UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI UDINE

CORSO DI DOTTORATO DI RICERCA IN STORIA DELL'ARTE

XVII CICLO

TESI DI DOTTORATO DI RICERCA

ARTE E COLONIALISMO IN ITALIA TRA OTTO E NOVECENTO

Dinamiche politiche e strategie visive nella prima guerra d'Africa

RELATORI

Prof. Alessandro Del Puppo

Prof. Gerhard Wolf

Prof. Michael F. Zimmermann

DOTTORANDA

Carmen Belmonte

ANNO ACCADEMICO

2016-2017

Indice

INTRODUZIONE 4

Stato degli studi 10

Metodologia della ricerca 16

I. CULTURA VISIVA COLONIALE NEL SISTEMA DELL'ARTE E DEI *MEDIA* DEL TARDO OTTOCENTO 24

Prima di Dogali. Strategie diplomatiche e contesto geopolitico 30

La battaglia di Dogali tra storia e mito. L'elaborazione della "sconfitta eroica" 34

II. PROPAGANDA COLONIALE E ARTI VISIVE: DALLO SPAZIO URBANO ALLA GALLERIA NAZIONALE 55

Spazio urbano e memoria: il Monumento ai caduti di Dogali a Roma 57

Da Eliopoli a Roma. Biografia e processi di risemantizzazione dell'obelisco egiziano 68

Storie intessute: L*'Obelisco di Dogali* e il *Leone di Giuda* 76

Il *Leone* e la leggenda 85

«Da Ras Mudur a Roma». La *Battaglia di Dogali* nella Galleria Nazionale di Roma 89

Da Adua all'Italia postcoloniale. Biografia del dipinto tra sfortuna critica e retorica colonialista 110

III. LA NAZIONE, IL MERIDIONE E LA COLONIA ERITREA. ARTE ED ETNOGRAFIA ALL'ESPOSIZIONE NAZIONALE DI PALERMO (1891-1892) 123

Esposizione e rimediazione. La battaglia di Dogali nel padiglione delle *Belle Arti* 132

La Sicilia e la storia nazionale 151

Un villaggio eritreo a Palermo. Corpi, oggetti, rappresentazioni 155

Il *Meridione* come Africa 172

La prima mostra di pittura abissina e il canone dell'arte italiana 182

Arte africana/arte popolare: un'accezione italiana di primitivismo 187

IV. IL DISSENSO. GIOVANNI FATTORI E L'ANTICOLONIALISMO NEL DIBATTITO ARTISTICO ITALIANO 191

Il *corpus* coloniale di Giovanni Fattori 195

Il soldato abbandonato: un'immagine transnazionale 210

I soldati abbandonati a Dogali e l'anticolonialismo italiano 230

«Tu la penna, che non è poco, io il pennello, lottiamo!» Il sodalizio con Diego Martelli tra arte, socialismo e anticolonialismo 235

CONCLUSIONI 250

APPENDICE DOCUMENTARIA 256

Michele Cammarano, *Pensieri, riflessioni, note artistiche* e viaggio d'Africa. 258

Diego Martelli, *L'Abisso Eritreo* 362

Diego Martelli, [*Adua*!] 364

Diego Martelli, *Guerra a fondo* 367

FONTI 370

Fonti manoscritte 370

Fonti a stampa 370

BIBLIOGRAFIA 376

INTRODUZIONE

Nel 1885 la «Gazzetta Letteraria» registra l'irrompere dell'Africa e della sua mitologia, filtrata dalla fantasia europea, nella cultura italiana e descrive un'ansia quasi ossessiva di conoscenza del continente che, con diverse accezioni, coinvolge in maniera trasversale ogni strato sociale, dal popolano allo scienziato:

> «Non è ancora un secolo che l'Africa veniva appena degnata di uno sguardo di commiserazione; oggi è quasi direi sulla bocca di tutti. Se ne occupa con ansietà il popolano che spende volentieri il suo soldo per comperare il giornale che ne parli; come lo scienziato che nella solitudine del suo gabinetto esamina, studia, compara l'immenso materiale che viene oggi di più ammassandosi per la conoscenza di questa terra di enigmi»[1].

Nel lungo Ottocento, che aveva visto intensificarsi la presenza di esploratori e missionari nel continente africano, i contatti tra l'Italia e l'Africa erano divenuti sempre più sistematici, rinvigoriti dalla fondazione della Società Geografica Italiana nel 1867, fino all'occupazione italiana dei territori eritrei sulla costa del Mar Rosso a partire dal 1885.

Il viaggio nel continente africano, lungi dal rimanere circoscritto al singolo viaggiatore, a una stretta cerchia di specialisti o all'istituzione di appartenenza, diveniva piuttosto un'esperienza condivisa, alla quale ognuno

[1] «Gazzetta Letteraria», supplemento settimanale della «Gazzetta Piemontese», 1885. Citazione riportata in SURDICH 1982, p. 5.

poteva idealmente prendere parte al costo di pochi centesimi. Colto questo interesse per l'Africa l'editoria aveva immediatamente provveduto a offrire uno spazio ai racconti di viaggiatori ed esploratori, ideando pubblicazioni dedicate ai temi africani. Se l'editore milanese Sonzogno pubblicava fin dal 1878 il «Giornale illustrato dei Viaggi, delle Avventure di Terra e di Mare», fonte di ispirazione per le ambientazioni dei romanzi di Emilio Salgari[2], si erano arricchite di mete africane anche la collana *Biblioteca dei Viaggi* dell'editore Treves e la *Biblioteca Nova* di Edoardo Perino, che nel 1885 aveva pubblicato la serie in fascicoli *Gli Italiani in Africa* di Maffio Savelli[3]. È Alfredo Oriani, nel saggio *Fino a Dogali*, pubblicato nel 1889, a dar conto di questa tendenza:

> «[...] Mentre il Governo italiano comprava qualche chilometro di arene lungo il Mar Rosso e menava per le piazze le mascherate de' suoi nuovi cinque sudditi, ogni mattina i giornali italiani levavano l'inno augurale a giovani viaggiatori che partivano per l'Africa. Nessuno prima li conosceva e in un attimo diventavano celebri. Una gloria improvvisa e malinconica circondava il loro nome, un interesse tragico rendeva prontamente noti tutti i particolari della loro spedizione [...][4].

Tuttavia, nel momento in cui Oriani elaborò il suo saggio storico-politico, l'interesse e il fascino per l'Africa avevano subito una forte accelerazione e in Italia l'immagine dell'Africa e della sua popolazione era

[2] SALGARI/SARTI 2003.
[3] Sulla circolazione di libri di viaggio di esploratori e missionari si veda COMBERIATI 2013 e in particolare le pagine 103-134 dedicate agli editori Perino e Treves.
[4] ORIANI 1889, p. 379.

stata connotata da un'inedita violenza. I *fatti d'Africa*, così come venivano definite le questioni relative all'espansione coloniale italiana in Africa Orientale, che aveva avuto come punto di partenza l'occupazione di Massaua, in Eritrea, non erano più circoscritti al dibattito politico o agli interessi della nascente borghesia a caccia di nuovi campi di investimento, ma erano divenuti improvvisamente un affare pubblico.

La causa scatenante di questo improvviso coinvolgimento è da ricercare nel primo scontro militare combattuto dai soldati italiani con i guerrieri abissini, intervenuti a difendere i territori dell'entroterra, appartenenti all'impero etiope. Il riferimento a questa battaglia, avvenuta il 26 gennaio del 1887 a Dogali, in Eritrea, è posto da Oriani nel titolo della sua opera come punto d'arrivo – quasi uno spartiacque – della storia d'Italia da lui concepita come la traiettoria di una lineare teleologia, che dalle guerre risorgimentali porta fino al campo di battaglia africano, richiamando un passato glorioso e il legame di discendenza con l'antica Roma[5].

Con la morte violenta di cinquecento soldati italiani a Dogali, sterminati dall'esercito abissino, i pericoli del misterioso continente africano avevano assunto una drammatica concretezza e alla popolazione abissina erano stati subitamente attribuiti i connotati di un crudele nemico. Gli storici hanno riconosciuto nella battaglia di Dogali il primo sconto combattuto dall'esercito italiano dopo l'unificazione, come l'evento che segna una cesura della storia

[5] TOMASELLO 2004, pp. 29-40.

contemporanea italiana, avviando un'ideologica *revanche* sostenuta dalla politica della nascente borghesia[6].

Fu questo evento che inaugurò effettivamente una stagione di colonialismo militarmente violento, di episodi drammatici che ebbero un forte impatto emotivo sulla società italiana, che nel contrasto e nell'opposizione verso il nemico africano, costruì un nuovo simbolico luogo di memoria intorno al quale costruire la propria identità nazionale e immaginare un'unificazione che non rimanesse solo politica[7].

Per queste ragioni è stato individuato nel primo colonialismo italiano, segnato dalla sconfitta di Dogali nel 1887 e conclusosi con un'ulteriore sconfitta nel 1896 subita ad Adua, in Etiopia, l'oggetto di questa ricerca.

Giovanna Tommasello ha riconosciuto in questi anni la genesi della letteratura coloniale italiana[8], poiché le due battaglie, con i loro esiti drammatici, minarono l'orgoglio della giovane nazione e intensificarono il dibattito pubblico sulla opportunità di una politica coloniale, stimolando il contributo di diversi generi lettari alla costruzione di un immaginario coloniale. Analogamente è nello stesso intervallo di tempo che si riscontra un forte intensificarsi della produzione transmediale di immagini che hanno per soggetto eventi, scenari e personaggi africani, legati per ragioni diverse alla conquista coloniale italiana. A seguito della battaglia di Dogali, oltre all'intensificarsi della presenza di illustrazioni di soggetto africano sulle principali riviste illustrate, nascono pubblicazioni popolari specializzate sugli

[6] FINALDI 2002, p. 80; TRIULZI 2003, p. 103.
[7] *I luoghi della memoria* 2010 e in particolare LABANCA 2010.
[8] TOMASELLO 2004, p. 11.

eventi militari coloniali italiani, che utilizzando *topoi* visivi già consolidati, rielaborati e adattati agli eventi e alle logiche del discorso coloniale, costituiranno un repertorio di stereotipi culturali e visivi relativi ai territori e alle popolazioni colonizzate che sfocerà nelle leggi razziali fasciste del 1938.

L'episodio di Dogali, in particolare attraverso la rappresentazione dello scontro militare, entra prepotentemente nella cultura visiva italiana, portando con sé una nuova immagine dell'Africa e delle sue popolazioni. Tradotta in immagine nelle illustrazioni della stampa, secondo le logiche giornalistiche del tardo Ottocento, rappresentata spontaneamente dagli artisti interessati a misurarsi con la rappresentazione di un evento storico contemporaneo di grande attualità, oggetto di commissioni artistiche e mezzo di propaganda coloniale da parte delle istituzioni, la battaglia ebbe una grande fortuna visiva, dando origine a un vocabolario figurativo e forma a un immaginario di lunga durata.

Al soggetto di Dogali è legata una parte cospicua del *corpus* di opere coloniali ricostruito nel corso di questa ricerca. La sconfitta, trasformata in un episodio eroico, fu un elemento fondante del discorso coloniale, utilizzato strategicamente per motivare la prosecuzione dell'impresa, che avrebbe dovuto vendicare il torto subito dall'esercito italiano. La battaglia, seppur drammaticamente, rinvigorì la politica coloniale africana, che intensificò la presenza di militari e favorì ulteriori scambi e contatti con la colonia. Furono anni di sfruttamento della popolazione abissina, di distruzione degli equilibri sociali dei territori colonizzati, di nuovi interessi commerciali, ma anche di dissenso anticoloniale, di trattative con i ras locali, di viaggi, di incontri e in

alcuni casi di microstorie non sempre del tutto aderenti alle logiche dell'asimmetria del potere coloniale.

Nel periodo in cui anche in Italia, come nel resto d'Europa, si acuiva l'interesse per l'"Oriente"[9], facevano ingresso nelle esposizioni nazionali e nelle collezioni museali non solo le rappresentazioni degli eventi coloniali, ma anche le prime collezioni di oggetti abissini, le cui modalità di esposizione rientravano nell'articolazione del discorso coloniale[10]. Queste sono solo alcune questioni fondamentali che si configurano nell'indagine tra forme artistiche e colonialismo, mediante un'analisi delle dinamiche della cultura visuale, fino alla seconda sconfitta di Adua. Adua deluse e arrestò, seppur temporaneamente, le velleità espansionistiche italiane e generò un forte senso di frustrazione, che riaffiorerà nei decenni successivi e verrà impugnato dal Fascismo nella guerra d'Etiopia.

La ricerca ha indagato la cultura visiva scaturita in questo intervallo di tempo determinato dalle due sconfitte, il ruolo delle arti e delle committenze artistiche nell'attività di propaganda coloniale, così come l'interpretazione spontanea degli episodi coloniali da parte dei protagonisti della stagione artistica del tardo Ottocento e le polemiche figurative del dissenso. La cultura visiva coloniale del tardo Ottocento è una parte fondamentale della storia culturale e della cultura artistica italiana, che oltre a offrire un vocabolario di forme e stereotipi che riemergono, accanto a nuovi stimoli e linguaggi,

[9] SAID 1978.
[10] CLIFFORD 1999.

nell'avanguardia futurista[11], sopravvivrà e verrà rielaborata dalla propaganda fascista.

Stato degli studi

Gli studi relativi al colonialismo italiano sono stati connotati da un certo ritardo rispetto ad altri paesi europei coinvolti nello *Scrambe for Africa* tra Ottocento e Novecento.

I motivi di questo disinteresse per un fenomeno che non può essere considerato marginale, avendo coinvolto la nazione per quasi ottant'anni, sono molteplici. La ragione principale va ricercata nel comportamento tenuto della classe dirigente a seguito del Trattato di Pace di Parigi del 10 febbraio 1947, che sanciva la fine dello stato di guerra in Etiopia e la rinuncia delle colonie da parte dell'Italia. Dopo la firma del trattato non fu avviato, come invece venne fatto in altre nazioni, un serio e organico dibattito sul fenomeno del colonialismo in Italia, che ponesse in evidenza le ragioni così come gli errori e le colpe[12].

I governi italiani del dopoguerra hanno fatto in modo che verità scomode, come quella dell'utilizzo di gas asfissianti in Etiopia nel 1935, non potessero riaffiorare. È in questa cornice ideologica che pertanto bisogna inserire la pubblicazione dei cinquanta volumi della serie storico-militare intitolata *L'Italia in Africa*[13], promossa dal Ministero degli Esteri, nella quale

[11] Si veda BELMONTE 2016.
[12] DEL BOCA 2000, p. 326.
[13] *L'Italia in Africa* 1962-1973.

è evidente il tentativo di mistificazione degli avvenimenti, mettendo in evidenza i meriti e le peculiarità della colonizzazione italiana e distinguendo il fenomeno dagli altri colonialismi coevi. La pubblicazione fu affidata a un comitato formato per lo più da ex governatori della colonia o alti funzionari del Ministero dell'Africa Italiana, ormai disciolto, e seppur priva dei requisiti minimi di scientificità, ufficializzò l'idea degli «italiani brava gente», che continua ad avere ancora un certo peso nel contesto politico[14].

È a partire dalla fine degli anni Cinquanta che rilevanti contributi accademici hanno proposto nuovi metodi di analisi e un approccio scientifico all'argomento. Nel 1958 viene pubblicato *La prima guerra d'Africa*[15] di Roberto Battaglia, seguito nel 1972 da *Il colonialismo italiano*[16] di Giorgio Rochat, prima pubblicazione didattica sull'argomento, e poi dagli studi di Angelo Del Boca[17]. Nello specifico la storiografia relativa al primo colonialismo italiano si arricchisce a partire dagli anni Ottanta delle ricerche multidisciplinari e delle minute ricostruzioni degli avvenimenti di Nicola Labanca[18]. Degne di particolare nota ai fini della presente ricerca sulla cultura visiva, sono gli studi sul primo colonialismo italiano condotti da Giuseppe Maria Finaldi[19], che focalizzano l'attenzione su fonti inufficiali (canzoni, omelie, racconti, stampa e teatro popolare) e più in generale sulla cultura

[14] DEL BOCA 2000, p. 327
[15] BATTAGLIA 1958.
[16] ROCHAT 1972.
[17] DEL BOCA 1976-1984; *Adua. Le ragioni di una sconfitta* 1997.
[18] LABANCA 1986; LABANCA 2000; *Posti al sole* 2001; LABANCA 2002; *Una guerra per l'impero* 2005.
[19] FINALDI 2009.

popolare, sul modello degli studi sul colonialismo britannico di John Mackenzie[20].

Nicola Labanca ha inoltre diretto una prima indagine sulla presenza di manufatti e collezioni provenienti dalla colonia nei principali musei etnografici e antropologici italiani[21]; mentre l'apertura degli studi in Italia sul tema delle "esposizioni umane", ossia la prassi occidentale di esporre individui provenienti dai territori colonizzati nell'ambito delle Esposizioni Nazionali, è da attribuire a Guido Abbatista[22].

Agli studi storici, che negli ultimi anni hanno dato ulteriore slancio agli approfondimenti sul tema, dedicando al colonialismo italiano due convegni promossi dall'Associazione SISSCO[23] (2013 e 2014), si sono affiancate ricerche relative a discipline limitrofe. Le fonti letterarie e giornalistiche sono state recentemente indagate nell'ambito del progetto *Colonialismo italiano: letteratura e giornalismo*, che ha coinvolto cinque dipartimenti di quattro diverse Università italiane[24] e portato alla pubblicazione nel 2010 dei volumi che raccolgono gli atti del convegno tenutosi a Roma *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali dal Sette al Novecento* a cura di Simona Costa e Monica Venturini[25]. Nello specifico la letteratura di viaggio nelle sue relazioni con l'editoria è oggetto degli studi di Daniele Comberiati[26].

---

[20] MACKENZIE 1992.
[21] *L'Africa in vetrina* 1992. Si veda anche CERVINI 2010.
[22] ABBATTISTA 2013; *Moving Bodies, Displaying Nations* 2014.
[23] Società Italiana per lo Studio della Storia Contemporanea.
[24] Il progetto, inserito tra i *Programmi di ricerca di Rilevante Interesse Nazionale*, ha coinvolto le Università di Roma Tre, Perugia, Firenze e Camerino.
[25] *Le forme del romanzo italiano* 2010. Si vedano in particolare D'ANDREA 2004 e MELANI 2004.
[26] COMBERIATI 2013.

L'argomento è stato studiato da una prospettiva antropologico-culturale da Barbara Sòrgoni[27], mentre un approccio antropologico visuale è utilizzato da Enrico Castelli nei suoi studi sull'immaginario coloniale[28].

Se gli studi finora menzionati hanno avuto origine nel contesto accademico italiano, escludendo le ricerche di Finaldi condotte nell'ambito dello European University Institut di Fiesole (FI), il colonialismo italiano si presenta come un campo di studi particolarmente prolifico anche nell'accademia statunitense, dal quale, in dialogo con gli studiosi italiani, sono scaturite negli ultimi decenni rilevanti pubblicazioni interdisciplinari focalizzate sulle problematiche dell'Italia postcoloniale[29].

Tra i diversi studi si rende evidente l'assenza di un contributo storico-artistico all'argomento.

Nel dibattito metodologico della ricerca storica, già da anni è divenuta centrale la questione dell'utilizzo – tra le altre fonti – delle immagini[30], così come della cultura materiale[31]. La validità e l'importanza di uno studio delle immagini del colonialismo italiano, così come degli oggetti coloniali, è stata infatti messa finora in rilievo dagli storici del colonialismo italiano, ma non ha attirato l'attenzione degli storici dell'arte.

Già nel 1988 Nicola Labanca[32] segnalava la necessità di un lavoro complementare agli studi storico-documentari, che prevedesse l'analisi di un

[27] SÒRGONI 1998.
[28] *Permanenze e metamorfosi dell'immaginario coloniale* 2000.
[29] Si vedano: *A Place in the Sun* 2003; *Italian Colonialism: Legacy and Memory* 2005; *Italian Colonialism 2005; Postcolonial Italy* 2012.
[30] GERVEREAU 2000; PAUL 2013.
[31] GERRITSEN - RIELLO 2015.
[32] LABANCA 1988.

repertorio iconografico del primo colonialismo italiano da ricostruire attraverso i *reportages* fotografici e la stampa illustrata. Nel 1993 lo studioso correda *In marcia verso Adua*[33] di un'appendice di illustrazioni di soggetti militari, battaglie e rappresentazioni delle popolazioni africane, tratti dalla stampa popolare e borghese dell'epoca. È un tentativo di far dialogare fonti scritte e visive nella ricostruzione della partecipazione dell'Italia allo *Scramble for Africa*, che tuttavia, in linea con il profilo scientifico dell'autore, rivela un approccio prettamente storico all'immagine, considerata un documento[34] nel quale cercare eventuali prove che avvalorino una tesi già ricostruita sulla base di altre fonti[35]. Analogamente anche gli studi sulla fotografia coloniale in Italia, un campo di ricerca ancora poco esplorato, non hanno visto il coinvolgimento di storici dell'arte e sono stati finora condotti Alessandro Triulzi[36], Silvana Palma[37] e più di recente da Massimo Zaccaria[38], studiosi di formazione storica.

L'indagine sul patrimonio artistico italiano di memoria coloniale, così come la cultura visuale coloniale italiana scaturita dall'incontro coloniale – dall'Italia liberale al Fascismo – che comprende la pratica artistica di artisti italiani nelle colonie, così come le espressioni artistiche dei nativi nei territori colonizzati, sono rimasti piuttosto estranei alla ricerca storico-artistica, fatta

[33] LABANCA 1993.
[34] Sull'uso delle immagini come testimonianza storica si veda BURKE 2001.
[35] Riflessioni sull'immagine coloniale circoscritte alla stampa illustrata si ritrovano anche in SEGA - MAGOTTI 1983.
[36] TRIULZI 1995.
[37] PALMA 1999.
[38] ZACCARIA 2008.

eccezione per alcuni studi sull'Orientalismo[39], per lo più confluiti in progetti espositivi, e per la recente mostra *Mondi a Milano. Culture ed esposizioni 1874-1940* (Milano, Museo delle Culture), incentrata sulle Esposizioni Nazionali organizzate a Milano tra Otto e Novecento, intese come mediatori di cultura materiale e visiva proveniente da tutto il mondo[40].

In Italia il primo pioneristico studio sull'Orientalismo italiano è di Rossana Bossaglia. Tuttavia nel catalogo della mostra dedicata agli orientalisti italiani, da lei curata, viene negata la compresenza, accanto alla corrente orientalista, di un'arte storico-coloniale, indotta dalla prima impresa coloniale italiana in Africa e pressoché contemporanea agli eventi rappresentati e si asserisce invece che è solo nel 1911 che «l'arte orientalista italiana diventa di fatto coloniale»[41].

Quando la presente ricerca è stata intrapresa nel 2011[42], la convinzione espressa da Rossana Bossaglia non era stata confutata da studi successivi, forse anche per il difficile reperimento delle opere di soggetto o di provenienza coloniale, ancora oggi per lo più confinate nei depositi di diverse istituzioni museali e in collezioni private. Tuttavia, nonostante l'assenza di un contributo storico-artistico relativo al rapporto tra arte e colonialismo

[39] *Gli orientalisti italiani* 1998; *Incanti e scoperte nella pittura dell'Ottocento Italiano* 2011; *Incanti di terre lontane* 2012.
[40] *Mondi a Milano* 2014.
[41] «É per altro di nuovo emblematico che proprio durante l'Esposizione di Torino del 1911 il padiglione della Turchia chiudesse i battenti a causa dell'entrata in guerra dell'Italia contro quello stato. Da allora, sia pure con qualche precedente legato all'Eritrea e alla Somalia, ma sul piano della produzione artistica poco rilevante, l'arte orientalista italiana diventa di fatto arte coloniale». *Gli orientalisti italiani* 1998, p. 8.
[42] Il punto di partenza è stato lo studio relativo alle rappresentazioni iconografiche della battaglia di Dogali, condotto nell'ambito della Scuola di Specializzazione post laurea in Storia dell'arte presso l'Università di Pisa, sotto la supervisione del professor Vincenzo Farinella. BELMONTE 2011.

italiano, lo studio del patrimonio artistico di memoria coloniale è centrale nel dibattito accademico internazionale e si relaziona da decenni con il filone, in continuo aggiornamento, degli studi postcoloniali[43].

Metodologia della ricerca

Pertanto gli strumenti scientifici dei quali è stato possibile avvalersi nello studio della produzione artistica e della cultura visuale coloniale italiana sono i cataloghi ragionati degli artisti presi in esame e alcune pubblicazioni che, seppur tangenzialmente, o focalizzando l'attenzione su singoli artisti, hanno toccato il tema coloniale[44]. Provvidenziale si è rivelata la pubblicazione del catalogo delle collezioni del *Museo Africano*, curato da Maria Stella Margozzi[45], che attualmente costituisce l'unico mezzo di conoscenza di una cospicua parte del patrimonio artistico coloniale. Le collezioni del *Museo Africano* sono attualmente inaccessibili, poiché l'Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente, al quale erano state affidate, è stato liquidato dal Ministero degli Esteri nel 2011 e da quel momento chiuso al pubblico. Il suo immenso e variegato patrimonio culturale – costituito da l'archivio fotografico, le collezioni provenienti da quello che fu fino al 1973 il museo Africano, l'archivio documentario, oltre ai molteplici e rari esemplari di

[43] Solo per fare un esempio tra i diversi contesti accademici, la questione della relazione tra storia dell'arte e studi postcoloniali è stata ancora una volta posta al centro della discussione nel 2012 dalla rivista francese «Perspective». MURPHY - RAHMANI, *et aliii* 2012.
[44] In particolare la presenza di opere di soggetti coloniale nella produzione di Giovanni Fattori è stata messa in rilievo da Vincenzo Farinella. Si veda FARINELLA 2008, p. 266, nota 4. Si veda anche il catalogo della mostra *Antonio Arosio pittore di guerra 2000*.
[45] *Dipinti, sculture e grafica delle collezioni del Museo africano* 2005.

pubblicistica di soggetto coloniale – non è più fruibile. Nonostante le proteste dei dipendenti e, più recentemente, la *Mozione* del Consiglio superiore *Beni culturali e paesaggistici*[46], l'Istituto è ancora chiuso e sebbene le collezioni siano state parzialmente depositate in altre istituzioni romane, il materiale resta inaccessibile.

Pur senza avere accesso a queste collezioni è stato ricostruito un *corpus* eterogeneo di opere di diversa tipologia (monumenti, dipinti, sculture, illustrazioni a stampa, fotografie), contemporanee agli eventi coloniali e direttamente legati ad essi. La selezione ha pertanto escluso la produzione orientalista.

Al termine "arte", utilizzato nella definizione dell'oggetto di ricerca, si intende attribuire l'accezione più ampia possibile, che includa incisioni, grafica giornalistica, illustrazioni a stampa, fotografia, fino ad esemplari artistici di qualità mediocre, talvolta realizzati da *amateurs* piuttosto che da artisti riconosciuti[47]. Pur intendendo aprire il campo alle più svariate tipologie visuali si è preferito evitare di definire la ricerca con il concetto di "cultura visuale", (o visiva, a seconda dell'alternarsi delle traduzioni in italiano di *Visual Culture*). Il concetto di cultura visuale, che pure rimane centrale in questa ricerca, rimanda infatti al dibattito teoretico *in fieri* relativo ai *visual culture studies*, *Bildwissenschaft* e *théorie de l'image*, un campo di studi eclettico ed eterogeneo, in cui intervengono prese di posizione e tradizioni

[46] *Mozione* del Consiglio superiore *Beni culturali e paesaggistici* sul patrimonio dell'Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente (ISIAO), 2016.
[47] Una scelta analoga emerge in *Art and the British Empire* 2007, pp. 6-10.

disciplinari differenti[48]. La metodologia qui adottata, nella selezione e nell'analisi del materiale visivo, è in linea con la definizione data da Horst Bredekamp, che ha ribadito il legame della *Bildwissenschaft* con la storia dell'arte, auspicando un allargamento del campo di indagine a tutte le immagini e forme dell'esperienza visiva, senza per questo rinunciare all'analisi storico-contestuale delle immagini stesse[49].

La ricerca, che ha in parte focalizzato l'attenzione su quelle che possono essere definite "immagini della storia", non ha inteso ricercare nelle immagini alcuna testimonianza degli avvenimenti accaduti. Piuttosto l'immagine è stata considerata nella sua autonomia, per il suo potere ideologico, il suo ruolo di agente sociale e politico. Se si è optato per il termine "arte" quindi, non è stato per ristabilire delle gerarchie qualitative, ma solo per specificare che per ogni opera, a prescindere dal *medium* e dalla sua qualità estetica, è stata esaminata con gli strumenti della storia dell'arte, nel suo contesto storico, di produzione, di tipologia e ricezione, indagando le sue relazioni con gli altri oggetti artistici. Tuttavia il concetto di *Bildwissenschaft* rappresenta solo parzialmente questa ricerca. Infatti, se grande attenzione è stata data all'immagine, alla sua rimediazione, migrazione e circolazione, oltre che al suo impatto sulla memoria collettiva, l'interesse è stato rivolto anche alla materialità degli oggetti d'arte legati al colonialismo italiano, alle loro biografie, ai loro movimenti, alle leggende nate intorno ad essi e alle loro ricollocazioni in contesti espositivi differenti[50].

[48] *Teorie dell'immagine* 2009.
[49] BREDEKAMP 2003.
[50] WOLF 2016.

Nell'interazione tra arte e colonialismo si è voluto mettere in evidenza non solo come le forme artistiche siano state al servizio delle politiche coloniali, o si siano opposte ad esse, ma anche come l'espansione coloniale, il contatto con i territori e la cultura abissina abbiano offerto nuovi stimoli per la cultura visiva e l'immaginario artistico italiano.

La ricerca non propone una mappatura o una catalogo del materiale visivo relativo alle campagne d'Africa, che si sarebbe rivelato in ogni caso parziale e incompleto. È stata invece condotta una ricerca ad ampio raggio, indagando materiali di diversa tipologia, e poi è stata operata una selezione in base ai nodi tematici trattati, in modo da dare spazio a una lettura critica del materiale scelto.

Oltrepassando le rigide categorie antinomiche di colonialismo e anticolonialismo, propaganda e dissenso, colonizzato e colonizzatore, seppur utili all'analisi, e tentando invece e di far emergere la complessità, l'ambiguità e l'ambivalenza del discorso coloniale[51], è stata approfondita l'analisi dei singoli oggetti, considerati nel loro contesto storico politico e talvolta indagati nella loro microstoria.

Centrale per questa indagine è il concetto di memoria culturale, intesa come pratica collettiva. Il concetto ha origine dalla definizione di "memoria collettiva" proposta nel 1925 da Maurice Halbwachs[52], in estensione e contrapposizione all'idea di memoria individuale. Non si tratta di una generalizzazione dei meccanismi del ricordo e della memoria individuale,

[51] BHABHA 1994; *Nazione e narrazione* 1997.
[52] HALBWACHS 1994.

secondo Halbwachs senza un contesto di interazione sociale e in assenza del linguaggio non esiste memoria, né ricordo individuale. Partendo da questo pensiero Pierre Nora negli anni Ottanta ha elaborato una riflessione sulla memoria in relazione a fisici e simbolici *lieux de mémoire*[53], che hanno origine a partire dalla consapevolezza che non esiste una memoria capace di preservarsi spontaneamente, in assenza di prassi codificate come ricorrenze, celebrazioni e di istituzioni come archivi e biblioteche atte al mantenimento della memoria[54]. Anche Jan Assmann[55] e Aleida Assmann[56] hanno contribuito alla sistematizzazione della riflessione sulla memoria come pratica collettiva, rielaborando e attualizzando il pensiero di Halbwachs. I due studiosi operano una distinzione tra "memoria comunicativa", ciò che viene tramandato all'interno di nucleo familiare, un gruppo o una generazione, e "memoria culturale", una forma istituzionale di memoria plasmata dalle politiche mirate di una nazione, un governo, un'istituzione religiosa. Quest'ultima accezione di memoria di rivela particolrmente pertinente alla ricerca, al fine di indagare le politiche culturali del del primo colonialismo italiano, che partendo da una narrazione manipolata degli eventi storici, mediante celebrazioni e commemorazioni, simboli e rappresentazioni, tentano di trasformare la memoria sociale di un evento in una memoria collettiva a lungo termine[57].

[53] PIERRE NORA 1984-1992
[54] NORA 1989, p. 12.
[55] ASSMANN 1992.
[56] ASSMANN 2002.
[57] ASSMANN 2008, p. 55

L'analisi ha come punto di partenza lo studio delle illustrazioni relative agli eventi militari, pubblicate sulla stampa nazionale e sulle pubblicazioni specializzate sul tema coloniale. Sono state pertanto esaminate le strategie visive utilizzate per comunicare la sconfitta di Dogali, valutando l'impatto di queste immagini sull'immaginario italiano e il loro ruolo nella costruzione del mito coloniale italiano[58]. È stato dato spazio non solo alla circolazione mediatica delle immagini, ma anche agli aspetti materiali legati alla loro produzione, al ruolo dell'editoria, ai metodi di stampa e di trasposizione dell'immagine mediante tecniche incisorie, che acuiscono la competizione tra immagine fotografica e disegno dal vero, entrambi rimediati e ricontestualizzati nella pagina della rivista.

Nel secondo capitolo, dedicato alla propaganda coloniale, sono state prese in esame le due commissioni artistiche rappresentative della propaganda coloniale, il cosiddetto *Obelisco di Dogali* e il dipinto della battaglia di Dogali di Michele Cammarano, esposto presso la Galleria Nazionale di Roma. La disamina delle due opere, diverse per genesi e tipologia, ha permesso di sondare le dinamiche politiche e le strategie di celebrazione della battaglia. Si è scelto di non limitare lo studio alla storia della committenza, alla genesi e all'analisi storico artistica delle due opere, ma di ampliare la disamina alla loro materialità, analizzandone parallelamente le biografie e i movimenti all'interno di coordinate crono-spaziali in cui si

[58] BOTTICI 2012.

intersecano con i momenti cruciali e le principali istituzioni della politica coloniale italiana.

Il terzo capitolo è incentrato sulla prima esposizione italiana organizzata nel Meridione d'Italia, a Palermo, in Sicilia, nel 1891. La scelta di individuare come categoria d'analisi il contesto espositivo, intesa come *meta-media*, è stata efficace per dimostrare come all'interno dell'esposizione – un artificiale microcosmo rappresentativo della società italiana, così come dell'ansia di modernità e progresso del XIX secolo –, il messaggio politico del governo e più in generale dei diversi attori dell'establishment si articola anche attraverso il dialogo tra le pratiche delle nascenti discipline di etnografia, antropologia, tradizioni popolari, in dialogo con la storia dell'arte. Difatti è attraverso rimandi, analogie, connessioni, comparazioni e opposizioni tra l'esposizione del progresso italiano coronato dall'esposizione delle Belle Arti, e la *Mostra eritrea*, che viene comprovata la superiorità della nazione colonizzatrice.

Inoltre è ancora attraverso le relazioni che intercorrono tra l'esposizione di oggetti abissini e la prima mostra etnografica siciliana, in un ambiguo processo di negoziazione, inclusione ed esclusione, che emerge la comparazione tra l'Africa e il Meridione d'Italia, qui ricostruita attraverso l'analisi delle narrazioni visive e testuali delle cronache dell'Esposizione, ma già attestata negli scritti di antropologi, politici ed economisti, talvolta meridionali.

Il quarto capitolo è stato dedicato all'anticolonialismo italiano e all'analisi del *corpus* di opere di dissenso eseguite da Giovanni Fattori. La

disamina è stata condotta partendo dal riposizionamento delle opere nell'asse cronologico degli anni del colonialismo italiano e dall'analisi dell'epistolario dell'artista e di altri suoi scritti. Da questi emerge una riflessione anticoloniale del pittore, condotta sotto la guida intellettuale dell'amico Diego Martelli, la cui attiva partecipazione al dibattito politico pacifista e anticoloniale italiano di fine Ottocento è stata ricostruita, tra l'altro, sulla base di alcuni suoi manoscritti inediti, rintracciati presso la Biblioteca Marucelliana, la cui trascrizione è riportata in appendice.

Sono stati rintracciati nel panorama artistico europeo quelli che furono i possibili modelli visivi di Fattori nell'elaborazione delle opere di soggetto coloniale. Nonostante sia ancora considerato dalla critica storiografica come un artista fortemente autoreferenziale e strettamente legato alla rappresentazione del vero e al contesto toscano, dalla ricerca sono emerse inedite stringenti assonanze con il pittore russo Vasily Vereshchaghin, del tutto assente della storiografia italiana dell'Ottocento, che invece alla fine del secolo veniva celebrato dalla critica contemporanea su «Emporium» come il più rivoluzionario pittore di battaglie. La sua opera censurata del S*oldato abbandonato*, insieme ai libri di storia francese illustrati da August Raffet alla metà del secolo, costituirono un possibile vocabolario visivo, una rete di immagini attraverso la quale l'artista intraprese la propria polemica figurativa di dissenso anticoloniale.

I. CULTURA VISIVA COLONIALE NEL SISTEMA DELL'ARTE E DEI *MEDIA* DEL TARDO OTTOCENTO

«[…] Trovandomi un giorno in giro per Firenze, m'era accaduto di assistere a qualche cosa che aveva prodotto in me un effetto e suscitato un sentimento inusitati quanto profondi. Avevo visto per le strade gruppi di persone di ogni ceto, ma specialmente del popolo, dall'aspetto smarrito, sconsolato o esasperato, formatisi qua e là e che ingrossavano, quali borbottando a bassa voce come di una sciagura che fosse allora successa, quali concitatamente gesticolando con giornali tra le mani, quali agitandosi scalmanati con veemenza tumultuaria prorompendo in parole e grida di maledizione e di minaccia, non sapevo ancora contro che cosa e contro chi. Un'aria di lutto e di rivolta incombeva dappertutto.

Aggirandomi tra l'un campanello e l'altro, cogliendo una frase di questo, un'invettiva di quello, certe parole lette da qualcuno in un giornale, tra cui sentivo mescolati i nomi che conoscevo, dell'Abissinia, di Baratieri, Menelik, Baldissera, Dogali, Adua, riuscii alfine a capire il motivo di tanta agitazione. Quei nostri soldati che avevo visto, raffigurati nel *Valore italiano*, travolgere alla baionetta orde nereggianti di feroci affricani, erano stati sgominati a loro volta; accerchiati, sopraffatti dal selvaggio nemico.

Era insomma la disfatta di Adua; e quella gente, secondo le diverse passioni che la movevano, era addolorata del fatto, se ne sbigottiva, o ne faceva pretesto di rivolta, di sovvertimento, e magari di soddisfazione e di bieca contentezza vendicativa.

Oscuramente, io provavo dolore per la sconfitta e indignazione, ribrezzo, orrore per quella torbida gioia, vergognosa, infame. Immaginando poi che la cosa non potesse finire a quel modo, il mio desiderio era che quei nostri eroici soldati, o altri mandati in loro soccorso, riprendessero la battaglia con lena raddoppiata e la continuassero fino a tanto che l'Italia non avesse ottenuto la sua rivincita e una completa vittoria. Così sentivo che se io fossi

stato in età da farlo sarei certamente corso tra loro, laggiù, mi sarei battuto con entusiasmo a quel fine»[59].

Il brano è tratto da *Passi tra le rovine*, il volume che raccoglie le memorie dell'adolescenza di Ardengo Soffici, protagonista della cultura artistico-letteraria del Novecento. Il brano che annota i ricordi del giovane Soffici – nel 1896 appena diciassettenne –, è elaborato dalla penna matura del poliedrico intellettuale, nei primi anni Cinquanta del Novecento[60]. A quella data costituivano ormai una sequenza di ricordi il colonialismo dell'Italia liberale, il soggiorno a Parigi, il rapporto controverso con l'avanguardia futurista negli anni della rivista «Lacerba», gli entusiasmi interventisti, l'adesione al Fascismo. È dunque con uno sguardo *a posteriori* che Soffici descrive non solo lo sgomento e l'intensa partecipazione del popolo italiano alla notizia del disastro di Adua, ma anche la propria reazione, i suoi sentimenti più intimi di «dolore per la sconfitta e indignazione, ribrezzo, orrore per quella torbida gioia, vergognosa, infame». Nelle parole di Soffici si profila quello che gli storici hanno definito come il "complesso di Adua"[61], originato dalla frustrazione della Nazione per la sconfitta subita, che ricorrerà nella *longue durée* della storia della politica estera italiana fomentando nuove imprese coloniali, fino al Fascismo, che farà delle due sconfitte di Dogali e di Adua un elemento chiave della propria propaganda coloniale.

Ancora più interessante ai fini di questa ricerca si rivelano le modalità attraverso le quali Soffici richiama alla mente i *fatti d'Africa*. Il ricordo si

[59] SOFFICI 1952, pp. 227-228.
[60] Si veda FARINELLA 2016.
[61] LABANCA 1997.

concentra nella sua memoria mediante un'unica figurazione che vede protagonisti i soldati italiani che travolgono «alla baionetta orde nereggianti di feroci affricani». Sessant'anni dopo l'episodio militare, accanto a questa *ekphrasis* di un possibile *tableau* iconico degli eventi della prima campagna d'Africa, l'autore specifica quello che è il contesto e il *medium* delle immagini visualizzate, costitutive del suo ricordo: le illustrazioni pubblicate nella rivista «Valore Italiano»[62]**[fig. 1]**.

Il racconto di Soffici si configura pertanto come un possibile saggio della cultura visiva coloniale e si rivela una rara fonte diretta che sembra fornire indicazioni di metodo per indagare le dinamiche, la ricezione e la permanenza nella *longue durée* della cultura italiana.

L'impresa coloniale dell'Italia liberale italiano produsse i primi miti "nazionali" della storiografia italiana, sviluppati intorno alla violenza mortifera degli scontri militari in cui l'Alterità del nemico così come le peculiarità dello scenario africano, venivano declinati in forme stereotipate atte a rinvigorire l'epopea nazionalista.

Ogni evento storico può trasformarsi in mito purché sia legato a un rituale o a una prassi di ricezione[63]. L'evento deve prima di tutto essere codificato in una forma narrativa coerente, che si sviluppa in stretta relazione con la struttura e il carattere del *medium*. La portata del mito dipende pertanto non solo dalla narrazione costruita dell'episodio, ma dal *medium* nel quale è

[62] «Valore italiano», rivista illustrata edita a Roma da Edoardo Perino a ridosso della battaglia di Adua, tra il 1895 e il 1897.
[63] ASSMANN 2002, pp. 243-255; ZIMMERMANN 2016a.

codificato, e le formazioni sociali che vengono unite in vari gradi e vari modi dal mito, variano insieme alle modalità di ricezione del mito stesso.

Il ricordo di Soffici attesta che il *medium* capofila nella costruzione del mito dell'Africa Italiana furono le illustrazioni apparse sulle riviste contemporanee agli eventi, che codificarono mediante iconografie stereotipate la narrazione degli eventi coloniali. Pertanto l'indagine sul ruolo e la funzione dell'immagine nella cultura coloniale, nel rapporto ambiguo che intercorre tra storia e mito[64], avrà come punto di partenza le illustrazioni a stampa.

Quale fu dunque il ruolo dell'immagine nella costruzione del mito coloniale? Quale la sua *agency* nel sistema dell'informazione ottocentesca? Quale la sua migrazione transmediale?

In quest'ottica non si ritiene proficuo ripercorrere le diverse tappe della storia del primo colonialismo italiano attraverso le numerose riviste e pubblicazioni illustrate che dedicarono le loro pagine all'evento, quanto piuttosto soffermarsi su un evento cruciale scelto per il loro valore storico, per l'eco transmediale che ottenne nella cultura visiva del periodo e per la ricezione e l'impatto che ebbe sull'immaginario collettivo. La selezione si concentra sull'evento bellico di Dogali, le cui rappresentazioni visive emergono con prepotenza nello sviluppo narrativo delle cronache coloniali delle riviste, segnando drammaticamente la cultura visiva italiana.

[64] HOBSBAWM - RANGER 1987; GINZBURG 2006.

La battaglia, oltre a essere il primo evento militare degno di nota, si profila come un caso di studio esemplare per analizzare il ruolo dell'immagine nella trasformazione di una sconfitta italiana in un episodio eroico. La manipolazione dell'evento e la costruzione del mito dell'"eroica sconfitta" sarà l'elemento chiave della propaganda coloniale degli anni successivi e su di esso si fonderà la prosecuzione dell'impresa.

La battaglia di Adua, nel 1896 avrà un impatto ancora più disastroso sulla società e sulla politica italiana, dato che durante lo scontro morirono settemila soldati italiani e circa seimila abissini. Ne conseguirà un tentativo di rimozione dell'episodio, che di conseguenza non sarà al centro di commissioni artistiche e celebrazioni encomiastiche. Sidney Sonnino riconoscendo nell'episodio di Adua una battuta d'arresto dell'espansione italiana annotò immediatamente sul suo diario: «siamo scesi di qualche gradino nella considerazione internazionale»[65]. La battaglia fu l'evento conclusivo del primo colonialismo italiano e, nonostante abbia avuto un maggiore peso politico, non ebbe la stessa fortuna visiva. Adua rappresentò la delusione delle velleità espansionistiche, della fiducia in uno Stato forte e moderno; nondimeno la sua rievocazione giocherà un ruolo decisivo nella costruzione identitaria della nazione nel corso dei decenni successivi. Dopo qualche illustrazione della battaglia che utilizzava gli stessi stereotipi visivi dei precedenti scontri militari, le tracce della propaganda coloniale andarono

[65] SONNINO 1972, p. 316

svanendo, per fare la loro ricomparsa in occasione dello sbarco in Libia, nel 1911. All'Italia in quegli anni rimase solo l'esigua colonia Eritrea[66].

Nel 1887 a Dogali, in Eritrea, di consumò uno scontro piuttosto circoscritto, il primo combattuto in Africa, il cui esito fu una sconfitta per l'esercito italiano, nella quale morirono circa cinquecento soldati. L'evento ebbe una grande risonanza sulla stampa e una forte rilevanza della storia della nazione, che a Dogali combatté la prima battaglia dopo i moti risorgimentali, con l'obbiettivo inverso di conquistare gli altrui territori e non più di difenderli. La sconfitta fu immediatamente celebrata con una miriade di eventi, commemorazioni, poesie, operette teatrali in tutta Italia[67]. Intorno a Dogali, attraverso una manipolazione della narrazione dell'accaduto, si avviò la costruzione del mito della nazione italiana unita, della nuova potenza colonizzatrice, pronta ad affrontare il nemico africano con un esercito di valorosi soldati, caduti da eroi.

L'industria della fantasia colonialista costruì il mito della "sconfitta eroica" attraverso l'interazione di narrazioni testuali e visive, consolidando stereotipi sull'Alterità africana già entrati nella cultura italiana e creandone di nuovi, insieme a epici *topoi* della battaglia, finalizzati a confezionare, fissare e sedimentare nella memoria collettiva l'immagine della sconfitta.

Prendeva dunque forma quella che è stata definita "cultura coloniale diffusa"[68], che permeava i diversi strati sociali, coinvolgendo *high* e *low level*, giornalismo e letteratura, discorsi civili e omelie religiose, testi e immagini,

[66] ROCHARD 1972, p. 29.
[67] FINALDI 2009.
[68] TRIULZI 1999; FINALDI 2009.

in un processo intertestuale ed intermediale di circolazione di resoconti di battaglia, figurazioni letterarie, illustrazioni a stampa, fotografie, incisioni, dipinti e sculture.

Per comprendere il significato e l'importanza dell'avvenimento sul piano nazionale e internazionale è utile rivolgere l'attenzione al contesto geopolitico nel quale l'Italia solo due anni prima aveva avviato la prima campagna d'Africa[69].

Prima di Dogali. Strategie diplomatiche e contesto geopolitico

Nonostante l'opposizione dell'Estrema Sinistra, nei primi anni Ottanta il governo italiano guidato da Depretis – frustrato per la mancata conquista della Tunisia, sulla quale si erano affermate le mire francesi – aveva deciso di intraprendere un'espansione coloniale, orientata verso le coste del Mar Rosso. L'apertura del canale di Suez nel 1869 aveva fortemente valorizzato quella porzione dell'Africa Orientale, che era diventata un importante snodo verso l'Oceano Indiano, tuttavia le ambizioni delle altre potenze europee erano distolte da quei territori a causa dell'imperversare della rivolta mahdista.

[69] La ricostruzione degli eventi precedenti e successivi allo scontro di Dogali è stata basata sui testi fondamentali relativi al primo colonialismo italiano: BATTAGLIA 1958; ROCHAT 1972; DEL BOCA 1999a; *Adua. Le ragioni di una sconfitta*, 1997; LABANCA 1986; LABANCA 2002; LABANCA 2005.

Il primo passo da parte dello Stato Italiano era stato compiuto nel 1882, quando venne acquistata la baia di Assab dalla Compagnia di Navigazione Rubattino, che ne era in possesso fin dal 1869 e la utilizzava come scalo carbonifero per le proprie navi dirette nell'Oceano Indiano. Così era nato il primo possedimento italiano, nell'ambito di un'azione piuttosto mal pianificata che trascurava la posizione giuridica del suo migliaio di abitanti, che non erano considerati né sudditi, né cittadini italiani **[fig. 2]**[70]. Usando come pretesto l'esito della spedizione dell'esploratore italiano Gustavo Bianchi, il cui gruppo era stato trucidato nell'autunno del 1884 in Africa Orientale, l'Italia decise che avrebbe a breve occupato il porto di Massaua. Dopo aver raggiunto un accordo con il governo egiziano – che aveva ottenuto la concessione di quei territori dal Sultano di Costantinopoli – i reparti italiani occuparono il porto della città eritrea. Tuttavia in Italia per evitare opposizioni e non lasciar trapelare l'intenzione di intraprendere una conquista coloniale il governo indicò come meta del convoglio militare partito da Napoli il porto di Assab e solo tre settimane dopo la partenza, il 5 febbraio 1885, gli italiani furono informati dello sbarco a Massaua[71].

L'azione militare, svolta con il consenso di Depretis, ricevette l'appoggio degli inglesi: la presenza italiana avrebbe diminuito il raggio d'azione della Francia in Africa e avrebbe potuto essere d'aiuto nel soffocare la rivolta degli indipendentisti mahdisti nel vicino Sudan e a contenerne l'espansione verso l'altopiano etiopico. *In loco* però bisognava fronteggiare

[70] *Ivi,* p. 21.
[71] LABANCA 1986, p. 284.

l'Abissinia, un vasto impero di antiche origini, con un ordinamento semifeudale, abitato da bellicose popolazioni rette da un negus (imperatore), dal quale dipendevano numerosi ras o governatori di provincie, per gran parte in stato di permanente ribellione.

L'occupazione di Massaua aveva sorpreso e preoccupato l'imperatore abissino e i sovrani locali, incrinando fortemente i buoni rapporti fino a quel momento intercorsi con l'Italia. Il governo italiano inviò quindi da Massaua un'ambasceria composta dal capitano Vincenzo Ferrari e dal Dottor Cesare Nerazzini per assicurare all'Imperatore Johannes IV che l'Italia avrebbe rispettato il trattato di Hewet[72], garantendo tutti i vantaggi che l'Inghilterra e l'Egitto avevano accordato all'Abissina. L'imperatore accettò la delegazione, ma rimase in allerta; era evidente che l'occupazione italiana di Massaua non sarebbe rimasta fine a se stessa, vista la scarsa importanza del porto, la povertà del retroterra e il clima torrido. I sospetti del Negus si rivelarono fondati quando nell'aprile dello stesso anno il colonnello Saletta occupò altre posizioni creando una continuità territoriale tra Assab e Massaua.

Nel giugno 1885 il Ministro Mancini si dimise e il Ministero degli Esteri fu assunto dal Generale Robilant, il cui primo provvedimento fu quello di porre fine al condominio italo-egiziano a Massaua. Il 2 dicembre il Generale Genè, assunto il comando del corpo di spedizione, procedette al rimpatrio delle truppe e dei funzionari egiziani, occupando tutti gli uffici e gli

[72] Il trattato di Hewett fu firmato nel 1884 dall'omonimo ammiraglio inglese, dal governo egiziano e dal negus Giovanni IV. Esso prevedeva, tra altri punti, il libero passaggio di merci e armi per l'Etiopia attraverso il porto di Massaua. Tuttavia il Negus interpretò questa clausola come un'autorizzazione a occupare detta città dopo il ritiro delle truppe egiziane e l'Inghilterra, timorosa dell'espansionismo etiopico sul Mar Rosso, consentì all'Italia di impadronirsi di quella importante località strategica.

edifici pubblici. I soldati indigeni *basci-buzuk* (in turco "teste matte"), corpo di irregolari creato dai Turchi al servizio del governatore egiziano, chiesero di prestare servizio sotto la bandiera italiana e formarono così il primo nucleo delle truppe coloniali italiane. Allargando la cerchia degli avamposti vennero occupate Ua-à e Saati. Tuttavia secondo il trattato di Hewett Saati era destinata a diventare abissina nel momento in cui gli egiziani l'avessero abbandonata, pertanto Ras Alula intimò immediatamente agli italiani di sgomberarla. Il suo *ultimatum* non venne preso in alcuna considerazione e sembrò del tutto decadere quando il ras poco dopo fu coinvolto negli scontri con i guerrieri Mahdisti. Se questo primo irraggiamento dei presidi italiani nel retroterra di Massaua sembrò svolgersi senza grossi ostacoli, fu proprio perché i capi abissini erano impegnati a tenere sotto controllo i successi dei dervisci sudanesi, che minacciavano l'invasione dell'Etiopia settentrionale.

L'occasione di spingersi ancora di più verso l'entroterra sembrò presentarsi quando nel 1885 gli inglesi ritirarono i presidi egiziani dell'Harrar per destinarli alla difesa del Sudan. Assodato che gli inglesi non si sarebbero opposti a un'occupazione italiana dell'Harrar, il governo ponderò questo possibile sbocco organizzando una missione scientifica, alla cui direzione fu chiamato il conte Gian Pietro Porro, presidente della *Società Italiana di Esplorazioni Geografiche e Commerciali.* L'esito fu dei peggiori: la carovana fu massacrata dalla stessa scorta messa a disposizione dall'emiro locale.

La debolezza e l'ingenuità dimostrata danneggiò fortemente la credibilità degli italiani in Abissinia. Ne conseguì un improvviso atteggiamento provocatorio assunto da Ras Alula, che il 10 gennaio 1887

intimò al comando italiano di abbandonare Saati e tutte le altre località contestate, ma la reazione dell'esercito italiano fu quella di rinforzare i presidi minacciati.

In quegli stessi giorni il conte Augusto Salimbeni, accompagnato dal maggiore Federico Piano e dal conte di Saviroux, si trovava ad Asmara, diretto nel Goggiam alla corte del ras Tecla Haimanot, per intraprendere la realizzazione di alcuni lavori pubblici. Mentre attendevano l'autorizzazione imperiale per proseguire il viaggio, Ras Alula li fece arrestare come sospetti di spionaggio[73] e minacciò di ucciderli se le truppe italiane non avessero lasciato Saati. Pochi giorni dopo, il 25 gennaio il ras attaccò in ogni caso il forte di Saati, costruito su una collina pietrosa, ma in poche ore di combattimento gli abissini furono respinti. Questo breve scontro con poche perdite costituirà il preludio al disastro di Dogali.

La battaglia di Dogali tra storia e mito. L'elaborazione della "sconfitta eroica"

Ai fini di questa ricerca è fondamentale un affondo sugli avvenimenti e le dinamiche dello scontro militare, basato sulle approfondite ricostruzioni degli storici e sulla diversificata documentazione contemporanea agli eventi:

[73] Gli accompagnatori di Salimbeni, qualificatisi come ingegneri, erano in realtà due ufficiali in servizio. Si trattava del maggiore Federico Piano e il tenente di cavalleria conte Tancredi Broscorens di Savoiroux. Piano era stato incaricato dal Ministero della Guerra di una vera e propria missione di spionaggio e per non destare sospetti aveva portato con sé il figlio undicenne Emanuele. Si veda DEL BOCA 1999 a, p. 218.

resoconti della battaglia compilati dai superstiti, memorialistica militare, oltre che libri-inchiesta di denuncia dell'operato del governo. Gli storici hanno condotto un lavoro minuzioso (in continuo aggiornamento) sul rapporto tra realtà e leggenda in Dogali e più in generale sulla retorica coloniale del governo e dell'establishment nella prima guerra d'Africa[74]. Gli studi storici costituiscono pertanto una premessa imprescindibile per un'analisi storico-artistica delle immagini costruite per narrare gli eventi coloniali, per orientarsi nel rapporto che intercorre tra storia e mito, tra gli interessi politico-economici e gli attori in gioco, per acquisire consapevolezza delle verità scomode che l'immagine e il suo *medium*, le riviste in questo caso, erano chiamati a manipolare.

Respinto l'attacco a Saati, furono richiesti dei rinforzi mediante il telegrafo e così al tenente colonnello Tommaso De Cristoforis venne ordinato di partire con una colonna della fanteria italiana quella stessa notte e, una volta giunto sul posto, di valutare la situazione decidendo se fossero necessari altri rinforzi o se fosse il caso di rientrare al suo presidio.

Il pericolo era stato evidentemente sottovalutato: si dava per scontata una ritirata immediata e definitiva di Ras Alula, o più probabilmente prevaleva la presunzione della superiorità dell'esercito italiano, per cui si era convinti che anche piccoli reparti, ben addestrati, potessero essere in grado di battere forze abissine di qualsiasi entità.

[74] Per la ricostruzione delle dinamiche dello scontro si vedano DEL BOCA 1999a, pp. 239-276; LABANCA 1986.

La colonna si mise in marcia solo alle 5,20 del 26 gennaio con cinquecentoquaranta soldati (alcuni dei quali appena giunti nella colonia), due vecchie mitragliatrici *Gatling* abbandonate a Massaua dagli egiziani e un'avanguardia di circa cinquanta basci-buzuk. Dopo la sconfitta di Saati Alula non si era ritirato, ma, strategicamente, si era posizionato nel punto più adatto a sorprendere l'arrivo della colonna di soccorso. Era in possesso di informazioni dettagliate relative all'ora di partenza, agli effettivi e alle armi possedute, fornitegli dai molti abissini residenti a Massaua che nei giorni precedenti avevano improvvisamente abbandonato le proprie attività per combattere al fianco del ras. La diserzione durante la marcia di gran parte dei basci-buzuk avrebbe dovuto allarmare la colonna italiana[75] e invece, secondo quanto riferito dal capitano Carlo Michelini, l'atmosfera in cui si marciava era piuttosto rilassata: «In noi non v'era alcuna preoccupazione, si chiacchierava allegramente […]»[76].

Poco dopo le 8,00 mentre la colonna attraversava la conca di Dogali e si trovava ad appena un'ora da Saati, in una regione di basse colline e forre gli esploratori segnalarono la presenza di forti concentramenti di armati abissini. L'esercito avversario era ancora distante, ma accorreva, secondo le prime stime, con circa diecimila guerrieri.

Se in tali condizioni le strategie militari e il buonsenso avrebbero suggerito un ripiegamento, diversamente, il colonnello de Cristoforis, chiamati i capitani a rapporto, optò per una resistenza ad oltranza. Venne

[75] DE CESARE - PULCE DORIA 1887, p. 185.
[76] *Pionieri e soldati* 1936, p. 321.

scelta come posizione di difesa un colle sulla destra della carovaniera, che si rivelò facilmente aggirabile ed esposto al tiro, quando le colline intorno ad esso vennero occupate dai soldati di ras Alula.

Il conte Augusto Salimbeni, prigioniero di ras Alula, era stato condotto sul luogo del combattimento e così descrisse la battaglia:

> «Di là potei scorgere come gli abissini, che arrivavano come formiche si disponessero a circuire la posizione degli italiani, ordinandosi a stormi su due ampi circoli presso a poco concentrici. Ho apprezzato che le forze abissine salissero alla cifra di 20 mila uomini» per la «maggior parte armate di lancia e scudo e di sciabole pesanti; i fucili sono in numero minore, ma rilevante […]. Mentre la colonna de Cristoforis sosteneva un fuoco violentissimo, gli abissini eseguivano il loro movimento di accerchiamento, mettendosi al coperto dietro alle pieghe del terreno […] per cui mi sembrava che il fuoco tenuto dai nostri, fatto a distanza rilevante e contro un bersaglio piccolissimo, non avesse quell'efficacia che si sarebbe voluta. Poco oltre il mezzogiorno gli uomini di ras Alula avevano compiuto un movimento girante […] Si dette il segnale dell'attacco; i tamburi e i tamburelli del ras non cessavano di battere, ed all'improvviso da ogni parte, come se sbucassero da terra, una tempesta di uomini si lanciò all'attacco, la cavalleria stessa abissina caricò sul fianco dell'altura e in pochi minuti tutto fu finito»[77].

Il fuoco inoltre ebbe breve durata poiché le due mitragliatrici egiziane si incepparono in breve tempo e i fucili *Vetterly* erano stati caricati con

[77] Augusto Salimbeni, *Diario d'un pioniere africano*, manoscritto, p. 445-446, in DEL BOCA 1999, p. 242.

proiettili di cartucce a mitraglia da sentinella e perciò causavano solo lievi ferite[78].

Alle 8,30 fu inviata la prima staffetta a Monkullo per avvertire il comandante a Massaua dell'attacco abissino, ma il rinforzo inviato da Massaua giunse troppo tardi, quando gli italiani avevano ripiegato su un colle più alto che li costringeva ad ammassarsi pericolosamente e, completamente circondati dagli abissini e ormai privi di armi da fuoco, furono costretti ad affrontare il breve scontro finale corpo a corpo, con le baionette, i calci dei fucili, i sassi, fino a soccombere.

Nella narrazione di Salimbeni è presente un particolare destinato a divenire una componente della leggenda di Dogali: «non si dette quartiere neppure ai feriti, che per ordine espresso di ras Alula vennero tutti trucidati e turpemente mutilati»[79]. Una descrizione ancor più dettagliata di tanta crudeltà viene riportata nel *Rapporto ufficiale* compilato in base alle testimoniante fornite dal Capitano Michelini, dal Tenente Comi, che era a capo del nucleo dell'estrema avanguardia, e dai feriti ricoverati a Massaua.

> «Verso le 11.30 circa si può ritenere abbia cessato completamente il combattimento. Incominciarono allora scene d'orrore e di efferata crudeltà; i poveri nostri caduti vengono spogliati, denudati, oltraggiati; con sassi, colpi di lancia, di sciabola e d'arma da fuoco sono colpiti quelli che ancor danno segni di vita, alcuni vengono evirati, altri

[78] Come emerge dal racconto di Salimbeni, obbligato da ras Alula a curare i feriti etiopici. *Ivi*, p. 242 («Trovammo moltissimi lievemente feriti, perché colpiti da proiettili di cartucce a mitraglia da sentinella, contro le quali griderò fino a che mi basti la vita. Feriti gravi, pochissimi»).
[79] *Ivi,* p. 243.

abbruciati; finalmente dopo una ridda feroce sui corpi dei nostri gli Abissini si allontanano asportando armi, indumenti, quanto insomma possono rinvenire sul campo di battaglia. Quelli dei nostri che scamparono all'eccidio devono la loro salvezza all'essere stati creduti morti in seguito alle ferite riportate, od all'essersi finti tali»[80].

Il racconto è però smentito dall'evidenza degli eventi documentati da altre fonti e confermati nel passo successivo dello stesso *Rapporto*[81]: circa novanta feriti, molti dei quali senza alcun aiuto, raggiunsero nei giorni successivi le linee italiane. Pertanto la causa di morte di tanti soldati italiani non fu la crudeltà degli abissini, ma l'incuria e l'incapacità italiana di coordinare efficacemente i soccorsi. Difatti la ricognizione sul campo di battaglia, comandata dal capitano Tanturri, fu affrettata e superficiale, poiché, terrorizzati da possibili ulteriori attacchi, i ricognitori raccolsero pochi feriti e, scoraggiati dell'imbrunire, rinunciarono a perlustrare l'altro versante della collina. I feriti meno gravi lasciati sul campo vennero risvegliati da un diluvio scatenatosi in quelle ore e quelli tra loro che protestarono accusando le alte cariche militari di essere stati spinti al massacro e poi abbandonati sul campo, vennero trattenuti a Massaua e inviati per ultimi a Roma[82].

La notizia dello scontro avvenuto il 26 gennaio, venne divulgata dalla stampa solo il 1 febbraio del 1887, scatenando lo sgomento e le proteste della popolazione. Diversi quotidiani nazionali espressero il proprio

[80] *Rapporto compilato dal Comando supremo in Africa in base alle notizie fornite dal Capitano Michelini, dal Tenente Comi e dai feriti ricoverati a Massaua*, in ROSATI 2005, pp. 63-64.
[81] «Immense furono le sofferenze alle quali dovettero sottostare i poveri feriti il cui arrivo a Monkullo durò fino al 28 corrente». *Ivi*, p. 64.
[82] DEL BOCA 1999 a, p. 244.

disapprovazione rispetto all'impresa, mentre l'opposizione anticoloniale si configurava nei dibattiti parlamentari così come nelle manifestazioni di piazza[83].

«L'Illustrazione Italiana», la più importante rivista illustrata italiana, che si era affermata ormai da anni come rivista rappresentativa della nazione, rivolgendo la sua attenzione agli eventi contemporanei e all'*italianità*, dedicò molte pagine all'evento e in particolare nel fascicolo del 27 febbraio del 1887 pubblicò in copertina un ritratto del colonnello De Cristoforis, morto in battaglia, e un articolo intitolato *Gli eroi di Dogali*[84].

Nell'articolo viene subito introdotta la novità proposta dal fascicolo: la rappresentazione di un episodio della battaglia, sulla base di schizzi dal vero e documenti ufficiali spediti in redazione dalla colonia.

> «[…] Tutti gli italiani hanno ormai impresso nella mente il racconto di quei fatti d'arme tanto gloriosi per il nostro esercito: ormai ne hanno parlato diffusamente tutti i giornali del mondo civile, elogiando altamente l'eroismo dei nostri soldati e de' loro capi, caduti valorosamente sul campo dell'onore. […] In questo numero i lettori troveranno un episodio del combattimento di Dogali disegnato dal signor Ludovico Pogliaghi dietro schizzi e documenti speditici da Massaua e Moncullo.
>
> È l'ultima fase del combattimento. Gli ufficiali sono tutti caduti: sopravvivono soli all'eccidio il tenente colonnello De Cristoforis e dodici soldati, intorno ai quali turbina ancora la rabbia delle orde

[83] Sull'anticolonialismo rispetto all'impresa africana, che ebbe una considerevole articolazione in parallelo alla propaganda coloniale, si rimanda al IV capitolo, dedicato alle polemiche politiche e figurative del dissenso.
[84] «L'Illustrazione italiana», Anno XIV n. 9, 27 febbraio 1887.

abissine. Il De Cristoforis ordina ai superstiti di presentare le armi ai compagni morti e un momento dopo comandante e soldati cadono trafitti da mille colpi. I feriti giunti a Napoli hanno confermato questo eroico episodio.

Pubblichiamo altresì i ritratti di quegli ufficiali de' quali ci è stato possibile avere subito le fotografie, direttamente dalle famiglie o per mezzo dei sindaci del loro paese nativo. Altre fotografie ci sono pervenute troppo tardi per essere pubblicate in questo numero: speriamo di potere ne prossimo completare la serie dei ritratti di tutti gli ufficiali morti a Saati e a Dogali […]».

A partire da questo numero la rivista iniziò a pubblicare i profili biografici e i ritratti degli ufficiali morti in battaglia. Alcune pagine dopo, il susseguirsi di articoli di diverso argomento è interrotto da un'illustrazione a piena pagina[85], tratta da un bozzetto realizzato da Ludovico Pogliaghi[86] **[fig. 3].**

La difficoltà e l'imbarazzo di rappresentare, un mese dopo il tragico evento, una sconfitta subita dall'esercito italiano, ma celebrata come un episodio "glorioso", vennero affrontati dalla rivista, scegliendo di evitare la figurazione dello scontro e proponendo la narrazione visiva di un episodio poco realistico, che esaltava l'eroismo dei soldati italiani.

[85] *Il combattimento di Dogali – Gli ultimi superstiti presentano le armi ai caduti* (composizione e disegno di Ludovico Pogliaghi), «L'Illustrazione italiana», Anno XIV n. 9, 27 febbraio 1887, p. 170.

[86] Ludovico (o Lodovico) Pogliaghi, (1857-1959), allievo di Giuseppe Bertini all'Accademia di Brera, dove divenne in seguito insegnante di decorazione. La sua attività spaziò dalla scultura alla pittura, alla scenografia, fino all'illustrazione. Illustrò la *Storia d'Italia* di Francesco Bertolini, edita da Treves tra il 1886 e il 1888 e realizzò numerose tavole per «l'Illustrazione Italiana». GROSSO 2005.

L'episodio rimase un evento inufficiale e come prova della sua presunta autenticità furono portate le testimonianze di feriti e superstiti, dunque solo fonti orali. Tuttavia la sua traduzione visiva, pubblicata dalla rivista, ebbe una grande fortuna e un'intensa circolazione transmediale, fino a divenire un'immagine iconica della sconfitta di Dogali.

Nel bozzetto di Pogliaghi, avvolti in una nuvola di polvere, i pochi soldati italiani porgono il saluto militare ai compagni morti o feriti riversi sul terreno. Il manipolo di militari, a partire dalla figura di De Cristoforis che solleva il fucile, forma una diagonale che crea una spartizione, quasi una barriera, tra il nemico nell'ombra che accorre alle spalle e i corpi esanimi riconoscibili dalla divise chiare. La narrazione visiva proposta, in cui i soldati nell'imperversare della battaglia si fermano per compiere un gesto della retorica militare, è del tutto inverosimile. È possibile tuttavia che l'episodio sia accaduto in un altro contesto, forse a battaglia finita, nel momento in cui si procedette alla ricognizione dei feriti[87].

Alcuni mesi dopo la battaglia l'editore Edoardo Perino, torinese, trasferitosi a Roma, avviò la pubblicazione di una serie intitolata *Guerra d'Africa*[88]*,* le cui dispense riportavano in una successione temporale ordinata la cronaca degli eventi coloniali italiani, integrati da racconti fantasiosi, aneddoti erotici e descrizioni pseudoscientifiche dell'Africa e dei suoi abitanti. A differenza de «L'Illustrazione Italiana», rivolta a un pubblico colto e borghese, questa serie riproponeva e talvolta rielaborava un ampio

[87] RUGGERI 2003, p. 18.
[88] PICCININI 1888. Sulla figura dell'editore Perino si veda PALAZZOLO - MORI - BACCI 2012.

repertorio di *topoi* che già pubblicati da altre riviste illustrate, per un pubblico popolare.

Nello sviluppo della narrazione degli eventi, puntualmente interrotta da illustrazioni in massima parte autonome rispetto alla narrazione testuale di Giuseppe Piccinini, venne introdotta la riproduzione della composizione ideata da Pogliaghi per «L'Illustrazione Italiana».

In *Guerra d'Africa*, la rappresentazione del *Presentat'armi* viene montata su un intero foglio, che occupa quindi due pagine **[fig. 4]**, e corredata da una didascalia che recita: «Il colonnello De Cristoforis esclamò: Onore ai morti! Presentate le armi ai nostri compagni caduti…e noi presentammo le armi. (Dal racconto di un ferito)». In questo caso è nel rapporto tra testo e immagine che si gioca la costruzione del mito della battaglia. Se il titolo *Gli eroi di Dogali* orienta il fruitore dell'immagine, ammesso che fosse alfabetizzato, la citazione delle precise parole del ferito ne avvalora la veridicità.

Era una prassi consueta che le matrici xilografiche o le fotoriproduzioni circolassero tra gli editori. Per alcuni decenni, alla metà del secolo, fino a quando l'industria editoriale non riuscì a mettersi al passo con la qualità e l'aggiornamento tecnologico britannico e francese, i più importanti editori Italiani avevano acquistato le xilografie dalle principali riviste inglesi[89]. Questa scelta dovuta a ragioni tecniche ed economiche, favoriva la moltiplicazione e la circolazione di una stessa immagine e l'affermarsi di una

[89] GIORDANO 1983.

singola interpretazione iconografica di un evento storico contemporaneo grazie alla sua ripetizione.

