter, *Emilio Ambron. An Italian Artist in Bali*, Archipelago Press, Singapore 2001; *Balla/Ambron. Gli anni Venti tra Roma e Cotorniano*, catalogo della mostra (Roma, Galleria d'Arte Moderna “Raccolta Lercaro”, 16 dicembre 2011-18 marzo 2012), a cura di A. Dell'Asta, F. Bacci ed E. Gigli, Fondazione Cardinale Giacomo Locarno, Roma 2011.

<sup>636</sup> L'opera è pubblicata in *Impressioni somale di Emilio Ambron*, in “L'Italia Coloniale”, a. V, n. 6, giugno 1928, p. 123.

<sup>637</sup> Laurenzio Laurenzi (Assisi/PG, 1878. Roma, 1946), pittore e acquafortista. Membro dell'Accademia di Urbino, dell'Accademia Spoletina, e accademico di merito all'Accademia di Perugia. La sua opera più nota, realizzata tra il 1935 e il 1940, è una serie di ottanta acqueforti dedicate ai *Monumenti dell'Impero Romano*, comprensiva dei resti sulle coste africane. Realizza inoltre acqueforti a soggetto archeologico in occasione del bimillenario di Augusto, nonché altre serie come *Sei acqueforti con soggetti dell'Africa Orientale* e un *Ciclo di Assisi*. Collabora con le proprie illustrazioni a tema paesaggistico con il “Corriere della Sera”. Espone al Museo Coloniale di Roma nel 1928 una serie di impressioni eritree, partecipa alle mostre coloniali di Roma nel 1931 e di Napoli nel 1934. Cfr. M. Sorbello, *Laurenzi Laurenzio*, in *Dipinti, Sculture e Grafica delle Collezioni del Museo Africano. Catalogo generale*, cit., p. 283; *Commemorazioni e inaugurazioni*, in “Italia Coloniale”, a. V, n. 4, aprile 1928, p. 77; *Notiziario-Mostra eritrea del pittore Laurenzi*, in “Rivista delle Colonie Italiane”, a. II, n. 3, maggio-giugno 1928, p. 513; *Note d'arte. Laurenzio Laurenzi*, [“Il Messaggero”, Roma, 26 febbraio 1933], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. “Laurenzi, Laurenzio”, inv. n. 24107.

<sup>638</sup> L'opera è pubblicata in *Dipinti, Sculture e Grafica delle Collezioni del Museo Africano. Catalogo generale*, cit., p. 140; a colori in *Viaggio in Africa. Dipinti e sculture delle collezioni del Museo Africano*, cit., p. 41.

<sup>639</sup> L'opera è riprodotta in E. Campana, *Cronache napoletane. L'Italia alla II Mostra Internazionale d'Arte Coloniale nel Maschio Angioino di Napoli*, in “Emporium”, vol. LXXX, n. 478, ottobre 1934, p. 243. La pittura, pubblicata in “Emporium” come *La sposa*, è forse da identificarsi con *Fatma Mogadiscio*, unico titolo tra quelli delle cinque opere citate nel catalogo della mostra partenopea che potrebbe essere adatto per questo soggetto (cfr. *Seconda Mostra Internazionale d'Arte Coloniale*, catalogo, cit., p. 143).

nudino”<sup>640</sup> di fanciulla somala dipinto verso la metà degli anni Trenta da Giorgio Grazia [fig. 235]<sup>641</sup>

La Venere nera che si nasconde nell’iconografia della portatrice d’acqua è, come si è anticipato, duplice, apparendo in certe immagini come una figura esile, aggraziata e seducente nel portamento dignitoso, e in altri casi come un tipo popolare, ondeggiante tra la giovinetta e la robusta massaia, schiacciata talvolta nel corpo dalla fatica del suo lavoro. A proposito del primo tipo, un esempio di come venisse idealizzata questa figura, sorta di *Gradiva* africana, si rintraccia in una descrizione presente nel già menzionato testo che Walter Amadio dedica, nel 1928, alle *Donne di Somalia* che, fin dal tardo Ottocento come si è visto nel caso di Robecchi Bricchetti, venivano particolarmente elogiate per la loro grazia. Amadio, dopo aver precisato in un discorso intriso di superficiali pregiudizi razziali che la sua attenzione è riservata alla donna somala di “sangue puro”, parla di questo “tipo” ideale scrivendo:

Ma la Migiurtina pura [donna della Somalia settentrionale] dalle caviglie sottilissime, dal corpo per la maggioranza alto, slanciato e flessuoso, dalle spalle squisitamente modellate, dall’andatura leggermente ondeggiante e molle, racchiude in sé tutta la perfezione di forme e di stile immaginabile e tutta la grazia possibile. È soprattutto questa grazia, se non bastasse la modellatura perfetta delle forme, che maggiormente le rende interessanti. È una grazia dignitosa e quasi altera che a volte potrebbe sembrare superbia e non lo è, e soprattutto un’armonia quasi musicale dei loro movimenti che ce le fa apparire come discendenti di razze superiori. Grazia e armonia che la donna somala trasfonde in ogni gesto, in ogni atteggiamento della sua vita. Sia che estragga l’acqua dal pozzo col piccolo *tungi*, sia che segua il dondolante cammello per la bruciante carovaniera, sia che trasporti sulle spalle d’adolescente qualsiasi peso, ella ha nei suoi movimenti un certo che di languido, di pacato e di solenne che vi fa pensare che dia al suo lavoro l’importanza di un rito sacro<sup>642</sup>.

Opere d’arte che concretizzano visivamente una simile descrizione, e che oltretutto ritraggono proprio donne somale, si rintracciano nel lavoro di diversi artisti. Uno dei già ricordati disegni realizzati da Emilio Ambron nel 1928 durante la sua crociera somalo-eritrea ritrae, infatti, una figura femminile che reca sottobraccio quello che pare essere un *tungi*: la giovane, raffigurata vestita e con il corpo di profilo, è però rivolta con il viso verso lo

---

<sup>640</sup> Così viene ricordato in *Una mostra di quadri coloniali del pittore Giorgio Grazia*, [“Gazzetta di Venezia”, 9 febbraio 1936], ritaglio stampa incollato in album raccoglitore, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. “Grazia, Giorgio”, inv. n. 19831.

<sup>641</sup> L’opera è pubblicata in I. Cinti, *Il pittore Grazia, colonialista*, “Il Comune di Bologna”, a. XXII, n. 5, maggio 1935, p. 52.

<sup>642</sup> W. Amadio, *Le donne di Somalia*, cit., p. 289.

spettatore, a cui rivolge uno sguardo sereno mentre, con le mani sottili, tiene il collo del vaso [fig. 7]<sup>643</sup>.

Somala è anche la figura femminile che Ersilia Cavaciocchi Giunta ritrae a Chisimaio nel 1931, identificabile con l'olio intitolato *Vergine Musciunguli col "Tungi"*, esposto nella sua personale romana del 1932<sup>644</sup> [fig. 153]. La giovane è qui ritratta frontalmente, a figura intera, ma con il viso rivolto a destra e colto in un'espressione imperturbabile; la donna, che appare la stessa della già menzionata *Vergine Musciunguli* [fig. 152], è presentata qui nell'atto di sostenere un candido vaso allungato, tenuto abbracciato e addossato all'anca sinistra, gesto che la porta ad assumere una posa basata sulla ponderazione di stampo classico. La figura è qui ritratta in una parziale nudità, visto che un lungo drappo bianco e rosso, assai simile a quello raffigurato sul giaciglio della distesa *Vergine Musciunguli*, le copre gran parte della metà sinistra del corpo, lasciando però in vista i seni, al di sopra dei quali ricompare il particolare *collier* giallo con pietra azzurra, forse ambre opache e acquamarina, già ritratto nell'altro dipinto<sup>645</sup>. Come ben si comprende da questi vari particolari, l'opera in questione non vuole essere documentaria, né tantomeno dedicata al folklore locale: essa è costruita nei minimi dettagli e la posa e la parziale nudità della figura si rifanno, più che agli esempi di allettanti Veneri nere, a figurazioni di impronta classicista.

L'aviatore-pittore Antonio Locatelli<sup>646</sup> ritrae in un disegno del 1936 delle *Portatrici d'acqua in Somalia*: la scena è ambientata in un semplice villaggio di capanne e mostra le figure

---

<sup>643</sup> L'opera è pubblicata in *Impressioni somale di Emilio Ambron*, cit., p. 122.

<sup>644</sup> Cfr. Elenco delle opere che compongono la mostra di *Tipi e Paesi della Somalia* della pittrice Ersilia Cavaciocchi-Giunta, Roma, 2-18 aprile-X, opuscolo della mostra.

<sup>645</sup> La medesima collana, gioiello probabilmente fornito alla modella dalla stessa pittrice, ricorre in diversi ritratti [figg. 145, 150-153].

<sup>646</sup> Antonio Locatelli (Bergamo, 1895-Lekemti/ETIOPIA, 1936), figura dell'aviazione fascista, Locatelli muore in un'azione aerea nel corso dell'occupazione dell'Etiopia. In seguito alla sua morte, viene celebrato non solo come eroe nazionale, ma anche per le sue inclinazioni artistiche che, già manifestatesi negli anni precedenti e favorite dalla frequentazione dell'Accademia di Belle Arti di Bergamo e di Roma, lo avevano condotto durante la permanenza africana a realizzare numerosi disegni; nel 1937 gli viene dedicata a Torino una mostra su iniziativa de "La Stampa" e, nell'ambito della mostra d'arte allestita nella Mostra d'Oltremare di Napoli del 1940, gli viene riservata una sala personale. Per queste e altre notizie si vedano A. Vigna, *La mostra di Antonio Locatelli tre volte medaglia d'oro*, ["Il Piccolo", Roma, 14 dicembre 1937], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. "Locatelli, Antonio", inv. n. 24969; *Le manifestazioni de La Stampa. La Mostra Locatelli*, ["La Stampa", Torino, 26 novembre 1937], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. "Locatelli, Antonio", inv. n. 24969; M. Bernardi, *Antonio Locatelli eroe artista*, ["Le Vie d'Italia", 1938, pp. 191-98], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. "Locatelli, Antonio", inv. n. 24969; *I disegni di Antonio Locatelli alla Triennale d'Oltremare*, ["il Messaggero", Roma, 30 novembre 1939], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. "Locatelli, Antonio", inv. n. 24969; Z. di Valmarina, *Antonio Locatelli pittore*, ["A B C", Torino, gennaio 1940], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. "Locatelli, Antonio", inv. n. 24969; E. Fabietti, *Il viaggio di Locatelli intorno al mondo. Da appunti inediti dell'eroe*,

femminili, che recano un velo intorno al viso e sono vestite di variopinti tessuti a righe, vicine a un gruppo di *tungi* posati a terra [fig.258]<sup>647</sup>.

Non ispirato alla grazia delle fanciulle somale, bensì a scultoree figure di donne camerunensi è invece un ritratto a mezzobusto di una portatrice d'acqua realizzato da Gigi Brondi<sup>648</sup>, forse identificabile con il dipinto *L'Anfora*, presentato dall'autore alla mostra d'arte coloniale di Napoli del 1934<sup>649</sup>: qui la donna, posta su un chiaro sfondo lacustre, è infatti ritratta in un'espressione seria, con lo sguardo leggermente rivolto a destra, mentre trasporta sul capo

---

in "Le Vie del Mondo", a. VI, n. 5, maggio 1938, pp. 454-71. Per più ampie notizie in merito alla vicenda biografica del personaggio si vedano almeno *Antonio Locatelli. Scritti e disegni*, a cura dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1956; V. Polli, *Antonio Locatelli. Vita e documenti*, Bolis, Bergamo 1986.

<sup>647</sup> Il disegno è pubblicato in E. Fabietti, *Il viaggio di Locatelli intorno al mondo. Da appunti inediti dell'eroe*, cit., p. 463.

<sup>648</sup> Gigi (Luigi) Brondi (Cuneo, 1894-Congo, 1938), pittore. Compie gli studi artistici all'Accademia di Brera tra il 1912 e il 1918, avendo come maestri Tallone e Alciati. Abbandona presto l'Accademia nel senso scolastico, distaccandosi dalla maniera dei maestri. L'inizio della sua carriera artistica viene interrotto dal primo conflitto mondiale, dal quale esce mutilato e invalido ma con una medaglia d'argento assegnatagli dal Duca d'Aosta. Nel primo dopoguerra compie un viaggio in Tunisia, dal quale riporta molte impressioni dal vero, di figura e di paesaggio, che poi espone nel 1927 a Milano in una mostra di opere di artisti combattenti, in occasione della quale Mussolini acquista la sua opera *Alba triste*. Prende parte a tutte le Permanenti e alle Mostre dei Sindacati Artistici Milanesi, nel 1928 espone alla Promotrice di Torino, e nel 1929 all'Esposizione Internazionale di Barcellona. Attratto nuovamente dall'Africa, si imbarca nel 1932 per la città costiera di Douala, in Camerun, dove raggiunge il fratello, agente di una compagnia italiana di navigazione. Dopo un primo periodo di adattamento, riprende a dipingere, creando inoltre una piccola scuola d'arte destinata agli indigeni e un piccolo mercato per le sue opere. Partecipa in questi anni a una spedizione che giunge a Fort Lamy, odierna N'Djamena, nel Ciad, dal quale ritorna con una nuova serie di opere, ripartendo poi per Ngaouderé, città camerunense, in cerca di giacimenti auriferi. (cfr. E. Bellini, *Pittori piemontesi dell'Ottocento e del primo Novecento (dalle Promotrici Torinesi)*, cit., p. 60; ma soprattutto si vedano i seguenti documenti e articoli conservati in La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. "Brondi, Gigi", inv. n. 6458: Nota biografica compilata per l'invio a A. M. Comanducci-"Società Editrice Libri Fecondi"; U. Tegani, *Un pittore italiano nel Camerun*, ["L'Ambrosiano", Milano, 9 ottobre 1936], ritaglio stampa; *La morte del pittore Brondi, un appassionato d'Africa*, ["Corriere della Sera", Milano, 9 giugno 1938], ritaglio stampa; *Il pittore Brondi morto nel Camerun*, ["Corriere della Sera", Milano 9 giugno 1938], ritaglio stampa). Alla mostra d'arte coloniale di Napoli del 1934 Brondi ha una sala personale con 15 opere, particolarmente segnalate dalla critica; Corrado Zoli descrive i suoi lavori come "di una pittura espressiva, con vari tipi ottenuti con sobrietà e due paesaggi di fresca intonazione", concludendo che "il Brondi è, senza dubbio, una delle rivelazioni della Mostra, come pittore colonialista" (C. Zoli, *La Mostra Internazionale d'Arte Coloniale a Napoli*, cit., pp. 717-18); Vittorio Gorresio scrive poi: "vive nel Camerun da dove ha inviato cose potentissime che fanno in lui indovinare un solitario. Ha dei negri e delle negre dotate di una forza espressiva non comune: ha una composizione di fauna e flora, con alberi, serpenti ed elefanti ove l'artista ha dato un saggio che meglio non saprei definire che come mirabolante, delle sue concezioni cromatiche. C'è nella sua interpretazione dei colori una perfetta corrispondenza all'andamento delle linee del disegno e questa profonda ed essenziale coerenza spiega la ragione dell'effetto così ricco di suggestione" (V. Gorresio, *Una giornata a Castelnuovo (dal nostro inviato speciale)*, cit.). Unico parere negativo è quello di Angelo Piccioli, che scrive: "Gigi Brondi si presentò con un ciclo di mezze figure femminili: questo pittore, sperduto nell'Africa (egli vive nel Camerun) preferisce la pelle tatuata delle veneri di quella regione. Ma all'infuori del carattere somatico, la pittura del Brondi è di per se stessa discutibile, specie nei rapporti tonali" (A. Piccioli, *L'arte coloniale*, cit., p. 739).

<sup>649</sup> Cfr. *Seconda Mostra Internazionale d'Arte Coloniale*, catalogo, cit., p. 91.



una grande anfora [fig. 114]<sup>650</sup>. Vera e propria visione surreale, al pari dell'oasi sinteticamente evocata da una palma e da una pozza azzurra, è invece la portatrice d'acqua che compare nel *Paesaggio libico (Pozzo nell'oasi)* presentato alla mostra coloniale di Napoli del 1934 dal futurista Elio Randazzo; qui la figura femminile, recante sul capo un vaso con portamento eretto e nobile, assume quasi i tratti di un'icona divina, avvolta in un manto blu che le dona l'aspetto di apparizione mariana. La donna, in questo caso, non solo reca con sé l'acqua, ma pare essere acqua ella stessa, come si comprende dalla diafana consistenza del corpo ceruleo che, per un immaginato gioco di trasparenze con altri elementi dell'opera, diviene marrone nella parte del busto, ritrasformando così la figura in un personaggio terreno. Va notato come in questo caso, anche attraverso l'uso dei colori, sia evocata l'idea di un'associazione tra il corpo femminile e l'acqua, elemento rigenerante e creatore di vita: la donna africana, infatti, viene qui presentata come un agognato miraggio di salvezza azzurra che si staglia sull'infiocato cielo di un tramonto desertico [fig 413]<sup>651</sup>.

Se statuarie per la compostezza e per la posa eretta appaiono, seppur nelle loro modeste dimensioni, le due esili figure ceramiche di *Acquaiola africana* create dall'artista sardo Melkiorre Melis<sup>652</sup> nei primi anni Trenta [figg. 280, 281]<sup>653</sup>, più impacciata, per posa ed espressione, risulta l'atletica *Portatrice d'acqua* presentata da Umberto Bartoli<sup>654</sup> alla mostra

---

<sup>650</sup> L'immagine è pubblicata a copertina di "Le Vie del Mondo", a. VI, n. 7, luglio 1938. La medesima rivista aveva pubblicato dello stesso artista anche una vivace natura morta di frutta tropicale con un ananas in primo piano, forse identificabile con *L'Ananas*, altro dipinto presentato a Napoli nel 1934; cfr. copertina, in "Le Vie d'Italia", a. VI, n. 2, febbraio 1938.

<sup>651</sup> L'opera è pubblicata in *Dipinti, Sculture e Grafica delle Collezioni del Museo Africano. Catalogo generale*, cit., p. 205; a colori in *Viaggio in Africa. Dipinti e sculture delle collezioni del Museo Africano*, cit., p. 63.

<sup>652</sup> Melkiorre Melis (Bosa/OR, 1889-Roma, 1982), pittore e ceramista. Nel primo decennio del Novecento compie l'apprendistato a Bosa, presso il parmense Emilio Scherer lì attivo come decoratore d'interni. Nel 1909 è a Roma, dove frequenta la Scuola Libera del Nudo presso l'Accademia di Belle Arti. Frequenta anche una scuola serale di disegno e decorazione, oltre che lo studio di Duilio Cambellotti. Dopo alcune esperienze nel campo della grafica, rientra in Sardegna nel 1914, lavorando qui come decoratore e collaborando con alcune riviste. Nel 1925 è a Monza col gruppo romano di Cambellotti per eseguire importanti lavori di decorazione. Nel 1927 è presente con una sala personale alla Terza Biennale di Monza, mentre nel 1930 partecipa alla XII Biennale di Venezia e, nel 1931, alla Quadriennale romana. Dal 1934 al 1941 è a Tripoli alla direzione della Scuola Musulmana di Mestieri ed Arti indigene, ove propone una fusione di stili. In Libia disegna e realizza pannelli, mobili, pavimenti, fontane per Bengasi e Tripoli. In quest'ultima città arreda per intero il Caffè-Concerto arabo di Suk el Muscir, opera che riproporrà insieme ad altre per la Triennale d'Oltremare di Napoli del 1940. Per queste ed altre notizie in merito all'artista si veda A. Cuccu, *Melkiorre Melis*, Ilisso, Nuoro 2004; si veda anche il più recente saggio di Idem, *Melkiorre Melis e la scuola Musulmana di Arti e Mestieri a Tripoli*, in *Mondi a Milano. Culture ed esposizioni 1874-1940*, cit., pp. 212-13.

<sup>653</sup> Le opere sono pubblicate in A. Cuccu, *Melkiorre Melis*, Ilisso, Nuoro 2004, pp. 71, 73.

<sup>654</sup> Umberto Bartoli (Livorno, 1888-Firenze, 1977), scultore. In merito si veda *Umberto Bartoli. Sculture, pitture e disegni*, catalogo della mostra (Firenze, Villa Arrivabene, 13 giugno-19 luglio 1987), a cura di T. Paloscia, Accademia delle Arti e del Disegno, Firenze 1987.

coloniale di Roma del 1931 [fig. 48]<sup>655</sup>. In una posa sensuale è invece la ceramica Lenci raffigurante una *Ragazza di Harrar*, forse della metà degli anni Trenta, immaginata da Helen König Scanavini come un'esile e seminuda fanciulla di colore, posta inginocchiata vicino ad alcuni vasi dipinti [fig. 246]<sup>656</sup>. Vezzosa nella sua nudità risulta, invece, la figurina in bronzo di Mario Montemurro, rappresentante una *Donna con vaso* mostrata con la mano sinistra sul fianco mentre regge con la destra il recipiente, posto sulla testa [fig. 304]<sup>657</sup>.

Tra le raffigurazioni di tipi più semplici e giovali si inserisce invece la *Portatrice d'acqua* che Giorgio Oprandi realizza verso il 1930, ritraendo una giovane nuda dalla cintola in giù che, con il volto incorniciato da un lungo velo, sorride, colta in un momento di sosta del trasporto del vaso che tiene sollevato con il braccio sinistro [fig. 330]<sup>658</sup>. Robusta e procace è poi la *Donna Cunama sul Setit Omager* realizzata nei secondi anni Venti da Laurenzio Laurenzi: la figura, vista frontalmente, è ritratta in una posa di leggera *ponderatio* mentre, ferma con sulle spalle il tipico bilanciare per trasportare l'acqua, guarda verso lo spettatore. È soprattutto il busto della donna, nuda dalla cintola in su e con un mantello gettato sulle spalle, ad attrarre lo sguardo, visto che l'artista ne ritrae con perizia i floridi seni lasciati scoperti dal drappo [fig. 250]<sup>659</sup>. E proprio in merito alle donne Cunama viene in mente *Campionario eritreo*, testo pubblicato nel 1930 sulla "Domenica del Corriere" e firmato da Cristiano Ridomi il quale, scadendo con noncuranza in un *voyeurismo* reificante, scrive:

Le donne d'Eritrea ... Come sono? Belle? Brutte? Ce ne sono di belle e di brutte, come in tutti i paesi del mondo, ma certo alle volte impressiona certa snellezza armoniosa della figura, e la profonda lucentezza dell'occhio, il bagliore candido dei denti tra le labbra carnose, la purezza classica dei lineamenti, la leggiadria composta e pur sensuale delle movenze. Dicono che le donne più belle della colonia son le bilene. A Cheren, dunque. Sono andato a Cheren, non precisamente per questo, ma in ogni modo ho avuto una delusione. Se mi si chiedesse un giudizio sulle donne d'Eritrea, direi che i più bei tipi, a parte i volti che sono un po' grossolani, li ho visti nella

---

<sup>655</sup> L'opera è pubblicata in *I Mostra Internazionale d'Arte Coloniale*, catalogo, cit., p. 330.

<sup>656</sup> L'immagine è pubblicata in A. Panzetta, *Le ceramiche Lenci. 1928-1964. Catalogo generale dall'archivio della manifattura*, Umberto Allemandi&C., Torino 1992, tav. 45.

<sup>657</sup> L'opera è pubblicata in *Dipinti, Sculture e Grafica delle Collezioni del Museo Africano. Catalogo generale*, cit., p. 176, e in *Viaggio in Africa. Dipinti e sculture delle collezioni del Museo Africano*, cit., p. 127.

<sup>658</sup> L'opera è pubblicata in bianco e nero in M. Lorandi, *Giorgio Oprandi*, cit., p. 72.

<sup>659</sup> La riproduzione dell'opera è tratta da un ritaglio stampa con la sola indicazione del titolo del lavoro; tuttavia, l'opera è ben visibile in una foto d'epoca che ritrae, come recita la didascalia, l'onorevole Federzoni che visita la mostra di paesaggi coloniali del pittore Laurenzi, pubblicata in "L'Italia Coloniale", a. V, n. 4, aprile 1928, p. 77.

regione dei Cunama. Là gli indumenti son ridotti al minimo indispensabile, di modo che si hanno maggiori elementi per giudicare<sup>660</sup>.

Anche Arnaldo Pajella ritrae in numerosi disegni delle donne Cunama ai pozzi [figg. 363-366]<sup>661</sup>, presentandole talvolta come massicce figure al lavoro [figg. 363, 364], talaltra come più esili silhouette dalla posa elastica, ricurve sotto il peso del bilanciare [fig. 366]. Queste figure sono ormai così note sul finire degli anni Trenta ed entrate nell'immaginario coloniale degli italiani che persino Enrico Prampolini, per la decorazione parietale di uno dei padiglioni della Mostra d'Oltremare di Napoli, le ritrae, insieme alle più comuni portatrici d'acqua con vaso, in una sua stilizzatissima versione [fig. 411]<sup>662</sup>.

Va detto che in alcune opere la portatrice d'acqua è anche una madre, connubio che dona a questa figura un'ulteriore valenza di icona rassicurante e familiare [figg. 432, 433, 458, 459]. Così la ritrae nei primi anni Venti Eduardo Ximenes<sup>663</sup>, il quale la inserisce, insieme ad altre semplici portatrici d'acqua, tra i personaggi di *Visita a un fiume somalo* [fig. 459]<sup>664</sup>. È interessante notare come l'opera, che si sviluppa in orizzontale, metta in scena in maniera velata una sorta di scontro di civiltà, tutto al femminile, tra Europa e Africa: a visitare il fiume, infatti, è una coppia di europei, fra i quali l'artista sceglie di mettere in primo piano la figura della donna. Questa'ultima è presentata abbigliata secondo la moda occidentale dell'epoca mentre, con fare aggraziato, incede indicando la direzione che intende prendere. Osservando i personaggi somali della scena si noterà, in particolare, la presenza di due figure femminili in primo piano: mentre quella di destra, che è per l'appunto la portatrice d'acqua-madre, è raffigurata curva, con il figlio sulla schiena, nel faticoso atto di alzare un grande

---

<sup>660</sup> C. Ridomi, *Campionario d'Eritrea*, cit., p. 9.

<sup>661</sup> Si vedano le opere segnate dall'artista come *Donne Cunama/ ai pozzi-Eritrea-XIV novembre; Donne Cunama/ al pozzo-Eritrea-XIV novembre; Donne ai pozzi Dasé-Eritrea-[19]35; Donne Cunama ai pozzi "DASÉ"/ Eritrea-XIV*.

<sup>662</sup> Una fotografia di un bozzetto dell'opera è pubblicata in *Prampolini. Dal Futurismo all'Informale*, cit., p. 363, n. 4/A/62; scheda tecnica a p. 362.

<sup>663</sup> Eduardo Ximenes (Palermo, 1852-Roma, 1932), pittore, scrittore, critico d'arte e giornalista. Studia all'Accademia di belle Arti di Palermo; vive in seguito a Milano e a Roma e diviene socio onorario dell'Accademia di Brera. Per oltre vent'anni è direttore artistico della rivista "L'Illustrazione Italiana" e della casa editrice Fratelli Treves. Colonialista appassionato, segue le prime affermazioni italiane in terra africana, recandosi in Eritrea nel periodo della battaglia di Adua, di cui rimane testimonianza in *Sul campo di Adua*, edito da Treves nel 1987. Ritorna in Africa nei primi anni Dieci, in occasione della guerra di Libia, adoperandosi inoltre per organizzare in loco delle scuole. Nel 1924 espone una serie di studi e impressioni della Tripolitania alla Mostra Coloniale di Genova. Cfr. M. Sorbello, *Ximenes Eduardo*, in *Dipinti, Sculture e Grafica delle Collezioni del Museo Africano. Catalogo generale*, cit., p. 296.

<sup>664</sup> L'opera è pubblicata in *Dipinti, Sculture e Grafica delle Collezioni del Museo Africano. Catalogo generale*, cit., p. 253; a colori in *Viaggio in Africa. Dipinti e sculture delle collezioni del Museo Africano*, cit., p. 109.

vaso, quella di sinistra è presentata in atteggiamento assai diverso. Essa infatti non è raffigurata nell'umile atto di cogliere o trasportare l'acqua, bensì in una posa fiera e quasi sfrontata: la donna infatti, lasciato a terra il proprio recipiente, osserva con entrambe le mani sui fianchi l'arrivo degli inattesi visitatori, ponendosi quasi in un atteggiamento di sfida nei riguardi della donna europea. Luigi Vettori, reduce dalla guerra d'Etiopia, inserisce invece una figura di portatrice d'acqua-madre in *Si fondano le città*, opera realizzata nel 1939 in occasione di un concorso d'arte bandito a Udine: in quest'opera di stampo neoprimitivista l'autore infatti pone tra le figure principali della composizione, tutte maschili, una donna recante nella mano destra una brocca e accompagnata dal figlioletto, che tiene con la mano sinistra [fig. 450]<sup>665</sup>.

La figura della madre è un elemento che compare anche nelle articolate scene di mercato [figg. 213, 214, 335, 415], presentandosi talvolta come personaggio che, con lo sguardo rivolto verso lo spettatore, invita quest'ultimo ad entrare nella scena e quasi a seguirla: questo accade, per esempio, nel *Mercato indigeno di Asmara* realizzato da Maurizio Rava<sup>666</sup> nella seconda metà degli anni Venti [fig. 415]<sup>667</sup>, e in *Mercato sul Semien*, realizzato verso il 1938 da Oreste Dorbes [fig. 214]<sup>668</sup>.

Il pittore sardo Cesare Cabras<sup>669</sup>, uno degli otto artisti inviati nelle colonie in vista della mostra d'arte coloniale di Napoli del 1934, presenta tra i cinquantaquattro lavori che

---

<sup>665</sup> L'opera è pubblicata in S. Bignami, B. Rusconi, *Le arti e il fascismo. Italia anni Trenta*, Arte e Dossier, Giunti, Firenze-Milano 2012, p. 23.

<sup>666</sup> Maurizio Rava (Milano, 1878-Roma, 1941), scrittore, uomo politico, ufficiale militare e artista. Studia a Roma lettere, legge e pittura (all'Accademia di Belle Arti con Giuseppe Ferrari). Si dedica in particolare agli studi coloniali e al giornalismo politico. Espone in numerose mostre coloniali, come la Mostra Eritrea di Milano del 1906, dove presenta delle impressioni eritree. Viene insignito di varie decorazioni al valore militare durante la prima guerra mondiale ed è fra i più ferventi fondatori del primo Fascio di Roma. In seguito a una brillante carriera politica, nel 1927 viene nominato segretario generale e poi vice governatore della Tripolitania, mentre nel 1931 diviene governatore della Somalia, ove rimane sino al 1935. Richiamato in Italia, è nominato Ministro di Stato. Viaggiatore infaticabile, si reca in varie zone dell'Estremo Oriente e dell'Africa, pubblicando inoltre alcuni opuscoli coloniali e il volume *Al lago Tsana*, relativo a un suo viaggio in Etiopia per conto della R. Società Geografica Italiana. Cfr. M. Sorbello, *Rava, Maurizio*, in *Dipinti, Sculture e Grafica delle Collezioni del Museo Africano. Catalogo generale*, cit., p. 290.

<sup>667</sup> L'opera è pubblicata in *Dipinti, Sculture e Grafica delle Collezioni del Museo Africano. Catalogo generale*, cit., p. 206; a colori in *Viaggio in Africa. Dipinti e sculture delle collezioni del Museo Africano*, cit., p. 67.

<sup>668</sup> L'opera è pubblicata in O. Samengo, *Trieste. La Mostra Coloniale di Oreste Dorbes*, cit.

<sup>669</sup> Cesare Cabras (Monsezzato/CA, 1886-1968), pittore. Cresciuto in una famiglia della piccola borghesia rurale, inizia la propria formazione artistica verso la metà del primo decennio del Novecento, presso il decoratore d'interni Giuseppe Conci, il quale lo spinge ad iscriversi all'Istituto di Belle Arti di Roma, città in cui avviene la sua vera formazione artistica. Tornato in Sardegna nel 1915 vi rimane anche durante il periodo bellico, approfondendo attraverso l'arte, al pari di altri conterranei come Giuseppe Biasi e Melchiorre Melis, il rapporto con la terra d'origine, i suoi paesaggi e i suoi abitanti. Nel dopoguerra partecipa a varie mostre provinciali e nazionali, nonché alla I Biennale d'Arte Sarda a Sassari tra il 1928-29. Negli anni Trenta partecipa a varie mostre

compongono la sua personale, oltre a paesaggi, scene di vita indigena e alcuni ritratti infantili [figg. 121, 122]<sup>670</sup>, una maternità nordafricana intitolata *Mariuma e il suo piccolo*, [fig. 120]<sup>671</sup>. A questo soggetto anche Antonio Locatelli e Antonio Arosio, durante il conflitto italo-etiope, dedicano alcune opere; se Arosio crea delle allungate figurine femminili quali *Donna con bambino sulla schiena* e *Maternità etiope* [figg. 22-23]<sup>672</sup>, Locatelli disegna *Maternità*, in cui una figura indigena allatta il figlioletto, *Donna Ogaden*, dove una figura femminile è colta di spalle con un bambino in braccio, e *Le due madri*, in cui l'artista trasmette una particolare idea di serenità e di mitezza raffigurando una donna africana che, con il figlio sulla schiena, accarezza la testa di una capra, a sua volta intenta ad accudire il proprio piccolo [figg. 255-257]<sup>673</sup>.

Il soggetto è ugualmente presente nell'ambito della scultura, come nel caso di *Madre eritrea* e *Madre somala*, opere realizzate da Cesare Biscarra nei secondi anni Venti [figg. 82, 83]<sup>674</sup>. Degli anni Trenta dev'essere invece una sculturina Lenci raffigurante una *Maternità abissina*, probabile opera di Abele Jacopi [fig. 245]<sup>675</sup>, mentre dei secondi anni Trenta sono due

---

ed esposizioni, tra cui le sindacali sarde, la Mostra d'Arte Sacra a Padova, la prima, la seconda e la terza Quadriennale di Roma, le Biennali veneziane degli anni 1932, 1934, 1936. Per quel che riguarda l'arte coloniale, è poi presente con le sue opere alla mostra d'arte coloniale di Napoli del 1934 con una sala personale, nel Padiglione delle Assicurazioni alla IX Fiera di Tripoli nel 1935, alla Mostra d'Oltremare di Napoli del 1940. Per queste ed altre notizie in merito all'artista si veda soprattutto S. A. Demuro, *Luce, tono, ruralità nella pittura di Cesare Cabras. Opere dal 1911 al 1960*, STEF, Cagliari 1989; si veda anche P. Picciau, *Cesare Cabras. Il maestro delle aie*, Grafica del Parteolla, Dolianova 2010.

<sup>670</sup> Un'opera raffigurante un bambino [fig. 121] è pubblicata come *Studio di negro* in *Seconda Mostra Internazionale d'Arte Coloniale*, catalogo, cit., tav. XLIX; tuttavia, nell'elenco delle creazioni dell'artista non è presente un lavoro con questo titolo, ma è segnalato un *Negretto*, col quale è forse da identificare la tavola posta in catalogo. Una seconda opera che ha come soggetto un fanciullo è stata invece rintracciata presso gli eredi dell'artista [fig. 122] ed è pubblicata, con il generico titolo di *Bambino nero con rose*, nel sito dedicato all'autore, cfr. «Cesarecabras.it», [In rete] <http://www.cesarecabras.it/styled-3/photos-2/files/page2-1016-full.html> (15 dicembre 2015). Quest'opera è forse identificabile con *Roselline per il the*, uno dei lavori esposti dall'artista a Napoli nel 1934.

<sup>671</sup> Si ringrazia Stefano Cabras per aver fornito una riproduzione a colori dell'opera, presente anche nel sito dedicato all'artista, ma con il generico titolo di *Ragazza araba*, cfr. «Cesarecabras.it», [In rete] <http://www.cesarecabras.it/styled-3/photos-2/files/page2-1003-full.html> (15 dicembre 2015). L'opera era però già stata pubblicata, ma senza titolo, in M. B. [Michele Biancale?], *Il pittore Cesare Cabras alla Mostra d'Arte Coloniale di Napoli*, ["Unione Sarda", Cagliari, 11 dicembre 1934], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. "Cabras, Cesare", inv. n. 7125; è poi stata pubblicata con il titolo *Marianna* in S. Rattu, *Bilancio di una mostra*, ["Unione Sarda", Cagliari, 9 febbraio 1936], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. "Cabras, Cesare", inv. n. 7125. Infine, essa appare segnalata come *Marjuma* in una foto a corredo del non pubblicato testo di M. Biancale, *L'arte coloniale italiana dell'Ottocento e del Novecento*, cit.

<sup>672</sup> Le opere sono pubblicate in *Antonio Arosio pittore di guerra. Africa Orientale, Grecia, Russia (1935-1943)*, cit., p. 63, nn. 19-20.

<sup>673</sup> I disegni sono pubblicati in *Antonio Locatelli. Scritti e disegni*, cit., tavv. XIV, XIII, IX.

<sup>674</sup> Le opere sono pubblicate in g. b., *Le Mostre Ajmone e Biscarra al Museo Coloniale*, cit., p. 49.

<sup>675</sup> L'opera è pubblicata in A. Panzetta, *Le ceramiche Lenci. 1928-1964. Catalogo generale dall'archivio della manifattura*, cit., p. 220, n. 707.

sculture bronzee realizzate da Mario Montemurro, ossia una *Maternità galla*, opera a mezzobusto che ritrae la donna di profilo e il bambino avvinto alla sua schiena da fasce, e *Donna con bambino*, figura intera che mostra una madre nell'atto di guardare teneramente il figlioletto che tiene stretto a sé con il braccio destro [figg. 306, 307]<sup>676</sup>.

Dalle fonti visive qui presentate si può dunque constatare che la figura femminile africana, eccetto alcuni casi, viene idealizzata in senso positivo: essa, ritratta nella sua semplice bellezza e in atteggiamenti docili e materni, viene così trasformata dallo sguardo degli artisti, che la presentano al pubblico come un'icona esotica e sensuale, eppure stranamente familiare e rassicurante.

### III.4 Iconografie coreografiche

In questa sezione, come anticipato, verranno prese in considerazione alcune serie di immagini che si presentano particolarmente articolate. Nella prima parte si proporrà, dopo la consueta introduzione sul tema attraverso uno sguardo ai testi dell'epoca, una casistica di rappresentazioni dedicate alla danza e al soggetto musicale, mentre nella seconda si accennerà ad alcune iconografie che chiamano in causa il già menzionato concetto di "razzializzazione eteroreferente"; queste ultime, come si vedrà nel corso dell'analisi, visualizzano la relazione colonizzato-colonizzatore nei termini di un rapporto gerarchico, ove l'Alterità nera è raffigurata in una condizione di sudditanza e il colonizzatore italiano, in cui il pubblico si identifica, è presentato nelle vesti di portatore di ordine, libertà e civiltà.

#### III.4.1 "Fantasie" e visualizzazioni di sonorità africane

I ritmi sonori e le particolari gestualità a cui essi conducono durante la danza rientrano, come già è emerso per esempio in occasione dell'incontro con gli schiavi descritto da Joseph Kessel<sup>677</sup>, tra gli elementi che più caratterizzano la terra africana e i suoi abitanti. Danze

---

<sup>676</sup> Le opere sono pubblicate in *Dipinti, Sculture e Grafica delle Collezioni del Museo Africano. Catalogo generale*, cit., pp. 174, 179; *Maternità galla*, inoltre, è pubblicata in *Viaggio in Africa. Dipinti e sculture delle collezioni del Museo Africano*, cit., p. 119.

<sup>677</sup> G. Kessel, *Nei paesi dove l'uomo è ancora una merce. Una coraggiosa inchiesta fra gli schiavi*, cit.

propiziatricie, cerimoniali, di guerra o di svago, siano esse maschili o femminili, vengono infatti elencate e descritte in vari testi<sup>678</sup>, nonché rappresentate nelle tavole delle riviste e in diverse opere d'arte.

Frequentemente citata è la "fantasia", danza collettiva inscenata in molteplici circostanze, con le opportune variazioni, da un gruppo più o meno ampio di individui; di particolare interesse, come si vedrà, sono quelle di guerra, di origine araba<sup>679</sup>. In merito alla "fantasia", un testo del febbraio 1930 spiega che essa:

non è canto né danza, come noi intendiamo il canto e la danza. È azione corale, è ritmo spontaneo, è armonia primitiva. Vi si potrebbero forse trovare i germi delle rappresentazioni sacre e popolari che altrove si sono evolute nel dramma. La nascita, il matrimonio, la morte, la guerra, la vittoria, la festa, si celebrano in Africa con la "fantasia". I suoi temi fondamentali sono l'amore e la lotta: ma non tutte le "fantasie" d'amore hanno grazia gentile. Spesso sono intreccio di mosse selvagge e violente [...]<sup>680</sup>.

Va notato che tali azioni coreutiche hanno come protagonisti anche gli *ascari* e i *dubat* che, in questo frangente, vengono descritti nelle loro originarie vesti di "selvaggi". Così il noto scrittore e giornalista Mario Appelius racconta, in qualità di corrispondente per "L'Illustrazione Italiana", una "fantasia" delle truppe coloniali eseguita al termine del combattimento di Af Gagà :

Gli ascari, che anche dopo una battaglia sanguinosa sono sempre gli stessi ragazzoni, improvvisano una grande "fantasia di gratitudine" in onore dei soldati Italiani che sono giunti in tempo a sbaragliare il nemico. —*Sono arrivati i leoni ad aiutare i leoni*— gridano in coro, battendo il tempo con le mani, con la voce con i piedi. Sul campo di battaglia ancora fresco delle cicatrici della lotta, nella luce teatrale del tramonto d'Africa, la fantasia di guerra degli ascari è piena di potenza selvaggia. Rito primitivo in onore delle forze occulte che guidano i guerrieri alla vittoria evoca le foreste originarie dove nel grande buio dei primi secoli nacquero inconsciamente le nazioni moderne. Lo spirito arretra di due millenni. Gli occhi iniettati di sangue, la bocca dai bianchissimi denti aperta in un riso crudo e gioioso, i corpi agili e plastici, i movimenti cadenzati ed aspri, il ritornello

---

<sup>678</sup> Si vedano C. Ridomi, *Ore di fantasia nell'Africa equatoriale*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXII, n. 5, 2 febbraio 1930, p. 13; Robinson, *Condannate alla danza!*, ivi, a. XXXII, n. 28, 13 luglio 1930, p. 13; D'Aspi, *Tra le più strani genti. La danza della "maggiore età"*, ivi, a. XXXIII, n. 46, 15 novembre 1931, p. 11; L. Passi, *Tra le più strane genti. Danze e cerimonie dei Latuka*, ivi, a. XXXIV, n. 3, 17 gennaio 1932, p. 10; D'Aspi, *Tra la più strana gente. Società segrete e danze religiose*, cit.; A. Benedetti, *Tra la più strana gente. Oro e febbre gialla*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXVII, n. 5, 3 febbraio 1935, pp. 5-6; O. Cerquiglioni, "Fantasie" di guerra in Africa, ivi, a. XXXVIII, n. 7, 16 febbraio 1936, pp. 6-7; Il Cristiano errante, *Occhiate curiose nel mondo. Danzatrici guerriere africane*, ivi, a. 43, n. 45, 9 novembre 1941, p. 9.

<sup>679</sup> Cfr. O. Cerquiglioni, "Fantasie" di guerra in Africa, cit.

<sup>680</sup> C. Ridomi, *Ore di fantasia nell'Africa equatoriale*, cit.

monotono, tutto esprime nella danza guerriera la voluttà bellicosa di questi combattenti-nati per i quali la guerra non è ancora un dovere sacro verso la Patria ma è tuttora un giuoco inebbrante e crudele: il più pericoloso ed il più stordente dei giuochi: quello nel quale l'uomo afferma la sua virilità di maschio e documenta agli occhi delle sue femmine il buon diritto all'autorità padronale di cui è investito [...] <sup>681</sup>.

Tutt'altro che unanimi sono i pareri in merito alle varie danze africane, il cui giudizio è spesso basato su canoni estetici eurocentrici, pervasi da un ideale classico, apollineo, in cui l'armonia e la compostezza dei movimenti sono di basilare importanza. Infatti, mentre talune descrizioni, come per esempio quella della danza funebre del popolo Latuka della zona dei Grandi Laghi <sup>682</sup>, sono in linea con l'idea del ridicolo "ballo negro" presentata già da Turno <sup>683</sup>, altre, specialmente alcune relative a certe danze femminili, rivelano espressamente come talvolta la valutazione positiva della *performance* sia strettamente connessa a un'esecuzione intrisa di grazia e, soprattutto, priva di volgare sensualità. Se alcune "fantasie" della popolazione eritrea dei Cunama risultano per alcuni "graziose, di una mimica semplice e quasi gentile", anche perché "non offendono né il senso estetico, né il senso morale" <sup>684</sup>, certe danze richiamano alla mente persino la Grecia antica o, meglio, evocano in taluni scrittori impressioni di ellenismo, così come era stato interpretato e diffuso nell'Europa del primissimo Novecento da Isidora Duncan e dalla sua danza "libera"; scrive infatti Achille Benedetti in un articolo del febbraio 1935: "in Africa si danza sempre [...]. Talvolta la danza ha aspetti impreveduti di bellezza classica che fan pensare all'antica Ellade, ad una misteriosa Isadora Duncan che sia venuta ad insegnare ritmi e gesti per una armonia plastica dalla quale la nudità perfetta delle fanciulle nere fuga ogni malizia sensuale" <sup>685</sup>.

Tuttavia, in alcuni passi si nota come gli articolisti siano altrettanto colpiti dall'impeto dionisiaco di certe figurazioni; in tal caso però essi appaiono quasi scissi in un sentimento altalenante fra attrazione e repulsione, causato dalle modalità espressive di quel tipo di danza, in cui la forza istintuale e l'ossessionante continuità del ritmo sono talmente presenti da obnubilare la capacità razionale. Così appaiono per esempio alcune "fantasie" somale agli occhi di Cristiano Ridomi, il quale nota come nelle movenze e negli atteggiamenti "con

---

<sup>681</sup> M. Appellius, *Pagine eroiche. I particolari del combattimento di Af Gagà*, in "L'Illustrazione Italiana", a. LXIII, n. 5, 2 febbraio 1936, pp. 175-78 (citazione a p. 178).

<sup>682</sup> L. Passi, *Tra le più strane genti. Danze e cerimonie dei Latuka*, cit.

<sup>683</sup> Turno, *Un viaggio*, cit.

<sup>684</sup> L. Passi, *Tra le più strane genti. Danze e cerimonie dei Latuka*, cit.

<sup>685</sup> A. Benedetti, *Tra la più strana gente. Oro e febbre gialla*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXVII, n. 5, 3 febbraio 1935, pp. 5-6.



naturalità si fondano gli istinti e i sentimenti, la forza e la grazia”<sup>686</sup>, mentre altrove gli articolisti parlano di vorticosi balli notturni che, fatti dalle donne ebre che festeggiano la “Dea Pallida”, si svolgono in un clima di “vera tregenda da baccanti nere”<sup>687</sup>.

Danze di guerra e “fantasie” vengono illustrate da Achille Beltrame, come in parte si è già visto, in più occasioni: in una copertina del marzo 1925 una popolazione camerunense viene ritratta nell’atto di eseguire “danze speciali con frecce avvelenate, al suono di una chiassosa ‘jazz-band’” [fig. 461]<sup>688</sup>, mentre nel marzo 1928 gli Zulù sono ritratti nell’atto di compiere “la più grande ‘danza di guerra’ che si ricordi nel Natal, con circa 6000 partecipanti” [fig. 468]<sup>689</sup>. Una tavola dell’agosto 1930 rappresenta invece una danza della Costa d’Avorio in cui ballerine seminude, divenute estremamente elastiche perché poste in uno stato di ipnosi, vengono lanciate in aria e fatte roteare da vigorosi indigeni coperti alla cinta da drappi colorati [fig. 470]<sup>690</sup>, mentre una danza con maschere rituali che simula i movimenti di animali alla carica viene ritratta in una tavola del dicembre 1931 [fig. 471]<sup>691</sup>. Una copertina del novembre 1934 mostra invece le “pittoresche danze e fantasie” che le popolazioni somale hanno eseguito in occasione del viaggio di Vittorio Emanuele III nella colonia italiana della Somalia [fig. 474]<sup>692</sup>.

Ugo Matania, in una copertina del “Mattino Illustrato” per il febbraio 1936, decide di ricordare la recente vittoria italiana di Neghelli raffigurando una “fantasia” di *dubat*, ritratti esultanti con i fucili levati al cielo mentre portano in trionfo gli ufficiali italiani [fig. 523]<sup>693</sup>; parimenti Achille Beltrame, in una copertina del gennaio 1937, raffigura una “turbinosa fantasia” eseguita dalla banda di armati di *ras* Hailù, capo etiopico legatosi agli italiani, a conclusione delle grandi operazioni di polizia ai confini dell’Impero; alla danza, eseguita dinanzi al Vicerè Graziani, prende parte anche un battaglione eritreo [fig. 506]<sup>694</sup>.

---

<sup>686</sup> C. Ridomi, *Ore di fantasia nell’Africa equatoriale*, cit.

<sup>687</sup> L. Passi, *Danze e cerimonie dei Latuka*, cit.

<sup>688</sup> A. Beltrame, copertina “Veleno contro armi da fuoco [...]”, cit.

<sup>689</sup> A. Beltrame, tavola “L’entusiasmo degli Zulù per lo sport [...]”, cit.

<sup>690</sup> A. Beltrame, tavola “Danze africane”, in “La Domenica del Corriere”, a. XXXII, n. 32, 10 agosto 1930, p. 16.

<sup>691</sup> A. Beltrame, tavola “La danza nella Guinea Portoghese”, ivi, a. XXXIII, n. 49, 6 dicembre 1931, p. 16.

<sup>692</sup> A. Beltrame, copertina “Il Re in Somalia. Durante il viaggio di circa 2500 chilometri attraverso la terra somala, le popolazioni hanno eseguito pittoresche danze e fantasie in onore del Sovrano”, ivi, a. XXXVI, n. 46, 18 novembre 1934.

<sup>693</sup> U. Matania, copertina “L’esultanza dei *dubat* dopo la grande vittoria di Neghelli, in Somalia [...]”, in “Il Mattino Illustrato”, a. XIII, n. 8, 10-17 febbraio 1936.

<sup>694</sup> A. Beltrame, copertina “Addis Abeba in festa. Di ritorno dagli estremi confini dell’Impero dopo le grandi operazioni di polizia, la banda del fedele *ras* Hailù e il battaglione eritreo della vittoriosa colonna Belly

Tra le opere d'arte che raffigurano espressamente una "fantasia", come si arguisce dal titolo, si può menzionare la *Fantasia a Mogadiscio* dipinta da Lidio Ajmone nei secondi anni Venti che, nelle movenze, non pare dissimile dall'illustrazione di Beltrame del novembre 1934 [fig. 1]<sup>695</sup>. Di tutt'altro genere è invece la *Fantasia in Dancalia* di Bruno Colorio, disegno presentato nella sua personale alla Galleria I. V. A. di Trento del 1937: qui due figure femminili, vestite di tuniche chiare e con uno dei due seni scoperto, compiono un passo di danza inarcandosi sensualmente su un fianco, accompagnate da un suonatore di lira [fig. 174]<sup>696</sup>. Tra i disegni che Arnaldo Pajella dedica alla danza [figg. 349-352]<sup>697</sup> appaiono una *Fantasia di donne Bilene* e una *Fantasia di donne Cunama*, realizzate dall'artista in Eritrea, l'una all'incirca nel 1936 e l'altra nell'anno successivo: meno dinamiche e seducenti della *Fantasia* di Bruno Colorio, esse presentano, rispettivamente, quattro robuste figure femminili viste frontalmente e delle slanciate silhouette, parte delle quali ritratte di schiena [figg. 351, 352]. Guerresca, secondo l'impronta futurista del suo autore, è invece la *Fantasia abissina* che Renato Di Bosso propone nel 1940 in una sua "aerosilografia" [fig. 211]<sup>698</sup>, mentre orgiastica, nelle sue pur buffe figure, appare la *Fantasia di Dubat* che Pippo Oriani<sup>699</sup> espone prima alla Biennale di Venezia del 1936<sup>700</sup> e poi alla Mostra d'Oltremare di Napoli nel 1940 [fig. 333]<sup>701</sup>.

---

improvvisano alla presenza del Vicerè una turbinosa fantasia in onore del Re Imperatore e del Duce fondatore dell'Impero", in "La Domenica del Corriere", a. XXXIX, n. 2, 10 gennaio 1937.

<sup>695</sup> L'opera è pubblicata in U. Giglio, *Mostre coloniali d'arte*, cit., p. 226.

<sup>696</sup> L'opera è pubblicata in G. G. *La mostra personale di pittura del legionario d'Africa Bruno Colorio*, ["Provincia di Bolzano", 21 novembre 1937], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. "Colorio, Bruno", inv. n. 10477.

<sup>697</sup> Le opere sono segnate dall'artista come *Danza negra/ Africa-Eritrea/ Agordat 1935*, *Misteri dell'Africa orientale/ XIV*, *Fantasia di donne/ Bilene-Eritrea-XIV* e *Fantasia di donne Cunama/ Africa-Eritrea-1937*.

<sup>698</sup> L'opera è pubblicata in G. Anselmi et al., *Renato Di Bosso Aerofuturista*, Edizioni della Vita Nova, Verona 2006, p. 119.

<sup>699</sup> Pippo Oriani (Torino, 1909-Roma, 1972), pittore. Di famiglia benestante, studia inizialmente architettura, ambito che abbandona presto per dedicarsi alla pittura. Nel 1927 entra in contatto con Fillia e, da questo momento, con altri futuristi torinesi coi quali espone nel 1928. L'anno successivo inizia la sua sistematica partecipazione alle mostre del gruppo marinettiano. Tra il 1931 e il 1933 si avvia verso un Astrattismo con gradevoli eleganze decorative che lo conduce alla creazione di alcune fra le sue opere più pregevoli. Le opere esposte alla Biennale del 1936 sono autonome dalle precedenti esperienze del gruppo futurista torinese, animate da una singolare vena espressionista che lo apparenta ai contemporanei lavori di Cagli e Pirandello. Per queste e altre succinte informazioni cfr. F. Fergonzi, ad vocem *Oriani Pippo*, in *La Pittura in Italia. Il Novecento/1. 1900-1945*, Il tomo, Electa, Milano 1992, p. 1002.

<sup>700</sup> Cfr. *XX Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra, III ed. def., Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia 1936, p. 186.

<sup>701</sup> L'opera è pubblicata in U. Ortona, *Le Terre Italiane d'Oltremare e l'arte italiana contemporanea*, cit., p. 147; ora anche in G. Arena, *Visioni d'Oltremare. Allestimenti e politica dell'immagine nelle esposizioni coloniali del XX secolo*, cit., p. 87.

Se il futurista Arturo Ciacielli nel 1930 dipinge nel suo *Tam Tam* un turbine di stilizzate figure danzanti al ritmo dei tamburi [fig. 162]<sup>702</sup>, di tutt'altro genere appaiono le scene di danzatori e musicisti realizzate da Giuseppe Biasi, che trae ispirazione dall'Africa settentrionale. Qui infatti l'artista raffigura, nel suo personalissimo stile da "Gauguin mediterraneizzato"<sup>703</sup> come lui stesso si definiva, un mondo africano intriso di orientalismo da *Mille e una notte*, derivato da un insieme di suggestioni che, a partire dagli anni Venti, avevano mescolato un esotismo islamico ed egizio al primitivismo "negro" [figg. 78-81]<sup>704</sup>.

Ai musicisti neri nordafricani di Biasi, ai quali fra l'altro egli dedica due note opere entrambe intitolate *Jazz* ed esposte alla mostra d'arte coloniale del 1931 [figg. 74, 75]<sup>705</sup>, sembrano vagamente richiamarsi i *Suonatori libici* che Piero Monti realizza nel 1937 [fig. 312]<sup>706</sup>. Proprio in merito alle figure dei musicisti nel nord Africa, è esplicito un testo pubblicato dalla "Domenica del Corriere" già nel luglio 1922 e dedicato a *I girovaghi della musica in Africa*; qui si legge:

I musicanti sono considerati come esseri inferiori, perché scelti fra i deformati e gli affetti da qualche infermità fisica che non permetta loro il maneggio delle armi, suprema aspirazione di ogni indigeno; ma la loro presenza è sempre gradita in ogni occasione di festeggiamenti e di riunioni [...]. Nelle oasi disseminate nella parte settentrionale del deserto del Sahara, abitate da tribù musulmane dedite alla coltivazione dei campi e dove spesso si tengono grossi mercati, capita spesso di incontrare gruppi di suonatori ambulanti, generalmente sudanesi o negri del Bornù, che coi loro canti e coi loro lazzi portano la nota gaia fra gli indolenti indigeni e mandano in visibilio la ragazzaglia che forma sempre il maggior contingente di spettatori<sup>707</sup>.

Anche Giorgio Oprandi dipinge opere aventi come soggetto dei suonatori, ma questa volta del Corno d'Africa, come nel caso di *Idillio musicale*, dipinto all'incirca nel 1927 in occasione del viaggio che dall'Egitto era terminato in Etiopia ed esposto in occasione della sua mostra

---

<sup>702</sup> L'opera è pubblicata in *Futurismo 1909-1944*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 7 luglio-22 ottobre 2001), a cura di E. Crispolti, Mazzotta, Milano 2001, p. 387.

<sup>703</sup> Cfr. G. Altea, M. Magnani, *Giuseppe Biasi*, cit., p. 154.

<sup>704</sup> Le figg. 78-80, pubblicate prive di titolo, sono poste a corredo di R. Calzini, *Proiezioni di un pittore orientalista*, in "L'Illustrazione Italiana", a. LXV, n. 28, 10 luglio 1938, p. 44 (l'articolo nasce dalla mostra personale di Biasi alla Galleria Pesaro di Milano). *Danzatore tripolino* è pubblicato in "L'Illustrazione Italiana", a. LXVII, n. 22, 2 giugno 1940, allegato tra p. 844 e p. 845; *Danzatrice araba* è pubblicato ivi, allegato tra p. 850 e p. 851.

<sup>705</sup> Le opere sono pubblicate in G. Altea, M. Magnani, *Giuseppe Biasi*, cit., pp. 20-23, nn.324, 326.

<sup>706</sup> L'opera è pubblicata in *Piero Monti pittore giramondo*, cit., p. 29.

<sup>707</sup> *Il mondo poco noto. I girovaghi della musica in Africa*, in "La Domenica del Corriere", a. XXIV, n. 28, 9-16 luglio 1922, p. 12.

eritrea al Museo Coloniale nel novembre-dicembre di quello stesso anno<sup>708</sup>. Nell'opera, all'ombra di una folta vegetazione, due musicisti seduti a terra intrattengono una figura femminile, che pare essere una portatrice d'acqua [fig. 329]<sup>709</sup>. Lo stesso artista realizza anche un ritratto di *Suonatrice Bilena*, anch'esso esposto in occasione della sua personale nel 1927 [fig. 328]<sup>710</sup>; in merito a tale opera Marco Lorandi scrive:

[...] il proposito di Oprandi non è né celebrativo né documentario; al di là di una connotazione naturalistica, specie nell'indicazione esatta dello strumento musicale, l'immagine vive per un'acuta individuazione psicologica del volto, nello sguardo intenso lievemente severo che niente concede ad una descrittività esteriore pittoresca. Si noti inoltre il carattere allungato della fisionomia (il collo, la bellissima mano sinistra) sottolineata dal motivo dell'ovale ripetuto e richiamato nel viso, dal lungo malioso e avvolgente mantello e dalla nicchia di fondo<sup>711</sup>.

Lo strumento suonato dalla figura, che Lorandi indica con la denominazione di *rababa*, appare molto simile al *krar* etiopico del già menzionato "suonatore" ritratto nella casella "35" del *Giro dell'Africa Orientale* [fig. 804]; come si era anticipato la figura di musicista che utilizza questa lira africana è un soggetto che appare in più opere: lo si ritrova infatti già nei primi anni Venti nel *Suonatore etiopico* di Olga De Goguine [fig. 204]<sup>712</sup>, nonché nel *Suonatore di mosongò*<sup>713</sup> e in *I miei ascari* che Arnaldo Pajella realizza nel 1936 circa [fig. 377, 378], nonché nei già citati *Suonatori libici* di Piero Monti del 1937 [fig. 312].

---

<sup>708</sup> L'opera è segnalata tra quelle esposte in tale mostra in M. Lorandi, *Giorgio Oprandi*, cit., p. 94.

<sup>709</sup> L'opera è pubblicata in "La cultura moderna", s. d. [post 1927], p. 6, ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. "Oprandi Giorgio", inv. n. 31659.

<sup>710</sup> L'opera è pubblicata in M. Lorandi, *Giorgio Oprandi*, cit., p. 73.

<sup>711</sup> Ivi, p. 88, scheda 32.

<sup>712</sup> L'opera è pubblicata in *Dipinti, Sculture e Grafica delle Collezioni del Museo Africano. Catalogo generale*, cit., p. 116.

<sup>713</sup> Pajella qui indica lo strumento con il nome di *mosongò*, probabile storpiatura di *mesenko* (o *masenko*, *mesenqo*, *mesenko*, *masinko*, o *masinqo*) che in realtà è il nome di un altro strumento anch'esso diffuso come il *krar* nel Corno d'Africa, in Etiopia in particolare, ma di diversa conformazione e suonato con un archetto. Una precisa raffigurazione di questi strumenti musicali, presi insieme a pochi altri come esemplificativi della tradizione musicale etiopica, è fra l'altro presente in una serie di francobolli stampati in Etiopia nel 1966, ove il *krar* è raffigurato sul francobollo da 50 centesimi e il *mesenko* su quello da 35.

### III.4.2 L'Alterità africana e l'incontro con i colonizzatori: iconografie della civilizzazione

L'incontro tra gli indigeni africani e gli italiani è un soggetto che trova particolare spazio nell'ambito delle riviste illustrate durante i mesi dell'avanzata italiana in terra etiopica e, in seguito, anche in alcune opere d'arte celebrative del neonato Impero italiano. In questi lavori, di cui si sono rintracciati esempi soprattutto nel periodo compreso tra il 1935 e il 1940, il tema dell'incontro è presentato attraverso immagini che mirano a porre in risalto la superiorità italiana nei riguardi dei colonizzati. Tale superiorità è visualizzata da illustratori e artisti attraverso alcuni soggetti e gestualità simboliche le quali, se da un lato mirano a sottolineare l'azione civilizzatrice degli italiani in opposizione alla precedente situazione di "barbarie" presente in Etiopia, dall'altro puntano a veicolare l'indiscussa subordinazione delle popolazioni conquistate e, in certi casi, persino l'idea di una felice accettazione della presenza e dell'operato italiano da parte degli indigeni. Tra le iconografie prescelte per comunicare al pubblico italiano queste idee si impone, *in primis*, quella relativa all'atto di omaggio e sottomissione compiuto dai capi e dai rappresentanti del clero locale, seguita poi da quelle della liberazione degli indigeni e della loro civilizzazione attraverso il simbolico gesto del saluto fascista.

Relativamente alle rappresentazioni riservate al tema della sottomissione, va messo in evidenza come l'iconografia in esse utilizzata si rifaccia a un filone di immagini molto ampio e ben noto al pubblico dell'epoca: se infatti simili scene si erano già diffuse, come si è visto, durante alcuni momenti dei primi rapporti italiani con l'Africa e le sue popolazioni nel tardo Ottocento, nonché in immagini di ambientazione coloniale diffuse in anni di poco precedenti il conflitto con l'Etiopia [figg. 463, 472]<sup>714</sup>, va altresì detto che tali raffigurazioni trovano una particolare fonte di ispirazione anche, e soprattutto, in modelli ben più antichi, quali l'iconografia imperiale romana relativa alla sottomissione delle popolazioni barbare ai condottieri dell'*Urbs* e quella religiosa dell'*Adorazione* dei pastori e dei Magi. Quest'ultima similitudine compare, per esempio, in un breve testo dedicato al cosiddetto mal d'Africa dal

---

<sup>714</sup> A. Beltrame, tavola "Il Principe di Galles nel cuore dell'Africa tropicale. I capi degli Ashanti, con i loro pittoreschi seguiti, si recano a rendere omaggio al figlio di Giorgio V", in "La Domenica del Corriere", a. XXVII, n. 19, 10 maggio 1925, p. 16; Idem, copertina "La visita del Re alla Colonia Eritrea ha dato luogo a indimenticabili manifestazioni di devozione da parte degli indigeni. Ad ogni casa sventolava il tricolore. Al passaggio del Sovrano, accompagnato dal ministro delle Colonie gen. De Bono, gli abitanti si inchinavano a baciare il suolo e improvvisavano fantasie in onore del Re [...]", ivi, a. XXXIV, n. 42, 16 ottobre 1932.

noto scrittore e drammaturgo Sem Benelli il quale, rievocando poeticamente le sue visioni africane e gli incontri con le genti del luogo, parla fra l'altro di "re magi che recano doni preziosi e rari presi là dove solamente loro sanno andare"<sup>715</sup>.

Prima di procedere all'analisi delle immagini che propongono tali specifici soggetti, va messa in evidenza anche la presenza di alcune copertine della "Domenica del Corriere" che mettono in scena la presunta attività di pacifica civilizzazione operata dagli italiani. In tali illustrazioni la presenza italiana appare sempre bonaria e nient'affatto distruttiva nei confronti degli indigeni etiopi, i quali vengono raffigurati talvolta come agitati e intimoriti, tal'altra come ingenui selvaggi stupiti dal progresso e, infine, come nuovi sudditi instradati al lavoro in un contesto di armonia e intesa con i colonizzatori. Alcune raffigurazioni, per esempio, vogliono essere dimostrative del presunto dominio "civile" italiano, che illumina attraverso la parola, scritta o parlata, e non attraverso le armi [figg. 481, 493, 500]<sup>716</sup>: nella prima illustrazione gruppi di indigeni dell'Ogaden, regione dell'Etiopia abitata da popolazioni somale, accorrono all'esterno delle loro case per raccogliere dei volantini, gettati da aeroplani italiani per "illuminare le popolazioni sulla missione di civiltà dell'Italia in Africa", come recita la didascalia. Nella seconda rappresentazione si ripete la medesima scena: dei volantini cadono dal cielo lanciati dall'aviazione italiana, avvisando la popolazione indigena in fuga dell'imminente occupazione di Addis Abeba da parte delle truppe italiane. Nella terza immagine, a conquista avvenuta, si celebra infine, come dice la didascalia, la "clemenza italiana": le autorità annunciano infatti pubblicamente, dinnanzi a un'attenta e silenziosa folla, che sessanta indigeni, passibili di pena capitale per non aver consegnato le armi, verranno risparmiati perché il Viceré, ossia il generale Graziani, "vuol dimostrare la generosità italiana verso i nuovi sudditi".

---

<sup>715</sup> S. Benelli, *Incantesimo dell'Affrica. La voce dell'Arcangelo Nero*, in "L'Illustrazione Italiana", a. LXIII, n. 40, 4 ottobre 1936, p. 579.

<sup>716</sup> A. Beltrame, copertina "Sul fronte della Somalia. Gli aviatori gettano manifesti sui villaggi dell'Ogaden per illuminare le popolazioni sulla missione di civiltà dell'Italia in Africa", in "La Domenica del Corriere", a. XXXVII, n. 45, 10 novembre 1935; Idem, copertina "Gli ultimi giorni di Addis Abeba abissina. Gli aviatori dell'Italia vittoriosa lanciano alla folla agitata i manifesti di Badoglio, che preannunziano l'occupazione. Dall'alto del monumento equestre, vicino alla chiesa imperiale di San Giorgio, Menelik assiste, impassibile, ai nuovi eventi...", ivi, a. XXXVIII, n. 19, 6 maggio 1936; Idem, copertina "Clemenza italiana. Sessanta indigeni che non avevano obbedito all'ordine di consegnare le armi sono processati sulla gremita piazza del mercato di Addis Abeba. Al momento della sentenza, il presidente gen. Olivieri, dichiara che gli imputati, passibili della pena capitale, saranno questa volta liberati, perché il Viceré vuol dimostrare la generosità italiana [...]", ivi, a. XXXVIII, n. 31, 2 agosto 1936.

Ingenuamente stupiti vengono invece raffigurati, in una tavola pubblicata nel novembre 1935, gli abitanti di Adua, posti davanti a un grande schermo cinematografico improvvisato [fig. 480]<sup>717</sup>: vedendo proiettata l'immagine di una nave da guerra in mare, essi vi fanno cenno sbalorditi, si alzano in piedi per avvicinarvisi o, molto più semplicemente, aprono le braccia in un gesto di stupore. Gli abitanti dell'entroterra etiopico, raffigurati nella copertina del luglio 1936 [fig. 498]<sup>718</sup>, sono invece descritti dalla didascalia come "popolazioni primitive che non avevano mai incontrato l'uomo bianco". L'illustratore li rappresenta mentre si avvicinano curiosi a una colonna italiana, intenti a osservare le ruote dei camion, ma soprattutto stupiti di vedere il proprio riflesso in uno specchietto mostrato loro da un gruppo di militari; la rappresentazione si intona, per quanto concerne le figure indigene, ai toni bucolici della didascalia, che parla di "pastori primordiali vestiti di pelli, armati di lance e di scudi" e di "ragazzi che portano attorno al collo giovani capi di bestiame". La scena richiama alla mente, per certi versi in maniera molto ingenua, l'iconografia dell'incontro tra colonizzatori e indigeni ampiamente diffusa sin dai tempi del primo colonialismo nelle Americhe; parimenti, la presenza di soggetti quali i pastori e il giovane criofofo africano, che come dice la didascalia si raccolgono intorno ai soldati italiani, accenna in sordina all'iconografia religiosa dell'*Adorazione dei pastori*.

In un'apparente tranquillità ritrovata gli etiopi, guidati dagli italiani, riprendono con l'avanzata delle truppe fasciste le loro attività e migliorano le proprie condizioni di vita. Questo è quel che traspare dalla copertina del dicembre 1935, in cui si assiste a una tranquilla scena di mercato indigeno ove compaiono, immersi tra la folla, *ascari* e soldati italiani [fig. 486]<sup>719</sup>; lo stesso dicasi per una tavola dell'aprile 1936<sup>720</sup>, in cui "Fanti, Camicie nere e Volontari indigeni" lavorano per creare il tracciato di una strada. Anche una tavola dell'aprile 1936 raffigura una tranquilla scena di mercato, questa volta ambientata nella Gondar italiana, in cui tra la folla compaiono un *ascaro* e un militare italiano, mentre

---

<sup>717</sup> A. Beltrame, tavola "La luce elettrica e il cinematografo, di cui gli abitanti del Tigrè ignoravano l'esistenza, sono giunti ad Adua [...]", in "La Domenica del Corriere", a. XXXVII, n. 44, 3 novembre 1935, p. 12.

<sup>718</sup> Idem, copertina "Nell'Etiopia inesplorata. Nelle più remote contrade dell'Impero, le popolazioni primitive che non avevano mai visto uomini bianchi assistono con stupore all'arrivo delle colonne italiane liberatrici [...]", ivi, a. XXXVIII, n. 29, 19 luglio 1936.

<sup>719</sup> Idem, copertina "Rinascono i traffici nei territori africani occupati dalle nostre truppe", ivi, a. XXXVII, n. 52, 29 dicembre 1935.

<sup>720</sup> Idem, tavola "Le strade della civiltà [...]", ivi, a. XXXVIII, n. 14, 5 aprile 1936-XIV, p. 12.

sull'antico castello imperiale sventolano due grandi tricolori [fig. 492]<sup>721</sup>. Una copertina del luglio 1936 mostra invece una colonna di piccoli etiopi, inquadrati da militari-maestri, che marciano, tutti vestiti uguali, verso la scuola elementare di Socotà, dove impareranno finalmente a “vivere da uomini”, come recita la didascalia [fig. 497]<sup>722</sup>; questa stessa immagine, a ben guardare, sembra aver ispirato la copertina di un quaderno di scuola della serie “L’Impero italiano d’Etiopia” delle edizioni Carte Burgo [fig. 737]<sup>723</sup>. Una copertina del gennaio 1938 mostra invece i proficui risultati agricoli dei coloni italiani, raffigurati nell’atto di trebbiare il primo grano dell’Etiopia fascista dinanzi alle autorità italiane e agli indigeni [fig. 508]<sup>724</sup>. Quest’ultimo soggetto viene fra l’altro trattato da Luciano Minguzzi nel suo bassorilievo *Il primo grano dell’Impero*, opera presentata proprio nello stesso 1938 alla Biennale di Venezia, nell’ambito del concorso per affreschi e bassorilievi dedicati quell’anno al tema dell’“Era Fascista”. Il lavoro di Minguzzi, un po’ goffo nell’impostazione e nella resa dei personaggi, celebra simbolicamente il raccolto e la lavorazione del grano nelle terre d’Oltremare: la scena infatti presenta due coloni italiani e un indigeno<sup>725</sup>, quest’ultimo ravvisabile nella figura che reca una gerla sulle spalle, che lavorano presso una trebbiatrice [fig. 289]<sup>726</sup>.

<sup>721</sup> Idem, tavola “A Gondar italiana. Di fronte all’antico castello imperiale, sul quale ora sventola il Tricolore, gli indigeni ormai liberati dall’incubo del saccheggio abissino hanno ripreso il loro periodico mercato, più attivo e più proficuo che mai per la presenza delle nostre truppe”, ivi, a. XXXVIII, n. 16, 19 aprile 1936, p. 12.

<sup>722</sup> Idem, copertina “Dove regnava la barbarie. Dopo un mese di dominio italiano, nei villaggi e nelle città del vasto Impero d’Etiopia sorgono linde scuole, dirette, per ora, da valorosi combattenti [...]. Alternando i primi elementi educativi con gli esercizi fisici, i piccoli Etiopi e i figli di schiavi liberati imparano finalmente a vivere da uomini”, ivi, a. XXXVIII, n. 27, 5 luglio 1936. Al tema dell’erudizione degli indigeni, questa volta sudafricani, il periodico aveva già dedicato una copertina nel 1925; l’intonazione era tuttavia diversa e puntava più a stupire i lettori mettendoli al corrente del fatto che a Maun, attualmente facente parte del Botswana, gli allievi della Scuola missionaria erano spesso costretti a interrompere le lezioni per cacciare i leoni. Cfr. R. Salvadori, Copertina “Scuola e ... caccia grossa”, in “La Domenica del Corriere”, a. XXVII, n. 44, 1 novembre 1925 [fig. 467].

<sup>723</sup> Archivio Storico INDIRE, Fondo Materiali Scolastici, Quaderni, XXV.744. Il quaderno è visibile nella banca dati del sito «Bdp.it», [In rete] [http://www.bdp.it/cgi-bin/diapftcgi3?dbnpath=/isis3/dati/dia/immag&mf=20677&formato=Completo&unico=1&file\\_header=/archivi/dia/header.php](http://www.bdp.it/cgi-bin/diapftcgi3?dbnpath=/isis3/dati/dia/immag&mf=20677&formato=Completo&unico=1&file_header=/archivi/dia/header.php) (15 dicembre 2015).

<sup>724</sup> A. Beltrame, copertina “La prima messe dell’Impero. Nel territorio di Oletta, a 40 chilometri da Addis Abeba, dove gli ex-combattenti hanno organizzato vaste piantagioni sperimentali, è stato festosamente trebbiato il primo grano d’Etiopia coltivato da Italiani. Assistevano le autorità e molti indigeni”, in “La Domenica del Corriere”, a. XXX, n. 3, 16 gennaio 1938

<sup>725</sup> L’ultima figura è identificabile come, etiopica, nonostante i tratti somatici addolciti e non particolarmente prognati, anche per la presenza dello *sciamma*, l’ampio telo cotonato che il personaggio porta drappeggiato su spalle e capo e che, all’epoca, era conosciuto come il tipico abito di alcune popolazioni delle colonie italiane.

<sup>726</sup> L’opera è pubblicata in *XXI Esposizione Biennale Internazionale d’Arte*, catalogo, III ed. def., Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia 1938, tav. 36; per alcuni accenni in merito alle osservazioni fatte dalla critica dell’epoca si veda poi P. Manfren, *Alterne vicende di arte coloniale a Venezia negli anni Trenta*, cit.



Le rappresentazioni dedicate all'iconografia della sottomissione sono varie e si rintracciano nella "Domenica del Corriere" [figg. 478, 496, 501, 505, 507]<sup>727</sup>, nella "Tribuna Illustrata" [figg. 513]<sup>728</sup>, nel "Mattino Illustrato" [figg. 525]<sup>729</sup>, e anche in una delle tavole del già menzionato volume "Italia Imperiale" edito dalla "Rivista Illustrata del Popolo d'Italia" [fig. 563]<sup>730</sup>. In tali scene i gesti che per lo più visualizzano simbolicamente la sottomissione sono l'inchino e la genuflessione: se il primo, più moderato, è riservato a personaggi di un certo rango, quali *ras* e autorità, il secondo, più teatrale e a volte melodrammatico, è utilizzato per figure meno importanti e per i semplici indigeni. Un vago gesto di inchino, fatto per lo più col capo, è per esempio quello che Achille Beltrame e Vittorio Pisani immaginano sia compiuto dalla guida religiosa della città santa di Axum [figg. 478, 513], mentre *ras* Hapte Micael e *ras* Sejum Mangascià sono ritratti in una movenza più evidente [figg. 496, 525]. Assai profondi sono invece gli inchini dei più modesti Galla [fig. 501], mentre genuflessi e teatralmente prostrati appaiono tre indigeni amhara in una singolare scena di sottomissione svoltasi dinnanzi a un autoritario Graziani [fig. 507].

A proposito dell'influenza dell'iconografia religiosa dei magi sulla raffigurazione di alcune di queste scene si osservino, per esempio, le copertine realizzate da Baltrame relative agli atti di omaggio e di sottomissione del vescovo di Axum e di *ras* Hapte Micael [figg. 478, 496], e si confrontino con l'*Adorazione dei Magi* del Veronese, opera conservata nella Chiesa di Santa

---

<sup>727</sup> A. Beltrame, copertina "Da molte località del Tigrè riconquistato affluiscono verso i Comandi italiani a fare atto di omaggio sacerdoti copti e musulmani, uomini d'arme e contadini. Anche il vescovo di Aksum, com'è noto, ha consegnato ai Capi italiani la chiave della Città Santa", in "La Domenica del Corriere", a. XXXVII, n. 43, 27 ottobre 1935; Idem, copertina "Continuano in Etiopia le sottomissioni di alti personaggi. Ad Addis Abeba il Vicerè Graziani ha ricevuto Ras Hapte Micael, capo dello Uollo, il quale ha insistito perché il Vicerè accettasse la propria spada, il proprio scudo di famiglia, il manto di ras e il casco di battaglia [...]", ivi, a. XXXVIII, n. 26, 28 giugno 1936; Idem, copertina "Pittoresche scene nella fertile terra dei Borana. I più puri rappresentanti della razza Galla si presentano ai comandi italiani per salutare i liberatori. Questi capi, avvolti in ampi sciamma, hanno la testa fasciata da singolari turbanti [...]. Nel fare atto di sottomissione essi offrono in dono bestiame e prodotti del suolo", ivi, a. XXXVIII, n. 33, 16 agosto 1936; Idem, copertina "Nell'Impero pacificato. A Gambela, importantissimo centro di commerci nell'Etiopia occidentale, i capi e le personalità indigene affluiscono al comando militare per fare atto di leale adesione al Governo Italiano", ivi, a. XXXIX, n.3, 17 gennaio 1937; Idem, copertina "Una curiosa scena. Mentre l'automobile del Vicerè Graziani, in giro d'ispezione, transitava nella regione del Sidamo, tre indigeni amhara che avevano appartenuto a bande ribelli, e che ora vivevano miseramente nei boschi, si sono presentati seminudi sulla pista, recando in capo una grossa pietra in segno di obbedienza [...]", ivi, a. XXXIX, n. 5, 31 gennaio 1937.

<sup>728</sup> V. Pisani, copertina "L'Italia liberatrice. Il Nebrid, capo religioso di Axum, consegna al generale De Bono le chiavi della Città Santa della religione copta, in atto di piena sottomissione, mentre il clero che lo accompagna intona canti propiziatori per le armi italiane", in "La Tribuna Illustrata", a. XLIII, n. 43, 27 ottobre 1935.

<sup>729</sup> U. Matania, copertina "Tra le più sensazionali e recenti sottomissioni di ex capi del Negus: Ras Sejum Mangascià [...]", in "Il Mattino Illustrato", a. XIII, n. 21, 25 maggio-1 giugno 1936.

<sup>730</sup> B. Buffoni, senza titolo [etiopici che si sottomettono], tavola pubblicata in "Italia Imperiale", edizione speciale de "La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", 1937.

Corona a Vicenza [fig. 496.1]: per i profili, gli abiti sfarzosi e le pose ieratiche del vescovo e del suo seguito nell'una, e del *ras* etiopico nell'altra l'artista, originario di Arzignano nel vicentino, si è forse ricordato della figura del magio moro che, nell'estrema sinistra della tela tardo cinquecentesca, porge omaggio alla Sacra Famiglia.

Il soggetto ricorre, ugualmente, tra le copertine dei quaderni scolastici e tra le figurine: prostrati a terra dinanzi a un impettito ufficiale italiano sono, infatti, gli indigeni di una copertina di quaderno recante la scritta *Sottomissione*, facente parte di una serie non titolata realizzata dalla Pizzi&Pizio [fig. 714]<sup>731</sup>, mentre il già ricordato quaderno della serie "Terra Abissina" della A. M. T. reca in copertina la rivisitazione dell'atto di sottomissione del vescovo di Axum così come lo aveva raffigurato Beltrame [fig. 732]. Le figurine "47" e "85" della menzionata serie della ditta Canobbio, rispettivamente intitolate *Le nostre truppe vittoriose entrano in Adua* e *Addis Abeba. Capi Abissini consegnano la città a S. E. Maresciallo Badoglio*, riprendono palesemente, nelle pose e nelle vesti, la medesima copertina della rivista illustrata milanese [figg. 783, 784].

Tra le opere d'arte che raffigurano questo soggetto vanno invece ricordati due bassorilievi, l'uno di Giorgio Giordani<sup>732</sup> e l'altro della coppia Vincenzo Meconio-Pasquale Monaco, e un'opera pittorica di M. Militiza Montanari il cui titolo, *Il 9 maggio*, allude alla data di proclamazione dell'Impero. Mentre le opere di Meconio-Monaco [fig. 279]<sup>733</sup> e di Militiza Montanari [fig. 288]<sup>734</sup> vengono esposte alla Mostra d'Oltremare del 1940, l'una posta a decorazione del basamento della Torre del Partito e l'altra all'interno della mostra d'arte contemporanea in seno all'esposizione, l'opera di Giordani, intitolata proprio *Sottomissione*, è presentata dallo scultore bolognese in occasione della Biennale veneziana del 1938 [fig. 227]<sup>735</sup>. In questo bassorilievo, ove la figura del colonizzatore non è fisicamente presente ma

---

<sup>731</sup> Archivio Storico INDIRE, Fondo Materiali Scolastici, Quaderni, I.97.

<sup>732</sup> Giorgio Giordani (Rocca di Badalo/BO, 1905-Bologna, 1940), scultore. Si forma all'Accademia di Belle Arti di Bologna; prende parte alle Biennali veneziane del 1934 e del 1938, e alla seconda Quadriennale romana. Tra le sue opere si ricorda *La veletta*, busto femminile esposto alla Biennale del 1938 (cfr. *XXI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo, cit., tav. 107). Per queste e poche altre notizie si vedano *XXI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo, cit., p. 149; A. Margotti, *La mostra postuma di Giordani a Bologna*, in "La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", a. XIX, n. 3, marzo 1941, pp. 41-43.

<sup>733</sup> L'opera è pubblicata, con foto ritratte da diverse angolazioni, in "L'Illustrazione Italiana", a. LXVII, n. 22, 2 giugno 1940, p. 825.

<sup>734</sup> L'opera è pubblicata in U. Ortona, *Le Terre Italiane d'Oltremare e l'arte italiana contemporanea*, cit., p. 157.

<sup>735</sup> L'opera è pubblicata in *La XXI Biennale di Venezia. Caratteri ed aspetti dell'importante manifestazione artistica internazionale di Venezia*, ["Legionario", Roma, 20 luglio 1938], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Arti Visive, 1938, b. 2; un'ampia porzione della medesima opera appare anche in R. C., *Gli stili e le tendenze della scultura italiana esposta a Venezia*, in "L'Illustrazione Italiana", a. LXV, n. 23, 5

è evocata nell'angolo destro dai gesti dei personaggi, le numerose figure sono presentate in un atto o in una posa tipica di idealizzate scene di sottomissione, ove solenni ossequi si mescolano di tanto in tanto a festose manifestazioni di giubilo e di accoglienza dei vincitori da parte dei vinti. Per esempio, nella zona sinistra del bassorilievo, si assiste a una scena di danza, ove una figura femminile nuda si muove al ritmo del tamburo percosso dalle dita del personaggio maschile che le sta dietro; alle loro spalle si scorgono due teste femminili, caratterizzate dalle locali acconciature con trecchine, una delle quali reca sul capo un paniere, forse in qualità di dono. Nella parte opposta, invece, sotto lo sguardo di un rappresentante del clero indigeno, riconoscibile dalla croce copta che reca con sé, è raffigurato un atto di offerta: all'estrema destra un uomo, probabilmente uno schiavo appena liberato, visto il bracciale con le catene ancora al polso e l'estrema magrezza, è raffigurato in ginocchio di spalle nell'atto di sottomettersi, mentre un secondo, in piedi dietro di lui, si piega in avanti porgendo una ciotola; alle spalle di quest'ultimo appare un'altra figura di offerente che, a sua volta, porta un dono, consistente in due capretti. Asse centrale della composizione è un personaggio maschile, ritratto frontalmente e mostrato nell'atto di recare anch'egli un capretto, portato sulle spalle; la presenza di questa figura, la cui immagine pare creata sulla base di una fotografia pubblicata nell'"Illustrazione Italiana" del gennaio 1936<sup>736</sup>, nonché la sua centralità all'interno della composizione, fa pensare per quest'ultima a un'ispirazione tratta da un modello antico, ossia quello dei sarcofagi romani di epoca paleocristiana, ove è rintracciabile la figura del 'buon pastore' strettamente collegata al crioforo della statuaria greca e poi romana. Un'allegoria della raggiunta serenità sembrerebbe infine essere incarnata dalla giovane fanciulla posta innanzi al pastore indigeno: ella, forse già madre visto il bambino che porta sulle spalle di cui si intravede solamente un piedino, reca infatti con sé una colomba, simbolo di pace. Mentre certa critica definisce questa articolata composizione come un "armonioso bassorilievo"<sup>737</sup>, altri, che non la apprezzano, parlano di "puri e semplici atteggiamenti istrionici" dei personaggi di Giordani al quale, scrivono, "non

---

giugno 1938, pp. 952-57 (immagine a p. 956); A. Zajotti, *La scultura italiana alla XXI Biennale*, ["L'ora", Palermo, 24 luglio 1938], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Arti Visive, 1938, b. 1. Inoltre, una visione d'insieme del bassorilievo compare nel filmato *XXI Biennale internazionale d'arte* tratto dal Giornale Luce B1319 dell'8 giugno 1938 e pubblicato in «Youtube.com»; l'opera compare nel fotogramma al minuto 00.35.11.18. [In rete] <https://www.youtube.com/watch?v=CVAI0irQeLw> (28 settembre 2015).

<sup>736</sup> Lo scatto in questione è pubblicato in *La gente a cui l'Italia reca civiltà*, in "L'illustrazione Italiana", a. LXIII, n. 1, 5 gennaio 1936, allegato fotografico tra p. 16 e p. 17.

<sup>737</sup> A. Zajotti, *La scultura italiana alla XXI Biennale*, ["L'ora", Palermo, 24 luglio 1938], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Arti Visive, 1938, b. 1.

soccorrono abbastanza le qualità compositive della vasta scena” per “rendere plausibile il suo mondo semi-belluino”<sup>738</sup>.

Per quel che riguarda l’iconografia della liberazione dalla schiavitù, essa è ugualmente rintracciabile nei periodici illustrati, come nel caso della copertina realizzata da Mainetti per un numero dell’“Illustrazione del Popolo” del novembre 1935 [fig. 528]<sup>739</sup>, nelle copertine dei quaderni scolastici, come nei casi di *Abolizione della schiavitù*, come recita la scritta sulla copertina di un quaderno di serie non titolata realizzata dalla Pizzi&Pizio [fig. 713], e di *Liberazione degli schiavi: atto civile e cristiano*, quaderno di serie non titolata illustrato da Antonio Rigorini [fig. 728]<sup>740</sup>, e persino nei giochi di percorso, come in *La conquista dell’Abissinia*, dove un legionario è ritratto nell’atto di rompere le catene a uno schiavo seminudo [fig. 805].

Tra le opere d’arte il tema della liberazione dalla schiavitù, che ben si adatta alla retorica celebrativa della propaganda imperialista dei secondi anni Trenta, è raffigurata in una pittura murale realizzata da Arnaldo Carpanetti per la VI Triennale di Milano del 1936: in un particolare dell’opera, infatti, si vede uno schiavo appena sciolto dalle catene, rimaste a terra, inginocchiato dinanzi al legionario che lo ha liberato [fig. 136]<sup>741</sup>. Il tema è esemplificato anche dal bassorilievo *Civiltà di Roma*, opera di Giuseppe Virgili che, al pari del menzionato Luciano Minguzzi, è fra gli scultori selezionati dai concorsi sul tema dell’“Era fascista” nella Biennale veneziana del 1938. L’autore, in verità, celebra nella sua opera due tra i principali temi utilizzati dalla retorica di regime per sostenere la propria presunta azione civilizzatrice nel Corno d’Africa: infatti il bassorilievo, risolto in maniera bipartita grazie a un espediente compositivo che crea una diagonale discendente da sinistra a destra, mostra nella parte superiore l’atto della liberazione dalle catene della schiavitù operata da un legionario in favore di una donna indigena, forse una personificazione dell’Etiopia stessa, mentre nella parte sottostante tre legionari, a torso nudo e armati di piccone, badile e martello, sono raffigurati nell’atto di lavorare e, dunque, rappresentano simbolicamente

---

<sup>738</sup> a. n., *Alla XXI Biennale di Venezia. I concorsi e le mostre personali di scultura* [“Il Lavoro Fascista”, Roma, 21 agosto 1938], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Arti Visive, 1938, b. 1.

<sup>739</sup> E. Mainetti, copertina “Ottantamila schiavi liberati nel Tigrai [...]”, in “Il Mattino Illustrato”, a. XV, n. 45, 3-9 novembre 1935.

<sup>740</sup> Archivio Storico INDIRE, Fondo Materiali Scolastici, Quaderni, I.730.

<sup>741</sup> L’opera è pubblicata in P. Torriano, *Mostre del tempo fascista. L’arte decorativa alla Triennale milanese*, in “L’Illustrazione Italiana”, a. LXIII, n. 23, 7 giugno 1936, pp. 1041-47 (immagine a p. 1043).

l'azione costruttrice e i miglioramenti apportati dagli italiani nelle terre conquistate [fig. 452]<sup>742</sup>.

L'avvenuta conquista e l'inizio della civilizzazione delle genti dell'Impero è poi espressa simbolicamente, come si è anticipato, da raffigurazioni che mostrano gli indigeni nell'atto di compiere il saluto fascista. Immagini del genere si rintracciano in alcune copertine della "Domenica del Corriere" del 1936 ove, fra l'altro, il saluto è rivolto al Tricolore, simbolo primo della presenza italiana nella scena; esso infatti compare, per esempio, dipinto sulle code degli aeroplani, oppure creato alla meglio dagli indigeni con tre drappi colorati legati insieme e poi esposti a mo' di bandiera sul tetto di un *tukul* [figg. 495, 502-504]<sup>743</sup>. Anche in questo frangente le copertine di Beltrame ispirano gli illustratori nel campo della grafica per la scuola: alcune figure femminili della copertina dell'8 novembre 1936, che illustra la festosa accoglienza riservata a una colonna militare italiana dalla popolazione indigena, vengono infatti riprese in una copertina della serie "L'Impero italiano d'Etiopia" delle edizioni Carte Burgo, raffigurante *Il giubilo delle donne abissine all'annuncio dell'abolizione della schiavitù nell'Impero Italiano d'Etiopia* [fig. 738]<sup>744</sup>.

Significativi a tale proposito in ambito artistico sono due lavori di scultura realizzati dal veronese Franco Girelli<sup>745</sup> ed esposti alle Biennali veneziane del 1936 e del 1938. Il *Somalo* presentato dall'artista alla ventesima rassegna lagunare è un vero e proprio omaggio al

---

<sup>742</sup> L'opera è pubblicata in *XXI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo, cit., tav. 35.

<sup>743</sup> A. Beltrame, copertina "Lo spirito dei nuovi sudditi. Un grande apparecchio che stava esplorando territori etiopici non ancora occupati dalle nostre truppe, ha dovuto atterrare per un incidente. Gruppi di indigeni si sono avvicinati recando doni, compreso un bue appena macellato [...]", in "La Domenica del Corriere", a. XXXVIII, n. 25, 21 giugno 1936; Idem, copertina "La sistemazione dell'Impero. Anche la zona di Lekemti, nella fertile regione dell'Uollega, 250 chilometri ad ovest di Addis Abeba, è stata raggiunta ed occupata da una nostra colonna, accolta festosamente dalla popolazione", ivi, a. XXXVIII, n. 45, 8 novembre 1936; Idem, copertina "All'estremo lembo dell'Etiopia occidentale. Accolti festosamente dagli indigeni, che non avevano mai visto soldati italiani, quattro aeroplani giungono a Saio, quasi al confine col Sudan, sopra un rudimentale campo preparato dalle stesse popolazioni [...]", ivi, a. XXXVIII, n. 51, 20 dicembre 1936; Idem, copertina "Tutti i territori dell'Impero sono occupati. Le popolazioni, sottomesse, salutano il Tricolore", ivi, a. XXXVIII, n. 52, 27 dicembre 1936.

<sup>744</sup> Una riproduzione è pubblicata in L. Marrella, *I quaderni del duce. Tra immagine e parola*, cit., p. 178, n. 184.

<sup>745</sup> Franco (Francesco) Girelli (Verona, 1903-1977), scultore. Si forma all'Accademia G. B. Cignaroli a Verona, sotto la guida del padre Egidio, anch'egli scultore. Diplomatosi nel 1921, subentra al genitore nell'insegnamento accademico nel 1930. Tra le esposizioni a cui partecipa durante il Ventennio si segnalano la XVII, la XX e la XXI Biennale di Venezia e la I Quadriennale di Roma. Per queste e altre notizie si veda L. Lorenzoni, ad vocem *Girelli Franco*, *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 56, 2001, «Treccani.it», [In rete] [http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-girelli\\_\(Dizionario\\_Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-girelli_(Dizionario_Biografico)/) (15 dicembre 2015); si vedano anche scheda informativa di Franco Girelli, Verona, gennaio 1933, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. "Girelli, Franco", inv. n. 18964; *Lo scultore Franco Girelli vince il concorso bandito dalla Biennale di Venezia*, ["Corriere Padano", Ferrara, 28 novembre 1937], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. "Girelli, Franco", inv. n. 18964.

colonialismo fascista: la scultura ritrae infatti un magro e giovane africano che, coperto solamente da un perizoma, leva in alto il braccio destro, compiendo così il saluto fascista [fig. 228]<sup>746</sup>. Il fisico scarno e la posa forse un po' rigida di quest'opera, sin troppo imbevuta di retorica celebrativa, sembrano non attirare particolarmente l'attenzione dei critici italiani, più affascinati in quel frangente da un'altra figura di "negro", ossia l'atletico *Pugilatore* dello scultore Antonio Corsi [fig. 180]<sup>747</sup>, rivisitazione in chiave sportiva del suo *Negro sudanese* esposto alla mostra coloniale di Napoli del 1934 [fig. 179]<sup>748</sup>.

In *La Civiltà in Etiopia dell'Italia Fascista Imperiale* Girelli crea invece una composizione impostata su due personaggi, uno dei quali sembra essere la versione adulta del giovane *Somalo* presentato alla Biennale precedente [fig. 229]<sup>749</sup>; nell'impostazione dell'opera, come si vedrà, lo scultore veronese sembra richiamarsi al campionario iconografico dell'arte sacra. Il bassorilievo propone, ancora una volta, il tema della civilizzazione dei colonizzati africani, concetto nuovamente espresso attraverso l'uso simbolico del saluto fascista. Il personaggio di destra, che emerge dal fondo su cui sono abbozzati dei rami e delle fronde d'albero, sembra una stereotipata incarnazione dell'Etiopia: la figura, coperta solamente da un piccolo lembo di panno posto sulle *pudenda*, presenta infatti tratti somatici palesemente negroidi,

---

<sup>746</sup> La scultura è curiosamente apprezzata da un quotidiano olandese, che la riproduce e la descrive attentamente. Cfr. *Plastische kunsten. De Tweejaarlijksche te Venetië. II.) Italiaansche en Fransche kunst*, ["Nieuwe Rotterdamsche Courant", 11 luglio 1936], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Arti Visive, 1936, b. 3.

<sup>747</sup> L'opera è pubblicata a mezzo busto in *La XX Biennale di Venezia*, "L'Illustrazione Italiana", a. LXIII, n. 21, 24 maggio 1936, pp. 997-1009 (immagine a p. 1005); è invece riprodotta a figura intera, ma quasi di spalle, in A. Neppi, *Alla XX Biennale di Venezia. Lo stabile equilibrio della scultura italiana*, ["Il Lavoro Fascista", Roma, 21 agosto 1936], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Arti Visive, 1936, b. 2; la medesima fotografia a figura intera si ritrova inoltre curiosamente pubblicata a corredo di alcune righe dedicate all'artista in I. Soria Goulard, *Cronica Extranjera de Exposiciones*, "Revista de Arte", a. IV, vol. 4, nn. 21-22, 1939, pp. 49-56 (testo alle pp. 53-54; immagine a p. 52), nella banca dati della Facultad de Bellas Artes-Universidad de Chile «[Revistadearte.uchile.cl](http://www.revistadearte.uchile.cl)», [In rete] <http://www.revistadearte.uchile.cl/index.php/AR/article/view/26049/27359> (15 dicembre 2015). Alberto Neppi, nel succitato articolo, scrive: "[...] al sodo ed eretto *Pugilatore negro* di Antonio Corsi, noto soprattutto fin qui come sottile animalista, spetta la rappresentanza di un tipo singolare della vita fisica contemporanea, con quegli attributi di monumentale, articolata sintesi di masse e giochi chiaroscurali, che derivano da uno spontaneo assorbimento dei canoni mediterranei. E la vita interiore del soggetto, pienamente realizzato in conformità delle sue caratteristiche professionali, oltre che somatiche trova nel rigoroso ritmo della forma controllatissima un'espressione calzante". L'opera di Corsi comunque, pur inserendosi bene nel fervore coloniale di quell'anno, si dimostra evidentemente ispirata a un'alterità nera afroamericana, esemplificata all'epoca da personaggi come il giovane pugile di colore Joe Louis, impostosi all'attenzione del pubblico con la vittoria sull'italiano Primo Carnera nel giugno 1935.

<sup>748</sup> L'opera è pubblicata in *Alla Mostra d'Arte Coloniale di Napoli*, in "L'Italia Coloniale", a. XII, n. 2, febbraio 1935, p. 27.

<sup>749</sup> L'opera è pubblicata in "L'Illustrazione Italiana", a. LXV, n. 23, 5 giugno 1938, p. 928; P. Scarpa, *Alla XXI Biennale di Venezia. Affreschi, paesaggi e ritratti di artisti italiani*, ["Il Messaggero", Roma, 14 giugno 1938], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Arti Visive, 1938, b. 1.

quali capigliatura riccia e increspata, forti zigomi, naso dalle ampie narici e labbra voluminose, mentre il sottile anello che porta alla caviglia sinistra sta a ricordare la sua precedente condizione di schiavitù che, come già detto, veniva associata all’Etiopia dalla propaganda ed elencata tra gli emblemi della “barbarie abissina” che il fascismo avrebbe debellato. L’indigeno viene raffigurato in una posa leggermente curva e con un atteggiamento tra lo stupito e il timoroso, connesso, com’è evidente, alla presenza della massiccia figura di legionario che, alzando il braccio destro dell’africano, lo ‘civilizza’ facendogli compiere un primo e impacciato saluto fascista. A ben guardare la scena sembra essere doppiamente simbolica, visto che, oltre all’atto della civilizzazione, viene qui rappresentata una sorta di allegoria della redenzione dell’Africa, non solamente fisica ma, in un certo senso, morale e spirituale. Tale idea viene evocata dall’artista attraverso un sottile accenno all’iconografia della cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso terrestre, così come appare, per esempio, in due delle formelle realizzate da Jacopo della Quercia nel primo Quattrocento per il portale della Basilica di San Petronio a Bologna, ossia quelle relative al *Peccato originale* e alla *Cacciata*<sup>750</sup> [fig. 229.1]: il contesto edenico permane, simboleggiato dalla pianta che, al pari dell’albero della conoscenza nella formella quattrocentesca, fa da asse centrale della composizione; il legionario sembra invece richiamarsi, nel gesto di toccare il braccio dell’indigeno, al personaggio dell’angelo della *Cacciata*, trasformatosi qui in una figura benevola e misericordiosa che, invece di punirlo scacciandolo, redime questa sorta di Adamo nero dalla sua condizione di selvaggio incivile e fuori dalla grazia di Dio.

### **III.5 L’essenza dell’Alterità: ritratti e studi di testa tra psicologia, estetizzazione e deformazione**

Come ricordato da Francis Affergan, sin dai tempi del primo colonialismo nelle Americhe è il volto a costituire “la preoccupazione ossessiva” per gli artisti che si avventurano tra le culture “altre”, dato che è esso stesso a racchiudere in sé, assai più del corpo, l’essenza della

---

<sup>750</sup> Già Raffaele Calzini scriveva: “Tra gli affreschi dedicati all’*Era Fascista*, predominano le influenze dei grandi quattrocentisti, principalmente di Piero della Francesca, come tra i modellatori dei bassorilievi sono immanenti gli esempi del Ghirlandaio, di Donatello e del Della Quercia, degli anonimi scultori romanici istoriatori delle stagioni, dei mesi, dello zodiaco sulle fronti delle Cattedrali”, cfr. R. Calzini, *Alla XXI Biennale veneziana. Rivoluzione dell’arte italiana e stasi dell’arte straniera*, [“Il Popolo d’Italia”, Milano, 1 giugno 1938], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Arti Visive, 1938, b. 2.

“alterità remota” e a ospitare gli occhi, fonti e ricettori di un continuo flusso di silenziosi sentimenti. Anche molti artisti del Ventennio, come si è anticipato nel primo capitolo, realizzano opere riservate a un accurato studio delle fisionomie e dei volti; tra queste si possono distinguere alcuni lavori che si configurano più in generale come ritratti e altri che, in particolare, si dedicano alla raffigurazione delle teste. Mentre nelle opere di ritrattistica, seppur con modalità e intensità diverse, si nota la ricerca da parte degli artisti di una caratterizzazione non solo fisiognomica, ma anche psicologica dei soggetti, in quelle riservate alla messa in luce delle caratteristiche salienti dei personaggi attraverso lo studio privilegiato della testa si possono scorgere atteggiamenti assai diversificati fra loro, che dalla ricerca di una raffigurazione realistica del soggetto giungono in vari casi a una sua estetizzazione, ma anche, in altri, a una sua trasfigurazione in senso bozzettistico o addirittura caricaturale e deformante. A ciò va aggiunto, come già si era accennato e come si avrà modo di notare, che ben pochi sono i titoli delle opere che presentano il soggetto nella sua individualità: molti di essi infatti preferiscono metterne in luce caratteristiche generali, volte a incasellare le figure ritratte in macrostereotipi connessi alla provenienza geografica, all’etnia e alla nerezza.

Tra gli autori che si distinguono nella ritrattistica vanno segnalati *in primis* Erislia Cavaciocchi Giunta [figg. 137-139, 141, 146-150, 154-157]<sup>751</sup> e Gigi Brondi [figg. 111-116]<sup>752</sup>. A proposito

---

<sup>751</sup> Si ricordano qui tre carboni: *Ragazza Baggiuni*, pubblicato come *Ragazza Somala* in *Soggetti coloniali alla “Quadriennale”*, in “L’Italia Coloniale”, a. VIII, n. 3, marzo 1931, p. 57 [fig. 137]; *Ragazza Baggiuni*, pubblicato in *La mostra della signora Giunta-Cavaciocchi*, cit. [fig. 138]; un’opera senza titolo [fig. 139], identificabile anch’essa come *Ragazza Baggiuni* (dall’opuscolo della personale romana dell’artista del 1932 risultano infatti esposti tre carboni, tutti intitolati *Ragazza Baggiuni*; inoltre una foto d’epoca dell’opera, rinvenuta presso gli eredi della pittrice, reca sul retro l’indicazione “Ragazza ‘Bagiuni’”). Due di questi carboni devono essere stati esposti alla mostra coloniale partenopea del 1934, come si evince dai titoli presenti nella sezione del Bianco e Nero *Donna di Baggiuni* e *Ragazza di Baggiuni*, cfr. *Seconda Mostra Internazionale d’Arte Coloniale*, catalogo, cit., p. 170. Segue un’altra opera a carbone intitolata *Ragazza Musciunguli* [fig. 141], pubblicata però come *Testa di vergine somala* in *La mostra della signora Giunta-Cavaciocchi*, cit.; va segnalato che una riproduzione in formato cartolina di quest’ultima opera, rinvenuta presso gli eredi dell’artista, reca sul recto una scritta a penna che recita “proprietà: S. S. Starace”. Si aggiungono quattro opere già conservate all’ISIAO di Roma e pubblicate in *Dipinti, Sculture e Grafica delle Collezioni del Museo Africano. Catalogo generale*, cit., pp. 96-97, ossia: il carbone *Donna somala* [fig. 146], probabilmente identificabile con *Costume della donna Somala*, esposto alla personale del 1932; l’olio *Donna della Migiurtinia* [fig. 147], pubblicato di recente a colori in *Viaggio in Africa. Dipinti e sculture delle collezioni del Museo Africano*, cit., p. 40, ma in precedenza pubblicato anche come *Tipo di ragazza Harti* in *La mostra della signora Giunta-Cavaciocchi*, cit., ed esposto alla personale del 1932 e alla mostra partenopea del 1934; l’olio *Vergine al sole* [fig. 148], forse identificabile con la *Testa al sole* esposta alla personale del 1932; *Vecchio Shidle malato* [fig. 149], esposto anch’esso alla personale del 1932. Inoltre, si vedano gli olii: *Salima* [fig. 150], piccolo ritratto esposto alla personale dell’artista; *Vergine Ogaden* [fig. 154], *Tipo di vergine Ogaden* [fig. 155], *Prete musulmano* [fig. 156] e *Capo Harti* [fig. 157]. I titoli di queste ultime opere sono ricavati da scritte sul retro di fotografie d’epoca conservate presso gli eredi e, osservando l’elenco delle opere esposte alla personale del 1932, sono identificabili molto probabilmente con



dei lavori esposti dalla pittrice fiorentina nella sua personale romana del 1932, il “Giornale dell’Arte” scrive: “di notevole valore ci sono apparsi una testa di vecchio e alcune fanciulle nelle espressioni più diverse che risentono di una dolcezza riposante, di una grazia fatta di eleganza di mosse, di pieghe, di delicatezza nei volti talora lievemente soffusi di un divino sorriso”<sup>753</sup>; tali sono infatti le impressioni che si hanno osservando, a un primo sguardo, *Ragazza Musciunguli* [fig. 141], *Salima* [fig. 150] e *Tipo di vergine Ogaden* [fig. 155]. Più malinconici e pensosi appaiono invece il ritratto di una *Donna della Migiurtinia* [fig. 147], raffigurata con un mantello rosso su uno sfondo vegetale appena accennato, quello di una *Vergine Ogaden* che, con un ampio velo che le incornicia il volto, è ritratta con in braccio un capretto [fig. 154], e quello di un *Capo Harti* [fig. 157], raffigurato su uno sfondo di arbusti e palme [fig. 157]. Se in tutti questi ritratti il dialogo visivo con il soggetto ripreso è aperto, dato che lo sguardo dei personaggi è rivolto verso lo spettatore, diversa è la situazione in *Vergine al sole*, olio ritraente un profilo femminile [fig. 148], e in un gruppo di quattro disegni a carbone che rappresentano delle giovani donne, in questi casi seminude e a seno scoperto. Infatti, nei tre ritratti di *Ragazza Bagiuni* [figg. 137-139] e in quello di una *Donna somala* [fig. 146], le figure non guardano in direzione dell’osservatore, venendo ritratte con gli occhi rivolti altrove, in un atteggiamento tra il pudico e il rassegnato; ciò è particolarmente evidente nello sguardo abbassato della *Donna somala*, colta nel non compiuto gesto di tirare sul petto nudo l’ampio velo che le copre la testa, e nella *Ragazza Bagiuni* [fig. 138] che, con il capo leggermente inclinato a sinistra, si lascia ritrarre mestamente nella sua parziale nudità. Anche il profilo femminile di *Vergine al sole* non

---

*Vergine Ogaden*, *Tipo di donna Scekal*, *Santone Scerif Asciaraf* e *Capo Harti*. Di queste, il *Capo Harti* e il *Tipo di donna Scekal* sono identificabili col *Capo della Cabila (Harti)* e con *Donna della Cabila (Seekal)* segnalate nel catalogo della mostra di Napoli del 1934, cfr. *Seconda Mostra Internazionale d’Arte Coloniale*, catalogo, cit., p. 144. Il *Capo Harti* è stato pubblicato a corredo di *La mia Africa: mostra di Ersilia Cavaciocchi allieva del pittore bresciano Angelo Landi*, cit. Si segnala che su una fotografia d’epoca riprodotte il *Tipo di vergine Ogaden* [fig. 155] è stata apposta una scritta a penna che recita “si trova a Palazzo Braschi di Roma”.

<sup>752</sup> Si ricordano qui tre opere, le cui riproduzioni fotografiche sono state gentilmente concesse dai signori Cribiori dalla Galleria d’arte Studiolo di Milano, ossia *Sulla spiaggia* [fig. 111], esposto alla mostra d’arte coloniale di Napoli nel 1934; *Pescatore sulla spiaggia* [fig. 112], anni Trenta [1932-1938]; *Ragazza del Cameroun* [fig. 113], anni Trenta [1932-1938]. Le tre opere sono visionabili anche nel sito della Galleria Studiolo «Studiolo.it», [In rete] <http://www.studiolo.it/gallery.asp?ricerca=gigi+brondi> (15 dicembre 2015). Si ricordano poi il già menzionato ritratto di portatrice d’acqua probabilmente identificabile con *L’Anfora* [fig. 114], opera anch’essa esposta alla mostra partenopea del 1934 insieme a *Donna del Cameroun* [fig. 115], probabilmente identificabile con *Fanciulla del Cameroun*, pubblicato in C. Zoli, *La Mostra Internazionale d’Arte Coloniale di Napoli*, cit., p. 717, e a *Donna del Cameroun* [fig. 116], probabilmente identificabile con *Alla finestra*, pubblicato in V. Ciardo, *La Seconda Mostra Internazionale d’Arte Coloniale a Napoli*, cit., p. 344.

<sup>753</sup> *Circolo Artistico. Ersilia Cavaciocchi Giunta*, cit. La “testa di vecchio” menzionata è molto probabilmente il ritratto di *Vecchio Shidle malato* che sarà poi tra le opere presenti nelle collezioni nel Museo Coloniale romano.

sembra trasmettere, col suo sguardo fisso e quasi apatico, alcuna emozione o sensazione positiva.

A tale proposito vengono in mente le riflessioni di Paolo Chiozzi sul *corpus* fotografico creato dall'antropologo fascista Lidio Cipriani, caratterizzato da una volontà oggettivante nei riguardi delle figure ritratte, come nel caso degli africani di etnia zulù ripresi sia frontalmente che di profilo secondo i dettami della fotografia antropometrica; in merito Chiozzi scrive:

[...] l'aspetto qui più importante delle fotografie antropologiche di Cipriani, perché è quello che rivela il suo atteggiamento razzista, è dato dal tipo di rapporto fra l'osservatore e l'osservato che esprimono. È ormai un fatto da tutti riconosciuto che il "modo etnografico" di fotografare soggetti umani si caratterizza per la implicita volontà di *oggettivare* quei soggetti, cioè di de-umanizzarli. In altri termini, guardando una fotografia antropologica noi spesso possiamo percepire la grande *distanza* che l'osservatore frappone fra sé e il soggetto fotografato. Tale distanza, che nelle fotografie di Cipriani è più che sensibile, altro non è che lo "sguardo da lontano" proprio di un'antropologia essenzialmente eurocentrica. La maggior parte dei soggetti fotografati da Cipriani hanno un'espressione di timore, di rassegnazione, e rivelano una violenza subita –la violenza dello sguardo oggettivante dell'antropologo<sup>754</sup>.

In alcuni ritratti, dunque, Erislia Cavaciocchi Giunta cade nelle trame della visione eurocentrica, stereotipante e razzista della sua epoca, dalle quali però sembra quasi liberarsi raffigurando in quel ritratto a olio in primo piano *Salima* [fig. 150], la "vergine Musciunguli" di molti suoi lavori. Quest'opera, ove l'uso del nome dell'effigiata come titolo lascia intendere un rapporto stretto o quanto meno familiare tra l'indigena e la pittrice, è fra i ritratti africani dell'artista sino ad ora reperiti per quel che riguarda il Ventennio quello più curato, espressivo e, forse, affettuosamente sincero.

A proposito dei lavori presentati da Brondi alla mostra coloniale di Napoli del 1934, Vittorio Gorresio mette in luce la "forza espressiva non comune" dei ritratti di africani realizzati dall'artista<sup>755</sup>; lo stesso parere è espresso da Alberto Neppi, che nota come nella serie di tali opere il pittore si riveli "un forte interprete della psicologia negra, specie femminile", realizzando "teste rigorosamente disegnate, crude e lustre, molto espressive, e non prive d'ambientazione atmosferica"<sup>756</sup>. Il critico, inoltre, non manca di sottolineare che "se saprà disciplinare e moderare la propria tendenza visiva con la rémora dello stile, il Brondi potrà

---

<sup>754</sup> P. Chiozzi, *Autoritratto del razzismo: le fotografie antropologiche di Lidio Cipriani*, cit., p. 94.

<sup>755</sup> V. Gorresio, *Una giornata a Castelnuovo (dal nostro inviato speciale)*, cit.

<sup>756</sup> A. Neppi, *Gli artisti italiani alla Mostra Coloniale di Napoli*, cit., p. 149.

certamente porsi in prima linea fra i colonialisti italiani, generalmente inclini alla veduta paesistica e alla scena collettiva e sommaria, piuttosto che alla realizzazione integrale di tipi indigeni”<sup>757</sup>. Nei ritratti di Brondi i soggetti, anche se colti frontalmente, non guardano mai veramente lo spettatore, volgendo invece lo sguardo a un punto fuori campo. In tali opere però, contrariamente a quanto osservato in alcuni lavori di Ersilia Cavaciocchi, le figure, anche se nude, non sembrano volgere gli occhi altrove per pudore e non appaiono intimorite o remissive: esse sono invece ritratte in espressioni pensose e, talvolta, come assortite in una meditazione profonda che le rende lontane, impenetrabili e, forse proprio per questo, estremamente affascinanti. Va notato come Brondi in questi lavori si rifaccia con attenzione alla poetica novecentista, specie dei primi anni Venti, guardando in particolare all’opera di Achille Funi che, in quel periodo, realizza fra l’altro diversi ritratti femminili in cui posa per lui la sorella Margherita. L’impostazione di alcuni lavori in cui le figure sono mostrate dietro un parapetto sul quale appoggiano le braccia incrociate, lo sguardo sfuggente e l’atmosfera tersa sono solo alcuni degli elementi che lasciano intravedere nei ritratti di Brondi richiami alle opere del collega ferrarese; a tale proposito, si osservino *Sulla spiaggia* [fig. 111] e *Donna del Camerun [Fanciulla del Cameroun?]* [fig. 115], nonché *Donna del Cameroun [Alla finestra?]* [fig. 116] e si confrontino per esempio con le opere *Mia sorella* e *Ritratto della sorella*, realizzate da Funi nel 1921 [fig. 115.1]<sup>758</sup>. L’impostazione della scena in *Ragazza del Cameroun* [fig. 113], ove la figura è ritratta in una veste rosso carminio con cui contrasta il particolare turchese della collana, sembra parimenti richiamarsi alla scelta di sfondo prospettico operata da Funi in *Mia sorella*, mescolata però all’idea di certe aperture ad arco presenti negli sfondi di alcuni lavori sironiani, quali *L’allieva* e *Solitudine*: la giovane africana infatti, colta in una leggera penombra, è rappresentata a fianco di un varco dal quale si intravede un’infilata di luminosi ambienti, messi in comunicazione da archi moreschi. Anche Giorgio Oprandi, particolarmente dedito al paesaggio, si distingue per alcuni lavori di ritrattistica [figg. 326-328, 331]<sup>759</sup>. Saverio Kambo infatti, in un articolo relativo alla *Mostra*

---

<sup>757</sup> *Ibidem*.

<sup>758</sup> Le opere sono conservate presso il Museo d’Arte Moderna e Contemporanea “Filippo de Pisis” di Ferrara e sono visionabili anche nel sito della GAMC-Galleria d’Arte Moderna e Contemporanea di Ferrara «Artemoderna.comune.fe.it», [In rete] <http://artemoderna.comune.fe.it/index.php?id=1896> (15 dicembre 2015).

<sup>759</sup> Si ricordano qui *Ritratto di ragazza Bilena* [fig. 326], *Fanciulle Bilene (Confidenze)* [fig. 327] e la già ricordata *Suonatrice Bilena* [fig. 328], pubblicate in M. Lorandi, *Giorgio Oprandi*, pp. 43, 48, 73, con schede nn. 30-32, pp. 87-88. Si ricorda inoltre *Un tipo eritreo* [fig. 331], pubblicato in *Cronache romane. Giorgio Oprandi in Eritrea*, cit., p. 385. Le opere risultano tutte esposte alla personale dell’artista tenutasi al Museo Coloniale di Roma nel 1927.

*eritrea* del pittore allestita sul finire del 1927 al Museo Coloniale di Roma, ricorda in poche righe le tipologie dei soggetti umani ritratti dal bergamasco, scrivendo che “talora l’artista dà tregua all’ansiosa ricerca paesistica; e, con egual bravura, fissa sulla tela la maschia fierezza d’un capo indigeno, o il volto pensoso e languido d’una fanciulla bilena, o giovani atletici musicanti che all’ombra delle palme inneggiano alle grazie di un’acquajola, o cortigiane dai lucidi occhi e dalle pose feline”<sup>760</sup>. Si osservi allora, in questo caso, l’opera raffigurante *Un tipo eritreo* [fig. 331] che, ripreso di tre quarti con lo sguardo rivolto a sinistra e abbigliato con una folta e vaporosa pelliccia, sembra vagamente guardare a certe raffigurazioni tizianesche di personaggi cinquecenteschi. Si veda poi, in particolare, il *Ritratto di ragazza Bilena* [fig. 326], in cui Marco Lorandi, per gli abiti e i gioielli, scorge una fanciulla di nobile estrazione sociale, effigiata dall’artista forse guardando a certe raffigurazioni femminili dell’orientalista francese Etienne Dinet<sup>761</sup>.

Fra i ritratti esposti alla mostra d’arte coloniale di Napoli del 1934 va invece ricordato quello di *Ali*, realizzato dal veneziano Alessandro Pomi [fig. 404]<sup>762</sup>; l’opera, che ritrae in un’atmosfera assoluta un mezzobusto di fanciullo con lo sguardo abbassato, testimonia il viaggio africano dell’artista, giunto in Libia probabilmente verso i primi mesi del 1929<sup>763</sup>.

Forse identificabile con il *Sudanese* esposto da Giuseppe Pellegrini alla medesima rassegna napoletana è, invece, un mezzobusto scultoreo che ritrae con attenzione realistica la fisionomia di una figura virile [fig. 402]<sup>764</sup>.

Va poi menzionato, per la sua singolarità, anche *Contrasti* [fig. 37]<sup>765</sup> che, insieme agli *ascari* raffigurati in *Tiratore scelto* e *Ali*, completa il gruppo di lavori presentati da Giacomo Balla

<sup>760</sup> S. Kambo, *Arte italiana in Africa. La Mostra eritrea del pittore Giorgio Oprandi*, in “Le Vie d’Italia”, a. XXXIV, n. 3, marzo 1928, pp. 241-46 (citazione a p. 246).

<sup>761</sup> Cfr. M. Lorandi, *Giorgio Oprandi*, cit., scheda n. 30, p. 87.

<sup>762</sup> Una fotografia in bianco e nero dell’opera, segnalata con il titolo *Il figlio del “marabutto”*, è inserita a corredo di M. Biancale, *L’arte coloniale italiana dell’Ottocento e del Novecento*, cit. La riproduzione a colori è invece presente on-line nella galleria multimediale dedicata all’esposizione *Alessandro Pomi (1890-1976). Immagini del silenzio*, allestita da FriulAdria al Palazzo Cossetti di Pordenone nel 2009. Si veda dunque «Alessandropomi.it», [In rete] [http://www.alessandropomi.it/mobile/Alessandro\\_Pomi\\_Galleria\\_Multimediale/GalleriaOpere1.html](http://www.alessandropomi.it/mobile/Alessandro_Pomi_Galleria_Multimediale/GalleriaOpere1.html) (15 dicembre 2015).

<sup>763</sup> Cfr. S. Franzo, *Tradizione e internazionalità di Alessandro Pomi, “modesto” ma “incontentabile”*, in *Alessandro Pomi (1890-1976)*, a cura di S. Franzo, Zel Edizioni, Treviso 2009, pp. 15-39.

<sup>764</sup> Cfr. *Seconda Mostra Internazionale d’Arte Coloniale*, catalogo, cit., p. 163. Una fotografia dell’opera è presente nel catalogo della fototeca della Fondazione Federico Zeri, Università di Bologna, «Catalogo.fondazionezeri.unibo.it», [In rete] [http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=&apply=&tipo\\_scheda=OA&id=84529&titolo=Foto+Giacomelli-Carboni+%2C+Anonimo+italiano+-+sec.+XX+-+Figura+maschile#nogo](http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=&apply=&tipo_scheda=OA&id=84529&titolo=Foto+Giacomelli-Carboni+%2C+Anonimo+italiano+-+sec.+XX+-+Figura+maschile#nogo) (15 dicembre 2015); qui la scheda tecnica della fotoreproduzione con inv. n. 153118 segnala che sul recto della stessa è presente una nota anonima con la scritta “Sudanese/Giuseppe Pellegrini”.

alla stessa esposizione partenopea. La storia e la particolare composizione di quest'opera, che è ben diversa da quelle viste in precedenza, è rivelata dalla stessa figlia dell'artista, Elica Balla, la quale racconta che:

In quel 1934 [mio padre] dipinge un curioso quadro con una negra americana mandata credo da Biancale, sempre in vista della Mostra d'arte coloniale, Miss. Frida Vermont (così si chiamava la negra); veniva molto volentieri da noi accolta cordialmente dalla mamma, mio padre era interessato nel rendere in pittura il colore della sua pelle; nel quadro essa è posta davanti ad un mio ritratto dove ero particolarmente chiara nel volto e bionda, poi vi era la mia mano bianca che le porgeva uno strumento musicale e la mia mano faceva contrasto con la sua che reggeva un ventaglio di specchi. Il quadro venne acquistato, molti anni dopo, da un antiquario<sup>766</sup>.

*Contrasti*, dunque, non è realmente un'opera a soggetto coloniale, ma è semplicemente il ritratto di una donna afroamericana che si presta come modella a Balla su richiesta di Michele Biancale che, va ricordato, è il commissario artistico della mostra napoletana. Miss Vermont, che è raffigurata con un serio abito nero dal bianco scollo a "v", appare curata in ogni dettaglio: il velo di belletto sulle gote, i gioielli di corallo e persino lo smalto sulle unghie della mano sono tutti intonati sul medesimo rosso aranciato; la donna, inoltre, ha un sorriso a fior di labbra, mentre il suo sguardo vivace è rivolto fuori campo a guardare la figura di Elica nell'atto di porgerle lo strumento musicale.

Al ritratto dell'occidentalizzata e moderna Miss Vermont di Balla si può idealmente affiancare quello di *Marian Abedè*, o meglio *Marian Abedè "La madama"*, realizzato nel 1937 da Piero Monti ed esposto nello stesso anno in una sua personale di opere africane<sup>767</sup> alla Promortice di Belle Arti di Torino [fig. 310]<sup>768</sup>. La donna, dal viso un po' rotondo sul quale troneggia una folta capigliatura sostenuta da una fascia, è avvolta in un manto bianco, che si staglia sullo sfondo di un villaggio indigeno evocato dai *tukul*. Anche in questo caso la figura, colta frontalmente quasi in un primo piano, appare serena: non solo le labbra, ma anche gli occhi, qui rivolti verso lo spettatore, sorridono.

Volgendo ora l'attenzione agli studi e ai ritratti di teste, si noterà che molti sono i lavori a essi dedicati, sia tra le sculture che tra i dipinti e i disegni. Partendo dall'ambito scultoreo, si

---

<sup>765</sup> L'opera è pubblicata in bianco e nero in G. Lista, *Balla*, cit., p. 422, n. 939; a colori in *Balla futurista. Uno sperimentista del XX secolo*, cit., tav. 57.

<sup>766</sup> Citazione riportata in *Balla futurista. Uno sperimentista del XX secolo*, cit., p. 115, scheda 57.

<sup>767</sup> Per un elenco delle opere esposte in tale occasione si veda E. Belini, *Pittori piemontesi dell'Ottocento e del primo Novecento (dalle Promotrici Torinesi)*, cit., p. 272.

<sup>768</sup> L'opera è pubblicata in *Piero Monti pittore giramondo*, cit., p. 25, scheda a p. 149.

possono menzionare le effigi in terracotta di Angiolo Vannetti<sup>769</sup>, ossia la *Testa di mora* e la testa di un *Predone del Sahara*, plasmate dall'artista con un'attenta volontà realistica, che ne indaga le fisionomie e le espressioni [figg. 448, 449]<sup>770</sup>; la stessa sensazione, accentuata dalla patinatura del gesso, si ha osservando la vivida *Testa di bambino libico* realizzata verso il 1930 da Piero Malvani<sup>771</sup> [fig. 264]<sup>772</sup>. Di un serio classicismo, pur nei tratti negroidi stereotipati, appare invece la *Testa di negra* presentata da Gelasio Caetani nel 1931 alla prima Quadriennale d'arte romana [fig. 124]<sup>773</sup>. La *Testa di donna somala* di Cesare Biscarra,

---

<sup>769</sup> Angiolo Vannetti (Livorno, 1881-Firenze, 1962), pittore e scultore. Si forma all'Accademia di Firenze e, in seguito, intraprende numerosi viaggi in Africa e in Estremo Oriente, soggiornandovi a lungo. Nel 1908 si reca in Libia e lavora a Tripoli come scultore. Successivamente si sposta a Shanghai e poi a Singapore. Realizza numerose opere a soggetto orientalista-africanista. Espone alle Sindacali fiorentine (1931, 1935, 1938, 1941), alla Mostra Coloniale di Roma del 1931 e alla Quadriennale romana nel 1948. Per queste notizie e poche altre si veda M. Sorbello, *Vannetti Angiolo*, in *Dipinti, Sculture e Grafica delle Collezioni del Museo Africano. Catalogo generale*, cit., p. 294. Le stesse informazioni si rintracciano anche nella breve biografia sull'artista presente in *Gli orientalisti italiani. Cento anni di esotismo 1830-1940*, cit., p. 329, ove però Vannetti è segnalato con il nome di Gianni. A tali notizie si aggiunga quella in merito alla partecipazione dell'autore alla Mostra Coloniale di Napoli del 1934 con sei sculture (*Gazzella, Bussadya, Preghiera, Predone del Sahara, Donna del Fezzan, Preghiera Ammanita*); va detto che nel catalogo della rassegna Vannetti è segnalato con il nome di Angelo. Cfr. *Seconda Mostra Internazionale d'Arte Coloniale*, catalogo, cit., pp. 78-79.

<sup>770</sup> La *Testa di mora* [fig. 448] è pubblicata, con datazione agli anni Venti, in *Gli orientalisti italiani. Cento anni di esotismo 1830-1940*, cit., opera n. 150 e relativa scheda a p. 249. Il *Predone del Sahara* [fig. 449] è invece apparso sul mercato antiquario, con datazione alla metà degli anni Trenta, in occasione di un'asta organizzata dalla Casa d'Aste Babuino nel 2008 (Babuino Casa d'Aste, Roma, 26 febbraio 2008, Asta di Arte Moderna e contemporanea, lotto n. 545); l'informazione è stata reperita nel sito della casa d'aste «Astebabuino.it», [In rete]<http://www.astebabuino.it/Risultatiaste/schedadetttaglio.feb08.asp?ID=968&path=%20../images/jpg/600-feb08/RGA114.jpg> (22 marzo 2014).

<sup>771</sup> Piero Malvani (? , 1893-?, 1962), militare, scultore, pittore. Figlio di Enrico Malvani e di Maria de Seigneux, Piero, come il padre, concilia la carriera militare con la passione artistica: si dedica soprattutto alla scultura in bronzo, ma è anche pittore e illustratore di cartoline celebrative, manifesti e libri. Con il grado di tenente colonnello nel 1935 prende parte alla guerra d'Etiopia, durante la quale realizza anche una gigantesca effigie del Duce nei pressi di Adua. Partecipa a numerose manifestazioni di rilievo, fra le quali si ricordano la IV Fiera Campionaria di Tripoli del 1930 e l'Esposizione Coloniale di Parigi del 1931, ove cura l'allestimento del padiglione italiano per il quale realizza una serie di manichini riproducenti i vari corpi militari coloniali. Per queste e poche altre notizie si veda la breve biografia redatta nel 2014 da V. Frosali e revisionata da E. Capannelli nel sito del SIUSA (Sistema Informativo Unificato per le Soprintendenze Archivistiche), [In rete]<http://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/pagina.pl?TipoPag=prodfamiglia&Chiave=59841> (15 dicembre 2015). Va segnalata l'esistenza del Fondo Famiglia Malvani, che raccoglie prevalentemente documentazione di carattere artistico relativa a Enrico e Piero Malvani, conservato presso il Gabinetto scientifico letterario G. P. Vieusseux. Archivio contemporaneo Alessandro Bonsanti di Firenze. Nel catalogo della Mostra Coloniale di Roma del 1931, Piero ed Enrico Malvani risultano presenti nella sala XXV, dedicata insieme alla XXIV e alla XXVI alla Mostra d'arte militare: Piero presenta, in questa sede, dei manichini a grandezza naturale di due soldati dei corpi indigeni, di una donna e di un bambino somali, mentre il generale Enrico Malvani presenta bozzetti in gesso a metà grandezza di un meharista con cammello e di uno *zaptiè* a cavallo. Cfr. *Mostra Internazionale d'Arte Coloniale*, catalogo, cit., p. 287. I bozzetti a metà grandezza realizzati da Enrico Malvani sono forse identificabili con quelli visibili in una fotografia della metà degli anni Trenta, che ritrae lo scalone interno d'accesso al Museo Coloniale di Roma, pubblicata in M. Margozzi, *Per una storia dell'Arte coloniale attraverso le esposizioni. Formazione e sviluppo delle collezioni di pittura, scultura e grafica del Museo Africano*, cit., p. 16.

<sup>772</sup> L'opera è pubblicata in *Dipinti, Sculture e Grafica delle Collezioni del Museo Africano. Catalogo generale*, cit., p. 157.

<sup>773</sup> L'opera è pubblicata in *Soggetti coloniali alla "Quadriennale"*, cit.

esposta nel 1929 alla personale dell'artista nel Museo Coloniale di Roma e acquistata dallo stesso ente in quella circostanza, sembra invece il ritratto di una bellezza africana idealizzata, degno corrispettivo scultoreo delle *ekphrasis* di Luigi Robecchi Bricchetti sulla venustà delle donne di Somalia [fig. 88]<sup>774</sup>.

I ritratti bronzei realizzati da Mario Montemurro [figg. 292-296]<sup>775</sup>, specie quelli femminili, risultano intrisi di una ricerca estetizzante che idealizza i volti dei soggetti, non disdegnando inoltre, in certi casi, quello che sembra un aggiornamento dello stile su forme più contemporanee. A tale proposito è interessante osservare la testa di *Ragazza somala* [fig. 295], ove pare scorgersi una certa affinità con lavori coevi provenienti da contesti artistici assai diversi: si osservi infatti la creazione di Montemurro e la si confronti, per quel che concerne i bei tratti del viso e la particolare resa dell'acconciatura, da un lato con l'*Angelo* dello scultore belga Ernest Wynants, dall'altro con le figure femminili a mezzo busto di *Al passeggio* dell'egiziano Ahmed Osman, opere entrambe presentate alla Biennale di Venezia del 1938 [fig. 295.1]<sup>776</sup>.

Serafiche nei loro volti idealizzati appaiono poi le due teste femminili realizzate pressappoco nel 1936 da Arnaldo Pajella, ritraenti una *Donna sudanese*, la cui alta acconciatura dona alla figura un aspetto quasi regale [fig. 385]<sup>777</sup>, e una *Fanciulla degli Amhara* [fig. 386]<sup>778</sup>, entrambe riecheggianti certi stilemi di Medardo Rosso. Segnato nelle rughe della fronte, ma comunque impassibile, è poi il volto di *Uomo etiope* che lo stesso Pajella realizza nel 1939, forse traendo una vaga ispirazione dai lineamenti del Negus Selassie [fig. 387]<sup>779</sup>. Liscio e

---

<sup>774</sup> L'opera è pubblicata, con il titolo *Come al tempo dei faraoni. Testa di somala*, in *Dipinti, Sculture e Grafica delle Collezioni del Museo Africano. Catalogo generale*, cit., p. 79; tuttavia, un'immagine assai più leggibile dell'opera è rintracciabile in U. Giglio, *Mostre coloniali d'arte*, cit., p. 227.

<sup>775</sup> Le opere di Montemurro, ossia *Testa di uomo con turbante*, *Uomo cotto [kottu]*, *Testa di donna cercer [Chercher]*, *Ragazza somala*, *Testa di donna del Deder*, *Ragazza galla*, sono pubblicate in *Dipinti, Sculture e Grafica delle Collezioni del Museo Africano. Catalogo generale*, cit., pp. 178-79. Inoltre, una fotografia della *Ragazza somala* [fig. 295] con una diversa angolazione è pubblicata, con il titolo di *Testa di donna Cercer*, in *Viaggio in Africa. Dipinti e sculture delle collezioni del Museo Africano*, cit., p. 123. Va notato che mentre in quest'ultimo catalogo le opere, segnate con l'anno fascista XVI, sono datate al 1937, in quello del 2005 sono invece segnalate con data 1938.

<sup>776</sup> Le due opere sono pubblicate in *XXI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo, cit., tavv. 38, 48.

<sup>777</sup> L'opera, di cui una copia in gesso è stata reperita presso gli eredi dell'artista, è conservata alla Galleria d'Arte Moderna Ricci Oddi di Piacenza. Un'immagine e una breve scheda tecnica della stessa sono reperibili nel sito della galleria «RicciOddi.it», [In rete] [http://www.ricciOddi.it/collezione\\_opere\\_arte/00736](http://www.ricciOddi.it/collezione_opere_arte/00736) (15 dicembre 2015).

<sup>778</sup> L'opera è stata esposta alla Galleria Gian Ferrari in occasione della personale dell'artista nel 1937 ed è pubblicata in a. c. [Arnaldo Carpanetti], *La Mostra di Nardo Pajella alla Galleria Gianferrari*, ["Il Popolo di Lombardia", 1 maggio 1937], ritaglio stampa, e in "Libro e Moschetto", ritaglio stampa, s. d. [aprile 1937].

<sup>779</sup> L'opera, di cui sono state rintracciate foto d'epoca e una copia in terracotta presso gli eredi, risulta conservata presso la Galleria d'Arte Moderna di Milano.

impenetrabile nella fissità dei suoi occhi aperti è invece *Fratel Nero*, testa di giovinetto africano dalle voluminose labbra realizzata dall'artista-soldato Giuseppe Galli ed esposta alla prima mostra collettiva d'arte di Addis Abeba nel 1938 [fig. 223]<sup>780</sup>. Un volto dai tratti regolari, incorniciato dalla tipica acconciatura a treccine tirate dietro al capo, è infine quello che appare nella scultorea testa di *Donna del Tigrai*, realizzata da Ugo Carà ed esposta alla mostra d'arte delle Triennale d'Oltremare di Napoli nel 1940 [fig. 135]<sup>781</sup>.

Tra gli studi di testa pittorici si distinguono, per profondità dell'analisi emotiva e per la resa degli effetti di luce sui volti scuri, quelli realizzati verso la metà degli anni Venti, probabilmente a Cirene e a Tripoli, da Giuseppe Biasi. L'artista, nota Giuliana Altea, sembra aver voluto fissere una "galleria di tipi etnici" da inserire in successive composizioni; la stessa studiosa descrive così questi lavori: "Icasticamente stagliati contro un fondo neutro che esalta la volumetria compatta delle teste e la vigorosa eleganza dei contorni, molti di essi rivelano, insieme all'attento studio delle fisionomie, un partecipe interesse per la dimensione psicologica degli individui"<sup>782</sup>.

Giorgio Grazia realizza dei dipinti che, presentandosi come primi piani privi di sfondo, risultano essere più affini agli studi di testa [figg. 230-234]<sup>783</sup>; anche questo artista, dedito maggiormente ai paesaggi e alle scene collettive, si rivela nei suoi ritratti di ragazzi e bambini attento nella resa delle fisionomie e nell'espressione della psicologia dei personaggi. Per esempio *Gheber*, colta quasi di profilo mentre seria volge lo sguardo alla sua sinistra, appare una bambina graziosa ma volitiva [fig. 231]<sup>784</sup>, mentre il *Ragazzo somalo*, ritratto di tre quarti con il viso rivolto alla sua destra, è colto con le labbra schiuse, in un'espressione leggermente interdotta [fig. 232].

---

<sup>780</sup> L'opera è pubblicata in M. Del Carlo, *Prima Mostra d'Arte dell'Impero*, ["Italia Coloniale", Roma, luglio 1938], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria extra Biennale-Mostre all'estero, b. 5, f. non numerato intitolato "I Mostra d'Arte Coloniale a Addis Abeba (Etiopia) 1938".

<sup>781</sup> L'opera è pubblicata in U. Ortona, *Le Terre Italiane d'Oltremare e l'arte italiana contemporanea*, cit., p. 105.

<sup>782</sup> G. Altea, M. Magnani, *Giuseppe Biasi*, cit., p. 166.

<sup>783</sup> Le opere in questione, ossia *Coloni di Genale*, *Gheber*, *Ragazzo somalo*, un'opera pubblicata priva di titolo avente come soggetto una testa di bambina, e *Evoluzione*, sono pubblicate in "Pro Familia" [Milano, 9 agosto 1936], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. "Grazia, Giorgio", inv. n. 19831; I. Cinti, *Il pittore Grazia, colonialista*, cit., p. 53; N. C. Corazza, *Pittori in Colonia. Giorgio Grazia*, cit.

<sup>784</sup> Da quanto dichiarato dall'artista nel 1938 l'opera, segnalata dal pittore come *Gheber (bimba somala)*, risultava presente a quella data nelle collezioni della Galleria d'Arte Moderna di Venezia (probabilmente era stata acquistata in occasione della tappa lagunare della mostra itinerante dell'artista nel 1936). Cfr. Scheda informativa di Giorgio Grazia, Bologna, giugno 1938, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. "Grazia, Giorgio", inv. n. 19831.



Come anticipato nel primo capitolo, le associazioni tra diverse tipologie di volti umani e le fisionomie animali proposte da Giambattista Della Porta, nonché i successivi studi di Lavater sulla fisiognomica e quelli di Camper sul cosiddetto angolo facciale, hanno notevolmente influito, insieme ai principi estetici neoclassici di stampo winkelmanniano, sulle modalità di percezione e di raffigurazione delle alterità extraeuropee sino al Novecento. Anche alcuni artisti italiani, in certi lavori a tema coloniale, sembrano rivolgere particolare interesse all'elemento della testa, lasciando talvolta emergere con evidenza il sostrato di pregiudizi e di stereotipi razziali diffusi sin dal Settecento, primo fra tutti quello che, sempre in connessione agli studi di Camper, avvicinava la conformazione del cranio e del volto della razza negra a quella bestiale di alcune specie di cani e di scimmie. Esemplare, in merito, è *Apparizione magica (Visione Magica)* [fig. 407]<sup>785</sup>, opera realizzata da Enrico Prampolini nel 1931, probabilmente sulla scia dei lavori a tematica coloniale creati per le mostre di Parigi e di Roma di quell'anno, tra le quali figura anche *La disputa dei feticci* [fig. 408]<sup>786</sup>. In *Apparizione magica*, che come sottolinea Giovanni Lista presenta una "composizione ormai definitivamente trasfigurata in una dimensione extra terrestre"<sup>787</sup>, appare infatti in primo piano lo stilizzato profilo di un volto negro, caratterizzato da voluminose labbra rosse e da un'ampia narice che sottolinea la presenza dell'abbozzato naso camuso; la bocca, inoltre, è pensata spalancata, come nell'atto di emettere un urlo sguaiato.

Connessi molto probabilmente alla campagna d'Africa sono invece *Teste etiopiche e Profili etiopici (o Profili abissini)*, due lavori a carboncino realizzati da Fortunato Depero all'incirca nel 1936 [figg. 209, 210]<sup>788</sup>. Entrambe le opere presentano dunque tre teste etiopiche: mentre l'una mostra in primo piano, colte frontalmente, due teste maschili e, in secondo piano, la terza testa, che si deduce essere femminile per la presenza di un seno accennato, la seconda opera presenta due teste di tre quarti e una nettamente di profilo e, a un primo sguardo, fa pensare a personaggi maschili. In questa sede pare interessante soffermarsi

---

<sup>785</sup> L'opera è pubblicata in G. Lista, *Futurismo. La rivolta dell'avanguardia*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2008, p. 535, n. 216.

<sup>786</sup> L'opera è pubblicata in *Gli orientalisti italiani. Cento anni di esotismo (1830-1940)*, cit., p. 297, n. 206 e scheda relativa a p. 319.

<sup>787</sup> Cfr. G. Lista, *Enrico Prampolini futurista europeo*, cit., p. 218.

<sup>788</sup> Le opere sono pubblicate in *Fortunato Depero nelle opere e nella vita*, edizione a cura della Legione Trentina, Tipografia Editrice Mutilati e Invalidi, Trento 1940, tavole non numerate. *Profili etiopici*, inoltre, è pubblicato in *Gli orientalisti italiani. Cento anni di esotismo (1830-1940)*, cit., p. 296, n. 205 e scheda relativa a p. 319; inoltre è presente anche in *Antonio Arosio pittore di guerra*, cit., p. 24.

proprio su quest'ultima opera, al fine di mettere in luce l'evidente deformazione delle figure operata dall'artista.

*Profili etiopici*, secondo i consueti giochi di compenetrazioni tra oggetti e figure ereditati dal Futurismo, presenta le tre teste immerse in un insieme di fasci di luce chiaroscurali e di oggetti vari, apparentemente dei vasi, degli stilizzati scettri cerimoniali e delle aste, forse lance. Nella scheda presente in *Gli orientalisti italiani* viene detto che "l'opera, caratterizzata da una spiccata sintesi plastica, si riconduce per certi versi alla grafica pubblicitaria dell'artista e alle sue costruzioni in legno e cartone"<sup>789</sup>. Tuttavia, quello che è più interessante notare è che Depero in questo lavoro non solo guarda alle proprie opere di grafica pubblicitaria, ma riprende palesemente un'illustrazione proveniente da quell'ambito: il profilo in alto a destra è infatti una evidente citazione della testa del "Capo Massai", ossia un capo della popolazione keniota dei Masai, presente nella sesta figurina della serie Liebig del 1934 relativa all'*Estetica del corpo presso i popoli primitivi* [fig. 754]. L'immagine qui presentata è divisa in due porzioni, al pari delle altre cinque della serie, ed è dedicata, nello specifico, all'illustrazione della pratica della mutilazione delle orecchie, di cui mostra due esempi. Secondo un uso ormai consolidato all'epoca, come si è avuto modo di osservare, gli illustratori realizzano molte delle loro opere sulla base di modelli fotografici e, per quel che riguarda le illustrazioni relative ai popoli extraeuropei, anche sulla scorta di scatti di stampo antropometrico connessi agli studi antropologici ed etnografici. Scrive a riguardo, proprio per quanto concerne il settore della grafica pubblicitaria, Ilaria Pulini:

Attorno agli anni Venti del Novecento si può cogliere un'inversione di tendenza nella produzione di figurine sul mondo e i suoi popoli, che coincide con un diverso modo di guardare allo studio dell'uomo e delle razze. Al concetto di evoluzionismo unilineare che aveva dominato i decenni precedenti, si sostituisce un approccio più interessato ad approfondire le modalità di contatto fra i popoli e la diffusione di elementi da un popolo all'altro in una prospettiva trans-culturale. L'antropologia si specializza con la nascita della ricerca sul campo, ma contemporaneamente cessa di essere argomento di interesse per ampi strati della popolazione, come era stata nell'ultimo trentennio dell'Ottocento [...]. Da questo momento in avanti i repertori di figurine continueranno, oramai sempre più con l'ausilio della fotografia, a proporre sofisticate classificazioni di razze ed etnie, talvolta di fattura anche molto raffinata, destinati a un'utenza di appassionati e cultori della materia: non più il mondo in figurina ma freddi, anche se splendidamente impeccabili, cataloghi degli umani<sup>790</sup>.

---

<sup>789</sup> Cfr. *Gli orientalisti italiani. Cento anni di esotismo (1830-1940)*, cit., p. 319, n. 205.

<sup>790</sup> Cfr. I. Pulini, *Dal mondo in figurina al catalogo degli umani*, in *People. Il catalogo degli umani tra '800 e '900*, cit., pp. 15-36 (citazione alle pp. 33-34).

Anche la testa del menzionato “Capo Massai” della Liebig è stata ripresa da una fotografia, diffusa in forma di cartolina, di cui si è reperita copia sul mercato collezionistico; avendo ora a disposizione le tre diverse immagini si rivela interessante una loro lettura comparata, al fine di porre in evidenza alcuni passaggi attraverso i quali il soggetto, di volta in volta, viene trasfigurato per essere adattato al contesto e al pubblico a cui la specifica immagine è rivolta [figg. 210.1, 210.2]. Per quel che riguarda la fotografia, contraddistinta dalla scritta “Un Capo Massai”, si nota come essa sia stata realizzata secondo canoni molto simili a quelli della fotografia antropometrica utilizzata dagli studiosi dell’epoca: il soggetto è ritratto a mezzobusto e di profilo, al fine di coglierne i tratti salienti della fisionomia e alcune peculiarità quali ornamenti e acconciatura. Per motivi pratici, dovendo porre in uno spazio ridotto due figure, la grafica Liebig si limita invece a presentare il soggetto ritraendolo sino all’altezza della spalla, al pari di quanto farà Depero nel suo disegno due anni più tardi, cosa che lo condurrà a un’errata e arbitraria reinterpretazione di taluni particolari invece ben distinguibili nel documento fotografico. Quest’ultimo fatto avvalorava l’idea che l’artista abbia tratto il suo profilo etiopico proprio della figurina, e non dalla fotografia; ciò è deducibile dal confronto di alcuni elementi della figura, ossia l’acconciatura e gli ornamenti del collo: il grafico della Liebig infatti, rimanendo abbastanza fedele al dato reale e disponendo del soggetto fotografato a mezzo busto, può interpretare e riportare correttamente la parte terminale dell’acconciatura, chiusa in uno stretto elemento cilindrico di corda vegetale, mentre Depero, evidentemente privo della fonte fotografica che contestualizzava e facilitava la lettura di tale particolare permettendone una resa esatta, semplifica e trasforma l’elemento riproponendolo come un lungo cono tronco che si unisce senza troppa convinzione alla parte terminale della capigliatura dell’indigeno. Va notato poi come le lucide curve dell’acconciatura, già meno naturali e più schematizzate nella figurina, appaiano in Depero ancor più rigide, quasi una stilizzazione della stilizzazione. Ugualmente, nella resa degli ornamenti del collo è percepibile lo stesso meccanismo di graduale e arbitraria semplificazione: se dalla fotografia si evince che le collane sono di molteplici tipologie e materiali, nella grafica Liebig esse vengono invece ridotte a due, mentre il collo del profilo di Depero appare stretto da tre anelli di eguale raggio e spessore, che ben si accordano alla più complessa collana di cerchi concentrici indossata da un altro dei tre *Profili etiopici*, con molta probabilità un’aggressiva e mascolinizzata versione di una donna *masai*, per altro

ridicolizzata e imbarbarita dal particolare di una stilizzata forchetta appesa a mo' di orecchino al lobo sinistro, in sostituzione del più comune monile pendente terminante anch'esso con una piccola serie di cerchi concentrici [fig. 210.3]<sup>791</sup>. Anche altri particolari del primo profilo vengono modificati dall'artista, come la parte anteriore dell'acconciatura, privata del cilindretto che raccoglie sulla fronte una ciocca di capelli, e la resa dell'orecchio, non deformato dal peso dei suoi ornamenti, che risultano mutati nella forma e ridotti per grandezza e numero o definitivamente eliminati, come accade per quello che nella figurina, al pari di quanto si vede nella fotografia, compare appeso sulla zona cartilaginea superiore dell'orecchio. Depero elimina anche la scriminatura che divide la parte anteriore della capigliatura da quella posteriore, congiungendo le due zone in un unico fascio di linee curve sul quale mantiene giustapposto l'altro cilindretto che, nella figurina, risultava ancora chiaramente necessario a contenere una seconda ciocca di capelli; tuttavia l'artista trentino, nel mantenere tale particolare, lo stilizza, trasformandolo in una sorta di cavicchio<sup>792</sup>.

---

<sup>791</sup> A proposito della donna *masai* e dei suoi ornamenti si legga quanto riferito in un articolo della "Domenica del Corriere" del 1934 e si confronti la relativa fotografia, presente nel corredo visivo dello stesso: "E cosa si direbbe di una donna Masai (Kenia e Tanganica) che non avvolgesse il proprio collo in una rete concentrica di filo metallico pesante, solido, resistente? Certamente verrebbe accusata di mollezza. Da non dimenticare poi che la ottima reputazione di una signora Masai riposa anche sui lobi delle sue orecchie: una sposa Masai bene educata non si toglierà mai dalle orecchie, finché il proprio marito è in vita, quanto questi con nobile pensiero vi ha appeso" (cfr. *L'esploratore, Fra la più strana gente. La moda e la donna nel Continente Nero*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXVI, n. 21, 27 maggio 1934, p. 13). Per quel che riguarda la più consueta forma circolare del pendente dell'orecchino, è da notare come comunque Depero ne dia accenno ponendo la testa della forchetta entro un cerchio.

<sup>792</sup> La resa di tale particolare è forse una memoria degli assemblaggi lignei dei suoi burattini o forse, ma questa è certamente un'ipotesi più particolare, uno scherzoso accenno di trasformazione della figura di etiope in una versione africana di quello che, proprio nella prima metà degli anni Trenta, era stato rilanciato sugli schermi cinematografici come l'alterità mostruosa per eccellenza, ossia Frankenstein, nota creatura letteraria ottocentesca di Mary Shelley. Il presunto cavicchio ricorda infatti gli elettrodi, inseriti però nel collo del mostro, così come apparivano nell'articolato trucco di scena del suo interprete, l'attore Boris Karloff; tale particolare, sommato all'esagerazione di altri tratti come la prominente arcata sopraccigliare e le palpebre grandi e socchiuse, ricordano infatti vagamente i tratti della "creatura", così come riproposta nei due film diretti da James Whale negli anni Trenta, ossia *Frankenstein* e il suo sequel *The Bride of Frankenstein*, rispettivamente del 1931 e del 1935 [fig. 210.4]. Il *Frankenstein* del 1931 viene tra l'altro presentato nel 1932 alla I Mostra Internazionale d'arte cinematografica di Venezia ed entra in circuito in Italia tre anni dopo (cfr. *Grandi manifesti del cinema*, testi a cura di D. Turconi e A. Scacchi, Istituto geografico De Agostini, Novara 1984, p. 64). Questa è, ovviamente, solo una suggestiva ipotesi, anche se è da dire che, in alcuni volumi dedicati a una rilettura del racconto di Shelley e delle sue successive messe in scena e influenze, è stata sottolineata la relazione triangolare tra animalità, mostruosità e negritudine che, insieme all'allora contemporaneo dibattito sulla razza, sarebbe alla base dell'invenzione del personaggio (si vedano per esempio H. L. Malchow, *Gothic Images of Race in Nineteenth-Century Britain*, Stanford University Press, Stanford 1996, pp. 9-40; Idem, *Frankenstein's Monster and Images of Race in Nineteenth-Century Britain*, in *Mary Shelley's Frankenstein*, edited by H. Bloom, Chelsea House, New York 2007, pp. 61-94; E. Young, *Black Frankenstein: the making of an American metaphor*, New York University Press, New York-London 2008).

È infine interessante notare l'evoluzione che la fisionomia del volto subisce da un'immagine all'altra: se nella figurina l'accentuazione del prognatismo è lieve e mitigata da un andamento regolare e curvilineo dei tratti, nonché dall'aggiunta di un'accennata smorfia di sorriso data dalla piega ascendente del labbro superiore, nel disegno di Depero il profilo viene notevolmente stravolto; l'arcata sopraccigliare è infatti fortemente marcata e crea un accentuato chiaroscuro, la linea del naso non è più curva, ma spezzata, trasmettendo l'idea di una punta ampia e schiacciata, la linea del labbro superiore è parimenti segmentata, cosa che insieme al resto conferisce alla figura una certa durezza d'espressione. Infatti mentre la figurina Liebig, in virtù della sua essenza reclamistica, illustra in maniera accattivante le curiose stranezze di un'alterità lontana, l'opera di Depero è frutto di quella retorica propagandista che durante il periodo del conflitto nel Corno d'Africa, come si è visto, dipinge gli etiopi come esseri dai tratti primitivi e dall'indole barbara e feroce, azione compiuta rievocando anche attraverso *escamotage* visivi deformanti simili a questo gli ormai diffusii pregiudizi e i luoghi comuni sulle cosiddette razze umane. A riguardo, proprio sulla vena deformante futurista nei confronti dell'alterità nera, è interessante ricordare quanto nota Przemysław Strożek, le cui riflessioni, pur riferendosi soprattutto alle raffigurazioni relative agli afroamericani, riassumono bene la questione:

From the outset, representations of African Americans in the literature and art of Italian Futurism were not free of racist prejudices. The term 'deformation', which frequently appeared when a 'Negro' was presented in either Futurist poetry or in paintings, was both an aesthetic concept and also that of the Fascist propaganda in Italy in the 1920s and 1930s. 'Extraordinary' black bodies were present not only in Depero's paintings, but also in early Marinetti novels, such as *Mafarka le futuriste*, where the notions of 'blackness' were mainly associated with the colonial aspirations of Italians. These approaches became more pronounced under Mussolini's Fascist regime, especially during the Ethiopian Campaign and the foundation of the New Roman Empire in 1936 [...]. Notably in the 1930s, the term 'deformation' became a key concept associated with blackness in Fascist educational campaigns. Deformation became synonymous with non-Aryanism, and all stereotypical representations of blackness - monstrous ears and lip disks, bound feet – during the time of the radicalization of the fascist regime became recognizable elements defining the black race as inferior to the white one<sup>793</sup>.

---

<sup>793</sup> P. Strożek, *Futurist Responses to African American Culture, in Afromodernisms: Paris, Harlem and the Avant-Garde*, edited by F. Sweeney and K. Marsh, Edinburgh University Press, Edinburgh 2013, pp. 43-61 (citazione a p. 56).

Poco oltre, lo stesso studioso sottolinea che, in ogni caso, “monstrous lips, deformed eyes, deformed skulls and stereotypical behaviour linked with primitive strength and primitive madness were closely connected to notions of the ‘Old Negro’ and, such as, Futurists did not fully distinguished African Americans from Africans”<sup>794</sup>.

Anche due artisti-soldati, Antonio Arosio e Arnaldo Pajella, manifestano uno spiccato interesse per la conformazione di teste e volti africani. Arosio, in alcune righe scritte in occasione del suo arrivo in Africa nel 1935, sottolinea lo stupore provato di fronte agli indigeni, dei quali, fra le varie caratteristiche, gli rimangono impressi i “crani lunghi, lunghi”<sup>795</sup>, come infatti testimonia un gruppo di teste realizzate in disegni e sculture [figg. 25-32]<sup>796</sup>. Fra queste sono in particolare una *Testa di bambino* e una *Testa di donna* a dimostrare la notevole impressione provata dall’artista, che raffigura i crani dei due soggetti in una sagoma allungata e deforme [figg. 27, 28], forse non priva di suggestioni derivate da immagini di altre popolazioni africane che già circolavano in Europa. Fra queste ultime, per esempio, erano particolarmente significative quelle dedicate alla popolazione *mangbetu* del Congo equatoriale, nota proprio per la pratica dell’allungamento del cranio a fini estetici; questo popolo e la sua usanza, infatti, sono così famosi e particolari da meritare di occupare un’intera figurina della serie Liebig del 1934 dedicata all’*Estetica del corpo presso I popoli primitivi*, ossia la numero “2” riservata a *La deformazione del cranio* [fig. 752]. Di tale figurina, in particolare, è interessante osservare la testa di “Figlia di capo Mangbetu” situata nella porzione inferiore dell’immagine: anch’essa, al pari di quella del menzionato “Capo Massai”, è tratta da una fotografia, risalente al 1925, scattata in occasione della cosiddetta *Croisière noire*, nota anche come Expédition Citroën Centre-Afrique, guidata da Georges-Marie Haardt e Louis Audouin-Dubreuil<sup>797</sup>; questo profilo di testa, per la particolarità della sua “acconciatura a cestino”<sup>798</sup>, ispirerà negli anni gli artisti di vari paesi, italiani compresi,

---

<sup>794</sup> Ivi, p. 58.

<sup>795</sup> Cfr. A. Arosio, *Dal taccuino di un fante*, Adi Ugri, novembre 1935, testo dattiloscritto conservato presso la famiglia, pubblicato in *Antonio Arosio pittore di guerra...*, cit., p. 67.

<sup>796</sup> Le opere, consistenti in due lavori dedicati a una *Testa barbata*, altri due a una *Testa di anziano* (una scultura e un disegno), una *Testa di profilo*, una *Testa di bambino*, una *Testa di donna*, e una *Testa a bocca socchiusa* (scultura), sono pubblicate ivi, pp. 65-71.

<sup>797</sup> La fotografia, con tale indicazione cronologica, è pubblicata in D. Bindman, *African taxonomies: displaying and classifying*, in *The Image of the Black in Western Art. The Twentieth Century: the impact of Africa*, cit., pp. 63-74 (immagine a p. 74). Sull’importanza della *Croisière noire* per i materiali visivi raccolti, sia fotografici che artistici (vi partecipa infatti anche il pittore Alexandre Jacovleff), si veda J. P. De Rycke, *Africanisme et Modernisme...*, cit., pp. 55-82.

<sup>798</sup> Per una veloce panoramica sulla popolazione Mangbetu, i suoi usi e i suoi costumi, si veda I. Bargna, *Africa nera*, I Dizionari delle Civiltà, Electa, Milano 2007, pp. 62-65.

venendo riproposta in opere di scultura e di grafica, come nel caso di una xilografia realizzata da Roberto Rosati e databile come precedente al 1940 [figg. 752, 751]<sup>799</sup>.

Anche Arnaldo Pajella, come si è detto, realizza diversi disegni di teste [figg. 347, 248, 371-374, 381-382, 390, 397, 398]<sup>800</sup>. I soggetti presi in esame dall'artista, stando ai titoli scrupolosamente apposti sui disegni da Pajella stesso, sono i più disparati: donne, bambini, "tipi" indigeni, ritratti doppi di coppie uomo-donna e persino morti etiopi rimasti sui campi di battaglia. Alcuni di questi soggetti vengono raffigurati di profilo, facendo pensare, ancora una volta, agli influssi della fotografia antropometrica e a un interesse catalogatorio più che a uno sguardo artistico. Esempari in merito sono i profili di un *Tipo Somalo* [fig. 381] realizzato, stando alle indicazioni dell'artista, nel 1935 nella città eritrea di Tessenei, e di una *Fanciulla d'Eritrea* della tribù Baria, disegno del 1936, entrambi evocati attraverso un attento chiaroscuro [figg. 381, 384].

Particolarmente inquietanti e non prive di una certa bestialità nei volti si rivelano, invece, le teste di morti etiopi nelle quali Pajella, per le smorfie di dolore e per l'intensità drammatica di stampo espressionista, sembra guardare a certi volti del suo primo maestro, Adolfo Wildt [figg. 347, 348]. Va detto che, osservando alcune foto circolanti tra i soldati nel periodo del conflitto in Etiopia e ritraenti questo macabro soggetto<sup>801</sup>, si possono scorgere volti non dissimili da quelli realizzati nei primi piani di Pajella, cosa che fa pensare a opere realizzate osservando appunto fotografie e non soggetti tratti dal vero. Tale ipotesi è avvalorata dal fatto che di svariati disegni dell'artista si è in effetti rintracciata la fonte fotografica di

---

<sup>799</sup> Tra le opere che si rifanno con evidenza a tale figura, si vedano per esempio il manifesto realizzato da P. Bosse in occasione dell'Esposizione Coloniale di Parigi del 1931, identificato dalla scritta "Visitez le Pavillon des Tabacs/ Exposition Coloniale", pubblicato in P. Archer, *Negrophilia, Josephine Baker, and 1920s Paris*, in *The Image of the Black in Western Art. The Twentieth Century: the impact of Africa*, cit., p. 148. Si veda poi una *Testa di indigena* in ceramica presentata nella sezione del Madagascar alla Mostra d'Arte Coloniale di Roma nel 1931, pubblicata C. Zoli, *II. La partecipazione degli altri paesi colonizzatori e rispettive colonie*, in "L'Illustrazione Italiana", a. LVIII, n. 46, 15 novembre 1931, p. 724. Si veda inoltre la scultura della statunitense Malvina Hoffman intitolata *Mangbetu Woman*, una fotografia della quale è reperibile in D. Bindman, *African taxonomies: displaying and classifying*, cit., p. 73, n. 56. Si veda infine la xilografia di Roberto Rosati, segnata come priva di titolo e databile ante 1940, pubblicata in *Tra Oriente e Occidente. Stampe italiane della prima metà del '900*, catalogo della mostra (Roma, Calcografia, 15 dicembre 2006-18 febbraio 2007), a cura di A. Moltedo Mapelli, Editoriale Artemide, Roma 2006, p. 178, n. 111.

<sup>800</sup> Le opere in questione sono *Morto Etiope/ sul campo di battaglia XIV; Sul campo di battaglia/ morto Etiope XIII; Sposi Beni Amer/ Eritrea XIV dicembre; Passione africana/ XIV; Bimbi Eritrei XIV/ novembre; Bimba Abissina/ XIV 15 dicembre; Tipo/ Somalo/ Tessenei 1935/ ottobre; Cameliere Cunama/ Eritrea-novembre XIV; Cameliere Beni Amer/ Eritrea XIV dicembre; Fanciulla d'Eritrea/ Tribù Baria/ Africa/ 1936; Sudanese/ Africa/ 1936*; due studi di testa non firmati e non datati raffiguranti un viso maschile barbuto volto a destra di tre quarti.

<sup>801</sup> Alcune immagini di questo tipo sono pubblicate per esempio in *Immagine coordinata per un impero. Etiopia 1935-1936*, cit., pp. 238-42.

riferimento. Si osservino per esempio due disegni di testa virile prognata e barbata [figg. 398, 397], non firmati e non datati, e li si confrontino con una fotografia pubblicata a corredo dell'articolo *I falascia ebrei d'Etiopia*, pubblicato nella "Difesa della Razza" del settembre 1939<sup>802</sup>: i volti di Pajella, pur mutando leggermente, si rivelano essere una evidente ripresa della fotografia in questione, fatto che permette dunque di datarli, con ogni probabilità, almeno al 1939. Anche l'opera *Sudanese*, datata dall'artista al 1936, fa sorgere il medesimo sospetto, appearing in questo caso assai simile non a una fotografia, ma a un disegno pubblicato nel medesimo periodico nell'ottobre dello stesso anno<sup>803</sup> [fig. 390]. A tale riguardo è interessante menzionare, infine, un altro esempio, che dimostra a maggior ragione come le visioni create da artisti e illustratori per narrare l'Africa agli italiani del Ventennio fossero, in realtà, frutto della rimanipolazione di immagini precostituite, quali appunto le fotografie, e talvolta fantasiosamente riassemblate. Si osservi allora in proposito il disegno *Sposi Beni Amer* [fig. 371], realizzato stando all'artista in Eritrea nel dicembre 1935; la coppia di indigeni eritrei è ritratta in primo piano e i volti appaiono a dir poco scimmieschi: la donna, riconoscibile nel personaggio di destra, è presentata con un viso prognato e un'espressione sciocca e bestiale, mentre l'uomo, a sinistra, pare digrignare i denti con un atteggiamento quasi minaccioso. Anche in questo caso i soggetti sono in realtà tratti da scatti fotografici: il volto della donna, infatti, è ripreso da quello di una ragazza di etnia Beni Amer presente in una cartolina d'epoca<sup>804</sup>, mentre il volto dato all'uomo è quello di un cammelliere, sempre appartenente alla popolazione Beni Amer, fotografato anch'egli per una cartolina<sup>805</sup> [fig. 371.1]. L'autore dunque, in questo caso, non solo ha ripreso i suoi soggetti da fotografie, ma ha anche assemblato in maniera arbitraria queste fonti: entrambi gli individui ritratti dagli scatti fotografici appartengono alla popolazione Beni-Amer, e tale dato basta all'artista per unire le due figure in uno spozalizio immaginario che, tuttavia, sembra voler avere una pretesa di realtà convalidata dal titolo, dal luogo e dalla data apposti sul foglio dall'artista stesso. Inoltre, osservando le reali effigi dei due indigeni e

---

<sup>802</sup> La fotografia è posta a corredo di C. Calosso, *I falascia ebrei d'Etiopia*, in "La Difesa della Razza", a. II, n. 22, 20 settembre 1939, pp. 17-19 (immagine a p. 19).

<sup>803</sup> Il disegno in questione, purtroppo privo di didascalia che ne indichi l'autore, è pubblicato a corredo di S. L., *Ideologie sovversive fra gli indigeni del Sud-Africa*, in "La Difesa della Razza", a. II, n. 23, 5 ottobre 1939, pp. 38-39 (immagine a p. 39). Non si è a conoscenza di un'altra pubblicazione edita entro il 1936, data segnata nel disegno, che presenti tale immagine. Nel caso in cui allora l'artista avesse effettivamente tratto spunto dalle pagine della "Difesa della Razza", il disegno sarebbe stato dunque retrodatato da Pajella stesso.

<sup>804</sup> L'immagine è pubblicata in F. Gandolfo, *Il Museo Coloniale di Roma (1904-1971)*, cit., p. 62.

<sup>805</sup> L'immagine della cartolina, edita dallo studio Scozzi di Asmara, è pubblicata in *Immagine coordinata per un impero. Etiopia 1935-1936*, cit., p. 98.



confrontandole con il disegno, si ha una chiara ed evidente percezione della volontà deformante dell'artista: la ragazza infatti non è per niente prognata e non ha un'espressione triviale, ma al contrario sorride, mentre l'uomo ha semplicemente le labbra socchiuse e volge con dolcezza gli occhi verso l'alto.



## **BIBLIOGRAFIA**

**1899**

Robecchi Bricchetti L., *Somalia e Benadir. Viaggio di esplorazione nell'Africa Orientale, prima traversata della Somalia compiuta per incarico della Società Geografica Italiana*, Carlo Aliprandi, Milano 1899.

**1901**

Pianavia Vivaldi R., *Tre anni in Eritrea*, L. F. Cogliati, Milano 1901.

**1903**

Robecchi Bricchetti L., *Nel Paese degli Aromi. Diario di una esplorazione nell'Africa Orientale da Obbia ad Alula*, L. F. Cogliati, Milano 1903.

**1915**

De Castro L., *Nella terra dei negus: pagine raccolte in Abissinia*, vol. I, Fratelli Treves, Milano 1915.

**1924**

Einstein C., *Scultura africana*, trad. it. I. Tavolato, Edizioni di "Valori Plastici", Roma s.d. [1924].

**1931**

*I Mostra Internazionale d'Arte Coloniale*, catalogo, II ed., Fratelli Palombi, Roma 1931.

**1933**

*La nuova Italia d'Oltremare. L'opera del fascismo nelle colonie italiane*, a cura di A. Piccioli, Mondadori, Verona 1933.

**1934**

De Castro L., *Etiopia: terra, uomini e cose*, Fratelli Treves, Milano 1936.

*Il Mostra Internazionale d'Arte Coloniale*, catalogo, II ed., Fratelli Palombi, Roma 1934.

### **1935**

Cipriani L., *Un assurdo etnico: l'impero etiopico*, Bemporad, Firenze 1935.

### **1936**

Vergani O., *Sotto i cieli d'Africa. Dal Tanganica al Cairo*, fratelli Treves, Milano 1936.

*XX Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra, III ed. def., Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia 1936.

### **1937**

De Ruggiero G. F., *Negusseide. Poemetto eroicomico*, Fratelli Pagano, Genova 1937.

*Italia Imperiale*, edizione speciale della "Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", Stabilimento Arti Grafiche Alfieri & Lacroix, Milano 1937.

Marinetti F. T., *Il Poema africano della Divisione "28 ottobre"*, A. Mondadori, Milano 1937.

### **1938**

*XXI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo, III ed. def., Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia 1938.

### **1940**

Ortolani S., Molajoli B., De Filippis F., *Le Terre d'Oltremare e l'arte italiana dal Quattrocento all'Ottocento*, Edizioni della Mostra d'Oltremare, Napoli 1940.

### **1941**

*Fortunato Depero nelle opere e nella vita*, edizione a cura della Legione Trentina, Tipografia Editrice Mutilati e Invalidi, Trento 1940.

Ortona U., *Le Terre Italiane d'Oltremare e l'arte italiana contemporanea*, Edizioni della Mostra d'Oltremare, Napoli 1941.

*Viaggio ai Mensa, ai Bogos e agli Habab di Giuseppe Sapeto*, a curadi R. Mazzucconi, Istituto per gli Studi di Politica Internazionale, Varese-Milano 1941.

**1942**

*XXIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra, II ed., Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia 1942.

**1943**

Marinetti F. T., *Lo riprenderemo, gridano il duca d'Aosta, l'esercito, i legionari di Passo Uarieu e di Sviniuca sul Don*, Edizioni del Mediterraneo futurista e dell'editrice CLET, Roma 1943.

**1944**

F. Depero. *(Ventidue disegni del pittore-poeta Depero)*, Tipografia Editrice Mutilati e Invalidi, Trento 1944.

**1945**

Magugliani L., *La pittura dell'800 e l'Africa*, (Milano, 1944), Impero Italiano - giornale di specializzazione coloniale, Milano 1945.

**1949**

Volhard E., *Il cannibalismo*, Einaudi, Torino 1949.

**1956**

Antonio Locatelli. *Scritti e disegni*, a cura dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1956.

**1963**

Bruno Colorio, *incisore e pittore*, a cura di R. Maroni, Tipografia Saturnia, Trento 1963.

**1967**

Menna F., *Enrico Prampolini*, De Luca, Roma 1967.

Vittorio di Colbertaldo. *I monumenti e l'uomo*, Cino Del Duca Editore, Milano-Parigi 1967.

**1968**

Abruzzese M., ad vocem *Biseo Cesare*, Dizionario Biografico degli italiani, vol. 10, Roma 1968, pp. 675-76.

## **1972**

Carazzi M., *La Società Geografica Italiana e l'esplorazione coloniale in Africa. 1867-1900*, La Nuova Italia, Firenze 1972.

*Piero Monti pittore giramondo*, Edizioni Vitalità, Torino 1972.

## **1974**

Palazzeschi A. et alii, *Primo Conti*, Silvana, Milano 1974.

## **1975**

*Le copertine della Domenica. Settant'anni tra cronaca e storia delle immagini dei grandi disegnatori della Domenica del Corriere*, a cura di B. Mosca e P. Pagliano, voll. V-IX., Rizzoli-Mailing, Milano 1975.

Gliman S. L., *The Figure of the Black in German Aesthetic Theory*, "Eighteenth-Century Studies", vol. 8, n. 4 (Summer, 1975), pp. 373-91.

## **1976**

Ciampicacigli F. M., *"Realtà romanzesca" nella "Domenica del Corriere" (1922-1941)*, Longo, Ravenna 1976.

Del Boca A., *Gli italiani in Africa Orientale. Dall'Unità alla marcia su Roma*, Laterza, Roma-Bari 1976.

*Di Bosso futurista*, a cura di B. Passamani, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1976.

## **1979**

Surdich F., *La donna dell'Africa Orientale nelle relazioni degli esploratori italiani (1870-1915)*, in "Miscellanea di storia delle esplorazioni", IV, Genova 1979, pp. 193-220.

*Vittorio di Colbertaldo*, a cura di G. Sangiorgi et alii, Ente Premi Roma, Roma 1979.

## 1981

Zapponi N., *Il fascismo nella caricatura*, Laterza, Roma-Bari 1981.

## 1982

Lista G., *Balla*, Edizioni Galleria Fonte d'Abisso, Modena 1982.

*Saggi di storia del giornalismo in memoria di Leonida Balestrieri*, Quaderni dell'Istituto Mazziniano, Genova, 2, 1982.

Surdich F., *Aspetti e immagini delle culture extraeuropee nelle prime riviste illustrate italiane*, in *Saggi di storia del giornalismo in memoria di Leonida Balestrieri*, Quaderni dell'Istituto Mazziniano, Genova, 2, 1982, pp. 177-86.

## 1983

Campassi G., Sega M. T., *Uomo bianco e donna nera. L'immagine della donna nella fotografia coloniale*, in "Rivista di storia e critica della fotografia", IV, 5, 1983, pp. 54-62.

Kapuściński R., *Il Negus. Vita e caduta di un autocrate*, Feltrinelli, Milano 1983.

*Piemonte e letteratura 1789-1870*, atti del convegno (San Salvatore Monferrato, 15-17 ottobre 1981), a cura di G. Ioli, II tomo, Torino 1983.

Sega M. T., Magotti M., *L'immagine coloniale nella stampa illustrata del bel paese: 1882-1913*, in "Rivista di Storia e Critica della Fotografia", IV, 5, 1983, pp. 13-22.

Surdich F., *I territori e le culture extraeuropee negli articoli del "Teatro universale" (1834-1848)*, in *Piemonte e letteratura 1789-1870*, atti del convegno (San Salvatore Monferrato, 15-17 ottobre 1981), a cura di G. Ioli, II tomo, Torino 1983, pp. 965-92.

Thornton L., *Les Orientalistes. Peintres Voyageurs 1828-1908*, ACR Edition, Courbevoie (Paris) 1983.

## 1984

*Immagine coordinata per un impero. Etiopia 1935-1936*, a cura di A. Mignemi, Gruppo Editoriale Forma, Torino 1984.

*Notizie di viaggi lontani. L'esplorazione extraeuropea nei periodici del primo Ottocento*, a cura di M. Bossi, Guida, Napoli 1984.

*L'Orientalisme et L'Africanisme dans l'art belge. 19ème et 20ème siècles*, catalogue de l'exposition (Bruxelles, Galerie CGER, 14 septembre- 11 novembre 1984), sous la direction de M. Lambrechts, CGER, Bruxelles 1984.

Procacci G., *Dalla parte dell'Etiopia: l'aggressione italiana vista dai movimenti anticolonialisti d'Asia, d'Africa, d'America*, Milano 1984.

### **1985**

Gilman S. L., *Difference and Pathology. Stereotypes of sexuality, race, and madness*, Cornell University Press, Ithaca-London 1985.

Goglia L., *Storia fotografica dell'Impero fascista. 1935-1941*, Editori Laterza, Roma-Bari 1985.

*Strisce d'Africa: colonialismo e anticolonialismo nel fumetto d'ambiente africano*, Provincia di Torino, Torino 1985.

### **1986**

AA. VV., *Africa. Storie di viaggiatori italiani*, Electa, Milano 1986.

Perocco D., *Vicissitudini di una mitologia esotica: L'Africa negata, l'Africa ricercata*, in AA. VV., *Africa. Storie di viaggiatori italiani*, Electa, Milano 1986, pp. 240-49.

Pezzini I., *L'Africa d'Oltremare*, in AA. VV., *Africa. Storie di viaggiatori italiani*, Electa, Milano 1986, pp. 218-39.

Polli V., *Antonio Locatelli. Vita e documenti*, Bolis, Bergamo 1986.

Surdich F., *Dagli esploratori ai colonizzatori*, in AA. VV., *Africa. Storie di viaggiatori italiani*, Electa, Milano 1986, pp. 172-99.

Visconti A., *L'Africa degli scienziati e dei collezionisti*, in AA. VV., *Africa. Storie di viaggiatori italiani*, Electa, Milano 1986, pp. 200-17.

### **1987**



Bossaglia R., *Préface*, in Juler C., *Les Orientalises de l'École Italienne*, ACR Edition Internationale, Courbevoie (Paris) 1987, pp. 6-7.

Dabydeen D., *Hogarth's Blacks. Images of Blacks in Eighteenth Century English Art*, Manchester University Press, Manchester 1987.

*Disegni di Romano Dazzi*, catalogo a cura di G. De Lorenzi, Leo S. Olshki Editore, Firenze 1987.

Juler C., *Les Orientalises de l'École Italienne*, ACR Edition Internationale, Courbevoie (Paris) 1987.

Kaplan P. H. D., *Black Africans in Hohenstaufen Iconography*, "Gesta", vol. 26, n. 1 (1987), pp. 29-36.

Lorandi M., *Giorgio Oprandi*, Pro Loco e Comune di Sarnico, Bergamo 1987.

## **1988**

Capriles Ayala C., *Pérez Jiménez y su tiempo. 1914-1945*, Consorcio de Ediciones Capriles, Caracas 1988.

*Di Bosso futurista*, catalogo della mostra (Modena-Milano, 1988-1989), a cura di M. Scudiero, Fonte d'abisso, Modena 1988.

Labanca N., *Uno sguardo coloniale. Immagine e propaganda nelle fotografie e nelle illustrazioni del primo colonialismo italiano (1882-1896)*, in "Archivio Fotografico Toscano", n. 8, 1988, pp. 43-61.

## **1989**

*L'Africa dall'immaginario alle immagini: scritti e immagini dell'Africa nei fondi della Biblioteca Reale*, catalogo della mostra (Torino, Secondo salone del libro, 12-18 maggio 1989), a cura di A. Triulzi, Biblioteca Reale di Torino, Torino 1989.

Alberini M., *Figurine: un collezionismo fra storia e costume*, Mursia, Milano 1989.

*Augusto Valli 1867-1945*, catalogo della mostra (Modena, Sale del Paradisino, 11 febbraio-13 aprile 1989), a cura di E. Pagella, Cooptip, Modena 1989.

*Colonialismo e fotografia. Il caso italiano*, catalogo della mostra (Messina, Teatro Vittorio Emanuele, 1989), a cura di L. Goglia, Sicania, Messina 1989.

Demuro S. A., *Luce, tono, ruralità nella pittura di Cesare Cabras. Opere dal 1911 al 1960*, STEF, Cagliari 1989.

Deti E., *Le carte povere: storia dell'illustrazione minore*, La Nuova Italia, Scandicci 1989.

*Figurine! Pubblicità, arte, collezionismo e industria 1867-1985*, catalogo della mostra (Milano, Arengario, Palazzo Reale, 28 ottobre 1989-7 gennaio 1990), con testi di L. Borello et alii, Edizioni Panini, Modena 1989.

Gandoulou J. D., *Au cœur de la Sape. Mœurs et aventures des Congolais à Paris*, L'Harmattan, Paris 1989.

Gandoulou J. D., *Dandies à Bacongo. Le culte de l'élégance dans la société congolaise contemporaine*, L'Harmattan, Paris 1989.

Rivi L., *Valli pittore africanista*, in *Augusto Valli 1867-1945*, catalogo della mostra (Modena, Sale del Paradisino, 11 febbraio-13 aprile 1989), a cura di E. Pagella, Cooptip, Modena 1989, pp. 15-24.

## **1990**

Brunetta G. P., Gili J. A., Corsi B., *L'ora d'Africa del cinema italiano 1911-1989*, Materiali di lavoro, Rovereto 1990.

Di Girolamo V., *El esfuerzo del Arte – Mosaico absidal de la Catedral de San Ambrosio de Linares*, in "Universum", Talca Universidad Chile, a. 5, 1990, pp. 5-25, reperibile nel sito «Universum.otalca.cl», [In rete] [http://universum.otalca.cl/contenido/index-90/Guilio\\_di\\_Girolamo.html](http://universum.otalca.cl/contenido/index-90/Guilio_di_Girolamo.html) (15 dicembre 2015).

McElroy G. C., *Facing History. The Black Image in American Art 1770-1940*, Bedford Arts, San Francisco 1990.

Thornton L., *Les Africanistes peintres voyageurs 1860-1960*, ACR Edition, Courbevoie (Paris) 1990.

## 1991

Ackerman G. M, *Les Orientalises de l'École Britannique*, ACR Edition Internationale, Courbevoie (Paris) 1991.

Affergan F., *Esotismo e alterità. Saggio sui fondamenti di una critica dell'antropologia*, (Paris, 1987), Mursia, Milano 1991.

Botteri Cardoso V., *Pasini*, Sagep, Genova 1991.

Jervis A. V., ad vocem *Biseo Cesare*, in *Dizionario biografico degli artisti*, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, Il tomo, Electa, Milano 1991, pp. 699-700.

*Il Mattino Illustrato 1924-1933. Dieci anni di cronache dal mondo nelle copertine di Ugo Matania*, a cura di E. Cicelyn, vol. I, EDI.ME-Il Mattino, Napoli 1991.

Todorov T., *Noi e gli altri. Riflessione francese sulla diversità umana*, (1989, Paris), Einaudi, Torino 1991.

## 1992

*L'Africa in vetrina. Storie di Musei e di Esposizioni coloniali in Africa*, a cura di N. Labanca, Pagus, Treviso, 1992.

Barbera G., ad vocem *Bruno Colorio*, in *La Pittura in Italia. Il Novecento/1. 1900-1945*, Il tomo, Electa, Milano 1992, pp. 831-32.

Bono S., *Esposizioni coloniali italiane. Ipotesi e contributo per un censimento*, in *L'Africa in vetrina. Storie di Musei e di Esposizioni coloniali in Africa*, a cura di N. Labanca, Pagus, Treviso, 1992, pp. 17-35.

Fergonzi F., ad vocem *Oriani Pippo*, in *La Pittura in Italia. Il Novecento/1. 1900-1945*, Il tomo, Electa, Milano 1992, p. 1002.

Lorenzoni L., ad vocem *Di Bosso Renato*, in *La Pittura in Italia. Il Novecento/1. 1900-1945*, Il tomo, Electa, Milano 1992, p. 1017.

*Il Mattino Illustrato 1934-1943. Dieci anni di cronache dal mondo nelle copertine di Ugo Matania*, a cura di E. Cicelyn, vol. II, EDI.ME-Il Mattino, Napoli 1992.

Martelli F., ad vocem *Pagliacci Aldo*, in *La Pittura in Italia. Il Novecento/1. 1900-1945*, II tomo, Electa, Milano 1992, pp. 1003-004.

Morelli F. R., ad vocem *Bruno Colorio, incisore e pittore*, a cura di R. Maroni, Tipografia Saturnia, Trento 1963, in *La Pittura in Italia. Il Novecento/1. 1900-1945*, II tomo, Electa, Milano 1992, p. 746.

Nederveen Pieterse J., *White on Black. Images of Africa and Blacks in Western Popular Culture*, Yale University Press, New Haven-London 1992.

Panzetta A., *Le ceramiche Lenci. 1928-1964. Catalogo generale dall'archivio della manifattura*, Umberto Allemandi&C., Torino 1992.

*Prampolini. Dal Futurismo all'Informale*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 25-marzo-25 maggio 1992), a cura di E. Crispolti con la collaborazione di R. Siligato, Edizioni Carte Segrete, Roma 1992.

Rebora S., ad vocem *Barbieri Contardo*, in *La Pittura in Italia. IL Novecento/1. 1900-1945*, II tomo, Electa, Milano 1992, p. 746.

Salvatori G., ad vocem *Matania Ugo*, in *La Pittura in Italia. Il Novecento/1. 1900-1945*, II tomo, Electa, Milano 1992, p. 964.

Tedeschi F., *Gerolamo (Mino) Buttafava*, Claudio Lombardi, Milano 1992.

## **1993**

Angeli M. et alii, *Il bianco e il nero. Immagini dell'Africa e degli africani nei resoconti di viaggio*, Museo Storico Italiano della Guerra, Rovereto 1993.

*Architettura italiana d'oltremare 1870-1940*, catalogo della mostra (Bologna, Galleria d'Arte Moderna, 26 settembre 1993-10 gennaio 1994), a cura di G. Gresleri, P. G. Massaretti, S. Zagnoni, Marsilio, Venezia 1993.

Bertolini G. et alii., *Le pittoriche coloniali*, Poste Italiane, Bologna 1993.

Delvecchio C., *Icone d'Africa: note sulla pittura coloniale italiana*, in *Architettura italiana d'oltremare 1870-1940*, catalogo della mostra (Bologna, Galleria d'Arte Moderna, 26

settembre 1993-10 gennaio 1994), a cura di G. Gresleri, P. G. Massaretti, S. Zagnoni, Marsilio, Venezia 1993, pp. 69-81.

*Images et Colonies (1880-1962). Iconographie et propagande coloniale sur l'Afrique française de 1880 à 1962*, catalogue de l'exposition ( Paris, Musée d'Histoire Contemporaine, 1993-1994), sous la direction de N. Bancel, P. Blanchard, L. Gervereau, BDIC, Nanterre 1993.

Lott E., *Love and theft: blackface minstrelsy and the American working class*, Oxford University Press, New York-London 1993.

Messina M. G., *Le muse d'oltremare. Esotismo e primitivismo dell'arte contemporanea*, Giulio Einaudi, Torino 1993.

*Il Premio Bergamo 1939-1942: documenti, lettere, biografie*, catalogo della mostra (Bergamo, Galleria d'arte Moderna e Contemporanea, 25 settembre 1993-4 gennaio 1994), a cura di M. Lorandi et alii, Electa, Milano 1993.

Thornton L., *La femme dans la peinture orientaliste*, ACR Edition Internationale, Courbevoie (Paris) 1993.

## **1994**

Ackerman G. M., *Les Orientalistes de l'École Américaine*, ACR Edition Internationale, Courbevoie (Paris) 1994.

Altea G., Magnani M., *Eugenio Tavolara*, Ilisso, Nuoro 1994.

Bonavita R., *Lo sguardo dall'alto. Le forme della razzizzazione nei romanzi coloniali e nella narrativa esotica*, in *La menzogna della razza. Documenti e immagini del razzismo e dell'antisemitismo fascista*, catalogo della mostra (Bologna, 1994), a cura del Centro Furio Jesi, Grafis, Bologna 1994, pp. 53-64.

Chiozzi P., *Autoritratto del razzismo: le fotografie antropologiche di Lidio Cipriani*, in *La menzogna della razza. Documenti e immagini del razzismo e dell'antisemitismo fascista*, catalogo della mostra (Bologna, 1994), a cura del Centro Furio Jesi, Grafis, Bologna 1994, pp. 91-94.

Goglia L., *Le cartoline illustrate italiane della guerra 1935-1936: il negro nemico selvaggio e il trionfo della civiltà di Roma*, in *La menzogna della razza: documenti e immagini del razzismo e dell'antisemitismo fascista*, catalogo della mostra (Bologna, 1994) a cura del Centro Furio Jesi, Grafis, Bologna 1994, pp.27-40.

*La menzogna della razza. Documenti e immagini del razzismo e dell'antisemitismo fascista*, catalogo della mostra (Bologna, 1994), a cura del Centro Furio Jesi, Grafis, Bologna 1994.

Mignemi A., *Profilassi sanitaria e politiche sociali del regime per la "tutela della stirpe". La "mise en scène" dell'orgoglio di razza*, in *La menzogna della razza. Documenti e immagini del razzismo e dell'antisemitismo fascista*, catalogo della mostra (Bologna, 1994), a cura del Centro Furio Jesi, Grafis, Bologna 1994, pp. 65-72.

Raspanti M., *I razzismo del fascismo*, in *La menzogna della razza. Documenti e immagini del razzismo e dell'antisemitismo fascista*, catalogo della mostra (Bologna, 1994), a cura del Centro Furio Jesi, Grafis, Bologna 1994, pp. 73-89.

Taguieff P. A., *La forza del pregiudizio. Saggio sul razzismo e sull'antirazzismo*, (Paris, 1987), Il Mulino, Bologna 1994.

## **1995**

Contardo Barbieri. *Un libero Novecento*, catalogo della mostra (Pavia, Castello Visconteo, 20 maggio-18 giugno 1995), a cura di S. Fugazza e A. Guarnaschelli, Charta, Milano 1995.

MacKenzie J. M., *Orientalism: History, Theory and the Arts*, Manchester University Press, Manchester-UK 1995

Marrella L., *I quaderni del duce. Tra immagine e parola*, Barbieri edizioni, Manduria 1995.

McClintock A., *Imperial leather: race, gender and sexuality in the colonial contest*, Routledge, New York-London 1995.

Peltre C., *L'atelier du voyage. Les peintres en Orient au XIX<sup>e</sup> siècle*, Gallimard «La Promeneur», Paris 1995.

Sòrgoni B., *La Venere Ottentotta. Un'invenzione antropologica per la "Difesa della Razza"*, in "Il Mondo 3", II, nn. 2-3, agosto-dicembre 1995, pp. 366-73.

## 1996

*Achille Beltrame (1871-1945). La sapienza del comunicare: illustrare con la pittura*, catalogo della mostra (Arzignano, Sala consiliare del Palazzo Municipale, 21 settembre-3 novembre 1996), a cura di F. Barbieri e A. Cera, Electa, Milano 1996.

*Alberto Pasini: da Parma a Costantinopoli via Parigi*, catalogo della mostra (Parma, 1996), a cura di G. Godi e C. Mingardi, Fondazione Cassa di risparmio di Parma e Monte di credito su pegno di Busseto, Parma 1996.

Barrera G., *Dangerous Liaisons. Colonial Concubinage in Eritrea, 1890.1941*, PAS working papers, Northwestern University, Evanston 1996.

Bialostoscki J., *Style et iconographie*, traduit de l'allemand par S. Brun-Fabry, Monfort, Paris 1996.

Del Boca A., *I gas di Mussolini: il fascismo e la guerra in Etiopia*, Editori riuniti, Roma 1996.

Fanon F., *Pelle nera, maschere bianche. Il nero e l'altro*, Tropea, Milano 1996.

Malchow H. L., *Gothic Images of Race in Nineteenth-Century Britain*, Stanford University Press, Standord 1996.

*Roberto Guastalla "pellegrino del sole"*, catalogo della mostra (Parma, Palazzo Bossi-Bocchi, 1996), a cura di R. Cobianchi, A. Mavilla, R. Spocci, Fondazione Cassa di Risparmio di Parma, Parma 1996.

Scardigli M., *Il braccio indigeno. Ascari, irregolari e bande nella conquista dell'Eritrea, 1885-1911*, Franco Angeli, Milano 1996.

## 1997

Colombo F., *L'industria culturale italiana dal 1900 alla seconda guerra mondiale. Tendenze della produzione e del consumo*, I. S. U. Università Cattolica, Milano 1997.

Cockrell D., *Demons of Disorder. Early Blackface Minstrels and Their World*, Cambridge University Press, Cambridge 1997.

Dizy Caso E., *Les Orientalistes de l'École Espagnole*, ACR Edition Internationale, Courbevoie (Paris) 1997.

Lestringant F., *Cannibals: the discovery and representation of the cannibal from Columbus to Jules Verne*, Polity Press, Cambridge 1997.

Lévi-Strauss C., *Primitivi e Civilizzati. Conversazioni con Georges Charbonnier*, (Paris, 1961), Rusconi Libri, Milano 1997.

*Liguria futurista*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 17 dicembre 1997-8 marzo 1998), a cura di F. Ragazzi, Mazzotta, Milano 1997.

*Négripub. L'immagine dei neri nella pubblicità*, catalogo della mostra itinerante (Torino-Aosta-Brescia, 1994), a cura di R. Bachollet et al., Edizioni Gruppo Abele, Torino 1997.

Sartre J. P., *L'essere e il nulla. La condizione umana secondo l'esistenzialismo*, (Paris, 1943), Il Saggiatore, Milano 1997.

Triulzi A., *L'Africa come icona. Rappresentazioni dell'alterità nell'immaginario coloniale italiano di fine Ottocento*, in *Adua. Le ragioni di una sconfitta*, a cura di A. Del Boca, Laterza, Roma-Bari 1997, pp. 257-73.

## **1998**

Altea G., Magnani M., *Giuseppe Biasi*, Ilisso, Nuoro 1998.

Belini E., *Pittori piemontesi dell'Ottocento e del primo Novecento (dalle Promotrici Torinesi)*, Libreria Piemontese Editrice, Torino 1998.

Bossaglia R., *Gli orientalisti italiani (1830-1940)*, in *Gli Orientalisti italiani. Cento anni di esotismo 1830-1940*, catalogo della mostra (Torino, Palazzina di Caccia Stupinigi, 13 settembre 1998-6 gennaio 1999), a cura di R. Bossaglia, Marsilio, Venezia 1998, pp. 3-13.

Carabba C., *Corrierino, Corrierona. La politica illustrata del Corriere della Sera (1976, Firenze)*, Baldini & Castoldi, Milano 1998.

Ceredi R., *Italia in guerra (1939-1945): sensibilità collettiva e costruzione dell'opinione pubblica attraverso due riviste illustrate: La Domenica del Corriere e L'Illustrazione del Popolo*,



tesi di laurea in Storia del Giornalismo, relatore Prof. A. Varni, Università degli Studi di Bologna, a. a. 1998/1999.

*Culture dell'Alterità. Il territorio africano e le sue rappresentazioni*, atti del convegno (Bergamo, 2-4 ottobre 1997), a cura di E. Casti e A. Turco, EDIZIONI UNICOPLI, Milano 1998.

*Emilio Ambron (1905-1996)*, catalogo della mostra (Firenze, Accademia delle Arti e del Disegno, 6-31 maggio 1998), a cura di C. Frulli, S. Ragionieri, Il fiore, Firenze 1998.

Fusco M. A., *Avventure artistiche mediterranee, per pittori meridionali*, in *Gli Orientalisti italiani. Cento anni di esotismo 1830-1940*, catalogo della mostra (Torino, Palazzina di Caccia Stupinigi, 13 settembre 1998-6 gennaio 1999), a cura di R. Bossaglia, Marsilio, Venezia 1998, pp. 29-37.

Giubilei M. F., *I volti dell'esotismo attraverso le scuole settentrionali*, in *Gli orientalisti italiani. Cento anni di esotismo 1830-1940*, catalogo della mostra (Torino, Palazzina di Caccia Stupinigi, 13 settembre 1998-6 gennaio 1999), a cura di R. Bossaglia, Marsilio, Venezia 1998, pp. 15-27.

*Immagini&Colonie*, a cura di E. Castelli, Centro di documentazione del museo etnografico Tamburo Parlante, Montone 1998.

Juler C., *L'Italia e l'Europa orientalista*, in *Gli Orientalisti italiani. Cento anni di esotismo 1830-1940*, catalogo della mostra (Torino, Palazzina di Caccia Stupinigi, 13 settembre 1998-6 gennaio 1999), a cura di R. Bossaglia, Marsilio, Venezia 1998, pp. 51-57.

Morton P. A., *National and Colonial: The Musée des Colonies at the Colonial Exposition, Paris, 1931*, "The Art Bulletin", vol. 80, n. 2 (Jun., 1998), pp. 357-77.

*Gli Orientalisti italiani. Cento anni di esotismo 1830-1940*, catalogo della mostra (Torino, Palazzina di Caccia Stupinigi, 13 settembre 1998-6 gennaio 1999), a cura di R. Bossaglia, Marsilio, Venezia 1998.

Sòrgoni B., *Parole e corpi. Antropologia, discorso giuridico e politiche sessuali interraziali nella colonia Eritrea (1890-1941)*, Napoli 1998.

*Ti saluto e vado in Abissinia. Propaganda, consenso, vita quotidiana, attraverso la stampa periodica, le pubblicazioni e i documenti della Biblioteca Nazionale Braidense*, catalogo della mostra (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense-Sala Teresiana, 13 marzo-11 aprile 1998), a cura di P. Caccia e M. Mingardo, Vienneperre edizioni, Milano 1998.

Triulzi A., *Napoli e l'immagine dell'Africa nella collezione fotografica della Società africana D'Italia (ca. 1880-1940)*, in *Culture dell'Alterità. Il territorio africano e le sue rappresentazioni*, atti del convegno (Bergamo, 2-4 ottobre 1997), a cura di E. Casti e A. Turco, EDIZIONI UNICOPLI, Milano 1998, pp. 185-205.

## **1999**

*L'Africa in giardino. Appunti sulla costruzione dell'immaginario coloniale*, a cura di G. Gabrielli, Grafiche Zanini, Bologna 1998.

*L'Africa in Piemonte tra '800 e '900*, catalogo della mostra (Torino, Archivio di Stato, 8 ottobre-7 novembre 1999), a cura di C. Pennacini, Regione Piemonte, Torino 1999.

*Africa Italia. Due continenti si avvicinano*, a cura di S. Matteo e S. Bellucci, Fara Editore, Santarcangelo di Romagna 1999.

Boime A., *The art of exclusion: representing blacks in the nineteenth century*, Thames and Hudson, London 1990.

Bossaglia R., *Introduzione*, in *Dalle Orobie al Maghreb. Gli Orientalisti bergamaschi*, catalogo della mostra (Lovere, Atelier del Tadini, 25 aprile-29 agosto 1999), a cura di F. Rea, [s. i.] 1999, pp. 6-7.

Delvecchio C., *L'Africa raccontata con i pennelli*, in *L'Africa in Piemonte tra '800 e '900*, catalogo della mostra (Torino, Archivio di Stato, 8 ottobre-7 novembre 1999), a cura di C. Pennacini, Regione Piemonte, Torino 1999, pp. 123-33.

*Film d'Africa: film italiani prima, durante e dopo l'avventura coloniale*, catalogo della rassegna (Torino, Cinema Esedra, 29 ottobre-7 novembre 1999) a cura di L. Ellena et al., Archivio Nazionale Cinematografico della Resistenza, Torino 1999.

Fowkes Tobin B., *Picturing Imperial Power. Colonial Subjects in Eighteenth-Century British Painting*, Duke University Press, Durham 1999.

Maiocchi R., *Scienza italiana e razzismo fascista*, La Nuova Italia, Scandicci 1999.

*Dalle Orobie al Maghreb. Gli Orientalisti bergamaschi*, catalogo della mostra (Lovere, Atelier del Tadini, 25 aprile-29 agosto 1999), a cura di F. Rea, [s. i.] 1999.

*L'Orientalismo nell'architettura italiana tra Ottocento e Novecento*, atti del convegno internazionale di Studi (Viareggio, 23-25 ottobre 1997), a cura di M. A. Giusti e E. Godoli, Maschietto Editore, Siena 1999.

Rea F., *Dalle Orobie al Maghreb*, in *Dalle Orobie al Maghreb. Gli Orientalisti bergamaschi*, catalogo della mostra (Lovere, Atelier del Tadini, 25 aprile-29 agosto 1999), a cura di F. Rea, [s. i.] 1999, pp. 8-18.

Sharpley-Whiting T. D., *Black Venus. Sexualized Savages, Primal Fears and Primitive Narratives*, Duke University Press, Durham 1999.

*Viaggio in Africa. Dipinti e sculture delle collezioni del Museo Africano*, catalogo della mostra (Roma, IsIAO, 15 aprile-6 giugno 1999), a cura di M. Margozi, IsIAO, Roma 1999.

## **2000**

Angelucci M., *Lo sguardo missionario: le copertine de "La Nigrizia" dal 1935 al 1945*, in *Permanenze e metamorfosi dell'immaginario coloniale in Italia*, a cura di E. Castelli e D. Laurenzi, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2000, pp. 289-307.

*Antonio Arosio pittore di guerra. Africa Orientale, Grecia, Russia (1935-1943)*, catalogo della mostra (Pisa, Palazzo Lanfranchi, 22 ottobre-12 novembre 2000), a cura di V. Farinella, Sillabe, Livorno 2000.

Beranger E. M., *L'incontro con l'Africa attraverso diverse fonti documentarie: le figurine: le fotografie dei soldati esposte come ex voto a Sora (Frosinone) ed uno stendardo devozionale di Civitella Roveto (L'Aquila)*, in *Permanenze e metamorfosi dell'immaginario coloniale in Italia*, a cura di E. Castelli e D. Laurenzi, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2000, pp.159-190.

Bettini L., *Immagini e immaginario coloniale nell'Italia di fine Ottocento: le dispense illustrate di Maffio Savelli*, in *Permanenze e metamorfosi dell'immaginario coloniale in Italia*, a cura di E. Castelli e D. Laurenzi, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2000, pp. 269-88.

Castelli E., *L'immagine dell'Africa nella cultura italiana: rappresentazione o invenzione?*, in *Permanenze e metamorfosi dell'immaginario coloniale in Italia*, a cura di E. Castelli e D. Laurenzi, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2000, pp. 27-40.

Del Boca A., *Gli italiani in Africa Orientale. II. La conquista dell'Impero*, (1979, Roma-Bari), Oscar Mondadori, Milano 2000.

Delvecchio C., *Pittori africanisti: una generazione di italiani alla ricerca dell'esotico*, in *Permanenze e metamorfosi dell'immaginario coloniale in Italia*, a cura di E. Castelli e D. Laurenzi, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2000, pp. 225-40.

Haja M., Wimmer G., *Les Orientalises des Ecoles Allemande et Autrichienne*, ACR Edition Internationale, Courbevoie (Paris) 2000.

*Noble Dreams, Wicked Pleasures: Orientalism in America, 1870-1930*, edited by H. Edwards, Princeton University Press, Princeton 2000.

*Permanenze e metamorfosi dell'immaginario coloniale in Italia*, a cura di E. Castelli e D. Laurenzi, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2000.

Scardino L., *Ferrara in Libia: Appunti sulla corte di Italo Balbo*, in *Permanenze e metamorfosi dell'immaginario coloniale in Italia*, a cura di E. Castelli e D. Laurenzi, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2000, pp. 241-52.

Valente I., *Grandi cicli decorativi a Napoli negli anni Trenta: un percorso fra la Stazione Marittima e la Mostra d'Oltremare*, in *Arte a Napoli dal 1920 al 1945. Gli anni difficili*, catalogo della mostra (Napoli, Maschio Angioino-Villa Pignatelli, 28 ottobre-3 dicembre 2000), a cura di M. Picone Petrusa, Electa Napoli, Napoli 2000, pp. 53-66.

## **2001**

Barthes R., *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, (1982, Paris), Einaudi, Torino 2001.

Bhabha H. K., *I luoghi della cultura*, (1994 London-New York), Meltemi, Roma 2001.

Carpenter B. W., *Emilio Ambron. An Italian Artist in Bali*, Archipelago Press, Singapore 2001.

*Futurismo 1909-1944*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 7 luglio-22 ottobre 2001), a cura di E. Crispolti, Mazzotta, Milano 2001.

*Immagini e retorica di regime. Bozzetti originali di propaganda fascista 1935-1942*, catalogo della mostra (Sansepolcro, Museo Civico, 27 settembre-17 novembre 2001), a cura di A. Brilli, F. Chieli, Motta, Milano 2001.

Lorenzoni L., ad vocem *Girelli Franco*, Dizionario Biografico degli Italiani, vol. 56, 2001, «Treccani.it», [In rete] [http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-girelli\\_\(Dizionario\\_Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-girelli_(Dizionario_Biografico)/)

## **2002**

Bindman D., *Ape to Apollo. Aesthetics and the Idea of Race in the 18th Century*, Reaktion Books Ltd, London 2002.

Gilardi A., *Storia della fotografia pornografica*, Mondadori, Milano 2002.

*Lidio Ajmone: la pittura come esperienza dell'emozione*, a cura di P. Mantovani, M. Galli, F. Sottomano, Fabiano Editore, Canelli 2002.

Malvano L., *Fascismo e politica dell'immagine*, Bollati Boringhieri (Torino, 1988), Torino 2002.

Margozzi M., *L'arte coloniale e la collezione di pittura del Museo Africano di Roma*, in *Metafisica costruita. Le città di fondazione degli anni Trenta dall'Italia all'Oltremare*, catalogo della mostra (Roma, Complesso monumentale di San Michele a Ripa, ex Carcere di Carlo Fontana, 8 aprile 2002-30 maggio 2002), a cura di R. Besana et alii, Touring, Milano 2002, pp. 239-42.

Mazzolini R. G., *Leucocrazia o dell'identità somatica degli Europei*, in *Identità collettive tra Medioevo ed Età Moderna*, a cura di P. Prodi e W. Reinhard, CLUEB, Bologna 2002, pp. 43-64.

McLaren B. L., *The Tripoli Trade Fair and the Representation of Italy's African Colonies*, "The Journal of Decorative and Propaganda Arts", vol. 24, 2002, pp. 171-97.

Meffre L., *Carl Einstein 1885-1940: Itinéraires d'une pensée moderne*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris 2002.

Moses Levy (1885-1968). *Le stagioni del colore*, catalogo della mostra (Seravezza, Palazzo Mediceo, 13 luglio-6 ottobre 2002), a cura di E. Dei et alii, Bandecchi & Vivaldi, Pontedera 2002.

Quirico D., *Squadrone bianco: storia delle truppe coloniali italiane*, Mondadori, Milano 2002.

*Race-ing Art History. Critical Readings in Race and Art History*, edited by K. N. Pinder, Routledge, New York-London 2002.

Zaccaria M., *L'Eritrea in mostra. Ferdinando Martini e le esposizioni coloniali, 1903-1906*, "Africa", LVII, n. 4, 2002, pp. 512-45.

### **2003**

*Albisola futurista. La grande stagione degli Anni Venti e Trenta. Dagli Anni Cinquanta alle rivisitazioni ceramiche di oggi: Laveri, Lodola, Marsiglia, Nespolo*, catalogo delle mostre (Gallarate, Civica Galleria d'Arte Moderna, 23 marzo-4 maggio 2003; Savona, Palazzo Commissario-Fortezza monumentale del Primar, 12 luglio-30 agosto 2003), a cura di F. Buzio Negri e R. Zelatore, Galleria Civica d'Arte Moderna, Gallarate 2003.

Bini E., *Fonti fotografiche e storia delle donne: la rappresentazione delle donne nere nelle fotografie coloniali italiane*, paper presentato all'interno del panel "Le fonti fotografiche nella ricerca storica" in occasione del Convegno SISCO "Cantieri di Storia II", Lecce, settembre 2003, reperibile nel sito della SISCO «Sisco.it», [In rete] [www.sisco.it/download/attivita/bini.rtf](http://www.sisco.it/download/attivita/bini.rtf) (15 dicembre 2015).

Bargna I., *Arte africana*, Jaka Book, Milano 2003.

*Le Congo et l'art belge, 1880-1960*, catalogue de l'exposition (Brussel, Centre cultural de Woluwe-Saint-Pierre, 31 octobre-24 décembre 2003), sous la direction de J. Guisset, Renaissance du livre, Tournai 2003.

Del Puppo A., *Primitivismo*, "Art Dossier", Giunti, Firenze-Milano 2003.

*Elio Randazzo*, catalogo della mostra (Campomorone, Palazzo Balbi, 9 gennaio-8 febbraio 2004), a cura di E. Marcenaro, Novagraph, Busalla 2003.

Langenohl K., *"Repeat when necessary"- zum Verhältnis von Tradition und Moderne im Malerischen Werk Thelantendes (Djilantendo), Belgisch-Kongo*, LIT VERLAG, Münster 2003.

Mosse G. L., *Il razzismo in Europa. Dalle origini all'olocausto*, Laterza, Roma-Bari 2003.

Peltre C., *Orientalisme*, Terrail, Paris 2004.

Petacco A., *Faccetta nera. Storia della conquista dell'impero*, Mondadori, Milano 2003.

*A Place in the Sun. Africa in Italian Colonial Culture from Post-Unification to the Present*, edited by P. Palumbo, University of California Press, London 2003.

*Zoo umani: dalla Venere ottentotta ai reality show*, a cura di S. Lemaire et alii, Ombre corte, Verona 2003.

Zorzetto G., *Uniforme e insegne delle truppe coloniali italiani*, Studioemme, Vicenza 2003.

## **2004**

Abbattista G., *Dagli Ottentotti agli Assabesi. Preambolo a una ricerca sulle esposizioni etniche in Italia nel sec. XIX*, "Cromohs", rivista on line dell'Università di Firenze, 9 (2004), pp. 1-9, [In rete] [http://www.cromohs.unifi.it/9\\_2004/abbattista\\_ottassab.html](http://www.cromohs.unifi.it/9_2004/abbattista_ottassab.html)

Altea G., *Giuseppe Biasi*, Ilisso, Nuoro 2004.

Carli M., *Ri/produrre l'Africa romana. I padiglioni italiani all'Exposition Coloniale Internationale, Parigi 1931*, "Memoria e Ricerca", n. 17, settembre-dicembre 2004, pp. 211-32.

Cuccu A., *Melkiorre Melis*, Ilisso, Nuoro 2004.

Garzarelli B., *Parleremo al mondo intero. La propaganda del fascismo all'estero*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2004.

Lippmann W., *L'opinione pubblica*, (1922), Donzelli, Roma 2004.

Mazzoletti A., *Il jazz in Italia dalle origini alle grandi orchestre*, Torino 2004.

Savarino F., *La actuación de México en una crisis internacional: el caso de Etiopía (1935-1937)*, "Iberoamericana", vol. IV, n. 16 (2004), pp. 17-33.

Tomasello G., *L'Africa tra mito e realtà. Storia della letteratura coloniale italiana*, Sellerio editore, Palermo 2004.

## 2005

Altea G., *Eugenio Tavolara*, Ilisso, Nuoro 2005.

*Ascarì d'Eritrea. Volontari eritrei nelle Forze Armate italiane 1889-1941*, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo Saraceni, 1 ottobre-6 novembre 2005), a cura di A. Guerriero, Vallecchi, Firenze 2005.

*Black Africans in Renaissance Europe*, edited by T. F. Earle and K. J. P. Lowe, Cambridge University Press, Cambridge 2005.

*Black Victorians. Black People in British Art. 1800-1900*, edited by J. Marsh, Lund Humphries, Aldershot 2005.

Davies K., *The Orientalists: Western Artists in Arabia, The Sahara, Persia and India*, Laynfaroh Publishers, New Canaan 2005.

*Dipinti, Sculture e Grafica delle Collezioni del Museo Africano. Catalogo generale*, a cura di M. Margozzi, IsIAO, Roma 2005.

*Domenico Morelli e il suo tempo 1823-1901. Dal romanticismo al simbolismo*, catalogo della mostra (Napoli, Castel Sant'Elmo, 29 ottobre 2005-29 gennaio 2006), a cura di L. Martorelli, Electa, Napoli 2005.

Fredrickson G. M., *Breve storia del razzismo*, Donzelli Editore, Roma 2005.

Frezzotti S., *Informare e formare. La propaganda coloniale attraverso le riviste*, in *Dipinti, Sculture e Grafica delle Collezioni del Museo Africano. Catalogo generale*, a cura di M. Margozzi, IsIAO, Roma 2005, pp. 29-41.

*Italian colonialism: legacy and memory*, edited by J. Andall & D. Duncan, P. Lang, Oxford 2005.

Ladogana R., *Bernardino Palazzi*, Ilisso, Nuoro 2005.



Margozzi M., *Per una storia dell'Arte coloniale attraverso le esposizioni. Formazione e sviluppo delle collezioni di pittura, scultura e grafica del Museo Africano*, in *Dipinti, Sculture e Grafica delle Collezioni del Museo Africano. Catalogo generale*, a cura di M. Margozzi, IsIAO, Roma 2005, pp. 1-28.

Mazzolini R. G., *A Greater Division of Mankind is Made by the Skinne: Thomas Browne e il colore della pelle dei neri*, in "MICROLOGUS", v. XIII, 2005, pp. 571-604.

Moroni A., *Alle origini del Corriere della Sera. Da Eugenio Torelli Viollier a Luigi Albertini (1876-1900)*, Franco Angeli, Milano 2005.

*L'offesa della razza. Razzismo e antisemitismo dell'Italia fascista*, a cura di R. Bonavita, G. Gabrielli, R. Ropa, PÀTRON editore, Bologna 2005.

Ponzanesi S., *Beyond the Black Venus: Colonial Sexual Politics and Contemporary Visual Practices*, in *Italian colonialism: legacy and memory*, edited by J. Andall & D. Duncan, P. Lang, Oxford 2005, pp. 165-89.

Tranfaglia N., *La stampa del regime. 1932-1943. Le veline del Minculpop per orientare l'informazione*, Saggi Bompiani, Milano 2005.

Volterra A., *Sudditi coloniali. Ascari eritrei 1935-1941*, Franco Angeli, Milano 2005.

## **2006**

*Balla futurista. Uno sperimentalista del XX secolo*, a cura di E. Gigli, De Luca, Roma 2006.

Du Bois Shaw G., *Portraits of a People. Picturing African Americans in the Nineteenth Century*, exhibition catalogue (Massachusetts, Andover, Addison Gallery of American Art, 14 January-26 March 2006; Delaware, Wilmington, Delaware Art Museum, 21 April-17 July 2006; California, Long Beach, Long Beach Museum of Art, 25 August-26 November 2006), University of Washington Press, Seattle 2006.

*Identità americane: corpo e nazione*, a cura di C. Cattarulla, Cooper, Roma 2006.

McLaren B. L., *Architecture and Tourism in Italian Colonial Lybia. An ambivalent Modernism*, University of Washington Press, Seattle 2006.

Nani M., *Ai confini della nazione. Stampa e razzismo nell'Italia di fine Ottocento*, Carocci, Roma 2006.

Pancotto P. P., *Artiste a Roma nella prima metà del '900*, Palombi Editore, Roma 2006.

Quereci E., *Diversità-identità. La visione regionalista nel Novecento*, in *Tra Oriente e Occidente. Stampe italiane della prima metà del '900*, catalogo della mostra (Roma, Calcografia, 15 dicembre 2006-18 febbraio 2007), a cura di A. Moltedo Mapelli, Artemide, Roma 2006, pp. 19-33.

Scacchi A., *Le figlie di Hagar: la rappresentazione del corpo femminile nero negli Stati Uniti, in Identità americane: corpo e nazione*, a cura di C. Cattarulla, Cooper, Roma 2006, pp. 15-41.

Surdich F., *L'oriente dei viaggiatori italiani fra Ottocento e Novecento*, *Tra Oriente e Occidente. Stampe italiane della prima metà del '900*, catalogo della mostra (Roma, Calcografia, 15 dicembre 2006-18 febbraio 2007), a cura di A. Moltedo Mapelli, Artemide, Roma 2006, pp. 39-45.

*Tra Oriente e Occidente. Stampe italiane della prima metà del '900*, catalogo della mostra (Roma, Calcografia, 15 dicembre 2006-18 febbraio 2007), a cura di A. Moltedo Mapelli, Artemide, Roma 2006.

## **2007**

Bargna I., *Africa nera*, I Dizionari delle Civiltà, Electa, Milano 2007.

Costa Bona E., Tosi L., *L'Italia e la sicurezza collettiva: dalla Società delle Nazioni alle Nazioni Unite*, Morlacchi Editore, Perugia 2007.

Del Boca A., *Il Negus. Vita e morte dell'ultimo Re dei Re*, GLF editori Laterza, Roma-Bari 2007.

*La Domenica del Corriere. Il Novecento illustrato*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 22 novembre 2007-3 febbraio 2008), a cura di G. Ginex, Skira, Milano 2007.

Fuller M., *Moderns Abroad. Architecture, cities and Italian Imperialism*, Routledge, New York 2007.

Labanca N., *Oltremare. Storia dell'espansione coloniale italiana*, Il Mulino, Bologna 2007.

Malchow H. L., *Frankenstein's Monster and Images of Race in Nineteenth-Century Britain*, in *Mary Shelley's Frankenstein*, edited by H. Bloom, Chelsea House, New York 2007, pp. 61-94.

Pisanty V., *La Difesa della Razza. Antologia 1938-1943*, Tascabili Bompiani, Milano 2007.

Belmenouar S., Guicheteau G., Combier M., *Rêves mauresques: de la peinture orientaliste à la photographie coloniale*, Hors Collection, Paris 2007.

Stefani G., *Colonia per maschi. Italiani in Africa Orientale: una storia di genere*, Ombre corte, Verona 2007.

Zorzetto G., *Cartoline Coloniali: catalogo per immagini*, Studioemme Editore, Vicenza 2007.

## **2008**

*L'arte della pubblicità. Il manifesto italiano e le avanguardie 1920-1940*, catalogo della mostra (Forlì, Musei San Domenico, 21 settembre-30 novembre 2008), a cura di A. Villari, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2008

Barrera G., *Sessualità e segregazione nelle terre dell'Impero*, in *L'Impero fascista. Italia ed Etiopia (1935-1941)*, a cura di R. Bottoni, Il Mulino, Bologna 2008, pp. 339-414.

Cassata F., *"La Difesa della Razza". Politica, ideologia e immagine del razzismo italiano*, Giulio Einaudi editore, Torino 2008.

Chelati Dirar U., *Fedeli servitori della bandiera? Gli ascari eritrei tra colonialismo, anticolonialismo e nazionalismo (1935-1941)*, in *L'Impero fascista. Italia ed Etiopia (1935-1941)*, a cura di R. Bottoni, Il Mulino, Bologna 2008, pp. 441-470.

*Human Zoos. Science and spectacle in the age of colonial empires*, edited by P. Blanchard et alii, Liverpool University Press, Liverpool 2008.

*L'impero fascista. Italia ed Etiopia (1935-1941)*, a cura di R. Bottoni, Il Mulino, Bologna 2008.

Pastoureau M., *Nero. Storia di un colore*, Adriano Salani Editore, Milano 2008.

Peyraube E., *Le Harem des Lumières. L'image de la femme dans la peinture orientaliste du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Editions du patrimoine- Centre des monuments nationaux, Paris 2008.

Young E., *Black Frankenstein: the making of an American metaphor*, New York University Press, New York-London 2008.

## 2009

*Alessandro Pomi (1890-1976)*, a cura di S. Franzo, Zel Edizioni, Treviso 2009.

Camarda A., *Plasmare un'isola. Ceramica in Sardegna dal Novecento ad oggi*, tesi di dottorato in Antropologia, Storia Medievale, Filologia e Letterature del Mediterraneo occidentale in relazione alla Sardegna, tutors Prof. ssa G. Altea, Prof. M. Atzori, Università degli Studi di Sassari, a. a. 2008-2009 [In rete]  
[http://eprints.uniss.it/894/1/Camarda A Tesi Dottorato 2009 Plasmare.pdf](http://eprints.uniss.it/894/1/Camarda_A_Tesi_Dottorato_2009_Plasmare.pdf)

*Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, atti del convegno "Attualità, cultura, politica: forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra" (Milano, 2-3 ottobre 2008), a cura di R. De Berti e I. Piazzoni, Cisalpino, Milano 2009.

Franzo S., *Tradizione e internazionalità di Alessandro Pomi, "modesto" ma "incontentabile"*, in *Alessandro Pomi (1890-1976)*, a cura di S. Franzo, Zel Edizioni, Treviso 2009, pp. 15-39.

*Gentlemen of Bacongo*, fotografie di D. Tamagni, testi di P. Smith et alii, Trolley, London 2009.

Koivunen L., *Visualizing Africa in Nineteenth-Century British Travel Accounts*, Routledge, New York-London 2009.

Mbow M. A., *Dandismo in Africa*, in "Africa e Mediterraneo", vol. 18, fasc. 69-70, 2009, pp. 70-72.

*People: il catalogo degli umani tra '800 e '900*, catalogo della mostra (Modena, Museo della Figurina, 18 settembre 2009-28 febbraio 2010), a cura di M. G. Battistini e I. Pulini, Franco Cosimo Panini Editore, Modena 2009.

Poidimani N., *Difendere la 'razza': identità razziale e politiche sessuali nel progetto imperiale di Mussolini*, Sensibili alle foglie, Roma 2009.

*Pubblicità e propaganda: ceramica e grafica futuriste*, catalogo della mostra (Genova, Wolfsoniana, 5 dicembre 2009-11 aprile 2010), a cura di S. Barisone et alii, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2009.

Pulini I., *People: il catalogo degli umani tra '800 e '900*, catalogo della mostra (Modena, Museo della Figurina, 18 settembre 2009-28 febbraio 2010), a cura di M. G. Battistini e I. Pulini, Franco Cosimo Panini Editore, Modena 2009, pp. 15-36.

Sbacchi A., *Il colonialismo italiano in Etiopia: 1936-1940*, (Milano, 1980), Mursia, Milano 2009.

*Unificato. Catalogo ufficiale delle figurine Liebig*, III ed., aprile 2009, C. I. F., Milano 2009.

Volpato C., *La violenza contro le donne nelle colonie italiane. Prospettive psicosociali di analisi*, in "DEP", *Deportate, esuli, profughe – Rivista telematica di studi sulla memoria femminile*, n. 10, 2009, [In rete] <http://www.unive.it/media/allegato/dep/n10-2009/Ricerche/Volpato.pdf>

## **2010**

Bindman D., Gates Jr. H. L., *Preface to The Image of the Black in Western Art*, in *The Image of the Black in Western art. From the "Age of Discovery" to the Age of Abolition*, edited by D. Bindman and H. L. Gates Jr., vol. III, part. 1, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge-London 2010, pp. VII-XIX.

*Black Venus 2010. They called her "Hottentot"*, edited by Deborah Willis, Temple University Press, Philadelphia 2010.

Clifford J., *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, (1988), Universale Bollati Boringhieri, Torino 2010.

Corgnati M., *Dall'Italian Manner alla modernità liquida. Relazioni artistiche fra alcuni paesi arabo-mediterranei e l'Italia*, "California Italian Studies", 1 (1), 2010, [In rete] <http://escholarship.org/uc/item/8hs4w9t8>

De Rycke J. P., *Africanisme et Modernisme. La peinture et la photographie d'inspiration coloniale en Afrique centrale [1920-1940]*, P.I.E. Pieter Lang, Bruxelles 2010.

*Il fondo Domenico Morelli: catalogo delle opere su carta*, a cura di R. Camerlingo, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2010.

Gaillard E., M. Walter, *L'orientalismo e le arti*, Electa, Milano 2010.

Giuliani G., *Fantasie di bianchezza nell'Australia indipendente*, in "Studi Culturali", 1, aprile 2010, pp. 141-160.

Grechi G., *La rappresentazione incorporata. Un'etnografia del corpo tra stereotipi coloniali e arte contemporanea*, Bonanno Editore, Roma 2010.

*The Image of the Black in Western art. From the "Age of Discovery" to the Age of Abolition*, edited by D. Bindman and H. L. Gates Jr., vol. III, part. 1, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge-London 2010.

Mernissi F., *L'harem e l'occidente*, Giunti, Firenze 2010.

Nelson C. A., *Representing the Black Female Subject in Western Art*, Routledge, New York 2010.

Nowatzki R., *Representing African Americans in transatlantic abolitionism and blackface minstrelsy*, Louisiana State University Press, Baton Rouge, 2010.

Pallottino P., *Storia dell'illustrazione italiana. Cinque secoli di immagini riprodotte*, VoLo publisher, Firenze 2011.

Picciau P., *Cesare Cabras. Il maestro delle aie*, Grafica del Parteolla, Dolianova 2010.

Piersensini E., *Filippo Tommaso Marinetti e Mario Menin*, "Storia dell'arte", a. XLI, n. 127, settembre-dicembre 2010, pp. 153-81.

## **2011**

Angiuli E., *Scrivere e dipingere. La scoperta dell'Oriente da Alphonse de Lamartine a Edmondo De Amicis*, in *Orientalisti: incanti e scoperte nella pittura dell'Ottocento italiano*, catalogo della mostra (Roma, Chiostro del Bramante, 19 ottobre 2011-22 gennaio 2012), a cura di E. Angiuli e A. Villari, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2011, pp. 12-19.

Arena G., *Visioni d'Oltremare. Allestimenti e politica dell'immagine nelle esposizioni coloniali del XX secolo*, Fioranna, Napoli 2011.

*Balla/Ambron. Gli anni Venti tra Roma e Cotorniano*, catalogo della mostra (Roma, Galleria d'Arte Moderna "Raccolta Lercaro", 16 dicembre 2011-18 marzo 2012), a cura di A. Dell'Asta, F. Bacci ed E. Gigli, Fondazione Cardinale Giacomo Locarno, Roma 2011.

Belmonte C., *La battaglia di Dogali. Iconografia di una sconfitta*, tesi di specializzazione in Storia dell'Arte, Università di Pisa, Facoltà di Lettere e Filosofia, a. a. 2010-2011, tutor Prof. V. Farinella, [In rete] <https://etd.adm.unipi.it/t/etd-11272011-095855/> (15 dicembre 2015).

*Bruno Colorio. 1911-1997*, catalogo della mostra (Trento, Palazzo Trentini, 13 dicembre 2011-10 gennaio 2012), a cura di M. de Pilati, Tipografia editrice Temi, Trento 2011.

Calchi Novati G. P., *L'Africa d'Italia. Una storia coloniale e postcoloniale*, Carocci, Roma 2011.

Calvitt Clarke III J., *Alliance of the colored peoples: Ethiopia and Japan before World War II*, James Currey, Suffolk 2011.

Dodille N., *Introduction aux discours coloniaux*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Paris 2011.

*Exhibitions: l'invention du sauvage*, catalogue de l'exposition (Paris, Musée du Quai Branly, 29 novembre 2011-3 juin 2012), sous la direction de P. Blanchard, G. Boëtsch, N. Jaconijn Snoep, Paris 2011.

Imbellone A., *Cesare Biseo: dalla decorazione all'Orientalismo e la campagna romana*, in *Orientalisti: incanti e scoperte nella pittura dell'Ottocento italiano*, , catalogo della mostra (Roma, Chiostro del Bramante, 19 ottobre 2011-22 gennaio 2012), a cura di E. Angiuli e A. Villari, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2011, pp. 88-91.

Imbellone A., *Roberto Guastalla: un pittore viaggiatore "pellegrino del sole"*, in *Orientalisti: incanti e scoperte nella pittura dell'Ottocento italiano*, catalogo della mostra (Roma, Chiostro del Bramante, 19 ottobre 2011-22 gennaio 2012), a cura di E. Angiuli e A. Villari, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2011, pp. 92-97

Kapelj S., *“L’Italia d’Oltremare”*: razzismo e costruzione dell’alterità africana negli articoli etnografici e nel romanzo *“I prigionieri del sole”*, tesi di dottorato in Scienze umanistiche - indirizzo italianistico, relatore Prof.ssa S. Adamo, Università degli Studi di Trieste, a.a. 2010-2011, [In rete] [https://www.openstarts.units.it/dspace/bitstream/10077/7407/1/Kapelj\\_phd.pdf](https://www.openstarts.units.it/dspace/bitstream/10077/7407/1/Kapelj_phd.pdf) (15 dicembre 2015).

Lévi-Strauss C., *Razza e storia. Razza e cultura*, (Paris, 2001), Giulio Einaudi editore, Torino 2011.

Lombardi L., *La città e il deserto*, in *Orientalisti: incanti e scoperte nella pittura dell’Ottocento italiano*, catalogo della mostra (Roma, Chiostro del Bramante, 19 ottobre 2011-22 gennaio 2012), a cura di E. Angiuli e A. Villari, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2011, pp. 37-53.

Lombardi-Diop C., *Spotless Italy: Hygiene, Domesticity, and the Ubiquity of Whiteness in Fascist and Postwar Customer Culture*, in *“Californian Italian Studies Journal”*, 2, 1, 2011, [In rete] <http://escholarship.org/uc/item/8vt6r0vf> (15 dicembre 2015).

Manfren P., *“Cortina” 1937-1940: quattro annate di folclore, moda e autarchia nella valle d’Ampezzo*, in *“Zone Moda Journal”*, n. 2, Edizioni Pendragon, Bologna 2011, pp. 76-82.

*Orientalisti: incanti e scoperte nella pittura dell’Ottocento italiano*, catalogo della mostra (Roma, Chiostro del Bramante, 19 ottobre 2011-22 gennaio 2012), a cura di E. Angiuli e A. Villari, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2011.

Qureshi S., *Peoples on Parade. Exhibitions, Empire, And Anthropology In Nineteenth-Century Britain*, The University of Chicago Press, Chicago 2011.

Trento G., *Madamato and Colonial Concubinage in Ethiopia: A Comparative Perspective*, in *“Aethiopica: International Journal of Ethiopian and Eritrean Studies,”* 14 (2011), pp. 184–205.

Villari A., *Alberto Pasini, viaggiatore, disegnatore e pittore in Oriente*, in *Orientalisti: incanti e scoperte nella pittura dell’Ottocento italiano*, catalogo della mostra (Roma, Chiostro del Bramante, 19 ottobre 2011-22 gennaio 2012), a cura di E. Angiuli e A. Villari, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2011, pp. 84-87.



Villari A., *“Più arte e meno artificio”*. *Domenico Morelli e l’Oriente*, in *Orientalisti: incanti e scoperte nella pittura dell’Ottocento italiano*, *Orientalisti: incanti e scoperte nella pittura dell’Ottocento italiano*, catalogo della mostra (Roma, Chiostro del Bramante, 19 ottobre 2011-22 gennaio 2012), a cura di E. Angiuli e A. Villari, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2011, pp. 72-78.

Villari A., *Tra realtà e immaginazione: donne d’Oriente nello sguardo dei pittori italiani dell’Ottocento*, in *Orientalisti: incanti e scoperte nella pittura dell’Ottocento italiano*, catalogo della mostra (Roma, Chiostro del Bramante, 19 ottobre 2011-22 gennaio 2012), a cura di E. Angiuli e A. Villari, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2011, pp. 20-36.

*Zoos humains et exhibitions coloniales. 150 ans d’invention de l’Autre*, sous la direction de P. Blanchard, N. Bancel, G. Boëtsch, É. Deroo et S. Lemaire, La Decouverte, Paris 2011

## **2012**

*Anni Trenta. Arti in Italia oltre il fascismo*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 22 settembre 2012-27 gennaio 2013), a cura di A. Negri et alii, Giunti, Firenze 2012.

Boddi M., *Letteratura dell’impero e romanzi coloniali. (1922-1935)*, Caramanica Editore, Marina di Minturno 2012.

*Burnt cork. Traditions and legacies of blackface minstrelsy*, edited by S. Johnson, University of Massachusetts Press, Amherst & Boston 2012.

*Cesare Lombroso. L’uomo bianco e l’uomo di colore: letture sull’origine e la varietà delle razze umane*, a cura di L. Rodler, CLUEB, Bologna 2012.

Colin M., *Des colonies à l’Empire fasciste. La conquête de l’Afrique racontée aux enfants italiens*, “Stranae”, 3, 2012, [In rete] <https://strenae.revues.org/322>

Deplano V., *Educare all’oltremare. La società Africana d’Italia e il colonialismo fascista*, in “RiMe”, n. 9, dicembre 2012, pp. 81-111.

*Incanti di terre lontane: Hayez-Fontanesi e la pittura italiana tra Otto e Novecento*, catalogo della mostra (Reggio Emilia, Palazzo Magnani, 4 febbraio-29 aprile 2012), a cura di E. Angiuli e A. Villari, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2012.

Oliva G., *La Domenica del Corriere va alla Guerra: 1915-1918 nelle tavole di Achille Beltrame*, Gaspari, Udine 2012.

*Parlare di razza. La lingua del colore tra Italia e Stati Uniti*, a cura di T. Petrovich Njegosh e A. Scacchi, Ombre corte, Verona 2012.

Piredda M. F., *Sguardi sull'Altrove. Cinema missionario e antropologia visuale*, CLUEB, Bologna 2012.

Shafik Gabr M., *Masterpieces of Orientalist Art: The Shafik Gabr Collection*, Antique Collectors' Club Ltd, Woodbridge 2012.

*Soldati d'Africa. Storia del colonialismo italiano e delle uniformi per le truppe d'Africa del Regio Esercito*, a cura di R. Catellani e G. C. Stella, 5 voll., Albertelli, Parma 2002-2012.

Volpato C., *La negazione dell'umanità: i percorsi della deumanizzazione*, in "Rivista internazionale di filosofia e psicologia", vol. 3, (2012), n. 1, pp. 96-109, «Rifp.it», [In rete] <http://www.rifp.it/ojs/index.php/rifp/article/view/rifp.2012.0009/132>

## **2013**

Abbattista G., *Umanità in mostra. Esposizioni etniche e invenzioni esotiche in Italia (1880-1940)*, Edizioni Università di Trieste, Trieste 2013.

*Afromodernisms: Paris, Harlem and the Avant-Garde*, edited by F. Sweeney and K. Marsh, Edinburgh University Press, Edinburgh 2013.

Faloppa F., *Sbiancare un etiopio. La pelle cangiante di un tòpos antico*, Aracne editrice, Roma 2013.

Folisi E., *La Domenica del Corriere nella guerra di Libia: il 1911-1913, alpini nel deserto*, Gaspari, Udine 2013.

*Fuori campo. Letteratura e giornalismo nell'Italia coloniale. 1920-1940*, a cura di M. Venturini, Morlacchi Editore, Perugia 2013.

Giuliani G., Lombardi-Diop C., *Bianco e nero. Storia dell'identità razziale degli italiani*, Le Monnier, Firenze 2013.

Lista G., *Enrico Prampolini futurista europeo*, Carocci, Roma 2013.

Langenohl K., *Congolese and Belgian Appropriations of the Colonial Era. The Commissioned Work of Tshelantende (Djilatendo) and Its Reception*, in *A Companion to Modern African Art*, edited by G. Salami and M. Blackmun Visonà, John Wiley & Sons, published online 2013, pp. 174-93.

*L'Oriente di Alberto Pasini*, catalogo della mostra (Torino, Museo Accorsi-Ometto, 7 febbraio-29 giugno 2014), a cura di G. L. Marini, Adarte, Torino 2014.

Rapisarda M., *L'Africa vista dall'Italia. Un secolo di "nigrizia" pubblicitaria tra sorrisi e pregiudizi*, "Charta", a. 22, maggio-giugno 2013, pp. 32-37.

Said E. W., *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, (1978, New York), Feltrinelli Editore, Milano 2013.

Sánchez Gómez L. A., *Dominiación, fe y espectáculo. Las exposiciones misionales y coloniales en la era del imperialismo moderno (1851-1958)*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 2013.

*Slave Portraiture in the Atlantic World*, edited by A. L. Ortiz and A. Rosenthal, Cambridge University Press, New York 2013.

Solacini C., *Il mito di Ebe: da allegoria della temperanza a simbolo della libertà*, in "La Rivista di Engramma (online)", n. 104, marzo 2013, [in rete] [http://www.gramma.it/eOS2/index.php?id\\_articolo=1318](http://www.gramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=1318)

Strožek P., *Futurist Responses to African American Culture*, in *Afromodernisms: Paris, Harlem and the Avant-Garde*, edited by F. Sweeney and K. Marsh, Edinburgh University Press, Edinburgh 2013, pp. 43-61.

Tomasella G., *Il viaggio come scoperta dell'alterità: note sul pittore Agostino Brunias (1730-1796)*, in "teCLa" – rivista online dell'Università degli Studi di Palermo, Dipartimento di Studi Culturali Arti Storia Comunicazione, n. 8, 31 dicembre 2013, [In rete] [http://www1.unipa.it/tecla/rivista/8\\_rivista\\_tomasella.php](http://www1.unipa.it/tecla/rivista/8_rivista_tomasella.php)

*Traites et esclavages en Afrique orientale et dans l'océan Indien*, sous la direction de H. Médard, M. L. Derat, T. Vernet, M. P. Ballarin, Karthala et Ciresc, Paris 2013.

## 2014

Ajolfi R., *Sguardi sotto il francobollo coloniale italiano. Roma e Impero*, in "Storie di Posta", vol. 10, novembre 2014, pp. 10-25.

Archer P., *The Image of the Black in Twentieth-Century Anglo-Afro-Caribbean Art*, in *The Image of the Black in Western Art. The Twentieth Century: the impact of Africa*, vol. V, part 1, edited by D. Bindman and H. L. Gates Jr., The Belknap press of Harvard University press, Cambridge 2014, pp. 193-226.

Archer P., *Negrophilia, Josephine Baker, and 1920s Paris*, in *The Image of the Black in Western Art. The Twentieth Century: the impact of Africa*, vol. V, part 1, edited by D. Bindman and H. L. Gates Jr., The Belknap press of Harvard University press, Cambridge 2014, pp. 135-52.

Camilotti S., *Cartoline d'Africa. Le colonie italiane nelle rappresentazioni letterarie*, Edizioni Ca'Foscari - Digital Publishing, Venezia 2014, [In rete] <http://edizionicafoscari.unive.it/col/exp/26/24/Innesti/3>

Di Lalla F., *Le italiane in Africa Orientale. Storie di donne in colonia*, Solfanelli, Chieti 2014.

Gabrielli G., *Insegnare le colonie. La costruzione dell'identità coloniale e dell'alterità coloniale nella scuola italiana (1860-1950)*, tesi di dottorato in Human sciences - History of education, tutor Prof. J. Meda, Università degli Studi di Macerata, a. a. 2014, [In rete] [http://ecum.unicam.it/790/2/Gabrielli\\_Gianluca\\_XXVI\\_Mc\\_Human\\_science.pdf](http://ecum.unicam.it/790/2/Gabrielli_Gianluca_XXVI_Mc_Human_science.pdf)

Gandolfo F., *Il Museo Coloniale di Roma. Fra le zebre nel paese dell'olio di ricino*, Gangemi, Roma 2014.

*The Image of the Black in Western Art. The Twentieth Century: the impact of Africa*, vol. V, part 1, edited by D. Bindman and H. L. Gates Jr., The Belknap press of Harvard University press, Cambridge 2014.

*Moving Bodies, Displaying Nations. National Cultures, Race and Gender in World Expositions. Nineteenth to Twenty-first Century*, edited by G. Abbattista, Edizioni Università di Trieste, Trieste 2014.

Preston Blier S., *Africa and Paris: the art of Picasso and his circle*, in *The Image of the Black in Western Art. The Twentieth Century: the impact of Africa*, vol. V, part 1, edited by D. Bindman and H. L. Gates Jr., The Belknap press of Harvard University press, Cambridge 2014, pp. 77-98.

Schreuder E., *Painted Blacks and radical imagery in the Netherlands (1900-1940)*, in *The Image of the Black in Western Art. The Twentieth Century: the impact of Africa*, vol. V, part 1, edited by D. Bindman and H. L. Gates Jr., The Belknap press of Harvard University press, Cambridge 2014, pp. 175-90.

Sheehan T., Gates Jr. H. L., *Marketing racism: popular imagery in the United States and Europe*, in *The Image of the Black in Western Art. The Twentieth Century: the impact of Africa*, vol. V, part 1, edited by D. Bindman and H. L. Gates Jr., The Belknap press of Harvard University press, Cambridge 2014, pp. 27-40.

Weikop C., *Afrophilia and Afrophobia in Switzerland and Germany (1916-1938)*, in *The Image of the Black in Western Art. The Twentieth Century: the impact of Africa*, vol. V, part 1, edited by D. Bindman and H. L. Gates Jr., The Belknap press of Harvard University press, Cambridge 2014, pp. 153-74.

Manfren P., *Archeologia e simboli della "romanitas" nella pubblicistica e nella grafica fascista: il caso de "La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia" (1923-1943)*, "teCLa", rivista online dell'Università degli Studi di Palermo – Dipartimento di Studi Culturali Arti Storia Comunicazione, n. 10, 30 dicembre 2014, [In rete] [http://www1.unipa.it/tecla/rivista/10\\_rivista\\_manfren.php](http://www1.unipa.it/tecla/rivista/10_rivista_manfren.php)

Weikop C., *Encounters with the image of the Black: the German and the French Avant-Garde (1905-1920)*, in *The Image of the Black in Western Art. The Twentieth Century: the impact of Africa*, vol. V, part 1, edited by D. Bindman and H. L. Gates Jr., The Belknap press of Harvard University press, Cambridge 2014, pp. 99-134.

## 2015

Anderson S., *Modern Architecture and its Representation in Colonial Eritrea. An In- visible Colony, 1890-1941*, Ashgate, Farnham-Burlington 2015.

Arena G., *The Last Exhibition of the Italian Colonial Empire: Naples 1930-40*, in *Cultures of International Exhibitions 1840-1940. Great Exhibitions in the Margins*, edited by M. Filipová, Ashgate, Burlington 2015, pp. 313-32.

Belladonna S., *Gas in Etiopia: crimini rimossi dell'Italia coloniale*, Neri Pozza Editore, Vicenza 2015.

Belmonte C., *La battaglia di Dogali: una vittoria africana*, in *Mondi a Milano. Culture ed esposizioni 1874-1940*, catalogo della mostra (Milano, MUDEC-Museo delle Culture, 27 marzo-19 luglio 2015), 24 ORE Cultura, Milano 2015, pp. 108-11.

Cuccu A., *Melchiorre Melis e la scuola Musulmana di Arti e Mestieri a Tripoli*, in *Mondi a Milano. Culture ed esposizioni 1874-1940*, catalogo della mostra (Milano, MUDEC-Museo delle Culture, 27 marzo-19 luglio 2015), 24 ORE Cultura, Milano 2015, pp. 212-13.

*Cultures of International Exhibitions 1840-1940. Great Exhibitions in the Margins*, edited by M. Filipová, Ashgate, Burlington 2015.

*Elio Randazzo. Futurismo&altre storie*, a cura di E. Marcenaro, R. Soro, De Ferrari, Genova 2015.

*Figurine di gusto: delizie per la gola e per gli occhi dalla natura all'industria*, catalogo della mostra (Modena, Palazzina dei Giardini, 8 agosto-20 settembre 2015- Museo della Figurina, 18 settembre 21 febbraio 2016), a cura di P. Basile e T. Gramolelli, Franco Cosimo Panini Editore, Modena 2015.

Folisi E., *La Domenica del Corriere alla Grande Guerra degli altri. I disegni a colori di Achille Beltrame:giugno 1914-maggio 1915*, Gaspari, Udine 2015.

Mazzolini R. G., *Skin Color and the Origin of Physical Anthropology (1640-1850)*, in S. Lettow (editor), *Reproduction, Race, and Gender in Philosophy and the Early Life Sciences*, SUNT PRESS, Albani 2014, pp. 131-61.

Messina M. G., *Le guerre d’Africa*, in *Mondi a Milano. Culture ed esposizioni 1874-1940*, catalogo della mostra (Milano, MUDEC-Museo delle Culture, 27 marzo-19 luglio 2015), 24 ORE Cultura, Milano 2015, pp. 102-07.

Middleton D. J. N., *Rastafari and the Arts. An introduction*, Routledge, New York 2015.

*Mondi a Milano. Culture ed esposizioni 1874-1940*, catalogo della mostra (Milano, MUDEC-Museo delle Culture, 27 marzo-19 luglio 2015), 24 ORE Cultura, Milano 2015.

Ben-Ghiat R., *Italian Fascism’s Empire Cinema*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 2015.

Vacca S., *Il Cairo e altre visioni d’Oriente nell’opera di Roberto Guastalla, viaggiatore pittore*, in *Mondi a Milano. Culture ed esposizioni 1874-1940*, catalogo della mostra (Milano, MUDEC-Museo delle Culture, 27 marzo-19 luglio 2015), 24 ORE Cultura, Milano 2015, pp. 132-35.

## **2016**

Manfren P., *Alterne vicende di arte coloniale a Venezia negli anni Trenta*, in attesa di pubblicazione in “Quaderni della Donazione Eugenio da Venezia”, n. 22.

Manfren P., *L’Italia del Ventennio e il “mondo poco noto”: stereotipi e iconografie coloniali ne “La Domenica del Corriere” (1922-1943)*, in attesa di pubblicazione in “Storia e Politica-Annali della Fondazione Ugo La Malfa”, XXIX (2014).

Manfren P., *“La Rivista Illustrata del Popolo d’Italia”. Scritti d’arte e grafica in una rivista di regime (1923-1943)*, Scripta Edizioni, in corso di pubblicazione.

## **SITOGRAFIA**

«Alessandropomi.it»,

[http://www.alessandropomi.it/mobile/Alessandro\\_Pomi\\_Galleria\\_Multimediale/GalleriaOpere1.html](http://www.alessandropomi.it/mobile/Alessandro_Pomi_Galleria_Multimediale/GalleriaOpere1.html)

«Archivio.mode.scedu.unibo.it», [http://archivio.mode.scedu.unibo.it/?page\\_id=1953](http://archivio.mode.scedu.unibo.it/?page_id=1953)

«Artemoderna.comune.fe.it», <http://artemoderna.comune.fe.it/index.php?id=1896>

«Astebabuino.it», <http://www.astebabuino.it/Risultatiaste/schedadettaglio.feb08.asp?ID=968&path=%20../images/jpg/600-feb08/RGA114.jpg>

«Bdp.it», Banca Dati INDIRE [http://www.bdp.it/cgi-bin/diapftcgi3?dbnpath=/isis3/dati/dia/immag&mf=20677&formato=Completo&unico=1&file\\_header=/archivi/dia/header.php](http://www.bdp.it/cgi-bin/diapftcgi3?dbnpath=/isis3/dati/dia/immag&mf=20677&formato=Completo&unico=1&file_header=/archivi/dia/header.php)

«Catalogo.fondazionezeri.unibo.it», [http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=&apply=&tipo\\_scheda=OA&id=84529&titolo=Foto+Giacomelli-Carboni+%2C+Anonimo+italiano+-+sec.+XX+-+Figura+maschile#nogo](http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=&apply=&tipo_scheda=OA&id=84529&titolo=Foto+Giacomelli-Carboni+%2C+Anonimo+italiano+-+sec.+XX+-+Figura+maschile#nogo)

«Cesarecabras.it», <http://www.cesarecabras.it/styled-3/photos-2/files/page2-1016-full.html>

«Cartesio-episteme.net», <http://www.cartesio-episteme.net/calcio/abissinia/abissinia-1.htm>

«Farsettiarte.it», <http://www.farsettiarte.it/it/asta-0156-2/primo-conti-i-preti-copti.asp>

«Giochidelloca.it», <http://www.giochidelloca.it/index.php>

«Gutenberg.org», <http://www.gutenberg.org/files/38447/38447-h/38447-h.htm>

«Laocoontegalleria.it», <http://www.laocoontegalleria.it/>

«Museobadoglio.altervista.org», <http://www.museobadoglio.altervista.org/africa.htm>

«Museonovecento.it», <http://www.museonovecento.it/mostre/mostra-primo-conti-1935-1939/>

«PAJELLA. COM», <HTTP://WWW.PAJELLA.COM/>

«Prassi.cnr.it», <http://www.prassi.cnr.it/prassi/content.html?id=1455#testonota1>

«Revistadearte.uchile.cl», <http://www.revistadearte.uchile.cl/index.php/AR/article/view/26049/27359>

«Riccioddi.it », [http://www.riccioddi.it/collezione\\_opere\\_arte/00736](http://www.riccioddi.it/collezione_opere_arte/00736)



«Senado.cl»,

[http://www.senado.cl/appsenado/templates/tramitacion/index.php?boletin\\_ini=1940-17](http://www.senado.cl/appsenado/templates/tramitacion/index.php?boletin_ini=1940-17)

SIUSA (Sistema Informativo Unificato per le Soprintendenze Archivistiche),

<http://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/pagina.pl?TipoPag=prodfamiglia&Chiave=59841>

«Sto-signorbonaventura.it»,

<http://www.sto->

[signorbonaventura.it/Html/commedie3.html#pap](http://www.sto-signorbonaventura.it/Html/commedie3.html#pap)

«Studiolo.it», <http://www.studiolo.it/gallery.asp?ricerca=gigi+brondi>

«Youtube.com», <https://www.youtube.com/watch?v=CVAI0irQeLw>

«Youtube.com», <https://www.youtube.com/watch?v=N10ILSIEVCo>



## ARTICOLI DI INTERESSE STORICO-ARTISTICO-LETTERARIO DA RIVISTE E QUOTIDIANI

**NOTA:** oltre agli articoli di argomento strettamente artistico sono stati inseriti anche testi relativi alla letteratura e agli allestimenti delle esposizioni coloniali, che si sono rivelati utili per comprendere meglio il panorama storico-culturale dell'epoca. Tra i testi segnalati sono inoltre presenti articoli di interesse artistico non dedicati all'arte coloniale, ma citati perché utilizzati per ricavare notizie su autori che hanno affrontato almeno una volta il soggetto africano, o perché recano nel corredo iconografico riproduzioni di opere a tematica coloniale. Nel riportare lo spoglio si è deciso per maggiore chiarezza di segnalare per esteso, ove presenti, i nomi degli autori degli articoli. In caso di sigle che permettessero di ipotizzare o risalire al nome dello scrittore, questo è stato segnalato tra parentesi quadre. Nel caso di testi con titoli generici, ove è stato ritenuto opportuno, si è specificato brevemente tra parentesi il contenuto degli stessi. Per i ritagli stampa conservati in archivi, ove gli estremi degli articoli sono basati su quanto riportato dai catalogatori, i dati sono stati inseriti tra parentesi quadre. All'interno di ogni annata gli articoli sono stati inseriti secondo un criterio cronologico, che tiene in considerazione, ove presenti, il mese e il giorno di pubblicazione.

### 1899

Carotti Giulio, *Artisti contemporanei: Alberto Pasini. In memoriam*, in "Emporium", vol. X, n. 60, dicembre 1899, pp. 485-504.

### 1900

Pantini Romualdo, *Artisti contemporanei: Stefano Ussi*, in "Emporium", vol. XL, n. 65, maggio 1900, pp. 327-43.

### 1921

C. Anti, *Scultura negra*, in "Dedalo", a. I, vol. III, 1921, pp. 592-621.

### 1923

Locatelli-Milesi Achille, *Cronache bergamasche. Impressioni algerine di L. Brignoli*, in "Emporium", vol., LVII, n. 342, giugno 1923, pp. 399-401.

## 1924

*Un disegnatore coloniale: Emilio Ambron*, in "L'Italia Coloniale", a. I, n. 4, giugno 1924, p. 83. (Riproduzioni di due disegni a soggetto egiziano eseguiti dall'artista).

## 1925

Marangoni Guido, *Giorgio Oprandi e due sue mostre artistiche*, in "Emporium", vol. LXI, n. 361, gennaio 1925, pp. 37-45.

*Le colonie italiane all'Esposizione Vaticana*, in "L'Italia Coloniale", a. II, n. 2, febbraio 1925, p. 58.

*Bengasi: la mostra del pittore Mario Ridola*, in "L'Italia Coloniale", a. II, n. 9, settembre 1925, p. 168. (Breve testo e riproduzioni di alcune opere).

*Le mostre coloniali di Losanna, Monza, Napoli e Fiume*, in "L'Italia Coloniale", a. II, n. 10, ottobre 1925, pp. 183-89.

## 1926

Torriano Piero, *Belle arti: Giuseppe Amisani – Carlo Prada – Carlo Carrà*, in "L'Illustrazione Italiana", a. LIII, n. 9, 28 febbraio 1926, pp. 250-51. (Sulle opere di Giuseppe Amisani a soggetto orientale esposte alla Galleria Pesaro; con quattro riproduzioni di dipinti).

Torriano Piero, *Cronache milanesi. Due lombardi: Giuseppe Amisani e Carlo Prada – Due fiamminghi: Isidoro Opsomer e Filippo Wolfers*, in "Emporium", vol. LXIII, n. 375, marzo 1926, pp. 195-200.

*Il Museo Coloniale di Roma*, in "L'Italia Coloniale", a. III, n. 6, giugno 1926, p.116.

Sillani T., *Artisti contemporanei: Maurizio Rava*, in "Emporium", vol. LXIII, n. 378, giugno 1926, pp. 339-47.

Torriano Piero, *Cronache Milanese. Due pittori bergamaschi: Luigi Brignoli e Angiolo Alebardi*, in "Emporium", vol., LXIV, n. 382, ottobre 1926, pp. 266-69.

*I dipinti coloniali di Wolff-Ferrari*, in "L'Italia Coloniale", a. III, n. 8, agosto 1926, p. 161.

Copertina, in "Le Vie d'Italia", a. XXXII, n. 10, ottobre 1926. (Riproduce un disegno a soggetto nero realizzato da Federico Seneca per la pubblicità della ditta Perugina).

Castaldi Angelo, *Pittura e pittori abissini*, in "L'Italia Coloniale", a. III, n. 11, novembre 1926, pp. 222-23.

## 1927

*Tipi e scene dell'Africa mediterranea - Dall'album di viaggio del pittore Giuseppe Amisani*, in "L'Illustrazione Italiana", a. LIV, n. 19, 8 maggio 1927, allegato tra p. 372 e p. 373. (Riproduzioni di sette disegni africani di Giuseppe Amisani).

Cantalupo Roberto, *Perché manca all'Italia una letteratura coloniale*, A. Castaldi, *Pittura e pittori abissini*, in "L'Italia Coloniale", a. IV, n. 9, settembre 1927, p. 173.

*Un'esposizione di pittura coloniale al Ministero delle Colonie*, in "L'Italia Coloniale", a. IV, n. 12, dicembre 1927, pp. 234-35. (Sulla mostra personale di Giorgio Oprandi).

p. r. [Papini Roberto], *Cronache romane. Giorgio Oprandi in Eritrea*, in "Emporium", vol. LXVI, n. 396, dicembre 1927, pp. 381-89.

## 1928

g. u. [Giglio Umberto], *Visioni pittoriche eritree della mostra Oprandi*, in "Rivista delle Colonie Italiane", a. II, n. 1, gennaio-febbraio 1928, pp. 153-60.

Kambo Saverio, *Arte italiana in Africa. La Mostra eritrea del pittore Giorgio Oprandi*, in "Le Vie d'Italia", a. XXXIV, n. 3, marzo 1928, pp. 241-46.

Marangoni G., *Cronache bergamasche*, in "Emporium", vol. LXVII, n. 399, marzo 1928, pp. 184-92. (Sulle mostre di Luigi Brignoli e Giorgio Oprandi).

*Il Principe Ereditario in Somalia*, in "L'Italia Coloniale", a. V, n. 4, aprile 1928, p. 69. (Fotografia di Cesare Biscarra con la sua statua della Madonna della Consolata eseguita per la Cattedrale di Mogadiscio).

*Commemorazioni e inaugurazioni*, in “L’Italia Coloniale”, a. V, n. 4, aprile 1928, p. 77. (Breve testo sulla mostra personale di Laurencio Laurenzi al Museo Coloniale di Roma; fotografia di gruppo con allestimento e opere presenti in mostra).

*Impressioni somale di Emilio Ambron*, in “L’Italia Coloniale”, a. V, n. 6, giugno 1928, pp. 121-23. (Breve testo e riproduzioni dei alcuni disegni).

*Notiziario-Mostra eritrea del pittore Laurenzi*, in “Rivista delle Colonie Italiane”, a. II, n. 3, maggio-giugno 1928, p. 513.

Vacca Maggiolini E., *La Seconda Fiera di Tripoli*, in “Rivista delle Colonie Italiane”, a. II, n. 4, luglio–settembre 1928, pp. 599-605.

*Paesaggi del sud tripolino. La mostra d’arte di F. B. Neuhaus*, in “L’Italia Coloniale”, a. V, n. 12, dicembre 1928, p. 251. (Breve testo con riproduzioni di alcune opere).

Giglio Umberto, *L’Esposizione Coloniale di Torino*, Numero speciale in occasione dell’Esposizione di Torino e della Giornata Coloniale 1928, pp. 153-62.

## **1929**

Zanzi Emilio, *Cronache torinesi. Esposizioni personali e postume di ottocentisti subalpini – Paesaggi e figure di Somalia – Disegni inediti di Armando Spadini – Pietro Morando poeta tragico della guerra*, in “Emporium”, vol. LXIX, n. 409, gennaio 1929, pp. 50-53. (Accenno alle opere somale di Lidio Ajmone).

Bertarelli E., *Pittura di pazzi e pazzoidi*, in “La Rivista Illustrata del Popolo d’Italia”, a. VII, n. 2, febbraio 1929, pp. 74-75.

b. g., *Le mostre Ajmone e Biscarra al Museo Coloniale*, in “L’Italia Coloniale”, a. VI, n. 3, marzo 1929, pp. 48-49.

D’Agostino Orsini di Camerota (I), *Musei Coloniali. Il museo del Congo Belga a Tervueren*, in “Rivista delle Colonie Italiane”, a. III, n. 3, marzo 1929, pp. 249-57.

Giglio Umberto, *Mostre coloniali d’arte*, in “Rivista delle Colonie Italiane”, a. III, n. 3, marzo 1929, pp. 222-37. (Sulle mostre di Lidio Ajmone e Cesare Biscarra al Museo Coloniale).

Sacchetti Renzo, *Premessa all'arte e alla letteratura per la quarta sponda*, in "Rivista delle Colonie Italiane", a. III, n. 3, marzo 1929, pp. 244-46.

Pozzi Mario, *Arte e propaganda nella letteratura coloniale*, in "L'Oltremare", a. III, n. 5, maggio 1929, pp. 210-12.

Farina Gioacchino, *Il "Museo Etiopico G. Massaia"*, in "L'Italia Coloniale", a. VI, n. 6, giugno 1929, p. 106.

Giglio Umberto, *Mostra retrospettiva di Cesare Biseo al Museo Coloniale*, in "Rivista delle Colonie Italiane", a. III, nn. 6-7, giugno luglio 1929, pp. 624-634

*Disegni libici di Romano Dazzi*, in "L'Italia Coloniale", a. VI, n. 8, agosto 1929, p. 153. (Riproduzioni di alcuni disegni).

Guida Osvaldo cap., *Cultura ed arte- Questa letteratura coloniale*, in "L'Oltremare", a. III, n. 8, agosto 1929, pp. 358-60.

*L'Africa in vetrina*, in "La Domenica del Corriere", a. XXVII, n. 48, 29 novembre 1925, p. 11. (Breve notizia dell'acquisto della collezione di oggetti africani Kleykamp da parte del Museo Field di Chicago; con riproduzioni di alcune delle opere acquistate).

## **1930**

Copertina, in "Emporium", vol. LXXI, n. 422, febbraio 1930. (Riproduce *Doni di nozze* di Giorgio Oprandi).

*L'esposizione degli "animalisti" a Roma: la fauna coloniale*, in "L'Italia Coloniale", a. VII, n. 4, aprile 1930, p. 74. (Breve testo sulla mostra di opere a soggetto faunistico al Giardino Zoologico di Roma e riproduzione di alcune opere).

*L'Italia all'Esposizione Coloniale di Anversa. Il Ministro De Bono inaugura la Mostra*, in "L'Italia Coloniale", a. VII, n. 6, giugno 1930, pp. 107-08.

*L'Italia all'Esposizione Internazionale di Anversa*, in "Rivista delle Colonie Italiane", a. IV, n. 6, giugno 1930, pp. 516-19.

*L'Italia all'Esposizione Coloniale Internazionale di Parigi*, in "Rivista delle Colonie Italiane", a. IV, n. 6, giugno 1930, pp. 520-21.

Marangoni Guido, *Cronache bergamasche. Un ritratto di Donizzetti, dipinto dal Piccio, e i quartetti donizettiani – Ponziano Loverini – Luigi Brignoli e la Scuola dell'Accademia Carrara – Gianni Remuzzi e il Palazzo del Parlamento di Cuba*, in "Emporium", vol. LXXII, n. 427, luglio 1930, pp. 46-52.

*All'Esposizione Coloniale di Anversa*, in "L'Italia Coloniale", a. VII, n. 8, agosto 1930, p. 160. (Breve notizia in merito all'interesse della stampa estera per le opere di Giorgi Oprandi ad Anversa e pubblicazione del suo dipinto *I regali di nozze o Doni di nozze*).

Borghetti Giuseppe, *All'Esposizione Coloniale Internazionale*, in "L'Italia Coloniale", a. VII, n. 10, ottobre 1930, pp. 183-85. (Sull'Esposizione Coloniale di Anversa).

Il Viandante, *L'Esposizione Coloniale Internazionale di Parigi-1931*, "L'Italia Coloniale", a. VII, n. 10, ottobre 1930, pp. 188-89.

*La Mostra Coloniale Italiana alla Esposizione Internazionale di Anversa*, in "Rivista delle Colonie Italiane", a. IV, n. 11, novembre 1930, pp. 998-1007.

*In Somalia*, in "L'Italia Coloniale", a. VII, n. 11, novembre 1930, p. 207. (Riproduzioni dei ritratti del Governatore Guido Corni e di S. A. R. Il Duca degli Abruzzi eseguiti da Ersilia Cavaciocchi Giunta).

*I premiati dell'Esposizione Coloniale Internazionale di Anversa*, in "L'Italia Coloniale", a. VII, n. 12, dicembre 1930, p. 225. (Elenco dei vincitori dei premi assegnati dalla Giuria dell'esposizione, comprendente i nomi di vari artisti italiani).

*La Mostra di Milo Corso Malverna al Ministero delle Colonie*, In "L'Oltremare", a. IV, n. 12, dicembre 1930, p. 515. (Brevissimo comunicato stampa sulla mostra con opere a soggetto somalo dell'artista).

## **1931**



Marangoni Guido, *Cronache bergamasche. La mostra Oprandi*, in "Emporium", vol. LXXIII, n. 434, febbraio 1931, pp.123-24. (Sulla mostra di Giorgio Oprandi ordinata dal Risorgimento Artistico Italiano )nelle sale del Municipio di Bergamo).

*Scene di vita libica nelle xilografie di Francesco dal Pozzo*, in "L'Illustrazione Italiana", a. LVIII, n. 7, 15 febbraio 1931, allegato tra p. 238 e p. 239. (Riproduzioni di cinque xilografie a soggetto nordafricano).

*Soggetti coloniali alla "Quadriennale"*, in "L'Italia Coloniale", a. VIII, n. 3, marzo 1931, p. 57.

Lavagnino E., *Note di architettura coloniale. L'esito del concorso per gli edifici che sorgeranno nella piazza della Cattedrale a Tripoli*, in "Rivista delle Colonie Italiane", a. V, n. 3, marzo 1931, pp. 190-94.

*La Mostra Oprandi e una lettera del sen. Venino*, in "L'Oltremare", a. V, n. 3, marzo 1931, p. 97. (Breve notizia sulla chiusura di una mostra bergamasca dell'artista e testo della lettera inviata al pittore da S. E. Venino, presidente dell'Istituto Coloniale Fascista).

Francolini Bruno, *Sviluppi della letteratura coloniale moderna*, in "Rivista delle Colonie Italiane", a. V, n. 4, aprile 1931, pp. 293-301.

Bardi Pier Leone, *Gli avvenimenti: l'Esposizione Coloniale di Parigi*, in "L'Oltremare", a. V, n. 6, giugno 1931, pp. 245-49.

Biordi Raffaele, *La Libia nell'arte dello xilografo Francesco Dal Pozzo*, in "L'Oltremare", a. V, n. 6, giugno 1931, pp. 265-66.

La Rivista delle Colonie Italiane, *L'Italia all'Esposizione Coloniale Internazionale di Parigi*, in "Rivista delle Colonie Italiane", a. V, n. 6, giugno 1931, pp. 421-24.

Pettinato Concetto, *Periplo dell'Esposizione Coloniale di Parigi*, in "L'Illustrazione Italiana", a. LVIII, n. 33, 16 agosto 1931, pp. 265-67.

*La 1ª Mostra d'Arte Coloniale Internazionale a Roma*, in "L'Italia Coloniale", a. VIII, n. 9, settembre 1931, p. 143. (Bozzetti dell'allestimento della mostra realizzati dall'architetto Limongelli).

*L'Inaugurazione della Prima Mostra Internazionale d'Arte Coloniale*, in "L'Italia Coloniale", a. VIII, n. 9, settembre 1931, pp. 164-65.

Vice, *La "vernice" alla Prima Mostra d'Arte Coloniale*, ["La Tribuna", 30 settembre 1931], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria extra Biennale, b. 3, f. 17.

*Arte "coloniale" in esposizione*, ["L'Ambrosiano", 1 ottobre 1931], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria extra Biennale, b. 3, f. 17.

*Il Duce ha inaugurato stamane la Prima Mostra d'Arte Coloniale*, "La Tribuna", Roma, 2 ottobre 1931, ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria extra Biennale, b. 3, f. 17.

Prampolini Enrico, *La prima Esposizione internazionale di arte coloniale*, "Oggi e Domani", Roma, 5 ottobre 1931, ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria extra Biennale, b. 3, f. 17.

Dottori Gerardo, *La I<sup>a</sup> Internazionale di Arte Coloniale*, "Oggi e Domani", Roma, 19 ottobre 1931, ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria extra Biennale, b. 3, f. 17.

Guardia, *Une exposition d'art colonial à Rome*, "Nouvelliste valaisan", St. Maurice, 18-19 octobre 1931.

Bottazzi Luigi, *Giro del mondo senza passaporto. L'Esposizione d'arte coloniale*, "Corriere della Sera", Milano, 23 ottobre 1931, ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria extra Biennale, b. 3, f. 17.

Zoli Corrado, *I. La Mostra de l'Italia e colonie*, in "L'Illustrazione Italiana", a. LVIII, n. 43, 25 ottobre 1931, pp. 613-16. (Sulla sezione italiana alla Prima Mostra Internazionale d'Arte Coloniale di Roma).

Scarpa Piero, *Alla Mostra Internazionale d'Arte Coloniale. Pittori, scultori ed incisori italiani*, ["Messaggero", Roma, 13 novembre 1931], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. "Albieri, Gino", inv. n. 482.

Marangoni Guido, *Cronache artistiche. La mostra parigina del Bois de Vincennes*, in "Emporium", vol. LXXIV, n. 442, ottobre 1931, pp. 231-239. (Sull'Esposizione Coloniale Internazionale di Parigi).

Zoli Corrado, *II. La partecipazione degli altri paesi colonizzatori e rispettive colonie*, in "L'Illustrazione Italiana", a. LVIII, n. 46, 15 novembre 1931, pp. 723-26. (Sulle sezioni straniere alla Prima Mostra Internazionale d'Arte Coloniale di Roma).

Bessone Aureli Antonietta M., *Cronache d'arte – Esposizione Internazionale d'Arte Coloniale*, in "La Donna Italiana", a. VIII, n. 11, novembre 1931, pp. 640-43.

G. S., *La Mostra Internazionale d'Arte Coloniale*, "Rivista delle Colonie Italiane", a. V, n. 11, novembre 1931, pp. 831-34.

Papini Roberto, *Prima Mostra Internazionale d'Arte Coloniale: Arte e Colonie*, in "Emporium", vol. LXXIV, n. 443, novembre 1931, pp. 267-84.

*La porta magica del Sahara*, in "L'Italia Coloniale", a. VIII, n. 11, novembre 1931, pp. 182-84. (Sul volume di Angelo Piccioli *La porta magica del Sahara* e riproduzioni di alcune delle xilografie di Edoardo Del Neri e di Mariano Gavasci che lo illustrano).

D'Agostino Orsini di Camerota, *Che cosa è stata e che cosa ha significato l'Esposizione di Parigi*, in "Rivista delle Colonie Italiane", a. V, n. 12, dicembre 1931, pp. 941-50.

Bignozzi Tarquinio, *La Prima Mostra Internazionale d'Arte Coloniale a Roma*, in "Rassegna della istruzione artistica", a. II, nn. 7-8, novembre-dicembre 1931, pp. 331-42.

Il Cronista, *Rassegna della Prima Mostra Internazionale d'Arte Coloniale*, in "L'Italia Coloniale", a. VIII, n. 12, dicembre 1931, pp. 195-204.

*La mostra della signora Giunta-Cavaciocchi*, in "L'Italia Coloniale", a. VIII, n. 12, dicembre 1931, p. 205.

## **1932**

Bellonci Goffredo, *Arte e Colonie*, in "Rivista delle Colonie Italiane", a. VI, n. 1, gennaio 1932, pp. 25-30.

*Circolo Artistico. Ersilia Cavaciocchi Giunta*, [“Il Giornale dell’Arte”, s. I, s. d.], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. “Cavaciocchi Giunta, Erislia”, inv. n. 9007. (Sulla mostra personale *Tipi e Paesi della Somalia* del 2-18 aprile 1932).

*Mostra dei tipi e paesi della Somalia*, “Il Tevere”, 2-3 aprile 1932.

*Mostra della pittrice Ersilia Cavaciocchi Giunta*, “Il Tevere”, 5-6 aprile 1932.

*Alla mostra Cavaciocchi Giunta*, “Il Tevere”, 11-12 aprile 1932.

*Il governatore visita la mostra Cavaciocchi Giunta*, “Il Tevere”, 13-14 aprile 1932.

Graziosi Paolo, *Le pitture etiopiche del Museo Naz. D’Antropologia ed Etnologia di Firenze. Considerazioni generali sull’arte d’Etiopia*, in “Rivista delle Colonie Italiane”, a. VI, n. 10, ottobre 1932, pp. 774-88.

Marangoni Guido, *Artisti contemporanei: Luigi Brignoli*, in “Emporium”, vol. LXXVI, n. 454, ottobre 1932, pp. 218-32.

Giglio Umberto, *La nuova sede del Museo Coloniale e la prima mostra conciaria di pelli coloniali*, in “Rivista delle Colonie Italiana”, a. VI, n. 12, dicembre 1932, pp. 923-30.

### **1933**

*Note d’arte. Laurenzio Laurenzi*, [“Il Messaggero”, Roma, 26 febbraio 1933], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. “Laurenzi, Laurenzio”, inv. n. 24107. (Breve articolo su una mostra dell’artista con opere a soggetto eritreo allestita al Palazzo delle Consulta di Roma).

Bellonci Goffredo, *Arte coloniale*, in “L’Italia coloniale”, a. X, n. 8, agosto 1933, pp. 141-42.

Francolini Bruno, *Arte indigena somala*, in “Rivista delle Colonie Italiane”, a. VII, n. 11, novembre 1933, pp. 891-94.

Bertarelli E., *Il disegno infantile*, in “La Rivista Illustrata del Popolo d’Italia”, a. XII, n. 11, novembre 1933, pp. 80-81.

Marangoni G., *Cronache bergamasche. La mostra Oprandi*, in “Emporium”, vol. LXXVIII, n. 467, novembre 1933, pp. 310-12. (Sulla mostra di Giorgio Oprandi alla Galleria Gazzo).

## 1934

Biancale Michele, *I cartelli vincitori del concorso bandito per la II<sup>o</sup> Mostra Internazionale d'Arte Coloniale*, in "L'Italia Coloniale", a. XI, n. 1, gennaio 1934, p. 16. (Riproduzioni dei cartelli di Capitani, Martinati, Verginelli e commento del Commissario artistico Biancale).

*Un pittore all'opera per la seconda Mostra italiana d'arte coloniale*, ["Cirenaica", Bengasi, 23 febbraio 1934], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. "Cabras, Cesare", inv. n. 7125. (Sull'arrivo del pittore Cesare Cabras in Libia).

Frateili Arnaldo, *Sguardo alla Fiera di Tripoli. Colonia e Madrepatria*, ["La Tribuna di Roma", 17 marzo 1934], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria extra Biennale-Mostre all'estero, b. 3, f. 27.

Biancale Michele, *I bozzetti per il Cartellone della II Mostra internazionale d'arte coloniale*, in "L'Italia Coloniale", a. XI, n. 3, marzo 1934, p. 38. (Riproduzioni dei cartelli di Carboni, Boccasile, Paradisi, Rosati, Grigioni, Melis, Corbella e commento del Commissario artistico Biancale).

Gorresio Vittorio, *Nascita del romanzo coloniale. "Azanagò non pianse" di Vittorio Tedesco Zammarano*, in "L'Italia coloniale", a. XI, n. 5, maggio 1934, pp. 69-70.

Pellegrineschi Angelo Vittorio, *Architettura nelle colonie*, in "Rivista delle Colonie Italiane", a. VIII, n. 5, maggio 1934, pp. 391-98.

Poletti Ferruccio, *La mostra dei pittori Tonti e Mecatti al caffè Sordi*, ["L'Avvenire di Tripoli", 16 giugno 1934], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria extra Biennale-Mostre all'estero, b. 3, f. 27.

*Un pittore italiano nei tropici*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXVI, n. 24, 17 giugno 1934, p. 4. (Breve notizia sul pittore Gigi Brondi in Camerun).

*Un'interessante mostra del pittore Cesare Cabras*, ["Cirenaica", Bengasi, 28 giugno 1934], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. "Cabras, Cesare", inv. n. 7125. (Sull'esposizione di opere a soggetto coloniale di Cesare Cabras a Derna, in Libia).

Marangoni Guido, *Cronache bergamasche. Irolli - Brignoli*, in "Emporium", vol. LXXX, n. 475, luglio 1934, pp. 65-66. (Sulla mostra di Luigi Brignoli nella sede del Circolo Artistico "Palma il Vecchio" di Bergamo).

*L'inaugurazione della II Mostra Internaz. d'Arte Coloniale nel restaurato Maschio Angioino*, in "L'Italia Coloniale", a. XI, n. 9, settembre 1934, p. 141.

Scarpa Piero, *Alla Mostra Internazionale d'Arte Coloniale. Pittori, scultori e disegnatori italiani*, ["Il Messaggero", Roma, 4 ottobre 1934], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria extra Biennale, b. 28, f. 24.

Gorresio Vittorio, *Una giornata a Castelnuovo (dal nostro inviato speciale)*, ["L'Azione Coloniale", Roma, 5 ottobre 1934], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria extra Biennale, b. 28, f. 24.

Schettini Alfredo, *Alla Mostra d'Arte Coloniale. Retrospettiva dell'800 italiano e francese*, ["Roma", Napoli, 6 ottobre 1934], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria extra Biennale, b. 28, f. 24.

Neppi Alberto, *Alla seconda Mostra d'Arte Coloniale. Creatori italiani dal Rinascimento ad oggi*, ["Il Lavoro fascista", Roma, 13 ottobre 1934], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria extra Biennale, b. 28, f. 24.

Campana E., *Cronache napoletane. L'Italia alla II Mostra Internazionale d'Arte Coloniale nel Maschio Angioino di Napoli*, in "Emporium", vol. LXXX, n. 478, ottobre 1934, pp. 238-48.

Neppi Alberto, *Gli artisti italiani alla Mostra Coloniale di Napoli*, in "L'Italia Coloniale", a. XI, n. 10, ottobre 1934, pp. 148-49.

*A proposito della "Coloniale"*, ["Il Perseo", Varese, 1 novembre 1934], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria extra Biennale, b. 28, f. 24.

Zoli Corrado, *La Mostra Internazionale d'Arte Coloniale a Napoli*, in "L'Illustrazione Italiana", a. LXI, n. 44, 4 novembre 1934, pp. 715-18.

Neppi Alberto, *Alla II Mostra d'Arte Coloniale. Pittori e scultori bianchi e neri nel Congo Belga*, ["Il Lavoro Fascista", Roma, 10 novembre 1934], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria extra Biennale, b. 28, f. 24.