L'immagine difatti apparve più volte sulla stampa periodica accompagnata da brevi testi in cui si riportavano citazioni tratte dal racconto dei superstiti per conferirle veridicità e circolò ampiamente anche in forma di incisioni xilografiche sciolte, fino a divenire un'immagine iconica della battaglia. Essa assunse nuove accezione nei diversi contesti editoriali e le vennero attribuite diverse destinazioni d'uso, ma non rimase affatto circoscritta al *medium* delle riviste. Nella sua migrazione trasmediale assunse un inedito significato nel momento in cui viene inciso su uno zaffiro da Giorgio Girardet e incastonato in una spilla dall'orafo romano Augusto Castellani[90] **[fig. 5]**. Sul prezioso oggetto conservato presso il Victoria & Albert Museum è dunque impresso l'episodio del *Presentate le armi!* che dai *media* informativi, passò alla propaganda coloniale, fino ad essere scelto per contrassegnare un oggetto privato, legato a una strategia commerciale dell'orafo o forse ad una commissione privata. Il circuito di migrazione dell'immagine del *Presentate le armi!* qui presentato è circoscritto agli anni immediatamente successivi alla battaglia e quindi inserito in un tempo storico piuttosto definito in cui l'Italia costruiva il proprio discorso coloniale nonostante la sconfitta subite. È in questi anni Alfredo Oriani pubblicava il saggio *Fino a Dogali*, tentando di ricostruire una storia lineare italiana, ricordando l'antica presenza degli antenati romani in Africa, fino a giungere all'episodio di Dogali. Richiamando il concetto di storia come narrazione,

[90] PIRZIO BIROLI STEFANELLI 2002.

espresso da Hayden Whyte[91], secondo il quale l'esposizione storica degli eventi è per natura soggetta a una retorica e a una poetica che attribuisce un significato ai fatti, il saggio di Oriani si profila come un efficace *case study* per comprendere il processo ambiguo di narrazione di una battaglia coloniale.

Nel racconto della battaglia vengono utilizzati dei *topoi* visivi codificati immediatamente dopo l'evento e apparsi nella stampa popolare, divenuti parte del repertorio della retorica coloniale. È il caso della descrizione dei soldati morti dopo la battaglia che giacevano composti e allineati, così come del racconto del gesto eroico dei superstiti che sul finire della battaglia eseguono l'ordine del "presentate le armi" davanti ai compagni morti:

> «Italia, Italia! è la loro suprema invocazione fu il grido supremo di sfida, col quale risposero all'immenso ruggito abissino. E disparvero. Quel turbine nero li urtò aggravandosi sopra di loro come una nuvola, entro la quale non si distinse più nulla, ma nella quale l'ultimo gruppo che difendeva il colonnello, udì ancora il suo ultimo comando di salutare quelli che erano già morti: -Presentate le armi! Le presentarono e caddero con esse intorno a lui, che aveva trovato per tutti una di quelle parole, che traversano i secoli come una meteora lasciandovi una traccia inestinguibile.
>
> Quando quella nuvola si dileguò, tutti giacevano in ordine come fossero allineati. Era tempo»[92].

Oriani conclude pertanto il saggio con due diversi cronotopi letterari, nel primo i soldati sono stati attaccati dagli abissini, descritti attraverso la

[91] WHITE 1973.
[92] ORIANI 1889, pp. 421-422.

metafora del «turbine nero» che grava su di loro, dall'alto, e li avvolge, come una nuvola. In questa composizione i militari italiani compiono il gesto retorico di presentare le armi, di fronte ai soldati caduti che giacciono sul campo di battaglia. È proprio l'espediente della nuvola a essere utilizzato dall'autore per passare alla seconda scena in cui avviene la *mise-en-scène* di un altro mito della battaglia, quello secondo il quale durante le ricognizioni i corpi dei soldati morti sarebbero stati ritrovati allineati, secondo un decoro e una disciplina che oltrepassa la morte.

Nel cronotopo letterario l'evento trova la sua possibilità di raffigurazione, grazie alla concentrazione dei connotati del tempo – del tempo della vita umana e del tempo storico – in determinate parti di spazio[93]. L'immagine letteraria così ferma il testo, riassumendo il suo percorso in un istante sincronico e fa esplodere il percorso della narrazione tramite un'impressione forte che esce da uno sviluppo temporale omogeneo. Analogamente una rappresentazione visiva fissa un evento e ha un impatto sull'immaginario storico. In particolare in una scena di battaglia l'immagine ne condensa l'estensione e lo sviluppo, configurandosi attraverso elementi di fantasia e di rappresentazione retorica. Senza costituire una prova visiva dell'evento queste immagini si fanno promotrici non solo di una propaganda coloniale, ma anche di un immaginario visivo e di una memoria collettiva.

Difatti il mito della morte eroica e del *presentat'armi* aveva avuto ampia circolazione sulla stampa e, come fonte diretta che documentasse l'accaduto, venivano utilizzate le testimonianze dei militari sopravvissuti. La

[93] BAKHTIN 1981.

narrazione era certamente giunta a Oriani anche in forma testuale, ma il cronotopo letterario da lui creato non scaturisce soltanto dei racconti verbali e testuali, esso di configura piuttosto come un'*ekphrasis* della composizione ideata da Ludovico Pogliaghi per «L'Illustrazione italiana», in cui il manipolo di soldati è circondato dai guerrieri abissini raffigurati come una coltre nera all'interno della quale si distinguono appena le armi africane. La coltre nera che sfuma verso l'alto in una nuvola di polvere si riversa sugli italiani, sfruttando la pendenza del terreno. In questo circuito intermediale il mito viene formalizzato agli occhi del pubblico attraverso la pubblicazione sulle riviste, fonti di fatto non ufficiali, in cui narrazione e informazione si fondono in un prodotto ambiguo in gran parte affidato alla fantasia del disegnatore. Il mito, tradotto in immagine dall'illustratore, diviene poi un cronotopo letterario, che inserendosi nei labili confini che separano nell'Ottocento narrazione letteraria e storiografia, entra a far parte della storia italiana, assumendo i toni di un evento topico.

Inserito nel saggio di Oriani, il mito dell'eroismo dei soldati entrava a questo punto ufficialmente a far parte della storiografia nazionale, che verrà particolarmente valorizzata durante il Fascismo.

Nelle settimane successive «L'Illustrazione Italiana» pubblicò il bozzetto di Ettore Ximenes[94] intitolato *Il combattimento di Dogali*[95] **[fig. 6]**, che risponde invece all'intento di offrire non la rappresentazione di un momento topico, quanto una possibile immagine dello scontro.

La battaglia è resa in maniera didascalica, mediante una contrapposizione netta tra l'esercito italiano, composto e decoroso – dal quale si leva la figura risoluta del colonnello Tommaso De Cristoforis – e una schiera caotica in cui i corpi degli abissini con movimenti ferini agitano le lance, creando direttrici contrastanti. La rappresentazione è epurata da qualsiasi elemento che possa fare intuire l'esito negativo per l'esercito italiano. Al contrario sulla coltre bianca di polvere che fa da sfondo ai due schieramenti si stagliano le figure di due guerrieri abissini, prontamente colpite dai fucilieri italiani e prossime a raggiungere la catasta di corpi dei loro compagni accumulata in primo piano. Il bozzetto, tradotto in incisione, fu pubblicato come tavola autonoma, su un foglio ripiegato su se stesso, per essere adattato al formato della rivista[96]. Le dimensioni eccezionali rispetto alle numerose altre illustrazioni presenti nei fascicoli, sono conformi alla sua

[94] Ettore Ximenes (Palermo, 1855-1926), diglio del miniaturista Antonio Ximenes, studiò presso l'Accademia di Belle Arti di Palermo e si trasferì a Napoli nel 1871 dove frequentò artisti quali Vincenzo Gemito, Domenico Morelli, Stanislao Lista. Alla carriera di scultore, nell'ambito della quale ricevette numerose commissioni italiane e estere (realizzò la statua bronzea di Giuseppe Zanardelli, la statua di Dante al Meridian Hall Park di Washington), affiancò la carriera di illustratore, collaborando con il periodico «L'Illustrazione Italiana». Intorno al 1896 realizzò a Peveragno (CN) il monumento per il maggiore Pietro Toselli, morto nello scontro dell'Amba Alagi. Si veda BARRICELLI 1995.

[95] Ettore Ximenes, *Il combattimento di Dogali*, olio su cartone, 61x100 cm, Roma, Collezioni dell'Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente.

[96] *Il combattimento di Dogali - Composizione di Ettore Ximenes*, (67x52 cm), pubblicato in «L'Illustrazione italiana», anno XIV, n° 11, 13 marzo 1887.

destinazione d'uso: estratta dal fascicolo, la tavola poteva essere esposta negli spazi domestici, in ricordo della battaglia.

Pertanto prima ancora che il governo decidesse di commissionare il dipinto ufficiale, che verrà affidato a Michele Cammarano, il compito di trasformare la sconfitta in un episodio eroico era stato già assolto dagli illustratori e si era sedimentato nella memoria collettiva[97].

Nella costruzione dell'immagine della battaglia la fotografia invece era rimasta del tutto marginale. Il genere della fotografia di guerra era stato ormai sperimentato a partire dalla guerra di Crimea (1853-1856), anche se non era ancora in grado di soddisfare la rappresentazione di soggetti in movimento, visti i lunghi tempi di esposizione ancora necessari[98]. Nel caso specifico di Dogali le testimonianze fotografiche della battaglia, così come dei suoi luoghi furono pressoché inesistenti, poiché il governo italiano aveva considerato superflua la presenza di fotografi ufficiali nella colonia. Solo nel 1896 verrà istituito un reparto fotografico nell'ambito dell'esercito italiano, tuttavia ad alcuni fotografi professionisti era concesso di soggiornare nella colonia eritrea a proprie spese. È a loro che si deve un'ampio repertorio di paesaggi africani e di rappresentazioni delle popolazioni africane, dei guerrieri, delle donne, fissati in pose stereotipate, filtrate da un rigido sguardo coloniale[99].

---

[97] BACCI 2009, pp. 132-145. L'autore, nella disamina dei *Libretti di storia patria*, si sofferma sull'elaborazione dell'immagine della "sconfitta eroica" confrontando alcune illustrazioni a stampa raffiguranti episodi dell'impresa coloniale italiana

[98]Anne WILKES TUCKER; Will MICHELS; Natalie ZELT, *War/photography: Images of Armed Conflict and Its Aftermath*, catalogo della mostra (Houston, Museum of Fine Arts, 2012-2013), New Haven-Londra, 2012.

[99]Silvana PALMA, «The Seen, the Unseen, the Invented: Misrepresentations of African 'otherness' in the Making of a Colony : Eritrea, 1885-1896», *Cahiers D'études Africaines*, n. 45, 2005, p. 39-69; Massimo ZACCARIA, «´Quelle splendide fotografie che riproducono tanti luoghi pittoreschi´. L'uso della fotografia nella propaganda coloniale italiana (1898-1914)»,

Diversamente molti artisti, emotivamente colpiti dall'evento e attratti dalla rilevanza e dall'attualità del soggetto, si erano cimentati con la rappresentazione della battaglia.

Nel 1887, il pittore modenese Augusto Valli dopo un soggiorno in Abissinia aveva realizzato un dipinto raffigurante la battaglia **[fig. 7]**, sulla base di una ricostruzione filologica fondata sui racconti di due testimoni oculari: il conte Augusto Salimbeni, fatto prigioniero di ras Alula e costretto a prestare soccorso ai feriti abissini, e il capitano Carlo Michelini, uno dei militari superstiti, che con la propria testimonianza contribuì alla redazione del rapporto ufficiale sulla battaglia. Il dipinto fu realizzato a Roma in un intervallo tra i suoi frequenti viaggi in Africa iniziati nel 1885, dai quali scaturì una vasta produzione artistica, caratterizzata da studi e sperimentazioni sulla luce, osservazione etnologica e volontà documentaria, convalidata dall'indicazione puntuale del luogo, dell'anno di esecuzione e del soggetto[100].

Attualmente l'opera risulta dispersa e l'ultima notizia in merito risale al 1942[101], anno in cui risulta custodita nel Museo Coloniale di Roma, dove era stata esposta in occasione della mostra personale del 1937[102]. Nel catalogo è inserita solamente la riproduzione di un particolare del dipinto, che ci restituisce un'iconografia libera dagli elementi retorici diffusi, nella quale lo scontro è presentato come un'unica, quasi indistinta, massa di corpi. Isolata

in Cristiana FIAMINGO (dir.), *Identità d'Africa fra arte e politica*, Roma, 2008, p. 147-173:149-150.
[100] RIVI 1989.
[101] BENVENUTI 1942, p. 117.
[102] *Augusto Valli, pittore africanista* 1937.

emerge al centro la la figura del colonnello e in primo piano i due abissini che soccombono. La riproduzione posseduta certamente non consente una precisa lettura dell'opera, della quale nel 1937 sulla «Gazzetta dell'Emilia» ancora si contestava il mancato riconoscimento di dipinto ufficiale della battaglia[103].

Ancora nell'1887 all'Esposizione di Bologna Giuseppe Norfini aveva presentato l'opera scultorea intitolata *Dogali* **[fig. 8]**, un gruppo «[…] assai animato, quantunque teatrale: il soldato ferito cui sfugge il fucile dalle mani contratte, mostra nel volto un misto di furore guerresco e d'indomita energia spegnentisi con la vita che fugge. Altrettanta forza d'azione si riscontra nell'uffiziale stramazzato, ma che pure ha forza ancora di eccitare i compagni, e di atterrare il nemico che gli si appressa […]»[104].

La teatralità e la retorica militaresca documentata dalla critica, unità al grande interesse che l'evento riscuoteva in quel momento, permisero all'opera, nella quale si riconoscevano mende e insufficienze, di conquistare la copertina di uno dei fascicoli dell'Esposizione.

---

[103] PEDRAZZI 1935.

[104] «[…] Il Norfini che prediligeva i soggetti drammatici trovò nell'epopea de' Cinquecento di Dogali un concetto in armonia col suo temperamento, ed il gruppo esposto ora a Bologna, che di *Dogali* appunto porta il nome, fonde nel complesso della rappresentazione le tendenze artistiche, la venerazione di cittadino e quella particolare del soldato per i colleghi caduti gloriosamente.
L'opera è un grandioso abbozzo, e dell'abbozzo ha la nervosa vivacità di modellazione indicata anzi che compiuta, lo scopo evidente fu d'impressionare con la vivacità dell'azione, sacrificando a questa imperiosa volontà il freddo lavorio dei raffronti tecnici fra parte e parte. L'insieme pertanto si presenta assai animato, quantunque teatrale: il soldato ferito cui sfugge il fucile dalle mani contratte, mostra nel volto un misto di furore guerresco e d'indomita energia spegnentisi con la vita che fugge. Altrettanta forza d'azione si riscontra nell'uffiziale stramazzato, ma che pure ha forza ancora di eccitare i compagni, e di atterrare il nemico che gli si appressa.
Plasticamente il gruppo ha senza dubbio mende e insufficienze, ma a ciò ripara sempre chi possiede un'intelligenza vigorosa come il Norfini. Per fermo una mente fredda e gretta non sentirà propensione per certi argomenti, ma neppure avrà la forza d'affrontarli; trattandosi poi d'un giovane, dopo le prove già viste, un'opera come il Dogali non si può più considerare una promessa, bensì un documento». (*Esposizione di Bologna* 1888, p. 207).

La pubblicistica dedicata agli eventi artistici si rivela quindi un importante attore nelle dinamiche di diffusione e incremento della cultura visiva coloniale, attraverso la propria attività di divulgazione di opere, mediante riproduzioni illustrate e fotografiche. Analogamente «L'Illustrazione Italiana», che tra i suoi obiettivi aveva non solo l'attività di informazione sugli eventi storico-politici, ma anche la divulgazione dell'arte contemporanea[105], nel 1887, accanto all'articolo in copertina dedicato all'Esposizione Nazionale di Venezia, sceglieva di pubblicare il dipinto *Ritorno da Massaua* di Eugenio Prati[106], raffigurante due donne che accolgono un reduce dall'Africa, probabilmente un bersagliere, riconoscibile dal fez rosso[107].

Pertanto la scelta di un soggetto che avesse un chiaro riferimento al tema coloniale, poteva divenire strategica nella carriera di un artista, poiché con molta probabilità l'opera avrebbe avuto una maggiore divulgazione nei *media*, una migliore valorizzazione nell'ambito delle esposizioni nazionali, oltre che maggiore probabilità di essere acquistata da parte dello Stato, che in quegli anni era impegnato a incrementare le collezioni delle nuove gallerie nazionali.

In questo modo, senza la necessita di un serrato controllo da parte del governo e senza una propaganda sistematica e istituzionale, le molteplici

[105] ZIMMERMANN 2006.
[106] Eugenio Prati (1842-1907) nasce a Caldonazzo in Trentino e studia presso l'Accademia di Belle Arti di Venezia e presso quella di Firenze. Negli anni fiorentini, a partire dal 1866, partecipa al dibattito dei macchiaioli presso il caffè Michelangelo Si veda *Eugenio Prati: tra scapigliatura e simbolismo* 2009.
[107] «L'Illustrazione italiana», Anno XIV, n. 21, 22 maggio 1887 (copertina).

interpretazioni visive della battaglia e la loro ampia circolazione e rimediazione, contribuirono fortemente al discorso coloniale della nazione.

Nel 1936, negli anni della Guerra d'Etiopia, Felice Carena esporrà nell'ambito della sua mostra personale alla Biennale di Venezia, una tela intitolata *Dogali – 1887* **[figg. 10-11].** L'opera, che avrebbe dovuto celebrare - attraverso il ricordo di quell'eroico episodio - la guerra coloniale fascista in Africa orientale, per il suo messaggio antieroico e il suo linguaggio antiretorico accese vivaci discussioni[108]. In primo piano un manipolo di soldati estenuati dal combattimento accenna uno stanco *presentat'armi*, mentre dietro di essi i compagni caduti e feriti giacciono scomposti sul terreno. Ancora una volta è l'immagine del mito della battaglia di Dogali, a sopravvivere dopo la delusione di Adua e a migrare in un diverso tempo storico, inserirendosi in un contesto di rinnovate ambizioni coloniali. Tuttavia se la scelta del soggetto appariva come un richiamo alla precedente sconfitta, impugnata, insieme alla memoria di Adua dalla retorica imperialista del regime, il realismo inflessibile adottato dall'artista, nel presentare i soldati umanamente sofferenti e sconfitti, spogliò l'evento del tono epico conferitogli dalla propaganda dell'Italia liberale. La visione antiretorica di Carena e la ragione della scelta di intervenire sull'immagine, tagliandone la tela, rimangono impresse nell'iscrizione posta sul retro dallo stesso artista:

> «Questo quadro che ricorda /la Battaglia di Dogali – 1887- è stato da me/ dipinto a Firenze nell'anno della conquista/ di Etiopia – 1936 –

[108] BIANCHI 2010, p. 53.

volendo allora ricordare / le nostre tristi, seppur eroiche, avventure coloniali. / Nel 1955 a Venezia, dove dal 1945 ero venuto, / per ritrovare una perduta serenità, riguardando il dipinto/ trovai inutile/ la parte aneddotica del quadro e lo tagliai a metà/ restando così il solo gruppo dei morti, /che nella loro solitudine mi appaiono più/ desolatamente tragici e meglio simboleggianti/ tutti i nostri morti in tutte le guerre/ civili/ (che Dio liberi l'Italia!)/ Felice Carena/ Venezia, Marzo 1964»[109].

[109] *Felice Carena* 2010, pp. 188-189.

II. PROPAGANDA COLONIALE E ARTI VISIVE: DALLO SPAZIO URBANO ALLA GALLERIA NAZIONALE

La politica coloniale dell'Italia liberale non poteva ancora avvalersi di una propaganda istituzionale e sistematica come quella del periodo fascista, ma in ogni caso fin da subito la classe dirigente comprese l'utilità di commemorare il primo evento militare, conclusosi con una sconfitta ai danni della nazione, mediante delle commissioni artistiche.

Per analizzare le dinamiche del rapporto intercorso tra arte e politica coloniale in questi anni verranno esaminate le due principali commissioni ufficiali, entrambe dedicate alla memoria della battaglia di Dogali: il monumento ai caduti, conosciuto come obelisco di Dogali, commissionato dal comune di Roma, e il dipinto raffigurante la battaglia, affidato al pittore Michele Cammarano dal Ministero della Pubblica Istruzione. Le due opere, differenti per tipologia, commissione e contesto esecutivo, permettono di indagare le dinamiche del rapporto tra il colonialismo dell'Italia liberale e le arti, oltre alle strategie visive e performative utilizzate per celebrare e trasformare la sconfitta in una prova del valore militare italiano.

Furono le arti dunque, declinate nella pratica dell'architetto e del pittore, a essere chiamate come strumento di propaganda a presentare una versione ufficiale della battaglia agli italiani. Pertanto un monumento e un dipinto assicurarono l'episodio alla memoria collettiva, rendendone testimonianza fino a oggi. Muovendo dalla genesi delle due opere, dalla

ricostruzione filologica del contesto storico culturale e della relazione intercorsa tra artisti e committenti, si focalizzerà l'attenzione sulle biografie culturali[110] dei due oggetti artistici, che si intersecano e talvolta sono condizionate dagli esiti incerti delle politiche coloniali italiane, dall'epoca liberale al fascismo, fino al lungo processo di rimozione del passato coloniale. È infatti nella *longue durée,* seguendo i movimenti e le dislocazioni in contesti diversi, che è possibile studiare i processi di risemantizzazione ai quali le opere furono soggette e connettere l'alternanza di oblio e fruizione alle tappe cruciali della storia coloniale e postcoloniale italiana, oltre che alle sue tangenze e implicazioni con la storia identitaria etiope ed eritrea.

[110] KOPYTOFF 1986; *The Social Life of Things* 1986; *The Power of Things* 2010; *The Challenge of the Object* 2012; *Biography of Objects* 2015.

Spazio urbano e memoria: il Monumento ai caduti di Dogali a Roma

Il 5 giugno 1887, nel giorno in cui si celebrava la festa dello Statuto albertino, a Roma, nella piazza di Stazione Termini, veniva inaugurato il primo monumento ufficiale dedicato ai caduti di Dogali **[fig. 13]**[111]. Per la prima volta la memoria della tragica e discussa sconfitta veniva simbolicamente fissata in un monumento che riconfigurava lo spazio urbano in cui era posizionato, attribuendogli un nuovo significato. Il monumento ai caduti di Dogali fu collocato nella piazza della Stazione, principale punto d'accesso alla capitale, che, contestualmente all'inaugurazione del monumento, fu ribattezzata piazza dei *Cinquecento*[112].

L'idea di erigere un monumento ai caduti di Dogali, senza menzionare la città che avrebbe dovuto ospitarlo, era apparsa su «L'Opinione» il 15 febbraio 1887 a nome dell'Associazione della Stampa, presieduta da Ruggero Bonghi, e venne immediatamente accolta dal duca Leopoldo Torlonia, all'epoca ancora sindaco di Roma "facente funzione"[113], che convertì in quello stesso giorno l'idea di Bonghi, suo collega di partito, in un fattivo progetto comunale[114].

---

[111] *Notizie varie*, «Gazzetta ufficiale», 6 giugno 1887, n. 132, p. 3154.

[112] L'intitolazione della piazza sarebbe stata proposta dall'onorevole Alfredo Baccarini al Consiglio comunale di Roma in concomitanza con la progettazione del monumento ai caduti di Dogali. Si veda PICCININI 1888, disp. 36, p. 287.

[113] Deputato della destra a partire dal 1882 e contemporaneamente sindaco di Roma "facente funzione", il 7 maggio 1887 si dimise dall'incarico di deputato per assumere a tutti gli effetti la carica di sindaco. Nello stesso anno fu rimosso dall'incarico da Francesco Crispi. Ricoprì ancora una volta la carica di deputato a partire dal 1897 e quella di senatore dal 1909.

[114] Il progetto politico relativo all'erezione di un monumento ai caduti di Dogali, così come la sua commissione da parte del Comune di Roma sono stati minuziosamente ricostruiti sulla base di documenti archivistici e della pubblicistica contemporanea in BERGGREN - SJÖSTEDT 1996, pp. 138-143.

Di fatto con l'avvio del progetto il comune di Roma anticipava quella che sarebbe dovuta essere un'iniziativa del governo, trattandosi della prima disfatta militare "nazionale". Ma in quei mesi il governo di Agostino Depretis si trovava a fronteggiare non solo la violenta opposizione anticoloniale, ma anche l'emergenza dovuta a un violento terremoto che il 23 febbraio dello stesso anno, circa un mese dopo la battaglia di Dogali, aveva devastato la Liguria Occidentale, provocando seicentosessantaquattro morti, un migliaio di feriti, circa centomila senzatetto e notevoli danni ai centri abitati[115].

La presa di posizione del Comune di Roma favoriva pertanto la conciliazione di interessi diversi e permetteva da una parte al Governo di non esporsi, evitando eventuali critiche relative al dispendio economico finalizzato alla celebrazione di una sconfitta, dall'altra forniva al comune l'occasione di legittimare il proprio ruolo di capitale, promuovendo autonomamente la celebrazione di un evento che avrebbe avuto una portata nazionale.

Il 4 marzo il comune aveva già deliberato in merito alla realizzazione del monumento:

«[…] Che sia eretto in Roma, nella località che sarà prossimamene determinata, un monumento onorario ai soldati italiani caduti nel combattimento di Dogali. Qual monumento dovrà constare dell'obelisco egiziano scoperto di recente nell'Iseo Campense, da collocarsi su conveniente

[115] TARAMELLI - MERCALLI 1888.

basamento, decorosamente ornato, che rechi, oltre a un'epigrafe commemorativa, i nomi di tutti i soldati […]»[116]

Fin da subito era stato dunque predisposto che un obelisco sarebbe stato parte integrante del monumento. Più precisamente, si faceva riferimento a un obelisco egiziano di granito rosso, alto circa 6 metri[117], il cui fusto riportava su ognuno dei lati alcune iscrizioni sacre. Il reperto era stato rinvenuto nel 1883 durante uno scavo archeologico curato dalla Commissione archeologica comunale e diretto da Rodolfo Lanciani presso l'Iseo Campense[118]. Immediatamente erano state avanzate delle proposte relative al suo utilizzo per la realizzazione di un monumento che celebrasse le glorie nazionali. L'archeologo e architetto Lanciani avrebbe voluto utilizzarlo, in combinazione con alcuni leoni marmorei conservati presso i Musei Capitolini, per la realizzazione di un monumento a Vittorio Emanuele in piazza San Bernardo alle Terme[119], mentre un'altra proposta di Giovanni Montiroli prevedeva di collocarlo in piazza Strozzi, l'attuale Largo Argentina. Quest'ultima proposta fu ben accolta, ma nel 1885 subì inspiegabilmente una battuta d'arresto[120].

L'utilizzo di un reperto archeologico al quale da anni si pensava di dare un'adeguata sistemazione, così come l'affidamento della commissione

---

[116] *Atti del consiglio comunale di Roma*, 4 marzo 1887, riportato in D'ONOFRIO 1992, p. 458.
[117] Per quanto riguarda le dimensioni dell'obelisco si indica la misura di circa 6 metri di altezza riportata dall'egittologo Marucchi (MARUCCHI 1898), p. 96. Si ipotizza che le misura di 9, 25 m riportate dal più recente volume di Zadro (ZADRO 2007, p. 283) possano essere riferite all'intero monumento e non all'obelisco.
[118] PALOMBI 2006, pp. 84-85. Sullo scavo archeologico, più nello specifico, si veda MARUCCHI 1883.
[119] TOBIA 1995, p. 523.
[120] BERGGREN - SJÖSTEDT 1996, p. 139.

all'architetto Francesco Azzurri, che in quegli anni ricopriva l'incarico di assessore supplente presso la stessa istituzione, è in linea con la sollecitudine manifesta dai verbali, finalizzata a far sì che Roma fosse la prima città a rendere omaggio ai caduti.

L'ideazione del monumento e la scelta della sua collocazione si inserivano infatti nelle dinamiche politiche relative al patrimonio monumentale tese a conferire un nuovo volto alla città dopo la presa di Roma, mediante la realizzazione di una serie di monumenti volti a celebrare eroi ed episodi risorgimentali, oltre che, più in generale, la storia nazionale tematica risorgimentale[121].

Qualche settimana più tardi, nel consiglio comunale del 18 marzo[122], fu deciso che il monumento sarebbe stato posizionato nella piazza antistante a Stazione Termini, uno spazio cittadino che da alcuni anni si meditava di dotare di un monumento "nazionale", ma che – naufragato nel 1883 il progetto proposto di posizionarvi il monumento dedicato ai fratelli Cairoli – [123], era ancora rimasto libero.

[121] Sul tema si vedano TOBIA 1991; BERGGREN - SJÖSTEDT 1996; MAYER 2004; BRICE 2005.
[122] «[…] Che il monumento onorario già decretato ai soldati italiani […] sia collocato nella piazza della Stazione, innanzi alla facciata principale dell'edificio ferroviario. Che l'opera muraria occorrente a costruire il monumento medesimo sia affidata alla ditta Lelli e Orlandi, confermandosi l'accettazione della loro offerta d'esecuzione gratuita. Che qualora occorrano marmi sia fatto uso di quelli offerti dalle imprese esercenti le cave di Sardegna e Baveno e che nuovamente si accettano. Che si tenga conto del basamento donato al Comune dalla famiglia Boncompagni, per sostenere l'obelisco egizio. Che l'esecuzione dell'opera in tutti i suoi particolari sia affidata ad una Commissione composta dal sig. assessore Libani e dai sigg. assessori supplenti Giorgi e Azzurri, la quale resta incaricata di iniziarla immediatamente e di proseguirla in guisa che il monumento possa essere solennemente inaugurato il giorno della festa dello Statuto». Atti del consiglio comunale, 18 marzo 1887, riportato in D'ONOFRIO 1992, p. 460.
[123] Sul progetto relativo al monumento dedicato ai fratelli Cairoli, realizzato da Ercole Rosa e posto nella terrazza del Pincio a Roma, si veda BERGGREN - SJÖSTEDT 1996, pp. 67-79.

Per la realizzazione del monumento fu avviata una sottoscrizione pubblica che insieme a un'altra promossa dal sovrano per provvedere a fornire un aiuto economico alle famiglie dei caduti, fu appoggiata dall'Associazione della stampa, la quale incentivò la raccolta divulgandola anche sui giornali regionali. Il Comune di Roma da parte sua assicurò che sarebbe intervenuto pagando la somma rimanente, nel caso in cui la sottoscrizione per il monumento non fosse riuscita a coprire i costi[124].

Quella che ufficialmente era nata come una iniziativa del Comune di Roma, presto vide l'approvazione del Sovrano, fino a diventare una manifestazione di interesse nazionale. Come stabilito, il 5 giugno, in coincidenza con la consueta cerimonia di rivista delle truppe militari da parte del re, prevista per la festa dello Statuto, il monumento era pronto per essere inaugurato. Su una gradinata a sei ripiani era stato posizionato lo stilobate cruciforme, decorato con teste leonine e corone di lauro, sormontato da quattro edicole che riportavano la dedica[125] e i nomi dei caduti. Nella versione iniziale, presentata il giorno dell'inaugurazione e visibile nel disegno progettuale di Azzurri **[fig. 14]** a fare da raccordo tra le edicole e l'obelisco non era il piedistallo di due metri, presente nella forma attuale, ma un dado di dimensioni ridotte intorno al quale erano stati collocati degli stemmi sabaudi, sollevati su quattro aquile imperiali e incorniciati da festoni. In cima all'obelisco era stata posta una stella a cinque punte, simbolo delle forze armate italiane[126].

[124] BERGGREN - SJÖSTEDT 1996, p. 139.
[125] «AGLI EROI/ DI/ DOGALI/ V-GIU-MDCCCLXXXVII».
[126] BERGGREN - SJÖSTEDT 1996, p. 141

L'esito formale ed estetico del monumento fu sottoposto a dure critiche dalle principali testate nazionali per l'infelice rapporto proporzionale tra la grande piazza e le dimensioni piuttosto ridotte dell'obelisco, che, secondo quanto scritto su la «La Tribuna» del 6 giugno 1887, conferivano al monumento la parvenza di «un manico di un soprammobile»[127]. Non meno critico fu «L'Osservatore Romano» il 5 giugno 1887, che definì l'opera una «bricconata artistica», considerandola un ulteriore oltraggio ai morti di Dogali[128]. Il monumento veniva finanche accusato di ledere, con la nuova configurazione dello spazio urbano adiacente alla Stazione, l'immagine della città:

«[…] ci piantano in mezzo a Roma un ricordo funerario, come se una città di vivi fosse né più né meno che un cimitero… E lo hanno piantato là proprio alla Stazione ferroviaria tanto per far dire a coloro che arrivano nella nostra città: 'Che gusto abissino hanno questi romani!'»[129].

L'impatto del monumento sulla piazza non era di certo maestoso. Oltre alle dimensioni della piazza, la grande massa del basamento contribuiva a ridurre la percezione dell'elemento centrale. Pertanto il risultato fu di gran lunga inferiore rispetto alle ambiziose aspettative e agli audaci significati che gli erano stati attribuiti.

[127] D'ONOFRIO 1992, p. 460. Il fatto che le grandi dimensioni della piazza potessero costituire un problema in rapporto a un monumento lì collocato era stato precedentemente notato da Ercole Rosa, che si era infatti opposto alla collocazione in piazza dei Cinquecento del monumento ai fratelli Cairoli da lui realizzato, adducendo come motivazione il rischio che in essa il monumento avrebbe avuto la parvenza di «un fermacarte». (BERGGREN - SJÖSTEDT 1996, p. 73).
[128] D'ONOFRIO 1992, p. 460.
[129] «L'Osservatore Romano», 5 giugno 1887, riportato in D'ONOFRIO 1992, p. 460.

Era un monumento pensato e realizzato in fretta, che, al momento dell'inaugurazione, non era ancora neanche stato terminato. Si trattava infatti di un modello «improvvisato con opera laterizia e gesso, che dovrà poi convertirsi in granito e bronzo»[130] e solo nel 1888 il comune avrebbe destinato la somma necessaria per il suo completamento, per far sì che entro l'estate dello stesso anno il monumento fosse terminato con l'aggiunta del piedistallo in marmo di Baveno, che contribuì a dare maggiore slancio all'opera, sul quale venne posta la dedica che in origine si trovava all'interno di una delle edicole; le decorazioni scultoree in bronzo del basamento, presenti nel progetto originale, furono invece eliminate **[fig. 15]**.

Nonostante la mediocrità del risultato, per l'inaugurazione del monumento fu predisposta una solenne inaugurazione che costituì il pretesto per dar luogo a una celebrazione nazionale della battaglia, alla presenza dei sovrani e delle più alte cariche dello Stato, oltre che dell'apparato politico della capitale e di centocinquanta sindaci provenienti da tutto il territorio nazionale[131]. L'evento fu celebrato insieme a una folla ancora emotivamente colpita dalla tragica morte dei propri connazionali, in circostanze che avevano accomunato soldati provenienti indistintamente da ogni parte d'Italia, per la prima volta stretta in un dolore a tutti gli effetti "nazionale". Alla presenza dei superstiti di Dogali raccolti intorno al monumento, all'interno di un cordone di forze armate disposto per timore di violente manifestazioni anticoloniali, furono pronunciati i nomi dei loro compagni caduti.

[130] «Il Popolo Romano», 5 giugno 1887, riportato in BERGGREN - SJÖSTEDT 1996, p. 142.
[131] Riguardo all'inaugurazione del monumento e al suo significato si vedano: BATTAGLIA 1958, pp. 260-263 e TRIULZI 2003, pp. 102-103.

La celebrazione si svolse in un momento di forti contrasti, alla camera così come nelle piazze, che ebbero anche dirette ricadute sulla celebrazione del monumento: Giosuè Carducci, con una lettera apparsa su «Il Resto del Carlino», rifiutò pubblicamente l'incarico di scrivere dei versi per Dogali[132] e fu prontamente sostituito da Ruggero Bonghi, meno celebre per le sue doti letterarie, ma fin dal principio convinto promotore del monumento[133].

La celebrazione non si esaurì intorno all'opera, ma si mosse verso un altro luogo significativo della capitale, dove impresse un'ulteriore traccia a memoria della battaglia. Il sindaco Torlonia si recò con la giunta comunale al Campidoglio, dove inaugurò sulla facciata di Palazzo Senatorio una lapide in cui era riportata la seguente iscrizione:

> S.P.Q.R. / AI GLORIOSI SOLDATI DI DOGALI / CHE COLL'INSIGNE VALORE SUPERARONO LA LEGGENDA DEI FABI/ ROMA INCIDE UNA LAPIDE IN CAMPIDOGLIO / PERCHÉ QUESTO COLLE AUGUSTO / CHE RICORDA AL MONDO LE VIRTÙ MILITARI DE' NOSTRI PADRI/RACCOLGA E CONSACRI / A CONFORTO ED ESEMPIO DELLA GRANDE PATRIA ITALIANA / LE PRIMIZIE DEI MIRACOLI NOVI / XXVI GENNAIO MDCCCLXXXVII/ V GIUGNO MDCCCLXXXVII[134].

[132] Per quanto riguarda il rifiuto di contribuire alla celebrazione dei caduti nella battaglia di Dogali da parte di Carducci e per un approfondimento sulla sua posizione filo-coloniale assunta negli anni successivi si vedano: CARUSO 2012; BARAGETTI 2016.

[133] Si riportano qui alcuni versi: «A dì 26 gennaio 1887 / 548 italiani / assaliti improvviso nel deserto di Dogali / da molte migliaia di abissini / lontano lontano dai cari loro / non esitarono, non trepidarono, non si arrestarono / col nome d'Italia sul cuore/ e non pensosi di altro che di onorarlo / sostarono, combatterono, morirono / suggellando con sangue versato in comune / l'unità recente dell'antica patria. / qui nel nome di Roma / che ricorda eroismi non numerabili / e infinite battaglie / il municipio / e cittadini d'ogni parte d'Italia / tennero a dovere / elevare di tanta virtù / un monumento perenne». D'Onofrio 1992, p. 461, nota 5.

[134] La lapide era stata già approvata dal consiglio il 15 febbraio 1887. BERGGREN - SJÖSTEDT 1996, p. 142.Poco tempo dopo venne dedicata a Dogali una via nel quartiere Ludovisi.

La cronaca dell'evento fu riportata nei giorni seguenti su diverse testate comunali e nazionali, tra cui «Il Fanfulla», «Il Popolo romano», «L'Opinione», «La Tribuna». «L'Illustrazione Italiana» dedicò all'evento del 5 giugno la copertina del fascicolo del 12 giugno 1887. L'illustrazione tratta dal disegno di Dante Paolocci non ritraeva però il monumento e i protagonisti della vicenda, primo tra tutti il principe Torlonia che aveva appunto tenuto il discorso inaugurale. Elevando il punto di vista, l'immagine presentava il corteo solenne che accompagnava il ritorno del sovrano al Quirinale, su una larga strada delimitata da una schiera di forze armate intente ad arginare la folla **[fig. 16]**.

La rappresentazione di questo passaggio, a prima vista poco rappresentativa dell'evento, si rivela strategica. In tal modo la rivista, che nelle pagine successive dello stesso fascicolo pubblicava un'illustrazione del monumento[135], ponendo in risalto nella copertina la figura del sovrano e del transito del corteo nel percorso che da piazza dei Cinquecento portava al Quirinale, conferiva all'evento celebrativo della battaglia un'accezione nazionale e creava un raccordo tra l'inaugurazione del monumento e la cerimonia del giorno successivo – svoltasi per l'appunto al Quirinale – che vide protagonisti i sovrani.

L'articolo impaginato sul retro della copertina offre una narrazione dell'evento, nella quale riaffiora in più punti il disappunto per il pubblico rifiuto del Carducci e per le critiche da lui mosse all'impresa africana. Egli

[135] *Il monumento ai caduti di Dogali* (Disegno dal vero di Dante Paolocci), «L'Illustrazione Italiana», Anno XIV, n. 24, p. 416.

aveva definito le vicende coloniali come una guerra inutile e dannosa, e nella sua lettera aperta al sindaco di Roma, aveva sentenziato: «per vedere vantaggi italiani in Abissinia bisogna spossare l'immaginazione in chimere di falliti: per vedere i danni, giacché ormai del sangue si fa buon mercato, basta guardare ai milioni che già accennano di cascarci su 'l capo. […]»[136].

Lo sdegno per la presa di posizione del poeta è palesata nell'*incipit*:

> «Non saprei precisare davvero se la folla che domenica passata a Roma, in piazza dei Cinquecento, attorniò il Capitano Michelini e gli altri superstiti di Dogali, fosse composta di popolo o di quelle classi dirigenti alle quali il Carducci ha rimproverato l'eccitabilità nervosa, e la fantastica mobilità di pensiero […].»[137].

L'articolo prosegue con la descrizione della seconda parte della cerimonia:

> «[…] Non essendo poeta né figlio di poeta, mi vien fatto di scorgere un po' di vera e santa poesia dove i poeti non la scorgono neppure con l'aiuto del microscopio. Per esempio mi ha fatto un curioso effetto, molto simile alla commozione, anche il racconto dei colloqui fra il Re, la Regina, ed i supersiti di Dogali nel giardino del Quirinale […]»[138].

Vengono riportati brevi saggi delle conversazioni intrattenute, con maggior risalto alle domande personali poste dalla Regina a ognuno dei superstiti, per lo più relative all'entità delle loro ferite o alla preoccupazione e al dolore sofferto dalle loro madri.

---

[136] CARDUCCI 1887, p. 298.
[137] CICCO E COLA 1887.
[138] *Ibidem.*

La rivista torna sull'argomento nel numero successivo del 19 giugno con un articolo intitolato *I superstiti di Dogali al Quirinale*[139], ancora una volta incentrato sulle attenzioni rivolte ai superstiti dai sovrani e in particolare dalla regina, accompagnato da alcuni schizzi raffiguranti il sovrano che conversa con il capitano Michelini e la Regina chinata verso i feriti impossibilitati ad alzarsi in piedi per renderle omaggio.

Nell'ambito di questo rituale fu la regina Margherita la vera protagonista, chiamata ad incarnare una figura amorevole e premurosa nei confronti dei militari italiani. Il suo immedesimarsi nel dolore delle mamme dei soldati nell'ambito delle conversazioni intrattenute con loro, amplificato dagli articoli e dalle illustrazioni pubblicati sulle principali riviste nazionali, costituiva il corrispettivo emotivo del sostegno che i sovrani avevano offerto ai superstiti e alle famiglie dei caduti attraverso le sottoscrizioni.

Nelle pagine seguenti infatti, accanto alla fotoriproduzione di una fotografia istantanea della cerimonia d'inaugurazione **[fig. 17]**, veniva pubblicata un'illustrazione del ricevimento dei supersiti al Quirinale, affidata all'*inventio* di Dante Paolocci **[fig. 18]**. A partire dal primo piano a sinistra verso il centro della composizione – secondo una lettura indicata dallo stesso illustratore mediante la linea diagonale tracciata sul terreno – una schiera di soldati feriti attende il saluto personale del Re. É un contatto formale, che sembra ridursi a una stretta di mano. Differente è la disposizione dei personaggi sulla destra, più fluida e disinvolta nel manipolo di soldati in

[139] Anon., *I superstiti di Dogali al Quirinale*, «L'Illustrazione Italiana», Anno XIV, n. 25, 1887, p. 431.

secondo piano intento a conversare, fino ad arrivare nel primo piano a destra, dove la regina è ritratta in posizione frontale, assorta nell'ascolto del racconto del soldato posto di spalle, la cui figura è solo parzialmente inquadrata all'interno dei bordi dell'incisione. É un *milite ignoto*, posto in prossimità del bordo dell'immagine e su quella soglia ideale che segna il confine tra realtà e rappresentazione. Solo il lettore, con la sua fantasia e il suo bagaglio di conoscenze, avrebbe potuto identificarlo a sua scelta con ciascuno dei soldati coinvolti nel combattimento. E ognuno dei superstiti avrebbe potuto riconoscersi in lui[140].

Da Eliopoli a Roma. Biografia e processi di risemantizzazione dell'obelisco egiziano

La solenne celebrazione performativa che aveva inaugurato il monumento, in un'orchestrata interazione tra parola e immagine, narrazione e visualità, aveva consacrato l'obelisco a una nuova funzione e attribuito alla piazza una nuova intitolazione e un nuovo significato. Il nuovo valore commemorativo attribuito all'obelisco fu definito dal sindaco Torlonia nel discorso inaugurale con il richiamo alle guerre puniche e alle gesta degli Scipioni:

> «Questo trofeo di antiche vittorie, questo granito egizio, che simboleggia la saldezza dei combattenti a Dogali, sia perenne ricordo al valore sventurato, e consacri nella gloria dell'esercito la religione del dovere, compiuto eroicamente per la grandezza del nome italiano»[141].

[140] ECO 1979.
[141] «La Tribuna», 7 giugno 1887.

L'obelisco egizio, trafugato da Eliopoli, risaliva all'epoca di Ramsete II (1279-1212 a.C). Dopo la conquista dell'Egitto da parte dei romani, nel I secolo d.C. era stato portato come bottino di guerra a Roma, dove era stato posto presso il tempio di Iside, insieme all'obelisco poi posto di fronte alla chiesa di Santa Maria sopra Minerva, a quello in piazza della Rotonda, di fronte al Pantheon, all'obelisco di Villa Celimontana e a quello eretto nel giardino di Villa Medici, poi trasferito dal granduca Pietro Leopoldo di Lorena nel 1788 a Firenze e posto nel giardino di Boboli, sua collocazione attuale[142]. Già nel 1719 era stato notato nel corso di alcuni lavori che riguardavano il monastero domenicano di Santa Maria sopra Minerva, posto in quell'area, ma per evitare di rallentare l'impresa era stato deciso di riseppellirlo. Quando fu finalmente riportato alla luce da Lanciani nel 1883, fu esaminato dall'egittologo Orazio Marucchi, che lo datò correttamente all'epoca di Ramsete II, mentre la traduzione completa delle sue iscrizioni fu condotta dal professor Ernesto Schiaparelli. L'obelisco riportava nel *Pyramidion* di uno dei lati – quello che prima dello spostamento era rivolto verso via del Viminale – l'incisione di uno scarabeo alato con il disco solare e due cartelli di Ramsete II, relativi al suo prenome e nome, collocati sopra il simbolo del cielo. Sugli altri lati era ripetuto il simbolo della scarabeo alato, seguito da iscrizioni sacre[143]. Al momento della scoperta furono registrati

[142] MARUCCHI 1898, p. 155; ZADRO 2007, pp. 283.
[143] Tutte le iscrizioni con la relativa traduzione sono riportate in MARUCCHI 1898, pp. 96-100.

alcuni segni da taglio, probabilmente dovuti all'apposizione della consueta sfera in bronzo romana[144].

Il monolite era pertanto già stato sottoposto a un processo di risemantizzazione. Dalla sua funzione sacra era divenuto bottino di guerra e, decontestualizzato dalla sua posizione originaria, era stato ricollocato nello spazio sacro del tempio di Iside a Roma[145]. Per secoli era caduto nell'oblio, fino a quando non riemerse nel nuovo *status* di reperto archeologico. Nel momento in cui fu scelto per assolvere alla nuova funzione di monumento commemorativo dei caduti di Dogali, tutta la stratificazione di significati accumulati nel corso della sua esistenza contribuiva a rendere prezioso l'oggetto e a considerarlo adatto a ricoprire il nuovo ruolo. Difatti, se le sue origini egiziane rimandavano in maniera sineddotica all'Africa, la sua dislocazione da Eliopoli a Roma e la sua nuova collocazione nel tempio di Iside testimoniavano la prevaricazione e la conquista dei romani ai danni dell'Egitto. Inoltre le sue antiche origini, rimarcate dai secoli trascorsi sotto terra e dall'affascinante rinvenimento solo pochi anni prima nell'area di Santa Maria sopra Minerva, conferivano al monumento un'ulteriore arcaica solennità e lo rendevano testimone di un legame diretto della Roma moderna con la storia antica.

L'obelisco avrebbe costituito una testimonianza tangibile della presunta relazione intercorsa tra l'Italia come nazione colonizzatrice e il potere militare

[144] ZADRO 2007, pp. 283.
[145]Per uno studio approfondito sugli obelischi, sulla loro circolazione e risemantizzazione in differenti contesti storico-geografici si veda: CURRAN - GRAFTON - LONG 2009. Sull'argomento si vedano anche CARBONARA POMPEI 2008 e SANTILLO FRIZELL 2016, pp. 63-102.

e prevaricatore dell'antica Roma. Veniva così celebrato l'eroismo dei soldati, a prescindere dall'esito della battaglia, come valore inconfutabile ereditato dagli antichi antenati.

A dimostrazione di come le strategie retoriche di questo articolato discorso coloniale, denso di riferimenti storici ed eruditi, potessero giungere fino al lettore meno colto, magari appena capace di leggere, interviene la pubblicazione a dispense *Guerra d'Africa*.

A distanza di tempo, nelle dispense 128-130, Piccinini dedicò un paragrafo all'inaugurazione del monumento, privo di illustrazioni, ma acutamente intitolato *L'inaugurazione del monumento agli eroi di Saati e di Dogali – L'obelisco – Le Termopili – I Fabi*[146]. Come era stato fatto in precedenza dalle principali riviste nazionali, Piccinini riporta a uno a uno i nomi dei superstiti e parte del discorso tenuto dal sindaco. Dopo una lunga digressione sulla storia degli obelischi egiziani a Roma e sul loro significato originario, così come sulla traduzione italiana delle iscrizioni riportate su di essi, procede con la narrazione della cerimonia inaugurale, soffermandosi sulle conversazioni intrattenute dalla regina con i soldati sopravvissuti alla battaglia[147], così come sul racconto del superstite al quale gli abissini avevano bruciato un braccio per appurare che fosse morto e che riuscì a non muoversi per evitare che lo uccidessero.

---

[146] PICCININI 1888, *L'inaugurazione del monumento agli eroi di Saati e di Dogali – L'obelisco – Le Termopili – I Fabi*, dispp. 128-130, pp. 1022-1032.
Per l'occasione del 5 giugno 1887 l'editore Perino aveva pubblicato un elegante libretto illustrato intitolato *Ai Cinquecento. Gli eroi di Saati e Dogali* (Roma, Perino, 1887).

[147] «[…] -E la vostra mamma dove sta? Lo sa che siete guarito? -Oh no, la mamma non ce l'ho più! […] -E gli ufficiali vi facevano coraggio? -Oh molto! E ci hanno dato tutti l'esempio di morire sul campo […]». PICCININI 1888, disp. 129, pp. 1028-1029.

Infine vengono introdotte le traduzioni di alcuni brani tratti da Erodoto e Tito Livio, con l'intento didattico di permettere al pubblico più vasto di comprendere le comparazioni proposte tra la battaglia di Dogali e alcuni episodi eroici della storia classica:

> «L'eroica difesa dei cinquecento di Dogali, l'eroica loro morte fu paragonata e si paragona ai due grandi eroismi dell'antichità greca e romana, il fatto delle Termopili, la strage dei Fabi. Ci sembra che narrando i due grandiosi avvenimenti i lettori possano farne un esatto confronto. Per cui traduciamo dai due storici Erodoto e Tito Livio la narrazione di quegli avvenimenti […]»[148].

L'obelisco dopo l'inaugurazione non era più un oggetto autonomo, ma esisteva in quanto elemento chiave del monumento nel quale era stato inglobato. Comunemente soprannominato *Obelisco di Dogali*, era divenuto segno demarcatore di un nuovo *lieu de mémoire*[149], che da una parte si inseriva nella tradizione degli obelischi romani, eretti nel corso dei secoli nei punti nevralgici della città[150], mentre dall'altra, in assenza di una consapevole cesura, si posizionava nella linearità del solco tracciato dalle celebrazioni monumentali dei personaggi e dei luoghi delle battaglie risorgimentali[151].

In realtà, nonostante la sua genesi si intrecci con la storia di monumenti relativi al recente passato risorgimentale e progettati negli stessi anni, intorno al monumento si configurava il primo luogo di memoria di accezione coloniale. Anche l'Italia poteva così vantare un monumento legato

---

[148] PICCININI 1888, disp 129, p. 1030.
[149] Si segnalano solo alcuni riferimenti essenziali di una vasta bibliografia sull'argomento: NORA 1989; DEBRAY 1999, SAID 2000; *I luoghi della memoria* 2010.
VIOLI 2014.
[150] Si vedano IVERSEN 1968; D'ONOFRIO 1992; ZADRO 2007; WIRSCHING 2007.
[151] DELLAPIANA 2011; PORCIANI 1997;

al suo tentativo di conquista di territori africani e presentarlo ai cittadini romani, come a ogni viaggiatore di passaggio, di fronte alla principale Stazione ferroviaria. In questo modo prendeva parte alla tradizione, avviata da altre potenze coloniali, che aveva visto sorgere molti monumenti disseminati in diverse città europee, negli ultimi anni al centro del dibattito postcoloniale[152], tra i quali l'obelisco di *Place de la Concorde*, eretto a Parigi nel 1833, che fu certamente un modello di riferimento. Il monolite proveniva anch'esso dall'Egitto, dal tempio di Luxor, e risaliva all'epoca di Ramses II. Tuttavia difficilmente l'Italia poteva ambire a gareggiare con la sua ieraticità conferitagli dai suoi 23 metri d'altezza[153].

Il monumento è il dispositivo di commemorazione per eccellenza e, per suo statuto, è coinvolto in tre diverse temporalità: nella contingenza di un presente *hic et nunc* esso evoca il passato, ma nel farlo gli conferisce una presenza materiale e al contempo lo proietta nel futuro. È realizzato, secondo la duplice accezione del verbo latino *monēre*, da cui deriva, per ricordare, ma anche per ammonire, esortare[154]. Difatti il significato del monumento ai caduti di Dogali non restò circoscritto al ricordo, negli anni costituì un'esortazione alla vendetta, per levare l'onta dell'oltraggio subito, annunciando ulteriori battaglie nell'avvenire della nazione. Nonostante non avesse avuto un apprezzamento per la qualità artistica, il monumento rimase per alcuni anni nella piazza della Stazione; tuttavia seguendo le sue traiettorie

[152] Per un'apertura europea sullo studio del patrimonio monumentale legato alla memoria coloniale e come punto di partenza per un approfondimento bibliografico si veda ALDRICH 2012.
[153] Sull'obelisco di Luxor e sul suo significato politico si veda: PORTERFIELD 2002, pp. 13-41.
[154] Si veda: PINOTTI 2013, p. 11; *Une absence présente* 2013.

spazio-temporali è possibile ricostruire le nuove dinamiche storico-politiche, così come le ulteriori strategie visive e performative che lo videro coinvolto e gli attribuirono inediti significati.

L'obiettivo più immediato della retorica coloniale che aveva ideato e che aveva posto il monumento al centro delle celebrazioni della battaglia era quello di riuscire a promuovere la prosecuzione della campagna coloniale. Ma lo slancio ancor più deciso della politica coloniale intrapresa dal Governo Crispi fu tragicamente deluso nella battaglia di Adua. Nel 1896 l'Italia veniva nuovamente sconfitta, questa volta in Etiopia, con esiti più disastrosi in termini di perdita di vite umane oltre che di credibilità in politica estera. Per la prima volta uno Stato africano trionfava su una potenza occidentale, ponendo fine a una guerra di conquista. L'evento, decisivo per la costruzione identitaria dell'Etiopia moderna e traumatico per la nazione italiana, da poco unificata, scatenò forti complessi di inferiorità e un violento desiderio di vendetta che, quarant'anni dopo, furono impugnati da Mussolini in occasione della Guerra d'Etiopia[155]. L'ulteriore sconfitta persuase il governo ad abbandonare le ambizioni coloniali, limitando la propria presenza sulle coste dell'Eritrea e così il monumento ai caduti di Dogali, di fronte a Stazione Termini, divenne uno scomodo simulacro del fallimento della politica coloniale italiana.

Nel 1924, in una nuova fase che vedeva ormai il fascismo al potere, si decise di rimuovere l'obelisco dalla sua posizione e di trasferirlo nel piccolo giardino pubblico posto tra via delle Terme di Diocleziano e viale Luigi

[155] *Adua: le ragioni di una sconfitta* 1997; JONAS 2011; BAYLY 2004.

Einaudi, nella sua collocazione attuale **[fig. 19]**. Era stato deciso di spostare il monumento in un luogo non troppo lontano da piazza dei Cinquecento, per non spezzare il legame ideale che intercorreva fin dal principio tra il monumento e la piazza, testimoniata dalla sua intitolazione ai Cinquecento.

Alla rimozione dell'obelisco da piazza dei Cinquecento fu dedicato un articolo su «Capitolium»[156]. La ragione principale era il riassetto urbano dell'area nei pressi della Stazione Termini in vista del maggiore afflusso di visitatori in occasione dell'Anno Santo del 1925[157]. L'Amministrazione ferroviaria aveva pertanto deciso di creare un nuovo accesso alla Stazione sul fronte principale, costruendo dinanzi a questo una piattaforma coperta e di conseguenza l'Amministrazione comunale aveva progettato un impianto di linee tramviarie di fronte al nuovo accesso. Lo spostamento era dovuto quindi alla necessità pratica di recuperare lo spazio necessario per questi lavori, ma questa non era l'unica motivazione. Un'altra ragione riguardava in maniera più diretta il monumento ed era il «[…] desiderio di trovare per questo una località più adatta […]»[158]. Infatti, sebbene l'articolo sia dedicato principalmente a documentare la metodologia e la strumentazione utilizzata per rimuovere, smontare e rimontare il monumento, garantendone la tutela, il breve testo si conclude lodando la nuova collocazione:

---

[156] CONTE 1925.
[157] Nello stesso anno la città era alle prese con lavori di qualificazione in vari quartieri del centro, nell'ambito di una riforma del Piano Regolatore. In particolare era in fase di elaborazione il progetto di Marcello Piacentini per la creazione di un nuovo centro della città e di una nuova arteria che potesse congiungere i quartieri della Zona Flaminia alla Zona del Sud della città. Riferendosi a questo progetto fin dal 1921 gli ingegneri Ugolotti e Coppedè avevano proposto lo spostamento di Stazione Termini. Si veda CARTON 1926.
[158] CONTE 1925, p. 152

«[…] Col 31 maggio l'opera è stata completata. Rimosso ogni mezzo d'opera, sistemata la zona di giardino adiacente, il monumento è riapparso integro all'ammirazione dei cittadini, più solenne che per l'innanzi, in uno scenario pittoresco, il cui sfondo è costituito dai meravigliosi avanzi delle Terme di Diocleziano»[159].

Il luogo scelto non era di certo ideale per la valorizzazione e la fruizione di un monumento nazionale e innegabilmente riduceva la visibilità del monumento. Infatti già alcuni decenni prima l'ipotesi di collocare un'opera in quei giardini – nella fattispecie il gruppo scultoreo dedicato ai fratelli Cairoli – era stata scartata dalla Società Romana dei Reduci poiché si pensò che il monumento sarebbe rimasto «nascosto tra gli alberi e nella solitudine»[160]. E anche negli anni Venti la percezione del luogo non doveva essere mutata. Era certamente una collocazione meno prestigiosa rispetto alla piazza quella così descritta dalle fonti contemporanee «[…] fra gli chalets del bibitaro, dei gabinetti di decenza e della cabina di illuminazione elettrica […]»[161].

Storie intessute: L'*Obelisco di Dogali* e il *Leone di Giuda*

Il monumento rimase piuttosto trascurato nel giardino per più di un decennio, fino a quando, terminata la conquista d'Etiopia, l'esercito italiano tornò vincitore in Italia, portando con sé un cospicuo bottino di guerra. A

[159] CONTE 1925, p. 153; I lavori furono avviati a luglio del 1924 e portati a termine il 31 maggio 1925.
[160] BERGGREN - SJÖSTEDT 1996, p. 73.
[161] BONFIGLIETTI 1924, riportato in D'ONOFRIO 1992, p. 306.

bordo della nave *Adua* giunsero in Italia una statua in bronzo raffigurante il Leone di Giuda, simbolo della regalità etiope, e la stele di Axum. Applicando le stesse prassi di celebrazione della conquista il Fascismo rinsaldava il legame ideale tessuto già in epoca liberale tra il colonialismo italiano e le conquiste dell'antica Roma e in quest'ottica innalzava una stele – che sarebbe stata comunemente chiamata obelisco – proveniente da un sito archeologico del territorio etiope[162].

Il 4 aprile 1937 «L'Illustrazione italiana» dedicava una pagina del suo allegato dedicato agli eventi culturali, presentando mediante una sequenza fotografica, il trasbordo di una delle sezioni della stele dalla nave **[fig. 20],** introdotta dal titolo *Da Axum città santa alla via dei Trionfi*, e corredato dalla seguente didascalia:

> «Un obelisco della Città Santa di Axum è stato inviato a Roma, dove sarà situato sulla via dei Trionfi. Un primo pezzo del monumento era già arrivato qualche tempo addietro. In questi giorni, è giunto a Napoli col piroscafo *Adua* ed è stato trasportato subito alla Capitale il pezzo più grosso, che pesa oltre settanta tonnellate. Potenti gru lo hanno sollevato e deposto sul vagone adatto che è subito partito per Roma. Così ben presto nella più bella strada del mondo sorgerà questo colosso di pietra che ricorderà agli italiani e agli stranieri l'epoca fascista e l'indomito valore dei legionari che conquistarono alla Patria un Impero»[163].

[162] L'obelisco divenne un elemento chiave della propaganda visuale fascista e la predilezione per questa tipologia monumentale non rimase circoscritta ai reperti archeologici, ma si espresse anche nelle forme della monumentalità moderna. È il caso dell'Obelisco Mussolini, eretto nel 1932 nell'area del Foro Italico, e della stele Marconi del quartiere EUR, commissionata da Mussolini ad Arturo Dazzi nel 1937, ma realizzata solo nel 1959. Si vedano: D'ONOFRIO 1992, pp. 464-472; ZADRO 2007, p. 310; WILKINS 2005, pp. 61-65.

[163] *Da Axum città santa alla via dei trionfi*, Allegato a «L'Illustrazione Italiana», Anno LXIV, n. 14, 4 aprile 1937.

La didascalia annunciava il posizionamento della stele sulla via dei Trionfi, l'attuale via di San Gregorio, in prossimità di piazza di Porta Capena, dove rimase fino al 2005, quando fu restituita dopo varie trattative all'Etiopia[164].

Se le vicende della stele di Axum, il più celebre caso italiano di patrimonio artistico conteso, sono state al centro del dibattito accademico e politico[165], la storia del *Leone di Giuda* è del tutto caduta nell'oblio e il tentativo di ricostruirla può basarsi esclusivamente su rare notizie storiografiche e sui media contemporanei al suo arrivo e alla sua permanenza in Italia. Su «L'Illustrazione Italiana» la statua del leone di Giuda fu presentata in anteprima agli italiani sulla copertina del 18 aprile 1937, in una fotografia pubblicata a piena pagina **[fig. 21]**, la cui didascalia recitava:

> «Se le simboliche insegne potessero qualche volta animarsi, con quanta soddisfazione il vecchio Leone di Giuda assisterebbe al proprio trasferimento! Dalla capitale più barbara del mondo è stato trasportato a Roma madre d'ogni civiltà; dalla reggia d'un predone fuggiasco al monumento di quegli eroi il cui sacrificio fu infine vendicato»[166]

All'immagine in copertina non seguiva un articolo sull'argomento all'interno del fascicolo. Era l'immagine, con la sua breve didascalia, a

[164] Sul fascino per la meccanizzazione del trasporto dell'obelisco si veda PORTERFIELD 2002, pp. 34-41.
[165] ACQUARELLI 2010; FICQUET 2004; DEL BOCA 2000, pp. 331-337. Per quanto riguarda il patrimonio conteso si vedano: GREENFIELD 1989; BARKAN 2000; SAVOY 2003; *The Social Life of Materials* 2015.
[166] Copertina de «L'Illustrazione Italiana», Anno LXIV, n. 16, 18 aprile 1937.

presentare in maniera autonoma la statua trafugata. Con un punto di vista ribassato la fotografia ritraeva il *Leone di Giuda*, con il capo adornato dalla corona di Salomone e la lunga asta della croce copta e del vessillo appoggiata sulla spalla e sostenuta dalla zampa destra. La statua era posta di fronte a una delle edicole del monumento ai caduti di Dogali, tagliato dall'inquadratura fotografica appena sopra la dedica «Agli eroi di Dogali». Intorno al monumento era stata posta un'impalcatura e la statua era stata posizionata su di essa con l'aiuto di una carrucola, le cui catene ancora avvolgevano il dorso del *Leone*. Quello che veniva presentato era un *work in progress* che anticipava la cerimonia nella quale il *Leone di Giuda* avrebbe avuto il suo pubblico debutto.

Notizie sulla statua trafugata e sul suo arrivo in Italia ebbero ampia circolazione nei mesi precedenti alla cerimonia. Il 28 aprile 1937 «Il Giornale d'Italia» precisava che la statua non era di grande valore e che era stata portata a Roma non solo come trofeo di guerra, ma come «*ex voto* di rivendicazione da deporsi ai piedi dell'obelisco di Dogali». Veniva inoltre posto l'accento sulle modalità di trasferimento della statua in Italia, posta all'interno di una gabbia di legno, sulla quale si erano accaniti i soldati italiani incidendovi iscrizioni ingiuriose, come «Ora non morde più. E chiuso in questa gabbia rugge di sdegno, di vergogna e di dolore»[167].

L'immagine del Leone di Giuda, simbolo dell'Etiopia, in gabbia, nella sua declinazione narrativa, così come in quella visiva, fu particolarmente pregnante e divenne un metaforico cronotopo coloniale, nell'ambito del quale

[167] «Il Giornale d'Italia», 28 aprile 1937, riportato IN D'ONOFRIO 1992, pp. 461-462.

la fiera in cattività venne utilizzata per evocare l'Etiopia conquistata. L'istituto LUCE dedicò al Leone di Giuda un cinegiornale, realizzato esclusivamente mediante riprese della statua in gabbia **[fig. 22]** e accompagnato da un commento coerente con la didascalia già citata che lo avrebbe presentato qualche settimana dopo su «L'Illustrazione italiana», nel quale veniva ribadito il privilegio riservato a questo simbolo regale che «aveva ben misero piedistallo in Addis Abeba» ed «è giunto a Roma, dove avrà l'onore di essere ospitato sulla via dei Trionfi»[168].

L'idea originaria doveva pertanto essere quella di collocare nello stesso luogo entrambi gli esemplari del patrimonio etiope trafugati, nei pressi della via dei Trionfi. L'esito fu differente e – nell'ambito della propaganda coloniale fascista – si ritenne opportuno rievocare le sconfitte ottocentesche. Tornava improvvisamente alla ribalta il monumento ai caduti di Dogali, per anni dimenticato e defilato nel giardino di via delle Terme. Il *Leone di Giuda* fu posto sullo stilobate del monumento, ai piedi dell'obelisco. I due oggetti artistici venivano dunque sottoposti a un dialogo forzato e, nell'ambito di questa inedita *histoire croisée*[169], entrambi acquisivano nuovi significati e insieme testimoniavano che l'Etiopia era stata sottomessa e i soldati italiani, precedentemente sconfitti, erano stati vendicati. Tuttavia, anche questa volta, fu una cerimonia pubblica a consacrare il monumento al suo nuovo ruolo e a sancire ufficialmente il nuovo valore attribuito alle due opere, risultato del loro rapporto di reciprocità.

---

[168] Roma. *Il leone di Giuda*, Giornale Luce B1052, 03/03/1937 ISTITUTO LUCE CINECITTÀ.
[169] WERNER - ZIMMERMANN 2006.

La sera dell'8 maggio 1937, alla vigilia dell'anniversario della conquista dell'Abissinia avvenuta l'anno prima, la folla era raccolta al buio nei giardini in via delle Terme intorno al monumento ai caduti di Dogali. È un cinegiornale dell'Istituto LUCE[170] **[fig. 23]** a restituire la solennità della cerimonia che vide il monumento teatralmente illuminato da potenti riflettori e la statua del *Leone di Giuda* avvolta in una tela bianca. Alla presenza delle autorità, il governatore Filippo Cremonesi depose una corona d'alloro davanti alla statua e a quel punto fu lasciata cadere la tela che avvolgeva il leone, svelando al pubblico quello che le parole del commentatore definivano «[…] simbolo di una tramontata tirannide che l'Italia umilia ai piedi degli eroi vendicati»[171]. Nella stessa occasione sul monumento **[fig. 24]** venne inoltre apposta una targa che recitava:

> «QUESTO SIMULACRO DEL LEONE DI GIUDA/DA ADDIS ABEBA FU QUI PORTATO/ DOPO LA CONQUISTA DELL'IMPERO/ O GLORIOSI MORTI DI DOGALI /L'ITALIA FASCISTA VI HA VENDICATI /IX MAGGIO MCMXXXVII-XV».

Il colonialismo e il suo utilizzo del patrimonio artistico e della toponomastica ai fini della propaganda politica ancora una volta riconfiguravano lo spazio urbano. Il giardino, a partire dalla data dell'inaugurazione, da luogo nascosto e defilato divenne invece una tappa

[170]Roma. *Scoperto il Leone di Giuda portato da Addis Abeba*, Giornale Luce B1094, 12/05/1937, ISTITUTO LUCE CINECITTÀ.
[171] La cerimonia è descritta in maniera puntuale anche sulle pagine de «Il Messaggero», 9 maggio 1937.

immancabile per chi riconoscesse quel senso di appartenenza all'*italianità* nella sua accezione fascista e luogo prescelto per scattare della foto ricordo accanto al Leone di Giuda. **[figg. 25-27].**

È in questo senso che la statua esercitava una sua *agency* sullo spazio urbano cittadino e la sua celebrità continuava a essere alimentata, anche dopo la sua inaugurazione, dalla diffusione della sua immagine in cartolina.

La statua non era particolarmente preziosa e aveva origini piuttosto recenti, era stata donata il 3 dicembre 1929 allo Stato etiope da una società ferroviaria francese in occasione dell'inaugurazione del *Servizio Viaggiatori* della Stazione di Addis Abeba. Il suo valore dipendeva soprattutto dal fatto che in essa si materializzava il più antico simbolo etiope.

Parte di un monumento collocato nella piazza della Stazione di Addis Abeba, la statua era posizionata su un piedistallo decorato da quattro medaglioni posti su ognuno dei lati, due dei quali raffiguravano l'imperatore Menelik II e Ras Maconnen, padre di Hailè Selassiè, entrambi al potere quando avvenne la concessione delle ferrovie, mentre gli altri due ritraevano l'imperatrice Zaoditù e Ras Tafari, all'epoca erede dell'impero **[fig. 28]**. Era stato lo scultore francese Georges Gardet a eseguire la statua e i medaglioni in bronzo, la cui fusione e doratura erano state eseguite dalla fonderia artistica francese *Maison Barbedienne.*

«À SA MAIESTÉ/ L'EMPEREUR MENELIK II/ ROIS DES ROIS D'ETHIOPIE/ UNIFICATEUR DE SON PAYS/ LA COMPAGNIE/ DU CHEMIN DE FER/ FRANCO-ETHIOPIEN»[172].

Era questa l'iscrizione posta sul monumento, emblematica delle relazioni diplomatiche intrattenute e del rispetto dimostrato da una società ferroviaria occidentale ai regnanti di uno Stato africano. Sul piedistallo del monumento, una volta trafugato il *Leone di Giuda*, i militari fascisti posizionarono una copia in bronzo della Lupa capitolina – il cui originale si trovava in Campidoglio –, appositamente fusa nel 1936 per essere inviata ad Addis Abeba. La copia, tradizionalmente utilizzata come dono diplomatico, diveniva in questo caso un prepotente simbolo di conquista.

Le informazioni relative al monumento sono tratte da un articolo di Alberto Tulli, un uomo di cultura, in quegli anni direttore del *Pontificio Museo Egizio* del Vaticano, che alla statua del Leone di Giuda in relazione all'*Obelisco di Dogali* dedicò un contributo pubblicato negli atti del *V Congresso Nazionale di Studi Romani*, tenutosi a Roma nel 1938[173]. L'articolo, oltre a riportare una preziosa fotografia della collocazione originaria della statua ad Addis Abeba, prima del suo trasferimento a Roma, esegue un affondo sulla ricezione e sul significato dell'opera, che si profila come un valido strumento per ricostruire un verosimile, seppur parziale, "period eye"[174].

[172] TULLI 1942, p. 183
[173] TULLI 1942.
[174] BAXANDALL 1972.

Per spiegare il significato originario che il monumento aveva portato con sé a Roma, Tulli elenca i tre diversi percorsi della linea ferroviaria (Gibuti-Dire Daua; Dire Daua-Auasc; Auasc-Addis Abeba), descrivendo la varietà dei paesaggi attraversati: da terreni sabbiosi e petrosi a zone alberate, laghi e turbini di sabbia, foreste di euforbie e di mimose, altipiani, massicci vulcanici, fino alla capitale; zone a volte coltivate, a volte aride, altre lussureggianti[175]. E dichiara come a Roma il leone sembri metaforicamente compendiare tutte queste vaste regioni traversate dalla ferrovia «di cui esso fu già emanazione e simbolo»[176].

Tulli prosegue scrivendo:

> «[…] Posto, come è, ai piedi dell'Obelisco, che l'antica potenza imperiale romana portò nell'Urbe, è testimonianza della gloria fulgida di Roma imperiale moderna nelle sue novissime gesta d'oltremare per la difesa della civiltà, così come già Livio o Plinio ammonivano ai loro tempi».[177]

Il dialogo tra le due opere dunque è espressione della *Romanitas* della nazione italiana, che merita di essere discussa nel Congresso Nazionale dedicato gli Studi Romani, incentrato intorno al tema «'La Missione dell'Impero di Roma nella Storia della Civiltà' e, in particolare, […] 'Augusto e l'Impero'»[178].

[175] TULLI 1942, p. 184.
[176] *Ibidem.*
[177] TULLI 1942, pp. 184-185.
[178] *Atti del V congresso Nazionale di Studi Romani* (Roma, 1938), III, Roma 1942, p. 1.

Il *Leone* e la leggenda

Gli esiti che ebbe la presenza della statua nella fruizione dello spazio cittadino sono stati già trattati, ma la sua *l'agency* non rimase circoscritta allo spazio urbano e alla sua ricezione in Italia[179]. Durante la sua "cattività" romana la statua fu al centro di un episodio che assunse toni leggendari e che rese il suo protagonista, Zerai Deres, un eroe della storia etiope.

La biografia di Zerai Deres è ancora controversa, poiché in essa i dati storici si intrecciano ai racconti fantasiosi della tradizione etiope che ha fatto di lui e della sua storia un simbolo identitario. Un tentativo di restituire la sua storia al pubblico italiano è stato condotto dalla giornalista Igiaba Scego che, sulla base di fonti scritte e testimonianze orali, riporta che Zerai era un eritreo fedele all'imperatore Hailé Selassié e al regno. Nella versione che sembra essere più plausibile e confermata dai dati storici Deres svolgeva il ruolo di interprete presso i notabili etiopi internati in Italia dopo l'attentato contro Rodolfo Graziani, avvenuto ad Addis Abeba nel 1937[180]. Nel giugno 1938 si trovava nei pressi del monumento ai caduti di Dogali e, visto il *Leone di Giuda*, cominciò all'improvviso a inveire contro l'Italia e a inneggiare all'imperatore. Estratta la sciabola iniziò a colpire la gente che aveva intorno, ferendo alcune persone. Differenti versioni concordano sulla motivazione del suo estremo gesto patriottico: l'aver posato lo sguardo sul Leone di Giuda posto in "cattività" ai piedi dell'obelisco. Secondo alcune versioni l'accaduto

[179] Sul concetto di *agency* si veda GELL 1998 e per quanto riguarda un'analisi storico artistica incentrata sul potere attribuito alle immagini si vedano VAN ECK 2015 e BAADER-WEINRYB 2016.
[180] Si veda *Roma negata* 2014, pp. 65-67.

avrebbe avuto luogo invece presso il Vittoriano; secondo altre, ancor più leggendarie, il gesto violento sarebbe stato compiuto nel corso di una parata militare, alla presenza di Benito Mussolini e Adolf Hitler. Anche sull'epilogo dell'episodio le testimonianze sono discordant. Deres sarebbe stato ferito da un colpo d'arma da fuoco di un militare; in seguito secondo alcuni sarebbe stato incarcerato, secondo altri sarebbe deceduto poco dopo. L'elemento narrativo più ricorrente è proprio la presenza della statua del Leone di Giuda, che in ogni versione viene puntualmente considerata la causa scatenante della reazione di Deres. La questione meriterebbe una ricostruzione filologica ben più approfondita, ma già a partire da ricerche preliminari la narrazione trova conferma in un breve trafiletto pubblicato sul settimanale canadese «The Northern Miner» del 17 giugno 1938 e intitolato *Amok with Sword. Abyssinian Shot In Rome*[181].

La notizia riportata è quella di un abissino che il 15 giugno 1938, dopo aver posato lo sguardo sul *Leone di Giuda*, con una spada ferì alcune persone in preda a una frenesia omicida, fino a che non fu fermato da un proiettile sparato da un militare. Non si rintraccia alcun dato personale dell'abissino nell'articolo, che si conclude annunciando la prossima morte del protagonista: «who is not expected to live».

Terminata la Guerra d'Etiopia, quando l'Italia perse i suoi territori africani, le fu richiesto di restituire il bottino coloniale in base al Trattato di Pace del 1947. Il trattato in riferimento all'Etiopia specificava nell'articolo 37:

[181] Anon., *Amok with Sword. Abyssinian Shot In Rome*, «The Northern Miner», 17 giugno 1938.

«Entro diciotto mesi dall'entrata in vigore del presente Trattato, l'Italia restituirà tutte le opere d'arte, gli archivi e oggetti di valore religioso e storico appartenenti all'Etiopia o ai cittadini etiopici e portati dall'Etiopia in Italia dopo il 3 ottobre 1935»[182].

Data la mancata immediata restituzione da parte dell'Italia, il *Leone di Giuda* divenne un oggetto conteso. Secondo quanto scritto da D'Onofrio, già nel giugno 1944, dopo l'ingresso a Roma delle truppe alleate, il Leone sparì misteriosamente e sono alcuni anni dopo si scoprì che era stato riconsegnato al negus Hailé Selassié[183]. La statua fu effettivamente restituita intorno al 1970 e ricollocata nella sua posizione originaria, quando i rapporti diplomatici tra i due paesi vennero rinsaldati dalla visita ufficiale ad Addis Abeba di Aldo Moro, che a partire dall'anno precedente ricopriva l'incarico di Ministro degli Affari Esteri. Fu in quell'occasione che il Negus fu invitato a venire in Italia, in una visita ufficiale che intraprese nel 1970[184]. Pochi anni dopo la leadership del negus si indebolisce fortemente e nel 1974 il potere passera nelle mani del regime rivoluzionario Derg, che darà avvio a una dittatura quasi ventennale.

Nonostante i forti cambiamenti politici e l'originaria accezione monarchica del monumento, la statua del Leone di Giuda non fu rimossa

[182] «Gazzetta ufficiale della Repubblica italiana», Supplemento ordinario, n. 295, 24 dicembre 1947, p. 47. Furono restituiti parzialmente solo i beni in possesso dello Stato italiano e non quelli entrati nelle collezioni di generali, governatori, gerarchi. Fra i beni non restituiti figura la preziosa biblioteca del Negus. DEL BOCA 2000, pp. 332-333.
[183] D'ONOFRIO 1992, p. 462.
[184] DEL BOCA 1999 b, p. 415; BORRUSO 2003, pp. 410-411; MALGERI 2011.

neanche dal regime Derg e continuò a dominare il piazzale della Stazione di Addis Abeba, dove è ancora oggi collocata **[fig. 29]**.

Il *Leone di Giuda* fu un oggetto trafugato, conteso, restituito, che ancora oggi nella capitale etiope è preservato come testimonianza del sacrificio e della resistenza dei propri antenati al dominio coloniale e intorno al quale si tramanda e si alimenta la leggenda di Zerai Deres. Il monumento ai caduti di Dogali delle Terme è un monumento dimenticato, quasi nascosto tra gli alberi del giardino di via delle Terme, che testimonia con il suo abbandono la mancanza di un dibattito postcoloniale in Italia al di fuori del contesto accademico.

La storia dei due oggetti è inscindibile e indagando la stratificazione dei significati attribuitigli, mediante la ricostruzione delle traiettorie percorse nella loro fisicità, la loro sopravvivenza come immagini e luoghi della memoria in diverse temporalità[185] riconduce al rapporto coloniale tra Italia e l'Africa Orientale, una storia intessuta che va oltre i soprusi e l'occupazione dei territori africani, che non si esaurisce con il Trattato di Pace del 1947, né con la ricollocazione del patrimonio trafugato[186].

[185] DIDI-HUBERMAN 2002.
[186] EPPLE 2011.

«Da Ras Mudur a Roma». La *Battaglia di Dogali* nella Galleria Nazionale di Roma

Nell'*incipit* del *Racconto della sua vita*, datato 5 luglio 1898, il pittore Michele Cammarano delinea una propria autorappresentazione a partire dalla descrizione del suo studio d'artista e dei relativi arredi:

> «È la sera del 5 Luglio 1898. In Roma Via Margutta 33 proprietà Dovizielli, occupo due buoni studi da pittore, in uno vi lavoro, buona luce, piuttosto ampio, lo studio attiguo l'ho mobiliato decentemente un largo *rideau* lo separa dallo studio ove lavoro, poiché è mia abitudine non mostrare le mie opere in corso di esecuzione, nello studio di ricevimento oltre le tele eseguite ed esposte su' cavalletti, ho cercato artisticamente che l'addobbo fosse simpatico per qualche mobile antico ed intagliato, ed invero ne posseggo del 600 e 500, armi antiche, armi dei miei tempi, armi Abbissine e qualcuna araba, uno scrittoio ampio ed elegante, ed una grande biblioteca contenente più che 500 volumi che ho potuto comprare, e che formano il mio supremo sollievo: vi son poeti, storici, filosofi, nozioni d'arte militare, un po' di fisica ed astronomia, che in vero forma la mia passione; [...]»

Nel condurre lo sguardo del lettore sui mobili antichi e intagliati, sui cinquecento volumi della sua biblioteca, sullo scrittoio elegante, l'artista si sofferma anche sulle «armi antiche, armi dei miei tempi, armi Abbissine e qualcuna araba»[187].

Quella che tratteggia è l'immagine di un pittore colto e raffinato, la cui collezione d'armi, descritta secondo quattro diverse categorie, oltre a

[187] CAMMARANO/RUGA 2017, I, f.1. Si veda anche RUGA 2014.

rimandare ai suoi riconoscimenti come pittore di battaglia, rende testimonianza del lungo soggiorno trascorso nella colonia eritrea, che gli varrà l'appellativo di pittore africanista.

Infatti dieci anni prima, nel marzo del 1888 il pittore napoletano aveva intrapreso un viaggio attraverso il Mediterraneo e il Mar Rosso per raggiungere Massaua, in Eritrea[188]. Se le tappe geografiche fondamentali che fino ad allora avevano scandito la sua carriera artistica erano state quelle consuete per la generazione di artisti alla quale apparteneva – la Parigi di Courbet nel 1870, la Firenze dei Macchiaioli, via Margutta a Roma, dove il pittore aveva il suo studio –, questo viaggio, che già prima della partenza assumeva nelle sue lettere toni avventurosi, aveva un carattere straordinario e diveniva un elemento distintivo della sua carriera, poiché scaturiva da una prestigiosa commissione ministeriale, con la quale era stato incaricato di eseguire il dipinto ufficiale della battaglia di Dogali.

L'incarico dunque segnava una svolta nella carriera del pittore e al contempo dava avvio alla storia del primo dipinto ufficiale di propaganda coloniale commissionato dal Governo italiano. L'incarico fu conferito al pittore direttamente dal Ministro della Pubblica Istruzione Paolo Boselli, con precise indicazioni:

> «[…] Ho risoluto di dare alla S.V. per la somma di lire 12.000 la commissione di un quadro di grandi dimensioni, il quale raffiguri il glorioso fatto di Dogali e ricordi nella Galleria Nazionale l'eroica virtù dei soldati italiani. Sono persuaso che la sua ispirazione patriottica,

[188]UZIELLI 1997, p. 68.

unita al valore del suo pennello, faranno sì che la tela parli al cuore della nostra gioventù […]»[189].

Lo stralcio della lettera di incarico inviata al pittore l'11 marzo del 1888 dal Ministro della pubblica istruzione Paolo Boselli restituisce l'intento e le aspettative della committenza: fissare un'immagine persuasiva della battaglia, capace di trasformare la sconfitta subita in un episodio eroico della storia italiana. Negli spazi pubblici della Galleria Nazionale il dipinto avrebbe così costituito un *exemplum* di valore patrio da tramandare alle future generazioni e, proponendo una narrazione visiva incentrata sulle strenue gesta dei soldati italiani, avrebbe incoraggiato la prosecuzione della campagna d'Africa.

Il compito di trasformare la sconfitta in un episodio eroico, prima ancora che il governo decidesse di commissionare il dipinto ufficiale, era stato già assolto dagli illustratori. Le iconografie elaborate e pubblicate sulla borghese «L'Illustrazione Italiana», così come sulla popolare serie *Guerra d'Africa*, si erano rapidamente imposte nella memoria e nella cultura visiva dell'Italia liberale.

A differenza dalle dinamiche ambigue intercorse tra l'editoria, i *media* informativi contemporanei e la propaganda coloniale, e diversamente dalle strategie politiche utilizzate nel caso del monumento ai caduti di Dogali, che da commissione artistica comunale divenne il pretesto per una celebrazione della battaglia di portata nazionale, in questo caso era il Governo, mediante il

[189] *Lettera di Paolo Boselli a Michele Cammarano*, 11 marzo 1888, riportato in BIANCALE 1936, p. 84, nota 47.

Ministero della Pubblica Istruzione, a prendere posizione e a sentire l'esigenza di un quadro di battaglia dedicato all'episodio di Dogali, da esporre in una delle prime istituzioni museali nazionali.

Era l'arte, nello specifico la pittura, a essere chiamata a corroborare le argomentazioni della politica coloniale. Il dipinto avrebbe dovuto documentare l'evento, restituendo un'immagine confacente agli intenti propagandistici del governo e al contempo una rappresentazione realistica dei paesaggi e delle popolazioni abissine. Era questa la ragione per cui al pittore veniva proposto un soggiorno in Eritrea, oltre all'intento di imitare le prassi attuate da altre potenze coloniali, quali Francia e Gran Bretagna, che ormai da tempo utilizzavano l'arte come strumento di propaganda coloniale[190].

Del resto in Italia la partecipazione attiva e le aspettative del pubblico di fronte alla pittura militare di soggetti contemporanei erano state già saggiate all'epoca delle battaglie risorgimentali. Difatti, a proposito delle reazioni dei visitatori di fronte ai soggetti militari esposti, l'autore della recensione all'Esposizione Nazionale di Firenze del 1861 scriveva:

> «[..] Corrono fra noi e vogliono il testimonio dei proprii occhi per sapere se sia sogno o realtà ciò che udirono […]"»[191].

[190] Si vedano: PORTERFIELD 2002; GRIMALDO 2002; PORTERFIELD-SIEGFRIED 2006*; Art and the British Empire* 2007; *Artist and Empire* 2015

[191] *La Esposizione italiana del 1861* 1862, p. 43, nota 8. Sulla ricezione della pittura militare nel Risorgimento si veda HANSMANN 2005.

Così il Ministero, consapevole dell'entusiastica ricezione da parte del pubblico, intendeva intensificarne il coinvolgimento emotivo utilizzando un formato di dimensioni straordinarie.

Le ragioni che condussero il Ministero a ritenere che Michele Cammarano fosse l'artista idoneo, al quale attribuire un incarico così prestigioso e politicamente delicato, sono da ricercare in alcuni esemplari della sua precedente produzione, entrati a far parte di collezioni pubbliche, grazie ai quali aveva ottenuto un'ottima credibilità come pittore di soggetti militari. Nel 1871 si era distinto per l'originale inquadratura dal taglio fotografico ravvicinato del dipinto *La breccia di Porta Pia,* dedicato alla celebrazione della presa di Roma, che fu acquistato dal re e destinato alla Galleria di Capodimonte **[fig. 30]**[192]. Inoltre pochi anni prima della commissione ministeriale, la sua *Battaglia di San Martino* **[fig. 31]** era stata tra i molteplici acquisti dello Stato all'Esposizione Internazionale di Roma, destinati a incrementare le collezioni della Galleria Nazionale, istituita in quello stesso anno[193].

La notizia di una commissione ufficiale non aveva mancato di destare rivalità e invidie nell'ambiente artistico. E non solo per il grande prestigio della commissione, ma anche perché la reazione spontanea di alcuni artisti, una volta appresa la notizia della battaglia africana, era stata quella di cimentarsi nella rappresentazione dell'evento, avvalendosi di *media*,

[192] *Breccia di Porta Pia*, (conosciuta anche con il titolo di Carica dei Bersaglieri o Savoia! Savoia!), 1871, olio su tela, cm 290 x 470, Napoli, Museo di Capodimonte. Si veda Gianluca Puccio, in *Ottocento a Capodimonte*, p. 233, scheda n. 172.

[193] *La Battaglia di San Martino*, 1880-1883, olio su tela, cm 420x820, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Si veda: Elena di Majo in *Galleria Nazionale d'Arte Moderna* 2006, I. *L'Ottocento,* p. 231, scheda n. 8.3.

iconografie e fonti documentarie differenti. Il pittore modenese Augusto Valli, dopo un soggiorno in Abissinia, aveva realizzato un dipinto raffigurante la battaglia già nel 1887, sulla base di una ricostruzione filologica fondata sui racconti di due testimoni oculari. Si trattava del conte Augusto Salimbeni, fatto prigioniero di ras Alula e costretto a prestare soccorso ai feriti abissini, e del capitano Carlo Michelini, uno dei militari superstiti, che con la propria testimonianza contribuì alla redazione del rapporto ufficiale sulla battaglia[194]. Nel 1888 Cesare Biseo aveva già intrapreso l'esecuzione del suo dipinto dedicato alla battaglia di Dogali, in seguito esposto e premiato in occasione dell'Esposizione nazionale di Palermo del 1891[195]. Giovanni Fattori invece arrivò a distruggere il bozzetto dell'opera che aveva intitolato *Parevano allineati,* nel quale aveva abbozzato i corpi dei soldati caduti, per la delusione causata dalla notizia dell'incarico conferito dal Ministero a Michele Cammarano[196]. Il viaggio in Africa per portare a compimento la commissione era pertanto una condizione *sine qua non*. Questa esperienza costituì una fonte d'ansia per il pittore prima della partenza, per certi versi si rivelò una difficile prova durante il suo soggiorno, tuttavia divenne infine un motivo d'orgoglio, eternato pubblicamente nell'iscrizione apposta accanto alla propria firma sul dipinto finito: «Da Ras Mudur a Roma»[197].

---

[194] RIVI 1989.
[195] FUSCO 1996; *Palermo e l'Esposizione nazionale del 1891-92* 1892.
[196] FATTORI/DINI-DINI 1997, pp. 371-372, *Lettera a Diego Martelli*, 14 giugno 1890. Il titolo rimanda a uno dei miti della battaglia, secondo il quale i corpi soldati italiani erano disposti in maniera decorosa e disciplinata anche dopo la morte. L'espressione «Giacevano in ordine come fossero allineati» viene utilizzata per descrivere lo stato dei cadaveri dei soldati rilevati durante le ricognizioni in una pubblicazione edita già nel 1887: DE CESARE-PULCE DORIA, p. 194.
[197] *La battaglia di Dogali* (445 x 748 cm), firmato in basso a destra: «Michele Cammarano da ras Mudur a Roma, 1896», riportato in SUSINNO 1976, p. 40, scheda n. 54.

In parallelo alle difficoltà della quotidianità in Eritrea, alla ricerca tormentata di soluzioni compositive soddisfacenti dal punto di vista artistico, ma al contempo adeguate agli intenti politici della committenza, va delineandosi la narrazione di un'esperienza di vita straordinaria, scaturita dal contatto diretto dell'artista con la cultura e il territorio abissino. Il racconto di questo vissuto, denso di divagazioni colte e riflessioni sulle differenze culturali tra l'Africa e l'Occidente europeo, è riportato nel manoscritto *Pensieri, riflessioni, note artistiche e viaggio d'Africa*, redatto tra il giugno 1890 e l'ottobre 1893, mai pubblicato e conservato presso la Biblioteca Nazionale di Napoli[198].

Insieme alle numerose lettere inviate da Massaua alla figlia Sibilla[199] e all'amico Ettore Ferrari[200], il manoscritto – del quale in appendice viene riportata la trascrizione integrale – costituisce una fonte testuale primaria per ricostruire la genesi dell'opera e la prassi artistica del pittore in Eritrea.

Cammarano partì per Massaua nella primavera del 1888[201] e il suo soggiorno in Eritrea, seppur scandito da alcuni viaggi a Roma, durò all'incirca cinque anni. Allestito il suo studio a Ras Mudur, nei pressi di Massaua, il

[198] BnN, Fondo Lucchesi Palli, Ms. Michele Cammarano, *Pensieri, riflessioni, note artistiche e viaggio d'Africa* (d'ora in poi Ms.). Viene riportata in appendice la trascrizione integrale ed è in fase di elaborazione un'edizione critica. Il manoscritto è ancora inedito, solo pochi brani sono stati pubblicati in Fiorentino 1997 e in CAMMARANO/BERTOZZI 1998.
Il diario africano precede la redazione delle memorie del pittore (iniziata nel 1898) parzialmente trascritte e pubblicate in Biancale 1936. Per alcuni decenni i manoscritti sono risultati dispersi, ma il loro contenuto è stato studiato e pubblicato sulla base delle minute conservate presso la Biblioteca Nazionale da Francesca Bertozzi (CAMMARANO/BERTOZZI 1998). Recentemente i manoscritti delle Memorie sono stati rintracciati nei fondi Biblioteca Nazionale di Napoli e sono stati oggetto di un'edizione critica curata da Maria Saveria Ruga (CAMMARANO/RUGA 2016). Si veda anche: RUGA 2014.
[199] UZIELLI 1997, p. 64-83.
[200] SUSINNO 1976.
[201] UZIELLI 1997, p. 67.

pittore si dedicò all'ideazione dell'opera, avviando uno studio puntuale dei luoghi della battaglia, delle fisionomie degli abissini e delle loro strategie militari.

Uno squarcio della sua quotidianità e dei mutamenti della prassi artistica del pittore, che si abitua a condividere le fasi esecutive del dipinto con i militari stanziati a Massaua, è fornito da una lettera a Ettore Ferrari:

> «[…] Sto nello studio, tutta la giornata di lì non mi muovo, 10 o 11 ore di lavoro per giorno, non ne risento alcuna fatica, ci lavoro con speranza e piacere, io son costretto a lavorare *Coram populo* lo studio-baracca è aperto, 5 o 6, o 8 o 10 ufficiali mi vengono a vedere ogni giorno, e ciò sempre, puoi dunque capire che tutta la guarnigione è passata innanzi alla tela; col mio carattere e vecchio costume di lavorare chiuso ciò mi faceva pena sulle prime, ora ho superata questa impressione e non mi produce alcun impiccio, questi militari sono buonissima e simpatica gente, semplici e franchi, qualcuno vorrebbe che nella tela ci fossero un po' più di baionette nel ventre degli abissini… ebbene li contenterò! […]»[202].

Dopo circa due anni il pittore fece ritorno a Roma, per dar prova dell'avanzamento del lavoro e per sottoporre il bozzetto al giudizio della committenza e dell'ambiente artistico romano. Questo soggiorno fu una tappa fondamentale, che segnò una svolta nella realizzazione del dipinto poiché Cammarano fu costretto ad apportare pesanti modifiche alla composizione.

La monografia dedicata all'artista, pubblicata nel 1936 da Michele Biancale, resta ancora oggi il principale punto di riferimento storiografico per

[202] *Lettera a Ettore Ferrari*, Massaua, 18 marzo 1889, riportato in SUSINNO 1976, p. 78.

la vastità delle fonti testuali riportate e per la ricostruzione del catalogo delle opere, attualmente in gran parte disseminate in collezioni private e difficilmente rintracciabili.

Nello specifico Biancale tratta del viaggio a Roma del pittore e delle conseguenze che ebbe sull'esecuzione della tela, attenendosi però al racconto tratto da una lettera inviata alla figlia:

> «[…] Perché tu capisca, sappi che nel gennaio del '90 fui assalito dal fiero dubbio che la visuale del mio quadro non avesse quello sviluppo conveniente da me desiderato, errai molti giorni chiedendo a me stesso la soluzione del problema, ritornai con accanimento a Dogali, frugai studiai e mi convinsi d'aver giustamente dubitato feci un largo bozzetto, lo paragonai col quadro che è un'immensa tela che mi costava il lavoro improbo di quindici mesi, e compresi dover disfare il tutto, il sudore mi gocciolò freddo dalla fronte, tanto lavoro invano, ma la speranza di far bene mi sosteneva… Risolsi tornar a Roma, saltai a bordo e giunsi in Italia sui primi di febbraio, senza casa, senza mezzi, mi ammalai, più d'anima che di corpo, lo stacco violento dell'equatore, alla neve che trovai in Italia mi fece comprendere l'imprudenza commessa […] Tornai l'8 gennaio di questo '91 e rividi l'opera mia ti dirò ch'io portai meco in Italia, il bozzetto grande, a scopo di veder che effetto facesse la pittura eseguita qui in Africa, il qual bozzetto in grande piuttosto, fu visto solamente da tre miei amici, Iacovacci, Tarenghi ed il capo di Gabinetto (allora di Crispi, il Pisani-Dosso) lo giudicarono bellissimo ed anche delle determinazioni che non oso ripeterle, ma tu sai che il giudizio altrui non mi solletica, io vivo serrato nella mia opinione, e se non mi contento io, non mi vale neppure l'incoraggiamento di Dominidio – sentii dunque che bisognava rimuovere le mie figure! Quindici mesi di lavoro, un ducento figure disegnate benissimo… ritornai a Dogali, richiamai Abissini, richiamai

soldati, altri disegni, nuovi studi, un nuovo cartone! Ciò fatto mi risovvengo il primo giorno che cancellai un largo pezzo della tela con biacca mi parve che un rasoio mi tagliasse le carni […]»[203].

Sottoponendo il testo epistolare a una lettura critica che tenga conto dell'ambiguità insita nel genere autobiografico[204] e di altri elementi contestuali, l'obiettività del racconto pare decadere. Sembra poco plausibile che pur non essendo soddisfatto del suo lavoro, il pittore avesse portato il bozzetto a Roma. Inoltre i tre "amici" che secondo la sua versione avrebbero pienamente approvato il bozzetto dovevano con molta probabilità costituire una commissione incaricata di esaminare e valutare il suo lavoro. Si trattava, infatti, del pittore Francesco Jacovacci, nel 1891 membro della commissione Permanente di Belle Arti e dal 1896 direttore della Galleria Nazionale di Roma,[205] del pittore Enrico Tarenghi e di Alberto Carlo Pisani-Dossi, che in quegli anni ricopriva l'incarico di capo di Gabinetto del Ministero degli Esteri del Governo Crispi e di plenipotenziario in Eritrea.[206] I personaggi coinvolti, con le loro competenze diversificate e complementari, testimoniano l'intervento e l'accuratezza del Governo nel creare una collaborazione tra membri di diverse Istituzioni e Ministeri, al fine di supervisionare e verificare l'avanzamento e i risultati del lavoro di Cammarano.

Il giudizio negativo, che costringerà il pittore a ripensare l'opera e a trascorrere altri anni in Eritrea a spese del governo, rivela quanto forti fossero

[203] *Lettera alla figlia*, Massaua, 23 luglio 1891, riportata in BIANCALE 1936, p. 88, nota 57.
[204] LEJEUNE, [1975] 2008.
[205] MININNI, 2011, PP. 190-191.
[206] Su Dossi si vedano: DOSSI/ISELLA 1995; LIOCE 2014.

le aspettative nei confronti dell'opera e il valore politico che le conferiva. Furono probabilmente lo sconforto e l'imbarazzo per il mancato apprezzamento del proprio lavoro a indurre il pittore a comunicare una diversa versione dei fatti alla propria figlia.

Che le critiche mosse dalla commissione non fossero esclusivamente di natura artistica viene accennato in una nota alla monografia dell'artista, nella quale l'autore afferma che una delle ragioni del disappunto fu la presenza nell'opera di militari ai quali si preferiva non concedere visibilità sulla tela[207]. Questa informazione trova conferma nell'analisi visiva del primo cartone di Cammarano, attualmente in collezione privata. Nelle pubblicazioni relative all'artista viene riportata solamente una riproduzione parziale, circoscritta alla porzione di destra, che quindi non restituisce nella sua interezza la prima composizione **[fig. 32]**. Tuttavia presso l'archivio iconografico della Galleria Nazionale d'Arte Moderna è stata rintracciata una riproduzione fotografica dell'intero cartone, realizzata dal fotografo Waschke, attivo a Napoli negli anni Trenta **[fig. 33]**[208]. Osservandola si nota che è proprio nella zona di sinistra che il cartone rivela i dettagli più interessanti: nel gruppo di militari a sinistra un foglio è stato sovrapposto per sostituire due dei personaggi rappresentati; lo stesso avviene per il personaggio accovacciato nel margine sinistro, mentre sembra che sia stata strappata la striscia più in basso, in prossimità del gruppo dei militari italiani.

[207] «È risaputo che Cammarano dovette mutare la prima stesura del quadro non soltanto per ragioni artistiche, ma perché aveva introdotto nell'opera personaggi che a qualcuno non piacque che vi fossero rappresentati. Gelosie delle alte gerarchie dell'esercito di quel tempo!». BIANCALE 1936.

[208] GNAM, Archivio bioiconografico, busta iconografica Michele Cammarano, *bozzetto per "La Battaglia di Dogali",* anni Trenta, ph. Waschke.

Il primo bozzetto riporta una battaglia costruita secondo il tradizionale schema dei due schieramenti contrapposti, che qui si incontrano in un nodo centrale animato dal combattimento corpo a corpo del colonnello De Cristoforis con un guerriero abissino. Le cartucce sono ormai esaurite e il colonnello tenta di colpire con il calcio del fucile l'avversario, che si difende sollevando il proprio scudo. La rappresentazione dei militari italiani è statica e didascalica ed evidentemente risente delle rappresentazioni dei soldati pubblicate sulla stampa illustrata, mentre poco caratterizzati sono i volti degli abissini che da sinistra avanzano con una gestualità rigida. Menzionando, nella sua lettera, la "visuale" come problema del dipinto originale, il pittore si riferisce probabilmente non solo all'impaginazione compositiva, ma anche alla scelta di un punto di vista troppo elevato, nel quale l'azione centrale non riesce a ottenere il giusto risalto[209].

Nel gennaio 1891, di ritorno a Massaua, il pittore intraprese quindi l'esecuzione di un nuovo bozzetto al quale si dedicò nei due anni successivi trascorsi in Eritrea, in parallelo alla redazione del manoscritto di memorie del suo soggiorno africano **[fig. 34]**, la cui redazione era iniziata nel giugno 1890, durante il soggiorno romano dell'artista, che aveva interrotto la sua permanenza in Africa. Nel quaderno, in cui le pagine scritte in Eritrea si alternano a quelle redatte durante i giorni trascorsi a Roma, sono contenute annotazioni relative alla quotidianità del pittore, alla sua pratica artistica, ai

[209]«Vi aveva lavorato quasi due anni allorché s'accorse che v'erano gravi errori prospettici. Una prima stesura del quadro si può vedere nel grande disegno già nella collezione di Salvatore di Giacomo. Vi si nota una figurazione di tipi assai staccata e fredda, un'esposizione di atti non collegati. Manca la linea, l'impeto, il viluppo». BIANCALE 1936, p. 88.

suoi interessi intellettuali e alle sue letture, per lo più dedicate al naturalismo francese.

Nel primo brano scritto a Massaua il pittore dà avvio a una narrazione a ritroso del primo periodo trascorso in Eritrea ed esordisce:

> «Col più grande dispiacere debbo confessare l'errore commesso di non aver seguito il giornale mio per questo viaggio e permanenza in Africa; quante cose ho veduto, quante impressioni ricevute e tutto resterebbe se ne avessi preso nota, invece si oblia, si perde e nulla più resta [27] di quanto ho veduto, e pensato, salvo le osservazioni più salienti, ma che poi ricordandole con lacune riescon pallide e fredde – cerco ora sommariamente riandar sul passato, ed averne ricordo […]»[210].

In quegli stessi anni circolavano pesanti maldicenze sull'operato del pittore e sull'esosità del suo soggiorno a Massaua. Se ne trova traccia nella corrispondenza privata di Diego Martelli e Giovanni Fattori, irritato della mancata commissione[211], così come in una delle più rilevanti pubblicazioni sulla colonia africana. Nel volume *Nell'Affrica italiana* Ferdinando Martini menziona il costoso soggiorno artistico di Cammarano come esempio di

[210] Ms. ff. 26-27.

[211] «[…] Dopo seppi che la giunta di Belle Arti aveva approvato una commissione a Michele Camarano [sic] per 50 mila Lire, e di più il Ministero ne spende 60 mila per farli a Massaua lo studio – … Camarano chiude un bel giorno lo studio, porta, anzi, rimanda la chiave al Generale Orero e scappa – Il quadro resta lì senza finire, che ne farà il ministro? E Camarano dov'è! [sic] tutto dorme della grossa. Io onesto: datami questa Commissione a quest'ora senza andare a ciocere [sic] a Massaua con una commissione alla Ciseri a quest'ora figurava il mio quadro nella Galleria Nazionale. – […]» *Lettera a Diego Martelli*, 14 giugno 1890, Fattori/Dini-Dini 1997, pp. 371-372.

inutile dispendio economico da parte del governo[212]. Non sembra casuale che tali critiche siano documentate a partire dal 1890, a ridosso del soggiorno romano del pittore – in cui la commissione disapprovò il bozzetto dell'opera –, giunto nella capitale nel febbraio di quell'anno e ripartito nel gennaio dell'anno seguente.

Se a costituire un possibile modello di riferimento del suo diario poté essere *Le Journal* di Eugène Delacroix[213], un confronto, seppur per opposizione, fu proprio con il libro di Ferdinando Martini. Alcuni degli ultimi fogli del manoscritto sono dedicati a lui e alle critiche intransigenti verso il suo operato. Cammarano lo accusa di aver dedicato alla colonia una visita frettolosa e superficiale e di non essere stato capace di addentrarsi nella cultura di quel popolo e coglierne le peculiarità:

> «Ho riaperto l'Africa Italiana di Ferdinando Martini, che fu membro della R. Commissione d'Inchiesta e che venne in Africa e vi restò non più che un pajo di mesi compreso il viaggio[214]; il giro, e le escursioni che quella Commissione fece laggiù fu abbastanza esteso, e per le ristrettezze del tempo si può dire che tutto si compì in una precipitosa passeggiata, ebbe però quella Commissione l'ajuto di tutti i mezzi di risorse per le necessità d'un viaggio tanto lungo e malagevole,

[212] «[…] affinché Michele Cammarano dipingesse un quadro che il governo gli pagherà quindici migliaia di lire, noi – paion novelle – gli abbiamo rizzato una baracca che ce ne costa quarantatrè […]. Il pronto largheggiare nel superfluo, salvo a lesinare con pace sul necessario, è vizio incallito di tutte le amministrazioni italiane». Martini 1891, p. 3. Ferdinando Martini, scrittore e politico, fu Ministro delle Colonie, della Pubblica Istruzione e poi governatore dell'Eritrea. Si veda Adilardi-Lenzi Iacomelli 2011.

[213] *Le Journal* di Delacroix venne ricostruito e pubblicato per la prima volta nel 1893 (DELACROIX/FLAT-PIOT 1893), ma già in precedenza, dopo la morte del pittore, avvenuta nel 1863 circolavano alcune agende e taccuini ed erano stati pubblicati alcuni estratti. Si veda JOUBIN 1980, pp. 5-7.

[214] Nel 1891 Ferdinando Martini rimase in Africa orientale dal 22 aprile al 17 giugno.

e per la importanza del mandato si può asserire che non difettarono di nulla, nè di mezzi di locomozione, nè di ogni riguardo e scorta. Tornato in Italia il Martini, mise fuori un suo volume di ricordi d'Africa, io lo lessi con molta speranza di ritrovare buona roba, ed invero lì in Massaua, non mi fece troppo buona impressione, e lo giudicai così: 'Come un anima poetica ed elevata non mi pare che ne avesse avuto potenza di sentire le grandi e maestose scene di natura, quelli orizzonti sconfinati, quei tramonti indescritti che conquistano l'anima anche della più bassa natura, quei cieli diafani luminosi, quella pace immensa profonda che tuffa l'anima in un oceano di dolcezze, ed il silenzio altissimo che vi costringe ad una meditazione arcana, misteriosa che vi toglie la parola, che solo l'occhio raccoglie la grande poesia ed una sconosciuta mestizia che vi fa ricordare indistintamente tante memorie che si vorrebbe la spiegazione e pur non si trova, forse le letture giovanili della Bibbia è il solo punto di contatto con la pace ed il silenzio africano che si sente in una maniera assorbente fin da quando s'entra nel canale di Suez; l'impressione di tutto un popolo nero non è sentita, i loro corpi, le loro posture, i loro volti umani[,] nulla è stato sentito dal Martini, i loro costumi sono senza alcuna profondità osservati, vede da per ogni dove il lurido, il laido, lo sporco, le mammelle affloscite[215] delle donne decrepite a 30 anni[,] gli fanno perfin ribrezzo e torce gli occhi, Dio mio! quanta pietà si sente a quei spettacoli, quanto rispetto per quelle povere creature che un lavoro penosissimo ne distrugge bellezza e vita, sacre mi pareano le membrane sfibrate di quelle mammelle ove ha bevuta la vita l'umanità, sacri quei volti pazienti sotto la fatica, in quelle fisionomie si rinviene la mansuetudine delle madonne dei trecentisti, in quelle rispettabili figure annerite dal tempo, ed una pietà grande vi stringe il cuore, poichè vi sentite impotente a sollevar tanta sciagura e si piange giacchè non si può fare assaporare un pò di felicità a quelle misere vittime; i tugul[216] fanno ribrezzo a Martini,

[215] Forma meno usata rispetto ad "affloscIate".
[216] Tukul, capanne.

il fetore di quella specie di domicilio Africano gli impedisce d'osservarne la poesia, si tura il naso e fugge, e per necessità non vede, non sa quella povera gente con quanta cura, con quanto amore costruisce il suo nido, vi è lì dentro per lui che non ha visto quanto è necessario alla loro vita, e questa disprezza tante inutilità di noi civili, pare che non vi sia nulla, e pur ci è quanto è loro utile, e sono gelosi del loro domicilio, e provatevi di andare a defraudarli di un fuscellino, di un cencetto che gli serve come un telajo da finestra, d'un pezzettino di corda che è la chiave della porta, e del colore di quei tugul[217] ne vede nulla Martini? Se sapesse che Edmond About[218], letterato francese di secondo ordine parlando dell'Africa scrisse "il y a là une saleté qu'on en mangerait" ebbene ci vuole un artista per veder ciò, se non si è nati artisti, bisogna almeno tacersi su tante e tante cose! – […]»[219].

Alcuni passaggi di questo brano sembrano offrire un'*ekphrasis* dei raffinati disegni e degli studi dal vero del pittore, che ritraggono paesaggi pietrosi, volti abissini, guerrieri, dai quali si evince un'acuta indagine psicologica dei soggetti e un forte interesse per le dinamiche sociali abissine **[figg. 35-43]**. Ulteriori approfondimenti meriterebbe questa produzione finora poco studiata, la cui disamina è ostacolata dal difficile reperimento degli esemplari, fin da subito entrati a far parte di collezioni private.

Massaua in quegli anni è un crocevia sul mar Rosso, oltre al colonizzato e al colonizzatore in essa convivono e si avvicendano personaggi con provenienze e interessi diversificati, dai commercianti in cerca di affari agli scienziati esperti di botanica, agli esploratori. Cammarano vive questo

[217] È stato espunto il punto interrogativo presente nel ms.
[218] Scrittore, giornalista e critico d'arte (1828-1885).
[219] Ms. ff. 93-131.

ambiente internazionale con uno sguardo aperto e curioso. Intorno al dipinto, nel suo rudimentale *atelier*, l'artista intreccia relazioni con militari italiani stanziati in Eritrea, così come con alcuni guerrieri abissini che avevano combattuto a Dogali, i quali, oltre a posare come modelli, gli fornivano descrizioni dettagliate della sequenza delle azioni militari. Tra gli aspetti più originali della sua prosa, a volte disorganica, ci sono le lunghe riflessioni sui costumi abissini, l'osservazione puntigliosa, la ricerca di obiettività, che inducono l'artista al tentativo di smentire pregiudizi e stereotipi correnti e di smontare le categorie e le gerarchie razziali sedimentate nella cultura occidentale di quegli anni[220]:

> «[…] Ad onta di tutto ciò non mi so decidere a giudicarli selvaggi, io che li tratto da vicino, mi avvedo che sia dalle loro risposte, sia dal modo come traggono la vita, la logica ed il buon senso traspare, vedono il bene ed il meglio, e subito lo intendono, e lo accettano con allegrezza, nei giovani, nei ragazzi, questa rivoluzione dello spirito è evidente […]»[221].

Alla fine del 1892 il pittore fece ritorno in Italia. Il dipinto non era ancora finito, ma la nuova composizione era stata elaborata nel secondo bozzetto **[fig. 44]**, che anticipa fedelmente la versione finale del dipinto[222].

---

[220] PRATT 1992.
[221] Ms. f. 48.
[222] Il bozzetto è riprodotto in *Le terre d'Oltremare* 1940, p. 235 e all'epoca risultava appartenere a Ester Rebuffat di Napoli.
Gli studi e i disegni di figura relativi a questa nuova versione del dipinto sono poi entrati a far parte della collezione Fraia. BIANCALE 1936, p. 88.

Il 14 settembre 1893 Cammarano appunta nel manoscritto alcune riflessioni di natura politica, ancora una volta costruite in opposizione a Martini, che chiariscono la sua posizione rispetto al dibattito politico relativo all'esito della battaglia:

> «Mi trovo col quadro sotto mano, ed intendo lavorarlo con cuore e con convinzione, non avrei dunque accettato l'arduo incarico se non fossi stato più che convinto di rappresentare una pagina patriottica ove brilli il valore e l'eroismo Italiano, e fui cauto e posso dir perfin freddo a ragionare lì in Africa, vedendo le località, cercando i più piccoli dettagli per giudicar sanamente sulla condotta di quello scontro, vidi e studiai le distanze da Moncullo e Saati, ascoltai le più discordanti opinioni fra i Militari, parlai con quei feriti superstiti di Dogali, col cappellano Militare P. Cappucci, di gran lumi n'ebbi da quei borghesi che erano a Moncullo in quei tempi ed in quel giorno, così che finii per avere coscienza netta su quanto fosse avvenuto in quel giorno, e se il dubbio mi avesse governato che non fossero eroi quella gente, non avrei sentito il coraggio di far l'opera mia, e voglio ribattere un opinione del Martini che li giudica "vittime, eroi no" ed invero si ridurrebbe ad una quistione di vocabolo che nasconde un'idea tutta antipatriottica, e che il Martini non osa metter fuori con coraggio, e per grazia non potendo o non volendo schierarsi tra i detrattori di quel fatto e di quei petti coraggiosi concede loro di chiamarli vittime; ma domando a lui che conosce la lingua italiana, che vuol dire vittima, non è certo una vittima chi combatte contro il pericolo e cade con la armi alla mano, che consuma tutte le munizioni per difendersi, e queste distrutte, lì senza allontanarsi dal suo posto, ferito, stremato[223], con le armi rotte per la lotta, cerca coi sassi, con le unghie, coi denti difendersi, avvinchiarsi[224] al nemico, ve[n]der cara la pelle, pur nella certezza di morire, la vittima

[223] Ms.: feriti, stremati.
[224] Forma desueta.

al sagrifizio è passiva, non oppone resistenza, subisce, ma gl'Italiani tutti concordi vollero accettare il combattimento, quando[225] il comandante riuniva a rapporto gli ufficiali lì a due o un chilometro da Dogali, tutti risposero che era la prima volta che si scontravano con gli Abissini, e bisognava misurarsi, non volger le spalle, qualunque caso avvenisse, dunque con tal decisione la morte l'hanno intraveduta e l'hanno sfidata, quando la linea di sostegno riempiva i vuoti della linea combattente, si segnavano con la croce i soldati, perchè sapevano che si moriva, e restaron tutti lì sul posto, alcuno[226] si sottrasse all'eccidio, ed infine si pensi all'opposto del coraggio, e dell'eroismo, e si pensi alla codardia, e vedrà il Sig.r Martini che fa il codardo in quei casi, e se ha vista quella campagna, senza neppur conoscenza di carte topografiche oh ce n'è posto da svignarsela, ce n'è di troppo, ma morti e feriti furon lì sul colle. Ma se bisogna pur credere talvolta alla fortuna, si potrebbe dire che gl'Italiani ebbero la mala sorte di perder tempo ed il tempo per un fatto militare è il primo indizio di una vittoria profittandone e se invece si perde si è certi della disfatta, e fu quella la sola e vera origine di esser caduti nell'agguato d'Alula, gli ordini dati dal generale Gené erano di mettersi in marcia ad un'ora dopo la mezza notte, invece per mille sventurate ragioni, per la distribuzione dei viveri, e dell'acqua, per disfare i sacchi ove erano le barracche, per la ricerca dei muli delle mitragliere, la colonna che già era in rango nell'ora detta, si mise in marcia alle 4 e mezzo perdendo così un tempo prezioso, alle 6 la colonna era a due chilometri da Dogali. I baschibuzuck che facevano servizio di fiancheggiatori scesero dai colli ed annunziarono al Com. De Cristoforis la presenza del numeroso nemico, alle 7 meno pochi minuti si erano gl'Italiani formati alla 1ª posizione, ed il fuoco abissino cominciò, e cadde ferito pel primo un sergente, si trovò troppo esposta quella posizione e presero l'altra, ed il resto si sa – Il mio servo-modello Burrú di Godofellassi che era soldato d'Alula e che prese parte in quella

[225] Ms.: quandi.
[226] Qui nel senso di "nessuno".

fazione contro di noi, mi diceva che verso l'annottare del 25 cinque massauini spie d'Alula lo informarono che la notte partiva[no] in soccorso di Saati 500 italiani con munizioni da fuoco e da bocca per portar ajuto al Boretti a Saati, ed unirsi a loro, questo appreso Alula, accampato nella pianura di Sabarguma, partiva con 14 mila uomini a sinistra del torrente onde impedire gl'Italiani di congiungersi, a mezza notte, e prese tutte le precauzioni per non esser veduto dal presidio di Saati gettandosi a destra a mezzogiorno di Dogali, così in 5 ore di marcia la gente d'Alula erano al posto, e perchè da Saati non avessero sospetto della sua marcia fece perfino legare le bocche ai muli e cavalli, onde il nemico non li scoprisse; ora il calcolo è tutto aritmetico, poichè gl'Italiani giunsero a Dogali cioè a pochi chilometri da Saati, tanto che si sentiva perfettamente la fucilata, è[227] chiaro che se la partenza di De Cristoforis si effettuava all'una dopo la mezza notte, la sua colonna si congiungeva col maggior Boretti in quella forte posizione, provvisti di tutte le munizioni, con 560 uomini di più, anche i 14 mila Abissini avrebbero avuto il resto del dì innanzi – questa e non altra fu la cagione della catastrofe luttuosa, ma gl'Italiani sapevano che si moriva, e vollero combattere, campo da fuggire ce n'era, ed il vile lo trova sempre; fuggirono? no, sapevano che si moriva? sì, caddero con le armi in pugno? sì, Alula istesso dichiarava che tra quelle fila c'erano i leoni? sì, – Sig.r Martini, io li chiamo Eroi, me lo permettete?»[228]

È il pittore stesso a introdurre in una lettera alla figlia l'episodio della battaglia che ha scelto di immortalare nella sua tela **[fig. 45]**:

«[…] è l'ultimo momento del triste dramma, con 500 schiacciati da quell'onda di abissini vi ho studiato per necessità il loro modo di guerreggiare, maneggiar le loro armi, i loro fieri tipi, gli italiani

[227] Ms.: e.
[228] Ms. ff. 135-139.

compiono gli ultimi sforzi di una resistenza disperata, la terra è un *couche de morts,* la località è fedele… […]»[229].

Ogni tradizionale contrapposizione tra i due eserciti è bandita, lo scontro si consuma ripartito in diversi nuclei. Sono le alture del terreno ad assecondare la discesa irruenta degli abissini, che accerchiando il campo di battaglia calcano la colonna italiana. Le divise bianche costituiscono una diagonale chiara che accompagna lo sguardo sul gruppo centrale dominato dal colonnello De Cristoforis, che ne costituisce l'acme. L'isolamento e un punto di vista ribassato valorizzano la posa teatrale del colonnello, che affronta un gruppo di guerrieri abissini pronti a sferrare o schivare il colpo. L'azione del gruppo, nella contrapposizione di toni chiari e scuri, si riverbera a sinistra in un chiasmo, completato dal guerriero a cavallo intento a colpire con la sciabola un soldato italiano. Il combattimento è inscenato su un terreno riarso e pietroso, nel quale l'azione bellica è ripartita e cadenzata da qualche cespuglio e un unico esile arbusto. Un polverone grigio smorza il tono azzurro del cielo e annulla così ogni peculiarità del paesaggio sullo sfondo, ad eccezione dell'altura che si staglia a sinistra e che rimanda alle coeve descrizioni del colle di Dogali.

Per la rappresentazione del colonnello morto in battaglia, furono utilizzati ritratti fotografici[230], così come per altri soldati caduti in battaglia che sarebbe stato proficuo rendere riconoscibili[231], le cui effigi erano state

[229] BIANCALE 1936, p. 90.
[230] «[…] mi mandi il ritratto di De Cristoforis, si vende al Corso da Bocca o da qualche buon fotografo. Può costare dalle 2 alle 5 lire […]». Ms., f. 32.
[231] BORDINI 1991.

pubblicate a più riprese da «L'Illustrazione Italiana». La colonna dei soldati italiani sembra irrigidita e omologata dalle severe divise di ordinanza, mentre i raffinati ritratti di guerrieri abissini dominano la scena con i loro corpi monumentali, catturati nello slancio del combattimento ed esaltati da tessuti vivaci, pelli tigrate, ricami screziati, che rivelano gli accurati studi dal vero. Tralasciando la porzione centrale dominata dalla posa teatrale del colonnello De Cristoforis, la composizione è piuttosto lontana dalle iconografie che ormai si erano affermate nell'immaginario collettivo e dà spazio a un realistico campo di battaglia nel quale abissini e italiani, vincitori e perdenti, condividono sentimenti contrastanti di disperazione e coraggio[232]. I corpi scomposti nelle divise bianche che giacciono sul terreno sanciscono la disfatta dell'esercito italiano e la loro evidenza in primo piano, in prossimità dello spettatore rende quest'ultimo direttamente partecipe dell'esperienza della morte.

Da Adua all'Italia postcoloniale. Biografia del dipinto tra sfortuna critica e retorica colonialista

Quando il dipinto fu finalmente pronto per essere esposto, una più grave sconfitta aveva da poco segnato l'Italia: il 1 marzo 1896, più di cinquemila soldati italiani erano morti nella battaglia di Adua, in Etiopia. Nel

[232] Corrado Maltese, nel descrivere il dipinto coglie una drammatica parificazione: «[…] La battaglia di Dogali del Cammarano […] è una composizione per niente retorica, ma l'immagine di una battaglia vera, disperata, dove bianchi e neri, vincitori e perdenti condividono imparzialmente terrore e coraggio, esaltazione e abbrutimento […]» MALTESE 1967, p. 21.

corso dello stesso anno numerose lettere si erano susseguite da parte del Ministero per intimare al pittore la consegna dell'opera finita[233], fino a che l'*ultimatum* fu sancito dai festeggiamenti per le nozze del principe Vittorio Emanuele III con la principessa Elena del Montenegro, celebrate il 24 ottobre del 1896.[234] Il dipinto veniva dunque esposto negli spazi pubblici della Galleria, nell'anno in cui la sconfitta di Adua aveva reso drammaticamente attuale e concreto il massacro di soldati italiani negli aridi paesaggi africani. L'insistenza da parte del Ministero nel richiedere a Cammarano la consegna dell'opera finita dimostra il permanere di forti aspettative sul dipinto e sulla sua esposizione, che celebrando i soldati morti qualche anno prima a Dogali, avrebbe reso omaggio, con la sua presenza nella Galleria, alla memoria dei caduti di Adua. D'altra parte dopo anni di lavoro, viaggi, dicerie e ripensamenti, la grande tela era piuttosto attesa nell'ambiente artistico. Il pittore Filippo Palizzi aveva preso visione dell'opera ancora incompiuta nell'*atelier* di Cammarano, attribuendole lodi entusiastiche, e immediatamente dopo l'esposizione nella Galleria aveva scritto al pittore chiedendogli di mostrarla a un suo allievo:

[233] "Ho concesso al Prof. Cammarano una nuova proroga per la consegna del dipinto Dogali, fino al 30 settembre corrente. Ella adunque al 30 settembre ritirerà dal Cammarano il dipinto in qualunque stato si trovi." GNAM, Archivio Storico, busta Acquisti, *Lettera del Ministro della Pubblica Istruzione al direttore della Galleria* 72/21.6.1896.

[234] GNAM, Archivio Storico, busta Acquisti, *Lettera del ministro della Pubblica Istruzione al direttore della Galleria Nazionale* del 26 settembre 1896, per l'autorizzazione dell'esecuzione della cornice del dipinto.
Il matrimonio fu celebrato a Roma: la cerimonia civile si tenne al Quirinale, quella religiosa nella Basilica di Santa Maria degli Angeli. In segno di lutto per la sconfitta di Adua le nozze non furono sfarzose e non furono invitati ospiti stranieri. Sulle pagine del mattino Edoardo Scarfoglio commentò l'evento con sarcasmo, intitolando l'articolo *Le nozze coi fichi secchi*. (SCARFOGLIO 1896).

«[…] ché i giovani artisti hanno bisogno di allargare l'anima e alzare lo spirito nella contemplazione delle grandi opere […]»[235].

Il dipinto costituiva dunque un modello pittorico esemplare, oltre a essere un *exemplum virtutis*, e veniva contemplato dalle giovani generazioni alla ricerca di valori patriottici[236].

Poco tempo dopo fu ritenuto opportuno rimuovere dalla Galleria il dipinto, che dalla sede originaria di via Nazionale fu trasferito nella presidenza del Collegio Romano di Roma[237], dove Jacovacci, direttore della Galleria Nazionale, aveva studiato[238]. La sua visibilità veniva così ridotta, ma presto anche questa istituzione preferì restituirlo alla Galleria, che a partire dal 1915 era alle prese con il trasferimento delle sue collezioni nell'edificio attuale, progettato dall'architetto Cesare Bazzani. È a ridosso di quegli anni che l'opera fu prelevata dai depositi della Galleria per essere spedita ad Ascoli Piceno, dove erano stati avviati lavori di riorganizzazione dei locali di palazzo Arringo, sede della Pinacoteca Civica, che nel 1919 avrebbe inaugurato un nuovo allestimento diretto da Luigi Serra, soprintendente alle Gallerie delle Marche[239].

Il motivo di questo trasferimento non fu di natura prettamente politica, ma è da contestualizzare nell'ambito del nuovo ordinamento delle collezioni della Galleria, promosso dalla Direzione Generale Antichità e Belle Arti a

[235] BIANCALE 1936, p. 91.
[236]GNAM, Archivio bioiconografico, busta biografica Michele Cammarano. Le peregrinazioni di 'Dogali' di Cammarano, «Redazione Romana», 1 aprile 1937.
[237] *Ibidem*
[238] MININNI 2011, p. 190.
[239] SERRA 1919.

partire dal 1910 e affidato ai pittori Ettore Ferrari e Aristide Sartorio[240]. In questo ordinamento confluivano le esigenze di rinnovamento espresse dagli artisti, dal Ministero della Pubblica Istruzione e dalla critica d'arte, rappresentata da Ugo Ojetti, anch'egli coinvolto nel progetto, impegnati nell'ideazione di un nuovo paradigma artistico, improntato al riconoscimento di opere rappresentative di un linguaggio nazionale e moderno. L'intervento prevedeva non solo un riallestimento della Galleria quanto soprattutto la proposta di rimuovere una selezione di duecento opere, i cui criteri non mancarono di sollevare polemiche. A spiegare il programma culturale all'interno del quale questo provvedimento veniva attuato è Corrado Ricci, all'epoca direttore alle Antichità e Belle Arti, in una lettera al Ministro:

> «[…] Una revisione completa delle opere attualmente esistenti nella Galleria allo scopo di determinare quali di esse meritino realmente di figurare nella più importante collezione di arte moderna che esista in Italia. […] Saggio provvedimento è quindi quello tanto desiderato dal mondo degli artisti, di procedere ad una selezione delle opere della Galleria d'Arte Moderna e di destinare quelle non più consentanee al carattere nuovamente assunto da quella raccolta ed arricchire altre gallerie o anche altre collezioni di enti pubblici italiani presso cui potranno essere inviati a deposito le opere che in qualche modo si trovino in rapporto con la storia, i costumi e le tradizioni delle varie raccolte provinciali e locali»[241].

[240] D'ANGELO 2011, p. 83. LAFRANCONI 2006.
[241] Archivio Centrale dello Stato, Roma, Fondo Ministero Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti (d'ora in poi ACS, AA.BB.AA), divisione II, 1908-1912, busta n.47, fasc. 513, lettera di Corrado Ricci al Ministro della Pubblica Istruzione, 18 marzo 1913, riportato in D'ANGELO 2011, p. 83.

La *Battaglia di Dogali*, così come la *Battaglia di San Martino*[242] di Michele Cammarano, furono tra le opere inserite nella corposa lista redatta da Sartorio. La selezione rivelava l'avversione di Sartorio per il quadro di storia, più volte ribadita nei suoi scritti tra il 1894 e il 1910, nei quali aveva criticato il montaggio elementare delle scene, la presunzione di voler operare una sintesi di generi pittorici, così come il fatto che il genere non fosse rappresentativo della tradizione italiana[243]. In tal modo si poneva in forte contrasto con una generazione di artisti e funzionari che lo ritenevano invece un genere idoneo a sostenere la definizione di "arte nazionale". Tra questi era Ugo Fleres, il direttore della Galleria, che non mancò di mostrare il suo scontento e che si espresse nello specifico sulla *Battaglia di Dogali* in questi termini:

> «[…] Tra i lavori scartati vedo "Dogali" di Michele Cammarano, quadro ordinato dal Governo per la Galleria all'autore, il quale per incarico del Governo si recò e dimorò in Eritrea a studiar luoghi e costumi. Ora, invece, d'un dipinto di tanto impegno e di assegnazione stabilita al Cammarano quasi nostro unico pittore militare dovrebbe rimanere in Galleria un'umile tela "Il cacciatore" affatto insufficiente […]»[244]

Questa, come molte altre obiezioni di Fleres sui principi adottati per la selezione e sulla loro incoerenza con i vincoli relativi agli acquisti statali,

---

[242] La *Battaglia di San Martino* rimase in deposito presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli dal 1906 ed è ritornato in sede nel 1934. Elena di Majo, in *Galleria Nazionale d'Arte Moderna* 2006, p. 231, scheda n. 8.3.
[243] SARTORIO 1910, p. VIII. Si veda D'ANGELO 2011, p. 91.
[244] *Bozza di lettera manoscritta da Ugo Fleres a Corrado Ricci*, Archivio Corrente, GNAM, Sezione storica, b.5, 1913, riportato in D'ANGELO 2011 (appendice documentaria), p. 283-285.

fu trascurata da Corrado Ricci, che appoggiò la partenza dell'opera per Ascoli Piceno, incoraggiata dal pittore e critico d'arte ascolano Giulio Cantalamessa[245].

Nei cataloghi coevi all'allestimento della Pinacoteca ascolana, nel quale era prevista un'autonoma sezione moderna, non è documentata la presenza del dipinto di Cammarano, che probabilmente ad Ascoli non fu mai esposto, sebbene vi sia rimasto fino al 1925[246]. L'opera fece ritorno a Roma, ma non rientrò negli ambienti della Galleria. Il dipinto fu concesso all'Associazione Nazionale Mutilati e Invalidi[247], che, fondata a Milano, nel 1919 aveva istituito una sede anche a Roma, in via della Scrofa[248]. La concessione costituiva il pretesto per trovare una collocazione idonea a un dipinto sul quale ancora gravava il peso di una memoria scomoda, che l'Italia dopo alcuni decenni non era ancora in grado di rielaborare. Nel 1934 l'aura di silenzio e imbarazzo che ancora avvolgeva la tela si palesò nella sua strategica esclusione dal *corpus* di opere esposte in occasione della mostra retrospettiva dedicata a Michele Cammarano nella II Mostra Internazionale d'Arte Coloniale[249]. Tra gli intenti della mostra vi era quello di mettere in evidenza l'esistenza di una tradizione italiana di "pittori africanisti", ma

[245] FERRIANI 1995, p. 11. Fanno parte di questo deposito temporaneo anche opere di Domenico Morelli come *Mater purissima* e *Studio di Monaca* destinate alla sezione moderna prevista dall'allestimento di Serra, il Cristo di Leonardo Bistolfi, riposo del pastorelli di Raffaele Belliazzi (BERNINI 1978, p. 26).
[246] Elena Di Majo, *La battaglia di Dogali*, in Galleria Nazionale d'Arte Moderna 2006, p. 230, scheda 8.2.
[247] SUSINNO 1976, p. 40, scheda n. 54; di MAJO 2006.
[248] Nel 1937 verrà inaugurata la nuova sede dell'Associazione, la *Casa Madre*, progettata dall'architetto Marcello Piacentini, in piazza Adriana a Roma. La struttura avrebbe dovuto ricordare il contributo e il sacrificio degli invalidi e dei mutilati della prima guerra mondiale, oltre ad assolvere alle funzioni di assistenza ai membri dell'associazione. DOBLER 2007.
[249] BIANCALE 1934.

anche in questo contesto si preferì una volta di più non dare visibilità al dipinto. Le ragioni, seppur in maniera vaga, sono spiegate da Biancale, membro del comitato esecutivo nell'introduzione alla retrospettiva dell'artista:

> «[…] La retrospettiva di Michele Cammarano – Napoli 1835, Napoli 1920 – è limitata, data la specializzazione dell'Esposizione, alla sua attività svolta in Africa, dal 1887 al 1891, dove fu inviato dal Governo Italiano, con un decreto firmato dall'allora Ministro Paolo Boselli, a dipingervi, e cioè ad eternare, il valore sublime dei nostri soldati caduti a Dogali. La grande tela che rappresenta tale episodio di eroismo sfortunato, tela travagliata e ritravagliata dall'artista che la ridipinse due volte per ragioni artistiche ed extra-artistiche, e intendo politiche, non abbiamo creduto d'esporla, perché l'estetiche ora correnti non sono così totalmente accette da permettere una valutazione serena di tale opera, ch'è isolata nel salone della Presidenza della Sezione Romana dei Mutilati, a via della Scrofa in Roma […]»[250].

L'interesse per il dipinto si ridesta vivacemente dopo il 1936, non a caso in parallelo agli esiti favorevoli per l'Italia della Guerra d'Etiopia, intrapresa dal governo fascista. Sulle pagine della «Redazione Romana»[251] si dà inizio a una *querelle* che coinvolge Roberto Papini, direttore della Galleria d'Arte Moderna di Roma. L'anonimo autore dell'articolo denunciava l'ingiusto destino dell'opera che in passato aveva commosso e sensibilizzato una generazione e in quel momento si trovava invece relegata in una soffitta della sede di via della Scrofa. Una volta vendicati gli eroi di Dogali, con una

[250] *Ivi*, p. 67
[251] GNAM, Archivio bioiconografico, busta biografica Michele Cammarano, Anon., *Le peregrinazioni di "Dogali" di Cammarano*, «Redazione Romana», 1 aprile 1937.

nuova incursione in Africa Orientale, anche il dipinto che li ritraeva meritava una degna collocazione.

Il risveglio delle velleità espansionistiche italiane aveva repentinamente riportato l'attenzione delle alte cariche del governo sul dipinto, al quale un nuovo significato veniva attribuito alla luce degli eventi coloniali contemporanei. La rappresentazione della sconfitta diveniva immagine del riscatto dall'onta subita a Dogali e Adua. Pertanto fu ritenuto opportuno esporre il dipinto insieme alle collezioni provenienti dalle colonie, proponendo un *trait d'union* tra le sconfitte coloniali di fine Ottocento e l'imperialismo degli anni Trenta, in diversi modi esplicitato dalla propaganda fascista. Difatti Papini nella replica apparsa su «Perseo» del 16 aprile 1937[252] comunicava che si era già provveduto a conferire una nuova destinazione al dipinto, che era esposto nella parete più luminosa della sala maggiore del Museo Africano:

> «[…] gli sono d'attorno i ricordi degli eroi di Dogali e i cannoni di Adua e tanti esaltanti commoventi documenti di gloria sì che sembra quel quadro fatto apposta per quel luogo di raccolta di sacre memorie […]» [253].

Il Museo Africano, poi intitolato Museo dell'Africa Italiana, era stato trasferito dalla prima sede di palazzo della Consulta e riallestito a partire dal 1935 nella sede di via Aldovrandi, dove visse un momento particolarmente positivo, in linea con gli sviluppi delle contemporanee politiche coloniali.

[252] PAPINI 1937.
[253] *Ibidem.*

Furono gli eventi bellici della seconda guerra mondiale a sancirne una chiusura temporanea, che avviò un inesorabile processo involutivo, incrementato dalla delusione delle ambizioni imperialistiche italiane, fino alla chiusura definitiva avvenuta nel 1973[254]. In questo lasso di tempo la visibilità del dipinto seguì le vicissitudini dell'istituzione che lo aveva in custodia, dalla quale non si allontanò neanche in occasione della mostra retrospettiva dedicata al pittore nel 1959, allestita a Napoli nel padiglione pompeiano della villa comunale e curata da Luigi Autiello con la collaborazione di Paolo Ricci[255]. In rappresentanza del "periodo africano" furono pertanto esposti alcuni disegni relativi a ritratti abissini e a studi di paesaggi eritrei, ma furono esclusi la *Battaglia di Dogali*, così come i relativi bozzetti preparatori.

Nei primi anni Settanta l'opera venne definitivamente ritirata dal deposito fuori sede, tornando nel contesto espositivo al quale era stata destinata fin dalla sua ideazione, eppure rimase ancora una volta confinata ai depositi[256].

Dopo essere stato sottoposto a un intervento conservativo[257] il dipinto fu temporaneamente esposto nell'ambito della rassegna *La pittura storica e letteraria dell'Ottocento italiano* curata da Stefano Susinno:

[254] CARDELLI ANTINORI 2001. Si vedano inoltre: CASTELLI 1992; *Dipinti, sculture e grafica delle collezioni del Museo africano* 2005; GANDOLFO 2014.
[255] *Mostra di Michele Cammarano* 1959.
[256] L'opera non risulta tra le opere esposte in galleria (Elenco delle opere di soggetto storico e letterario esposte in permanenza nelle sale del museo, in SUSINNO 1976, pp. 91-94).
[257] L'intervento ha riguardato l'alterazione di alcuni ritocchi eseguiti durante un restauro del 1929. È stata inoltre riverniciata e sono state integrate alcune lacune (SUSINNO, 1976, p. 40, scheda n. 54).

«[…] la riesposizione di quella ciclopica impresa pittorica che è *La Battaglia di Dogali* di Michele Cammarano, opera che anche a voler prescindere dai risultati specifici di una faticosa composizione che pure conta tratti di spiccata qualità, non può continuare ad essere ignorata, trattandosi certamente di una delle esperienze artistiche di maggiore impegno e risonanza della fine del secolo. […] La fervida ed appassionata ricerca del Cammarano per trovare le soluzioni più appropriate ai tanti problemi figurativi che comportava un dipinto che oggi non trova altro spazio che in questa specie di *Salon des refusées.*[…]»[258].

Nel catalogo venne pertanto posta in rilievo l'importanza della riesposizione dell'opera e in appendice furono pubblicate alcune lettere scritte in Africa dall'artista all'amico Ettore Ferrari. Contestualmente a un rinnovato interesse per le collezioni dell'Ottocento, concretizzatosi con l'avvio di una puntuale campagna di catalogazione diretta da Dario Durbè (responsabile delle collezioni a partire dal 1969)[259], l'iniziativa appassionata di Susinno riportò così l'attenzione sull'opera e segnò un primo passo verso il recupero della sua visibilità e valorizzazione.

L'opera entrò però a far parte dell'esposizione permanente solo nel 1998, quando nell'ala sud-est della Galleria furono inaugurate le sale dell'Ottocento – incentrate sulla produzione artistica del periodo compreso tra il 1880 e il 1910 –, nell'ambito del progetto di riallestimento della Galleria concepito e realizzato dalla soprintendente Sandra Pinto tra il 1995 e il 1998[260]. In questo ordinamento il dipinto era stato inserito nel *Salone di*

[258] SUSINNO 1976, p. 18.
[259] Si veda DI MAJO 2006, p. 10.
[260] *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna* 2011, p. 368

Giordano Bruno, che prendeva il nome dal modello in gesso patinato del monumento di Ettore Ferrari a Giordano Bruno, eretto in Campo de' Fiori nel 1889, in cui erano esposti diversi dipinti romani provenienti dall'esposizione del 1883, tra cui la *Battaglia di San Martino* di Cammarano, insieme alla *Battaglia di Custoza* e altre scene militari di Giovanni Fattori. Nel 2006 alla *Battaglia di Dogali* furono accostati i dipinti *Fantasie arabe* di Stefano Ussi e *Nel deserto* di Cesare Biseo, nell'ottica di restituire la migrazione di artisti verso luoghi esotici[261].

Nel riallestimento della Galleria diretto da Maria Vittoria Marini Clarelli nel 2011 l'opera fu preservata tra le collezioni permanenti e inserita nella *Sala della Guerra*, mantenendo l'accostamento con la *Battaglia di San Martino* di Cammarano e la *Battaglia di Custoza* di Giovanni Fattori, in un clima evocativo dell'epopea risorgimentale nel quale il genere della pittura militare aveva trovato nuovo vigore[262]. Nonostante l'impegno dei curatori nel riabilitare questo brano di pittura ottocentesca, è probabile che il significato del dipinto rimanesse oscuro per il visitatore della Galleria. Dopo la lunga assenza della tela e della sua immagine dalla cultura visiva italiana e la perdita della memoria storica della battaglia l'opera era divenuta il simulacro silenzioso di un episodio misconosciuto della storia italiana.

Anche nel nuovo allestimento inaugurato nell'ottobre 2016, progettato dalla direttrice Cristiana Collu, il dipinto della *Battaglia di Dogali* è stato incluso tra le opere esposte nella mostra temporanea *Time is Out of*

[261] *Galleria Nazionale d'Arte Moderna* 2005 I. *Il XIX secolo*, p. 229.
[262] *Galleria Nazionale d'Arte Moderna* 2011.

Joint. Tuttavia, prescindendo dalle scelte espositive e curatoriali delle singole istituzioni museali, quel che si avverte è un generale disinteresse nei confronti del patrimonio culturale di memoria coloniale.

La funzione degli esemplari del patrimonio di memoria coloniale trattati in questa sede non dovrebbe essere semplicemente quella di restituire la memoria di episodi coloniali, né tanto meno quella di celebrare il sacrificio dei combattenti italiani in Africa. La valorizzazione di questo patrimonio artistico dovrebbe costituire il punto di partenza per una riflessione critica postcoloniale, che permetta di prendere coscienza degli errori e dei soprusi praticati dalla politica italiana. Viceversa lo stato di trascuratezza in cui vertono questi oggetti è il segno evidente del processo di rimozione del passato coloniale, avvallato dalla politica italiana e dalle istituzioni pubbliche[263].

La ricaduta di queste politiche è evidente nella mancanza di consapevolezza del passato coloniale e di una cesura rispetto all'orgoglio coloniale nazionalista. È indicativa in questo senso la manifestazione che nel 2006 ha denunciato le condizioni di degrado in cui versano il monumento ai caduti di Dogali e, più in generale, i giardini di via delle Terme: l'*Associazione nazionale reduci e rimpatriati d'Africa* e l'*Associazione italiani di Somalia e Libia*, capeggiate da Alessandro Cochi, consigliere di Alleanza Nazionale, hanno rivendicato maggiore attenzione per lo stato

[263] Sull'Italia postcoloniale si vedano: *A Place in the Sun* 2003; *Italian Colonialism: Legacy and Memory* 2005; *Italian Colonialism* 2005; *Postcolonial Italy* 2012.

conservativo del monumento e maggior rispetto per i militari italiani caduti in difesa della patria[264].