*Un pittore etiopico*, in "L'Illustrazione Italiana", a. LXI, n. 45, 11 novembre 1934, inserto tra p. 746 e p. 747. (Riproduzioni di cinque opere del pittore etiopico contemporaneo Baladjo Imar).

Pensabene Giuseppe, *Impressioni alla Mostra d'Arte Coloniale*, ["Il Tevere", Roma, 16 novembre 1934], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria extra Biennale, b. 28, f. 24.

Scarpa Pero, *Alla Mostra Coloniale. Pittori d'ogni tempo*, ["Il Messaggero", Roma, 16 novembre 1934], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria extra Biennale, b. 28, f. 24.

Amoroso Luigi Silvio, *Visioni della II Mostra d'Arte Coloniale. Le sale della Francia*, ["La Tribuna", Roma, 23 novembre 1934], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria extra Biennale, b. 28, f. 24.

Caravaglios Cesare, *Per lo studio della musica indigena delle nostre colonie*, in "Rivista delle Colonie Italiane", a. VIII, n. 11, novembre 1934, pp. 937-46.

Etiopico, *L'arte della pittura in Abissinia*, in "L'Italia Coloniale", a. XI, n. 11, novembre 1934, pp. 172-73.

Neppi Alberto, *Alla Seconda Mostra d'Arte Coloniale. Panorama dell'Africa e dell'Asia nella sezione francese*, ["Il Lavoro Fascista", Roma, 5 dicembre 1934], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria extra Biennale, b. 28, f. 24.

B. M. [Biancale Michele?], *Il pittore Cesare Cabras alla Mostra d'Arte Coloniale di Napoli*, ["Unione Sarda", Cagliari, 11 dicembre 1934], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. "Cabras, Cesare", inv. n. 7125. (Con riproduzione di *Marjuma e il suo piccolo*).

Neppi Alberto, *Alla II Mostra Internazionale d'Arte Coloniale. Nei dominî portoghesi dall'isola di Timor al Mozambico*, ["Il Lavoro Fascista", Roma, 13 dicembre 1934], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria extra Biennale, b. 28, f. 24.

Beer Emilio, *Vita e arte delle colonie belghe alla Mostra Coloniale di Napoli*, ["Il Giornale d'Italia", Roma, 14 dicembre 1934], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria extra Biennale, b. 28, f. 24.

Amoroso Luigi Silvio, *Visioni della Seconda Mostra d'Arte Coloniale. Le sale del Belgio*, ["La Tribuna", Roma, 23 dicembre 1934], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria extra Biennale, b. 28, f. 24.

Zoli Corrado, *La Mostra Internazionale d'Arte Coloniale a Napoli*, in "L'Illustrazione Italiana", a. LXI, n. 51, 23 dicembre 1934, pp. 991-94. (Sulle sezioni portoghese, belga, francese e mostre varie).

Vitali Dario, *"Somalia pittoresca"*, ["Somalia fascista", Mogadiscio, 25 dicembre 1934], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. "Grazia, Giorgio", inv. n. 19831.

Girosi Franco, *Artisti stranieri alla seconda Coloniale di Napoli*, ["L'Italia Letteraria", Roma, 29 dicembre 1934], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria extra Biennale, b. 28, f. 24.

Neppi Alberto, *Le sezioni straniere alla Mostra Coloniale di Napoli*, in "L'Italia Coloniale", a. XI, n. 12, dicembre 1934, pp. 189-90.

Ciardo Vincenzo, *La Seconda Mostra Internazionale d'Arte Coloniale a Napoli*, in "Rassegna della istruzione artistica", a. V., nn. 10-12, ottobre-dicembre 1934, pp. 339-46.

## **1935**

Giaccardi Alberto, *Letteratura coloniale italiana*, in "Rivista delle Colonie", a. IX, n. 2, febbraio 1935, pp. 138-48.

*Alla Mostra d'Arte Coloniale di Napoli*, in "L'Italia Coloniale", a. XII, n. 2, febbraio 1935, p. 27. (Riproduzione di tre opere esposte).



Dall'Ongaro Carlo, *G. Grazia al Museo coloniale*, ["Il Piccolo", Roma, 2 aprile 1935], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. "Grazia, Giorgio", inv. n. 19831.

Scarpa Piero, *Giorgio Grazia*, ["Il Messaggero", Roma, 16 aprile 1935], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. "Grazia, Giorgio", inv. n. 19831.

N. A. [Neppi Alberto?], *Somalia pittoresca al Museo Coloniale*, ["Lavoro fascista", Roma, 21 aprile 1935], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. "Grazia, Giorgio", inv. n. 19831.

*La mostra del pittore Grazia al Museo Coloniale di Roma*, in "L'Italia Coloniale", a. XII, n. 4, aprile 1935, p. 64. (Riproduzione di due paesaggi dipinti da Giorgio Grazia).

B. R., *La mostra alla Casa del Fascio. Visioni pittoriche della Somalia*, ["Il Resto del Carlino", 9 maggio 1935], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. "Grazia, Giorgio", inv. n. 19831.

*Otto pittori di varie tendenze alla IX Mostra Tripolina*, ["L'Avvenire di Tripoli", Tripoli, 10 maggio 1935], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria extra Biennale-Mostre all'estero, b. 3, f. 16. (Sugli artisti Domenico De Bernardi, Gaetano Bocchetti, Cesare Cabras, Michele Cascella, Giuseppe Casciaro, Vincenzo Colucci, Plinio Nomellini, Luigi Surdi, le cui opere vengono esposte nel Padiglione dell'Istituto delle Assicurazioni alla nona Fiera di Tripoli).

*Mostra della Somalia pittoresca alla Casa del Fascio*, ["L'Assalto", Bologna, 11 maggio 1935], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. "Grazia, Giorgio", inv. n. 19831.

Malverna Milo Corso, *Mostre e critiche d'arte. Difesa dei pittori coloniali*, ["L'Avvenire di Tripoli", Tripoli, 25 maggio 1935], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria extra Biennale-Mostre all'estero, b. 3, f. 16.

Callari Francesco, *Giorgio Grazia*, ["Realizzazioni, maggio 1935], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. "Grazia, Giorgio", inv. n. 19831.

Cinti Italo, *Il pittore Grazia, colonialista*, in "Il Comune di Bologna", a. XXII, n. 5, maggio 1935, pp. 51-53.

Pini Giorgio [barrato], *Note d'arte-Somalia pittoresca*, ["Il Giornale di Genova", Genova, 20 giugno 1935], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. "Grazia, Giorgio", inv. n. 19831.

z. e. [Zanzi Emilio?], *Somalia pittoresca. Una mostra d'arte al Circolo del Littorio*, ["Gazzetta del Popolo della Sera", Torino, 6 novembre 1935], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. "Grazia, Giorgio", inv. n. 19831.

Bernasconi P., *Azione missionaria - L'arte indigena e le missioni - Il tradizionalismo nell'arte*, in "Rivista delle Colonie", a. X, n. 9, settembre 1935, pp. 934-36.

c. g., *Note d'arte-Somalia pittoresca*, ["Il Biellese", 13 dicembre 1935], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. "Grazia, Giorgio", inv. n. 19831.

*Somalia pittoresca. Mostra di quadri coloniali*, ["Il popolo biellese", 16 dicembre 1935], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. "Grazia, Giorgio", inv. n. 19831.

## 1936

*Rassegne d'Arte sarda alla Galleria Palladino. Domani sera inaugurazione della "Personale" del pittore Cesare Cabras*, ["Unione Sarda", Cagliari, 24 gennaio 1936], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. "Cabras, Cesare", inv. n. 7125. (Con riproduzioni di due opere a soggetto coloniale).

Fotografie di opere a tema coloniale (senza indicazioni in merito ad autore e titolo) relative alla Mostra della Cultura e dell'Arte inaugurata dal Segretario del Partito a Palazzo Marignoli a Roma e alla mostra prelittoriale d'Arte di Milano, in "Gente Nostra", a. VIII, n. 4, 26 gennaio 1936, pp. 6-7.

Rattu Salvatore, *Bilancio di una mostra*, ["Unione Sarda", Cagliari, 9 febbraio 1936], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. "Cabras, Cesare", inv. n. 7125. (Su una mostra personale di Cesare Cabras; con riproduzione di *Marjuma e il suo piccolo*, qui con il titolo *Marianna*).

*Somalia pittoresca*, [“Il Gazzettino di Venezia”, 14 febbraio 1936], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. “Grazia, Giorgio”, inv. n. 19831.

*Una mostra sull’Abissinia della pittrice De Goguine*, [“Nuova Italia”, Paris, 2 aprile 1936], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. “De Goguine, Olga”, inv. n. 12919.

Torriano Piero, *Mostre del tempo fascista. L’arte decorativa alla Triennale milanese*, in “L’Illustrazione Italiana”, a. LXIII, n. 23, 7 giugno 1936, pp. 1041-47. (Con riproduzione di pittura decorativa di Arnaldo Carpanetti con legionario che libera indigeno africano dalla schiavitù).

*Plastische kunsten. De Tweejaarlijksche te Venetië. II.) Italiaansche en Fransche kunst*, [“Nieuwe Rotterdamsche Courant”, 11 luglio 1936], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Arti Visive, 1936, b. 3. (Con riproduzione dell’opera *Somalo* di Franco Girelli).

Piccioli Angelo, *L’arte coloniale*, in “Rivista delle Colonie Italiane”, a. X, n. 7, luglio 1936, pp. 727-47.

Neppi Alberto, *Alla XX Biennale di Venezia. Lo stabile equilibrio della scultura italiana*, [“Il Lavoro Fascista”, Roma, 21 agosto 1936], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Arti Visive, 1936, b. 2. (Con riproduzione dell’opera *Pugilatore negro* di Antonio Corsi).

Tegani Ulderico, *Un pittore italiano nel Camerun*, [“L’Ambrosiano”, Milano, 9 ottobre 1936], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. “Brondi, Gigi”, inv. n. 6458.

H. P., *L’Éthiopie vue par une artiste*, in “Le Figaro artistique”, vol. 13, 1936, p. 58. (Sulla mostra parigina di Olga De Goguine; riproduzione di due opere ).

## **1937**

Bianchini Vincenzo, *Un centro storico dell’Impero: Axum la città santa*, in “Gente Nostra”, a. IX, n. 9-10, 21 dic.-3 genn. XV [1937], pp. 10-11. (Con disegni a matita a soggetto etiopico di Vincenzo Bianchini).

B. R., *La mostra dell'I. C. F. - La Somalia vista dal pittore Grazia*, [“Il Resto del Carlino”, 9 gennaio 1937], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. “Grazia, Giorgio”, inv. n. 19831.

Marchesini Cesare G., *Il pittore Grazia in Somalia*, [“Il Resto del Carlino”, 12 gennaio 1937], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. “Grazia, Giorgio”, inv. n. 19831.

Corazza N. C., *Pittori in Colonia. Giorgio Grazia*, in “Il Comune di Bologna”, a. XXIV, n. 1, gennaio 1937, p. 54.

Pelliccioni A., *La Mostra di pitture della Somalia di Giorgio Grazia*, [“Il Resto del Carlino”, 16 febbraio 1937], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. “Grazia, Giorgio”, inv. n. 19831.

P. C., *Mostre d'arte coloniali. La Somalia*, [“Corriere Padano”, 18 marzo 1937], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. “Grazia, Giorgio”, inv. n. 19831.

Farini J., *Indiscrezioni nello studio di un giovane artista*, [“Orizzonti”, Roma, 21 febbraio-21 marzo 1937], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. “Di Colbertaldo, Vittorio”, inv. n. 13789.

Bollini Giacomo, *La mostra di un legionario*, [“Libro e Moschetto”, aprile 1937], ritaglio stampa, raccolta privata eredi Pajella.

B. D. [Bonardi Dino], *Artisti che espongono. Nardo Pajella*, [“La Sera”, 1 maggio 1937], ritaglio stampa, raccolta privata eredi Pajella.

c. a. [Carpanetti Arnaldo], *La Mostra di Nardo Pajella alla Galleria Gianferrari*, [“Il Popolo di Lombardia”, 1 maggio 1937], ritaglio stampa, raccolta privata eredi Pajella.

B. G., *Il Museo Coloniale dell'Impero. I cimeli della guerra italo-etiopea*, in “L'Illustrazione Italiana”, a. LXIV, n. 20, 16 maggio 1937, 545-56. (Con riproduzioni di singolari opere di artisti etiopi contemporanei che ritraggono Mussolini trionfante).

*Un lembo di Somalia alla mostra d'arte del "Paoletti"*, ["Il Resto del Carlino", Bologna, 30 giugno 1937], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. "Grazia, Giorgio", inv. n. 19831.

Carrieri Raffaele, *Tra impiccati e flagellati. Pitture abissine*, in "L'Illustrazione Italiana", a. LXIV, n. 28, 11 luglio 1937, pp. 782-783.

d. A. G., *Pittori nostri. La personale di Bruno Colorio "paesista delle Ambe"*, ["Il Resto del Carlino", Bologna, 29 ottobre 1937], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. "Colorio, Bruno", inv. n. 10477.

G. G. *La mostra personale di pittura del legionario d'Africa Bruno Colorio*, ["Provincia di Bolzano", 21 novembre 1937], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. "Colorio, Bruno", inv. n. 10477.

*Le manifestazioni de La Stampa. La Mostra Locatelli*, ["La Stampa", Torino, 26 novembre 1937], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. "Locatelli, Antonio", inv. n. 24969.

*Antonio Locatelli nell'orazione di Pastonchi. Un fervido telegramma di Galeazzo Ciano per l'inaugurazione della Mostra nel Salone de "La Stampa"*, ["La Stampa", Torino, 28 novembre 1937], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. "Locatelli, Antonio", inv. n. 24969.

*Lo scultore Franco Girelli vince il concorso bandito dalla Biennale di Venezia*, ["Corriere Padano", Ferrara 28 novembre 1937], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. "Girelli, Franco", inv. n. 18964.

Vigna Alberto, *La mostra di Antonio Locatelli tre volte medaglia d'oro*, ["Il Piccolo", Roma, 14 dicembre 1937], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. "Locatelli, Antonio", inv. n. 24969

## **1938**

Simeoni Alberto, *Vecchi e nuovi pittori coloniali*, in "Gente Nostra", a. X, n. 11, 2-9 gennaio 1938, p. 6. (Breve articolo che ricorda artisti passati quali Cesare Biseo e Michele

Cammarano, ma anche contemporanei quali il futurista Alfredo Ambrosi e il tedesco Fritz Berthold Neuhaus; riproduzione di un'opera di Luigi Brignoli).

C. R. *Mostre del nostro tempo. Aereopittura Futurista*, in "L'Illustrazione Italiana", a. LXV, n. 8, 20 febbraio 1938, p. 241. (Riproduce anche due opere di Romano Dazzi raffiguranti dei *dubat* esposte a Roma).

Guida Guido, *La mostra africana di Romano Dazzi*, in "Gli Annali dell'Africa Italiana", a. I, n. 1, 9 maggio 1938, pp. 307-14.

Fabietti Ettore, *Il viaggio di Locateli intorno al mondo. Da appunti inediti dell'eroe*, in "Le Vie del Mondo", a. VI, n. 5, maggio 1938, pp. 454-71. (Sull'artista Antonio Locatelli).

C. R., *Gli stili e le tendenze della scultura italiana esposta a Venezia*, in "L'Illustrazione Italiana", a. LXV, n. 23, 5 giugno 1938, pp. 952-57.

*Il pittore Gigi Brondi morto nel Camerun*, ["L'Ambrosiano", Milano, 8 giugno 1938], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. "Brondi, Gigi", inv. n. 6458.

*La morte del pittore Brondi, un appassionato d'Africa*, ["Corriere della Sera", Milano, 9 giugno 1938], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. "Brondi, Gigi", inv. n. 6458.

*Il pittore Brondi morto nel Camerun*, ["Corriere della Sera", Milano, 9 giugno 1938], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. "Brondi, Gigi", inv. n. 6458.

Orazi Vittorio, *La XXI Biennale di Venezia. L'arte italiana*, ["La Gazzetta", Messina, 12 giugno 1938], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Arti Visive, 1938, b. 1.

Scarpa Piero, *Alla XXI Biennale di Venezia. Affreschi, paesaggi e ritratti di artisti italiani*, ["Il Messaggero", Roma, 14 giugno 1938], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Arti Visive, 1938, b. 1. (Con riproduzione dell'opera *La Civiltà in Etiopia dell'Italia Fascista Imperiale* di Franco Girelli).

*La prima Mostra collettiva d'arte in Addis Abeba*, ["Il Popolo", Torino, 7 luglio 1938], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria extra Biennale-Mostre all'estero, b. 5, f. non numerato intitolato "I Mostra d'Arte Coloniale a Addis Abeba (Etiopia) 1938".

Calzini Raffaele, *Proiezioni di un pittore orientalista*, in "L'Illustrazione Italiana", a. LXV, n. 28, 10 luglio 1938, p. 44. (Sulla mostra di Giuseppe Biasi alla Galleria Pesaro di Milano).

*La XXI Biennale di Venezia. Caratteri ed aspetti dell'importante manifestazione artistica internazionale di Venezia*, ["Legionario", Roma, 20 luglio 1938], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Arti Visive, 1938, b. 2. (Con riproduzioni delle opere *Sottomissione* di Giorgio Giordani e *Civiltà di Roma* di Giuseppe Virgili).

Fabbri Giuseppe, *La I Mostra d'Arte Coloniale ad Addis Abeba inaugurata da S. E. Teruzzi*, ["L'Azione Coloniale", Roma, 23 luglio 1938], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria extra Biennale-Mostre all'estero, b. 5, f. non numerato intitolato "I Mostra d'Arte Coloniale a Addis Abeba (Etiopia) 1938".

Zajotti Alberto, *La scultura italiana alla XXI Biennale*, ["L'ora", Palermo, 24 luglio 1938], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Arti Visive, 1938, b. 1. (Con riproduzione di un particolare dell'opera *Sottomissione* di Giorgio Grazia).

Carrieri Raffaele, "*Africa*": *disegni di Mario Vellani Marchi*, in "L'Illustrazione Italiana", a. LXV, n. 31, 31 luglio 1938, p. 179. (Sul viaggio africano dell'artista in compagnia di Orio Vergani e sulla sua produzione grafica a soggetto africano).

Copertina, in "Le Vie del Mondo", a. VI, n. 7, luglio 1938. (Riproduce un'opera a soggetto femminile camerunense di Gigi Brondi, forse identificabile con *L'Anfora*, esposto alla Seconda Mostra Internazionale d'Arte Coloniale di Napoli nel 1934).

Del Carlo Mario, *Prima Mostra d'Arte dell'Impero*, ["Italia Coloniale", Roma, luglio 1938], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria extra Biennale-Mostre all'estero, b. 5, f. non numerato intitolato "I Mostra d'Arte Coloniale a Addis Abeba (Etiopia) 1938".

n. a. [Neppi Alberto], *Alla XXI Biennale di Venezia. I concorsi e le mostre personali di scultura* ["Il Lavoro Fascista", Roma, 21 agosto 1938], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Arti Visive, 1938, b. 1.

*La Mostra Triennale delle Terre italiane d'Oltremare, Napoli-9 maggio 1940-XVIII*, in "Gli Annali dell'Africa Italiana", a. I, n. 2, agosto 1938, pp. 571-91.

*Le cronache dell'Africa italiana. Letteratura ed arte coloniale*, in "Gli Annali dell'Africa Italiana", a. I, n. 2, agosto 1938, pp.726-728. (Sulla Mostra d'Arte Coloniale nell'Impero, inaugurata dal Sottosegretario Teruzzi).

Rava Carlo Enrico Arch., *Architettura coloniale*, In "Gli Annali dell'Africa Italiana", a. I, nn. 3-4, agosto 1938, pp. 1291-1300.

Bernardi Marziano, *Antonio Locatelli eroe artista*, ["Le Vie d'Italia", 1938, pp. 191-98], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. "Locatelli, Antonio", inv. n. 24969. (Con riproduzioni di disegni a soggetto africano).

## 1939

Leonori-Cecina A. [Alessandro], *Il primo Museo della razza*, in "La Difesa della Razza", a. II, n. 7, 5 febbraio 1939, pp. 21-23. (Sul Museo Nazionale di Antropologia, Etnologia e Paletnologia di Firenze, con riferimenti anche alla pittura etiopica).

Paolella Domenico, *Espressioni rappresentative di selvaggi, di dementi, di ebrei*, in "La Difesa della Razza", a. II, n. 7, 5 febbraio 1939, pp. 24-26.

Narducci Guglielmo, *La III<sup>a</sup> Mostra Sindacale di Pittura e Scultura a Tripoli*, ["L'Italia d'Oltremare", Roma 20 maggio 1939], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria extra Biennale-Mostre all'estero, b. 5, f. 5/5.

*Una Mostra di Colbertaldo*, ["Progresso Italo Americano", New York, 21 maggio 1939], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. "Di Colbertaldo, Vittorio", inv. n. 13789.

Grassi Paolo, *Mostre d'arte milanesi – Antonio Arosio*, ["Il Popolo del Friuli", Udine, 17 giugno 1939], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. "Arosio, Antonio", inv. n. 1579.



Grassi Paolo, *Mostre d'arte - Antonio Arosio alla Galleria Gian Ferrari*, ["Il Popolo di Monza", Monza, 28 giugno 1939], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. "Arosio, Antonio", inv. n. 1579.

Valori Francesco, *Arte e letteratura coloniale - La nuova Chiesa di S. Francesco a Tripoli*, in "Rivista delle Colonie", a. XIII, n. 9, settembre 1939, p. 1256. (Sull'operato dell'architetto Florestano Di Fausto e del pittore Achille Funi).

Valori Francesco, *Arte e letteratura coloniale - Pittura abissina ...moderna*, in "Rivista delle Colonie", a. XIII, n. 9, settembre 1939, p. 1257.

Liguori R., *Italia al lavoro. La Triennale d'Oltremare*, in "Gente Nostra", a. XI, n. 48-49, ottobre 1939, p. 3.

*Roma mediterranea alla Triennale d'Oltremare*, in "Gente Nostra", a. XII, n. 3, 26 novembre 1939, p. 3.

*I disegni di Antonio Locatelli alla Triennale d'Oltremare*, ["Il Messaggero", Roma, 30 novembre 1939], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. "Locatelli, Antonio", inv. n. 24969.

Valori Francesco, *Arte e letteratura coloniale - L'Africa Italiana alla Mostra di New York*, in "Rivista delle Colonie", a. XIII, n. 11, novembre 1939, pp. 1504-05.

Valori Francesco, *Arte e letteratura coloniale - L'arte cristiana in Etiopia*, in "Rivista delle Colonie", a. XIII, n. 11, novembre 1939, pp. 1506-07.

*Il successo in Eritrea della prima Mostra d'Arte*, ["Corriere Padano", Ferrara, 15 dicembre 1939], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria extra Biennale-Mostre all'estero, b. 5, f. 5/5.

Gioia Patrizio, *L'Impero, la Libia e Rodi all'esposizione internazionale di New York*, in "Rivista delle Colonie", a. XIII, n. 12, dicembre 1939, pp. 1625-30.

Valori Francesco, *Arte e letteratura coloniale- Il problema dell'arte cristiana in Etiopia*, in "Rivista delle Colonie", a. XIII, n. 12, dicembre 1939, pp. 1638-40.

Soria Gouland Ignacio, *Cronica Extranjera de Exposiciones*, "Revista de Arte", a. IV, vol. 4, nn. 21-22, 1939, pp. 49-56. In «Revistadearte.uchile.cl», [In rete] <http://www.revistadearte.uchile.cl/index.php/AR/article/view/26049/27359> (15 dicembre 2015). (Con riproduzione dell'opera *Pugilatore negro* di Antonio Corsi).

## 1940

De Lillo Luigi, *Potenza imperiale dell'Italia fascista nei riflessi della prima mostra delle terre d'oltremare*, in "L'Illustrazione Italiana", a. LXVII, n. 4, 28 gennaio 1940, pp. 103-06.

Copertina, "Le Vie del Mondo", a. VIII, n. 1, gennaio 1940. (Riproduce un'opera a soggetto nordafricano di Giuseppe Amisani).

Valori Francesco, *Letteratura ed arte coloniale - Manifestazioni artistiche alla Triennale d'Oltremare*, in "Rivista delle Colonie", a. XIV, n. 1, gennaio 1940, pp. 69-70.

Di Valmarina Zanga, *Antonio Locatelli pittore*, ["A B C", Torino, gennaio 1940], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. "Locatelli, Antonio", inv. n. 24969.

Stocchetti F., *Una grandiosa iniziativa. La Triennale d'Oltremare a Napoli*, in "La Domenica del Corriere", a. 42, n. 6, 4-10 febbraio 1940, p. 5.

Copertina, in "Le Vie d'Italia", a. XLVI, n. 2, febbraio 1940. (Riproduce l'opera *Ragazza abissina* di Giovanni Armando Micheli).

Poggi Poggio, *Asmara. Mostra d'arte eritrea*, in "Emporium", vol. XCI, n. 542, febbraio 1940, pp. 100-01.

Valori Francesco, *Arte e letteratura coloniale - La Chiusura della I Mostra d'Arte d'Eritrea*, in "Rivista delle Colonie", a. XIV, n. 3, marzo 1940, p. 366.

Valori Francesco, *Arte e letteratura coloniale - Il monumento alla conquista dell'Impero in Addis Abeba*, in "Rivista delle Colonie", a. XIV, n. 3, marzo 1940, pp. 366-67. (Sull'operato di Romano Romanelli).

Valori Francesco, *Arte e letteratura coloniale - Arte coloniale*, in "Rivista delle Colonie", a. XIV, n. 3, marzo 1940, pp. 367-68. (Riflessioni sull'arte coloniale contemporanea in relazione all'imminente Mostra Triennale delle Terre d'Oltremare di Napoli).

Silvestri Ubaldo, *Arte e letteratura coloniale - Mostre*, in "Rivista delle Colonie", a. XIV, n. 4, aprile 1940, pp. 517-18 (Accenno alla mostra romana dell'artista-legionario Paolo Vuattolo Lucenti).

*Artisti che espongono. Bruno Colorio alla Biennale delle terre italiane d'oltremare*, ["Brennero", Trento, 9 maggio 1940], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. "Colorio, Bruno", inv. n. 10477. (Breve testo che dà notizia dell'invito esteso all'artista ad esporre alcune xilografie nel padiglione di arte contemporanea alla mostra d'Oltremare, qui menzionata erroneamente come Biennale).

"Etiopia", Numero speciale dedicato alla Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare, a. IV, n. 5, maggio 1940.

"L'Illustrazione Italiana", Numero speciale dedicato alla Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare, a. LXVII, n. 22, 2 giugno 1940.

Mancuso Domenico, *La Torre del Partito Nazionale Fascista*, in "L'Illustrazione Italiana", Numero speciale dedicato alla Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare, a. LXVII, n. 22, 2 giugno 1940, pp. 823-25. (Riproduce fotografie relative al basamento della costruzione decorato con bassorilievi di Vincenzo Meconio e Pasquale Monaco con scena di sottomissione indigena).

De Lillo Luigi, *L'Oltremare nella pittura italiana dal '400 all'800*, in "L'Illustrazione Italiana", Numero speciale dedicato alla Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare, a. LXVII, n. 22, 2 giugno 1940, pp. 853-57.

Pozzi Arrigo, *Orme di Legionari sulle Terre d'Oltremare. La Prima Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare a Napoli. 9 maggio-15 ottobre*, in "Le Vie d'Italia", a. XLVI, n. 6, giugno 1940, pp. 601-14.

Samengo Odo, *Trieste. La Mostra Coloniale di Oreste Dorbes*, in "Emporium", vol. XCI, n. 546, giugno 1940, p. 310

Tarquini Giovanni, *La mostra triennale d'oltremare*, in "Rivista delle Colonie", a. XIV, n. 6, giugno 1940, pp. 735-47.

Silvestri Ubaldo, *Arte e letteratura coloniale - Mostre*, in "Rivista delle Colonie", a. XIV, n. 6, giugno 1940, pp. 839-40. (Sulla Mostra Triennale delle Terre d'Oltremare di Napoli).

Leonori-Cecina A. [Alessandro], *Razzismo e arte africana. L'arte etiopica e le sue possibilità*, in "La Difesa della Razza", a. III, n. 18, 20 luglio 1940, pp. 24-26.

AA. VV., *La Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare a Napoli – Anno XVIII*, in "Emporium", vol. XCII, n. 548, agosto 1940, pp. 57-103.

*Il Monumento alla conquista dell'Impero*, in "La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", a. XVIII, n. 9, settembre 1940, pp. 41-48. (Sull'operato di Romano Romanelli).

Biancale Michele, *La Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare*, in "Le Arti", a. III, fasc. I, ottobre-novembre 1940, pp. 54-57.

## **1941**

Margotti Anacleto, *La mostra postuma di Giordani a Bologna*, in "La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", a. XIX, n. 3, marzo 1941, pp. 41-43.

Silvestri Ubaldo, *Arte e letteratura*, in "Rivista delle Colonie", a. XV, n. 4, aprile 1941, pp. 509-10. (Sull'arte coloniale a tema bellico).

Silvestri Ubaldo, *Arte e letteratura*, in "Rivista delle Colonie", a. XV, n. 5, maggio 1941, pp. 690-92. (Note sulla mostra del futurista Tato, con alcune opere a tema coloniale bellico, allestita al Dopolavoro del Ministero dell'Aeronautica).

Crespi Attilio, *Roma. Mostre varie*, in "Emporium", vol. XCIV, n. 561, settembre 1941, pp. 138-140. (Breve accenno sulla mostra di Giorgio Oprandi organizzata sotto l'alto patronato del Sottosegretario di Stato per l'Albania a Palazzo Marini Clarelli).

Guida Guido, *Il Museo dell'Impero d'Italia*, in "Rivista delle Colonie", a. XV, n. 9-10, settembre-ottobre 1941, pp. 2221-38.

## **1949**

*Per i balinesi Milano è Giava. Domande a Emilio Ambron, il pittore Marco-Polo*, [“Corriere Lombardo”, Milano, 3 giugno 1949], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. “Ambron, Emilio”, inv. n. 709.

## **1952**

Vergani Orio, *Emilio Ambron, “Tutto Salso”*, Salsomaggiore, 11 ottobre 1952, ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. “Ambron, Emilio”, inv. n. 709.

## **1958**

*Piero Monti è tornato con la sua Jeep dal deserto che vive*, [“Stampa Sera”, Torino, 18 ottobre 1958], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. “Monti, Piero”, inv. n.29433.

p. u., *Il viaggio di un pittore da Città del Capo a Tripoli*, [“Stampa Sera”, Torino, 10 novembre 1958], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. “Monti, Piero”, inv. n.29433.

p. m., *Rassegne delle mostre d’arte. Febbre nera in terra bionda*, [“La Notte”, Milano, 30 dicembre 1958], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. “Monti, Piero”, inv. n.29433.

## **1960**

g. g., *Cronache d’arte. Un pittore torinese*, [“Eco di Biella”, Biella, 18 febbraio 1960], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. “Monti, Piero”, inv. n.29433.

## **1986**

*La mia Africa: mostra di Ersilia Cavaciocchi allieva del pittore bresciano Angelo Landi*, “Giornale di Brescia”, 1 aprile 1986; *Note d’arte*, “Corriere Elbano”, 30 aprile 1986. (Sulla mostra alla Galleria 9 Colonne di Brescia di opere, per lo più a soggetto africano, realizzate dall’artista tra il 1925 e il 1986; riproduzione di un’opera degli anni Trenta).



**ALTRI MATERIALI CONSULTATI (TESTI NON PUBBLICATI, OPUSCOLI DI MOSTRE, SCHEDE BIOGRAFICHE CONSERVATE PRESSO ARCHIVI, DOCUMENTI PRESSO EREDI DI ARTISTI)**

Biancale Michele, *L'arte coloniale in Italia (L'arte coloniale italiana dell'Ottocento e del Novecento)*, testo dattiloscritto conservato presso l'Archivio Storico del Ministero degli Affari Esteri, A. S. M. A. I., Africa, V, "Politica colonie –statistica -cart. 13-fasc. 174-179", b. 13. (Da una datazione interna la prima versione risulta conclusa in data 4 aprile 1940).

Elenco delle opere che compongono la mostra *Tipi e Paesi della Somalia* della pittrice Ersilia Cavaciocchi-Giunta, Roma, 2-18 aprile-X, opuscolo della mostra, raccolta personale.

*La Somalia: mostra di quadri coloniali di G. Grazia*, gennaio 1937-a. XV. E. F., Bologna, Piazza de' Celestini 4, opuscolo della mostra, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. "Grazia, Giorgio", inv. n. 19831.

*Mostra di Nardo Pajella volontario d'Africa*, 21 aprile-4 maggio 1937, Milano, Galleria Gian Ferrari, Via Clerici 8, opuscolo della mostra, copia personale fornita dagli eredi Pajella.

*Bruno Colorio. Mostra personale di pitture e disegni*, Trento, Galleria IVA, Via Roma n. 31, 16-25 ottobre 1937, opuscolo della mostra, in La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. "Colorio, Bruno", inv. n. 10477.

*Mostra personale dello scultore Antonio Arosio*, Milano, Galleria Gian Ferrari, Via Clerici 8, 16-25 giugno 1939, opuscolo della mostra, in La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. "Arosio, Antonio", inv. n. 1579.

*Artisti contemporanei. Pajella*, Milano, Galleria d'Arte Ranzini, Via Brera 4, 15-27 settembre 1947, opuscolo della mostra, copia personale fornita dagli eredi Pajella.

*Artisti contemporanei. Profili di Pajella delineati da poeti artisti critici e uomini della strada*, Milano, Galleria Gussoni, ottobre 1949, opuscolo della mostra, copia personale fornita dagli eredi Pajella.

*Gli alpini della Julia visti da uno scultore soldato*, Milano, Galleria Salvetti, Via Broletto 16, ottobre-novembre 1955, opuscolo della mostra, copia personale fornita dagli eredi Pajella.

*30 anni per il mondo. Mostra antologica di Piero Monti*, Torino, Galleria d'Arte "Piemonte Artistico Culturale", Salone "Gazzetta del Popolo", 3-19 novembre 1962, opuscolo della mostra, MART, Archivio, fondo Branzi, Bra.l.1., "Monti, Piero".

*L'Africa vista da Pajella. 80 disegni, 16 sculture, 14 pitture*, s. l., s. d., opuscolo per mostra non realizzata, copia personale fornita dagli eredi Pajella.

Scheda informativa di Franco Girelli, Verona, gennaio 1933, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. "Girelli, Franco", inv. n. 18964.

Scheda informativa di Piero Monti, Torino, 6 maggio 1938, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. "Monti, Piero", inv. n.29433.

Scheda informativa di Giorgio Grazia, Bologna, giugno 1938, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. "Grazia, Giorgio", inv. n. 19831.

Nota biografica compilata per l'invio a A. M. Comanducci-"Società Editrice Libri Fecondi", non datata [per le informazione contenute databile tra il 1932 e il 1934], non firmata, in La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. "Brondi, Gigi", inv. n. 6458.

Scheda informativa di Cesare Cabras, Monserrato, 1 dicembre 1949, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. "Cabras, Cesare", inv. n. 7125.

Copia dell'atto di nascita di Sandra Giunta, figlia di Giuseppe Giunta e Ersilia Cavaciocchi, 28 dicembre 1928, conservato presso gli eredi dell'artista.

Copia della traduzione italiana dell'atto di matrimonio (9 ottobre 1926) tra Ersilia Cavaciocchi e Giuseppe Giunta, 10 maggio 1929, conservato presso gli eredi dell'artista.

Copia dattiloscritta del *curriculum vitae* di Ersilia Cavaciocchi Giunta, datata al 7 maggio 1956, conservato presso gli eredi dell'artista.



## ARTICOLI, TESTI E RACCONTI A SOGGETTO AFRICANO

**NOTA:** il presente elenco è relativo ai testi menzionati nel lavoro e non all'intero *corpus* raccolto durante la ricerca.

### 1922

Turno, *Un viaggio*, in "La Domenica del Corriere", a. XXIV, n. 19, 7-14 maggio 1922, p. 4.

B. G., *Il mondo poco noto. Il re delle nubi*, in "La Domenica del Corriere", a. XXIV, n. 20, 14-21 maggio 1922, p. 14.

De Simoni G., *Il mondo poco noto: la festa del "Mascal"*, in "La Domenica del Corriere", a. XXIV, n. 22, 28 maggio-4 giugno 1922, p. 11.

*Il mondo poco noto. I girovaghi della musica in Africa*, in "La Domenica del Corriere", a. XXIV, n. 28, 9-16 luglio 1922, p. 12.

Meille Giovanni E., *Il mondo poco noto. Gli svaghi di re Buno*, in "La Domenica del Corriere", a. XXIV, n. 30, 23-30 luglio 1922, p. 12.

### 1923

Mondini E., *Curiosità coloniali. I "fedelissimi" d'Africa*, in "La Domenica del Corriere", a. XXV, n. 9, 4-11 marzo 1923, p. 10.

De Simoni G., *Pionieri italiani di civiltà nel centro dell'Africa*, in "La Domenica del Corriere", a. XXV, n. 12, 25 marzo-1 aprile 1923, p. 10.

*La realtà romanzesca. Per l'amore di Alhana*, in "La Domenica del Corriere", a. XXV, n. 13, 1 aprile 1923, p. 6.

*Il mondo poco noto. Quando i negri sono artisti*, in "La Domenica del Corriere", a. XXV, n. 16, 22 aprile 1923, p. 11.

*La realtà romanzesca. I cercatori d'avorio*, in "La Domenica del Corriere", a. XXV, n. 24, 17 giugno 1923, p. 8.

*Il mondo poco noto. Le "belle" dell'Africa equatoriale*, in "La Domenica del Corriere", a. XXV, n. 27, 8 luglio 1923, p. 11.

Prof. C., *Il mondo poco noto. Dal telefono ... al cannibalismo*, in "La Domenica del Corriere", a. XXV, n. 28, 15 luglio 1923, p. 11.

Turno, *L'inchiesta sulla schiavitù*, in "La Domenica del Corriere", a. XXV, n.34, 26 agosto 1923, p. 4.

*Nel continente del mistero. Gli ultimi feticci*, in "La Domenica del Corriere", a. XXV, n. 41, 14 ottobre 1923, p. 14.

## **1924**

*Tripoli risorta*, in "La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", a. II, n. 2, febbraio 1924, pp. 23-29.

Guilleme M., (Vicario Apostolico di Nyssa), *Il veleno di prova. Gli orrori della superstizione*, in "Rivista Illustrata della Esposizione Missionaria Vaticana", a. I, n. 1, 15 dicembre 1924, p. 13.

Chéramy H., *La fattucchiera di Dan (Vicariato Apostolico di Dahomey)*, in "Rivista Illustrata della Esposizione Missionaria Vaticana", a. I, n. 2, 31 dicembre 1924, p. 42.

## **1925**

De Simoni G., *Nel mondo poco noto. Un eroico italiano tra i selvaggi*, in "La Domenica del Corriere", a. XXVII, n. 2, 11 gennaio 1925, p. 11.

*Nel mondo poco noto. Gli Alur dell'Uganda*, in "La Domenica del Corriere", a. XXVII, n.8, 22 febbraio 1925, p. 6.

Cerquiglini O., *Curiosità dell'Esposizione missionaria. Stregoneria e feticismo nella terra di Gam*, in "La Domenica del Corriere", a. XXVII, n.9, 1 marzo 1925, p. 10.

De Simoni G., *Nel mondo poco noto. Tra i credenti di "Mboli"*, in "La Domenica del Corriere", a. XXVII, n. 10, 8 marzo 1925, p.11.

Boseo Wolfango, *Tra la più strana gente. Artisti insospettati*, in "La Domenica del Corriere", a. XXVII, n. 13, 29 marzo 1925, p. 11.

S. D., *Tra la più strana gente. L'arte di Esculapio in Abissinia*, in "La Domenica del Corriere", a. XXVII, n. 23, 7 giugno 1925, p. 3.

De Simoni G., *Tra la più strana gente. Nel vivaio delle superstizioni*, in "La Domenica del Corriere", a. XXVII, n. 25, 21 giugno 1925, p. 3.

Boseo Wolfango, *Fra la più strana gente. La moda al Congo*, in "La Domenica del Corriere", a. XXVII, n. 42, 18 ottobre 1925, p. 3.

*Dall'Africa all'Europa. Strani ispiratori della moda*, in "La Domenica del Corriere", a. XXVII, n. 45, 8 novembre 1925, p. 3.

D. G., *Nel mondo poco noto. I figli di Mariù*, in "La Domenica del Corriere", a. XXVII, n. 47, 22 novembre 1925, p. 3.

## **1926**

Ajelli U., *Cirene*, in "la Rivista Illustrata del popolo d'Italia", a. IV, n. 2, febbraio 1926, pp. 52-53.

Ajelli U., *Scavi a Cirene*, in "la Rivista Illustrata del popolo d'Italia", a. XI, n. 12, dicembre 1932, pp. 46-47.

## **1927**

*Fra la più strana gente. L'apostolo del battesimo-annegamento*, in "La Domenica del Corriere", a. XXIX, n. 8, 20 febbraio 1927, p. 10.

*Lo strano sovrano di una strana gente. L'automobile e le gambe di Re Tamo*, in "La Domenica del Corriere", a. XXIX, n. 29, 17 luglio 1927, p. 10.

*La realtà romanzesca. La setta dei ... "Leopardi Umani"*, in "La Domenica del Corriere", a. XXIX, n. 34, 21 agosto 1927, p. 6.

*Una spedizione nell'inferno dei forzati*, in "La Domenica del Corriere", a. XXIX, n. 40, 2 ottobre 1927, p. 3.

*La realtà romanzesca. La strega della Nigeria*, in "La Domenica del Corriere", a. XXIX, n. 46, 13 novembre 1927, p. 6.

## 1928

Pedrazzi O., *La frontiera di Roma in Oriente: Gerasch*, in "La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", a. VI, n. 1, gennaio 1928, pp. 43-49.

Amadio Walter, *Le donne di Somalia*, in "La Lettura", a. XXVIII, n. 4, 1 aprile 1928, pp. 289-92.

*Quando i negri affrontano l'arte*, in "La Domenica del Corriere", a. XXX, n. 16, 15 aprile 1928, p. 9.

*Fra la più strana gente. Bwatomai e le "Sacre Lattaie"*, in "La Domenica del Corriere", a. XXX, n. 40, 30 settembre 1928-VI, p. 10.

## 1929

*Una stranissima avventura in Africa. Il mistero della scimmia che non era una scimmia*, in "La

Passi Luisa, *Le Missioni italiane nell'Africa Centrale*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXI, n. 52, 29 dicembre 1929, p. 11.

## 1930

Ridomi Cristiano, *Ore di fantasia nell'Africa equatoriale*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXII, n. 5, 2 febbraio 1930, p. 13.

Ridomi Cristiano, *Campionario d'Eritrea*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXII, n. 12, 23 marzo 1930, pp. 8-9.

*La realtà romanzesca. Quel che fece Matumba*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXII, n. 25, 22 giugno 1930, p. 14.

Robinson, *Condannate alla danza!*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXII, n. 28, 13 luglio 1930, p. 13.

Passi Luisa, *Avventure in missionari. La dentiera e lo stregone*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXII, n. 31, 3 agosto 1930, p. 6.

*La realtà romanzesca. Perché Futtle non fu mangiato*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXII, n. 34, 24 agosto 1930-VIII, p. 14.

Martinelli Renzo, *L'incoronazione del Negus Neghesti*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXII, n. 45, 9 novembre 1930, pp. 8-10.

### **1931**

Cerquiglini O., *Civetteria e crudeltà*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXIII, n. 3, 18 gennaio 1931, p. 13.

D'Aspis, *I primitivi granai dell'Africa*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXIII, n. 5, 1 febbraio 1931-IX, p. 13.

Kessel Giuseppe, *Nei paesi dove l'uomo è ancora una merce. Una coraggiosa inchiesta fra gli schiavi*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXIII, n. 31, 2 agosto 1931, pp. 6-7.

Kessel Giuseppe, *L'inchiesta sugli schiavi. La tragica carovana*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXIII, n. 32, 9 agosto 1931, pp. 5-6.

Kessel Giuseppe, *L'inchiesta sugli schiavi. Verso l'ultimo mercato*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXIII, n. 33, 16 agosto 1931, pp. 5-6.

Kessel Giuseppe, *L'inchiesta sugli schiavi. Il grande mercato: l'Arabia*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXIII, n. 34, 23 agosto 1931, p. 7.

*Cannibali ... addomesticati*, fotografia, in "La Domenica del Corriere", a. XXXIII, n. 37, 13 settembre 1931, p. 5.

Il navigante, *Incontri d'Africa*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXIII, n. 42, 18 ottobre 1931, pp. 8-9.

D'Aspi, *Tra le più strani genti. La danza della "maggiore età"*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXIII, n. 46, 15 novembre 1931, p. 11.

### **1932**

Passi L., *Tra le più strane genti. Danze e cerimonie dei Latuka*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXIV, n. 3, 17 gennaio 1932, p. 10.

*La realtà romanzesca. Il negriero feroce*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXIV, n. 6, 7 febbraio 1932, p. 14.

Renchoro, *Negri alla moda*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXIV, n. 7, 14 febbraio 1932, p. 11.

Fraccaroli A., *Donne d'Africa*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXIV, n. 15, 10 aprile 1932, pp. 8-9.

Cerquiglino O., *Maghi e streghe, mediconi e indovini*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXIV, n. 16, 17 aprile 1932, pp. 8-9.

Fraccaroli A., *Quando il negro fa la guerra*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXIV, n. 17, 24 aprile 1932, pp. 8-9.

Fraccaroli A., *Si fanno belle così ...*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXIV, n. 19, 8 maggio 1932, p. 7.

Fraccaroli A., *Africani dell'Equatore*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXIV, n. 22, 29 maggio 1932, pp. 8-9.

D'Aspi, *Tra la più strana gente. Società segrete e danze religiose*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXIV, n. 33, 14 agosto 1932-X, p. 11.

### **1933**

Civinini Guelfo, *Memorie di quand'ero re*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXV, n. 3, 15 gennaio 1933-XI, pp. 5-6.

Civinini Guelfo, *Memorie di quand'ero re: Pallino e le muse*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXV, n. 11, 12 marzo 1933-XI, pp. 5-6.

Civinini Guelfo, *Memorie di quand'ero re: tutto sta a intendersi*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXV, n. 25, 18 giugno 1933, p. 5.

### **1934**

Fraccaroli Arnaldo, *Eleganze dei negri*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXVI, n. 5, 4 febbraio 1934, pp. 8-9.

Gregori, *Disegno "Precocità"-Una dopo l'altra*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXVI, n. 19, 15 maggio 1934, II di copertina.

L'esploratore, *Fra la più strana gente. La moda e la donna nel Continente Nero*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXVI, n. 21, 27 maggio 1934, p. 13.

L'esploratore, *Fra la più strana gente. Come vivono i pigmei*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXVI, n. 31, 5 agosto 1934, p. 14.

Biagini E., *Tra la più strana gente. Nell'Alto Nilo*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXVI, n. 39, 30 settembre 1934, p. 13.

Bartoli D., *Tra la più strana gente. Gli Zulù*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXVI, n. 49, 9 dicembre 1934, p. 13.

### **1935**

Girardon C. A., *Virtù di truppe indigene. Vita e preparazione degli ascari eritrei*, "L'Illustrazione Italiana", a. LXIII, n. 3, 19 gennaio 1936, p. 93.

Benedetti Achille, *Tra la più strana gente. Oro e febbre gialla*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXVII, n. 5, 3 febbraio 1935, pp. 5-6.

Gatti A., *Società segrete tra i negri del Congo*, in "L'Illustrazione Italiana", a. LXII, n. 6, 10 febbraio 1935, pp. 200-01.

Vecchi B. V., *Armi d'Italia nella guerra dei somali*, in "L'Illustrazione Italiana", a. LXII, n. 10, 10 marzo 1935, pp. 348-49.

Biagini Ermanno, *Qua e là per il mondo. Arti e mestieri di negri*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXVII, n. 13, 31 marzo 1935, p. 13.

Vergani Orio, *Le donne che ho visto in Africa*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXVII, n. 16, 21 aprile 1935, pp. 8-9.

*I Dubat della Somalia*, in "Rivista delle Colonie", a. X, n. 4, aprile 1935, pp. 422-23.

Varanini V., *Le nostre truppe coloniali. L'indomito valore degli ascari e dei dubat*, "L'Illustrazione Italiana", a. LXIII, n. 18, 3 maggio 1936, pp. 761-65.

Turno, *Idillio abissino*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXVII, n. 18, 5 maggio 1935, p. 6.

Pigiko, *La civiltà etiopica ... Un tribunale sulla strada*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXVII, n. 22, 2 giugno 1935, p. 5.

Sicanus, *I signorotti abissini*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXVII, n. 25, 25 giugno 1935, pp. 8-9.

*Donne d'Etiopia e di Somalia*, fotografie, in "La Domenica del Corriere", a. XXXVII, n. 27, 7 luglio 1935, p. 5.

Sicanus, *Truccature abissine*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXVII, n. 28, 14 luglio 1935, p. 5.

*Documenti della barbarie abissina*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXVII, n. 30, 28 luglio 1935, p. 4.

Spectator, *Un aspetto del conflitto italo-etiope. Neri e gialli contro la razza bianca*, in "L'Illustrazione Italiana", a. LXII, n. 30, 28 luglio 1935, p. 168.

Spectator, *Il conflitto italo-etiope. I volontari del Negus*, ivi, a. LXII, n. 31, 4 agosto 1935, p. 256.

Spectator, *Dopo la discussione di Ginevra. Una vittoria diplomatica e un problema di potenza*, ivi, a. LXII, n. 32, 11 agosto 1935, pp. 294-95.

Benedetti Achille, *La luce della civiltà italiana nell'Africa Orientale*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXVII, n. 34, 25 agosto 1935, p. 9.

Serra F., *L'Eritrea da vicino. Conoscenza degli indigeni e del clero*, in "L'Illustrazione Italiana", a. LXII, n. 42, 20 ottobre 1935, p. 740.

Cerquiglini O., *Aksum, la "città santa"*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXVII, n. 43, 27 ottobre 1935, p. 7.

Flan, *Fatuità e ferocia dei re negri*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXVII, n. 44, 3 novembre 1935, p. 8.

Dorato M., *A. O. -Terra delle confusioni*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXVII, n. 46, 17 novembre 1935, pp. 6-7.



Dorato M., A. O. – *Perché gli abissini sono 'copti'*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXVII, n. 47, 24 novembre 1935, pp. 6-7.

Cerquiglini O., *Le nostre truppe indigene*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXVII, n. 48, 1 dicembre 1935, p. 3.

Dorato M., *Dopo la morte di Ligg Jasu. Drammi e tradimenti tra i Re dei Re*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXVII, n. 49, 8 dicembre 1935, p. 9.

Etiopico, *Che cosa è in realtà il Clero etiopico*, in "L'Italia Coloniale", a. XII, n. 12, dicembre 1935, pp. 182-83.

### **1936**

Dorato M. *Fasti e miserie d'Etiopia*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXVIII, n. 1, 5 gennaio 1936, p. 9.

Car., *Fra le genti del mosaico etiopico. Gli ebrei dalla pelle nera*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXVIII, n. 4, 26 gennaio 1936, p. 5.

Appelius Mario, *Pagine eroiche. I particolari del combattimento di Af Gagà*, in "L'Illustrazione Italiana", a. LXIII, n. 5, 2 febbraio 1936, pp. 175-78.

Castaldi A., *Culto, Clero e Chiesa in Etiopia*, in "Gente Nostra", a. VIII, n. 7, 16 febbraio 1936, p. 5.

Doricus, *Tragiche femmine d'Etiopia -I- Giuditta, il mostro d'Israele*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXVIII, n. 7, 16 febbraio 1936, p. 4.

Cerquiglini O., *"Fantasie" di guerra in Africa*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXVIII, n. 7, 16 febbraio 1936, pp. 6-7.

Doricus, *Tragiche femmine d'Etiopia -II- La donna che comandò a cinque Negus*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXVIII, n. 8, 23 febbraio 1936, p. 8.

Doricus, *Tragiche femmine d'Etiopia -III- Madre e figlia dominatrici nel caos*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXVIII, n. 9, 1 marzo 1936, p. 4.

Doricus, *Tragiche femmine d'Etiopia -IV- La pecorella e l'avventuriero*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXVIII, n. 10, 8 marzo 1936, p.10.

Doricus, *Tragiche femmine d'Etiopia -V- La pingue Taitù*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXVIII, n. 11, 15 marzo 1936, p. 8.

Benedetti Achille, *Harrar e il Negus*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXVIII, n. 15, 12 aprile 1936, p. 5.

Caron A., *A Dessié, roccaforte del Negus*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXVIII, n. 17, 26 aprile 1936, p. 8.

Turno, *Dimmi con chi fuggi ...*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXVIII, n. 21, 24 maggio 1936, p. 4.

Aldear., *Nell'Etiopia italiana. Chi è l'Abuna?*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXVIII, n. 23, 7 giugno 1936, p. 5.

Y., *Documenti della barbarie scioana. Un curiosissimo episodio*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXVIII, n. 25, 21 giugno 1936, p. 10.

Zanon Fernando, *La più strana e mite popolazione dell'Etiopia: i Borana*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXVIII, n. 28, 12 luglio 1936, p. 10.

Zanon Alfredo, *Una mite popolazione etiopica calunniata: i Galla e le loro virtù*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXVIII, n. 34, 23 agosto 1936, p. 5.

Cerquiglini O., *Il primo "Mascal" nell'Etiopia italiana*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXVIII, n. 39, 27 settembre 1936, pp. 6-7.

Benelli Sem, *Incantesimo dell'Affrica. La voce dell'Arcangelo Nero*, in "L'Illustrazione Italiana", a. LXIII, n. 40, 4 ottobre 1936, p. 579.

Cerquiglini O., *Madri e maternità nella nuova Etiopia*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXVIII, n. 45, 8 novembre 1936-XIV, pp. 6-7.

Poggiali C., *Piccole cronache di Addis Abeba*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXVIII, n. 48, 29 novembre 1936, p. 10.

m. v. g., *Tra le popolazioni dell'Impero. I discendenti di Aida*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXVIII, n. 51, 20 dicembre 1936, p. 9.

### **1937**

Montanelli I, *Ambesà*, I puntata, in "L'Illustrazione Italiana", a. LXIV, n. 39, 26 settembre 1937, pp. 1191-92.

Montanelli I., *Ambesà*, II puntata, in "L'Illustrazione Italiana", a. LXIV, n. 40, 3 ottobre 1937, pp. 1223-24.

Montanelli I, *Ambesà*, III puntata, in "L'Illustrazione Italiana", a. LXIV, n. 41, 10 ottobre 1937, pp. 1259-60.

Montanelli I, *Ambesà*, IV puntata, in "L'Illustrazione Italiana", a. LXIV, n. 42, 17 ottobre 1937, pp. 1279-80.

Montanelli I., *Ambesà*, V puntata, in "L'Illustrazione Italiana", a. LXIV, n. 43, 24 ottobre 1937, p. 1313-14.

Montanelli I., *Ambesà*, VI puntata, in "L'Illustrazione Italiana", a. LXIV, n. 44, 31 ottobre 1937, pp. 1353-54.

Montanelli I., *Ambesà*, VII puntata, in "L'Illustrazione Italiana", a. LXIV, n. 45, 7 novembre 1937, pp. 1383-84.

Montanelli I., *Ambesà*, VIII puntata, in "L'Illustrazione Italiana", a. LXIV, n. 46, 14 novembre 1937, pp. 1413-14.

Montanelli I., *Ambesà*, IX puntata, in "L'Illustrazione Italiana", a. LXIV, n. 47, 21 novembre 1937, pp. 1445-46.

### **1938**

M. E., *Antichità romane nella Tunisia*, in "La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", a. XVI, n. 3, aprile 1938, pp. 43-47.

### **1940**

Lombardi A., *Mosaico di razze*, in "La Difesa della Razza", a. III, n. 5, 5 gennaio 1940, pp. 15-17.

Cerquiglini O., *I "fedelissimi" in pelle scura*, in "La Domenica del Corriere", a. 42, n. 9, 25 febbraio-2 marzo 1940-XVIII, pp. 6-7.

Stocchetti F., *Etiopici al sole di Napoli*, in "La Domenica del Corriere", a. 42, n. 19, 5 maggio 1940, p. 6.

Africanus, *Soldati dell'Impero. I dubat*, in "La Domenica del Corriere", a. 42, n. 43, 20 ottobre 1940, pp. 6-7.

### **1941**

Landra G., *Razze e popoli della terra*, in "La Difesa della Razza", a. IV, n. 7, 5 febbraio 1941, pp. 11-15.

Cipriani L., *Riti e superstizioni dei popoli africani*, in "La Difesa della Razza", a. IV, n. 10, 20 marzo 1941, pp. 18-21.

Cogni G., *Armonie di razza*, in "La Difesa della Razza", a. IV, n. 17, 5 luglio 1941, pp. 6-9

Il Cristiano errante, *Occhiate curiose nel mondo. Belle donne (dicono loro ...)*, in "La Domenica del Corriere", a. 43, n. 43, 26 ottobre 1941, p. 10.

Il Cristiano errante, *Occhiate curiose nel mondo. Danzatrici guerriere africane*, in "La Domenica del Corriere", a. 43, n. 45, 9 novembre 1941, p. 9.

# **CATALOGO DELLE ILLUSTRAZIONI**



## **Premessa**

Il presente catalogo è parte integrante del lavoro di ricerca intitolato *Niger alter ego: stereotipi e iconografie coloniali nell'Italia del Ventennio*. Tale selezione di immagini rappresenta infatti l'apparato iconografico a corredo del testo e si configura come un *corpus* di differenti tipi di fonti visive esemplificative dei temi trattati nel lavoro di tesi dottorale.

Il catalogo è strutturato in due sezioni principali: la prima è riservata alle opere pittoriche, scultoree, grafiche, d'arte applicata e di ceramica; la seconda è dedicata a un insieme di fonti visive tratte da diversi ambiti della comunicazione di massa.

La prima sezione è stata organizzata con criterio alfabetico secondo il cognome dell'autore dell'opera; nel caso di artisti presenti con più elementi, questi ultimi sono stati posti in successione cronologica. Tuttavia, in alcuni punti è stato abbandonato il criterio cronologico, prediligendo l'accorpamento su base iconografica al fine di rendere più agevoli, dove possibile, le comparazioni e mettere in evidenza il ripetersi di un determinato soggetto nell'opera dell'autore.

La seconda sezione è stata invece suddivisa in gruppi sulla base delle diverse tipologie di fonti. Un primo insieme è stato riservato alle grafiche tratte dalle riviste illustrate, di cui si sono presentate prima le copertine e le tavole a colori, poi le tavole e le illustrazioni interne poste a corredo dei testi e, infine, la grafica minore, comprendente i disegni e le vignette satiriche in bianco e nero. Un secondo insieme è stato dedicato a una selezione di fonti reperite nell'ambito della grafica per l'infanzia e per il settore pubblicitario, quali copertine di quaderni scolastici, figurine e giochi di percorso illustrati. Seguono alcuni elementi tratti da serie filateliche illustrate da noti autori del panorama artistico a tema coloniale. Sono stati inoltre inseriti alcuni bozzetti e lavori finiti di manifesti per eventi dedicati alle colonie, interessanti per comprendere quali fossero, a parere degli artisti, le immagini ritenute più comunicative e rappresentative dell'Oltremare africano. Vengono poi presentati alcuni esempi di grafiche realizzate a corredo di libri a soggetto africano da artisti più e meno noti del Ventennio.

In alcuni casi sono state affiancate alle opere pittoriche delle fotografie d'epoca, al fine di far meglio comprendere il soggetto ritratto; inoltre, per certe raffigurazioni sono state reperite le fonti fotografiche e/o artistiche che si ritiene abbiano ispirato gli autori e, al fine di

mettere in evidenza l'osmosi esistente tra i diversi ambiti visivi, sono stati proposti degli esempi di tavole di confronto.

Per quanto concerne le opere d'arte, si fa presente che, ove non è stato possibile rintracciarne informazioni quali data e ubicazione, si è deciso di segnalare nella didascalia gli estremi della pubblicazione d'epoca ove sono state reperite, la cui data di edizione fornisce dunque un limite cronologico *ante quem*.

Si segnala infine che, in alcuni casi di incertezza sul nome dell'autore o di opere prive di titolo, sono state proposte tra parentesi quadre delle identificazioni sulla base di notizie e confronti con cataloghi d'epoca.

Alle due sezioni principali sopra descritte si aggiunge una breve parte con alcune opere realizzate da artisti italiani che, durante il Ventennio, si sono ispirati a diverse tipologie di creazioni d'arte africana, talvolta compiendo vere e proprie citazioni di opere indigene, talaltra rivisitandone lo stile. Questo *excursus* mira a porre in luce, attraverso confronti visivi, alcune delle fonti africane a cui gli artisti italiani si sono ispirati, nonché certe modalità di appropriazione e di reinvenzione dell'alterità nera anche attraverso l'utilizzo della sua arte.

Chiudono l'apparato iconografico alcune cartine d'epoca relative alle zone coloniali più menzionate, ossia l'area libica e il Corno d'Africa, utili non solo per localizzare le principali regioni e città, ma anche per individuare la provenienza delle varie popolazioni segnalate da artisti e scrittori.





**Fig. 1** Lidio Ajmone, *Fantasia a Mogadiscio*, pubblicato in “Rivista delle Colonie Italiane”, a. III, n. 3, marzo 1929, p. 226.



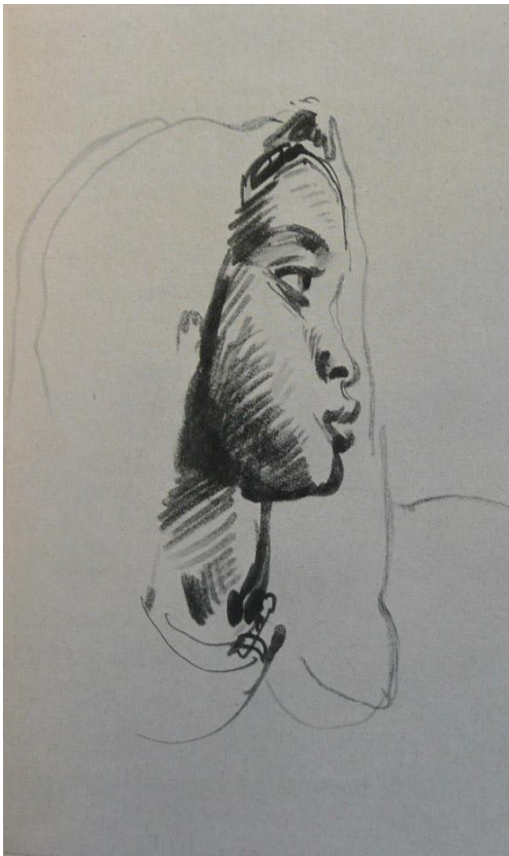
**Fig. 2** Lidio Ajmone, *Abai, la reginetta della concessione*, pubblicato in “L'Italia Coloniale”, a. VI, n. 3, marzo 1929, p. 48.



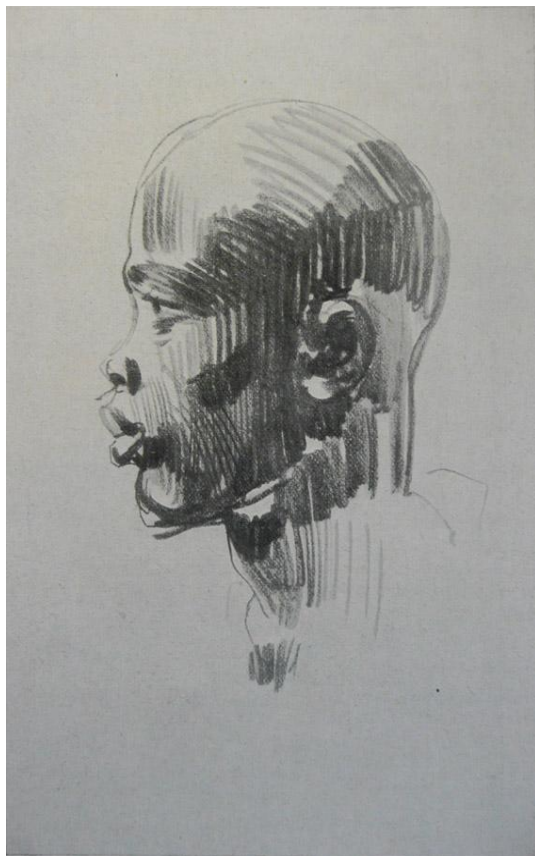
**Fig. 3** Lidio Ajmone, *Pozzo a Mogadiscio*, pubblicato in “L'Italia Coloniale”, a. VI, n. 3, marzo 1929, p. 48.



**Fig. 4** Lidio Ajmone, *Villaggio indigeno*, pubblicato in “Rivista delle Colonie Italiane”, a. III, n. 3, marzo 1929, p. 226.



**Fig. 5** Emilio Ambron, senza titolo [studio di testa femminile], pubblicato in "L'Italia Coloniale", a. V, n. 6, giugno 1928, p. 121.



**Fig. 6** Emilio Ambron, senza titolo [studio di testa maschile], pubblicato in "L'Italia Coloniale", a. V, n. 6, giugno 1928, p. 121.



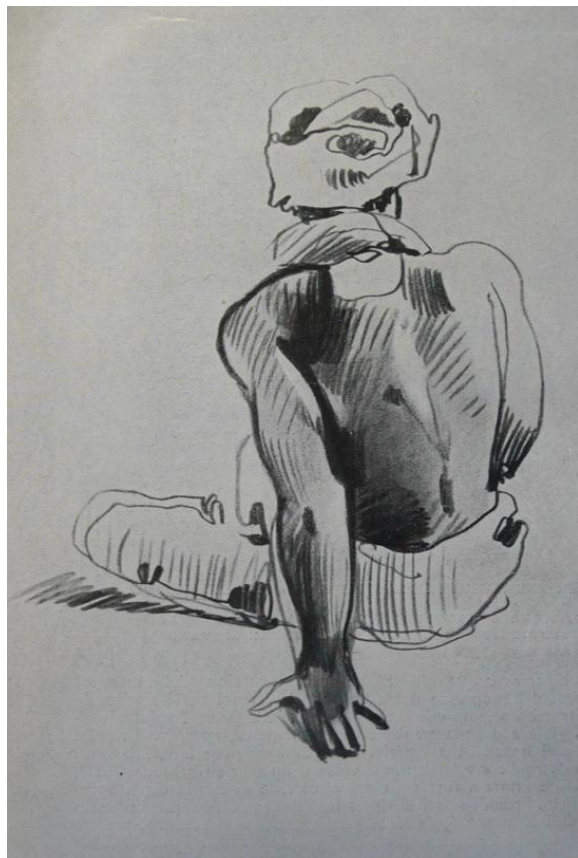
**Fig. 7** Emilio Ambron, senza titolo [studio di figura femminile], pubblicato in "L'Italia Coloniale", a. V, n. 6, giugno 1928, p. 122.



**Fig. 8** Emilio Ambron, senza titolo [studio di figura femminile], pubblicato in "L'Italia Coloniale", a. V, n. 6, giugno 1928, p. 122.



**Fig. 9** Emilio Ambron,  
senza titolo [studio di  
figura maschile],  
pubblicato in "L'Italia  
Coloniale", a. V, n. 6,  
giugno 1928, p. 122.



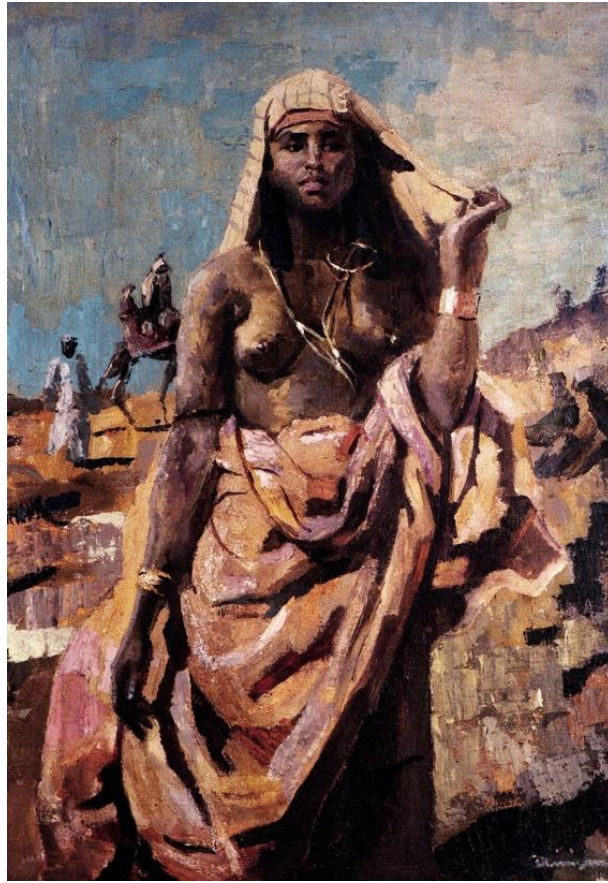
**Fig. 10** Emilio Ambron,  
senza titolo [studio di  
figura maschile],  
pubblicato in "L'Italia  
Coloniale", a. V, n. 6,  
giugno 1928, p. 123.



**Fig. 11 Emilio Ambron, senza titolo [studio di figura femminile], pubblicato in "L'Italia Coloniale", a. V, n. 6, giugno 1928, p. 123.**



**Fig. 12 Emilio Ambron, senza titolo [studio di figura femminile], pubblicato in "L'Italia Coloniale", a. V, n. 6, giugno 1928, p. 123.**



**Fig. 13** Giuseppe Amisani, *Donna nera d'Egitto*, [ante 1941], Novara, Galleria d'Arte Moderna Paolo e Adele Giannoni.



**Fig. 14** Mario Anselmo, *Abissini*, 1938 circa, coll. privata.



**Fig. 15** Antonio Arosio,  
*Cacciatore etiope*, 1936-37  
circa, ubicazione ignota. Foto  
d'epoca.



**Fig. 16** Antonio Arosio,  
*Bambino etiope morente* [?],  
1936-37 circa, ubicazione  
ignota. Foto d'epoca.





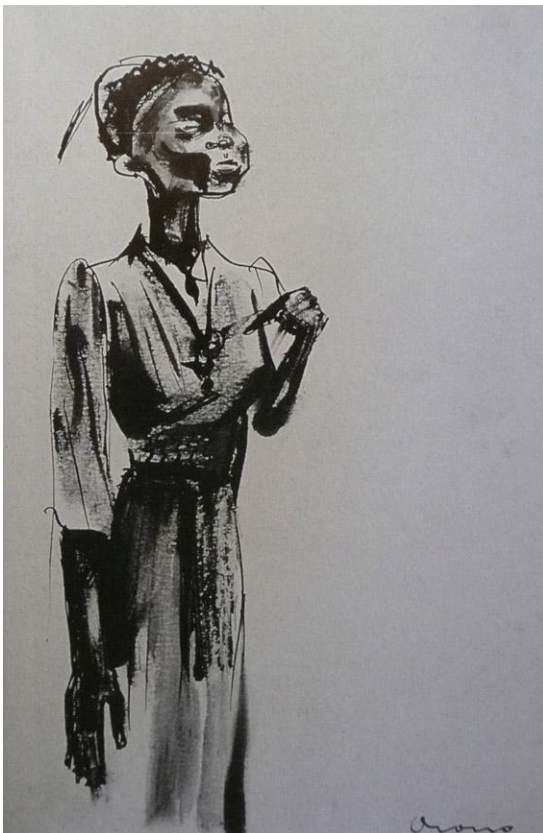
**Fig. 17** Antonio Arosio, *Danza degli zaptié*, 1935-36, coll. privata.



**Fig. 18** Antonio Arosio, *Soldati italiani e prostituta sotto una bandierina*, 1935-36, coll. privata.



**Fig. 19** Antonio Arosio, *Figura maschile seduta "a cubo"*, 1935-36, coll. privata.



**Fig. 20** Antonio Arosio, *Ragazza con medaglia al collo*, 1935-36, coll. privata.



**Fig. 21** Antonio Arosio,  
*Donna che trasporta un  
contenitore per l'acqua  
sulla schiena*, 1935-36,  
coll. privata.



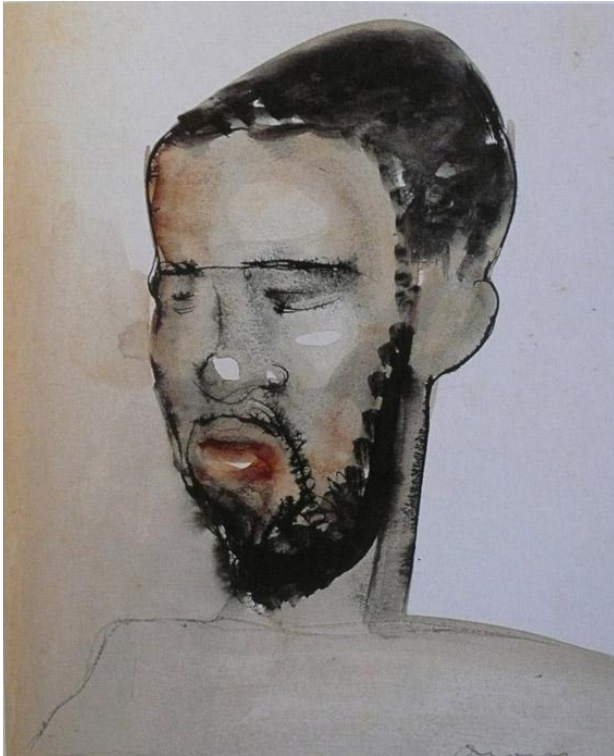
**Fig. 22** Antonio  
Arosio, *Donna con  
bambino sulla  
schiena*, 1935-36, coll.  
privata.



**Fig. 23** Antonio Arosio, *Maternità etiopica*, 1935-36, coll. privata.



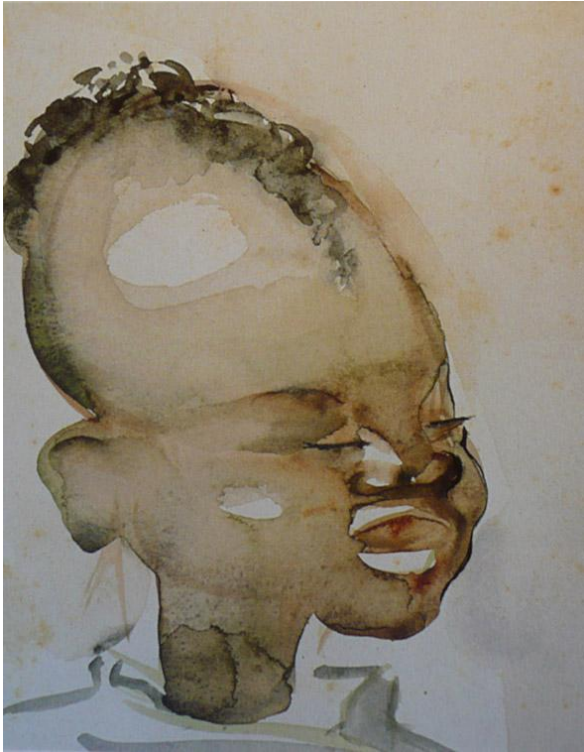
**Fig. 24** Antonio Arosio, *Bambino*, 1935-36, coll. privata.



**Fig. 25** Antonio Arosio, *Testa barbata*, 1935-36, coll. privata.



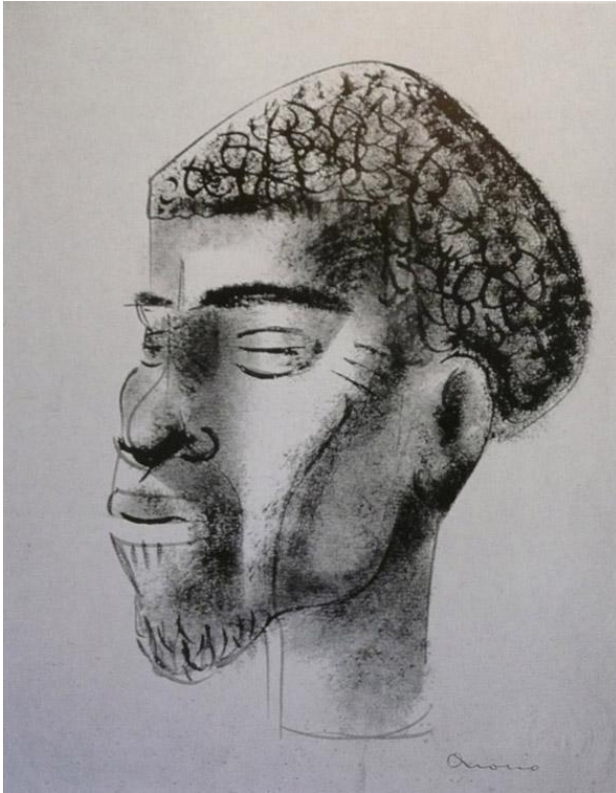
**Fig. 26** Antonio Arosio, *Testa di profilo*, 1935-36, coll. privata.



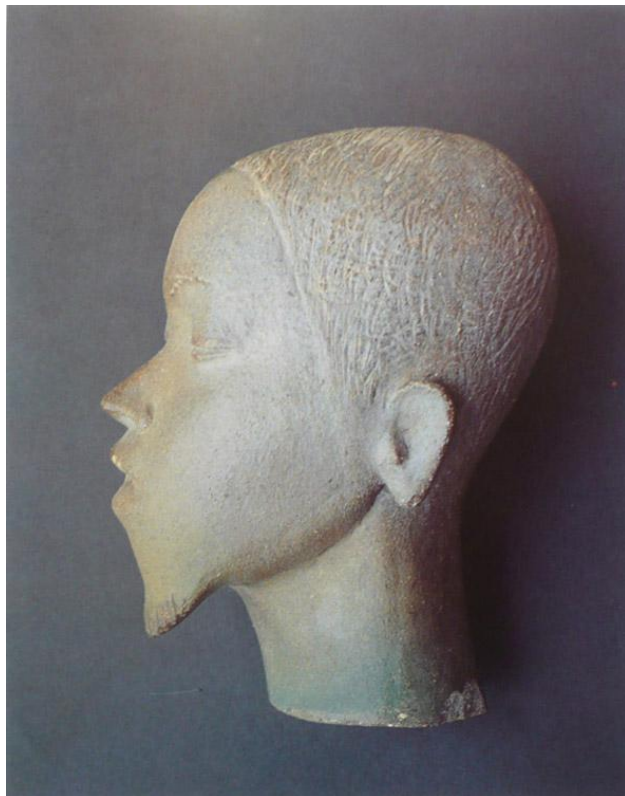
**Fig. 27** Antonio Arosio, *Testa di bambino*, 1935-36, coll. privata.



**Fig. 28** Antonio Arosio, *Testa di donna*, 1935-36, coll. privata.



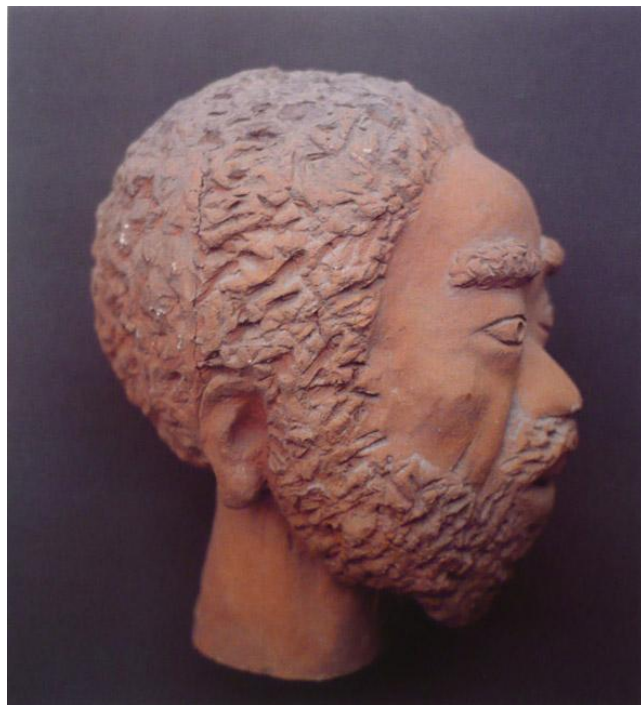
**Fig. 29** Antonio Arosio, *Testa barbata*, 1935-36, coll. privata.



**Fig. 30** Antonio Arosio, *Testa a bocca socchiusa*, 1935-36, coll. privata.



**Fig. 31** Antonio Arosio, *Testa di anziano*, 1935-36, coll. privata.



**Fig. 32** Antonio Arosio, *Testa di anziano*, 1935-36, coll. privata.





**Fig. 33 Giuseppe Aureli, *L'Harem*, già Mathaf Gallery, Londra.**



**Fig. 33 Giuseppe Aureli, *L'Harem*, già Mathaf Gallery, Londra. Particolare.**



**Fig. 34** Armando Baldinelli, *Episodio di Padre Giuliani*, 1938, pubblicato in *XXI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte-1938*, catalogo, III ed. def., Venezia 1938, tav. 31.



**Fig. 34** Armando Baldinelli, *Episodio di Padre Giuliani*, 1938, pubblicato in *XXI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte-1938*, catalogo, III ed. def., Venezia 1938, tav. 31. Particolare.



**Fig. 35** Giacomo Balla, *Ascaro [Tiratore scelto?]*, pubblicato in "Emporium", vol. LXXX, n. 478, ottobre 1934, p. 243.



**Fig. 36** Giacomo Balla, *Ali-Ascaro*, 1934, Roma, coll. privata.



**Fig. 37** Giacomo Balla, *Contrasti*, 1934 circa, Roma, coll. privata.



**Fig. 38** Nicolò Barabino, *Testa di abissino*, 1880 circa, Genova, Galleria d'Arte Moderna.



Fig. 39 Filippo Baratti, *Giocoliera in un harem*, 1889, coll. privata.



Fig. 39 Filippo Baratti, *Giocoliera in un harem*, 1889, coll. privata.  
Particolare.

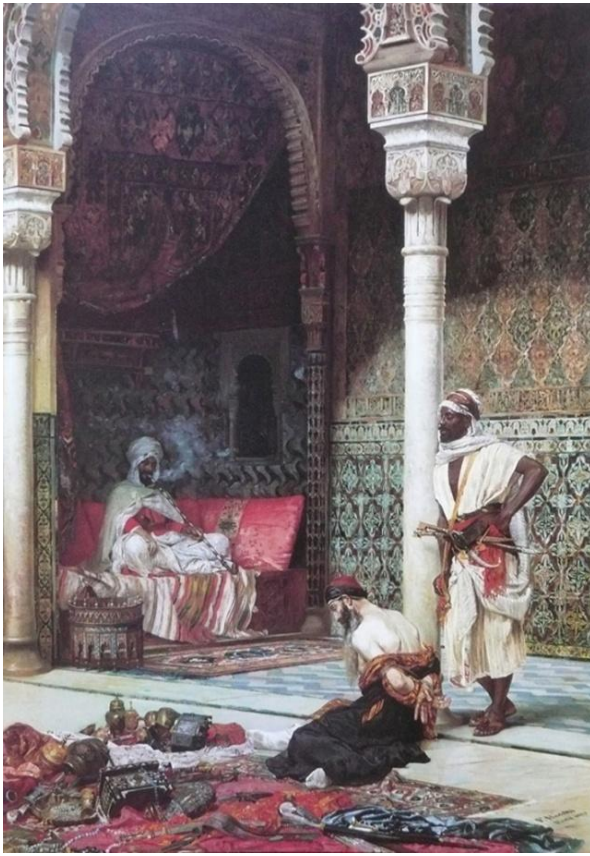


Fig. 40 Filippo Baratti, *Il prigioniero*, 1883, coll. privata.

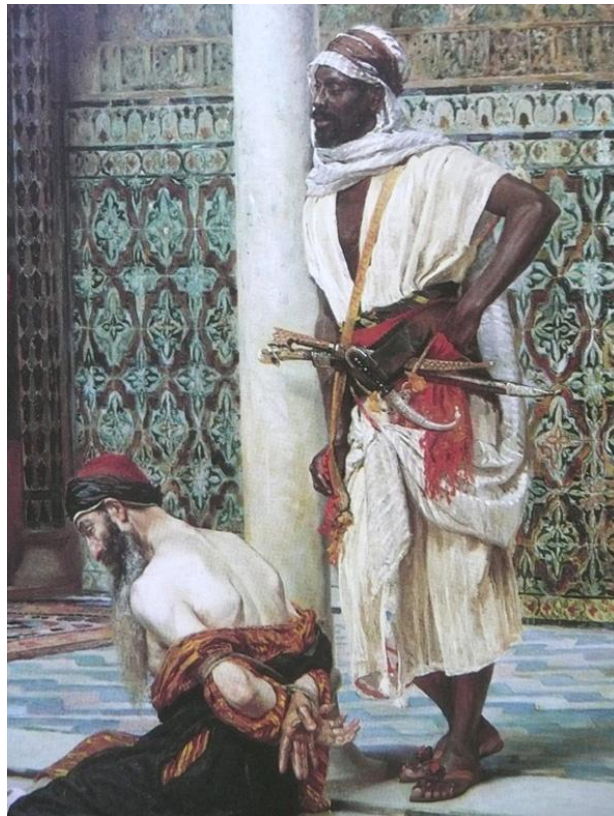
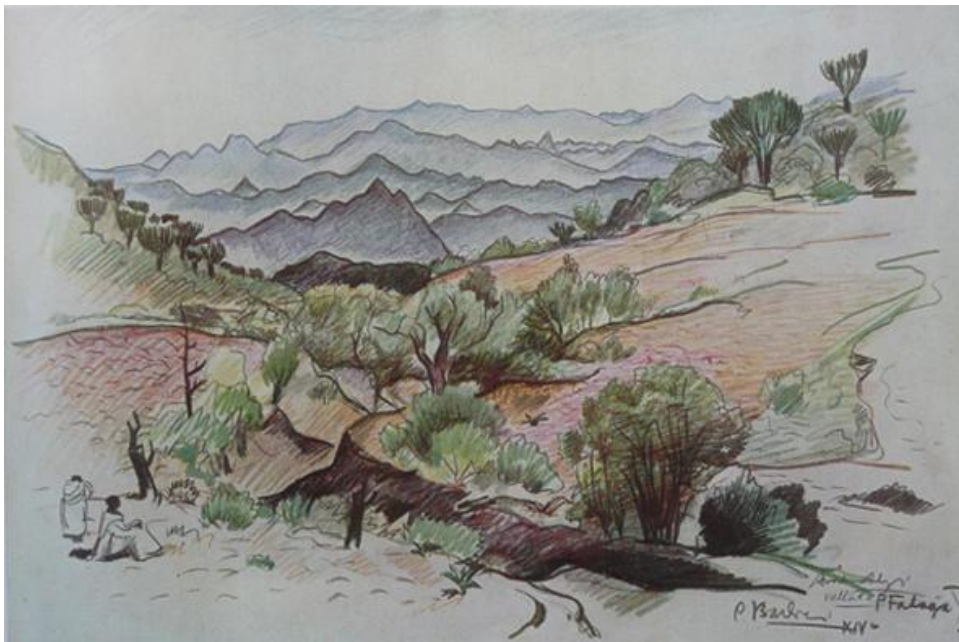
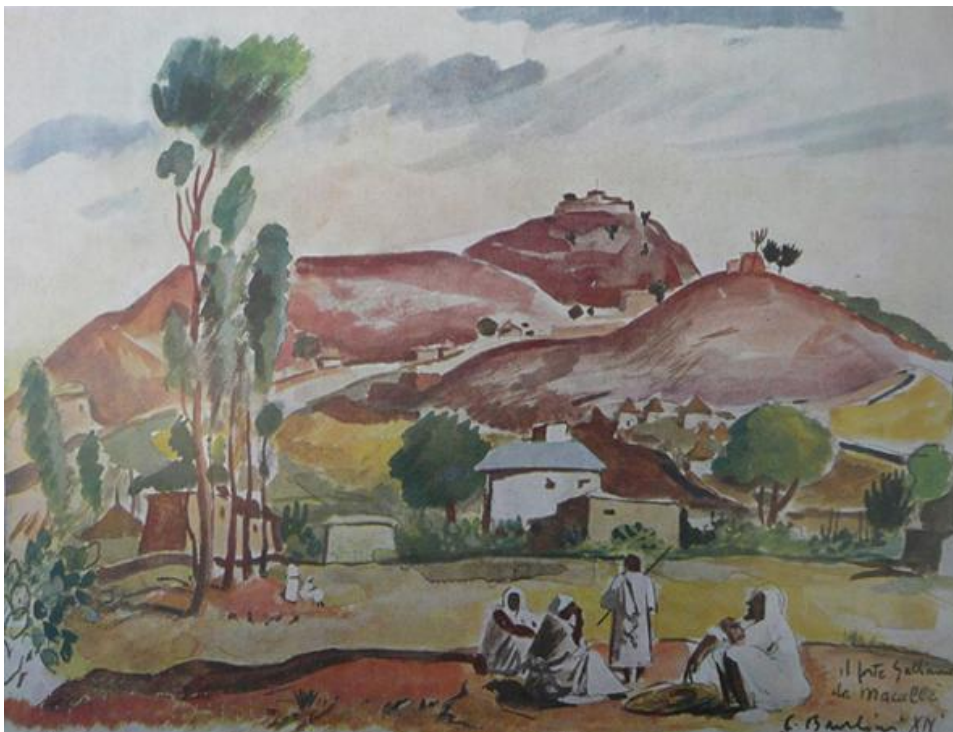


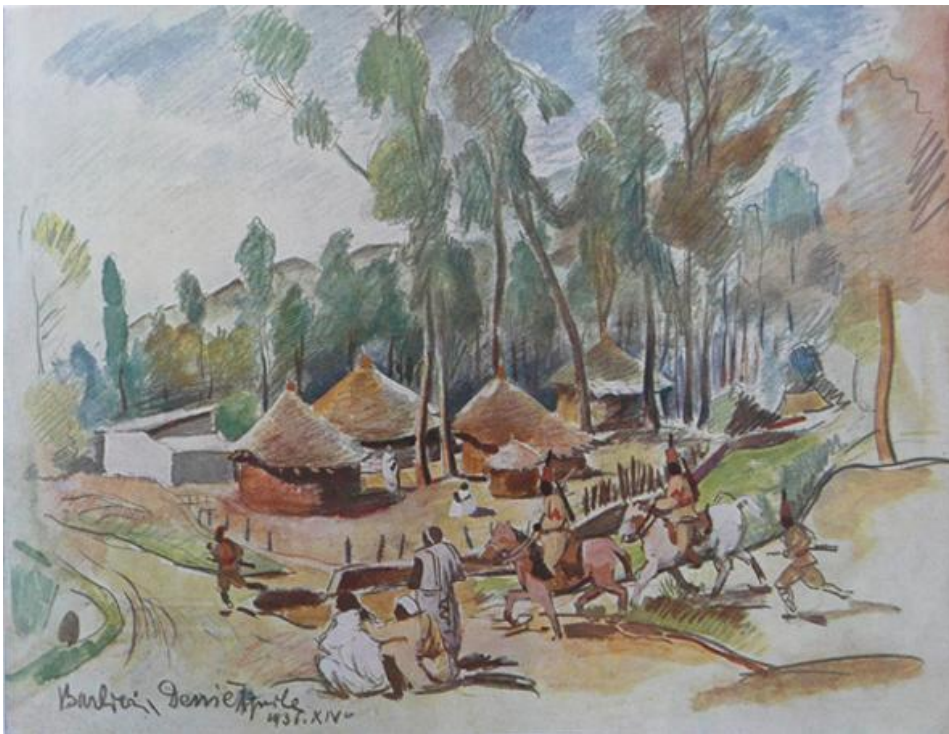
Fig. 40 Filippo Baratti, *Il prigioniero*, 1883, coll. privata. Particolare.



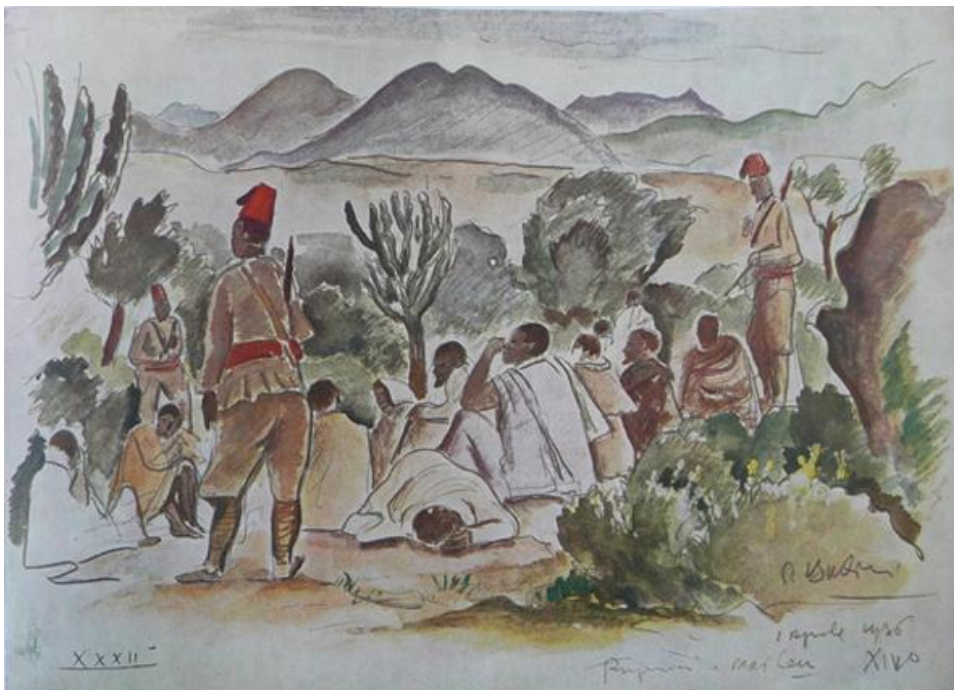
**Fig. 41** Contardo Barbieri, *Amba Alagi/ vallata/ XIV* [1935-36], pubblicato in "L'illustrazione Italiana", a. LXIV, n. 20, 16 maggio 1937, allegato tra p. 520 e p. 521.



**Fig. 42** Contardo Barbieri, *Il forte Galliano/ da Macallè/ XIV* [1935-36], pubblicato in "L'illustrazione Italiana", a. LXIV, n. 20, 16 maggio 1937, allegato tra p. 520 e p. 521.



**Fig. 43** Contardo Barbieri, *Dessiè/ Aprile/ 1936-XIV*, pubblicato in "L'illustrazione Italiana", a. LXIV, n. 20, 16 maggio 1937, allegato tra p. 520 e p. 521.



**Fig. 44** Contardo Barbieri, *1 aprile 1936/ Prigionieri a Mai Ceu/ XIV*, pubblicato in "L'illustrazione Italiana", a. LXIV, n. 20, 16 maggio 1937, allegato tra p. 520 e p. 521.





Fig. 45 Antonio Barrera, *La ronda dei lupi di mare*, pubblicato in "L'Italia Coloniale", a. VIII, n. 3, marzo 1931, p. 57.

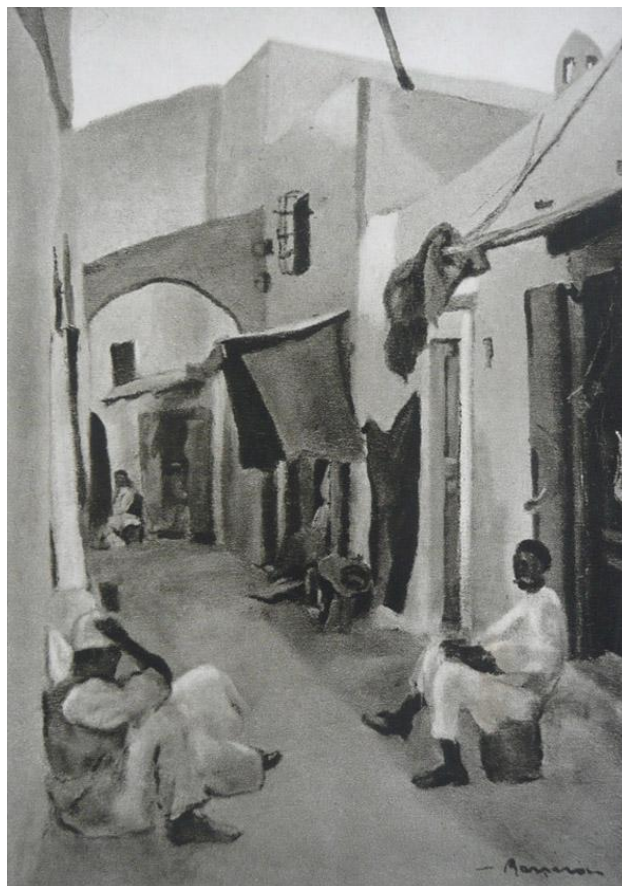
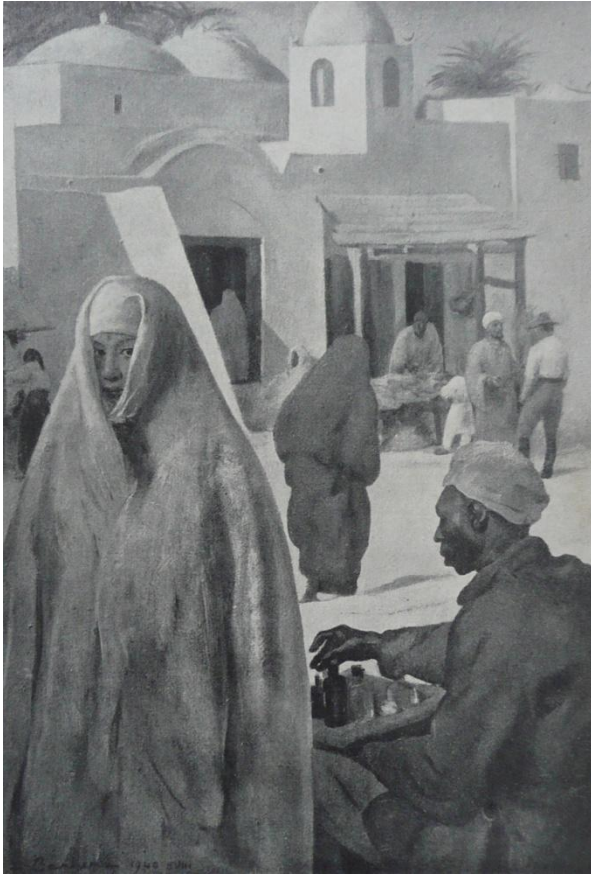
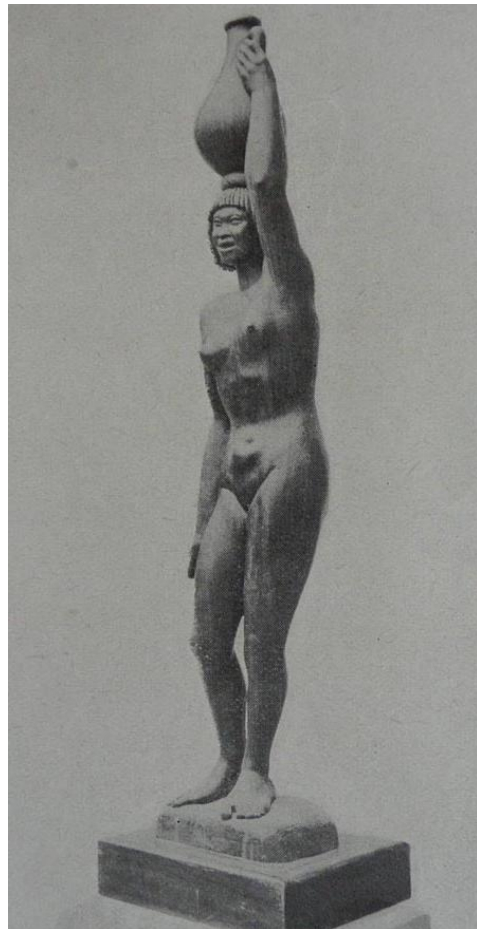


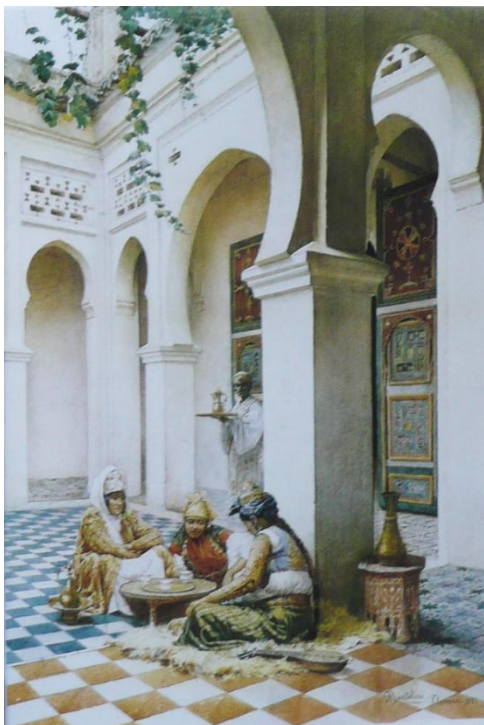
Fig. 46 Antonio Barrera, *Botteghe a Tripoli*, pubblicato in "L'Illustrazione Italiana", a. LVIII, n. 43, 25 ottobre 1931, p. 616.



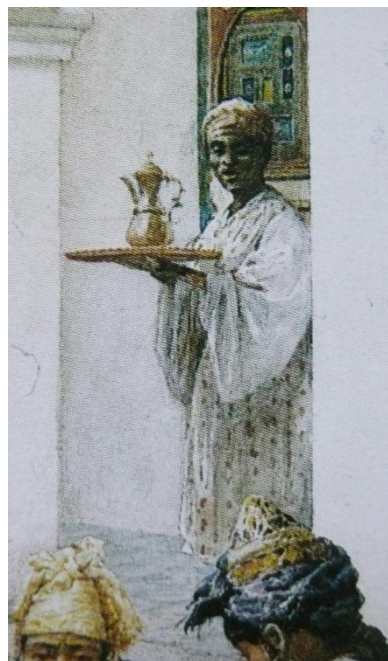
**Fig. 47** Antonio Barrera, *Sobborgo tripolino*, 1940, pubblicato in U. Ortona, *Le Terre Italiane d'Oltremare e l'arte italiana contemporanea*, Napoli 1941, p. 17.



**Fig. 48** Umberto Bartoli, *Portatrice d'acqua*, pubblicato in *I Mostra Internazionale d'Arte Coloniale*, catalogo, II ed., Roma 1931, p. 330.



**Fig. 49** Filippo Bartolini, *Donne in un cortile*, 1881, già Mathaf Gallery, Londra.



**Fig. 49** Filippo Bartolini, *Donne in un cortile*, 1881, già Mathaf Gallery, Londra. Particolare.



**Fig. 50** Filippo Bartolini, *La corte*, già Mathaf Gallery, Londra.



**Fig. 50** Filippo Bartolini, *La corte*, già Mathaf Gallery, Londra. Particolare.



Fig. 51 Francesco Beda, *L'arrivo della Favorita*, 1885, Milano, coll. privata.

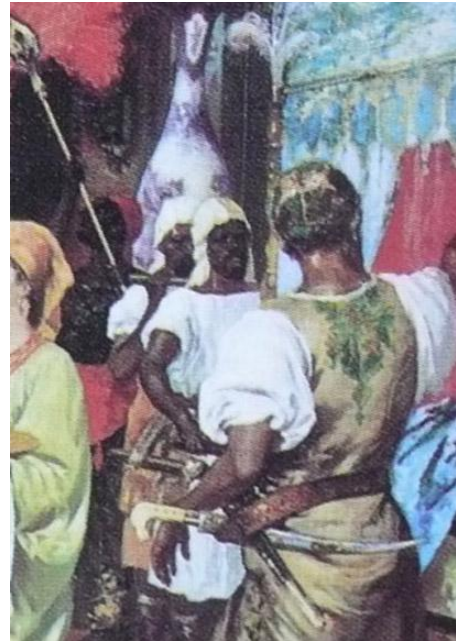
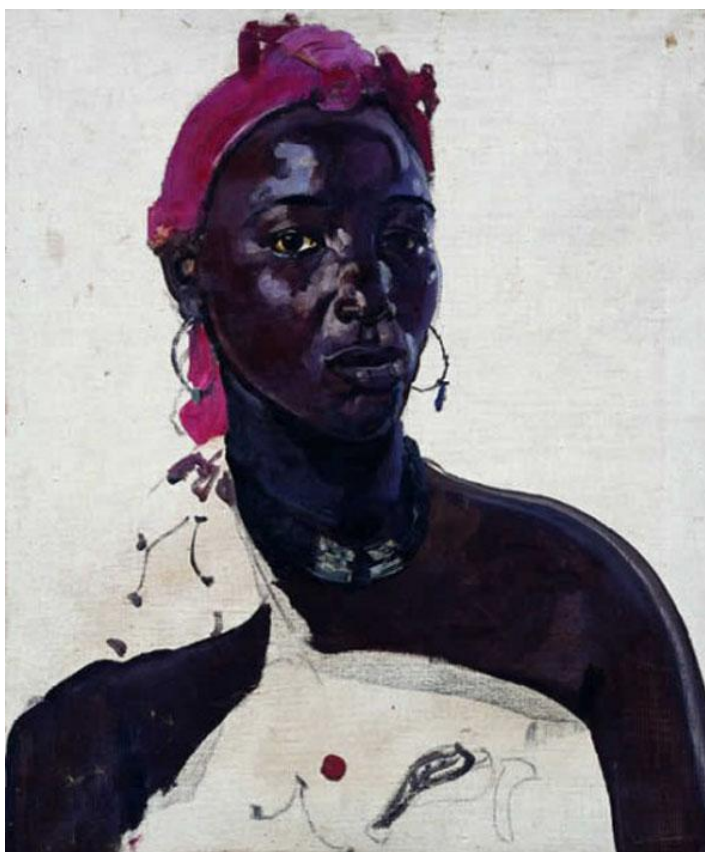
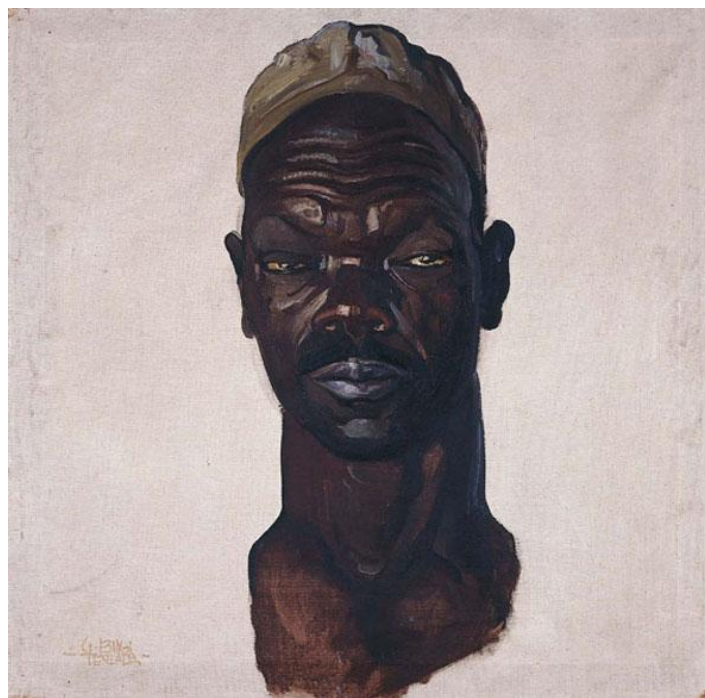


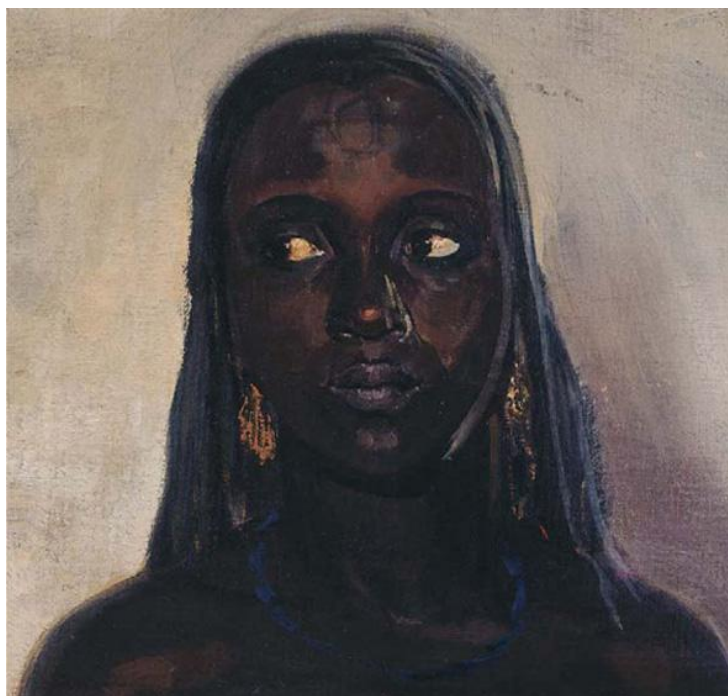
Fig. 51 Francesco Beda, *L'arrivo della Favorita*, 1885, Milano, coll. privata. Particolari.



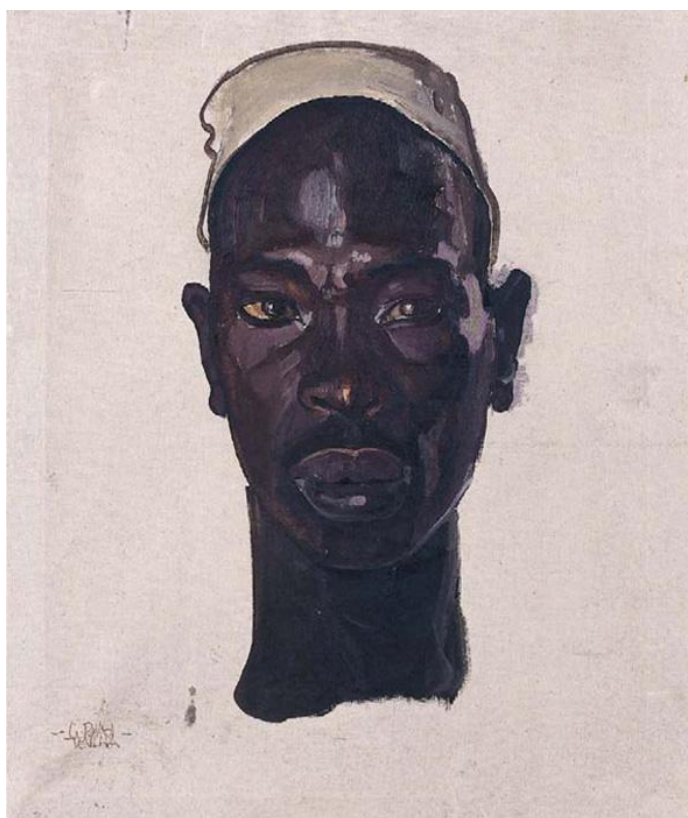
**Fig. 52** Giuseppe Biasi, *Studio di testa*, 1924-25, coll. Regione Sardegna.



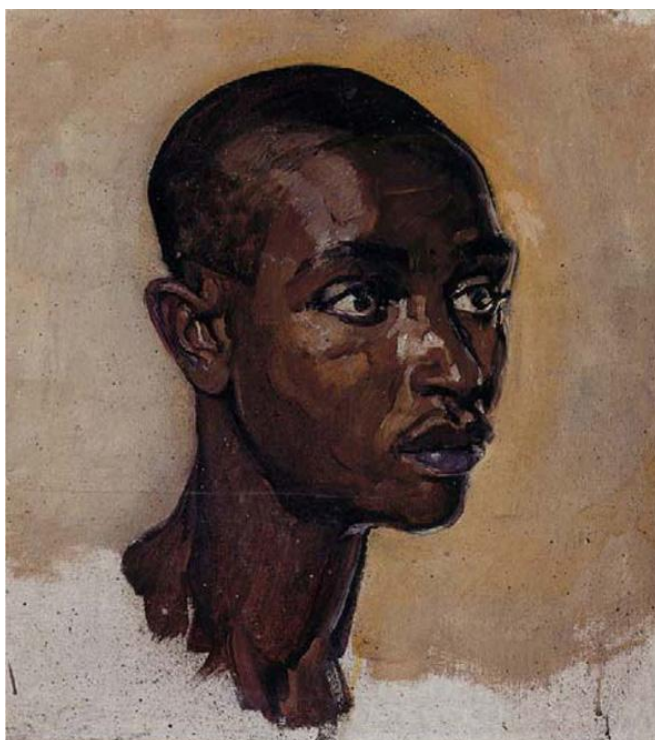
**Fig. 53** Giuseppe Biasi, *Studio di testa*, 1924-25, coll. Regione Sardegna.



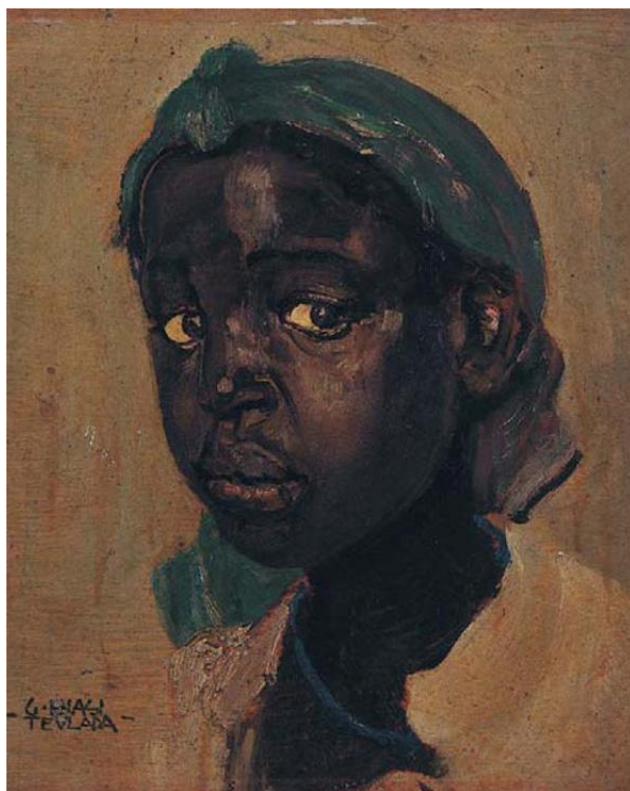
**Fig. 54** Giuseppe Biasi, *Studio di testa*, 1924-25, coll. Regione Sardegna.



**Fig. 55** Giuseppe Biasi, *Studio di testa*, 1924-25, coll. Regione Sardegna.



**Fig. 56 Giuseppe Biasi, *Studio di testa*, 1924-25, coll. Regione Sardegna.**



**Fig. 57 Giuseppe Biasi, *Studio di testa*, 1924-26, coll. Regione Sardegna.**



Fig. 58 Giuseppe Biasi, *Studio di africana*, 1924-26, Sassari, coll. privata.

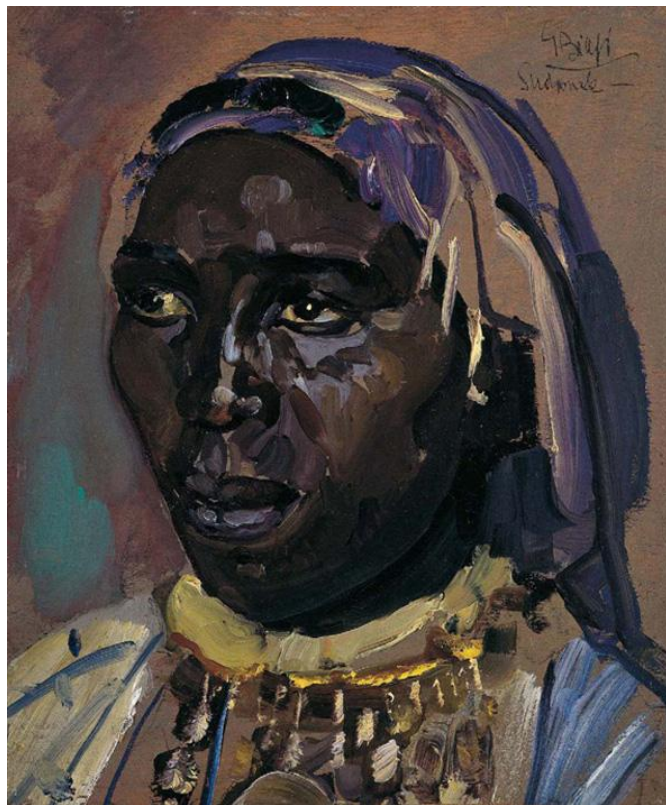
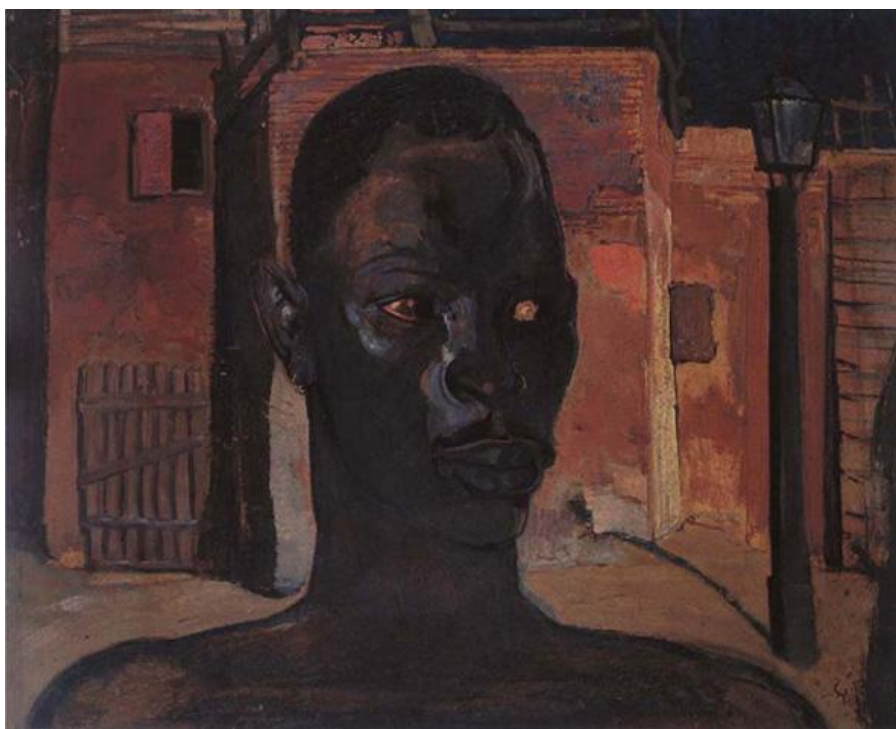


Fig. 59 Giuseppe Biasi, *Sudanese*, 1924-26, Sassari, coll. privata.





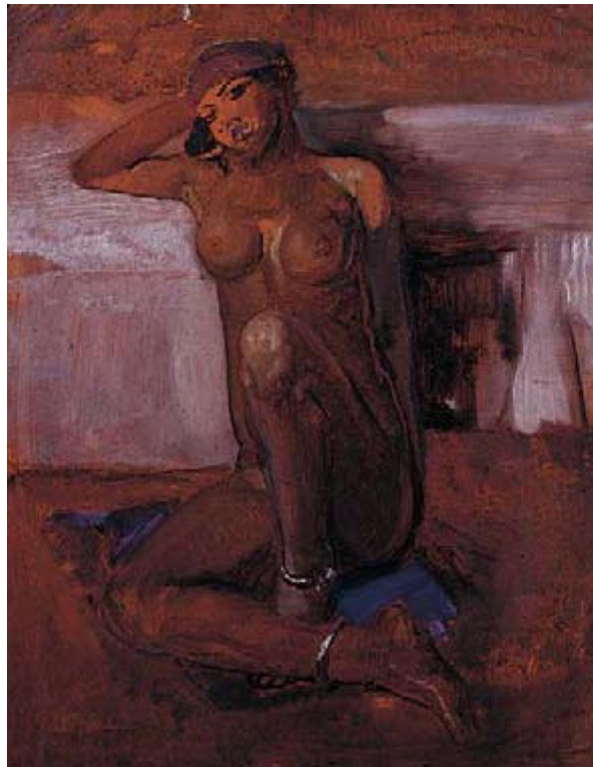
**Fig. 60** Giuseppe Biasi, *Negro sullo sfondo di un villaggio*, 1924-25, Sassari, coll. privata.



**Fig. 61** Giuseppe Biasi, *Africano con fez*, 1924-25, Sassari, coll. privata.



**Fig. 62** Giuseppe Biasi,  
*Studio di nudo*, 1924-25,  
Oliena, coll. privata.



**Fig. 63** Giuseppe Biasi,  
*Studio di nudo*, 1924-  
25, Cagliari, coll.  
privata.



**Fig. 64 Giuseppe Biasi, *Nudo*, 1925-26, Sassari, coll. privata.**



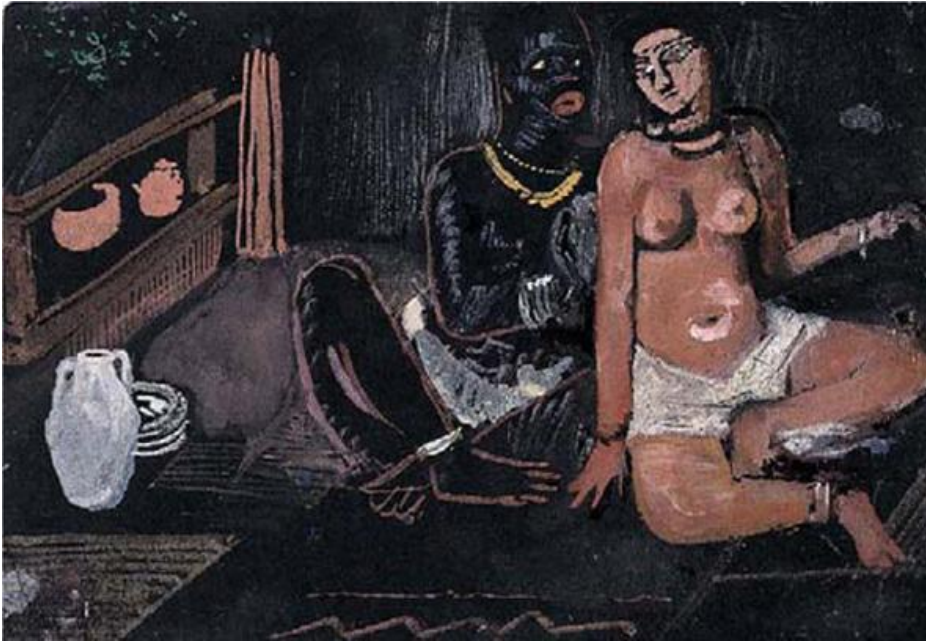
**Fig. 65 Giuseppe Biasi, *Faisha*, 1925 circa, coll. Regione Sardegna.**



Fig. 66 Giuseppe Biasi, *Leda*, 1925-27, coll. Regione Sardegna.



Fig. 67 Giuseppe Biasi, *Leda*, 1925-27, Cagliari, coll. privata.



**Fig. 68** Giuseppe Biasi, studio per *La teletta*, 1925-27, coll. Regione Sardegna.



**Fig. 69** Giuseppe Biasi, *La teletta*, 1927 circa, Sassari, coll. privata.

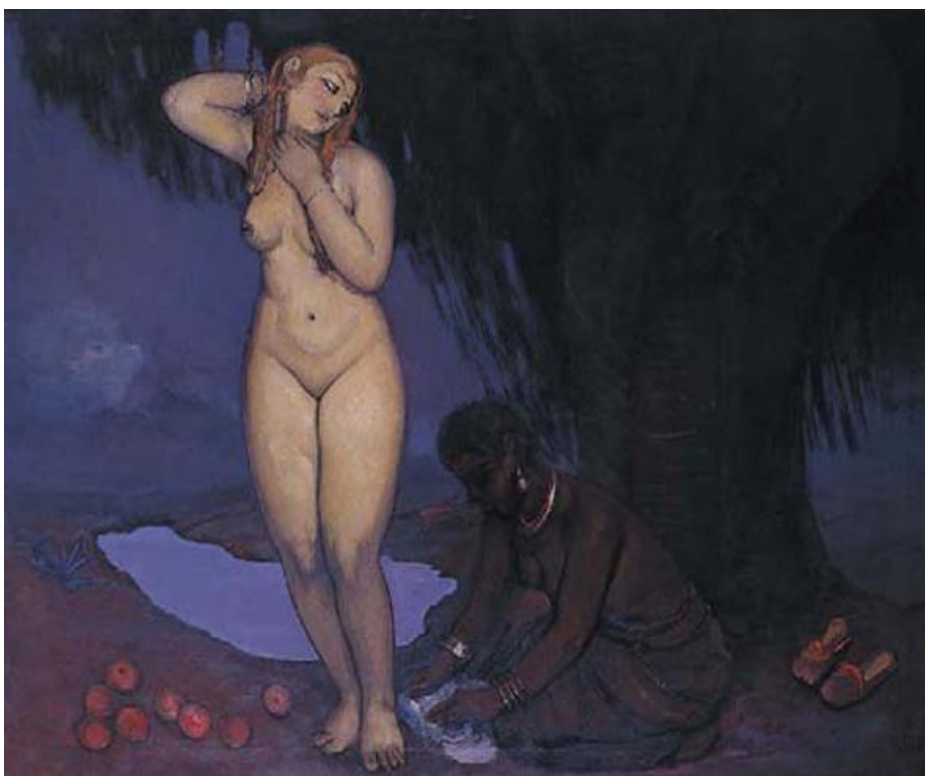


Fig. 70 Giuseppe Biasi, *Al bagno*, 1925-27, Sassari, coll. privata.



Fig. 71 Giuseppe Biasi, *Donne in riva al fiume*, 1927 circa, Sassari, coll. privata.

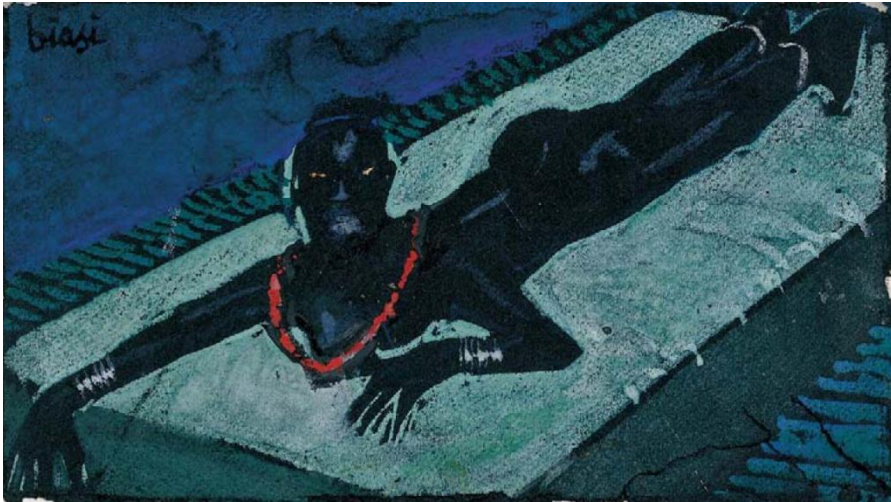


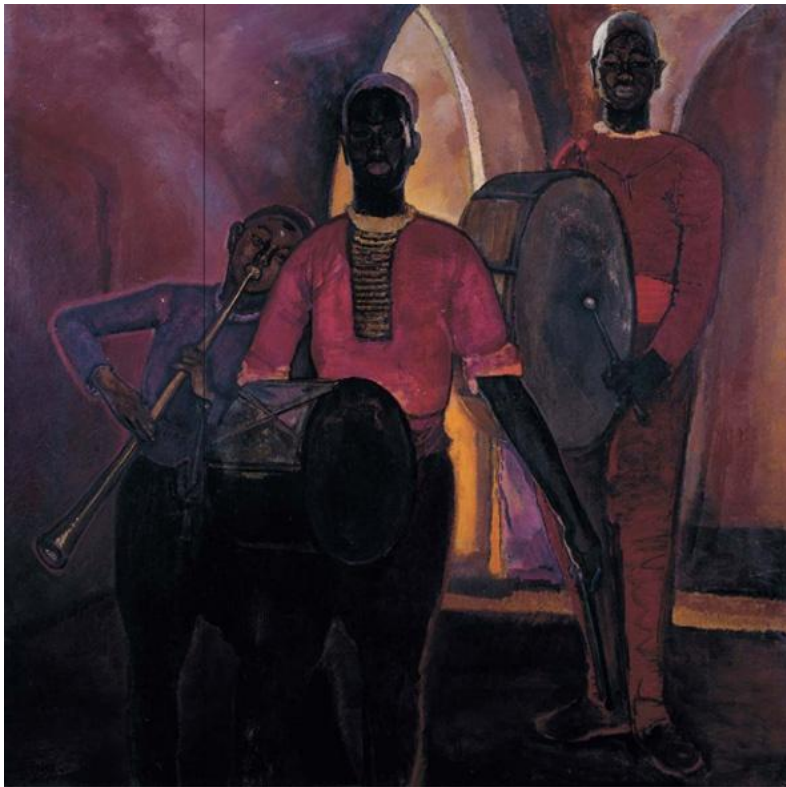
Fig. 72 Giuseppe Biasi, *Negra sul verde*, 1925-27, coll. Regione Sardegna.



Fig. 73 Giuseppe Biasi, *Sulla terrazza*, 1931 circa, Sassari, coll. privata.



**Fig. 74 Giuseppe Biasi, *Jazz*, 1931 circa, coll. Regione Sardegna.**



**Fig. 75 Giuseppe Biasi, *Jazz*, 1931 circa, coll. Regione Sardegna.**



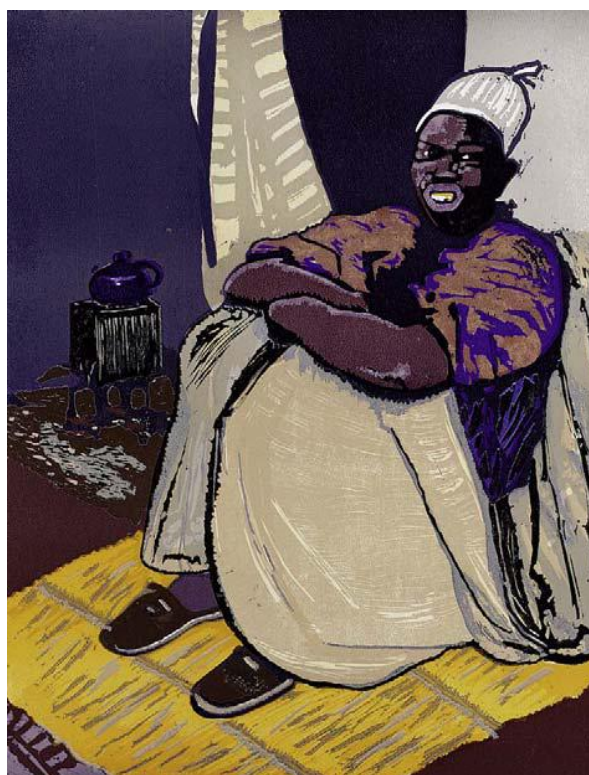
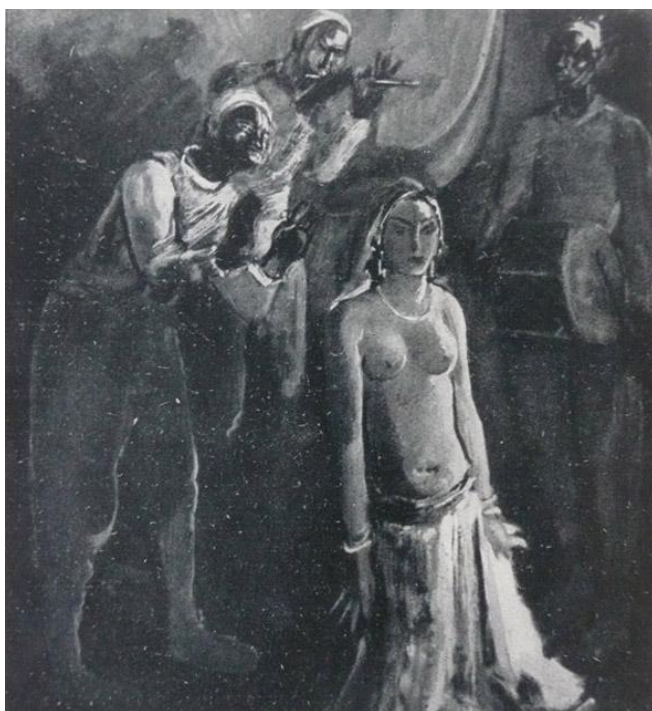


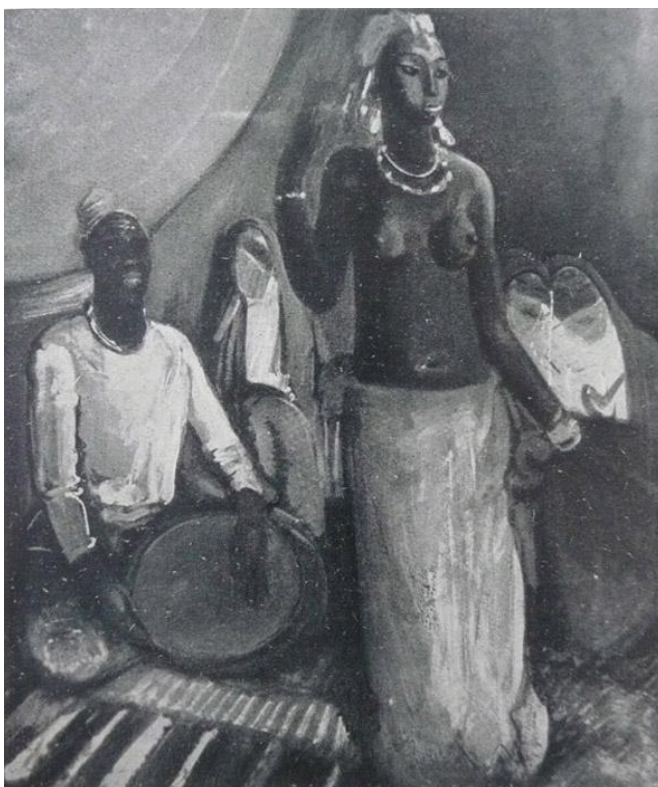
Fig. 76 Giuseppe Biasi, *Scrivano seduto*, 1931 circa, Cagliari, coll. privata.



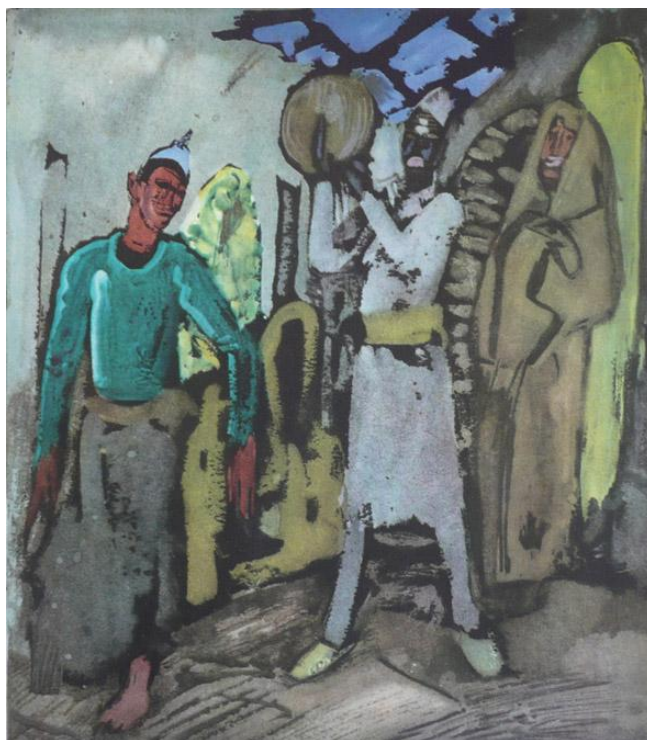
Fig. 77 Giuseppe Biasi, *Scrivano pubblico*, pubblicato in "L'Illustrazione Italiana", a. LXV, n. 28, 10 luglio 1938, p. 44.



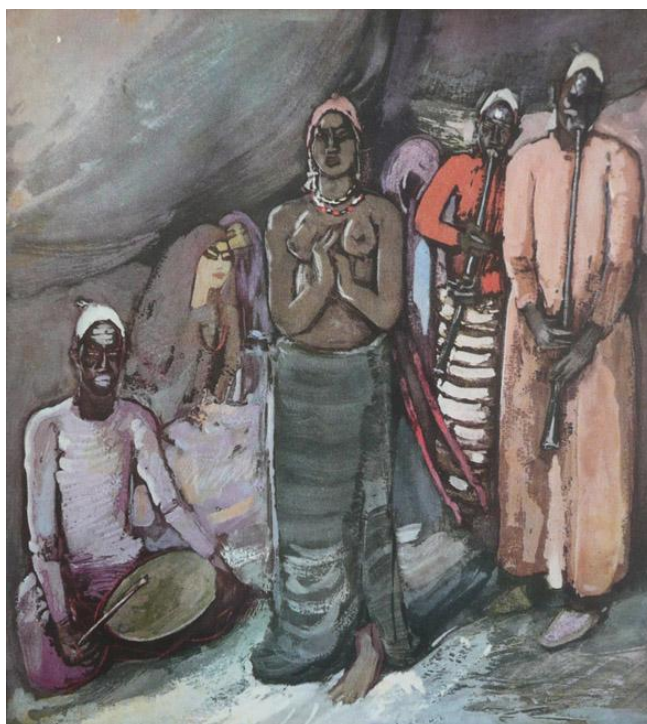
**Fig. 78 Giuseppe Biasi, senza titolo [Scena di danza],  
pubblicato in "L'illustrazione Italiana", a. LXV, n. 28, 10  
luglio 1938, p. 44.**



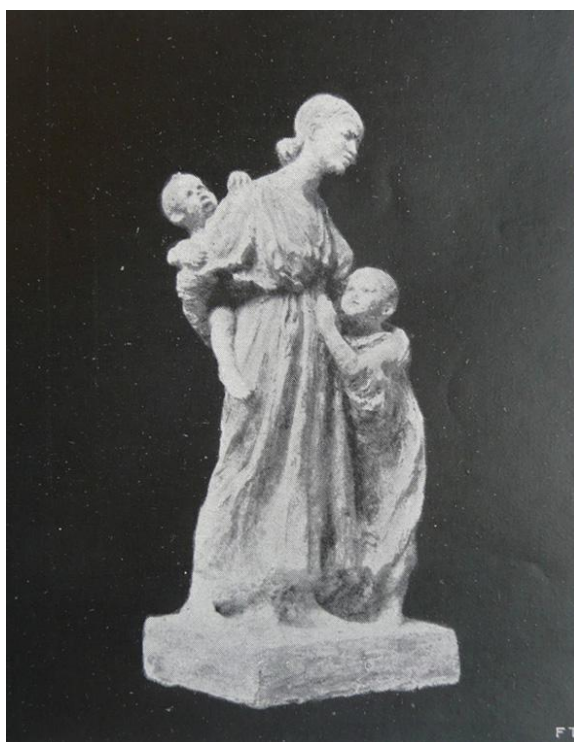
**Fig. 79 Giuseppe Biasi, senza titolo [Scena di danza],  
pubblicato in "L'illustrazione Italiana", a. LXV, n. 28, 10  
luglio 1938, p. 44.**



**Fig. 80** Giuseppe Biasi, *Danzatore tripolino*, pubblicato in "L'illustrazione Italiana", a. LXVII, n. 22, 2 giugno 1940, allegato tra p. 844 e p. 845.