Su un fronte opposto, i tentativi di "decolonizzazione" della città di Roma e di restituzione di una memoria storica consapevole sono portati avanti da associazioni indipendenti e privati cittadini.

Il progetto fotografico *Roma Negata,* condotto da Rino Bianchi in collaborazione con la giornalista di origine somala Igiaba Scego, pone al centro dell'indagine i luoghi e i monumenti coloniali disseminati nella capitale, che vengono fotografati insieme agli eredi della storia coloniale italiana: cittadini somali, etiopi, eritrei, dei quali Roma è divenuta la città di appartenenza. È un tentativo di restituire la memoria del passato coloniale e di inquadrarlo nel presente, con la consapevolezza che è in quel passato che si annida la xenofobia odierna; è un percorso visivo di riappropriazione della storia, attraverso lo spazio urbano, da parte di chi è stato subalterno.

Nei giardini di via delle Terme, accanto alla base del monumento ai caduti di Dogali, adornato da una maschera leonina, sorride la pittrice di origini etiopi Ester Carpanelli **[fig. 46]**; invece il corpo snello di Amin Nour, attore e regista di origine somala, si staglia sulla facciata di Stazione Termini in piazza dei Cinquecento **[fig. 47]**. Una piazza affollata da somali, eritrei, etiopi e da tanti altri migranti che ne fanno, per usare le parole di Igiaba Scego, «una piazza postcoloniale suo malgrado, quasi per caso»[265].

[264] Daniele Petraroli, *In ricordo di Dogali: restaurare l'obelisco e curare i giardini*, «Il Giornale.it», 28.01.2006.
[265] *Roma negata* 2014, p. 68.

III. LA NAZIONE, IL MERIDIONE E LA COLONIA ERITREA. ARTE ED ETNOGRAFIA ALL'ESPOSIZIONE NAZIONALE DI PALERMO (1891-1892)

Espressione del vertiginoso sviluppo della produttività capitalistica e mezzo di affermazione della borghesia, le esposizioni furono tra i modelli di rappresentazione della società e della cultura occidentale tra Otto e Novecento. A partire dai primi eventi di Londra (1851) e Parigi (1855) questo prototipo si moltiplicò in Europa e negli Stati Uniti, oltre che nei possedimenti coloniali, articolando il discorso nazionalista delle potenze europee secondo gli ideali di universalismo, modernità e progresso[266]. L'evento espositivo nazionale rispondeva certamente a finalità commerciali, ma costituiva inoltre un luogo di incontro, destinato al coinvolgimento trasversale di diverse classi sociali, dagli imprenditori agli intellettuali, fino ad artigiani e operai. In queste occasioni era possibile confrontarsi e verificare il lavoro compiuto, sperimentare nuovi prodotti, nuove tecnologie, oltre che inedite forme architettoniche e, non da ultimo, utilizzare l'eccezionalità e la spettacolarità dell'evento ai fini della propaganda politica.

In Italia la prima esposizione nazionale ebbe luogo a Firenze nel 1861, all'indomani della proclamazione del Regno d'Italia, che non aveva ottenuto l'unità territoriale. Pertanto mentre Roma era sotto il dominio Pontificio e Venezia sotto quello dell'Austria, l'evento confermava la nuova situazione

[266] PICONE PETRUSA - PESSOLANO - BIANCO 1988; BUSCIONI 1990; COGLITORE 2014; FILIPOVÁ 2015.

politica e consentiva di mettere in atto un primo importante tentativo di costruzione dell'identità nazionale attraverso l'esposizione, la messa in evidenza e la diffusione della produzione "italiana". In questa cornice trovava ampio spazio anche l'artigianato e la produzione artistica contemporanea proveniente dalle diverse scuole regionali[267]. Se all'arte e all'artigianato era affidato il compito di educare il gusto della popolazione italiana, l'ostentazione dello sviluppo delle attività commerciali e del progresso scientifico raggiunto era finalizzata alla diffusione dei valori del positivismo nell'opinione pubblica e alla costruzione di un'immagine credibile e ottimistica della nazione, che aspirava a rivendicare un ruolo politico ed economico in Europa.

Al prima Esposizione a Firenze ne seguirono altre, a Milano nel 1881 e a Torino nel 1884, affiancate da altri eventi analoghi, anche in scala minore, regionale e provinciale, fino al 1911, anno in cui ebbe luogo l'esposizione dedicata al Cinquantenario dell'Unità d'Italia, organizzata nelle tre diverse sedi di Torino, Roma e Firenze[268]. Sebbene, nel 1864, ci fosse stato un tentativo, in realtà non concretizzatosi, di organizzare un'esposizione a Napoli[269], fino alla fine degli anni Ottanta le sedi predilette rimasero le grandi città industriali del Nord Italia, prima tra tutte Milano[270], e solamente a trent'anni di distanza dalla prima esposizione la scelta ricadde su Palermo, in

[267] CINELLI 1982; BUSCIONI 1990, PP. 33-44; BOIME 1993, pp. 165-200; Mariantonietta Picone Petrusa, 1861. *Firenze, Esposizione Nazionale*, in PICONE PETRUSA - PESSOLANO - BIANCO 1988, pp. 78-81.
[268] Mariantonietta Picone Petrusa, 1911. *Roma. Esposizione internazionale*, in PICONE PETRUSA - PESSOLANO - BIANCO 1988, pp. 122-126.
[269]Mariantonietta Picone Petrusa, 1864. *Napoli. Progetto di un "Palazzo per l'Esposizione Italiana*", in PICONE PETRUSA - PESSOLANO - BIANCO 1988, pp. 82-87.
[270] DECLEVA 2015, pp. 17-44.

Sicilia. L'evento fu inaugurato nel 1891, quattro anni dopo la sconfitta di Dogali, l'episodio che aveva allarmato e disilluso l'Italia in merito alla campagna coloniale promossa dal governo; tuttavia nel gennaio 1890, a seguito di un'articolata propaganda che aveva promosso il proseguimento dell'impresa e la sottoscrizione del trattato di Uccialli nel 1889[271], il governo aveva finalmente ottenuto la proclamazione ufficiale della colonia Eritrea. Si trattava di un momento cruciale per la politica estera italiana, in cui, dopo la tragica sconfitta subita, l'Italia tentava di acquisire una nuova credibilità nel sistema coloniale europeo.

Nella prima esposizione nazionale organizzata in una città del Sud, si rendono evidenti il divario e i conflitti esistenti tra "le due Italie" e l'esistenza di un'alterità interna percepita nell'ambito degli stessi confini italiani. Se si guarda all'esposizione come a una forma di autorappresentazione della nazione all'insegna del progresso e del livello di civiltà raggiunto, si comprende come giocasse un ruolo fondamentale l'affermazione dell'Italia come potenza coloniale, insieme all'inevitabile confronto con l'alterità africana.

Sebbene la presenza di riferimenti all'Africa e alla colonia italiana si registri già a Torino del 1884[272] e permanga, intensificandosi, nei successivi

[271] Trattato di amicizia e commercio fra Etiopia e Italia sottoscritto il 2 maggio 1889 tra il conte Ugo Antonelli, plenipotenziario italiano, e Menelik, negus dello Shoa, sul punto di divenire imperatore d'Etiopia. Il trattato prevedeva venti articoli e fu redatto sia in lingua italiana che in lingua amarica. Nella versione italiana dell'articolo 17 sembrava che il negus delegasse al governo italiano tutte le sue attività di politica estera, rendendo di fatto l'Etiopia un protettorato dell'Italia; nella versione in amarico la delega era invece solo facoltativa, e il negus vi poteva ricorrere solo quando ciò gli fosse convenuto. La denuncia del trattato da parte di Menelik avviò una catena d'eventi che portarono al conflitto italo-etiopico e alla disfatta italiana ad Adua.

[272] ABBATISTA 2013, pp. 103-190.

eventi espositivi, è l'esposizione di Palermo, per il peculiare contesto geografico e cronologico, a configurarsi come un caso di studio esemplare ai fini di un'indagine della cultura visuale connessa al primo colonialismo italiano.

Andando oltre le locuzioni di progresso, modernità e identità, l'intento è quello di procedere con una disamina dell'esposizione intesa come *meta-media*, come mezzo di informazione e divulgazione che include al suo interno diverse modalità di comunicazione visuale. Al centro dell'indagine sono le strategie visive della propaganda coloniale, la rete di immagini sviluppata al suo interno, le interrelazioni e citazioni che ricorrono attraverso l'intero *medium*.

Il modello espositivo è di natura transitoria e isomorfa e ha un carattere cronotopico, in quanto propone al visitatore un viaggio immaginario nello spazio e nel tempo[273]. Nel caso specifico il pubblico italiano viene idealmente condotto in Africa, nella colonia eritrea, attraverso la Sicilia, assunta come punto di mediazione culturale tra lo stadio primitivo della popolazione abissina e la nazione italiana, rappresentata in un'ottica di progresso e modernità. Questa triangolazione emerge dall'analisi delle pratiche espositive e dalle dinamiche che intercorrono tra produzione artistica, oggetti etnografici e stampa illustrata.

Muovendo dalla disamina delle rappresentazioni di soggetti coloniali presenti nella sezione *Belle Arti* e delle esposizioni di oggetti etnografici e

[273] Alexander Geppert ha proposto la definizione «isomorfi cronotopi di carattere transitorio» (GEPPERT 2004, pp. 12-16), mentre Guido Abbatista ha definito questo modello espositivo «cronotopo espositivo» (ABBATISTA 2013, p. 97)

artistici provenienti dalla colonia, verrà dunque indagato l'ambiguo meccanismo di inclusione ed esclusione, comparazione e differenziazione istauratesi tra l'Italia, la colonia africana e il Meridione d'Italia.

Le pubblicazioni a stampa che accompagnarono l'evento, corredate da illustrazioni e riproduzioni di materiale fotografico, sono parte integrante della cultura visiva da essa scaturita ancor prima dell'inaugurazione[274]. Questo materiale, testuale e iconico, costituisce una fonte essenziale per comprendere come la colonia e il Meridione siano stati presentati al grande pubblico nazionale e internazionale.

L'idea di organizzare un'esposizione nazionale nella città di Palermo era nata alcuni anni prima dall'intraprendenza di una locale élite borghese e intellettuale, che tramite contatti internazionali e la benevolenza di alte sfere della politica riuscì a ottenere il sostegno di alcuni ministri, oltre che quello del capo del governo, Francesco Crispi, anche lui siciliano[275]. La proposta fu lanciata sul «Giornale di Sicilia» il 13 maggio 1888 da Ignazio Sanfilippo, cronista incaricato di seguire l'esposizione provinciale di Bologna inaugurata nello stesso anno. L'articolo attirò l'interesse di Giovanni Lucifora, presidente del circolo artistico di Palermo, e favorì il coinvolgimento di Michele Amato Poiero, presidente della Camera di Commercio. Tra i

[274] L'evento produsse una serie di pubblicazioni a stampa, soprattutto guide dedicate all'Esposizione, alla città di Palermo e ai suoi dintorni, che avrebbero dovuto aiutare il visitatore a orientarsi. In particolare l'Esposizione fu documentata con trentaquattro dispense dagli editori Treves, che avevano ottenuto un'autorizzazione ufficiale dal Comitato Esecutivo (Palermo e l'Esposizione nazionale del 1891-92: cronaca illustrata. Milano, Fratelli Treves, 1892). Ai Treves si affiancò l'editore Sonzogno, che propose una serie più economica di venticinque fascicoli (L'Esposizione nazionale illustrata di Palermo 1891-92. Milano, Sonzogno, 1892. Si veda DALLE NOGARE 1994, pp. 117-125.

[275] Mariantonietta Picone Petrusa, 1891-'92, *Palermo, Esposizione nazionale*, in PICONE PETRUSA - PESSOLANO - BIANCO 1988, pp. 96-99.

promotori locali furono in prima linea l'artista palermitano Ettore Ximenes, che si impegnò a promuoverne la sezione artistica, e alcuni membri della famiglia Florio, per i quali l'esposizione costituì un'occasione imperdibile per propagandare le loro molteplici attività imprenditoriali[276]. Anche il principe di Camporeale Pietro Paolo Beccardelli aderì al progetto e contribuì a ottenere il sostegno dei ministri Paolo Boselli (Pubblica Istruzione) e Bernardino Grimaldi (Finanze), oltre che il consenso del presidente Francesco Crispi[277].

Questo comitato riuscì a persuadere il Governo non solo dell'importanza politica e morale dell'evento, ma anche e soprattutto del solido ritorno economico che l'evento avrebbe potuto assicurare in un momento di crisi italiana. L'*élite* puntava dunque al rilancio dell'economia insulare, mentre per il governo l'esposizione era l'occasione per verificare i risultati delle nuove tariffe doganali introdotte nel 1887 nell'ambito di un regime protezionistico auspicato dagli industriali del Nord Italia. La scelta di Palermo era segno del momento positivo e prospero attraversato dalla città, poco prima dello scoppio dei violenti scontri sociali provocati dai *Fasci siciliani*, duramente repressi dal governo Crispi nel 1894[278]. Costituiva in ogni caso una sfida rischiosa la posizione decentrata rispetto alle principali

[276] Originari di Bagnara Calabra, i Florio si erano trasferiti a Palermo nella prima metà dell'Ottocento, dedicandosi alla lavorazione del tonno, all'estrazione dello zolfo, alla produzione enologica, oltre che ad attività bancarie. Ignazio Florio avviò una propria attività nel settore degli armamenti navali, che con l'appoggio di Crispi ebbe importanti concessioni marittime sovvenzionate dallo Stato, riguardanti linee di interesse strategico ed economico. Come quelle relative alla rotta del Mar Rosso e dell'Oriente, principali direzioni dell'espansione italiana appena iniziata. Florio arrivò a fondere la propria attività navale con la società Rubattino di Genova, dando vita alla Navigazione Generale Italiana, che ottenne il monopolio dei collegamenti marittimi nazionali. *L'Esposizione nazionale di Palermo* 1991, pp. 158-159 e 181-184.

[277] *L'esposizione nazionale di Palermo* 1991, p. 11; *La esposizione nazionale di Palermo* 1988, p. 2.

[278] Si vedano: HOBSBAWM 1965; RIALL 2013.

industrie del Nord e ai grandi mercati europei, che non le avrebbe permesso di divenire un'attrazione turistica al pari di Parigi, Londra, Bruxelles, Milano o Torino[279].

L'esposizione fu inaugurata il 15 novembre del 1891 da re Umberto I e dal palermitano Antonio Starabba, marchese di Rudinì, presidente del consiglio, che solo qualche mese prima aveva sostituito Crispi. Per l'occasione fu realizzato un monumentale complesso architettonico progettato dall'architetto Giuseppe Basile[280] **[figg. 48-49]** in una vasta area periferica e non edificata della città, lungo il margine ovest del viale della Libertà, asse portante dell'espansione della città fuori le mura[281]. Basile aveva pensato un'articolazione di edifici effimeri addossati l'uno all'altro, organizzati lungo il perimetro dell'area in maniera da permettere ai visitatori un percorso espositivo integralmente al coperto e da ritagliare un ampio spazio centrale dedicato al giardino[282]. La struttura architettonica, in piena coerenza con le tendenze eclettiche del momento, fu progettata adottando un repertorio desunto da progetti di edifici coevi realizzati nell'ambito di altre esposizioni internazionali e da studi di esemplari dell'architettura siciliana. Il primo blocco, il più rappresentativo per la presenza del portico d'accesso all'Esposizione – con tre fornici e inquadrato da due torri –, dichiarava un linguaggio formale dedotto da architetture siciliane del Medio Evo e del

[279] Nonostante le riduzioni offerte sui trasporti ferroviari e marittimi, durante i sette mesi di apertura, furono venduti solo 1,205,000 biglietti, a differenza dell'Esposizione di Torino che nel 1884 aveva visto la partecipazione di più di tre 3.500.000 visitatori. Lo stesso accade con l'esposizione di Marsiglia del 1906, trascurata dai visitatori e dalla stampa parigina (SCHNEIDER 1982).
[280] Si vedano SESSA 2002; MAURO 1991
[281] AGNELLO - LICARI 2013, p. 145
[282] BUSCIONI 1990, pp. 122-123;

Rinascimento, che rimandava simbolicamente all'epoca in cui Palermo era stata capitale del Regno e poi sede vicereale. In particolare il portico si ispirava precisamente a quello posto sul fianco meridionale della cattedrale di Palermo e realizzato nel XV secolo[283]. Il grande salone delle feste – un ambiente quadrato coperto da un'ampia cupola, dilatato in tre sale semicircolari coperte da semicupole di dimensioni inferiori – evocava spazialità e repertori bizantini declinati secondo il linguaggio siculo-normanno. In particolare la cupola centrale costituiva un chiaro riferimento alla chiesa di santa Sofia a Istanbul e, ancora, i pennacchi a *muqarnas,* che fanno da raccordo tra il quadrato di base invaso e la cupola, citavano le volte a matrice islamica presenti in diversi edifici normanni. Un modello del soffitto a *muqarnas* della navata centrale della Cappella Palatina è era esposto nella stessa Esposizione nella *Galleria della Sicilia monumentale*, quale esemplare rappresentativo del patrimonio artistico siciliano. Il Palazzo delle Belle Arti, autonomo rispetto al complesso architettonico, ha invece come modello di riferimento l'edificio dell'Esposizione di Filadelfia del 1876[284]. Seguendo l'assetto architettonico che si spalmava su un'area di centotrentamila metri quadrati, l'esposizione fu articolata in dodici divisioni destinate ad ospitare settemila espositori. I padiglioni si susseguivano riproponendo una sistematizzazione del sapere e del progresso tecnologico moderno, partendo dalle materie prime fino alle trasformazioni da loro subite attraverso l'intervento dell'uomo, passando per le macchine e gli strumenti

[283] AGNELLO - LICARI 2013, pp. 147
[284] AGNELLO - LICARI 2013, pp. 148

utilizzati, ascendendo gradatamente alle arti liberali e, dunque alla produzione artistica contemporanea. Anche le arti grafiche, ormai protagoniste dell'informazione, erano in mostra nel padiglione che vide tra gli espositori gli editori Treves, mentre la mostra fotografica ebbe per la prima volta in Italia una sezione autonoma[285]. Scienza, esplorazioni, agricoltura, trasporti, industria e arti erano pertanto presentate nel quadro di un moderno stato liberale, protetto dal suo esercito, dalle sue forze di polizia e dalle istituzioni di beneficenza e previdenza sociale.

Nello snodarsi dei diversi padiglioni è evidente l'esigenza di attribuire all'Italia un profilo di nazione colonizzatrice e un ruolo rilevante sul piano internazionale. *In primis* il padiglione della Società Geografica Italiana offriva un'ampia documentazione fotografica dell'Africa e delle imprese degli esploratori, oltre a oggetti e mappe rappresentative dei territori fino ad allora esplorati[286]. Al suo interno era presenta anche una mostra dedicata ai manoscritti di viaggio, nella quale trovavano spazio i più illustri viaggiatori e esploratori moderni, tra i quali particolare rilievo veniva dato agli italiani, a testimoniare che:

> «l'Italia non è rimasta indietro alle altre nazioni nella magnifica gara di attività e di energie che si propone di strappare gli ultimi veli d'Iside, di diffondere a sprazzi la luce della civiltà ove la barbarie predomina, e colla barbarie trionfa la schiavitù e non di rado l'antropofagia. Basta dare uno sguardo alla grande carta murale della

[285] Mariantonietta Picone Petrusa, 1891-'92, *Palermo, Esposizione nazionale*, in PICONE PETRUSA - PESSOLANO - BIANCO 1988, pp. 96-99: 99.
[286] FANARA 2005, p. 62; *L'Eposizione nazionale* 1892, n.17 p. 131.

parete al centro del padiglione per convincersi dell'opera della Società Geografica Italiana. Su codesta carta, che a nostro giudizio ha un valore morale altissimo son tracciati gl' itinerari che da venti anni e più i nostri viaggiatori africani han seguito»[287].

Esposizione e rimediazione. La battaglia di Dogali nel padiglione delle *Belle Arti*

Nell'allestimento della sezione dedicata alle Belle Arti un ruolo di primo piano è dato all'opera del palermitano Benedetto Civiletti intitolata *A Dogali*[288] **[fig. 50]**, esposta al centro di uno dei saloni della scultura **[fig. 51]**. Il gruppo scultoreo in gesso, oggi smembrato, era composto da quindici figure a tutto tondo raffiguranti i militari italiani capeggiati dal ritratto equestre del tenente colonnello Tommaso De Cristoforis. È intorno a questa figura che si sviluppava una composizione piramidale, nell'alternanza dei corpi distesi, accovacciati o in posizione d'attacco dei militari italiani che la circondano, caratterizzati da fisionomie diversificate ed espressive. Il nemico era del tutto assente e l'unica traccia riconducibile alla sua presenza era costituita dalle lance appuntate sul terreno e da quelle conficcate nei corpi dei soldati.

[287] *Palermo e l'Esposizione nazionale* 1892, n. 23 p. 183.

[288] Benedetto Civiletti (1845-1899) di origini palermitane, fu inizialmente allievo di Benedetto De Lisi senior, ma nel 1863 si recò a Firenze, grazie a una borsa di studio del consiglio comunale, per lavorare presso lo studio di Giovanni Dupré. Tornato a Palermo, dove ottenne una cattedra per l'insegnamento delle arti plastiche presso l'Ospizio di beneficienza, espose periodicamente i suoi lavori, spesso di soggetto storico, in occasione di esposizioni nazionali e internazionali. Nel 1886 si era aggiudicato la realizzazione del monumento a Vittorio Emanuele a Palermo. Sull'artista si vedano: BRADLEY 1982 (con bibliografia precedente); BICA 1994. Per quanto riguarda il gruppo scultoreo si vedano MESSINA 1998; *I gessi della Galleria d'Arte Moderna* 1999; GRANDESSO 2007, p. 52 e MAZZOCCA 2007 b.

La posizione centrale all'interno del salone dava grande risalto all'opera e permetteva ai visitatori di girare intorno al gruppo scultoreo e di avere una visione ravvicinata delle imponenti figure dei militari. Il visitatore diveniva partecipe di quel tragico momento che aveva preceduto la sconfitta, durante il quale, seppur in minoranza, i soldati italiani avevano combattuto strenuamente con i pochi mezzi a disposizione. L'intento dell'artista era stato quello di offrire una narrazione realistica dell'evento, riproponendo il movimento creato dalle loro azioni dei militari, ritratti con una resa puntuale delle fisionomie. Inoltre, al fine di garantire il suo intento documentario e la propria fedeltà al dato storico invece di assegnare un titolo alla sua opera scelse di incidere sulla base delle precise coordinate spazio-temporali: «A Dogali/ore 11.45 AM del 26 Gennaio/1887».

Benedetto Civiletti aveva pertanto proposto una rappresentazione realistica del combattimento, i cui protagonisti venivano presentati al pubblico dell'esposizione mediante la drammaticità dei corpi scomposti, delle divise logore e stropicciate. Tuttavia nel movimento e nella dinamica compositiva il gruppo si configura come un esercito che non cede alla sopraffazione, e che, seppur sconfitto, si ridesta nell'immagine eroica dei suo condottiero che solleva la spada.

Le tensioni scaturite dall'episodio di Dogali rendevano difficile per l'artista il confronto con questo soggetto bellico, tuttavia il tono epico adottato e l'interpretazione drammatica e realistica resero l'opera consona alla retorica coloniale che costituiva il *leitmotiv* dell'Esposizione. Fin dall'inaugurazione

l'opera fu protagonista della sezione Belle Arti come riportato da Raffaele Barbiera nella recensione della sezione artistica:

> «[…] In generale il bello di questa mostra non è nuovo; e il nuovo non è bello… salvo, ripeto, le nobili eccezioni. Fra queste, mettiamo il Dogali del Civiletti, ch'è la più osservata opera d'arte.
>
> […] Uno degli eroi è rassomigliantissimo: è il prode ufficiale Grifo. Le altre fisionomie, studiate dal vero, sono parimente piene d'espressione. È soprattutto resa con grande verità la schiera dei morti. […] Sua Maestà il Re, nell'osservarli, diventò pallido; la Regina trattenne a stento le lagrime, e chiese allo scultore: Come avete potuto rendere così il fatto di Dogali?
>
> – … Maestà, rispose Civiletti, appena lessi i telegrammi di Dogali, ne rimasi profondamente impressionato, e fin da allora immaginai questo gruppo, che mi costò due anni e mezzo di lavoro.
>
> Le figure dei morti sono le meglio modellate; ma tutto il gruppo, drammatico da ogni parte si guardi, fa pensare che questo è il più espressivo ricordo che finora si abbia di quella battaglia titanica […]»[289].

È difficile eseguire un'analisi formale dell'opera, che fu sezionata a metà degli anni Sessanta in vista di una fusione in bronzo poi mai realizzata e della quale rimangono solo alcuni frammenti, attualmente esposti nella Gipsoteca di Palazzo Ziino della Civica Galleria a d'Arte Moderna **[fig. 52]**.

[289]BARBIERA 1892, p. 306. L'aneddoto relativo all'ammirazione dell'opera da parte dei sovrani si rintraccia nella dodicesima dispensa, in cui al gruppo di Civiletti è dedicata la copertina: «[…] Nella visita fatta il 17 novembre all'Esposizione i Sovrani si soffermarono a lungo in ammirazione davanti a quest'opera egregia. Si fecero presentare il Civiletti e lo encomiarono grandemente. La regina gli domandò come mai aveva fatto a produrre un'opera tanto bella, a dare alla testa del De Cristoforis un'espressione così vera ed una somiglianza così perfetta. Lodò anche l'espressione e la somiglianza delle altre figure che disse tale da riconoscersi parecchi degli ufficiali caduti a Dogali. Il Civiletti era tanto commosso che non sapeva più parlare» *Palermo e l'Esposizione nazionale* 1892, disp. 12, p. 94.

Lo studio dell'opera deve pertanto basarsi principalmente sulle riproduzioni fotografiche e sulle illustrazioni apparse sulla pubblicistica contemporanea relativa all'Esposizione **[fig. 53]**.

Per la rappresentazione del protagonista della vicenda, il colonnello Tommaso De Cristoforis, Civiletti adotta la rappresentazione del condottiero a cavallo, soggetto con il quale si era confrontato in occasione del concorso per la realizzazione del monumento equestre a Vittorio Emanuele II a Palermo. La scelta di ricorrere all'iconografia del condottiero a cavallo era coerente con una metonimica rappresentazione della battaglia di Dogali che si era affermata sulla stampa illustrata: nell'illustrazione la *Battaglia di Dagoli* **[fig. 54]**, pubblicata nella serie a dispense *Guerra d'Africa*[290], infatti domina il campo militare e visivo proprio la figura del colonnello De Cristoforis, morto sul campo ed eletto eroe della battaglia, rappresentato a cavallo nell'estremo tentativo di mutare le sorti del suo esercito, ormai circondato. Intorno al suo destriero, che costituisce il cardine della composizione, le figure composte e fisse in pose teatrali dei soldati italiani si alternano alle azioni brutali degli abissini. Ai margini del gruppo in primo piano si delineano fitte sagome di abissini che, moltiplicandosi nello sfondo, tendono a ridursi in pochi segni grafici. L'illustrazione costruisce un'immagine iconica della battaglia, tralasciando il racconto episodico per concentrarsi sull'esaltazione della figura del condottiero circondato dai suoi soldati, che rispondono con azioni diversificate all'attacco nemico. La didascalia che correda l'illustrazione attesta che questa incisione fu tradotta

[290] PICCININI 1888, disp. 23, pp. 180-181.

in cromolitografia – metodo di stampa policroma particolarmente utilizzato per quadretti devozionali –, e distribuito ai lettori per conservare il ricordo della battaglia[291]. L'immagine aveva avuto un'ampia diffusione e probabilmente era entrata a far parte dell'immaginario dell'artista, arrivando a condizionarne l'atto creativo. L'opera di Civiletti sembra addirittura proporre una trasposizione plastica dell'illustrazione: entrambe le composizioni si strutturano, infatti, in maniera piramidale e hanno il loro cadine nella figura del condottiero a cavallo, sebbene il gruppo dello scultore non tenga conto della parte avversa, escludendo dalla rappresentazione il nemico. Se nell'illustrazione l'effetto piramidale è ottenuto grazie al gioco di luci e ombre – che consente di far emergere il gruppo dei militari italiani dallo sfondo –, nell'opera di Civiletti è la disposizione stessa delle figure a realizzare una sorta di "podio" per la figura del colonnello. Lo scultore dispone infatti in primo piano prima i corpi distesi dei morti, poi gli ultimi soldati rimasti a difendere la loro guida, alcuni di questi piegati sulle ginocchia, altri invece sono disposti in piedi ai fianchi del cavallo. Anche le direttrici centrifughe create dai fucili pronti a sparare sembrano rimandare all'illustrazione, dove grande risalto è dato al gioco di spade, fucili e lance nemiche.

La critica contemporanea accolse positivamente l'opera. Ugo Fleres, pur senza esserne entusiasta, riconobbe nell'opera l'ambizioso tentativo di gareggiare con la pittura storico celebrativa contemporanea, superando con la

[291] «Di questa incisione se ne farà in cromolitografia» di cent. 80 x 65 da serbarsi come ricordo della terribile e gloriosa giornata, che si venderà al prezzo di lire 6».

sua mole e il suo sviluppo spaziale i limiti convenzionali dell'arte plastica: «[…] Non è scultorea; appena potremmo idearla espressa in un bassorilievo e con tutta naturalezza in pittura. […]»[292].

In realtà in quel particolare contesto espositivo la presunta veridicità, la partecipazione patriottica, l'impatto emotivo ottenuto sul pubblico e la celebrazione della memoria dei caduti di Dogali sarebbero probabilmente stati requisiti sufficienti per ottenere il consenso della commissione valutatrice che, difatti, premiò Civiletti con una medaglia d'oro[293]. Veniva valorizzato un artista palermitano che era già riuscito a ottenere una fama internazionale con il precedente gruppo di *Canaris a Scio* (1873, Palermo, Giardino inglese), esposto a Vienna nel 1873 e premiato con la medaglia d'oro all'Esposizione Universale di Parigi del 1878. Nel gruppo dedicato a Canaris, così come in quello raffigurante le *Ultime ore di Missolungi*, esposto a Torino nel 1884[294], due episodi della guerra d'indipendenza greca (1821-1829) costituivano il pretesto per la rappresentazione simbolica di un'eroica resistenza. È lo stesso afflato che si ritrova nel gruppo di Dogali, in cui a resistere ai colpi del nemico è, viceversa, un esercito colonizzatore.

---

[292] «[...] Ma il lavoro di maggiori proporzioni è quello esposto nella città natia, nel 1891, *Il massacro di Dogali*, terribile gruppo di settanta figure, terribile ma inefficace per la composizione che veramente non è scultoria; appena potremmo idearla espressa in bassorilievo, meglio e con tutta naturalezza in pittura.
Alla morte del Civiletti, quest'opera strana, che oserei anzi chiamar mostruosa, poiché i limiti essenziali d'un'arte non si aboliscono impunemente, è stata proposta per avere una collocazione possibilmente adatta, nel cortile del museo di Palermo. Ed è bene. Lì, in luogo ampio ma circoscritto, il gesso enorme potrà venire esaminato senza un fondo che ne turbi l'insieme, e i suoi grandi pregi particolari di modellatura e di espressione potranno avere un degno apprezzamento. [...]» FLERES 1899, pp. 161-162. Si veda anche GRANDESSO 2007, p. 52.
[293] *La esposizione nazionale di Palermo* 1988, p. 247.
[294] *Esposizione Generale Italiana* 1884, p. 88

Al pubblico che visitava l'Esposizione veniva proposta un'altra narrazione visiva della medesima battaglia nel salone dedicato alla pittura, dove era esposta la *Battaglia di Dogali* di Cesare Biseo[295] **[fig. 55]**. Il pittore romano, aveva particolare familiarità con le rappresentazioni di paesaggi e soggetti africani e, grazie ai suoi numerosi viaggi e alla produzione di quadretti di ambientazione africana, si era guadagnato la fama di pittore orientalista[296]. Perseguendo parallelamente l'attività di decoratore e scenografo teatrale, negli anni Sessanta aveva ottenuto una commissione da parte del Kedivè d'Egitto e trascorso alcuni anni ad Alessandria, dove decorò alcuni edifici pubblici e il palazzo Reale. Dopo un breve periodo trascorso a Roma, partì al seguito della prima missione diplomatica in Marocco e in quest'occasione illustrò insieme al pittore Stefano Ussi *Marocco* di Edmondo De Amicis[297]. Fu così che il Ministero degli Esteri gli commissionò il dipinto *Ricevimento della prima missione italiana a Fez,* destinato alla sede di Palazzo della Consulta a Roma[298], e successivamente il Ministero della Pubblica Istruzione lo incaricò di rappresentare il ricevimento della missione scioana al Quirinale[299]. Del dipinto, rimasto incompiuto, rimane

[295] Su Cesare Biseo si vedano: ABBRUZZESE 1968 (con bibliografia precedente); Anna Gramiccia in *Da Canova a De Carolis* 1978, pp. 49-64, catt. 39-93; BON VALSASSINA 1991; FUSCO 1996; FUSCO 1998, pp. 33-34; IMBELLONE 2011.
[296] JULER 1987; *Gli orientalisti italiani* 1998.
[297] Edmondo De Amicis, *Marocco*, Milano, Treves, 1877.
[298] Sofia Barchesi, in *Il patrimonio artistico del Palazzo della Consulta* 2012, p. 94, scheda n. 42.
[299] Nella storiografia relativa al dipinto la commissione è datata in alcuni casi al 1884 (SORBELLO 2005), in altri al 1886 (ABBRUZZESE 1968) e più in generale la notizia ricorrente è che l'opera sia antecedente alla battaglia di Dogali e che sia rimasta incompiuta perché il pittore preferì dedicarsi alla rappresentazione di quest'ultimo episodio. In realtà la datazione del dipinto raffigurante la missione scioana deve essere posticipato a una data post 1889. Il 20 agosto di quell'anno ebbe luogo la prima missione scioana al Quirinale, in seguito alla battaglia di Dogali e all'ascesa al potere di Menelik II.

testimonianza nel bozzetto e in una serie di disegni oggi conservati presso la Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma[300].

La tela di grande formato raffigurante la battaglia di Dogali (430x245 cm) si discosta dal tradizionale schema della pittura di battaglia organizzato per schiere contrapposte e offre allo spettatore uno scenario coerente con quello che avrebbe potuto essere il punto di vista del nemico. Da sinistra, in primo piano, una colonna di abissini contraddistinta da una folla fitta di lance, si snoda tra le pieghe del terreno fino all'altura in lontananza, dove il colonnello De Cristoforis e i suoi soldati sono appena distinguibili sull'altura del colle di Dogali. Il pittore scelse di evitare il combattimento, la celebrazione delle ultime gesta dei soldati italiani, la drammaticità della sconfitta, e di mostrare viceversa il momento che precede lo scontro, ricostruendone un possibile scenario. La rappresentazione è coerente alla descrizione degli avvenimenti riportata dai superstiti e presente pure nei resoconti militari. Secondo tali testimonianze, gli abissini avrebbero infatti adottato una strategia di accerchiamento, stringendo gli italiani sul colle di Dogali, secondo le testimonianze dei superstiti e del conte Augusto Salimbeni, prigioniero di ras Alula, che era stato condotto sul luogo del combattimento e costretto ad assistere allo scontro[301].

Il dipinto di Biseo non celebrava l'eroismo dei soldati, così come era stato fatto nella stampa illustrata e come negli stessi anni era stato richiesto al

[300] Il bozzetto e i disegni sono entrati a far parte delle collezioni del Museo coloniale e successivamente dell'Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente. Si vedano MARGOZZI 2005, p. 22 e *Dipinti, sculture e grafica delle collezioni del Museo africano* 2005, pp. 80-83.
[301] Per quanto riguarda la testimonianza del conte Salimbeni si rimanda al primo capitolo.

pittore Michele Cammarano, ma rispondeva all'intento di offrire una ricostruzione documentata dell'evento, delle strategie militari attuate e della topografia dei luoghi.

Sulla base delle attuali conoscenze, risulterebbe forse azzardato interpretare il dipinto come un'immagine di dissenso rispetto alle politiche coloniali italiane, poiché, nonostante l'assenza dei *tòpoi* della propaganda visiva coloniale, la rappresentazione mette in evidenza la sperequazione numerica tra i due eserciti e l'impetuosità del nemico, due elementi entrati a far parte della retorica apologetica utilizzata per giustificare la sconfitta. Pertanto nonostante il dipinto non proponga un'esaltazione delle azioni militari italiane, non ne sminuisce il valore.

La resa delle figure risente del lavoro di illustratore condotto da Biseo negli anni che precedono la realizzazione dell'opera[302], i suoi guerrieri abissini sono sagome inconsistenti e piuttosto omologate, caratterizzate dai segni esemplificati delle lance appuntite e dalle macchie di colore dei tessuti bianchi e rossi, che risaltano sui toni scuri del terreno. Tuttavia Biseo aveva messo in scena il fatto di Dogali come un agguato, così come lo aveva proposto il governo e si era soffermato sulla dinamica del movimento all'interno della narrazione e sullo studio della gestualità e delle azioni militari abissine, come dimostrano i sette disegni preparatori – si tratta di studi di anatomie e fisionomie abissine –, di proprietà dell'Istituto Italiano per

[302] Biseo aveva illustrato Marocco (Milano, Treves, 1877) e Costantinopoli di Edmondo de Amicis, (Milano, Treves, 1877-78), oltre ad aver realizzato numerose tavole per l'editore Treves, poi tradotte in xilografie e pubblicate ne «L'Illustrazione Italiana». SORBELLO 2005, p. 275

l'Africa e l'Oriente e attualmente conservati presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma[303] **[figg. 56-62]**.

Più che a una partecipazione emotiva e intellettuale alla condizione del nemico – diffusa all'interno di movimenti socialisti, anarchici e, più in generale, anticoloniali –, la scelta di offrire allo spettatore il punto di vista del nemico potrebbe scaturire dalla volontà di discostarsi dalla tradizione per sperimentare una nuova grammatica figurativa del dipinto di battaglia, in linea con i principi di rinnovamento del gruppo *In Arte Libertas*, al quale il pittore aveva aderito in quegli anni[304].

Le enormi dimensioni della tela, il punto di vista ribassato, la presenza della colonna di abissini, che dal primo piano direziona lo sguardo verso la zona centrale della composizione, il manipolo di italiani posizionato su un'altura centrale, teatralmente illuminata da un fascio di luce, fanno dell'opera un dipinto proto-cinematografico, capace di coinvolgere il visitatore nella scena, nella sospensione del momento che anticipa il massacro, posizionandolo in coda alla colonna abissina **[fig. 63]**.

Un analogo schema compositivo era stato utilizzato nel 1881 dal pittore Vasily Vasilyevich Vereshchagin[305] nel dipinto *Prima dell'attacco. A Plevna* **[fig. 64]**. Nella città bulgara era stata combattuto nel 1877 uno degli scontri della guerra russo-turca[306] e anche in questo caso il pittore aveva scelto

[303] *Dipinti, sculture e grafica delle collezioni del Museo africano* 2005, pp. 83-84.
[304] Frandini 1972; Barocchi 1974, pp. 8-11; Mimita Lamberti 1982, pp. 58-62
[305] Per quanto riguarda un approfondimento sul pittore e sulla ricezione della sua produzione artistica in Italia negli ultimi decenni dell'Ottocento si veda il capitolo relativo alle immagini del dissenso.
[306] Sul dipinto e sulla rappresentazione degli episodi della guerra russo-turca di Vereshchagin si veda BAROOSHIAN 1993, pp. 56-93.

di fissare il momento che precede l'attacco così come potevano averlo vissuto i militari dell'esercito russo, posizionando in diagonale, a partire dal primo piano a sinistra, una colonna di militari pronta all'attacco, mentre non c'è alcun riferimento, neppure in lontananza, all'esercito nemico. Il dipinto di Plevna può essere considerato un precedente per quanto riguarda l'impianto compositivo, ma la rappresentazione di Biseo resta fortemente innovativa per la scelta di invertire la posizione e il ruolo dell'esercito nemico, che rende la colonna abissina in agguato protagonista dell'episodio bellico e relega invece l'esercitò italiano al ruolo di preda.

Lo scompaginamento del tradizionale impianto compositivo del dipinto di battaglia e l'inedita interpretazione del soggetto di Dogali non furono particolarmente apprezzati. Al contrario, nella recensione della sezione Belle Arti il dipinto di Biseo fu criticato soprattutto per la deludente resa del paesaggio africano:

> «[…] Un altro dei quadri di grandi dimensioni e pure d'artista romano è *Dogali* di Cesare Biseo. Questo ben noto pittore che viaggiò in Africa era in caso di renderci alla perfezione l'ambiente africano. È discutibile, per altro, ch'egli l'abbia reso questa volta. Egli è caduto nel difetto opposto dell'Eruli: le tinte anziché essere vive in tanta luce, tendono al grigiastro, si direbbero sporche. […] Il Biseo rappresenta appunto l'attacco delle orde di ras Alula che corrono infuriate e fitte contro il colle di Dogali; e là, lontano, sul colle vedonsi delle figure piccine piccine; le quali sono il De Cristoforis co' suoi prodi in attitudine calma e ferma. Quel colle è illuminato da una striscia di luce.
>
> Si comprende l'idea del pittore, idea che non manca di effetto e di poesia; riconosco le difficoltà enormi affrontate dall'artista egregio; le mosse degli africani e il loro slancio rivelano l'abile mano di un

provetto; ma l'insieme lascia a desiderare. Quel povero De Cristoforis, che pare una figurina di Sèvres, non desta il sentimento grandioso, epico, che il suo nome e il suo eroismo risveglia in noi al puro e semplice ricordo del glorioso fatto di Dogali […]»[307].

Il dipinto fu criticato, proprio per l'assenza dei tropi visivi della battaglia ormai affermatisi e per la scarsa documentazione del paesaggio africano. La scelta di alternare toni chiari e scuri per enfatizzare i diversi luoghi della narrazione, l'innovativo schema compositivo, la rappresentazione del modo di guerreggiare degli abissini, fedele alle testimonianze dei sopravvissuti, sfuggirono all'osservazione dell'autore della recensione che avrebbe preteso pose eroiche e una rappresentazione filologica del paesaggio e dei costumi abissini, delle fisionomie, delle divise. Veridicità, intento documentario e celebrazione eroica dei militari italiani: queste erano infatti le aspettative rispetto alla rappresentazione di una battaglia coloniale, aspettative che non si discostano infatti da quelle espresse nell'ambito della commissione del dipinto ufficiale raffigurante la battaglia di Dogali al pittore Michele Cammarano[308]. Nonostante queste critiche, il dipinto risultò confacente alla retorica filogovernativa e colonialista, fu tra i dipinti premiati con la medaglia d'argento[309] e al termine dell'esposizione venne acquistato dal re Umberto I, che lo destinò a Palazzo Reale (Palazzo dei Normanni). Il

[307] BARBIERA 1892, p. 307.
[308] Per quanto riguarda la Battaglia di Dogali commissionata al pittore Michele Cammarano dal Ministro dell'Istruzione Paolo Boselli si veda il capitolo relativo alle commissioni da parte del governo di opere destinate a celebrare la battaglia.
[309] *La esposizione nazionale di Palermo* 1988, p. 247.

dipinto è conservato nel *corridoio Mattarella* del palazzo, attualmente sede dell'Assemblea regionale siciliana.

Biseo doveva considerare il dipinto tra le sue opere più riuscite. Difatti nel 1905, quando si presentò l'occasione di partecipare al concorso bandito per introdurre la tecnica dell'acquaforte nella calcografia nazionale[310], scelse di presentare una composizione tratta dal cartone della *Battaglia di Dogali*[311] **[fig. 65].**

Il gruppo scultoreo *A Dogali*, così come la *Battaglia di Dogali* di Biseo, seppur con una ricezione diversa furono entrambe premiate e valorizzate grazie alla visibilità ottenuta sulla stampa illustrata.

Per entrambi gli artisti, quella di confrontarsi con il soggetto di Dogali era stata una scelta personale, indipendente da commissioni ufficiali. Tuttavia nonostante l'assenza di precise disposizioni da parte di una committenza, le rappresentazioni risultarono coerenti con la retorica coloniale che aveva plasmato l'evento espositivo. Le forme artistiche si prestavano alla propaganda coloniale senza alcuna sollecitazione o ingerenza da parte del

[310] Un commento sul concorso, per il quale Biseo fu l'unico a candidarsi, si ritrova nell'epistolario di Giovanni Fattori, in una lettera indirizzata a Diego Angeli: «Quest'unico fu un vecchio: Biseo – Biseo il quale teneva nello studio un mediocre cartone della disfatta di Dogali (il quale, modificato non bene, figura all'esposizione del Bianco e Nero) – si vide il disegno e, non essendoci altri confronti, fu approvato, quando si scoprì che era la ripetizione di un quadro venduto a S. M il Re all'Esposizione di Palermo: ma non era nel programma e noi, io più insistente, le fu tolta la commissione, ma come al solito ci sono i timidi, ci sono i favoreggiatori; alla nostra commissione il Ministero ne aggiunse altri due i quali furono favorevoli al Biseo. – Fu fatta una transazione e si rimesse la decisione al Ministero – il quale non tenne conto di nulla del nostro verdetto e dette la Commissione al Biseo per 17 mila lire» Lettera di Giovanni Fattori a Diego Angeli, in Dini – Dini 1996, p. 521. Nell'archivio storico dell'Istituto Nazionale per la Grafica è conservato il contratto stipulato con «Cesare Biseo per l'esecuzione dell'incisione originale all'acquaforte, Dogali, 1902». In SORGE – TOSTI CROCE 1994, p. 73.

[311] La calcografia nazionale conserva il disegno per l'acquaforte che verrà consegnata dal Biseo nel 1905. Si veda MIRAGLIA 1995, pp. 105-106.

governo o dell'establishment, ma con la partecipazione spontanea di due artisti all'esposizione, che con *media* differenti avevano scelto di confrontarsi con il soggetto di Dogali.

La presenza di queste opere all'esposizione e la scelta di rappresentare il soggetto in questione, oltre a essere messe in relazione con la cultura coloniale, devono venire inquadrate nelle dinamiche vigenti nel sistema delle arti degli ultimi anni dell'Ottocento[312], considerando le peculiarità e l'incidenza degli eventi espositivi sulla pratica artistica, così come il rapporto tra produzione artistica e divulgazione mediatica nell'ambito del quale la stampa illustrata si rivela un elemento chiave[313]. Certamente una delle ragioni che poteva spingere un artista a dedicarsi alla raffigurazione della battaglia di Dogali poteva essere propria la partecipazione emotiva agli eventi contemporanei, l'aver seguito attraverso la stampa la narrazione degli eventi e essere stato pervaso dall'immaginario coloniale intensificatosi all'indomani di Dogali. A questa motivazione personale si affiancavano ragioni di carattere strategico. Un soggetto così attuale e sentito garantiva un forte interesse per l'opera da parte del pubblico e incrementava le probabilità di ottenere un giudizio favorevole della commissione valutatrice e un'eventuale proposta d'acquisto da parte del governo, che avrebbe destinato l'opera a una sede pubblica.

Il sistema delle esposizioni, strettamente connesso al discorso visivo strutturato dalla stampa illustrata che affiancava la critica d'arte, aveva da

[312] Sull'argomento si vedano: *Saloni, Gallerie, Musei* 1981; *Istituzioni e strutture espositive in Italia* 1981, *L'arte in mostra* 1982; LAMBERTI 1982; MAGGIO SERRA 1991; SISI 2008;
[313] Si veda ZIMMERMANN 2006, pp. 12-14.

anni sottoposto la pratica artistica a nuove logiche. L'allargamento del pubblico, non più ridotto a una stretta cerchia di intenditori, quanto piuttosto divenuto di massa, poneva l'arte di fronte a nuovi obiettivi e propositi, tra i quali c'era quello di sorprendere e attirare l'interesse dei visitatori che popolavano le esposizioni. Difatti, pur con una propria qualità artistica e differenti esiti, è evidente come entrambe le opere incarnassero quello che Francesco Netti, a proposito delle moderne esposizioni di pittura, aveva definito «il dipinto da esposizione». Opere eseguite pensando alle logiche espositive e per «aprirsi un varco in mezzo alla folla e trionfare facendo chiasso»[314].

In occasione dell'Esposizione internazionale di Belle Arti di Roma, nel 1883, la consapevolezza da parte degli artisti che solo una selezione di opere eccellenti sarebbe stata acquistata dal governo e destinata alla Galleria d'Arte Moderna istituita nella capitale, sollecitò molti di loro – tra questi anche Biseo – a optare per il grande formato[315]. Se queste erano le logiche delle esposizioni prettamente artistiche, in cui a prevalere erano le tematiche sociali, il verismo borghese, le grandi tele, a maggior ragione queste stesse

[314] «[…] Altri artisti, considerata l'azione depressiva dell'Esposizione, lavorano esclusivamente per superarla, per essere visti. Allora è nato un nuovo genere di quadri: il quadro d'Esposizione. L'Esposizione in tal caso non è più un mezzo di confronto ed una via di passaggio, ma uno scopo e un punto d'arrivo. Alcune opere, fatte con questo intento, contengono spesso qualità d'Arte eccellenti, ma si potrebbe esser sicuri che i loro autori non avrebbero pensato ad intraprenderle, se non fossero stati dominati dalla idea della Esposizione, e se, insieme a questa idea, non fossero stati tormentati dal pensiero di aprirsi un varco in mezzo alla folla e trionfare facendo chiasso, idea e pensiero estranei all'arte vera. Quindi quei quadri di una stranezza esagerata e non sincera, pitture immense senz'alcun interesse, piccole scene e studi dal vero, cui cinquanta centimetri di tela erano sufficienti, trattati in proporzioni colossali, e così di seguito. In effetto i loro autori ottengono il loro intento. Non si può passare innanzi a quelle opere, senza fermarsi. Esse servono di decorazione, ma guardandole si ha una vaga curiosità di sapere a cosa serviranno dopo […]». NETTI 1895, pp. 103-104.

[315] MIMITA LAMBERTI 1982, p. 43, nota 10.

dinamiche avevano un'incidenza di gran lunga maggiore in quella che era soltanto la sezione di Belle Arti di un'esposizione nazionale con dichiarate finalità commerciali e soprattutto politiche. L'interpretazione di un episodio di storia contemporanea ancora così rilevante per la politica e la società italiana, le dimensioni straordinarie, il tentativo di interpretare il soggetto con un intento documentario, secondo i canoni del verismo, erano caratteristiche comuni a entrambe le opere e costituivano i presupposti del loro successo. Tutto questo si inseriva negli ingranaggi dei diversi gruppi di potere, impegnati nella promozione della esposizione. Tra questi un contributo rilevante fu fornito dagli editori Treves e Sonzogno di Milano, che con le loro cronache illustrate offrirono alla nazione una narrazione testuale e visiva dell'evento, improntata al proprio orientamento ideologico e culturale, rappresentativo della borghesia imprenditoriale milanese. Lo stesso Netti aveva riconosciuto il fondamentale ruolo giocato dalla stampa illustrata, nella seconda metà del secolo, nell'orientamento del gusto del pubblico:

> «Agli occhi della maggior parte dei visitatori, anche intelligenti di arte, sfuggono facilmente quadri eccellenti, che sono da loro ritrovati sol quando la voce, che si propaga, ne ha nominato gli autori, e i giornali ne hanno stampato lo elogio. Allora si va all'esposizione per vedere alcuni quadri soltanto, con un'opinione fatta. Ed è forse per risparmiare al pubblico la pena di farsene una, che è invalso l'uso nei giornali di pubblicare, prima dell'apertura dell'Esposizione, quali saranno i quadri migliori»[316].

[316] NETTI 1895, p. 101. Sul rapporto tra le dinamiche delle esposizione e la stampa illustrata si veda: ZIMMERMANN 2006, p. 12-13

Lo scultore e illustratore Ettore Ximenes[317] era stato tra i promotori dell'esposizione artistica palermitana, ma nonostante il suo impegno nel coinvolgere il maggior numero di artisti, la partecipazione si rivelò piuttosto scarsa e la sezione Belle Arti, che avrebbe dovuto offrire un panorama dell'arte italiana contemporanea, fini per aver soprattutto un'adesione regionale, nella quale si distinsero per la scultura Civiletti e Ximenes, mentre per la pittura Francesco Lojacono, Ettore Maria Bergler e Natale Attanasio. Non partecipò Giovanni Fattori, ma neanche i napoletani Palizzi e Domenico Morelli, così come Michetti e Mancini. Neanche l'ormai noto Giuseppe Sciuti volle esporre le sue opere e lo stesso fece il paesista monrealese Antonino Leto. Parteciparono invece Saverio Altamura, Francesco Jerace, Gioacchino Toma, Costantino Barbella e i toscani Serafino De Tivoli, Ulvi Liegi, Francesco Gioli, Plinio Nomellini. Giovanni Segantini presentò il dipinto *Le due madri,* Erulo Eruli partecipò con *I Vespri Siciliani*, Arnaldo Ferraguti con *Alla vanga*, Raffaele Armenise con *La festa del paese*, lo scultore Enrico Butti con *Il minatore*[318]. L'esposizione non si contraddistinse, in verità, per originalità e innovazione e in linea di massima furono presentate opere già esposte in precedenza.

Le cronache illustrate dedicate all'esposizione anticiparono quello che sarebbe stato l'esito del concorso che avrebbe assegnato una medaglia d'oro a Benedetto Civiletti, riconoscendolo infatti come vincitore morale

317 FLERES 1928.
318 BARBIERA 1892, P. 307; GRASSO 1991; Mariantonietta Picone Petrusa, 1891-'92, *Palermo, Esposizione nazionale*, in PICONE PETRUSA - PESSOLANO - BIANCO 1988, pp. 96-99.

dell'esposizione e fin da subito celebrando *A Dogali* come opera emblematica della mostra. Nella cronaca Treves il gruppo scultoreo è la prima opera d'arte contemporanea a essere pubblicata sul *Giornale dell'Esposizione* e ad essa è dedicata la copertina del dodicesimo dei suoi trentaquattro fascicoli, in cui è ritratta in una riproduzione fotografica. L'editore Sonzogno, che pure aveva dedicato all'evento espositivo una pubblicazione a dispense, dedicò all'opera la copertina del secondo fascicolo, mediante una riproduzione xilografica. Tralasciando gli articoli densi di lodi per l'artista e per la sua capacità di interpretare la sconfitta di Dogali, nella narrazione visiva proposta dalle cronache il gruppo di Dogali si dimostra di essere il punto d'incontro tra le istanze artistiche e politiche dell'esposizione.

L'esito fu differente per l'opera di Biseo. Al dipinto fu riconosciuto un proprio valore artistico e attribuita una medaglia d'argento, ma la manchevolezza di un afflato patriottico e della documentazione puntuale dei combattenti e del paesaggio non scatenarono l'entusiasmo nazionalista[319]. Il pittore aveva difatti familiarità con il Nord Africa, l'Egitto, il Marocco, ma non con l'Eritrea e l'Africa Orientale, e difficilmente avrebbe potuto offrire una resa puntuale dei luoghi della battaglia, pari a quella di Michele Cammarano, il quale trascorso negli stessi anni un lungo soggiorno in Eritrea.

Seppur mista a critiche, la novità dell'impianto compositivo venne colta dall'anonimo cronista del *Giornale* Sonzogno, che, a differenza di Treves, pubblicò una riproduzione a mezza pagina dell'opera:

[319] Si fa riferimento alle critiche precedentemente citate, tratte dalla recensione all'esposizione di Belle Arti pubblicata nella cronoca Treves. (BARBIERA 1892, p. 307)

«[…] Osservando questo quadro dopo aver veduto il gruppo del Civiletti non si può fare a meno di esclamare: - Ah ecco la scena artistica! Infatti il Biseo ha quel che si dice la trovata, cioè la ragion prima dell'opera d'arte, il motivo che ne determina la fisionomia ed il perché.

Anzi per quanto ciò possa parer contraddittorio, il quadro del Biseo, che è assai debole nella fattura, debolissimo, quasi oleografico nelle figure del primo piano, è la espressione più indovinata tra quante se ne sono tentate attorno al tragico episodio africano. Il pittore ha benissimo impaginato una composizione, nella quale di primo tratto ci commuove l'esiguità e compostezza del manipolo nostro, sacrato alla morte già sì prossima, e la moltitudine e la briachezza, quasi, dei nemici che si spingono, si precipitano alla orrenda vittoria»[320].

Le dinamiche innescate da queste due opere dimostrano come il rapporto tra arte e colonialismo in questi anni sia un rapporto particolarmente ambiguo, non necessariamente marcato da vincoli e rapporti di potere. La cultura coloniale, diffusa non solo per interessi politici, ma anche commerciali e culturali – congiuntamente alla propaganda governativa coloniale – aveva avuto una forte incidenza sull'immaginario collettivo e in particolare su quello degli artisti; di conseguenza opere confacenti alla retorica coloniale, potevano nascere spontaneamente e lo stesso sistema delle

[320] Anonimo, *Dogali di Cesare Biseo di Roma*, in *L'Esposizione nazionale illustrata di Palermo* 1892, disp. 22, p. 170 (l'opera è riprodotta a p. 172). Un giudizio analogo sull'opera di Biseo e sulla sua tendenza ad essere più illustrativa che pittorica era stato dato da Francesco Netti a proposito del dipinto realizzato in occasione del ricevimento dell'ambasciata italiana in Marocco presentato all'Esposizione di Roma del 1883: «Non so fino a che punto questo ricevimento dell'ambasciata italiana al Marocco potea prestarsi ad un quadro, ma Biseo ha risoluto il problema, trattandolo come una grande illustrazione colorita. […] Il quadro dipinto su una nota chiara è debole di effetto e di esecuzione, ma si presta ad essere popolarizzato per mezzo di una incisione intelligente». NETTI 1895, p. 266.

arti poteva inconsapevolmente favorire la genesi e la celebrazione di opere d'arte confacenti alla propaganda coloniale.

L'immagine dell'episodio di Dogali compariva ancora una volta nella Mostra etnografica siciliana curata da Giuseppe Pitrè, nella sezione dedicata agli oggetti di devozione, nella quale erano compresi amuleti ed ex voto, come pegno di devozione di un superstite della battaglia[321]. Nel padiglione delle *Belle Arti* c'era la memoria della battaglia, la tensione del massacro, la risposta eroica dei soldati, la crudeltà e l'ineluttabilità di quell'accerchiamento nemico, l'immagine dell'ex-voto, che testimoniava la gratitudine e la concretezza del pericolo, oltre che la partecipazione di un siciliano alla battaglia di Dogali.

La Sicilia e la storia nazionale

Tra gli obiettivi dell'esposizione emerge l'intento di mettere da parte la riluttanza delle popolazioni e le violente repressioni attuate dal Governo[322] per reinserire la Sicilia, trent'anni dopo l'unità d'Italia, all'interno della storia e del progresso nazionale italiano. L'esposizione costituiva, infatti, non solo l'occasione per favorire la scoperta della Sicilia, del suo clima mediterraneo e delle sue bellezze da parte di un pubblico nazionale e internazionale, ma anche l'opportunità di valorizzare il suo patrimonio artistico testimone della

[321] Ad oggi non è stata rintracciata una riproduzione fotografica o illustrata dell'ex voto, che viene menzionato come Combattimento di Dogali, al quale prende parte e sopravvive un soldato palermitano". Un una serie di oggetti intitolata *Miraculi* afferenti a un intervallo di tempo che va dal 1751 al presente, l'ex-voto dedicato a Dogali chiude la serie. *Catalogo illustrato della Mostra Etnografica Siciliana* 1892.
[322] Si veda RIALL 1998.

sua storia millenaria, della sua posizione nevralgica nel Mediterraneo e, non da ultimo, del ruolo giocato nelle lotte risorgimentali.

La *Galleria della Sicilia monumentale* presentava infatti un compendio dei monumenti più rappresentativi del patrimonio archeologico e medievale dell'isola: elementi architettonici di Selinunte, riproduzioni di archi e portali, oltre che le copie a olio e ad acquerello delle principali chiese della Sicilia[323]. Mentre nella *Galleria dei Ricordi del Risorgimento*, costituita da due sale parallele alla *Galleria della Sicilia monumentale*, veniva messa in evidenza la partecipazione dei siciliani al processo dell'unità nazionale e celebrata a figura di Rosolino Pilo, precursore dei Mille.

> «[…] Era giusto che, dopo lo splendido successo del *Tempio del Risorgimento Italiano* nella Mostra di Torino, la Sicilia mostrasse di apprezzare l'alto valore di codeste sante memorie: che l'isola sacra alla libertà, d'onde al 1848 partiva il segno delle rivendicazioni, rifacesse dinanzi ai forestieri venuti a visitarla in occasione della grande festa del lavoro, la sua storia di dolori, di vittorie […]»[324].

La selezione e l'ordinamento dei materiali erano stati affidati a Giuseppe Lodi, segretario dell'Archivio di Stato di Palermo, e tra questi c'erano inoltre lo scudo che i siciliani avevano regalato a Garibaldi e il modello dell'ossario di Calatafimi, monumento progettato da Basile in memoria della battaglia e inaugurato nel corso della stessa esposizione. La cronaca Treves dedica alla galleria un'immagine a piena pagina: un disegno

[323] Anon., *La Galleria della Sicilia monumentale*, in *Palermo e l'Esposizione nazionale* 1892, disp. 15, p. 115.
[324] *Palermo e l'Esposizione nazionale* 1892, disp. 14 p. 110.

«eseguito da un egregio artista, Gennaro Amato, recatosi apposta a Palermo»[325].

Nelle vicinanze del Palazzo delle Belle Arti sorgeva il piccolo padiglione dedicato alla *Mostra etnografica siciliana*[326], nella quale erano esposti oggetti relativi ai costumi e alle usanze del popolo siciliano **[fig. 66]**. Il reperimento, la classificazione, l'ordinamento di tali oggetti fu affidato a Giuseppe Pitrè, che aveva già presentato una simile raccolta all'esposizione industriale di Milano nel 1881. Pitrè, medico di formazione dedicatosi allo studio delle tradizioni popolari, aveva già intrapreso la redazione della *Biblioteca delle tradizioni popolari siciliane* pubblicata in venticinque volumi tra il 1871 e il 1913, che gli renderà la fama di fondatore della scienza folkloristica in Italia (o come preferiva chiamarla della "Demopsicologia"), in quanto diede a tali ricerche non solo un grande impulso, ma anche ordine e metodo. Lo dimostra il catalogo da lui redatto in occasione della mostra di Palermo in cui gli oggetti, ripartiti in categorie, sono indicati con il nome dialettale e la rispettiva traduzione italiana[327]. Di ogni manufatto sono inoltre riportati l'uso, la provenienza, il proprietario. Il catalogo aveva tra l'altro un valore artistico, conferitogli dai disegni dei singoli oggetti eseguiti dal pittore

[325] *Ivi*, p. 109.
[326] *Catalogo illustrato della Mostra Etnografica Siciliana* 1892; Vivien Greene ha analizzato la mostra etnografica inquadrandola nell'immaginario dell'Italia post-unitaria alle prese con l'esperienza coloniale, in cui la Sicilia, con il suo legame con la cultura araba e la sua vicinanza all'Africa, era percepita come "altra" Africa (GREENE 2012). Si veda inoltre MANZO 2001.
[327] I. Costumi, II. Oggetti d'uso domestico, III. Pastorizia, agricoltura e caccia, IV. Veicoli, alimenti, spettacoli e feste, V. Alimenti, VI. Spettacoli e feste, VII. Amuleti - ex voto, VIII. Giocattoli e balocchi fanciulleschi, IX. Libri e libretti che il popolino legge o si fa leggere.

e disegnatore Aleardo Terzi[328], che sarebbe divenuto anni dopo uno stimato cartellonista e illustratore per le principali riviste italiane.

La mostra etnografica era il sintomo dell'interesse diffuso per le tradizioni popolari regionali, che sarebbe stato poi istituzionalizzato nel 1911, anno del grande giubileo laico, nel quale si intendevano celebrare i progressi fatti dalla nazione nei cinquant'anni di unità, attraverso l'Esposizione Internazionale che avrebbe avuto come sedi Torino, Roma, Firenze. A Roma i festeggiamenti per le celebrazioni si concentrarono nella *Mostra Etnografica* e nella *Mostra Regionale*, un ideale percorso attraverso l'Italia articolato in quattordici padiglioni regionali, che riproducevano gli elementi architettonici più rappresentativi di ogni regione. La Mostra Etnografica era ripartita tra il Palazzo delle Scuole e il Palazzo delle Maschere e del Costume ed era stata preceduta da un enorme lavoro di ricerca e di schedatura finalizzato alla c*ostituzion*e del nuovo Museo Nazionale di Etnografia Italiana. Con l'intento di procedere alla fondazione del museo, la Società di Etnografia Italiana organizzò, al termine dell'esposizione, il primo congresso di Etnografia Italiana, promuovendo gli studi intorno agli usi e ai costumi del popolo italiano e di definire precise linee metodologiche. Furono analizzati i concetti di antropologia ed etnologia, e i rapporti dell'etnografia con le altre scienze. In particolare fu discusso il concetto di folklore, considerato all'epoca, al pari della tecnologia e della archeologia preistorica, solo un capitolo dell'etnografia. Al Museo Nazionale di Etnografia Italiano si attribuiva non solo il ruolo sociale di conservazione e tutela delle attività

[328] QUESADA 1982.

tradizionali regionali: Lamberto Loria sottolineava l'importanza dello studio dell'etnografia nazionale come mezzo indispensabile per giungere alla comprensione della storia culturale della nazione nella sua totalità.

La Mostra Etnografica Siciliana all'interno dell'esposizione di Palermo, costituiva pertanto una precoce sperimentazione della pratica etnografica, sia per quanto riguarda la metodologia adottata che per la ricezione del materiale etnografico-folklorico da parte del grande pubblico. Fu l'occasione per dare nuovo impulso alla disciplina, dimostrando che gli oggetti etnografici costituivano un ulteriore strumento di conoscenza per permettere al pubblico nazionale e internazionale di addentrarsi nella cultura e nella storia popolare siciliana.

Un villaggio eritreo a Palermo. Corpi, oggetti, rappresentazioni

Nel giardino, al di fuori dei padiglioni in cui l'Italia sembrava ritrovare una pacifica unità nell'ostentazione del progresso raggiunto, si configurava una rappresentazione fittiva di ciò per cui anche i Cinquecento di Dogali avevano combattuto: la colonia eritrea.

Nel villaggio ricostruito nel giardino dell'esposizione si era tentato di condensare i tratti peculiari del paesaggio naturale e culturale, della popolazione e del patrimonio materiale della colonia recentemente acquisita. Inoltre, un campione di quella popolazione nemica, barbara e crudele, che aveva sconfitto e massacrato gli italiani nel 1887, si trovava ordinato e classificato all'interno del contesto urbano palermitano, secondo un sistema sociale occidentale. Con ambizioni filologiche, una commissione di

"africanisti" incaricata della ricostruzione del villaggio eritreo, aveva predisposto la presenza di sessantacinque abissini[329], rappresentativi della società eritrea, reclutati come comparse di un artificioso spaccato di quotidianità africana.

La realizzazione di un'esposizione che prevedesse il coinvolgimento di soggetti umani non costituiva una scelta originale e si inseriva nella tradizione delle etno-esposizioni umane[330], già affermatasi negli anni Ottanta del secolo in Francia, Gran Bretagna e Germania. Questi eventi potevano avere forme e finalità diverse: dai circhi, all'esposizione di personaggi deformi, agli zoo umani, o semplicemente costituivano il tentativo di rendere familiare lo straniero e di assimilarlo nella cultura di massa urbana[331]. Era questo l'intento della mostra eritrea, offrire agli italiani una prolessi visiva del nuovo territorio acquisito, che sarebbe potuto divenire meta di emigrazione, di commerci e di nuove imprese.

Anche in Italia c'erano già stati dei precedenti nel campo delle esposizioni umane. Il più rilevante aveva avuto luogo in occasione dell'Esposizione Generale Italiana di Torino nel 1884, quando sei Assabesi, tre uomini, una donna e due bambini, provenienti dalla baia di Assab, che l'Italia aveva acquistato due anni prima, erano stati coinvolti nella spettacolarità dell'evento. Questo primo tentativo aveva ottenuto in un primo momento un grande riscontro da parte del pubblico e della stampa, ma si

[329] Gli uomini e le donne reclutati per l'esposizione provenivano da diverse zone dell'Africa Orientale, ma ci si riferiva genericamente a loro con l'appellativo di "Abissini".
[330] Sul fenomeno delle etno-esposizioni umane si vedano: GREENHALGH 1988; GEPPERT 2010; CIARLO 2011; *Moving Bodies,* SÁNCHEZ-GÓMEZ 2013a; SÁNCHEZ-GÓMEZ 2013 b; *Displaying Nations* 2014.
[331] AMES 2004;

risolse in uno smacco per il comitato esecutivo e per il governo, dopo che sulla stampa e in particolare su quella umoristica e satirica fu reso noto che non si trattava di principi – così come si era lasciato credere –, quanto piuttosto di persone di umili origini, dalle quali ci si attendeva minori resistenze[332]. A Torino per la prima volta, la questione coloniale italiana entrava all'interno del discorso pubblico espositivo. Il governo, che aveva da poco acquisito la baia di Assab e che puntava le sue mire sulle coste del Mar Rosso, tentava di promuovere un'impresa coloniale stimolando l'interesse degli italiani su quei territori mediante la presenza di sei assabesi di bell'aspetto all'esposizione.

Nel 1891 invece i presupposti erano molto diversi. L'Italia non possedeva solo una baia, ma vantava finalmente una vera e propria colonia, sentiva di poter gareggiare con le altre potenze europee e di aver finalmente ottenuto un possibile sbocco per l'emigrazione per le classi più povere che, piuttosto che rivolgersi verso l'America, avrebbero potuto essere orientate sulle coste del Mar Rosso. In Italia si parlava da anni dell'Abissinia, ma rare erano le occasioni di vedere dal vivo un uomo di colore[333], pertanto nel "cronotopo espositivo" di Palermo la principale attrattiva dell'esposizione fu costituita dalla tridimensionalità animata del villaggio eritreo, in cui il campione della popolazione abissina veniva presentato nella fisicità dei corpi, nella peculiare gestualità, nelle attività quotidiane e attraverso le forme

[332] Per un'approfondita analisi dell'Esposizione e del villaggio assabese all'Esposizione di Torino si veda ABBATTISTA 2013, pp. 103-190.

[333] Ancora nel 1938 nel corso del primo censimento eseguito dalle autorità di pubblica sicurezza, ai fini dell'espulsione dei sudditi dell'impero residenti in territorio italiano, questi ultimi risulteranno essere appena settantadue e di questi solo sette risulteranno essere giunti in Italia prima del 1920. ABBATTISTA 2013, p. 52.

d'espressione artistica.

Se l'iniziativa di organizzare un'esposizione nazionale a Palermo era nata da un'*élite* cittadina, la proposta di inquadrare al suo interno la *Mostra Eritrea* fu avanzata da un gruppo di politici, militari e intellettuali di varia provenienza, che per ragioni diverse avevano avuto esperienze dirette con i territori dell'Africa orientale e i possedimenti coloniali italiani. In questa commissione, che stabilì la propria sede a Roma, figuravano il barone Leopoldo Franchetti, deputato al Parlamento, e il giornalista Raffaele De Cesare, entrambi strettamente connessi alla "questione meridionale". A esposizione avviata il segretario del comitato centrale della mostra eritrea, Giovanni di Fede, redasse la *Guida della Mostra Eritrea*[334] **[fig. 67]**, che includeva i cataloghi delle collezioni esposte e un elenco descrittivo degli abissini presenti nel villaggio, in cui vengono introdotti i diversi nuclei familiari abissini. Tra ricamatori, tessitori, argentieri, intagliatori, compare l'interprete Merscià-Gabasion, educato presso i missionari francesi a Keren, il suonatore Bascià-Burù e Alekà-Luccas, pittore prediletto del negus Johannes IV, e autore di tutti i dipinti presenti nella mostra e nella chiesa costruita nel villaggio[335].

La guida permette di desumere quali fossero i propositi dell'evento e i criteri nella ricostruzione degli ambienti, ma soprattutto è una delle rarissime fonti contemporanee relative alla ricezione, all'approccio e ai criteri di selezione utilizzati per i primi oggetti africani giunti in Italia.