**Fig. 81** Giuseppe Biasi, *Danzatrice araba*, pubblicato in "L'illustrazione Italiana", a. LXVII, n. 22, 2 giugno 1940, allegato tra p. 850 e p. 851.



**Fig. 82** Cesare Biscarra, *Madre eritrea*, pubblicato in "L'Italia Coloniale", a. VI, n. 3, marzo 1929, p. 49.



**Fig. 83** Cesare Biscarra, *Madre somala*, pubblicato in "L'Italia Coloniale", a. VI, n. 3, marzo 1929, p. 49.



**Fig. 84** Cesare Biscarra, *Figurina somala*, pubblicato in “L’Italia Coloniale”, a. VI, n. 3, marzo 1929, p. 49.



**Fig. 85** Cesare Biscarra, *Zaptiè del Governatore*, pubblicato in “L’Italia Coloniale”, a. VI, n. 3, marzo 1929, p. 49.



**Fig. 86** Cesare Biscarra, *Artiglieria della Somalia*, pubblicato in "L'Italia Coloniale", a. VI, n. 3, marzo 1929, p. 49.



**Fig. 87** Cesare Biscarra, *Caccia allo struzzo*, pubblicato in "Rivista delle Colonie Italiane", a. III, n. 3, marzo 1929, p. 233.

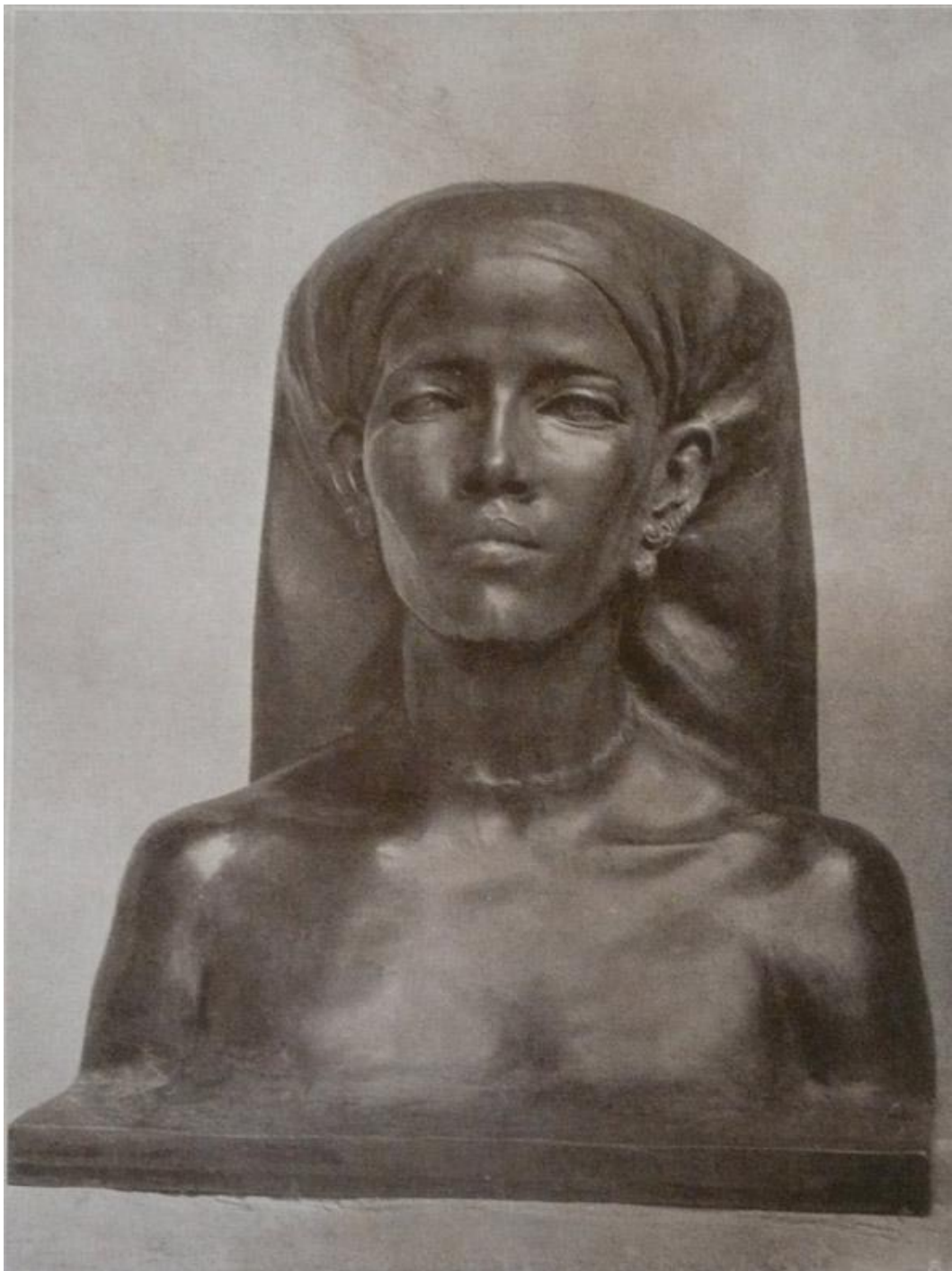


Fig. 88 Cesare Biscarra, *Testa di donna somala*, pubblicato in "Rivista delle Colonie Italiane", a. III, n. 3, marzo 1929, p. 227. Già coll. ISIAO, Roma, con il titolo *Come al tempo dei faraoni. Testa di somala*.



**Fig. 89** Cesare Biseo, *Ras Makonnen*, 1889, già coll. IsIAO, Roma.



**Fig. 90** Cesare Biseo, *Ras Makonnen*, 1889 circa, già coll. IsIAO, Roma.





**Fig. 91** Cesare Biseo, *Ricevimento della missione scioana al Quirinale* (bozzetto), [1889?], già coll. IsIAO, Roma.



**Fig. 91.1** Dante Paolucci, *L'Ambasciata Etiopica al Quirinale*, 1889, già coll. IsIAO, Roma. Pubblicato in "L'Illustrazione Italiana", a. XVI, n. 37, 15 settembre 1889, pp. 181-88.



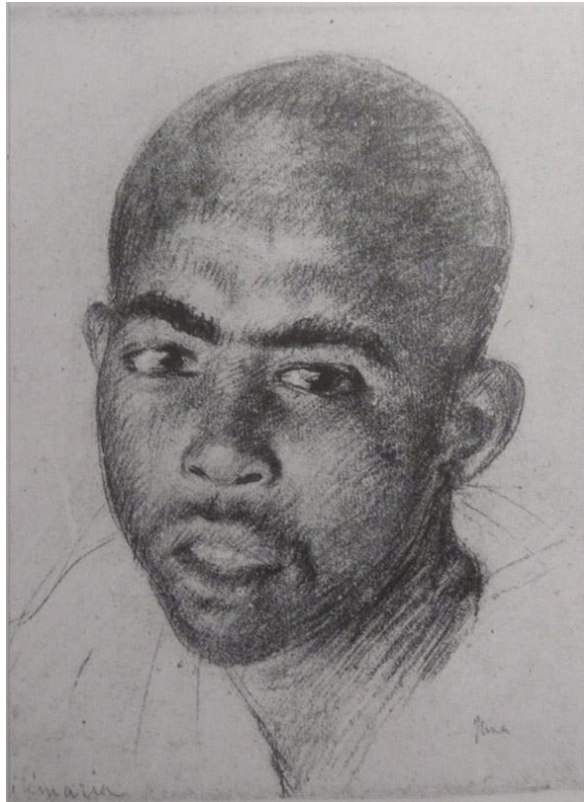
**Fig. 92** Cesare Biseo, *Studio di gruppo di figure inginocchiate* (per *Ricevimento della missione scioana al Quirinale*), [1889?], Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.



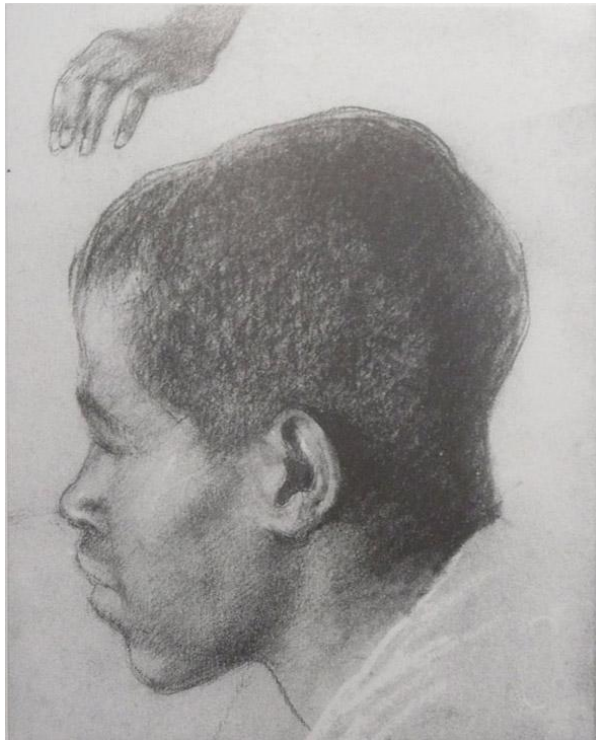
**Fig. 93** Cesare Biseo, *Studio per figura inginocchiata volta a sinistra* (per *Ricevimento della missione scioana al Quirinale*), [1889?], Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.



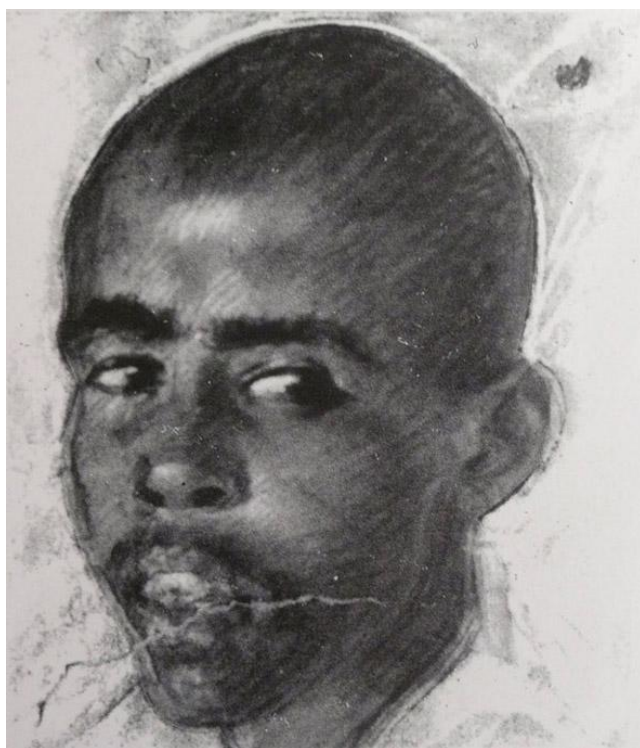
**Fig. 94** Cesare Biseo, *Studio di figura in costume da gala, in atto di inchinarsi verso sinistra* (per *Ricevimento della missione scioana al Quirinale*), [1889?], Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.



**Fig. 95** Cesare Biseo, *Studio di testa giovanile*, [1889?], Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.



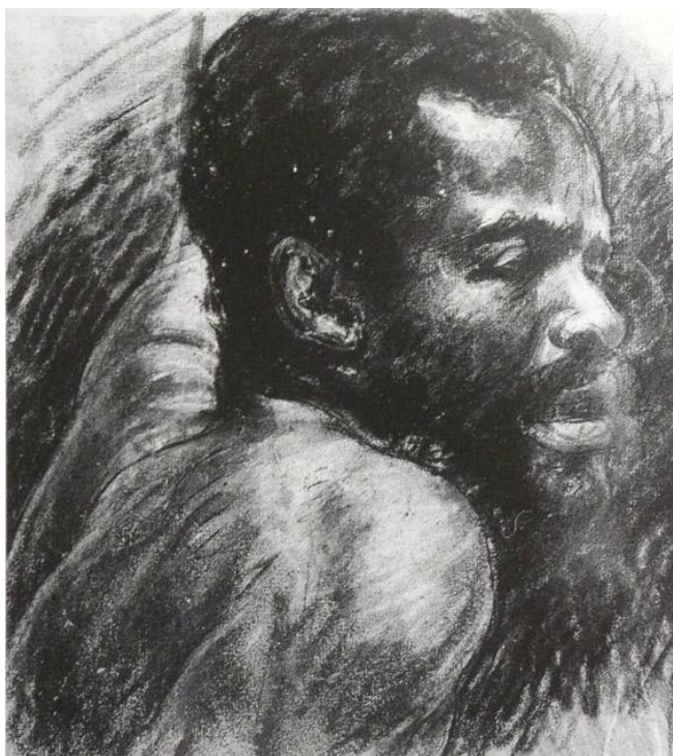
**Fig. 96** Cesare Biseo, *Studio per una mano e una testa di profilo a sinistra (per Ricevimento della missione scioana al Quirinale)*, [1889?], Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.



**Fig. 97** Cesare Biseo, *Studio di testa giovanile*, [1889?], Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.



**Fig. 98** Cesare Biseo, *Studio di testa giovanile*, [1889?], Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.



**Fig. 99** Cesare Biseo, *Studio per mezza figura di tre quarti a destra*, [1889?], Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.



**Fig. 100** Cesare Biseo, *Studio per una testa giovanile di profilo verso sinistra*, [1889?], Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.



**Fig. 101** Cesare Biseo, *Studio per mezza figura virile nuda, volta a destra, con acconciatura, impugnante un'asta* (per *Battaglia di Dogali*), post 1887, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.



**Fig. 102** Cesare Biseo, *Disegno (Studi per mezza di figura virile volta a destra, impugnante scudo e asta)*, post 1887, pubblicato in S. Ortolani, B. Molaioli, F. De Filippis, *Le Terre d'Oltremare e l'arte italiana dal Quattrocento all'Ottocento*, Napoli 1940, p. 249.



Fig. 103 Cesare Biseo, *Battaglia di Dogali*, 1887-1891, Palermo, Palazzo dei Normanni.

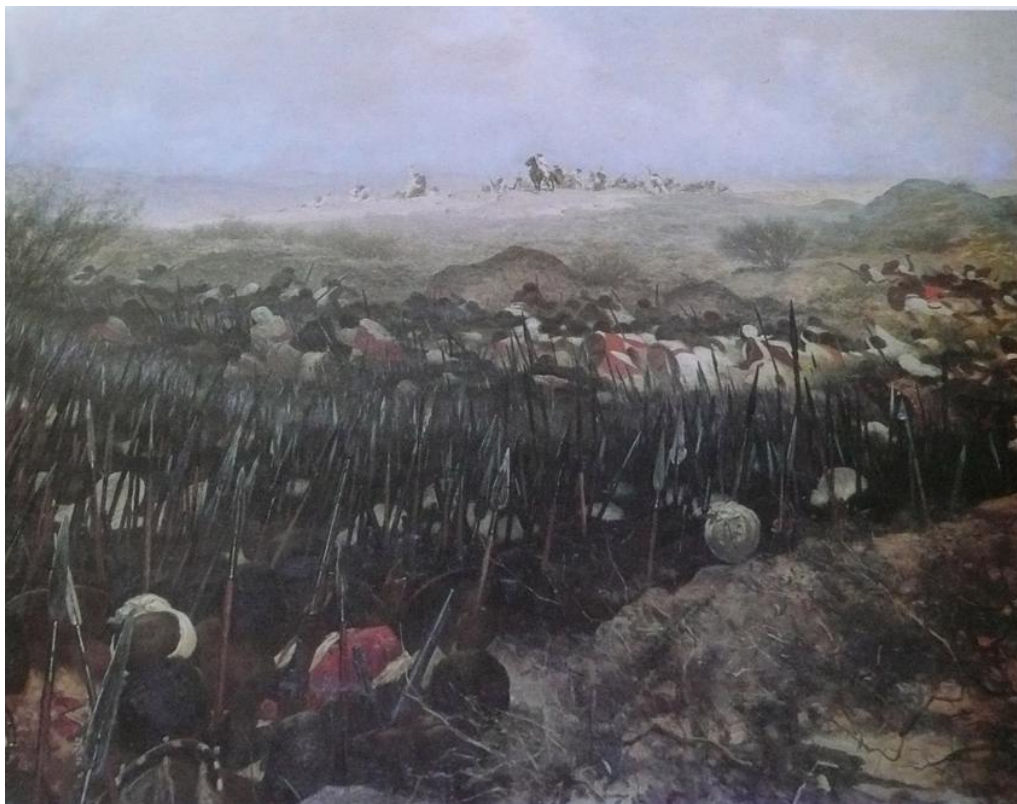


Fig. 103 Cesare Biseo, *Battaglia di Dogali*, 1887-1891, Palermo, Palazzo dei Normanni. Particolare.



**Fig. 104** Cesare Biseo, *Ritratto di berbero*, pubblicato in "L'Illustrazione Italiana", a. LVIII, n. 43, 25 ottobre 1931, allegato tra p. 614 e p. 615.



**Fig. 105** Cesare Biseo, *Studio di beduino*, pubblicato in "L'Italia Coloniale", a. VIII, n. 12, 25 dicembre 1931, p. 203.



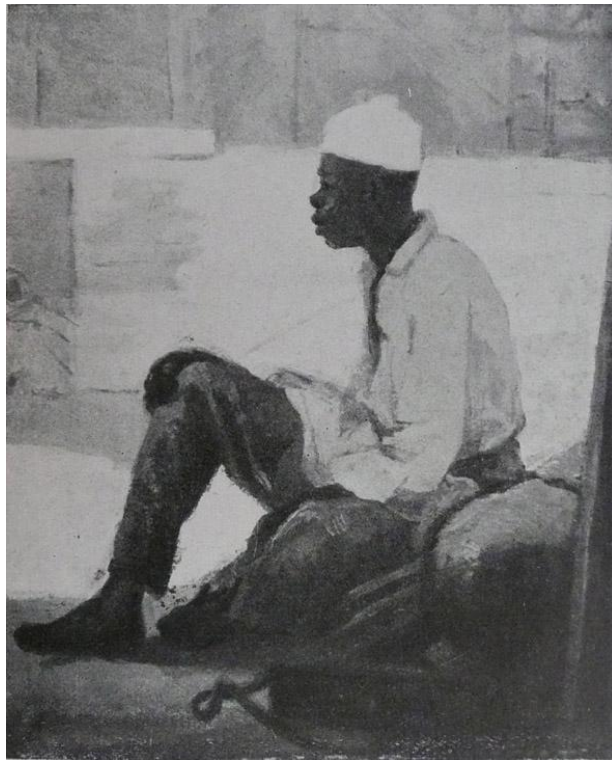
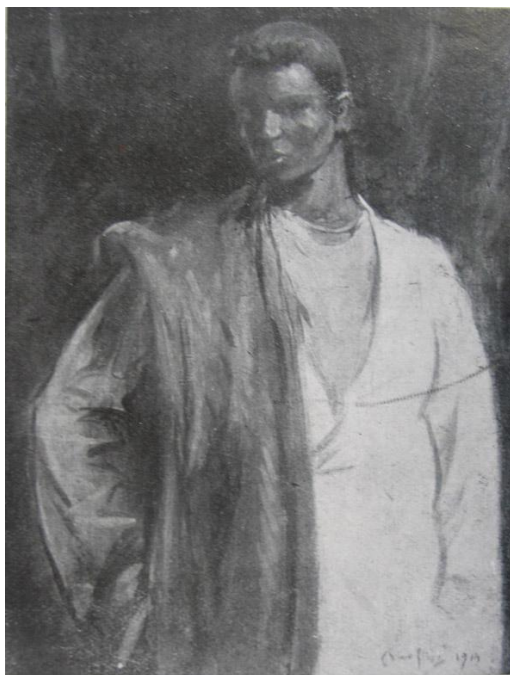


Fig. 106 Gaetano Bocchetti, *Il mio Mahmet*, 1934, pubblicato in *Seconda Mostra Internazionale d'Arte Coloniale*, catalogo, II ed., Roma 1934, tav. LI.



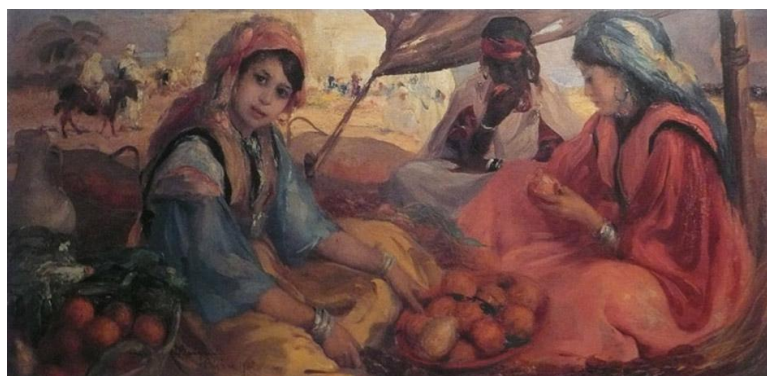
Fig. 107 S. A. R. Lucia di Borbone-Duchessa d'Ancona, *Donna eritrea con bambino*, pubblicato in U. Ortona, *Le Terre Italiane d'Oltremare e l'arte italiana contemporanea*, Napoli 1941, p. 79.



**Fig. 108** Italo Brass, *Giovane africano*, 1914, pubblicato in *Seconda Mostra Internazionale d'Arte Coloniale*, catalogo, II ed., Roma 1934, tav. LXIV.



**Fig. 109** Luigi Brignoli, *Tranquillità*, pubblicato in *Seconda Mostra Internazionale d'Arte Coloniale*, catalogo, II ed., Roma 1934, tav. XXXVIII.



**Fig. 110** Luigi Brignoli, *Mercato arabo*, 1923, coll. privata.



Fig. 111 Gigi (Luigi) Brondi, *Sulla spiaggia*, 1934, Milano, Galleria Studiolo.

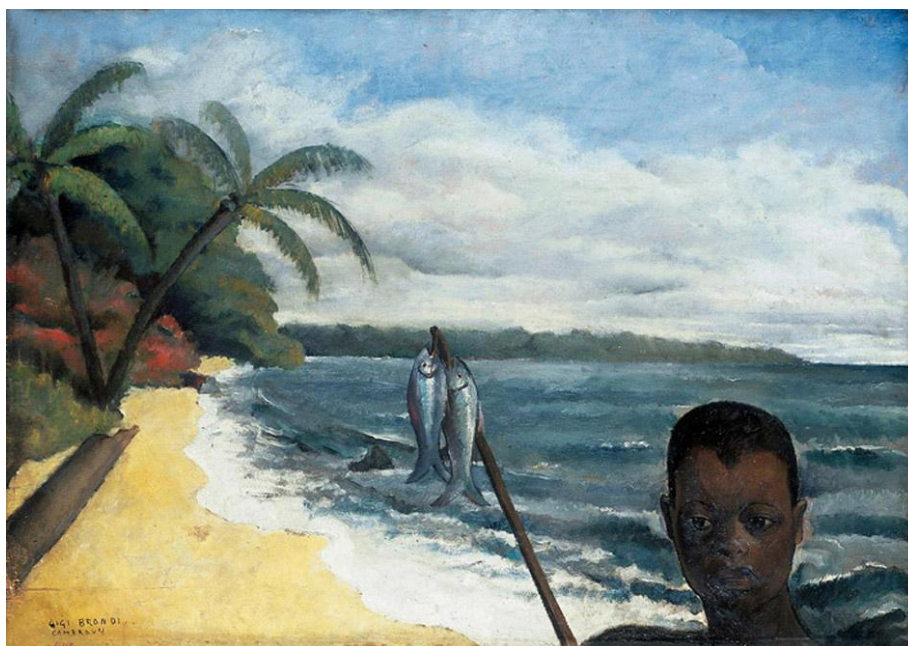
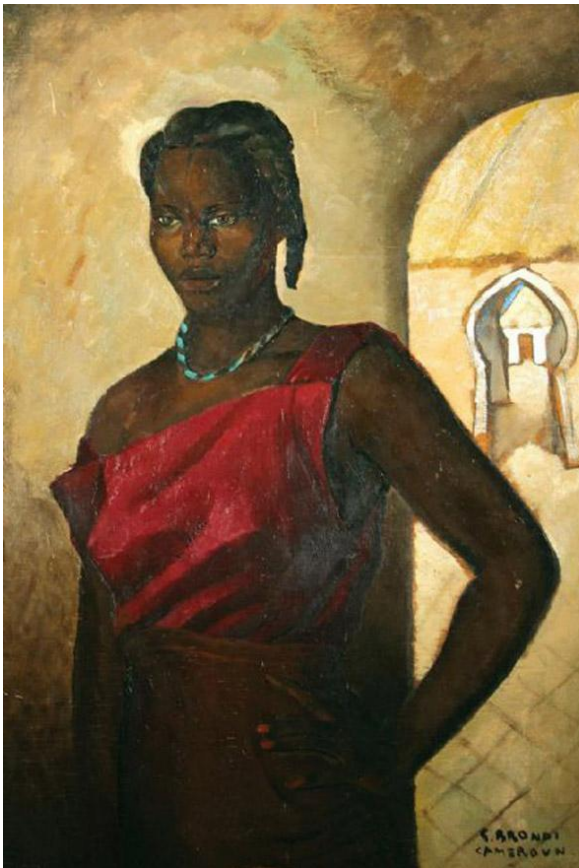
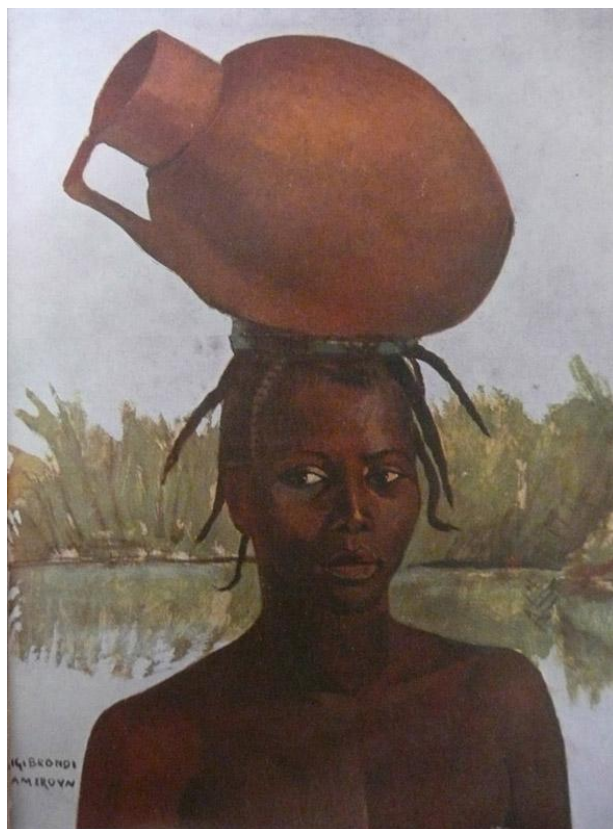


Fig. 112 Gigi (Luigi) Brondi, *Pescatore sulla spiaggia*, anni Trenta [1932-1938], Milano, Galleria Studiolo.



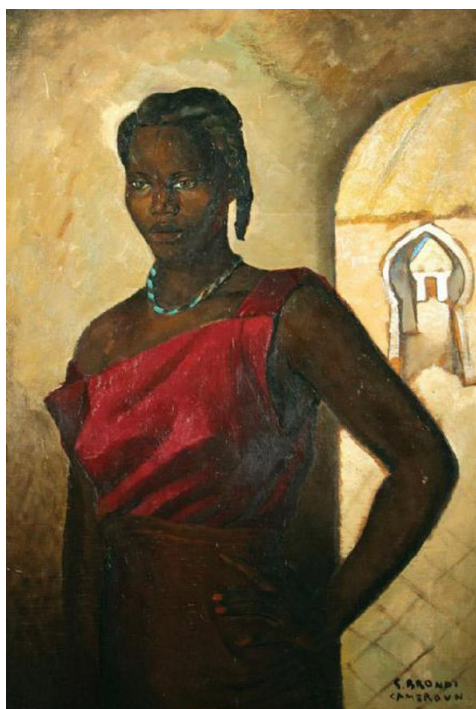
**Fig. 113 Gigi (Luigi) Brondi, *Ragazza del Cameroun*, anni Trenta [1932-1938], Milano, Galleria Studiolo.**



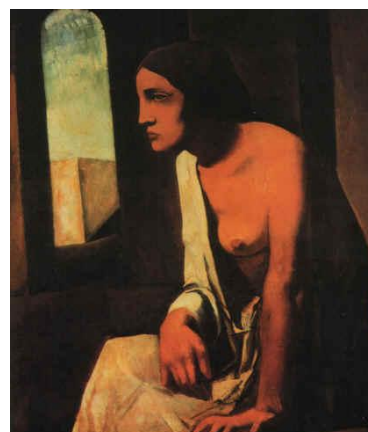
**Fig. 114 Gigi (Luigi) Brondi, senza titolo [*L'Anfora?*], pubblicato in "Le Vie del Mondo", a. VI, n. 7, luglio 1938, copertina.**

**Fig. 113.1 Confronto fra *Ragazza del Cameroun* di Gigi Brondi e i ritratti femminili di Achille Funi e Mario Sironi.**

**Achille Funi, *Mia sorella*, 1921, Ferrara, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea "Filippo de Pisis".**

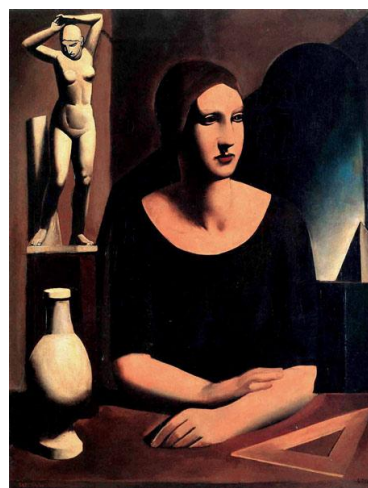


**Fig. 113 Gigi (Luigi) Brondi, *Ragazza del Cameroun*, anni Trenta [1932-1938], Milano, Galleria Studiolo.**



**Mario Sironi, *Solitudine*, 1925-26, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.**

**Mario Sironi, *L'allieva*, 1923-24, coll. privata.**



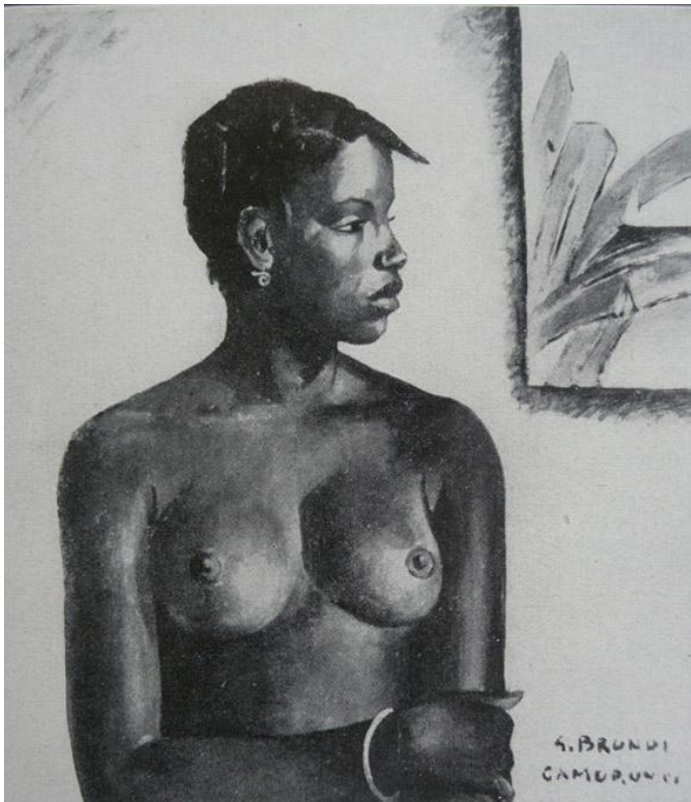


Fig. 115 Gigi (Luigi) Brondi, *Donna del Camerun* [*Fanciulla del Cameroun?*], pubblicato in "L'illustrazione Italiana", a. LXI, n. 44, 4 novembre 1934, p. 717.

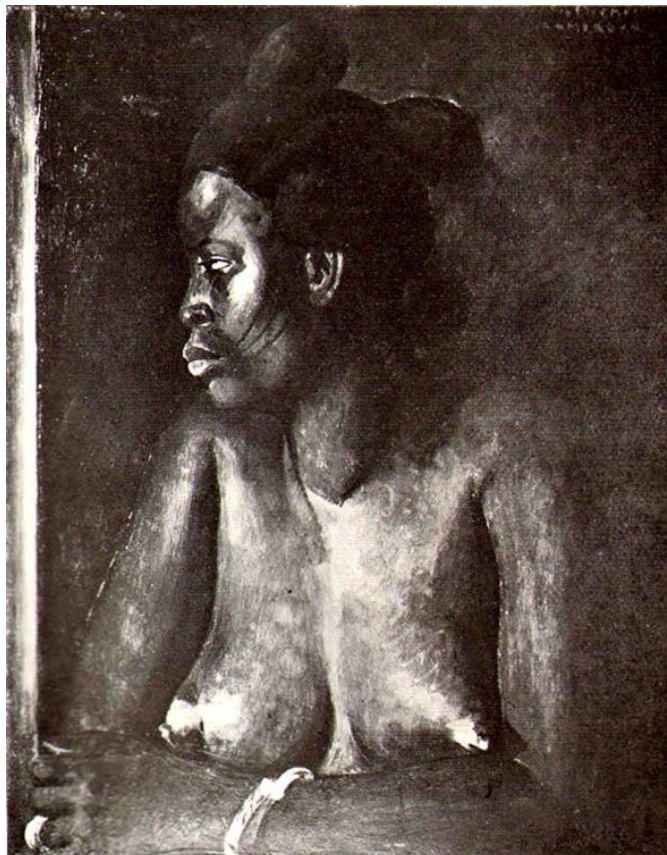


Fig. 116 Gigi (Luigi) Brondi, *Donna del Cameroun* [*Alla finestra?*], pubblicato in "Rassegna della istruzione artistica", a. V, nn. 10-12, ottobre-dicembre 1934, p. 344.

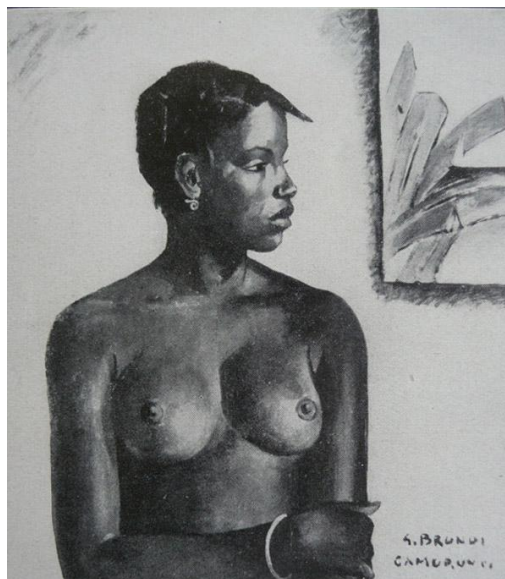
**Fig. 115.1 Confronto tra alcuni ritratti africani di Gigi Brondi e i ritratti femminili di Achille Funi.**



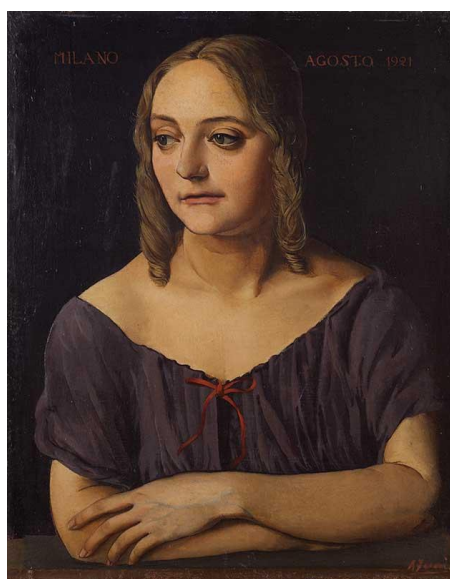
**Fig. 111 Gigi (Luigi) Brondi, *Sulla spiaggia*, 1934, Milano, Galleria Studiolo.**



**Achille Funi, *Mia sorella*, 1921, Ferrara, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea "Filippo de Pisis".**



**Fig. 115 Gigi (Luigi) Brondi, *Donna del Camerun* [Fanciulla del Cameroun?], pubblicato in "L'Illustrazione Italiana", a. LXI, n. 44, 4 novembre 1934, p. 717.**



**Achille Funi, *Ritratto della sorella*, 1921, Ferrara, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea "Filippo de Pisis".**



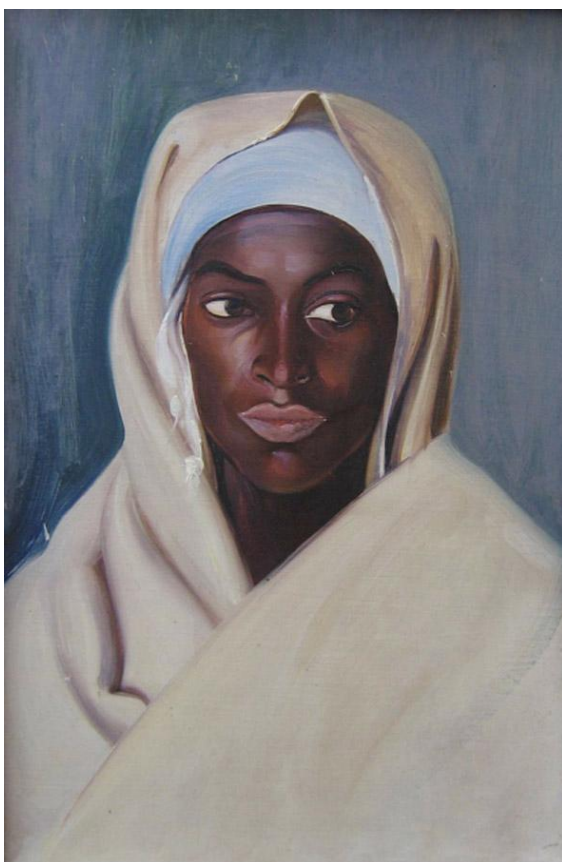
Fig. 117 Umberto Brunelleschi, *La Vergine nera*, 1935 circa, già mercato antiquario. Fronte.

Fig. 117 Umberto Brunelleschi, *La Vergine nera*, 1935 circa, già mercato antiquario. Profilo.



Fig. 118 Mino Buttafava, *Processione di ecclesiastici copti*, 1937 circa, Grazzano Badoglio, Museo Storico Badogliano, Sala d'Africa.





**Fig. 119** Cesare Cabras,  
senza titolo [ritratto di  
africano], 1934,  
Cagliari, coll. famiglia  
Cabras.



**Fig. 120** Cesare Cabras,  
*Marjuma e il suo piccolo*,  
1934, Cagliari, coll.  
famiglia Cabras.

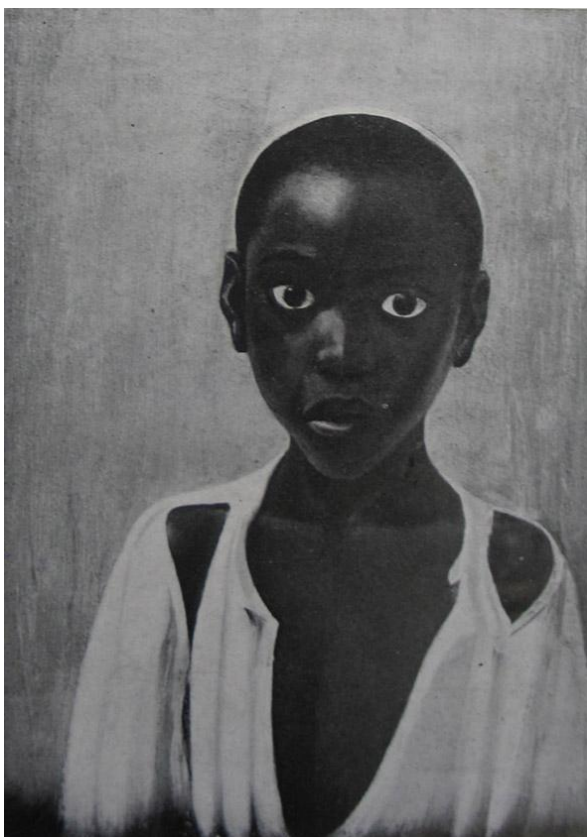


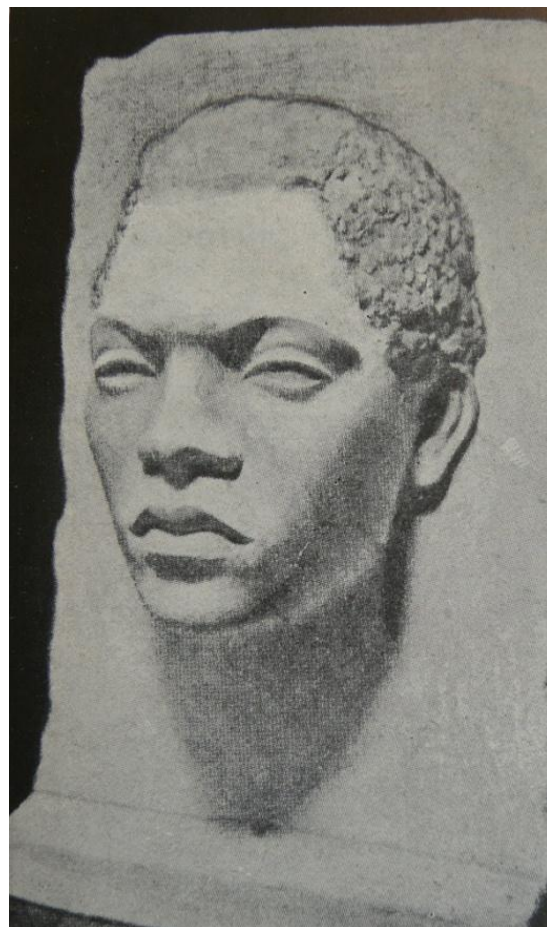
Fig. 121 Cesare Cabras, *Studio di negro [Negretto?]*, 1934, pubblicato in *Seconda Mostra Internazionale d'Arte Coloniale*, catalogo, II ed., Roma 1934, tav. XLIX.



Fig. 122 Cesare, senza titolo [*Roselline per il the?*], 1934, Cagliari, coll. famiglia Cabras.



**Fig. 123 Cesare Cabras, senza titolo [studio per ritratto di bambino africano], 1934, ubicazione ignota.**



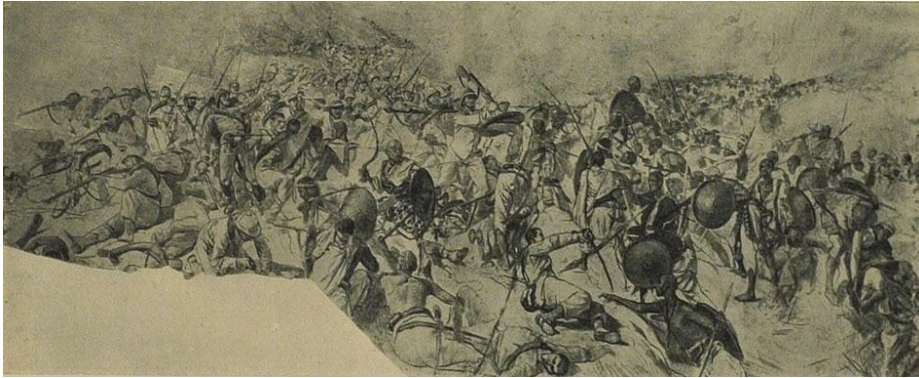
**Fig. 124 Gelasio Caetani, *Testa di negra*, pubblicata in "L'Italia Coloniale", a. VIII, n. 3, marzo 1931, p. 57.**



**Fig. 125 Michele Cammarano, *La Battaglia di Dogali*, 1896, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.**



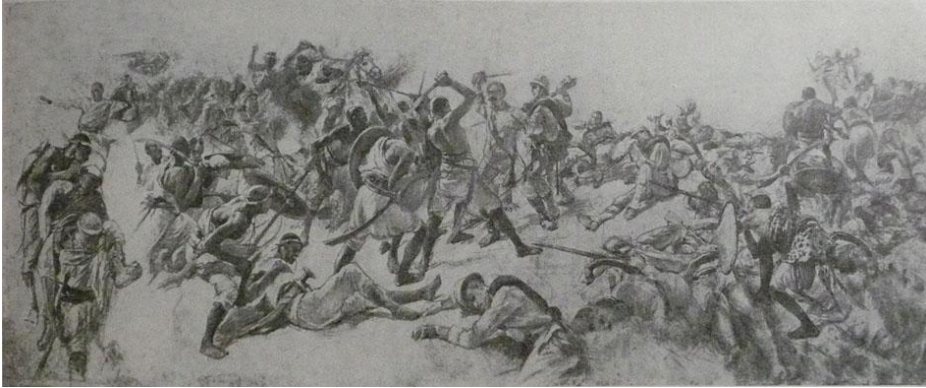
**Fig. 125 Michele Cammarano, *La Battaglia di Dogali*, 1896, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Particolari.**



**Fig. 126 Michele Cammarano, studio per *La Battaglia di Dogali*, 1888-1896, pubblicato in "Emporium", vol. LXXX, n. 478, ottobre 1934, p. 247.**



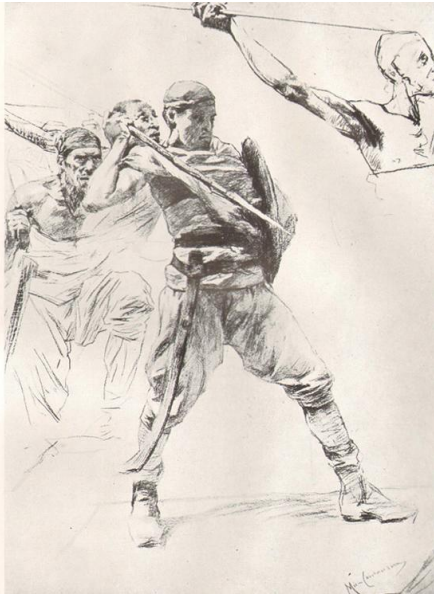
**Fig. 126 Michele Cammarano, studio per *La Battaglia di Dogali*, 1888-1896] particolare pubblicato in *Seconda Mostra Internazionale d'Arte Coloniale*, catalogo, II ed., Roma 1934, tav. XXII.**



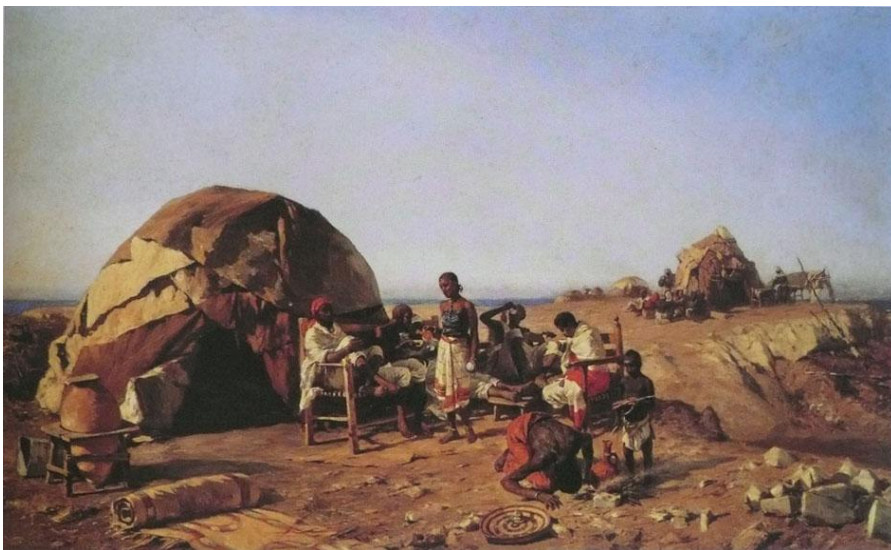
**Fig. 127 Michele Cammarano, studio per *La Battaglia di Dogali*, 1888-1896, pubblicato in S. Ortolani, B. Molajoli, F. De Filippis, *Le terre d'Oltremare e l'arte italiana dal Quattrocento all'Ottocento*, Napoli 1940, p. 235.**



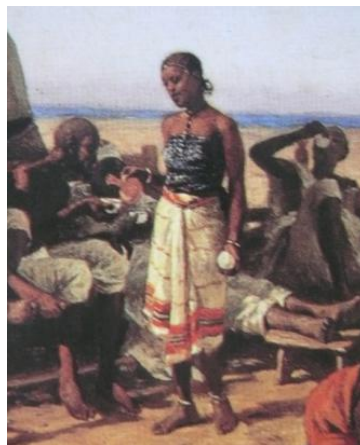
**Fig. 127 Michele Cammarano, studio per *La Battaglia di Dogali*, 1888-1896, pubblicato in S. Ortolani, B. Molajoli, F. De Filippis, *Le terre d'Oltremare e l'arte italiana dal Quattrocento all'Ottocento*, Napoli 1940, p. 235. Particolare.**



**Fig. 128 Michele Cammarano, studio per *La Battaglia di Dogali*, 1888-1896, pubblicato in "Rassegna della istruzione artistica", a. V, nn. 10-12, ottobre-dicembre 1934, p. 343.**



**Fig. 129 Michele Cammarano, *Eritrea*, 1893, Vicenza, coll. Paolo e Florence Marzotto.**



**Fig. 129 Michele Cammarano, *Eritrea*, 1893, Vicenza, coll. Paolo e Florence Marzotto. Particolare.**



**Fig. 130 Michele Cammarano, *Accampamento nei dintorni di Massaua*, pubblicato in "Emporium", vol. LXXX, n. 478, ottobre 1934, p. 247.**



**Fig. 130 Michele Cammarano, *Accampamento nei dintorni di Massaua*, pubblicato in "Emporium", vol. LXXX, n. 478, ottobre 1934, p. 247. Particolare.**



**Fig. 131 Michele Cammarano, *Il prigioniero dell'amba*, ubicazione ignota. Foto d'epoca.**



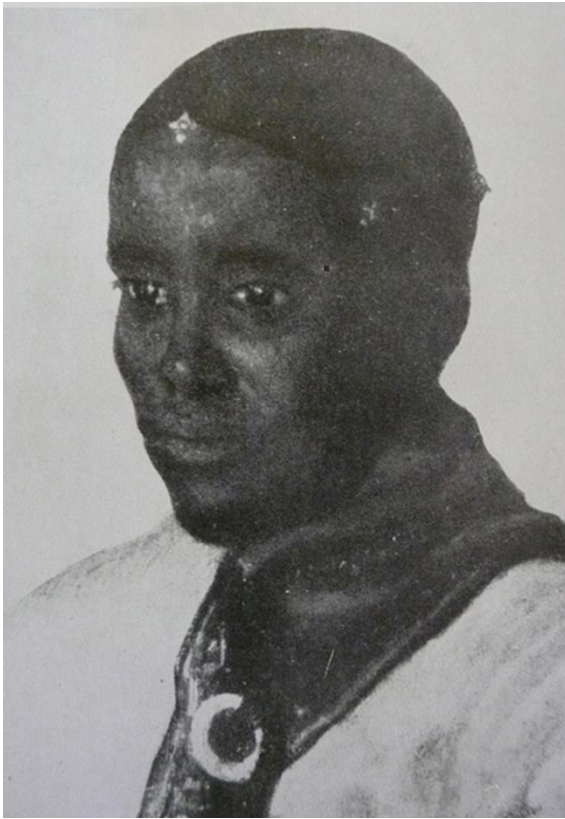
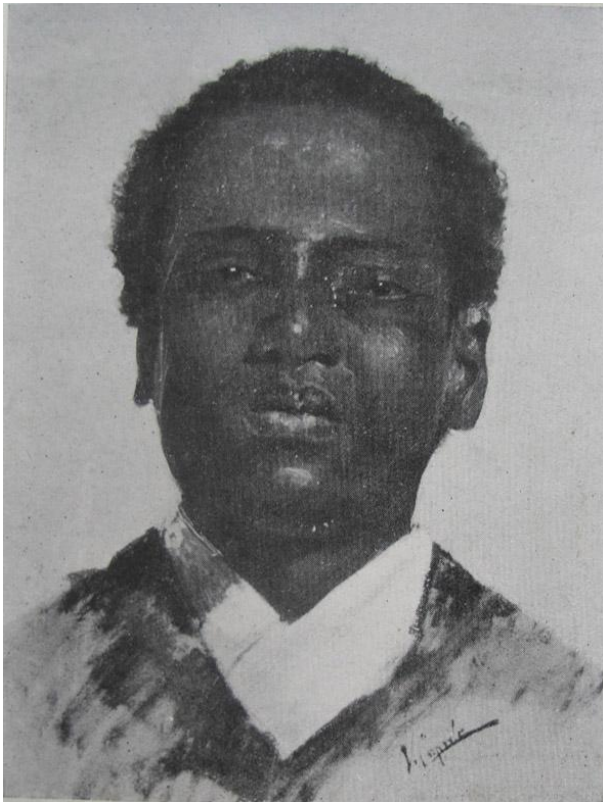


Fig. 132 Michele Cammarano, *Studio di negro* [o *Testa di negro*], 1888-1896, pubblicato in "Rivista delle Colonie", a. X, n. 7, luglio 1936, tav. tra p. 732 e p. 733.



Fig. 133 Michele Cammarano, *Studio* [o *Bayenagha* "Testa di moro"], 1888-1896, pubblicato in "Rassegna della istruzione artistica", a. V, nn. 10-12, ottobre-dicembre 1934, p. 342.



**Fig. 134** Vincenzo Caprile, *Negro [Testa di giovane abissino?]*, pubblicato in *Seconda Mostra Internazionale d'Arte Coloniale*, catalogo, II ed., Roma 1934, tav. XXX.



**Fig. 135** Ugo Carà, *Donna del Tigràì*, pubblicato in U. Ortona, *Le Terre Italiane d'Oltremare e l'arte italiana contemporanea*, Napoli 1941, p. 105.



Fig. 136 Arnaldo Carpanetti, *Pittura decorativa*, realizzata per la VI Triennale di Milano, 1936. Pubblicata in "L'illustrazione Italiana", a. LXIII, n. 23, 7 giugno 1936, p. 1043.



Fig. 136 Arnaldo Carpanetti, *Pittura decorativa*, realizzata per la VI Triennale di Milano, 1936. Pubblicata in "L'illustrazione Italiana", a. LXIII, n. 23, 7 giugno 1936, p. 1043. Particolare.



Fig. 137 Ersilia Cavaciocchi Giunta, *Ragazza Bagiuni*, 1929, pubblicata in "L'Italia Coloniale", a. VIII, n. 3, marzo 1931, p. 57.



**Fig. 138** Ersilia Cavaciocchi Giunta, *Ragazza Bagioni*, 1931, Roma, coll. privata.



**Fig. 139** Ersilia Cavaciocchi Giunta, senza titolo [*Ragazza Bagioni*], 1931, Roma, coll. privata.



**Fig. 140** Ersilia Cavaciocchi Giunta, senza titolo [testa femminile velata], 1931, ubicazione ignota. Foto d'epoca.



**Fig. 141** Ersilia Cavaciocchi Giunta, *Ragazza Musciunguli* (o *Testa di vergine somala*), 1931, ubicazione ignota. Foto d'epoca.



**Fig. 142** Ersilia Cavaciocchi Giunta, senza titolo [studio di figura], 1931, ubicazione ignota. Foto d'epoca.



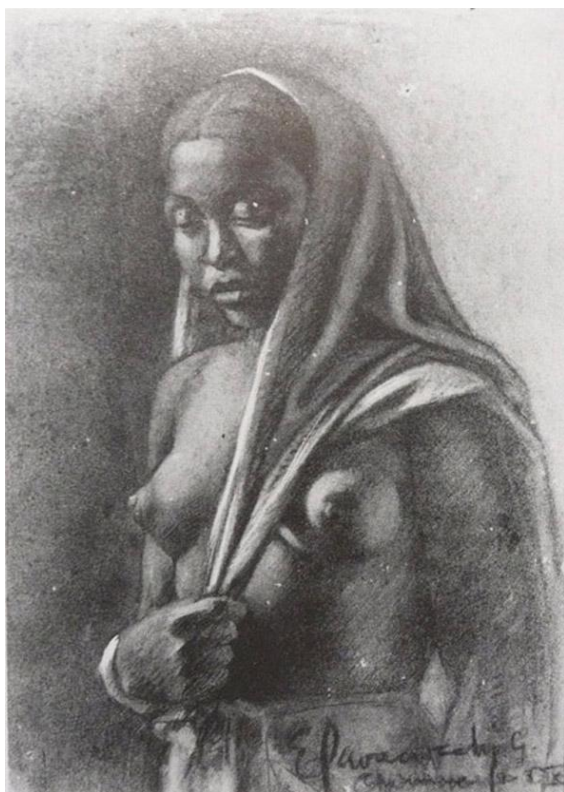
**Fig. 143** Ersilia Cavaciocchi Giunta, *Studio di figura*, 1931, ubicazione ignota. Foto d'epoca.



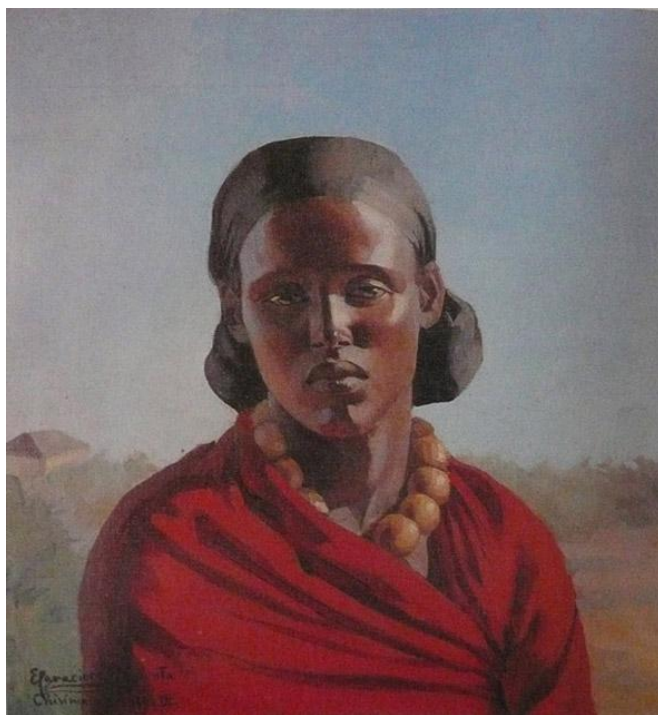
Fig. 144 Ersilia Cavaciocchi Giunta, senza titolo [studio di testa giovanile], 1931, ubicazione ignota. Foto d'epoca.



Fig. 145 Ersilia Cavaciocchi Giunta, senza titolo [*Salima?*], 1931, ubicazione ignota. Foto d'epoca.

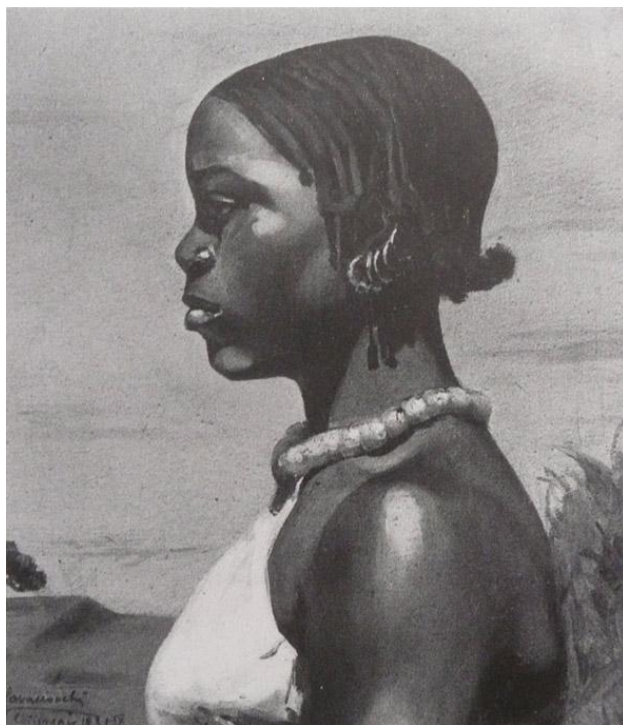


**Fig. 146** Ersilia Cavaciocchi Giunta, *Donna Somala* (o *Costume della donna Somala*), 1931, già coll. IsIAO, Roma.

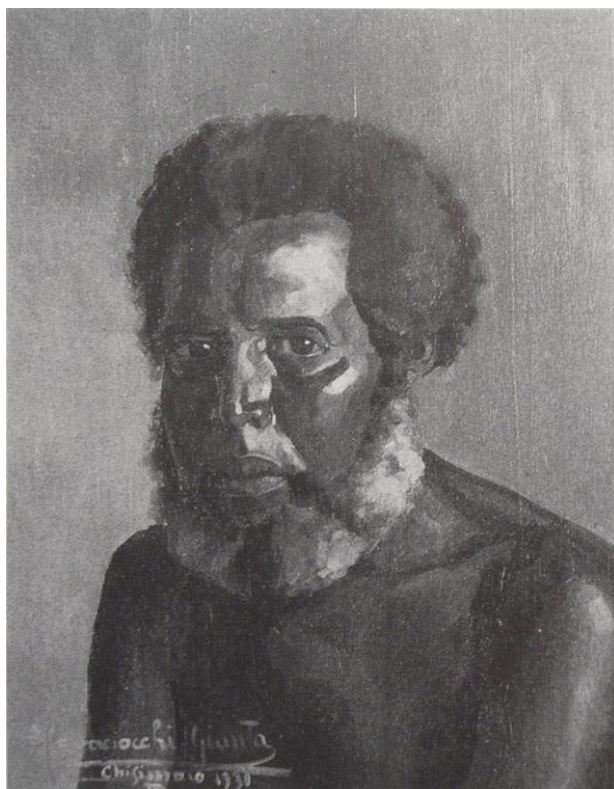


**Fig. 147** Ersilia Cavaciocchi Giunta, *Donna della Migurtinia* (o *Tipo di donna "Harti"*), 1931, già coll. IsIAO, Roma.





**Fig. 148** Ersilia Cavaciocchi Giunta, *Vergine al sole* (o *Testa al sole*), 1931, già coll. ISIAO, Roma.



**Fig. 149** Ersilia Cavaciocchi Giunta, *Vecchio Shidle malato*, 1931, già coll. ISIAO, Roma.



Fig. 150 Ersilia Cavaciocchi Giunta, *Salima*, 1931, ubicazione ignota. Foto d'epoca.



Fig. 151 Ersilia Cavaciocchi Giunta, *Vergine Musciunguli*, 1931, ubicazione ignota. Foto d'epoca.

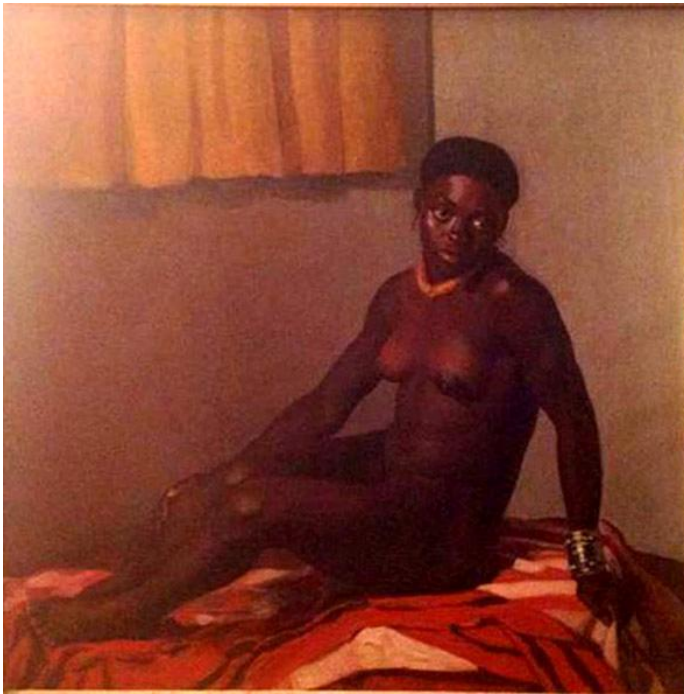


Fig. 152 Ersilia Cavaciocchi Giunta, *Vergine Musciunguli*, 1931, Camogli, coll. privata.



Fig. 153 Ersilia Cavaciocchi Giunta, senza titolo [*Vergine Musciunguli col "Tungi"?*], 1931, Camogli, coll. privata.



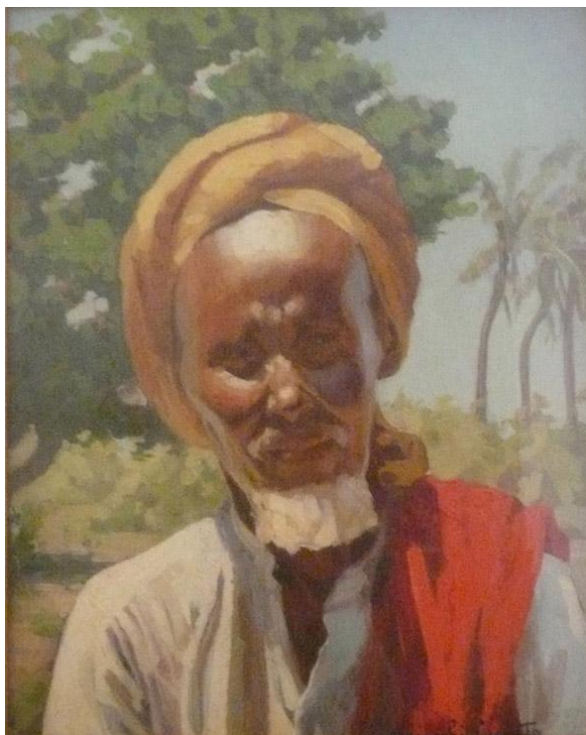
**Fig. 154** Ersilia Cavaciocchi Giunta, *Vergine Ogaden*, 1931, ubicazione ignota. Foto d'epoca.



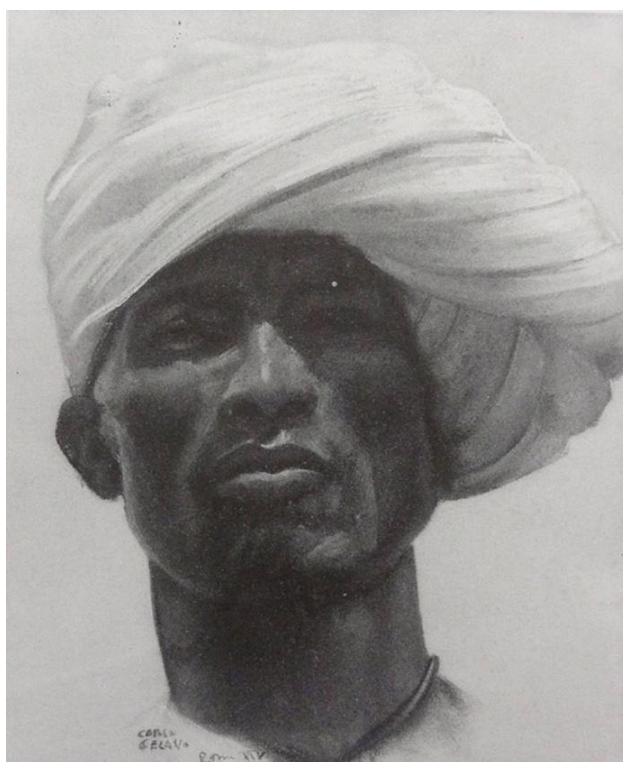
**Fig. 155** Ersilia Cavaciocchi Giunta, *Tipo di vergine Ogaden*, 1930 circa, ubicazione ignota [Palazzo Braschi, Roma?]. Foto d'epoca.



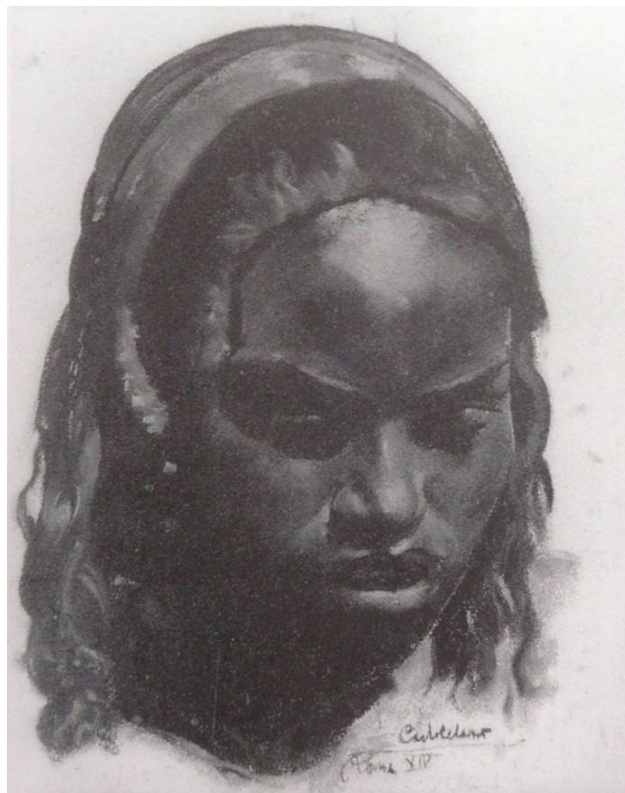
**Fig. 156** Ersilia Cavaciocchi Giunta, *Prete musulmano* [*Santone Scerif Asciaraf?*], 1931 circa, ubicazione ignota. Foto d'epoca.



**Fig. 157** Ersilia Cavaciocchi Giunta, *Capo Harti*, 1930, Roma, coll. privata.



**Fig. 158 Carlo Celano, *Un somalo*, 1936, già coll. IsIAO, Roma.**



**Fig. 159 Carlo Celano, *Testa di donna somala*, 1936, già coll. IsIAO, Roma.**

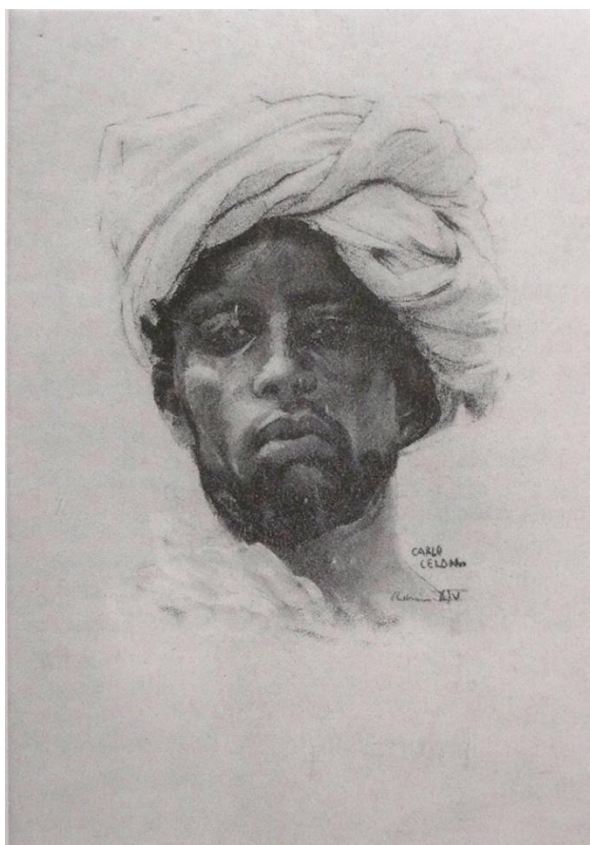


Fig. 160 Carlo Celano, *Un somalo*, 1936, già coll. IsIAO, Roma.

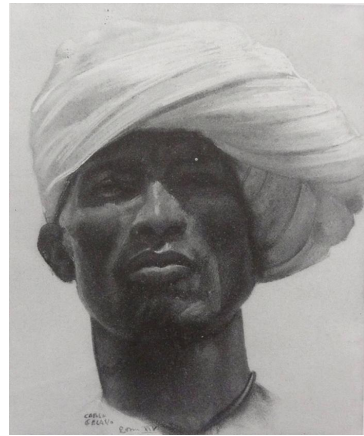


Fig. 161 Carlo Celano, *Un somalo*, 1936, già coll. IsIAO, Roma.

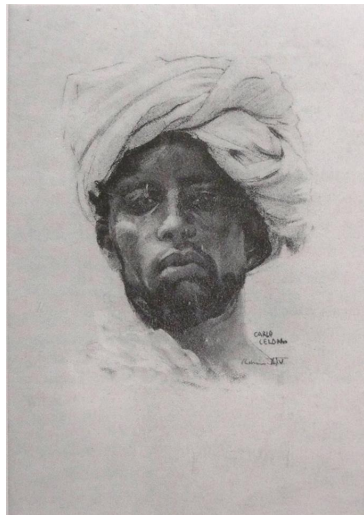
**Fig. 161.1 Confronto fra i tre ritratti di Somalo di Carlo Celano e le fonti fotografiche di riferimento.**



**A. Boni (dott.), Mali, rimedi e superstizioni africane. Magia nera e scienza, in "L'Illustrazione Italiana", a. LXIV, n. 20, 16 maggio 1937, pp. 521-24. Particolare del corredo fotografico a p. 521.**



**Fig. 158 Carlo Celano, *Un somalo*, 1936, già coll. ISIAO, Roma.**



**Fig. 160 Carlo Celano, *Un somalo*, 1936, già coll. ISIAO, Roma.**



**Fig. 161 Carlo Celano, *Un somalo*, 1936, già coll. ISIAO, Roma.**



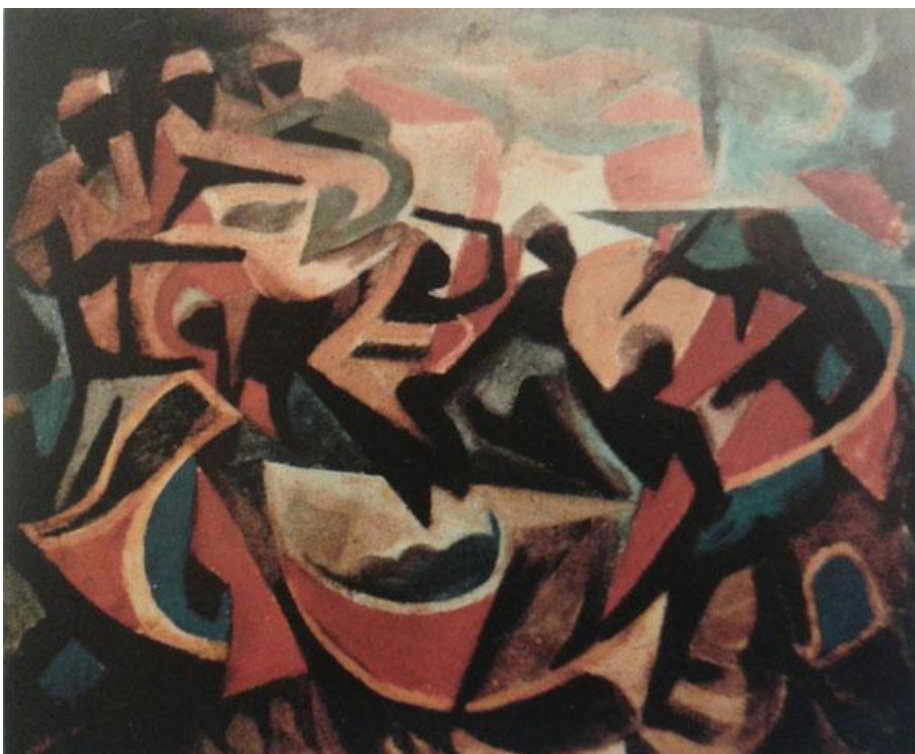


Fig. 162 Arturo Ciacelli, *Tam Tam*, 1930, Mornico al Serio, coll. privata.

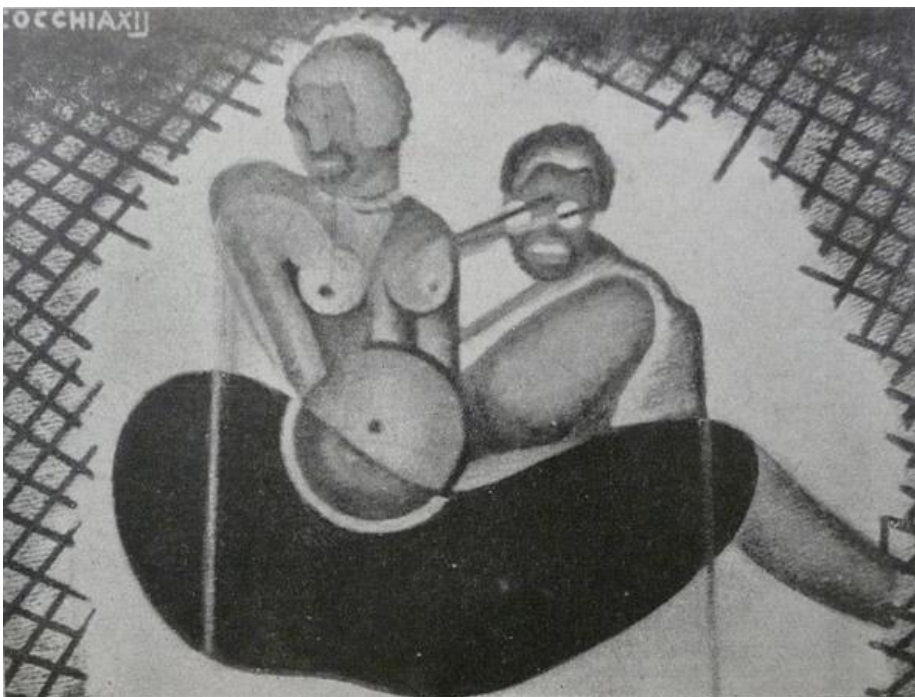


Fig. 163 Carlo Cocchia, *Idea primitiva*, 1934, pubblicato in *Seconda Mostra Internazionale d'Arte Coloniale*, catalogo, II ed., Roma 1934, tav. LXVIII.



Esposizione Internazionale di New York, Padiglione italiano, Sezione della Libia e dell'Impero, 1939. Foto dell'allestimento pubblicata in "Rivista delle Colonie", a. XIII, n. 12, dicembre 1939, allegato tra p. 1626 e p. 1627.



Figg. 164-165 Vittorio di Colbertaldo, bassorilievi rappresentanti un *Cammelliere Libico* (sinistra) e un *Cavaliere Etiopico* (destra), Esposizione Internazionale di New York, Padiglione italiano, Sezione della Libia e dell'Impero, 1939.



**Figg. 166-168 Vittorio di Colbertaldo, bassorilievi rappresentanti una donna *Danjala* (sinistra), un *Somalo* (centro) e una donna di *Razza Tebu* (destra). Esposizione Internazionale di New York, Padiglione italiano, Sezione della Libia e dell'Impero, 1939. Foto d'epoca pubblicate in "Rivista delle Colonie", a. XIII, n. 12, dicembre 1939, allegato tra p. 1626 e p. 1627.**



**Figg. 169-171 Vittorio di Colbertaldo, bassorilievi rappresentanti un *Abissino* (sinistra), una donna *Berbera* (centro) e un particolare di donna di *Tipo Amara* (destra). Esposizione Internazionale di New York, Padiglione italiano, Sezione della Libia e dell'Impero, 1939. Foto d'epoca pubblicate in "Rivista delle Colonie", a. XIII, n. 12, dicembre 1939, allegato tra p. 1626 e p. 1627.**



Fig. 172 Bruno Colorio, *Mascal eritreo*, 1936, Trento, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto.

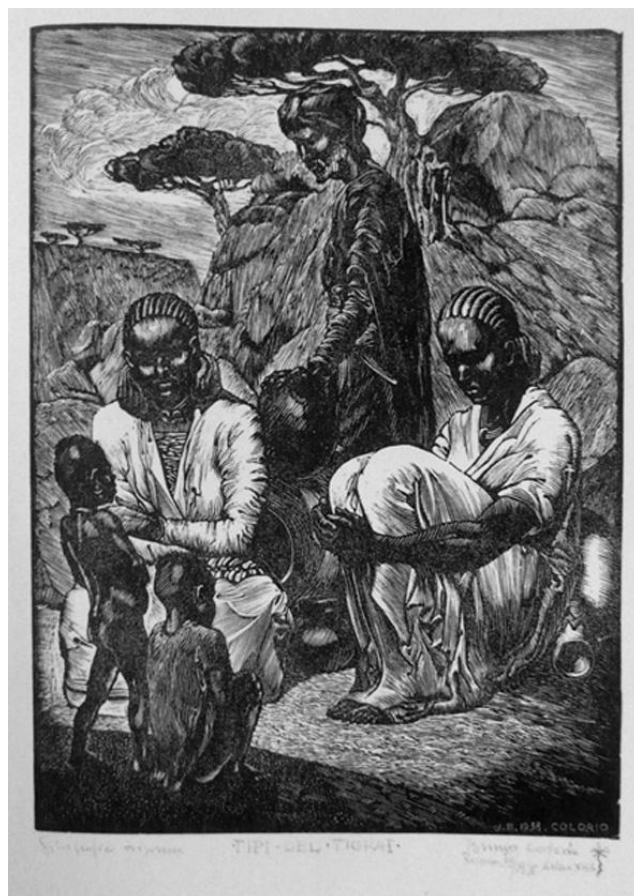


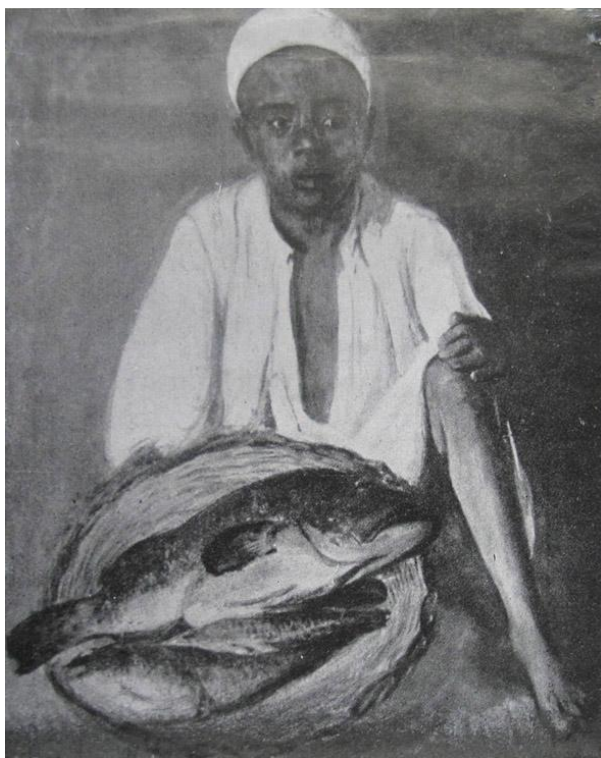
Fig. 173 Bruno Colorio, *Tipi del Tigrai*, 1936, Trento, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto.



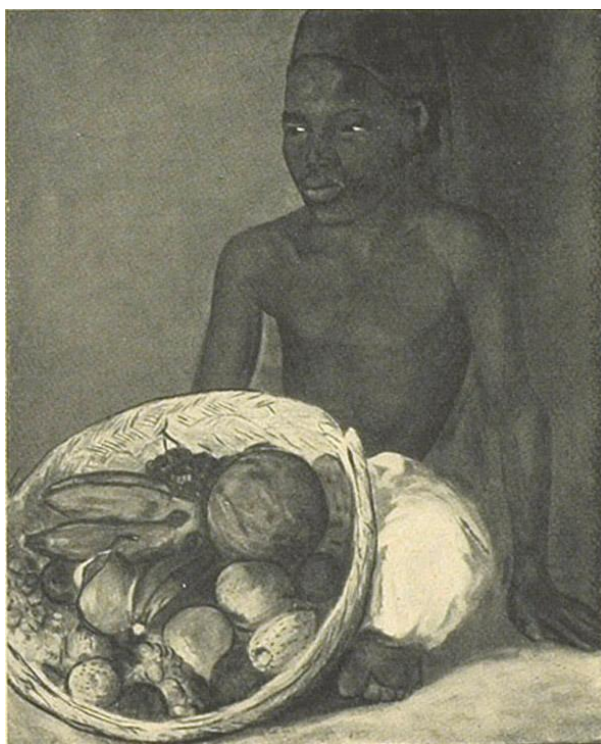
**Fig. 174** Bruno Colorio, *Fantasia in Danalia*, 1936 circa, pubblicato in ["Provincia di Bolzano", 21 novembre 1937], ritaglio stampa, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. "Colorio, Bruno", inv. n. 10477.



**Fig. 175** Bruno Colorio, *Tucul presso Gondar*, 1936 circa, pubblicato in ["Il Resto del Carlino", Bologna, 29 ottobre 1937], ritaglio stampa, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. "Colorio, Bruno", inv. n. 10477.



**Fig. 176** Vincenzo Colucci, *Fanciullo negro*, pubblicato in *Seconda Mostra Internazionale d'Arte Coloniale*, catalogo, II ed., Roma 1934, tav. LIV.

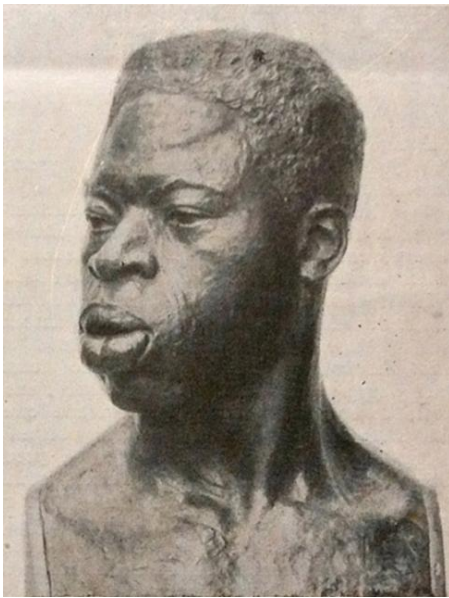


**Fig. 177** Vincenzo Colucci, *Sudanese*, pubblicato in "Emporium", vol. LXXX, n. 478, ottobre 1934, p. 241.

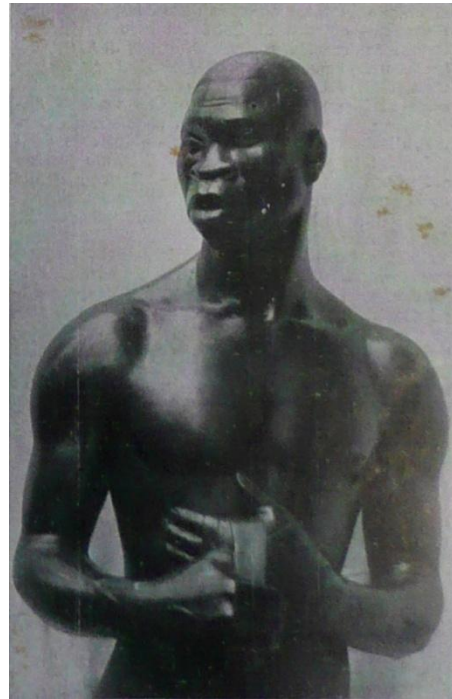


Fig. 178 Primo Conti, *I preti copti*, 1937, Prato, Galleria Farsetti.





**Fig. 179** Antonio Corsi, *Negro sudanese*, pubblicato in "L'Italia Coloniale", a. XII, n. 2, febbraio 1935, p. 27



**Fig. 180** Antonio Corsi, *Pugilatore negro*, pubblicato in "L'Illustrazione Italiana", a. LXIII, n. 21, 24 maggio 1936, p. 1005. Particolare del busto.



**Fig. 180** Antonio Corsi, *Pugilatore negro*, pubblicato in "Revista de Arte", a. IV, vol. 4, nn. 21-22, 1939, p. 52. Figura intera di tre quarti.



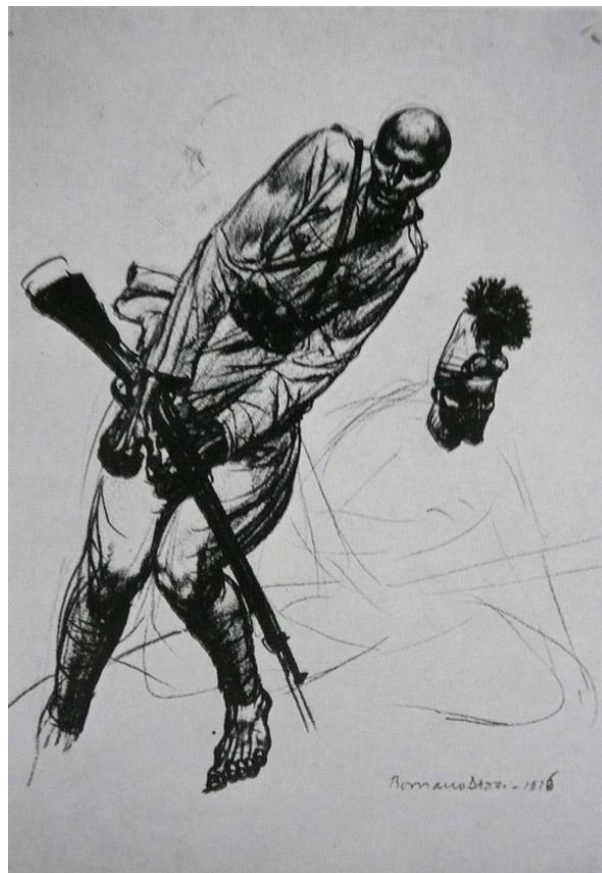
**Fig. 181** Mario Cortiello, *Raccolta del cotone*, pubblicato in *Seconda Mostra Internazionale d'Arte Coloniale*, catalogo, II ed., Roma 1934, tav. LIX.



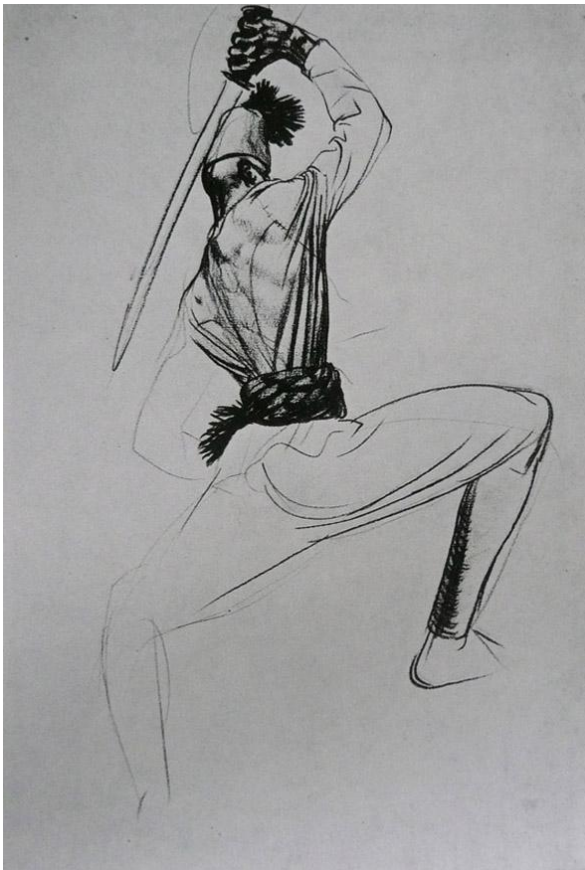
**Fig. 182** Mario Cortiello, *Mercato presso Gondar*, pubblicato in U. Ortona, *Le Terre Italiane d'Oltremare e l'arte italiana contemporanea*, Napoli 1941, p. 33.



**Fig. 183 Romano Dazzi, *Ascari eritrei all'assalto*, post 1923, pubblicato in "L'Italia Coloniale", a. VI, n. 8, agosto 1929, p. 153.**



**Fig. 184 Romano Dazzi, *Ascaro colpito e studio di testa*, 1926 [?], Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.**



**Fig. 185** Romano Dazzi, *Ascaro all'attacco*, [1923], Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.



**Fig. 186** Romano Dazzi, *Ascaro che danza*, post 1923, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.



**Fig. 187 Romano Dazzi, *Dubat morto*, post 1923-ante 1940, ubicazione ignota. Foto d'epoca.**



**Fig. 188 Romano Dazzi, *Dubat caduti*, post 1923-ante 1940, ubicazione ignota. Foto d'epoca.**



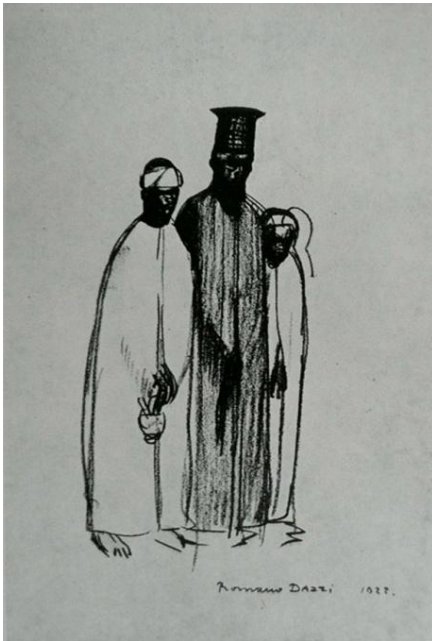
**Fig. 189 Romano Dazzi, *Testa di dubat*, 1937, ubicazione ignota. Foto d'epoca.**



**Fig. 190 Romano Dazzi, senza titolo [Testa di dubat], pubblicato in "L'Illustrazione Italiana", a. LXV, n. 8, 20 febbraio 1938, p. 241.**



**Fig. 191 Romano Dazzi, senza titolo [Dubat all'assalto], pubblicato in "L'Illustrazione Italiana", a. LXV, n. 8, 20 febbraio 1938, p. 241.**



**Fig. 192 Romano Dazzi, *Prete copto*, 1923, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.**



**Fig. 193 Romano Dazzi, Cartone per affresco per la sede del ministero dell'Africa Orientale, 1932 circa, Genova, The Mitchell Wolfson Jr. Collection.**



**Fig. 193 Romano Dazzi, Cartone per affresco per la sede del ministero dell'Africa Orientale, 1932 circa, Genova, The Mitchell Wolfson Jr. Collection. Particolare.**



**Fig. 194** Olga De Goguine, *Estate esotica*, 1923-24 circa, già coll. IslAO, Roma.



Olga De Goguine nel suo studio di Addis Abeba, foto d'epoca pubblicata in ["Nuova Italia", Paris, 2 aprile 1936], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. "De Goguine, Olga", inv. n. 12919. Si noti la presenza sul cavalletto dell'opera *Tipo di donna lavandaia*, mentre a terra in primo piano è posata *Estate esotica*.



**Fig. 195** Olga De Goguine, *Tipo di donna lavandaia* [?], 1923-24 circa, già coll. IslAO, Roma.





**Fig. 196** Olga De Goguine, *Una donna del Caffa* [Kaffa], 1923-24 circa, già coll. IsIAO, Roma.



**Fig. 197** Olga De Goguine, *L'attesa*, 1923-24 circa, già coll. IsIAO, Roma.



**Fig. 198** Olga De Goguine, *Un tipo galla*, 1923-24 circa, già coll. IsIAO, Roma.



**Fig. 199** Olga De Goguine, *Un tipo dancalo*, 1923-24 circa, già coll. IsIAO, Roma.



**Fig. 200** Olga De Goguine, *La stagione della pioggia tropicale*, 1923-24 circa, già coll. ISIAO, Roma.



**Fig. 201** Olga De Goguine, *Due tipi abissini alla raccolta della legna*, 1923-24 circa, già coll. ISIAO, Roma.

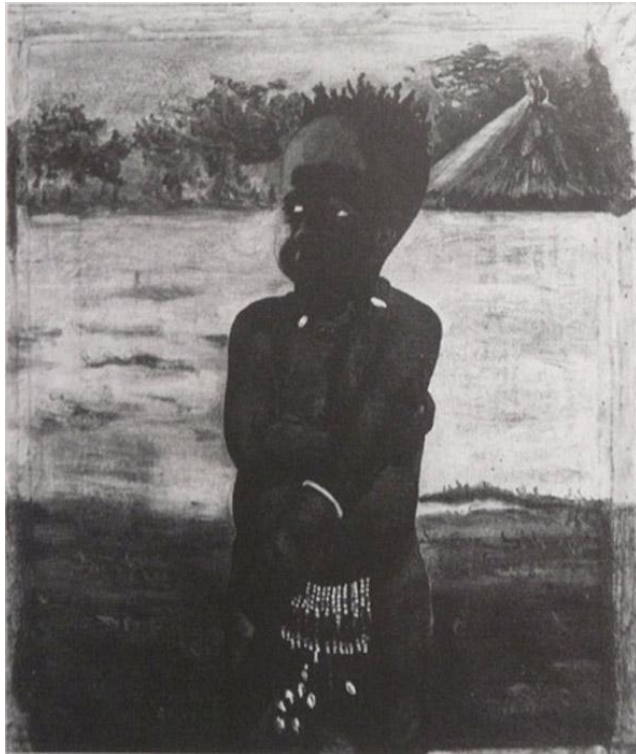


Fig. 202 Olga De Goguine, *Un tipo di piccolo schiavo*, 1923-24 circa, già coll. IsIAO, Roma.

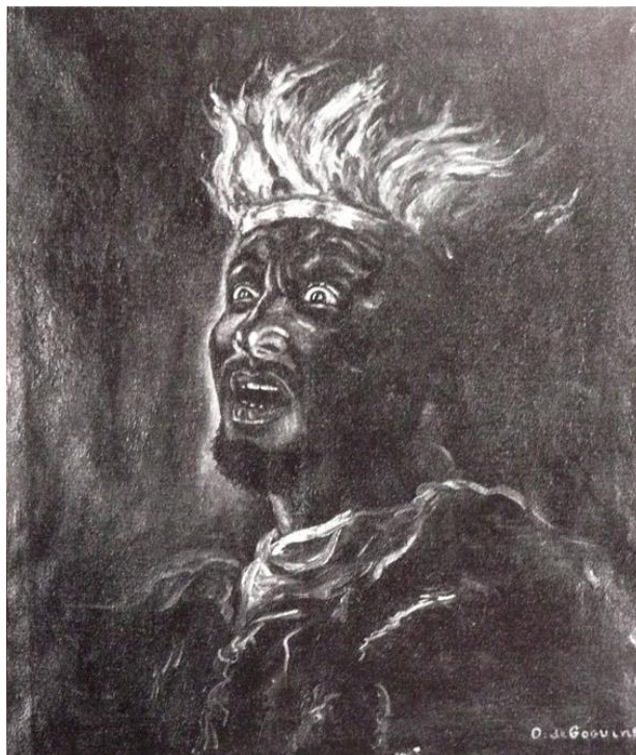


Fig. 203 Olga De Goguine, *Un amhara*, 1923-24 circa, già coll. IsIAO, Roma.



**Fig. 204** Olga De Goguine, *Suonatore etiopico*, 1923-24 circa, già coll. ISIAO, Roma.



**Abissino suonatore di chitarra**, cartolina d'epoca.

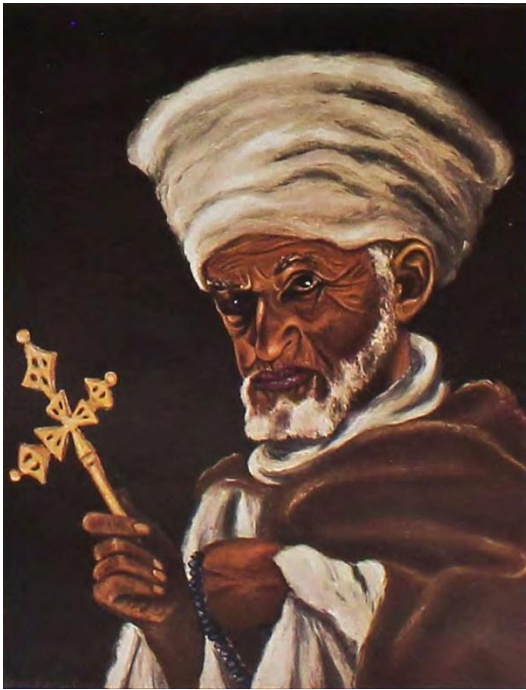


Hailé Selassié, foto d'epoca pubblicata in "L'illustrazione Italiana", a. LXI, n. 40, 7 ottobre 1934, p. 548.

Fig. 205 Olga De Goguine, *L'Imperatore Hailé Selassié che assiste a una rivista militare*, pubblicato in "L'illustration", a. 94, n. 4854, 14 marzo 1936, p. 318.



Fig. 206 Olga De Goguine, *L'Imperatrice Menen*, pubblicato in "L'illustration", a. 94, n. 4854, 14 marzo 1936, p. 318.



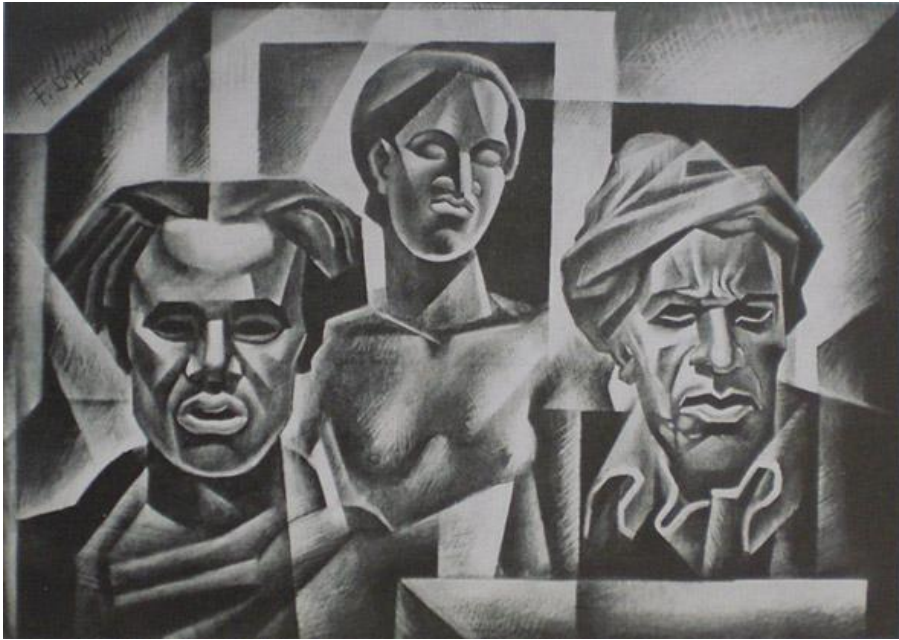
**Fig. 207** Olga De Goguine, *Abbe Valde [Abba Welde] Mariam*, 1923-24 circa, già coll. ISIAO, Roma.



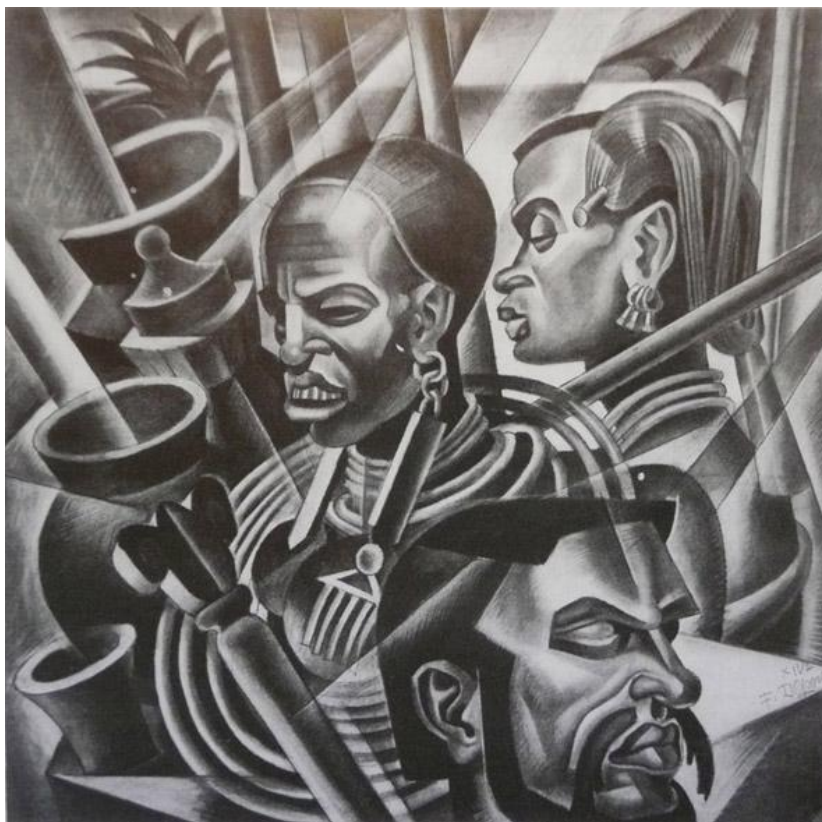
**Casci (prete Copto),**  
cartolina d'epoca.



**Fig. 208** Olga De Goguine,  
*L'Abuna Cirillo [Kerillos] già patriarca etiopico*, 1930 circa, già coll. ISIAO, Roma.



**Fig. 209** Fortunato Depero, *Teste etiopiche*, 1936 circa, pubblicato in *Fortunato Depero nelle opere e nella vita*, Trento 1940.



**Fig. 210** Fortunato Depero, *Profili etiopici*, 1936, coll. privata, Bergamo.



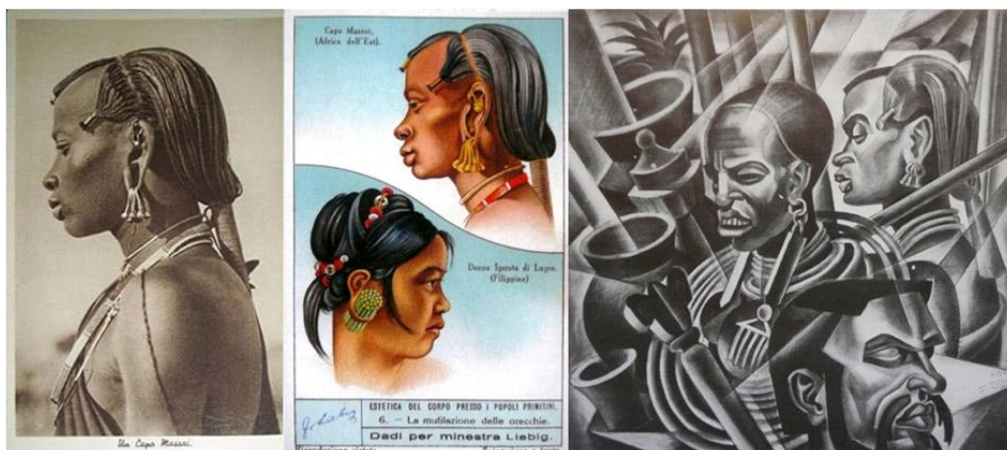


Fig. 210.1 Confronto tra fotografia originale e opere derivate. Da sinistra: *Un Capo Massai*, cartolina d'epoca, [ante 1934]; *Estetica del corpo presso i popoli primitivi*, 1934. Pubblicità Liebig. Serie di 6 figurine, edizione italiana. Figurina n. 6, *La mutilazione delle orecchie*, parte superiore con *Capo Massai (Africa dell'Est)*; Fortunato Depero, *Profili etiopici*, 1936, coll. privata, Bergamo.



Fig. 210.2 Confronto tra fotografia originale e opere derivate, particolari della testa. Da sinistra: *Un Capo Massai*, cartolina d'epoca, [ante 1934]; *Estetica del corpo presso i popoli primitivi*, 1934. Pubblicità Liebig. Serie di 6 figurine, edizione italiana. Figurina n. 6, *La mutilazione delle orecchie*, parte superiore con *Capo Massai (Africa dell'Est)*; Fortunato Depero, *Profili etiopici*, 1936, coll. privata, Bergamo.

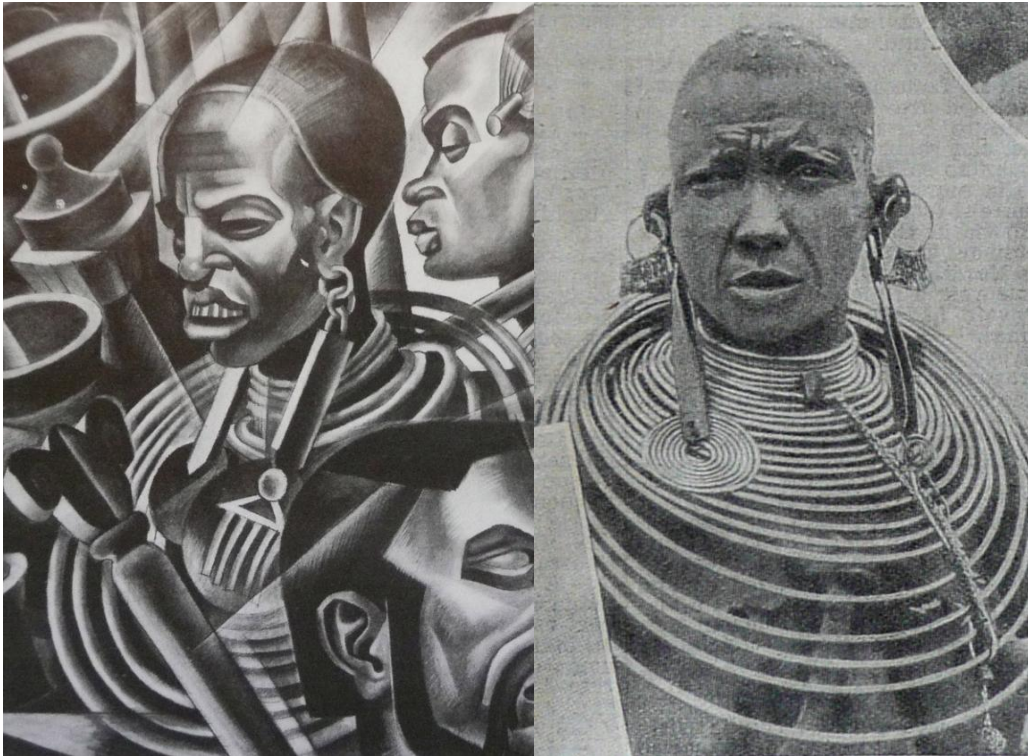


Fig. 210.3 Esempio di fotografia d'epoca di una donna *masai* posta a confronto con uno dei *Profili etiopici* di Fortunato Depero. La fotografia è tratta da *L'esploratore, Fra la più strana gente. La moda e la donna nel Continente Nero*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXVI, n. 21, 27 maggio 1934.

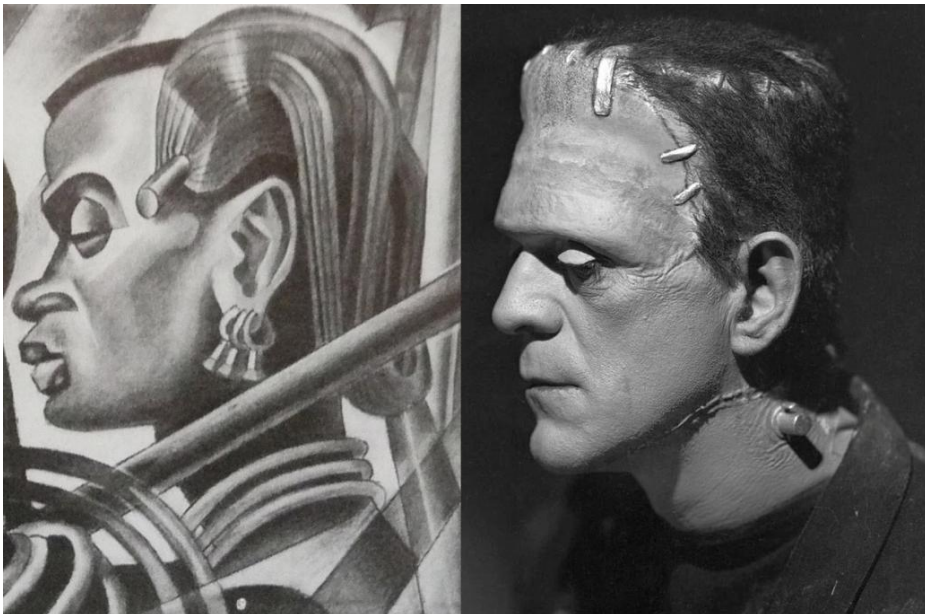


Fig. 210.4 Confronto tra il profilo di "Capo Massai" rivisitato da Fortunato Depero e il profilo di Frankenstein (Boris Karloff) in *The Bride of Frankenstein*, foto d'epoca, [1935].



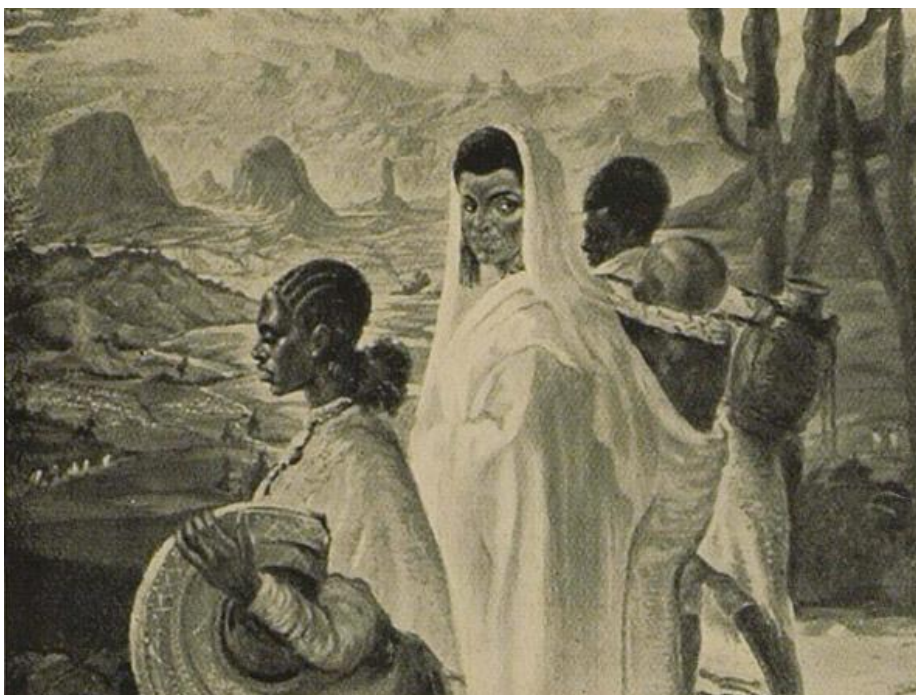
Fig. 211 Renato Di Bosso, *Fantasia abissina*, 1940.



Fig. 212 Renato Di Bosso, *Guerriero africano*, 1940.



**Fig. 213** Oreste Dorbes, *Mercato africano*, 1938 circa, già mercato antiquario.



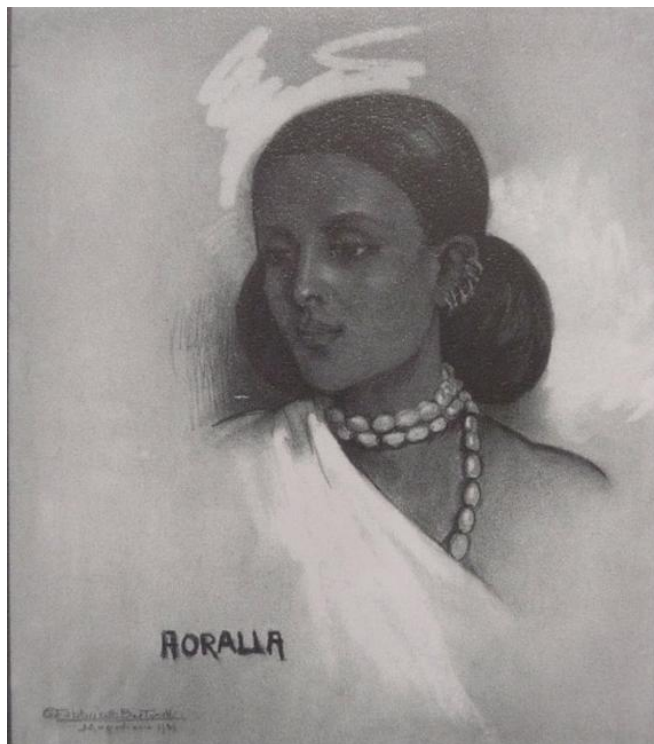
**Fig. 214** Oreste Dorbes, *Mercato sul Semien*, 1938 circa, pubblicato in "Emporium", vol. XCI, n. 546, giugno 1940, p. 310.



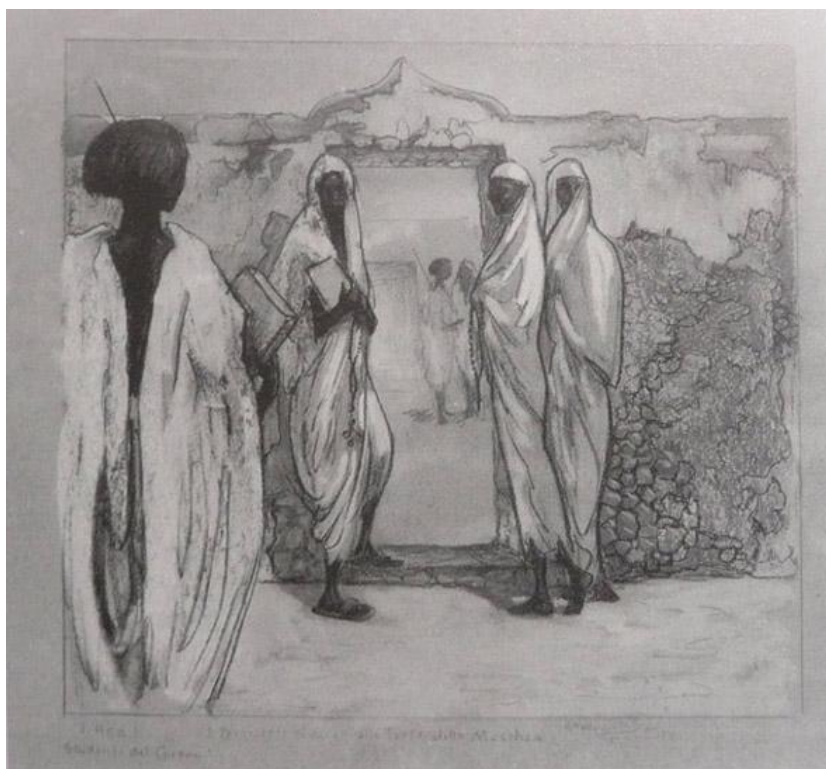
Fig. 215 Oreste Dorbes, *Prete copto*, 1938 circa, pubblicato in "Emporium", vol. XCI, n. 546, giugno 1940 p. 310.



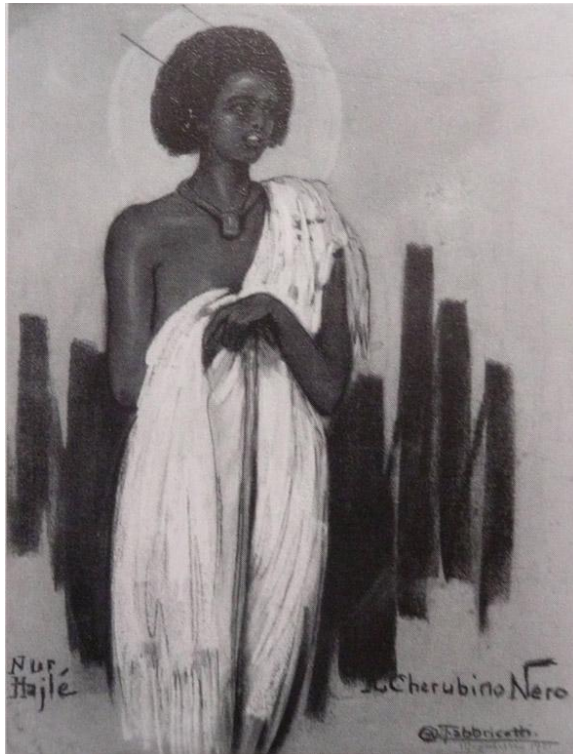
Fig. 216 Oreste Dorbes, *Ritratto di Abuna*, 1938 circa, Roma, Palazzo della Consulta.



**Fig. 217 Gabriella Fabbricotti Bertonelli, *Awrala*, 1921, già coll. IsIAO, Roma.**



**Fig. 218 Gabriella Fabbricotti Bertonelli, *I prediletti di Allah alla Porta della Moschea*, 1921, già coll. IsIAO, Roma.**



**Fig. 219** Gabriella Fabbricotti Bertonelli, *Nūr Haylé. Il cherubino nero*, 1921, già coll. ISIAO, Roma.



**Fig. 220** Gabriella Fabbricotti Bertonelli, *Mohamed Ali Capo Morsho*, 1921, già coll. ISIAO, Roma.

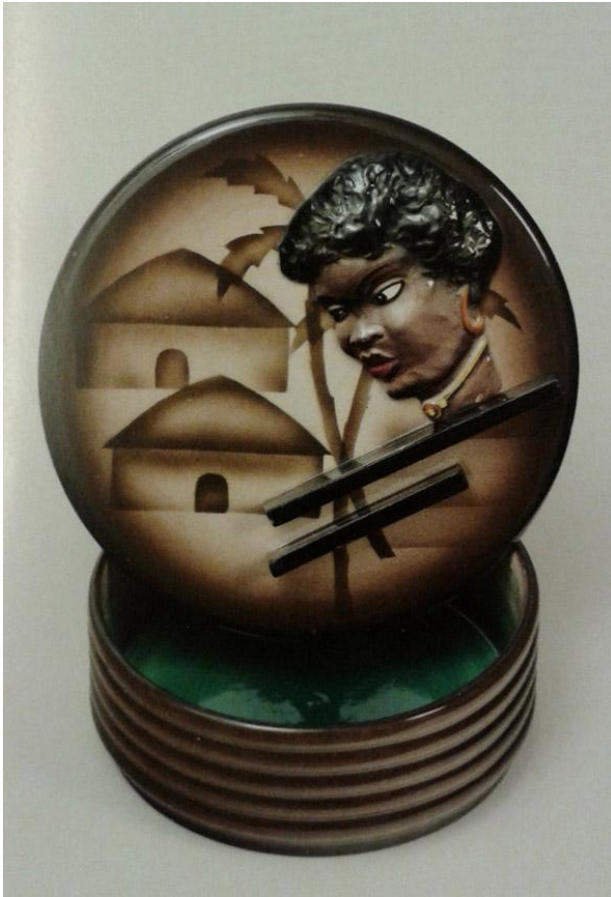


Fig. 221 FACC  
(Fabbrica Artistica  
Ceramiche  
Italiane), *Abissina*,  
1938 circa.

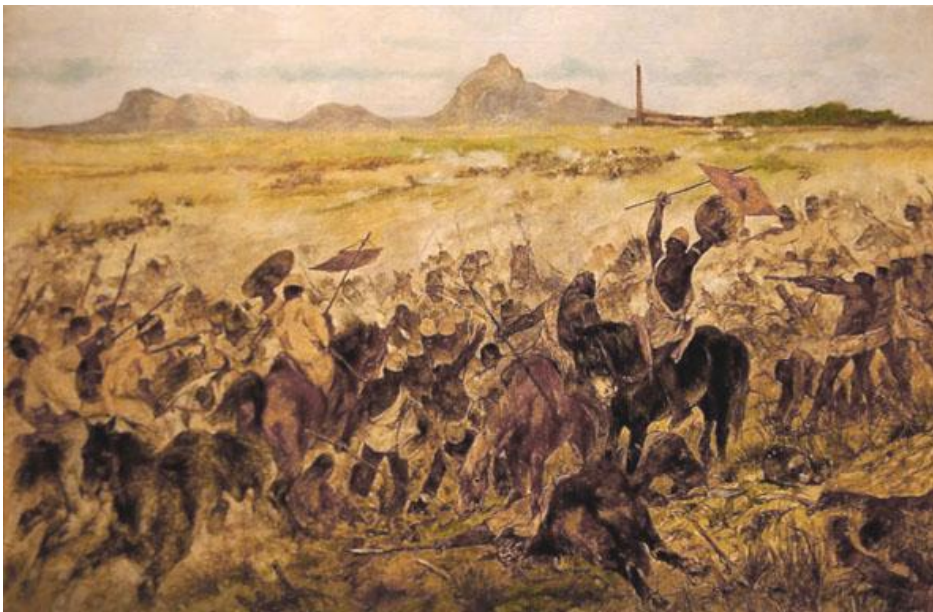
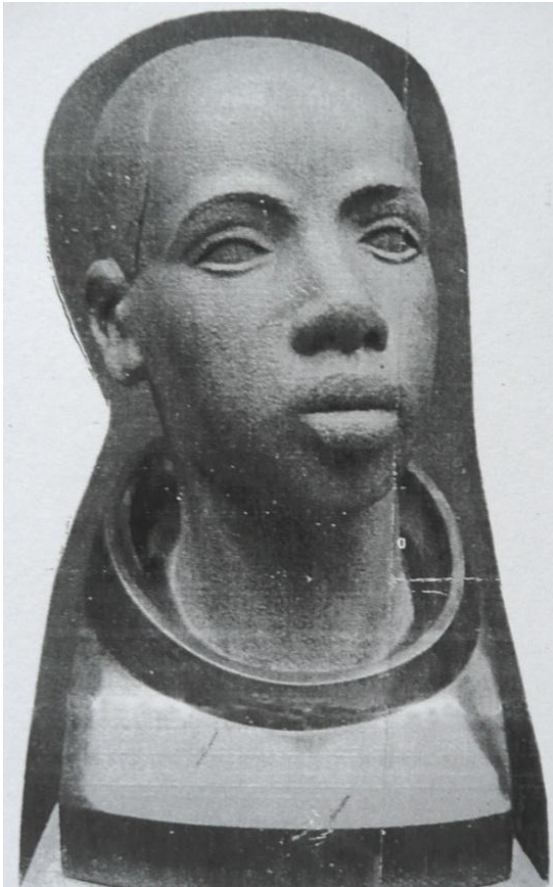


Fig. 222 Giovanni Fattori, *Episodio della battaglia di Kassala*, 1906,  
Novara, Galleria d'Arte Moderna Giannoni.

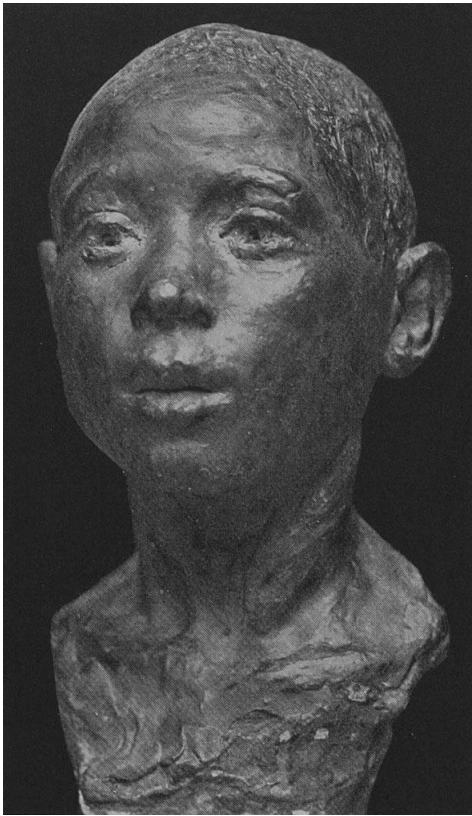




**Fig. 223 Giuseppe Galli, *Fratel Nero*, 1935-1938, pubblicato in ["Italia Coloniale", Roma, luglio 1938], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria extra Biennale, Mostre all'estero, b. 5, f. non numerato.**



**Fig. 224 Ivanhoe Gambini, *Josephine Baker*, 1929, coll. Eredi Gambini.**



**Fig. 225** Vincenzo Gemito, *Testa di moretto*, 1870, Napoli, coll. Banco di Napoli. Pubblicata in "Emporium", vol. LXXX, n. 478, ottobre 1934, p. 248.



**Fig. 226** Lazzaro Giampaolo, *Poesia dell'altipiano*, pubblicato in U. Ortona, *Le Terre Italiane d'Oltremare e l'arte italiana contemporanea*, Napoli 1941, p. 39.



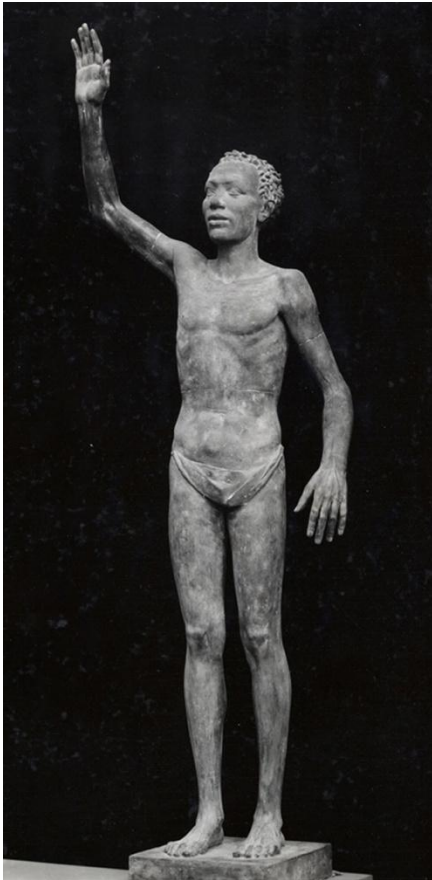
**Fig. 227** Giorgio Giordani, *La sottomissione*, 1938, pubblicato in ["Legionario", Roma, 20 luglio 1938], ritaglio stampa, ASAC, Raccolta documentaria, *Arti Visive*, 1938, b. 2.



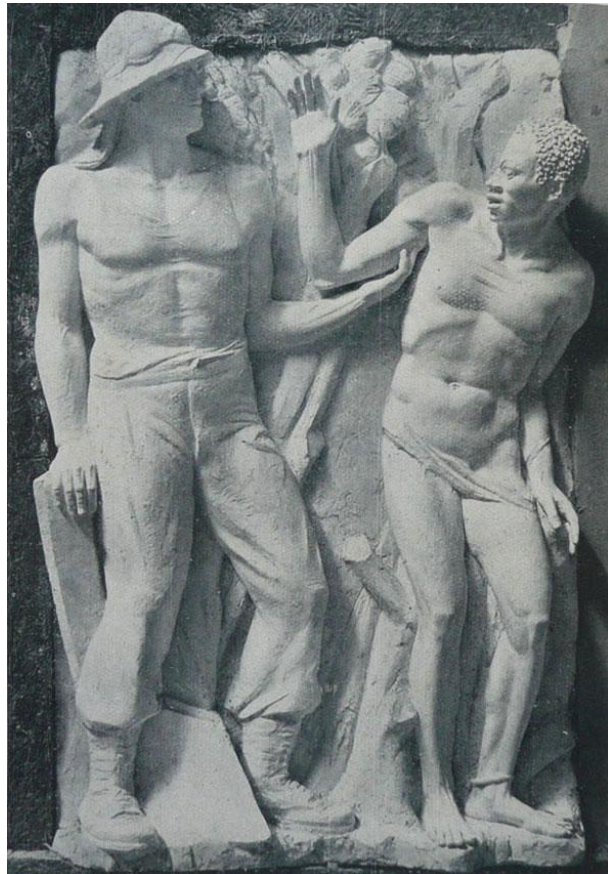
**Fig. 227** Giorgio Giordani, *La sottomissione*, 1938, pubblicato in ["Legionario", Roma, 20 luglio 1938], ritaglio stampa, ASAC, Raccolta documentaria, *Arti Visive*, 1938, b. 2. Particolare.



Uomo etiope che reca agnello sulle spalle, in "L'illustrazione Italiana", a. LXIII, n. 1, 5 gennaio 1936, allegato fotografico tra p. 16 e p. 17. Particolare.



**Fig. 228** Franco (Francesco) Girelli, *Somalo*, 1936. Foto d'epoca.

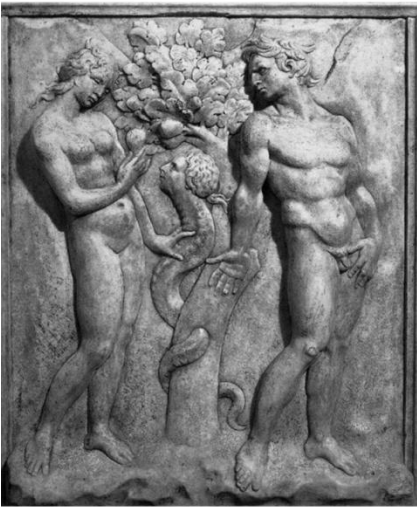


**Fig. 229** Franco (Francesco) Girelli, *La Civiltà in Etiopia dell'Italia Fascista Imperiale*, 1938, pubblicato in "L'illustrazione Italiana", a. LXV, n. 23, 5 giugno 1938, p. 928.

**Fig. 229.1** Confronto tra *La Civiltà in Etiopia dell'Italia Fascista Imperiale* di Franco Girelli e le formelle di Jacopo della Quercia per la Basilica di San Petronio a Bologna.



**Fig. 229** Franco (Francesco) Girelli, *La Civiltà in Etiopia dell'Italia Fascista Imperiale*, 1938, pubblicato in "L'illustrazione Italiana", a. LXV, n. 23, 5 giugno 1938, p. 928.



Jacopo della Quercia, *Peccato originale*, 1425-1434, Porta Magna della Basilica di San Petronio, Bologna.



Jacopo della Quercia, *Cacciata di Adamo e Eva*, 1425-1434, Porta Magna della Basilica di San Petronio, Bologna.



**Fig. 230** Giorgio Grazia, *Coloni di Genale (Somalia italiana)*, 1934 circa, pubblicato in "Pro Familia" [Milano, 9 agosto 1936], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. "Grazia, Giorgio", inv. n. 19831.



**Fig. 231** Giorgio Grazia, *Gheber (o Bimba somala)*, 1934 circa, pubblicato in "Il Comune di Bologna", a. XXII, n. 5, maggio 1935, p. 53.



**Fig. 232** Giorgio Grazia, *Ragazzo Somalo*, 1934 circa, pubblicato in "Il Comune di Bologna", a. XXII, n. 5, maggio 1935, p. 53.



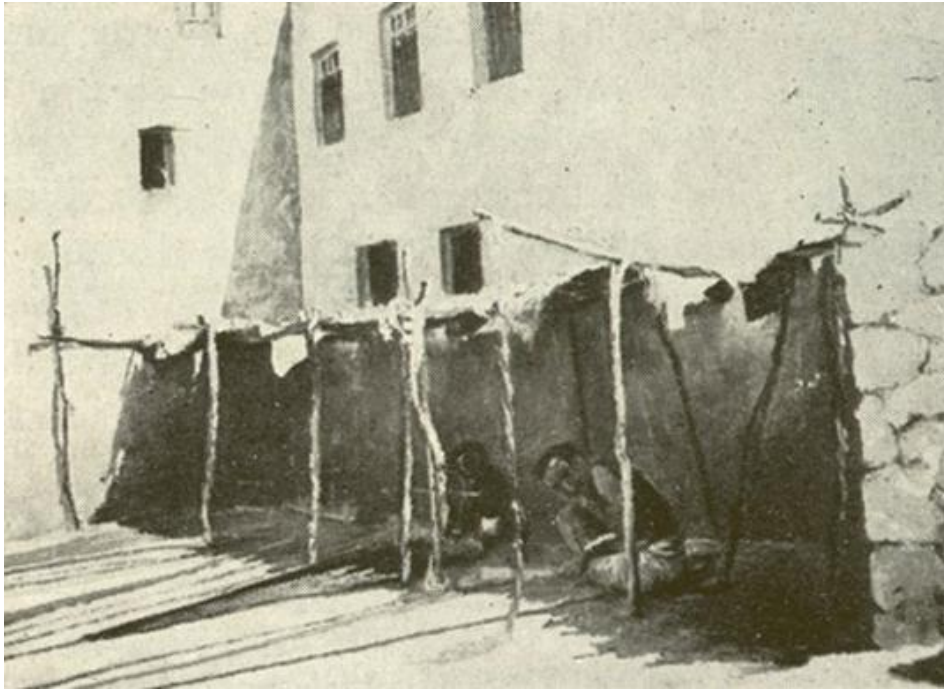
Fig. 233 Giorgio Grazia, senza titolo [testa di bambina], 1934 circa, pubblicato in "Il Comune di Bologna", a. XXIV, n. 1, gennaio 1937, p. 54.



Fig. 234 Giorgio Grazia, *Evoluzione*, 1934 circa, pubblicato in "Il Comune di Bologna", a. XXII, n. 5, maggio 1935, p. 52.



Fig. 235 Giorgio Grazia, *Habiba*, 1934 circa, pubblicato in "Il Comune di Bologna", a. XXII, n. 5, maggio 1935, p. 52.



**Fig. 236** Giorgio Grazia, *Tessitori di jute*, 1934 circa, pubblicato in "Il Comune di Bologna", a. XXII, n. 5, maggio 1935, p. 53.



**Fig. 237** Giorgio Grazia, *Tessitori di fute*, 1934 circa, ritaglio stampa.

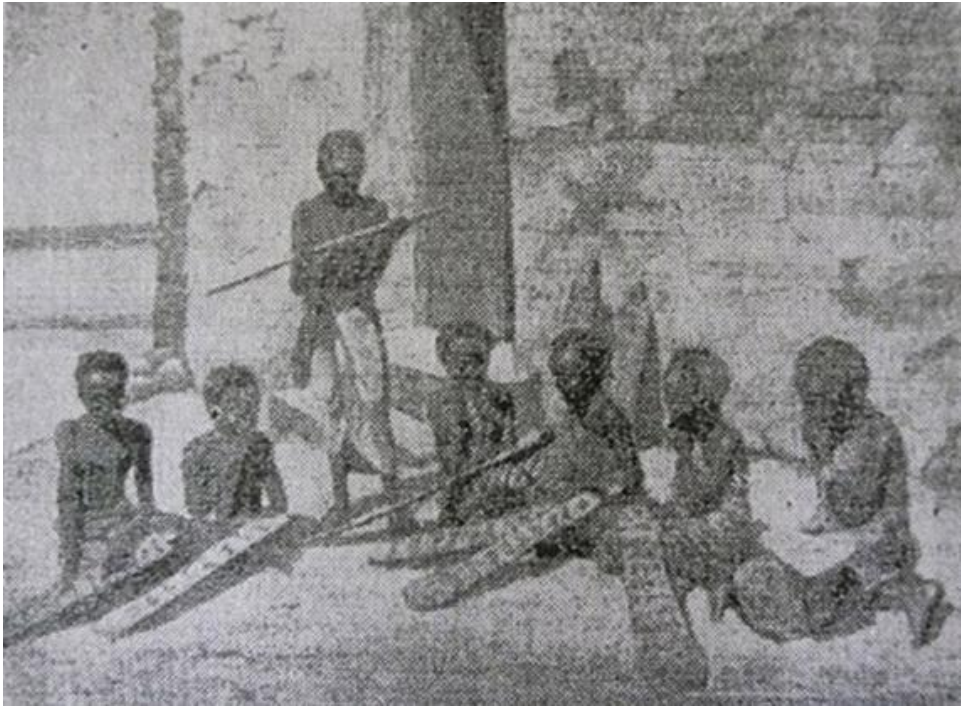




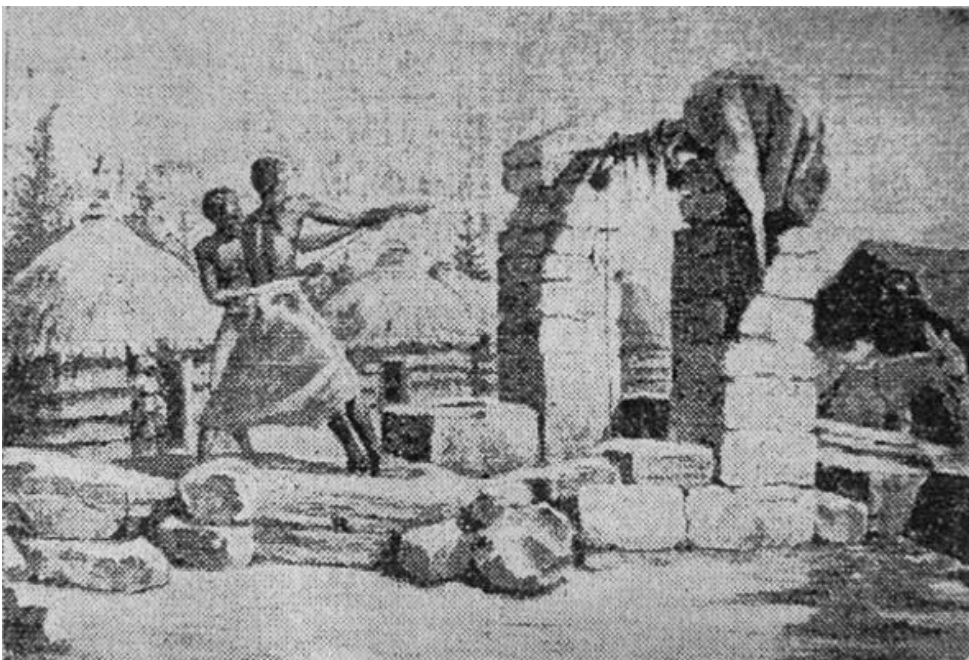
**Fig. 238** Giorgio Grazia, senza titolo [giovane seduto a terra], 1934 circa, pubblicato in "Il Comune di Bologna", a. XXIV, n. 1, gennaio 1937, p. 54.



**Fig. 239** Giorgio Grazia, *Mogadiscio-Mercato del legname*, 1934 circa, pubblicato in ["Corriere padano" 18 marzo 1937], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. "Grazia, Giorgio", inv. n. 19831.



**Fig. 240** Giorgio Grazia, *Scuola musulmana*, 1934 circa, pubblicato in ["Corriere padano", 12 marzo 1937], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. "Grazia, Giorgio", inv. n. 19831.



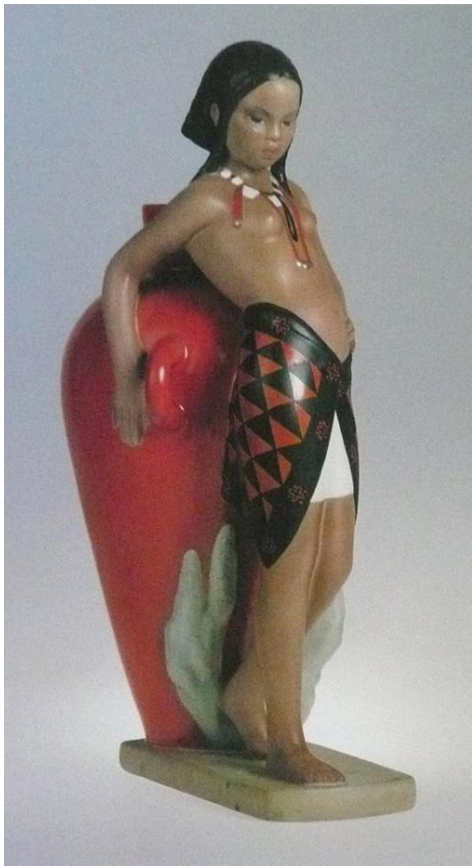
**Fig. 241** Giorgio Grazia, *Indigeni al pozzo*, 1934 circa, pubblicato in ["Corriere padano", 4 aprile 1937], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. "Grazia, Giorgio", inv. n. 19831.



**Fig. 242** Roberto Guastalla, *Donna seduta che fuma*, 1887, coll. privata.



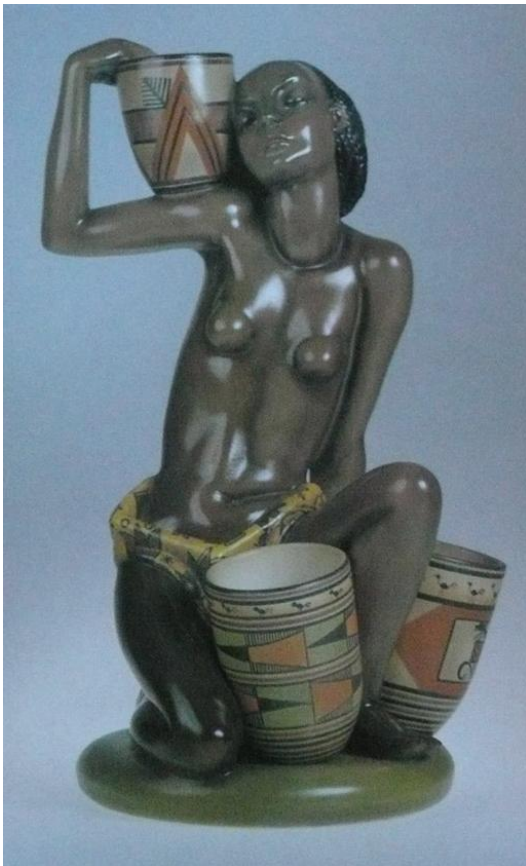
**Fig. 243** Roberto Guastalla, *Fanciulla di colore alla porta (Schiava Negra)*, 1903, coll. privata.



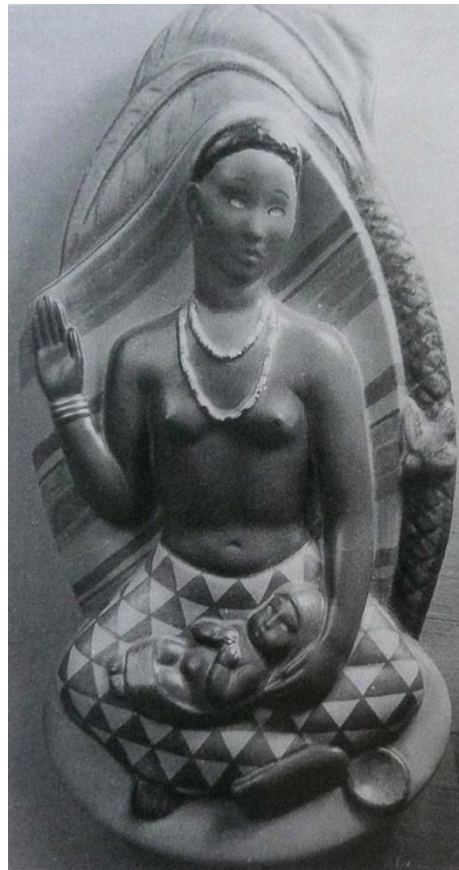
**Fig. 244 Abele Jacopi, *Fai-Ragazza abissina*, metà anni Trenta del XX sec.**



**Fig. 245 Abele Jacopi [?], (*Maternità abissina*), metà anni Trenta del XX sec.**



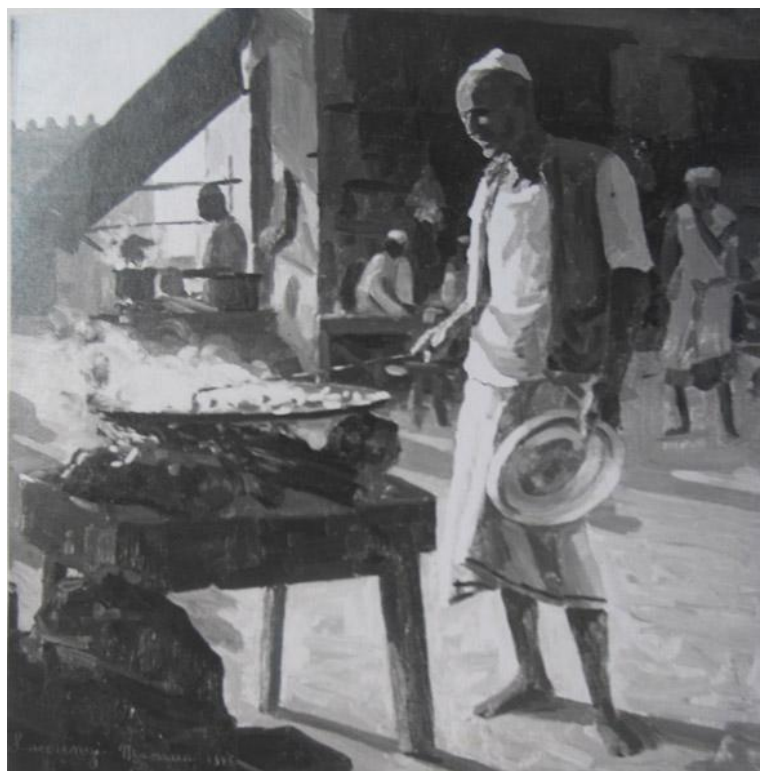
**Fig. 246** Helen König Scavini, *Ragazza di Harrar*, metà anni Trenta del XX sec. [?].



**Fig. 247** Helen König Scavini, *Targa coloniale*, anni Trenta.



*L'onorevole Federzoni visita la mostra di paesaggi coloniali del pittore Laurenzi, foto d'epoca, pubblicata in "L'Italia Coloniale", a. V, n. 4, aprile 1928, p. 77. Sullo sfondo, da sinistra, sono riconoscibili *Il friggitore di Massaua*, *Bambine* e *Donna Cunama sul Setit-Omager*.*



**Fig. 248** Laurenzio Laurenzi, *Il friggitore di Massaua*, 1926, ubicazione ignota. Foto d'epoca.



**Fig. 249** Laurencio Laurenzi, *Bambine*, 1926, ubicazione ignota. Foto d'epoca.



**Fig. 250** Laurencio Laurenzi, *Donna Cunama sul Setit-Omager*, 1927, ubicazione ignota. Foto d'epoca.



Fig. 251 **Laurenzio Laurenzi**, *Donna somala con mantello rosso*, 1930 circa, già coll. ISIAO, Roma.

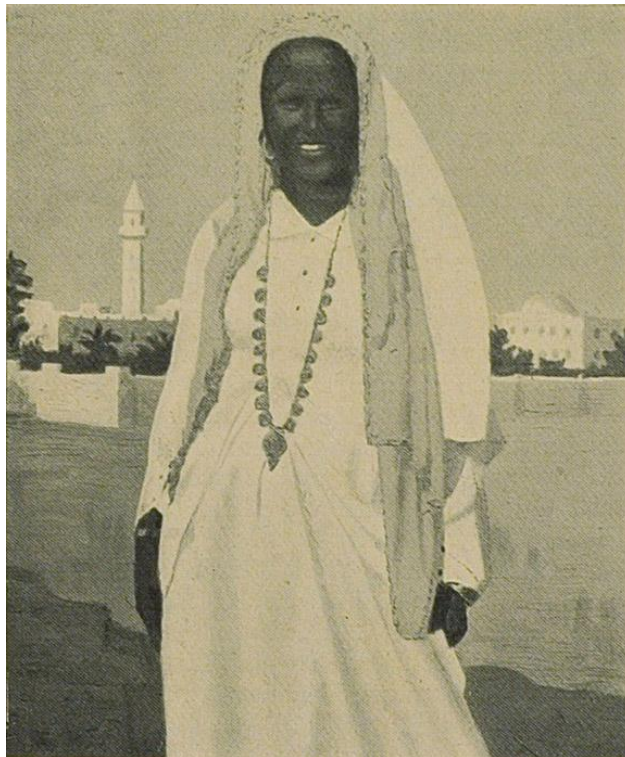
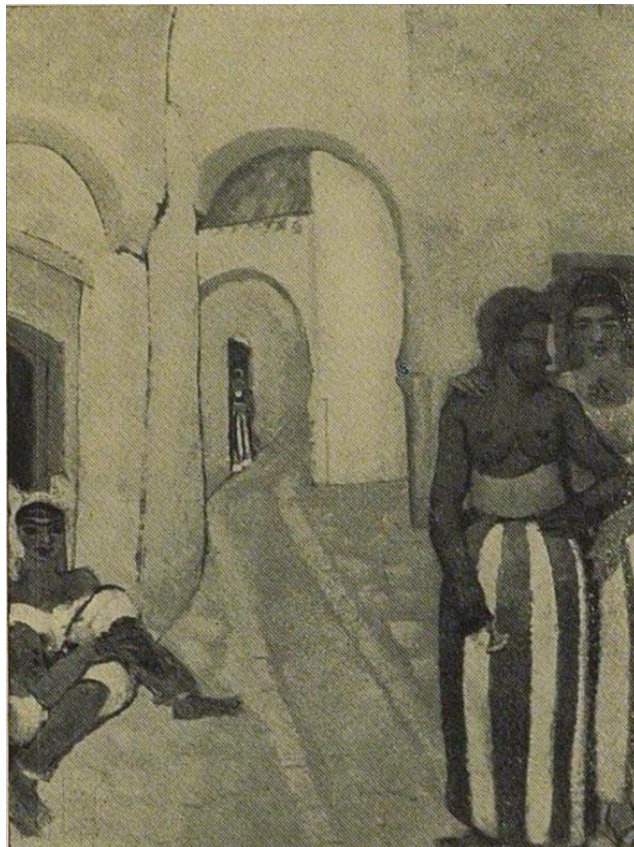


Fig. 252 **Laurenzio Laurenzi**, *La sposa [Fatma Mogadiscio?]*, pubblicato in "Emporium", vol. LXXX, n. 478, ottobre 1934, p. 243.





**Fig. 253** Moses Levy, *Danza di Busadia*, 1925, coll. privata.



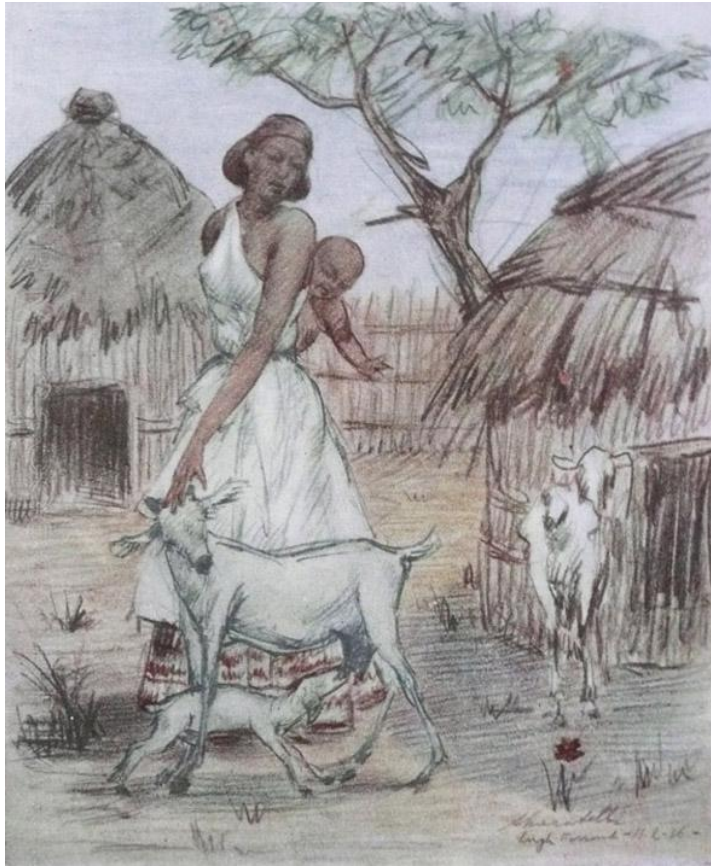
**Fig. 254** Moses Levy, *Cortigiane orientali*, pubblicato in "Emporium", vol. LXXIV, n. 443, novembre 1931, p. 280.



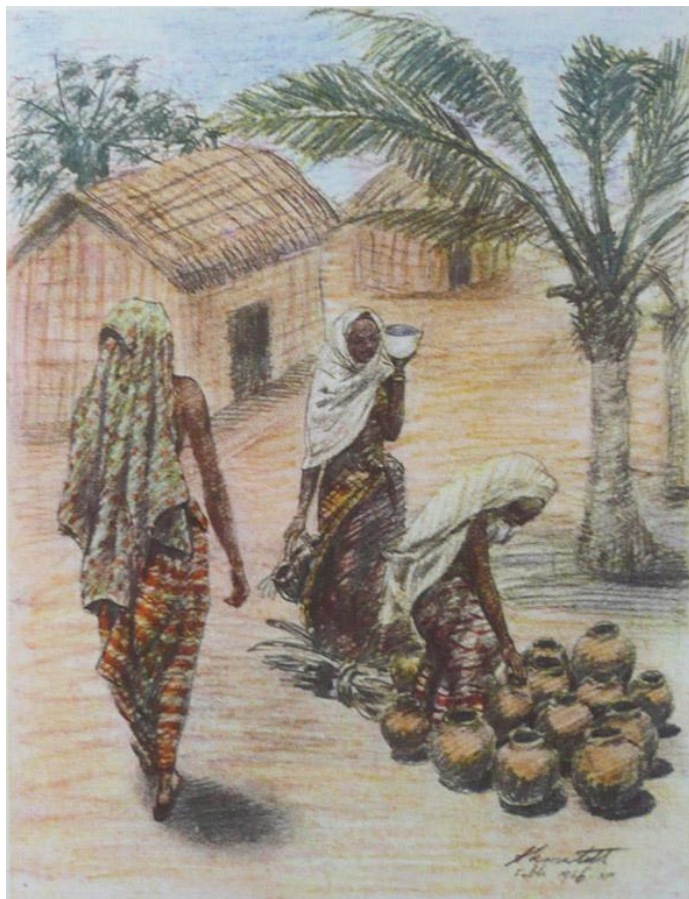
Fig. 255 Antonio Locatelli, *Maternità [o Donna somala che allatta il suo bambino]*, 1936, pubblicato in *Antonio Locatelli. Scritti e disegni*, Bergamo 1956, tav. XIV.



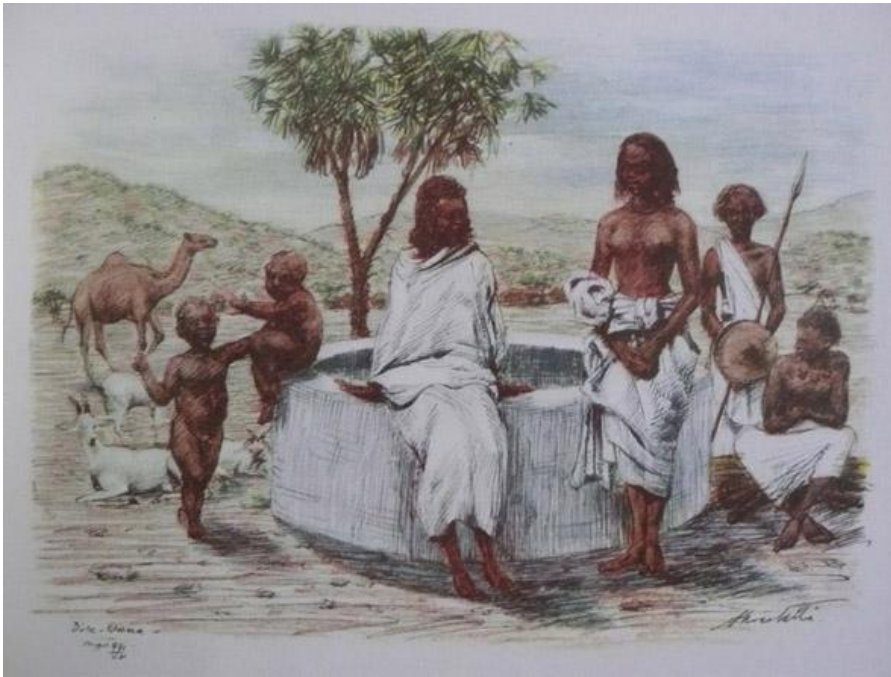
Fig. 256 Antonio Locatelli, *Donna Ogaden*, 1936, pubblicato in *Antonio Locatelli. Scritti e disegni*, Bergamo 1956, tav. XIII.



**Fig. 257** Antonio Locatelli, *Le due madri*, 1936, pubblicato in *Antonio Locatelli. Scritti e disegni*, Bergamo 1956, tav. IX.



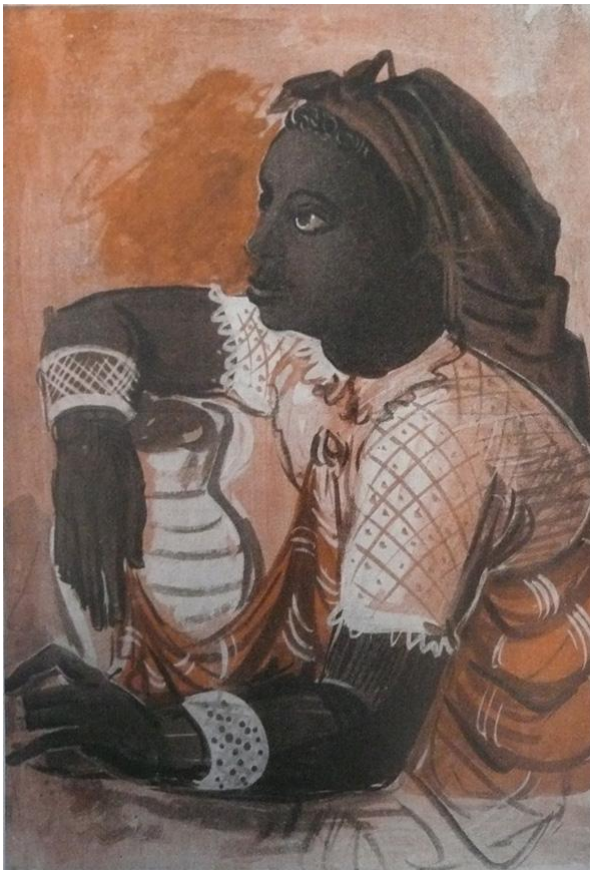
**Fig. 258** Antonio Locatelli, *Portatrici d'acqua in Somalia*, 1936, pubblicato in "Le Vie del Mondo", a. VI, n. 5, maggio 1938, p. 463.



**Fig. 259 Antonio Locatelli, *Al pozzo (Dire Dava)*, 1936, pubblicato in *Antonio Locatelli. Scritti e disegni*, Bergamo 1956, tav. X.**



**Fig. 260 Antonio Locatelli, *Indigena di Addis Abeba*, 1936, pubblicato in *Antonio Locatelli. Scritti e disegni*, Bergamo 1956, tav. XV.**



**Fig. 261 Felicità Lustig, senza titolo [figura femminile del mercato di Tripoli], pubblicato in "L'Illustrazione Italiana", a. LXIV, n. 15, 11 aprile 1937, p. 372.**



**Fig. 262 Felicità Lustig, senza titolo [figura femminile del mercato di Tripoli], pubblicato in "L'Illustrazione Italiana", a. LXIV, n. 15, 11 aprile 1937, p. 372.**

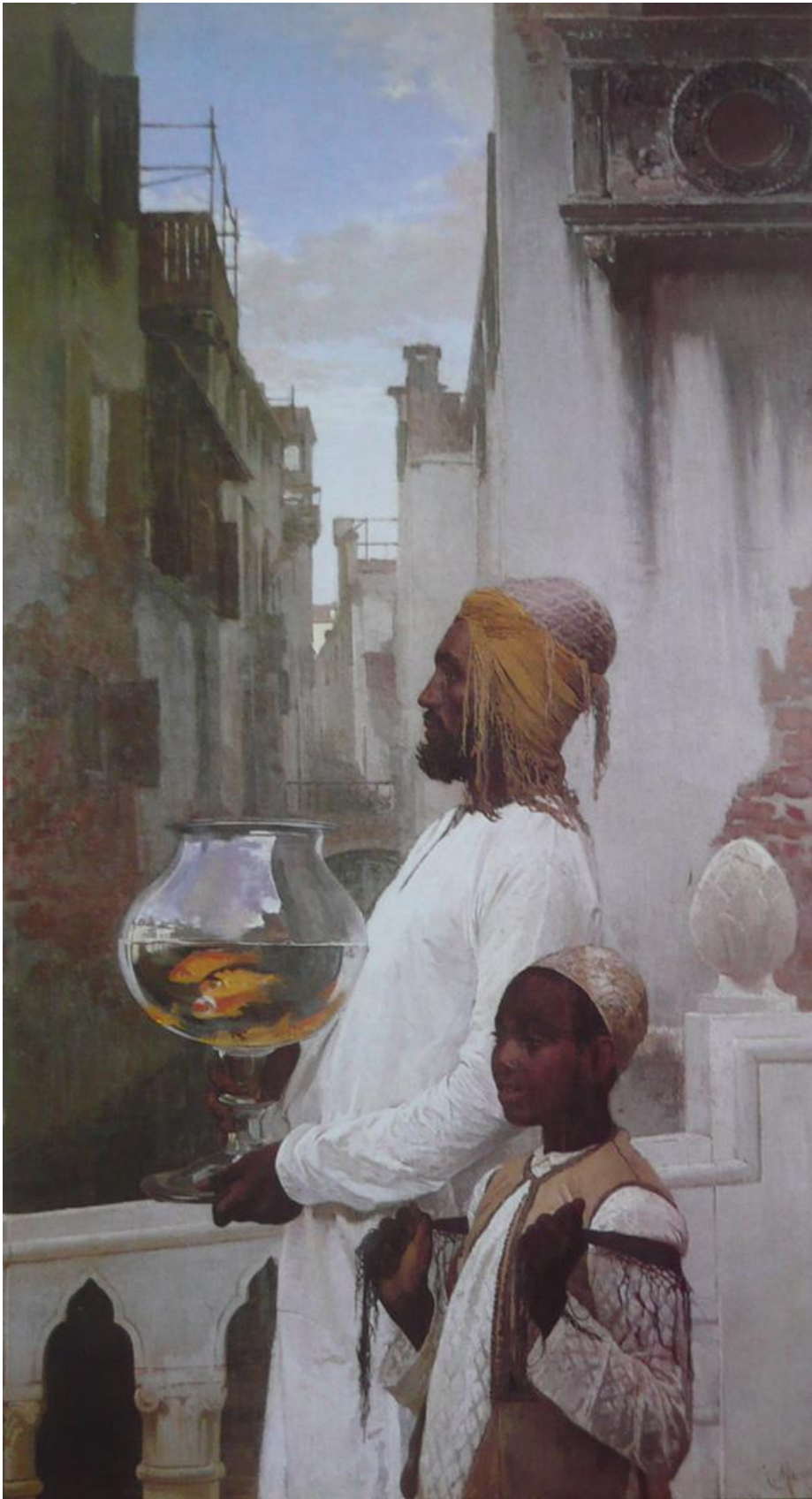
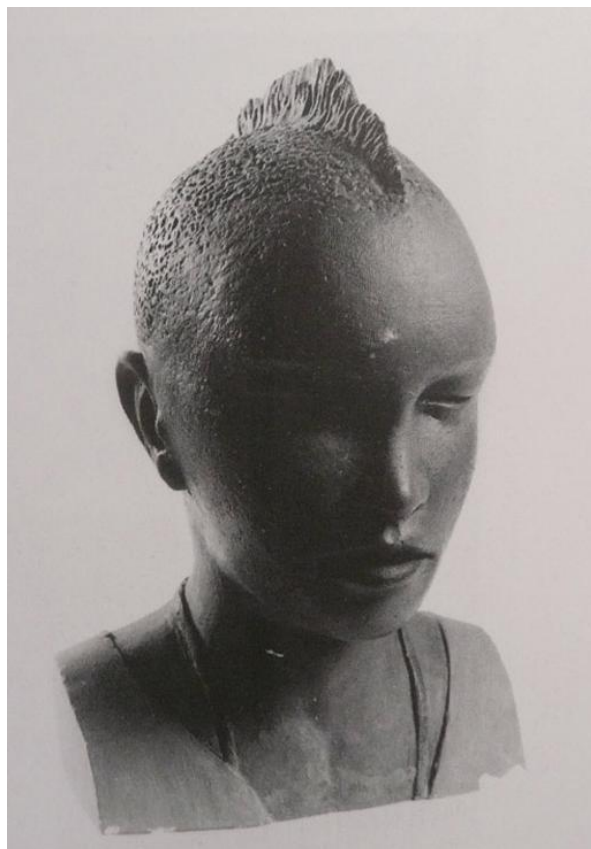


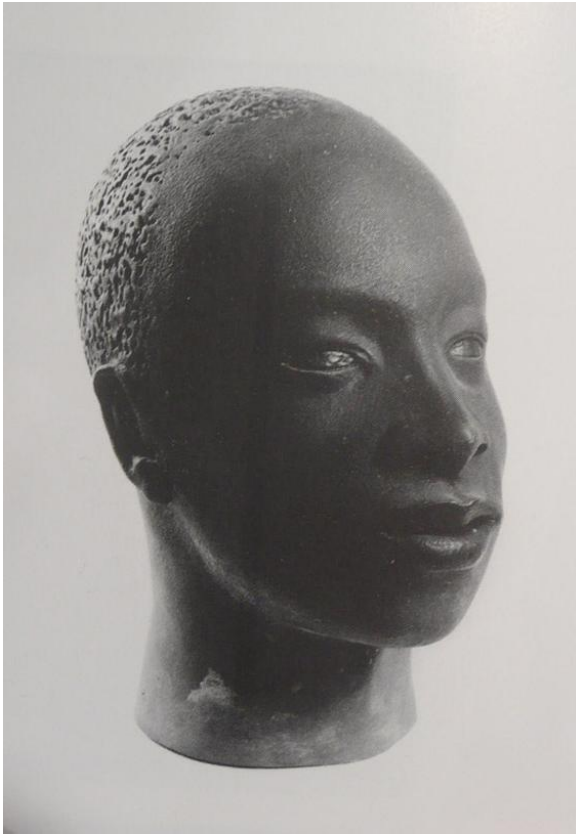
Fig. 263 Cesare Maccari, *Ritorno dalla fiera*, già coll. Whitford and Hughes, Londra.



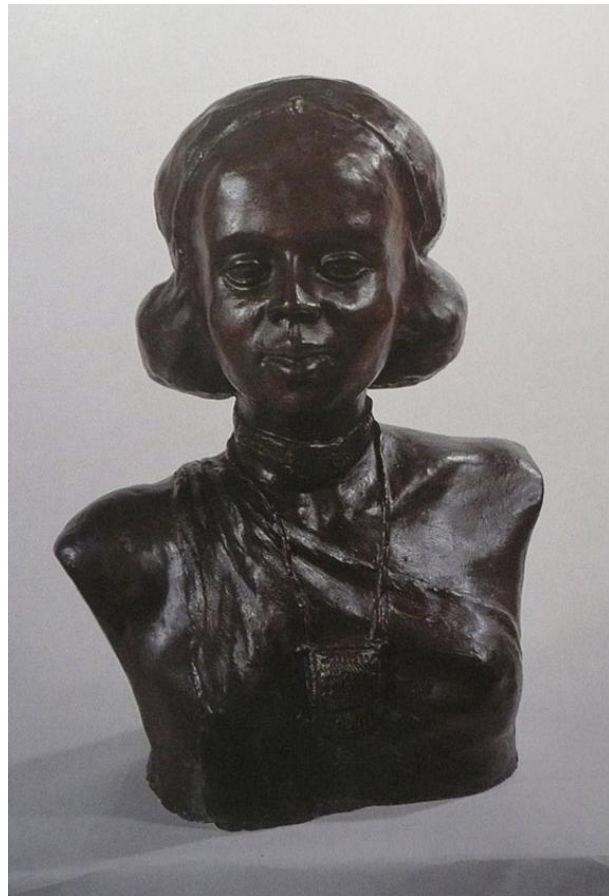
**Fig. 264** Piero Malvani,  
*Testa di bambino libico,*  
1930 circa, già coll. IsIAO,  
Roma.



**Fig. 265** Milo Corso  
Malverna, *Giovane tebù*  
*[tebu]*, 1930 circa, già  
coll. IsIAO, Roma.

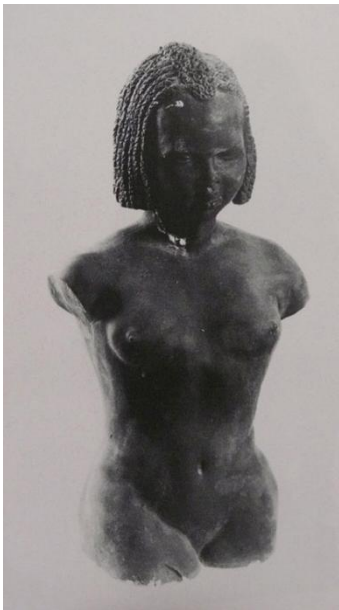


**Fig. 266** Milo Corso Malverna, *Giovane sudanese*, 1930 circa, già coll. IsIAO, Roma.



**Fig. 267** Milo Corso Malverna, *Donna somala*, 1930 circa, già coll. IsIAO, Roma.





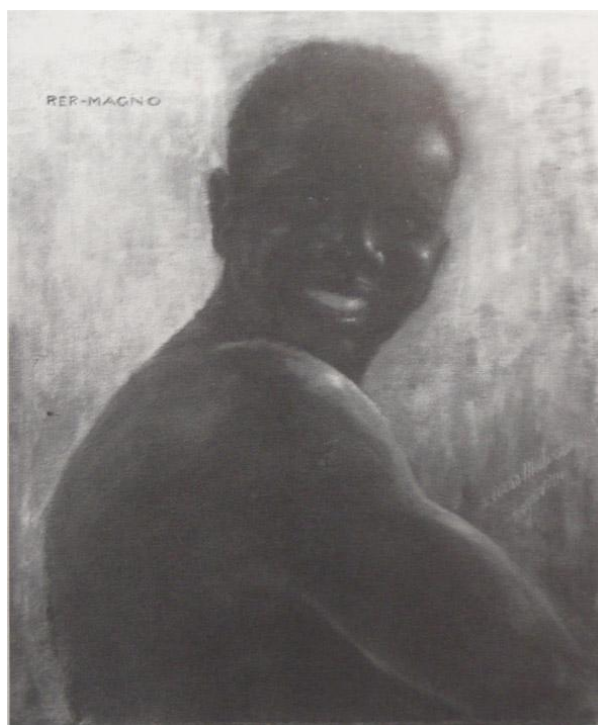
**Fig. 268** Milo Corso Malverna, *Donna somala*, 1930 circa, già coll. IsIAO, Roma.



**Fig. 269** Milo Corso Malverna, *Donna somala*, 1930 circa, già coll. IsIAO, Roma.



**Fig. 270** Milo Corso Malverna, *Majomi, danzatrice etiopica*, pubblicato in [*“L’Italia d’Oltremare”*, Roma, 20 maggio 1939], ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria extrabiennale, b. 5, f. 5/55.



**Fig. 271** Milo Corso Malverna, *Uomo della tribù Rër Mānyo*, 1927, già coll. ISIAO, Roma.



**Fig. 272** Milo Corso Malverna, *Bambini somali*, 1929, coll. privata.



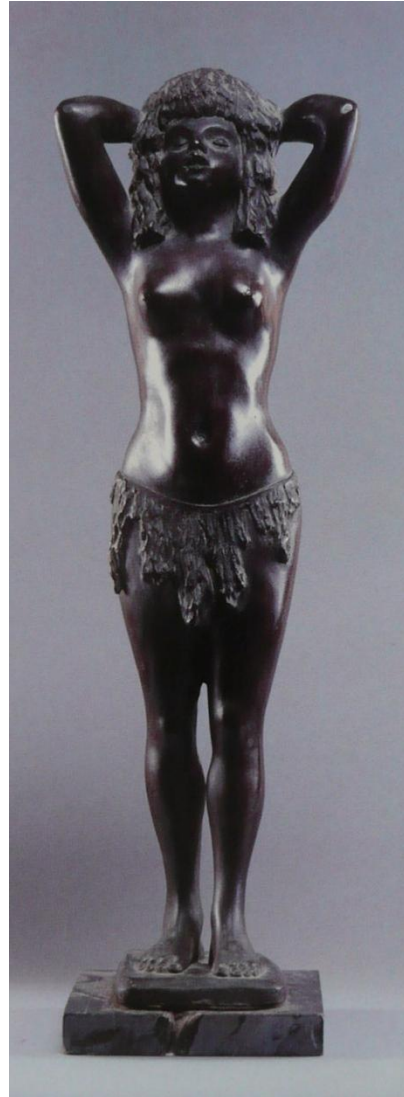
**Fig. 273** Milo Corso Malverna, *Donna somala che si bagna*, 1929, già coll. ISIAO, Roma.



**Fig. 274** Milo Corso Malverna, *Donna somala che si pettina*, 1929, già coll. ISIAO, Roma.



**Fig. 275** Pompeo Mariani,  
*Hassan Buricchiere*, 1881-82,  
già coll. ISIAO, Roma.



**Fig. 276** Vincenzo Marinelli,  
*Schiava*, post 1854, Napoli, coll.  
privata.



**Fig. 277** Vincenzo Marinelli, *Tratta delle schiave sulle rive del Mar Rosso*, post 1854, Napoli, coll. privata.



**Fig. 277** Vincenzo Marinelli, *Tratta delle schiave sulle rive del Mar Rosso*, post 1854, Napoli, coll. privata. Particolare.



**Fig. 278** Vincenzo Marinelli, *Il ballo dell'Ape nell'harem*, 1862, Napoli, Museo di Capodimonte.



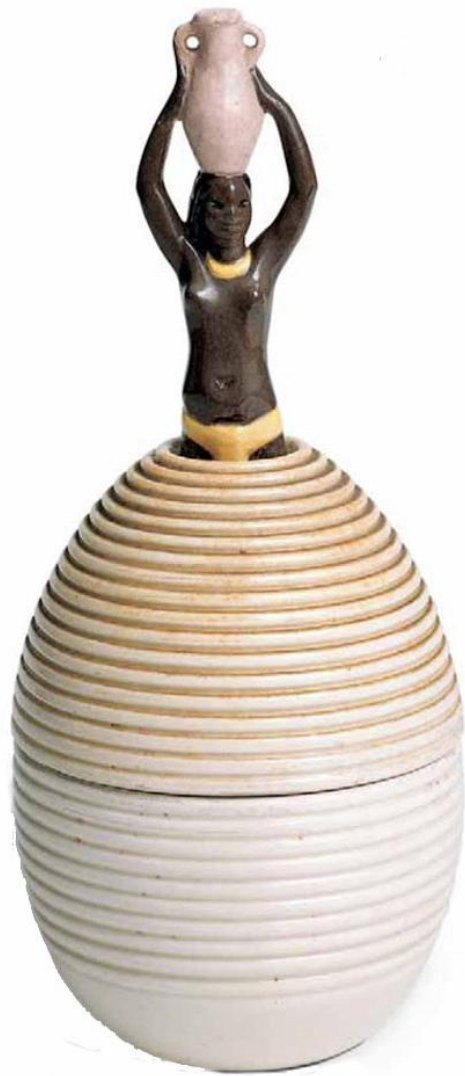
**Fig. 278** Vincenzo Marinelli, *Il ballo dell'Ape nell'harem*, 1862, Napoli, Museo di Capodimonte. Particolare.



**Fig. 279** Vincenzo Meconio e Pasquale Monaco, particolari del bassorilievo alla base della Torre del Partito, realizzato in occasione della Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare, Napoli, 1940, pubblicato in "L'Illustrazione Italiana", a. LXVII, n. 22, 2 giugno 1940, p. 825.



**Fig. 280 Melkiorre Melis,**  
*Acquaiola africana, 1929-33.*



**Fig. 281 Melkiorre Melis,**  
*Acquaiola africana, 1933 circa,*  
Nuoro, Archivio per le Arti  
Applicate.

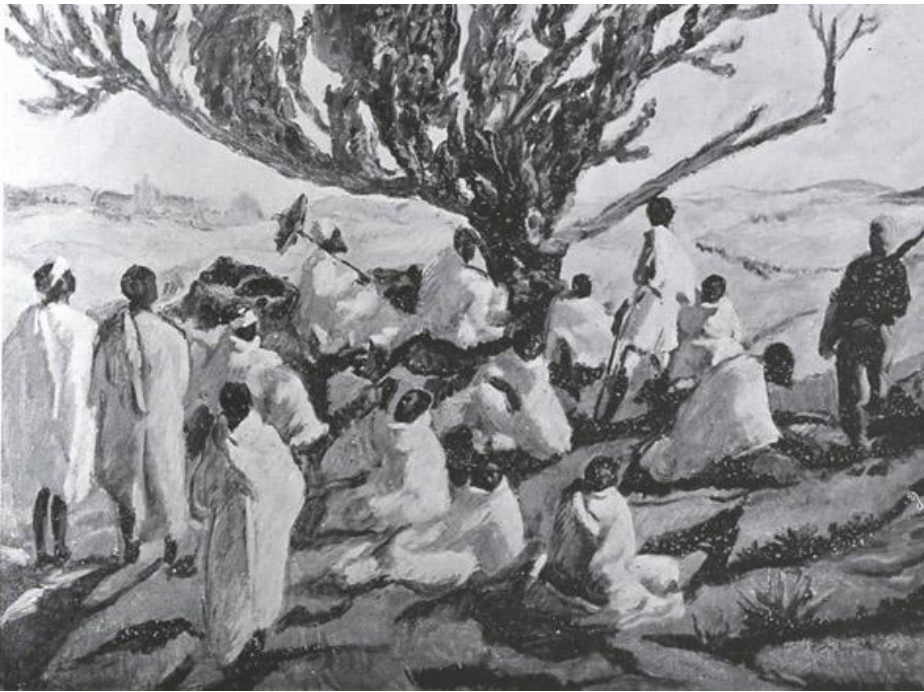




**Fig. 282** Melchiorre Melis, *Testa di africana*, anni Trenta del XX sec., foto d'epoca, Bosa, Raccolta Melis.



**Fig. 283** Melchiorre Melis, *Danza araba notturna*, 1939, Bosa, Raccolta Melis.



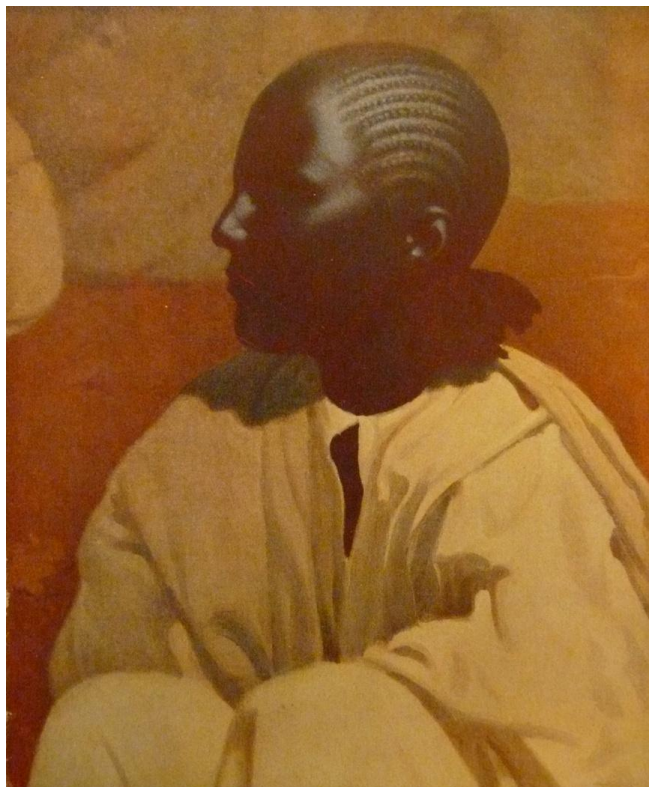
**Fig. 284** Mario Menin, *Prigionieri abissini dopo la battaglia*, post 1935, pubblicato in F. T. Marinetti, *Lo riprenderemo, gridano il duca d'Aosta, l'esercito, i legionari di Passo Uarieu e di Sviniuca sul Don*, Roma 1943, p. 103.



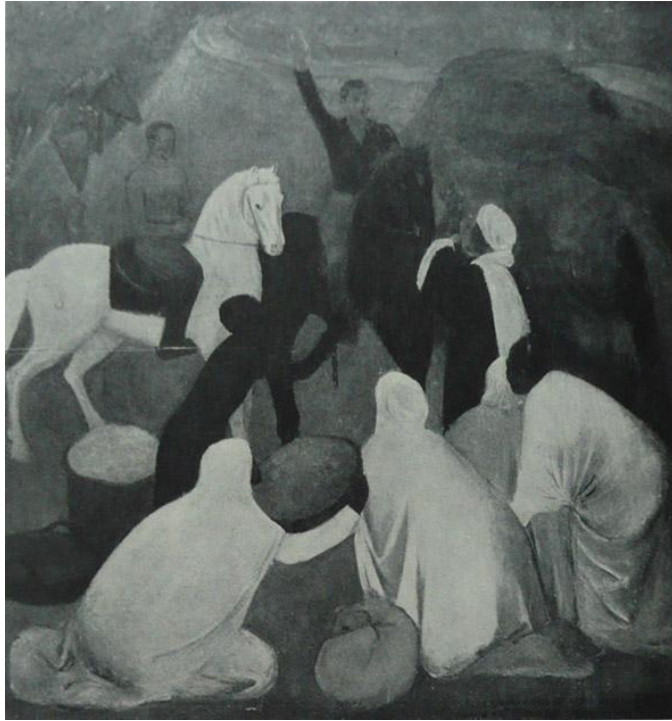
**Fig. 285** Mario Menin, *Sotto l'arco degli sputi giocondi mangia il Ras*, post 1935, pubblicato in F. T. Marinetti, *Lo riprenderemo, gridano il duca d'Aosta, l'esercito, i legionari di Passo Uarieu e di Sviniuca sul Don*, Roma 1943, tav. non numerata.



**Fig. 286** Mario Menin, *Preti copti*, 1935, pubblicato in F. T. Marinetti, *Lo riprenderemo, gridano il duca d'Aosta, l'esercito, i legionari di Passo Uarieu e di Sviniuca sul Don*, Roma 1943, p. 158.



**Fig. 287** Giovanni Armando Micheli, *Ragazza abissina*, pubblicato in "Le Vie d'Italia", a. XLVI, n. 2, febbraio 1940, copertina.



**Fig. 288** M. Militiza Montanari, *Il 9 maggio*, post 1936, pubblicato in U. Ortona, *Le Terre Italiane d'Oltremare e l'arte italiana contemporanea*, Napoli 1941, p. 157.



**Fig. 289** Luciano Minguzzi, *Il primo grano dell'Impero*, 1938, pubblicato in *XXI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte-1938*, catalogo, III ed. def., Venezia 1938, tav. 36.



**Fig. 290** Mario Montemurro, *Donna di Harar*, 1937, già coll. IsIAO, Roma.



**Fig. 291** Mario Montemurro, *Donna amhara*, 1937, già coll. IsIAO, Roma.



Fig. 292 Mario Montemurro, *Testa di uomo con turbante*, 1938, già coll. IsIAO, Roma.



Fig. 293 Mario Montemurro, *Uomo cottu [kottu]*, 1938, già coll. IsIAO, Roma.



**Fig. 294** Mario Montemurro, *Testa di donna cercher* [Chercher], 1938, già coll. ISIAO, Roma.



**Fig. 295** Mario Montemurro, *Ragazza somala*, 1938, già coll. ISIAO, Roma.

Fig. 295.1 Confronto tra la *Ragazza somala* di Mario Montemurro e le opere di Ahmed Osman e Ernst Wynants esposte alla XXI Biennale di Venezia.



Ahmed Osman, *Al passeggio*, opera esposta nel padiglione dell'Egitto alla Biennale di Venezia del 1938.



Fig. 295 Mario Montemurro, *Ragazza somala*, 1938, già coll. IsIAO, Roma.



Ernest Wynants, *Angelo*, opera esposta nel padiglione del Belgio alla Biennale di Venezia del 1938.



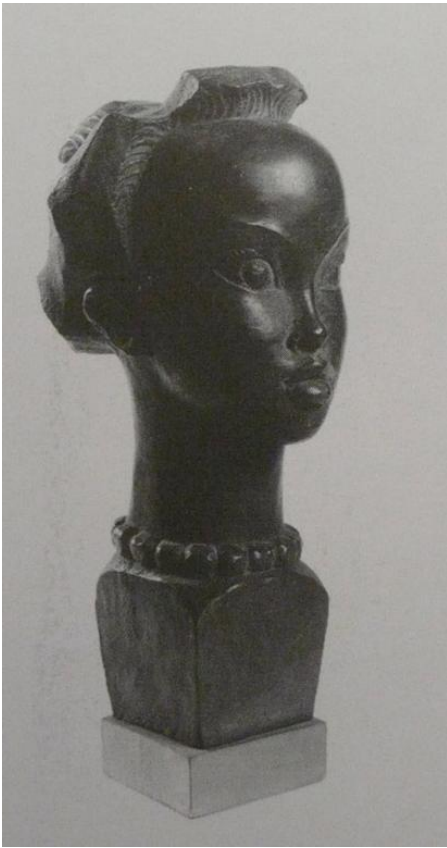


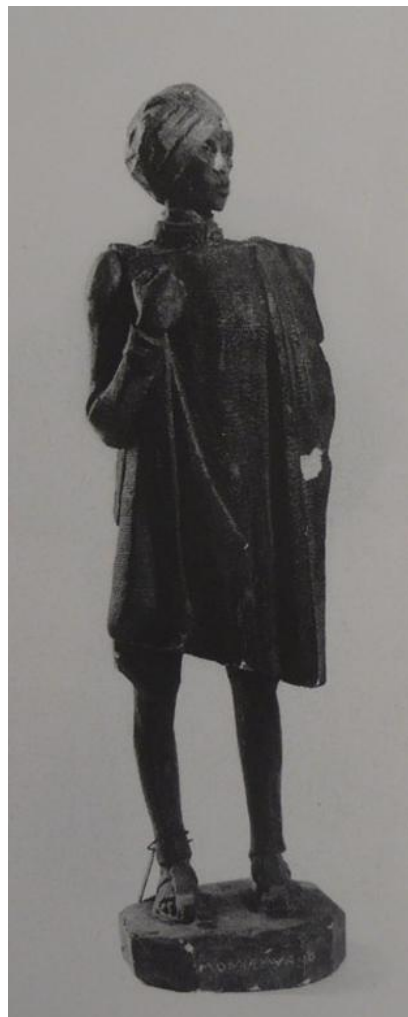
Fig. 296 Mario Montemurro,  
*Testa di donna del Deder*, 1938,  
già coll. IsIAO, Roma.



Fig. 297 Mario Montemurro,  
*Ragazza galla*, 1938, già coll.  
IsIAO, Roma.



**Fig. 298** Mario Montemurro,  
*Dubat*, 1938, già coll. IsIAO,  
Roma.



**Fig. 299** Mario Montemurro,  
*Ascaro della Guardia V. Reale*,  
1938 circa, già coll. IsIAO, Roma.

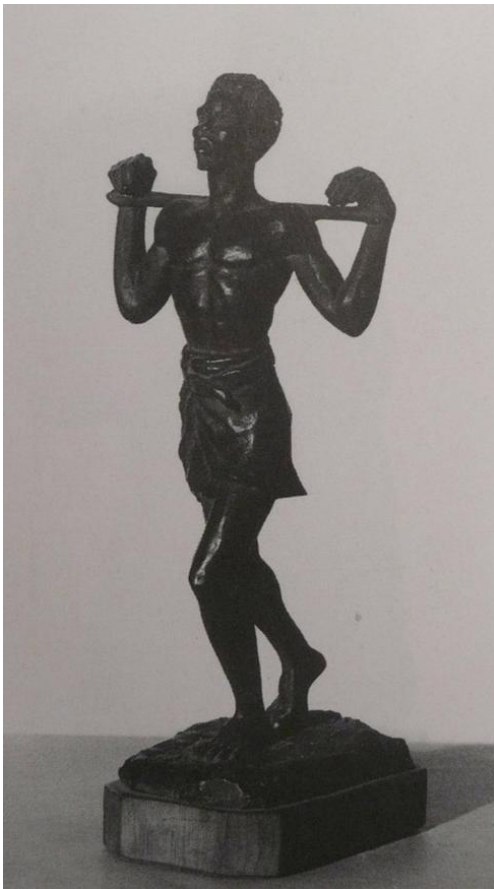


Fig. 300 Mario Montemurro, *Uomo con bastone*, 1938, già coll. IsIAO, Roma.



Fig. 301 Mario Montemurro, *Pescatore sul lago Margherita*, 1938, già coll. IsIAO, Roma.



Fig. 302 Mario Montemurro, *Ragazza di Harar*, 1937, già coll. ISIAO, Roma.



Fig. 303 Mario Montemurro, *Tre donne in gruppo*, 1938, già coll. ISIAO, Roma.



**Fig. 304** Mario Montemurro,  
*Donna con vaso*, 1937, già coll.  
IsIAO, Roma.



**Fig. 305** Mario Montemurro,  
*Ragazza danca al pozzo*,  
1938, già coll. IsIAO, Roma.



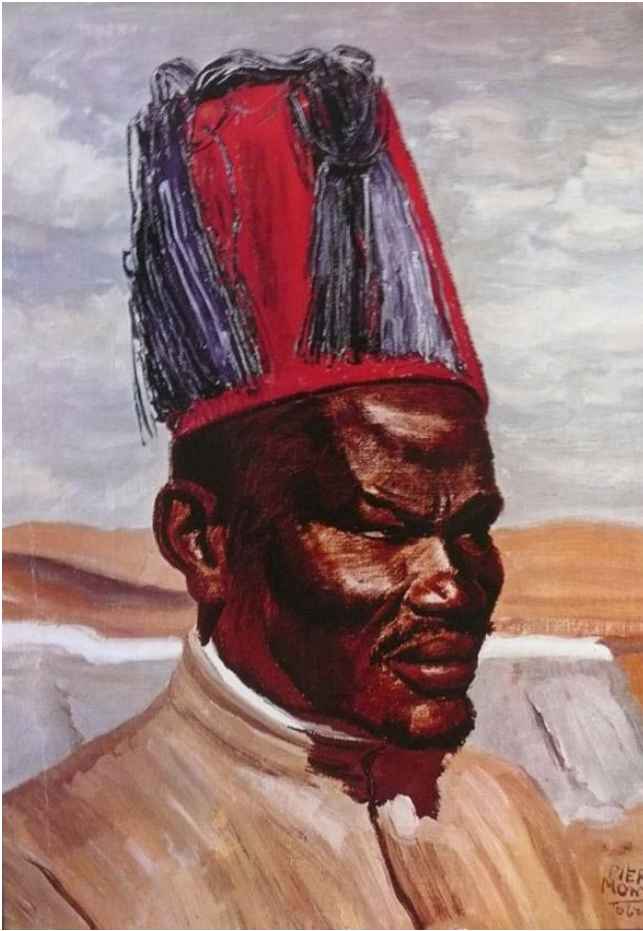
**Fig. 306** Mario Montemurro, *Maternità galla*, 1937, già coll. IsIAO, Roma. Fronte.



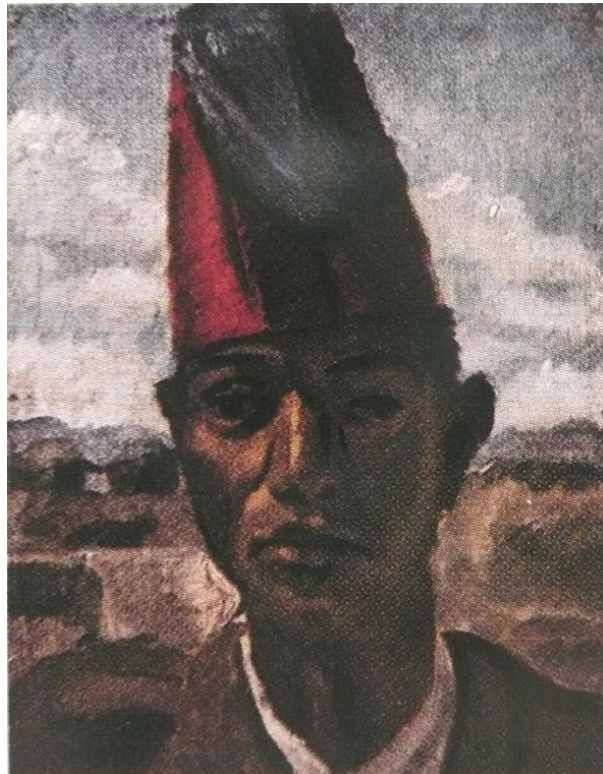
**Fig. 306** Mario Montemurro, *Maternità galla*, 1937, già coll. IsIAO, Roma. Profilo.



**Fig. 307** Mario Montemurro, *Donna con bambino*, 1938, già coll. IsIAO, Roma.



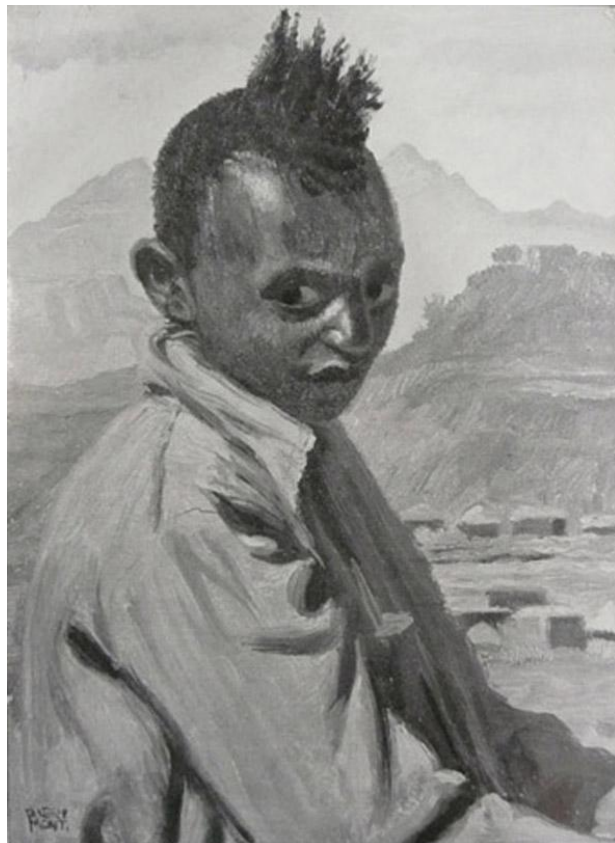
**Fig. 308** Piero Monti, *Ascari della Divisione Libia*, 1935, Torino, coll. privata.



**Fig. 309** Piero Monti, *Soldato d'Africa*, 1937, Torino, coll. privata.



**Fig. 310** Piero Monti,  
*Marian Abedè "La  
madama"*, 1937,  
Torino, Museo Civico  
d'Arte Moderna.

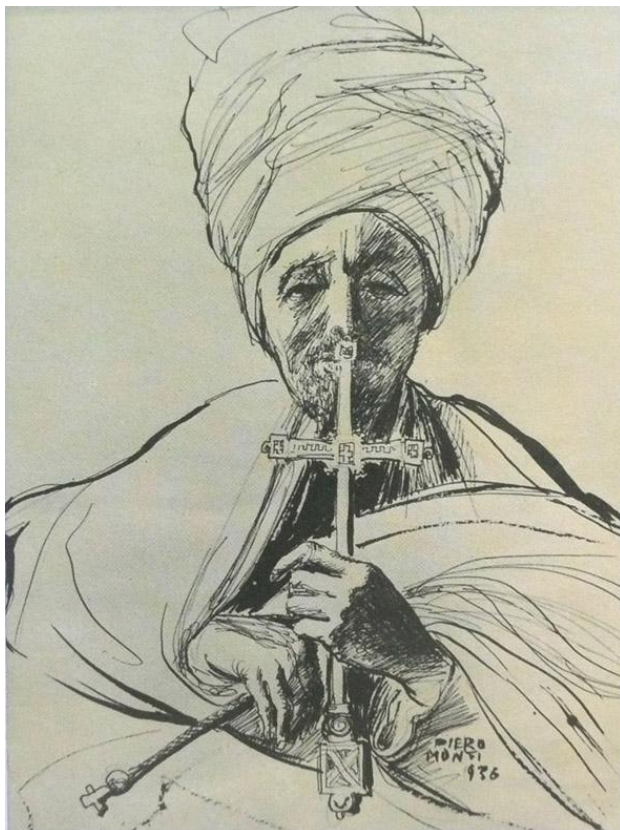


**Fig. 311** Piero Monti,  
*Ragazzo abissino*,  
1936, pubblicato in *30  
anni per il mondo*.  
*Mostra antologica di  
Piero Monti*, opuscolo  
della mostra (Torino,  
Galleria d'Arte  
"Piemonte Artistico  
Culturale", Salone  
"Gazzetta del Popolo",  
3-19 novembre 1962.





**Fig. 312** Piero Monti,  
*Suonatori libici*, 1937,  
Biella, coll. privata.



**Fig. 313** Piero  
Monti,  
*Prete copto*,  
Torino,  
privata.



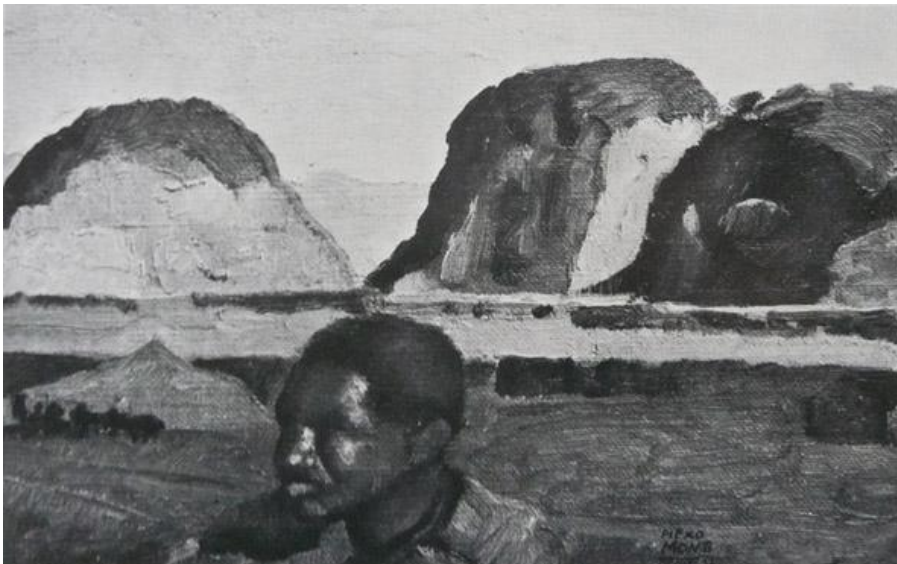
Fig. 314 Piero Monti, *Pozzo a Tobruk*, 1935, Torino, coll. privata.



Fig. 315 Piero Monti, *Dessié*, 1937, Torino, coll. privata.



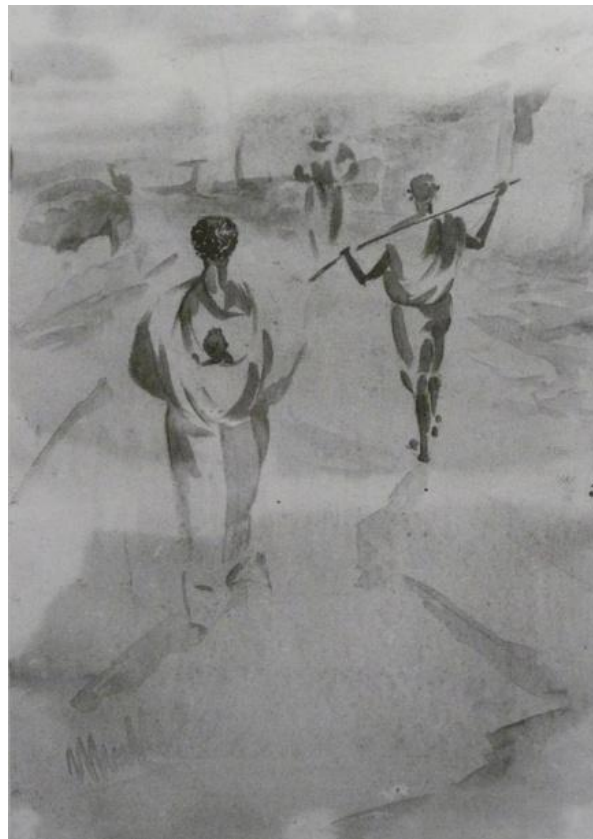
**Fig. 316** Piero Monti, *Dessié*, 1937, Roma, Federazione dei Commercianti.



**Fig. 317** Piero Monti, *Ambe a Dessié*, 1937, Torino, coll. privata.



**Fig. 318** Vincenzo  
(Enzo?) Morelli,  
*Due donne  
etiopiche con un  
bambino*, s. d., già  
coll. IsIAO, Roma.



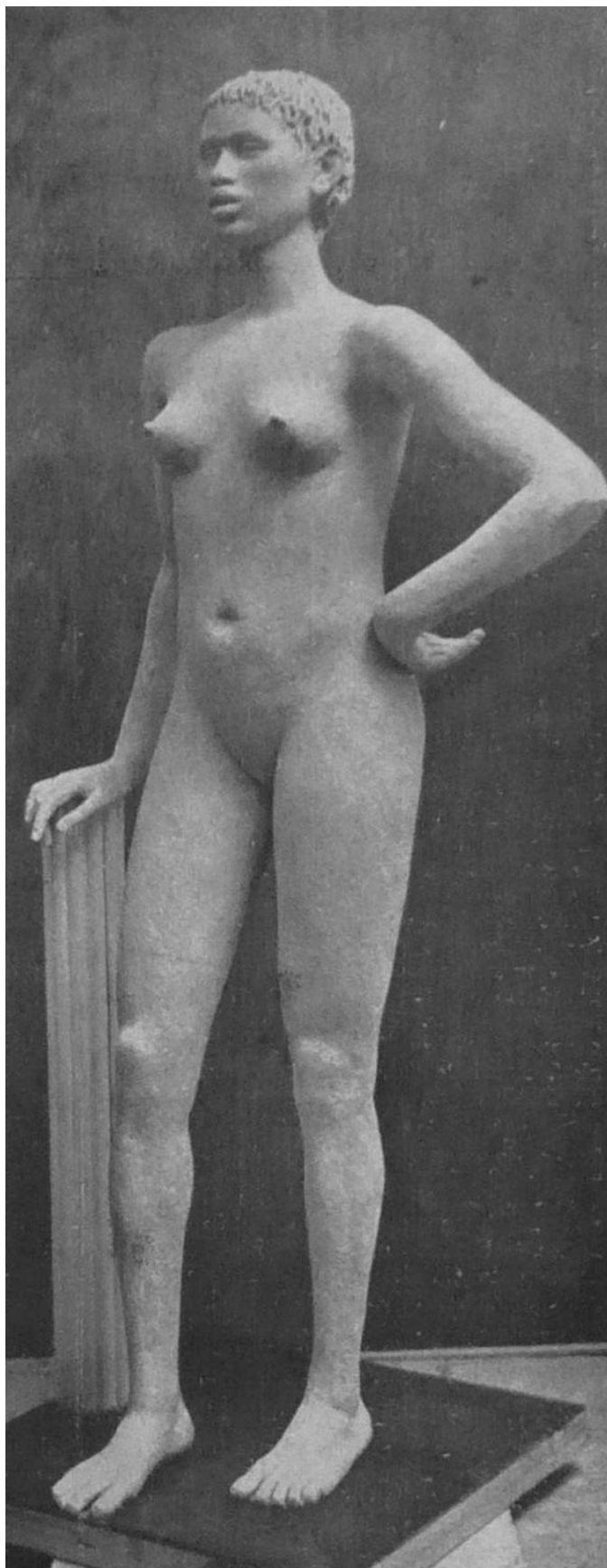
**Fig. 319** Vincenzo  
(Enzo?) Morelli,  
*Etiopici in cammino*,  
*due uomini e una  
donna*, s. d., già coll.  
IsIAO, Roma.



Fig. 320 Mario Moretti Foggia, *Danza della circassa*, 1915, Mantova, Museo Civico di Palazzo Te.



Fig. 321 Marisa Mori, *Il volo d'Italia* [ o *Il volo d'Italia trascina il cielo di Roma al di sopra della nera insidia*], 1936, coll. privata.



**Fig. 322** Dante Morozzi, *Abbai (Nilo Azzurro)*, 1936 circa, pubblicata in "L'Illustrazione Italiana", a. LXIII, n. 21, 24 maggio 1936, p. 1005.

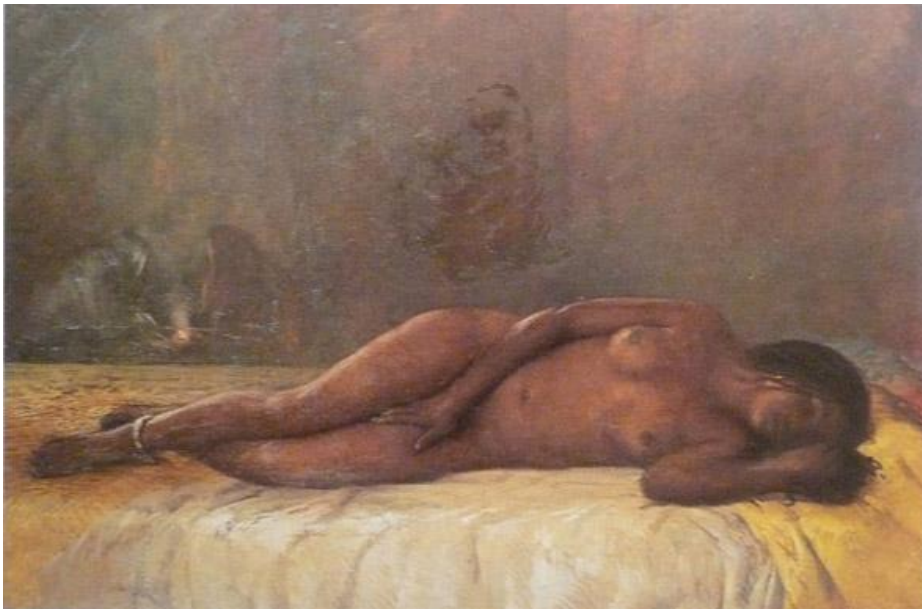


Fig. 323 Giorgio Oprandi, *La cortigiana (Nudo africano)*, 1926, Lovere, coll. Accademia Tadini.

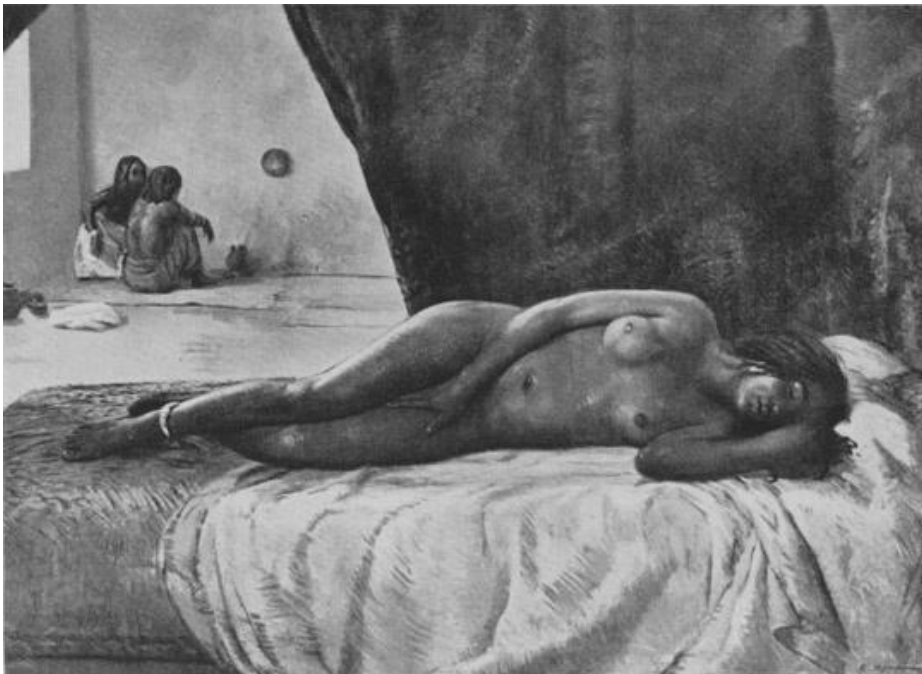
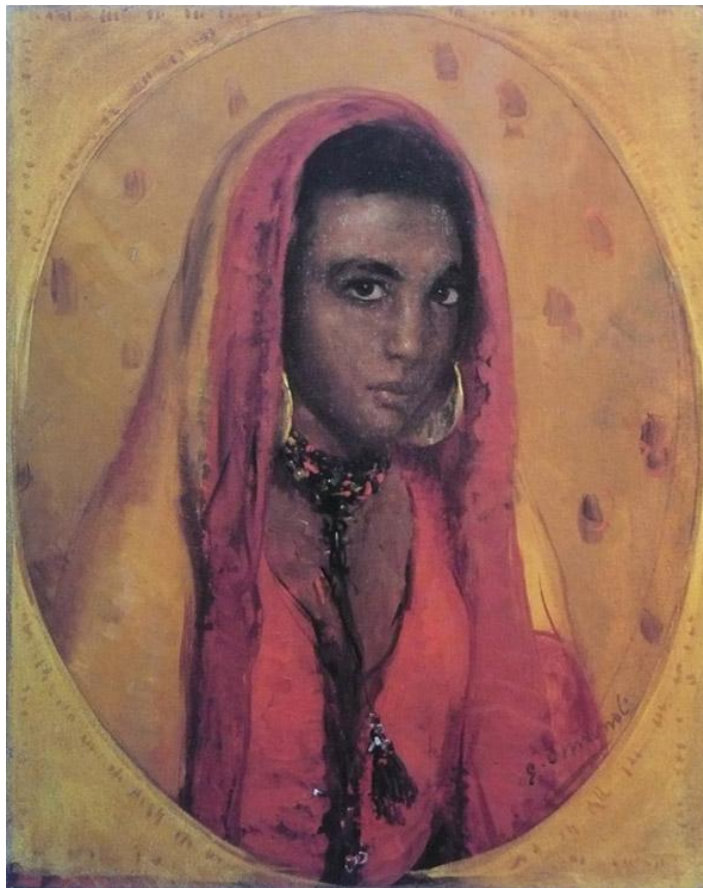


Fig. 324 Giorgio Oprandi, *La cortigiana*, pubblicato in "Emporium", vol. LXVI, n. 396, dicembre 1927, p. 385.

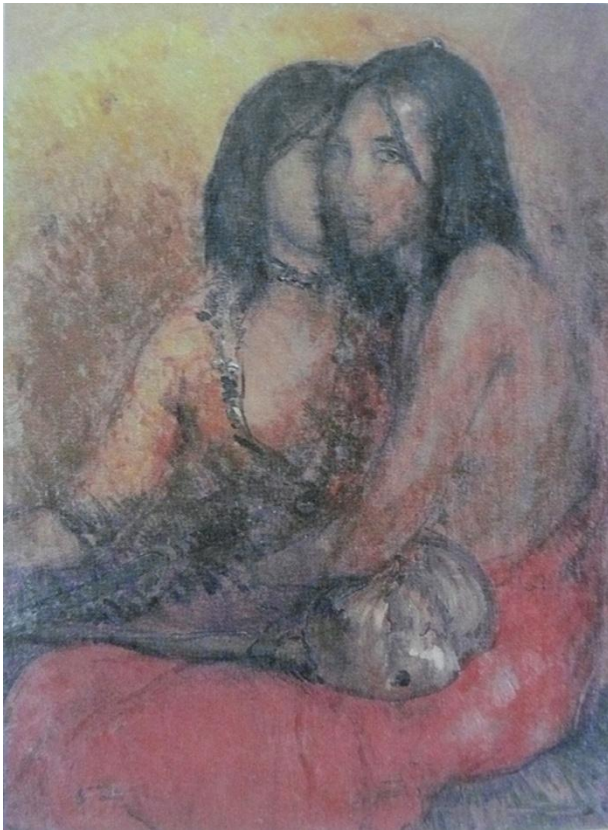


**Fig. 325** Giorgio Oprandi, *Fanciulla abissina*, pubblicato in “Rivista delle Colonie Italiane”, a. II, n. 1, gennaio-febbraio 1928, p. 156.



**Fig. 326** Giorgio Oprandi, *Ritratto di ragazza Bilena*, 1927, Bergamo, coll. privata.

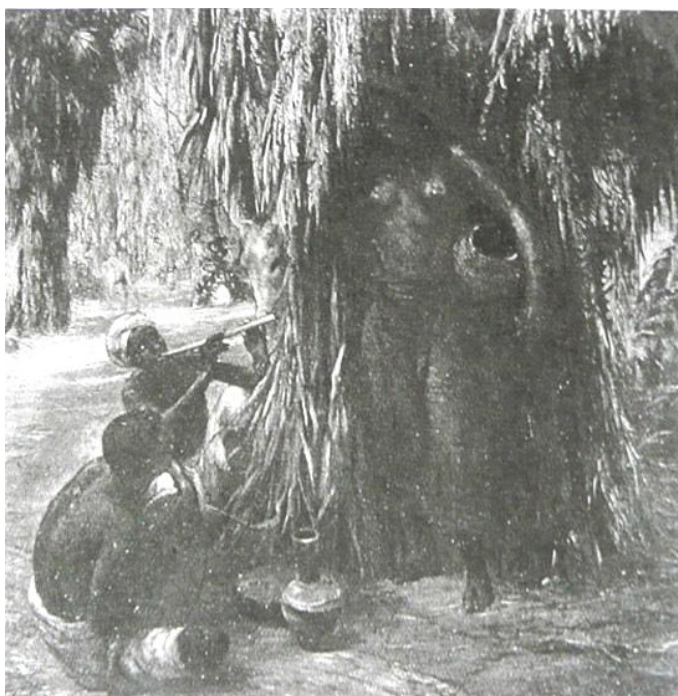




**Fig. 327** Giorgio Oprandi, *Fanciulle Bilene (Confidenze)*, 1927, Bergamo, Seminario Vescovile, Sala Oprandi.



**Fig. 328** Giorgio Oprandi, *Suonatrice Bilena*, 1927, Bergamo, Seminario Vescovile, Sala Oprandi.



**Fig. 329** Giorgio Oprandi, *Idillio musicale*, pubblicato in "La cultura moderna", s. d. [post 1927], p. 6, ritaglio stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, b. "Oprandi Giorgio", inv. n. 31659.



**Fig. 330** Giorgio Oprandi, *Portatrice d'acqua*, 1930 circa, ubicazione ignota. Foto d'epoca.



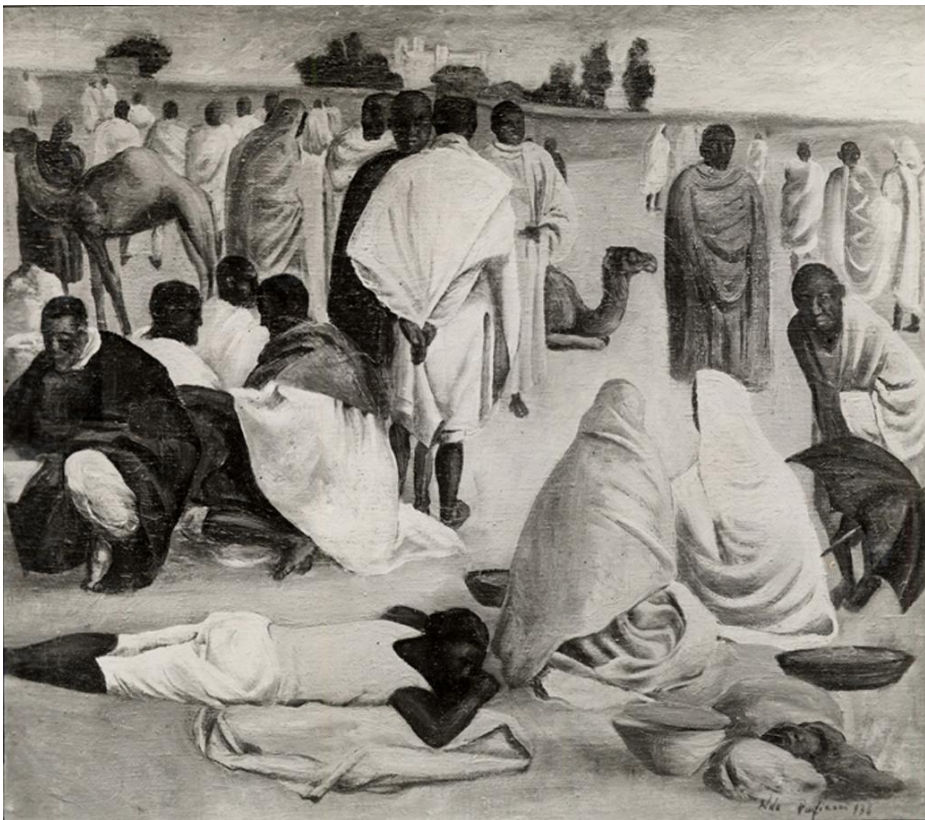
**Fig. 331** Giorgio Oprandi, *Un tipo eritreo*, pubblicato in "Emporium", vol. LXVI, n. 396, dicembre 1927, p. 385.



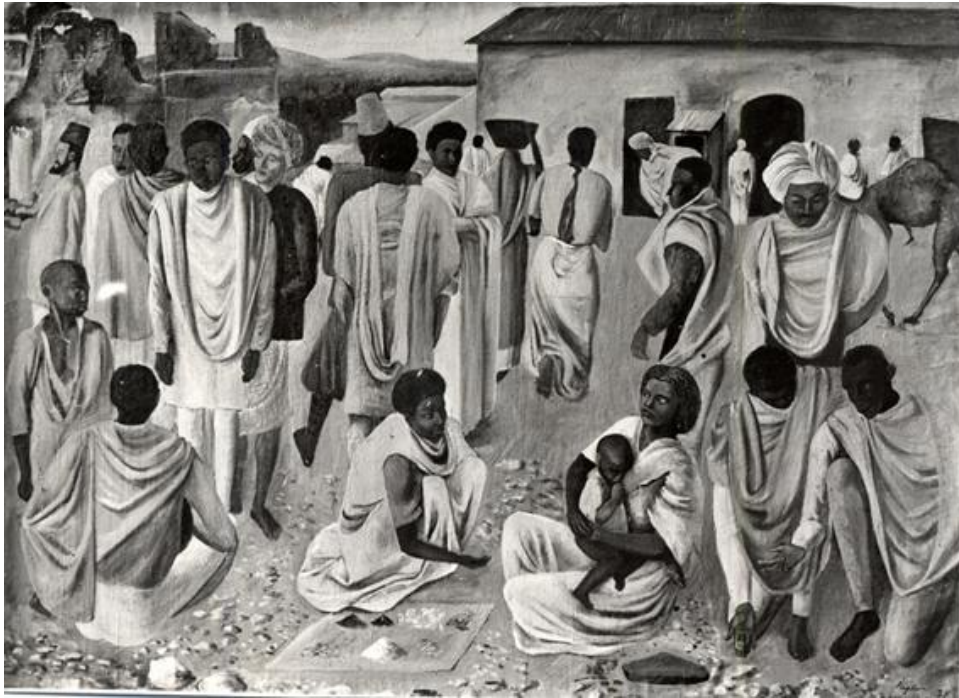
**Fig. 332** Giorgio Oprandi, *Mercato somalo*, s. d., Roma, Palazzo della Consulta.



**Fig. 333** Pippo (Giuseppe) Oriani, *Fantasia di Dubat*, pubblicato in U. Ortona, *Le Terre Italiane d'Oltremare e l'arte italiana contemporanea*, Napoli 1941, p. 147.



**Fig. 334** Aldo Pagliacci, *Macallè-mercato indigeno [o Mercato arabo]*, 1936, ubicazione ignota. Foto d'epoca.



**Fig. 335** Aldo Pagliacci, *Mercato indigeno*, 1936, ubicazione ignota. Foto d'epoca.



**Fig. 335** Aldo Pagliacci, *Mercato indigeno*, 1936, ubicazione ignota. Foto d'epoca.



**Fig. 336** Aldo Pagliacci, *Battesimo forzato dei musulmani in Etiopia ai tempi del Negus*, seconda metà anni Trenta del XX sec., pubblicato in U. Ortona, *Le Terre Italiane d'Oltremare e l'arte italiana contemporanea*, Napoli 1941, p. 53.



**Fig. 336** Aldo Pagliacci, *Battesimo forzato dei musulmani in Etiopia ai tempi del Negus*, seconda metà anni Trenta del XX sec., pubblicato in U. Ortona, *Le Terre Italiane d'Oltremare e l'arte italiana contemporanea*, Napoli 1941, p. 53. Particolare.



**Fig. 337** Nardo (Arnaldo) Pajella, *Gli ascari del mio plotone/ Setit XIV* [1935-36], Seveso, coll. privata.



**Fig. 338** Nardo (Arnaldo) Pajella, *Gli ascari del mio plotone/ Africa XIV* [1935-36], Seveso, coll. privata.



**Fig. 339** Nardo (Arnaldo) Pajella, *Dubat di vedetta/ Africa-Nilo Azzurro* 1935, Seveso, coll. privata.



**Fig. 340** Nardo (Arnaldo) Pajella, *Ci si attenda al confine angloegiziano-Africa* 1936, Seveso, coll. privata.





**Fig. 341** Nardo (Arnaldo) Pajella, *Salmerie-Gallabat-Africa-1936-Confine Sudan angloegiziano*, Seveso, coll. privata.



**Fig. 342** Nardo (Arnaldo) Pajella, *Salmerie del XXVII Battg. Coloniale/ Verso Gondar-maggio 1936*; a destra: "Quando la notte sarà venuta/ noi marceremo, Goitana in testa/ noi conosciamo il nostro Goitana/ egli marcia in testa agli ascari"/ canti di reparti/ indigeni. Seveso, coll. privata.



**Fig. 343** Nardo (Arnaldo) Pajella, *Avanguardie al confine del Sudan/ [?]-Africa-marzo XIV [1936]*, Seveso, coll. privata.



**Fig. 344** Nardo (Arnaldo) Pajella, *Fuochi di bivacco-Africa-settembre XV [1937]*, Seveso, coll. privata.



**Fig. 345** Nardo (Arnaldo) Pajella, *(Africa)/ Bivacchi al confine sudanese XIV [1935-36]*, Seveso, coll. privata.



**Fig. 346** Nardo (Arnaldo) Pajella, *[?] posti sul Nilo Azzurro-Africa/ XV [1936-1937]*, Seveso, coll. privata.



**Fig. 347** Nardo (Arnaldo) Pajella, *Morto Etiope/ sul campo di battaglia XIV* [1935-1936], Seveso, coll. privata.



**Fig. 348** Nardo (Arnaldo) Pajella, *Sul campo di battaglia/ morto Etiope XIII* [1935], Seveso, coll. privata.



**Fig. 349** Nardo (Arnaldo) Pajella, *Danza negra/ Africa-Eritrea/ Agordat 1935*, Seveso, coll. privata.



**Fig. 350** Nardo (Arnaldo) Pajella, *Misteri dell'Africa orientale/ XIV [1935-36]*, Seveso, coll. privata.



**Fig. 351** Nardo (Arnaldo) Pajella, *Fantasia di donne/ Bilene-Eritrea-XIV* [1935-36], Seveso, coll. privata.



**Fig. 352** Nardo (Arnaldo) Pajella, *Fantasia di donne Cunama/ Africa-Eritrea-1937*, Seveso, coll. privata.



**Fig. 353** Nardo  
(Arnaldo) Pajella,  
*Venere nera/  
Gondar-Africa*  
1936, Seveso, coll.  
privata.



**Fig. 354** Nardo  
(Arnaldo) Pajella,  
*Venere nera-Eritrea/  
XIV dicembre* [1935]  
Seveso, coll. privata.



**Fig. 355** Nardo Pajella, *Torso di fanciulla Bilena/ con paesaggio eritreo XIV* [1935-36], Seveso, coll. privata.



**Fig. 356** Nardo Pajella, *Fanciulla Cunama/ Eritrea XIV dicembre* [1935], Seveso, coll. privata.





**Fig. 357** Nardo (Arnaldo) Pajella, *Africa-settembre XV* [1937], Seveso, coll. privata.



**Fig. 358** Nardo (Arnaldo) Pajella, *Donne Cunama/ Eritrea XIV* [1935-36], Seveso, coll. privata.



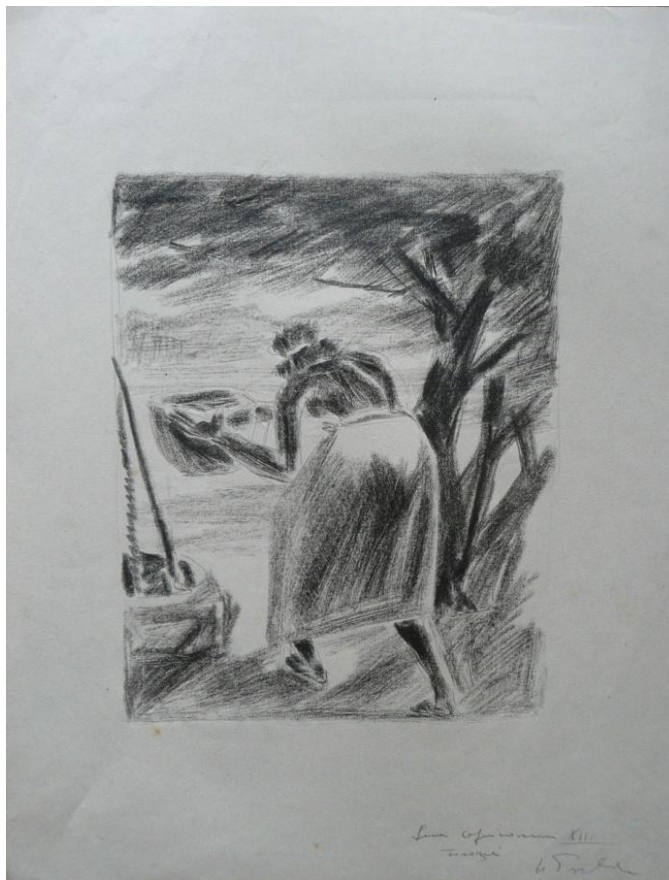
Fig. 359 Nardo (Arnaldo) Pajella, *Colla africana/ XIV* [1935-36], Seveso, coll. privata.



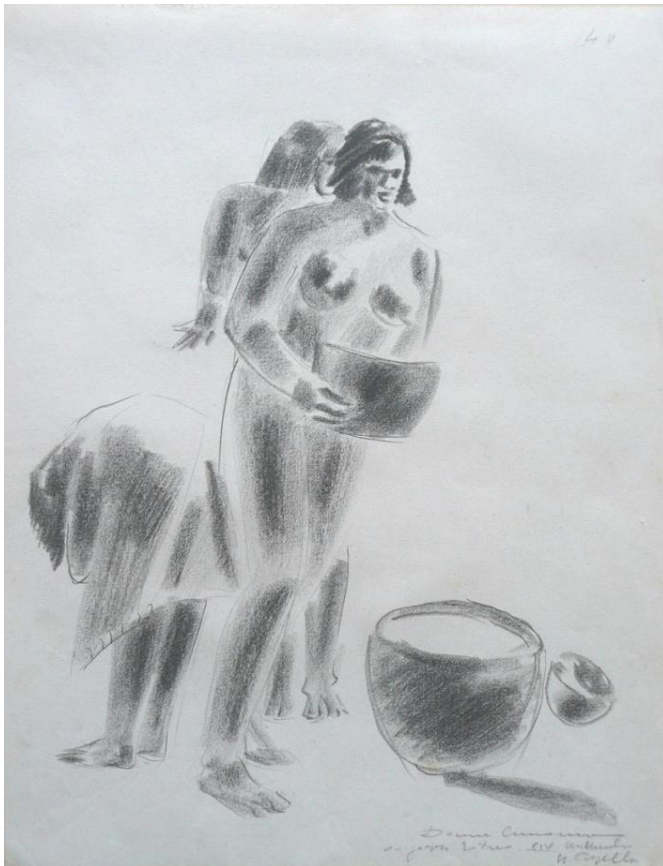
Fig. 360 Nardo (Arnaldo) Pajella, *Colla africana XIV/ Setit* [1935-36], Seveso, coll. privata.



**Fig. 361** Nardo (Arnaldo) Pajella, *Tramonto africano XIV/ Setit* [1935-36], Seveso, coll. privata.



**Fig. 362** Nardo (Arnaldo) Pajella, *Sera africana XIV/ Tacazzè* [1935-36], Seveso, coll. privata.



**Fig. 363** Nardo (Arnaldo) Pajella, *Donne Cunama/ ai pozzi-Eritrea- XIV novembre* [1935], Seveso, coll. privata.



**Fig. 364** Nardo (Arnaldo) Pajella, *Donne Cunama/ al pozzo-Eritrea- XIV novembre* [1935], Seveso, coll. privata.



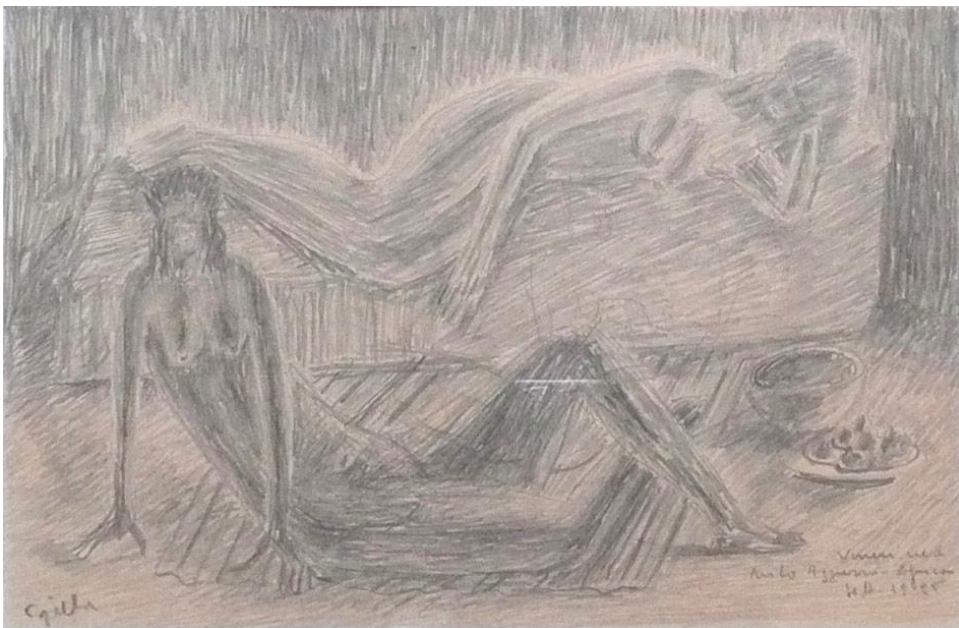
**Fig. 365** Nardo (Arnaldo) Pajella, *Donne ai pozzi Dasé-Eritrea-*  
*[19]35*, Seveso, coll. privata.



**Fig. 366** Nardo (Arnaldo) Pajella, *Donne Cunama ai pozzi "DASÉ"/*  
*Eritrea-XIV [1935-36]*, Seveso, coll. privata.



**Fig. 367** Nardo (Arnaldo) Pajella, *I ciechi di Cheren-Africa-Eritrea-sett.* 1935, Seveso, coll. privata.



**Fig. 368** Nardo (Arnaldo) Pajella, *Veneri Nere/ Nilo Azzurro-Africa/ sett.* 1935, Seveso, coll. privata.



Fig. 369 Nardo (Arnaldo) Pajella, *Notte sul Tana*-[? illeggibile]-XIV [1935-36]/ *Africa*, Seveso, coll. privata.

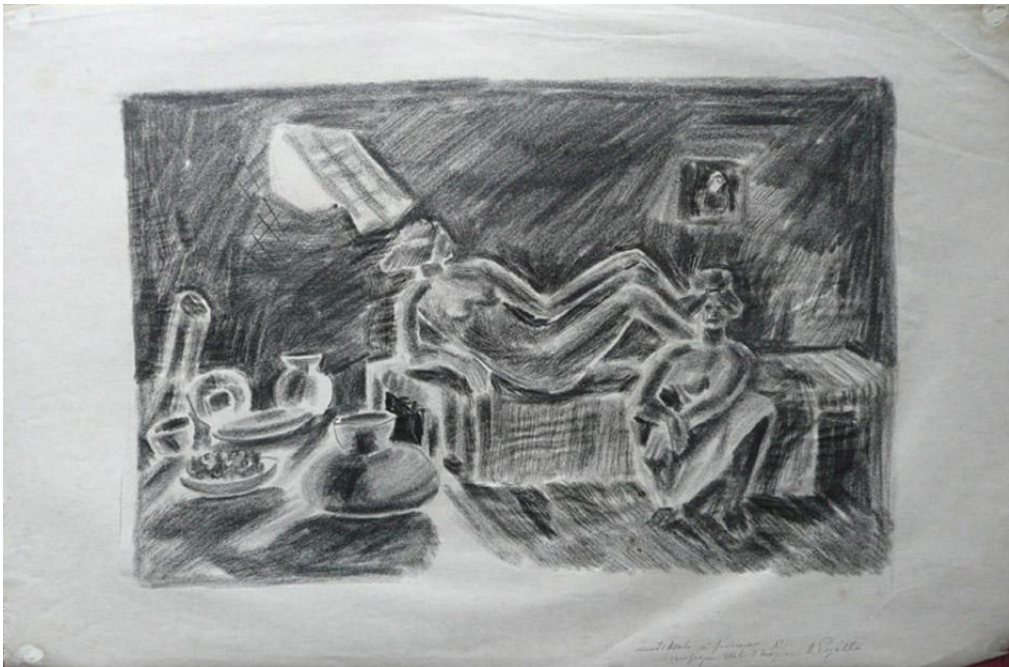
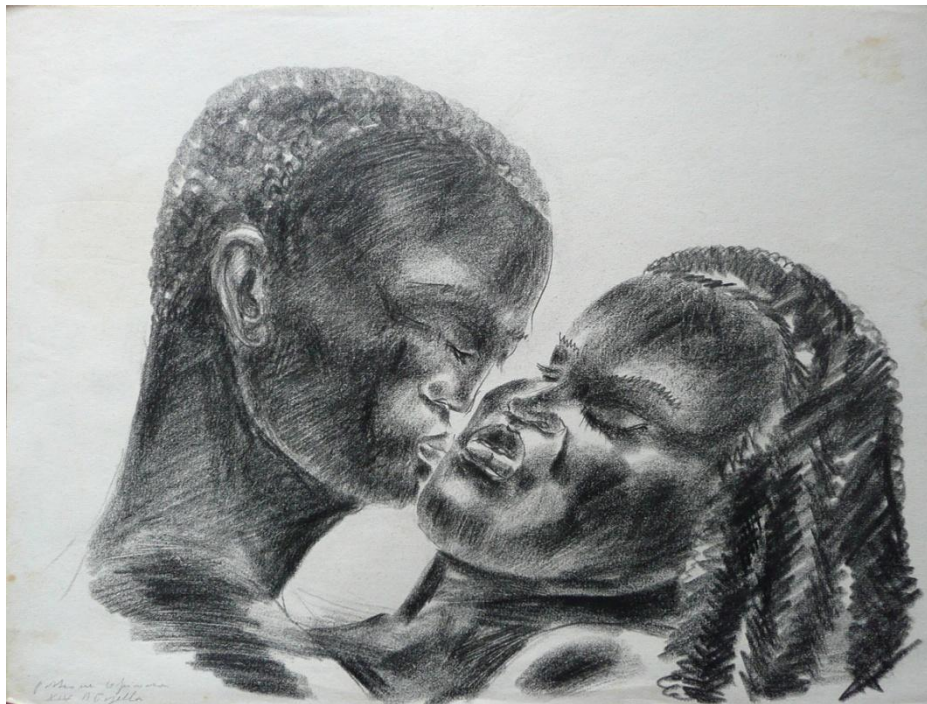


Fig. 370 Nardo (Arnaldo) Pajella, *Intimità africana*-XIV [1935-36]/ *Compagni Italo Etiopici*, Seveso, coll. privata.



**Fig. 371** Nardo (Arnaldo) Pajella, *Sposi Beni Amer/ Eritrea XIV dicembre* [1935], Seveso, coll. privata.



**Fig. 372** Nardo (Arnaldo) Pajella, *Passione africana/ XIV* [1935-36], Seveso, coll. privata.





**Camelliere Beni-Amer (Eritrea settentrionale), cartolina d'epoca, pubblicata in Immagine coordinata per un impero. Etiopia 1935-1936, a cura di A. Mignemi, Torino 1984, n. 115, p. 98.**



**Ragazze Beni-Amer (Eritrea settentrionale), cartolina d'epoca, in F. Gandolfo, Il Museo Coloniale di Roma (1904-1971), Roma 2014, p. 62.**



**Fig. 371.1 Fotomontaggio che ricostruisce le fonti visive originali della fig. 371 Nardo (Arnaldo) Pajella, Sposi Beni Amer/ Eritrea XIV dicembre [1935], Seveso, coll. privata.**



**Fig. 373** Nardo (Arnaldo) Pajella, *Bimbi Eritrei XIV/ novembre* [1935], Seveso, coll. privata.



**Fig. 374** Nardo (Arnaldo) Pajella, *Bimbi Abissina/ XIV 15 dicembre* [1935], Seveso, coll. privata.



Fig. 375 Nardo (Arnaldo) Pajella, *Sacerdote Abissino-Africa/ XIV* [1935-36], Seveso, coll. privata.

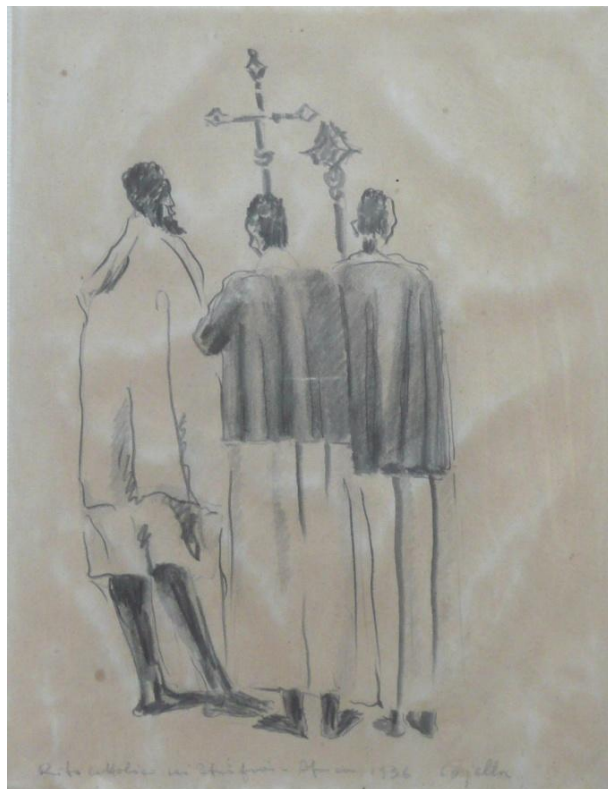
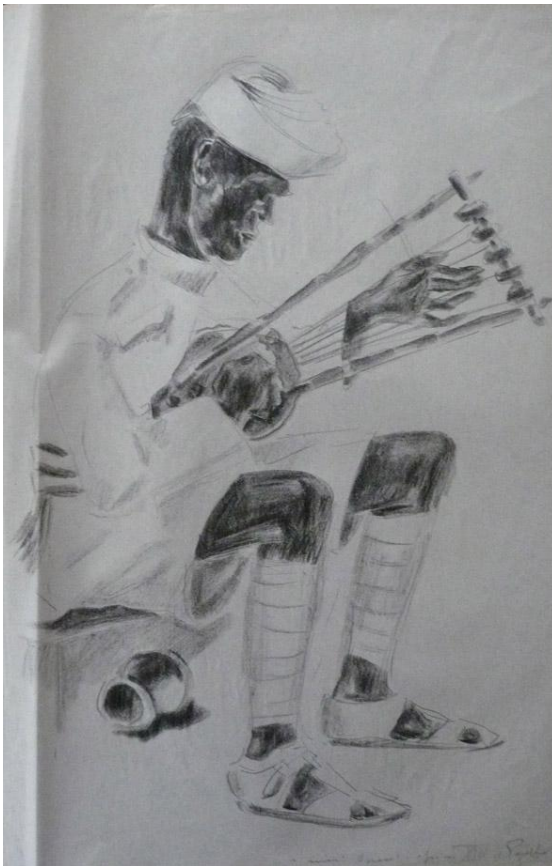


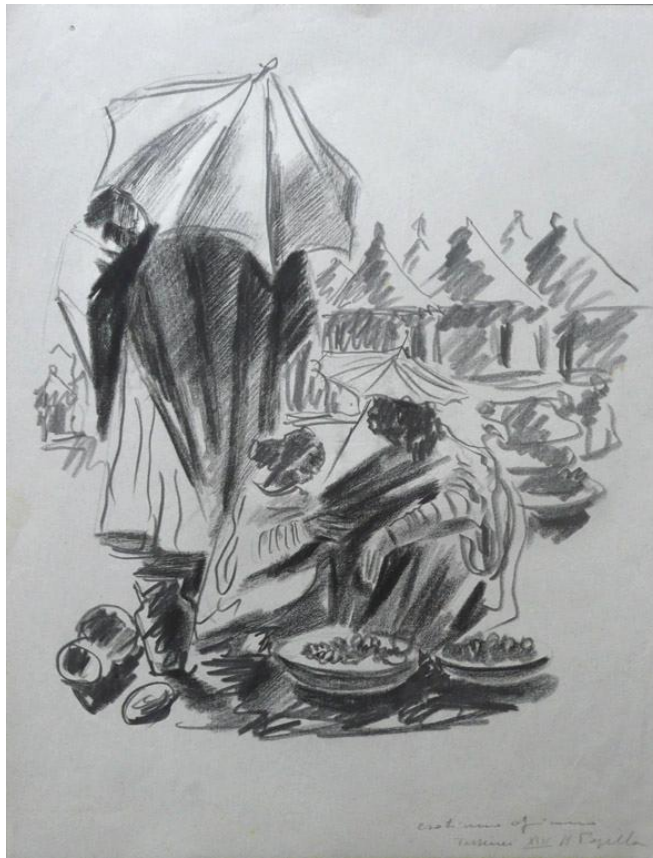
Fig. 376 Nardo (Arnaldo) Pajella, *Rito cattolico in Etiopia-Africa-1936*, Seveso, coll. privata.



**Fig. 377** Nardo (Arnaldo) Pajella, *I miei Ascari-Africa-XIV* [1935-36], Seveso, coll. privata.



**Fig. 378** Nardo (Arnaldo) Pajella, *Suonatore di mosongò-Cassala/Sudan-Africa-XIV* [1935-36], Seveso, coll. privata.



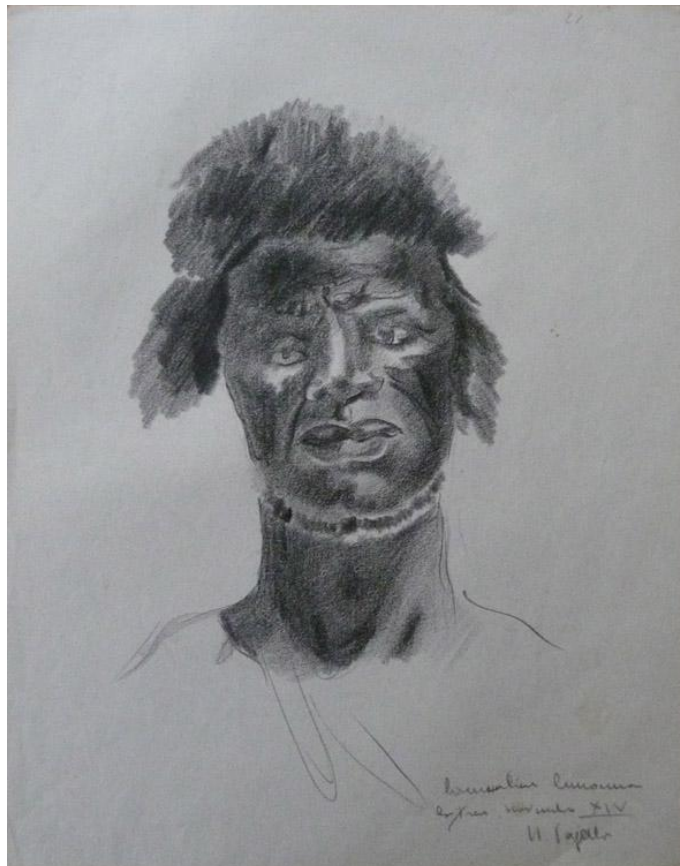
**Fig. 379** Nardo (Arnaldo) Pajella, *Esotismo/ Tessenei XIV* [1935-36], Seveso, coll. privata.



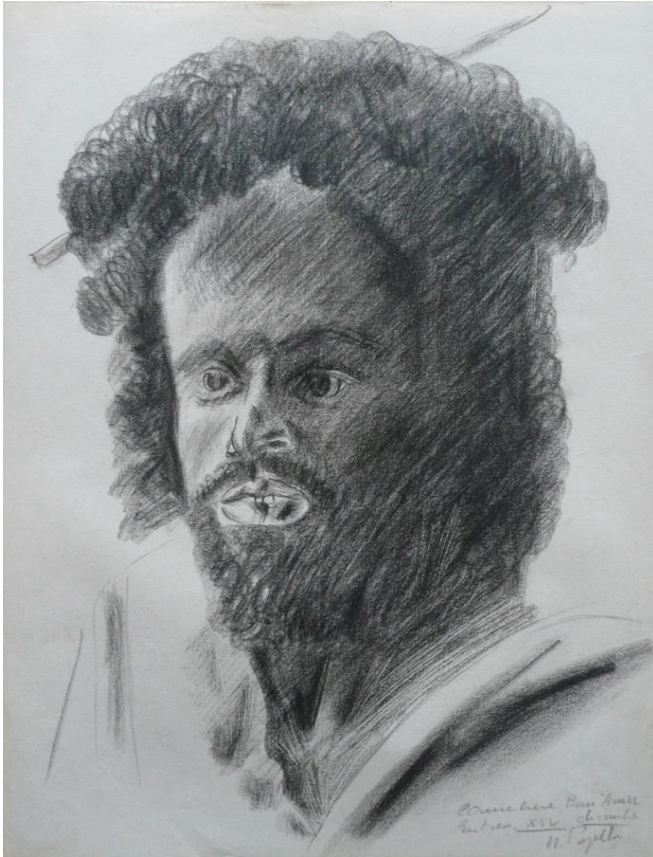
**Fig. 380** Nardo (Arnaldo) Pajella, *Esotismo africano-Tucul sul Setit/ Natale 1935-XIV*, Seveso, coll. privata.



**Fig. 381** Nardo  
(Arnaldo) Pajella,  
*Tipo/ Somalo/  
Tessenei 1935/  
ottobre, Seveso,*  
coll. privata.



**Fig. 382** Nardo  
(Arnaldo) Pajella,  
*Cameliere  
Cunama/  
Eritrea-  
novembre XIV  
[1935], Seveso,*  
coll. privata.



**Fig. 383** Nardo (Arnaldo) Pajella, *Cameliere Beni Amer/ Eritrea XIV dicembre* [1935], Seveso, coll. privata.



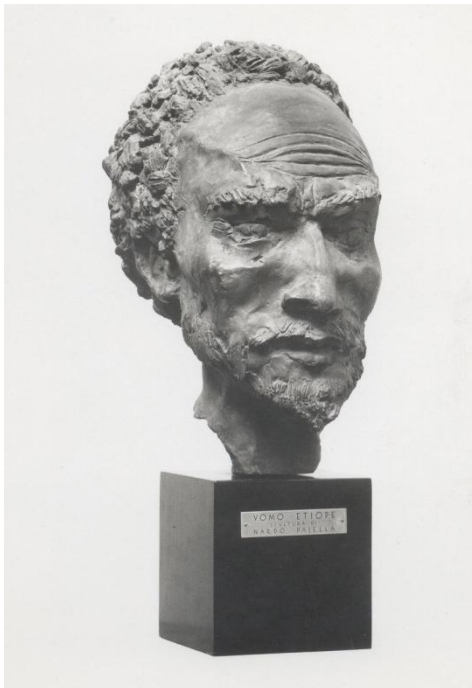
**Fig. 384** Nardo (Arnaldo) Pajella, *Fanciulla d'Eritrea/ Tribù Baria/ Africa/ 1936*, Milano, coll. privata.



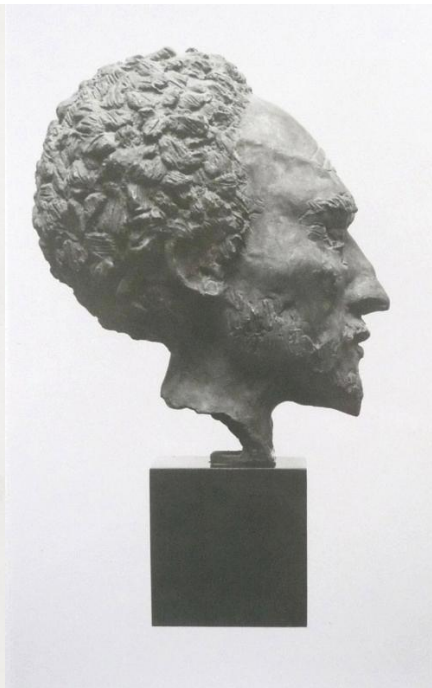
**Fig. 385** Nardo (Arnaldo) Pajella, *Donna sudanese*, 1936, Piacenza, Galleria Ricci Oddi.



**Fig. 386** Nardo (Arnaldo) Pajella, *Fanciulla degli Amhara*, 1936 circa, foto d'epoca.

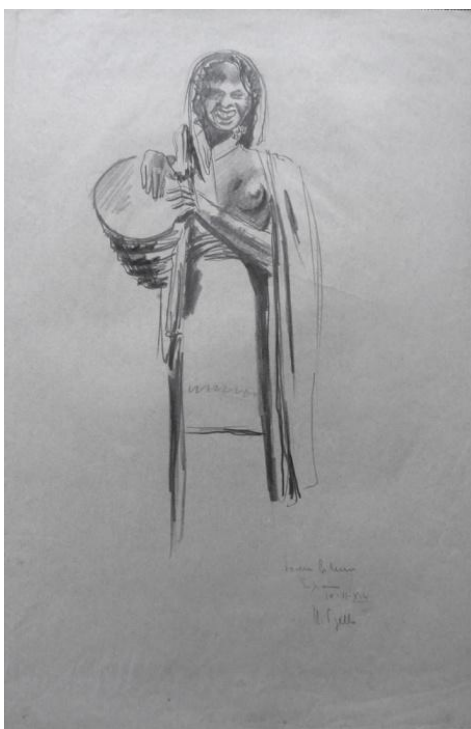


**Fig. 387** Nardo (Arnaldo) Pajella, *Uomo etiopico*, 1939, Milano, Galleria d'Arte Moderna. Fronte. Foto d'epoca.



**Fig. 387** Nardo (Arnaldo) Pajella, *Uomo etiopico*, 1939, Milano, Galleria d'Arte Moderna. Profilo. Foto d'epoca.





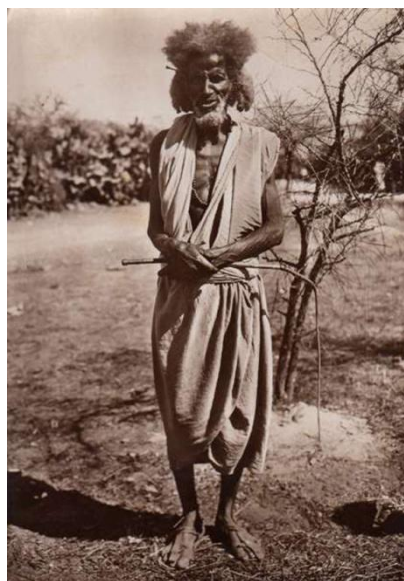
**Fig. 388** Nardo (Arnaldo) Pajella, *Donna Bilena/ Eritrea/ 10-11-XIV* [1935], Seveso, coll. privata.



*Suonatrice di Cohorò*, cartolina d'epoca, pubblicata in *Immagine coordinata per un impero. Etiopia 1935-1936*, a cura di A. Mignemi, Torino 1984, n. 144, p. 107.



**Fig. 389** Nardo (Arnaldo) Pajella, *Pastore Bileno/ Eritrea XIV dicembre* [1935], Seveso, coll. privata.



*Vecchio bileno*, cartolina d'epoca, pubblicata in *Immagine coordinata per un impero. Etiopia 1935-1936*, a cura di A. Mignemi, Torino 1984, n. 144, p. 99.



Fig. 390 Nardo (Arnaldo) Pajella, *Sudanesi/ Africa/ 1936*, Milano, coll. privata.

# gli indigeni

laazione religiosa. A quanto scrive il Buell, tale movimento politico e religioso è tuttora in atto.

Ma anche la propaganda sovversiva a sfondo economico non ha mancato di far breccia tra le popolazioni del Sud Africa.

Già prima della guerra mondiale i Bantu formarono organizzazioni religiose e politiche appoggiate sulle idee sindacaliste. Pare chiaro che questo sviluppo abbia avuto le simpatie se non l'attiva cooperazione dell'Internazionale Comunista di Europa e del gruppo Garley di America. Alla conferenza della Tripla Internazionale, il deputato indigeno del Sud Africa dichiarò che l'intero continente africano avrebbe dovuto essere reso alla popolazione nativa.

Per rinforzare questo movimento, il Partito Comunista Africano dedicò otto sezioni ai lavoratori Bantu, la prima delle quali in l'altre professa:

« Nei tempi passati il popolo Bantu viveva solo sulla terra africana. La terra gli apparteneva ed esso ne raccoglieva i frutti per il bene comune. E in questi tempi i padroni raschi via il Bantu dal suolo. Ma poi vennero i padroni bianchi e tolsero la terra al popolo Bantu e que-

## del Sud Africa

stretto la mano ai lavoratori del mondo. Ed essi sono un invito ai lavoratori Bantu a fare lo stesso ».

Maestri il partito comunista è apparso e scomparso, il suo posto è stato preso da una organizzazione chiamata Unione Industriale e Commerciale. Fondata nel 1920, la I.C.U. conta attualmente più di 30.000 membri. È controllata da un consiglio nazionale, il segretario del quale è un nativo del Niassa, chiamato Clemente Kadhle. Questa unione tiene conferenze annuali. È organizzata in nove divisioni, ognuna per ogni specie di lavoratori. Il presbitero della sua costituzione dichiara: « Poiché gli interessi dei lavoratori e quelli dei datori di lavoro sono opposti, gli uni vincendo con il loro lavoro, gli altri con lo sfruttamento della fatica dei lavoratori, togliendo a questi una parte del prodotto, sotto forma di profitti, non vi può essere pace tra le due classi e solo la lotta può ottenere la divisione del prodotto del lavoro umano ».

In aggiunta a questo richiamo sociale la I.C.U. ricorre all'appello di razzia.

Il suo organo ufficiale, il *Workers Herald*, dichiara nei suoi articoli: « La nostra causa è appoggiata in una grande e violenta battaglia per l'emancipazione sociale e la libertà politica; e denunciata la politica dei bianchi nel Sud Africa per « infame e miserabilista ».

Così nel Sud Africa, da una parte le classi indigene, dall'altra la I.C.U., organizzano la resistenza all'umano lavoro. Per molti anni essi si è tentato di creare un vero e proprio fronte unico.

Questo fronte unico non si è ancora deciso chiaramente alla rivolta armata, ma organizzando movimenti di resistenza industriale passiva e nelle officine, rende sempre più precaria la posizione dell'uomo bianco nel Sud Africa. Un chiaro sintomo dello stato attuale delle cose, sono le diserzioni sempre più frequenti che avvengono fra i lavoratori indigeni nelle miniere.

Secondo la legge locale, i nativi, dopo avere accettato un contratto, non possono abbandonare il lavoro, senza incorrere in una multa di dieci sterline, trasformata, nel caso d'immobilità, nell'imprigionamento per due mesi. Ora, malgrado ciò, il giorno di questa pena, ogni anno nel Transvaal disertano il lavoro 5 o 6 mila indigeni, cioè circa il 2,25% del numero complessivo, e generalmente una buona metà cade nelle mani della polizia ed è punita. Sicché, avendo lasciato cercare e sviluppare e organizzare l'avvicinamento di razzia e sociale degli indigeni alla colonizzazione dei bianchi, la Gran Bretagna è nell'impossibilità di penetrare nel prestigio della civiltà nell'Animo di quei popoli, e deve invece ricorrere ad ogni sorta di opere di polizia forse crudele, ed ogni sorta di opere di polizia forse crudele, che rafforza l'odio, potrà magari accrescere la potenza di mercanti e signori, ma non il nome europeo.

Disegno a corredo di S. L., *Ideologie sovversive fra gli indigeni del Sud-Africa*, in "La Difesa della Razza", a. II, n. 23, 5 ottobre 1939, p. 39.



**Fig. 391** Nardo (Arnaldo) Pajella, *Clero copto/ Africa 1936*, Seveso, coll. privata.



**Gruppo di preti copti (Casci), cartolina d'epoca.**



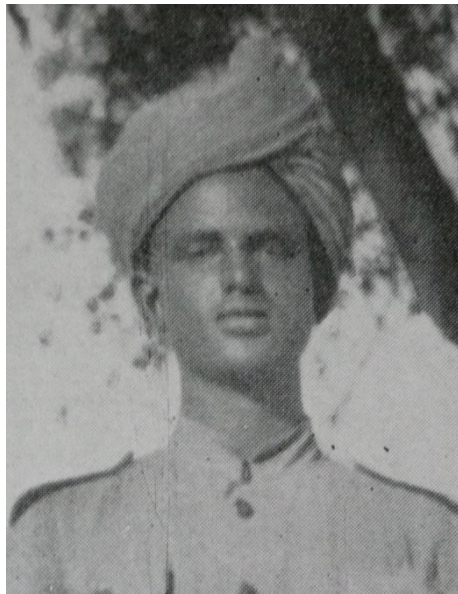
**Fig. 392 Nardo (Arnaldo) Pajella, non firmato, senza titolo [studio di testa di Dubat?], s. d., Seveso, coll. privata.**



**Fig. 393 Nardo (Arnaldo) Pajella, non firmato, senza titolo [studio di testa di Dubat?], s. d., Seveso, coll. privata.**



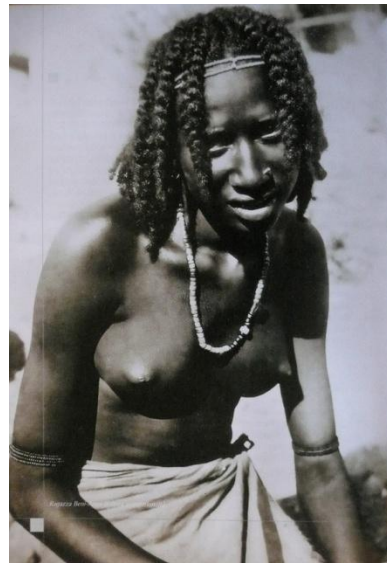
**Fig. 394 Nardo (Arnaldo) Pajella, non firmato, senza titolo [studio di testa, ritratto di Jusuf?], s. d., Seveso, coll. privata.**



**Fotografia d'epoca di Jusuf, attendente di Arnaldo Pajella, pubblicata in *L'Africa vista da Pajella*, opuscolo, s. l., s. d., p. 21.**



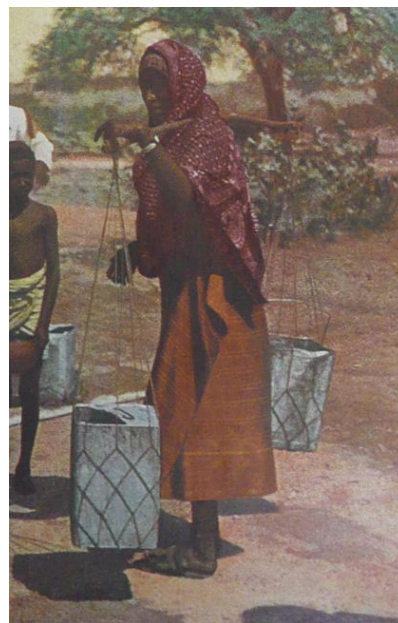
**Fig. 395** Nardo (Arnaldo) Pajella, non firmato, senza titolo [ritratto a mezzobusto di donna africana], s. d., Seveso, coll. privata.



**Ragazza Beni-Amer (Eritrea Settentrionale),** foto d'epoca, in F. Gandolfo, *Il Museo Coloniale di Roma (1904-1971)*, Roma 2014, p. 106.



**Fig. 396** Nardo (Arnaldo) Pajella, non firmato, senza titolo [portatrice d'acqua], s. d., Seveso, coll. privata.



**Donna africana ai pozzi,** in "L'illustrazione Italiana", a. LXIII, n. 40, 4 ottobre 1936, allegato fotografico tra p. 592 e p. 593. Particolare.



**Fig. 397 Nardo (Arnaldo) Pajella, non firmato, senza titolo [studio di testa], s. d., Seveso, coll. privata.**



**Fig. 398 Nardo (Arnaldo) Pajella, non firmato, senza titolo [studio di testa], s. d., Seveso, coll. privata.**

**II FALASCIA**

**EBREI DI ETIOPIA**

La conquista dell'Impero, se ha provocato direttamente la manifestazione del problema razziale dal punto di vista sociale e giuridico, quantunque la genesi del movimento risalga ad anni lontani; ha promosso pure una serie di studi etnografici che cominciano a dare i primi precisi risultati.

Sono già palei i tentativi di indagine scientifica sulle razze e sulle lingue dell'Impero: però, tra essi, manca ancora una documentazione accreditata su una stirpe particolare, i « Falascia » o ebrei di Etiopia, il cui grado di civiltà è difficile conoscersi unitamente con i costumi, la religione, la lingua da essi adottati. Ed è opportuno, anche perché ci permette di denunciare il solito tentativo di speculazione giudaica, compiuto a guerra finita. Infatti, già nel luglio-agosto 1936, gli « ebrei italiani » si affrettavano ad inviare « commissioni », incaricate di studiare la condizione dei Falascia, con la apparenza di offrire aiuto ai « confratelli » e con lo scopo reale di annetterli alle comunità israelitiche e dare loro, come conseguenza, una supremazia nei territori dell'Impero. Azione del tutto conforme allo spirito giudaico.

Ecco dunque, sulla scorta dei pochi documenti che possediamo, i Falascia e la loro posizione nell'ambiente etiopico.

Il nome con cui sono designati pare che derivi da una radice Ge'ez: FLS (Felles), che probabilmente vuol dire « andar fuori, migrare »; Falascia significherebbe « colui che è venuto », cioè l'immigrato, il che, secondo alcuni, « avvicina anche all'etimologia di « Ebreo ».

Sulle loro origini quasi nulla si sa; quando siano andati in Etiopia non è lecito appurare, sebbene sia certo che il paese fosse stato conosciuto dagli antichi ebrei sotto il nome di Cush, mentre molte relazioni commerciali e civili dovettero esistere tra il settentrione d'Etiopia e la regione di Mirajun, cioè l'Egitto.

Un popolo invidente, come l'ebraico, stabilito in Egitto ed in Arabia, deve certamente fin da epoca remota aver mandato rappresentanti in Etiopia, punto obbligato di unione tra i due paesi menzionati, diffondendo certamente anche la propria idea religiosa. Pare infatti che la loro presenza dati da epoca molto antica, quantunque alquanto dei primitivi costumi abbiano perduto e tutto della lingua. La diaspora deve poi aver accelerato la diffusione, se noi troviamo numerosissimi gruppi di Falascia stanziati, nel

17

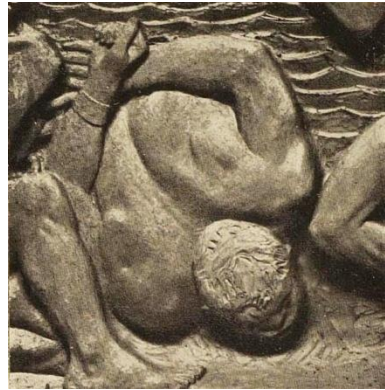
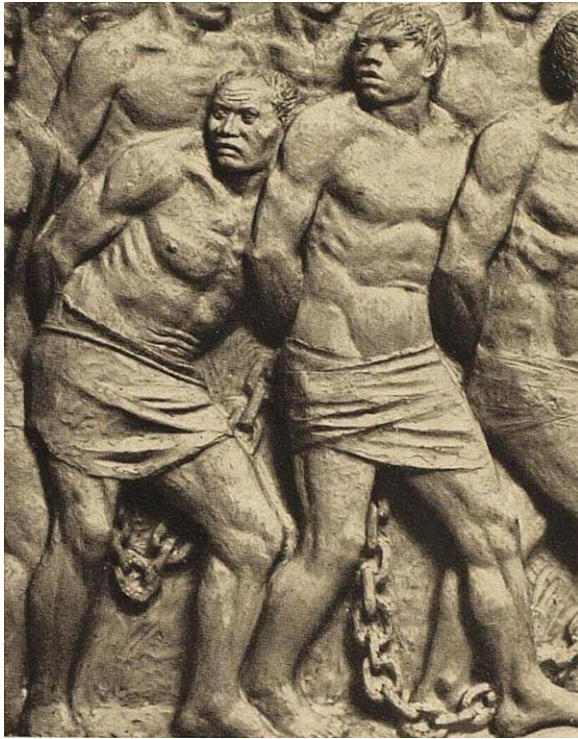
**Fotografia a corredo di C. Calosso, *I falascia ebrei d'Etiopia*, in "La Difesa della Razza", a. II, n. 22, 20 settembre 1939, p. 17.**



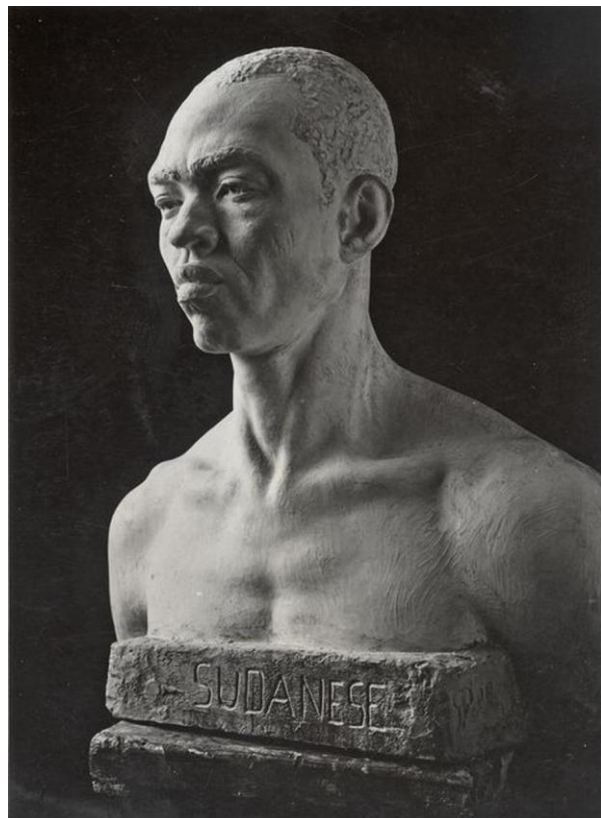
**Fig. 399** Bernardino Palazzi, *Fantasia a Gadames*, 1939, pubblicato in "L'Illustrazione Italiana", a. LXVII, n. 22, 2 giugno 1940, allegato tra p. 832 e p. 833.



**Fig. 400** Bernardino Palazzi, *Bagno orientale*, pubblicato in U. Ortona, *Le Terre Italiane d'Oltremare e l'arte italiana contemporanea*, Napoli 1941, p. 55.



**Fig. 401 Tommaso Peccini, bassorilievi per il balcone del Palazzo del Governo a Livorno, particolari con *sottomissione di mori*, primi anni Quaranta del XX sec. Pubblicati in "Emporium", vol. XCV, n. 569, maggio 1942, pp. 223, 225.**

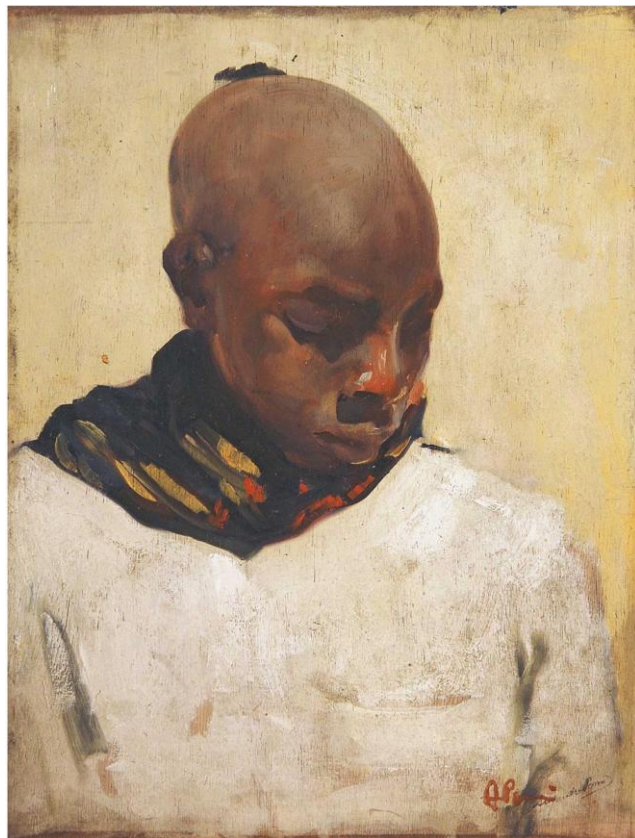


**Fig. 402 Anonimo italiano [Giuseppe Pellegrini?], *Sudanese*, s. d. [ante 1934], ubicazione ignota. Foto d'epoca, Fototeca Federico Zeri.**





**Fig. 403** Arturo Peyrot, pittura murale dedicata al tema *Azione Sanitaria in A. O. I.* per il Padiglione della Sanità alla mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare di Napoli, 1940. Pubblicato in "Emporium", vol. XCII, n. 548, agosto 1940, p. 98.