[334] *Guida della Mostra Eritrea* 1892.
[335] GALLARETO 1892, pp. XVIII-XIX

La proposta avanzata da questa commissione romana di "specialisti dell'Africa" fu accolta positivamente dal comitato centrale di base a Palermo, a patto che la mostra consistesse in una fedele riproduzione dello stato della colonia. La memoria delle polemiche relative agli assabesi a Torino era ancora viva e l'organizzazione di una mostra eritrea pochi anni dopo avveniva in netta contrapposizione a quella che era stata definita come la "farsa africana". La commissione romana dedicata alla mostra eritrea era guidata dal conte Andrea Sola Cabiati, deputato al parlamento, coadiuvato da Giovanni di Fede, nel ruolo di segretario, ai quali si affiancavano il giornalista Raffaele de Cesare, il deputato Leopoldo Franchetti, il tenente colonnello di Stato Maggiore Domenico Grandi, il giornalista Luigi Mercatelli, l'ispettore forestale Carlo Siemoni, il segretario generale della Società Geografica Giuseppe Dalla Vedova e l'onorevole Rocco de Zerbi. Differentemente dalla mostra etnografica siciliana, l'organizzazione della mostra eritrea era dunque affidata a politici e militari, senza alcun coinvolgimento di studiosi di antropologia o delle nascenti discipline limitrofe. Il compito di reclutare gli abissini che avrebbero dovuto popolare il villaggio eritreo, così come quello di raccogliere la suppelletile, i manufatti, gli oggetti d'arte più rappresentativi della cultura della popolazione eritrea, fu affidato a Luigi Mercatelli[336], in quegli anni corrispondente dalla colonia per *Il Corriere di Napoli*. Sotto la sua supervisione, alcuni mesi prima dell'esposizione giunsero così in Italia

[336] Giornalista, collaboratore di diverse testate quali il «Il Mattino» e «La Tribuna». Negli anni dal 1889 al 1891 fu corrispondente del «Corriere di Napoli», come inviato speciale in Africa. Negli anni giovanili fu vicino ai movimenti anarchici ma successivamente aderì a quel "socialismo patriottico", condiviso da Giovanni Pascoli, che secondo la sua definizione non avrebbe contrastato con il desiderio e l'aspirazione all'espansione coloniale. Si veda CECI 2009.

sessantacinque abissini – arruolati con l'accordo di ricevere una paga giornaliera[337] –, alcune grandi scatole di manufatti etiopi, cinque muletti, e alcune pecore di razza abissina[338].

Il Ministero della Guerra fu invitato a esporre i sistemi di adattamento delle truppe italiane in Africa e a Marcello Gallareto, segretario del Colonnello Piano (precedentemente rapito da Ras Alula con l'accusa di essere una spia), fu affidato l'incarico di raccogliere i materiali militari. Sotto la direzione del capo del Genio Giorgio Beneventano del Bosco, reduce dall'Africa, fu avviata la costruzione del villaggio, dei vari *tukul* (tipica abitazione abissina) e della chiesa copta, avvalendosi della manodopera dei muratori indigeni. Furono montate le tende militari, eretta una casermetta coperta di stuoie che avrebbe ospitato l'esposizione del Ministero della Guerra. Gli animali furono posti all'interno delle recinzioni e vari esemplari della flora africana, tra i quali cactus, fichi d'India, euforbie, alcune specie di piante grasse, palmizi, vennero piantati nel giardino. A sinistra dell'ingresso principale era stato eretto un edificio in stile moresco, progettato dall'architetto Basile, il *Caffè arabo* **[fig. 68]**, destinato alla degustazione della *moka* e agli spettacoli di danza del ventre, ma che per mancanza di spazio fu utilizzato per esporre le collezioni. Al centro del giardino che ospitava la ricostruzione del villaggio africano fu posizionata una statua di

[337] DI FEDE 1892, p. X
[338] DI FEDE 1892, p. IV

gesso e bronzo, scolpita da Salvatore Rubino, raffigurante *L'Italia in Africa*[339].

Nel giorno dell'inaugurazione «era così fitta la calca e così pungente la curiosità, che l'onda umana, insofferente d'indugio, ruppe il cordone delle guardie e invase la Mostra»[340]. Il pubblico poteva finalmente accedere al villaggio eritreo e in quel luogo sospeso e artefatto l'attrattiva principale era data dalla presenza degli abissini, che erano lì in tutta la loro diversa fisicità, a disposizione dei visitatori che potevano interagire con loro, scambiare qualche parola in italiano, osservare il loro vestiario, scrutare dal vivo il colore della loro pelle, la consistenza dei loro capelli, offrire degli spiccioli ai bambini e incrociare presunti sguardi ammiccanti da parte delle donne.

La cronaca illustrata Treves nei fascicoli pubblicati alcuni mesi prima dell'inaugurazione aveva già dato forma alla fantasia dei potenziali visitatori pubblicando delle prolessi visive della visita dell'esposizione: nelle tavole *Come sarà l'ingresso principale* **[fig.69]** e *Come sarà la Mostra Eritrea* **[fig. 70]** Gennaro Amato aveva raffigurato rispettivamente l'architettura progettata da Basile, non ancora terminata, e il giardino che avrebbe ospitato la mostra eritrea, popolando la rappresentazione con un raffinato, quanto inverosimile *staffage* borghese, in linea con le fantasiose narrazioni visive degli eventi più significativi della nuova nazione proposte da «L'Illustrazione Italiana», nelle quali era un pubblico *biedermeier* a dominare la scena.

[339] DI FEDE 1892, p. IX. Allo stato attuale non è stato possibile rintracciare né l'opera, né alcuna riproduzione fotografica.
[340] DI FEDE 1892, p. X

L'immagine è difatti epurata della presenza della classe operaia, che pure avrebbe dovuto essere tra i principali destinatari dell'esposizione[341].

Gli abissini erano suddivisi in sedici gruppi familiari, dieci dei quali cristiani copti e gli altri sei musulmani. Anche sulle cronache illustrate Treves e Sonzogno comparve un elenco dettagliato dei loro profili biografici, circoscritto ai capifamiglia, nei quali veniva riportato nome, luogo di nascita, mestiere, la presenza al seguito di moglie, figli o servi, e il riferimento a eventuali oggetti da loro realizzati ed esposti nella *Mostra eritrea*[342]. A queste "schedature" si affiancavano racconti curiosi sul loro comportamento, oltre che sulle vicende sentimentali di cui si resero protagonisti, tradimenti e relazioni disinvolte, che videro anche il coinvolgimento del prete. Dal contatto con le popolazioni abissine all'avvio delle politiche coloniali era scaturita una cultura visiva relativa all'Africa Orientale, incardinata secondo *topoi* visivi ricorrenti e a Palermo ciò che era richiesto agli attori coinvolti era di incarnare tali stereotipi e di interpretarli senza variazioni. Gli abissini in mostra non avrebbero dovuto deludere le aspettative di chi negli ultimi anni aveva costruito le proprie fantasie leggendo le narrazioni stereotipate e gli aneddoti scabrosi riportati nelle dispense delle serie edite da Edoardo Perino *Guerra D'Africa* e *Gli Italiani in Africa*. Non mancavano infatti nel corso dell'esposizione spettacoli come le *Fantasie*, le tradizionali danze femminili, entrate nella cultura visiva italiana attraverso le illustrazioni a stampa.

---

[341] Si confronti l'analisi delle rappresentazioni relative alla Galleria Vittorio Emanuele II a Milano in ZIMMERMANN 2006, pp. 20-32.

[342] «Gli abissini venuti all'esposizione nazionale di Palermo nacquero nell'Hameyen e nel Tigré. Sono divisi in sedici famiglie, in tutto sessantaquattro individui, fra grandi e piccoli, uomini e donne. Delle sedici famiglie, dieci sono cristiane (Kofte), e sei musulmane». GALLARETO 1892, p. XVII;

Il *Giornale* di Sonzogno dedica alla popolazione abissina nel villaggio eritreo una doppia pagina di illustrazioni ripartite in diciotto riquadri che sembrano tradurre in immagini la schedatura testuale degli abissini apparsa sulla stampa **[fig. 71].** Gli abissini compaiono in piccoli gruppi distinti secondo il nucleo familiare o il mestiere. Seppur non sia specificato che siano tratte da fotografie, le illustrazioni risentono del taglio fotografico e riportano le immagini degli abissini nelle pose rigide e stereotipate, proprie dei lunghi tempi di esposizione del *medium*[343].

Il pittore e il sellaio svolgono la loro attività appena fuori dal proprio *tukul*, così come la pettinatrice, l'argentiere, la filatrice e il suonatore. Alcuni ritratti di gruppo presentano distintamente i bambini, le donne e gli uomini. Un'altra illustrazione ritrae isolato il prete abissino, mentre i guerrieri ostentano le loro armi in posizione d'attacco.

In un riquadro alcuni degli organizzatori della mostra eritrea e il personale di servizio sono ritratti insieme agli abissini. Il gruppo italiano compatto, in abiti scuri, guarda lo spettatore affiancato a destra e a sinistra da alcuni abissini che indossano i bianchi abiti tradizionali, con il capo abbassato in segno di riverenza. In posizione centrale uno degli organizzatori posa la propria mano sulla testa di un bambino abissino ed è questo l'unico contatto tra i due gruppi, rappresentativo di una relazione di potere asimmetrica e dominatrice, rivestita da un atteggiamento di bonaria superiorità. Nel riquadro più in basso il disegnatore de «Il Secolo» è seduto davanti al *tukul* e gioca

[343] Sulla fotografia coloniale nell'Italia liberale si vedano: PALMA 1999 e ZACCARIA 2007.

teneramente con un bimbo abissino: i due piani si sovrappongono, realtà e rappresentazione trovano un punto di raccordo. La veridicità dell'immagine è ribadita dalla stessa illustrazione, che mostra il contatto diretto esistito tra l'artista e la realtà rappresentata. È così che l'illustrazione sfida il mezzo fotografico, risultandone vincitrice nel campo dell'editoria illustrata, ancora negli anni Novanta dell'Ottocento.

Nel quindicesimo fascicolo Treves – così come nel fascicolo Sonzogno – sono le immagini ad anticipare il testo dedicato al villaggio eritreo e, nel caso specifico, i due media vengono affiancati su due pagine consecutive. La prima pagina ospita le riproduzioni di due fotografie (definite istantanee nella didascalia) di famiglie abissine ritratte davanti ai propri *tukul*, secondo la composizione stereotipata già riscontrata nelle illustrazioni pubblicate da Sonzogno **[fig. 72]**. Nella pagina accanto è pubblicata un'illustrazione a piena pagina tratta dal disegno di Gennaro Amato **[fig. 73]**. L'illustrazione è suddivisa in quattro riquadri. Nel registro superiore si affiancano i tre riquadri raffiguranti una capanna, la collezione Gallareto, rappresentata mediante un fantasioso affastellamento di oggetti "esotici", e le baracche militari italiane. L'immagine nella fascia inferiore offre una vista panoramica del villaggio eritreo, raffigurando le capanne e il caffè arabo, ma, come indica l'intitolazione dell'immagine che recita *Nella Mostra Eritrea*, non è tanto il paesaggio coloniale artificiosamente costruito il protagonista dell'immagine quanto la vita, le relazioni, la socialità che si snodano al suo interno. È la traduzione iconica e fantasiosa della narrazione di un incontro, dell'interazione tra i visitatori e i nativi africani, compendiata nel gruppo in

primo piano e nel gesto di un'elegante coppia che si china benevola verso due bambini abissini scalzi.

La fotografia, col suo sguardo ambiguo, poteva documentare le fisionomie abissine, le abitazioni, le vesti tradizionali, ma si preferiva ricorrere alla mano dell'illustratore per proporre il racconto di un colonizzazione italiana bonaria e pacifica, fornendo così un altro fantasioso *tableau* della dominazione coloniale all'immaginario del lettore.

La rappresentazione *in nuce* di una convivenza armoniosa contribuiva a promuovere l'impresa italiana e a prefigurare quella che avrebbe potuto essere la quotidianità nella colonia per coloro che avrebbero scelto di emigrare in quei luoghi. Per questo motivo Gallareto a Palermo volle mostrare una società sociologicamente attuabile e funzionante, un'Eritrea che aveva come l'Italia i suoi artigiani, artisti, sacerdoti, casalinghe, soldati, commerci. L'esposizione etnografica si proponeva così come corollario visuale della conoscenza e spettacolo del potere imperiale, utilizzando logiche di differenziazione e identificazione. Mediante connessioni e dissonanze, le evidenti differenze fisiche, sociali e culturali venivano integrate nel contesto della quotidianità cittadina. La costruzione di una visualità familiare rendeva l'"esotico" accessibile a un pubblico di massa, il cui supporto era più essenziale per il progetto imperiale rispetto al lavoro di qualsiasi impresario[344].

L'alterità africana per la prima volta veniva integrata nello spazio urbano italiano, e non in una situazione eccezionale, ma in una quotidianità

[344] AMES 2004, p. 324.

verosimile, traslata in un più prossimo contesto geografico. L'*agency* degli africani non è contemplata, le loro richieste e aspettative, vengono arginate in nome della rappresentazione alla quale è chiesto che loro si attengano:

> «[…] Cominciarono a volere il pane, il vino e la carne nelle feste; e, per non parlare delle altre stranissime pretese, dirò soltanto che, appena giunti, volevano essere vestiti all'europea! Però in onor loro bisogna dire che, passato il primo periodo in cui si videro un po' spostati da un così brusco cambiamento d'ambiente, smisero le esigenze, si adattarono alla nuova vita, ed ora, divisi per famiglie nei vari *tukul*, godono gli ozî a loro concessi, e si divertono un mondo coi frequenti e curiosi visitatori"[345].

La richiesta di smettere i tradizionali abiti abissini, che avrebbe fatto decadere l'efficacia del loro ruolo di figuranti, non trova una spiegazione esclusivamente nel processo di *mimicry*, quale tentativo di imitare la cultura dominante[346], ma nella contingenza del freddo inverno palermitano, che – in contraddizione con l'immagine di una Sicilia perennemente calda, divulgata dagli stessi organizzatori – quell'anno fu segnato da qualche nevicata[347].

Si promuove quindi il trasferimento di cittadini nella colonia eritrea, ma l'eventuale permanenza in Italia degli abissini è del tutto bandita, anzi, il

[345] DI FEDE 1892, p. X.
[346] BHABHA 1994, p. 86.
[347] La cronaca Sonzogno pubblicò un articolo fortemente polemico sulla questione: «[…] Ma lo stesso non può dirsi dei poveri abissini seminudi, ridicolamente alloggiati in capanne di calcinaccio e paglia, e nutriti di semplicissimo granoturco. Se l'aria libera, un pezzo di stoffa ed il granone sono loro sufficienti nell'Asmara con 40° sopra zero, non lo sono in Sicilia, in tempo d'inverno con una temperatura di 2° e qualche volta di meno. Il cambiamento quasi repentino della temperatura, ha reso questo pugno di miserabili quasi irriconoscibili. Aggruppati a due o a tre attorno a pochi tizzoni brucianti, tutti gonfi dai colpi d'aria, miseri, aggrinziti, battenti i denti, tentano invano riscaldarsi le membra irrigidite. […]». La neve a Palermo e la colonia abissina, in *L'Esposizione nazionale illustrata di Palermo* 1892, p. 19.

soggiorno a Palermo è l'occasione per ribadire e dimostrare la loro condizione di inferiorità:

> «Prima di lasciar la patria, qualcuno esternò il desiderio di rimanere per sempre in Italia, ma dal poco veduto fin dai primi giorni, si persuasero della nullità dei loro lavori in confronto a quelli che si fanno, ed abbandonarono l'idea di rimanere»[348].

Tra i padiglioni dell'esposizione in cui l'Italia esponeva l'eccellenza raggiunta nei diversi settori e il villaggio eritreo si delineava così una comparazione tra due civiltà, una compresenza che annullava la distanza geografica, ma che accentuava, anche attraverso l'esposizione di manufatti, l'idea di una linearità e teleologia della storia, orientata verso il progresso e marcata dal binomio primitivo/civilizzazione[349].

All'interno del grande contenitore dell'esposizione nazionale la Sicilia popolare, quella delle classi più umili, attraverso le sue rappresentazioni, prima tra tutte le Mostra Etnografica, si profila come punto di mediazione tra i due estremi e molteplici e ricorrenti sono le comparazioni testuali e visive tra la cultura popolare siciliana e la cultura abissina, o in senso lato o sineddotico, all'Africa.

Come dichiarato nelle prime pagine della *Guida della Mostra Eritrea*, la mostra non si limitava all'esposizione umana, ma aveva la doppia finalità di divertire i visitatori e incentivare i commerci e l'imprenditoria nella

[348] GALLARETO 1892, p. XVIII
[349] Per una disamina del concetti di primitivo, barbaro, moderno si veda: NEILSON 1999.

colonia, presentata «nei suoi abitanti e nei suoi prodotti e commerci», per incoraggiare gli imprenditori italiani a programmare investimenti nella colonia. Nel *Caffè arabo* furono esposte le collezioni abissine, il cui ordinamento fu affidato al tenente di fanteria Marcello Gallareto, poiché «[…] avendone raccolta una importantissima, ed avendo delle altre molta pratica, poteva con maggior competenza sistemare e classificare quei molti e variissimi oggetti»[350].

Le collezioni erano state raccolte da diversi personaggi che avevano avuto esperienze politiche e professionali nella colonia[351] e riguardavano per lo più prodotti agrari, materie prime, tessuti. Della raccolta dei materiali relativi alla collezione che avrebbe dovuto rappresentare la cultura abissina, nella quale erano contemplati anche oggetti ai quali veniva riconosciuto un valore estetico, si occupò ancora una volta il tenente Gallareto. Così come era avvenuto in occasione dell'esposizione di Torino[352], anche in questi anni a Palermo si registra la totale assenza degli antropologi accademici italiani, i cui studi rimarranno ancora per anni circoscritti agli ambienti di ricerca e non andranno ad intrecciarsi alle esigenze della ancora acerba politica coloniale dell'Italia liberale[353].

---

[350] DI FEDE 1892, p. IX

[351] «Nella mostra erano esposte collezioni di oggetti di tipologia diversa, ognuna delle quali era stata raccolta da uno specialista: 1. Collezione Franchetti: campionario di tessuti; confezioni ed oggetti diversi di completamento vestiario, in commercio a Massaua; 2. Raccolta esposta dalla Dogana di Massaua; 3. Campionario dei prodotti agrari della colonia africana raccolti dall'avvocato Mercatelli; 4. Raccolta di legnami indigeni; 5. Collezione di Rocce della Colonia Eritrea, raccolta dall'Ingegnere Baldacci; 6. Collezione Gallareto: vestiario, arredi e piccoli mobili.7. Collezione del Ministero della Guerra». Guida della Mostra Eritrea 1892.

[352] ABBATISTA 2013, p. 132.

[353] SÒRGONI 2003, p. 64

Gallareto redasse anche il catalogo ricalcando lo schema degli elenchi utilizzato da Pitrè, indicando il nome di ogni oggetto, la sua traduzione in italiano e aggiungendo brevi riferimenti riguardo all'uso di quegli oggetti in Abissinia. Nell'introdurre la raccolta specifica che tutti gli oggetti presentati sono di uso abissino e sono stati raccolti nei vari villaggi del Tigrè ed Hamassen. Precisa inoltre:

> «[…] è composta in massima parte di oggetti usati, ciò che d'altra parte dà maggior valore alla collezione stessa. Quantunque non assolutamente completa, essa rappresenta quanto sa fare l'Abissino, e forma un primo nucleo dimostrante l'industria di un paese, verso il quale è rivolto lo sguardo degli italiani»[354].

La *Mostra eritrea* nasceva da presupposti diversi rispetto alla *Mostra Etnografica siciliana*: la selezione non beneficiava dello spessore intellettuale di uno studioso e l'intento della raccolta non era tanto quello di offrire uno strumento di conoscenza della cultura abissina, quanto quello di incuriosire il pubblico e di avviare un commercio di queste tipologie di oggetti in Italia. Ad oggi non è stata rintracciata alcuna documentazione fotografica, né illustrazioni relative alla Mostra Eritrea. La copertina della *Guida della Mostra* **[fig. 67]** rimanda all'esposizione di manufatti mediante l'immagine di un abissino all'interno di un tondo, forse uno scudo, dal quale fuoriescono – come direttrici di una forza centrifuga –, delle armi abissine. Non ci sono pertanto elementi per definire quale fosse l'allestimento dei materiali, in

[354] *Guida della Mostra Eritrea* 1892, p. 123.

particolare della collezione Gallareto, più orientata a una rappresentazione della cultura abissina. Anche la cronaca Treves rimanda alla mostra di oggetti abissini con una piccola rappresentazione stilizzata di oggetti vari affastellati **[fig. 74].**

Dall'elenco dettagliato degli oggetti esposti, compilato dallo stesso Gallareto, si nota un accostamento di oggetti diversificati: dalla tradizionale *sciamma* (scialle in cotone indossato da uomini e donne abissine) a tessuti pregiati, come il *manto da regina*, a gioielli, alle armi, «all'ordegno per pulir le orecchie», agli strumenti chirurgici, fino alla suppellettile ecclesiastica (corno da chiesa, ombrello per processioni)[355].

Nell'introduzione, Di Fede fornisce elementi utili per comprendere le aspettative relative alla ricezione di questi oggetti in Italia:

> «La collezione Gallareto, infine, la quale attira più delle altre la curiosità del pubblico, perché maggiormente colpisce i sensi, oltre ad avere un interesse speciale per lo studio degli usi e costumi degli indigeni della Colonia, può anche presentare – a mio modo di vedere – un nuovo cespite di importazione in Italia, dove, oltre alle svariatissime *Chinoiseries,* sono molto ricercati per i salotti eleganti, tutti gli oggetti che *sentano di orientale»*[356].

Alla collezione, gremita di gioielli, tessuti pregiati e oggetti di uso comune, è riconosciuto vagamente il valore di potenziale oggetto di indagine

[355] «Oggetti figuranti nella Mostra Eritrea presso l'Esposizione nazionale di Palermo, e acquistati dal Tenete Gallareto Marcello per conto del Comitato Centrale dell'esposizione suddetta». *Guida della mostra eritrea* 1892, pp. 123-128.
[356] Di FEDE 1892, p. XVI.

etnografica, ma veniva in ogni caso esposta per solleticare il gusto per gli oggetti esotici, il cui commercio era già fiorente in Italia. Ne emerge inoltre una completa noncuranza delle peculiarità dei manufatti abissini e il loro appiattimento in un grande contenitore ideale di oggetti che *sentano di orientale*[357].

Nell'elenco fornito dalla Guida, tra oggetti di varia natura, compaiono anche i dipinti di Halekà Luccas[358], inseriti nella lista del materiale etnografico, al pari delle rappresentazioni pittoriche popolari degli *ex voto* siciliani esposti nella mostra etnografica curata da Pitrè[359]. Gli *ex voto* siciliani, rappresentazioni ingenue di mediocre qualità pittorica, venivano presentati come prova dell'arretratezza culturale del popolo siciliano, ancora incline alla superstizione e bisognoso di essere illuminato dalla scienza:

> «Fra gli avanzi del paganesimo che rimangono in Sicilia, questo delle tabelle votive (che i miracoli non son altro) è veramente bizzarro. Quelle pitture d'artisti dalla mano poco esperta, pitture che rappresentano uomini in agonia, scene di sangue, disastri terribili, tempeste, incendii e mille miserie umane sono spaventevolmente

[357] Sul significato ambiguo del termine orientale si fa riferimento ai saggi ormai classici di Edward Said (Said 1978; Said 1993). Sul collezionismo di oggetti etnografici risulta fondamentale il contributo, seppur datato, di James Clifford (CLIFFORD 1996 [1988]).

[358] «Quadri (Sehel). I colori sono acquistati sul mercato di Massaua. N. 215. – Combattimento di Kufit fra abissini e Dervischi. In questa tela notasi alla parte superiore a sinistra Ras Alula, che combatte in ginocchio, e Blata-Gabrù, fedele sottocapo di Alula che muore di ferita di lancia alla testa. Dicono che Alula per dolore d'aver perduto il suo fido sottocapo volesse suicidarsi. N. 216 – Cena abissina. È figurato Re Giovanni con tutta la sua corte, ed a sinistra per chi guarda la tela, notansi i capi a cavallo, che vengono ad ossequiare il Re. – N. 217. Combattimenti fra Deyacc-Sabahat dell'Agonè contro Ras-Alula e Ras-Mangapià. – N. 218. S. Michele. – N. 219. S. Giorgio». *Guida alla mostra eritrea* 1892, pp. 127-128.

[359] Lo storico Giuseppe Maria Finaldi ha messo in evidenza come l'esposizione di questa collezione abissina favorisse un'ideale comparazione tra le rappresentazioni pittoriche abissine e le tavolette votive siciliane, esposte nella Mostra Etnografica Siciliana, allestita nella stessa esposizione. FINALDI 2009, pp. 238-239.

attraenti per la loro rude verità e per la fede che rivelano. In quelle tabelle votive il popolino, poco fiducioso nella scienza umana, attribuisce a certi santi del cielo il ritorno alla salute, il rimanere salvi dall'ira del mare, dalle vampe di un incendio, dall'archibugiata d'un nemico.

So a questo proposito di una tabelletta rappresentante il miracolo fatto dalle Anime dei corpi decollati ad un soldato siciliano, che, essendo lì lì per perdere la vita nella famosa battaglia di Dogali, si raccomandò a quelle anime del Purgatorio, le quali accolsero la preghiera e lo salvarono. Quel voto, che figura nella Mostra Etnografica, in tutta la sua incoerenza, in tutta la sua modestia, ci dimostra che quella fede religiosa, che a taluni sembra morta o moribonda, nel cuore del popolo ci giunge tuttavia con un urto veemente di sangue assai caldo. Bisogna che la scienza lavori chi sa quanto ancora per cacciar via i pregiudizi dalle ignoranti anime della folla umana»[360].

In realtà la tradizione degli ex-voto alla fine dell'Ottocento era ancora parte integrante della devozione cattolica e, fortemente radicata in tutta Italia, difficilmente poteva essere considerata una peculiarità siciliana[361]. Basti pensare alle tavolette votive del Trentino[362] o alla collezione di ex voto marinari del santuario di Montenero (Livorno), i cui esemplari più recenti appartengono agli anni Sessanta e Settanta del Novecento[363].

Il *Meridione* come Africa

[360] RAGUSA MOLETI 1892.
[361] Si vedano: TOSCHI 1970; DIDI-HUBERMAN 2006.
[362] *Tavolette votive nel Trentino* 1981.
[363] *Ex voto marinari del Santuario di Montenero* 1981.

L'idea di un Meridione arretrato e primitivo, già strutturatasi nel secoli precedenti attraverso i racconti dei viaggiatori stranieri, era stata rafforzata dopo l'Unità d'Italia dalla depressione economica che aveva riguardato il Sud Italia, così come dalle narrazioni relative alla repressione del brigantaggio. Lo stereotipo di una Sicilia primitiva veniva incrementato dal divario esistente tra Nord e Sud, improvvisamente e artificiosamente riuniti, e dalla sperequazione economica e culturale tra classi sociali nel Meridione[364]. L'aristocrazia e la nuova borghesia siciliana, fiere della propria identità regionale e desiderose di differenziarsi dalle classi più povere, condividevano i pregiudizi su queste ultime, sulla base dei loro presunti usi e costumi "primitivi"[365]. Alla concezione del Sud e della Sicilia in particolare come luogo "altro" rispetto all'immagine dell'Italia proiettata verso la modernità e il progresso, contribuirono in maniera rilevante le disamine economico-sociali condotte in quegli anni da politici e funzionari dello Stato, come l'*Inchiesta in Sicilia* di Leopoldo Franchetti e Sidney Sonnino, oltre alle *Lettere meridionali* di Pasquale Villari[366], testi che posero al centro dell'agenda politica la "questione meridionale"[367].

Il riferimento a una Sicilia non solo arretrata e distante dalla presunta modernità del Nord, ma anche paragonata alla colonia si ritrova nelle parole del criminologo e antropologo siciliano Alfredo Nicefono, riportate nell'introduzione a *L'Italia barbara contemporanea* pubblicata nel 1899:

---

[364] Per quanto riguarda gli studi sull'argomento si fa riferimento a: *Italy's "Southern Question"* 1998; DICKIE 1999; MOE 2002; WONG 2006.
[365] RIALL 2003.
[366] FRANCHETTI - SONNINO 1974 [1877]; VILLARI 1878. Sull'argomento si veda MOE 1998.
[367] Si veda Moe 1998. Per quanto riguarda la figura di Leopoldo Franchetti e il rapporto tra "Questione meridionale" e colonialismo italiano si veda BRUNER 2009.

«[…] Qui l'Italia moderna ha un'alta missione da compiere e una grande colonia da civilizzare […][368].

Utilizzando il termine colonia, Niceforo presenta la Sicilia come luogo altro rispetto alla nazione e crea una relazione stringente con i territori non occidentali colonizzati. Pertanto la Sicilia diviene "Oriente" o "altra Africa". L'atteggiamento verso un luogo "esotico" collocato all'interno degli stessi confini italiani era ambivalente. Se da un lato lo si vedeva come un luogo da civilizzare, dall'altro poteva costituire un'isola felice da contrapporre all'urbanizzazione e all'industrializzazione in corso, un'arcadia incontaminata, dove ritrovare nella semplicità della vita contadina il mito rousseauiano del "Buon selvaggio".

Come dimostrato dall'analisi della Mostra Etnografica Siciliana di Giuseppe Pitrè condotta da Vivien Greene, l'interesse per l'etnografia, rinvigorito dalla nascita della nazione, da una parte aveva avviato un processo di studio e tutela delle diverse tradizioni regionali, ma dall'altra contribuì a rinforzare gli stereotipi relativi alla arretratezza e alla natura "barbarica" delle aree più povere della Penisola in generale, soprattutto nel Meridione[369].

La recensione della *Mostra etnografica siciliana* si articola difatti in questi termini:

> «Incontrate, in mezzo alla buona gente del volgo, nei villaggi remoti, sia per le spiagge baciate dal mare, o sui gioghi delle Madonie, delle tradizioni ripetute con la fede viva di chi giurerebbe sulla loro verità: scoprite miti d'una freschezza primitiva, pregiudizii

[368] NICEFORO 1898. L'attenzione su questo passaggio è stata precedentemente posta in DICKIE 1999, p. 4 e GREENE 2012, p. 291.
[369] GREENE 2012.

gelosamente custoditi. – Osserviate questa gente nelle sue convinzioni, nella sua fantasia, ne' suoi affetti, nella sua vita spicciola d'ogni dì – […] vi trovate sempre innanzi un elemento al quale non siete più avvezzi, conservato nella purezza della sua verginità. È un altro mondo, il quale vi attrae, v'incanta e vi fa pensare: è una psiche collettiva, meravigliosa, così ricca, così varia, così forte nella sua primitività [...] Affrettatevi: non vi rimarrà a lungo da godere la freschezza di questo spettacolo […] Studiare la psiche del popolo è penetrare nel suo carattere, nella sua coscienza, nel suo temperamento – è frugare nella sua personalità – è illuminare la sua storia.»[370].

A Palermo vengono esibiti gli abissini nel villaggio eritreo ricostruito, ma nello stesso tempo l'esposizione è l'occasione per addentrarsi nella quotidianità del popolino siciliano, dal quale il giornalista prende le distanze, presentandolo come oggetto di studio e ulteriore attrazione dell'evento espositivo. La curiosità per la vita contadina siciliana e del mezzogiorno in generale era stata alimentata nel decennio precedente dalla produzione letteraria verista. *Vita dei Campi* e *I Malavoglia* di Giovanni Verga[371] erano stati pubblicati nei primi anni Ottanta, offrendo al lettore italiano uno squarcio sulla Sicilia più povera, attraverso le vicende e la quotidianità di famiglie siciliane di umile estrazione sociale.

L'utilizzo del termine primitivo compare più volte del commento di Liberto e un altro commentatore della *Mostra etnografica* per la cronaca Sonzogno scriverà:

[370] LIBERTO 1892.
[371] *Vita dei campi: nuove novelle*, Milano, Treves, 1880; *I Vinti. I Malavoglia*, Milano, Treves, Editori, 1881.

«[…] Ora in Sicilia, dove tante razze si sono seguite nel dominio, e tutte hanno lasciato dei residui che per così dire lo rappresentano ancora; dove le diverse civiltà – da quella barbarica, di cui abbiamo uno schizzo nella Mostra Eritrea, alla più elevata e moderna, che risplende nelle principali città – sono quasi contemporanee, uno studio comparativo di costumi, di tradizioni, di abitudini, doveva riuscire ricco ed istruttivo […] Certamente la curiosità del visitatore viene destata, quando vede i costumi bizzarri, semiorientali, o addirittura selvaggi delle donne, del popolo, dei pastori […] quando vede raccolti tutti gli emblemi della jettatura […]»[372].

La Sicilia poteva essere ricca e moderna nei padiglioni che ospitavano i più brillanti esempi dell'imprenditoria siciliana, ma ancora nell'isola sopravviveva una cultura popolare primitiva, nelle credenze e nella superstizione, che si materializzava in oggetti come *l'Ovu di la magaria*, negli ex-voto esposti nella mostra di Pitrè. Lo stesso autore mette in evidenza i bizzarri, semi-orientali e selvaggi costumi della *Mostra etnografica*, esprimendo l'idea diffusa secondo la quale la cultura "barbarica" siciliana discendeva o era correlata a quelle dell'Africa[373].

La negoziazione dell'alterità si giocava dunque in una triangolazione tra cultura popolare siciliana, colonia africana e borghesia italiana, una comunità immaginata alla quale anche gli imprenditori siciliani sentivano di appartenere.

Negli anni precedenti «L'Illustrazione Italiana» aveva dedicato alcune pagine alla vita e alle tradizioni di diverse aree della Penisola. Nel 1890 la

[372] *La Mostra Etnografia*, in *L'Esposizione nazionale illustrata di Palermo* 1892, p. 27.
[373] Sulla comparazione tra l'approccio allo studio delle tradizioni popolari e lo studio delle popolazioni africane si veda DICKIE 1999, pp. 100-111.

rivista aveva pubblicato la riproduzione di alcune fotografie di Interguglielmi[374] relative ai villaggi e alla quotidianità di contadini e pastori nelle vicinanze di Palermo; il *reportage* siciliano era stato seguito, alcune pagine dopo, da alcune illustrazioni che documentavano scorci di Mogadiscio e Brava, in Somalia, dove nel 1889 l'Italia aveva ottenuto un protettorato[375].

La casa editrice Treves scelse di riutilizzare nel Giornale ufficiale dell'Esposizione una triade di fotografie di Eugenio Interguglielmi, che ritraevano i dintorni di Palermo, con la medesima impaginazione del foglio pubblicato su «L'Illustrazione Italiana» nel 1890. Nella cronaca dell'Esposizione ancora più stringente risulta il parallelismo con l'iconografia stereotipata dell'abissino davanti alla propria abitazione, evidente nelle fotografie riprodotte nel quindicesimo fascicolo della stessa cronaca illustrata **[fig. 75]**[376]. In particolare la *Venditrice di frutta* di Interguglielmi, che temporeggia sull'uscio insieme ad altri possibili componenti del suo nucleo familiare, incarna un "tipo" del mondo contadino, mentre la fotografia alla sua destra cattura *Una viuzza*, soffocata tra due architetture cadenti, realizzate con tecniche costruttive approssimative[377].

[374] *Gli Interguglielmi* 2003.
[375] Nei dintorni di Palermo (fotografie di Eugenio Interguglielmi - Riproduzione diretta) in «L'Illustrazione Italiana», 1890, 17, n. 49, copertina, p. 361; *I porti della costa somala sotto il protettorato italiano (da fotografie del signor V. Filonardi R. Console italiano a Zanzibar* «L'Illustrazione Italiana», 1890, 17, n. 49, p. 375.
La successione è stata notata da Greene (GREENE 2012, pp. 298-299).
[376] *Palermo e l'Esposizione nazionale del 1891-92*, disp. 15 p. 116.
[377] Si veda FAETA - RICCI 1997 sulla fotografia etnografica. Sulla fotografia del "primitivo" nell'Italia postunitaria si veda HARRIS 2012. Sulla rappresentazione stereotipata del Meridione di veda Dickie 1999, pp. 83-119.

Nell'occhio del fotografo si ritrova quell'intento classificatorio stimolato dall'affermarsi dell'indagine etnologica e quella stessa grammatica figurativa utilizzata nella fotografia coloniale italiana[378].

Comparazioni e paralleli tra il carattere del popolo siciliano e del popolo africano riaffiorano numerosi nelle dispense e negli articoli relativi all'esposizione di Palermo, che si tratti dei costumi e delle tradizioni o del temperamento. Riportando dei disinvolti comportamenti delle donne abissine e dei tradimenti avvenuti, Di Fede scrive nella Guida della Mostra Eritrea:

> «Su questi amori degli abissini vi sarebbero da fare degli studi interessantissimi. Essi, come tutti i popoli dei paesi caldi, amano ed odiano fortemente, e sentono anche molto la gelosia. Di recente è avvenuta nel villaggio scena assai simile a quella della *Cavalleria rusticana* del Verga: una nera Santuzza, amante appassionata di uno degli indigeni, si avvede che un'altra donna, moglie di un tessitore, va di notte nell'abitazione del suo amante. Allora corre dal marito dell'infedele, solleva tutta la piccola colonia e, alla testa degli uomini, va a dar l'assalto alla abitazione dove i colombi tubano; resistendo la porta, d'accordo col marito tradito, vi fa accatastare tutto intorno della legna secca per incendiarla; così che senza l'intervento di pompieri e carabinieri, questo comico assalto notturno sarebbe finito in tragedia»[379].

I profili stereotipati si sovrappongono e un abissino potrebbe ben interpretare uno dei protagonisti della colorita vicenda inventata da Verga, che ha per protagonisti dei popolani siciliani. Realtà e finzione ancora una

[378] PALMA 1999; PALMA 2005.
[379] DI FEDE 1892, p. XIII.

volta si intrecciano rispondendo al mito della temperamento focoso e violento dei "paesi caldi".

La Sicilia funge da territorio per una mediazione della diversità e garantisce all'Italia un valore aggiunto nella competizione coloniale tra le diverse potenze europee. Il concetto è esplicito nelle parole del Ministro Chimirri in occasione dell'inaugurazione dell'esposizione, che passando in rassegna le colonie greche, la presenza araba, il Tirâz palermitano, l'architettura normanna, la lingua volgare, fino ad arrivare all'unità d'Italia «fatta il giorno in cui la rossa schiera degli Argonauti della libertà, guidata dal suo capo leggendario, nel nome del Gran re occupava la ribellata Palermo»[380], afferma:

> «[…] Questa bella Trinacria…*che caliga tra Pachino e Peloro*[381]… lanciata di fronte all'Africa come un ponte fra l'Oriente e l'Occidente, fu la pietra miliare sulla via delle grandi emigrazioni, e divenne in ogni tempo culla e centro di espansione di civile progresso […]»[382].

La Sicilia viene riposizionata nella storia della Nazione come punto cruciale di incontro tra antichi popoli e comunità attiva nella storia della nazione. La sua posizione periferica nella geografia politica europea si trasforma in un punto di forza nel momento in cui l'Italia riorienta i suoi interessi di politica estera verso l'Africa. L'Italia possiede all'interno dei suoi

[380] *Il discorso inaugurale del ministro Chimirri*, Sonzogno, disp. 1 p. 6.
[381] Dante, *Paradiso*, VIII canto, verso 68.
[382] *Il discorso inaugurale del ministro Chimirri*, Sonzogno, disp. 1 p. 6.

confini un territorio che conserva le peculiarità di una virginale cultura primitiva, per il quale è già stato avviato un processo di civilizzazione che, trent'anni dopo l'unificazione, ha già portato i suoi frutti.

Non era la cultura siciliana "alta", ma solo gli oggetti e le rappresentazioni pittoriche popolari siciliane a poter essere comparati ai manufatti abissini. Tra l'altro l'approccio alle abilità manifatturiere degli abissini era ambiguo e – grazie all'interesse dimostrato per il pittore Halekà Luccas – si discosta parzialmente dall'atteggiamento occidentale riscontrato nei confronti dell'arte cosiddetta "primitiva" a partire da questi anni, caratterizzato dal disinteresse per l'autorialità delle opere, recepite come espressione di una collettività.

L'atteggiamento riscontrato a Palermo, ambivalente rispetto alle abilità artistiche e manifatturiere, e orientato da una parte di esibizione, ma dall'altra di screditamento è da inquadrare nella cultura scientifica dell'epoca e nel quadro degli studi razziali.

L'ostentazione delle abilità artistiche e manifatturiere della società abissina, mirava a dimostrare la superiorità di questo popolo rispetto alle altre popolazioni africane. Questa convinzione era supportata dall'ipotesi hamitica, un'applicazione del razzismo scientifico, secondo la quale la razza hamitica, presunta discendente di Ham, figlio di Noè, che includeva le popolazioni dell'Africa orientale e del Nord, era superiore rispetto a quella

negroide dell'Africa Subsahariana[383]. L'antropologo Giuseppe Sergi nel suo libro "La razza Mediterranea" sosteneva tra l'altro che le popolazioni del Mediterraneo e gli Hamiti avessero un'origine comune, suggerendo così un antico legame tra l'Italia e la sua colonia[384]. Alfredo Niceforo asseriva invece l'esistenza di due diverse razze nello stato italiano: una euroasiatica (ariana) al Nord e una euroafricana (negroide) al Sud e nelle isole, quindi la superiorità razziale degli italiani del Nord rispetto alle popolazioni meridionali[385]. È così che il più primitivo posto d'Italia e la più avanzata civiltà africana potevano essere comparati. Si dava vita ad un processo ambiguo e fluido di inclusione ed esclusione in cui la popolazione abissina era da una parte inquadrata in una struttura sociale somigliante, ma nello stesso tempo si tendeva a metterne in evidenza l'inferiorità e le *defaillances* nel portare avanti qualsiasi incarico.

Ad esempio, nel villaggio era stata costruita una chiesa abissina in un edificio non molto diverso dagli altri *tukul* e al suo interno era stato riprodotto l'allestimento tipico delle chiese abissine, con la suppellettile necessaria per

[383] «L'Abissinia è ancora un popolo primitivo, e questa lunga dilazione di entrare tra i popoli civili, l'ha reso forse refrattario ad ogni azione civilizzatrice, malgrado che esso appartenga ad una stirpe superiore, come la camitica, che ha prodotto le civiltà meravigliose dell'antichità» (SERGI 1897, pp. 126-127).
[384] Si veda SÒRGONI 2003, p. 66. L'ipotesi hamitica ebbe larga diffusione in Italia e ancora negli anni Venti era dichiarata nelle didascalie dell'allestimento storico dell'esposizione di oggetti abissini del Museo Nazionale di Antropologia ed Etnologia di Firenze, risalente agli anni Venti. (*Museo di storia naturale* 2009)
[385] NICEFORO 1898; DICKIE 1999, pp. 2-5

le funzioni sacre e i dipinti devozionali[386]. L'attenzione alla ricostruzione della chiesa abissina doveva permettere un processo di inclusione nella struttura sociale occidentale, dimostrando che gli abissini avessero un rito analogo, seppur in un luogo di culto più rudimentale, e ribadire la loro professione di fede cristiana. Nelle pubblicazioni contemporanee si fa spesso riferimento a loro con l'appellativo di "fratelli", che svolgevano un rito non troppo dissimile, seppur in un ambiente più scabro. Anche il loro culto assume toni grotteschi attraverso i racconti della spregiudicatezza del sacerdote e delle relazioni sentimentali che lo avevano visto coinvolto[387]. I *media* dell'epoca così presentano una struttura sociale somigliante, ma ancora a uno stadio primitivo, proponendo dunque come necessaria la missione civilizzatrice italiana.

La prima mostra di pittura abissina e il canone dell'arte italiana

Alcuni dipinti del pittore Halekà Luccas, menzionati nel catalogo della *Mostra eritrea,* erano dunque stati esposti all'interno della chiesa abissina: la restante parte, costituita da sette dipinti – secondo quanto affermato da Ragusa Moleti nella sua recensione della *Mostra Eritrea* – era

[386] «Sopra un rialzo di terreno, coperto di piante, fu anche costruita una chiesa abissina, la quale esteriormente differisce poco – altro che per la maggiore ampiezza – dai rimanenti tukul. Entrandovi, si trova un muro di cinta, attorno al quale, nello spazio riservato ai fedeli, alcuni mucchi di pietra rappresentano tombe di notabili, cui soltanto è concessa la sepoltura nel sacro recinto.
Penetrando nell'edificio coperto, di forma circolare, si trovano varî giacigli destinati ai pellegrini, che giungono da lontano; poi un altro spazio vuoto circolare destinato ai fedeli, e finalmente il sancta sanctorum, dove entra il prete, circondato da diaconi, per dir messa presso a un rozzo altare di legno, su cui posa un libro delle preghiere. Accanto alla porta che guarda l'oriente, due grosse pietre legate ad un legno servono a campane per chiamare i fedeli». DI FEDE 1892, p. VIII.
[387] *Ivi*, p. IX.

stata esposta nella *Galleria della pittura*. Queste strategie di allestimento dimostrerebbero che la ripartizione tra arte e artigianato, così come era evidente nei padiglioni dell'esposizione per quanto riguarda la produzione occidentale, fu applicata anche alle opere del pittore abissino.

Halekà Luccas e i suoi dipinti riscossero l'interesse dei recensori della mostra **[fig. 75]**, che restituirono descrizioni scrupolose dei soggetti rappresentati e delle caratteristiche formali. Aristide Polastri per la cronaca illustrata Sonzogno scrisse:

> «Tra i notabili della tribù il più illustre è però Haleca Lucas il pittore. È un uomo serio, provvisto di una bella moglie, seria come lui, e di una ampia e pulita capanna sulla porta della quale spicca la scritta *Haleca Lucas pittore*. Egli lavora nel segreto del suo *atelier* lontano dagli sguardi dei profani, e per due lire vi dà un foglio di carta con sopra dipinto Gesù Cristo sulla croce, o San Giorgio, o Ras Alula, o Menelik. Haleca Lucas firma di suo pugno i suoi lavori e ne sbriga molti in poche ore. Non conosce e non adopera che un solo colore, il rosso; per i dipinti destinati a persone di riguardo adopera anche un po' di nero e di verde.
>
> I pupazzi che gli scolaretti svogliati disegnano sui libri di scuola sono semplicemente dei capolavori al confronto dei dipinti di Haleca-Lucas, ma ciò non toglie che egli goda di una grande reputazione nella tribù: in Abissinia passa per uno dei pittori più illustri ed è destinato all'immortalità: meno male che ha portato anche tra noi i tesori della sua arte e che qualcuno ne resterà, perché i molti quadri che adornano la chiesa copta del villaggio furono dipinti da lui. Mi dimenticavo di dirvi che Haleca Lucas fa uno scarso uso di pennelli; dipinge quasi sempre colle dita»[388].

[388] *L'Esposizione nazionale illustrata di Palermo* 1892, disp. 1, p. 6

Un giudizio analogo frammisto a sarcasmo viene pubblicato nella *Guida della Mostra Eritrea*:

> «[…] Il suo è un genere rudimentale di pittura; i contorni di quelle figure somigliano molto ai lavoretti dei nostri bambini che fin da piccoli dimostrano inclinazione al disegno. Il Raffaello abissino non conosce le mezze tinte né le sfumature; disegnati i contorni, vi mette dentro una tinta unica, per lo più vivacissima. In nessuno di questi grandi quadri è riprodotto il paesaggio, ed io credo che la vastità è la luminosità della visione di un paesaggio, faccia sembrare impossibile a quei primitivi pittori, il concentrare in una breve tela le complesse impressioni del raggio visivo. Guardando quei quadri, assolutamente privi di prospettiva si pensa subito agli inizi della pittura […]»[389].

Viene descritta una pittura ingenua, dalle tinte piatte, eseguita senza i canonici strumenti del mestiere, nella quale si manifestano, in linea con un concezione evoluzionista, gli «inizi della pittura». Ragusa Moleti[390] offre invece delle attente descrizioni iconografiche, corredate da alcuni affondi sui

[389] DI FEDE 1892, p. XI

[390] Gerolamo Ragusa Moleti fu un letterato e giornalista palermitano (1851 - 1917), che si dedicò allo studio del folclore svolgendo delle indagini comparative sulla poesia e i proverbi dei popoli "selvaggi" dei diversi continenti (*Poesie dei popoli selvaggi e poco civili*, 1892; *I proverbi dei popoli barbari*, 1893; *La poesia dei selvaggi*, 1896), con la convinzione che studiando i popoli primitivi fosse possibile riconoscere le origini di qualsiasi forma di espressione artistica. «[…] Le mie ricerche non avevano quindi il folklore dei selvaggi o dei popoli poco civili come fine; ma muovevano di là, perché di là è necessario che cominci colui il quale voglia studiare la lirica, l'epica, la drammatica, l'eloquenza, la musica, la pittura, la statuaria, tutte le arti insomma, dalle primissime e spontanee rappresentazioni alle più coscienti» (RAGUSA MOLETI 1891)

soggetti storici e mitici rappresentati[391]. Dalla sua recensione emergono simili perplessità riguardo al linguaggio formale dell'artista:

> «[…] Il primo quadro ch'egli mi fe' vedere, mentre io mostravo ammirazione per i suoi gialli che si accordano, con una pace che io lascio giudicare a voi, con il paonazzo più cardinalesco e il turchino più cupo, rappresenta tre Padri Eterni l'uno accosto all'altro. Ognuno di quei padri ha un manto rosso, un'aureola gialla, e un mondo verdognolo, come un limone, a sinistra. […] Nella parte inferiore di quel quadro havvi uno dei re Teodori, che uccide il negus Okus il quale gli voleva usurpare il regno. Il re sta col sedere in aria. La posizione non è né comoda né decente […]».

[391]«Da parecchi giorni mi son fatto Abissino, e tutto quel che si poteva spremere dalle 63 teste dei neri ospiti nostri l'ho già spremuto […]. Halekà Luccas esporrà diversi quadri, alcuni, quelli di soggetto sacro, nella chiesa, gli altri nella Galleria della pittura. [...] Il terzo quadro rappresenta una leggenda che l'interprete mi narrò nel modo seguente: 'C'era un drago che uccideva tutte le vergini; San Giorgio l'uccise. Vicino al luogo in cui il drago morì era una pianta d'euforbia, sulla quale stava una vergine che aveva paura della bestia. La vergine intanto non credeva che il drago fosse morto, e San Giorgio le diede una corda dicendo 'Tiralo su e vedrai che non si può muovere'.
Nella parte inferiore di quel quadro havvi uno dei re Teodori, che uccide il negus Okus il quale gli voleva usurpare il regno. Il re sta col sedere in aria. La posizione non è né comoda né decente.
In un altro quadro è rappresentato il combattimento di Kuffit, tra gli abissini e i Dervisci sudanesi. In quel combattimento muore il primo capo di Ras Alula, Blata-Bairu. Il quadro è diviso in quattro parti che rappresentano l'esercito di Blata che si avanza contro il nemico; l'esercito dei Dervisch, che si avanza contro Alula; il combattimento, e la morte di Bairu.
Un'altra tela su cui è raffigurata una cena abissina è divisa in due parti: a destra c'è una tavola attorno a cui sono seduti i convitati, mentre parecchi camerieri portano l'idromele; a sinistra cavalcano alcuni capi che, nell'intenzione dell'artista vanno a far visita ai banchettanti.
Il sesto quadro raffigura il combattimento che ebbe luogo, nel settembre del 90, ai confini del Farras-Mai, tra Degiac –Sabahat dell'Agamè contro Ras-Mangascià e Ras Alula
[391]Il settimo quadro, infine, rappresenta San Giorgio a cavallo, e un san Michele con la sciabola in mano. Che facce patibolari! E questo per qual che riguarda la pittura.
Per quel che riferiscesi alla scultura, di abissino non v'è nessuna cosa importante, ad eccezione di alcuni ornati circolari, che sono adoperati per ornamento delle porte. […]». RAGUSA MOLETI 1892 b, p. 83.
Non sono state rintracciate fonti relative a quella che fu la destinazione di queste opere al termine dell'Esposizione. È plausibile ipotizzare che esse siano state acquisite dal museo coloniale di Roma. Se così fosse, potrebbero essere ancora oggi custodite nelle collezioni dell'Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente, ad oggi inaccessibili. Sono state esaminate le riproduzioni di esemplari di pittura abissina, presenti nelle collezioni dell'ISIAO e pubblicate in un catalogo del 1989, ma nessuna delle opere riprodotte sembra rispondere alle descrizioni di Ragusa Moleti. (*Pittura etiopica tradizionale* 1989).

Ciò che desta l'interesse dei commentatori e li sconcerta è il suo linguaggio artistico, la sua grammatica figurativa, incapace di rispettare le regole basilari che definivano ancora in quegli anni il canone dell'arte occidentale[392], un canone improntato alla verosimiglianza, intorno al quale la disciplina della storia dell'arte stava ponendo le proprie basi anche in Italia.

Non ci sono altre fonti che dimostrino la compresenza nel *Salone della pittura* della produzione abissina accanto alla produzione artistica italiana. Se così fosse si tratterebbe di un precoce accostamento, inedito in Italia, di comparazione dell'arte africana e di quella italiana in un contesto istituzionale, con esiti ovviamente pilotati dall'asimmetrico rapporto di potere coloniale.

La pittura di Halekà Luccas avrebbe rappresentato gli inizi della pittura, accostata alle molteplici declinazioni del naturalismo pittorico, che in quegli anni sfidava il mezzo fotografico per quanto riguarda la resa del dato reale e le sperimentazioni luministiche.

L'esposizione delle opere del pittore abissino assume un significato politico, manifesto nelle parole del segretario del comitato della *Mostra Eritrea*:

> «Il pittore Haleka Lukas credeva di essere un sommo artista. Mostrandomi le sue grandi tele, con molto compiacimento mi spiegava – e ve ne era proprio bisogno – gli episodi che rappresentavano, come p. es. le battaglie di ras Alula, la morte di re Giovanni, e poi molti santi

[392] Su concetto di canone artistico come elemento stabilizzatore dell'identità collettiva si veda LOCHER 2012.

> e soggetti sacri. […] Haleka, però, non si crede più un grande artista, dacché fu condotto a visitare le gallerie dei quadri nell'esposizione. Egli rimase attonito davanti a quelle tele tanto diverse dalle sue, ed estrinsecò tutta la sua immensa ammirazione, che provava, dicendo: 'Ma questo è lavoro di Dio, non di uomini!' E quando si mostravano alcuni degli autori, che per caso si trovavano nella sala: 'Se voi, aggiunse, avete fatto questo, siete degni di non morire mai.' Così egli semplicemente esprimeva il concetto della immortalità della fama, che sopravvive agli uomini»[393].

È di fronte alle opere d'arte che si riassume il divario esistente e l'Italia ribadisce la sua superiorità culturale e la legittimità della sua missione civilizzatrice. L'arretratezza del popolo abissino, ancor più che attraverso l'ostentazione del progresso meccanico e industriale, è dimostrata e visualizzata attraverso la sua cultura figurativa e l'ingenuità delle sue rappresentazioni.

Arte africana/arte popolare: un'accezione italiana di primitivismo

La ricezione delle opere di Halekà Luccas nell'ambito dell'esposizione nazionale è contraddistinta dallo stupore e dall'imbarazzo destato dalla sua tecnica pittorica che non prevede l'utilizzo delle dita piuttosto che dei pennelli e dalle ingenue e bizzarre rappresentazioni, che sono principalmente il risultato del mancato utilizzo dei principi prospettici nella rappresentazione del reale.

[393] DI FEDE 1892, p. XI

Eppure il ritorno all'infantilismo e alla semplicità delle forme, il rifiuto delle regole prospettiche, saranno al centro delle sperimentazioni degli artisti dell'avanguardia italiana del primo Novecento, impegnati nel tentativo di oltrepassare lo stanco naturalismo e il linguaggio accademico, ricercando la forza di un'espressione inedita e spontanea principalmente nelle forme artistiche pre-rinascimentali[394]. Nonostante le forme africane non siano ancora consapevolmente assimilate come stimoli agli inizi degli anni Novanta e la loro ricezione rimanga circoscritta alle critiche relative alla rozzezza e all'inabilità del pittore e alla comparazione della sua espressione artistica con l'arte infantile[395], all'esposizione di Palermo si registra in ogni caso l'irrompere di forme artistiche e rappresentazioni "primitive", oltre che della presenza fisica di uomini e donne africani, nella cultura visiva italiana.

L'esposizione e la triangolazione che ne deriva, tra produzione artistica italiana, rappresentazioni abissine e oggetti etnografici della cultura popolare siciliana, permette di cogliere un'ulteriore articolazione dell'ambiguo concetto di "primitivo"[396]: nell'Italia di fine Ottocento, il termine "primitivo" poteva essere riferito all'Africa, così come alla cultura delle popolazioni contadine, che diventeranno nel corso dei decenni successivi, parallelamente allo sviluppo della disciplina etnografica, elemento distintivo dell'*Italianità*[397]. L'Italia pertanto negli anni Novanta aveva già

[394] MESSINA 1993, pp. 284-299; DEL PUPPO 2012, pp. 97-119.
[395] FINEBERG 1997.
[396] Sul primitivismo si vedano: ANTLIFF-LEIGHTEN 2003; *Primitivism and Twentieth-Century Art* 2003; DEL PUPPO 2003.
[397] Come ha dimostrato Lindsay Harris attraverso la disamina delle rappresentazioni fotografiche della campagna e delle popolazioni contadine nelle diverse regioni del territorio nazionale, questa costruzione di un primitivismo regionale diventerà un elemento identitario della Italianità. (HARRIS 2012, p. 131)

avuto un contatto diretto con l'Africa attraverso la sua colonia, ma nello stesso tempo si stava già affermando la convinzione secondo la quale per ritrovare un autentico primitivo, non era strettamente necessario varcare i confini nazionali, ma bastava guardare al proprio passato e alla cultura popolare delle diverse regioni, dal Meridione, alla Maremma, all'Agro Romano.

Se nei primi decenni del Novecento, in Italia, sotto il concetto di primitivo si riunivano tutte le espressioni artistiche che fuoriuscivano dal canone di verosimiglianza dell'arte occidentale, includendo l'arte egiziana, bizantina e orientale, il Medio Evo europeo, l'arte pre-rinascimentale di Giotto, Masaccio e Paolo Uccello[398], in ogni caso permane la compresenza di una fascinazione per l'Africa – che costituirà, tra l'altro, lo scenario per l'elaborazione del primo romanzo futurista di Filippo Tommaso Marinetti – e una ricerca orientata verso l'arte popolare, propugnata sia da Soffici che da Carlo Carrà[399].

La duplice accezione di primitivismo sviluppatasi attraverso i padiglioni dell'Esposizione di Palermo è pertanto un binomio che riaffiora e sembra trovare un riscontro visivo nelle tempere murali della *Stanza dei Manichini* **[figg. 76-79]** eseguite nel 1914 da Ardengo Soffici a Bulciano[400]: la simultaneità dei movimenti delle donne africane ritratte, che scuotono i loro corpi secondo una gestualità che rimanda alle loro danze tradizionali, si

[398] DEL PUPPO 2003, p. 6; BRAUN 2012, pp. 261-262.
[399] CARRÀ 1914.
[400] Si veda *Scoperte e massacri* 2016, in particolare sulla Stanza dei Manichini: Marco Moretti, pp. 276-283, scheda n. 62 e MORETTI 2010.

sviluppa secondo il ritmo e la melodia di una fisarmonica, in una rappresentazione cadenzata da alcuni frutti, un asino, un bove bianco. È una cultura d'avanguardia certamente aggiornata alle contemporanee sperimentazioni pittoriche francesi – da Picasso a Rousseau – ma che non rinuncia, ancora una volta, a conciliare il primitivo africano con la cultura popolare italiana.

IV. IL DISSENSO. GIOVANNI FATTORI E L'ANTICOLONIALISMO NEL DIBATTITO ARTISTICO ITALIANO

Nelle pagine dedicate a Giovanni Fattori in *Trenta artisti moderni italiani e stranieri*[401] Ardengo Soffici, dopo aver elogiato l'artista livornese come il migliore che l'Italia avesse prodotto a partire dal XVIII secolo, introduce un brano dedicato al suo atelier, descritto sulla base del personale ricordo di una visita fatta al maestro alcuni decenni prima.

L'ambiente – «una specie di magazzino spennellato d'ocra giallastra» – è tratteggiato con un occhio attento che si posa sulla finestra stretta, così come sulla poltroncina «bassa e povera, di velluto rosso consumato», come se quella stanza e quegli oggetti, con la loro apparenza avessero potuto ribadire il profilo dell'artista «sincero, disinteressato e incompreso», appena tratteggiato da Soffici nelle pagine precedenti. E se ad apparirgli sinistro tra cappotti militari, sciabole e fucili è il «cavallo baio di cartapesta, grande come il naturale, interamente bardato e che un "manichino" vestito da cavalleggero, o qualcosa di simile, inforcava brandendo una sciabola», ciò che cattura completamente la sua attenzione è l'opera alla quale Fattori era intento a lavorare, l'unica – tra i tanti dipinti presenti – a meritare un'accurata descrizione[402]:

[401] SOFFICI 1952, pp. 254-264. Il racconto riportato in questa edizione è datato al 1929.
[402] Per quanto riguarda la descrizione dello studio di Fattori da parte dei suoi contemporanei si vedano: FARINELLA 2011 e DINI 2013.

«[…] Era una tela di giusta grandezza, rappresentante un terreno petroso, irto di sterpi, fra un ciuffo dei quali si scorgeva riverso un cadavere insanguinato che due o tre porci fiutavano. Non ho mai più visto di poi quel dipinto, ma allora mi parve uno dei buoni che l'artista compiesse con quella arditezza, e libertà e novità di segno e colore che furono le virtù precipue della sua vecchiaia. Rimasi un pezzo a guardarlo fare, anche dopo ch'egli ci ebbe detto che facessimo il nostro comodo nel suo studio, se si volesse vedere e frugare; poiché lui voleva finire il suo quadro e non gli si sarebbe dato noia. Ammiravo la sua serenità, la sicurezza del suo lavoro; un poco meravigliato che si potesse ottenere tanto con tanto poco, con sì lieve fatica. Ma l'amico voleva che guardassi anche tutto il resto e mi distolse alla fine dalla mia contemplazione […]»[403].

Il giudizio di valore, espresso sull'artista *a posteriori*, dovrà certamente essere letto alla luce del contesto storico culturale in cui fu elaborato e degli orientamenti ideologici di Soffici[404], ma in ogni caso il racconto della visita dell'autore – poco più che ventenne – allo studio del maestro, oltre a testimoniare l'utilizzo di Fattori di divise e armi militari, manichini e cavalli di cartapesta, pone l'attenzione su una delle opere dell'artista meno celebrate dalla successiva storiografia e dalle numerose esposizioni monografiche a lui dedicate.

[403] SOFFICI 1952, p. 262.
[404] FARINELLA 2016; MAZZOCCA 2015, DEL PUPPO 2012, pp. 139-156, CINELLI 1980, pp. 41-47.

La descrizione di Soffici trova corrispondenza nell'iconografia del dipinto noto con il titolo di *Il dimenticato* o *Pro patria mori*[405] **[fig. 80]**, attualmente conservato in collezione privata, firmato e datato 1900. Nell'opera, su un terreno brullo e irto di sterpi, sovrastato da un cielo denso e nuvoloso, si staglia la figura distesa e isolata di un soldato sanguinante circondato da alcuni maiali[406]. Sebbene le misure del dipinto (70x100cm) potrebbero collimare con l'idea di «giusta grandezza», si rileva tuttavia un'incongruenza: se Soffici parla di una tela, il dipinto in questione è realizzato su carta poi applicata ad una tela. Fattori utilizza un supporto simile anche in altre occasioni, come nel *Ritratto della cugina Argia* (olio su cartone). Nel caso del D*imenticato* la carta viene lasciata a vista, mantenendo così il tono marroncino dello sfondo, sul quale si sovrappongono le sterpaglie realizzate a pastello. I profili sono realizzati a carboncino, mentre i dettagli sono resi con colori a pastello o a tempera, come il rosso vivo utilizzato per definire il sangue che sgorga dal capo del cadavere. A tempera sono pure i tratti bianchi che conferiscono la luminosità funesta di un'atmosfera quasi temporalesca[407].

La molteplicità di titoli attribuiti all'opera, la sua scarsa visibilità e il soggetto rappresentato hanno determinato non poche difficoltà

[405]Si veda FATTORI/DINI 1987, pp. 26-27; Silvestra Bietoletti in *Da Courbet a Fattori* 2005, pp. 214-215, scheda n. 66; Rossella Campana in *I Macchiaioli* 2008, p. 204, scheda n. 78; Laura Lombardi in *Fattor*i 2015, p. 225, scheda n. 104.

[406] Il tema del soldato abbandonato, più volte eseguito da Giovanni Fattori con tecniche e media differenti, in relazione alla "prima guerra d'Africa" dell'Italia liberale è stato già individuato e messo in rilievo da Vincenzo Farinella, che in una consistente nota al suo saggio *Le guerre di Fattori, "che non fu soldato"* traccia un'ipotesi di lavoro, offrendo preziose indicazioni per lo sviluppo di questa ricerca. FARINELLA 2008, p. 266, nota 4.

407 Per un approfondimento sulle tecniche pittoriche di Giovanni Fattori si veda DAMIANI - VERVAT 2009.

nell'identificazione e nello studio del dipinto. Nella sua storiografia si rintracciano pertanto alcune inesattezze, prima tra tutte la messa in relazione dell'opera con alcuni documenti testuali che sembrano descrivere il dipinto, ma che in realtà si riferiscono a un'altra opera raffigurante un soggetto analogo.

Nel caso specifico il racconto di Soffici costituisce invece una prima fonte certa per lo studio e l'identificazione del dipinto in questione e a darne ulteriore conferma sono le coordinate spazio-temporali fornite dall'autore: prima della fine del 1900 il dipinto era in corso di esecuzione nello studio dell'artista[408].

408 «Dopo quella volta tornai altre volte a visitare il grande artista: accettai qualche suo dono di piccole stampe che conservo con religione; imparai a stimarlo ed amarlo sempre più profondamente.
Una mattina del novembre del 1900, mentre partivo con altri amici per Parigi, lo vidi alla stazione di Firenze, miseramente rincantucciato con la famiglia in un vagone di terza classe di un piccolo treno che partiva per Livorno, dov'egli mi disse che andava per dipingere nelle campagne d'intorno e lungo la riva del suo mare. Lo salutai con affetto: fu quello in nostro ultimo incontro. (1929)». SOFFICI 1952, p. 264.

Il *corpus* coloniale di Giovanni Fattori

Nel 1901 Giovanni Fattori esponeva alla VI Esposizione internazionale d'Arte di Venezia il dipinto dal titolo *Il dimenticato*, la cui riproduzione fotografica fu pubblicata nel numero speciale di «Emporium», dedicato all'Esposizione[409]. Vittorio Pica menziona questo «piccolo pastello» in un breve commento, esprimendone il suo apprezzamento rispetto all'altra opera dell'artista esposta alla Biennale, alla quale accenna invece brevemente come a «una delle sue solite scene di cavalli e di cavalieri, schizzate con mirabile sicurezza»[410].

Pica descrive dunque un pastello senza specificare quale sia il supporto del dipinto, che potrebbe essere cartone o tela[411]. Dato che la riproduzione pubblicata da Pica coincide palesemente con il cartone che oggi si trova in collezione privata, restano due ipotesi da valutare: il cartone de *Il Dimenticato* potrebbe essere il risultato di una fase preparatoria – succeduta poi dalla realizzazione dello stesso soggetto su tela da presentare alla Biennale di Venezia – , oppure si potrebbe prendere in considerazione la possibilità che a trent'anni di distanza il ricordo di Soffici potesse essere offuscato e pertanto l'informazione relativa al supporto dell'opera visionata, inclusa nel suo

[409] PICA 1901, pp.128-129. «Emporium» fu una rivista d'arte divulgativa fondata da Paolo Gaffuri e Arcangelo Ghisleri e venne pubblicata a partire dal 1895 dall'Istituto Italiano d'Arti Grafiche di Bergamo. Si veda: *Emporium: parole e figure* 2009.

[410] «Di Fattori oltre ad una delle sue solite scene di cavalli e di cavalieri, schizzate con mirabile sicurezza, c'è un piccolo pastello, Il dimenticato, che rappresenta il cadavere di un soldato, circondato ed annusato da uno stuolo di maiali, e riesce di una rara possanza tragica nella sua triviale semplicità». PICA 1901, pp. 128-129.

[411] Il pastello su tela è una tecnica fragile che era però piuttosto in uso nella seconda metà dell'Ottocento e presente nella produzione di pittori come Giuseppe De Nittis, Mariano Fortuny, Giovanni Boldini (ritratto di Emiliana Concha). Lo stesso Fattori utilizza questa tecnica per il *Cavallo bianco* 1905.

racconto, potrebbe essere approssimativa. In ogni caso è certo che l'opera vista da Soffici riportava lo stesso soggetto e la stessa iconografia del cartone noto con il titolo di *Dimenticato* o *Pro Patria Mori*.

Se la prima intitolazione del dipinto è confermata dal catalogo dell'Esposizione veneziana[412], la seconda è attestata dall'incompiuta minuta di una lettera indirizzata da Fattori a Primo Levi e databile al febbraio 1903, nella quale l'artista ormai anziano menziona l'opera come «il *pro patria* da lei conosciuto», portandolo ad esempio del verismo nell'arte, in opposizione al simbolismo[413].

Che il *Pro Patria* menzionato da Fattori coincida con *Il Dimenticato* lo dimostra un articolo pubblicato nello stesso anno su «Emporium». Nell'ambito di una rassegna di artisti contemporanei scandita su diversi numeri, il compito di delineare il profilo di Giovanni Fattori fu affidato a Romualdo Pàntini, che in quelle pagine ripercorse la carriera artistica del pittore livornese, esaltandone le doti di rappresentazione della vita militare. Pàntini descrive Fattori come «filosofo sconsigliatore» della vita militare, introducendo – tra altre opere recenti – il *Dimenticato*:

> «Infatti il vero titolo del Dimenticato era "Pro Patria"; poiché nell'abbandono del povero morto verso cui grufola la sparsa ed avida mandra degli immondi suini egli ha creduto bollare le vergogne di tante incurie e ingiustizie pur troppo vere della patria»[414].

[412] *Quarta esposizione internazionale d'arte* 1901.
[413] VITALI 1953, p. 91, *Lettera a Primo Levi*, s.d.
[414] PÀNTINI 1903, p. 18.

Nonostante non sia presente una riproduzione dell'opera, le parole di Pàntini descrivono il pastello presentato alla Biennale di Venezia e sono sufficienti a chiarire l'equivoco causato dai differenti titoli attribuiti all'opera; il suo articolo di "Emporium" costituisce peraltro una fonte particolarmente affidabile e coerente con il pensiero di Fattori, dato che l'autore lo redasse avvalendosi probabilmente di uno scritto autobiografico fornitogli dallo stesso Fattori[415].

Gli studi precedenti sul dipinto hanno messo *Il Dimenticato* o *Pro Patria* in relazione a una breve lettera priva di data, ma plausibilmente scritta a breve distanza dalla sconfitta italiana subita a Dogali nel 1887, dall'artista all'amico Diego Martelli[416]:

> «Caro Diego, è di L. 330, alla Banca Toscana. Il cartone non è Dogali, ma è una satira e sarebbe sanguinosa alla società porca e patriottica. Eccolo lì, un soldato non si sa come abbandonato, lo scovano i majali, non badano a lui, ma alle ghiande o porcherie qualunque che gruminando col muso vanno cercando.
>
> Nel mentre scrivo questo, Cuscì mi ronza le orecchie con la sua fessa vociaccia. Se vieni Giovedì, io sarò di partenza […][417]».

Appare in realtà più verosimile l'ipotesi avanzata da Silvestra Bietoletti, secondo la quale la lettera potrebbe riferirsi al disegno di grandi dimensioni

[415] FATTORI/ERRICO 1980, pp. 38-39, *Dalle memorie scritte per Romualdo Pàntini*, 1902.
[416] FATTORI/DINI-DINI 1997, p. 344, nota 2; Dario Durbé in *Contributo a Fattori* 1994, pp. 155-156, scheda n. 55.
[417] Ibidem, *Lettera a Diego Martelli*, s.d. Piero e Francesca Dini datano la lettera agli anni 1887-1888.

conosciuto con il titolo di *I dimenticati* (570x1280 mm)[418] **[fig. 81]**, entrato infatti a far parte della collezione Martelli e oggi conservato presso la Galleria Nazionale di Arte Moderna di Palazzo Pitti[419].