**Fig. 404** Alessandro Pomi, *Ali*, 1929, coll. privata.

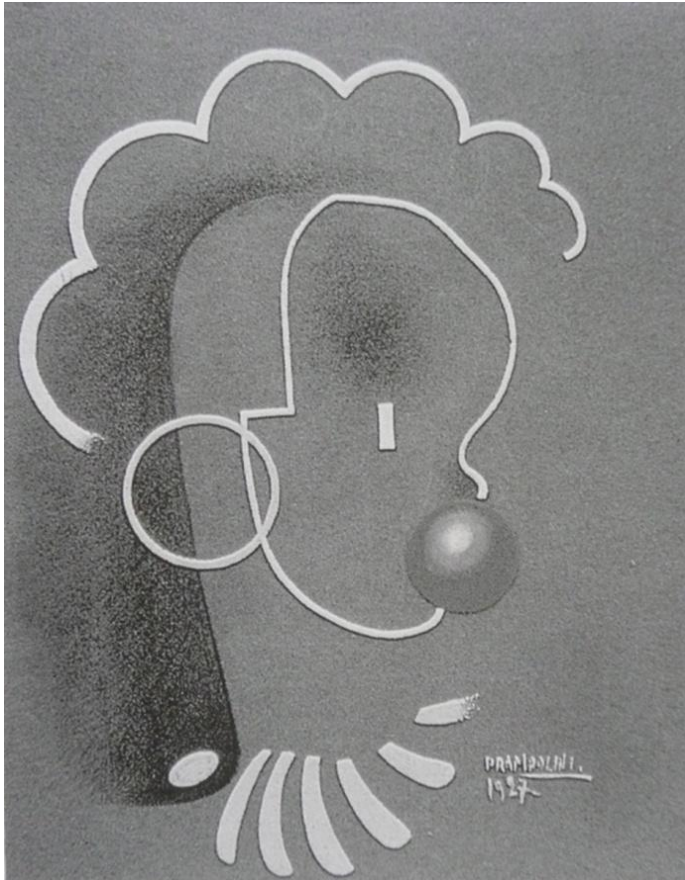


Fig. 405 Enrico Prampolini, bozzetto di maschera di negra per "Cocktail" di Filippo Tommaso Marinetti e Silvio Mix, 1927, già Galleria Fonte d'Abisso, Milano.

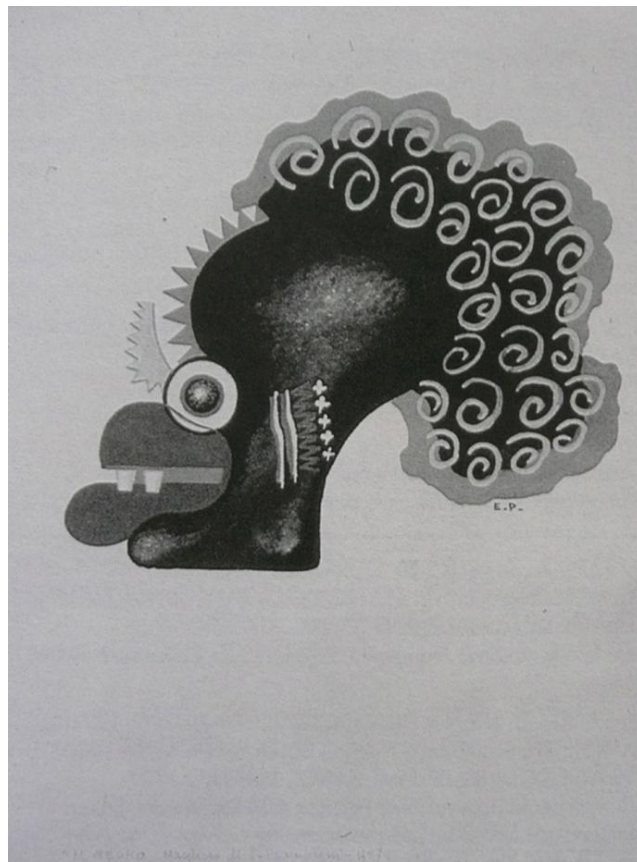


Fig. 406 Enrico Prampolini, bozzetto per la maschera de "il negro" per "Cocktail" di Filippo Tommaso Marinetti e Silvio Mix, 1927 circa, già Galleria Fonte d'Abisso, Milano.

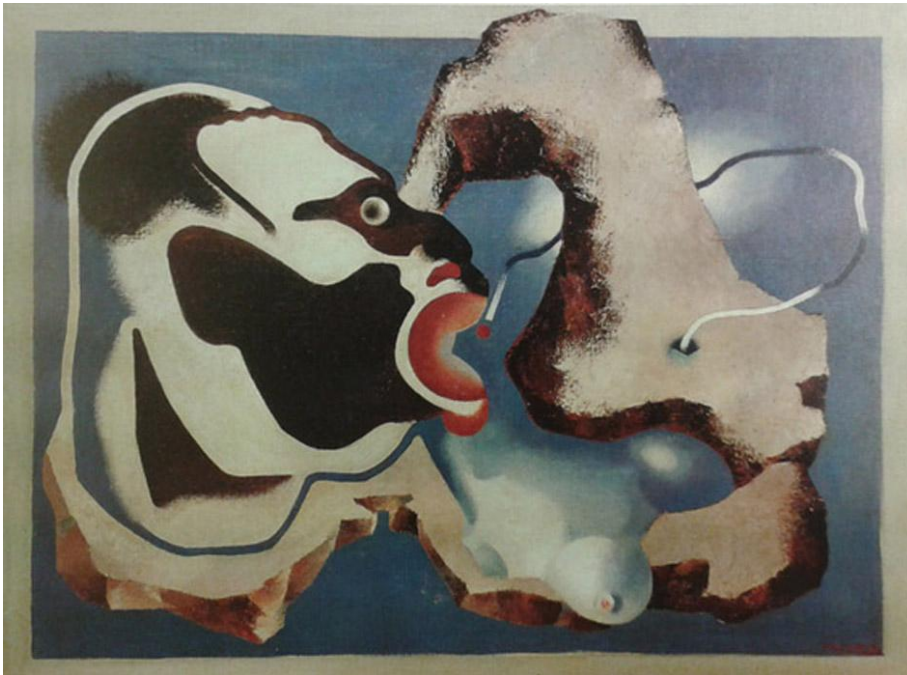


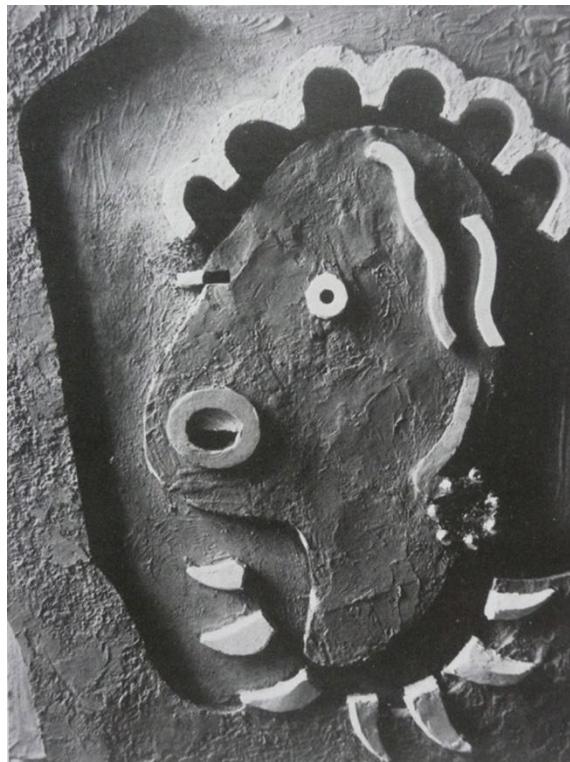
Fig. 407 Enrico Prampolini, *Apparizione magica (Visione magica)*, 1931, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto.



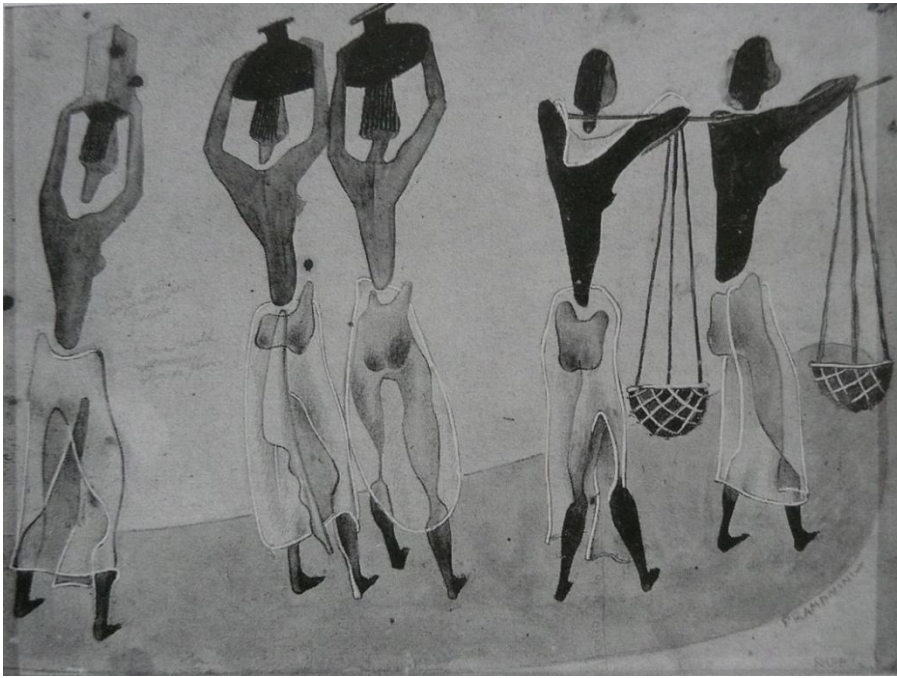
Fig. 408 Enrico Prampolini, *La disputa dei feticci*, 1931, già Galleria Fonte d'Abisso, Milano.



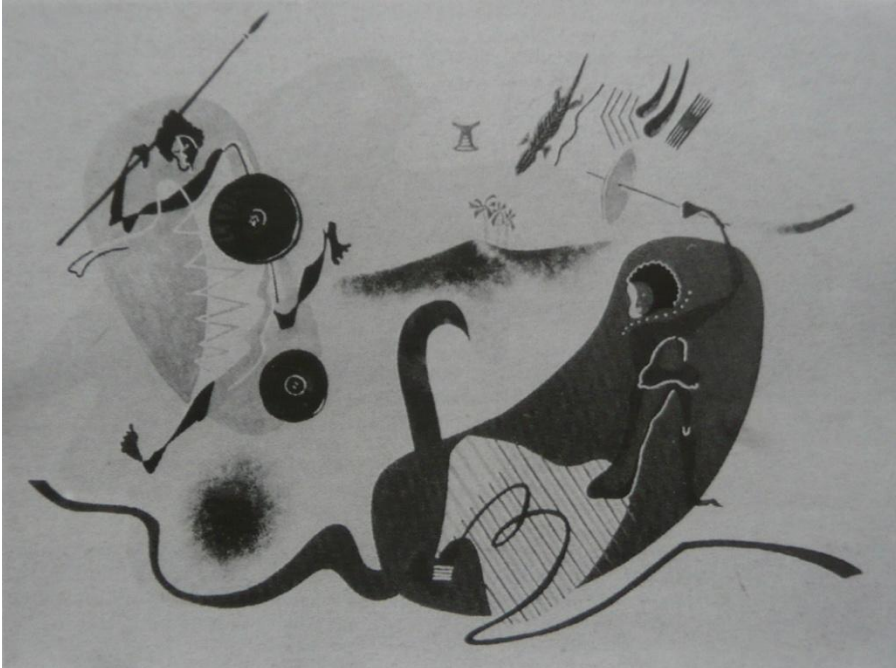
**Fig. 409 Enrico Prampolini, *Ritmi negri*, bozzetto, 1939 circa, Albisola Marina, coll. Esa Mazzotti. Realizzato per la decorazione murale esterna, in ceramica, del ristorante nella Mostra d'Oltremare, Napoli, 1940.**



**Fig. 410 Enrico Prampolini, *Volto di donna negra*, 1939-40 circa. Prova di particolare al vero della decorazione murale esterna, in ceramica, del ristorante nella Mostra d'Oltremare, Napoli, 1940. Foto d'epoca.**



**Fig. 411 Enrico Prampolini, bozzetto con portatrici d'acqua, 1940 circa, Roma, coll. privata. Realizzato per la parte sinistra della decorazione esterna del Padiglione dell'Elettronica nella Mostra d'Oltremare, Napoli, 1940.**



**Fig. 412 Enrico Prampolini, bozzetto con scena di caccia, 1939 circa, già Galleria Fonte d'Abisso, Milano. Realizzato per la decorazione murale per il padiglione dell'abbigliamento nella Mostra d'Oltremare, Napoli, 1940.**



Fig. 413 Elio Randazzo, *Paesaggio libico (Pozzo nell'oasi)*, 1934, già coll. IsIAO, Roma.

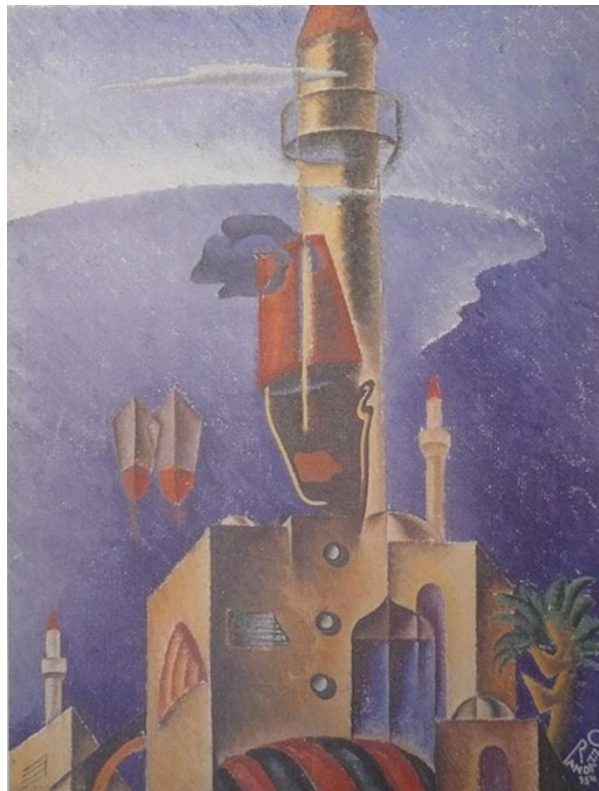


Fig. 414 Elio Randazzo, *Un ascaro*, 1934, già coll. IsIAO, Roma.



**Fig. 415** Maurizio Rava, *Mercato indigeno di Asmara*, 1925-30, già coll. IsIAO, Roma.



**Fig. 416** Tito Ridolfi, *Gloria di San Pietro Claver*, 1924 circa, pubblicato in "Rivista Illustrata della Esposizione Missionaria Vaticana", a. II, n. 13, 15 giugno 1925, p. 417.



**Fig. 417** Romano Romanelli, *Ascaro*, statua per il *Monumento alla conquista dell'Impero*, oggi a Siracusa, progettato dall'artista nel 1938. Pubblicato in "La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", a. XVIII, n. 9, settembre 1940, p. 46.



**Fig. 418** Giuseppe Rondini, *Ascaro [ascari] eritreo*, 1930 circa, già coll. IsIAO, Roma.





**Fig. 419** Giuseppe Rondini, *Tipo di donna somala*, 1930 circa, già coll. ISIAO, Roma.



**A Mende girl (Sierra Leone)**, foto d'epoca, primi anni del XX sec., particolare.



**Fig. 420** Giuseppe Rondini, *Bambino su testuggine*, 1930-35, già coll. ISIAO, Roma.

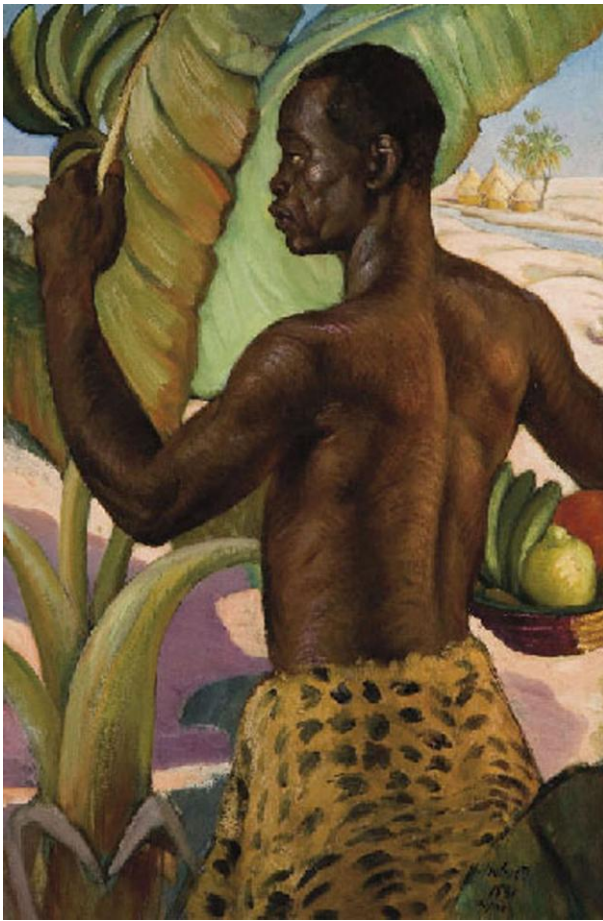


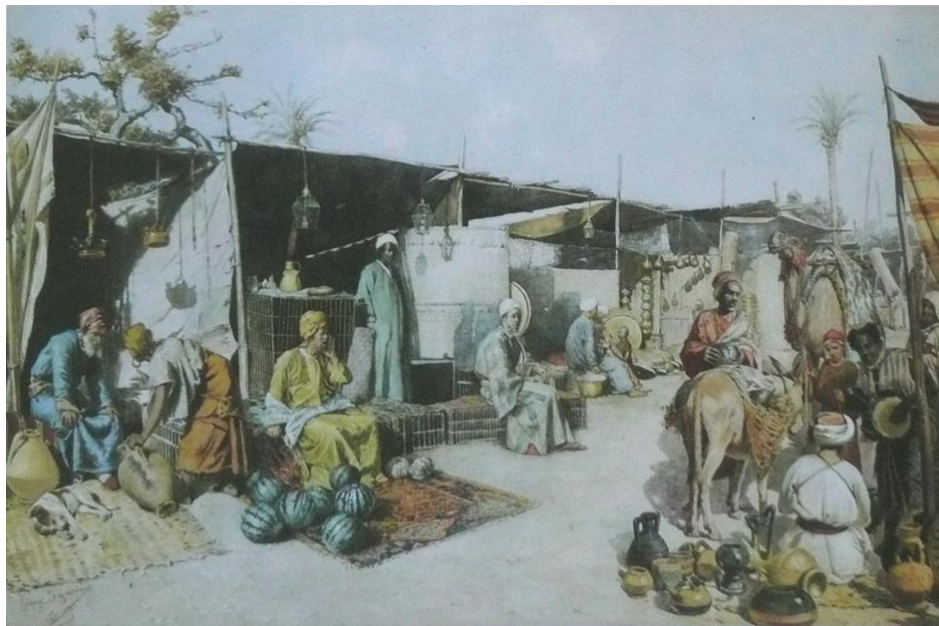
Fig. 421 Giuseppe Sebastì, *Primizie*, 1931, già mercato antiquario.



Fig. 422 Giuseppe Sebastì, *Somala*, già mercato antiquario.



**Fig. 423** Giuseppe Signorini, *Scena di mercato al Cairo*, già Mathaf Gallery, Londra.



**Fig. 424** Giuseppe Signorini, *Mercato*, già Mathaf Gallery, Londra.



Fig. 425 Gustavo Simoni, *I venditori di tappeti*, 1886, coll. privata.



Fig. 425 Gustavo Simoni, *I venditori di tappeti*, 1886, coll. privata. Particolare.

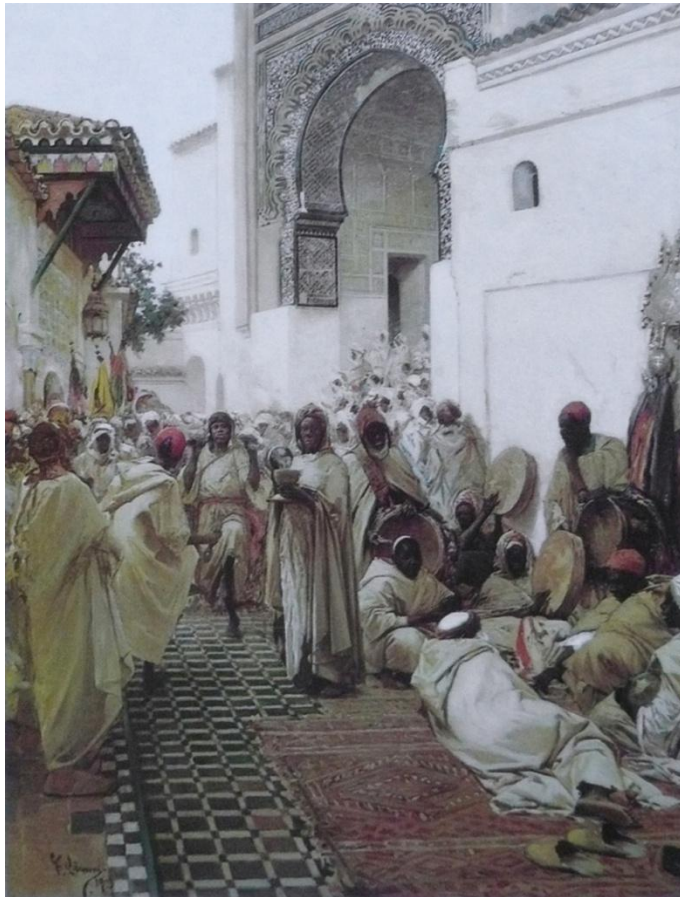


Fig. 426 Gustavo Simoni, *All'esterno del palazzo*, 1903, già Mathaf Gallery, Londra.



Fig. 426 Gustavo Simoni, *All'esterno del palazzo*, 1903, già Mathaf Gallery, Londra. Particolare.



**Fig. 427** Gustavo Simoni, *Tre musicisti arabi in un cortile*, 1904, coll. privata. Insieme e particolare.



**Fig. 427** Gustavo Simoni, *Tre musicisti arabi in un cortile*, 1904, coll. privata. Particolare.

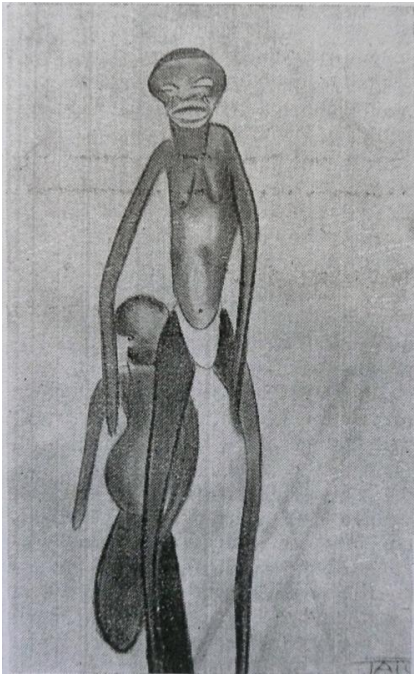


Fig. 428 TATO (Guglielmo Sansoni), *Tipi del Fezzan*, pubblicato in "Oggi e Domani", a. II, n. 57, 5 ottobre 1931.

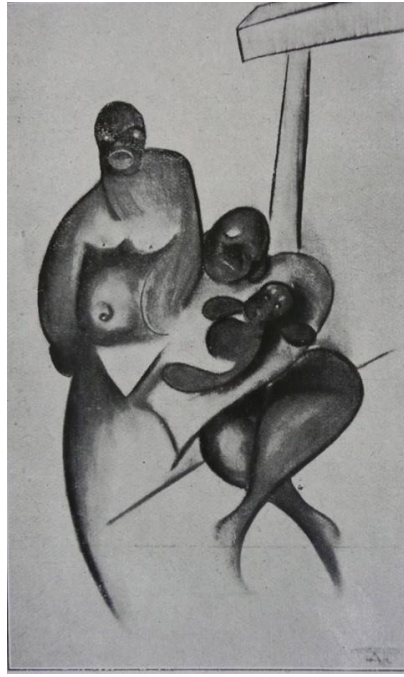


Fig. 429 TATO (Guglielmo Sansoni), *Famiglia fezzanese [o Tipi del Fezzan]*, pubblicato in *I Mostra Internazionale d'Arte Coloniale*, catalogo, II ed., Roma 1931, p. 298.

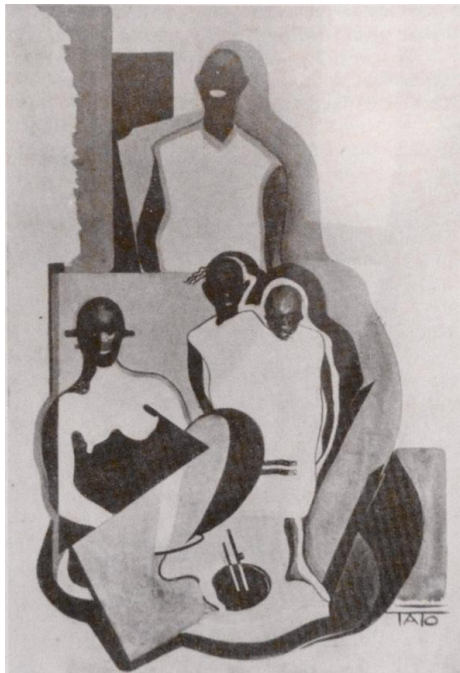


Fig. 430 TATO (Guglielmo Sansoni), *Quattro negri di Rabat*, pubblicato in *Seconda Mostra Internazionale d'Arte Coloniale*, catalogo, II ed., Roma 1934, tav. LXVII.



**Fig. 431** Eugenio Tavolara, modelli per la serie *Suonatori di jazz*, 1933.



**Fig. 432** Eugenio Tavolara, *Feticci e Negri*, anni Trenta del XX sec. Foto d'epoca.



**Fig. 433** Modelli per la serie *Negri* (*Madre negra con bimbo, Tam-tam, Guerriero negro*), 1933.





Fig. 434 Stefano Ussi, *Teste di arabi*, pubblicato in *I Mostra Internazionale d'Arte Coloniale*, catalogo, II ed., Roma 1931, p. 349.



Fig. 435 Stefano Ussi, *Testa di fezzanese*, 1869-75, Firenze, Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti.



Fig. 436 Stefano Ussi, *Veglia alle porte del deserto*, 1870 ca., Milano, coll. privata.



**Fig. 437** Stefano Ussi, *Il fachiro [o Fachiro danzante]*, pubblicato in "Rivista delle Colonie", a. X, n. 7, luglio 1936, tav. tra p. 728 e p. 729.



**Fig. 438** Stefano Ussi, *L'attendamento degli arabi*, pubblicato in "Emporium", vol. XL, n. 65, maggio 1900, p. 338.



**Fig. 438** Stefano Ussi, *L'attendamento degli arabi*, pubblicato in "Emporium", vol. XL, n. 65, maggio 1900, p. 338. Particolare.



Fig. 439 Sandro Vacchetti, da un disegno di Mario Sturani del 1929, *Abissina*, 1930 circa.



Fig. 440 Augusto Valli, *Mohammed Sultan Elbar*, 1891, Modena, Museo Civico.



**Fig. 441** Augusto Valli, *Giorgio di Ghinda*, Modena, Museo Civico.



**Fig. 442** Augusto Valli, *Ritratto di abissino*, s.d., Modena, Museo Civico.



**Fig. 443** Augusto Valli, *Mohammed Canki Ras del Daur*, Modena, Museo Civico.



**Fig. 444** Augusto Valli, *Ritratto di Ras Alula*, coll. privata.



**Fig. 445** Augusto Valli, *La benedizione dell'acqua in Abissinia*, pubblicato in *Seconda Mostra Internazionale d'Arte Coloniale*, catalogo, II ed., Roma 1934, tav. LVI.



**Fig. 446** Augusto Valli, *Due prigionieri Galla tradotti davanti a Ras Makonen*, 1892, Modena, Museo Civico, Galleria Poletti.



**Fig. 447** Augusto Valli, *Ritratto di Menelik II*, 1892, già coll. IsIAO, Roma.



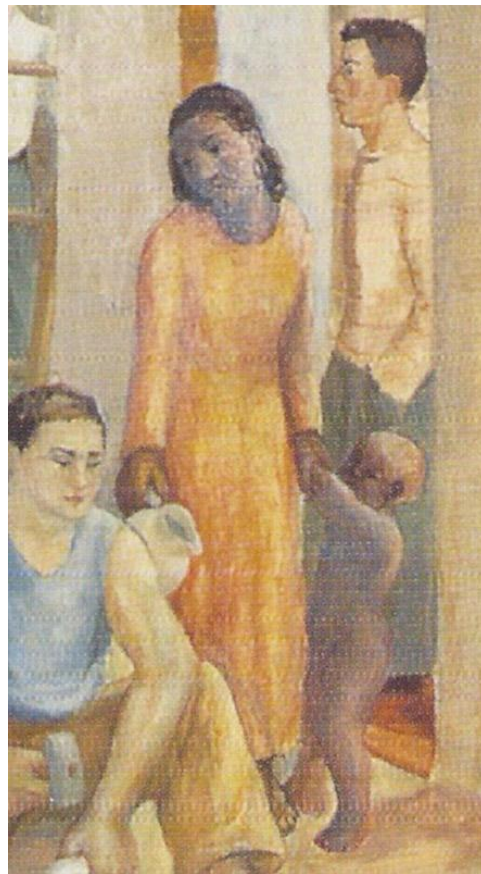
**Fig. 448** Angiolo Vannetti,  
*Testa di mora*, anni Venti del  
XX sec., Lido di Camaiore,  
coll. privata.



**Fig. 449** Angiolo Vannetti,  
*Predone del Sahara*, 1935 circa,  
già mercato antiquario.



**Fig. 450** Luigi Vettori, *Si fondano le città*, 1938-39, Pordenone, Museo civico Ricchieri.



**Fig. 450** Luigi Vettori, *Si fondano le città*, 1938-39, Pordenone, Museo civico Ricchieri. Particolare.



**Fig. 451. Corrado Vigni, *Africa*, pubblicato in *Seconda Mostra Internazionale d'Arte Coloniale*, catalogo, II ed., Roma 1934, tav. LXV.**



**Fig. 452 Giuseppe Virgili, 1938, *Civiltà di Roma*, pubblicato in *XXI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte-1938*, catalogo, III ed. def., Venezia 1938, tav. 35.**





**Fig. 453** Eduardo Ximenes, *La presa di Kassala. Il generale Baratieri libera dalle catene i prigionieri egiziani*, 1894, già coll. ISIAO, Roma. Pubblicato in "L'Illustrazione Italiana", a. XXI, n. 37, 16 settembre 1894, p. 185.



**Fig. 454** Eduardo Ximenes, *Ras Alula e gli ufficiali italiani*, 1896, già coll. ISIAO, Roma. Pubblicato in "L'Illustrazione Italiana", a. XXIII, n. 9, 1 marzo 1896, pp. 136-37 come *Il maggiore Salsa e il capitano Angherà nella tenda di Menelik per le fallite trattative di pace*.



**Fig. 455** Eduardo Ximenes, *Combattimento di Dogali*, 1887, già coll. ISIAO, Roma. Pubblicato in "L'Illustrazione Italiana", a. XIV, n. 10, 6 marzo 1887, p. fuori testo.



**Fig. 456** Eduardo Ximenes, *Kassala. Combattimento d'avanscoperta (Magg. Hidalgo)*, 1894, già coll. ISIAO, Roma. Pubblicato in "L'Illustrazione Italiana", a. XXI, n. 35, 2 settembre 1894, pp. 152-53.



**Fig. 457** Eduardo Ximenes, *Lo scontro al passo Alekwà*, 1896, già coll. ISIAO, Roma. Pubblicato in "L'Illustrazione Italiana", a. XXIII n. 11, 15 marzo 1896, p. 168.

**Fig. 458** Eduardo Ximenes, *Scorreria di cavalieri galla*, 1896, già coll. ISIAO, Roma. Pubblicato in "L'Illustrazione Italiana", a. XXIII n. 12, 22 marzo 1896, p. 177 (frontespizio).

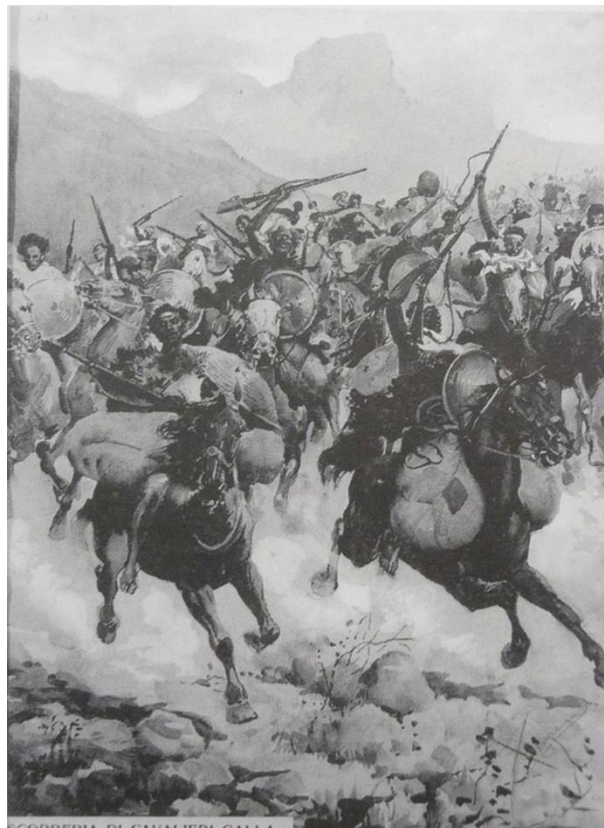




Fig. 459 Edoardo Ximenes, *Visita a un fiume somalo*, 1920-25, già coll. ISIAO, Roma.

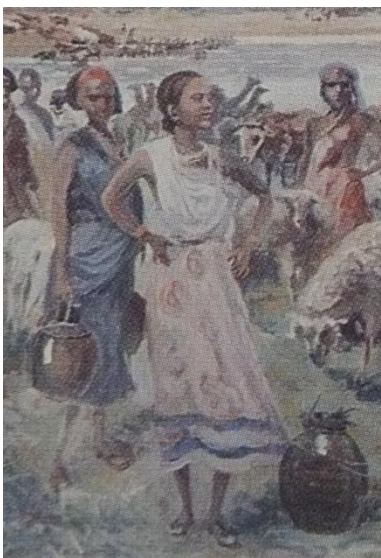


Fig. 459 Edoardo Ximenes, *Visita a un fiume somalo*, 1920-25, già coll. ISIAO, Roma. Particolari.



**Fig. 460** Eugenio Zampighi, *Scena araba*, 1882, Modena, Museo Civico d'Arte.



**Fig. 460** Eugenio Zampighi, *Scena araba*, 1882, Modena, Museo Civico d'Arte. Particolare.

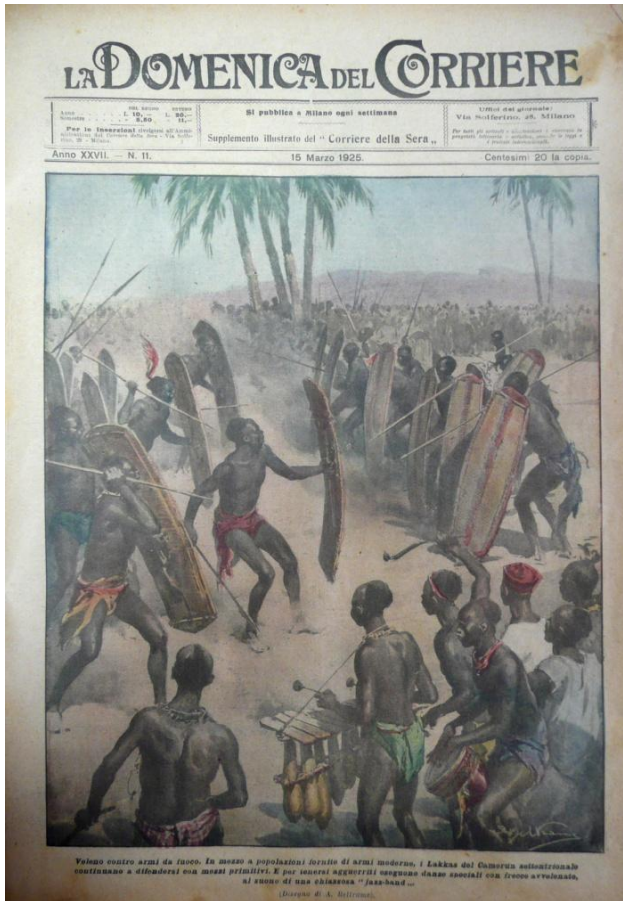
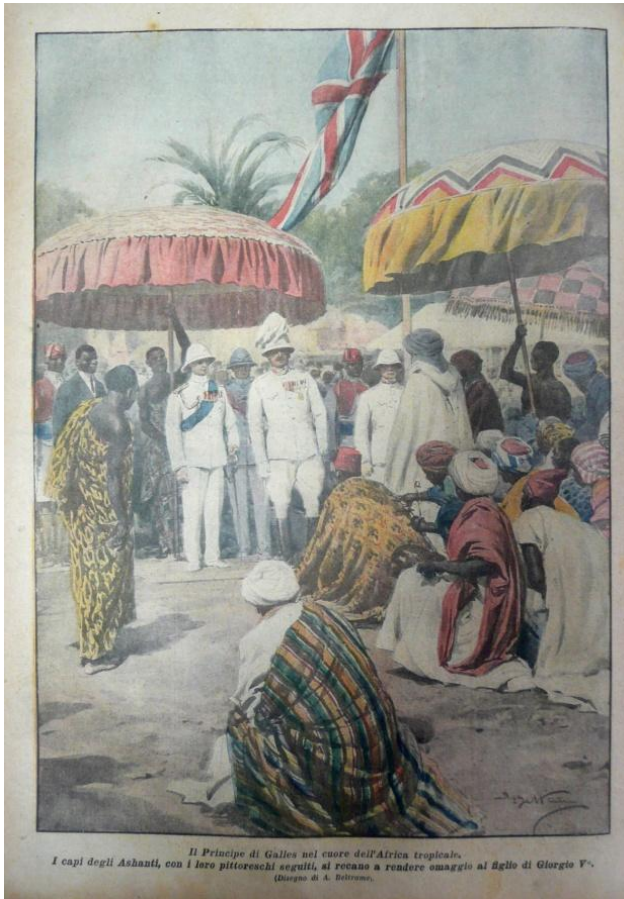


Fig. 461 Achille Beltrame, copertina "Veleno contro armi da fuoco. In mezzo a popolazioni fornite di armi moderne, i Lakkas del Camerun settentrionale continuano a difendersi con mezzi primitivi. E per tenersi agguerriti eseguono danze speciali con frecce avvelenate al suono di una chiasmata 'jazz-band'", in "La Domenica del Corriere", a. XXVII, n. 11, 15 marzo 1925.

Fig. 462 Achille Beltrame, copertina "Dal prodigio alla tragedia. Al momento di guardare un torrente, un capo di Zulù cristiani ha voluto ritentare il miracolo del Mar Rosso e, nuovo Mosè, dopo aver pregato, ha percusso le acque con una verga di ferro, ordinando a tutti di avanzare. Ma la corrente ha travolto 50 seguaci del nuovo Mosè", in "La Domenica del Corriere", a. XXVII, n. 16, 19 aprile 1925.





**Fig. 463** Achille Beltrame, tavola "Il Principe di Galles nel cuore dell'Africa tropicale. I capi degli Ashanti, con i loro pittoreschi seguiti, si recano a rendere omaggio al figlio di Giorgio V", in "La Domenica del Corriere", a. XXVII, n. 19, 10 maggio 1925, p. 16.



**Fig. 464** Achille Beltrame, copertina "La manifestazione di Roma in onore di Vittorio Emanuele III. Dinanzi al Re e alla Famiglia Reale, sfilano, col grandioso corteo, le pittoresche rappresentanze delle Colonie", in "La Domenica del Corriere", a. XXVII, n. 25, 21 giugno 1925.

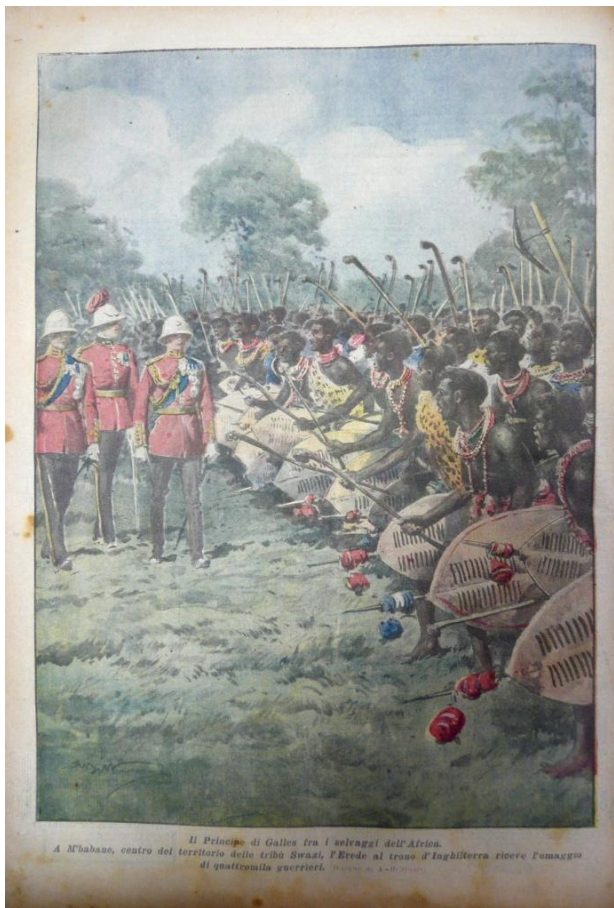
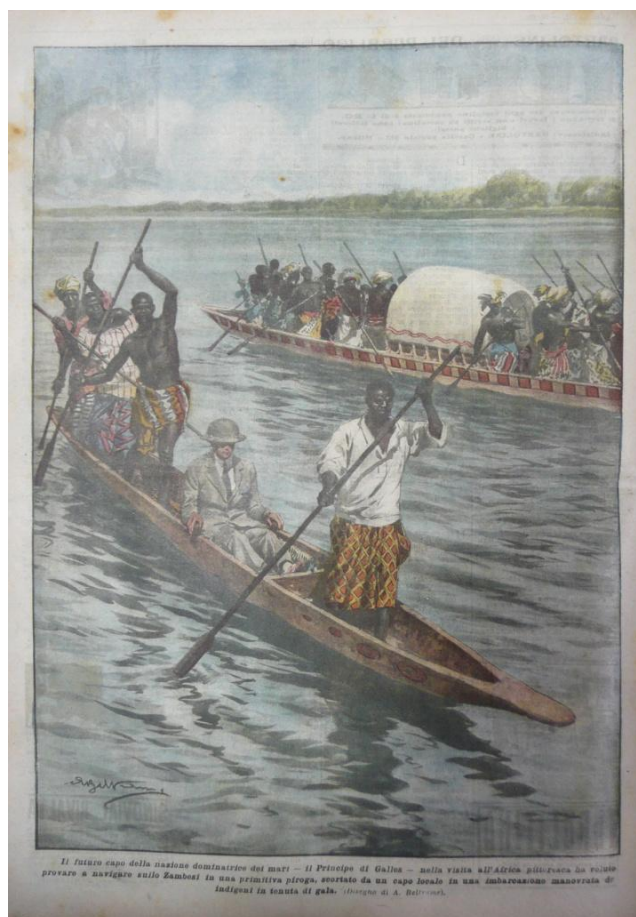


Fig. 465 Achille Beltrame, tavola "Il Principe di Galles tra i selvaggi dell'Africa. A M'babane, centro del territorio delle tribù Swazi, l'Erede al trono d'Inghilterra riceve l'omaggio di quattromila guerrieri", in "La Domenica del Corriere", a. XVII, n. 30, 26 luglio 1925, p. 16.

Fig. 466 Achille Beltrame, tavola "Il futuro capo della nazione dominatrice dei mari - il Principe del Galles - nella visita all'Africa pittoresca ha voluto provare a navigare sullo Zambesi in una primitiva piroga [...]", in "La Domenica del Corriere", a. XXVII, n. 35, 30 agosto 1925, p. 16.





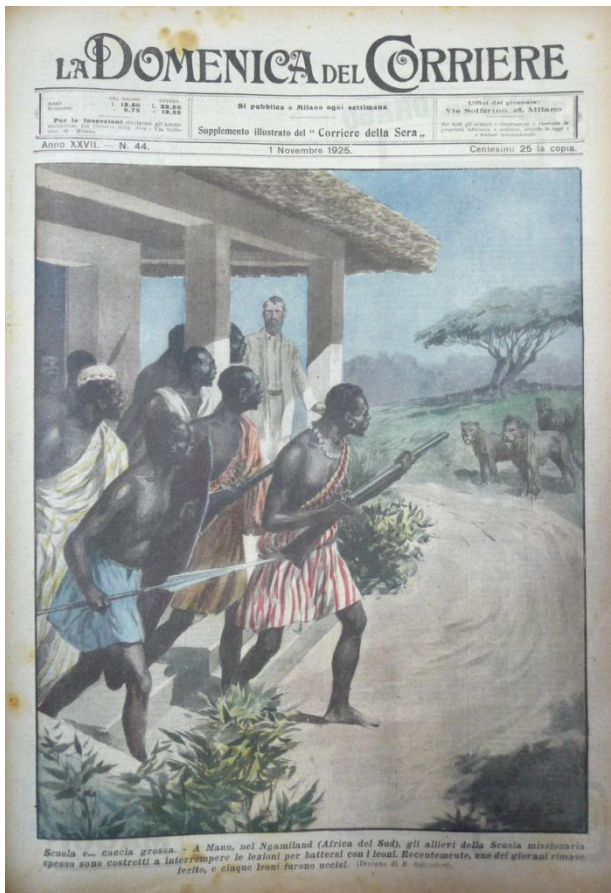
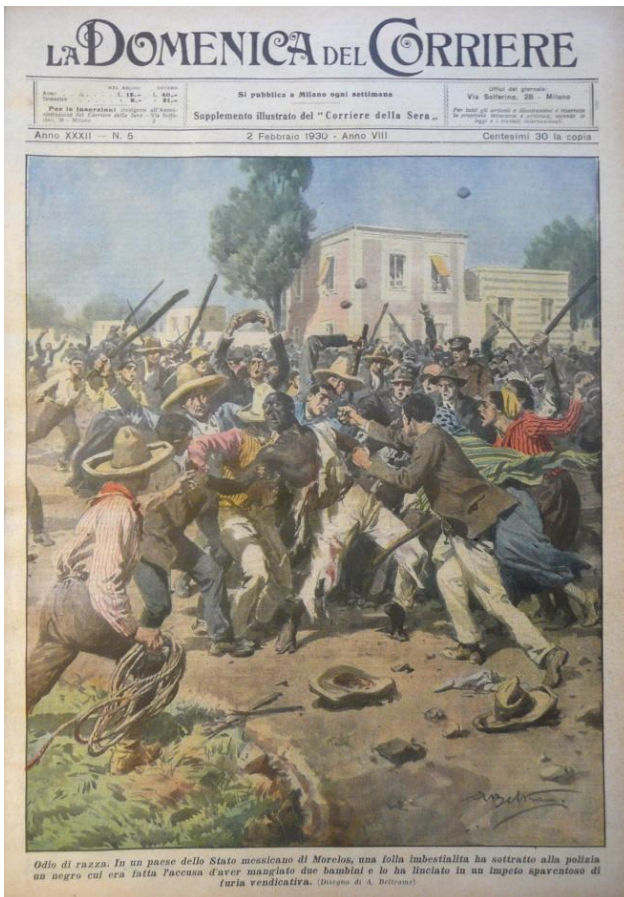


Fig. 467 Riccardo Salvadori, copertina "Scuola e... caccia grossa. A Maun, nel Ngamiland (Africa del Sud), gli allievi della Scuola missionaria spesso sono costretti a interrompere le lezioni per battersi con i leoni [...], in "La Domenica del Corriere", a. XXVII, n. 44, 1 novembre 1925.

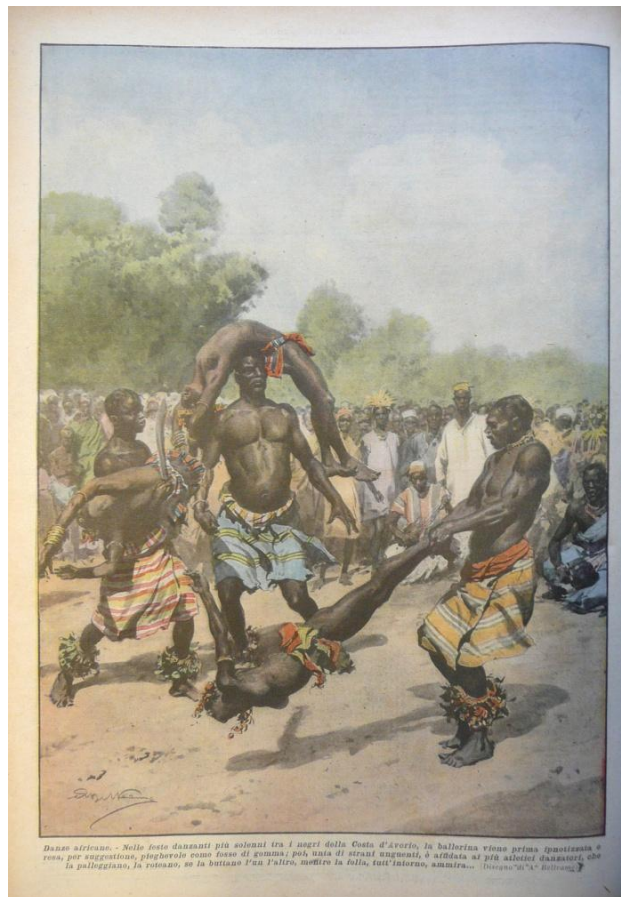
Fig. 468 Achille Beltrame, tavola "L'entusiasmo degli Zulù per lo sport. Per festeggiare una squadra di 'cricket' recatasi nell'Africa del Sud per una partita, gli indigeni hanno organizzato la più grande 'danza di guerra' che si ricordi nel Natal, con circa 6000 partecipanti. La vasta massa era guidata dal capo-tribù Maudhlakayse, in abiti europei", in "La Domenica del Corriere", a. XXX, n. 10, 4 marzo 1928, p. 16.

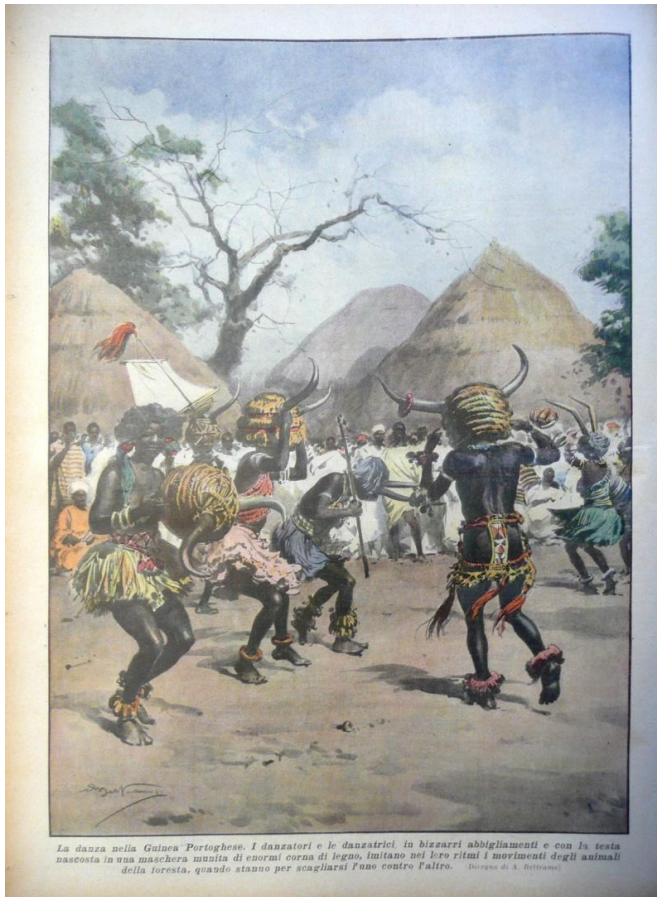




**Fig. 469** Achille Beltrame, copertina "Odio di razza. In un paese dello stato messicano di Morelos, una folla imbestialita ha sottratto alla polizia un negro cui era fatta l'accusa d'aver mangiato due bambini e lo ha linciato in un impeto spaventoso di furia vendicativa", in "La Domenica del Corriere", a. XXXII, n. 5, 2 febbraio 1930.

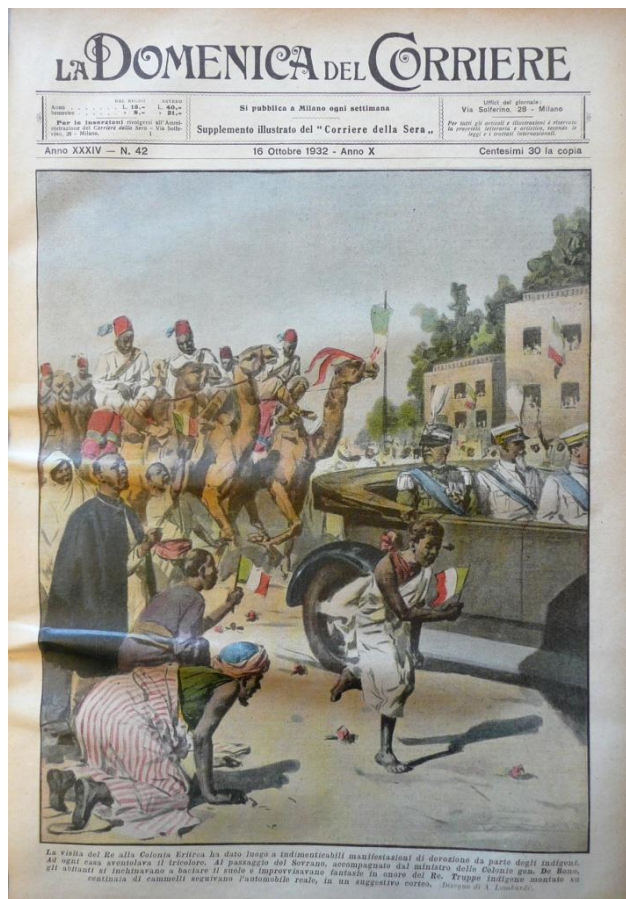
**Fig. 470** Achille Beltrame, tavola "Danze africane. Nelle feste danzanti più solenni tra i negri della Costa d'Avorio, la ballerina viene prima ipnotizzata e resa, per suggestione, pieghevole come fosse di gomma; poi, unta di strani unguenti, è affidata ai più atletici danzatori, che la palleggiano, la roteano, se la buttano l'un l'altro, mentre la folla, tutt'intorno, ammira ...", in "La Domenica del Corriere", a. XXXII, n. 32, 10 agosto 1930, p. 16.

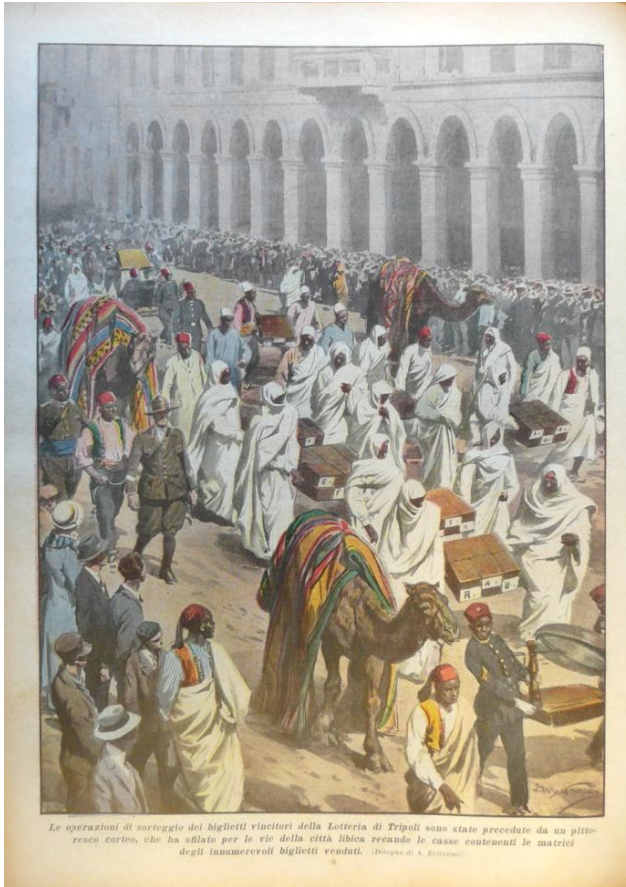




**Fig. 471 Achille Beltrame, tavola "La danza nella Guinea Portoghese. I danzatori e le danzatrici in bizzarri abbigliamenti e con la testa nascosta in una maschera munita di enormi corna in legno, imitano nei loro ritmi i movimenti degli animali della foresta, quando stanno per scagliarsi l'uno contro l'altro", in "La Domenica del Corriere", a. XXXIII, n. 49, 6 dicembre 1931, p. 16.**

**Fig. 472 Achille Beltrame, copertina "La visita del Re alla Colonia Eritrea ha dato luogo a indimenticabili manifestazioni di devozione da parte degli indigeni. Ad ogni casa sventolava il tricolore. Al passaggio del Sovrano, accompagnato dal ministro delle Colonie gen. De Bono, gli abitanti si inchinavano a baciare il suolo e improvvisavano fantasie in onore del Re [...]", in "La Domenica del Corriere", a. XXXIV, n. 42, 16 ottobre 1932.**





**Fig. 473 Achille Beltrame, tavola "Le operazioni di sorteggio dei biglietti vincitori della Lotteria di Tripoli sono state precedute da un pittoresco corteo [...]", in "La Domenica del Corriere", a. XXXV, n. 20, 14 maggio 1933-XI, p. 16.**

*Le operazioni di sorteggio dei biglietti vincitori della Lotteria di Tripoli sono state precedute da un pittoresco corteo, che ha sfilato per le vie della città libica recando le casse contenenti le matrici degli innumerevoli biglietti venduti. (Disegno di A. Beltrame).*



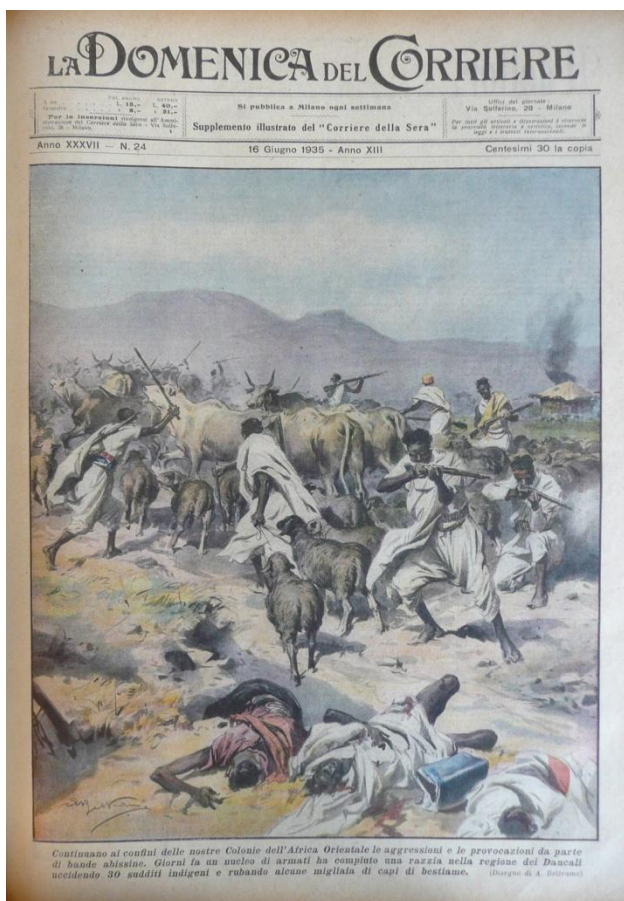
**Fig. 474 Achille Beltrame, copertina "Il Re in Somalia. Durante il viaggio di circa 2500 chilometri attraverso la terra somala, le popolazioni hanno eseguito pittoresche danze e fantasie in onore del Sovrano", in "La Domenica del Corriere", a. XXXVI, n. 46, 18 novembre 1934.**

*Il Re in Somalia. Durante il viaggio di circa 2500 chilometri attraverso la terra somala, le popolazioni hanno eseguito pittoresche danze e fantasie in onore del Sovrano. (Disegno di A. Beltrame).*



Fig. 475 Achille Beltrame, copertina “Un gruppo di valorosi ‘Dubat’. – i bersaglieri neri della Somalia- di guardia a un posto avanzato nei giorni degli incidenti di Ualual”, in “La Domenica del Corriere”, a. XXXVII, n. 8, 24 febbraio 1935.

Fig. 476 Achille Beltrame, copertina “Continuano ai confini delle nostre Colonie dell’Africa Orientale le aggressioni e le provocazioni da parte di bande abissine [...]”, in “La Domenica del Corriere”, a. XXXVII, n. 24, 16 giugno 1935.



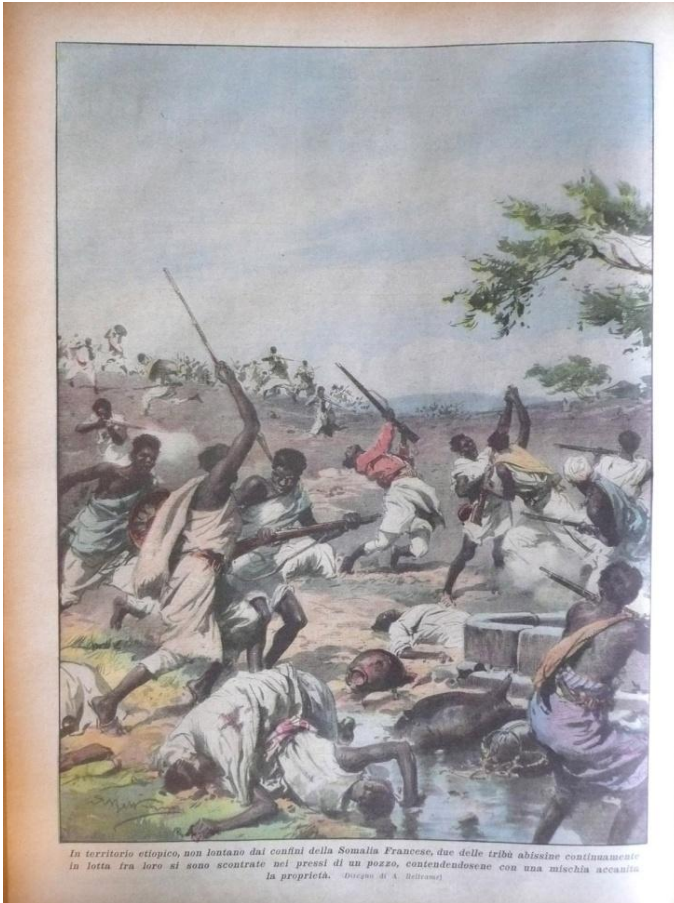
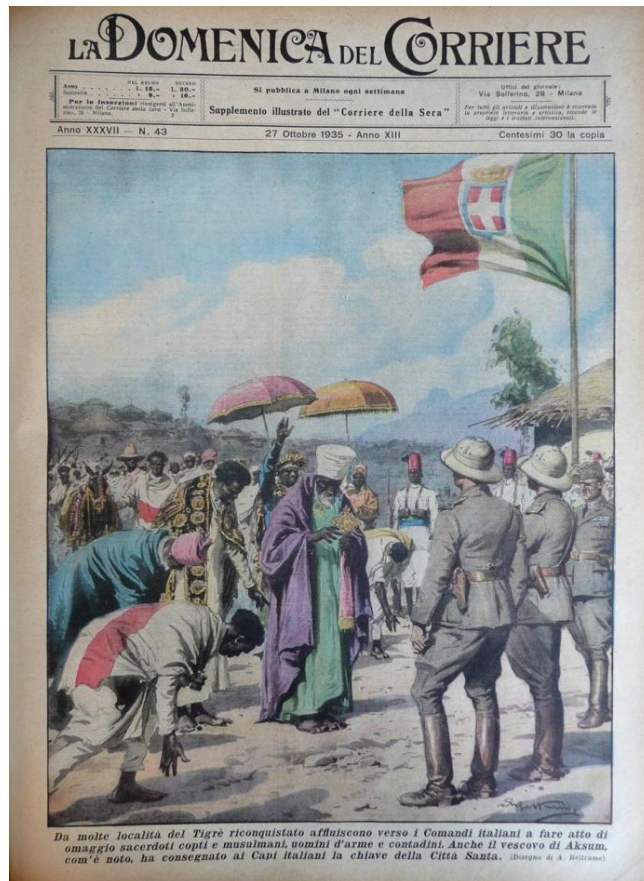


Fig. 477 Achille Beltrame, tavola "In territorio etiopico, non lontano dai confini con la Somalia Francese, due delle tribù abissine continuamente in lotta tra loro si sono scontrate nei pressi di un pozzo, contendendosi con una mischia accanita la proprietà", in "La Domenica del Corriere", a. XXXVII, n. 37, 15 settembre 1935, p. 12.

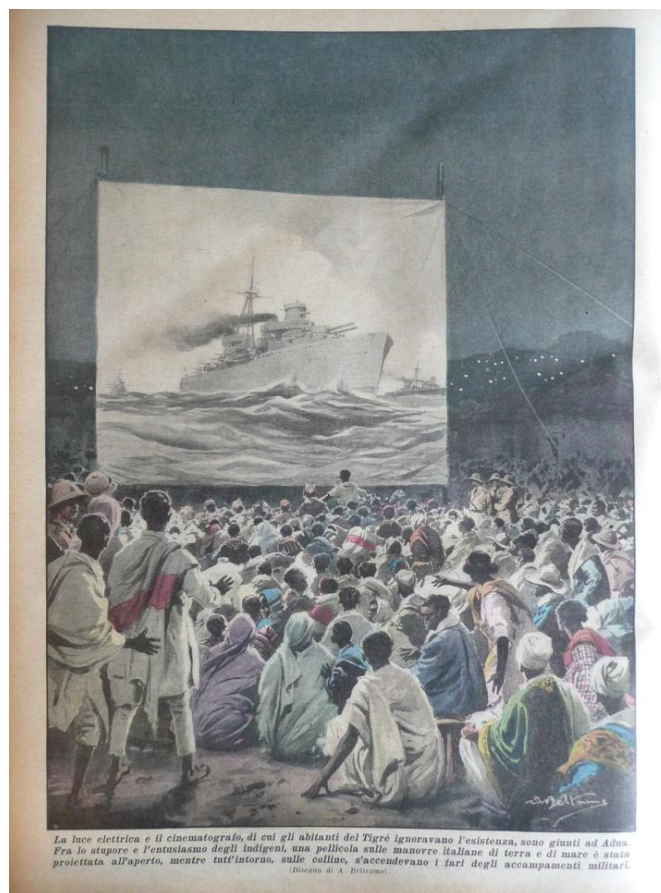
Fig. 478 Achille Beltrame, copertina "Da molte località del Tigre riconquistato affluiscono verso i Comandi italiani a fare atto di omaggio sacerdoti copti e musulmani, uomini d'arme e contadini. Anche il vescovo di Aksum, com'è noto, ha consegnato ai Capi italiani la chiave della Città Santa", in "La Domenica del Corriere", a. XXXVII, n. 43, 27 ottobre 1935.



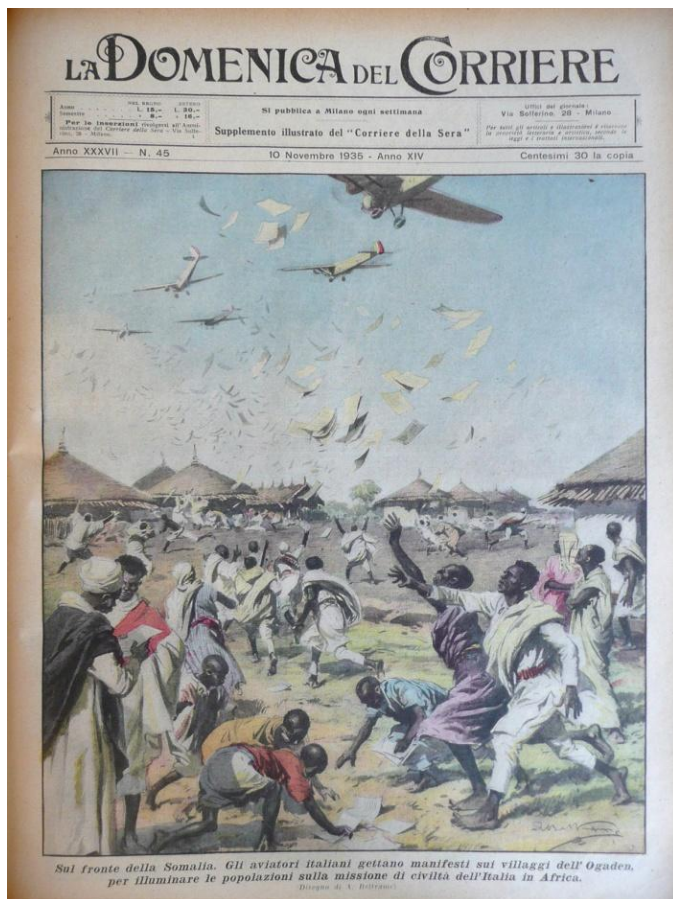


**Fig. 479 Achille Beltrame, copertina "Barbare usanze etiopiche: le 'fortezze umane. Nelle trincee di Dagnerrei, sul fronte somalo, conquistate d'assalto, durante un uragano, dai valorosi 'dubat' del generale Graziani, molti armati etiopici furono trovati incatenati a gruppi, per opporre maggiore resistenza, o per impedire la fuga ai meno coraggiosi...'", in "La Domenica del Corriere", a. XXXVII, n. 44, 3 novembre 1935.**

**Fig. 480 Achille Beltrame, tavola "La luce elettrica e il cinematografo, di cui gli abitanti del Tigrè ignoravano l'esistenza, sono giunti ad Adua [...]", in "La Domenica del Corriere", a. XXXVII, n. 44, 3 novembre 1935, p. 12.**



*La luce elettrica e il cinematografo, di cui gli abitanti del Tigrè ignoravano l'esistenza, sono giunti ad Adua. Fra lo stupore e l'entusiasmo degli indigeni, una pellicola sulle manovre italiane di terra e di mare è stata proiettata all'aperto, mentre tutt'intorno, sulle colline, s'accendevano i fari degli accampamenti militari.*  
(Disegno di A. Beltrame)

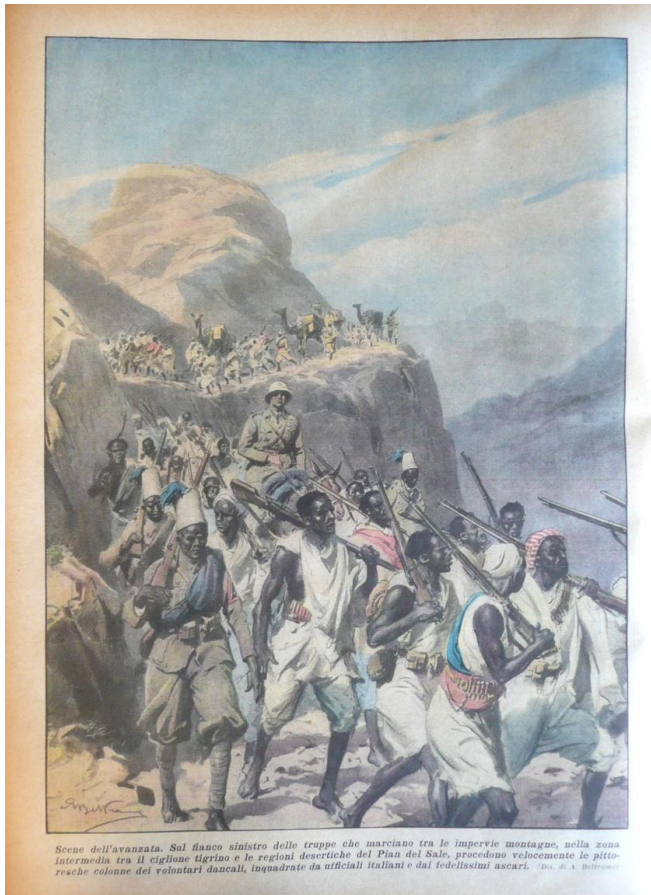


**Fig. 481** Achille Beltrame, copertina “Sul fronte della Somalia. Gli aviatori gettano manifesti sui villaggi dell’Ogaden per illuminare le popolazioni sulla missione di civiltà dell’Italia in Africa”, in “La Domenica del Corriere”, a. XXXVII, n. 45, 10 novembre 1935.

**Fig. 482** Achille Beltrame, copertina “Episodi del fronte somalo. Cinquecento soldati etiopici, che avevano circondato, credendoli abbandonati, tre carri armati italiani fermi in un vallone, venivano all’improvviso investiti [...]”, in “La Domenica del Corriere”, a. XXXVII, n. 46, 17 novembre 1935.

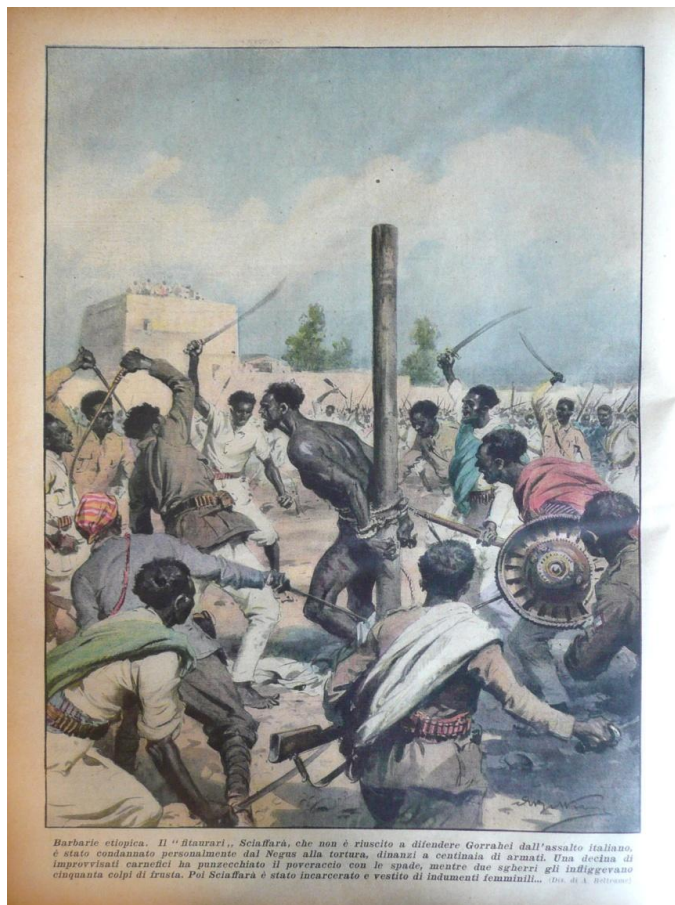






**Fig. 483 Achille Beltrame, tavola "Scene dell'avanzata. Sul fianco sinistro delle truppe che marciano [...] procedono velocemente le pittoresche colonne di volontari dancali, inquadrate da ufficiali italiani e dai fedelissimi ascari", in "La Domenica del Corriere", a. XXXVII, n. 46, 17 novembre 1935, p. 12.**

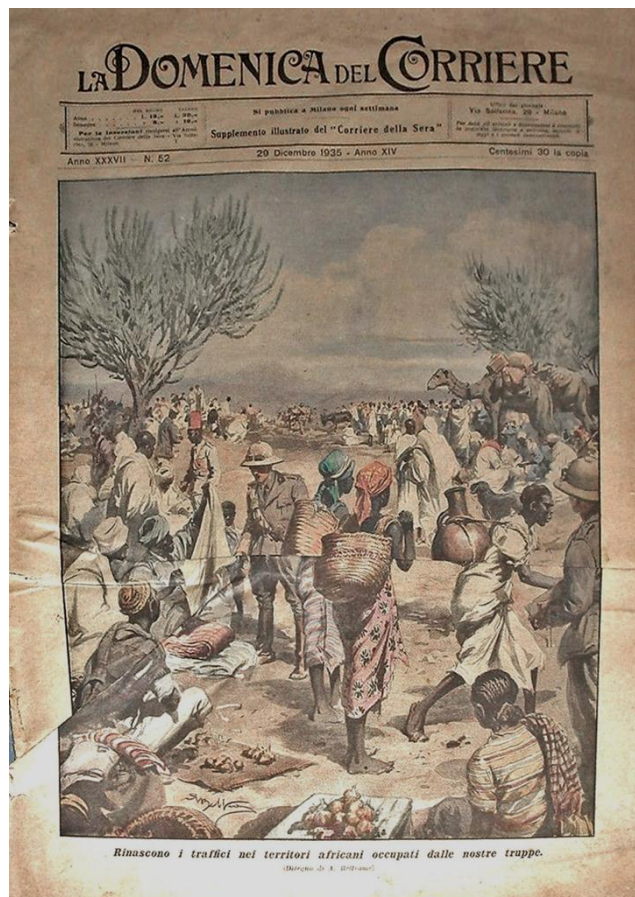
**Fig. 484 Achille Beltrame, tavola "Barbarie etiopica. Il "fitaurari" Sciaffarà, che non è riuscito a difendere Gorrahei dall'assalto italiano, è stato condannato personalmente dal Negus alla tortura, dinanzi a centinaia di armati [...]", in "La Domenica del Corriere", a. XXXVII, n. 49, 8 dicembre 1935, p. 12.**



*Barbarie etiopica. Il "fitaurari", Sciaffarà, che non è riuscito a difendere Gorrahei dall'assalto italiano, è stato condannato personalmente dal Negus alla tortura, dinanzi a centinaia di armati. Una decina di improvvisati carnefici ha punzecchiato il poveraccio con le spade, mentre due sgherri gli indiggevano cinquanta colpi di frusta. Poi Sciaffarà è stato incarcerato e vestito di indumenti femminili... (dis. di A. Beltrame)*



**Fig. 485 Achille Beltrame, copertina "Episodi della campagna nell'Ogaden. Per raggiungere gli obiettivi fissati nell'Ogaden, i Dabat, guidati da ufficiali, attraversano l'allagata pianura con zattere abilmente improvvisate, oppure a nuoto, sfidando il pericolo dei cocodrilli", in "La Domenica del Corriere", a. XXXVII, n. 50, 15 dicembre 1935.**



**Fig. 486 Achille Beltrame, copertina "Rinascono i traffici nei territori africani occupati dalle nostre truppe", in "La Domenica del Corriere", a. XXXVII, n. 52, 29 dicembre 1935.**

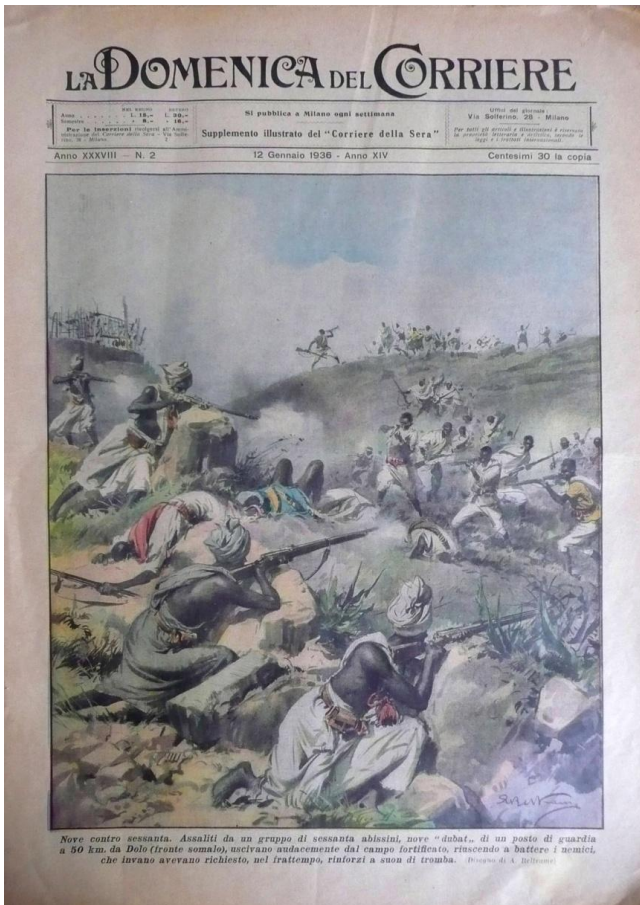


Fig. 487 Achille Beltrame, copertina "Nove contro sessanta. Assaliti da un gruppo di sessanta abissini, nove 'dubat' di un posto di guardia a 50 km da Dolo (fronte somalo), uscivano audacemente dal campo fortificato, riuscendo a battere i nemici [...]", in "La Domenica del Corriere", a. XXXVIII, n. 2, 12 gennaio 1936.

Fig. 488 Achille Beltrame, copertina "Episodi di valore sul fronte somalo. Bloccati sul greto di un torrente nel quale l' 'autoblinda' si è incagliata, colpito a morte il mitragliere, un maresciallo e un nucleo di 'dubat' resistono eroicamente alle raffiche avversarie fino all'arrivo dei soccorsi", in "La Domenica del Corriere", a. XXXVIII, n. 3, 19 gennaio 1936.



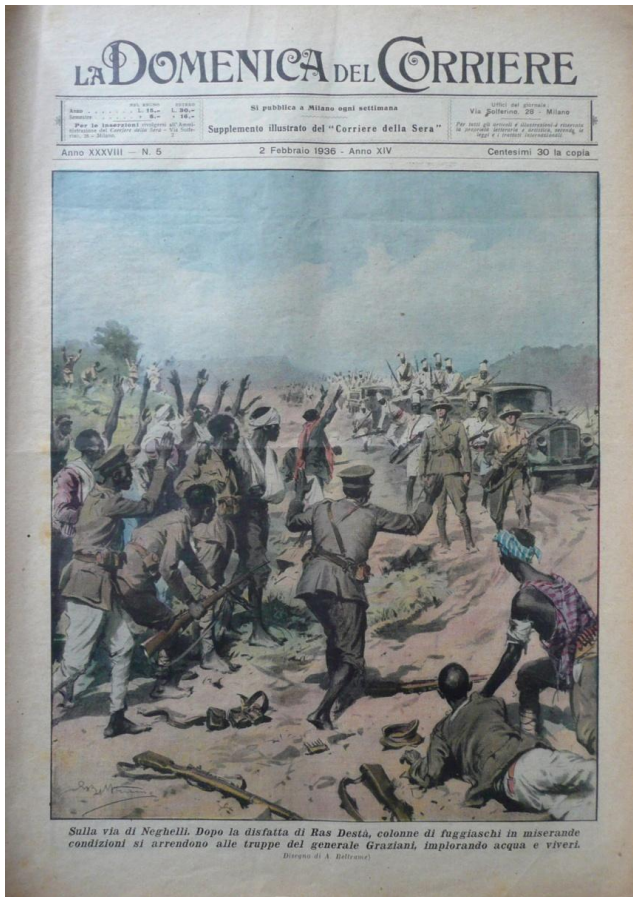


Fig. 489 Achille Beltrame, copertina "Sulla via di Neghelli. Dopo la disfatta di ras Desta, colonne di fuggiaschi in miserande condizioni si arrendono alle truppe del generale Graziani, implorando acqua e viveri", in "La Domenica del Corriere", a. XXXVIII, n. 5, 2 febbraio 1936.

Fig. 490 Achille Beltrame, copertina "La solenne 'maledizione' di ras Desta. Davanti alla rossa tenda imperiale, a Dessiè, di fronte agli alti dignitari, tutti vestiti dei tradizionali fantasiosi costumi abissini, il Negus ha spezzato la spada del ras sconfitto da Graziani, gettandola poi nel fango con parole di disprezzo", in "La Domenica del Corriere", a. XXXVIII, n. 7, 16 febbraio 1936.

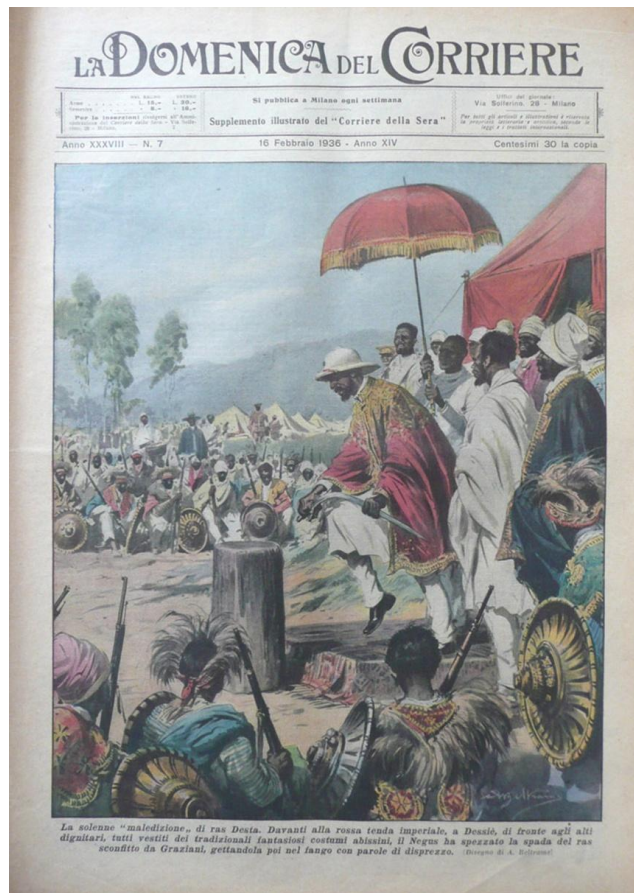
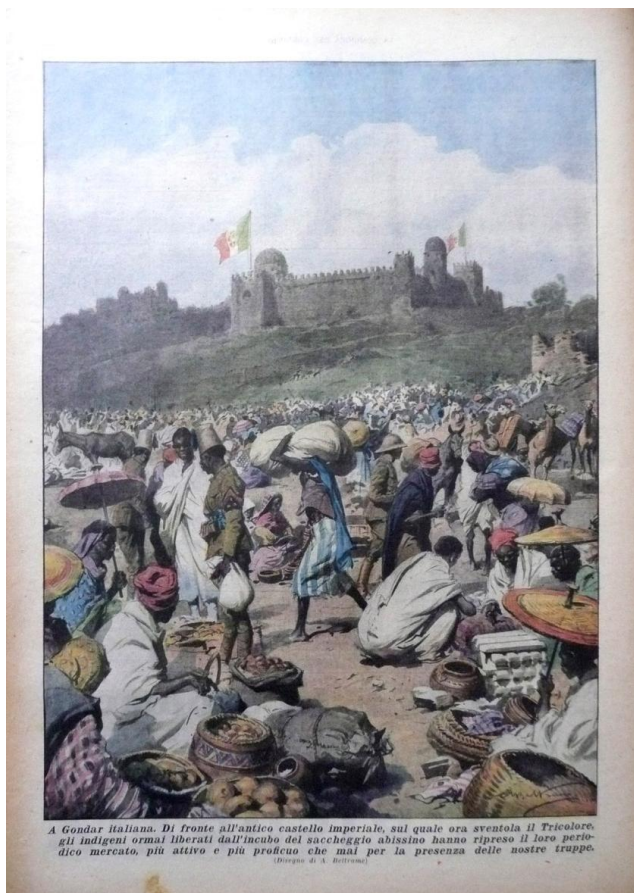




Fig. 491 Achille Beltrame, copertina "La caccia ai gruppi sparsi del travolto esercito di Ras Destà. Numerosi armati etiopici, che si erano rifugiati in ampie caverne nelle montagne oltre Neghelli, vengono catturati, dopo breve lotta, da Ascari e Lancieri", in "La Domenica del Corriere", a. XXXVIII, n. 8, 23 febbraio 1936.

Fig. 492 Achille Beltrame, tavola "A Gondar italiana. Di fronte all'antico castello imperiale, sul quale ora sventola il Tricolore, gli indigeni ormai liberati dall'incubo del saccheggio abissino hanno ripreso il loro periodico mercato, più attivo e più proficuo che mai per la presenza delle nostre truppe", in "La Domenica del Corriere", a. XXXVIII, n. 16, 19 aprile 1936, p. 12.



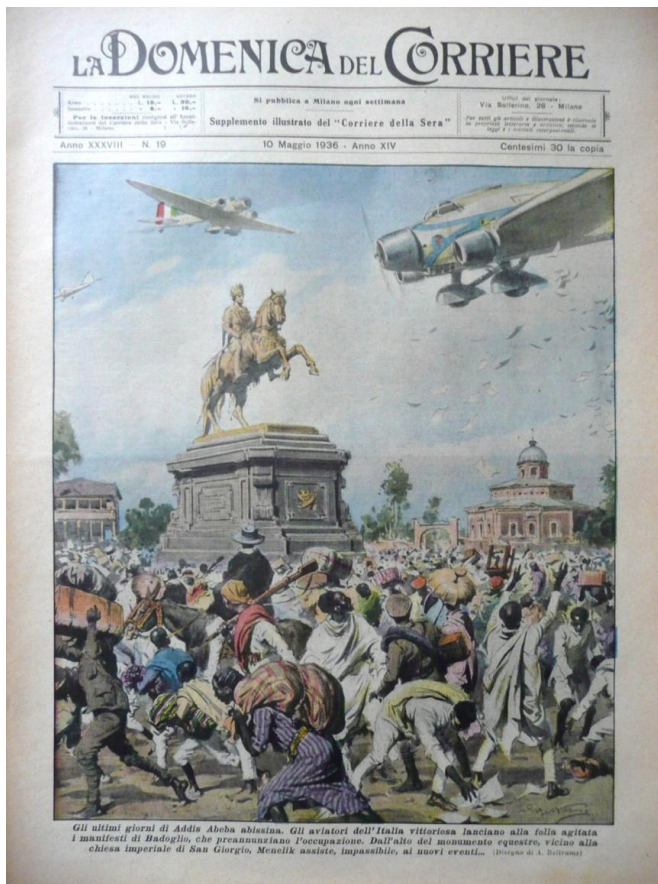
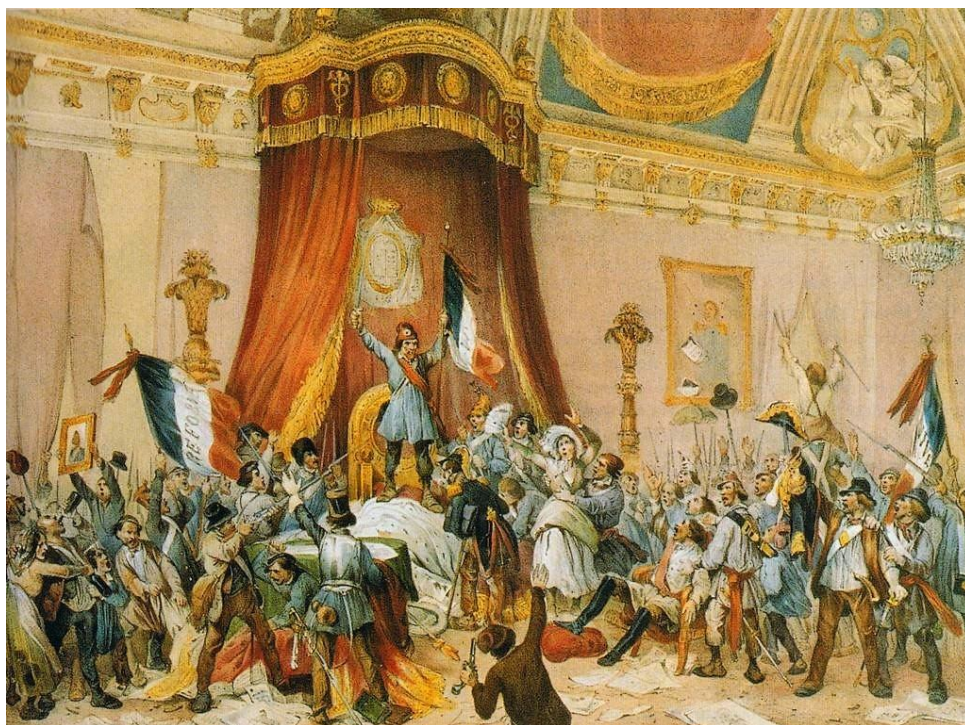


Fig. 493 Achille Beltrame, copertina "Gli ultimi giorni di Addis Abeba abissina. Gli aviatori dell'Italia vittoriosa lanciano alla folla agitata i manifesti di Badoglio, che preannunziano l'occupazione. Dall'alto del monumento equestre, vicino alla chiesa imperiale di San Giorgio, Menelik assiste, impassibile, ai nuovi eventi...", in "La Domenica del Corriere", a. XXXVIII, n. 19, 6 maggio 1936.

Fig. 494 Achille Beltrame, tavola "Nelle stanze del Negus. Dopo la fuga di Hailè Selassie e della sua Corte, torme di predoni mettono a sacco vari quartieri di Addis Abeba, devastando specialmente il palazzo imperiale. Neppure l'alcova dell'imperatore è rispettata. E i devastatori lottano fra loro per il possesso di tappeti, mobili, arazzi [...]", in "La Domenica del Corriere", a. XXXVIII, n. 20, 17 maggio 1936, p. 12.



**Fig. 494.1** Confronto tra la scena di saccheggio del palazzo imperiale del Negus raffigurata da Beltrame e litografia di Victor Adam relativa alla scena di occupazione del Palazzo delle Tuileries nel 1848.



**Victor Adam, *La salle du trône aux Tuileries*, 1848 .**

**Fig. 494** Achille Beltrame, tavola "Nelle stanze del Negus. Dopo la fuga di Hailè Selassie e della sua Corte, torme di predoni mettono a sacco vari quartieri di Addis Abeba, devastando specialmente il palazzo imperiale. Neppure l'alcova dell'imperatore è rispettata. E i devastatori lottano fra loro per il possesso di tappeti, mobili, arazzi [...]", in "La Domenica del Corriere", a. XXXVIII, n. 20, 17 maggio 1936, p. 12.





Fig. 495 Achille Beltrame, copertina "Lo spirito dei nuovi sudditi. Un grande apparecchio che stava esplorando territori etiopici non ancora occupati dalle nostre truppe, ha dovuto atterrare per un incidente. Gruppi di indigeni si sono avvicinati recando doni, compreso un bue appena macellato [...]", in "La Domenica del Corriere", a. XXXVIII, n. 25, 21 giugno 1936.

Fig. 496 Achille Beltrame, copertina "Continuano in Etiopia le sottomissioni di alti personaggi. Ad Addis Abeba il Vicerè Graziani ha ricevuto Ras Hapte Micael, capo dello Uollo, il quale ha insistito perché il Vicerè accettasse la propria spada, il proprio scudo di famiglia, il manto di ras e il casco di battaglia [...]", in "La Domenica del Corriere", a. XXXVIII, n. 26, 28 giugno 1936.





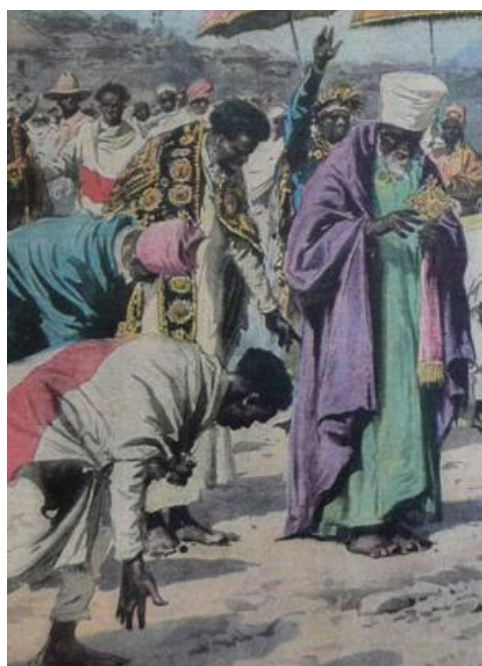
**Fig. 496.1** Confronto tra figure di notabili etiopici in atto di omaggio raffigurati da Beltrame ed esempio di re magio moro tratto dall'*Adorazione* di Veronese.



**Fig. 496** Achille Beltrame, copertina "Continuano in Etiopia le sottomissioni di alti personaggi. Ad Addis Abeba il Vicerè Graziani ha ricevuto Ras Hapte Micael, [...]", in "La Domenica del Corriere", a. XXXVIII, n. 26, 28 giugno 1936. Particolare.



**Paolo Veronese, *Adorazione dei Magi*, 1573, Chiesa di Santa Corona, Vicenza. Particolare.**

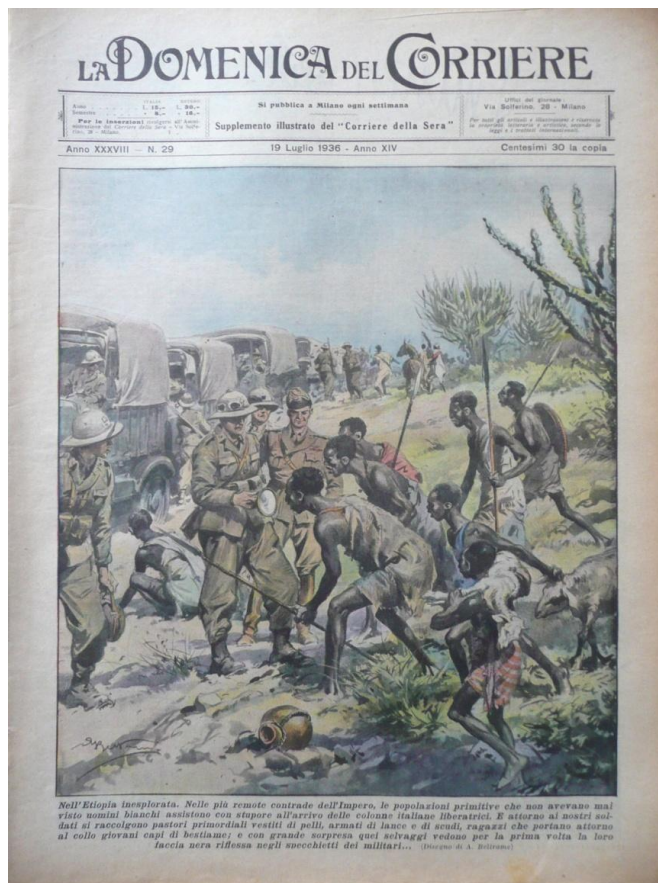


**Fig. 478** Achille Beltrame, copertina "Da molte località del Tigre riconquistato affluiscono verso i Comandi italiani a fare atto di omaggio sacerdoti copti e musulmani, uomini d'arme e contadini [...]", in "La Domenica del Corriere", a. XXXVII, n. 43, 27 ottobre 1935. Particolare.



Fig. 497 Achille Beltrame, copertina "Dove regnava la barbarie. Dopo un mese di dominio italiano, nei villaggi e nelle città del vasto Impero d'Etiopia sorgono lince scuole, dirette, per ora, da valorosi combattenti [...]. Alternando i primi elementi educativi con gli esercizi fisici, i piccoli Etiopi e i figli di schiavi liberati imparano finalmente a vivere da uomini", in "La Domenica del Corriere", a. XXXVIII, n. 27, 5 luglio 1936.

Fig. 498 Achille Beltrame, copertina "Nell'Etiopia inesplorata. Nelle più remote contrade dell'Impero, le popolazioni primitive che non avevano mai visto uomini bianchi assistono con stupore all'arrivo delle colonne italiane liberatrici [...]", in "La Domenica del Corriere", a. XXXVIII, n. 29, 19 luglio 1936.





**Fig. 499** Achille Beltrame, copertina "Contro i briganti etiopici. I superstiti del classico brigantaggio abissino, che approfittano della stagione delle piogge per insidiare qua e là il lavoro e i traffici nelle nuove terre italiane, vengono raggiunti nei loro covi e severamente puniti", in "La Domenica del Corriere", a. XXXVIII, n. 30, 26 luglio 1936.

**Fig. 500** Achille Beltrame, copertina "Clemenza italiana. Sessanta indigeni che non avevano obbedito all'ordine di consegnare le armi sono processati sulla gremita piazza del mercato di Addis Abeba. Al momento della sentenza, il presidente gen. Olivieri, dichiara che gli imputati, passibili della pena capitale, saranno questa volta liberati, perché il Vicerè vuol dimostrare la generosità italiana [...]", in "La Domenica del Corriere", a. XXXVIII, n. 31, 2 agosto 1936.





Fig. 501 Achille Beltrame, copertina "Pittoresche scene nella fertile terra dei Borana. I più puri rappresentanti della razza Galla si presentano ai comandi italiani per salutare i liberatori. Questi capi, avvolti in ampi sciamma, hanno la testa fasciata da singolari turbanti [...]. Nel fare atto di sottomissione essi offrono in dono bestiame e prodotti del suolo", in "La Domenica del Corriere", a. XXXVIII, n. 33, 16 agosto 1936.

Fig. 502 Achille Beltrame, copertina "La sistemazione dell'Impero. Anche la zona di Lekemti, nella fertile regione dell'Uollega, 250 chilometri ad ovest di Addis Abeba, è stata raggiunta ed occupata da una nostra colonna, accolta festosamente dalla popolazione", in "La Domenica del Corriere", a. XXXVIII, n. 45, 8 novembre 1936.

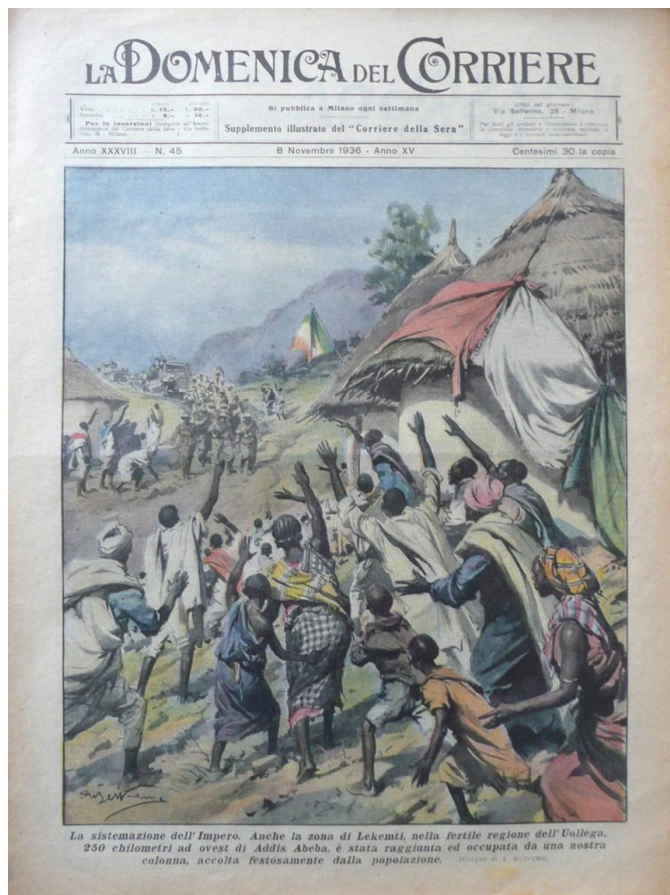




Fig. 503 Achille Beltrame, copertina "All'estremo lembo dell'Etiopia occidentale. Accolti festosamente dagli indigeni, che non avevano mai visto soldati italiani, quattro aeroplani giungono a Saio, quasi al confine col Sudan, sopra un rudimentale campo preparato dalle stesse popolazioni [...]", in "La Domenica del Corriere", a. XXXVIII, n. 51, 20 dicembre 1936.



Fig. 504 Achille Beltrame, copertina "Tutti i territori dell'Impero sono occupati. Le popolazioni, sottomesse, salutano il Tricolore", in "La Domenica del Corriere", a. XXXVIII, n. 52, 27 dicembre 1936.

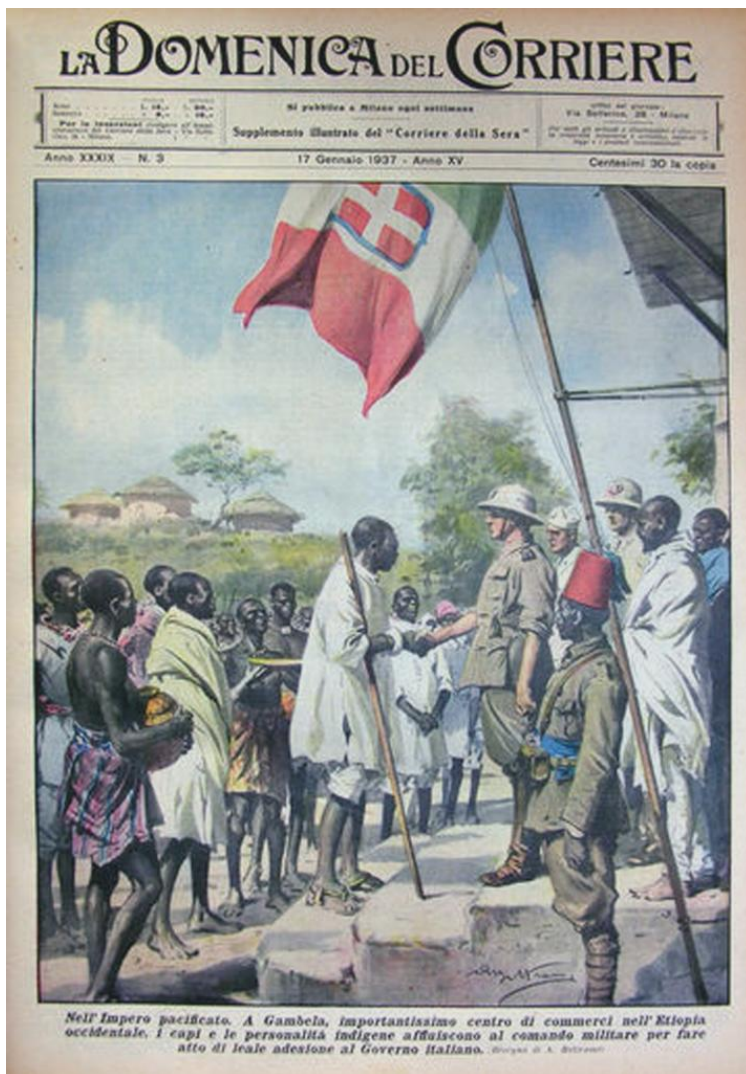


Fig. 505 Achille Beltrame, copertina "Nell'Impero pacificato. A Gambela, importantissimo centro di commerci nell'Etiopia occidentale, i capi e le personalità indigene affluiscono al comando militare per fare atto di leale adesione al Governo Italiano", in "La Domenica del Corriere", a. XXXIX, n.3, 17 gennaio 1937



Foto di uno dei capi indigeni di Gambela che si sottomette al comando italiano. Pubblicata in "L'Illustrazione Italiana", a. LXIV, n. 4, 24 gennaio 1937, p. 80.



Fig. 506 Achille Beltrame, copertina "Addis Abeba in festa. Di ritorno dagli estremi confini dell'Impero dopo le grandi operazioni di polizia, la banda del fedele ras Hailù e il battaglione eritreo della vittoriosa colonna Belly improvvisano alla presenza del Vicerè una turbinosa fantasia in onore del Re Imperatore e del Duce fondatore dell'Impero", in "La Domenica del Corriere", a. XXXIX, n. 2, 10 gennaio 1937.

Fig. 507 Achille Beltrame, copertina "Una curiosa scena. Mentre l'automobile del Vicerè Graziani, in giro d'ispezione, transitava nella regione del Sidamo, tre indigeni amhara che avevano appartenuto a bande ribelli, e che ora vivevano miseramente nei boschi, si sono presentati seminudi sulla pista, recando in capo una grossa pietra in segno di obbedienza [...]", in "La Domenica del Corriere", a. XXXIX, n. 5, 31 gennaio 1937.

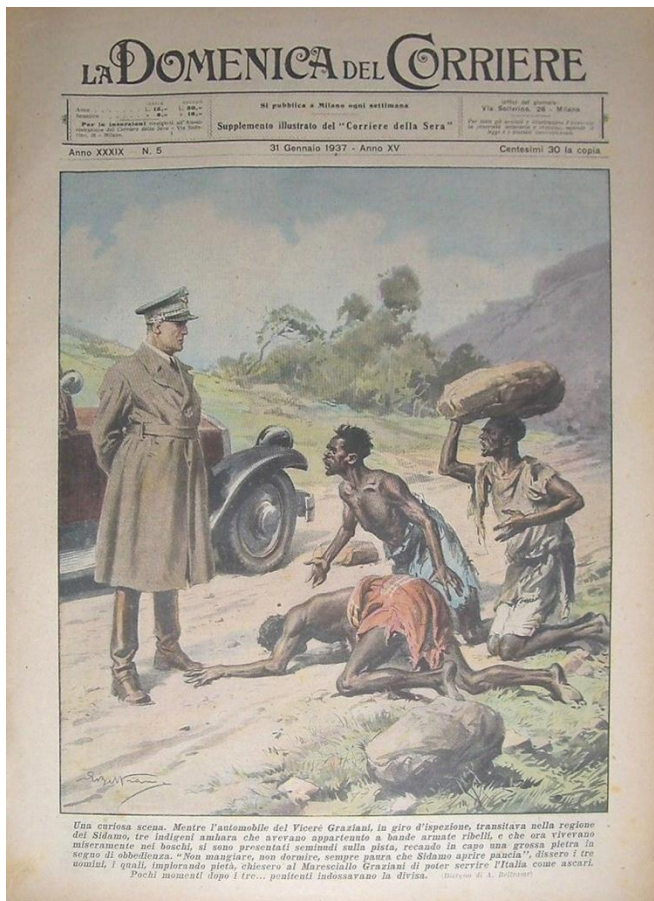




Fig. 508 Achille Beltrame, copertina “La prima messe dell’Impero. Nel territorio di Oletta, a 40 chilometri da Addis Abeba, dove gli ex-combattenti hanno organizzato vaste piantagioni sperimentali, è stato festosamente trebbiato il primo grano d’Etiopia coltivato da Italiani. Assistevano le autorità e molti indigeni”, in “La Domenica del Corriere”, a. XXXX, n. 3, 16 gennaio 1938.

Fig. 509 Achille Beltrame, tavola “Le benemerite ‘Fiamme Gialle’ si distinguono anche in guerra. Due Guardie di Finanza che con alcuni soldati indigeni vigilavano ad un posto di frontiera tra l’Africa Orientale e il Sudan, hanno fatto un ardito colpo di mano contro una ridotta inglese [...]”, in “La Domenica del Corriere”, a. 42, n. 31, 28 luglio 1940.

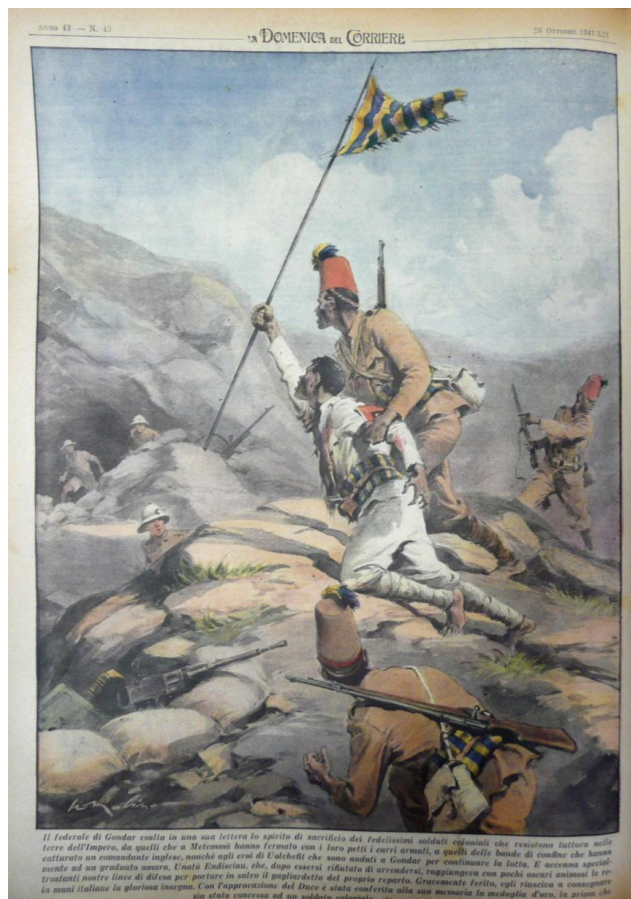






Fig. 510 Achille Beltrame, copertina "I fedelissimi ascari di polizia al fuoco. Ai confini del Sudan con l'Eritrea un reparto inglese con alcune autoblindate ha tentato un'incursione nel territorio italiano. Ma affrontato da una nostra banda rinforzata con ascari di polizia, è stato fermato e, dopo aspro combattimento, respinto", in "La Domenica del Corriere", a. 42, n. 37, 8 settembre 1940.

Fig. 511 Walter Molino, tavola "Il federale di Gondar esalta in una sua lettera lo spirito di sacrificio dei fedelissimi soldati coloniali che resistono tuttora nelle terre dell'Impero [...]", in "La Domenica del Corriere", a. 43, n. 43, 26 ottobre 1941.



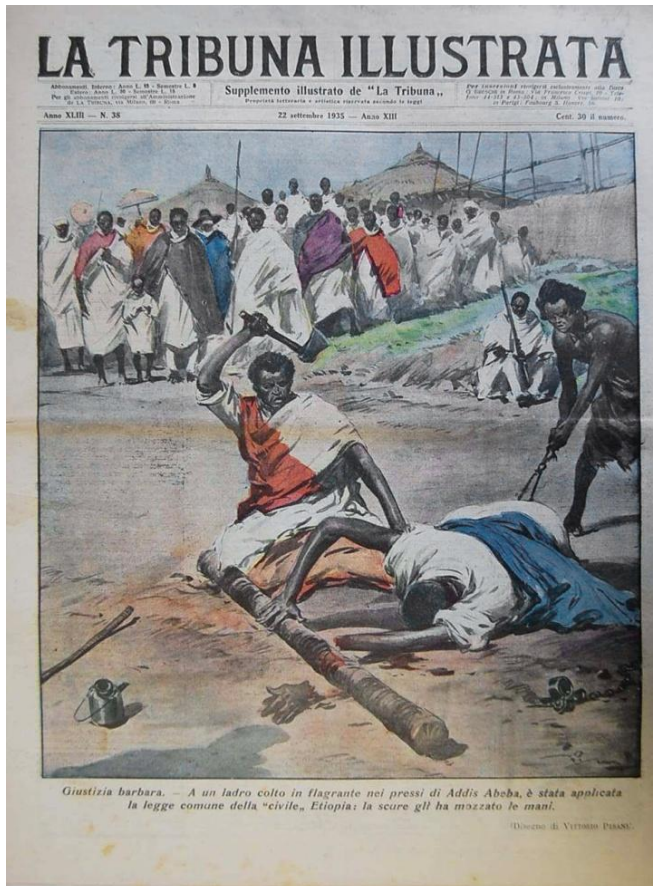
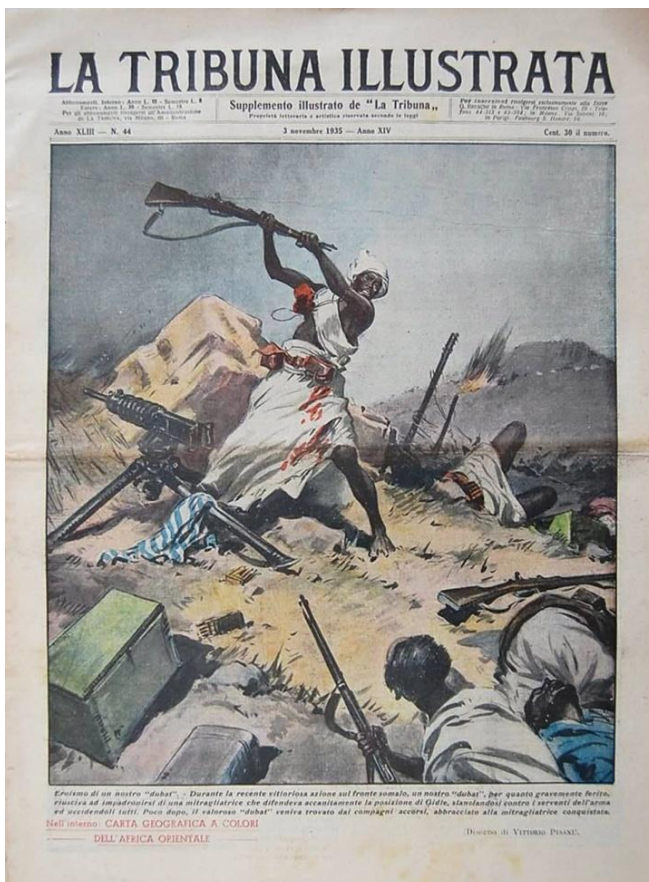


Fig. 512 Vittorio Pisani, copertina "Giustizia barbara [...]"; in "La Tribuna Illustrata", a. XLIII, n. 38, 22 settembre 1935.

Fig. 513 Vittorio Pisani, copertina "L'Italia liberatrice. Il Nebrid, capo religioso di Axum, consegna al generale De Bono le chiavi della Città Santa della religione copta, in atto di piena sottomissione, mentre il clero che lo accompagna intona canti propiziatori per le armi italiane", in "La Tribuna Illustrata", a. XLIII, n. 43, 27 ottobre 1935.





**Fig. 514** Vittorio Pisani, copertina "Eroismo di un nostro 'dubat' – Durante la recente vittoriosa azione sul fronte somalo, un nostro 'dubat', per quanto gravemente ferito, riusciva ad impadronirsi di una mitragliatrice che difendeva accanitamente la posizione di Gidle, slanciandosi contro i serventi dell'arma [...]", in "La Tribuna Illustrata", a. XLIII, n. 44, 3 novembre 1935.



**Fig. 515** Vittorio Pisani, copertina "Sul fronte della Somalia, l'avanzata delle nostre truppe è preceduta, oltre che da una mirabile preparazione logistica, da azioni di rastrellamento e di distruzione di nuclei nemici [...]", in "La Tribuna Illustrata", a. XLIII, n. 45, 10 novembre 1935.



Fig. 516 Vittorio Pisani, copertina "Italia liberatrice. Le nostre truppe proseguono la loro inarrestabile marcia [...]", in "La Tribuna Illustrata", a. XLIII, n. 46, 17 novembre 1935.

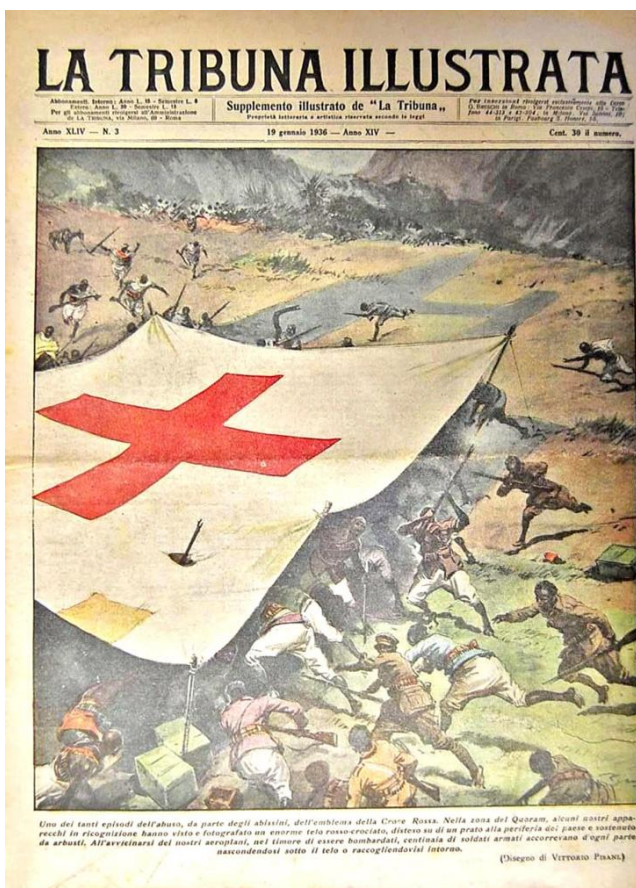


Fig. 517 Vittorio Pisani, copertina "Uno dei tanti episodi dell'abuso, da parte degli abissini, dell'emblema della Croce Rossa [...]", in "La Tribuna Illustrata", a. XLIV, n. 3, 19 gennaio 1936.

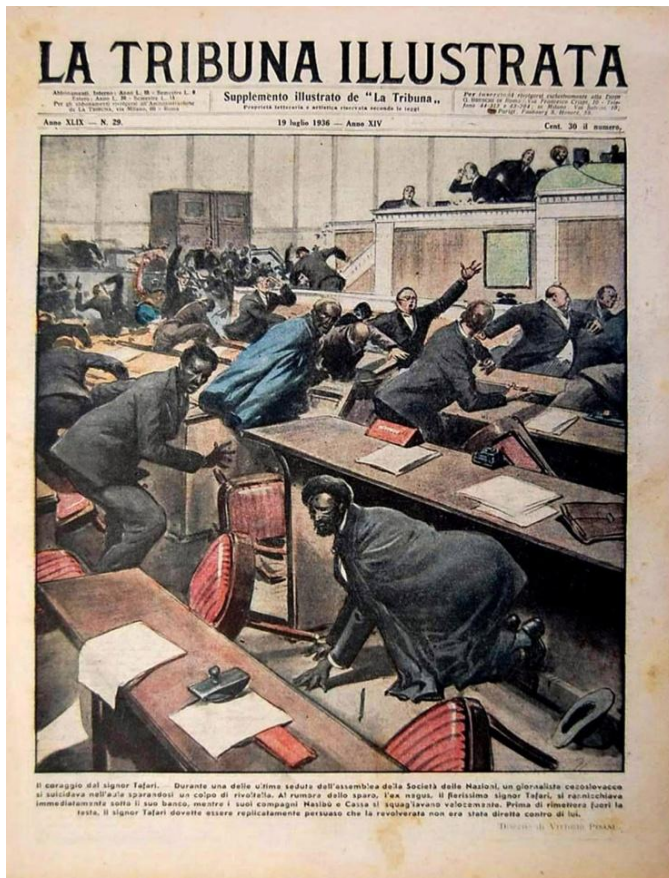


Fig. 518 Vittorio Pisani, copertina “Il coraggio del signor Tafari. Durante una delle ultime sedute dell’assemblea della Società delle Nazioni, un giornalista cecoslovacco si suicidava nell’aula sparandosi un colpo di rivoltella. Al rumore dello sparo, l’ex negus, il fierissimo signor Tafari, si rannicchiava immediatamente sotto il banco [...]”, in “La Tribuna Illustrata”, a. XLIX, n. 29, 19 luglio 1936.

Fig. 519 Vittorio Pisani, copertina “Nel primo anniversario della gloriosa gesta imperiale. Ad Addis Abeba, la cerimonia del ‘damerà’, episodio culminante delle feste popolari del ‘Mascal’, s’è svolta alla presenza del Vicerè e delle autorità [...]”, in “La Tribuna Illustrata”, a. XLIX, n. 42, 15 ottobre 1936.

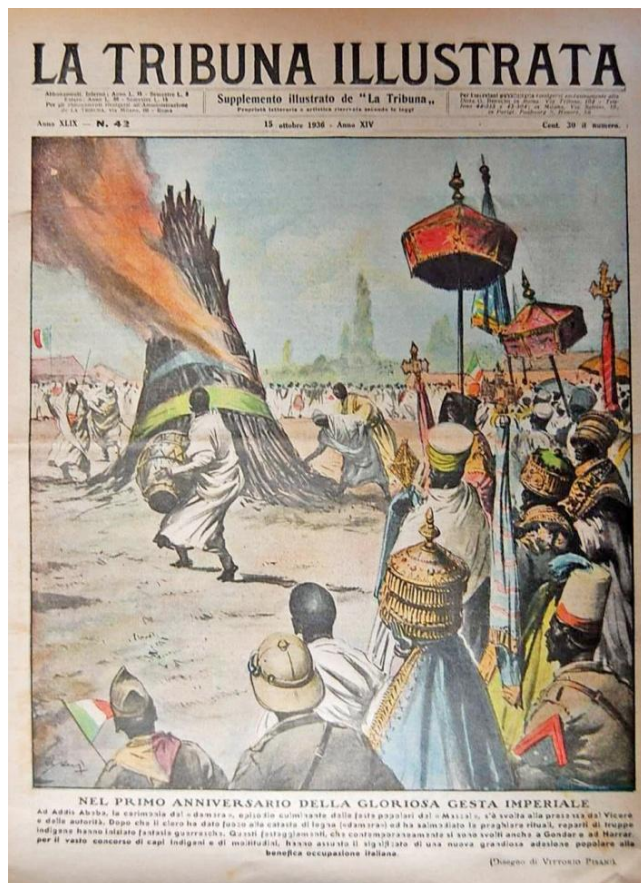




Fig. 520 Ugo Matania, copertina "Documenti della barbarie abissina [...]", in "Il Mattino Illustrato", a. XII, n. 30, 29 luglio-5 agosto 1935.

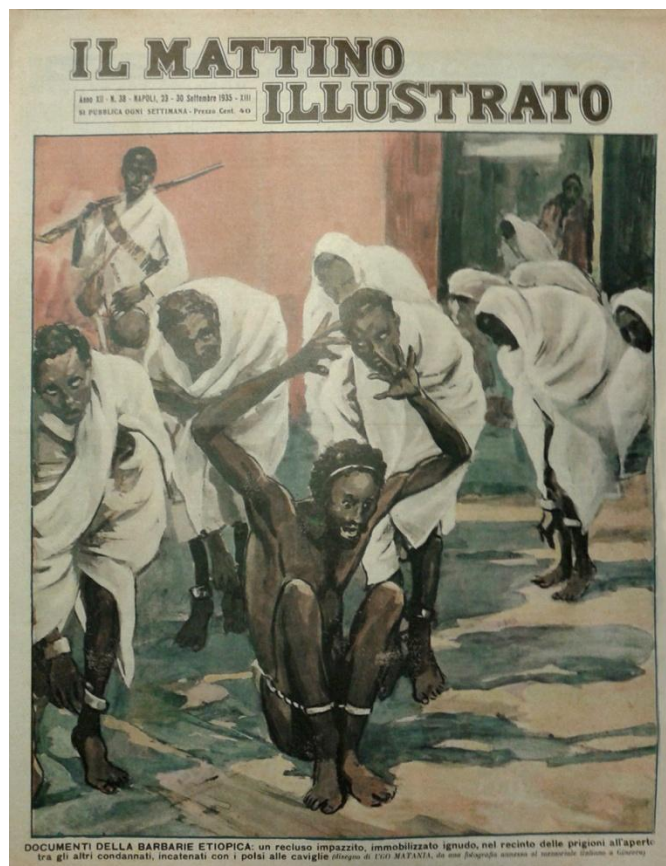


Fig. 521 Ugo Matania, copertina "Documenti della barbarie etiopica [...]", in "Il Mattino Illustrato", a. XII, n. 38, 23-30 settembre 1935.

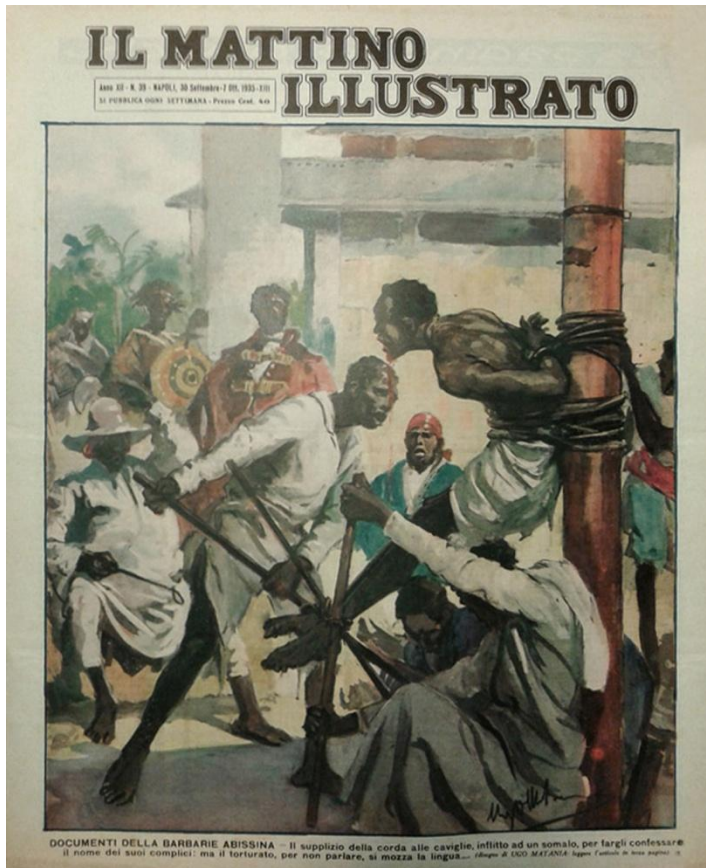


Fig. 522 Ugo Matania, copertina "Documenti della barbarie abissina [...]", in "Il Mattino Illustrato", a. XII, n. 39, 30 settembre-7 ottobre 1935.

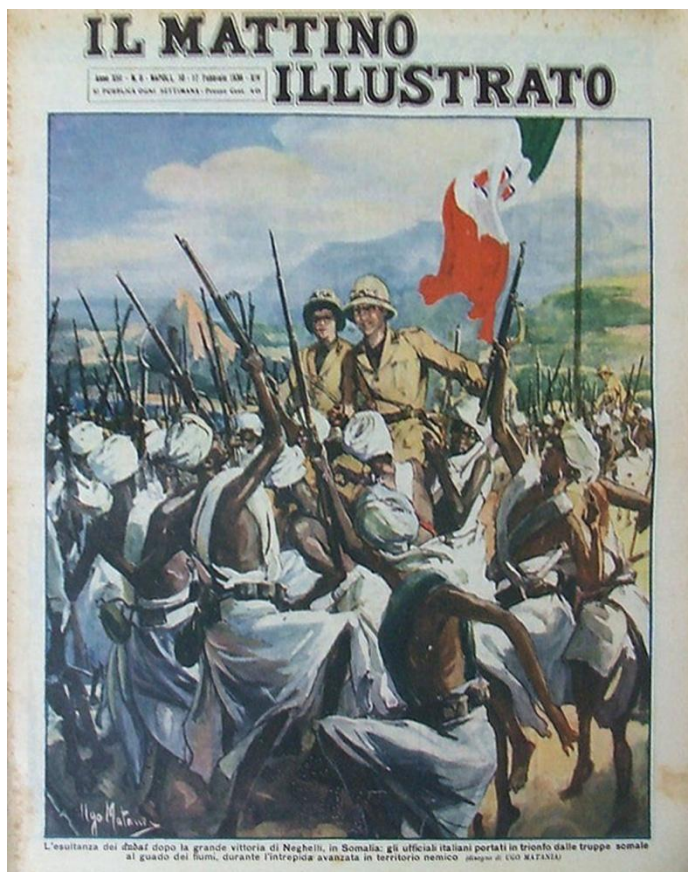


Fig. 523 Ugo Matania, copertina "L'esultanza dei dubat dopo la grande vittoria di Neghelli, in Somalia [...]", in "Il Mattino Illustrato", a. XIII, n. 8, 10-17 febbraio 1936.



Fig. 524 Ugo Matania, copertina "Barbarie abissina [...]", in "Il Mattino Illustrato", a. XIII, n. 14, 7-13 aprile 1936



Fig. 525 Ugo Matania, copertina "Tra le più sensazionali e recenti sottomissioni di ex capi del Negus: Ras Sejum Mangascià [...]", in "Il Mattino Illustrato", a. XIII, n. 21, 25 maggio-1 giugno 1936.

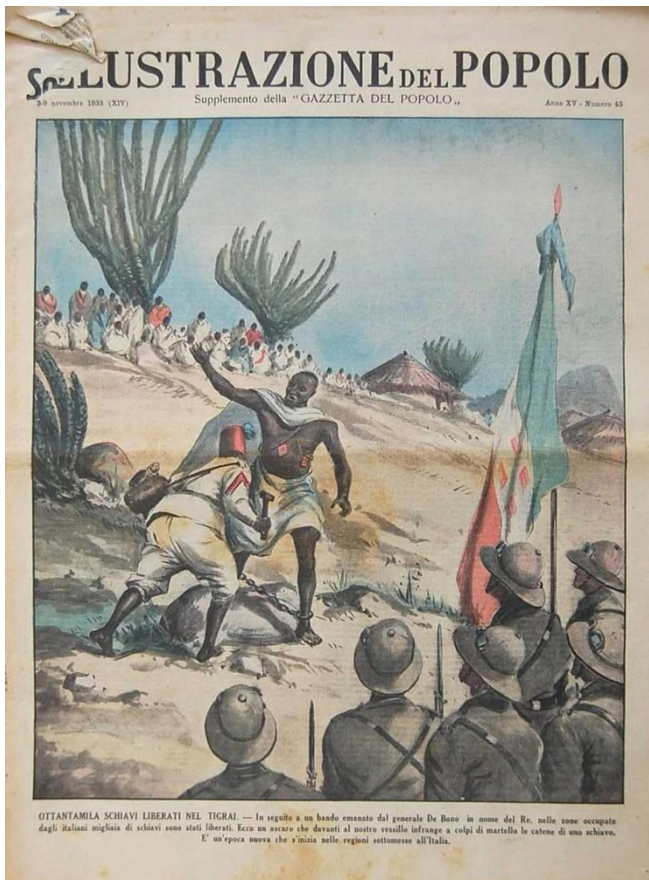




Fig. 526 Ugo Matania, copertina "Cinquanta capi e notabili abissini, guidati da ras Hailù e dall'Abuna, nel ghebbi di Addis-Abeba, rinnovano al viceré maresciallo Graziani il solenne giuramento d'incondizionata fedeltà [...]", in "Il Mattino Illustrato", a. XIII, n. 25, 22-28 giugno 1936.

Fig. 527 Gino Boccasile, copertina "La grande marcia di occupazione italiana delle più lontane plaghe dell'Impero è compiuta: ecco, all'arrivo degli italiani a Jubdo, capi indigeni civili e religiosi, seguiti dalla popolazione, presentarsi a fare atto di obbedienza [...]", in "Il Mattino Illustrato", a. XIII, n. 25, 22-28 giugno 1936.





**Fig. 528 E. Mainetti, copertina "Ottantamila schiavi liberati nel Tigrai [...]”, in "Il Mattino Illustrato”, a. XV, n. 45, 3-9 novembre 1935.**

**Fig. 529 E. Mainetti, copertina "Nell'azione svoltasi sul fronte somalo, che si è chiusa con la sconfitta dell'avanguardia del ras Desta, si è rivelata ancora una volta l'abilità dei nostri dubat, maestri nell'improvvisare chiatte [...]”, in "Il Mattino Illustrato”, a. XV, n. 50, 8-14 dicembre 1935.**

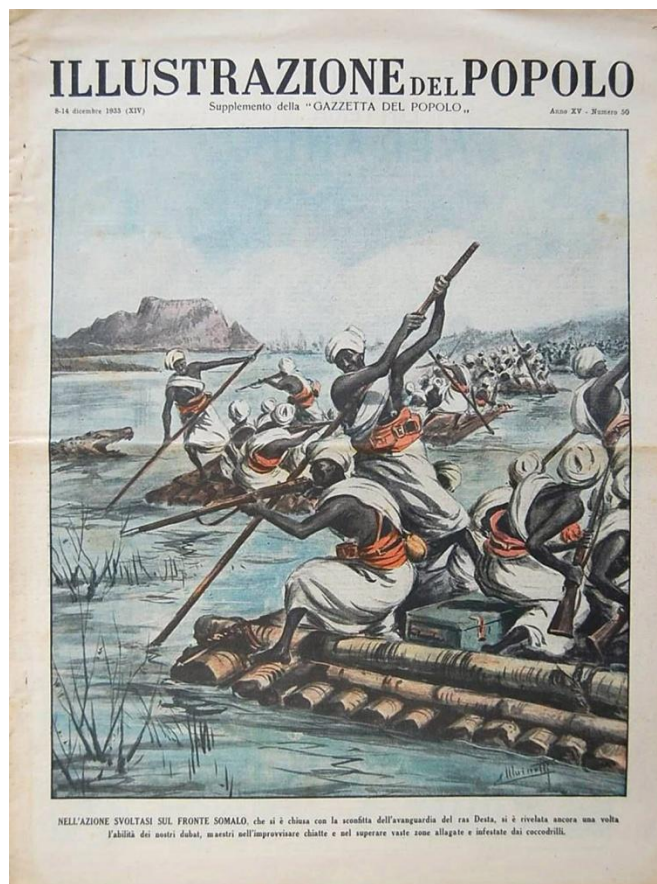




Fig. 530 Enrico Sacchetti, copertina, in "La Lettura", a. XX, n. 2, 1 giugno 1920.

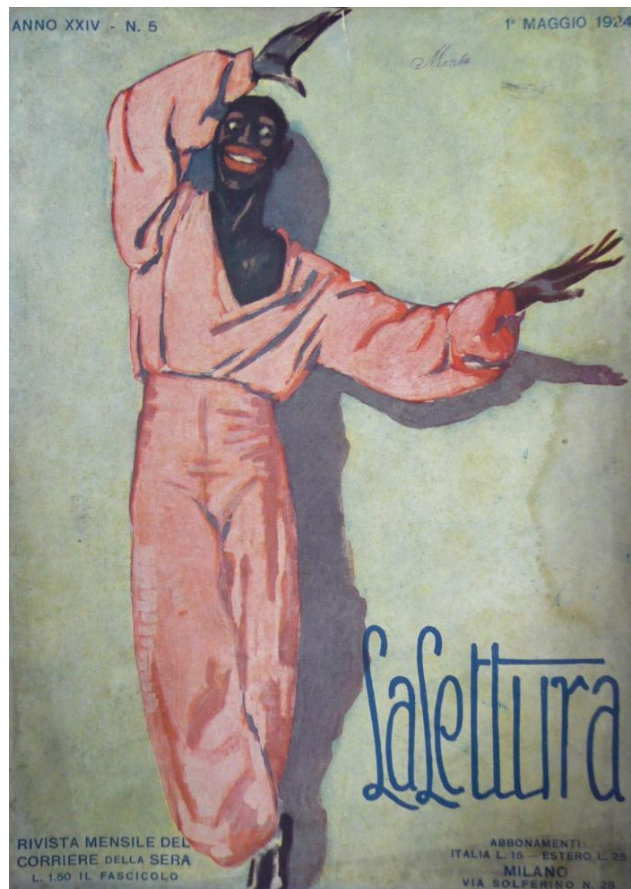


Fig. 531 [Autore non identificato], copertina, in "La Lettura", a. XXIV, n. 5, 1 maggio 1924.



Fig. 532 Enrico Sacchetti, copertina, in "La Lettura", a. XXVIII, n. 9, 1 settembre 1928.



Fig. 533 Luciano Ricchetti, copertina, in "La Lettura", a. XXIX, n. 2, 1 febbraio 1929.



Fig. 534 Luigi Bracchi, copertina, in "La Lettura", a. XXXV, n. 8, 1 agosto 1935.

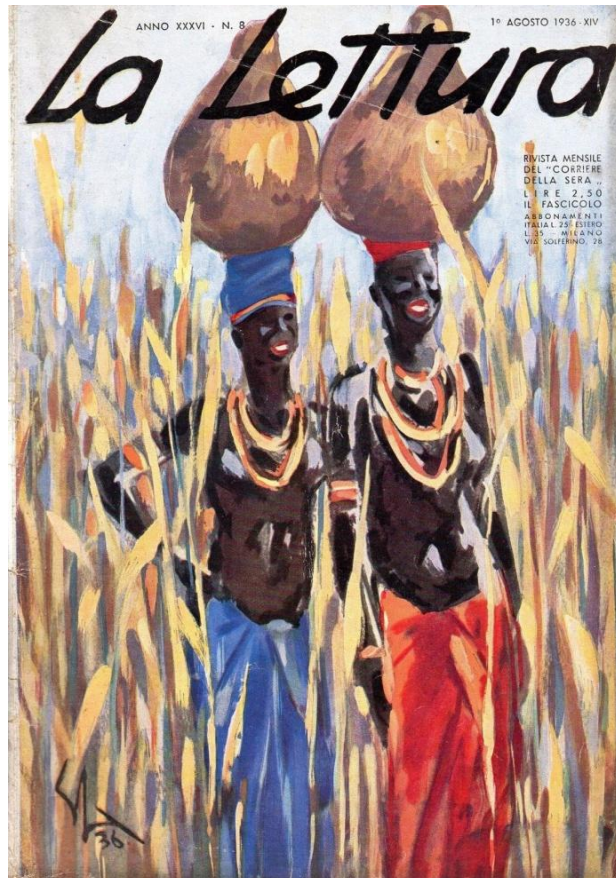


Fig. 535 Enrico Sacchetti, copertina, in "La Lettura", a. XXXVI, n. 8, 1 agosto 1936.

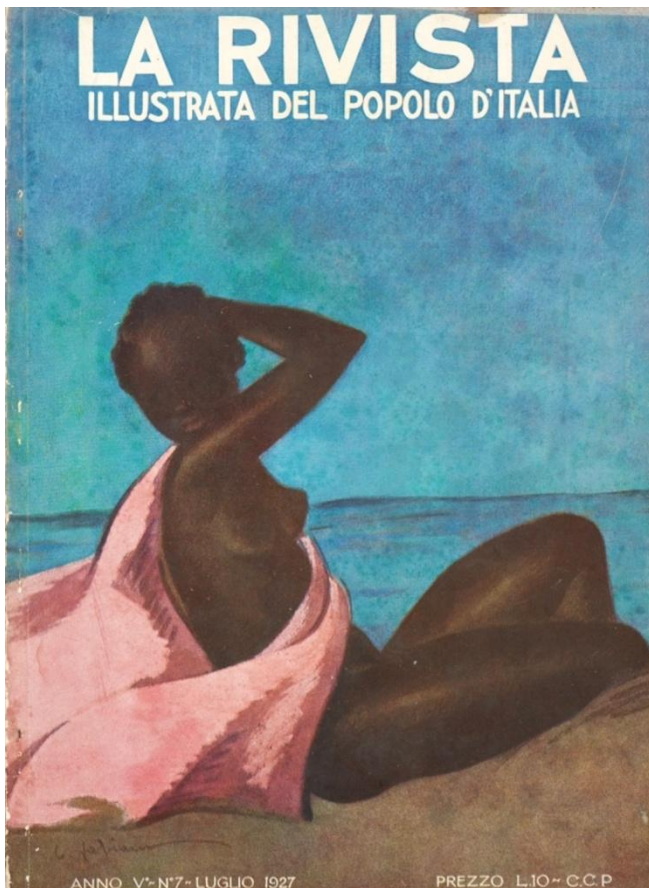


Fig. 536 Bepi (Giuseppe) Fabiano, copertina, in "La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", a. V, n. 7, luglio 1927.



Fig. 537 Bramante Buffoni, copertina, in "La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", a. XIII, n. 3, marzo 1935.

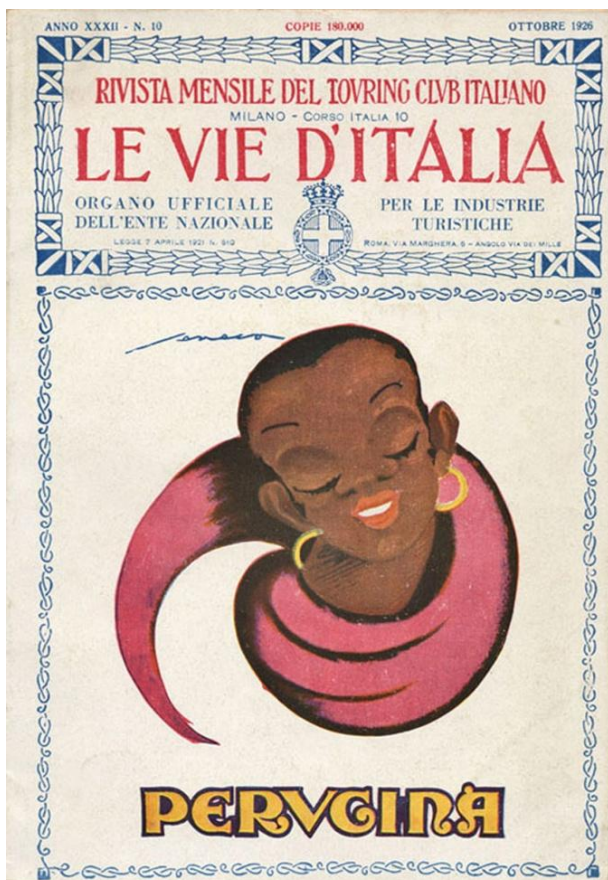


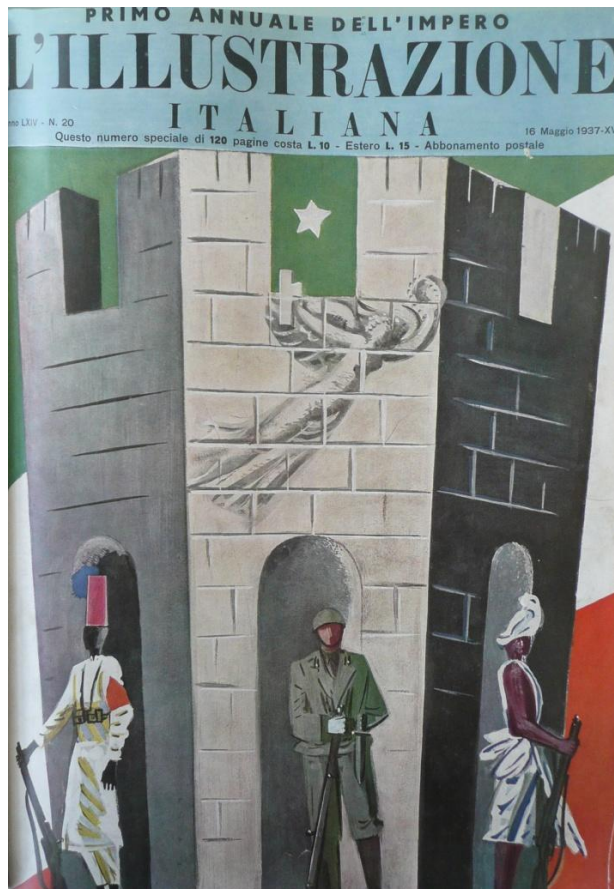
Fig. 538 Federico Seneca, copertina con pubblicità per "Perugina", in "Le Vie d'Italia", a. XXXII, n. 10, ottobre 1926.



Fig. 539 Luigi Servolini, copertina, in "Rivista delle Colonie", a. IX, n. 2, febbraio 1935.



**Fig. 540** Marcello Dudovich, copertina, in "Uomini", a. III, n. 4, 15 aprile 1936.



**Fig. 541** Enzo (Vincenzo) Morelli, copertina, in "L'Illustrazione Italiana", a. LXIV, n. 20, 16 maggio 1937.



# 420

CASA EDITRICE 0. ml 25  
NERBINI - FIRENZE

== SETTIMANALE POLITICO - SATIRICO ==  
Fondato da GIUSEPPE NERBINI nel 1914

ABBONAMENTO ANNUO  
L. 12 - Estero L. 20

## LA STRENNA DI CAPODANNO DEL NEGUS...



....ai suoi cari amiconi di Ginevra.

Fig. 542 Giove Toppi, *La strenna di Capodanno del Negus... ai suoi cari amiconi di Ginevra*, in "420", a. XXII, n. 1099, 5 gennaio 1936.



Fig. 543 Giovanni Manca, copertina, in "Bianco e Nero. Abissinalmanacco del Guerin Meschino", 1936.

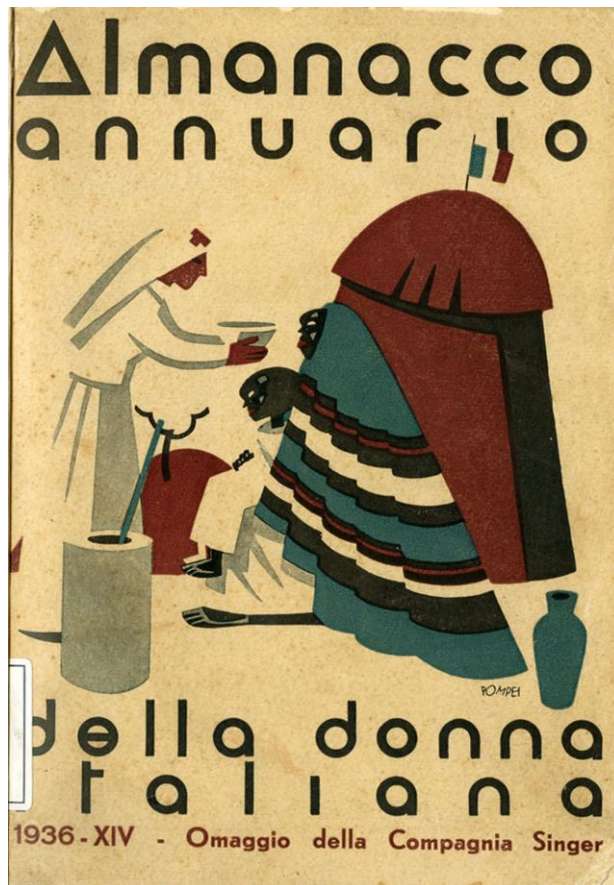


Fig. 544 Mario Pompei, copertina, in "Almanacco annuario della donna italiana", 1936.



Fig. 545 Bepi (Giuseppe) Fabiano, copertina, in "La Difesa della Razza", a. III, n. 14, 20 maggio XVIII [1940].



Fig. 546 Bepi (Giuseppe) Fabiano, copertina, in "La Difesa della Razza", a. III, n. 19, 5 agosto XVIII [1940].



Fig. 547 Bepi (Giuseppe) Fabiano, copertina, in "La Difesa della Razza", a. III, n. 20, 20 agosto XVIII [1940].



Fig. 548 Bepi (Giuseppe) Fabiano, copertina, in "La Difesa della Razza", a. IV, n. 3, 5 dicembre XIX [1940].



Fig. 549  
Copertina, in  
“La Difesa della  
Razza”, a. III, n.  
1, 20 dicembre  
XVIII [1939].



Fig. 550  
Copertina, in  
“La Difesa della  
Razza”, a. IV, n.  
12, 20 aprile XIX  
[1941].



Fig. 551 Copertina, in "La Difesa della Razza", a. II, n. 11, 5 aprile XVII [1939].



Guido Reni (attribuito a), *Susanna e i vecchioni*, XVII sec., Firenze, Galleria degli Uffizi.



Fig. 552 Umberto Brunelleschi, *Balli russi*, illustrazione per N. Salvaneschi, *Danze ritmiche*, in "La Lettura", a. XX, n. 8, 1 agosto 1920, p. 558.



Fig. 553 Umberto Brunelleschi, *Il jazz-band*, illustrazione per N. Salvaneschi, *Danze ritmiche*, in "La Lettura", a. XX, n. 8, 1 agosto 1920, p. 560.

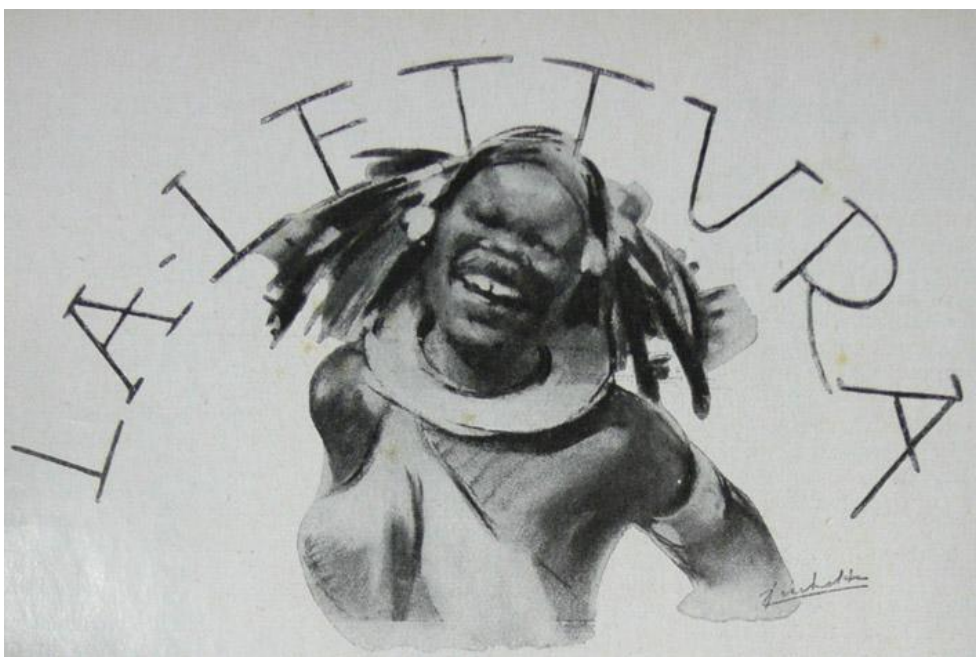


Fig. 554 Luciano Ricchetti, illustrazione, in "La Lettura", a. XXIX, n. 2, 1 febbraio 1929, p. 81.



Fig. 555 Luciano Ricchetti, illustrazione ad apertura della sezione *Varietà*, in "La Lettura", a. XXIX, n. 2, 1 febbraio 1929, p. 145.





Fig. 556 Paolo Garretto, *Il Leone di Giuda*, tavola, in "La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", a. XIII, n. 7, luglio 1935, p. 13.



Fig. 557 Damiano Damiani, *Liberazione*, tavola, in "La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", a. XIII, n. 9, settembre 1935, p. 26.



Fig. 558 Paolo Garretto, *Il Negus Neghesti ricorre alla Società delle Nazioni*, tavola pubblicata in "Italia Imperiale", edizione speciale de "La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", 1937.



Fig. 559 Paolo Garretto, *Il Leone di Giuda non era un leone*, tavola pubblicata in "Italia Imperiale", edizione speciale de "La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", 1937.



Fig. 560  
Bramante  
Buffoni, senza  
titolo [preti  
copti], tavola  
pubblicata in  
"Italia  
Imperiale",  
edizione  
speciale de "La  
Rivista Illustrata  
del Popolo  
d'Italia", 1937.

Fig. 561  
Bramante  
Buffoni, senza  
titolo [portatrici  
d'acqua], tavola  
pubblicata in  
"Italia  
Imperiale",  
edizione speciale  
de "La Rivista  
Illustrata del  
Popolo d'Italia",  
1937.





**Fig. 562**  
**Bramante**  
**Buffoni, senza**  
**titolo [pastore**  
**etiopico], tavola**  
**pubblicata in**  
**“Italia**  
**Imperiale”,**  
**edizione speciale**  
**de “La Rivista**  
**Illustrata del**  
**Popolo d’Italia”,**  
**1937.**



**Fig. 563** **Bramante**  
**Buffoni, senza titolo**  
**[etiopici che si**  
**sottomettono],**  
**tavola pubblicata in**  
**“Italia Imperiale”,**  
**edizione speciale de**  
**“La Rivista Illustrata**  
**del Popolo d’Italia”,**  
**1937.**

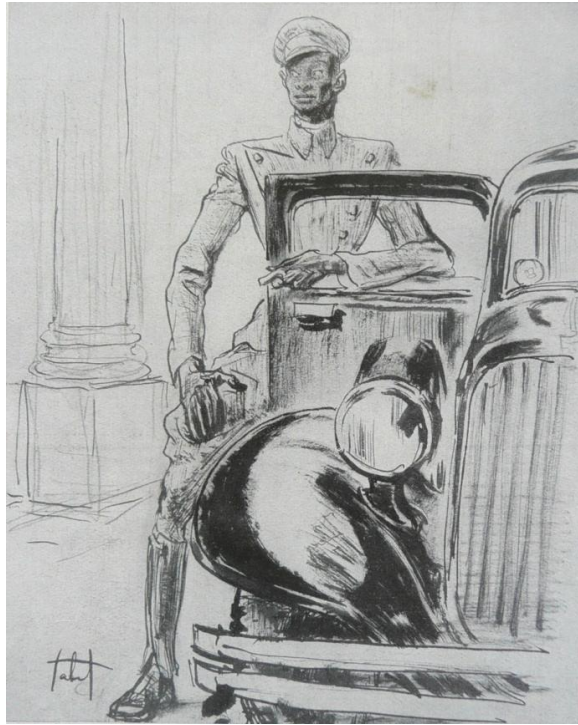


Fig. 564 [Giorgio] Tabet, illustrazione per il racconto di Marino Moretti, *Yùssuf, l'irrequieto*, in "L'illustrazione Italiana", a. LXI, n. 48, 2 dicembre 1934, p. 868.



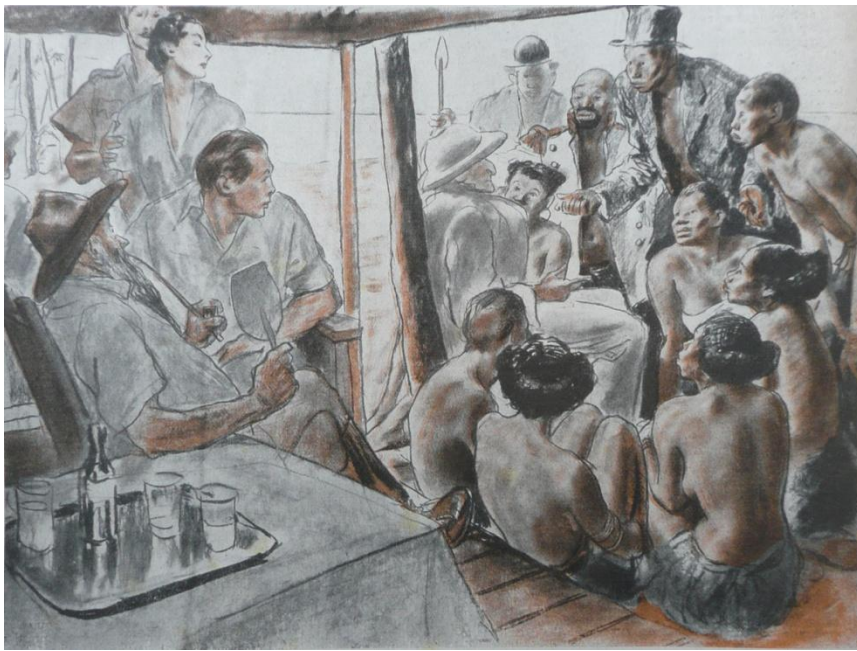
Fig. 565 [Giorgio] Tabet, illustrazione per il racconto di Marino Moretti, *Yùssuf, l'irrequieto*, in "L'illustrazione Italiana", a. LXI, n. 48, 2 dicembre 1934, p. 869.



**Fig. 566 [Giorgio] Tabet, illustrazione per il racconto di Riccardo Bacchelli, *La fine di Atlantide*, VI puntata, in "L'illustrazione Italiana", a. LXIV, n. 7, 14 febbraio 1937, p. 162.**



**Fig. 567 [Giorgio] Tabet, illustrazione per il racconto di Riccardo Bacchelli, *La fine di Atlantide*, VIII puntata, in "L'illustrazione Italiana", a. LXIV, n. 9, 28 febbraio 1937, p. 205.**



**Fig. 568 [Giorgio] Tabet, illustrazione per il racconto di Riccardo Bacchelli, *La fine di Atlantide*, VIII puntata, in "L'illustrazione Italiana", a. LXIV, n. 9, 28 febbraio 1937, p. 206.**



**Fig. 569 [Giorgio] Tabet, illustrazione per il racconto di Riccardo Bacchelli, *La fine di Atlantide*, IX puntata, in "L'illustrazione Italiana", a. LXIV, n. 10, 7 marzo 1937, p. 231.**



**Fig. 570** Mario Vellani Marchi, illustrazione per il racconto di Indro Montanelli *Ambesà*, I puntata, in "L'Illustrazione Italiana", a. LXIV, n. 39, 26 settembre 1937, p. 1191.



**Fig. 571** Mario Vellani Marchi, illustrazione per il racconto di Indro Montanelli *Ambesà*, II puntata, in "L'Illustrazione Italiana", a. LXIV, n. 40, 3 ottobre 1937, p. 1223.





**Fig. 572** Mario Vellani Marchi, illustrazione per il racconto di Indro Montanelli *Ambesà*, III puntata, in "L'illustrazione Italiana", a. LXIV, n. 41, 10 ottobre 1937, p. 1259.



**Fig. 573** Mario Vellani Marchi, illustrazione per il racconto di Indro Montanelli *Ambesà*, III puntata, in "L'illustrazione Italiana", a. LXIV, n. 41, 10 ottobre 1937, p. 1260.



**Fig. 574** Mario Vellani Marchi, illustrazione per il racconto di Indro Montanelli *Ambesà*, V puntata, in "L'illustrazione Italiana", a. LXIV, n. 43, 24 ottobre 1937, p. 1314.



**Fig. 575** Mario Vellani Marchi, illustrazione per il racconto di Indro Montanelli *Ambesà*, VI puntata, in "L'illustrazione Italiana", a. LXIV, n. 44, 31 ottobre 1937, p. 1353.



**Fig. 576** Mario Vellani Marchi, illustrazione per il racconto di Indro Montanelli *Ambesà*, VII puntata, in "L'illustrazione Italiana", a. LXIV, n. 45, 7 novembre 1937, p. 1383.



**Fig. 577** Mario Vellani Marchi, illustrazione per il racconto di Indro Montanelli *Ambesà*, IX puntata, in "L'illustrazione Italiana", a. LXIV, n. 47, 21 novembre 1937, p. 1445.



Fig. 578 Bepi (Giuseppe) Fabiano, *Il crivello*, disegno, in “La Difesa della Razza”, a. II, n. 11, 5 aprile 1939, p. 5.



Fig. 579 Bepi (Giuseppe) Fabiano, disegno senza titolo, in “La Difesa della Razza”, a. IV, n. 20, 20 agosto 1941, p. 5.

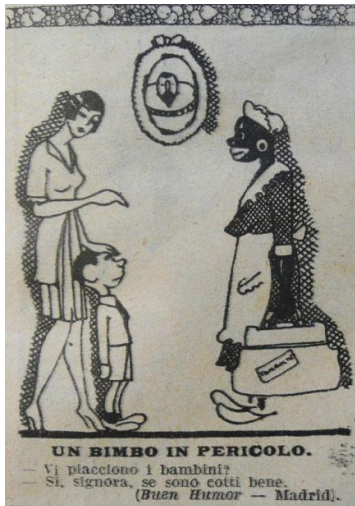


Fig. 580 Disegno "Un bimbo in pericolo" (da "Buen Humor"-Madrid), in "La Domenica del Corriere", a. XXXI, n. 1, 6 gennaio 1929, p. 15.

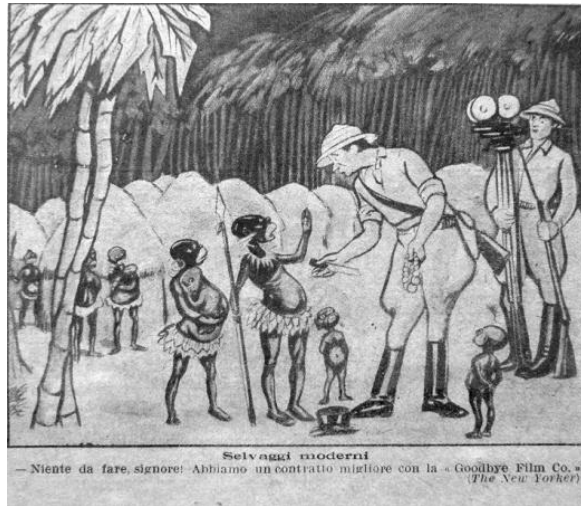


Fig. 581 Disegno "Selvaggi moderni" (da "The New Yorker"), in "La Domenica del Corriere", a. XXXII, n. 50, 14 dicembre 1930, p. 15.



Fig. 582 Bogislas, disegno "Africana" (da "Ric et Rac"-Parigi), in "La Domenica del Corriere", a. XXXIV, n. 44, 30 ottobre 1932, p. 15.



Fig. 583 Hermione, disegno "I guai di una mamma negra" (da "New York American"), in "La Domenica del Corriere", a. XXXIV, n. 45, 6 novembre 1932-XI, II di copertina.



Fig. 584 Disegno "Eredità" (da "Berliner Ill. Zeitung" – Berlino), in "La Domenica del Corriere", a. XXXV, n. 5, 29 gennaio 1933, p. 15.

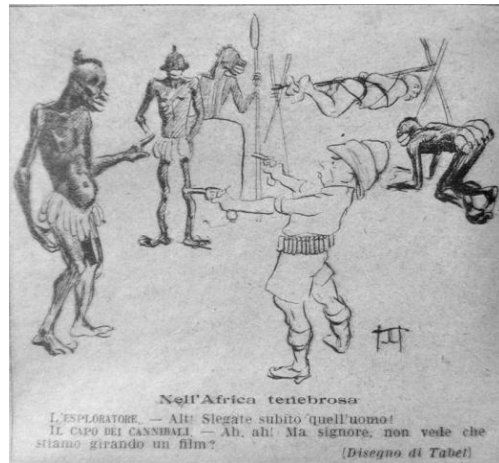


Fig. 585 [Giorgio] Tabet, disegno "Nell'Africa tenebrosa", in "La Domenica del Corriere", a. XXXV, n. 13, 26 marzo 1933, p. 15.



Fig. 586 [Bernardo] Leporini, disegno "E poi dicono che i negri sono barbari!", in "La Domenica del Corriere", a. XXXV, n. 20, 14 maggio 1933, p. 15.



Fig. 587 Roberto Sgrilli, disegno "Modo di dire", in "La Domenica del Corriere", a. XXXV, n. 20, 14 maggio 1933, p. 15.



Fig. 588  
[Carmelo] Marotta, disegno "L'antropofago", in "La Domenica del Corriere", a. XXXV, n. 22, 28 maggio 1933, II di copertina.

Fig. 589  
Serratto, disegno "Il re cannibale", in "La Domenica del Corriere", a. XXXVI, n. 3, 21 gennaio 1934, II di copertina.

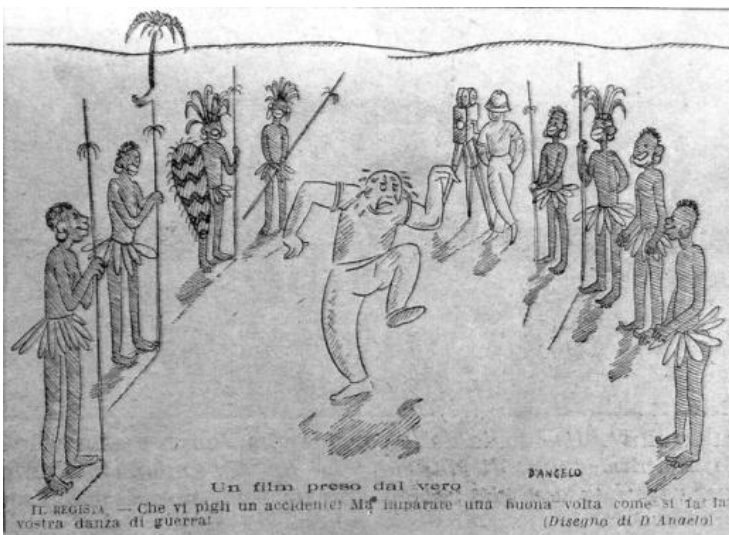


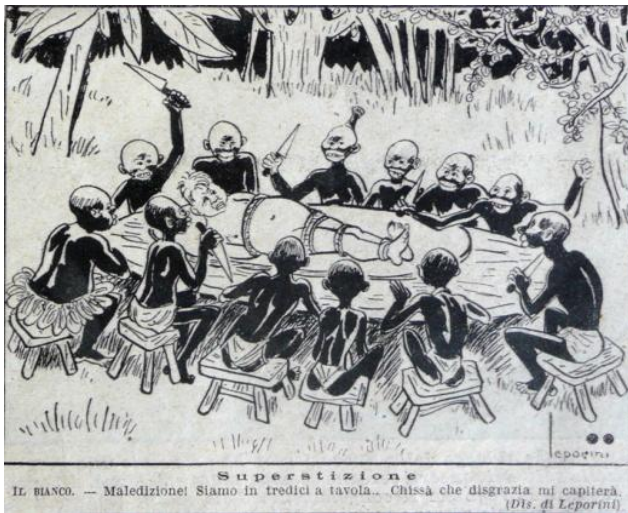
Fig. 590  
D'Angelo, disegno "Un film preso dal vero", in "La Domenica del Corriere", a. XXXVI, n. 13, 1 aprile 1934, p. 15.



**Fig. 591 M. Hall, disegno “Il colmo della brava donna di casa” (da “The Passing Show”-Londra), in “La Domenica del Corriere”, a. XXXVI, n. 13, 1 aprile 1934, p. 15.**



**Fig. 592 Bartolini, disegno “Un mese fa ricevetti un insulto da un bianco e non l'ho ancor digerito. [...]”, in “La Domenica del Corriere”, a. XXXVI, n. 38, 23 settembre 1934, Il di copertina.**



**Fig. 593 [Bernardo] Leporini, disegno “Superstizione”, in “La Domenica del Corriere”, a. XXXVII, n. 6, 10 febbraio 1935, p. 15.**



**Fig. 594 Gilberto Belardi, disegno per monoverbo a rovescio, in “La Domenica del Corriere”, a. XXXVII, n. 17, 28 aprile 1935, IV di copertina.**



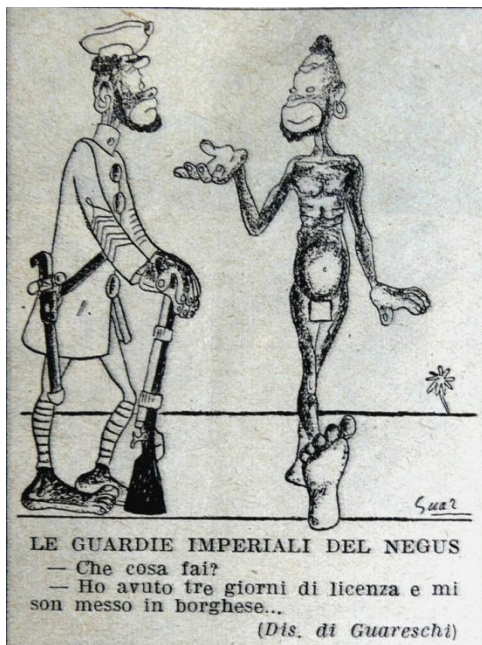


Fig. 595 [Giovannino] Guareschi, disegno "Le guardie imperiali del Negus", in "La Domenica del Corriere", a. XXXVII, n. 30, 28 luglio 1935, p. 15.

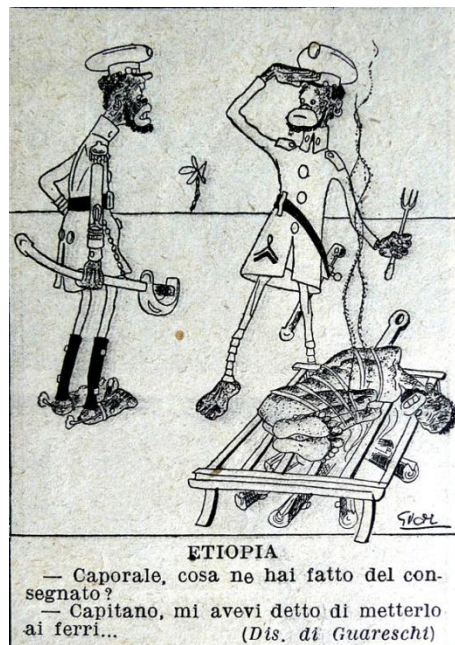


Fig. 596 [Giovannino] Guareschi, disegno "Etiopia", in "La Domenica del Corriere", a. XXXVII, n. 32, 11 agosto 1935, p. 15.

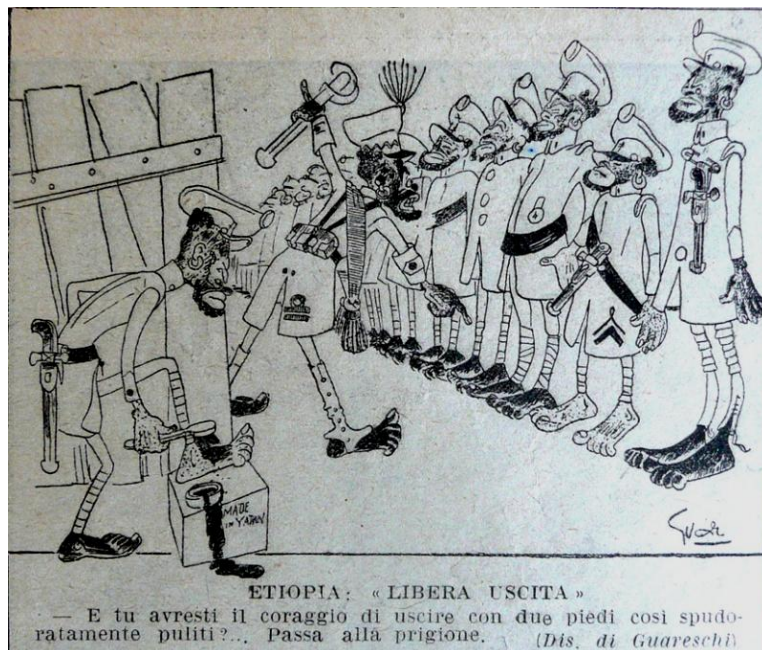
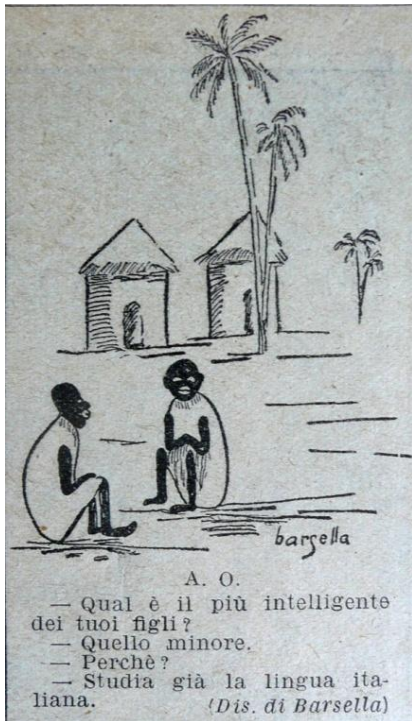
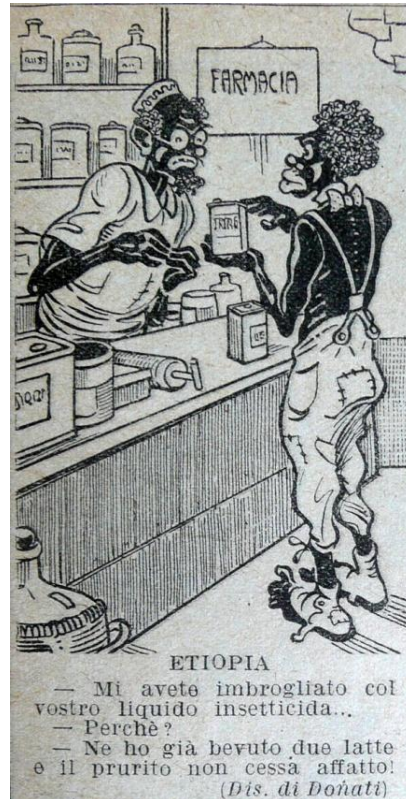


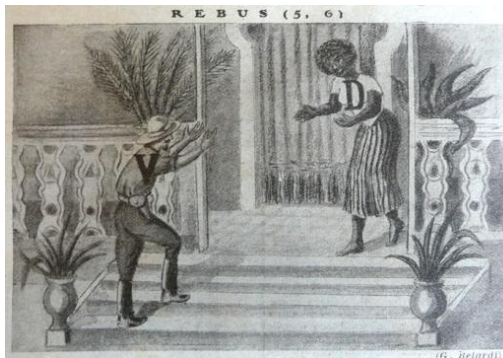
Fig. 597 [Giovannino] Guareschi, disegno "Etiopia: 'libera uscita'", in "La Domenica del Corriere", a. XXXVII, n. 37, 15 settembre 1935, p. 11.



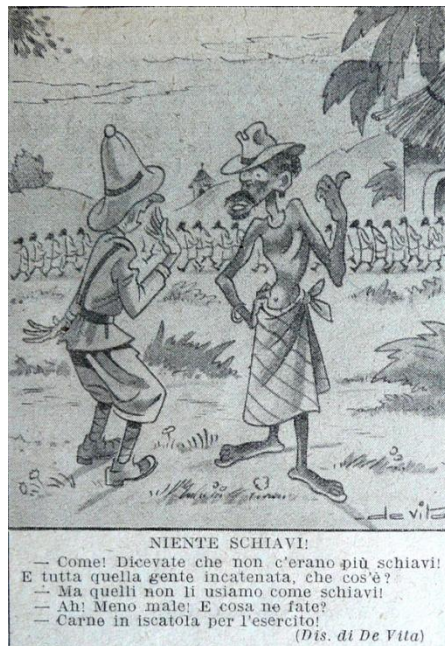
**Fig. 598 Borsella, disegno "A. O.", in "La Domenica del Corriere", a. XXXVII, n. 41, 13 ottobre 1935, p. 11.**



**Fig. 599 Donati, disegno "Etiopia", in "La Domenica del Corriere", a. XXXVII, n. 41, 13 ottobre 1935, p. 11.**



**Fig. 600 [Gilberto] Belardi, disegno per rebus – Mezz'ora di passatempo, in "La Domenica del Corriere", a. XXXVII, n. 41, 13 ottobre 1935, p. 14.**



**Fig. 601 [Pier Lorenzo?] De Vita, disegno "Niente schiavi!", in "La Domenica del Corriere", a. XXXVII, n. 42, 20 ottobre 1935, p. 11.**



Fig. 602 A. Scuti, disegno "Carità... etiopica", in "La Domenica del Corriere", a. XXXVII, n. 43, 27 ottobre 1935, p. 11.



Fig. 603 Fig. [Gilberto] Belardi, disegno "Barbarie", in "La Domenica del Corriere", a. XXXVII, n. 44, 3 novembre 1935, Il di copertina.

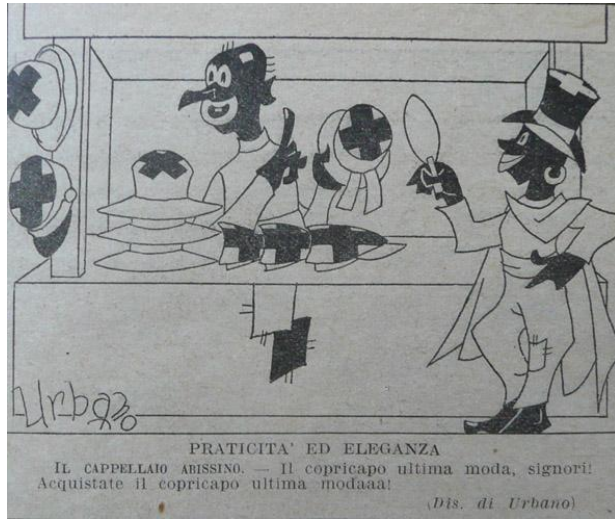
Fig. 604 Disegno "Legalità" (da "O Governador" – San Paolo), in "La Domenica del Corriere", a. XXXVII, n. 47, 24 novembre 1935, p. 11.



Fig. 605 Disegno "Commercianti ad Addis Abeba" (da "Judge" – New York), in "La Domenica del Corriere", a. XXXVII, n. 49, 8 dicembre 1935, p. 11.



**Fig. 606 Bon, disegno "Aristocrazia etiopica", in "La Domenica del Corriere", a. XXXVIII, n. 7, 16 febbraio 1936, p. 11.**



**Fig. 607 Urbano, disegno "Praticità ed eleganza", in "La Domenica del Corriere", a. XXXVIII, n. 9, 1 marzo 1936, p. 11.**



**Fig. 609 Morescalchi, disegno "Ferrovia Gibuti-Addis Abeba", in "La Domenica del Corriere", a. XXXVIII, n. 11, 15 marzo 1936, p. 11.**



**Fig. 608 De Gaspari, disegno "Spiritosità abissine", in "La Domenica del Corriere", a. XXXVIII, n. 10, 8 marzo 1936-XIV, p. 11.**

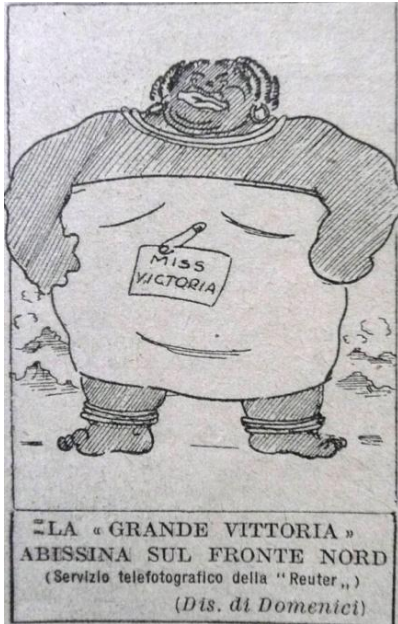


Fig. 610 Domenici, disegno "La 'Grande Vittoria' abissina sul fronte nord", in "La Domenica del Corriere", a. XXXVIII, n. 13, 29 marzo 1936, p. 11.

Fig. 611 A. Roversi, disegno "Razze abissine", in "La Domenica del Corriere", a. XXXVIII, n. 14, 5 aprile 1936, p. 11.



RAZZIE ABISSINE

IL GIORNALISTA. — Comandante, è una vergogna, alcuni vostri soldati mi hanno rubato la camicia e la giacca.

IL RAS. — Impossibile, signore, che siano stati dei miei soldati: essi non vi avrebbero lasciato nemmeno i pantaloni. (Dis. di Roversi)



ADDIS ABEBA' ITALIANA

FACCETTA NERA. — Veramente, avevo chiesto un paio di calze color carne! (Dis. di Domenici)

Fig. 612 Domenici, disegno "Addis Abeba italiana"-Cartoline del pubblico, in "La Domenica del Corriere", a. XXXVIII, n. 21, 24 maggio 1936, p. 11.



**Fig. 613 Del Bufalo, disegno "Banchetti ufficiali", in "La Domenica del Corriere", a. XXXVII, n. 36, 8 settembre 1935, p. 11.**



**Fig. 614 Bepi [Fabiano?], disegno "Il Negus posa..." (da "Gente nostra"- Roma), in "La Domenica del Corriere", a. XXXVII, n. 39, 29 settembre 1935, p. 11.**



**Fig. 615 Donati, disegno "Le distrazioni del Negus", in "La Domenica del Corriere", a. XXXVII, n. 41, 13 ottobre 1935, p. 11.**



Fig. 616 Donati, disegno "Progresso abissino", in "La Domenica del Corriere", a. XXXVII, n. 43, 27 ottobre 1935, p. 11.

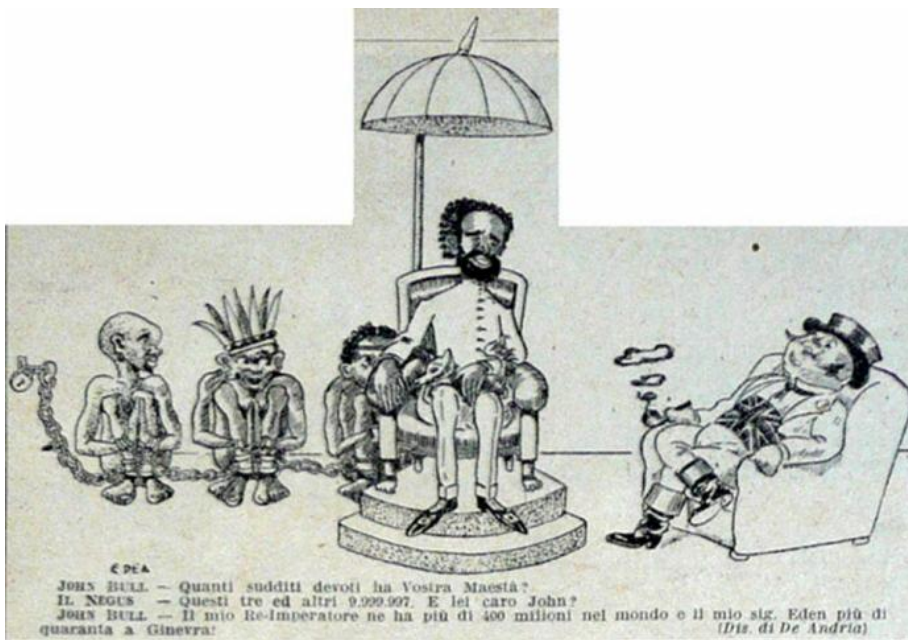


Fig. 617 E. De Andria, disegno "John Bull e il Negus", in "La Domenica del Corriere", a. XXXVII, n. 44, 3 novembre 1935, p. 11.

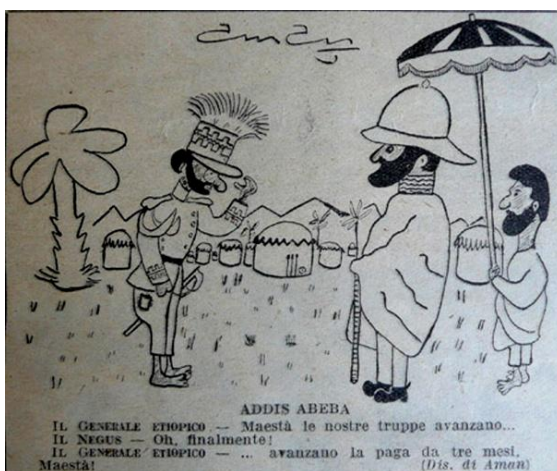


Fig. 618 Aman, disegno "Addis Abeba", in "La Domenica del Corriere", a. XXXVII, n. 44, 3 novembre 1935, p. 11.



Fig. 619 [Gilberto] Belardi, disegno "Le astuzie del Negus", in "La Domenica del Corriere", a. XXXVII, n. 44, 3 novembre 1935, p. 11.



Fig. 620 Riccardo, disegno "Il secondogenito", in "La Domenica del Corriere", a. XXXVII, n. 44, 3 novembre 1935, Il di copertina.



Fig. 621 Beppe Micheletti, disegno "Radio-audizioni tempestive", in "La Domenica del Corriere", a. XXXVII, n. 45, 10 novembre 1935, p. 11.



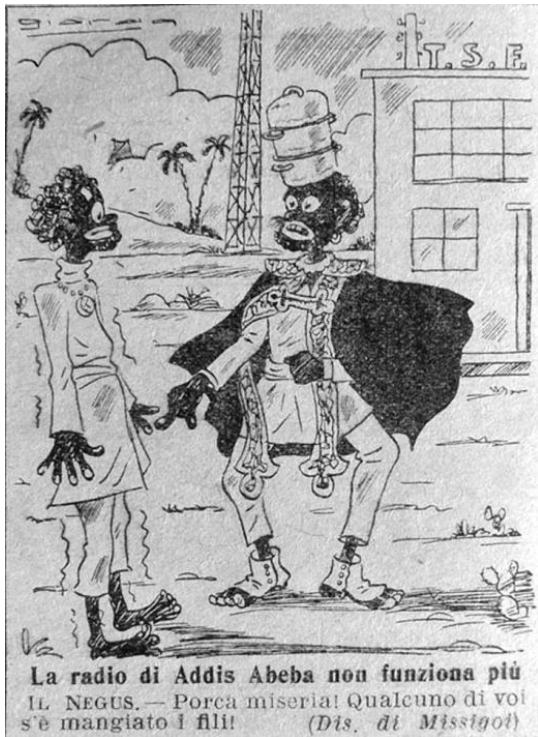


Fig. 622 Giorda [Giordano] Missigoi, disegno "La radio di Addis Abeba non funziona più", in "La Domenica del Corriere", a. XXXVII, n. 45, 10 novembre 1935, II di copertina.



Fig. 623 Canova, disegno "Il consigliere turco", in "La Domenica del Corriere", a. XXXVII, n. 47, 24 novembre 1935, p. 11.



Fig. 624 D'Angelo, disegno "Notizie da Addis Abeba", in "La Domenica del Corriere", a. XXXVII, n. 48, 1 dicembre 1935, p. 11.



Fig. 625 A. Roversi, disegno "Le comunicazioni del Ras", in "La Domenica del Corriere", a. XXXVIII, n. 2, 12 gennaio 1936, II di copertina.



Fig. 626 Galba [Giacinto Galbiati?], disegno "Spiritismo a Addis Abeba", in "La Domenica del Corriere", a. XXXVIII, n. 2, 12 gennaio 1936, p. 11.

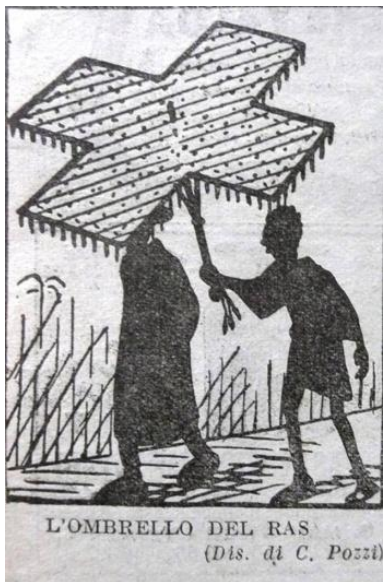
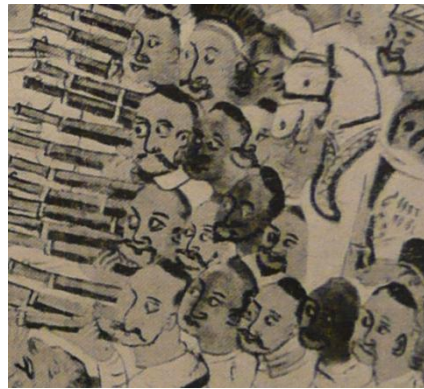


Fig. 627 C. Pozzi, disegno "L'ombrello del ras", in "La Domenica del Corriere", a. XXXVIII, n. 5, 2 febbraio 1936, III di copertina.



Particolare di pittura abissina raffigurante una battaglia, presentata all'Esposizione Vaticana del 1924-25. Pubblicata in "L'Italia Coloniale", a. II, n. 2, febbraio 1928, p. 58.



Fig. 628 Galba [Giacinto Galbiati?], disegno "Il Giulio Cesare abissino", in "La Domenica del Corriere", a. XXXVIII, n. 6, 9 febbraio 1936, II di copertina.



Fig. 629 [Gino] Gamerra, disegno “Sellassié al leone di Giuda”, in “La Domenica del Corriere”, a. XXXVIII, n. 7, 16 febbraio 1936, p. 11.



Fig. 630 Donati, disegno “I modi di dire”, in “La Domenica del Corriere”, a. XXXVIII, n. 12, 22 marzo 1936, p. 11.



Fig. 631 Vubi, disegno “Dopo la sconfitta”, in “La Domenica del Corriere”, a. XXXVIII, n. 13, 29 marzo 1936, II di copertina.



Fig. 632 Domenici, disegno "Piccole soddisfazioni del Negus", in "La Domenica del Corriere", a. XXXVIII, n. 16, 19 aprile 1936, p. 11.



Fig. 633 A. Mojoli, disegno "Gli affanni del Negus", in "La Domenica del Corriere", a. XXXVIII, n. 19, 6 maggio 1936, p. 11.



Fig. 634 G. Brera, disegno "Sogno realizzato", in "La Domenica del Corriere", a. XXXVIII, n. 22, 31 maggio 1936 p. 11.



Fig. 635 Disegno "Fra cannibali" (da "Ric et Rac" - Parigi), in "La Domenica del Corriere", a. 42, n. 18, 28 aprile 1940, p. 11.

Fig. 636 Lambertini, disegno "Civilizzazione", in "La Domenica del Corriere", a. 42, n. 20, 12 maggio 1940, p. 11.



Fig. 637 [Angelo?] Burattini, disegno "Cannibali", in "La Domenica del Corriere", a. 44, n. 5, 1 febbraio 1942, p. 11.



Alla Mostra d'arte coloniale.

— Che cos'è quel quadro?  
 — Un quadro futurista; rappresenta una « fantasia » araba.  
 — Anche l'artista mi sembra alquanto fantasioso.

Fig. 638 Biagio, vignetta *Alla Mostra d'arte coloniale*, in "L'illustrazione Italiana", a. LVIII, n. 42, 18 ottobre 1931, II di copertina.



Riflessione logica.

— Soltanto noi saremmo i popoli selvaggi?!

Fig. 639 Biagio, vignetta *Riflessione logica*, in "L'illustrazione Italiana", a. LXI, n. 42, 21 ottobre 1934, II di copertina.



L'invocazione del fabbricante di cannoni.

— Se non siete voi abissini ad aiutare la nostra industria....

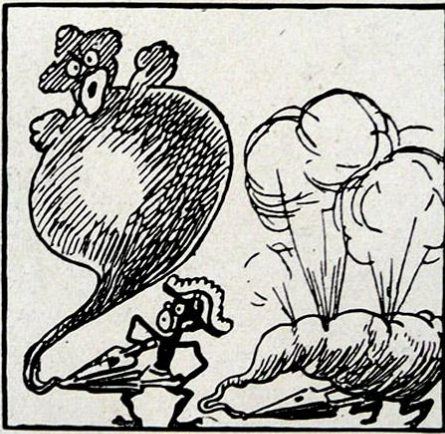
Fig. 640 Biagio, vignetta *L'invocazione del fabbricante di cannoni*, in "L'illustrazione Italiana", a. LXII, n. 5, 3 febbraio 1935, II di copertina.



L'Abissinia a Ginevra

La Pace — Più la guardo e più vedo nero! Fortuna che a proteggermi ho alle mie spalle l'azzurro!

Fig. 641 Biagio, vignetta *L'Abissinia a Ginevra*, in "L'illustrazione Italiana", a. LXII, n. 21, 26 maggio 1935, II di copertina.



**Il memoriale etiopico a Ginevra**

La prima fase e la fase finale dell'opera diplomatica svolta a Ginevra dalla "civile" Abissinia.

Fig. 642 Biagio, vignetta *Il memoriale etiopico a Ginevra*, in "L'Illustrazione Italiana", a. LXII, n. 22, 2 giugno 1935, II di copertina.



**La scelta degli arbitri abissini**

— Nella vertenza coll'Italia siamo ricorsi ad arbitri stranieri perché noi abissini ignoriamo il diritto.

— E anche il dovere.

Fig. 643 Biagio, vignetta *La scelta degli arbitri abissini*, in "L'Illustrazione Italiana", a. LXII, n. 23, 9 giugno 1935, II di copertina.



**La schiavitù in Etiopia**

— Come schiavo valgo qualche centinaio di lire... Abolita la schiavitù, non valgo più un soldo...

Fig. 644 Biagio, vignetta *La schiavitù in Etiopia*, in "L'Illustrazione Italiana", a. LXII, n. 24, 16 giugno 1935, II di copertina.



**La civiltà etiopica**

— Ma l'Etiopia nel passato è stata ricca di civiltà.

— Vuol dire che questo patrimonio l'ha tutto consumato, in modo che non v'è rimasto neppure l'ombra.

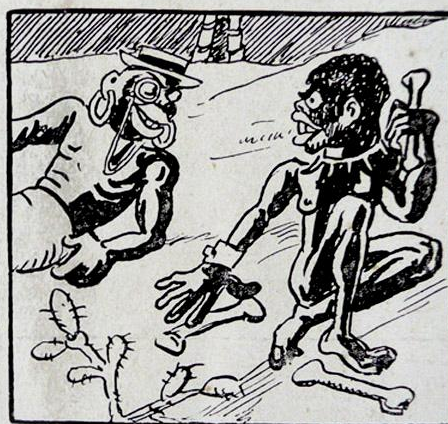
Fig. 645 Biagio, vignetta *La civiltà etiopica*, in "L'Illustrazione Italiana", a. LXII, n. 26, 30 giugno 1935, II di copertina.



**Istruttori svedesi in Abissinia**

— Ma a che servono gli svedesi?  
— Ad accendere il fuoco.

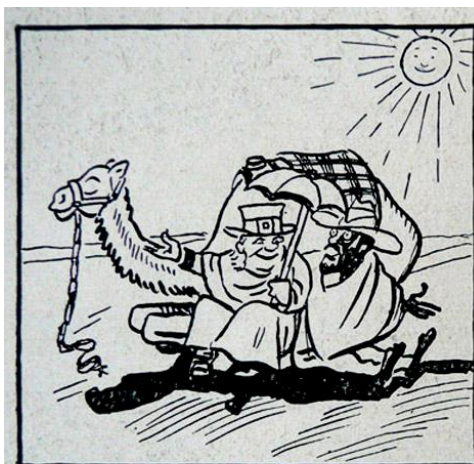
Fig. 646 Biagio, vignetta *Istruttori svedesi in Abissinia*, in "L'illustrazione Italiana", a. LXII, n. 27, 7 luglio 1935, II di copertina.



**Tra antropofaghi**

— Ho fame.  
— Ma se stamattina ti sei mangiato un uomo intero?!  
— Sì, ma era un impiegato dello Stato etiopico.

Fig. 647 Biagio, vignetta *Tra antropofaghi*, in "L'illustrazione Italiana", a. LXII, n. 27, 7 luglio 1935, II di copertina.



**Le proposte dell'Inghilterra**

John Bull (ad Ailè Sellasiè): — A te il porto di Zeila, all'Italia quel magnifico deserto che è l'Ogaden.

Fig. 648 Biagio, vignetta *Le proposte dell'Inghilterra*, in "L'illustrazione Italiana", a. LXII, n. 28, 14 luglio 1935, II di copertina.

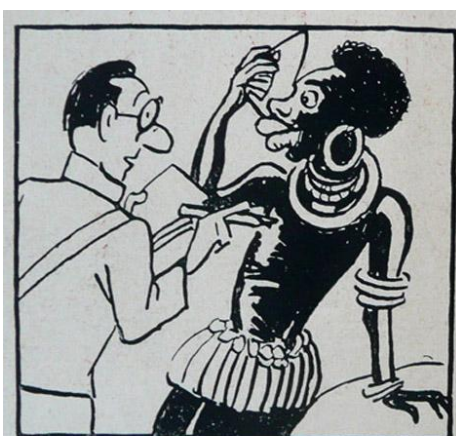


**La risposta dell'America al Negus**

Zio Tom: — Ho delle gatte da pelare in casa per aver tempo di occuparmi dei fatti altrui.

Fig. 649 Biagio, vignetta *La risposta dell'America al Negus*, in "L'illustrazione Italiana", a. LXII, n. 28, 14 luglio 1935, II di copertina.





**Arruolamento di negri pro Abissinia**

— Volete iscrivervi nella spedizione in aiuto dei « nostri fratelli negri »?  
 — Ma voi non essere mica negro.  
 — Io sono un abissino di colore.



**A Ginevra, dopo il voto del Consiglio**

— È molto nero il ministro etiopico.  
 — Più nero del solito.

**Fig. 650 Biagio, vignetta Arruolamento di negri pro Abissinia, in "L'illustrazione Italiana", a. LXII, n. 29, 21 luglio 1935, II di copertina.**

**Fig. 651 Biagio, vignetta A Ginevra, dopo il voto del Consiglio, in "L'illustrazione Italiana", a. LXII, n. 32, 11 agosto 1935, II di copertina.**



**I volontari del Negus**

— L'Italia è irremovibilmente decisa di andare sino in fondo.  
 — Allora non ci rimane che di predicare al deserto.

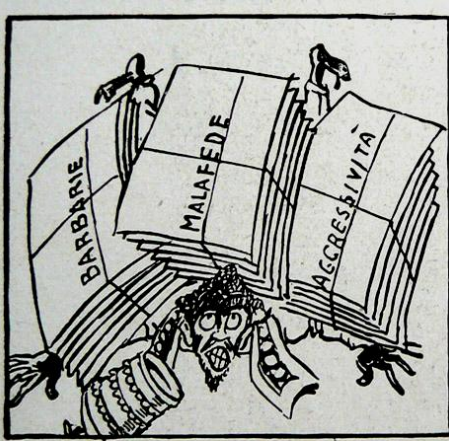


**Le precauzioni del Negus**

— Desidererei assicurarmi la corona.  
 — Rivolgetevi a una società di assicurazioni inglese.

**Fig. 652 Biagio, vignetta I volontari del Negus, in "L'illustrazione Italiana", a. LXII, n. 33, 18 agosto 1935, II di copertina.**

**Fig. 653 Biagio, vignetta Le precauzioni del Negus, in "L'illustrazione Italiana", a. LXII, n. 36, 8 settembre 1935, II di copertina.**



### La situazione del Negus

Sotto la schiacciante documentazione del Governo italiano sull'anarchia in Etiopia.



### Il discorso di Hoare in Abissinia

Manifestazioni di gioia provocate dal discorso ginevrino del ministro degli Esteri della Gran Bretagna.

Fig. 654 Biagio, vignetta *La situazione del Negus*, in "L'Illustrazione Italiana", a. LXII, n. 37, 15 settembre 1935, II di copertina.

Fig. 655 Biagio, vignetta *Il discorso di Hoare in Abissinia*, in "L'Illustrazione Italiana", a. LXII, n. 38, 22 settembre 1935-XIII, II di copertina.



### L'« avvocato del negus » a Ginevra

— Ma Lei non è un avvocato di Parigi?  
— Sì, mi sono truccato così per essere più in carattere.



### Smentite

Ecco come si smentisce il memorandum italiano sulle barbarie in Abissinia: ovvero la giustizia etiopica accorda sempre le attenuanti.

Fig. 656 Biagio, vignetta *L'« avvocato del negus » a Ginevra*, in "L'Illustrazione Italiana", a. LXII, n. 38, 22 settembre 1935, II di copertina.

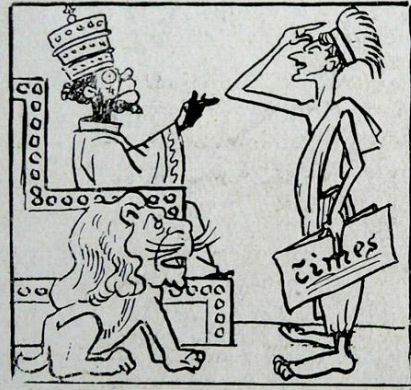
Fig. 657 Biagio, vignetta *Smentite*, in "L'Illustrazione Italiana", a. LXII, n. 39, 29 settembre 1935, II di copertina.



**La volontà di pace del Negus**

— Ho dovuto procedere alla mobilitazione, ma ho ordinato l'arretramento del mio esercito di trenta chilometri dalla frontiera.

Fig. 658 Biagio, vignetta *La volontà di pace del Negus*, in "L'illustrazione Italiana", a. LXII, n. 40, 6 ottobre 1935, II di copertina.



**L'alto compiacimento del Re dei Re**

Eden: — Ho funzionato bene a Ginevra?

Negus: — Benissimo: anche meglio del mio Tecele Havariate.

Fig. 659 Biagio, vignetta *L'alto compiacimento del Re dei Re*, in "L'illustrazione Italiana", a. LXII, n. 42, 20 ottobre 1935, II di copertina.



**Il bombardamento alla Croce Rossa**

— Neanche facendoci scudo della Croce Rossa, i barbari italiani non ci rispettano.

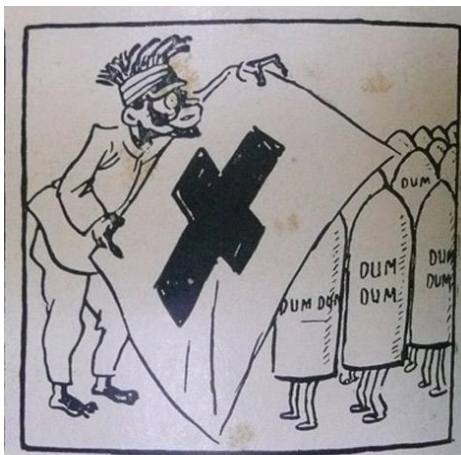
Fig. 660 Biagio, vignetta *Il bombardamento alla Croce Rossa*, in "L'illustrazione Italiana", a. LXII, n. 42, 20 ottobre 1935, II di copertina.



**Mentre dura l'operazione**

— Adua, Adigrat, Macallé... Abbia pazienza, Maestà, si tratta di levare qualche altro dente!

Fig. 661 Biagio, vignetta *Mentre dura l'operazione*, in "L'illustrazione Italiana", a. LXII, n. 46, 17 novembre 1935, II di copertina.



**Precauzioni nel campo abissino**

— Bisogna pur cercare di proteggere queste innocenti creature!

Fig. 662 Biagio, vignetta *Precauzioni nel campo abissino*, in "L'Illustrazione Italiana", a. LXIII, n. 2, 12 gennaio 1936, II di copertina.



**Da diplomatico a condottiero**

— È Teclè Havariate!  
 — Se come condottiero di eserciti raccoglie gli stessi allori raccolti come rappresentante dell'Etiopia a Ginevra...

Fig. 663 Biagio, vignetta *Da diplomatico a condottiero*, in "L'Illustrazione Italiana", a. LXIII, n. 8, 23 febbraio 1936, II di copertina.



**Le disgrazie di ras Mulughietà**

— All'Amba Aradam ho perduto le onorificenze estere.  
 — E anche l'onore nazionale.

Fig. 664 Biagio, vignetta *Le disgrazie di ras Mulughietà*, in "L'Illustrazione Italiana", a. LXIII, n. 9, 1 marzo 1936, II di copertina.



**Il comunicato italiano fra gli abissini**

— « Nulla da segnalare su ambedue i fronti ».  
 — Segno che Badoglio e Graziani ci stanno preparando qualche cosa di grosso.

Fig. 665 Biagio, vignetta *Il comunicato italiano tra gli abissini*, in "L'Illustrazione Italiana", a. LXIII, n. 14, 5 aprile 1936, II di copertina.



**La situazione del Negus**

— Mi trovo nella stessa situazione di tutti i miei Ras.  
 — Ras-segnato alla sconfitta!

Fig. 666 Biagio, vignetta *La situazione del Negus*, in "L'illustrazione Italiana", a. LXIII, n. 15, 12 aprile 1936, II di copertina.



**Cambiamento di connotati**

*Negus*: — Per non farmi conoscere mi sono tagliato la barba.  
*Eden*: — E io dovrò ricorrere a una barba finta.

Fig. 667 Biagio, vignetta *Cambiamento di connotati*, in "L'illustrazione Italiana", a. LXIII, n. 17, 26 aprile 1936 II di copertina.



**La tenaglia**

*Il Negus*: — In una bella situazione mi hanno condotto i miei consiglieri europei!

Fig. 668 Biagio, vignetta *La tenaglia*, in "L'illustrazione Italiana", a. LXIII, n. 19, 10 maggio 1936, II di copertina.



**La ritirata strategica del Negus**

— Dicono che siamo partiti abbandonando tutto e tutti ad Addis Abeba.  
 — Ma se abbiamo portato con noi 7 milioni di talleri d'argento e 4 tonnellate d'oro.

Fig. 669 Biagio, vignetta *La ritirata strategica*, in "L'illustrazione Italiana", a. LXIII, n. 20, 17 maggio 1936, II di copertina.



**A proposito di riconoscimento**

— Io non riconosco l'Etiopia italiana.  
 — Aspettate un po' e l'Etiopia sarà così trasformata che, anche volendolo, non la riconoscerete proprio più.

Fig. 670 Biagio, vignetta *A proposito di riconoscimento*, in "L'illustrazione Italiana", a. LXIII, n. 21, 24 maggio 1936, II di copertina.



**Omaggi londinesi al signor Tafari**

— Le presento una pergamena d'onore.  
 — Omaggio graditissimo: io tengo molto alla pelle.

Fig. 671 Biagio, vignetta *Omaggi londinesi al signor Tafari*, in "L'illustrazione Italiana", a. LXIII, n. 24, 14 giugno 1936, II di copertina.



**Tafari in Svizzera**

— Hè capito: finiranno col mettermi in un Cantone!

Fig. 672 Biagio, vignetta *Tafari in Svizzera*, in "L'illustrazione Italiana", a. LXIII, n. 25, 21 giugno 1936, II di copertina.



**Tafari disorientato**

— Sta qui mister Eden?  
 — Il ministro degli esteri britannico? Ma non sapete che ha cambiato indirizzo?

Fig. 673 Biagio, vignetta *Tafari disorientato*, in "L'illustrazione Italiana", a. LXIII, n. 26, 28 giugno 1936, II di copertina.

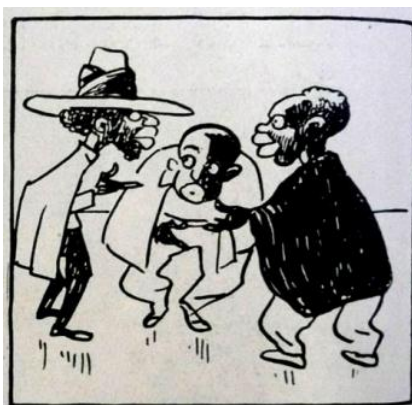


**I due pseudo-Negus  
a Ginevra**

— Io Negus! Voi non siete l'imperatore d'Etiopia.

— Io non sarò mai stato imperatore, ma voi non lo siete più; per cui siamo pari e patta.

Fig. 674 Biagio, vignetta *A proposito di riconoscimento*, in "L'Illustrazione Italiana", a. LXIII, n. 21, 24 maggio 1936, II di copertina.



**Confidenze**

Tafari: — Perché siete impalliditi quando avete sentito nell'aula un colpo di arma da fuoco?

Ras Cassa: — Temevo fosse arrivato Badoglio.

Ras Nasibù: — E io, Graziani.

Fig. 675 Biagio, vignetta *Confidenze*, in "L'Illustrazione Italiana", a. LXIII, n. 28, 12 luglio 1936, II di copertina.



**Tafari scritturato in un  
teatro di varietà**

— Il contratto è eccellente. Ma se mi fischiano?

— Eh già: nel teatro di Londra non vi sono i gendarmi svizzeri che arrestano i fischiatori.

Fig. 676 Biagio, vignetta *Tafari scritturato in un teatro di varietà*, in "L'Illustrazione Italiana", a. LXIII, n. 29, 19 luglio 1936, II di copertina.



**Tafari invitato in Spagna**

— Mi troverò bene in Spagna?

— Ma sicuro. Tafari: nel paese si svolgono certi fatti che ricordano l'ex impero etiopico.

Fig. 677 Biagio, vignetta *Tafari invitato in Spagna*, in "L'Illustrazione Italiana", a. LXIII, n. 30, 26 luglio 1936, II di copertina.



**La zoofilia di Tafari**

Abbandonato dal leone di Giuda e dal leone britannico, Tafari usufruisce della protezione dell'orso sovietico.

Fig. 678 Biagio, vignetta *La zoofilia di Tafari*, in "L'Illustrazione Italiana", a. LXIII, n. 40, 4 ottobre 1936, II di copertina.



**Ascoltando il radiodiscorso del Duce**

*L'ex negus:* — Se avessi pensato di ripetere anch'io il discorso tenuto al mio popolo al principio della guerra...

*Un suo ex consigliere:* — La radio sarebbe andata a pezzi.

Fig. 679 Biagio, vignetta *Ascoltando il radio discorso del Duce*, in "L'Illustrazione Italiana", a. LXIII, n. 41, 11 ottobre 1936, II di copertina.



**Dopo l'occupazione di Gore**

*Tafari:* — E ora sono nelle vostre mani.

*S. d. N.:* — Soltanto è venuto a mancare l'ultimo pretesto per mantenervi nel mio seno.

Fig. 680 Biagio, vignetta *Dopo l'occupazione di Gore*, in "L'Illustrazione Italiana", a. LXIII, n. 49, 6 dicembre 1936, II di copertina.

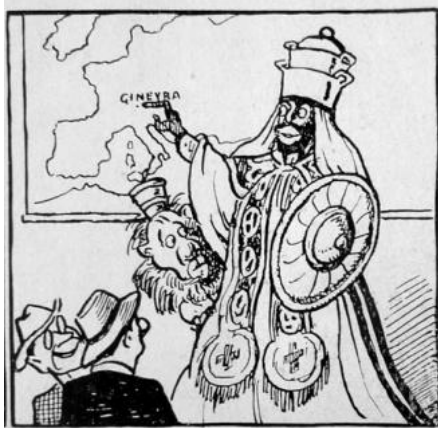


**I riconoscimenti della Sovranità italiana in A. O.**

*Tafari:* — Anche la Svizzera! E dire che proprio a Ginevra, ancora un anno fa, avevo con me ben 52 nazioni!

Fig. 681 Biagio, vignetta *I riconoscimenti della Sovranità italiana in A. O.*, in "L'Illustrazione Italiana", a. LXIV, n. 1,3 gennaio 1937, II di copertina.





**Carnevale a Ginevra**

— Tafari ancora mascherato da Negus d'Etiopia nel quadro della Società delle Nazioni.  
 — Una maschera che ha fatto ridere perfino de Vasconcellos.

Fig. 682 Biagio, vignetta *Carnevale a Ginevra*, in "L'Illustrazione Italiana", a. LXIV, n. 6, 7 febbraio 1937, II di copertina.



**Tafari a Roma?**

— Vorrei andare a Roma per le feste dell'Impero.  
 — In vostra rappresentanza è già a Roma il leone di Giuda trasferito da Addis Abeba.

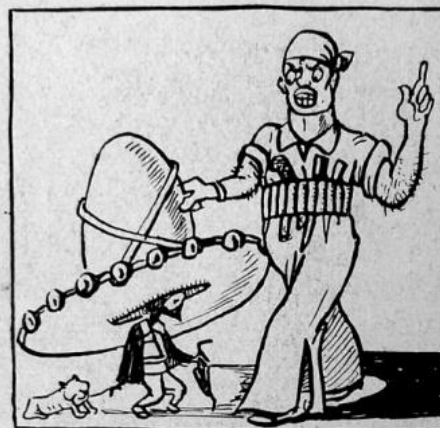
Fig. 683 Biagio, vignetta *Tafari a Roma?*, in "L'Illustrazione Italiana", a. LXIV, n. 19, 9 maggio 1937, II di copertina.



**Tafari alle feste per l'incoronazione**

— Sarete contento del nostro invito per la festa della incoronazione a Londra?  
 — Peccato che coincidano col l'anniversario della mia scoronazione ad Addis Abeba.

Fig. 684 Biagio, vignetta *Tafari alle feste per l'incoronazione*, in "L'Illustrazione Italiana", a. LXIV, n. 20, 16 maggio 1937, II di copertina.



**L'ultimo protettore di Tafari**

— Figlio del Leone di Giuda, chi, in nome della civiltà, ti può meglio proteggere del Messico?

Fig. 685 Biagio, vignetta *L'ultimo protettore di Tafari*, in "L'Illustrazione Italiana", a. LXIV, n. 23, 6 giugno 1937, II di copertina.



**Tafari all'Università di Cambridge**

*Tema della lezione: — Come si può abbandonare il proprio Paese disertando dalle file del proprio esercito in guerra.*

Fig. 686 Biagio, vignetta *Tafari all'Università di Cambridge*, in "L'illustrazione Italiana", a. LXIV, n. 24, 13 giugno 1937, II di copertina.



**La fuga di Aguirre**

*Tafari: — Ma Aguirre e gli altri ex capi della repubblica basca fuggiti davanti al nemico non sono che dei plagiari: hanno copiato il mio sistema.*

Fig. 687 Biagio, vignetta *La fuga di Aguirre*, in "L'illustrazione Italiana", a. LXIV, n. 36, 5 settembre 1937, II di copertina.



**A proposito di razza**

*Le truppe di colore in Francia e i risultati degli incroci misti.*

Fig. 688 Biagio, vignetta *A proposito di razza*, in "L'illustrazione Italiana", a. LXV, n. 34, 21 agosto 1938, II di copertina.



**I neutri e la S. d. N.**

*Benes: — Churchill nel suo discorso invita i neutri ad appoggiarsi alla Società delle Nazioni.*  
*Tafari: — Starebbero freschi: noi ne sappiamo qualche cosa.*

Fig. 689 Biagio, vignetta *I neutri e la S. d. N.*, in "L'illustrazione Italiana", a. LXVII, n. 5, 4 febbraio 1940, II di copertina.



Fig. 690 Apolloni, disegno *Imperiale aviazione abissina* (da “La Gazzetta del Popolo”), in “L’Illustrazione Italiana”, a. LXII, n. 29, 21 luglio 1935, III di copertina.

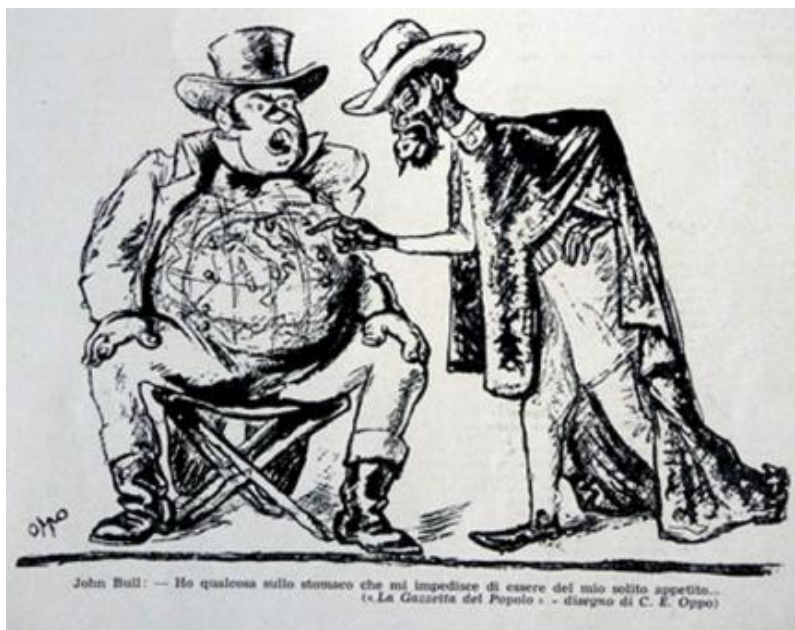


Fig. 691 Cipriano Efsio Oppo, disegno *John Bull: - Ho qualcosa sullo stomaco che mi impedisce di essere al mio solito appetito ...* (da “La Gazzetta del Popolo”), in “L’Illustrazione Italiana”, a. LXII, n. 33, 18 agosto 1935, III di copertina.



Fig. 692 Roger Roy, disegno *I difensori del diritto e della civiltà* (da "Gringoire"), in "L'illustrazione Italiana", a. LXII, n. 40, 6 ottobre 1935, III di copertina.



Fig. 693 G. Vit [Gaetano Vitelli?], disegno *Vita di Addis Abeba* (da "Il sette bello"), in "L'illustrazione Italiana", a. LXII, n. 46, 17 novembre 1935, III di copertina.

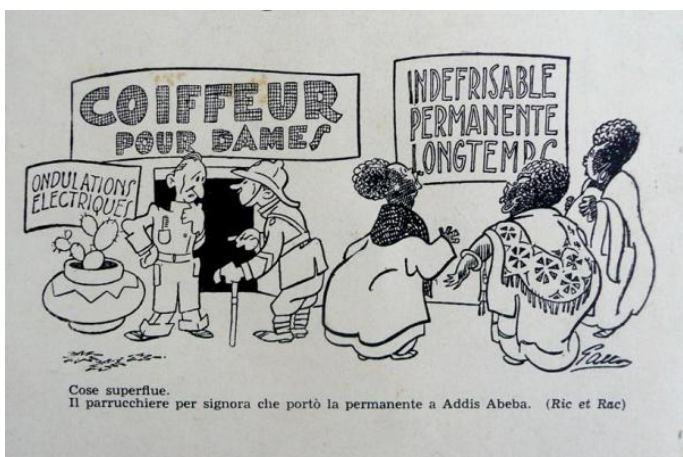


Fig. 694 Gau, Disegno *Cose superflue* (da "Ric et Rac"), in "L'illustrazione Italiandisegno LXII, n. 52, 29 dicembre 1935, III di copertina.

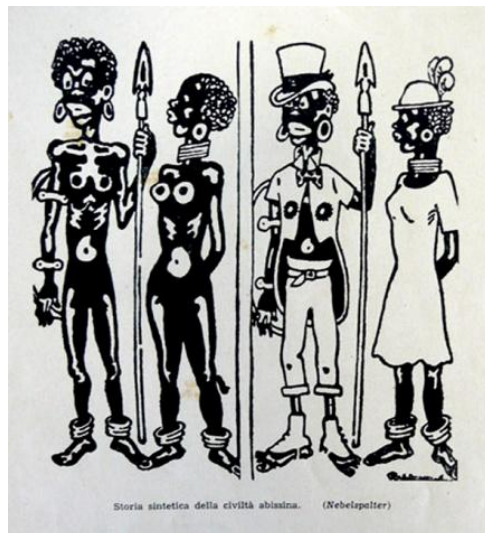


Fig. 695 Disegno *Storia sintetica della civiltà abissina* (da "Nebelspalter"), in "L'illustrazione Italiana", a. LXIII, n. 1, 5 gennaio 1936, III di copertina.

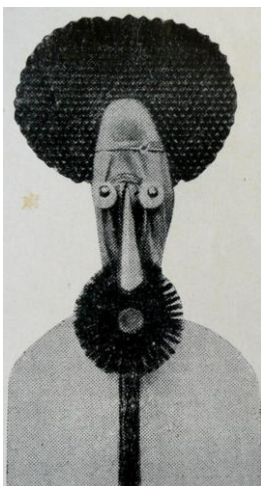


Fig. 696 *Hailè Selassie ricostruito in casa di un nostro lettore [...]*, fotografia di composizione polimaterica, in "L'illustrazione Italiana", a. LXIII, n. 14, 5 aprile 1936, III di copertina.

Fig. 697 Disegno *Tragedia in una battuta* (da "La Tribune des Nations") – Bottega d'allegria, in "L'illustrazione Italiana", a. LXIII, n. 28, 12 luglio 1936, III di copertina.

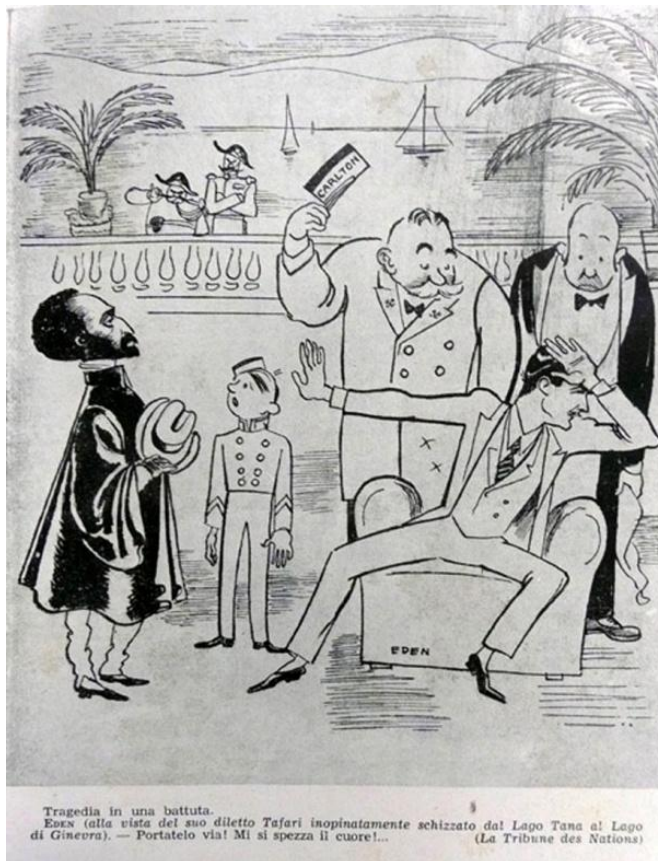




Fig. 698 Bepi [Fabiano?], *Ginevra degli armieri. Parole e fatti*, in "Gente Nostra. Illustrazione Fascista", a. VII, n. 48, 1 dicembre 1935, p. 9.

# Balle angloabissine



Fig. 699 Bepi [Fabiano?], *Balle angloabissine*, in "Gente Nostra. Illustrazione Fascista", a. VIII, n. 3, 19 gennaio 1936, p. 5.



Fig. 700 Bepi [Fabiano?], *Amarezze... La giornata del Negus*, in "Gente Nostra. Illustrazione Fascista", a. VIII, n. 5, 2 febbraio 1936, p. 5.





Fig. 701 [Ufficiali italiani ricevono omaggi da due personaggi di colore]. Quaderno di serie non titolata, Cartoleria-Libreria Pasini&Nocente, Pordenone. Anni Dieci del XX sec. Illustratore L. E. [Leonida Edel?]. I di copertina.

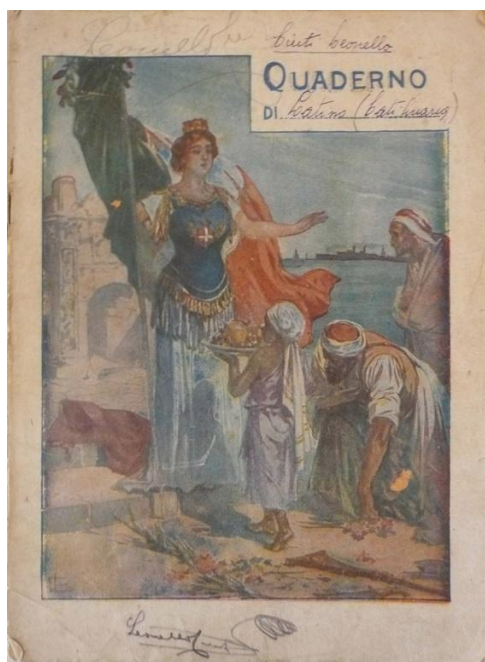


Fig. 702 [La personificazione dell'Italia riceve un omaggio dalle popolazioni sottomesse]. Quaderno di serie non titolata. Anni Dieci del XX sec. Illustratore L. E. [Leonida Edel?]. I di copertina.

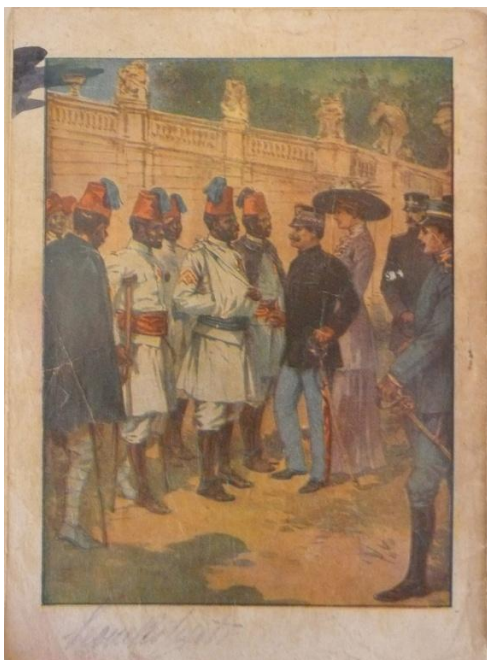
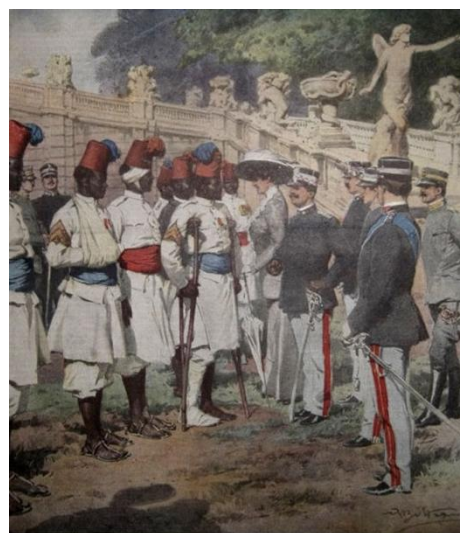


Fig. 703 [Il Re e la Regina visitano gli ascari feriti in guerra]. Quaderno di serie non titolata. Anni Dieci del XX sec. Illustratore L. E. [Leonida Edel?]. IV di copertina.



Achille Beltrame, copertina "I Sovrani visitano nel parco della reggia di Caserta gli ascari rimasti feriti durante la guerra in Tripolitania", in "La Domenica del Corriere", a. XIV, n. 24, 16 -23 giugno 1912. Particolare.

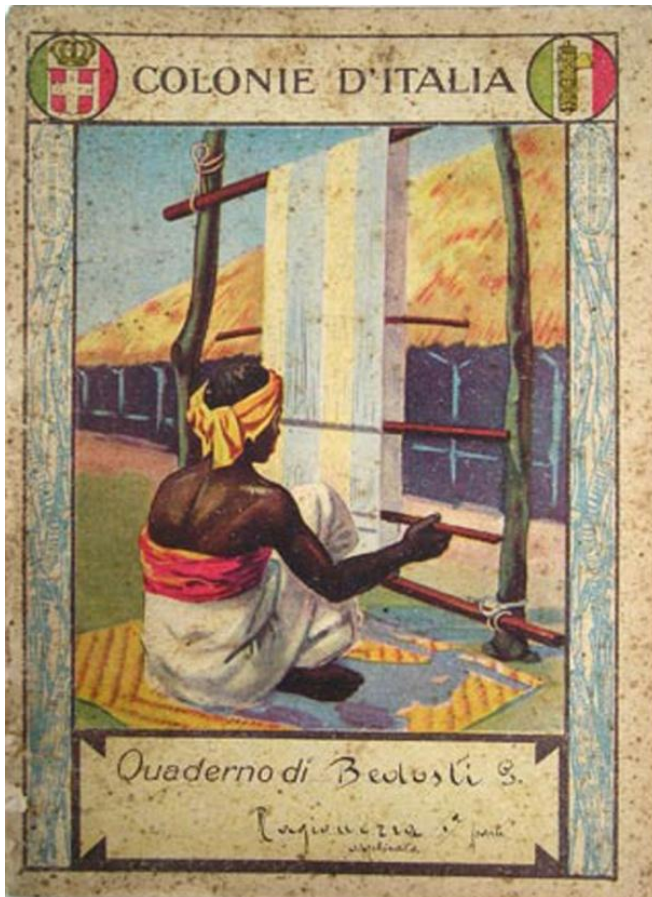


Fig. 704  
**Tripolitania.**  
**Tessitore**  
**indigeno.**  
 Quaderno della  
 serie "Colonie  
 d'Italia", Cartiere  
 P. Pigna, Alzano  
 Lombardo. Primi  
 anni Trenta del XX  
 sec. Illustratore  
 non identificato. I  
 di copertina.



Fig. 705 **Eritrea.**  
**Costume.**  
 Quaderno della  
 serie "Colonie  
 d'Italia", Cartiere  
 P. Pigna, Alzano  
 Lombardo. Primi  
 anni Trenta del  
 XX sec.  
 Illustratore non  
 identificato. I di  
 copertina.

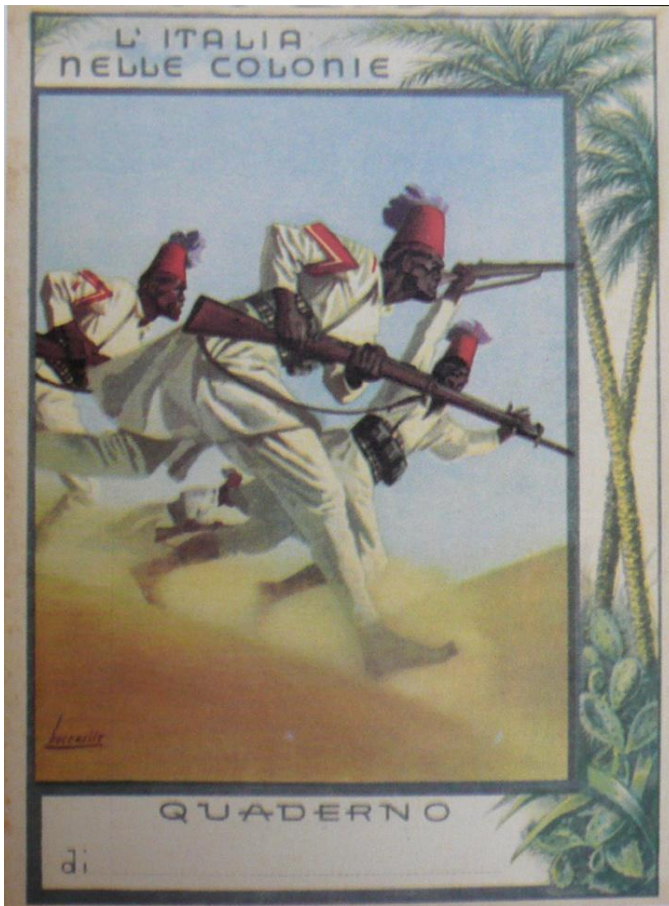
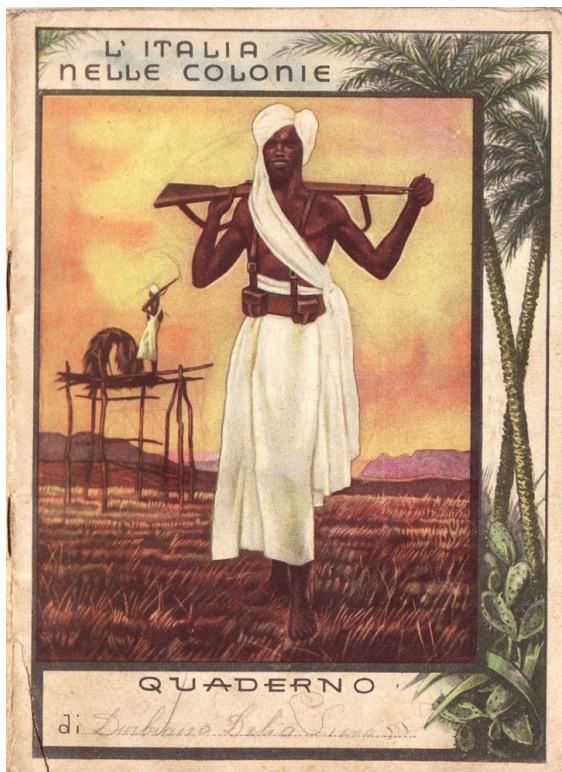


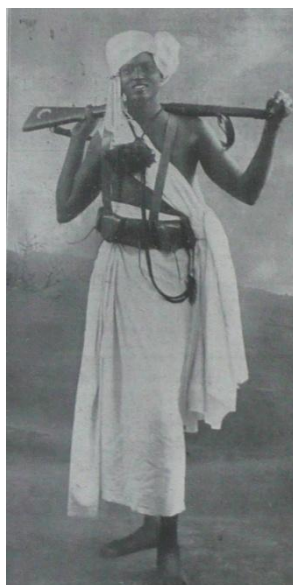
Fig. 706 *Ascari eritrei alla bajonetta.*  
 Quaderno della serie "L'Italia nelle colonie",  
 Cartiere P. Pigna, Alzano Lombardo.  
 Metà anni Trenta del XX sec. Illustratore Gino Boccasile. I di copertina.



Fig. 707 *Ascari eritrei.*  
 Quaderno della serie "L'Italia nelle colonie",  
 Cartiere Pigna, Alzano Lombardo.  
 Metà anni Trenta del XX sec. Illustratore Gino Boccasile [?]. I di copertina.

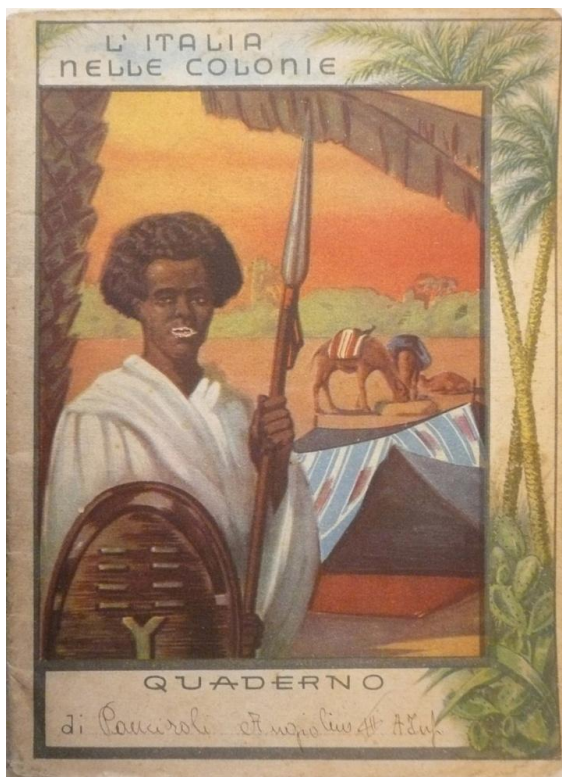


**Fig. 708 I dubat o "Bersaglieri neri".** Quaderno della serie "L'Italia nelle colonie", Cartiere Pigna, Alzano Lombardo. Metà anni Trenta del XX sec. Illustratore Gino Boccasile [?]. I di copertina.

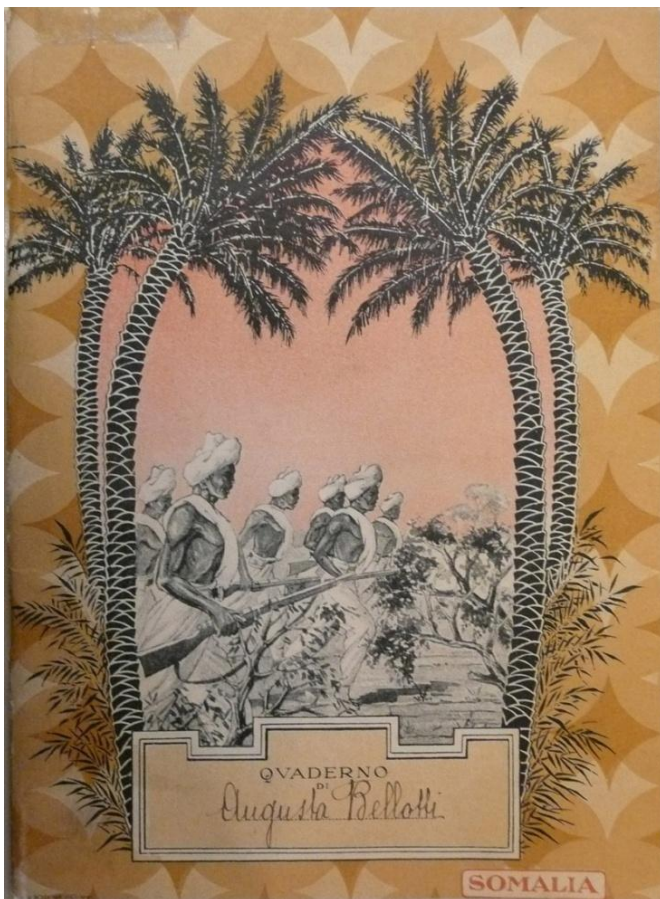


**Tipo di "dubat" (i prodi difensori del nostro confine in Somalia).**

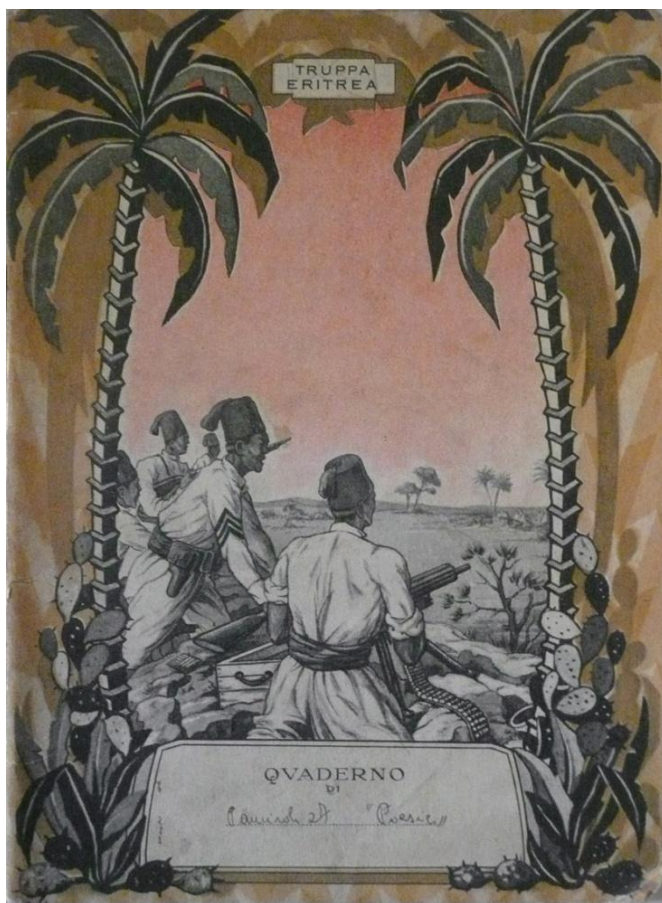
Foto tratta da *Le aggressioni etiopiche e le misure del governo italiano*, in "L'Illustrazione Italiana", a. LXII, n. 7, 17 febbraio 1935, p. 232.



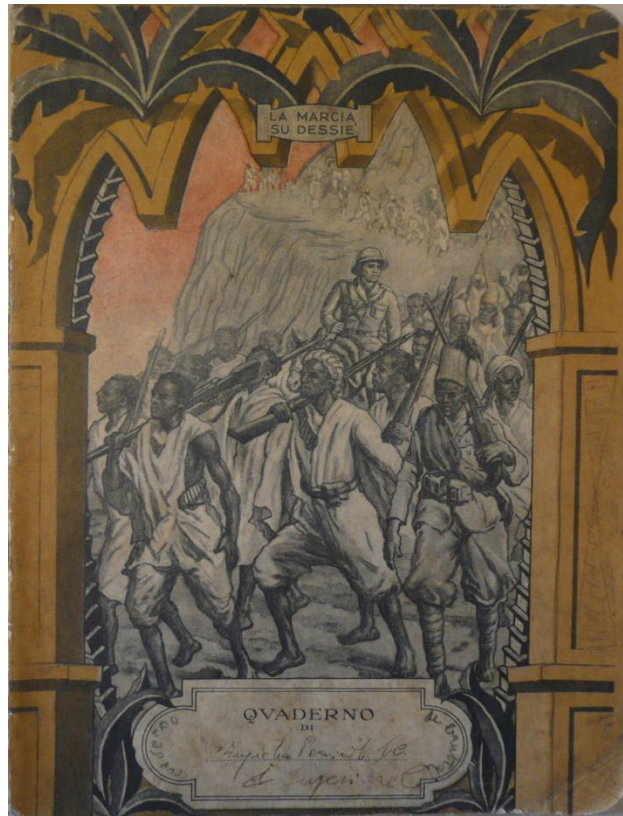
**Fig. 709 Guerriero somalo.** Quaderno della serie "L'Italia nelle colonie", Cartiere Pigna, Alzano Lombardo. Metà anni Trenta del XX sec. Illustratore non identificato. I di copertina.



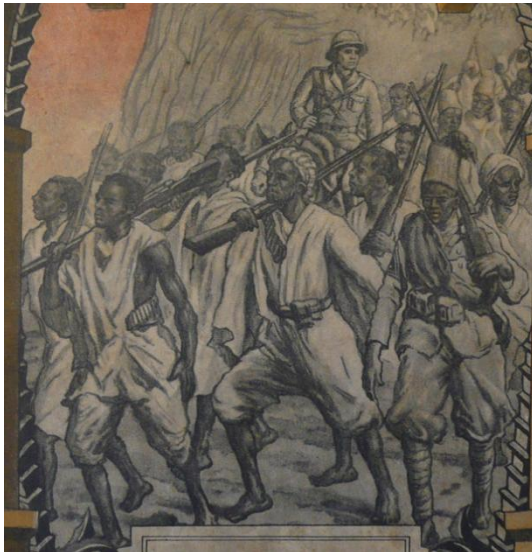
**Fig. 710 *Truppa somala.***  
Quaderno della serie 6 B della Cips&c., Doyen Marchisio, Torino. Anni Trenta del XX sec. Illustratore P. Longo. I di copertina.



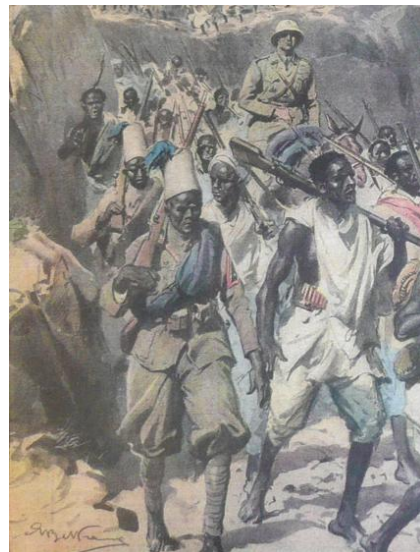
**Fig. 711 *Truppa eritrea.***  
Quaderno della serie 6 B della Cips&c., Doyen Marchisio, Torino. Anni Trenta del XX sec. Illustratore P. Longo. I di copertina.



**Fig. 712** *La marcia su Dessiè*. Quaderno della serie 6 B della Cips&c, Doyen Marchisio, Torino. Post novembre 1935. Illustratore P. Longo. I di copertina.



**Fig. 712** *La marcia su Dessiè*. Quaderno della serie 6 B della Cips&c, Doyen Marchisio, Torino. Post novembre 1935. Illustratore P. Longo. I di copertina. Particolare.



**Fig. 483** Achille Beltrame, tavola "Scene dell'avanzata [...]", in "La Domenica del Corriere", a. XXXVII, n. 46, 17 novembre 1935, p. 12. Particolare.

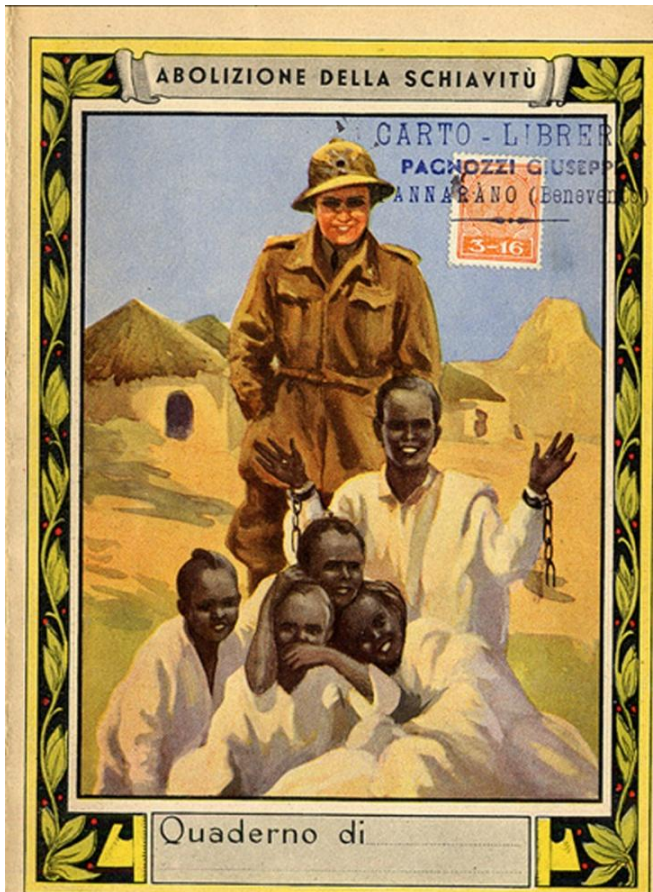


Fig. 713  
**Abolizione della schiavitù.**  
 Quaderno di serie non titolata, Pizzi&Pizio, Milano-Roma. Carte d'Oriente. Post 1935. Illustratore non identificato. I di copertina.

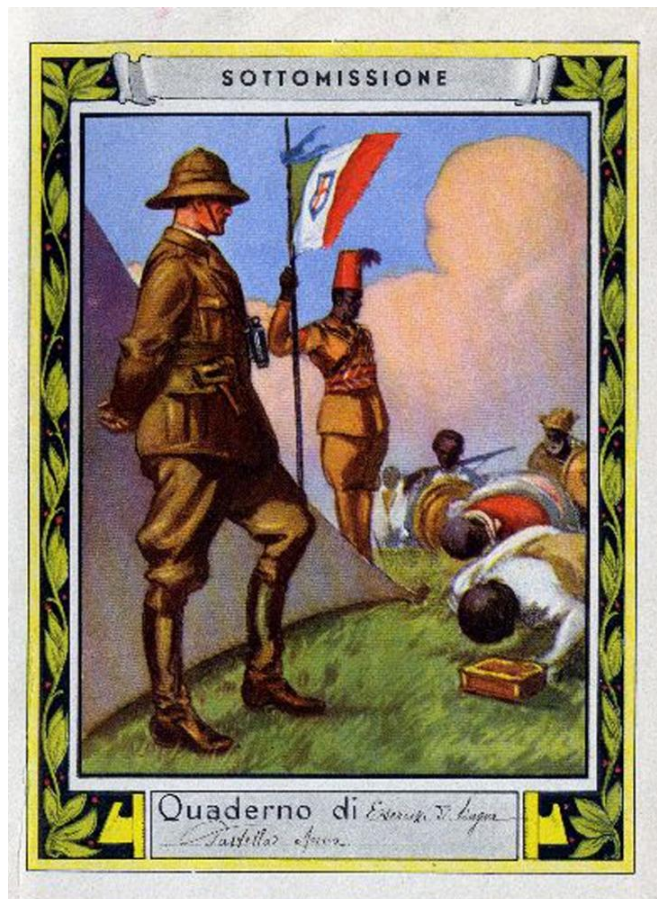


Fig. 714  
**Sottomissione.**  
 Quaderno di serie non titolata, Pizzi&Pizio, Milano-Roma. Carte d'Oriente. Post 1935. Illustratore non identificato. I di copertina.

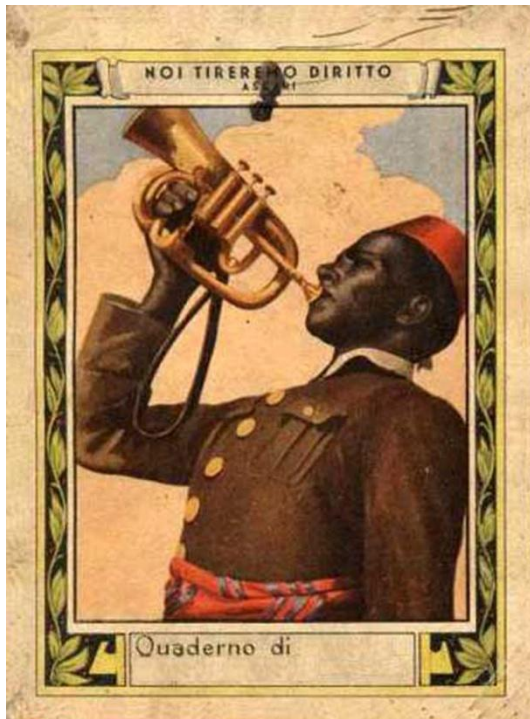


Fig. 715 *Noi tireremo dritto. Ascari.* Quaderno di serie non titolata, Pizzi&Pizio, Milano-Roma. Carte d'Oriente. Post 1935. Illustratore non identificato. I di copertina.

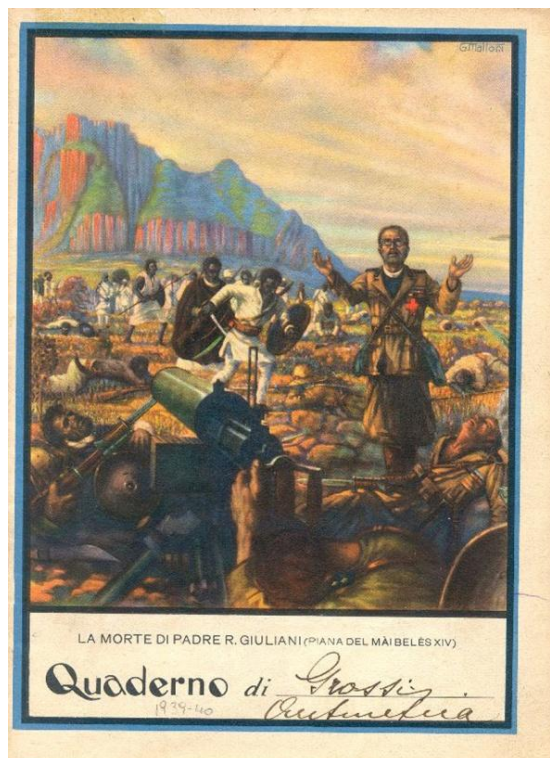


Foto tratta da O. Cerquiglini, *Le nostre insuperabili truppe di colore*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXIX, n. 19, 9 maggio 1937, p. 9.



Copertina, in "Il Mattino Illustrato", a. XIV, n. 19, 10-17 maggio 1937.

Fig. 716 *La morte di Padre R. Giuliani (Piana del Mòi Belès XIV).* Quaderno della serie "Madonnina del Tembièn". Edizioni U. V. Q. Post 21 gennaio 1936 (morte di Padre Reginaldo Giuliani). Illustratore Italo Giovanni Mattoni. I di copertina.





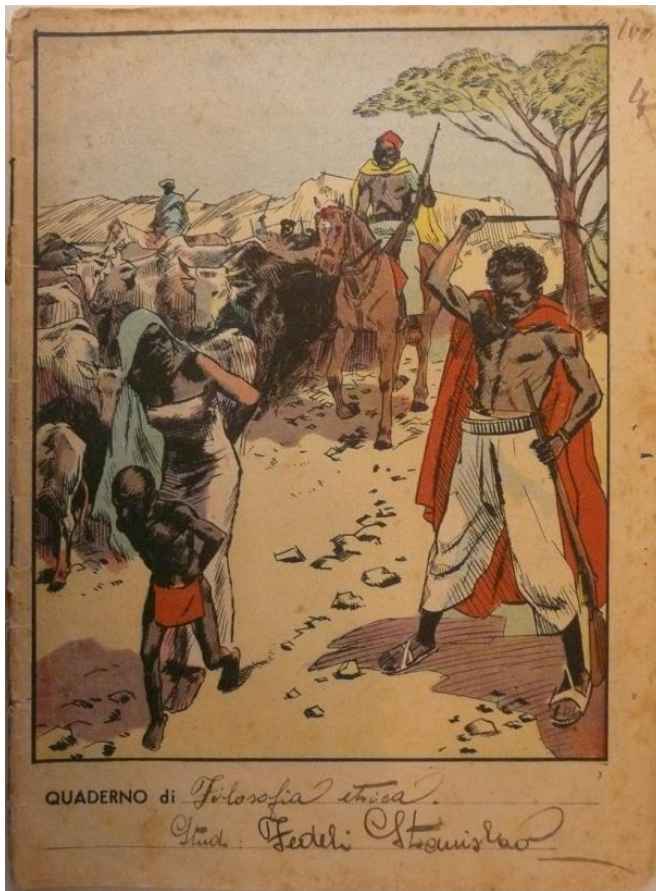


Fig. 717 *Razzia*.  
 Quaderno della  
 serie "Abissinia",  
 S. A. Lombarda  
 Arti Grafiche,  
 Monza. 1935-36.  
 Illustratore non  
 identificato. I di  
 copertina.

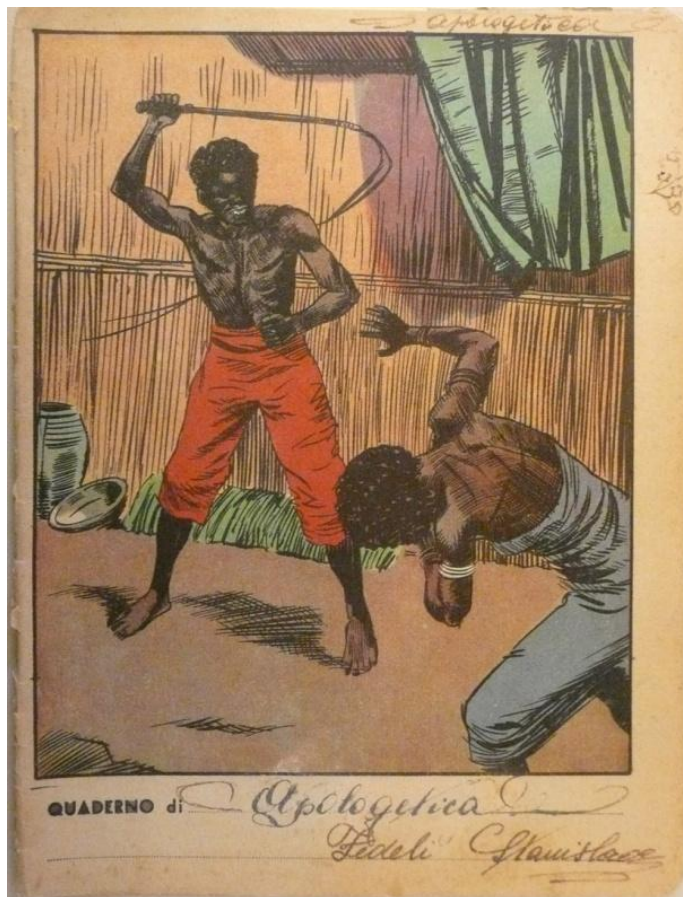


Fig. 718 *Uno  
 strano rito  
 matrimoniale*.  
 Quaderno della  
 serie  
 "Abissinia", S. A.  
 Lombarda Arti  
 Grafiche,  
 Monza. 1935-  
 36. Illustratore  
 non  
 identificato. I di  
 copertina.

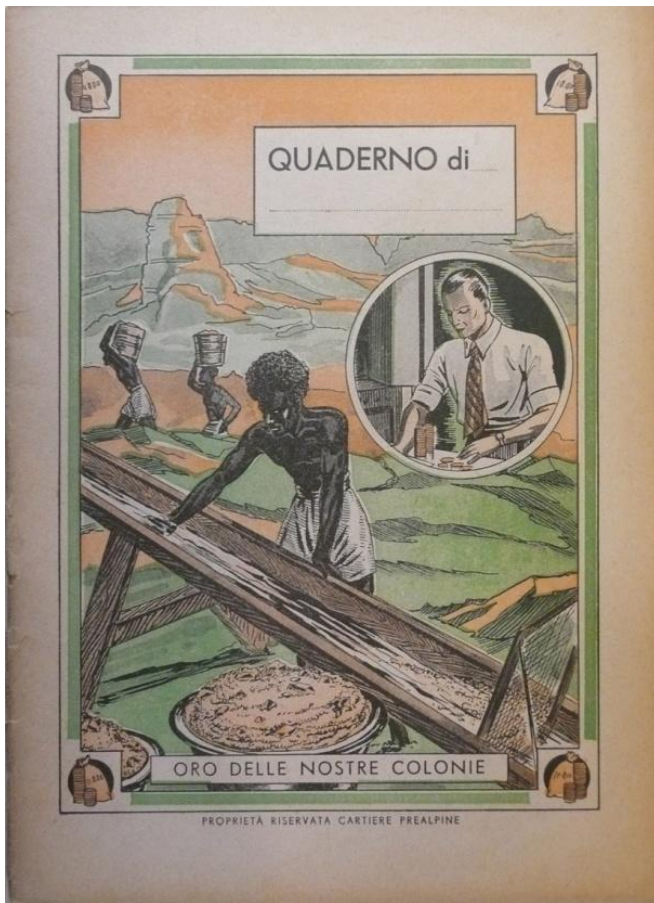


Fig. 719 *Oro delle nostre colonie*. Quaderno di serie non titolata, Cartiere Prealpine. Anni Trenta. Illustratore non identificato. I di copertina.

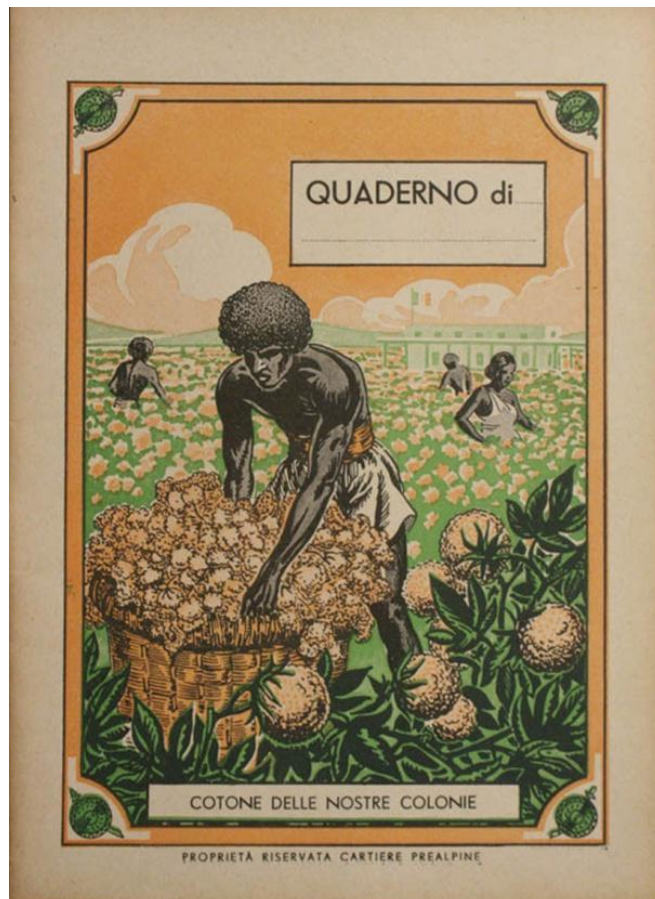
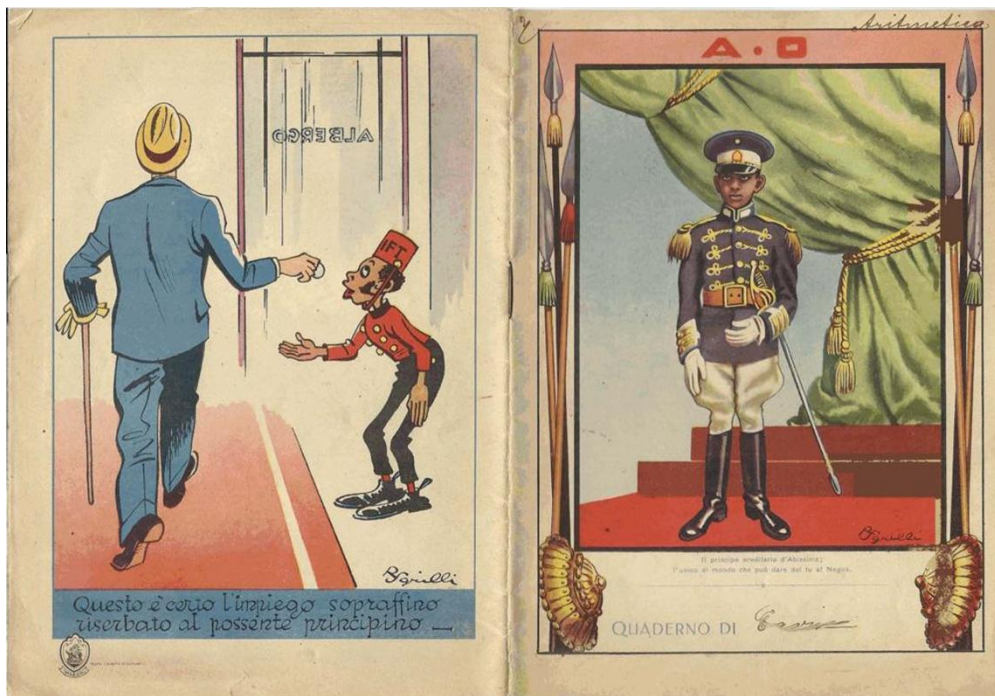


Fig. 720 *Cotone delle nostre colonie*. Quaderno di serie non titolata, Cartiere Prealpine. Anni Trenta. Illustratore non identificato. I di copertina.



**Fig. 721** *Questo è certo l'impiego sopraffino riservato al possente principino.* Quaderno della serie "A. O.", Tipografia Masco. 1935 circa. Illustratore Roberto Sgrilli. IV di copertina.

**Fig. 722** *Il principe ereditario d'Abissinia. L'unico al mondo che può dare del tu al Negus.* Quaderno della serie "A. O.", Tipografia Masco. 1935 circa. Illustratore Roberto Sgrilli. I di copertina.



Foto tratta da Sicanus, *Trucature abissine*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXVII, n. 28, 14 luglio 1935, p. 5.

La didascalia relativa alla figura del giovane africano, figlio del Negus Hailè Selassìè, recita: "Una bella divisa da 'ragazzo dell'ascensore' con tanti bei galloni... In essa si nasconde il secondogenito dell'Imperatore".



**Fig. 723** *I guerrier dell'Abissinia son spariti; or son tutti da donna travestiti!* Quaderno della serie "A. O.", Tipografia Masco. 1935 circa. Illustratore Roberto Sgrilli. IV di copertina.

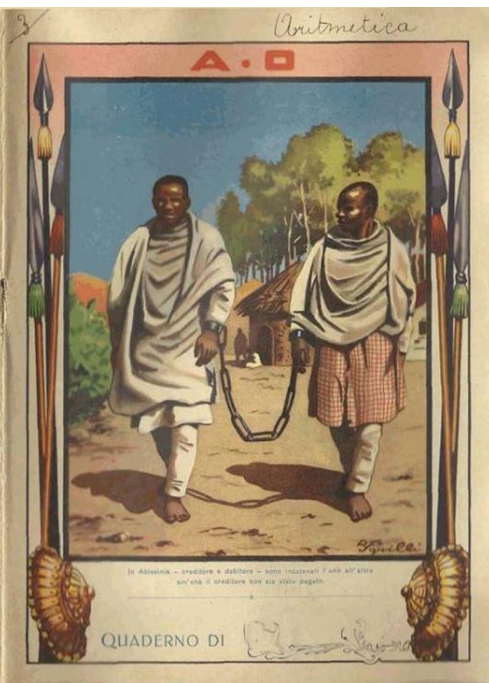
**Fig. 724** *Donne abissine. È usanza abissina, in segno di disprezzo, di vestire da donna i soldati sconfitti in battaglia.* Quaderno della serie "A. O.", Tipografia Masco. 1935 circa. Illustratore Roberto Sgrilli. I di copertina.



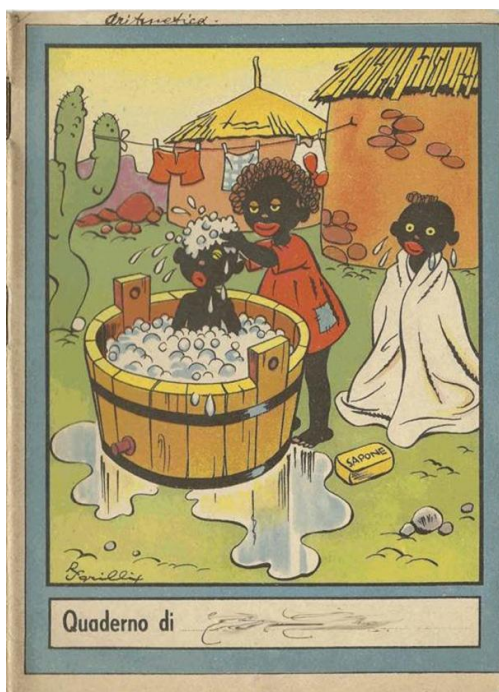
**Due ragazze somale.** Particolare tratto da *Donne d'Etiopia e di Somalia*, fotografie, in "La Domenica del Corriere", a. XXXVII, n. 27, 7 luglio 1935, p. 5.



**Fig. 725** Ecco inver un grazioso indovinello! Trovare il creditore: questo o quello? Quaderno della serie "A. O.", Tipografia Masco. 1935 circa. Illustratore Roberto Sgrilli. IV di copertina.



**Fig. 726** In Abissinia -creditore e debitore- sono incatenati uno all'altro sinché il debitore non sia stato pagato. Quaderno della serie "A. O.", Tipografia Masco. 1935 circa. Illustratore Roberto Sgrilli. I di copertina.



**Fig. 727** "Ora che balillini noi siamo e con letizia, gridiamo viva al bagno e abbasso alla sporcizia!" [titolo ricavato dalla IV di copertina che presenta il medesimo disegno della I di copertina, ma in bianco e nero]. Quaderno della serie "Infanzia felice". Cartiere P. Pigna S. A.-Alzano Lomb. (Bergamo) Turati Lombardi e C. -Milano. 1935 circa. Illustratore Roberto Sgrilli. I di copertina.

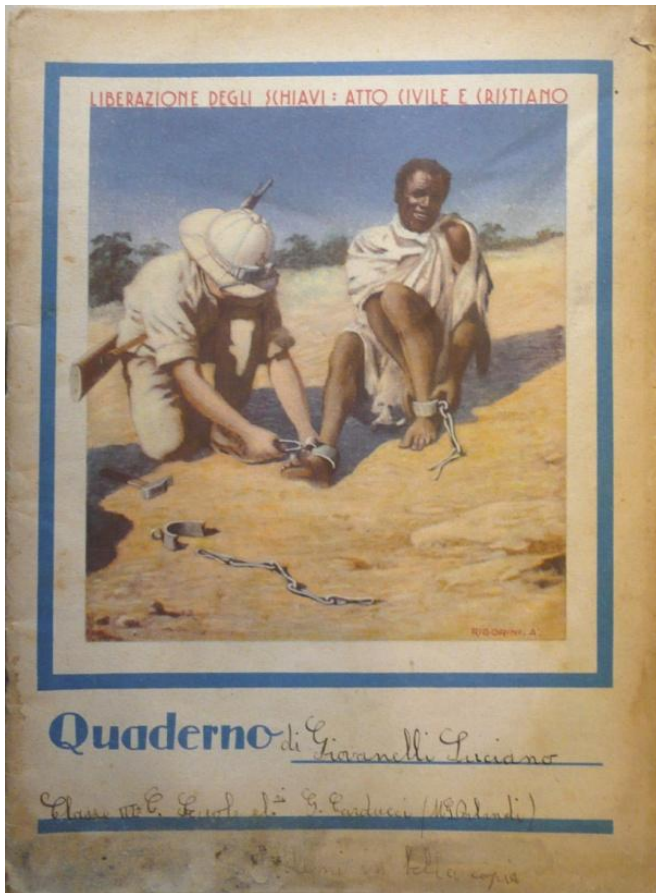


Fig. 728 *Liberazione degli schiavi: atto civile e cristiano.* Quaderno di serie non titolata. Cartiera Italiana, Torino. 1935 circa. Illustratore Antonio Rigorini. I di copertina.

Fig. 729 *L'Italia sopprime catene, procura civiltà e pane.* Quaderno di serie non titolata. Cartiera Italiana, Torino; Gros Monti&Co., Torino. 1935 circa. Illustratore Antonio Rigorini. I di copertina.

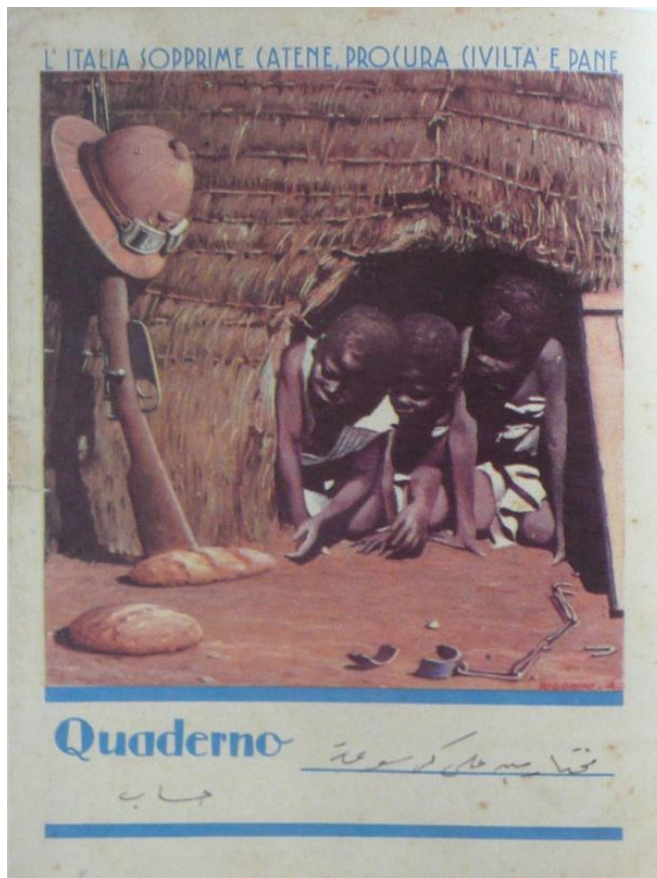




Fig. 730 *Cuore italiano*.  
 Quaderno di serie non titolata. Cartiera Italiana-Torino; Gros Monti&Co.-Torino. 1935 circa. Illustratore Antonio Rigorini. I di copertina.



Fig. 731 [Clero copto].  
 Quaderno della serie "Terra abissina". Edizioni A. T. M. 1935 circa. Illustratore non identificato. I di copertina.



Fig. 732 [Atto di sottomissione].  
 Quaderno della serie  
 "Terra abissina".  
 Edizioni A. T. M. 1935  
 circa. Illustratore non  
 identificato. I di  
 copertina.



Fig. 732 [Atto di sottomissione].  
 Quaderno della serie "Terra  
 abissina". Edizioni A. M. T. 1935  
 circa. Illustratore non  
 identificato. I di copertina.  
 Particolare.

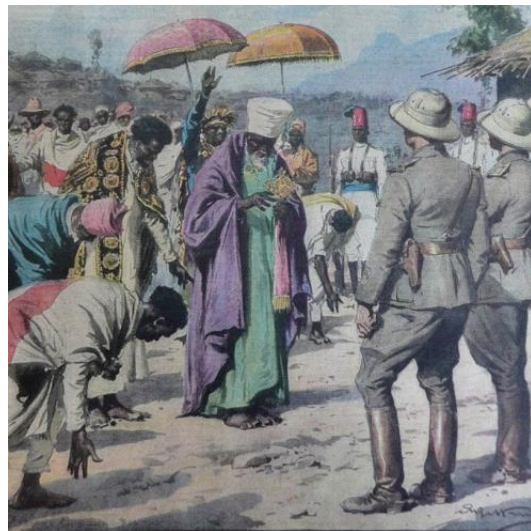


Fig. 478 Achille Beltrame, copertina  
 "Da molte località del Tigre  
 riconquistato [...]", in "La Domenica del  
 Corriere", a. XXXVII, n. 43, 27 ottobre  
 1935. Particolare.



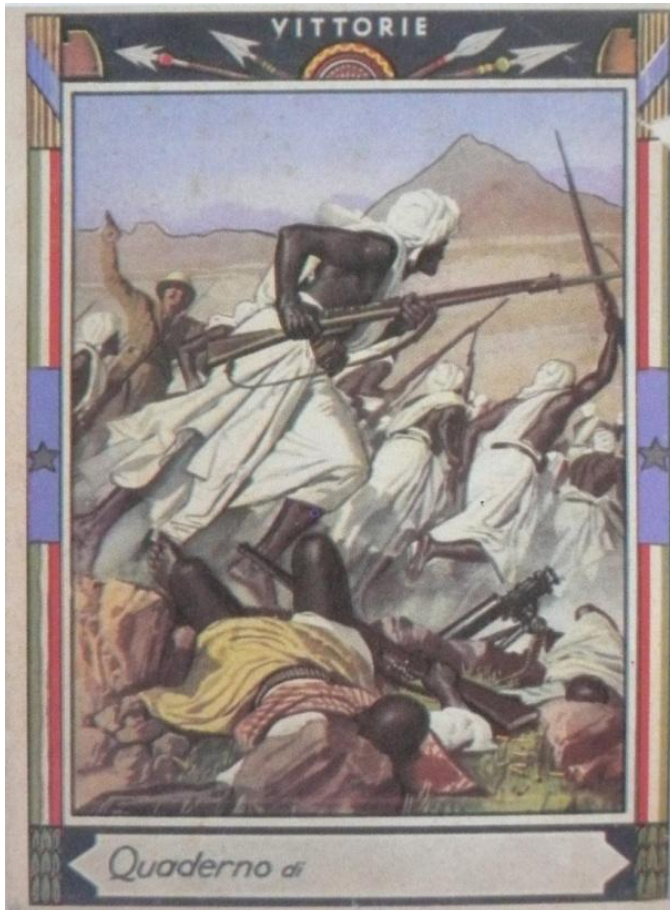


Fig. 733 [Dubat: i bersaglieri neri].  
 Quaderno della serie "Vittorie".  
 Edizioni Pizzi&Pizio, Milano-Roma.  
 Cartiere Paolo Pigna, Alzano Lombardo.  
 Seconda metà anni Trenta.  
 Illustratore Gino Boccasile. I di copertina.



Fig. 734 [Opera sanitaria in Etiopia].  
 Quaderno della serie "Civiltà".  
 Edizioni Pizzi&Pizio, Milano-Roma.  
 Cartiere Paolo Pigna, Alzano Lombardo.  
 Seconda metà anni Trenta.  
 Gino Boccasile [?]. I di copertina.