Si potrebbe ipotizzare inoltre che la somma di 330 lire – se non fosse relativa al pagamento di uno dei tanti debiti che gravavano sull'artista – potesse costituire proprio il compenso per il disegno ricevuto.

L'opera, eseguita a carboncino su carta marroncina, presenta una stretta analogia non solo nell'iconografia, ma anche per la tecnica utilizzata, con il dipinto *Il Dimenticato*.

Su un terreno brullo delimitato da un orizzonte dal profilo ondulato giace in primo piano un soldato supino in compagnia di alcuni maiali. Sulla sinistra, in prossimità di altri due maiali, si intravede parzialmente il corpo scomposto di un altro soldato, i cui scarponi emergono dalle sterpaglie.

L'accenno all'evento bellico di Dogali è degno di nota perché, oltre ad indurre a datare la lettera agli anni immediatamente successivi, dimostra che, nonostante il cartone non ne costituisca un'effettiva rappresentazione, sia stata proprio quella deludente battaglia ad aver ispirato all'artista un'immagine satirica di dissenso rivolta alla contemporanea società italiana e al suo patriottismo. La corrispondenza epistolare dell'artista è difatti puntellata di accenni all'evento di Dogali e più in generale al colonialismo italiano che, esaminati in maniera congiunta, dimostrano una sentita

[418] Si veda *I Disegni della collezione di Diego Martelli* 1997, p. 34. Carlo Sisi, nell'introduzione al catalogo, ipotizza una datazione del disegno agli anni Settanta (pp. 7-11). La menzione di esso nella lettera citata permette una datazione post 1887, anno della battaglia di Dogali.
[419] Si veda Silvestra Bietoletti in *Da Courbet a Fattori* 2005, pp. 214-215, scheda n. 66.

partecipazione dell'artista agli eventi coloniali e permettono di ripercorrere il suo mutamento ideologico, che, seppur muovendo da un iniziale sentimento patriottico, si fece presto interprete di un dichiarato dissenso anticoloniale, rimasto finora marginale nell'ambito degli studi dedicati all'artista.

In una lettera datata al giugno 1890 in cui Fattori confida all'amico Diego Martelli le sue difficoltà economiche dovute alla penuria di commissioni da parte del governo e ai debiti accumulati, tra le lamentele riferite ai mancati riconoscimenti ottenuti dal Ministro – nonostante la sua proficua attività di pittore e formatore presso l'Accademia – descrive un dipinto da lui eseguito raffigurante «il fatto di Dogali»:

«[…] Il Ministro sa che io sono artista per cose militari, sa che avrei potuto illustrare qualche fatto della splendida vita di Garibaldi, vi era il fatto di Dogali, l'abbozzai − (ricordi?) il soggetto era "*parevano allineati*"… un giorno guardavo quei bianchi cadaveri che aveva schizzati nel mio entusiasmo artistico e Italiano… presi della terra rosso, e acqua ragia e la passai di sopra… *a che serve*? Dissi tra me! – Dopo seppi che la giunta di Belle Arti aveva approvato una commissione a Michele Camarano [sic] per 50 mila Lire, e di più il Ministero ne spende 60 mila per farli a Massaua lo studio – … Camarano chiude un bel giorno lo studio, porta, anzi, rimanda la chiave al Generale *Orero* e scappa – Il quadro resta lì senza finire, che ne farà il ministro? E Camarano dov'è! [sic] tutto dorme della grossa. Io onesto: datami questa Commissione a quest'ora senza andare a ciocere [sic] a Massaua con una commissione alla Ciseri a quest'ora figurava il mio quadro nella Galleria Nazionale. – […]»[420].

[420]FATTORI/DINI-DINI 1997, pp. 371-372, *Lettera a Diego Martelli,* 14 giugno 1890.

In poche righe questo brano restituisce un ritratto piuttosto prosaico di un pittore alle prese con gravi ristrettezze economiche, che avrebbe volentieri rappresentato – senza troppe distinzioni – *qualche fatto della splendida vita di Garibaldi* o *il fatto di Dogali* e soprattutto avrebbe voluto ottenere la commissione del dipinto ufficiale da parte del governo, affidata invece a Michele Cammarano.

Fattori, seppur promotore della resa dal vero, non riconosce dunque alcuna utilità nel recarsi in Eritrea e si dimostra assai ben disposto a cimentarsi nell'esecuzione del dipinto che avrebbe dovuto rappresentare, secondo le indicazioni date dal Ministero dell'Istruzione, «il glorioso fatto di Dogali»[421] e sobbarcarsi dunque all'incarico di trasformare la sconfitta di Dogali in un episodio eroico. Del resto difficilmente la commissione avrebbe potuto ritenere i soldati di Fattori – bollati qualche anno prima sulle pagine de «L'Illustrazione italiana» come «larve di combattenti» – in grado di riscattare l'imbarazzante sconfitta di Dogali[422]. Eppure nel caso di questa prima battaglia combattuta dagli italiani in Africa, l'artista aveva trovato la maniera di rappresentare l'eroismo dei soldati, optando per il soggetto del *Parevano allineati*. Purtroppo non esistono riproduzioni del dipinto, ma le parole «parevano allineati», che probabilmente costituivano il titolo che il pittore

[421] «Ho risoluto di dare alla S.V. per la somma di L. 12.000 la commissione di un quadro, di grandi dimensioni, il quale raffiguri il glorioso fatto di Dogali e ricordi nella Galleria Nazionale d'Arte Moderna l'eroica virtù dei soldati italiani. *Lettera di Paolo Boselli*, 14 marzo 1888, riportata in BIANCALE 1936, p. 84.

[422] CHIRTANI 1880, p. 87.
Riguardo alle difficoltà di affermarsi come pittore di battaglia e di ottenere delle commissioni Fattori si esprime anche in una lettera a Diego Martelli del 1877 «è chiaro che i soldati non li vogliano – e quando non li vuole il Ministro – né S. Maestà, né le L. Altezze – mi dici perché devo farli?». FATTORI/ERRICO 1980.

aveva dato all'opera, permettono di ipotizzare quale fosse l'iconografia adottata, che avrebbe dovuto ritrarre una successione di corpi senza vita dei soldati italiani caduti nella battaglia di Dogali, composti e allineati sul campo di battaglia[423].

L'immagine doveva far riferimento ad uno dei miti bellici scaturiti a seguito della battaglia, secondo il quale i soldati superstiti avrebbero ritrovato durante le ricognizioni i cadaveri dei compagni composti e allineati[424]. Questa narrazione che aveva avuto origine dalle dichiarazioni degli stessi superstiti era stata poi tradotta in immagine e aveva avuto una così ampia circolazione da diventare uno degli *slogan* utilizzati in occasione della cerimonia organizzata per accogliere lo sbarco di feriti di Dogali a Napoli il 22 febbraio del 1887. La stampa contemporanea diede grande risalto all'evento e per il corteo di dodici carri che trasportavano i primi feriti di Dogali, giunti a Napoli a bordo del San Gottardo, fu predisposto un articolato apparato celebrativo che adottò rituali simili a quelli tradizionalmente adoperati nelle processioni religiose: un cordone umano arginava la folla commossa e impaziente di salutare gli eroi di Dogali al loro passaggio, mentre le bandiere italiane si agitavano al vento e petali di fiori venivano lasciati cadere dai balconi. Sui muri degli edifici comparivano reiterate le iscrizioni «Benedetti, perché risvegliarono la coscienza del nostro valore» e «Tutti giacevano in ordine come fossero allineati»[425].

[423]L'espressione «Giacevano in ordine come fossero allineati» descrive lo stato dei cadaveri dei soldati rilevati durante le ricognizioni in DE CESARE-PULCE DORIA 1887, p. 194.
[424] A proposito dei miti coevi del primo colonialismo italiano si veda LABANCA 1988, p. 55.
[425]DEL BOCA 2009, pp. 252-253.

L'evento non rimase circoscritto a Napoli, fu piuttosto un episodio di interesse nazionale, che vide tra i protagonisti Matilde Serao, cronista per il «Corriere di Roma», ed ebbe una vasta eco nella stampa illustrata. *Guerra d'Africa*[426] di Giuseppe Piccinini testimonia la rilevanza dell'evento, includendolo nella narrazione degli eventi coloniali e dedicando ad esso un'illustrazione a piena pagina[427] **[fig. 82]**.

La narrazione dei soldati morti e allineati era dunque divenuta uno dei *topoi* della retorica del discorso coloniale italiano e ricorreva nelle numerose celebrazioni civili e religiose dedicate ai caduti che simultaneamente ebbero luogo su tutto il territorio nazionale[428], fino a divenire un'immagine rappresentativa della battaglia di Dogali, che valorizzando l'eroismo dei soldati leniva e celava ambiguamente la sconfitta[429].

La scelta di questo soggetto dimostra un'adesione alla retorica coloniale, mossa – come lo stesso pittore afferma – da un «entusiasmo artistico e Italiano». L'espressione «A che serve?» in questa lettera sembra si riferisca alle mancate committenze e non all'inutilità dell'impresa italiana in Africa. Il pittore doveva aver eseguito il dipinto nei mesi successivi alla battaglia e se ne trova un accenno in un'altra lettera:

[426] Per quanto riguarda l'approfondimento sulla serie *Guerra d'Africa* edita da Edoardo Perino si rimanda al capitolo relativo all'Illustrazione popolare.
[427] *I feriti per le vie di Napoli*, in PICCININI 1888, disp. 31, p. 241.
[428] FINALDI 2009, pp. 197-226.
[429] Per quanto riguarda l'origine e la diffusione dell'immagine letteraria e visiva del Parevano allineati e del Presentate le armi si rimanda al capitolo sull'illustrazione e la stampa popolare.

«[…] Mario Torre ride ironicamente sull'abbozzo di Dogali, dicendo che non è vero tutto quell'eroismo, ma che fu una grande bestialità!. Sarà vero? – Ho paura di sì – […]»[430]

Intorno al 1890 il colonnello Mario Torre era stato richiamato dall'Africa a causa di un esaurimento nervoso, sopraggiunto dopo l'abbandono da parte della moglie, e per questo motivo si trovava in aspettativa in Toscana. Fattori aveva pertanto occasione di parlare con un militare italiano che aveva partecipato personalmente alla campagna d'Africa e di andare oltre l'informazione giornalistica, talvolta contaminata dalla retorica coloniale dominante[431].

È plausibile che possa essere stato proprio l'insinuarsi di un dubbio e una nuova consapevolezza in merito agli eventi coloniali la motivazione che portò Fattori a cassare l'originaria composizione. Infatti se in un'altra lettera il pittore accenna alle vicende coloniali con l'espressione «vergognoso disastro d'Affrica»[432], è nella lettera già citata, nella quale il pittore descrive a Diego Martelli il cartone raffigurante il soldato abbandonato[433], databile, in base al quadro ricostruito, ai primi anni Novanta, che si registra una decisiva svolta anticoloniale: Dogali è da annoverare tra le responsabilità di una società

[430] FATTORI/DINI-DINI 1997, p. 330, *Lettera a Diego Martelli*, 13 luglio [s.a.]
[431] Notizie sul colonnello Mario Torre sono state rintracciate in una lettera del 29 gennaio 1890, inviata dal Ministro della Giustizia Giuseppe Zanardelli a Diego Martelli, nella quale Zanardelli risponde ad una richiesta di chiarimento di Martelli in merito al richiamo dall'Africa e all'aspettativa assegnatagli, dovuta alla sua precaria condizione psicologica: MARTELLI/MARABOTTINI-QUERCIOLI 1978, p. 308, *Lettera di Giuseppe Zanardelli*, 29 gennaio 1890.
[432]«[…] Noi imbiancati e che giorno giorno ci vediamo, e il dimani manca sempre qualcuno all'appello, siamo sempre scontenti e scoraggiati vedendo l'invasione del farabuttismo – così lamentava Romani Pratelli questa mattina con me prendendo atto del vergognoso disastro d'Affrica […]». FATTORI/DINI-DINI 1997, pp. 332-333, Lettera a Diego Martelli, 17 agosto [s.a.]
[433] FATTORI/DINI-DINI 1997, pp. 344, *Lettera a Diego Martelli*, [s.d.]

«porca e patriottica» e per esprimere il proprio dissenso e restituirne un'interpretazione satirica, Fattori fissa l'immagine di un soldato riverso sul terreno in compagnia dei maiali.

I Dimenticati, il grande disegno della collezione Martelli, è dunque successivo al dipinto *Parevano allineati*, poi distrutto, e – seppur con minime variazioni formali – costituisce un precedente del dipinto *Il dimenticato* o *Pro patria mori*, presentato alla Biennale veneziana del 1901 e menzionato da Fattori come esempio del suo verismo.

Nei primi anni del Novecento il soggetto del soldato abbandonato acquisì una certa rilevanza nell'ambito della produzione artistica del pittore, che dedicò un altro dipinto allo stesso tema, intitolando questa volta l'opera *Adua*[434] **[fig. 83]**, in relazione alla sconfitta italiana del 1896 che segnò la fine del primo colonialismo italiano. Il dipinto risulta da tempo disperso, ma è descritto e riprodotto nell'articolo di Pàntini, che lo include, insieme allo *Staffato* e al *Dimenticato*, in un nucleo ideale di opere accomunate da un «carattere realistico e tragico» e da un «sentimento di amaro sarcasmo»:

> «In *Adua* la punta della satira è meno espressa nei particolari precisi; ma nell'ardore sanguinolento del cielo e nella pace opprimente della solitudine non è difficile leggere un sentimento corrispondente di sdegnoso e alto rimprovero»[435].

[434] L'opera fu presentata alla quinta Biennale nel 1903 con il titolo *Adua–dopo la battaglia*. Cfr. *Quinta Esposizione Internazionale d'arte* 1903, p. 107.
[435] PANTINI 1903, p. 18.

L'opera è rimasta marginale nella storiografia relativa al pittore[436], eppure il Fattori doveva considerarla particolarmente rappresentativa della sua poetica artistica degli ultimi anni se decise di porla in evidenza in occasione di uno degli ultimi ritratti fotografici eseguiti nel suo studio[437]. Nella fotografia Hansen[438] **[fig. 84]** in primo piano, posto sul pavimento alla destra del pittore, è riconoscibile il dipinto, il cui paesaggio brullo sembra a prima vista abitato solamente da due cavalli, uno dei quali è riverso sul terreno. Sulla sinistra si intuiscono le figure distese di due soldati che emergono tra le sterpaglie, riconoscibili dagli scarponi dell'uno e dall'elmetto e l'arma dell'altro. Sono gli animali ad ottenere così il ruolo di protagonisti e sembrano aver avuto una miglior fortuna rispetto alle salme dei due soldati.

Fattori eseguirà lo stesso soggetto, adottando la medesima composizione in controparte, nell'acquaforte su zinco *Adua* (Acquaforte su zinco, 213x338 mm, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 163 M)[439] **[fig. 85]**. Nel paesaggio costruito su due piani orizzontali centrali sono le figure dei cavalli mentre il nucleo drammatico della narrazione è relegato alla zona in basso a destra, dove si intravede - dalle ginocchia in giù - la sagome di un uomo riverso sul terreno e la sua mano rigida accanto al carretto ribaltato.

---

[436]BROUDE 1987, p. 240. La studiosa cita l'opera con il titolo *After Adua: Pro Patria Mori*, confondendo probabilmente i titoli delle opere menzionate nell'articolo di Pàntini e indica come sconosciuta la collocazione del dipinto.
[437]Sul tema si veda FERGONZI 2005.
[438]Si tratta dell'ultimo ritratto eseguito dall'amico Guido Hansen (Biblioteca Marucelliana di Firenze, Fondo Vitali, 14.12 r) La fotografia è menzionata in LYOD 1929, p. 18.
Il dipinto è posto sul pavimento in primo piano anche nella foto Hansen datata 1908 che ritrae l'artista nel suo studio, conservata nel *fondo Vitali* della Biblioteca Marucelliana (14.03r)
[439] Si veda Maddalena Paola Winspeare in Giovanni Fattori, *Incisioni,* scheda n. 130, FRANCINI CIARANFI 1944, tav 30; BABONI-MALESCI 1983, II, tav. CLXV p. 355; p. 554.

Il museo civico Giovanni Fattori di Livorno conserva un disegno a carboncino su carta beige, datato intorno al 1900 intitolato *Adua*[440] (266x429 mm) **[fig. 86]**, che potrebbe testimoniare il momento dell'elaborazione dell'iconografia del pastello *Adua.* Il *verso* presenta un paesaggio arido animato da un cavallo da tergo mentre sul verso compare un cavallo stramazzato eseguito a matita a grafite **[fig. 87]** .

La riproduzione dell'opera nell'articolo di Pàntini costituisce un tassello fondamentale che contribuisce a fare chiarezza su questo *corpus* coloniale della produzione di Fattori, nel quale la figura del soldato abbandonato ricorre con qualche variazione iconografica e differenti titoli. Un'altra fonte imprescindibile in tal senso è costituita dall'*Elenco di dipinti di Giovanni Fattori con postille autografe del pittore 1907-1908*[441]. Il manoscritto, rintracciato tra le carte di Ugo Ojetti, fu redatto dal critico e riporta accanto al titolo di ciascuna opera alcune annotazioni dello stesso Fattori. Seppur sia possibile cogliere delle inesattezze nelle datazioni relative ad opere realizzate diversi decenni prima, la fonte dovrebbe essere piuttosto affidabile per le opere eseguite solo pochi anni prima della stesura dell'elenco. In esso è registrata la presenza nello studio dell'artista di due opere legate alla tematica coloniale: *Il dimenticato di Adua*, datato 1900 e affiancato dall'annotazione di Fattori «va bene» e *Dopo Adua*, datata al 1901.

La data del 1900, così come l'assenza di altri dipinti nell'elenco dal titolo *Il Dimenticato*, inducono ad affermare che il *Dimenticato di Adua* sia in realtà

[440] BABONI 2002, p. 228, tav. 212
[441] FATTORI/ERRICO 1980, pp. 116-118.

lo stesso dipinto visto da Soffici nello studio dell'artista, esposto alla Biennale di Venezia del 1901 e successivamente menzionato da Pàntini. *Dopo Adua* è invece da identificare con il dipinto menzionato come *Adua* e riprodotto nell'articolo del 1903. Negli ultimi anni della sua vita Fattori conferma dunque con un'annotazione di suo pugno che il suo soldato dimenticato del 1901 è un combattente caduto ad Adua. Se l'opera nel 1901 fu presentata alla Biennale eliminando il riferimento esplicito alla battaglia coloniale presente nel titolo, fu forse per evitare di rivangare all'Esposizione Internazionale d'Arte la sconfitta italiana con un'immagine così drammaticamente diretta e cruenta. Il soggetto fu poi riproposto alla Biennale del 1903 con il pastello intitolato *Adua*, nel quale le figure dei soldati sono appena accennate, che però non riscosse particolare entusiasmo, a giudicare dal commento severo di Vittorio Pica: «[…] nel pastello, non privo di pregi, *Dopo la battaglia di Adua* non ha saputo ottenere la grandiosità tragica che imponeva il soggetto»[442].

L'annotazione privata del pittore, che accetta l'intitolazione del *Dimenticato* come *Il dimenticato di Adua*, rafforza la relazione già dimostrata tra il dipinto e gli eventi coloniali, ma contraddice le parole dello stesso Fattori riportate nella minuta incompiuta per una lettera indirizzata a Primo Levi[443] in difesa del verismo:

[442] PICA 1903, p. 191

[443] Si tratta di Primo Levi, giornalista e scrittore d'arte, redattore de «La Riforma» e de «La Tribuna», sulle cui pagine si firmava con lo pseudonimo di "Italico". Fu autore, tra l'altro, di *L'arte a Torino* (1880) e di Abruzzo forte e gentile, impressioni d'occhi e di cuore (1882). Cfr. FATTORI/DINI-DINI 1997, p. 545, nota 2.

«[…] Non sono qui ne sarò della sua opinione quando all'arte gli leva il verismo – che resta?

Badi il verismo porta lo studio accurato della società presente – il verismo mostra le piaghe di cui è afflitta – il verismo manderà alla posterità dei nostri costumi le nostre abitudini – io debolmente manderò i miei soldati che combatterono p. l'indipendenza ricompensati con il *pro patria* da lei conosciuto, di più ho frugato nelle piaghe sociali e ho trovato un povero barrocciaio che li more il vecchio cavallo – Miseria –il verismo li ha dato l'erede che è nella Galleria M. – e mi dica un poco confronti questo capo d'opera di vero e di sentimento con le belle figure del Sartorio nude – più grandi del vero sconcie senza nulla dire, e nulla fare – qua si piange, e la si sbaviglia – senza togliere p. questo il ben [bel?] talento dell'autore. Non dico più perché non sono scrittore–solo dirò purtroppo i nostri giovani si sono dati al simbolismo – perché: primo è più facile basta avere molta facilità nel modellare – s.do: le belle modelle li aiuta a solleticare i sensi – … il 3° caso l'affari son più facili p. l'eccitamento dei vecchi americani! forse anche Italiani –»[444].

Pàntini nell'articolo nel 1903 presenta genericamente il *Dimenticato* o *Pro Patria* come un'immagine di denuncia delle ingiustizie della patria, Fattori invece nella sua minuta, con precisione, attribuisce al *Pro Patria* la rappresentazione dei soldati che combatterono nelle guerre d'indipendenza. È indubbio che la rappresentazione della battaglie militari del risorgimento sia stato un *leitmotif* della poetica di Fattori; lo testimonia la vasta produzione di soggetti militari così come una tra le tante dichiarazioni: «Io son pittore e la mia missione sarebbe illustrare fatti militari della nostra redenzione»[445]. In

[444]VITALI 1953, p. 91, *Lettera a Primo Levi*, s.d. Gli studiosi datano la minuta al febbraio 1903 poiché costituirebbe una risposta all'articolo pubblicato da Levi su «La Tribuna» il 9 febbraio 1903 (*L'arte a Roma – Pensionati e Pensionanti*).
[445]FATTORI/DINI 1987, p.25, *Lettera a Giuseppe Civinini*, 30 aprile 1866.

ogni caso, alla luce dei dati esposti in precedenza, la presentazione del *Pro Patria* come immagine dei soldati italiani morti per l'indipendenza appare piuttosto come una forzatura, da contestualizzare nell'ambito di uno scritto che sembra voler assumere il valore di un vero e proprio testamento artistico. Risultava più autorevole e coerente dichiarare che il soldato abbandonato del *Pro Patria*, eletto ad immagine emblematica del suo verismo, fosse colui che era caduto per l'indipendenza e l'unità d'Italia, piuttosto che qualcuno mandato ad occupare la patria altrui.

La ricostruzione di questo *corpus* di opere e la comprovata relazione che intercorre tra queste opere e gli eventi coloniali italiani pongono alcuni interrogativi in merito alla genesi e all'adozione di questa iconografia ricorrente, assurta ad immagine di dissenso. Si intende pertanto indagare possibili precedenti iconografici nella produzione artistica del pittore, così come eventuali modelli e compresenze nell'immaginario e nella cultura visiva del secondo Ottocento.

Il soldato abbandonato: un'immagine transnazionale

Se il motivo del soldato morto era stato a partire dagli anni Sessanta oggetto di diversi studi dell'artista, finalizzati alla composizione di scene di vita militare (*Studio per soldato morto*, 1860-1861, matita a grafite su carta chiara con filigrana, 220x330[446] mm; *Soldato morto che giace supino*, ca. 1869, matita a grafite su carta chiara con filigrana, 226x285mm[447]) negli anni Settanta Fattori sperimenta il motivo del soldato abbandonato nelle due tavole di piccole dimensioni: *Soldati* abbandonati (1870 circa, olio su tavola, 14x34cm)[448] **[fig. 88]**, raffigurante i corpi di due soldati riversi sul terreno in quello che potrebbe essere un paesaggio della Maremma, e *Sentinella abbandonata* **[fig. 89]**, anch'esso datato intorno al 1870[449]. Le dimensioni ridotte di queste opere e il riconoscimento delle figure distese come precedente della figura marginale presente nel dipinto *Episodio della Battaglia di Custoza*[450] **[fig. 90]**, conferiscono alle tavole lo *status* di bozzetti o di studi di figura piuttosto che di opere e di soggetti autonomi.

[446]BABONI 2002, p. 58, tav. 42.
[447]*Ivi,* p. 150, tav. 134.
[448]Durbé data la tavola alla metà degli anni Ottanta su base stilistica (DURBÉ 1994, p. 155, tav. 55); Il dipinto è datato da Matteucci al 1866-70, che ipotizza che possa essere appartenuto ad Enrico Somaré. Nel fondo dello scrittore, conservato presso l'archivio del Castello Sforzesco di Milano se ne conserva una foto, insieme ad una riproduzione fotografica del Pro patria mori. Matteucci identifica la posa del soldato dimenticato con la posa del soldato in primo piano presente nella tavola *Soldati abbandonati*. Giuliano Matteucci in *Giovanni Fattori* 1987, s.p., scheda n. 71.
[449]*Ottocento* 1988, pp. 160-161.
[450] Nella tavola è tradotta in pittura la figura del soldato abbandonato del disegno Soldato morto che giace supino, che costituisce uno studio per la figura posta all'estrema sinistra del dipinto Episodio della Battaglia di Custoza. Il principe Amedeo ferito viene accompagnato dall'ambulanza, databile al 1869-70. La stessa figura si ritrova nella tavoletta Soldati abbandonati. (BABONI 2002, p.150).

Nel suo catalogo fattoriano della pittura ad olio Malesci riporta la riproduzione del dipinto *Soldato abbandonato su strada* (1880-1890, olio su tavola, 32x18cm) **[fig. 91]**, di proprietà di Ferdinando De Nobili[451]. In quello che potrebbe essere un paesaggio toscano, ancora nella medesima posa, giace la figura distesa di un soldato, in compagnia di due cavalli.

Diversamente, un'interpretazione del soggetto del soldato abbandonato meno realistica e descrittiva, con la vivacità e l'originalità di un atto creativo, appare per la prima volta nel disegno noto come *Paesaggio con uomo che giace a terra* (tocco in penna, cm 32,5x21,4) **[fig. 92]**. La figura distesa e inerme è qui inserita in una natura spoglia, abitata da tre corvi che vi aleggiano sopra. Il tragico isolamento è accentuato dal paesaggio aspro che conferisce all'immagine un tono gravemente lirico.

Il disegno, eseguito a penna, fa parte dei cosiddetti *Quaderni Farinola*[452]*,* una serie di disegni realizzati tra il 1882 e il 1895 presso le dimore della famiglia Gentile Farinola, a Casignano, nei dintorni di Firenze e a Varràmista, presso Pontedera[453]. Nei due *Quaderni*, convenzionalmente contraddistinti dalle lettere A e B, non viene sviluppato un progetto coerente, ma viene dato spazio alle libere espressioni della creatività dell'artista, seguendo la

[451] MALESCI 1961, p. 138, scheda n. 240.
[452] I Quaderni sono di proprietà di Francesco Micheli, ma ne è stata realizzata una riproduzione curata da Giuliano Matteucci: FATTORI/MATTEUCCI 2000.
[453] I Gentile Farinola, discendenti dai primi dogi genovesi, erano impegnati in attività commerciali, inoltre Paolo Gentile Farinola si era legato ai Corsini sposando Natalia, sorella del principe Tommaso, sindaco di Firenze dal 1880 al 1886. Un altro legame verrà intessuto dai Farinola con la famiglia Capponi, grazie alle nozze di Marianna, figlia di Gino Capponi con Francesco, padre del marchese Paolo, che riceverà in eredità la sua storica villa di Varràmista. FATTORI/MATTEUCCI 2000.

tradizione degli "album di famiglia"[454]. I *Quaderni* includono disegni realizzati con tecniche diverse (matita, penna, china acquarellata), e si distinguono per dimensioni e qualità esecutiva dai taccuini utilizzati solitamente dall'artista. Il disegno in questione è il foglio n. 9 del Quaderno A, le cui date estreme riportate sono rispettivamente l'11 giugno 1882 e il 26 ottobre 1895[455]. Uno spettro cronologico così ampio non permette di specificare se il disegno possa precedere o succedere al disegno *I dimenticati*, realizzato certamente dopo l'evento di Dogali del 1887, certo è che esso si inserisce in quegli anni di delusione per la situazione politica della neonata nazione italiana, nei quali hanno origine alcuni tra i soggetti più drammatici di Fattori, tristi episodi di una guerra vana, come *Il quadrato di Villafranca*, lo *Staffato*, *Lo scoppio del cassone,* temi che evidenziano una connessione con le disilluse interpretazioni negli ultimi anni di vita di soggetti come *Il Dimenticato*, *Dopo Adua*, *Cavallo morto (E ora?)*[456].

I settanta disegni inclusi nei due quaderni testimoniano l'impiego di tecniche e inchiostri diversi e il loro interesse è dato dalla loro rarità rispetto alle tecniche tradizionali adottate dal pittore e dalla libertà e originalità del linguaggio figurativo, che rappresenta soggetti diversificati: dalla *Raccoglitrice di foglie* (Quaderno B foglio 21) ai paesaggi, agli ambienti paludosi ispirati alla novella del *Matto delle Giuncaie* di Renato Fucini

[454]FATTORI/MATTEUCCI 2000, p. 15. Si vedano: *Le Bateau de récréation* 1984 e BUONANNO-FARESE SPERCKEN-NICHOLLS 1994.
[455] FATTORI/MATTEUCCI 2000, p.17.
[456]BROUDE 1987, pp. 239-243.

(Quaderno A, ff. 19 e 25), ai soggetti militari[457]. *Paesaggio con uomo che giace a terra* sembra discostarsi dagli altri disegni per la partecipazione emotiva, attraverso il segno, alla drammaticità del soggetto. Nell'esecuzione dei taccuini il pittore fu certamente ispirato dai paesaggi, così come dai protagonisti della campagna toscana, che divennero oggetto per schizzi e studi dal vero, ma sarebbe riduttivo trascurare gli stimoli intellettuali che poterono essere forniti dai salotti e soprattutto dalla biblioteca di una famiglia colta come i Farinola[458].

La figura prona dell'uomo, così come i suoi vestiti, sono appena abbozzati, ma il disegno si profila in ogni caso come matrice originale delle successive immagini dei soldati abbandonati, rielaborate su supporti e con tecniche differenti ed eletti a rappresentare l'artista alle biennali veneziane (1901; 1903).

Questa scelta di adottare l'immagine antieroica del soldato abbandonato, coerente con il tono antiretorico delle precedenti rappresentazioni delle battaglie e della vita militare, si contraddistingue per originalità nel panorama figurativo dell'Ottocento italiano, ma non risulta altrettanto ardita se la si proietta in un quadro europeo.

[457] Nei primi anni Ottanta Fattori era impegnato nell'esecuzione di venti litografie di soggetti militari che avrebbero costituito i *Venti ricordi dal vero* (1884, Cromolito pistoiese) (DURBÉ 1981).

[458] Negli anni che videro la realizzazione dei disegni dei Quaderni Farinola Fattori svolgeva attività didattica per le figlie di alcuni esponenti della nobiltà toscana: famiglie di tradizione aristocratica, come i Corsini, i Bartolommei, i Baldovinetti-Tolomei, e dotate di grande raffinatezza intellettuale. Nel 1877 aveva impartito lezioni al figlio Napoleone III, principe Eugenio, che si era trasferito con la madre vedova a Firenze e risiedeva nel villino Oppenheim sul viale dei Colli. (DINI 1996, p. 422).

In Francia l'esito della guerra franco-prussiana ebbe un forte impatto sulla cultura visiva francese e portò a un mutamento del genere della pittura militare. Mentre Honoré Daumier dava la sua interpretazione degli avvenimenti del 1870 con le sue amare caricature litografiche apparse sulle riviste dell'epoca **[fig. 93]**[459], la tradizione dei grandi dipinti di battaglia e propaganda veniva interrotta con l'introduzione di una pittura meno storica, più aneddotica e attenta alla dimensione umana[460]. Più che i fotografi, interessati alle più commerciali "rovine", furono infatti i pittori a focalizzare l'attenzione sull'aspetto umano del conflitto mediante immagini forti che testimoniavano il sentimento di compassione per le vittime e per le sofferenze fisiche e morali subite[461]. *On relève un blessé* di Édouard Detaille, *Les relèvement des morts a Montre tout* di Jean-Baptiste Carpeaux o il celebre *Les Dernières cartouches* di Alphonse de Neuville sono solo alcuni esempi testimoni di questa tendenza, che più che l'eroismo in battaglia celebrava in una dimensione più intima il tema del ferito, della morte e del combattimento ad oltranza.

Per rappresentare l'avvenuta sconfitta francese Émile Betsellère scelse l'immagine di un giovane soldato ferito, rappresentato in primo piano nel tentativo di risollevarsi dal terreno polveroso del campo di battaglia. Nell'atmosfera tetra di un paesaggio tendenzialmente monocromo che lascia confondere polvere e nuvole, le uniche sagome distinguibili sono quelle degli oggetti militari del soldato e dei corvi neri che aleggiano sul suo corpo. Ad

[459] *Les désastres de la guerre* 2014, p. 183, scheda n. 159.
[460] MARTIN-NEUTE 2011.
[461] *Les désastres de la guerre*: *1800-2014*, 2014, pp. 171-173.

acuire il coinvolgimento emotivo intervengono la resa dettagliata della fisionomia del soldato e l'espressione impressa sul volto pallido, il cui senso di impotenza lascia spazio alla disperazione dell'abbandono, nell'intravedere in lontananza i soccorsi ormai lontani.

L'opera, realizzata nel 1872, fu intitolata *L'Oublié* (Il dimenticato) **[fig. 94]** e fu esposta per la prima volta al *Salon des artistes vivantes* dello stesso anno, dove riscosse un grande interesse e fu subito acquistata dal Ministère des Beaux-Artes. Sullo sfondo si intravede una composizione costituita da due cavalli, uno in posizione eretta, l'altro disteso sul terreno e un carretto ribaltato. Saranno questi i protagonisti del pastello *Adua* di Giovanni Fattori.

Successivamente il dipinto ispirò Jules Monge nell'esecuzione de *Le clairon de turcos Blessé* (1884, Paris, Musée de l'Armée) **[fig. 95].** Sul terreno pietroso di un campo di battaglia, mentre sullo sfondo infuria lo scontro, un trombettiere *turcos*[462], ripropone la medesima posa del soldato di Betsellère.

La visione diretta degli eventi della guerra franco-prussiana e in particolare della battaglia di Sedan, avvenuta a poca distanza da Charleville, dove abitava, ispirò a Rimbaud la poesia *Le Dormeur du Val* (L'Addormentato della valle)[463], inclusa nei cosiddetti *Cahiers Douai*, datata «octobre 1870» e probabilmente anche *Les corbeaux* (I corvi), del 1872, nella

[462] Soldato appartenente alle truppe indigene di tiratori algerini o tunisini entrate a far parte dell'Arméefrancaise.

[463] C'est un trou de verdure où chante une rivière/ Accrochant follement aux herbes des haillons/ D'argent ; où le soleil, de la montagne fière, / Luit : c'est un petit val qui mousse de rayons.//Un soldat jeune, bouche ouverte, tête nue, / Et la nuque baignant dans le frais cresson bleu,/ Dort ; il est étendu dans l'herbe sous la nue,/ Pâle dans son lit vert où la lumière pleut.// Les pieds dans les glaïeuls, il dort. Souriant comme/ Sourirait un enfant malade, il fait un somme:/ Nature, berce-le chaudement : il a froid. / Les parfums ne font pas frissonner sa narine; / Il dort dans le soleil, la main sur sa poitrine/ Tranquille. Il a deux trous rouges au côté droit. (Rimbaud 1895, p. 84)

quale il pittore fa accenno ai soldati francesi sul campo di battaglia: «[…] Par milliers, sur les champs de France,/ Où dorment les morts d'avant-hier […]» [464].

Il *Dormeur du Val* è un giovane soldato disteso sull'erba, in una natura armoniosa e vivace opposta allo stato del soldato, che gli ultimi versi, in una progressione drammatica, rivelano morto.

In ambito francese e in relazione alla guerra franco-prussiana pertanto si rintracciano fin dai primi anni Settanta rappresentazioni visive e letterarie dei motivi peculiari del soggetto del soldato abbandonato rappresentato da Giovanni Fattori.

In Russia, nei primi anni Settanta dell'Ottocento l'immagine di un *Soldato dimenticato* fu al centro di un clamoroso scandalo, che ebbe come esito la sua distruzione. Vasily Vasilyevich Vereshchagin (Васи́лий Васи́льевич Верещ*а́*гин) pittore russo di formazione francese, esponeva nel 1874 nella sede del Ministero degli Interni a San Pietroburgo una consistente serie di opere, incentrate sulla campagna coloniale russa nel Turkestan[465].

Per il pubblico russo le tele di Vereshchagin costituivano un'occasione per osservare e vagheggiare gli episodi e le ambientazioni della guerra

[464] Seigneur, quand froide est la prairie,/ Quand dans les hameaux abattus,/ Les longs angelus se sont tus/Sur la nature défleurie,/ Faites s'abattre des grands cieux/ Les chers corbeaux délicieux./ Armée étrange aux cris sévères,/ Les vents froids attaquent vos nids!/ Vous, le long des fleuves jaunis,/ Sur les routes aux vieux calvaires,/ Sur les fossés et sur les trous,/ Dispersez-vous, ralliez-vous!/ Par milliers, sur les champs de France,// Où dorment les morts d'avant-hier,/ Tournoyez, n'est-ce pas, l'hiver,/ Pour que chaque passant repense!/ Sois donc le crieur du devoir,/ Ô notre funèbre oiseau noir!// Mais, saints du ciel, en haut du chêne,/ Mât perdu dans le soir charmé,/ Laissez les fauvettes de mai// Pour ceux qu'au fond du bois enchaîne,/ Dans l'herbe d'où l'on ne peut fuir,/ La défaite sans avenir. (RIMBAUD 1895, p. 108).

[465]Si vedano BROWER 2012 e SCHIMMELPENNINCK VAN DER OYE 2010.

imperiale che le truppe dello zar avevano combattuto negli ultimi dieci anni contro le tribù musulmane del Turkestan: l'espansione compiuta nei khanati di Kokand, Buchara e Chiva, oltre che la conquista di Taškent e dell'arida steppa dell'Asia centrale fino ai confini dell'Afganistan e dell'India britannica, erano motivo di orgoglio per la Russia che, dopo la sconfitta nella guerra di Crimea, poteva così finalmente affermare il proprio potere nel panorama internazionale[466].

Il generale Konstantin von Kaufmann, governatore del Turkestan, era alla ricerca di un giovane artista che documentasse la campagna militare e, dopo aver visionato gli schizzi del pittore, scelse Vereshchagin affidandogli l'incarico ufficiale di topografo, che non gli impedì però di partecipare attivamente ai combattimenti. Terminato il viaggio, gli fu commissionata l'esecuzione di una serie di opere di soggetti militari di ambientazione asiatica ed erogato un sussidio di tre anni finalizzato ad un suo trasferimento temporaneo a Monaco[467].

Era stata questa la genesi delle opere che qualche anno dopo sarebbero state esposte a San Pietroburgo. Lo Zar Alessandro II, entusiasta nel visitare la mostra, mutò atteggiamento di fronte alla tela del *Soldato dimenticato* (1871, olio su tela) **[fig. 96]** e non trattenne la sua indignazione puntualizzando che simili incidenti non avrebbero potuto riguardare l'esercito russo. Condannò pertanto come fantasiosa l'interpretazione della tematica

[466]FIGES 2004, pp. 352-355
[467]SCHIMMELPENNINCK VAN DER OYE 2009, p. 188.

militare elaborata da Vereshchagin, che dovette ammettere di non aver assistito realmente ad una simile scena.

La tela raffigurava un soldato morto che giace supino con le braccia aperte accanto al suo fucile su un terreno pietroso, attorniato da uno stormo di corvi, unici protagonisti di un paesaggio desolato. L'opera poneva l'attenzione sui costi umani di una guerra e più che destare entusiasmo per l'eroismo militare dell'esercito russo, portava a focalizzare l'attenzione sulla dimensione umana e privata, interrogandosi se quello avrebbe potuto essere il destino dei giovani russi andati a combattere. Durante la stessa sera, fortemente colpito dalla disapprovazione dello zar che sperava potesse essere l'acquirente dell'intera serie, Vereshchagin bruciò tre dei suoi dipinti: *Soldato abbandonato*, *Dalla fortezza. Sono entrati.* (1871, olio su tela) e *Circondati! Ci stanno braccando* (1872)[468].

Erano questi gli esemplari della serie che maggiormente insinuavano il dubbio sul valore e la convenienza della presunta "missione civilizzatrice" perseguita dalla Russia, poiché mettevano in evidenza i sacrifici umani richiesti dalla guerra e rappresentavano le debolezze dell'esercito russo rispetto all'esercito nemico[469].

Il pensiero che emerge dalla serie del Turkestan è incarnato ne *L'apoteosi della guerra*[470] del 1871 **[fig. 97]**, il celebre dipinto sopravvissuto alla furia

[468] I dipinti sono noti con i titoli: *The Forgotten Soldier*, *By the Fortress Wall. They have entered* e *Surrounded! They're Pursuing*, nel testo è riportata la mia traduzione dall'inglese.
[469] BAROOSHIAN 1993, p. 49
[470] L'originaria intitolazione del dipinto La vittoria di Tamerlano rimanda al conquistatore uzbeko di origine mongolo-turca e alla sua conquista della città di Isfahan in Persia nel 1387, durante la quale la ribellione della popolazione fu soffocata con migliaia di morti, i cui teschi costituirono una sorta di monumento in ricordo della vittoria. Si veda *Exhibition of the works of Vassili Verestchagin* 1889, p. 69. Si veda inoltre Rosenblum pp. 312-313.

distruttrice dello stesso artista, che con un certo sarcasmo lo dedicò «a tutti i grandi conquistatori del passato, del presente e del futuro»[471]. La rappresentazione della piramide di teschi lustrati dal sole, dalle intemperie e dall'accanimento delle bestie, su un terreno arido sovrastato dal cielo azzurro sul quale si stagliano i corvi che ancora aleggiano intorno al drammatico monumento, ben si prestava ad essere eletta come immagine iconica delle conseguenze inevitabili della guerra.

Ovviamente sarebbe ingenuo pensare a Vereshchagin come ad un pittore pacifista o anticolonialista. Certamente il progetto della serie fu commissionato ed eseguito con delle finalità politiche che puntavano all'affermazione della Russia quale potenza coloniale portatrice di civiltà[472], così come la decisione di offrire un sussidio per consentire al pittore di vivere a Monaco, all'epoca capitale artistica tedesca, era strategica. Permise al pittore di stringere rapporti con pittori di storia e di battaglia quali Alexander E. Kotzebue e Theodor Horschelt e di ottenere ulteriori riconoscimenti, che avrebbero poi garantito un maggiore successo e visibilità alla sua arte e ai soggetti rappresentati, non solo in Russia.

La serie di dipinti relativa alla campagna del Turkestan non rimase affatto relegata all'ambiente russo. Vereshchagin aveva una fama europea, già prima di quest'impresa, avendo vissuto a lungo a Parigi, dove era stato allievo di Gèrôme ed ebbe modo di esporre le sue opere in diverse città europee[473].

[471] BAROOSHIAN 1993, pp. 44-45.
[472] Si veda MEDVEDEV 2009.
[473] Si veda CHERNYSHEVA 2014.

Nel 1873 aveva esposto proprio la serie del Turkestan in un'esposizione personale al Crystal Palace di Londra. Immediatamente dopo l'insolito episodio di San Pietroburgo e le diverse polemiche che lo avevano investito, attirò ancora l'attenzione su di sé quando l'Accademia Russa di Belle Arti gli propose un incarico di docenza, che rifiutò platealmente sulle pagine di un giornale russo[474]. Scelse piuttosto di partire per un nuovo viaggio, questa volta in India, e poi, nel 1876, di stabilirsi a Parigi.

Nel 1879 fu invitato dal principe del Galles ad esporre a Londra, presso il Kensington Museum e così allestì una una serie di centoottanta opere che comprendeva alcune tra quelle eseguite in India e durante la guerra Russo-Turca (1877-1878). La mostra fu recensita dal «Daily Telegraph» con questo commento:

> «One must see the whole collection for two reasons: its Indian part, which includes, by the way a memoir of the journey of the Prince of Wales, full of interesting and significant details. The other part, the war paintings, provided each with a lesson of more striking than all that the peaceful traveler was ever capable of bringing home and conveying to the earth of the people»[475].

Nello stesso anno, anche la mostra allestita a Parigi ebbe un enorme successo. Furono esposti dipinti realizzati in India e nella guerra dei Balcani, alla quale aveva preso parte, insieme alle riproduzioni fotografiche delle opere della serie del Turkestan, che erano ormai state per lo più vendute. La

[474]BAROOSHIAN 1993, p. 50.
[475]Riportato in BAROOSHIAN 1993, p. 83.

critica francese accolse con grande entusiasmo la mostra, come dimostrano numerose recensioni apparse sui giornali francesi. Il giornalista Jules Valles lo descrive come un artista capace di superare una tradizione ormai vecchia, restituendo la reale immagine della guerra con un epico realismo e terribile precisione, offrendo un vero e proprio servizio all'umanità[476]. Anche nell'esposizione di Vienna del 1881 i dipinti della guerra russo-turca vengono descritti come un'espressione di dissenso rispetto alla guerra e ai suoi promotori.

Seppur commissionati in un'ottica di propaganda politica, che mirava ad esaltare le doti militari dell'esercito russo, i dipinti di Vereshchagin si distinsero per la visione antiretorica della tematica militare e la scelta inusuale di alcuni soggetti che la critica mise più volte in relazione con il pensiero espresso nel racconto *Sebastopoli a maggio* dallo scrittore Lev Nikolaevič Tolstoj, secondo il quale l'unico vero eroe della storia è la verità[477].

A proposito del dipinto raffigurante il soldato dimenticato, distrutto nel 1874, la storiografia registra che il censore russo, in seguito all'indignazione dello Zar, abbia imposto il divieto di riprodurre l'immagine sulla stampa per venti anni. Questo provvedimento non poteva di certo garantirne l'estinzione. La mostra aveva già avuto un enorme riscontro da parte dei numerosi visitatori, su di essa era stato scritto sulla stampa internazionale e numerose copie del catalogo erano state vendute. Difatti l'anno seguente un report dei

[476] *Ivi*, p. 85.
[477] *Ivi,* p. 42.

servizi segreti russi segnalava la presenza di una litografia che riproduceva l'immagine del soldato abbandonato in una libreria di San Pietroburgo[478].

Tra l'altro nell'autunno del 1874 il poeta russo Arsenij Arkad´evič Goleniščev-Kutuzov, colpito dall'immagine del soldato abbandonato e dalla sua distruzione, scrisse un'opera intitolata prudentemente *Ballata*, ma affiancata dal sottotitolo *Zabytyj* (*Il dimenticato*). La Ballata descriveva la scena in cui dei corvi beccavano ad un cadavere gli occhi rimasti spalancati, mentre una donna, in Russia, accudiva il suo bambino sognando il ritorno di suo marito. Musorgskij provvide alla musica e nel 1879 durante un ricevimento organizzato in onore di Vereshchagin eseguì la ballata al pianoforte, alla presenza dell'artista[479].

Le opere di Vereschshagin continuarono ad essere esposte e discusse nelle principali capitali europee così come negli Stati Uniti[480]. Recensioni e riproduzioni delle sue opere comparivano sulla rivista russa «Niva»[481], così come su altre riviste internazionali, e le sue caricature venivano pubblicate su «Le Figaro»[482].

Ancora molti anni dopo l'imperatore Guglielmo II in occasione dell'esposizione dei suoi dipinti tenutasi a Berlino nel 1897 affermava: «i vostri dipinti sono la migliore assicurazione contro la guerra»[483] e il *Soldato dimenticato*, seppur distrutto molti anni prima, veniva ancora percepito come

[478]Si veda MEDVEDEV 2009, p. 201.
[479] EMERSON 2006, pp. 105-106.
[480]Furono allestite sue esposizioni personali a Dresda, Amburgo, Dusseldorf, Brema, Bruxelles, Praga, Budapest, Amsterdam, Copenhagen, Stoccolma, New York, Chicago, Boston e Philadelphia. (BAROOSHIAN 1993, P. 93).
[481] «Niva», 9, 1900, riportato in SCHIMMELPENNINCK VAN DER OYE 2009, p. 191.
[482] BAROOSHIAN 1993, p. 111.
[483] Riportato in BULGAKOV 1905, p.11.

un esemplare rappresentativo della produzione artistica del pittore, guadagnando una riproduzione a piena pagina nel catalogo del 1896[484].

Diversamente da *L'oublié* di Betsellère l'immagine celebre e discussa del soldato dimenticato di Vereshchagin è concepita nel contesto delle campagne coloniali russe e, così come i dipinti di Giovanni Fattori in Italia, viene recepita come un'immagine iconica, capace di dissuadere dalle imprese militari.

La fortuna in Italia del pittore russo è del tutto trascurata e meriterebbe un ulteriore approfondimento in relazione non solo a Giovanni Fattori, ma più in generale alla pittura del secondo Ottocento[485]. Relazioni che potrebbero ovviamente essere state biunivoche, come forse nel caso, ancora da indagare, della stretta analogia tra l'*Alzaia* di Telemaco Signorini (1864)[486] e il bozzetto per un dipinto mai realizzato che rappresenta una fila di uomini intenti a trascinare una barca[487], datato 1866.

Nel 1905 in un articolo dedicato al pittore rumeno Niculae Jon Grigoresco, pubblicato su «Emporium», l'autore soffermandosi sui soggetti tratti dalla campagna russo-turca, fa riferimento al pittore russo menzionando esclusivamente il suo cognome e la sua provenienza, senza sentirsi in obbligo di aggiungere altre specifiche per permetterne l'identificazione ai lettori:

---

[484] BULGAKOV 1896, p. 37.

485 Seppur non sia uno studio specifico sull'argomento, si segnala la mostra dedicata agli Scambi Artistici Tra l'Italia e la Russia *Da Giotto A Malevič* 2004, in particolare i saggi di LAFRANCONI 2004, pp. 241-249 e IOVLEVA 2004, pp. 253-255.

[486] Si veda *Telemaco Signorini* 2009; Rossella Campana in *Da Courbet a Fattori* 2005, pp. 120-122, scheda n. 25; FARINELLA 2009, pp. 44-57; FARINELLA 2012, pp. 389-397.

[487] Il dipinto è noto con il titolo *Boathaulers* (olio su cartone, 17,5X33 cm, Kiev, Museo di Arte Russa) e viene comparato da Barooshian con il dipinto *Boathaulers on the Volga* di Ilia Repin (1870-73, 131X281 cm, San Pietroburgo, Museo Russo). BAROOSHIAN 1993, p. 111, tavv. 1-2.

«Le scene di quella campagna da lui riprodotte vanno noverate tra i più impressionanti quadri militari de' nostri tempi: soli, il tedesco Rocholl e il russo Verestchagine, hanno detto come lui, ma non meglio, con spaventosa poesia, l'orrore di que' massacri indegni del grado di civiltà al quale pretendiamo di essere giunti»[488].

Ancora nell'ambito della rassegna dedicata agli artisti contemporanei, prima ancora che a Fattori, «Emporium» aveva dedicato un articolo a Vereshchagin nel 1897, firmato da Arcangelo Ghisleri[489]. Ripercorrendo le tappe artistiche e biografiche del pittore l'autore poneva nell'incipit quello che riteneva essere il momento cruciale della fama dell'artista: il 1883, anno in cui un'esposizione dei suoi quadri «percorreva le principali città dell'Europa settentrionale e degli Stati Uniti d'America e richiamava l'attenzione di tutto il pubblico colto e intellettuale sulle sue mirabili pitture e sulla bella ed originale figura dell'artista russo»[490].

Se in Russia e in Francia, sua patria adottiva, l'artista era celebre ormai da anni, la data del 1883 può essere dunque considerata a ragione il momento in cui la fama dell'artista aveva raggiunto l'ambiente artistico e intellettuale italiano. Ghisleri opera una scansione delle tappe cruciali della biografia e della produzione letteraria dell'artista, dimostrando una conoscenza puntuale della sua produzione letteraria, dalla sua autobiografia, tradotta in inglese nel 1887, che già circolava nell'edizione tedesca e francese[491] alla monografia *Realism* 1889-90)[492], che accompagnava una mostra di suoi dipinti a New

[488] MONTADON 1905, p. 10.
[489] GHISLERI 1897.
[490] *Ivi*, p. 163
[491] VERESHCHAGIN/ PETERS 1887.
[492] VERESHCHAGIN 1889-90.

York, al suo *Napoleon en Russie*[493]che raccoglieva episodi, racconti di testimoni oculari, lettere e memorie, e accompagnava la serie dedicata alla campagna della *Grande Armée* in Russia.

Nell'articolo viene pubblicata la riproduzione dell'opera distrutta raffigurante i *Soldato dimenticato*. L'autore sembra non essere consapevole della storia del dipinto e lo etichetta nella didascalica come un disegno illustrativo di uno dei volumi redatti dall'artista[494].

Sono i quadri della guerra russo-turca per Ghisleri le opere che stabilirono la fama internazionale dell'artista. Veri e propri documenti storici, realizzati dal vero e perciò epurati da ogni convenzione[495]. Ghisleri scrive nel 1897 direttamente da Berlino e delinea infatti l'allestimento della mostra in corso, «l'impressione terribile» data dalle pareti decorate da un velluto rosso sul quale grande risalto acquisivano i quadri illuminati dalla luce elettrica, mentre un armonium suonava delle melodie popolari russe. Il risultato era un'idea così spaventosa della guerra che era stato deciso di vietare l'ingresso alla mostra ai soldati e ai sottoufficiali dalle autorità militari. Affrontando la questione della censura dei suoi dipinti Ghisleri scriveva:

> Eppure Wereschagin aveva ritratto sulle tele solamente quanto aveva veduto in realtà. Egli stesso, narrandoci recentemente di queste critiche che gli furono mosse, citava il detto di Turghenieff[496] a cui egli si è ispirato: ´la verità, se efficacemente riprodotta dall'artista, è più terribile di qualsiasi satira´. Certo un gran concetto umano ispira questi

[493] VERESHCHAGIN 1897.
[494] GHISLERI 1897, p. 165.
[495] *Ivi*, p. 166
[496] Ivan Sergeevič Turgenev (1818-1883), scrittore e drammaturgo russo.

> quadri grandiosi, la rivolta contro la barbarie della guerra sorge spontanea e violenta in noi alla vista di quelle scene di orrore, ma l'artista ha semplicemente portato nei suoi quadri la potenza irresistibile della realtà, e non ha con l'uso di mezzi artificiali esagerato le tinte[497].

Il giudizio di Ghisleri e la sua testimonianza della forza antibellica delle immagini di Vereshchagin compendiano quella che fu la ricezione dell'artista, intorno al quale le critiche del governo russo, così come la censura delle sue opere dovevano aver contribuito alla costruzione del mito dell'artista dissidente, autore di rappresentazioni autentiche e veritiere. La scelta e l'interpretazione degli episodi militari, i titoli attribuiti alle opere, oltre che le soluzioni formali adottate, permettono di ipotizzare che il pittore russo e la sua produzione artistica potessero costituire per Giovanni Fattori dei modelli di riferimento, capaci di offrire nuovi spunti per una rappresentazione alternativa e antiretorica della guerra, della quale il pittore aveva già dato prova fin dal 1861 con *Il campo italiano alla battaglia di Magenta* (olio su tela, 232×384 cm, Firenze, Galleria d'Arte Moderna)[498].

Non è stato rintracciato alcun riferimento relativo a Vereshchagin, né ai pittori francesi precedentemente menzionati nelle lettere di Fattori, ma è in ogni caso probabile che Fattori conoscesse le opere di questi artisti. Molteplici erano infatti i contatti con la pittura francese o nota in Francia[499] già molto prima dell'articolo del 1897. Se l'occasione non fu il suo soggiorno parigino di un mese avvenuto nel 1875, nelle cui poche lettere pervenute si limita a

[497] *Ivi*, p. 168.
[498] FARINELLA 2008c; HANSMANN 2005, SCOTTI 1997.
[499] Si veda sull'argomento*: Manet* 2013, *Aria di Parigi* 1998.

raccontare le sue impressioni sulle luci della città[500], la conoscenza di questa produzione artistica poteva essere mediata dal confronto con Diego Martelli e gli amici macchiaioli residenti in quegli anni a Parigi.

Non è da trascurare inoltre l'apertura internazionale di un città come Firenze, che nella seconda metà dell'Ottocento contava numerose e autorevoli presenze straniere di artisti, intellettuali e mecenati, che favorivano la conoscenza e la diffusione della cultura russa[501]. Il principe Anatolij Demidoff, mecenate di pittori russi e francesi e convinto sostenitore dei macchiaioli, metteva a disposizione degli artisti la sua collezione d'arte allestita nella sua villa a Pratolino[502]. Negli stessi anni Angelo De Gubernantis si faceva promotore della divulgazione della letteratura russa con un intensa attività editoriale, dedicata a Gogol', Tolstoj, Dostoevskij e Turgenev, supportata dalla moglie Sof'ja Bezobrazova, nobile e intellettuale pietroburghese, cugina di Michail Bakunin. È a lei che si deve la traduzione, già nel 1869, di alcuni estratti di *Guerra e pace* pubblicati su «Rivista contemporanea», molti anni prima dell'edizione italiana[503].

L'esistenza di Vereshchagin e della sua produzione artistica, che aveva avuto una vasta eco, era rintracciabile tra le pagine delle principali riviste europee, facilmente consultabili presso la ricca emeroteca del Gabinetto Scientifico Letterario fondato da Giovan Pietro Vieusseux[504], che vantava la presenza di centinaia di testate giornalistiche italiane e straniere, le quali – dal

[500] FATTORI/DINI-DINI 1997.
[501] Si veda DINI 1996, pp. 54-55.
[502] Si vedano: BORRONI SALVADORI 1981; RISALITI 2010, pp. 55-86; SPALLETTI 1996, pp. 193-226.
[503] BASELICA 2011; Sull'argomento si vedano anche DE MICHELIS 1997 e SALOMONI 1996.
[504] Si veda DESIDERI 2015.

divulgativo all'erudito – costituivano una rilevante fonte di aggiornamento per gli intellettuali fiorentini, oltre che di incontro con gli intellettuali stranieri presenti in città. Tra le riviste possedute si enumerano anche esemplari di alcune tra le principali testate russe: «Vestnik Evropy» (San Pietroburgo), «Ruaakij vestnik. Zurnal literaturnyj i politiceskij» (Mosca) e «Niva. Illustrirovannyj zurnal literatury politiki i sovremennoy zizni» (San Pietroburgo)[505].

La storia di un dipinto rifiutato e poi distrutto dallo stesso artista, alla cui produzione artistica – paragonata a Tolstoj – venivano attribuite istanze pacifiste, che portarono il pittore ad essere tra i candidati per il premio Nobel per la pace del 1901[506] poteva essere giunta a Firenze mediante diversi canali, non da ultime le battaglie pacifiste condotte dai socialisti, che videro tra i protagonisti Diego Martelli.

In ogni caso pur in assenza di un'evidenza dell'avvenuto contatto tra Fattori e gli altri "Dimenticati", l'indagine permette di ricostruire quella che poteva essere la rete di immagini, che, con reciproche relazioni, costituiva una risposta polemica alle politiche militari negli scontri coloniali e transnazionali, che seguendo assi diversi, favorivano, seppur attraverso lo

[505] La trascrizione del registro degli abbonati, conservato nell'archivio Viesseux, è attualmente in corso e, fino al 1882, data nella quale al momento si ferma il lavoro di trascrizione, il nome di Fattori non compare (ringrazio la dott.ssa Monica Pacini, che lavora attualmente alla trascrizione del registro per le informazioni fornitemi). Ad essere registrato come abbonato è Diego Martelli, il cui nome ricorre per ben due volte fino al 1882: il 24 novembre 1870 e il 13 settembre 1872. (*Il Viesseux* 2004).

[506] SCHIMMELPENNINCK VAN DER OYE 2009, p. 180.

scontro e la prevaricazione, lo sviluppo di connessioni e l'emergere di problematiche sociali "globali"[507].

[507] OSTERHAMMEL 2014.

I soldati abbandonati a Dogali e l'anticolonialismo italiano

Nell'Ottocento le immagini si moltiplicano, grazie alla riproducibilità fotografica e ai nuovi mezzi dell'editoria illustrata. Mediata da altre tecniche e interpretazioni, l'immagine può entrare a far parte dell'archivio visivo dell'artista mediante corti circuiti difficilmente tracciabili e talvolta imprevedibili. Può essere l'illustrazione popolare, più libera da convenzioni, a cogliere nuovi linguaggi e a costituire una fonte di aggiornamento e ispirazione per gli artisti[508].

Guerra d'Africa, un esemplare dell'estesa pubblicistica popolare illustrata che si proponeva, a suo modo, di informare gli italiani sui fatti d'Africa, inseriva nella narrazione visiva due immagini relative al momento successivo alla battaglia di Dogali. Nella dispensa numero 16 nell'illustrazione *Dopo la battaglia*[509] venivano rappresentati i soldati morti attaccati dalle iene, riversi sul campo e sovrastati da uno stormo di corvi nella notte successiva allo scontro **[fig. 98]**. Mesi dopo, un'altra dispensa riportava un'omonima illustrazione[510] raffigurante i cadaveri dei soldati e alcuni feriti riversi sul campo di battaglia, mentre un superstite tenta di scacciare uno stormo di corvi **[fig. 99]**. L'intento non è di proporre queste immagini come esplicito precedente delle opere di Giovanni Fattori, ma di mettere in evidenza delle analogie negli elementi peculiari delle due composizioni, evidenti nelle soluzioni formali, in cui emerge una comparazione tra le iene africane e i

[508] Si veda ZIMMERMANN 2006.
[509] *Dopo la battaglia*, in *Guerra d'Africa*, 1888 disp. 16, p. 121.
[510] *Dopo la battaglia*, in *Guerra d'Africa*, 1888 disp. 59, p. 465.

maiali maremmani dell'iconografia di Fattori[511]. È plausibile che queste rappresentazioni, divenute seriali per mezzo della riproduzione fotomeccanica, potessero essere familiari a Fattori e possano essere intervenute nella costruzione iconografica del cartone dei *Dimenticati*. Del resto, negli anni Ottanta dell'Ottocento, Fattori, che limitò i suoi spostamenti nel corso della sua vita e mai andò in Africa, per costruire un suo personale archivio visivo relativo agli eventi coloniali italiani si avvalse probabilmente delle immagini relative all'Africa che – filtrate dallo sguardo coloniale occidentale – giungevano in Italia mediante la pubblicistica specializzata.

L'immagine pubblicata da Perino è parte di un racconto denso di stereotipi relativi al nemico e al continente africano, volto a stimolare il coinvolgimento emotivo del lettore e un sentimento misto di pietà ed ammirazione nei confronti dei soldati italiani, che dopo aver combattuto eroicamente si trovavano ad affrontare, anche da morti, l'ennesimo pericolo del continente africano: le iene. Nonostante l'autore sia ben lontano dal voler offrire uno sguardo critico sull'argomento, l'immagine che correda il suo racconto è in linea di massima veritiera. Lo conferma una fonte di diverso spessore intellettuale e orientamento politico pubblicata negli stessi anni. I giornalisti progressisti Gustavo Chiesi e Giulio Norsa[512] nei mesi successivi alla battaglia condussero delle ricognizioni, attraversando i colli e la vallata nella quale scorre il torrente di Dogali. Nei luoghi della battaglia si

[511] Un gruppo di maiali secondo un'iconografia analoga a quella utilizzata per il Dimenticato compare nel soggetto campestre dell'incisione *Gruppo di Maiali* (con guardiano) del Museo Civico Giovanni Fattori di Livorno (BABONI 2001, p 60, tav. 39).
[512] CHIESI - NORSA 1888, pp. 38-42.

accumulavano ossa e teschi sparsi, insieme agli effetti personali dei soldati; le sepolture, scavate di fretta e coperte da poche palate di terra e sassi, non avevano protetto i cadaveri dagli attacchi delle iene. Ciò che si evinse dall'inchiesta fu che molti soldati non morirono – come era stato raccontato – per la reiterata crudeltà degli abissini, che si accanirono sui loro corpi inermi, ma proprio per l'incuria e l'incapacità italiana di coordinare efficacemente i soccorsi.

La ricognizione sul campo di battaglia era stata affrettata e superficiale. Per il timore di possibili ulteriori attacchi non fu perlustrato l'altro versante della collina, i feriti meno gravi lasciati sul campo vennero risvegliati da un diluvio e così alcuni di loro protestarono, accusando di essere stati spinti al massacro e poi abbandonati sul campo. Per questo motivo vennero trattenuti a Massaua e inviati per ultimi a Roma[513], ma l'accaduto fu ugualmente reso noto in Italia e divenne una delle argomentazioni utilizzate dai movimenti antimilitaristi e dagli oppositori del colonialismo.

Il diffondersi di un'ideologia anticoloniale in Italia nei mesi successivi alla battaglia costituì certamente uno stimolo per il mutamento ideologico di Fattori, che muovendo dal suo iniziale «entusiasmo artistico e italiano» optò per l'ideazione di un'immagine di dissenso.

Sebbene gli interessi politici ed economici del governo e di una élite italiana incoraggiassero fortemente la conquista di nuovi territori, fin da subito si delineò una viva opposizione al colonialismo. In questa linea la prima dichiarazione, all'indomani di Dogali, fu il discorso del socialista

[513] DEL BOCA 1999, p. 244.

Andrea Costa alla Camera dei Deputati che, con osservazioni puntuali ed efficaci, divenne uno dei più organici documenti dell'anticolonialismo italiano[514].

Dalla Camera dei Deputati alle manifestazionidi piazza, l'ideologia anticoloniale dilagò in Italia utilizzando gli stessi slogan enunciati da Andrea Costa («né un uomo, né un soldo»). Critiche e scetticismo rispetto all'impresa africana furono immediatamente espressi da alcune delle principali testate giornalistiche. Già il 3 febbraio 1887 il *Corriere della Sera* scriveva: «Si mantenga il decoro d'Italia a Massaua e niente più; abbiamo ben altri bisogni che di muovere guerra all'Abissinia»[515], mentre *Il Messaggero* di Roma riportava il dissenso diffuso dell'opinione pubblica rispetto all'impresa[516].

Narrazioni cariche di retorica coloniale si alternavano dunque a espressioni di dissenso, creando incertezze e oscillazioni ideologiche nell'opinione pubblica, così come tra gli intellettuali. Giovanni Pascoli e Matilde Serao si resero protagonisti della retorica coloniale, mentre Giosuè Carducci che in un primo momento aveva rifiutato di redigere il componimento in onore ai caduti di Dogali per l'inaugurazione dell'obelisco

[514] «[…] voi onorevole Robilant, che confondete quattro predoni con un esercito agguerrito, potete darci questa sicurezza che, quando avremo votato i cinque milioni, saprete rivendicare l'onore d'Italia? No, o signori, voi non mi potete dare questa sicurezza; ed io alla mia volta, non vi darò un centesimo. […] noi francamente per una impresa non nobile, non ci sentiamo di dare né un uomo né un soldo. Richiamate le milizie dall'Africa e vi apriremo tutti i crediti che chiederete, ma per continuare nelle pazzie africane, noi non vi daremo, ripeto, né un uomo né un soldo» Dichiarazioni del deputato socialista Andrea Costa alla camera dei deputati dopo la sconfitta di Dogali (3 febbraio 1887), in ROCHAT 1972, pp. 39-42: p. 40. Si veda anche NANI 2014. In merito all'anticolonialismo in Italia si veda: RAINERO 1971.

[515] «Corriere della Sera», 3 febbraio 1887.

[516] «[…] Lettere, cartoline, telegrammi ci mettono in grado di poter asserire che l'opinione pubblica, in vista del nessun beneficio che ci possiamo aspettare ostinandoci in una politica coloniale sbagliata fin dal principio, l'opinione pubblica, ripetiamo, fa voti perché le truppe vengano richiamate appena che il decoro nazionale lo consenta. («Il Messaggero», 16 febbraio 1887)».

in piazza dei Cinquecento[517], mutò la sua posizione in seguito, sostenendo la permanenza delle truppe italiane in Africa[518].

L'anticolonialismo si manifestò dunque in varie forme ed accezioni, connettendosi ed intersecandosi con orientamenti politici differenti[519]: il direttore del Giornale anarchico «Combattiamo», Ulisse Barbieri, addirittura si schierò idealmente con il nemico, dedicando il suo libro *Ribellione*[520] agli Abissini, difensori della libertà africana. Cesare Bodini invece nel suo libro *L'Abissinia degli abissini* denunciò gli interessi, celati nell'impresa africana, di «tutti i fornitori dell'armata di terra e di mare, gli speculatori, imprenditori, affaristi ed avventurieri», negando il diritto di vendetta non soltanto per i caduti di Dogali, ma anche per gli esploratori che, come Bianchi, trovarono la morte «con le loro intemperanze ed improntitudini, se non pur con le violenze e delitti, tutto reputandosi lecito verso i barbari»[521].

[517] TRIULZI 2003; RAINERO 1971, p. 160;
[518] *L'Africa in giardino* 1998, p. 31.
[519] Si veda DEL BOCA 1999.
[520] BARBIERI 1887.
[521] BODINI 1887, p. 123

«Tu la penna, che non è poco, io il pennello, lottiamo!» Il sodalizio con Diego Martelli tra arte, socialismo e anticolonialismo

Indagare l'orientamento politico di Fattori e la sua partecipazione intellettuale agli eventi contemporanei può fornire una possibile chiave di lettura per l'interpretazione di alcuni esemplari della sua produzione artistica. A tal fine è però necessario decostruire l'immagine di artista ingenuo e incolto, proposta dal pittore e consolidata da gran parte della critica novecentesca. Il *cliché* storiografico che fa di Fattori un artista poco aggiornato e autoreferenziale[522], ha origine dalle dichiarazioni dello stesso artista, presenti soprattutto nei suoi ultimi scritti autobiografici, spesso redatti allo scopo di fornire informazioni per articoli e pubblicazioni a lui dedicate.

L'intento in questa sede è di focalizzare l'attenzione sull'amicizia intrattenuta dal pittore con Diego Martelli al fine di far emergere il volto più colto e aggiornato di Fattori. Il seguente brano, tratto da una lettera dell'artista indirizzata a Martelli, è particolarmente efficace per introdurre la questione:

> […] Abbiamo ancora qualcosa nella mente e nelle mani per rompere i coglioni a questo marciume che è la società, tu la penna che non è poco, io il pennello, lottiamo! – Tu possiedi ciò che veramente ci vuole, uno stile arguto, sarcastico, incisivo – scrivi – stampa – metti a nudo le cancrene, abbi tu il coraggio che altri non hanno! – Lascia fare che io non appena mi sarò tornato allo studio, farò in modo di spogliare la guerra del 66 e se trovo cose che urtino questi eroi da teatro di burattini, li farò vedere – farò vedere cos'è il soldato e la sua missione

[522] Questa autorappresentazione costruita dal pittore è stata già parzialmente contraddetta da Vincenzo Farinella (FARINELLA 2008b).

per la patria, e come lo compensano; e tu mi aiuterai nel trovare i soggetti; va male, e vada, la pittura mia non la vogliono, e io duro! […][523].

Nella lettera il destinatario si profila come figura di riferimento teorico per l'artista e di alleato nella lotta contro la società corrotta, oltre che come consigliere nell'individuazione dei soggetti da rappresentare. Si deduce che questa figura poliedrica di intellettuale, critico d'arte e uomo politico ebbe un forte ascendente sulla produzione artistica del pittore e sull'interpretazione dei soggetti da lui rappresentati.

La loro fitta corrispondenza, in gran parte pubblicata, lascia intuire un legame complesso, articolato su più livelli. Gli argomenti delle loro lettere passano fluidamente dal confronto su specifici avvenimenti contemporanei, alla discussione in merito a nuove tendenze artistiche e letterarie, fino alle lamentele per il disagio economico, ed ancora, ad argomenti più intimi, come la relazione amorosa segreta intrattenuta da Fattori con la giovane tedesca Amalia Nollenberg, che fanno di Martelli, custode della loro corrispondenza[524], il più stretto confidente del pittore.

Importanti studi sono stati dedicati a Diego Martelli in relazione ai suoi rapporti con l'ambiente parigino e al suo ruolo fondamentale di mediatore dell'Impressionismo in Italia[525], tuttavia in questa sede si intende invece porre l'attenzione sull'orientamento ideologico e sull'impegno politico degli anni

[523] FATTORI/DINI-DINI 1997, p. 97, *Lettera a Diego Martelli*, 8 agosto [s.d].
Per quanto riguarda l'interpretazione degli episodi militari del '66 da parte di Fattori si veda Farinella 2010.
[524] FATTORI/DINI 1983.
[525] Si vedano *L'eredità di Diego Martelli* 1999; *Dai Macchiaioli agli Impressionisti* 1996; DINI-DINI 1996, pp. 43-74; DURBÉ-ERRICO 1979; DINI 1978; MARABOTTINI 1978, pp. 64-75.

Ottanta e Novanta che risulta strettamente connesso alla produzione artistica in esame.

Non è possibile incasellare la figura di Diego Martelli, che più che ad un preciso orientamento politico fu fedele ad una visione sentimentale dei problemi politico-sociali, spaziando dalle condizioni delle carceri ai diritti della donna[526]. Nella sua formazione positivista e anticlericale si inserì l'ammirazione per le dottrine di Proudhon, il cui saggio *Du principe de l'Art et sa destination sociale* (Parigi, Garnier, 1865) è conservato presso la biblioteca Marucelliana nel fondo di libri appartenuti a Martelli. È con gli ideali di questo primo socialismo di stampo proudhoniano che prenderà parte alla campagna garibaldina del '66, con ideali patriottici ostili alla monarchia. Coerente alla sua visione umanitaria e universalista, fu iscritto alla massoneria e successivamente verrà attratto dall'internazionalismo anarchico di Bakunin[527], mediato dalla sua amicizia con Carlo Cafiero. L'afflato anarchico che tanto aveva affascinato Angelo de Gubernantis, il quale con Bakunin aveva anche stretto legami di parentela, non avrà però la completa adesione di Martelli, che rimarrà contrario alle violente idee rivoluzionarie, fino a partecipare negli anni Novanta al pacifismo universale di Carlo Alfieri e Teodoro Moneta[528]. È in quest'adesione che si inserisce l'attiva collaborazione di Martelli alla redazione del periodico «Giù le Armi.

[526]Sull'attività politica di Diego Martelli si vedano MARABOTTINI 1978 E DINI-DINI 1996, pp. 265-358.
[527] Michael Bakunin era giunto a Firenze nel 1864. Non ci sono testimonianze di rapporti personali intercorsi tra Martelli e l'esule russi, ma nel fondo Martelli della Biblioteca Marucelliana è conservato il manoscritto intitolato Prima traduzione italiana del primo libro de L'Impero knuto-germanico e la rivoluzione sociale per Michele Bakunine. Per quanto riguarda la presenza di Bakunin in Italia si veda: ZIMMERMANN 2006, pp. 218-219.
[528] Sul socialismo in Italia tra Otto e Novecento si veda DEGL'INNOCENTI 2015.

Almanacco illustrato della pace»[529] **[figg. 100-102]**, edito a cura dell'Unione Lombarda della Società Internazionale per la pace e diretto da Teodoro Moneta. L'almanacco, che annoverava nel proprio comitato personaggi come Ada Negri, Napoleone Colajanni e Angelo de Gubernantis, insisteva sulle nefaste conseguenze delle guerra, corredando i brevi saggi degli intellettuali coinvolti con la riproduzione di dipinti dedicati a tematiche antimilitariste o schizzi su commissione. La copertina del 1894 riporta l'illustrazione di una mesta figura femminile, ai cui piedi è riverso il cadavere di un uomo, oltre alla dedica a Martelli scritta di suo pugno da Moneta. Negli almanacchi compaiono riproduzioni di dipinti quali *Gli orrori della Guerra* di Gaetano Previati, I *Conquistatori* di Pierre Fritel, il gruppo scultoreo *La guerra* di Enrico Cassi e rimandi al *Padiglione per la Pace*[530]*,* istituito dall'Unione lombarda in occasione delle *Esposizioni Riunite di Milano* del 1894[531] presso il Castello Sforzesco, nel quale erano state esposte anche opere di artisti francesi.

Le conseguenze della guerra, i tragici esiti umani dopo la battaglia, questi erano i temi che con un'apertura ad una casistica internazionale venivano proposti come deterrente all'azione militare. Ancora nel 1896 il nome di

[529] L'almanacco fu pubblicato tra il 1893 al 1898 a Milano inizialmente dall'editore Demarchi, poi nel 1894 da Carlo Aliprandi e a partire dal 1895 dalla Tipografia Bernardoni di C. Rebeschini di Milano. Il suo precedente era stato «L'amico della pace: almanacco illustrato popolare» (Milano, E. Sonzogno, 1889-1892). Successivamente sarà sostituito da «Leggetemi! Giù le armi, bandiera bianca: almanacco illustrato per tutti» dal 1901-1905 (Milano, Marcolli e Turati) e poi da «Pro Pace: almanacco illustrato», fino al 1937 (Milano, Marcolli).
Si veda BARETTA-GRIFFINI 1987.
[530] *La pace alle Esposizioni di Milano*, «Giù le Armi. Almanacco illustrato della pace», 6, 1895, pp. 80-82.
[531] *Guida illustrata pel visitatore delle Esposizioni* 1894; *L'arte alle esposizioni riunite di Milano* 1895. Si veda ANTONINI-PAVONI-SELVAFOLTA 1994.

Martelli compare tra i principali collaboratori del comitato internazionale accanto a quelli di Giovanni Bovio, Napoleone Colajanni ed Émile Zola. Nei contributi offerti dai vari intellettuali non mancano i riferimenti agli eventi coloniali italiani come nel caso di *Colonizzazione civile* del professor Pellegrino Strobel[532], nel quale lo scienziato si pone in aperta polemica rispetto alla convinzione di una necessaria civilizzazione della presunta «barbarie». Napoleone Colajanni invece era stato tra i repubblicani in Parlamento e aveva promosso diverse iniziative parlamentari, tra cui l'inchiesta sull'Eritrea nel 1891. Negli stessi anni, tra il 1894 e il 1895, Diego Martelli aveva intrattenuto una corrispondenza amichevole con il socialista Andrea Costa[533]. Si ricostruisce così, anche attraverso questi almanacchi, una rete di relazioni tra intellettuali militanti, orientati verso il pacifismo e l'anticolonialismo, rete che vide il coinvolgimento di Diego Martelli.

[532] STROBEL 1894, p. 36. Pellegrino Strobel (Milano, 22 agosto 1821-Traversetolo, 8 giugno 1895) fu uno dei capiscuola della malacologia italiana insieme a Gaetano Chierici e Luigi Pigorini, insegnò all'Università di Parma e di Buenos Aires.
[533] MARABOTTINI 1978, p. 40.

La *Battaglia di Kassala* di Giovanni Fattori e gli scritti anticoloniali di Diego Martelli

Nei primi anni del Novecento Giovanni Fattori si confrontò ancora una volta – dopo *Il dimenticato* e *Adua* – con un soggetto coloniale, rappresentando l*'Episodio della battaglia di Kassala* (olio su tela, 72x112 cm) **[fig. 103]**[534]. Il dipinto, firmato, è datato da Malesci al 1906[535], datazione confermata dalla stesura scarna, dai toni dei bruni e dell'ocra, così come dai contorni incisivi, riconoscibili come tratti peculiari della produzione più tarda dell'artista[536].

La battaglia di Cassala era avvenuta diversi anni prima, nel 1894, ed era stata una delle poche vittorie italiane, forse l'unica degna di nota prima che l'espansione coloniale subisse una battuta d'arresto con la sconfitta di Adua. A Cassala gli italiani avevano combattuto alleandosi con l'esercito inglese contro i dervisci, truppe musulmane guidate da un *Mahdi*, intenzionate a occupare i territori confinanti del Sudan[537].

Esigue sono le notizie relative all'opera e alla scelta del soggetto, che ad oggi rimane un *hapax* nell'iconografia pittorica italiana, e rare sono le tracce nelle fonti contemporanee relative al pittore, probabilmente a causa della datazione tarda dell'opera, realizzata negli ultimi anni di vita del pittore.

[534] Paolo Plebani, in *Induno, Fattori* 2005, p. 76, scheda n. 24. Si veda FARINELLA 2010, MESSINA 2015.
[535]MALESCI 1961, p. 378 n.349.
[536] Silvestra Bietoletti in *La Galleria d'Arte Moderna*, *Pittura*, 1993, p. 139, scheda n. 32.
[537] DEL BOCA 1999, pp. 509-516.

Prima di entrare nelle collezioni della Galleria d'Arte Moderna di Novara[538] l'opera era appartenuta alla collezione di Alfredo Giannoni[539], che la cedette nel 1930, in occasione di una delle sue donazioni alla Galleria[540].

Le collezioni di Giannoni non erano circoscritte alla pittura, ma, come si evince dai suoi lasciti, includevano anche oggetti etnografici come armi arabe, scudi o più in generale oggetti legati alla cultura materiale. Membro della Società promotrice di Belle Arti di Torino, Giannoni nutriva un particolare interesse per la pittura di storia e incrementava e aggiornava la sua collezione mediante acquisti presso le principali gallerie milanesi e le biennali veneziane, oltre che grazie ai suoi rapporti personali con artisti come Aldo Paolini e Mario Ferrari[541].

Non sono stati rintracciati documenti che forniscano informazioni in merito all'acquisto o all'eventuale commissione del dipinto da parte di Giannoni, tuttavia nelle collezioni della Galleria è custodito anche il cartone preparatorio (disegno a lapis e inchiostro su carta bianca a superficie leggermente marcata, 396x568 mm) **[fig. 104]**, firmato dall'artista sul margine inferiore del lato sinistro[542].

---

[538] *La Galleria d'arte moderna Paolo e Adele Giannoni* 1993

[539] Alfredo Giannoni (1862-1944), la cui attività di mecenate è collezionista è scarsamente documentata, fu impresario teatrale presso il teatro Faraggiana di Novara, poi orefice e banchiere e offrì diverse donazioni ai Musei Civici di Novara a partire dal 1910, anno dell'apertura al pubblico. Su questo argomento si veda MONGIAT BABINI 1993, pp. 11-24.

[540] Giannoni donò al Museo in momenti diversi le sue raccolte «per lasciare in Novara un'allettante e istruttiva istituzione». (AMCN, Vecchie pratiche, cart. 68, Donazioni del comm. Alfredo Giannoni della Pinacoteca. Novara, 3 febbraio 1927, Deliberazione commissariale).

[541] *Ivi*, p. 15.

[542] Paolo Plebani, in *Induno, Fattori* 2005, p. 76, scheda n. 23.

Dal confronto del dipinto con lo studio preparatorio emergono evidenti modifiche nella composizione della scena militare. Nell'esecuzione finale, le sagome dei soldati italiani sono appena accennate, gli scudi diventano tondi, come quelli utilizzati dalle popolazioni abissine, spesso posseduti già all'epoca da istituzioni museali e collezionisti privati[543] e presenti nelle fotografie di guerrieri abissini, diffuse e spesso riprodotte nella pubblicistica.

Le spade diventano delle lance, ma l'arma impugnata da colui che sembra essere il protagonista di questa battaglia, l'uomo di colore in primo piano a cavalcioni su un cavallo nero, diventa un vessillo. La sua gestualità, che nel cartone è quella di un uomo pronto a falciare i nemici con la spada, diventa nel dipinto un gesto di incoraggiamento per i suoi compagni o di esultanza, che lo porta a sollevare lo scudo e il vessillo.

Il paesaggio, inesistente nello studio preparatorio, viene definito mediante il profilo dei monti e l'inserimento di un'architettura sulla sinistra. Le discrepanze tra il bozzetto e il dipinto testimoniano in questo caso un intento documentario finalizzato ad offrire una resa quanto più possibile realistica della battaglia e dell'ambientazione. Il dipinto è l'unico soggetto coloniale in cui Fattori si sia impegnato a restituire un paesaggio africano che risultasse verosimile, inserendo elementi peculiari e riconoscibili, al fine di conferire credibilità alla rappresentazione.

[543] Nel Museo civico Giovanni Fattori di Livorno è custodita una collezione di armi africane entrata a far parte del Museo negli anni Trenta grazie a donazioni da parte di privati e altri enti pubblici, oltre alla collezioni di armi appartenuta a Giovanni Fattori. É da appurare se il pittore possedesse anche armi africane, ma in ogni caso la presenza di queste nel museo attesta che questi oggetti si trovavano con molta probabilità a Livorno. Sull'istituzione si veda *Museo civico Giovanni Fattori* 1994.

Nella rappresentazione del paesaggio il dipinto si dimostra debitore delle immagini fotografiche, in particolare del genere dedicato a paesaggi e presidi militari[544]. Nel profilo dei monti imponenti e nel taglio compositivo si ritrova un'analogia con la fotografia Comini intitolata *Cassala* **[fig. 105]**, mentre una puntuale corrispondenza si registra tra l'architettura posizionata da Fattori sulla sinistra e le rappresentazioni diffuse sulle riviste contemporanee del Forte di Cassala, un antico sgranatoio di cotone, detto di Munziger, utilizzato, con alcune modifiche, come presidio militare[545] **[figg. 106-107]**.

Lo scontro militare avvenuto a Cassala costituiva una delle rare vittorie di cui l'Italia poteva fregiarsi, eppure Fattori scelse di epurare la composizione da ogni retorica nazionalista offrendo la narrazione visiva di una battaglia contesa tra schiere contrapposte di combattenti africani, nella quale i soldati italiani sembrano ricoprire un ruolo marginale[546].

L'originalità dell'interpretazione dell'episodio bellico appare rivoluzionaria se la si confronta con le immagini utilizzate da «L'Illustrazione italiana» per presentare l'accaduto nel 1894. Alla presa di Cassala viene dedicata la copertina della rivista, che celebra la memoria e l'eroismo del capitano Francesco Carchidio Malvolti, caduto in battaglia e qui immortalato nella posa del condottiero a cavallo **[fig. 108]**.

La narrazione visiva dell'episodio di Cassala compare ancora all'interno del fascicolo con il *Combattimento d'Avanguardia* **[fig. 109].** che vede

[544] Si veda ZACCARIA 2008.
[545] *I Nostri Errori* 1898, p. 219
[546] Si veda FARINELLA 2010, p. 66 e p. 68 nota 24.

pertanto protagonisti gli ascari eritrei[547], caratterizzati dalle divise e dai copricapi[548]. Ma a dominare la scena sulla sinistra è la figura di Oreste Baratieri, in una posa quasi scultorea che rende onore al suo ruolo di comandante. La contrapposizione tra guerrieri ascari e dervisci viene messa in evidenza mediante la rappresentazione di due avversari che, accanto al carretto, contrappongono e incrociano simbolicamente le loro armi.

Nello scontro tra uomini di colore Fattori, lungi dal restituire una resa fedele delle divise degli ascari, ritratti nella fotografia di Luigi Fiorillo **[fig. 110]**, opta per delle lacere stoffe chiare e pone come loro elemento distintivo il *tarbush*, copricapo simile al fez delle truppe ottomane **[fig. 111]**.

Come emblema della vittoria italiana enfatizza non la posa eroica di un condottiero italiano, ma l'esultanza e il coraggio di un guerriero *ascaro*, che si erge sul cavallo mentre accanto a lui un avversario soccombe. È l'immagine di una vittoria contesa quindi tra africani, nella quale i soldati italiani rimangono, quasi indistinti, tra la polvere dello sfondo.

---

[547] Si veda SCARDIGLI 2009.

[548] Inizialmente nel 1885 il colonnello Tancredi Saletta aveva acquistato i *Basci-Buzuk* ("teste matte"), soldati mercenari già presenti in Eritrea. Nel 1889 vennero costituiti i primi 4 battaglioni eritrei e i *Basci-buzuk* furono ribattezzati con l'appellativo di "ascari". L'uniforme degli ascari eritrei, dalla fondazione agli anni venti, era composta dal copricapo denominato tarbush in feltro con fiocco e fregio a seconda della specialità e ripetizione dei gradi, un camicione bianco lungo fino al ginocchio, un giubbetto in tela, pantaloni ("senafilò") stretti fino al ginocchio, gambali in tela grezza chiusi lateralmente da 9 bottoncini e una fascia distintiva ("etagà") di lana colorata, lunga 2,5 metri e larga 40 cm.
L'armamento individuale per la truppa era costituito dai fucili e moschetti con relative baionette dei modelli *Vetterli Mod. 1870* e *Vetterli-Vitali Mod. 1870/87*, mai del tutto sostituiti dai Carcano Mod. 91. Gli sciumbasci, equiparati ai sottufficiali, erano armati anche di revolver *Chamelot-Delvigne Mod. 1874* o *Bodeo Mod. 1889* (oltre che del *curbasc*). Gli squadroni di cavalleria erano armati anche di sciabole e di lance da cavalleria, con l'asta in frassino sostituita dal bambù. Alle armi bianche d'ordinanza si affiancavano pugnali e spade tradizionali, come i billao e gli shotel. Si veda ZORZETTO 2003.

L'arruolamento di ingenti truppe indigene nelle fila dell'esercito italiano in Africa aveva destato forti polemiche in Italia[549], ma ancor di più la battaglia di Cassala aveva attirato l'attenzione, soprattutto negli ambienti anticoloniali, per il combattimento spietato degli ascari, menzionato nell'articolo *Guerra e Anarchia* di Francesco Papafava[550], comparso sull'almanacco per la pace del 1895[551]. L'autore, condannando la violenza in senso lato, anarchica o nazionalista, riporta le parole di un ufficiale della battaglia di Cassala apparse precedentemente sulla stampa, che descrivevano gli ascari come «demoni» incontenibili per mettere in evidenza le contraddizioni della presunta lotta alla "barbarie", combattuta con la stessa attitudine violenta delle popolazioni africane.

La polemica relativa all'utilizzo degli ascari nell'espansione coloniale è oggetto di un manoscritto inedito di Diego Martelli intitolato *Abisso eritreo*. Martelli prende posizione contro il colonialismo italiano in Africa, esprimendo la sua personale visione sulle *Guerre d'Africa* e il suo disappunto in merito all'arruolamento di truppe di indigeni eritrei nell'esercito italiano. L'*incipit* condanna questa prassi mediante una formula quasi poetica:

[549] Si veda BRUNER 2014. Vincenzo Farinella ha messo in evidenza la relazione tra il dipinto *La battaglia di Cassala* e il dibattito su razza e diritto in Italia. (FARINELLA 2010, in particolare p. 69 nota 25).
[550]Francesco Papafava (Padova, 1864-Firenze, 30 marzo 1912) fu uno studioso e scrittore di tematiche economico-sociali. Compì gli studi liceali a Firenze e si laureò in Giurisprudenza a Roma nel 1886. Membro di una famiglia dell'alta aristocrazia si avvicinò poco più che ventenne alle idee radical-democratiche e volle sperimentare in prima persona la vita operaia, lavorando in una tipografia per l'editore Sonzogno, occupazione procuratagli a Milano da Ernesto Teodoro Moneta.
[551] PAPAFAVA 1895.

«Siamo alla vigilia dello scoppio della guerra e forse a quest'ora sulle spiagge affricane* soldati italiani aizzano contro i loro fratelli ascari ed alleati, incitandoli al più crudele macello con la scusa di ornare di nuovi allori il tricolore italiano. […]»[552].

Il manoscritto è custodito insieme agli scritti *Adua!*[553] e *Guerra a fondo,* di mano di Diego Martelli e databili al 1896, forse rimasti inediti a causa della morte dell'autore, sopraggiunta in quello stesso anno. I manoscritti rimasero quindi tra le carte dell'archivio privato di Martelli e furono poi acquisiti dalla Biblioteca Marucelliana di Firenze, che ancora oggi li custodisce.

Le argomentazioni con le quali Martelli esprime la sua contrarietà al colonialismo nei manoscritti sono la superiorità delle armi italiane rispetto alle armi primitive degli africani, gli scarsi vantaggi economici e sociali dell'impresa per gli stessi italiani, le scarse doti strategiche del governo e dell'esercito[554] e l'incoerenza di occupare territori africani nel momento in cui alcune terre confinanti sono rimaste irredente.

Adua, il secondo manoscritto, si sofferma sulle cause dell'avvenuta sconfitta e sulle gravi condizioni in cui versa l'Italia, che diventano lo stimolo per riprendere la pubblicazione de «L'Opinione Nazionale»[555], con la finalità di offrire un'informazione apartitica e veritiera:

[552] Diego martelli, *L'Abisso Eritreo*.
[553] Il titolo *Adua!* è stato introdotto dall'archivista nel momento in cui il fondo Martelli è stato ordinato e acquisito dalla Biblioteca Marucelliana di Firenze.
[554] Guerra a fondo! Ms. D. 14ᶜ. 17, cc.145-150
[555]Si tratta probabilmente de «L'Opinione nazionale. Giornale politico quotidiano» (Firenze Mariani) edito dal 1867 al 1895). Presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma è conservato un unico numero de «L'opinione nazionale liberale. Giornale politico quotidiano indipendente» (Firenze, 1. 23 aprile 1896) che potrebbe testimoniare il tentativo, rimasto limitato ad un unico numero, di riavviare la pubblicazione della rivista.

«In questo momento triste e decisivo l'Opinione Nazionale riprende le sue pubblicazioni e si prefigge di presentarsi al pubblico indipendente da qualunque partito o consorteria propugnando la verità senza transazioni con alcuno, quand'anco questa verità fosse ostica e dispiacente […]»[556].

Il progetto di offrire la verità e promuovere la libertà[557], secondo un programma in cui «Patria ed Umanità non si contradicono ma si compenetrano», morirà sul nascere il 20 novembre dello stesso anno, con la scomparsa di Martelli. Gli ideali condivisi di contestazione nei confronti delle scelte politiche del governo e delle consuetudini di una società «porca e patriottica», insieme all'apertura verso le tematiche sociali, continueranno ad essere manifesti nell'opera di Giovanni Fattori.

Nella sua convinta difesa del verismo, contrapposta ai temi del simbolismo, l'artista si sente investito di forti responsabilità rispetto alla storia e alle contraddizioni dell'epoca da lui vissuta:

«[…] Lo studio per me dell'arte attuale sta nelle manifestazioni della natura e nell'illustrazione sociale del nostro secolo, sia per costumi, abitudini, sofferenze e altre cose anche politiche; che l'arte mandi ai posteri la nostra storia moderna – e coloro i quali trattano

[556] Ms. D. 14c. 17, cc.132-138, cc. 139-140.
[557] Rispettosi d'ogni credenza sincera per quanto erronea, e persuasi che non si smantellano i pregiudizi con la violenza, noi, facendo nostra la formula dell'illustre filosofo Bovio, dichiariamo d'essere favorevoli alla più completa libertà, non solo (come egli disse) della religione, ma delle religioni; contrapponendo all'Altare l'Ateneo, ed alla fede cieca, mercanteggiata dai Leviti d'ogni specie e colore, la ricerca disinteressata del filosofo naturalista, che pur rotte le membra dalla tortura, grida in faccia al Santo Uffizio "Eppur si muove". Adua! Ms. D. 14c. 17, cc.145-150

l'antica la lascino agli antichi e il loro tempo lo perdino a studiare l'attualità […]»[558].

A queste istanze sembra rispondere la scelta di fornire un'interpretazione originale e quanto più possibile veritiera di un soggetto insolito tratto dalla storia coloniale italiana.

Sarà lo storico Felice Momigliano a dimostrare già nel 1902, un'acuta comprensione della poetica verista di Fattori, proprio di fronte al suo *Dimenticato*:

> Mentre il Mentessi[559] si avvale di un sano simbolismo pittorico per protestare contro la guerra, il Fattori deriva un effetto potente seguendo un verismo brutale, direi quasi atroce. Questo pittore di battaglie e di cavalli espone un pastello terribile dal titolo il *dimenticato.* Un povero soldato col cranio sfracellato donde sbocca a fiotti il sangue giace riverso su di una brughiera. Un branco di porci lo attornia e cogli immondi grugni annusa il giovine corpo. La scena è macabra, ma chi oserebbe dirla inverosimile?» [560].

In conclusione, la presente disamina, oltre a ricostruire un *corpus* di soggetti coloniali nella produzione dell'artista, contribuisce a smontare l'immagine di Fattori quale artista ingenuo e autoreferenziale. Le opere indagate sottintendono un immaginario aggiornato ai temi e ai linguaggi visivi europei. La scelta e l'interpretazione dei soggetti testimonia un'attenta

---

[558] FATTORI/ERRICO 1980, *Opinioni sull'arte*, pp. 67-69: 69. Il manoscritto dal quale questo brano è tratto si trova nell'Archivio Ojetti presso la Galleria d'Arte Moderna di Roma e fu utilizzato da Ojetti per redarre il suo Giovanni Fattori. Errico data la pagina nella quale questo brano è contenuto intorno al 1904.
[559] Allude al trittico *Gloria!* di Giuseppe Mentessi.
[560] MOMIGLIANO 1902.

partecipazione agli eventi contemporanei e l'interesse di comprenderli a fondo, andando oltre la diffusa retorica nazionalista.

L'elaborazione di un personale pensiero critico sugli accadimenti, attraverso il confronto intellettuale con la poliedrica figura di Diego Martelli, si delinea come una necessità nelle sue lettere. Questa continua ricerca si rende evidente nelle scelte inconsuete e nelle interpretazioni originali dei soggetti coloniali, che sottintendono la conoscenza del dibattito anticoloniale e pacifista. I suoi soldati dimenticati così come la sua battaglia africana sembrano rispondere alla ricerca di verità e all'istanza per cui l'arte, attraverso il verismo, debba tramandare «la storia moderna»[561].

[561] FATTORI/ERRICO 1980, *Opinioni sull'arte*, pp. 67-69: 69.

CONCLUSIONI

La disamina della produzione relativa agli eventi militari coloniali negli anni della prima guerra d'Africa ha dimostrato il forte divario esistente tra la straordinaria fortuna visiva dell'episodio militare di Dogali, la prima sconfitta subita dall'Italia nell'ambito di questa prima campagna coloniale, e l'eco figurativa della battaglia di Adua, un trauma nazionale che segnerà invece la fine del primo colonialismo italiano. La ricerca ha messo in luce le modalità di costruzione del mito della battaglia di Dogali, fin da subito trasformata in una "sconfitta eroica". L'elaborazione del mito eroico della battaglia è stata esaminata a partire dalle presunte narrazioni dei testimoni oculari che, tradotte in immagini, ottennero una migrazione transmediale, sino a essere incluse nel saggio storico *Fino a Dogali* di Alfredo Oriani, entrando così a far parte della storiografia ufficiale. L'analisi dell'eco figurativa del primo rilevante evento militare coloniale, inquadrata nel sistema dell'arte, delle esposizioni e dei *media* del secondo Ottocento, ha permesso di comprendere e delineare le peculiari dinamiche della cultura visiva coloniale dell'Italia liberale. Si tratta di meccanismi ancora liberi dal controllo di una rigorosa e strutturata propaganda politica - come sarà quella dell'Italia fascista - e favoriti piuttosto da una cultura coloniale diffusa, alla quale contribuirono interessi e istanze di diverse istituzioni e gruppi sociali: dal governo alla borghesia imprenditoriale filo-coloniale, fiduciosa nelle opportunità di una

possibile espansione in Africa, fino all'editoria, consapevole delle grandi potenzialità delle tematiche africane.

Nella cultura coloniale scaturita dal primo tentativo italiano di espansione coloniale in Africa Orientale l'immagine, a partire dalle illustrazioni a stampa, acquista pertanto un ruolo fondamentale nel processo di mitizzazione dell'evento. Parallelamente si profila un impegno ufficiale da parte delle istituzioni, finalizzato a fissare e depositare l'avvenimento nella memoria culturale italiana mediante due importanti commissioni artistiche: il dipinto della battaglia di Dogali, commissionato a Michele Cammarano, e il Monumento ai caduti di Dogali, destinati ad essere posizionati in due luoghi strategici dello spazio pubblico ottocentesco. Il primo fu esposto nella Galleria Nazionale di Roma, di recente istituzione, mentre il monumento fu eretto nella piazza antistante a Stazione Termini, principale punto d'accesso alla Capitale. Tuttavia la delusione sopraggiunta con la sconfitta di Adua a distanza di poco tempo gravò fortemente sulla ricezione delle due opere. Ripercorrendo la loro biografia, i loro movimenti e trasferimenti, l'alternarsi di episodi di valorizzazione allo stato di abbandono, è stato possibile mettere in relazione la "fortuna" delle opere e la riattivazione della memoria coloniale ottocentesca, avvenuta in concomitanza con le successive imprese africane da parte della nazione italiana.

Dopo aver ottenuto l'istituzione della colonia d'Eritrea nel 1890, l'Italia si dedicò a delineare un proprio profilo di nazione civilizzatrice, che potesse risultare credibile nella competizione coloniale internazionale. In quest'ottica

l'Esposizione nazionale del 1891-92, organizzata a Palermo, diventa l'occasione per esporre, per la prima volta in una regione del Meridione d'Italia, non solo il progresso raggiunto, come di consuetudine, ma anche per presentare a un pubblico nazionale e internazionale la colonia eritrea, esponendo all'interno di un fittizio villaggio abissino oggetti etnografici, materie prime e un gruppo consistente di abissini provenienti dalla colonia e dai territori limitrofi. È in questa occasione, nell'interazione tra produzione artistica, oggetti etnografici e rappresentazioni mediatiche, che si profila un "orientalismo interno" che propone una comparazione tra la colonia africana e l'"l'altra Italia", ovvero la Sicilia nel caso specifico, percepita come un territorio da colonizzare.

Il discorso coloniale si profila quindi come un ideale laboratorio, all'interno del quale, seguendone i suoi dinamici processi politici e culturali, è possibile tracciare le molteplici declinazioni e migrazioni, talvolta imprevedibili, dell'immagine, oltre che le sue relazioni con la memoria culturale coloniale. Ne emerge che il rapporto tra arte e colonialismo non è sempre un rapporto di tensione, determinato da una commissione ufficiale e sollecitato dall'*establishment*. In alcuni casi le opere di soggetto coloniale si inseriscono autonomamente nel sistema dell'arte e vengono valorizzate e divulgate nell'ambito delle dinamiche espositive e grazie all'interesse per il verismo di fine Ottocento.

La pratica del vedere, così come la produzione di immagini, è soggetta al linguaggio dei *media* usati da una determinata cultura. Pertanto l'indagine sulla cultura visiva e l'immaginario culturale coloniale ha costituito il punto

di partenza per la comprensione e la ricontestualizzazione del *corpus* coloniale di Giovanni Fattori. Le sue immagini di dissenso, codificate nell'iconografia del *Soldato abbandonato*, o espresse attraverso un'originale e antiretorica interpretazione visiva di una vittoria italiana nella *Battaglia di Kassala*, devono necessariamente essere inquadrate all'interno del sistema mediatico e della rete di immagini coloniali che avrebbe potuto essere a disposizione dell'artista in quegli anni. D'altra parte fonti testuali dirette, relative all'esperienza personale dell'artista, come il suo epistolario, hanno permesso invece di definire la sua posizione rispetto alla retorica colonialista da una parte e ai movimenti socialisti e pacifisti dall'altra.

Al manoscritto africano di Michele Cammarano, la prima rappresentazione narrativa della colonia eritrea colta dallo sguardo di un artista, verrà dedicato un ulteriore approfondimento, in relazione alla consistente produzione africana del pittore, ancora poco studiata. Di particolare interesse potrebbe rivelarsi anche il confronto tra il diario dell'artista con la visione lucida e politica di Ferdinando Martini espressa nel suo *Nell'Affrica italiana* del 1891, al fine di indagare come mediante la forma autobiografica siano state proposte e, talvolta diffuse, immagini diversificate e contrastanti della colonia.

La ricerca è stata circoscritta al primo colonialismo italiano, tracciando in alcuni casi la migrazione e la memoria delle immagini e delle opere nella *longue durée* dei successivi nel corso del secolo successivo. Ulteriori indagini sistematiche relative alla cultura visiva degli sviluppi del colonialismo

italiano nel Novecento aprirebbero certamente nuove questioni, relative all'intensificarsi dei viaggi in Africa da parte degli artisti, a un diverso modo di relazionarsi al tema bellico, ai nuovi media utilizzati, e riporterebbero alla luce una consistente e diversificata produzione artistica ancora poco conosciuta. Allo stato degli studi già si distinguono diversi casi di grande interesse, dalla produzione grafica di Giuseppe Scalarini, relativa alla guerra di Libia, ai disegni di Antonio Arosio realizzati durante la Guerra d'Etiopia, fino alla produzione scultorea di soggetti africani di Arturo Martini e alle sperimentazioni dell'aeropittura futurista.

I saggi sul Novecento nell'ambito di questa ricerca hanno dimostrato il legame ideologico che intercorre tra la prima guerra d'Africa e la guerra d'Etiopia, sancito anche dalle strategiche politiche culturali del regime applicate al patrimonio culturale coloniale ottocentesco. Se la sopravvivenza dell'iconografia del mito del *Presentate le armi* dal bozzetto di Pogliagli del 1887 al dipinto di Carena del 1935 conferma il riattivarsi della memoria coloniale ottocentesca, è sorprendente che in tempi e circostanze diverse Giovanni Fattori e Felice Carena dimostrino un moto iconoclasta nei confronti di due narrazioni visive di Dogali elaborate dalla retorica coloniale e cristallizate nel testo di Oriani: Fattori cassò il dipinto da lui realizzato raffigurante i caduti di Dogali che giacevano in ordine e allineati, mentre Felice Carena intervenne sulla sua tela *Dogali - 1887*, tagliandola ed epurandola della rappresentazione dei soldati che accennano il saluto militare, per lasciare spazio soltanto ai corpi dei morti che giacciono scomposti nella porzione di sinistra.

APPENDICE DOCUMENTARIA

FONTI

Fonti manoscritte

Michele CAMMARANO, *Pensieri, riflessioni, note artistiche e viaggio d'Africa*, Ms, Biblioteca Nazionale di Napoli, Fondo Lucchesi Palli.
Diego MARTELLI, *L'Abisso Eritreo*, Ms. D. 14c. 17, cc. 132-138, Biblioteca Marucelliana, Firenze.
Diego MARTELLI, *Adua!*, Ms. D. 14c. 17, cc. 139-144, Biblioteca Marucelliana, Firenze.
Diego MARTELLI, *Guerra a fondo*, Ms. D. 14c. 17, cc. 145-150, Biblioteca Marucelliana, Firenze.

Fonti a stampa

Anon., *I superstiti di Dogali al Quirinale*, «L'Illustrazione Italiana», Anno XIV, n. 25, 1887, p. 431.
Anon., *Le peregrinazioni di "Dogali" di Cammarano*, «Redazione Romana», 1 aprile 1937.
Anon., *Amok with Sword*. *Abyssinian Shot In Rome,* «The Northern Miner», 17 giugno 1938.
Anon., *Varie,* «Gazzetta ufficiale della Repubblica italiana», Supplemento ordinario, n. 295, 24 dicembre 1947, p. 47.
Ai Cinquecento 1887
Ai Cinquecento. Gli eroi di Saati e Dogali, Roma, Perino, 1887.
Atti del V congresso Nazionale di Studi Romani 1942.
Atti del V congresso Nazionale di Studi Romani, (Roma, 1938), III, Roma 1942.
Augusto Valli, pittore africanista 1937
Augusto Valli, pittore africanista: suoi viaggi nell'Eritrea, nell'Aussa, nello Scioa, nell'Harrar, mostra personale presso il Museo coloniale di Roma, Modena, Stabilimento Poligrafico Artioli, 1937.
BARBIERI 1887
Ulisse Barbieri, *Ribellione*, Lugo, Tip. Economica Morelli e Morandi, 1887.
BARBIERA 1892
Raffaello Barbiera, Uno sguardo generale alle Belle Arti, in Palermo e l'Esposizione nazionale cronaca illustrata, Milano, Fratelli Treves, 1892, disp. 37, pp. 306-307.
Benvenuti 1942

Gino Benvenuti, *Vita africana di Augusto Salimbeni*, Modena, Tip. Ferraguti, 1942.
BIANCALE, 1934
Michele Biancale, *Sala di Carlo V. Michele Cammarano*, in *II mostra internazionale d'arte coloniale*, catalogo della mostra (Napoli, Maschio Angioino, 1934-1935), Roma, Palombi, 1934.
BIANCALE 1936
Michele Biancale, *Michele Cammarano,* Milano-Roma, Bertarelli, 1936.
BODINI 1887
Cesare Bodini, *L'Abissinia degli abissini, ossia la vera opinione della grande maggioranza del paese sul fatto e da farsi*, Tip. Cooperativa, Torino, 1887.
BONFIGLIETTI 1924
Rodolfo Bonfiglietti, *Obelischi podisti e una base poltrona*, «Roma», II, 1924, pp. 239-249.
BULGAKOV 1896
Fedor Il′ich Bulgakov*, Vasiliĭ Vasil'evich Vereshchagin i ego proizvedeniia: fototipicheskoe i avtotipicheskoe izdanie*, Sankt Peterburg, Suvorina, 1896.
BULGAKOV 1905
Fedor Il′ich Bulgakov, *V.V. Vereščagini ego proizvedenija (V. V. Vereshschagin e la sua opera)*, Sankt Peterburg, Kushnerev, 1905.
CARDUCCI 1887
Giosuè Carducci, *Al sindaco di Roma*, «Il Resto del Carlino», 15 maggio 1887, XXVIII, p. 298.
CARRÀ 1914
Carlo Carrà, *Vita Moderna e Arte Popolare*, «Lacerba», II, n.11, 1 giugno 1914, pp. 167-168.
CARTON 1926
F. Carton, *L'arretramento della stazione di Termini*, «Capitolium», I, n. 10, 1926.
Catalogo illustrato della Mostra Etnografica Siciliana 1892
Catalogo illustrato della Mostra Etnografica Siciliana, Palermo, Esposizione Nazionale, 1891-1892) a cura di Giuseppe Pitrè, Palermo, Stabilimento Tipografico Virzi, 1892.
CHIRTANI 1880
Luigi Chirtani, *Da Venezia a Firenze*, «L'Illustrazione Italiana», anno VII, n. 32, 8 agosto1880, pp. 86-87.
CHIESI - NORSA 1888
Gustavo Chiesi, Giuliano Norsa, *Otto mesi d'Africa*, Milano, Aliprandi, 1888.
CICCO E COLA 1887
Cicco e Cola, Corriere, «L'Illustrazione Italiana», Anno XIV, n. 24, 1887, p. 414.
CONTE 1925
Ugo Conte, *La traslazione del monumento ai caduti di Dogali*, «Capitolium», I, 1925, pp. 152-153.
DE CESARE - PULCE DORIA 1887
Augusto De Cesare, Augusto Pulce Doria, *Dogali e l'Italia*, Napoli, Ferrante, 1887.
DE CESARE 1891

De Cesare, *L'Esposizione di Palermo*, «Nuova Antologia», XXXVI, III, 1 dicembre 1891, pp. 500-514.
DI FEDE 1892
Giovanni Di Fede, *La Mostra Eritrea*, in *Guida della Mostra Eritrea* 1892, pp. V-XVI.
Exhibition of the works of Vassili Verestchagin 1889
Exhibition of the works of Vassili Verestchagin: Illustrated Descriptive Catalogue, New York, American Art Galleries, 1889
Esposizione Generale Italiana 1884
Esposizione Generale Italiana. Belle Arti, Arte Contemporanea. Catalogo ufficiale, Torino, Unione tipografica editrice, 1884.
FLERES 1899
Ugo Fleres, *Scultori italiani contemporanei* in *Il Secolo XIX nella vita e nella cultura dei popoli*, Milano, Vallardi, 1899, pp. 124-192.
FLERES 1928
Ugo Fleres, *Ettore Ximenes, sua vita e sue opere*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1928.
FRANCHETTI - SONNINO 1974
Leopoldo Franchetti e Sidney Sonnino, *Inchiesta in Sicilia*, I-II, Firenze, Vallecchi, 1974 (*La Sicilia nel 1876*, Firenze, Barbera, 1877).
GALLARETO 1892
Marcello Gallareto, *Gli indigeni della mostra eritrea,* in *Guida della Mostra Eritrea* 1892, pp. XVII-XIX.
GHISLERI 1897
Arcangelo Ghisleri, *Artisti contemporanei: Wassili Wereschagin*, «Emporium», V, 27, 1897, pp. 163-176.
Guida della Mostra Eritrea 1892
Guida della Mostra Eritrea, Cataloghi delle collezioni esposte (Palermo, Esposizione Nazionale, 1891-1892), a cura di Giovanni di Fede, Città di Castello, Tipografia dello Stabilimento Lapi, 1892.
Guida illustrata pel visitatore delle Esposizioni 1894
Guida illustrata pel visitatore delle Esposizioni riunite in Milano, a cura di Innocente Carnazzi, Bergamo, Stab. Fratelli Bolis, 1894.
I Nostri Errori 1898
I Nostri Errori. Tredici anni in Eritrea: note storiche e considerazioni, Torino, Casanova, 1898.
MARTINI 1891
Ferdinando Martini, *Nell'Affrica italiana. Impressioni e ricordi*, Milano, Treves, 1891.
MARUCCHI 1883
Orazio Marucchi, *Le recenti scoperte dell'Iseo Campense*, «Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma», II, 1883, pp. 57-61.
MOMIGLIANO 1902.
Felice Momigliano, *L'Arte contro la Guerra (Note all'esposizione di Venezia),* «Leggetemi! Giù le armi, bandiera bianca: almanacco illustrato per tutti», 1902, pp. 34-36.
MONTANDON 1905

Marcel Montandon, *Artisti contemporanei: Niculae Jon Grigoresco*, «Emporium», XXI, n. 121, 1905, pp. 4-17.
NETTI 1895
Francesco Netti, *Per l'arte italiana*, Trani, Vecchi, 1895.
NICEFORO 1898
Alfredo Niceforo, *L'Italia barbara contemporanea (studi e appunti)*, Milano, Remo Sandron, 1898.
NICEFORO 1901
Alfredo Niceforo, *Italiani del nord e italiani del sud*, Milano, Fratelli Bocca, 1901.
ORIANI 1889
Alfredo Oriani (Ottone di Banzole), *Fino a Dogali*, Milano, Libreria Editrice Galli di Chiesa & Guindani, 1889.
L'arte alle esposizioni riunite di Milano 1895
L'arte alle esposizioni riunite di Milano, a cura di Leone Fortis, Milano, Dumolard, 1895.
L'Esposizione nazionale illustrata di Palermo 1892
L'Esposizione nazionale illustrata di Palermo 1891-92, Milano, Sonzogno, 1892.
La Esposizione italiana del 1861 1862
La Esposizione italiana del 1861. Giornale con incisioni e con gli atti ufficiali della R. Commissione edito da Andrea Bettini, Firenze, Bettini, 1862.
Le terre d'Oltremare 1940
Le terre d'Oltremare e l'arte italiana dal Quattrocento all'Ottocento, catalogo della mostra (Napoli, 1940), a cura di Sergio Ortolani, Bruno Molajoli, Felice De Filippis, Napoli, Edizioni della Mostra d'Oltremare, 1940.
LIBERTO 1892
Mario Liberto, *A proposito della mostra etnografica*, in *L'Esposizione nazionale illustrata di Palermo 1891-92* 1892, pp. 78-79.
Lyod 1929
Llewelyn Lyod, *La pittura dell'Ottocento in Italia*, Firenze, Tip. Barbèra, Alfani e Venturi 1929.
MARUCCHI 1898
Orazio Marucchi, *Gli Obelischi egiziani di Roma*. *Illustrati con traduzione dei testi geroglifici*, Roma, Loescher, 1898.
Palermo e l'Esposizione nazionale 1892
Palermo e l'Esposizione nazionale del 1891-92: cronaca illustrata. Milano, Fratelli Treves, 1892.
Pantini 1903.
Romualdo Pàntini, *Artisti contemporanei: Giovanni Fattori*, «Emporium», XVII, 1903, pp. 3-23.
PAPAFAVA 1895
Francesco Papafava, *Guerra e anarchia*, «Giù le Armi! Almanacco illustrato della pace», 6, 1895 pp. 28-31.
PAPINI 1937
Roberto Papini, *Una rettifica di Roberto Papini*, «Perseo», 16 aprile 1937.
PEDRAZZI 1937

Adamo Pedrazzi, *La Battaglia di Dogali nelle opere di due pittori italiani*, in «La Gazzetta dell'Emilia», 13-14 novembre 1935.
Piccinini 1888
Giuseppe Piccinini, *Guerra d'Africa*, Roma, Editore Perino, 1888.
PICA 1901
Pionieri e soldati 1936
Pionieri e soldati d'A. O., a cura di Pietro Maria Bardi, Milano, Hoepli, 1936.
Quarta esposizione internazionale d'arte 1901
Quarta esposizione internazionale d'arte della città di Venezia 1901: catalogo illustrato. Venezia, Ferrari, 1901.
Quinta Esposizione Internazionale d'arte 1903
Quinta Esposizione Internazionale d'arte di Venezia. Catalogo illustrato, Stab. Carlo Ferrari, Venezia, 1903
RAGUSA MOLETI 1892 (a
Girolamo Ragusa Moleti, *La Mostra Etnografica*, in *Palermo e l'Esposizione nazionale del 1891-92* 1892, pp. 67-68.
RAGUSA MOLETI 1892 (b
Girolamo Ragusa Moleti, *Ancora gli Abissini all'Esposizione*, in in *Palermo e l'Esposizione nazionale del 1891-92* 1892, pp. 83-86.
RAGUSA MOLETI 1891
Gerolamo Ragusa Moleti, *Poesie dei popoli selvaggi o poco civili*, Torino-Palermo, Carlo Clausen, 1891.
RIMBAUD 1895
Artur Rimbaud, *Poésies complètes*, avec préface de Paul Verlaine et notes de l'éditeur, Paris, Vanier, 1895
SARTORIO 1910
Aristide Sartorio, *Guida all'Accademia di San Luca*, Roma 1910
Sergi 1897
Giuseppe Sergi, *Africa. Antropologia della stirpe camitica (Specie Eurafricana),* Torino, Fratelli Bocca, 1897.
SERRA 1919
Luigi Serra, *Il riordinamento della Galleria Civica di Ascoli Piceno*, «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», n. 13, 1919, pp. 3-16.
SCARFOGLIO 1896
Edoardo Scarfoglio, *Le nozze coi fichi secchi*, «Il Mattino», 27 settembre 1896.
SONNINO 1972
Sidney Sonnino, *Diario 1866-1912*, Roma-Bari, Laterza, 1972,
Strobel 1894
Pellegrino Strobel, *Colonizzazione civile*, «Giù le Armi. Almanacco illustrato della pace», 5, 1894.
TARAMELLI - MERCALLI 1888
Torquato Taramelli e Giuseppe Mercalli*, Il terremoto ligure del 23 febbraio 1887*, Roma, Metastasio, 1888.
TULLI 1942
Alberto Tulli, *Il leone di giuda e l'obelisco di Dogali*, in *Atti del V congresso Nazionale di Studi Romani* 1942, pp. 182-187.

VERESHCHAGIN/PETERS 1887
Vasily Vasilyevich Vereshchagin, *Painter, soldier, traveller*, *Autobiographical sketches*, translated by Frank Hesketh Peters, London, Bentley & son, 1887.
VERESHCHAGIN 1897
Vasily Vasilyevich Vereshchagin, *Napoléon I^er^ en Russie*, Paris, Floury, 1897.
VERESHCHAGIN 1889-90
Vasily Vasilyevich Vereshchagin, *Realism,* Second Appendix to Catalogue of the Verestchagin Exhibition, Inter-State Industrial Exposition, Chicago, 1889-1890.
VILLARI 1878
Pasquale Villari, *Lettere meridionali*, Firenze, Le Monnier, 1878.

BIBLIOGRAFIA

ABBATTISTA 2013
Guido Abbattista, *Umanità in mostra: esposizioni etniche e invenzioni esotiche in Italia (1880-1940)*, Trieste, Edizioni Università di Trieste, 2013.
ABBRUZZESE 1968
Margherita Abbruzzese, *Biseo, Cesare*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, X, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1968, pp. 675-676.
ACQUARELLI 2008
Luca Acquarelli, *Spazio e tempo nella cultura visiva coloniale italiana*, in *Fra parola e immagine. Metodologie ed esempi di analisi,* a cura di Omar Calabrese, Milano, Mondadori, 2008, pp. 121-138.
ADILARDI - LENZI IACOMELLI 2011
Guglielmo ADILARDI, Carlotta LENZI IACOMELLI, *Ferdinando Martini. L'Uomo, il Letterato, il Politico*, Bari, Laterza, 2011.
Adua: le ragioni di una sconfitta 1997
Adua: le ragioni di una sconfitta, atti del convegno (Piacenza, Istituto Storico della Resistenza, 1996), a cura di Angelo Del Boca, Roma, Laterza, 1997.
AGNELLO - LICARI 2013
Fabrizio Agnello, Mariangela Licari, *La ricostruzione della città perduta: l'Esposizione Nazionale di Palermo (1891-1892),* in *La ricostruzione congetturale dell'architettura storica, metodi, esperienze applicative,* a cura di Nunzio Marsiglia, Palermo, Grafill srl, 2013, pp. 145-164.
ALDRICH 2012
Robert Aldrich, *Commemorating Colonialism in a Post-Colonial World,* «E-Rea. Revue Électronique D'études Sur Le Monde Anglophone», n. 10. 1 <20 dicembre 2012)>.
AMES 2004
Eric Ames, *From the Exotic to the Everyday. The Ethnographic exhibition in Germany*, in *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader*, edited by Vanessa R. Schwartz e Jeannene M. Przyblyski, New York, Routledge, 2004, pp. 313-326.
Anthropologies of Art 2005
Anthropologies of Art, proceedings of the conference (Williamstown, Massacchusetts, Sterling and Francine Clark Art Institute, 2003), edited by Mariët Westermann, Dalton, Mass., Studley Press, 2005.
ANTLIFF - LEIGHTEN 2003
Mark Antliff, Patricia Leighten, *Primitivism*, in *Critical Terms for Art History,* edited by Robert S. Nelson e Richard Shiff, Chicago, University of Chicago Press, 2003, pp. 217-233, (Chicago, University of Chicago Press, 1996)
ANTONINI - PAVONI - SELVAFOLTA 1994
Milano 1894, le Esposizioni riunite, a cura di Ezio Antonini, Rosanna Pavoni e Ornella Selvafolta, Cinisello Balsamo (MI), Silvana editoriale, 1994.

Antonio Arosio pittore di guerra 2000
Antonio Arosio pittore di guerra. Africa Orientale, Grecia, Russia (1935 - 1943), catalogo della mostra (Pisa, Palazzo Lanfranchi, 2000) a cura di Vincenzo Farinella, Livorno, Sillabe, 2000.
A Place in the Sun 2003
A Place in the Sun: Africa in Italian Colonial Culture from Post-Unification to the Present, edited by Patrizia Palumbo, Berkeley, CA, University of California Press, 2003.
ASSMANN 1992
Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München, C.H. Beck, 1992.
ASSMANN 2002
Aleida Assmann, *Ricordare: forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, Il Mulino, 2002 (*Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München, Beck, 1999).
ASMANN 2008
Aleida Assmann, *Transformations between History and Memory*, *Collective memory and Collective Identity*, «Social Research», vol. 75, n.1, 2008, pp. 49-72.
Aria di Parigi 1998
Aria di Parigi nella pittura italiana del secondo Ottocento, Catalogo della mostra (Livorno, Museo civico Giovanni Fattori, 1998-1999) a cura di Giuliano Matteucci, Torino, Allemandi, 1998.
Art and the British Empire 2007
Art and the British Empire, edited by Tim J. Barringer, Geoff Quilley, Douglas Fordham, Manchester, UK-New York, Manchester University press, 2007.
Art History and Fetishism Abroad 2014
Art History and Fetishism Abroad: Global Shiftings in Media and Methods, edited by Gabriele Genge and Angela Stercken, Bielefeld, Transcript Verlag, 2014.
Artist and Empire 2015
Artist and Empire: Facing Britain's Imperial Past, Catalogo della mostra (London, Tate Britain, 2015), edited by Alison Smith, London, Tate Publishing, 2015.
AUGÉ 1992
Marc Augé*, Non-Lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Le Seuil, 1992.
BAADER - WEINRYB 2016
Hannah Baader and Ittai Weinryb, *Images at Work. On Efficacy and Historical Interpretation*, «Representations», 133, n. 1, 2016, pp. 1-19.
BABONI - MALESCI 1983
Andrea Baboni, Anna Allegranza Malesci, *Giovanni Fattori, l'opera incisa,* 2 voll. 1983.
BABONI 2001
Andrea Baboni, *L'Ottocento: le incisioni di Giovanni Fattori*, Ospedaletto (Pisa), Pacini, 2001
BABONI 2002

Andrea Baboni, *L'Ottocento: i disegni di Giovanni Fattori*, Ospedaletto (Pisa), Pacini, 2002.
BACCI 2009
Giorgio BACCI, *Le illustrazioni in Italia tra Otto e Novecento: libri a figure, dinamiche culturali e visive*, Firenze, Olschki, 2009.
Bakhtin 1981
Michael Bakhtin, *Forms of time and of the chronotope in the novel*, in BAKHTIN/ HOLQUIST 1981, pp. 84-258.
BAKHTIN / HOLQUIST 1981
Mikhail M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, edited by Michael Holquist, Austin, University Of Texas Press, 1981.
Banti 2011
Alberto Maria Banti, Sublime madre nostra. La nazione italiana dal Risorgimento al fascismo, Sublime madre nostra. La nazione italiana dal Risorgimento al fascismo, Roma-Bari, Laterza, 2011.
BARAGETTI 2016
Stefania Baragetti, *Carducci e la Rivoluzione. I Sonetti Di Ça Ira: Storia, Edizione, Commento*, Roma, Gangemi editore spa, 2016.
Baretta - Griffini 1987
Giuseppe Baretta e Grazia Maria Griffini, *Almanacchi dell'Ottocento a Milano*, Milano, Libri Scheiwiller, 1987.
Barkan 2000
Elazar Barkan, *The Guilt of Nations: Restitution and Negotiating Historical Injustices*, New York, Norton, 2000.
BAROCCHI 1974
Paola Barocchi, *Testimonianze e polemiche figurative in Italia*, 3 voll., Messina-Firenze, D'Anna, 1972-1974, II. *Dal divisionismo al Novecento*, 1974.
BAROOSHIAN 1993
Vahan D. Barooshian, *V.V. Vereshchagin: Artist at War*, Gainesville, University Press of Florida, 1993.
BARRICELLI 1995
Anna Barricelli, *Ettore Ximenes. Una vita per la scultura*, supplemento alla rivista «Kalós. Arte in Sicilia», n. 2, 1995.
BATTAGLIA 1958
Roberto Battaglia, *La prima Guerra d'Africa*, Torino, Einaudi, 1958.
BASELICA 2011
Giulia Baselica, *Le traduzioni italiane di narrativa russa tra fine Ottocento e primo Novecento*, «Tradurre. *Pratiche, teoria, strumenti*», 0, 2011, s.p. (http://rivistatradurre.it/2011/04/tradurre-dal-russo-2/) <3 dicembre 2016>.
BAXANDALL 1972
Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford, Oxford University Press 1972.
BAYLY 2004
Christopher Alan Bayly, *The Birth of the Modern World, 1780-1914*: *Global Connections and Comparisons*, Malden, MA, Blackwell publishing, 2004.
BELMONTE 2011

Carmen Belmonte, *La battaglia di Dogali. Iconografia di una sconfitta,* Tesi di Specializzazione (Tutor Vincenzo Farinella), Università di Pisa 2011.
BELMONTE 2015
Carmen Belmonte, *La battaglia di Dogali. Una vittoria africana*, in *Mondi a Milano* 2015, pp. 208-211.
BELMONTE 2016
Carmen Belmonte, *Synchronies of Violence: Italian Colonialism and Marinetti's Depiction of Africa in "Mafarka the Futurist"* in *Vision in Motion*. *Streams of Sensation and Configurations of Time*, edited by Michael F. Zimmermann, Berlin-Zürich, Diaphanes, 2016, pp. 165-182.
BENJAMIN/SOLMI 1995.
Walter Benjamin, *Angelus novus: saggi e frammenti*, a cura di Renatto Solmi, Torino, Einaudi, 1995.
BENJAMIN/ZOHN 1969
Walter Benjamin, *Theses on the philosophy of history*, in *Illuminations*, edited by Harry Zohn, New York, Schocken Books, 1969, p. 256.
BENJAMIN 1995.
Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica: arte e società di massa*, cura di Cesare Cases e Paolo Pullega, Torino, Einaudi, 2000.
BERGGREN - SJÖSTEDT 1996
Lars Berggren e Lennart Sjöstedt, *L'ombra dei grandi: monumenti e politica monumentale a Roma (1870-1895)*, Roma, Artemide Edizioni, 1996.
BERNINI 1978
Dante Bernini, *La pinacoteca Civica di Ascoli Piceno*, Roma, Autostrade S.p.A., 1978.
BHABHA 1994
Homi Bhabha *The Location of Culture*, New York, Routledge, 1994.
BIANCHI 2010
Giovanni Bianchi, *Felice Carena e la Biennale di Venezia*, in *Felice Carena 2010*, pp. 49-60.
BICA 1994
Laura Bica, *Benedetto Civiletti*, voce in *Dizionario degli artisti Siciliani*, a cura di Luigi Sarullo, Benedetto Patera, 3 voll., Palermo, edizioni Novecento, III. *Scultura*, 1994, s.n.p.
Bild, Ding, Kunst 2015
Bild, Ding, Kunst, Hrsg. von Gerhard Wolf und Kathrin Müller, Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2015.
Biography of Objects 2015
Biography of Objects. Aspekte eines kulturhistorischen Konzepts, Hrsg. von Dietrich Boschung, Patric-Alexander Kreuz, Tobias Kienlin, Paderborn, Wilhelm Fink, 2015.
Bilder der Macht, Macht der Bilder 1997
Bilder der Macht, Macht der Bilder: Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts, Hrsg. von Stefan Germer, Michael F. Zimmermann, München, Klinkhardt & Biermann, 1997.
BOIME 1993

Albert Boime, *The Art of the Macchia and the Risorgimento. Representing Culture and Nationalism in Nineteenth-Century Italy,* Chicago and London, The University of Chicago Press, 1993.
BON VALSASSINA 1991
Caterina Bon Valsassina, *La pittura a Roma nella seconda metà dell'Ottocento*, in *La pittura in Italia*, *L'Ottocento,* a cura di Enrico Castelnuovo, Tomo I, Torino, Electa, 1991, pp. 431-468.
Bordini 1991
Silvia Bordini, *Aspetti del rapporto pittura-fotografia nel secondo Ottocento*, in *La pittura in Italia*, *L'Ottocento,* a cura di Enrico Castelnuovo, Tomo II, Torino, Electa, 1991, pp. 581-601.
BORRONI SALVADORI 1981
Fabia Borroni Salvadori, *I Demidoff collezionisti a Firenze*, «Annali della Scuola Normale Superiore», 3, 1981, pp. 937-1003.
BORRUSO 2003
Paolo Borruso, *L'Italia e la crisi della decolonizzazione*, in *L'Italia repubblicana nella crisi degli anni Settanta: Tra guerra fredda e distensione*, a cura di Agostino Giovagnali e Silvio Pons, Rubbettino Editore, 2003, pp. 397-442.
BOSI 2013
Stefano Bosi, *La maremma nella tavolozza di Giovanni Fattori e nella poetica di Giosuè Carducci*, in *Giovanni Fattori. Capolavori da collezioni private*, Catalogo della mostra (Gam Manzoni, Milano, 2013) a cura di Francesco luigi Maspes ed Enzo Savoia, Milano, Gam Manzoni, 2013, pp. 55-75.
BOTTICI 2012
Chiara Bottici, *Filosofia del mito politico*, Torino, Bollati Boringhieri, 2012.
BRADLEY 1982
Carol Bradley, *Civiletti*, *Benedetto,* voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXVI, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1982, pp. 94-97.
BRAUN 2012
Emily Braun, *Italia Barbara: Italian Primitives from Piero to Pasolini,* «Journal of Modern Italian Studies», 17, n. 3, 2012, pp. 259-392.
BREDEKAMP 2003
Horst Bredekamp, *A Neglected tradition? Art History as Bildwissenschaft*, «Critical Inquiry», 29, 2003, pp. 418-428.
BROUDE 1987
Norma Broude, *The Macchiaioli: Italian Painters of the Nineteenth Century*, New Haven, Yale University Press, 1987.
BUONANNO-FARESE SPERCKEN-NICHOLLS 1994
Luciano Buonanno, Christine Farese Sperken, Paul Nicholls, *Omaggi, Marchesa! Acquerelli e disegni nell'Album di Costanza Bougleux*, Pesaro, Firenze libri Srl, 1994.
BRICE 2005
Catherine Brice, *Il Vittoriano: monumentalità pubblica e politica a Roma*, Roma, Archivio Guido Izzi, 2005.
BROWER 2012

Daniel Brower, *Turkestan and the Fate of the Russian Empire*, London-New York, Routledge, 2012.
BRUNER 2009
Stephen C. Bruner, *Leopoldo Franchetti and Italian Settlement in Eritrea: Emigration, Welfare Colonialism and the Southern Question*, in «European History Quarterly», 39, n. 1, 2009, pp. 71–94.
BRUNER 2014
Stephen C. Bruner, *At Least so Long as We Are Talking about Marching, the Inferior Is Not the Black, It's the White: Italian Debate over the Use of Indigenous Troops in the Scramble for Africa*, «European History Quarterly», 44, n. 1, 2014, pp. 33–54.
BURKE 2001
Peter Burke, *Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence*. Ithaca, N.Y, Cornell University Press, 2001.
BUSCIONI 1990
Maria Cristina Buscioni, *Esposizioni e 'stile nazionale' (1861-1925): il linguaggio dell'architettura nei padiglioni italiani delle grandi kermesses nazionali ed internazionali*, Firenze, Alinea editrice, 1990.
CAMMARANO/ BERTOZZI 1998
Michele Cammarano, *Memorie mie*, a cura di Francesca Bertozzi, Roma, Bagatto libri, 1998.
CAMMARANO/RUGA 2017
Michele Cammmarano, *Racconto della sua vita, e senza bugie*, a cura di Maria Saveria Ruga, Lugano, Nerbini International, 2017.
CARBONARA POMPEI 2008
Sabina Carbonara Pompei, *La città degli obelischi. Simbologia e reimpiego urbano*, in *La lupa e la sfinge* 2008, pp. 172-179.
CARDELLI ANTINORI 2001
Alessandra Cardelli Antinori, *Il Museo africano. Ipotesi per un museo storico coloniale*, in *Viaggio in Africa. Dipinti e sculture delle collezioni del Museo Africano*, Catalogo della mostra (L'Aquila, Castello Cinquecentesco, 2001-2002), a cura di Mariastella Margozzi, Sambuceto (CH), Brandolini, 2001, pp. 18-21.
CARUSO 2012
Carlo Caruso*, Le crisi militari Italiane nel giudizio del Carducci*, in *La Vittoria Macchiata. Memoria e racconto della Sconfitta militare nel Risorgimento,* a cura di Duccio Tongiorgi, Roma, Edizioni di Storia e letteratura 2012, pp. 183-198.
CASTELLI 1992
Enrico CASTELLI, *Dal collezionismo etnografico al museo di propaganda. La parabola del museo coloniale in Italia*, in *L'Africa in vetrina: storie di musei e di esposizioni coloniali in Italia*, a cura di Nicola LABANCA, Treviso, 1992, pp. 107-122.
CECI 2009
Lucia Ceci, *Mercatelli, Luigi*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXIII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2009, pp. 592-594.
CERVINI 2010

Fulvio Cervini, *Le guerre coloniali al museo. Un percorso torinese per immagini*. «Zapruder. Storie in movimento. Rivista di storia della conflittualità sociale», n. 23, 2010, pp. 74-85.
CHERNYSHEVA 2014
Maria Chernysheva, *The "Russian Gérôme"? Vereshchagin as a Painter of Turkestan*, «RIHA journal», 96, 2014, http://www.riha-journal.org/articles/2014/2014-jul-sep/chernysheva-vereshchagin <13.03.2017>.
CHOATE 2008
Mark I. Choate, *Emigrant Nation: The Making of Italy Abroad,* Cambridge MA, Harvard University Press, 2008.
CIARLO 2011
David Ciarlo, *Advertising Empire: Race and Visual Culture in Imperial Germany*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2011
CINELLI 1980
Barbara Cinelli, *Cultura visiva di Soffici e Carrà 1907-1917*, in *Artisti e cultura visiva nel Novecento*, catalogo della mostra (Pistoia, Museo Civico 1980), a cura di Barbara Cinelli, Fernando Mazzocca, Maria Cristina Tonelli, Firenze, Eurografica, 1980, pp. 3-9.
CINELLI 1982
Barbara Cinelli, *Firenze 1861. Anomalie di una esposizione*, in *L'arte in mostra. Firenze 1861, Torino 1880, Milano 1891. Rapporto sulle grandi esposizioni dell'Italia unita*, a cura di Jolanda Nigro Covre, numero monografico di «Ricerche di Storia dell'arte», 18, 1982, pp. 21-36.
CLIFFORD 1999
James Clifford, *I frutti puri impazziscono: etnografia, letteratura e arte nel sec. 20,* Torino, Bollati Boringhieri, 1999 (*The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography*, *Literature, and Art*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1988).
COGLITORE 2014
Mario Coglitore, "*Mostrare il moderno". Le Esposizioni universali tra fine Ottocento e gli inizi del Novecento*, in *Le esposizioni. Propaganda e costruzione identitaria*, «Diacronie. Studi di Storia Contemporanea», 18, 2/2014 (http://www.studistorici.com) <03 dicembre 2016>.
COMBERIATI 2013
Daniele Comberiati, *"Affrica": il mito coloniale africano attraverso i libri di viaggio di esploratori e missionari dall'unità alla sconfitta di Adua, 1861-1896*, Firenze, Franco Cesati editore, 2013.
Contributo a Fattori 1994
Contributo a Fattori, Catalogo della mostra (Firenze, Galleria Pananti, 1994) a cura di Dario Durbé, Firenze, Edizioni Pananti, 1994.
CONNOR 2014
Steven Connor, *Effetti personali. Vite curiose di oggetti quotidiani*, Raffaello Cortina, Milano, 2014 (*Paraphernalia. The Curious Lives of Magical Things*, Profile Books, London 2011).
CURRAN - GRAFTON *et alii* 2009
Brian A. Curran, Anthony Grafton, Pamela O. Long, Benjamin Weiss, *Obelisk: A History*, Cambridge, Mass., Burndy Library, 2009.

D'ANGELO 2011
Laura D'Angelo, *L'ordinamento del 1915 nel dibattito sullo stile nazionale e sulla restaurazione dell'arte italiana*, in *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna*: *cronache e storia, 1911-2011*, a cura di Stefania Frezzotti e Patrizia Rosazza Ferraris, Roma, Palombi, 2011, pp. 83-99.
D'ONOFRIO 1992
Cesare D'Onofrio, *Gli obelischi di Roma*, Roma, Romana Società Editrice, 1992 (edizione originale Roma, Staderini, 1965).
Da Canova a De Carolis 1978
Da Canova a De Carolis, Acquisizioni e restauri dalle collezioni dell'Ottocento della Galleria Nazionale d'Arte Moderna 1975-1978, Catalogo della mostra (Roma, Valle Giulia, 1978), Roma, De Luca, 1978.
Da Corot ai macchiaioli 2009
Da Corot ai macchiaioli al simbolismo: Nino Costa e il paesaggio dell'anima, catalogo della mostra (Castiglioncello, Centro per l'arte Diego Martelli, Castello Pasquini, 2009), a cura di Francesca Dini, Stefania Frezzotti e Silvestra Bietoletti. Milano, Skira, 2009. *Da Courbet a Fattori* 2005
Da Courbet a Fattori: i principi del vero, Catalogo della mostra (Castiglioncello, Centro per l'arte Diego Martelli-Castello Pasquini, 2005) a cura di Rossella Campana, Silvestra Bietoletti, Cosimo Ceccuti, Francesca Dini, Milano, Skira, 2005.
Da Giotto a Malevič 2004
Da Giotto a Malevič: la reciproca meraviglia, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 2004-2005), Milano, Electa, 2004,
Dai Macchiaioli agli Impressionisti 1996
Dai Macchiaioli agli Impressionisti: l'opera critica di Diego Martelli, Catalogo della mostra (Livorno, Museo civico Giovanni Fattori, 1996-1997), a cura di Francesca Dini ed Ettore Spalletti, Firenze, Artificio, 1996.
DALLE NOGARE 1994
Liliana Dalle Nogare, *L'Esposizione di Palermo nella stampa milanese: le pubblicazioni di Treves e Sonzogno*, in *Dall'artigianato all'industria. L'Esposizione Nazionale di Palermo del 1891-1892*, a cura di Massimo Ganci e Maria Giuffrè, Palermo, Società Siciliana per la Storia Patria, 1994, pp. 117-125.
DAMIANI-VERVAT 2009
Con la matita e col pennello. Giovanni Fattori: indagini e restauri dei dipinti della Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti, a cura di Giovanna Damiani e Muriel Vervat, Firenze, Pagliai, 2009.
D'ANDREA 2004
Sofia d'Andrea, *La questione coloniale nella stampa napoletana di fine Ottocento (1882-1896)*, in *Le forme del romanzo italiano* 2010, pp. 67-76.
DEBRAY 1999
Régis Debray, *Trace, forme ou message?*, «Cahiers de médiologie», 1999, 1, pp. 32-33.
DE MICHELIS 1997
Cesare De Michelis, *Russia e Italia*, in *Storia della civiltà letteraria russa,* 2 voll., a cura di Michele Colucci e Riccardo Picchio, Torino, Utet, 1997, II. *Il Novecento*, pp. 689-709.