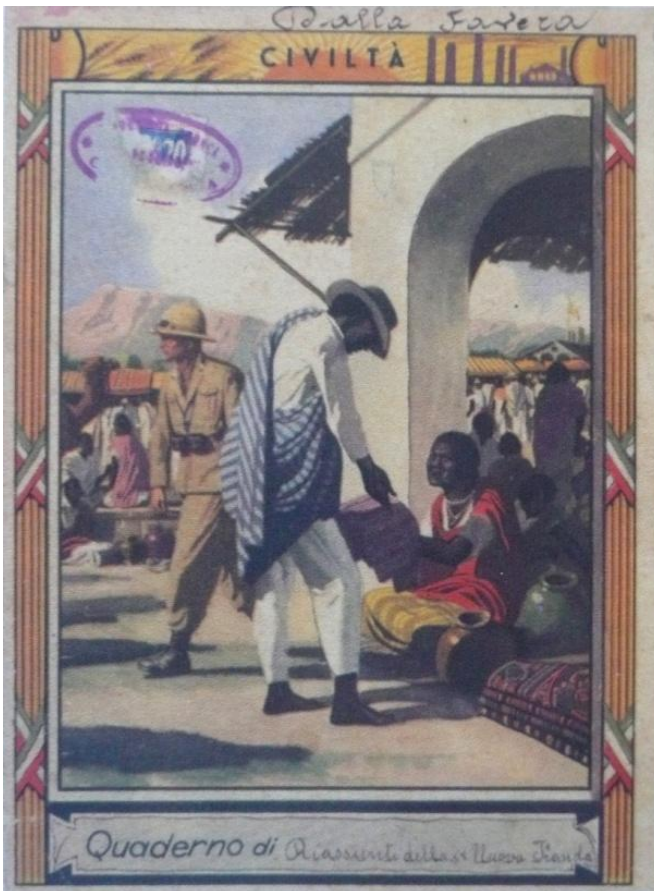


Fig. 735 [Scena di mercato].  
 Quaderno della serie "Civiltà".  
 Edizioni Pizzi&Pizio, Milano-Roma.  
 Cartiere P. Pigna, Alzano Lombardo.  
 Seconda metà anni Trenta. Gino Boccasile [?]. I di copertina.

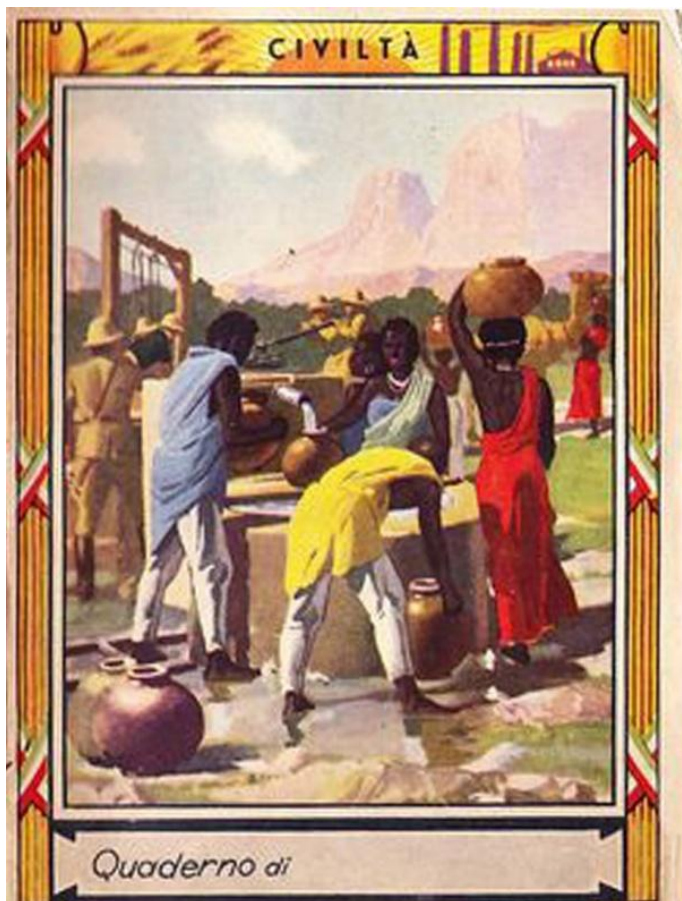


Fig. 736 [Indigeni ai pozzi].  
 Quaderno della serie "Civiltà".  
 Edizioni Pizzi&Pizio, Milano-Roma.  
 Cartiere P. Pigna, Alzano Lombardo.  
 Seconda metà anni Trenta. Gino Boccasile [?]. I di copertina.

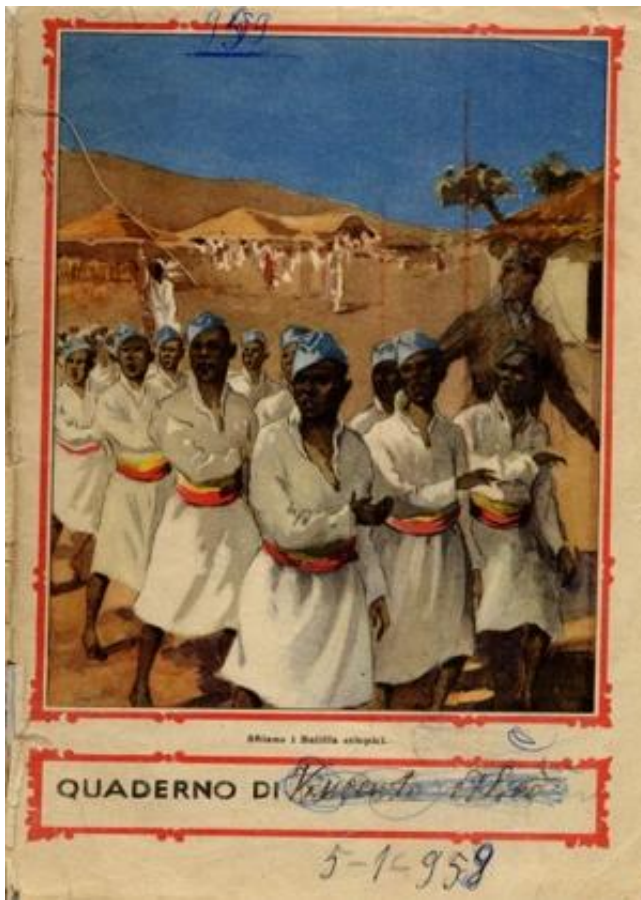


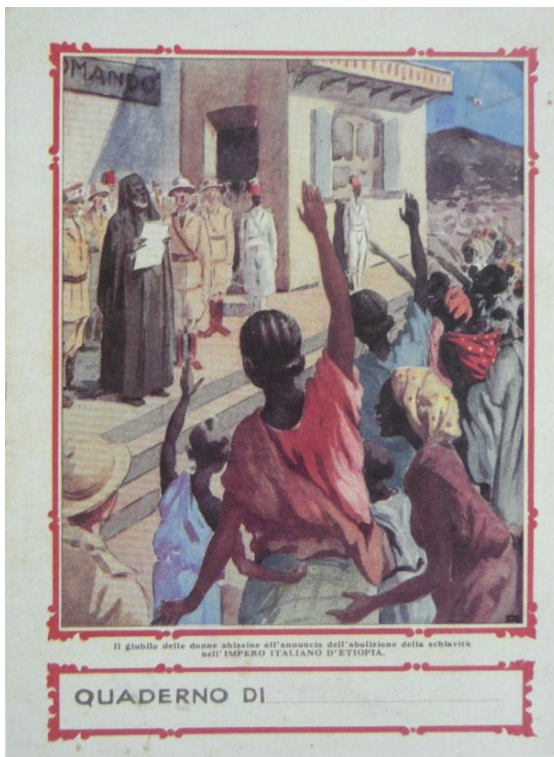
Fig. 737 *Sfilano i Balilla etiopici.* Quaderno della serie "L'Impero italiano d'Etiopia". Edizioni Carte Burgo. Seconda metà anni Trenta. Illustratore non identificato. I di copertina.



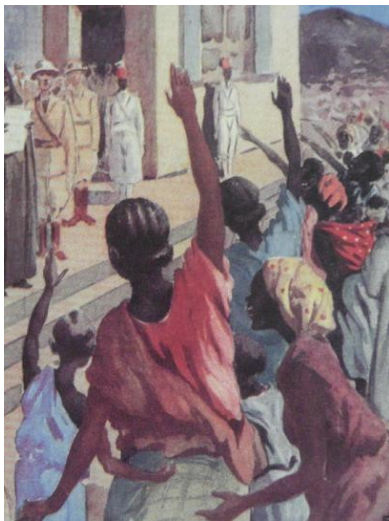
Fig. 737 *Sfilano i Balilla etiopici.* Quaderno della serie "L'Impero italiano d'Etiopia". Edizioni Carte Burgo. Seconda metà anni Trenta. Illustratore non identificato. I di copertina. Particolare.



Fig. 497 Achille Beltrame, copertina "Dove regnava la barbarie", in "La Domenica del Corriere", a. XXXVIII, n. 27, 5 luglio 1936. Particolare.



**Fig. 738 Il giubilo delle donne abissine all'annuncio dell'abolizione della schiavitù nell'IMPERO ITALIANO D'ETIOPIA.** Quaderno della serie "L'Impero italiano d'Etiopia". Edizioni Carte Burgo. Seconda metà anni Trenta. Illustratore non identificato. I di copertina.



**Fig. 738 Il giubilo delle donne abissine all'annuncio dell'abolizione della schiavitù nell'IMPERO ITALIANO D'ETIOPIA.** Quaderno della serie "L'Impero italiano d'Etiopia". Edizioni Carte Burgo. Seconda metà anni Trenta. Illustratore non identificato. I di copertina. Particolare.



**Fig. 502 Achille Beltrame, copertina "La sistemazione dell'Impero [...]"**, in "La Domenica del Corriere", a. XXXVIII, n. 45, 8 novembre 1936-XIV. Particolari.



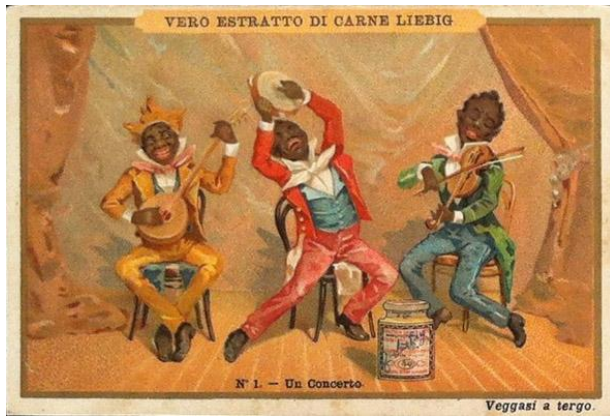


Fig. 739 *Un concerto.* Figurina n. 1 di *NEGRI II.* Serie di 6 figurine. Ed. italiana. Pubblicità Liebig. 1889.



Fig. 740 *L'ultimo tocco di pennello.* Figurina n. 2 di *NEGRI II.* Serie di 6 figurine. Ed. italiana. Pubblicità Liebig. 1889.



Fig. 741 *Dimostrazioni di gioja.* Figurina n. 5 di *L'ESTRATTO II.* Serie di 6 figurine. Ed. italiana. Pubblicità Liebig. 1891.



Fig. 742 *Danza guerresca degli Etiopici.* Figurina "d" di *IN ABISSINIA.* Serie di 6 figurine. Ed. italiana. Pubblicità Liebig. 1906.



Fig. 743 *Dal fotografo.* Figurina "c" di *SCENE D'AFRICA*. Serie di 6 figurine. Ed. italiana. Pubblicità Liebig. 1906.

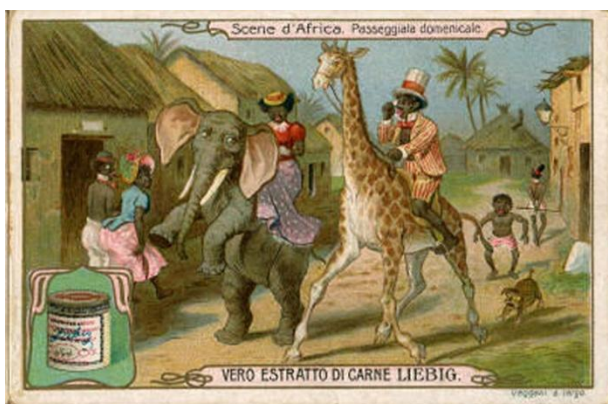


Fig. 744 *Passeggiata domenicale.* Figurina "d" di *SCENE D'AFRICA*. Serie di 6 figurine. Ed. italiana. Pubblicità Liebig. 1906.

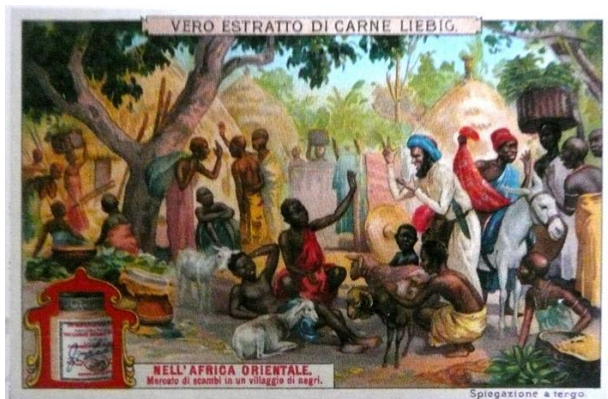


Fig. 745 *Mercato di scambi in un villaggio di negri.* Figurina "c" di *NELL'AFRICA ORIENTALE I*. Serie di 6 figurine. Ed. italiana. Pubblicità Liebig. 1907.



Fig. 746 *Interno d'una casa araba.* Figurina "f" di *NELL'AFRICA ORIENTALE I*. Serie di 6 figurine. Ed. italiana. Pubblicità Liebig. 1907.



Fig. 747 *Italia.*  
Figurina “a” di  
**COLONIE DELLE  
POTENZE EUROPEE.**  
Serie di 6 figurine. Ed.  
italiana. Pubblicità  
Liebig. 1910.



Fig. 748 *Coltivazione  
del cotone.* Figurina  
“f” di **NELL'AFRICA  
ORIENTALE II.** Serie di  
6 figurine. Ed.  
italiana. Pubblicità  
Liebig. 1910.



Fig. 749 *Germania-  
Africa  
orientale.*  
Figurina “e” di  
**L'ORIGINE DI DIVERSE  
COLONIE.** Serie di 6  
figurine. Ed. italiana.  
Pubblicità Liebig.  
1922-23.

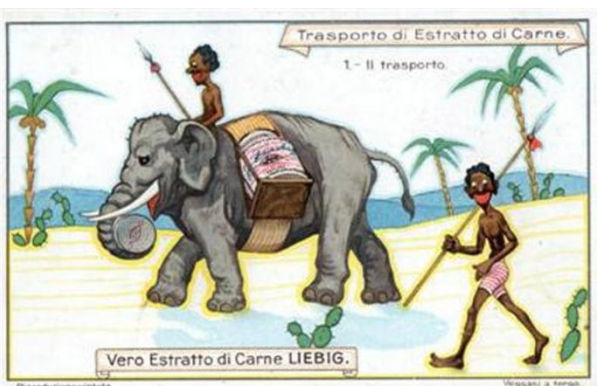
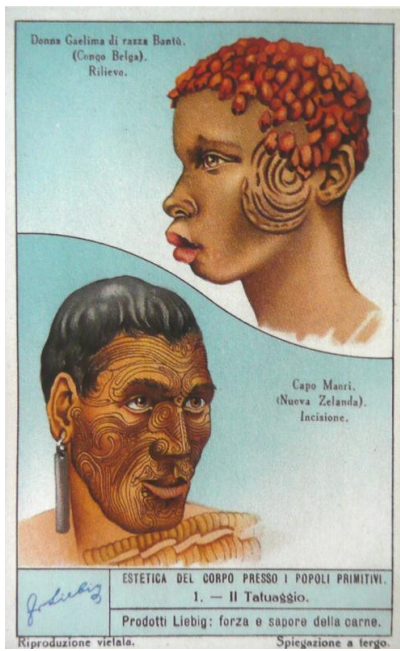
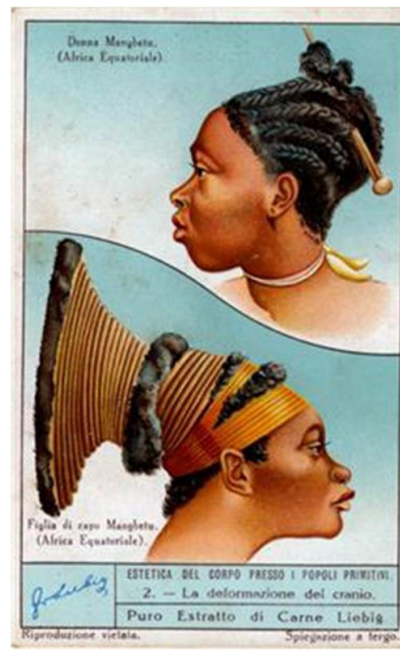


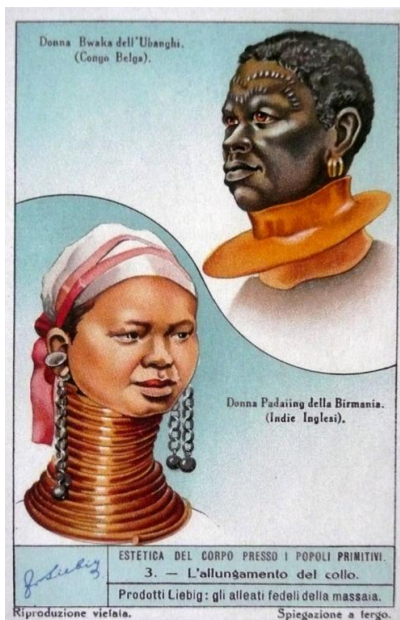
Fig. 750 *Il trasporto.*  
Figurina n. 1 di  
**TRASPORTO  
DI  
ESTRATTO DI CARNE.**  
Serie di 6 figurine. Ed.  
italiana. Pubblicità  
Liebig. 1925.



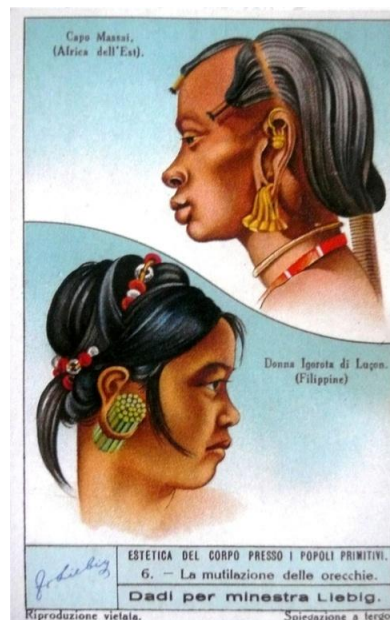
**Fig. 751 Il Tatuaggio.** Figurina n. 1. di **ESTETICA DEL CORPO PRESSO I POPOLI PRIMITIVI.** Serie di 6 figurine. Ed. italiana. Pubblicità Liebig. 1934.



**Fig. 752 La deformazione del cranio.** Figurina n. 2. di **ESTETICA DEL CORPO PRESSO I POPOLI PRIMITIVI.** Serie di 6 figurine. Ed. italiana. Pubblicità Liebig. 1934.



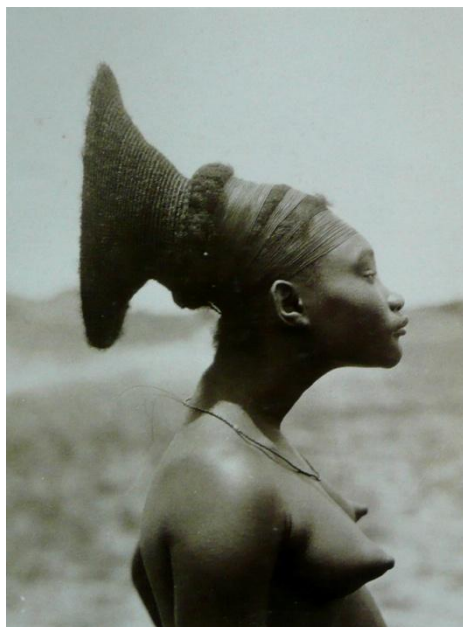
**Fig. 753 L'allungamento del collo.** Figurina n. 3 di **ESTETICA DEL CORPO PRESSO I POPOLI PRIMITIVI.** Serie di 6 figurine. Ed. italiana. Pubblicità Liebig. 1934.



**Fig. 754 La mutilazione delle orecchie.** Figurina n. 6. di **ESTETICA DEL CORPO PRESSO I POPOLI PRIMITIVI.** Serie di 6 figurine. Ed. italiana. Pubblicità Liebig. 1934.



Fig. 752.1 Confronto tra la *Figlia di capo Mangbetu* della figurina n. 2 della serie Liebig *ESTETICA DEL CORPO PRESSO I POPOLI PRIMITIVI*, il suo originale fotografico e opere d'arte tratte dalla medesima immagine.



Fotografia di donna Mangbetu scattata durante la "Expédition Citroën Centre-Affrique", 1925.

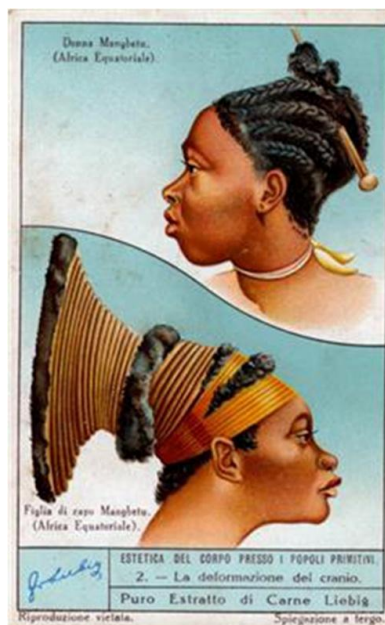


Fig. 752 La deformazione del cranio. Figurina n. 2. di *ESTETICA DEL CORPO PRESSO I POPOLI PRIMITIVI*. Serie di 6 figurine. Ed. italiana. Pubblicità Liebig. 1934.

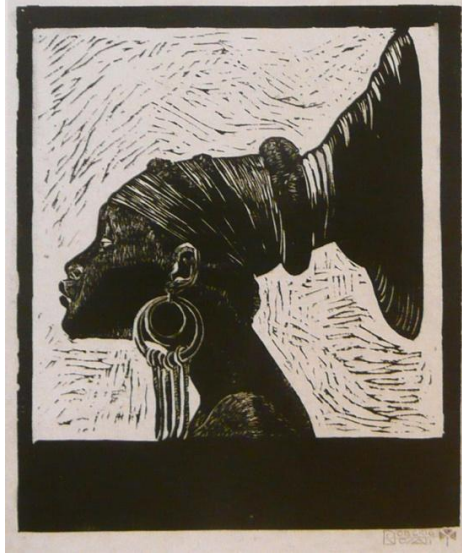


P. Bosse, *Visitez le Pavillon des Tabacs/ Exposition Coloniale*, 1931, Paris, A. M. I.

Fig. 752.2 Altre opere derivate dalla fotografia di donna Mangbetu scattata durante la "Expédition Citroën Centre-Afrique" e diffusa a partire dalla seconda metà degli anni Venti del Novecento.



Artista non identificato, *Testa di indigena*, ceramica esposta nella sezione del Madagascar alla Prima Mostra d'Arte Coloniale di Roma del 1931, pubblicata in "L'illustrazione Italiana", a. LVIII, n. 46, 15 novembre 1931, p. 724.



Roberto Rosati, senza titolo [testa femminile africana], ante 1940.



Malvina Hoffman, *Mangbetu Woman*, Photograph of bronze in the Chicago Field Museum of Natural History. Cambridge, Mass., Du Bois Institute, Harvard University.



**Fig. 755** *Il mercato di Addis Abeba.* Figurina n. 1 di **IMPERO ITALIANO (A. O. I.)**. Serie di 18 figurine. Ed. italiana. Pubblicità Liebig. 1937.



**Fig. 756** *La festa del Mascal.* Figurina n. 7 di **IMPERO ITALIANO (A. O. I.)**. Serie di 18 figurine. Ed. italiana. Pubblicità Liebig. 1937.



**Fig. 757** *Fantasie funebri di donne abissine.* Figurina n. 8 di **IMPERO ITALIANO (A. O. I.)**. Serie di 18 figurine. Ed. italiana. Pubblicità Liebig. 1937.



**Fig. 758** *Mercato etiopico.* Figurina n. 9 di **IMPERO ITALIANO (A. O. I.)**. Serie di 18 figurine. Ed. italiana. Pubblicità Liebig. 1937.



**Fig. 759 Scenetta di villaggio.** Figurina n. 10 di **IMPERO ITALIANO (A. O. I.)**. Serie di 18 figurine. Ed. italiana. Pubblicità Liebig. 1937.



**Fig. 760 Processione copta.** Figurina n. 11 di **IMPERO ITALIANO (A. O. I.)**. Serie di 18 figurine. Ed. italiana. Pubblicità Liebig. 1937.



**Fig. 761 Le immense greggi ovine.** Figurina n. 14 di **IMPERO ITALIANO (A. O. I.)**. Serie di 18 figurine. Ed. italiana. Pubblicità Liebig. 1937.



**Fig. 762 Coltivazione del cotone.** Figurina n. 15 di **IMPERO ITALIANO (A. O. I.)**. Serie di 18 figurine. Ed. italiana. Pubblicità Liebig. 1937.

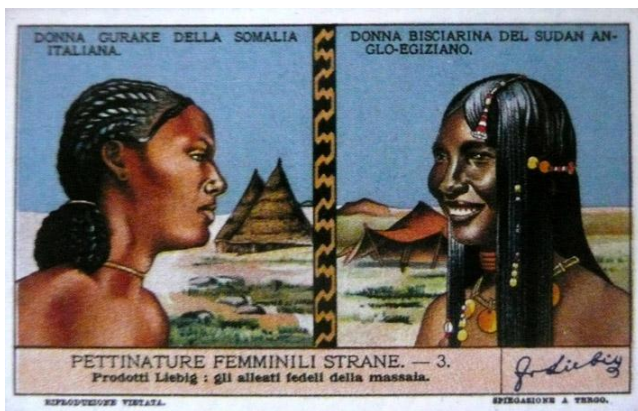


Fig. 763 *Donna Gurake della Somalia italiana; Donna Bisciarina del Sudan anglo-egiziano.* Figurina n. 3 di **PETTINATURE FEMMINILI STRANE.** Serie di 6 figurine. Ed. italiana. Pubblicità Liebig. 1938.



Fig. 764 *Donna Mponché del Gabon francese; Donna del Camerun del Sud.* Figurina n. 4 di **PETTINATURE FEMMINILI STRANE.** Serie di 6 figurine. Ed. italiana. Pubblicità Liebig. 1938.



Fig. 765 *Donna Fulah del Sudan francese; Donna Fulah dell'Africa Occidentale francese.* Figurina n. 5 di **PETTINATURE FEMMINILI STRANE.** Serie di 6 figurine. Ed. italiana. Pubblicità Liebig. 1938.



Fig. 766 *Donna Scilluk (Sudan anglo-egiziano); Donna Denca (Sudan anglo-egiziano).* Figurina n. 6 di **PETTINATURE FEMMINILI STRANE.** Serie di 6 figurine. Ed. italiana. Pubblicità Liebig. 1938.



Fig. 767 *Il Negus e il Principe ered. sul trono*, figurina priva di indicazioni. Anni Trenta del XX sec.



Fig. 768 *Principe ereditario*, figurina priva di indicazioni. 1935-36.



Fig. 769 *Negus Neghesti*. Figurina n. 1 della serie I "Abissinia". "La Felsinea", Bologna. Pubblicità per La pasticca "Marte". 1935-36.

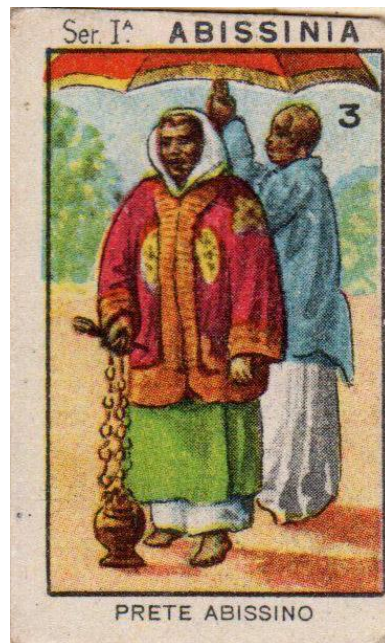


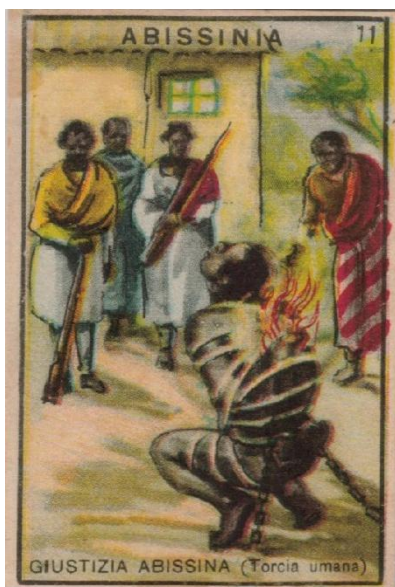
Fig. 770 *Prete abissino*. Figurina n. 3 della serie I "Abissinia". "La Felsinea", Bologna. Pubblicità per La pasticca "Marte". 1935-36.



**Fig. 771 *Massaie al fiume.*** Figurina n. 5 di "Abissinia". Serie di 95 figurine. Ditta Canobbio di Milano, produttrice di un additivo per alimenti chiamato "Texas". 1935-36.



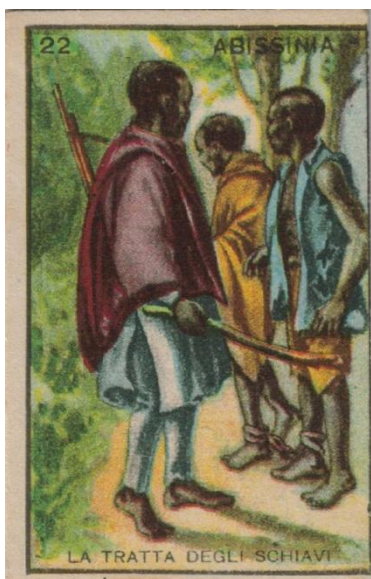
**Fig. 772 *Schiava che macina la dura.*** Figurina n. 9 di "Abissinia". Serie di 95 figurine. Ditta Canobbio di Milano, produttrice di un additivo per alimenti chiamato "Texas". 1935-36.



**Fig. 773 *Giustizia abissina (Torcia umana).*** Figurina n. 11 di "Abissinia". Serie di 95 figurine. Ditta Canobbio di Milano, produttrice di un additivo per alimenti chiamato "Texas". 1935-36.



**Fig. 774 *Schiavi alla catena.*** Figurina n. 21 di "Abissinia". Serie di 95 figurine. Ditta Canobbio di Milano, produttrice di un additivo per alimenti chiamato "Texas". 1935-36.



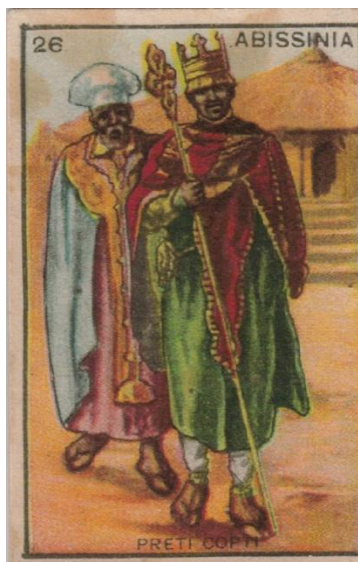
**Fig. 775** *La tratta degli schiavi*. Figurina n. 22 di "Abissinia". Serie di 95 figurine. Ditta Canobbio di Milano, produttrice di un additivo per alimenti chiamato "Texas". 1935-36.



**Fig. 776** *Mercato galla,*. Figurina n. 23 di "Abissinia". Serie di 95 figurine. Ditta Canobbio di Milano, produttrice di un additivo per alimenti chiamato "Texas". 1935-36



**Fig. 777** *Haile Sellassiè*. Figurina n. 25 di "Abissinia". Serie di 95 figurine. Ditta Canobbio di Milano, produttrice di un additivo per alimenti chiamato "Texas". 1935-36.



**Fig. 778** *Preti copti*. Figurina n. 26 di "Abissinia". Serie di 95 figurine. Ditta Canobbio di Milano, produttrice di un additivo per alimenti chiamato "Texas". 1935-36.





Fig. 779 *Razziatori abissini*. Figurina n. 7 di "Abissinia". Serie di 95 figurine. Ditta Canobbio di Milano, produttrice di un additivo per alimenti chiamato "Texas". 1936 circa.



Fig. 476 Achille Beltrame, copertina "Continuano ai confini delle nostre Colonie dell'Africa Orientale le aggressioni e le provocazioni da parte di bande abissine [...]", in "La Domenica del Corriere", a. XXXVII, n. 24, 16 giugno 1935. Particolare.

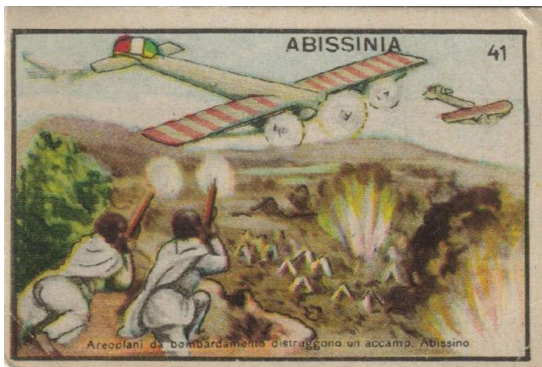


Fig. 780 *Capocaccia dell'imperatore*. Figurina n. 17 di "Abissinia". Serie di 95 figurine. Ditta Canobbio di Milano, produttrice di un additivo per alimenti chiamato "Texas". 1936 circa.



Foto a corredo di Sicanus, *I signorotti abissini*, in "La Domenica del Corriere", a. XXXVII, n. 25, 25 giugno 1935, p. 8.

*Il vanitoso e teatrale "capocaccia" dell'Imperatore, Barambarà Fantai.*



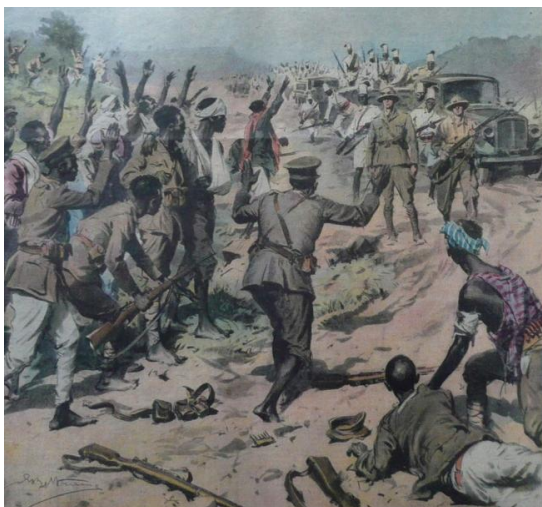
**Fig. 781** *Areoplani [sic] da bombardamento distruggono un accamp. Abissino.* Figurina n. 41 di "Abissinia". Serie di 95 figurine. Ditta Canobbio di Milano, produttrice di un additivo per alimenti chiamato "Texas". 1935-36.



Achille Beltrame, tavola "L'Aviazione nella battaglia [...]", in "La Domenica del Corriere", a. XXXVII, n. 42, 20 ottobre 1935, p. 12. Particolare.



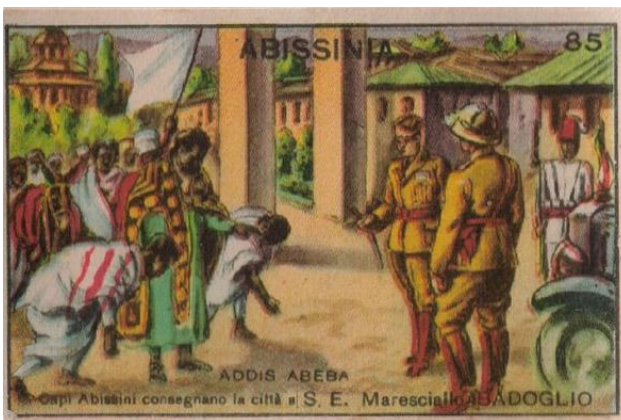
**Fig. 782** *Le nostre valorose truppe entrano a NEGHELLI.* Figurina n. 43 di "Abissinia". Serie di 95 figurine. Ditta Canobbio di Milano, produttrice di un additivo per alimenti chiamato "Texas". 1935-36.



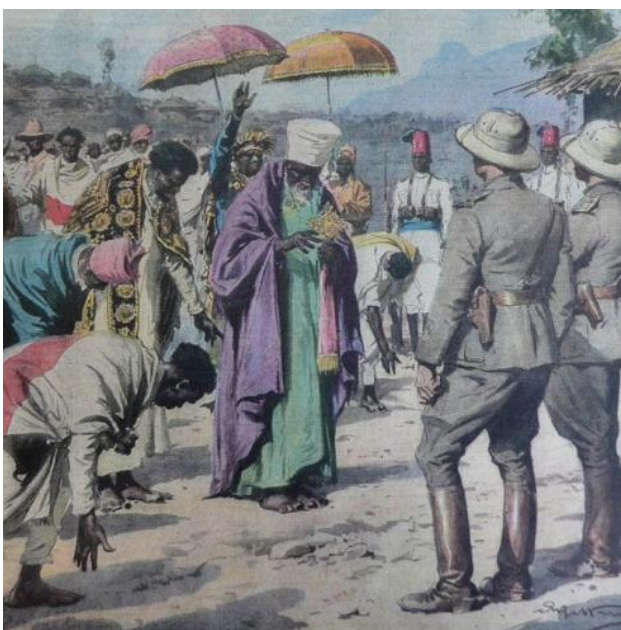
**Fig. 489** Achille Beltrame, copertina "Sulla via di Neghelli. Dopo la disfatta di ras Destà ...", in "La Domenica del Corriere", a. XXXVIII, n. 5, 2 febbraio 1936. Particolare.



**Fig. 783** *Le nostre truppe vittoriose entrano in ADUA.* Figurina n. 47 di "Abissinia". Serie di 95 figurine. Ditta Canobbio di Milano, produttrice di un additivo per alimenti chiamato "Texas". 1935-36.



**Fig. 784** *Addis Abeba. Capi Abissini consegnano la città a S. E. Maresciallo BADOGLIO.* Figurina n. 85 di "Abissinia". Serie di 95 figurine. Ditta Canobbio di Milano, produttrice di un additivo per alimenti chiamato "Texas". 1935-36.



**Fig. 478** Achille Beltrame, copertina "Da molte località del Tigrè riconquistato [...]", in "La Domenica del Corriere", a. XXXVII, n. 43, 27 ottobre 1935. Particolare.



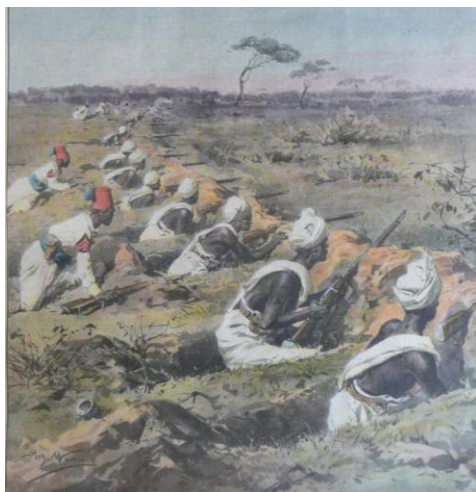
**Fig. 785** *Areoplani [sic] che bombardano truppe nemiche in fuga* Figurina n. 48 di "Abissinia". Serie di 95 figurine. Ditta Canobbio di Milano, produttrice di un additivo per alimenti chiamato "Texas". 1935-36.



**Achille Beltrame**, tavola "Il fallito attacco di 7000 etiopici presso Abbi Addi [...]", in "La Domenica del Corriere", a. XXXVIII, n. 1, 5 gennaio 1936, p. 12. Particolare.



**Fig. 786** *I nostri Dubat trincerati oltre Neghelli*. Figurina n. 52 di "Abissinia". Serie di 95 figurine. Ditta Canobbio di Milano, produttrice di un additivo per alimenti chiamato "Texas". 1935-36.



**Fig. 475** Achille Beltrame, copertina "Un gruppo di valorosi 'Dubat [...]", in "La Domenica del Corriere", a. XXXVII, n. 8, 24 febbraio 1935. Particolare.



**Fig. 787** *Il guado coi carri armati sul Giuba. Figurina n. 55 di "Abissinia". Serie di 95 figurine. Ditta Canobbio di Milano, produttrice di un additivo per alimenti chiamato "Texas". 1935-36.*



**Fig. 488** Achille Beltrame, copertina "Episodi di valore sul fronte somalo [...]", in "La Domenica del Corriere", a. XXXVIII, n. 3, 19 gennaio 1936-XIV. Particolare.



**Fig. 788** *Lago Ascianghi. Batterie della Guardia Imperiale distrutte dagli areoplani [sic]. Figurina n. 68 di "Abissinia". Serie di 95 figurine. Ditta Canobbio di Milano, produttrice di un additivo per alimenti chiamato "Texas". 1935-36.*



Achille Beltrame, tavola "Tempesta di fuoco [...]", in "La Domenica del Corriere", a. XXXVIII, n. 9, 1 marzo 1936-XIV, p. 12. Particolare.



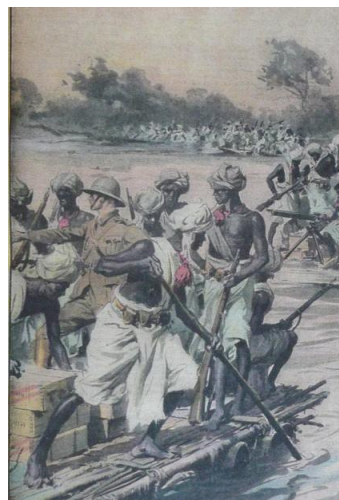
**Fig. 789** *Il Negus dirige la disastrosa battaglia di Mai Ceu.* Figurina n. 72 di "Abissinia". Serie di 95 figurine. Ditta Canobbio di Milano, produttrice di un additivo per alimenti chiamato "Texas". 1935-36.



**Fig. 490** Achille Beltrame, copertina "La solenne 'maledizione' di ras Desta [...]", in "La Domenica del Corriere", a. XXXVIII, n. 7, 16 febbraio 1936. Particolare.



**Fig. 790** *Giggiga. I fiumi in piena non arrestano le nostre valorose truppe.* Figurina n. 82 di "Abissinia". Serie di 95 figurine. Ditta Canobbio di Milano, produttrice di un additivo per alimenti chiamato "Texas". 1935-36.



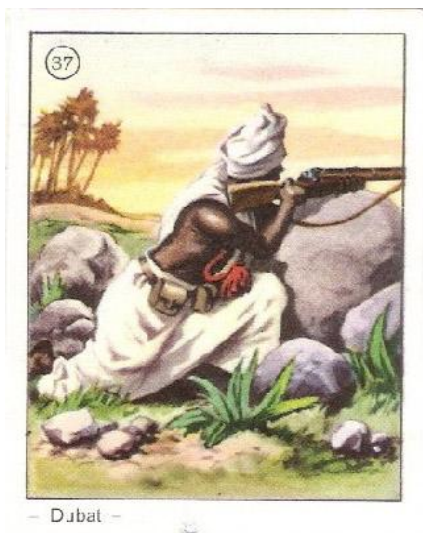
**Fig. 485** Achille Beltrame, copertina "Episodi della campagna nell'Ogaden [...]", in "La Domenica del Corriere", a. XXXVII, n. 50, 15 dicembre 1935. Particolare.



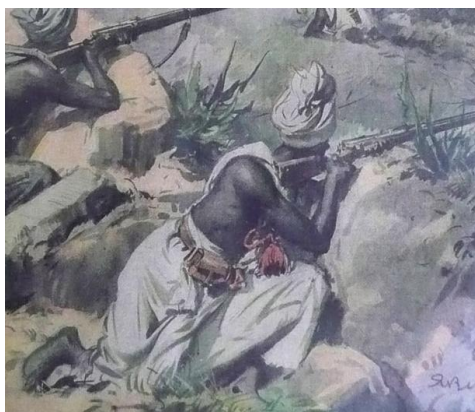
**Fig. 791 *La Schiava*.** Figurina n. 19 della serie “Figurine Din Don”, emessa a scopo pubblicitario per le Caramelle Pagliarini. Romano Lombardo (Bergamo). 1936 circa. Illustratore NISA (Nicola Salerno).



**Fig. 792 *Leone di Giuda*.** Figurina n. 47 della serie “Figurine Din Don”, emessa a scopo pubblicitario per le Caramelle Pagliarini. Romano Lombardo (Bergamo). 1936 circa. Illustratore NISA (Nicola Salerno).



**Fig. 793 *Dubat*.** Figurina n. 37 della “Super Gara Santagostino”, serie di 50 figurine emessa a scopo pubblicitario dal calzificio Santagostino di Milano-Niguarda. 1937 circa. Illustratore Domenico Natoli.



**Fig. 487 Achille Beltrame, copertina “Nove contro sessanta [...]”,** in “La Domenica del Corriere”, a. XXXVIII, n. 2, 12 gennaio 1936. Particolare.



Caverne d. Sassabanen 45

**Fig. 794** *Caverne di Sassanabeh*. Figurina n. 45 della "Super Gara Santagostino", serie di 50 figurine emessa a scopo pubblicitario dal calzificio Santagostino di Milano-Niguarda. 1937 circa. Illustratore Domenico Natoli.



Achille Beltrame, copertina "La battaglia sul fronte somalo [...]", in "La Domenica del Corriere", a. XXXVIII, n. 18, 3 maggio 1936-XIV. Particolare.



Presa di Corraei 44

**Fig. 795** *Presa di Gorraei*. Figurina n. 44 della "Super Gara Santagostino", serie di 50 figurine emessa a scopo pubblicitario dal calzificio Santagostino di Milano-Niguarda. 1937 circa. Illustratore Domenico Natoli.



**Fig. 479** Achille Beltrame, copertina "Barbare usanze etiopiche: le 'fortezze umane' [...]", in "La Domenica del Corriere", a. XXXVII, n. 44, 3 novembre 1935. Particolari.





**Fig. 796 Il Gran Capo Putifar.** Figurina n. 64. Serie di 100 figurine per il Concorso *I QUATTRO MOSCHETTIERI*. Pubblicità Perugia-Buitoni. 1935-1936. Illustratore Angelo Bioletto.



**Fig. 797 La moglie di Putifar.** Figurina n. 65. Serie di 100 figurine per il Concorso *I QUATTRO MOSCHETTIERI*. Pubblicità Perugia-Buitoni. 1935-1936. Illustratore Angelo Bioletto.



**Fig. 798 Josephine.** Figurina n. 66. Serie di 100 figurine per il Concorso *I QUATTRO MOSCHETTIERI*. Pubblicità Perugia-Buitoni. 1935-1936. Illustratore Angelo Bioletto.



**Fig. 799 Il cuoco della tribù.** Figurina n. 67. Serie di 100 figurine per il Concorso *I QUATTRO MOSCHETTIERI*. Pubblicità Perugia-Buitoni. 1935-1936. Illustratore Angelo Bioletto.



Fig. 800 *L'aiutante dell'aiutante del Re Negro*. Figurina n. 16. Serie di 50 figurine per il **CONCORSO BONAVENTURA**. Pubblicità Barilla, Whurer e altre ditte. 1937. Illustratore STO (Sergio Tofano).



Fig. 801 *La Regina Negra*. Figurina n. 19. Serie di 50 figurine per il **CONCORSO BONAVENTURA**. Pubblicità Barilla, Whurer e altre ditte. 1937. Illustratore STO (Sergio Tofano).



Fig. 802 *L'aiutante del Re Negro*. Figurina n. 33. Serie di 50 figurine per il **CONCORSO BONAVENTURA**. Pubblicità Barilla, Whurer e altre ditte. 1937. Illustratore STO (Sergio Tofano).



Fig. 803 *Il Re Negro*. Figurina n. 34. Serie di 50 figurine per il **CONCORSO BONAVENTURA**. Pubblicità Barilla, Whurer e altre ditte. 1937. Illustratore STO (Sergio Tofano).

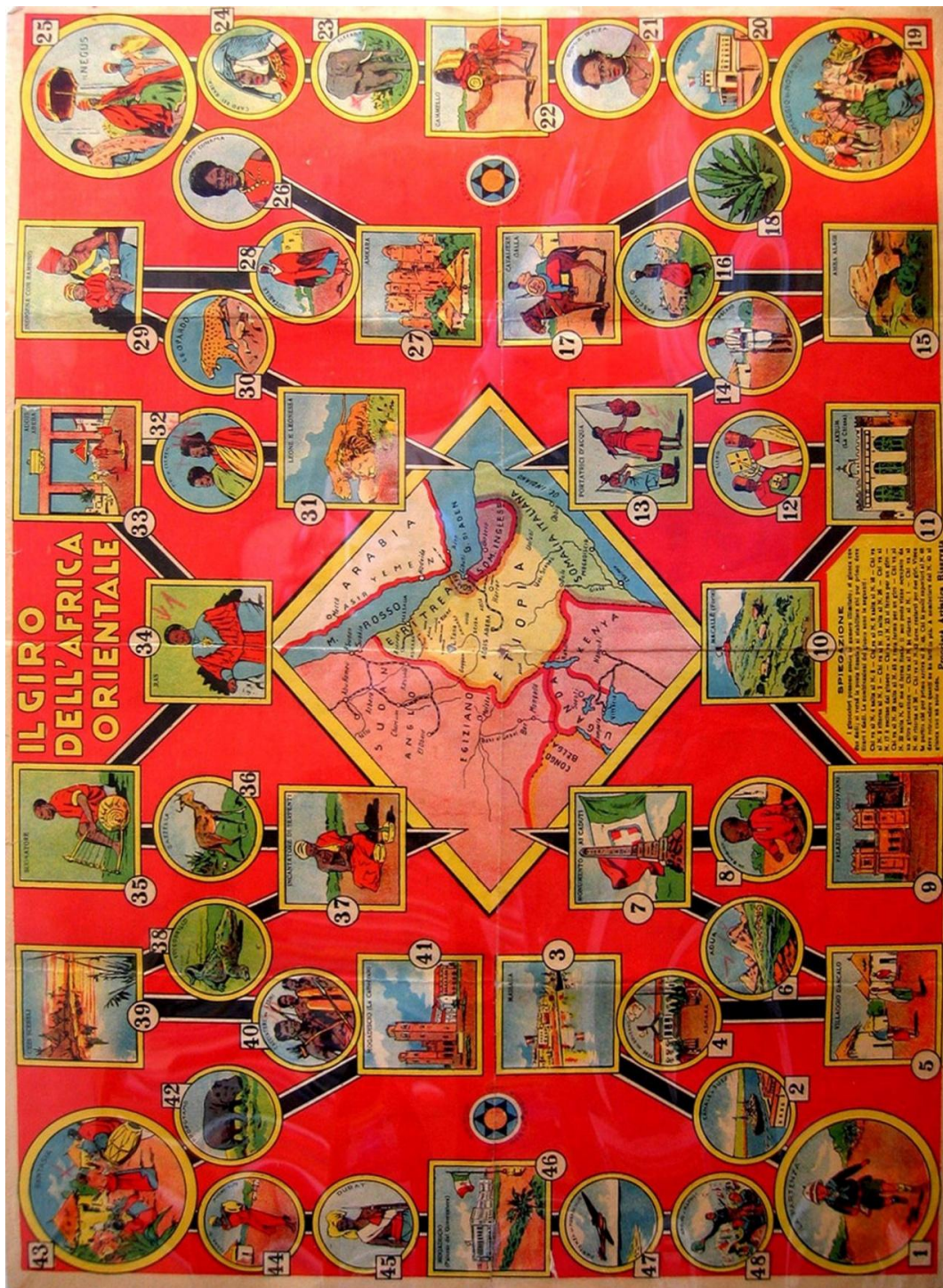


Fig. 804 *Il giro dell'Africa Orientale*, gioco di percorso. Anni Trenta [1935 circa]. Edizioni Marca Stella. Collezione Adrian Seville-Luigi Ciompi.



Fig. 805 *La conquista dell'Abissinia*, gioco di percorso. 1935-36. Arti Grafiche F. Galbiati, Milano. Collezione Luigi Ciompi.

# LA CONQUISTA DELL'ABISSINIA



**CERAPER PAVIMENTI TIPO EXTRA**

"CERA ROE EXTRA" per pavimenti, mobili, intonaco. È un prodotto di prima qualità che da venti anni è il più apprezzato. Resiste ai pavimenti, mobili, parquet con l'acqua salata e a moderata spesa.



**MARGA THERMAL**  
Pulisce istantaneamente ogni metallo e senza scordare. È il vero amico di ogni massaio.



"MARGA", è la Crema fine per calcestruzzo. Non corrode la sabbia, non la indurisce, rende la calcestruzzo lucidissimo, inalterabile ed impermeabile con l'acqua salata e minima spesa.

**SPIEGAZIONE**

Il gioco è composto di 68 numeri e diviso in otto distretti rappresentati:  
 1. Contorno della Fuga Anale che produce gas, all'ordine 1.  
 2. Contorno della Fuga Anale che produce gas, all'ordine 2.  
 3. Contorno della Fuga Anale che produce gas, all'ordine 3.  
 4. Contorno della Fuga Anale che produce gas, all'ordine 4.  
 5. Contorno della Fuga Anale che produce gas, all'ordine 5.  
 6. Contorno della Fuga Anale che produce gas, all'ordine 6.  
 7. Contorno della Fuga Anale che produce gas, all'ordine 7.  
 8. Contorno della Fuga Anale che produce gas, all'ordine 8.  
 9. Contorno della Fuga Anale che produce gas, all'ordine 9.  
 10. Contorno della Fuga Anale che produce gas, all'ordine 10.  
 11. Contorno della Fuga Anale che produce gas, all'ordine 11.  
 12. Contorno della Fuga Anale che produce gas, all'ordine 12.  
 13. Contorno della Fuga Anale che produce gas, all'ordine 13.  
 14. Contorno della Fuga Anale che produce gas, all'ordine 14.  
 15. Contorno della Fuga Anale che produce gas, all'ordine 15.  
 16. Contorno della Fuga Anale che produce gas, all'ordine 16.  
 17. Contorno della Fuga Anale che produce gas, all'ordine 17.  
 18. Contorno della Fuga Anale che produce gas, all'ordine 18.  
 19. Contorno della Fuga Anale che produce gas, all'ordine 19.  
 20. Contorno della Fuga Anale che produce gas, all'ordine 20.  
 21. Contorno della Fuga Anale che produce gas, all'ordine 21.  
 22. Contorno della Fuga Anale che produce gas, all'ordine 22.  
 23. Contorno della Fuga Anale che produce gas, all'ordine 23.  
 24. Contorno della Fuga Anale che produce gas, all'ordine 24.  
 25. Contorno della Fuga Anale che produce gas, all'ordine 25.  
 26. Contorno della Fuga Anale che produce gas, all'ordine 26.  
 27. Contorno della Fuga Anale che produce gas, all'ordine 27.  
 28. Contorno della Fuga Anale che produce gas, all'ordine 28.  
 29. Contorno della Fuga Anale che produce gas, all'ordine 29.  
 30. Contorno della Fuga Anale che produce gas, all'ordine 30.  
 31. Contorno della Fuga Anale che produce gas, all'ordine 31.  
 32. Contorno della Fuga Anale che produce gas, all'ordine 32.  
 33. Contorno della Fuga Anale che produce gas, all'ordine 33.  
 34. Contorno della Fuga Anale che produce gas, all'ordine 34.  
 35. Contorno della Fuga Anale che produce gas, all'ordine 35.  
 36. Contorno della Fuga Anale che produce gas, all'ordine 36.  
 37. Contorno della Fuga Anale che produce gas, all'ordine 37.  
 38. Contorno della Fuga Anale che produce gas, all'ordine 38.  
 39. Contorno della Fuga Anale che produce gas, all'ordine 39.  
 40. Contorno della Fuga Anale che produce gas, all'ordine 40.  
 41. Contorno della Fuga Anale che produce gas, all'ordine 41.  
 42. Contorno della Fuga Anale che produce gas, all'ordine 42.  
 43. Contorno della Fuga Anale che produce gas, all'ordine 43.  
 44. Contorno della Fuga Anale che produce gas, all'ordine 44.  
 45. Contorno della Fuga Anale che produce gas, all'ordine 45.  
 46. Contorno della Fuga Anale che produce gas, all'ordine 46.  
 47. Contorno della Fuga Anale che produce gas, all'ordine 47.  
 48. Contorno della Fuga Anale che produce gas, all'ordine 48.  
 49. Contorno della Fuga Anale che produce gas, all'ordine 49.  
 50. Contorno della Fuga Anale che produce gas, all'ordine 50.  
 51. Contorno della Fuga Anale che produce gas, all'ordine 51.  
 52. Contorno della Fuga Anale che produce gas, all'ordine 52.  
 53. Contorno della Fuga Anale che produce gas, all'ordine 53.  
 54. Contorno della Fuga Anale che produce gas, all'ordine 54.  
 55. Contorno della Fuga Anale che produce gas, all'ordine 55.  
 56. Contorno della Fuga Anale che produce gas, all'ordine 56.  
 57. Contorno della Fuga Anale che produce gas, all'ordine 57.  
 58. Contorno della Fuga Anale che produce gas, all'ordine 58.  
 59. Contorno della Fuga Anale che produce gas, all'ordine 59.  
 60. Contorno della Fuga Anale che produce gas, all'ordine 60.  
 61. Contorno della Fuga Anale che produce gas, all'ordine 61.  
 62. Contorno della Fuga Anale che produce gas, all'ordine 62.  
 63. Contorno della Fuga Anale che produce gas, all'ordine 63.  
 64. Contorno della Fuga Anale che produce gas, all'ordine 64.  
 65. Contorno della Fuga Anale che produce gas, all'ordine 65.  
 66. Contorno della Fuga Anale che produce gas, all'ordine 66.  
 67. Contorno della Fuga Anale che produce gas, all'ordine 67.  
 68. Contorno della Fuga Anale che produce gas, all'ordine 68.

Omaggio della Fabbrica Prodotti Chimici Tecnici A. SUTTER - Genova

Fig. 806 *La conquista dell'Abissinia*, gioco di percorso. 1936. Officine Istituto d'Arti Grafiche, Bergamo. Omaggio della Fabbrica Prodotti Chimici Tecnici A. SUTTER, Genova. Collezione Adrian Seville-Luigi Ciompi.











Fig. 810 Francobollo da 5 Lire della serie pittorica della Colonia Eritrea, 1933. Disegno di Giuseppe Rondini.



Foto (già circolante) pubblicata a corredo di A. Piccioli, *Nel prestigio della razza è la salvaguardia dell'Impero*, in "La Difesa della Razza", a. I, n. 5, 5 ottobre 1938, p. 28.



Fig. 811 Francobollo da 10 Lire della serie pittorica della Colonia Eritrea, 1933. Disegno di Giuseppe Rondini.

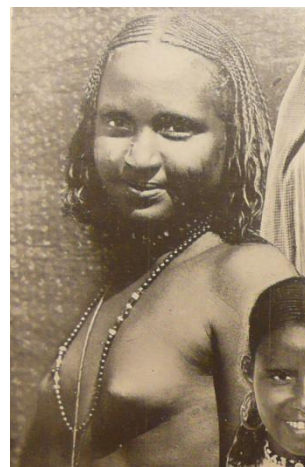


Foto (già circolante) pubblicata a corredo di *Tipi di donne eritree*, tavola fotografica, in "L'Italia Coloniale", a. X, n. 10, ottobre 1933, p. 177.



Fig. 812 Francobollo da 35 centesimi della serie pittorica della Colonia Eritrea, 1933. Disegno di Giuseppe Rondini.



Fig. 813 Francobollo da 50 centesimi della serie ordinaria di posta aerea della Somalia italiana, 1936. Disegno di Giuseppe Rondini.



Fig. 814 Francobollo da 1 Lira della serie ordinaria di posta aerea della Somalia italiana, 1936. Disegno di Giuseppe Rondini.



Fig. 815 Francobollo da 10 centesimi della serie pittorica dedicata all'VIII Fiera campionaria di Tripoli, 1934. Disegno di Giuseppe Rondini.



Fig. 816 Francobollo da 50 centesimi della serie di posta ordinaria della Somalia italiana dedicata alla II Mostra Internazionale d'Arte Coloniale di Napoli, 1934. Disegno di Giuseppe Rondini.



Fig. 817 Francobollo da 75 centesimi della serie di posta aerea della Somalia italiana dedicata alla II Mostra Internazionale d'Arte Coloniale di Napoli, 1934. Disegno di Giuseppe Rondini.



Fig. 818 L. O., cartellone per la Prima Mostra Internazionale d'Arte Coloniale, Roma-Palazzo delle Esposizioni, 1931. Pubblicato in "L'Italia Coloniale", a. VIII, n. 9, settembre 1931, copertina.



Fig. 819 [Alfredo?] Capitani, cartellone vincitore del primo premio nel concorso bandito dall'Ente Autonomo per la Fiera di Tripoli per la Seconda Mostra Internazionale d'Arte Coloniale, Napoli-Maschio Angioino, 1934-35. Pubblicato in "L'Italia Coloniale", a. XI, n. 1, gennaio 1934, p. 16.



Fig. 820 [Luigi?] Martinati, cartellone vincitore del secondo premio nel concorso bandito dall'Ente Autonomo per la Fiera di Tripoli per la Seconda Mostra Internazionale d'Arte Coloniale, Napoli-Maschio Angioino, 1934-35. Pubblicato in "L'Italia Coloniale", a. XI, n. 1, gennaio 1934, p. 16.



Testa, Congo francese, Pahouin, Gabon, coll. Paul Guillaume. Didascalia e immagine tratte da C. Einstein, *Scultura Africana*, Edizioni "Valori Plastici", Roma 192[?], tav. 21.

[Goffredo?] Verginelli, spilla realizzata in occasione della Seconda Mostra Internazionale d'Arte Coloniale, Napoli-Maschio Angioino, 1934-35, già mercato antiquario.



Fig. 821 [Goffredo?] Verginelli, cartellone presentato per il concorso bandito dall'Ente Autonomo per la Fiera di Tripoli per la Seconda Mostra Internazionale d'Arte Coloniale, Napoli-Maschio Angioino, 1934-35. Pubblicato in "L'Italia Coloniale", a. XI, n. 1, gennaio 1934, p. 16.



Fig. 822 Erberto Carboni, bozzetto di cartellone presentato per il concorso bandito dall'Ente Autonomo per la Fiera di Tripoli per la Seconda Mostra Internazionale d'Arte Coloniale, Napoli-Maschio Angioino, 1934-35. Pubblicato in "L'Italia Coloniale", a. XI, n. 3, marzo 1934, p. 38.



Fig. 823 Roberto Rosati, bozzetto di cartellone presentato per il concorso bandito dall'Ente Autonomo per la Fiera di Tripoli per la Seconda Mostra Internazionale d'Arte Coloniale, Napoli-Maschio Angioino, 1934-35. Pubblicato in "L'Italia Coloniale", a. XI, n. 3, marzo 1934, p. 38.



Scettro dei Baluba (Catanga), Roma, Museo Etnografico. Didascalia e immagine tratte da C. Anti, *Scultura negra*, in "Dedalo", a. I, vol. III, 1921, p. 593.



Fig. 824 Gino Boccasile, bozzetto di cartellone presentato per il concorso bandito dall'Ente Autonomo per la Fiera di Tripoli per la Seconda Mostra Internazionale d'Arte Coloniale, Napoli-Maschio Angioino, 1934-35. Pubblicato in "L'Italia Coloniale", a. XI, n. 3, marzo 1934, p. 38.

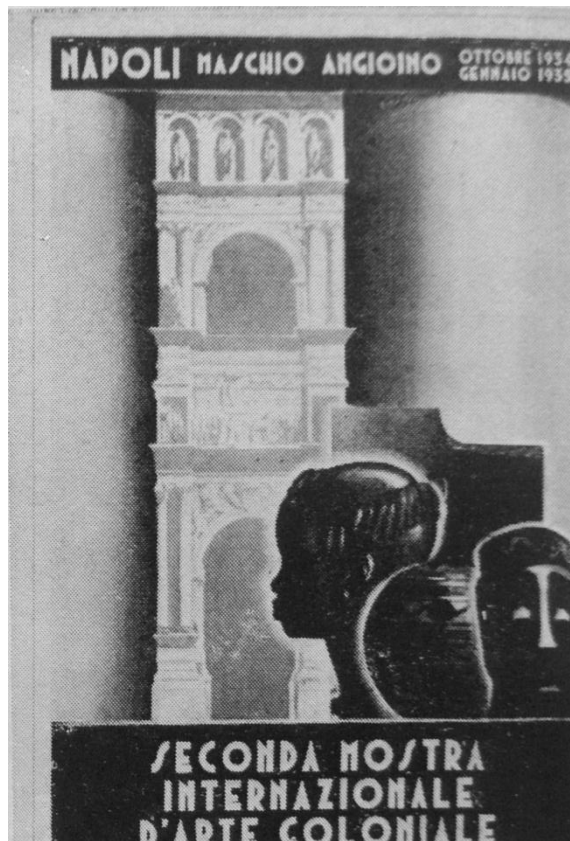


Fig. 825 Franco Grigioni, bozzetto di cartellone presentato per il concorso bandito dall'Ente Autonomo per la Fiera di Tripoli per la Seconda Mostra Internazionale d'Arte Coloniale, Napoli-Maschio Angioino, 1934-35. Pubblicato in "L'Italia Coloniale", a. XI, n. 3, marzo 1934, p. 38.



Fig. 826 Luigi Paradisi, bozzetto di cartellone presentato per il concorso bandito dall'Ente Autonomo per la Fiera di Tripoli per la Seconda Mostra Internazionale d'Arte Coloniale, Napoli-Maschio Angioino, 1934-35. Pubblicato in "L'Italia Coloniale", a. XI, n. 3, marzo 1934, p. 38.

Fig. 827 Tito Corbella, bozzetto di cartellone presentato per il concorso bandito dall'Ente Autonomo per la Fiera di Tripoli per la Seconda Mostra Internazionale d'Arte Coloniale, Napoli-Maschio Angioino, 1934-35. Pubblicato in "L'Italia Coloniale", a. XI, n. 3, marzo 1934, p. 38.



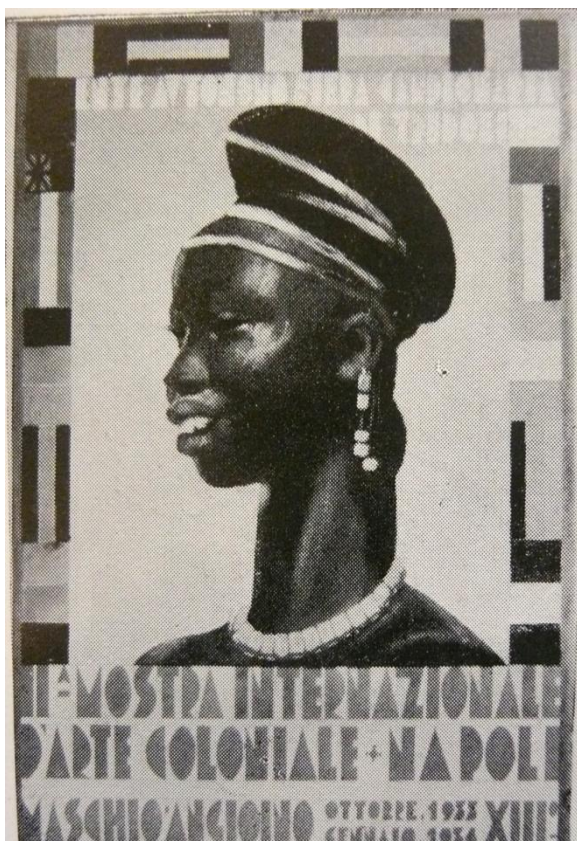


Fig. 828 Melkiorre Melis, bozzetto di cartellone presentato per il concorso bandito dall'Ente Autonomo per la Fiera di Tripoli per la Seconda Mostra Internazionale d'Arte Coloniale, Napoli-Maschio Angioino, 1934-35. Pubblicato in "L'Italia Coloniale", a. XI, n. 3, marzo 1934, p. 38.

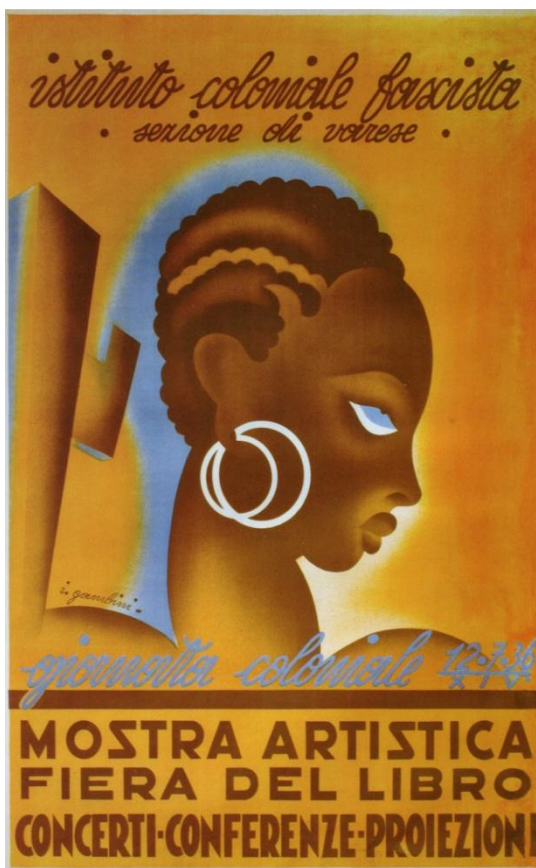


Fig. 829 Ivanhoe Gambini, manifesto realizzato in occasione della Giornata coloniale del 12 luglio 1936 per l'Istituto coloniale fascista - Sezione di Varese. Industria grafica P. Landi & C., Varese, 1936.



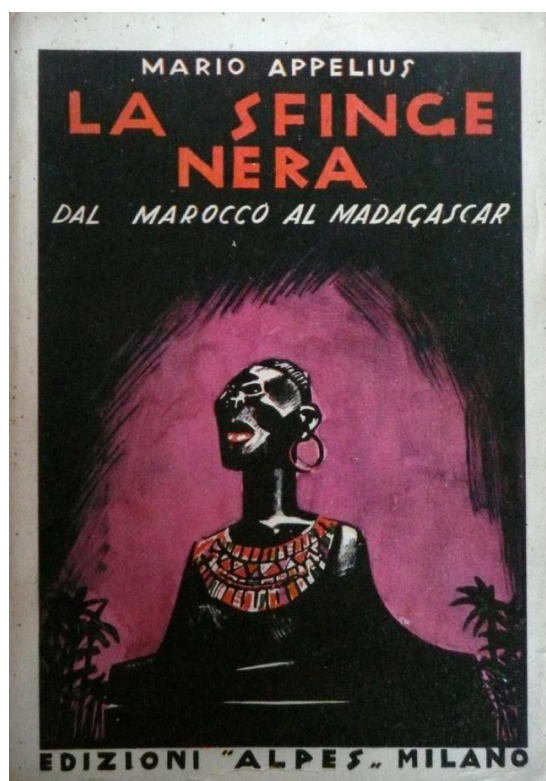


Fig. 830 Mario Sironi, copertina per M. Appelius, *La Sfinge Nera. Dal Marocco al Madagascar*, Casa Editrice Alpes, Milano 1924.

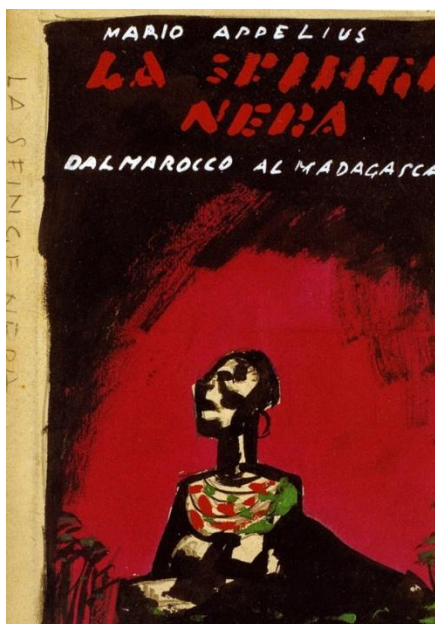


Fig. 830.1 Mario Sironi, bozzetto per la copertina di M. Appelius, *La Sfinge Nera. Dal Marocco al Madagascar*, Casa Editrice Alpes, Milano 1924. Già Galleria Cinquantasei, Bologna.

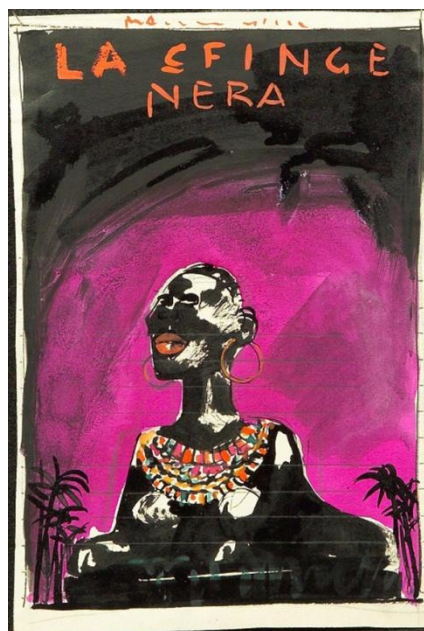


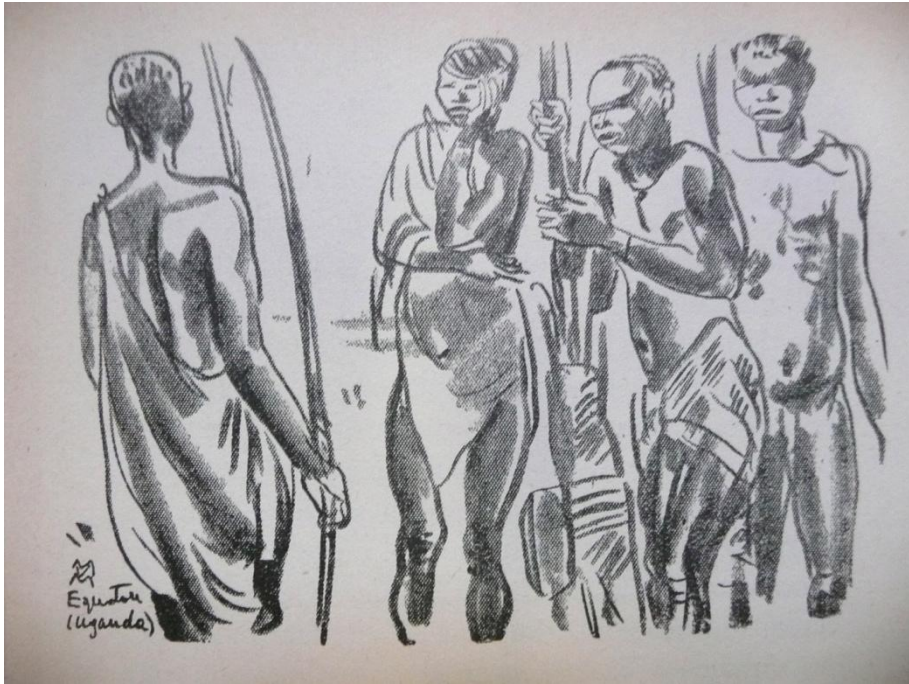
Fig. 830.2 Mario Sironi, bozzetto per la copertina di M. Appelius, *La Sfinge Nera. Dal Marocco al Madagascar*, Casa Editrice Alpes, Milano 1924. Già Galleria del Laocoonte, Roma.



Fig. 831 Mario Vellani Marchi, tavola, in O. Vergani, *Sotto i cieli d'Africa. Dal Tanganica al Cairo*, fratelli Treves, Milano 1936, p. 1.



Fig. 832 Mario Vellani Marchi, tavola, in O. Vergani, *Sotto i cieli d'Africa. Dal Tanganica al Cairo*, fratelli Treves, Milano 1936, p. 25.



**Fig. 833** Mario Vellani Marchi, tavola, in O. Vergani, *Sotto i cieli d'Africa. Dal Tanganica al Cairo*, fratelli Treves, Milano 1936, p. 37.



**Fig. 834** Mario Vellani Marchi, tavola, in O. Vergani, *Sotto i cieli d'Africa. Dal Tanganica al Cairo*, fratelli Treves, Milano 1936, p. 71.

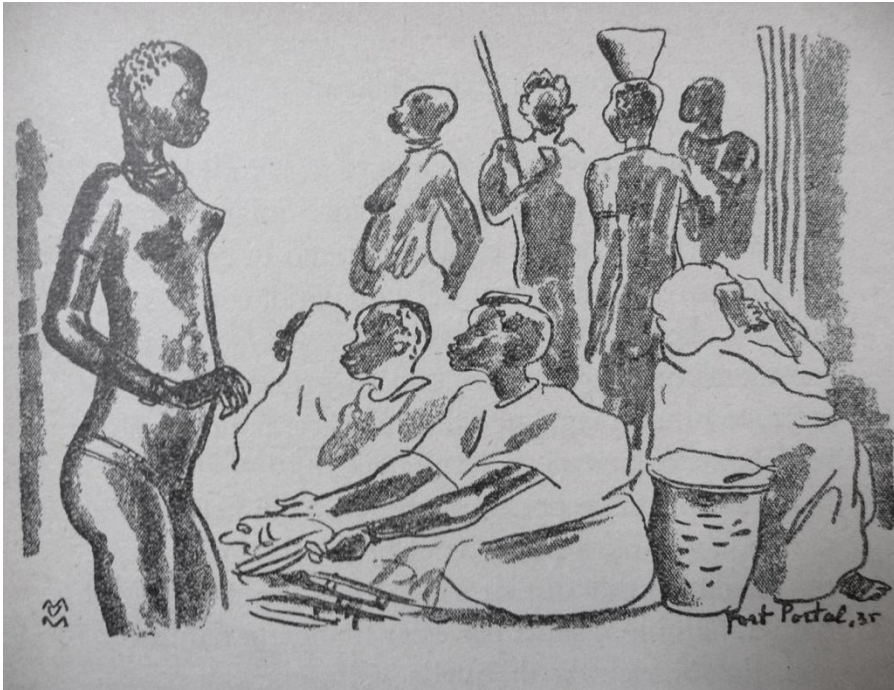


Fig. 835 Mario Vellani Marchi, tavola, in O. Vergani, *Sotto i cieli d'Africa. Dal Tanganica al Cairo*, fratelli Treves, Milano 1936, p. 83.

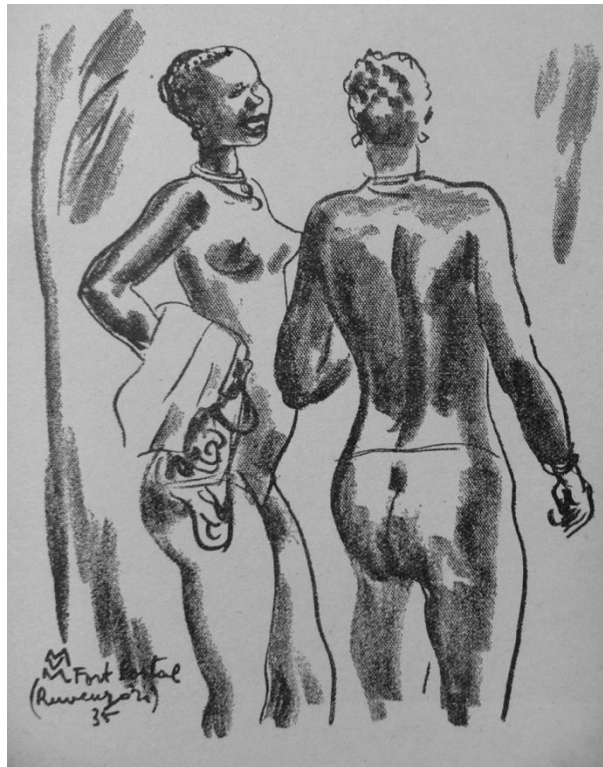


Fig. 836 Mario Vellani Marchi, tavola, in O. Vergani, *Sotto i cieli d'Africa. Dal Tanganica al Cairo*, fratelli Treves, Milano 1936, p. 95.

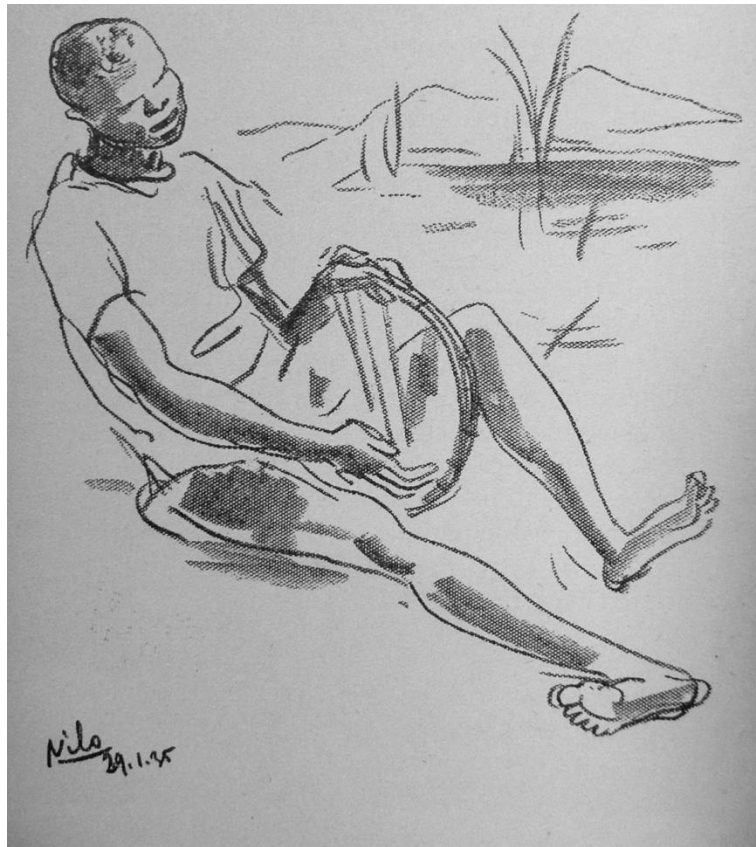


Fig. 837 Mario Vellani Marchi, tavola, in O. Vergani, *Sotto i cieli d'Africa. Dal Tanganica al Cairo*, fratelli Treves, Milano 1936, p. 106.



Fig. 838 Mario Vellani Marchi, tavola, in O. Vergani, *Sotto i cieli d'Africa. Dal Tanganica al Cairo*, fratelli Treves, Milano 1936, p. 119.



Fig. 839 Oreste Dorbes, copertina per G. F. De Ruggiero, *Negusseide. Poemetto eroicomico*, Fratelli Pagano, Genova 1937.

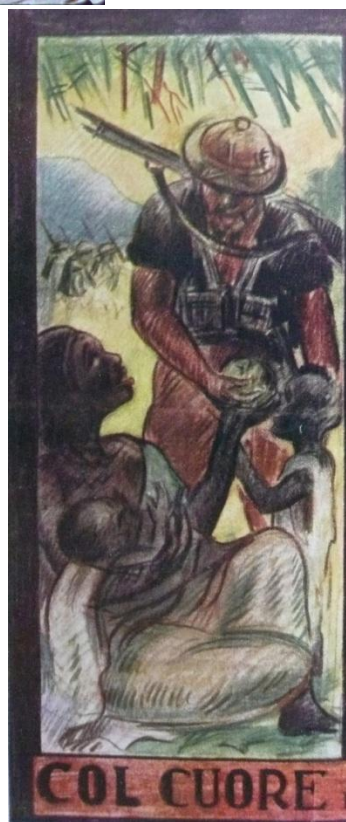


Fig. 840 Oreste Dorbes, *Col cuore e col ferro alla meta*, tavola pieghevole a colori inserita in G. F. De Ruggiero, *Negusseide. Poemetto eroicomico*, Fratelli Pagano, Genova 1937. Particolare.



Fig. 841 Oreste Dorbes, *“Ed ecco, con fenomeni grandiosi,/ mi si paran davanti certi musì/ nudi taluni al mento, altri pelosi/ con nasi rincagnati over camusi,/ armati tutti in foggia così strana/ che i brividi sentii della quartana (Canto I, 15)”*, tavola, in G. F. De Ruggiero, *Negusseide. Poemetto eroicomico*, Fratelli Pagano, Genova 1937, p. 2.



Fig. 842 Oreste Dorbes, *“E nel gridare posi mano a quello/ flobber o schizzettin che dir si voglia/ buon compagno talor del menestrello/ con molta degli augelli amara doglia/ e già puntavo in preda a gran fu fu/ quand’uno mi gridò: ‘Selàm arkù’ (Canto I, 17)”*, tavola, in G. F. De Ruggiero, *Negusseide. Poemetto eroicomico*, Fratelli Pagano, Genova 1937, p. 8.



Fig. 843 Oreste Dorbes, *“E incominciò: ‘Presento, abba cascì,/ prima di tutto il nostro Re dei Re/ il famoso negrier Ras Tafari/ che lo scettro ormai quasi perdè’./ E quello scuro in volto e imbambolato/ fatto il saluto mi passò da lato (Canto II, 2)”*, tavola, in G. F. De Ruggiero, *Negusseide. Poemetto eroicomico*, Fratelli Pagano, Genova 1937, p. 14.



Fig. 844 Oreste Dorbes, *“Or, mentre io concludea la paternale,/ eccoti come un vento all’improvviso/ e in men che tu nol pensi tale e quale/ d’aquile a un nembo mi ventâr sul viso/ altri spiriti piombati a vol plané/ sul cacume del noto Tescibè (Canto II, 17)”*, tavola, in G. F. De Ruggiero, *Negusseide. Poemetto eroicomico*, Fratelli Pagano, Genova 1937, p. 19.





**Fig. 845 Oreste Dorbes, “Quegli ritto colà dai guardi aguzzi/  
quadrato ne le membra e ben barbuto/ quel desso, o miei Signori, è  
il gran Teruzzi,/ per cui buscò Tafari lo scorbuto/ e per cui tanta fifa  
ebbe Immerù/ quando comparve con i suoi quaggiù (Canto V, 4)”,  
tavola, in G. F. De Ruggiero, *Negusseide. Poemetto eroicomico*,  
Fratelli Pagano, Genova 1937, p. 26.**



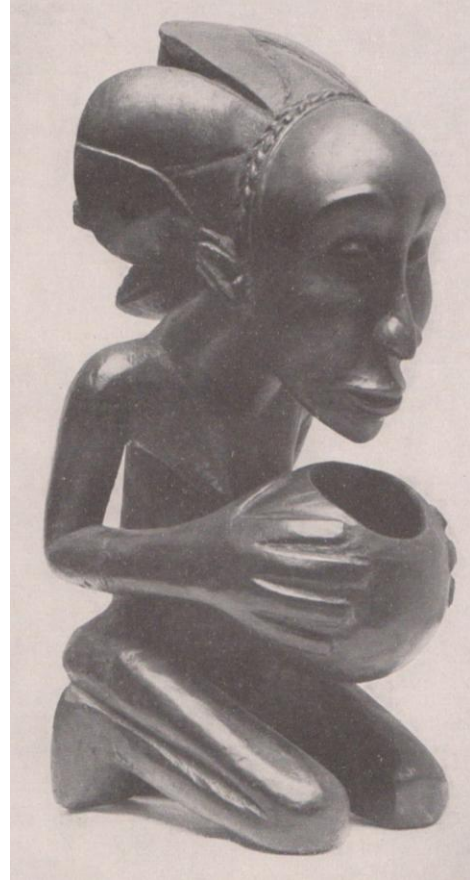
**Fig. 845 Oreste Dorbes, “Quegli ritto colà dai guardi aguzzi/  
quadrato ne le membra e ben barbuto/ quel desso, o miei Signori, è  
il gran Teruzzi,/ per cui buscò Tafari lo scorbuto/ e per cui tanta fifa  
ebbe Immerù/ quando comparve con i suoi quaggiù (Canto V, 4)”,  
tavola, in G. F. De Ruggiero, *Negusseide. Poemetto eroicomico*,  
Fratelli Pagano, Genova 1937, p. 26. Particolare.**



Fig. 846 Fortunato Depero, *Sete (plastica africana)*, 1943, già coll. Gianni Mattioli, Milano.



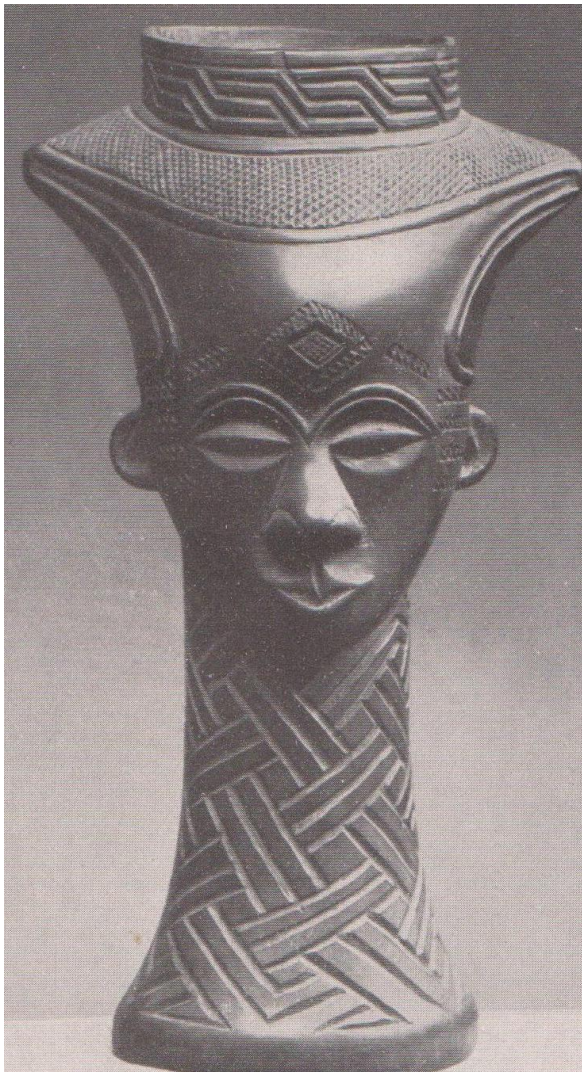
**Fig. 846.1** Fortunato Depero, *Sete (plastica africana)*, 1943, già coll. Gianni Mattioli, Milano. Particolare.



Una donna accovacciata con un vaso del mare Moreo, Bruxelles, Congomuseo. Riproduzione e didascalia d'epoca tratte da C. Einstein, *Scultura africana*, Edizioni "Valori Plastici", Roma s.d. [1924]. Oggi attribuita al Maestro di Buli con il titolo di *Portatrice di coppa*, cultura Luba, XIX sec., Bruxelles/Tervuren Musée Royal de l'Afrique central.



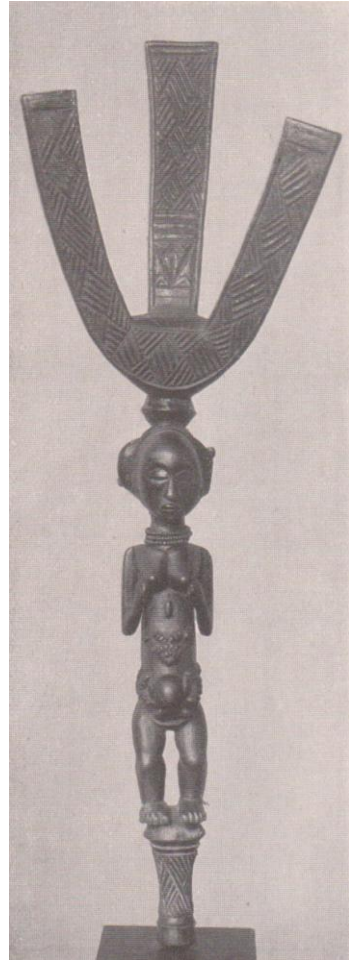
Fig. 846.2 Fortunato Depero, *Sete (plastica africana)*, 1943, già coll. Gianni Mattioli, Milano. Particolare.



Calice, Bacuba, Francoforte, collezione privata. Riproduzione e didascalia d'epoca tratte da C. Einstein, *Scultura africana*, Edizioni "Valori Plastici", Roma s.d. [1924].



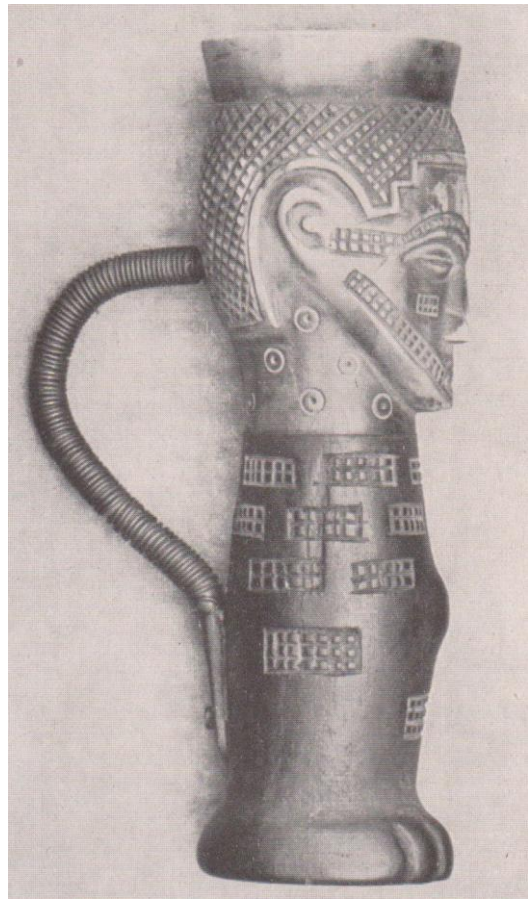
**Fig. 846.3 Fortunato Depero, *Sete (plastica africana)*, 1943, già coll. Gianni Mattioli, Milano. Particolare.**



**Un portatore d'arco, Urua, legno, Berlino, Museo Etnologico. Riproduzione e didascalia d'epoca tratte da C. Einstein, *Scultura africana*, Edizioni "Valori Plastici", Roma s.d. [1924].**



Fig. 846.4 Fortunato Depero, *Sete (plastica africana)*, 1943, già coll. Gianni Mattioli, Milano. Particolare.



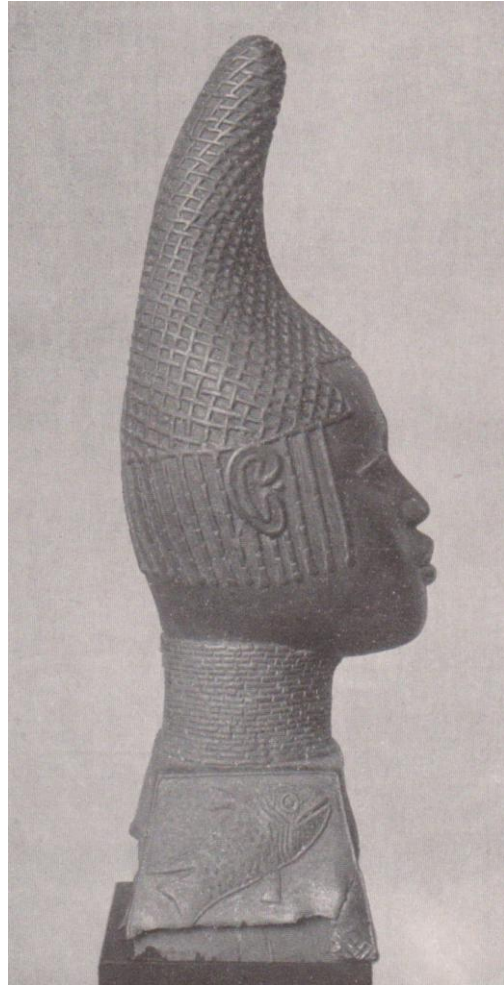
Calice, Bakongo, avorio con sostegno di legno. Riproduzione e didascalia d'epoca tratte da C. Einstein, *Scultura africana*, Edizioni "Valori Plastici", Roma s.d. [1924].



**Fig. 847 Fortunato Depero, *Composizione plastica di arte negra*, 1943, ubicazione ignota. Pubblicato in *F. Depero. (Ventidue disegni del pittore-poeta Depero)*, Trento 1944, tav. 13.**

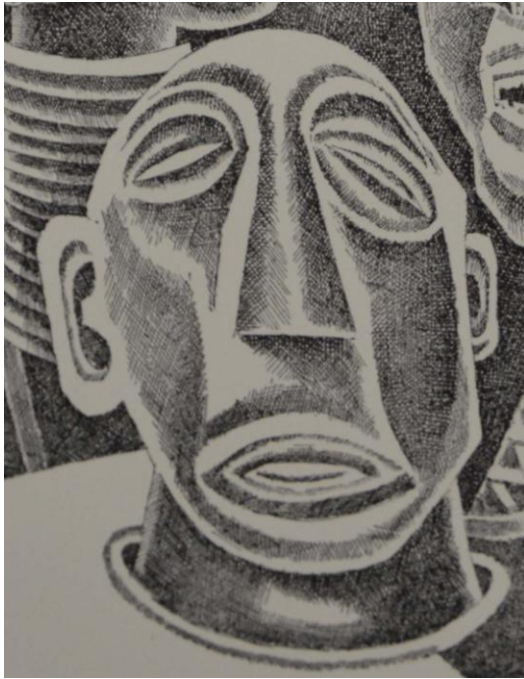


Fig. 847.1 Fortunato Depero, *Composizione plastica di arte negra*, 1943, ubicazione ignota. Particolare.

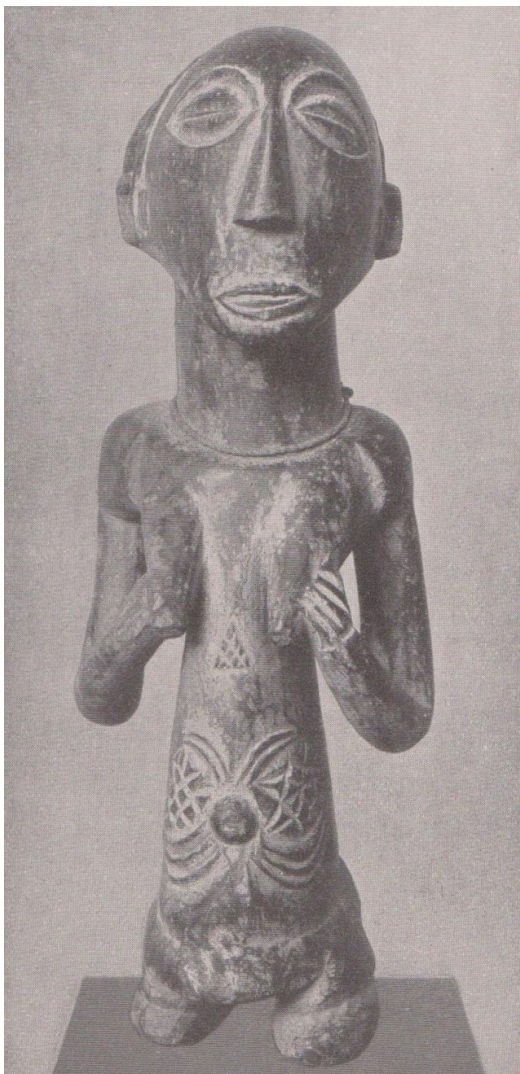


Testa di donna, Benin, bronzo, Berlino, Museo etnologico. Riproduzione e didascalia d'epoca tratte da C. Einstein, *Scultura africana*, Edizioni "Valori Plastici", Roma s.d. [1924]. Oggi identificata come Testa di regina madre.





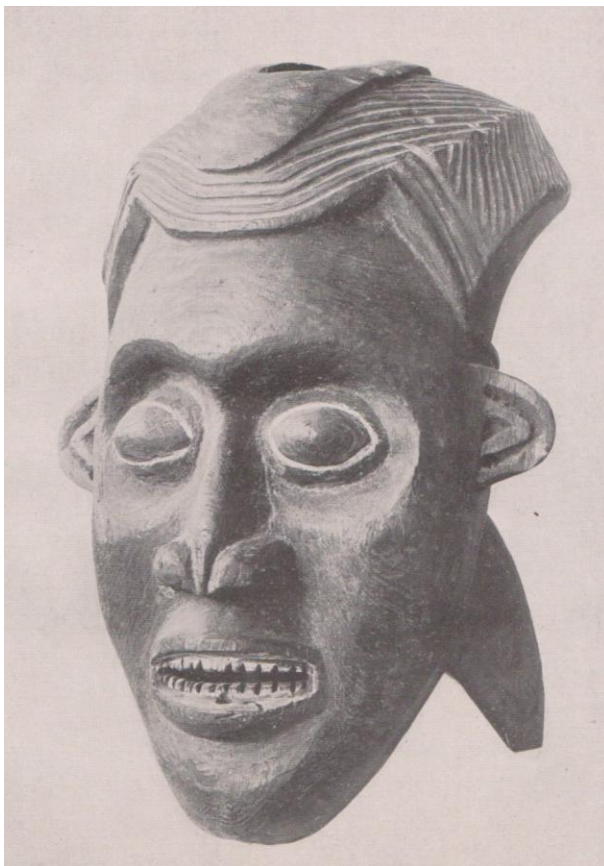
**Fig. 847.2 Fortunato Depero, *Composizione plastica di arte negra*, 1943, ubicazione ignota. Particolare.**



**Una figura femminile, Urua, territorio di Taganjika, Berlino, Museo etnologico. Riproduzione e didascalia d'epoca tratte da C. Einstein, *Scultura africana*, Edizioni "Valori Plastici", Roma s.d. [1924].**



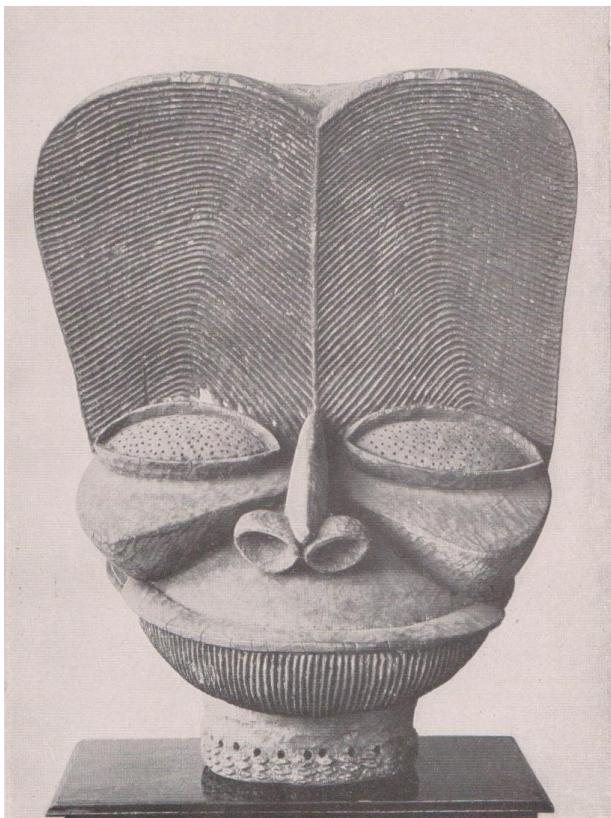
Fig. 847.3 Fortunato Depero, *Composizione plastica di arte negra*, 1943, ubicazione ignota. Particolare.



Composizione di testa fantastica, legno, al N. O. di Camerun, Fungang, Collezione C. E. Riproduzione e didascalia d'epoca tratte da C. Einstein, *Scultura africana*, Edizioni "Valori Plastici", Roma s.d. [1924].



**Fig. 847.4 Fortunato Depero,  
*Composizione plastica di arte negra*, 1943,  
ubicazione ignota. Particolare.**



**Composizione di testa fantastica, legno,  
Camerun, Bamendjo, collezione privata.  
Riproduzione tratta da C. Einstein,  
*Scultura africana*, Edizioni "Valori  
Plastici", Roma s.d. [1924].  
Oggi nota come maschera *tsesah*,  
Bamileke, (Camerun), Zurigo, Rietberg  
Museum.**



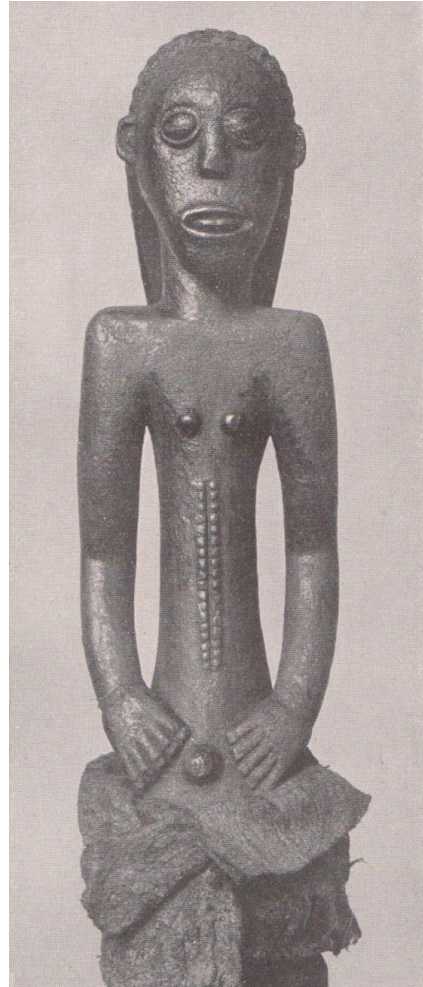
**Fig. 847.5 Fortunato Depero, *Composizione plastica di arte negra*, 1943, ubicazione ignota. Particolare.**



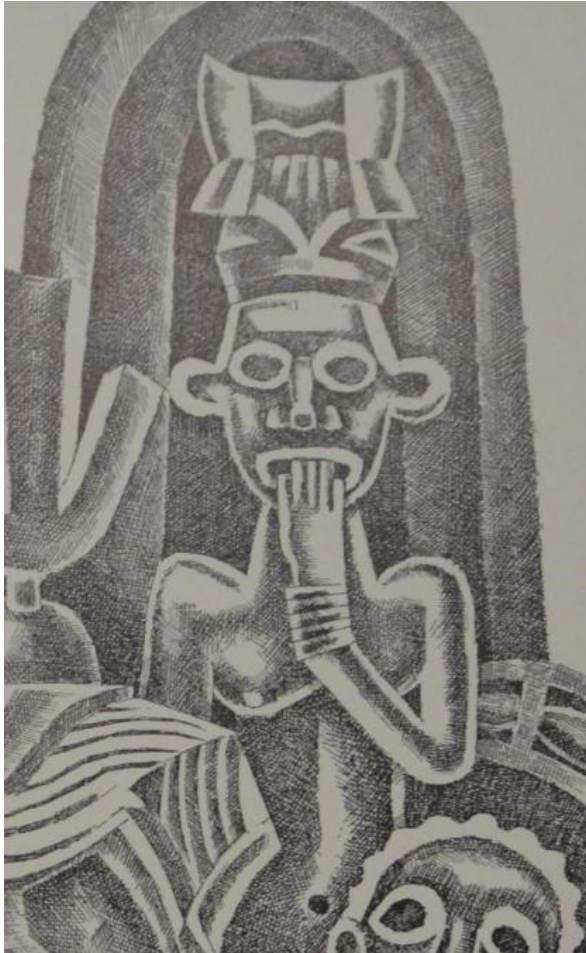
**Un portatore d'arco, Urua, legno, Berlino, Museo Etnologico. Riproduzione e didascalia d'epoca tratte da C. Einstein, *Scultura africana*, Edizioni "Valori Plastici", Roma s.d. [1924].**



**Fig. 847.6** Fortunato Depero, *Composizione plastica di arte negra*, 1943, ubicazione ignota. Particolare.



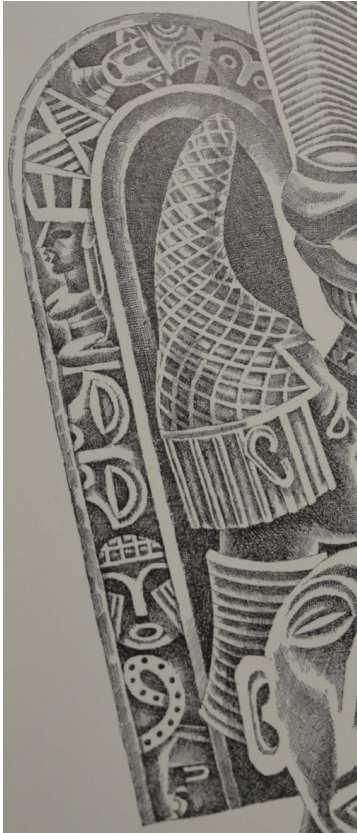
**Figura di ragazza, Urua, legno, Berlino, Museo Etnologico. Riproduzione e didascalia d'epoca tratte da C. Einstein, *Scultura africana*, Edizioni "Valori Plastici", Roma s.d. [1924].**



**Fig. 847.7** Fortunato Depero, *Composizione plastica di arte negra*, 1943, ubicazione ignota. Particolare.



**Palo di capanna di un capo di Bangu,** Camerun, collezione privata. Riproduzione e didascalia d'epoca tratte da C. Einstein, *Scultura africana*, Edizioni "Valori Plastici", Roma s.d. [1924].



**Fig. 847. 8 Fortunato Depero, *Composizione plastica di arte negra*, 1943, ubicazione ignota. Particolare.**



**Frammento d'avorio, Benin, Berlino, Museo etnologico. Riproduzione e didascalia d'epoca tratte da C. Einstein, *Scultura africana*, Edizioni "Valori Plastici", Roma s.d. [1924].**

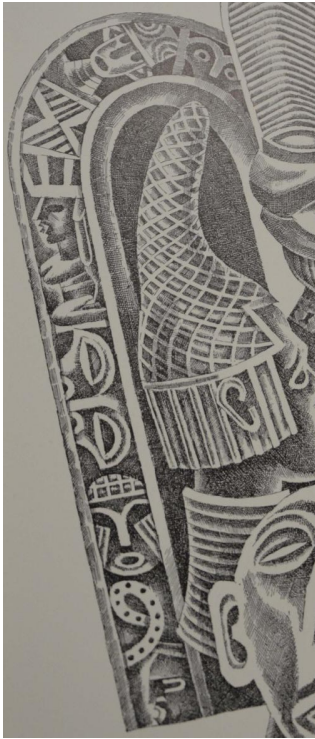


Fig. 847.9 Fortunato Depero, *Composizione plastica di arte negra*, 1943, ubicazione ignota. Particolari.



Effigie di Shango a cavallo; la portatrice è la dea Oja, Joruba, legno, Berlino, Museo Etnologico. Riproduzione e didascalia d'epoca tratte da C. Einstein, *Scultura africana*, Edizioni "Valori Plastici", Roma s.d. [1924].



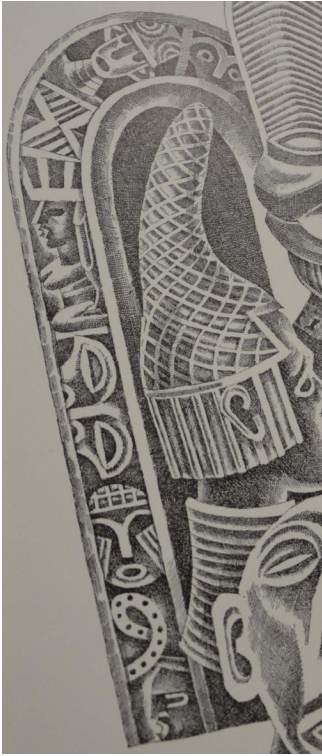


Fig. 847.10 Fortunato Depero, *Composizione plastica di arte negra*, 1943, ubicazione ignota. Particolari.

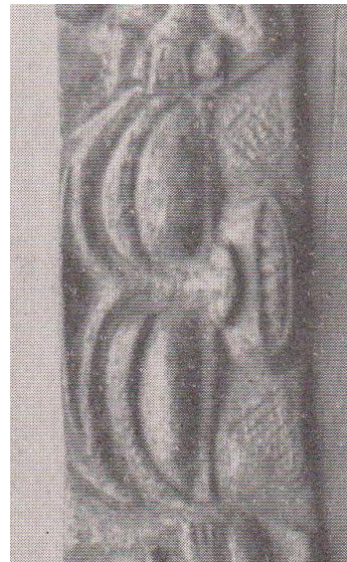


Tavola Ifa, Joruba, legno, collezione C. E.. Riproduzione e didascalia d'epoca tratte da C. Einstein, *Scultura africana*, Edizioni "Valori Plastici", Roma s.d. [1924]. Oggi identificato come Vassoio da divinazione.

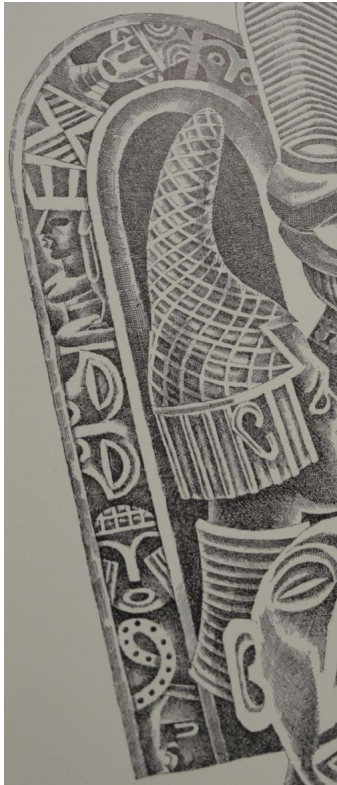
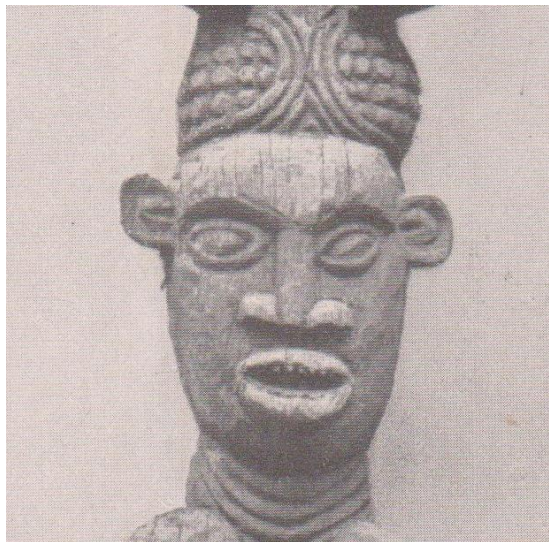
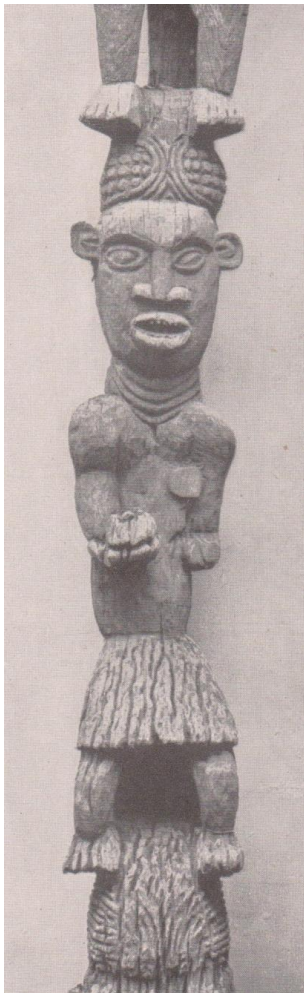


Fig. 847.11 Fortunato Depero, *Composizione plastica di arte negra*, 1943, ubicazione ignota. Particolari.



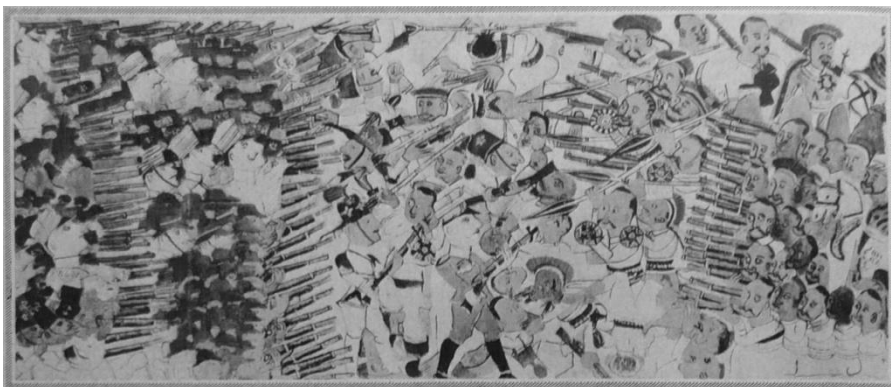
Palo di capanna di un capo di Bangu, Camerun, collezione privata. Riproduzione e didascalia d'epoca tratte da C. Einstein, *Scultura africana*, Edizioni "Valori Plastici", Roma s.d. [1924].



**Fig. 848 Giulio Di Girolamo, pittura murale raffigurante una "battaglia abissina", Padiglione dei pionieri e delle conquiste, Mostra d'Oltremare, Napoli, 1940.**



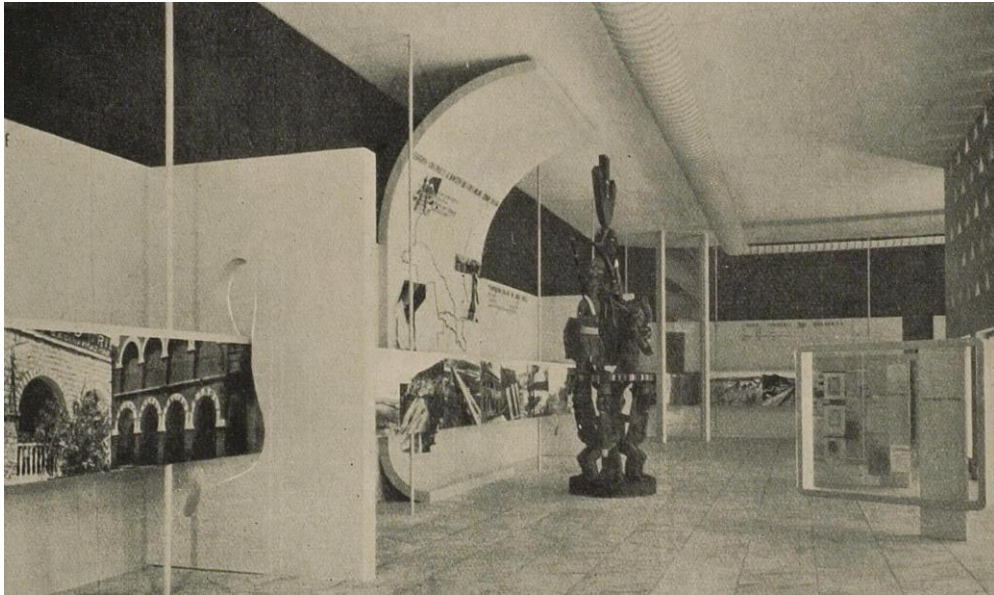
**Fig. 848 Giulio Di Girolamo, pittura murale raffigurante una "battaglia abissina", Padiglione dei pionieri e delle conquiste, Mostra d'Oltremare, Napoli, 1940. Particolare.**



**Pittura abissina rappresentante una battaglia fra le truppe italiane e le truppe abissine, esposta alla Mostra delle Missioni in Abissinia, nell'ambito dell'Esposizione Missionaria Vaticana del 1924-25. Pubblicata in "L'Italia Coloniale", a. II, n. 2, febbraio 1925, p. 58.**



**Fig. 849 Eugenio Tavolara, *Feticcio del malocchio* (a sinistra) e *Feticcio della caccia e pesca* (a sinistra), 1931.**



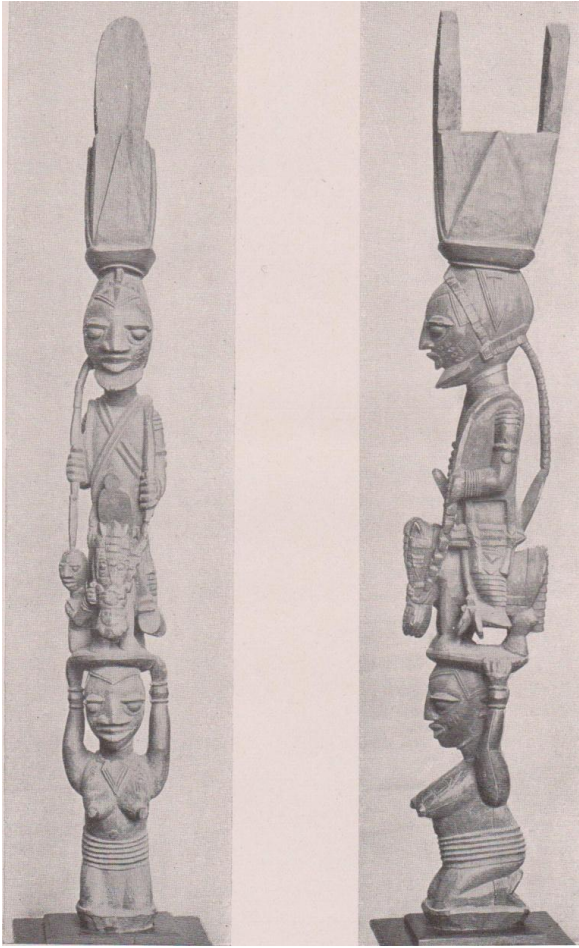
***Padiglione del "Lavoro italiano in Africa" – Allestimento di Ugo Ortona. Repertorio fotografico allegato a AA.VV, La Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare a Napoli – Anno XVIII, in "Emporium", vol. XCII, n. 548, agosto 1940, p. 88.***



***Fig. 850 Opera esposta nel Padiglione del "Lavoro italiano in Africa" allestito da Ugo Ortona, artista non identificato. Successione di fotogrammi a partire dal minuto 00:32:49:03.3 del GIORNALE LUCE C0031 del 17/05/1940 - S.M. il Re Imperatore inaugura a Napoli la Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare.***



**Opera esposta nel Padiglione del "Lavoro italiano in Africa" allestito da Ugo Ortona, artista non identificato. Successione di fotogrammi a partire dal minuto 00:32:49:03.3 del GIORNALE LUCE C0031 del 17/05/1940 - S.M. il Re Imperatore inaugura a Napoli la Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare.**



Effigie di Shango a cavallo; la portatrice è la dea Oja, Joruba, legno, Berlino, Museo etnologico. Riproduzione e didascalia d'epoca tratte da C. Einstein, *Scultura africana*, Edizioni "Valori Plastici", Roma s.d. [1924].



Effigie di Shango a cavallo; la portatrice è la dea Oja, Joruba, legno, Berlino, Museo etnologico. Riproduzione e didascalia d'epoca tratte da C. Einstein, *Scultura africana*, Edizioni "Valori Plastici", Roma s.d. [1924]. Particolari della visione frontale.



Un portatore d'arco, Urua, legno, Berlino, Museo etnologico. Riproduzione e didascalia d'epoca tratte da C. Einstein, *Scultura africana*, Edizioni "Valori Plastici", Roma s.d. [1924].

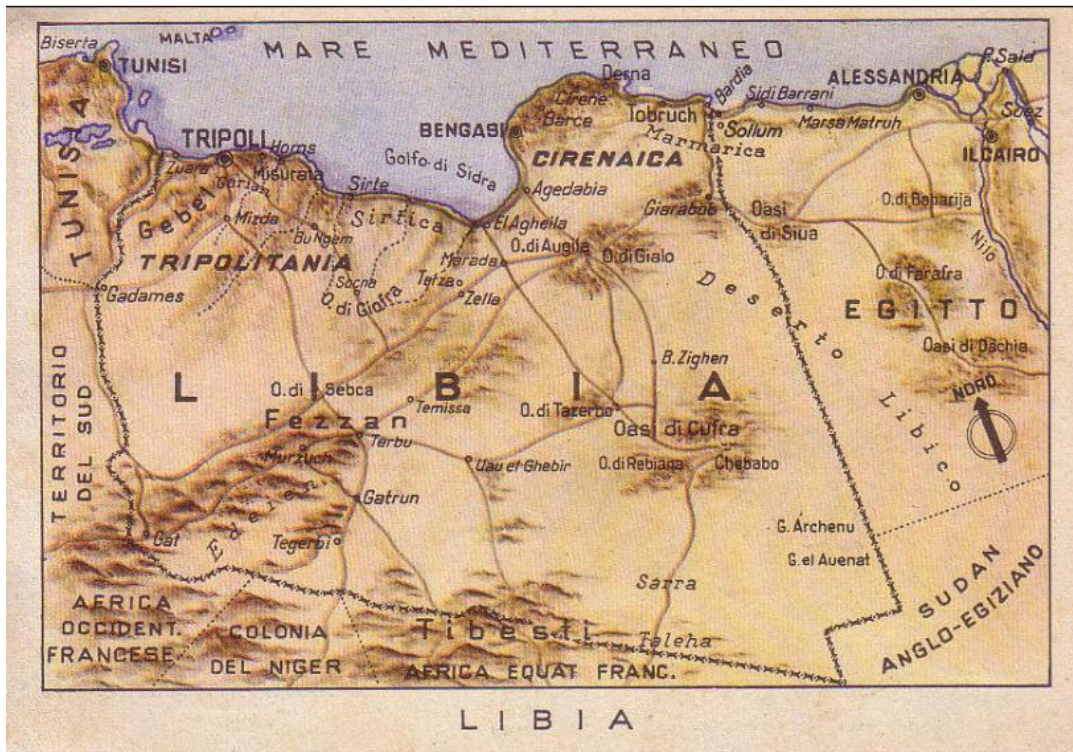


Un seggio di Bandenkop, suonatori di flauto, Camerun, collezione privata. Riproduzione e didascalia d'epoca tratte da C. Einstein, *Scultura africana*, Edizioni "Valori Plastici", Roma s.d. [1924].



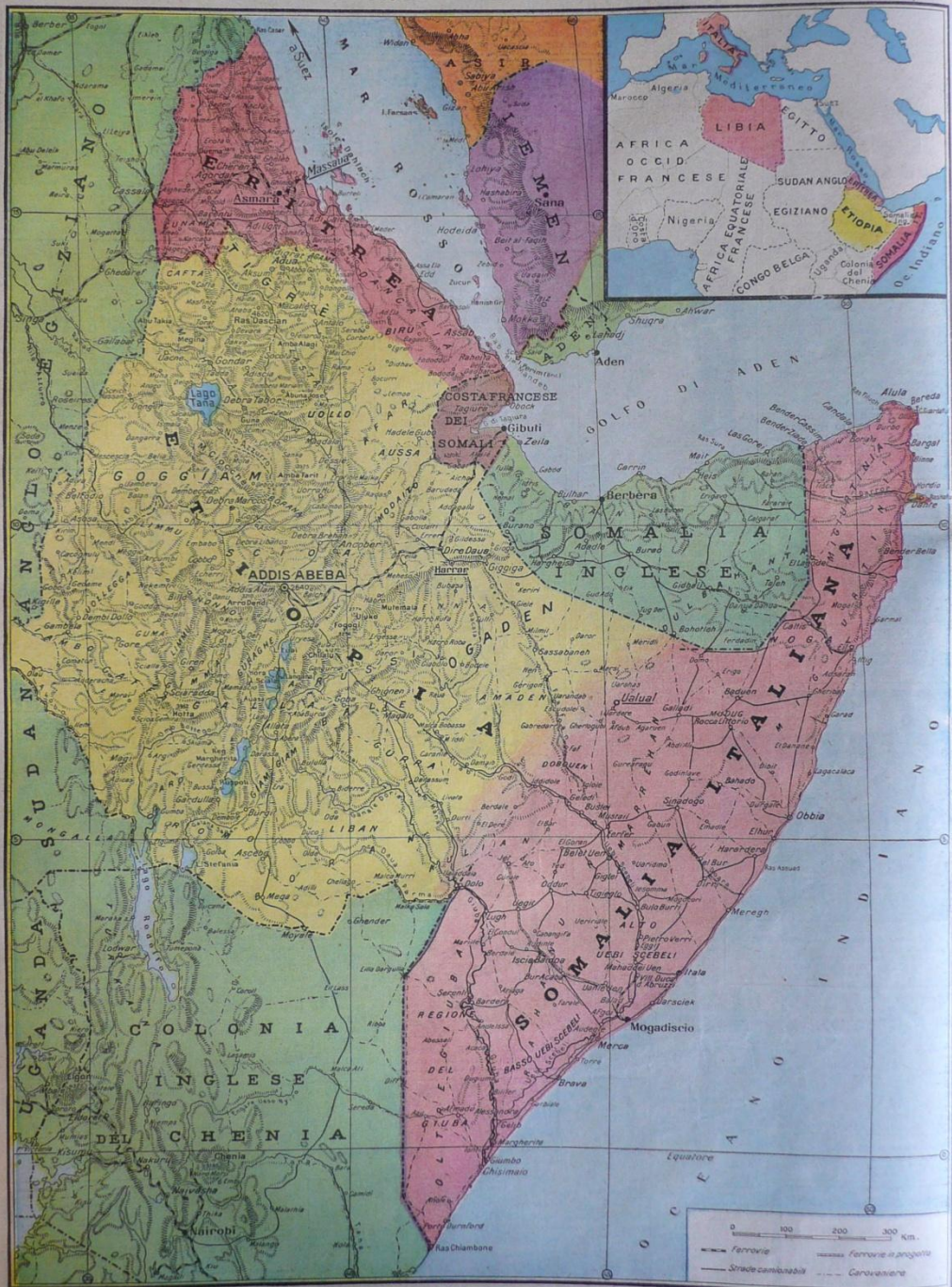


**Fig. 850.1** Confronto tra opera italiana e ricostruzione delle sue fonti africane.



Carta geografica della Libia presente sul recto di una cartolina postale per le Forze Armate, stampata a cura dell'Ufficio propaganda del R. Esercito, ante 1943.

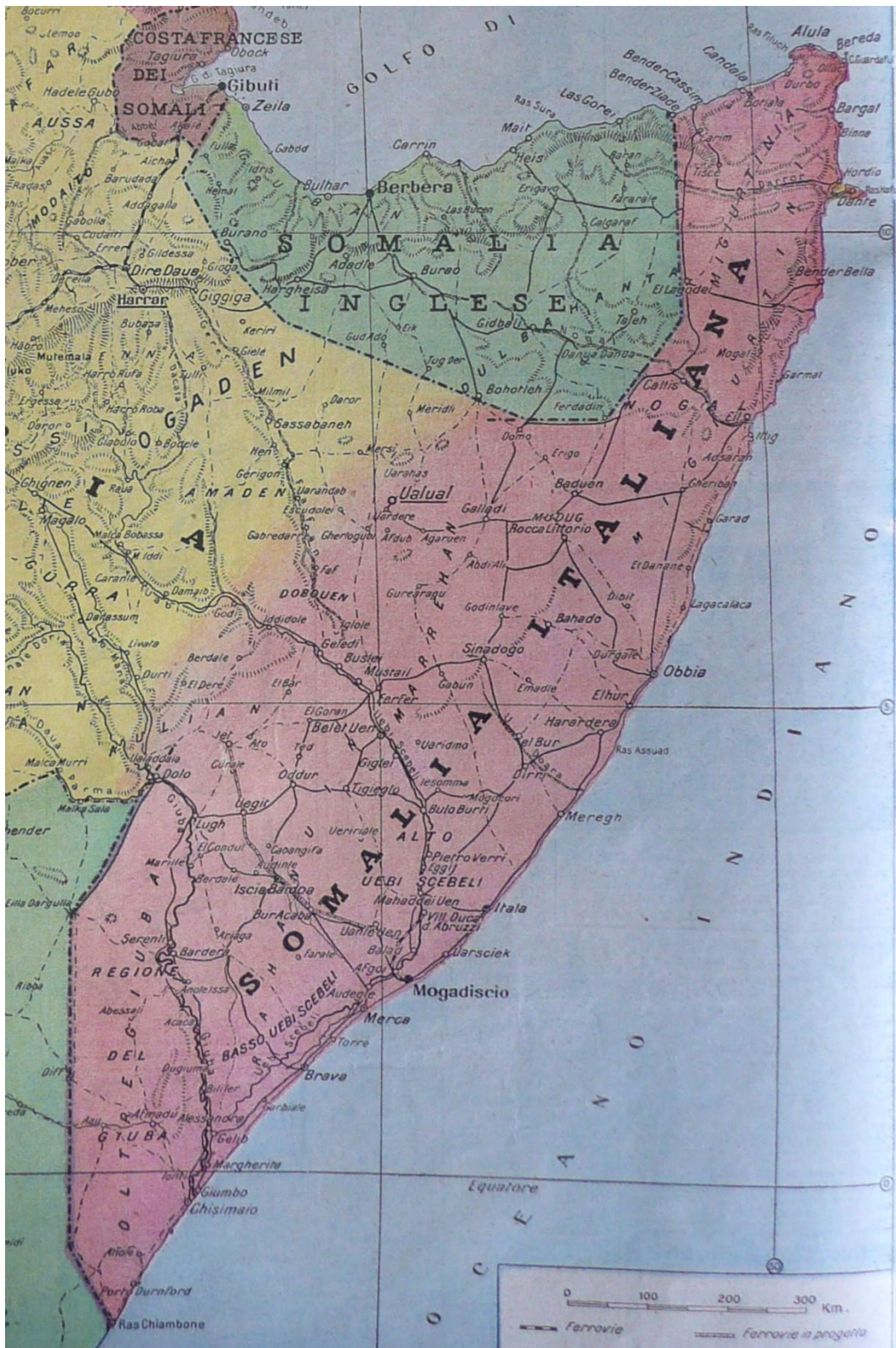
# L'AFRICA ORIENTALE



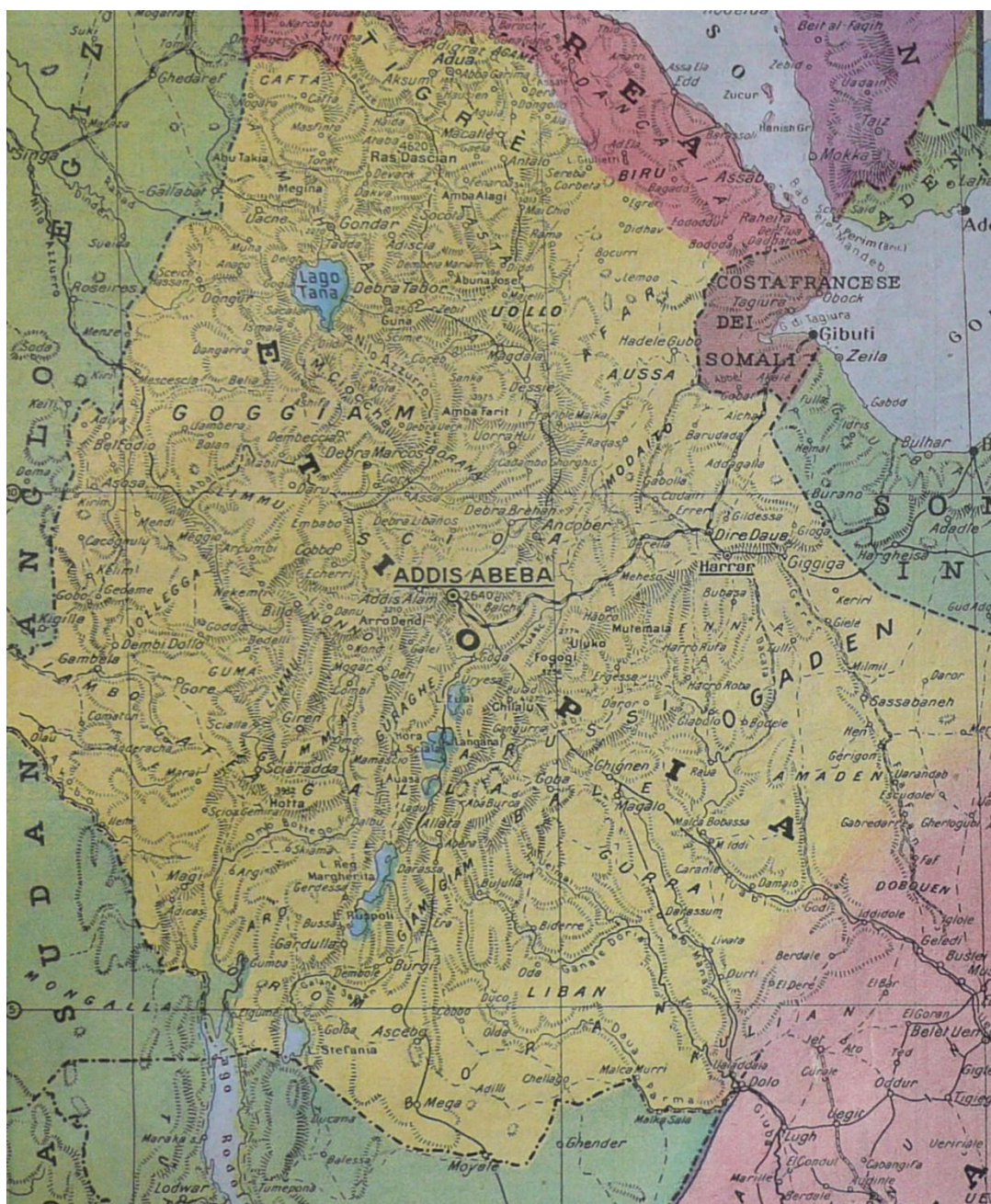
*L'Africa Orientale*, tavola a colori con cartina geografica, in "La Domenica del Corriere", a. XXXVII, n. 38, 22 settembre 1935, p. 12.



*L'Africa Orientale*, tavola a colori con cartina geografica, in "La Domenica del Corriere", a. XXXVII, n. 38, 22 settembre 1935, p. 12. Particolare dell'Eritrea.



**L'Africa Orientale, tavola a colori con cartina geografica, in "La Domenica del Corriere", a. XXXVII, n. 38, 22 settembre 1935, p. 12. Particolare della Somalia Italiana.**



*L'Africa Orientale, tavola a colori con cartina geografica, in "La Domenica del Corriere", a. XXXVII, n. 38, 22 settembre 1935, p. 12. Particolare dell'Etiopia.*