DECLEVA 2015
Enrico Decleva, *Milano: le esposizioni e l'affermazione della città*, in *Mondi a Milano* 2015, pp. 17-44.
DEGL'INNOCENTI 2015
Maurizio Degl'Innocenti, *La patria divisa: socialismo, nazione e guerra mondiale*, Milano, Franco Angeli, 2015.
DELACROIX/ FLAT-PIOT 1893
Eugène DELACROIX, *Journal de Eugène Delacroix*, sous la direction de Paul Flat et René Piot, Parigi, Plon, 1893.
DEL BOCA 1999 (a
Angelo Del Boca, *Gli italiani in Africa Orientale*, 4 voll., I. *Dall'unità alla marcia su Roma*, Milano, Mondadori, 1999 (Roma, Laterza, 1976).
DEL BOCA 1999 (b
Angelo Del Boca*, Gli italiani in Africa Orientale,* 4 voll., IV. *Nostalgia delle colonie*, Milano, Mondadori, 1999 (Roma, Laterza, 1984).
DEL BOCA 2000
Angelo Del Boca, *Il colonialismo italiano tra miti, rimozioni, negazioni e inadempienze,* in *Fascismo e antifascismo: rimozioni, revisioni, negazioni*, a cura di Enzo Colotti, Roma, Laterza, 2000, pp. 325-353.
DEL PUPPO 2003
Alessandro Del Puppo, *Primitivismo*, Firenze, Giunti, 2003.
DEL PUPPO 2012
Alessandro Del Puppo, *Modernità e nazione: temi di ideologia visiva nell'arte italiana del primo Novecento*, Macerata, Quodlibet, 2012.
DELLAPIANA 2011
Elena Dellapiana, *Eroi e pietà. La monumentalizzazione dei luoghi delle battaglie risorgimentali*, in *Architettura dell'eclettismo. Il dibattito sull'architettura per l'Italia unita, sui quadri storici, i monumenti celebrativi e il restauro degli edifici*, atti del XIII Convegno di Architettura dell'eclettismo (Jesi, Fondazione Colocci, 2010), a cura di Loretta Mozzoni e Stefano Santini, Napoli, Liguori, 2011.
DESCOLA 2014
Philippe Descola, *Oltre natura e cultura*, Firenze, SEID, 2014 (*Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005).
DESIDERI 2015
Laura Desideri, *Il Gabinetto Viesseux nelle sale di Palazzo Feroni*, in *Un palazzo e la città*, Catalogo della mostra (Firenze, Museo Salvatore Ferragamo 2015) a cura di Stefania Ricci, Riccardo Spinelli e Carlo Sisi, Milano, Skira, 2015, pp. 212-227.
DICKIE 1999
John Dickie, *Darkest Italy: The Nation and Stereotypes of the Mezzogiorno, 1860-1900*, New York, St. Martins press, 1999.
DI MAJO 2006
Elena di Majo, *La conoscenza del patrimonio in Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Le vicende della ricerca dal 1969 ad oggi*, in *Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Le collezioni*, I-II, a cura di Elena di Majo e Matteo Lafranconi, Milano, Electa, 2006, I. *Il XIX secolo*, pp. 10-13.
DIDI-HUBERMAN 2002

Georges Didi-Huberman, *L'image survivante: histoire de l'art et temps des phantômes selon Aby Warburg*, Parigi, Minuit, 2002.
DIDI-HUBERMAN 2006
Georges Didi-Huberman, *Ex-voto: image, organe, temps*, Paris, Bayard, 2006.
DIDI-HUBERMAN 2012
Georges Didi-Huberman, *Peuples exposés, peuples figurants*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2012.
DINI 1978
Piero Dini, *Diego Martelli*, Il torchio, 1978.
DINI - DINI 1996
Piero Dini e Francesca Dini, *Diego Martelli: storia di un uomo e di un'epoca,* Torino, Umberto Allemandi, 1996.
DINI 2013
Francesca Dini, *Giovanni Fattori*, in *Giovanni Fattori: capolavori da collezioni private*, Catalogo della mostra (Milano, GAM Manzoni, Centro studi per l'Arte Moderna e Contemporanea, 2013), a cura di Francesco Luigi Maspes ed Enzo Savoia, Milano, Gam Manzoni, 2013, pp. 13-34.
Dipinti, sculture e grafica delle collezioni del Museo africano 2005
Dipinti, sculture e grafica delle collezioni del Museo africano: catalogo generale, a cura di Mariastella Margozzi, Città di Castello, Deltagrafica, 2005.
DOBLER 2007
Ralph-Miklas DOBLER, *Casa Madre dei Mutilati e Invalidi di Guerra*, in *Rom. Meisterwerke der baukunst von der antike bis heute, Festgabe für Elisabeth Kieven*, Hrsg. Christina Strunck, Petersberg Imhof, 2007, pp. 516-518.
Donatello among the Blackshirts 2005
Donatello among the Blackshirts: History and Modernity in the Visual Culture of Fascist Italy, edited by Claudia Lazzaro e Roger J. Crum, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 2005.
DOSSI/ISELLA 1995
C*arlo Dossi, Opere*, a cura di Dante Isella, Milano, Adelphi, 1995.
Durbé-Errico 1979
Dario Durbé e Francesca Errico, *Les impressionistes et l'art modern,* Paris-Rome, Editions Vilo - De Luca, 1979.
DURBÉ 1981
Dario Durbé, *Giovanni Fattori e i suoi 20 ricordi dal vero. Conferenza detta in Cortina d'Ampezzo presentandosi la ristampa di 8 pietre litografiche della raccolta*, Roma, De Luca, 1981.
ECO 1979
Umberto Eco, *Lector in fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979.
EMERSON 2006
Caryl Emerson, *Vita di Musorgskij*, Torino, EDT, 2006.
Emporium: parole e figure 2009
Emporium: parole e figure tra il 1895 e il 1964, a cura di Giorgio Bacci, Massimo Ferretti e Miriam Fileti Mazza, Pisa, Edizioni della Normale, 2009.
Ex voto marinari del Santuario di Montenero 1981

Ex voto marinari del Santuario di Montenero, catalogo della mostra (Livorno, Bottini dell'Olio, 1981-1982), Pisa, Pacini editore, 1981.
EPPLE 2011
Angelika Epple, *Entangled Histories: Reflecting on Concepts of Coloniality and Postcoloniality*. Leipzig, Leipziger Univ. Verl., 2011.
European Empires and the People 2011
European Empires and the People: Popular Responses to Imperialism in France, Britain, the Netherlands, Belgium, Germany and Italy, edited by John M. MacKenzie and Giuseppe Finaldi. Manchester; New York: Manchester University Press, 2011.
FAETA - RICCI 1997
Francesco Faeta e Antonello Ricci, *Lo specchio infedele. Materiali per lo studio della fotografia etnografica in Italia,* Roma, Documenti e ricerche del Museo nazionale delle belle arti e tradizioni popolari, 1997.
FAETA 2005
Francesco Faeta*, Questioni italiane: demologia, antropologia, critica culturale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005.
FANARA 2005
Giulia Fanara, *Il villaggio eritreo all'Esposizione Nazionale di Palermo 1891–1892: narrazioni dell'alterità e nuova identità nazionale nell'Italia coloniale umbertina,* «Archivio Storico Siciliano», 31, n. 4, 2005, pp. 33-93.
FANON 2002
Frantz Fanon, *Les damnés de la terre*, Paris, La Découverte, 2002.
FARINELLA 2008a
Vincenzo Farinella, *Le guerre di Fattori, "che non fu soldato*", «Nuovi studi livornesi», 15, 2008, pp. 235-69.
Farinella 2008b
Vincenzo Farinella, *Fattori "uomo di lettere"*, in *Due/Cento. Omaggio a Daumier e Fattori*, Catalogo della mostra (Pisa, Museo della Grafica di Pisa (Palazzo Lanfranchi), 2008-2009, Pisa, Edizioni Plus srl, 2008, pp. 135-146.
Farinella 2008c
Vincenzo Farinella, *Un cartone di Fattori per il Concorso Ricasoli*, in *Due/Cento. Omaggio a Daumier e Fattori*, Catalogo della mostra (Pisa, Museo della Grafica di Pisa (Palazzo Lanfranchi), 2008-2009, Pisa, Edizioni Plus srl, 2008, pp. 147-149.
Farinella 2011
Vincenzo Farinella, Il ´cielo fattoriano´ sopra Livorno: eredità (e tradimenti) di Fattori tra gli artisti labronici, in Gli anni eroici del Gruppo Labronico. L'eredità di Fattori e Puccini nella pittura livornese tra le due guerre, Pisa (Ospedaletto), Pacini editore, 2011, pp. 11-38.
FARINELLA 2009
Vincenzo Farinella, *Signorini e Hiroshige: un'ipotesi sulle fonti visive dell'Alzaia (e un'apertura sul giapponismo dei Macchiaioli)*, in *Telemaco Signorini e la pittura in Europa*, Catalogo della mostra (Padova, Palazzo Zabarella, 2009-10), a cura di Giuliano Matteucci, Fernando Mazzocca, Carlo Sisi ed Ettore Spalletti, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 44-57.
FARINELLA 2010

Vincenzo Farinella, *Hurrà ai valorosi: Fattori e la "sfortunata" guerra del '66*, in *Italia sia! Fatti di vita e d'arme del Risorgimento italiano*, Catalogo della mostra (Seravezza, Palazzo mediceo, 2010) a cura di Enrico Dei, Ospedaletto (Pisa), Pacini, 2010, pp. 57-69.
FARINELLA 2012
Vincenzo Farinella, *Fotografia e giapponismo: ancora sull'Alzaia di Signorini*, in *Conosco un ottimo storico dell'arte...". Per Enrico Castelnuovo. Scritti di allievi e amici pisani*, a cura di Massimo Ferretti e Maria Monica Donato, Pisa, edizioni della Normale, 2012, pp. 389-397.
FARINELLA 2016
Vincenzo Farinella, *Massacri. La stroncatura come metodo critico*, in *Scoperte e massacri* 2016, pp. 40-63.
FATTORI 2015
Fattori, Catalogo della mostra (Padova, palazzo Zabarella, 2015-2016) a cura di Francesca Dini, Fernando Mazzocca e Giuliano Matteucci, Venezia, Marsilio, 2015.
FATTORI/ERRICO 1980
Giovanni Fattori, *Scritti autobiografici, editi e inediti: con tutti i ritratti dipinti e fotografici dell'artista, noti o ritrovati*, a cura di Francesca Errico, Roma, De Luca, 1980.
FATTORI/DINI, 1983
Giovanni Fattori, *Lettere ad Amalia*, a cura di Piero Dini, Firenze, Torchio, 1983.
FATTORI/DINI 1987
Giovanni Fattori, *Inediti di Giovanni Fattori. Lettere, dipinti, disegni*, a cura di Piero Dini, Torino, Allemandi, 1987
FATTORI/DINI-DINI 1997
Giovanni Fattori, *Epistolario edito e inedito*, a cura di Francesca e Piero Dini, Firenze, Il Torchio, 1997.
FATTORI/MATTEUCCI 2000
Giovanni Fattori, *I Quaderni Farinola*, a cura di Giuliano Matteucci, Milano, Skira, 2000.
Felice Carena 2010
Felice Carena e gli anni di Venezia, catalogo della mostra (Venezia, palazzo Franchetti 2010), a cura di Virginia Baradel, Venezia, Marsilio, 2010,
FERGONZI 2005
Flavio Fergonzi, *Visitare gli studi d'artista in parola e in immagine*, «L'uomo nero», II, 3, 2005, pp. 8-29.
FERRIANI, 1995
Daniela FERRIANI, *Pinacoteca civica: Ascoli Piceno*, Firenze, Octavo, 1995.
Ficquet 2004
Éloi Ficquet, *La stèle éthiopienne de Rome: objet d'un conflit de mémoires*, «Cahiers d'études africaines Réparations, restitutions, réconciliations», 44, 2004, pp. 369-85.
FIGES 2004
Orlando Figes, *La danza di Nataša: storia della cultura russa, (XVIII-XX secolo)*, Torino, Einaudi, 2004.
FILIPOVÁ 2015

Marta Filipová, *Cultures of International Exhibitions, 1840-1940: Great Exhibitions in the Margins*, Farnham, Ashgate, 2015.
FINALDI 2002
Giuseppe Finaldi, *Italy's Scramble for Africa from Dogali to Adowa*, in *Disastro! Disasters in Italy since 1860: Culture, Politics, Society*, edited by John Dickie, John Foot, and Frank M. Snowden, New York, Palgrave, 2002, pp. 80-97.
FINALDI 2009
Giuseppe Finaldi, *Italian national identity in the scramble for Africa: Italy's African wars in the era of nation-building, 1870-1900*, Bern-New York, Peter Lang, 2009.
FINEBERG 1997
Jonathan D. Fineberg, *The Innocent Eye: Children's Art and the Modern Artist*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1997.
FIORENTINO 1997
Katia Fiorentino, *Michele Cammarano: 'pensieri, riflessioni, note artistiche e viaggio d'Africa'*, *OttoNovecento*, n° 2/3, 1997, pp. 55-63.
FRANCINI CIARANFI 1944
Anna Maria Francini Ciaranfi, *Incisioni del Fattori*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1944.
FRANDINI 1972
Paola Frandini, *Nino Costa e l'ambiente artistico romano tra il 1870 e il 1890*, in *Aspetti dell'arte a Roma dal 1870 al 1914*, a cura di Dario Durbé, De Luca, Roma 1972, pp. XIX-XXXIII.
FREEDBERG 1991
David Freedberg, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, University of Chicago Press, 1991.
FUSCO 1996
Maria Antonella Fusco, *L'Oriente 'profanato dalla matita cristiana': Cesare Biseo a Costantinopoli*, in *Studi in onore di Michele D'Elia*, a cura di Clara Gelao, Matera, R&R Editrice, 1996, pp. 451-462.
FUSCO 1998
Maria Antonella Fusco, *Avventure artistiche mediterraneee, per pittori meridionali*, in *Gli orientalisti italiani: cento anni di esotismo (1830-1940)*, catalogo della mostra (Torino, Palazzina di Caccia di Stupinigi, 1998-1999) a cura di Rossana Bossaglia, Venezia, Marsilio, 1998, pp. 29-38.
Galleria d'Arte Moderna di Palermo 2007
Galleria d'Arte Moderna di Palermo: catalogo delle opere, a cura di Fernando Mazzocca, Gioacchino Barbera, Antonella Purpura, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2007.
Galleria Nazionale d'Arte Moderna 2006
Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Le collezioni, 2 voll., a cura di Elena di Majo e Matteo Lafranconi, Milano, Electa, 2006.
Galleria nazionale d'Arte Moderna 2011
Galleria nazionale d'arte moderna dalla A alla Z, a cura di Maria Vittoria Marini Clarelli, Martina De Luca, Giovanna Coltelli, Milano, Electa, 2011.
GANDOLFO 2014

Francesca Gandolfo, *Il Museo coloniale di Roma (1904-1971): fra le zebre nel paese dell'olio di ricino*, Roma, Gangemi, 2014.
GELL 1998
Alfred Gell, *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon, 1998.
GEPPERT 2004
Alexander C. T. Geppert, *Città brevi: storia, storiografia e teoria delle pratiche espositive europee, 1851-2000*, in *Esposizioni in Europa fra Otto e Novecento. Spazi, organizzazione, rappresentazioni*, a cura di Alexander C. T. Geppert, Massimo Baioni, numero monografico di «Memoria e Ricerca», n. 17, settembre-dicembre 2004, pp. 7-18.
GEPPERT 2010
Alexander C. T. Geppert, *Fleeting Cities: Imperial Expositions in fin-de-siècle Europe*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2010.
GERRITSEN - RIELLO 2015
Anne Gerritsen and Giorgio Riello, *Writing Material Culture History*, London, Bloomsbury Academic, 2015.
GERVEREAU 2000
Laurent Gervereau, *Les Images qui mentent. Histoire du visuel au XXème siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.
GINZBURG 2006
Carlo Ginzburg, *Il filo e le tracce. Vero, falso, finto*, Milano, Feltrinelli, 2006.
GIORDANO 1983
Michele GIORDANO, *La Stampa illustrata in Italia dalle origini alla Grande Guerra*, Milano, Guanda, 1983.
Giovanni Fattori 1987
Giovanni Fattori: dipinti, 1854-1906, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Galleria d'Arte Moderna, 1987) a cura di Giuliano Matteucci, Raffaele Monti ed Ettore Spalletti, Firenze, Artificio, 1987.
Giovanni Fattori, incisioni 1987
Giovanni Fattori, incisioni nella collezione Timpanaro, Firenze, Artificio, 1987.
Gli Interguglielmi 2003
Gli Interguglielmi: una dinastia di fotografi, a cura di Michele Di Dio e Erminia Scaglia, Palermo, Sellerio, 2003.
Gli orientalisti italiani 1998
Gli orientalisti italiani: cento anni di esotismo (1830-1940), catalogo della mostra (Torino, Palazzina di Caccia di Stupinigi, 1998-1999) a cura di Rossana Bossaglia, Venezia, Marsilio, 1998.
GRANDESSO 2007
Stefano Grandesso, *Scultura palermitana come scultura nazionale: una collezione per l'Ottocento e il Novecento*, in *Galleria d'Arte Moderna di Palermo: catalogo delle opere*, a cura di Fernando Mazzocca, Gioacchino Barbera, Antonella Purpura, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2007, pp. 50-59.
GRASSO 1991

Franco Grasso, *Luci e ombre dell'età umbertina*, in *L'Esposizione nazionale di Palermo* 1891-1892, supplemento monografico di «Kalos - Arte in Sicilia», 2, 1991, pp. 16-25.
I Gessi della Galleria d'Arte Moderna 1999
I Gessi della Civica Galleria d'Arte Moderna. Scultori dell'Ottocento e del Novecento in Sicilia a cura di Antonina Greco, Palermo, Città di Palermo, 1999.
GREENE 2012
Vivien Greene, *The 'other' Africa: Giuseppe Pitrè's Mostra Etnografica Siciliana (1891–92)*, «Journal of Modern Italian Studies», 17, n. 3, 2012, pp. 288-309.
GREENFIELD 1989
Jeanette Greenfield, *The Return of Cultural Treasures*, Cambridge UK-New York, Cambridge University Press, 1989.
GREENHALGH 1988
Paul Greenhalgh, *Ephemeral Vistas: the Expositions universelles, great Exhibitions and world's Fairs*, 1851-1939, Manchester, Manchester University press, 1988.
GRIMALDO GRIGSBY 2002
Darcy Grimaldo Grigsby, *Extremities: Painting Empire in Post-Revolutionary France*, Londra, Yale University Press, 2002.
GROSSO 2005
Giulia Grosso, *Ludovico Pogliaghi*, voce in *Dipinti, sculture e grafica* 2005, p. 289.
HALBWACHS 1994
Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Albin Michel, 1994 (Alcan 1925).
HALBWACHS 1997
Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1997 (PUF 1959)
HANSMANN 2005
Hansmann, Martina, *Giovanni Fattori e la pittura di avvenimenti contemporanei al tempo delle guerre di indipendenza*, in *Pittura italiana nell'Ottocento*, a cura di Martina Hansmann e Max Seidel, Venezia, Marsilio 2005, pp. 231-54.
HARRIS 2012
Lindsay Harris, *Photography of the 'primitive' in Italy: Perceptions of the Peasantry at the Turn of the Twentieth Century*, in «Journal of Modern Italian Studies Journal of Modern Italian Studies», 17, n. 3, 2012, pp. 310-330.
HASKELL 1993
Francis Haskell, *History and Its Images: Art and the Interpretation of the Past*, New Haven, Yale University Press, 1993.
HENZE 2000
Paul B. Henze, *Layers of Time: A History of Ethiopia*, New York, Palgrave, 2000.
HOBSBAWM 1965
Eric J. Hobsbawm, *Primitive Rebels: Studies in Archaic Forms of Social Movement in the 19th and 20th Centuries*, New York, W.W. Norton, 1965.

HOBSBAWM - RANGER 1987
Eric J. Hobsbawm e Terence Ranger, *L'Invenzione della tradizione*, Torino, Einaudi, 1987 (*The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, 1983).
HUETTER 1959-1962
Luigi Huetter, *Iscrizioni della città di Roma dal 1871 al 1920*, 3 voll, II., Roma, Istituto di Studi Romani,1959-1962.
I Demidoff 1996
I Demidoff a Firenze e in Toscana, a cura di Maria Lucia Tonini, Firenze, Leo S. Olschki, 1996.
I disegni della Calcografia 1995
I disegni della Calcografia: 1785-1910, 2 voll., a cura di Marina Miraglia, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 1995.
I disegni della collezione di Diego Martelli 1997
I disegni della collezione di Diego Martelli, Catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Galleria d'Arte Moderna, 1997) a cura di Simonella Condemi, Simonella e Alba Del Soldato, Firenze, Artificio, 1997.
I luoghi della memoria 2010
I luoghi della memoria. Simboli e miti dell'Italia unita, a cura di Mario Isnenghi, Roma, Laterza, 2010 (1996).
I Macchiaioli 2007
I Macchiaioli. Sentimento del vero, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Bricherasio, 2007) a cura di Francesca Dini, Milano, Mondadori Electa, 2007.
Il Viesseux 2004
Il Viesseux. Storia di un gabinetto di lettura 1819-2003. Cronologia, saggi, testimonianze, a cura di Laura Desideri, Firenze, Polistampa, 2004.
Il patrimonio artistico del Palazzo della Consulta 2012
Il patrimonio artistico del Palazzo della Consulta: dipinti, sculture, arti decorative, a cura di Anna Lo Bianco, Cinisello Balsamo, Milano, Silvana Editoriale, 2012.
IMBELLONE 2011
Alessandra Imbellone, *Cesare Biseo: dalla decorazione all'orientalismo e la campagna romana*, in *Incanti e scoperte nella Pittura dell'Ottocento Italiano* 2011, pp. 88-91, ripubblicato in *Incanti di terre lontane* 2012, pp. 84-85.
Incanti e scoperte nella pittura dell'Ottocento Italiano 2011
Incanti e scoperte nella pittura dell'Ottocento Italiano, catalogo della mostra (Barletta, Pinacoteca Giuseppe De Nittis, Palazzo Marra, 2011), a cura di Emanuela Angiuli, Anna Villari, Cinisello Balsamo, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2011.
Incanti di terre lontane 2012
Incanti di terre lontane. Hayez-Fontanesi e la pittura Italiana tra Ottocento e Novecento, catalogo della mostra (Reggio Emilia, Palazzo Magnani, 2012) a cura di Emanuela Angiuli, Anna Villari, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2012
Induno, Fattori 2005
Induno, Fattori, Nomellini, Viani: pittura di storia nella Galleria d'arte moderna di Novara, a cura di Aurora Scotti Tosini, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana, 2005.

INSOLERA - SETTE 2003
Italo Insolera, Alessandra Maria Sette, *Roma tra le due guerre: cronache da una città che cambia*, Roma, Palombi, 2003.
Intense proximité 2012
Intense proximité: une anthologie du proche et du lointain, catalogue de l'exposition (Paris, Palais de Tokyo, 2012) sous la direction de Okwui Enwezor, Versailles, Editions ArtLys, 2012.
IOVLEVA 2004
Livija Iovleva, Il giudice adesso è il contadino e perciò bisogna raffigurare i suoi interessi. Saggio sulla storia della pittura russa tra la seconda metà del XIX e l'inizio del XX, in *Da Giotto a Malevič: la reciproca meraviglia*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 2004-2005), Milano, Electa, 2004, pp. 253-255.
Italian colonialism 2005
Italian colonialism, edited by Ben-Ghiat, Ruth e Mia Fuller, New York, Palgrave Macmillan, 2005.
Italian Colonialism: *Legacy and Memory* 2005
Italian Colonialism: Legacy and Memory edited by Jacqueline Andall and Derek Duncan, Oxford; New York, Peter Lang, 2005.
Istituzioni e strutture espositive in Italia 1981
Istituzioni e strutture espositive in Italia, Quaderni del seminario di Storia della Critica d'Arte, a cura di Meyer Shapiro, Pisa, Edizioni della Scuola Normale Superiore, 1981.
Italy's 'Southern Question' 1998.
Italy's 'Southern Question': Orientalism in One Country, edited by Jane Schneider, Oxford-New York, Berg, 1998.
Islamic artefacts in the Mediterranean world 2010
Islamic artefacts in the Mediterranean world: trade, gift exchange and artistic transfer, Catarina Schmidt and Gerhard Wolf, Venezia, Marsilio, 2010.
IVERSEN 1968
Erik Iversen, *Obelisks in Exile,* I. *The Obelisks of Rome*, Copenhagen, C. E. G. Gad, 1968.
JONAS 2011
Raymond Anthony Jonas, *The Battle of Adwa African Victory in the Age of Empire*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2011.
JOUBIN 1980
André Joubin, *Introduction*, in Eugène Delacroix, *Journal 1822-1863*, sous la supervision de André Joubin, Paris, Plon 1980 (Plon, 1931-1932).
JULER 1987
Caroline Juler, *Les Orientalistes de l'école italienne*, Paris, ACR Édition, 1987.
KEMP 1992
Wolfgang Kemp, *Der Betrachter ist im Bild: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Berlin, Reimer, 1992.
KEMP 1996
Wolfgang Kemp, *Narrative*, in *Critical Terms for Art History,* edited by Robert S. Nelson, Chicago, The University of Chicago press,1996, pp. 58-69.

KEMP 1998
Wolfgang Kemp, *The Work of Art and Its Beholder: The Methodology of the Aesthetic of Reception* in *The Subjects of Art History: Historical Objects in Contemporary Perspectives*, edited by Mark A. Cheetham, Cambridge 1998, pp. 180-196.
Reinhart Koselleck, *Futuro passato. Per una semantica dei tempi storici*, Genova, Marietti, 1986, (*Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt-Main, Suhrkamp, 1979, tr. it. Genova, 1986
KOPYTOFF 1986
Igor Kopytoff, *The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process*, in *The Social Life of Things* 1986, pp. 64-91.
Kunst auf der Suche nach der Nation 2013
Kunst auf der Suche nach der Nation: das Problem der Identität in der italienischen Malerei, Skulptur und Architektur vom Risorgimento bis zum Faschismus, Akten des Fachkolloquiums, (Loveno di Menaggio, Como, Villa Vigoni, 2011), Berlin, Lukas, 2013.
Labanca 1986
Nicola Labanca, *Il generale Cesare Ricotti e la politica militare italiana dal 1884 al 1887*, Roma, Stato maggiore dell'esercito, Ufficio storico, 1986.
LABANCA 1988
Nicola Labanca, *Uno sguardo coloniale. Immagine e propaganda nelle fotografie e nelle illustrazioni del primo colonialismo italiano (1882-1896)*, «AFT. Semestrale dell'Archivio Fotografico Toscano», IV, 8, 1988, pp. 43-61.
Labanca 1993
Nicola LABANCA, *In marcia verso Adua*, Torino, Einaudi, 1993.
Labanca 1997
Nicola LABANCA, Memorie e complessi di Adua. Appunti, in Adua. Le ragioni di una sconfitta 1997, pp. 397-416.
LABANCA 2000
Nicola Labanca, *L'immaginario coloniale italiano*, «Studi Piacentini», 28, 2000.
LABANCA 2002
Nicola LABANCA, *Oltremare: storia dell'espansione coloniale italiana*, Bologna, Il Mulino, 2002.
LABANCA 2005
Nicola Labanca, *Una guerra per l'impero. Memorie della campagna d'Etiopia* 1935-1936, Bologna, Il Mulino, 2005.
LABANCA 2010
Nicola Labanca, *L'Africa italiana*, in *I luoghi della memoria* 2010, pp. 301-335.
La esposizione nazionale di Palermo 1988
La esposizione nazionale di Palermo 1891-1892, a cura di Umberto Di Cristina e Benito Livigni, Siracusa, Novecento, 1988.
LAFRANCONI 2004
Matteo Lafranconi, *L'Ottocento italiano di fronte alla Russia del secolo d'oro. Appunti per una cronologia comparata* in *Da Giotto a Malevič* 2004, pp. 241-249.

LAFRANCONI 2006
Matteo Lafranconi, *Da via Nazionale a Valle Giulia (1885-1915). Il trentennio d'esordio dell'istituzione e l'Ottocento come arte "vivente"*, in *Galleria Nazionale d'Arte Moderna* 2006, I. *Il XIX secolo*, pp. 14-29.
L'Africa in giardino 1998
L'Africa in giardino: appunti sulla costruzione dell'immaginario coloniale, a cura di Gianluca Gabrielli, Anzola dell'Emilia (BO), Grafiche Zanini, 1998.
La Galleria d'arte moderna 1993, I. *Pittura e scultura*
La Galleria d'arte moderna Paolo e Adele Giannoni, 2 voll., Cinisello Balsamo, Milano, Librificio, 1993, I. Pittura e scultura.
La Galleria d'arte moderna Paolo e Adele Giannoni, II. *Grafica* 1993
La Galleria d'arte moderna Paolo e Adele Giannoni, 2 voll., Cinisello Balsamo, Milano, Librificio, 1993, II. *Grafica.*
La Galleria Nazionale d'Arte Moderna 2011
La Galleria Nazionale d'Arte Moderna: cronache e storia, 1911-2011, a cura di Stefania Frezzotti e Patrizia Rosazza Ferraris, Roma, Palombi, 2011.
La grande guerra degli artisti 2005
La grande guerra degli artisti. Propaganda e iconografia bellica in Italia negli anni della prima guerra mondiale, catalogo della mostra (Firenze, Museo Marino Marini, 2005) a cura di Nadia Marchioni, Firenze, Pagliai Polistampa, 2005.
La lupa e la sfinge 2008
La lupa e la sfinge: Roma e l'Egitto dalla storia al mito, a cura di Eugenio Lo Sardo, Milano, Mondadori Electa, 2008.
LAMBERTI 1982
Maria Mimita Lamberti, *1870-1925: i mutamenti del mercato e le ricerche degli artisti*, in *Storia dell'arte italiana*, parte seconda *Dal medioevo al Novecento*, a cura di Federico Zeri, 3 voll., III. *Il Novecento*, Torino, Einaudi 1982, pp. 3-172.
La pittura di storia in Italia 2008
La pittura di storia in Italia, 1785-1870: ricerche, quesiti, proposte, a cura di Giovanna Capitelli, Carla Mazzarelli, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2008.
L'archivio storico dell'Istituto Nazionale per la grafica-Calcografia 1994
L'archivio storico dell'Istituto Nazionale per la grafica-Calcografia (1826-1945). *Inventario*, a cura di Anna Maria Sorge e Mauro Tosti Croce, Roma, Ufficio centrale per i beni archivistici, 1994.
L'arte in mostra 1982
L'arte in mostra. Firenze 1861, Torino 1880, Milano 1891. Rapporto sulle grandi esposizioni dell'Italia unita, numero monografico a cura di Jolanda Nigro Covre, 18, 1982.
La raffigurazione della storia 2004
La raffigurazione della storia nella pittura italiana, a cura di Pierluigi De Vecchi e Graziano Alfredo Vergani. Milano, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2004.
LATOUR 1991
Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes: essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, 1991.

'Le Bateau de récréation' 1984
'Le Bateau de récréation': ovvero album romantico 1820-1850, Catalogo della mostra (Roma, Galleria Carlo Virgilio, 1984) a cura di Fernando Mazzocca Fernando e Carlo Virgilio Galleria, Roma, Carlo Virgilio, 1984
L'eredità di Diego Martelli 1999
L'eredità di Diego Martelli: storia, critica, arte, a cura di Carlo Sisi e Ettore Spalletti, Firenze, Polistampa, 1999.
Les désastres de la guerre 2014
Les désastres de la guerre: 1800-2014, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre-Lens, 2014), sous la direction de Laurence Bertrand Dorléac, Paris, Somogy, 2014.
L'Europe des revues 2008
L'Europe des revues (1880-1920). Estampes, photographies, illustrations, sous la direction de Evanghélia Stead et Hélène Védrine, Paris, PUPS, 2008.
Le forme del romanzo italiano 2010
Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali dal Sette al Novecento, a cura di Simona Costa e Monica Venturini, 2 voll., Pisa, Edizioni ETS, 2010.
Le grandi esposizioni in Italia 1861-1911 1988
Le grandi esposizioni in Italia 1861-1911. La competizione culturale con l'Europa e la ricerca dello stile nazionale, a cura di Mariantonietta Picone Petrusa, Maria Rosaria Pessolano, Ada Bianco, Napoli, Liguori editore, 1988.
L'Esposizione nazionale di Palermo 1991
L'Esposizione nazionale di Palermo 1891-1892, supplemento monografico di «Kalos-arte in Sicilia», 12, 1991.
LEJEUNE 2008
Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Editions du Seuil, 2008 (Parigi, 1975).
L'invention de la race. Des représentations scientifiques aux exhibitions populaires, sous la direction de Nicolas Bancel, Thomas David et Dominic Thomas Paris, La Découverte, 2014.
L'Italia in Africa 1962-1973
L'Italia in Africa. *Serie storico-militare,* Ministero degli affari esteri, Comitato per la documentazione dell'opera dell'Italia in Africa, 50 voll., Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1962-1973
Lioce 2014
Francesco Lioce, Dalla colonia felice alla colonia Eritrea. Cultura e ideologia in Carlo Dossi, Napoli, Loffredo, 2014.
L'Italia e l'arte straniera 2015
L'Italia e l'arte straniera: la storia dell'arte e le sue frontiere: a cento anni dal X Congresso internazionale di storia dell'arte in Roma (1912) : un bilancio storiografico e una riflessione del presente, Atti del convegno (Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 2012), a cura di Claudia Cieri Via, Elisabeth Kieven e Alessandro Nova, Roma, Bardi edizioni, 2015.
LOCHER 2012
Hubert Locher, *The Idea of the Canon and anon Formation in Art History*, in *Art History and Visual Studies in Europe: Transnational Discourses and*

National Frameworks, edited by Rampley, Matthew, Leiden-Boston, Brill, 2012, pp. 29-40.
L'Ottocento in Italia 2005-2007
L'Ottocento in Italia: le arti sorelle, a cura di Carlo Sisi, 3 voll., Milano, Mondadori Electa, 2005-2007.
MCLUHAN/TERRENCE GORDON 2013
Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man* edited by W. Terrence Gordon, New York, Gingko Press, 2013.
MACKENZIE 1992
John M MacKenzie, *Imperialism and Popular Culture*, Manchester, UK; New York, N.Y, Manchester University Press1992.
MAGGIO SERRA 1991
Rosanna Maggio Serra, *I sistemi dell'arte nell'Ottocento*, in *La pittura in Italia, L'Ottocento,* a cura di Enrico Castelnuovo, Tomo II, Torino, Electa, 1991, pp. 629-652
MALESCI 1961
Giovanni Malesci, *Catalogazione illustrata della pittura a olio di Giovanni Fattori*, Novara, Istituto geografico De Agostini, 1961.
MALGERI 2011
Gianpaolo Malgeri, *Aldo Moro, la politica estera italiana e il Corno d'Africa*, in *Aldo Moro nell'Italia contemporanea*, a cura di Francesco Perfetti, Andrea Ungari, Le lettere, Firenze, 2011, pp. 665-704.
Maltese 1967
Corrado Maltese, Realismo e verismo nella pittura italiana dell'Ottocento, Milano, Fabbri editore, 1967.
Manet 2013
Manet: ritorno a Venezia, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 2013) a cura di Gabriella Belli, Guy Cogeval e Stéphane Guégan, Milano, Skira, 2013.
MANZO 2001
Pasqualina Manzo, *Storia e folklore nell'opera museografica di Giuseppe Pitrè*, Frattamaggiore (Napoli), Istituto di studi atellani, 2001.
MARGOZZI 2005
Mariastella Margozzi, *Per una storia dell'arte coloniale attraverso le esposizioni. Formazione e sviluppo delle collezioni di pitture, scultura e grafica del Museo Africano*, in *Dipinti, sculture e grafica delle collezioni del Museo africano: catalogo generale*, a cura di Mariastella Margozzi, Città di Castello, Deltagrafica, 2005, pp. 1-28.
MARABOTTINI 1978
Alessandro Marabottini, *Diego Martelli,* in *Diego Martelli. Corrispondenza inedita*, a cura di Alessandro Marabottini e Vittorio Quercioli, Roma, De Luca, 1978.
MARTELLI/ MARABOTTINI - QUERCIOLI 1978
Diego Martelli*, Corrispondenza inedita*, a cura di Alessandro Marabottini e Vittorio Quercioli, Roma, De Luca, 1978.
MARTIN - NEUTE 2011
Émilie Martin-Neute, *Au lendemain de Sedan, la fin de la peinture de guerre ?*, «Cahiers de la Méditerranée», 83, 2011, pp. 207-215.

MAZZOCCA 2007 a
Fernando Mazzocca, *La rappresentazione della guerra nella pittura risorgimentale*, in *Storia d'Italia*, Annali XXII, *Il Risorgimento*, a cura di Alberto Mario Banti, Paul Ginsborg, Einaudi, Torino 2007.
MAZZOCCA 2007 b
Fernando Mazzocca, *Tra l'Esposizione Nazionale del 1891-1892 e le Biennali di Venezia: nascita e formazione della Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, in Galleria *d'Arte Moderna di Palermo* 2007, pp. 30-39.
MAZZOCCA 2011
Fernando Mazzocca, *Il risorgimento nella pittura italiana*, Firenze, Giunti, 2011
MAZZOCCA 2015
Fernando Mazzocca, *Dalle avanguardie al cinema, La riscoperta e la celebrazione di fattori nel Novecento*, in *Fattori*, Catalogo della mostra (Padova, palazzo Zabarella, 2015-2016) a cura di Francesca Dini, Fernando Mazzocca e Giuliano Matteucci, Venezia, Marsilio, 2015, pp. 33-41.
MBEMBE 2000
Achille Mbembe, *De la postcolonie: essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, Paris, Éditions Karthala, 2000.
MEDVEDEV 2009
Natasha Medvedev, *The Contradictions in Vereshchagin's Turkestan Series: Visualizing the Russian Empire and its Others*, PhD Thesis, University of California, Los Angeles, 2009.
MAYER 2004
Kathrin Mayer, *Mythos und Monument: die Sprache der Denkmäler im Gründungsmythos des italienischen Nationalstaats 1870-1915*, Köln, SH-Verlag, 2004.
MELANI 2004
Costanza Melani, *«L'Ora d'Africa» e lo spettro della sconfitta di Adua. Ferdinando Martini, Alfredo Oriani e Carlo Lucarelli*, in *Le forme del romanzo italiano* 2010, pp. 89-97.
MESSINA 1993
Maria Grazia Messina, *Le muse d'oltremare: esotismo e primitivismo dell'arte contemporanea*, Torino, Giulio Einaudi, 1993.
MESSINA 1998
Raffaella Messina, *Ottocento siciliano dimenticato*, «Dialoghi di Storia dell'Arte», 7, 1998, pp. 112-129;
MESSINA 2015
Maria Grazia Messina*, Le guerre d'Africa,* in *Mondi a Milano* 2015, pp. 102-107.
Michele Cammarano 1934
Michele Cammarano, a cura di Franco Girosi, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1934.
Mostra di Michele Cammarano 1959
Mostra di Michele Cammarano, Catalogo della mostra (Napoli, Padiglione Pompeiano, 1959) a cura di Luigi Autiello, Napoli, L'Arte tipografica", 1959.
MININNI 2011

Massimo Mininni, *Le storie dell'arte: grandi nuclei d'arte moderna dalle collezioni della GNAM*, Milano, Electa, 2011.
MOE 1998
Nelson Moe, *The Emergence of the Southern Question in Villari, Franchetti, and Sonnino*, in *Italy's 'Southern Question': Orientalism in One Country*, edited by Jane Schneider, Oxford-New York, Berg, 1998, pp. 51-76
MOE 2002
Nelson Moe, *The View from Vesuvius: Italian Culture and the Southern Question*, Berkeley, University of California Press, 2002.
Mondi a Milano 2015
Mondi a Milano: culture ed esposizioni, 1874-1940, Catalogo della mostra (Milano, Museo delle Culture, 2015, a cura di Fulvio Irace, Anna Mazzanti, Mariagrazia Messina, Antonello Negri, Carolina Orsini, Marina Pugliese e Ornella Selvafolta, Milano, 24 Ore Cultura, 2015.
MONGIAT BABINI 1993
EMILIANA MONGIAT BABINI, *Alfredo Giannoni*, in *La Galleria d'Arte Moderna Paolo e Adele Giannoni. Catalogo generale. Pittura e scultura*, Comune di Novara, Novara, 1993, pp. 11-24
MORETTI 2010
Marco Moretti, Ardengo Soffici: vocazione e mestiere, La pittura murale dalla "Stanza dei manichini" all'affresco di Fognano, Pontedera, Bandecchi & Vivaldi, 2010.
Moving Bodies, Displaying Nations 2014
Moving Bodies Displaying Nations. National Cultures, Gender and Race Nineteenth to Twenty-first Century, edited by Guido Abbatista, Trieste, EUT, 2014
MURPHY - RAHMANI, *et aliii* 2012
Maureen Murphy, Zahia Rahmani, Todd Shepard, Elvan Zabunyan e Rémi Labrusse, *Arts, violences, identités : l'apport des études postcoloniales*», «Perspective», 1, 2012, pp. 56-69.
Museo civico Giovanni Fattori 1994
Museo civico Giovanni Fattori, a cura di Raffaele Monti, Livorno, Sillabe, 1994.
Museo di storia naturale 2009
Museo di storia naturale, Firenze: antropologia e etnologia, a cura di Monica Zavattaro, Signa, Nova arti grafiche, 2009.
NAMIAS 1940
Rodolfo Namias, *I processi d'illustrazione grafica: fototipia, fotolitografia, rotocalcografia, fotocalcografia*, Milano, Il Progresso fotografico, 1940.
NANI 2014
Michele Nani, '*Né un uomo, né un soldo': Andrea Costa anticoloniale*, in *L'orizzonte del socialismo. Andrea Costa tra Imola e l'Europa*, Atti del convegno per il centenario della morte (1910-2010), (Imola, Biblioteca comunale, 2010), a cura di Maurizio Ridolfi, Firenze, Mandragora, 2014.
Nazione e Narrazione 1997
Nazione e Narrazione, a cura di Homi Bhabha, Roma, Meltemi, 1997 (*Nation and Narration*, New York, Routledge, 1990).
NEILSON 1999

Brett Neilson, *Barbarism/modernity: Notes on Barbarism*, in «Textual Practice», 13, n. 1, 1999, pp. 79-95.
NETTI/GALANTE 1980
Francesco Netti, *Francesco Netti. Scritti critici*, a cura di Lucio Galante, Roma, De Luca editore, 1980.
PIERRE NORA 1984-1992
Pierre Nora, *Les lieux de mémoire*, 8 voll., Paris, Gallimard, 1984-1992.
NORA 1989
Pierre Nora, *Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire,* «Representations», n. 26, 1989, pp. 7-24.
Object that talk 2004
Object that talk. Object lessons drom Art and Science, edited by Lorraine Daston, New York, Zone Books, 2004.
OSTERHAMMEL 2014
Jürgen Osterhammel, *The transformation of the world: a global history of the Nineteenth Century*, Princeton University Press, 2014.
Ottocento: da Canova al Quarto Stato 2008
Ottocento: da Canova al Quarto Stato, catalogo della mostra (Roma, Scuderie Papali al Quirinale, 2008), a cura di Maria Vittoria Marini Clarelli, Fernando Mazzocca, Carlo Sisi, Milano, Skira, 2008.
Ottocento a Capodimonte 2012
Ottocento a Capodimonte, a cura di Linda Martino e Mariaserena Mormone, Napoli, Arte'm, 2012.
Ottocento 1988
Ottocento. *Catalogo dell'arte italiana dell'Ottocento*, Bolaffi, Milano, Mondadori, 1988.
PALAZZOLO - MORI - BACCI 2012
Maria Jolanda Palazzolo, Sara Mori, Giorgio Bacci, *Edoardo Perino. Un editore popolare nella Roma umbertina*, Roma, Franco Angeli 2012.
PALMA 1999
Silvana Palma, *L'Italia coloniale*, Roma, Editori Riuniti, 1999
PALMA 2005
Silvana Palma, *The Seen, the Unseen, the Invented: Misrepresentations of African "Otherness" in the Making of a Colony: Eritrea, 1885-1896*, in «Cahiers D'études Africaines», 2005. n. 45, 2005, pp. 39-69.
PALLOTTINO 2010
Paola Pallottino, *Storia dell'illustrazione italiana: cinque secoli di immagini riprodotte*, Firenze, Usher arte, 2010.
PALOMBI 2006
Domenico Palombi, *Rodolfo Lanciani: l'archeologia a Roma tra Ottocento e Novecento*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2006.
PATRIARCA 2010
Silvana Patriarca, *Italianità: la costruzione del carattere nazionale*, Roma, Laterza, 2010.
PAUL 2013
Gerhard Paul, *BilderMACHT - Studien zur «Visual History» des 20. und 21. Jahrhunderts*, Göttingen, Wallstein-Verlag, 2013.
Permanenze e metamorfosi dell'immaginario coloniale 2000.

Permanenze e metamorfosi dell'immaginario coloniale in Italia, a cura di Enrico Castelli e David Laurenzi, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 2000.
PEQUIGNOT 2007
Bruno Péquignot, *Maurice Halbwachs: le temps, la mémoire et l'émotion*, Paris, L'Harmattan, 2007.
PICONE PETRUSA 1988
Mariantonietta Picone Petrusa, *Cinquant'anni di esposizioni industriali in Italia 1861-1911*, in *Le grandi esposizioni in Italia 1861-1911*, a cura di Mariantonietta Picone Petrusa, Maria Rosaria Pessolano, Ada Bianco, Napoli, Liguori editore, 1988, pp. 7-29.
PINELLI 2005
Antonio Pinelli, *Primitivismi nell'arte dell'Ottocento*, Roma, Carocci, 2005.
PINOTTI 2004
Dal monumento al non-umento. *E ritorno*, in *La traccia della memoria. Monumento- rovina-museo*, a c. di C. Cappelletto e S. Chiodo, Quaderni di "Materiali di Estetica" Cuem, Milano, 2004, pp. 27-77.
PINOTTI 2005
Un'immagine alla mano. Note per una genealogia dello spettatore tattile, in *Il luogo dello*
spettatore. Forme dello sguardo nella cultura delle immagini, a c. di A. Somaini, Vita e
Pensiero, Milano 2005, pp. 119-140.
PINOTTI 2008
Andrea Pinotti, *Narrativa muta. Immagine e storia*, in *Potere delle immagini?*, a cura di Tonino Griffero e Michele Di Monte, Milano, Mimesis, 2008, pp. 169-185.
PINOTTI 2009
Andrea Pinotti, *Monumento e antimonumento. Emergenza e immergenza della memoria materiale*, in *Locus Solus*: Memoria e Immagini, a cura di Barbara Grespi, Milano, Mondadori, 2009, pp. 23-48.
PINOTTI 2013
Andrea Pinotti, *L'Anti-monumentalité contemporaine. Une ébauche de typologie*, dans *Une absence présente* 2013, pp. 11-32.
PINOTTI 2014
Andrea Pinotti, *Antitotalitarismo e antimonumentalità. Un'elettiva affinità*, in *Memorie di pietra. I monumenti delle dittature*, a cura di Gian Pietro Piretto, Raffaello Cortina, Milano 2014, pp. 17-33.
Pittura etiopica tradizionale 1989
Pittura etiopica tradizionale, a cura di Lanfranco Ricci, Roma, Istituto Italo-Africano, 1989.
PIRZIO BIROLI STEFANELLI 2002
Lucia Pirzio Biroli Stefanelli, *Dogali, January 1887: An Engraved Sapphire by Giorgio Antonio Girardet for a Castellani brooch*, «The Burlington Magazine», vol. 144, 1191, 2002, pp. 354-356.
PORCIANI 1997
Ilaria Porciani, *La festa della nazione: rappresentazione dello Stato e spazi sociali nell'Italia unita*, Bologna, Il Mulino, 1997.
PORTERFIELD 2002

Todd B. Porterfield, *The Allure of Empire: Art in the Service of French Imperialism, 1798-1836*, Princeton, Princeton University Press, 1998.
PORTERFIELD - SIEGFRIED 2006
Todd B. Porterfield and Susan L. Siegfried*, Staging Empire: Napoleon, Ingres, and David*, Philadelphia, Pennsylvania State University Press, 2006.
Postcolonial Italy 2012
Postcolonial Italy: Challenging National Homogeneity, edited by Cristina Lombardi-Diop, e Caterina Romeo, New York, US, Palgrave Macmillan, 2012.
Posti al sole 2001
Posti al sole. Diari e memorie di vita e di lavoro dalle colonie d'Africa, a cura di Nicola Labanca, Rovereto, Museo storico italiano della guerra, 2001.
PRATT 1992
Mary Louise PRATT, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, London-New York, Routledge, 1992.
Primitivism and Twentieth-Century Art 2003
Primitivism and Twentieth-Century Art: A Documentary History, edited by Jack Flam and Miriam Deutch, Berkeley, Calif, University of California Press, 2003.
QUESADA 1982
Mario Quesada, *Aleardo Terzi tra liberty e deco*, Palermo, Novecento, 1982.
RAINERO 1971
Roman Rainero, *L'anticolonialismo italiano da Assab ad Adua*, Milano, Edizioni di Comunità, 1971.
RE 2012
Lucia Re, *'Barbari Civilizzatissimi': Marinetti and the Futurist Myth of Barbarism*, «Journal of Modern Italian Studies Journal of Modern Italian Studies», 17, n. 3, 2012, pp. 350-68.
RIALL 1998
Lucy Riall, *Sicily and the Unification of Italy. Liberal Policy and Local Power, 1859-1866*, Oxford, Clarendon Press, 1998
RIALL 2003
Lucy Riall, *Elites in search of authority: political power and social order in nineteenth-century Sicily*, «History Workshop Journal», 55, 2003, pp. 25-46.
Journal of Modern Italian Studies», 17, n. 3, 2012, pp. 350–68.
RIALL 2013
Lucy Riall, *Under the Volcano: Revolution in a Sicilian Town*, Oxford, Oxford University Press, 2013.
RISALITI 2010
Renato Risaliti, *Russi in Italia tra Settecento e Novecento*, Moncalieri, CIRVI. Centre interuniversitaire de recherche sur le voyage en Italie, 2010.
RIVI 1989
Luciano RIVI, *Valli pittore africanista*, in *Augusto Valli 1867-1945*, catalogo della mostra, (Modena, Museo civico di Storia e Arte moderna, 1988), a cura di Enrica Pagella, Modena, Edizioni Cooptip, 1989.
ROCHAT 1972
Giorgio ROCHAT, *Il colonialismo italiano*, Torino, Loescher, 1972.
Roma negata 2014

Roma negata: percorsi postcoloniali nella città a cura di Rino Bianchi e Igiaba Scego, Roma, Ediesse, 2014.
ROSATI 2005
Antonio Rosati, *Immagini delle campagne coloniali, Eritrea-Etiopia 1885-1896*, Roma, Ufficio Storico SME, 2005.
RUGA 2014
Maria Saveria Ruga, Il manoscritto ritrovato: Michele Cammarano e la 'fucina' di Andrea Cefaly, «Ricerche di storia dell'arte», n° 113, 2014, pp. 87-94.
RUGGERI 2003
Raffaele Ruggeri, *Le guerre coloniali italiane 1885-1900*, Mornico Losana, Emi srl, 2003.
Salgari/Sarti 2003
Emilio Salgari, *Avventure in Africa*, a cura di Vittorio Sarti, Milano, Mondadori, 2003.
SALOMONI 1996
Salomoni, Antonella. *Il pensiero religioso e politico di Tolstoj in Italia (1886-1910)*. Firenze, L.S. Olschki, 1996.
Saloni, Gallerie, Musei 1981
Saloni, Gallerie, Musei e la loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX, Atti del XXIV Congresso internazionale di Storia dell'arte (Bologna, 1979), a cura di Francis Haskell, Bologna, C.L.U.E.B., 1981.
SAID 1978
Edward W. Said, *Orientalism*, New York, Pantheon Books, 1978.
SAID 1993
Edward Said, *Culture and imperialism*, New York, Alfred A. Knopf, Inc., 1993
SAID 2000
Edward W. Said, *Invention, Memory, and Place*, «Critical Inquiry», 26, n. 2, 2000, pp. 175-92.
SÁNCHEZ-GÓMEZ 2013 (a
Luis Angel Sánchez Gómez, *Dominación, fe y espectáculo: las exposiciones misionales y coloniales en la era del imperialismo moderno (1851-1958)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2013.
SÁNCHEZ-GÓMEZ 2013(b
Luis Angel Sánchez-Gómez, *Human Zoos or Ethnic Shows? Essence and contingency*, in *Living Ethnological Exhibitons*, «Culture & History Digital Journal», 2, 2, 2013.
SANTILLO FRIZELL 2016
Barbro Santillo Frizell, *Tra terra e cielo: cupole e obelischi nella cultura mediterranea*, Firenze, Mauro Pagliai Editore, 2016.
SAVOY 2003
Bénédicte Savoy, *Patrimoine annexé: les biens culturels saisis par la France en Allemagne autour de 1800,* Paris, Éd. de la Maison des Sciences de l'Homme, 2003.
SCARDIGLI 2009
Marco Scardigli, *Gli ascari e la nascita della colonia*, in *Gli italiani in guerra: conflitti, identità, memorie dal Risorgimento ai nostri giorni*, 4 voll.,

direzione scientifica di Mario Isnenghi, II. *Le «Tre Italie»: dalla presa di Roma alla Settimana Rossa (1870 - 1914)*, a cura di Mario Isnenghi e Simon Levis Sullam, Torino, UTET, 2009, pp. 379- 386.
SCHIMMELPENNINCK VAN DER OYE 2009
David Schimmelpenninck Van Der Oye, *Vasilij V. Vereshschagin's Canvases of Central Asian Conquest*, «Cahiers d'Asie centrale», 17/18, 2009, pp. 179-209.
SCHIMMELPENNINCK VAN DER OYE 2010
David Schimmelpenninck van der Oye, *Russian Orientalism Asia in the Russian Mind from Peter the Great to the Emigration*, New Haven: Yale University Press, 2010.
Scoperte e massacri 2016
Scoperte e massacri: Ardengo Soffici e le avanguardie a Firenze, Catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 2016-2017) a cura di Vincenzo Farinella e Nadia Marchioni, Firenze, Giunti, 2016.
SCOTTI 1997
Scotti, Aurora, *Von "Mantegna" zur "Porta Pia": italienische Schlachtenmalerei von der Florentiner Ausstellung 1861 bis zur Nationalausstellung in Mailand 1872* in *Bilder der Macht - Macht der Bilder,* Hrsg. von Stefan Germer und Michael F. Zimmermann, München, Klinkhardt & Biermann,1997, pp. 435-460.
SEGA - MAGOTTI 1983
Maria Teresa SEGA, Maria MAGOTTI *L'immagine coloniale nella stampa illustrata del Bel Paese: 1882-1913*, *Fotografia e colonialismo/2.* «Rivista di storia e critica della fotografia», 4, n° 5, 1983, pp. 13-22.
SERVOLINI 1955
Luigi Servolini, *Dizionario illustrato degli incisori italiani moderni e contemporanei*, Milano, Gorlich, 1955.
SISI 2008
Carlo Sisi, *Gli anni delle esposizioni,* in *Ottocento: da Canova al Quarto Stato*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie Papali al Quirinale, 2008), a cura di Maria Vittoria Marini Clarelli, Fernando Mazzocca, Carlo Sisi, Milano, Skira, 2008, pp. 47-72.
SOFFICI 1952
Ardengo Soffici, *Passi tra le rovine; autoritratto d'artista italiano nel quadro del suo tempo. II. Adolescenza,* Firenze, Vallecchi, 1952.
Sorbello 2005
Marina Sorbello, *Cesare Biseo*, in *Dipinti, sculture e grafica delle collezioni del Museo africano*: *catalogo generale*, a cura di Mariastella Margozzi, Città di Castello, Deltagrafica, 2005, pp. 274-275.
SÒRGONI 1998
Barbara Sòrgoni, *Parole e corpi: antropologia, discorso giuridico e politiche sessuali interrazziali nella colonia Eritrea, 1890-1941*. Napoli, Liguori, 1998.
SÒRGONI 2003
Barbara Sòrgoni, *Italian anthropology and the Africans: the early colonial period*, in *A Place in the Sun: Africa in Italian Colonial Culture from Post-*

Unification to the Present, edited by Patrizia Palumbo, Berkeley, CA, University of California Press, 2003, pp. 62-80.
SPALLETTI 1996
Spalletti, Ettore, *La collezione moderna di Anatolio Demidoff*, in *I Demidoff a Firenze e in Toscana,* a cura di Lucia Tonini, Firenze, Olschki, 1996, 193-226.
SPIVAK 1987
Gayatri Spivak, *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*, New York, ***, 1987.
STELLA 1996
Gian Carlo Stella, *Adua 1 marzo 1896: Bibliografia generale*, Roma, Gian Carlo Stella, 1996.
STOICHITA 2014
Victor I. Stoichiță, *L'image de l'Autre, noirs, juifs, musulmans et "gitans" dans l'art occidental des Temps modernes*, 1453-1789, Paris, Hazan, 2014
SUSINNO 1976
Stefano Susinno, *La pittura storica e letteraria dell'800 italiano dai depositi della Galleria Nazionale di Arte moderna,* Roma, De Luca, 1976.
Tavolette votive nel Trentino 1981
Tavolette votive nel Trentino: religione, cultura e società, catalogo della mostra (Palazzo delle Albere, Trento, 1981-1982), a cura di Gabriella Belli, Trento, TEMI, 1981
Telemaco Signorini 2009
Telemaco Signorini e la pittura in Europa, Catalogo della mostra (Padova, Palazzo Zabarella, 2009-10), a cura di Giuliano Matteucci, Fernando Mazzocca, Carlo Sisi ed Ettore Spalletti, Venezia, Marsilio, 2009.
Teorie dell'immagine 2009
Teorie dell'immagine: il dibattito contemporaneo, a cura di Andrea Pinotti e Antonio Somaini, Milano, Cortina, 2009.
The Centenary of Dogali 1888
The Centenary of Dogali, proceedings of the conference (Addis Ababa-Asmara, January 1987), edited by Taddesse Bayene, Taddesse Tamrat, Richard Pankhurst, Addis Ababa, Institut of Ethiopian Studies,1988.
The Challenge of the Object 2012
The Challenge of the Object, proceedings of the 33rd Congress of the International Committee of the History of Art, (Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, 15th - 20th July 2012), Hgrs. G. Ulrich Großmann und Petra Krutisch, Nürnberg, Verl. des Germanischen Nationalmuseums, 2012.
The Power of Things 2010
The Power of Things and the Flow of Cultural Transformations: Art and Culture between Europe and Asia, edited by Lieselotte E Saurma-Jeltsch, and Anja Eisenbeiss, Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2010.
The Social Life of Things 1986
The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective, edited by Arjun Appadurai, Cambridge-New York, Cambridge University press, 1986.
The Social Life of Materials 2015

The Social Life of Materials: Studies in Materials and Society, edited by Adam Drazin and Susanne Küchler, London-New York, Bloomsbury Academic, 2015.
SÒRGONI 1998
Barbara Sòrgoni, *Parole e corpi. Antropologia, discorso giuridico e politiche sessuali interraziali nella colonia Eritrea*, Napoli, Liguori Editore, 1998.
SURDICH 1982
Francesco Surdich, *L'esplorazione italiana dell'Africa*, Milano, Il saggiatore, 1982.
TITTONI 2011
Maria Elisa Tittoni, *Michele Cammarano: una lettera da Massaua 1892*, in «Bollettino dei Musei Comunali di Roma», Nuova serie, XXV, 2011.
TOBIA 1991
Bruno Tobia, *Una patria per gli italiani: spazi, itinerari, monumenti nell'Italia unita (1870-1900)*, Roma, Laterza, 1991.
TOBIA 1995
Bruno Tobia, *Una cultura per la nuova Italia*, in *Storia d'Italia*, a cura di Giovanni Sabbatucci e Vittorio Vidotto II. *Il nuovo Stato e la società civile*, 1861- 1887, Roma-Bari, Laterza, 1995, pp. 427-529.
TOMASELLO 2004
Giovanna Tomasello, *L'Africa tra mito e realtà. Storia della letteratura coloniale italiana*, Palermo, Sellerio, 2004.
TOSCHI 1970
Paolo Toschi, *Bibliografia degli ex-voto italiani,* Firenze, Olschki, 1970.
TRIULZI 1995
Alessandro Triulzi, *Fotografia e storia dell'Africa*, atti del convegno, (Napoli, Istituto Universitario Orientale - Roma, Istituto Italo-Africano, 1992), a cura di Alessandro Triulzi
Napoli, I.U.O., 1995.
Triulzi 1999
Alessandro Triulzi, La costruzione dell'immagine dell'Africa e degli africani nell'Italia coloniale, in Nel nome della razza. Il razzismo nella storia d'Italia 1870-1945, a cura di Alberto Burgio, Bologna, Il Mulino, 1999, pp. 165-181;
TRIULZI 2003
Alessandro Triulzi, *Adwa: From Monument to Document*, «Modern Italy», 8 (1), 2003, pp. 95-108.
TRIULZI 2006
Alessandro Triulzi, *Displacing the Colonial Event*, «Interventions» 8, n. 3, 2006, pp. 430-443.
TROELENBERG 2012
Eva-Maria Troelenberg, *Regarding the Exhibition the Munich exhibition "Masterpieces of Muhammadan Art" (1910) and Its Scholarly Position*, «Journal of art historiography», 6, 2012,
https://arthistoriography.files.wordpress.com/2012/05/troelenberg.pdf,
<13.03.2017>
TROELENBERG 2014
Eva-Maria Troelenberg, *Mschatta in Berlin: Grundsteine Islamischer Kunst*, Dortmund, Kettler, 2014.

Une absence présente 2013
Une absence présente: figures de l'image mémorielle, sous la direction de Pietro Conte, Paris, Mimesis, 2013.
UZIELLI 1997
Ilaria Uzielli, *Cammarano e l'esperienza africana: lettere alla figlia*, «OttoNovecento», n° 2/3, 1997, pp. 64-83.
Van Eck 2015
Caroline van Eck, *Art, Agency and Living Presence: From the Animated Image to the Excessive Object*, Boston, De Gruyter, 2015.
Violi 2014
Patrizia Violi, *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*, Milano, Bompiani, 2014.
VITALI 1953
Lamberto Vitali, *Lettere dei Macchiaioli*, Milano, Einaudi, 1953.
VON FALKENHAUSEN 1993
Susanne von Falkenhausen, *Italienische Monumentalmalerei im Risorgimento, 1830-1890: Strategien nationaler Bildersprache*, Berlin, D. Reimer, 1993.
VON FALKENHAUSEN 2015
Susanne von Falkenhausen, *Jenseits des Spiegels Das Sehen in Kunstgeschichte und Visual Culture Studies*, Paderborn, Wilhelm Fink, 2015.
VON HENNEBERG 2004
Krystyna von Henneberg, *Monuments, Public Space, and the Memory of Empire in Modern Italy*, «History and Memory», 16, n. 1, 2004, pp. 37-85.
YOUNG 2007
Robert Young, *Mitologie bianche. La scrittura della storia e l'Occidente*, Roma, Meltemi, 2007 (*White Mythologies. Writing History and the West*, London, Routledge, 1990).
Warburg/ Ghelardi 2004
Aby Warburg, *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti*, 1889-1914, 2 voll., a cura di Maurizio Ghelardi, Torino, N. Aragno, 2004.
War/photography 2012
War/photography: Images of Armed Conflict and Its Aftermath, Catalogo della mostra (Houston, Museum of Fine Arts, 2012-2013), edited by Anne Tucker, Will Michels, Natalie Zelt, New Haven-Londra, Yale University Press, 2012.
WERNER - ZIMMERMANN 2006
Michael Werner e Bénédicte Zimmermann, *Beyond Comparison: Histoire Croisée and the Challenge of Reflexivity*, «History and Theory», 45, n. 1, 2006, pp. 30-50.
Hayden White, *Metahistory: the historical imagination in nineteenth-century Europe*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1973.
WILKINS 2005
Ann Thomas Wilkins, *Augustus, Mussolini, and the parallel Imagery of the Empire*, in *Donatello among the Blackshirts: History and Modernity in the Visual Culture of Fascist Italy*, edited by Claudia Lazzaro e Roger J. Crum, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 2005, pp. 53-65.
WIRSCHING 2007

Armin Wirsching, *Obelisken transportieren und aufrichten in Aegypten und in Rom*, Norderstedt 2007.
WOLF 2015
Gerhard Wolf, *Le geografie di Warburg e il futuro della Storia dell'arte*, in *L'Italia e l'arte straniera* 2015, pp. 291-307.
WOLF 2016
Gerhard Wolf, *Image, Object, Art: Talking to a Chinese Jar on Two Human Feet*, «Representations», 133, n. 1, 2016, pp. 152- 158.
Wong 2006
Aliza S. Wong, *Race and the Nation in Liberal Italy, 1861-1911: Meridionalism, Empire, and Diaspora*, New York, Palgrave Macmillan, 2006.
ZACCARIA 2008
Massimo Zaccaria, '*Quelle splendide fotografie che riproducono tanti luoghi pittoreschi'. L'uso della fotografia nella propaganda coloniale italiana (1898-1914)*, in *Identità d'Africa fra arte e politica*, a cura di Cristiana Fiamino, Roma, Aracne, 2008, pp. 147-173.
ZACCARIA 2007
Massimo Zaccaria, *In posa per una più grande Italia. Considerazioni sulle prime immagini del colonialismo italiano, 1885-1898*, in *Eritrea 1885-1898. Nascita di una colonia attraverso i documenti e le fotografie di Antonio Gandolfi, Ledru Mauro e Federigo Guarducci*, a cura di Maria Grazia Bollini, Bologna, Comune di Bologna, 2007, pp. 339-358.
ZACCARIA 2016
Massimo Zaccaria, *Guerre Coloniali*, Milano, Corriere della Sera, 2016.
ZADRO 2007
Cristina Zadro, *Gli obelischi di Roma*, Roma, Newton Compton Editori, 2007.
ZIMMERMANN 2006
Michael F. Zimmermann, *Industrialisierung der phantasie : der Aufbau des modernen Italien und das Mediensystem der Künste : 1875-1900*, Munchen-Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2006.
ZIMMERMANN 2016a
Michael F. Zimmermann, *Seeing*, in *Vision in Motion: Streams of Sensation and Configurations of Time*, edited by Michael F. Zimmermann, Berlin-Zürich, Diaphanes, 2016, pp. 69-110.
ZIMMERMANN 2016b
Michael F. Zimmermann, *Giovanni Segantini: un mito mediatico della Belle Époque. Dalla stampa internazionale contemporanea alla psicanalisi (1890-1920)*, in *Diffondere la cultura visiva. L'arte contemporanea tra riviste, archivi e illustrazioni*, «Annali della Scuola Normale di Pisa», a cura di Giorgio Bacci, Pisa, 2016, pp. 333-354.
ZORZETTO 2003
Gabriele Zorzetto, *Uniformi e insegne delle truppe coloniali italiane 1885-1943*, Vicenza, Studio Emme, 2003.

Ringraziamenti

La presente ricerca costituisce l'esito del progetto di dottorato in Storia dell'arte, intrapreso nel 2012 presso l'Università degli Studi di Udine, sotto la supervisione di Alessandro Del Puppo. È a lui che va il mio primo ringraziamento, per l'apertura e l'interesse con cui ha accolto il progetto e ne ha incoraggiato la prosecuzione, fornendomi preziose indicazioni per svilupparne le potenzialità. Le lezioni, i seminari, le visite guidate organizzate dal dipartimento hanno costituito dei momenti fondamentali del mio percorso dottorale e per questo vorrei ringraziare i docenti, e in particolare Flavio Fergonzi, Donata Levi ed Elena Fumagalli, per la disponibilità e il sostegno dato alla mia ricerca, e i colleghi del dipartimento, per il confronto intellettuale e la calorosa accoglienza. Un ringraziamento speciale va a Giorgia Gastaldon e Martina Lorenzon.
Parallelamente nel 2012 è iniziata la mia collaborazione con il Kunsthistorisches Institut in Florenz - Max-Planck-Institut, come *Wissenschaftliche Assistentin* nel dipartimento diretto da Gerhard Wolf, che da quel momento ha partecipato alla supervisione del mio dottorato. Non è possibile scindere il lavoro svolto per il dottorato dalle ricerche portate avanti nell'ambito dei progetti del KHI. I percorsi e gli esiti si sono intrecciati e sovrapposti, modificando il mio approccio alla Storia dell'Arte. Sono grata a Gerhard Wolf per tutto quello che ho appreso da questa collaborazione, per le indicazioni e l'attenzione rivolte alla mia ricerca e per la sua straordinaria capacità di essere una guida mai ingombrante, stimolando l'autonomia intellettuale dei suoi collaboratori.
Gli anni trascorsi nella "torre" Wolf, sono stati anni di ricerca, scadenze incombenti, progetti condivisi, di discussioni e di confronto tra tradizioni disciplinari differenti. Ringrazio di cuore Hannah Baader, Costanza Caraffa, Samuel Vitali e i colleghi che si sono succeduti in questi anni: Maria Teresa Costa, Annette Hoffmann, Theresa Holler, Marco Musillo, Jessica Richardson, Kristen Streahle. Li ringrazio per la generosità con la quale hanno messo a disposizione la loro esperienza professionale, le loro competenze, le loro idee. Tra loro merita un ringraziamento particolare Elisabetta Scirocco, per l'amicizia sincera nata nel corso della nostra intensa collaborazione, durante la quale ho condiviso con lei diversi "nodi" del mio percorso dottorale.
Le conversazioni informali e amichevoli intrattenute in Istituto hanno spesso dato origine a nuove ricerche e riflessioni metodologiche. Per questo vorrei ringraziare Francesca Borgo, Dario Donetti, Corinna Gallori, Allegra Iafrate, Sean Nelson, Vega Tescari e in particolare Maria Lidova, perché è da una nostra chiacchierata che è nata la curiosità di approfondire lo studio del pittore russo Vasily Vasilyevich Vereshchagin.
Riservo un ringraziamento affettuoso per Ester Fasino ed Eva Mussotter che con la loro professionalità e la loro straordinaria carica umana hanno troppe volte sbrogliato complicate matasse e risollevato il mio umore.
Sono infinitamente grata a tutto il personale della biblioteca del KHI e in particolare ad Andrea Cossu e Massimiliano Ballerini, Alessio Fauri, Fabio Gentini, Giuseppe Lettieri, per la cortesia, la pazienza e il sorriso con cui hanno sempre accolto le mie richieste.
Dal 2013 al 2016 ho avuto l'opportunità di far parte della scuola dottorale Svizzera in "Civiltà Italiana", promossa dall'Università della Svizzera Italiana di Lugano. Gli incontri semestrali di questa scuola dottorale interdisciplinare sono tra i ricordi più piacevoli di questo percorso, per lo scambio intellettuale e l'amicizia che li hanno caratterizzati. I miei capitoli sono in molti punti debitori delle discussioni avvenute durante quegli incontri. Desidero per questo ringraziare i dottorandi che hanno condiviso con me questo percorso e i docenti Corrado Bologna, Sara Garau, Carla Mazzarelli, Daniela Mondini, Carlo Ossola e Tristan Weddigen.

Nel 2016, durante i mesi di *Visiting* trascorsi presso il Dipartimento di *History and Civilization* dello European University Institut di Fiesole (FI), ho avuto occasione di confrontarmi con alcune questioni metodologiche relative alla disciplina storica nell'ambito dei seminari incentrati sui temi della *Global History* e del colonialismo europeo, oltre che di consultare la consistente biblioteca dell'EUI. Desidero per questo ringraziare Lucy Riall per avermi accolto nel dipartimento e per i preziosi spunti offerti alla mia ricerca.
Sono particolarmente grata a Michael F. Zimmermann, che ha seguito in qualità di relatore negli ultimi anni la mia ricerca, per le indicazioni di metodo e gli approfondimenti che mi ha proposto durante questo percorso, e a Maria Grazia Messina per l'eccezionale disponibilità, i consigli e l'attenta lettura critica del testo come *referee* di dottorato. In questi anni è stata per me un importante punto di riferimento.
A Vincenzo Farinella sono particolarmente debitrice per avermi introdotto, con una sua intuizione, allo studio di Giovanni Fattori e dei suoi soggetti coloniali, negli anni della Scuola di Specializzazione in Storia dell'arte presso l'Università di Pisa e per avermi incoraggiato a intraprendere il dottorato di ricerca. Il suo sostegno è stato costante e discreto e le sue osservazioni e gli spunti di approfondimento proposti in qualità di *referee* hanno contribuito in modo rilevante alla definizione di questo lavoro.
Ringrazio Carlo Ginzburg per i preziosi consigli relativi all'inquadramento della ricerca e per aver sostenuto e incoraggiato la scelta dell'argomento e l'avvio di questo progetto di dottorato.
Sono certamente in debito nei confronti di molti altri studiosi che ho incontrato precedentemente e durante gli anni di dottorato, che in momenti diversi hanno elargito generosi consigli e, con grande apertura e disponibilità, mi hanno offerto un dialogo: Giovanna Capitelli, Fulvio Cervini, Barbara Cinelli, Nicola Labanca, Maria Stella Margozzi, Rin Odawara, Todd Porterfield, Tiziana Serena, Naoko Shimazu.
Ringrazio inoltre Giorgio Bacci, Maria Saveria Ruga e Denis Viva.
Mi sia concesso di fare dei ringraziamenti che esulano dall'ambito lavorativo o di ricerca. Il dottorato è un percorso incerto in salita, talvolta accompagnato da un fastidioso senso di inadeguatezza, che di non può essere affrontato senza un solido circuito di affetti.
Il primo di questa lista è Antonio Geremicca e lo ringrazio principalmente per il suo folle ottimismo e per i nostri piacevoli e accesi dibattiti che, spaziando dalle scelte di vita ai temi storico-artistici, non hanno di certo risparmiato questa ricerca. La redazione del progetto nel luglio 2011, in una casa condivisa a Pisa nella fase finale del suo dottorato su Bronzino, è stato solo il primo di innumerevoli confronti. Ringrazio Francesco Esposito, che, insieme ad Antonio, rimane un punto di riferimento costante della mia vita, e i miei amici più cari Alberto Mezzotero, Cristina Ragona e Pasquale d'Elia, che in questi anni mi hanno sempre garantito la loro presenza nei momenti topici.
Mia sorella Rosanna e mio fratello Attilio sono la dimostrazione che ovunque io vada non potrò mai essere sola. E grazie a Giacomo, che sceglie di condividere con me ogni giorno e di appoggiare le mie scelte, con tutti i carichi che questo comporta. Senza la sua ironia avrei rischiato di prendere tutto troppo sul serio.
Menziono per ultimi i miei genitori e li ringrazio per la capacità straordinaria di modificare il proprio pensiero e di scegliere di sostenere i propri figli al di là di quelle che potevano essere le loro aspettative. Mio padre in particolare ha letto con pazienza ogni pagina di questa tesi, tuttavia è a entrambi che devo l'educazione al silenzio, al senso critico, allo studio. Questo lavoro è dedicato a loro.