



Università degli Studi di Padova

DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI:

Archeologia, Storia dell'arte, del cinema e della musica

Corso di Laurea Magistrale in

Storia dell'Arte

*Tracce di pittura etiopica nelle pubblicazioni e nelle
esposizioni dell'Italia colonialista: spunti di riflessione*

Relatrice

Prof.ssa Marta Nezzo

Correlatrice

Prof.ssa Giuliana Tomasella

Laureanda

Giorgia Comaron

matr. 1239120

Anno Accademico 2022/2023

*Di fronte all'estraneo, l'Ordine conosce due sole condotte,
ambedue di mutilazione: o riconoscerlo come marionetta o
ridurlo a puro riflesso dell'Occidente.*

In ogni modo l'essenziale è privarlo della sua storia.

Roland Barthes, *Mythologies*, 1957, p. 162.

Indice

Avvertenza	1
Introduzione	3
1. Il rinnovamento dell'Impero Etiopico dalle testimonianze di viaggiatori, studiosi e funzionari italiani (1855-1913)	7
1.1 Il processo di unificazione dell'Impero Etiopico da Tewodros II a Menelik II	7
1.1.1 <i>Tewodros II (1855-1868) e il tentato accentramento del potere</i>	9
1.1.2 <i>Yohannes IV (1872-1889) e il fallimento del regionalismo controllato</i>	10
1.1.3 <i>Le ambizioni coloniali dell'Italia e il rapporto con Menelik II (1861-1896)</i>	12
1.1.4 <i>Menelik II (1889 -1913) e l'avvio della modernizzazione dell'Etiopia</i>	18
1.2 Manifestazioni pittoriche e loro funzione nel regno dello Shewa e nell'Etiopia di Menelik II	22
1.2.1 <i>Breve introduzione alla pittura etiopica tradizionale</i>	23
1.2.2 <i>Accentuazione delle tematiche storiche e del realismo fotografico nelle commissioni imperiali</i>	27
1.2.3 <i>Dal rivestimento parietale al formato tascabile, dalla pertinenza imperiale all'avvio di fenomeno di mercato: gli albori dell'antika painting</i>	32
2. Innovazione e commercializzazione della pittura di storia nella Addis Abeba di Haile Sellassie I dalle fonti colonialiste del periodo fascista	35
2.1 <i>Ras Tafari Makonnen / Haile Sellassie (1916-1936) e la via etiopica della modernizzazione</i>	35
2.2 Il fenomeno dell' <i>antika painting</i> : testimonianze, caratteri e funzioni	41
2.2.1 <i>Tra i primi artisti nell'arada: Belatchew Yimer (1895-1957)</i>	48
2.2.2 <i>L'Africa parla: testimonianza di una mostra di pitture etiopiche alla Galleria de Il Milione di Milano (luglio 1937)</i>	54

3. Le manifestazioni pittoriche etiopiche alla Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare (Napoli, 9 maggio-15 ottobre 1940): loro statuto e destino	59
3.1 Alcuni cenni sull'ultima esposizione coloniale	59
3.2 Un tentativo di ricostruzione delle presenze etiopiche in mostra: uomini, suppellettili e pitture	64
3.2.1 <i>Presenze vive: il villaggio indigeno dell'Africa Orientale Italiana</i>	67
3.2.2 <i>Presenze materiali: alcune manifestazioni pittoriche etiopiche tra gli oggetti etnografici in mostra</i>	71
3.2.2.1 <i>Le pitture dall'abitazione di Ras Immiru Haile Sellassie</i>	73
3.2.2.2 <i>Le collezioni dal Museo di Antropologia e Etnologia di Firenze: Carlo Gastaldi e Giovanni Branchi tra Eritrea ed Etiopia</i>	75
Bibliografia	93
Monografie di interesse storico-artistico pubblicate durante la stagione colonialista	101
Articoli d'interesse storico-artistico da riviste e quotidiani della stagione colonialista	102
Sitografia	105
Glossario	107
Apparato iconografico	109
Elenco delle Illustrazioni	161

Avvertenza

Prima di iniziare, è opportuno spendere qualche parola per definire il sistema di traslitterazione dell'amharico nell'alfabeto latino scelto in questa sede per riportare nomi e parole etiopiche. Difatti tale lingua, di origine semitica e con un alfasillabario costituito da 260 segni sillabici¹, non vede la definizione di un'univoca modalità di conversione. Questa mancanza può causare allo studioso non madrelingua difficoltà nell'identificare luoghi e personalità, i cui nomi si presentano – in una pubblicazione e nell'altra, in una e nell'altra lingua europea – in svariate forme. Considerando che non si possiedono progressi studi linguistici, si è scelta la via della semplificazione:²

- I sette suoni vocalici, contenuti nelle sette forme in cui si può presentare una lettera dell'alfasillabario amharico, verranno sostituiti dalle semplici vocali dell'alfabeto latino (a, e, i, o, u) senza l'aggiunta di accenti e segni diacritici.
- Non si distingueranno nemmeno le consonanti occlusive o aspirate, ad eccezione della k glottizzata, che verrà figurata con una q.³

Per quanto riguarda i nomi di persona, ai cognomi vengono preferiti i patronimici e molto spesso vengono preceduti dal titolo che identifica il ruolo dell'individuo nella società (tra i più comuni vi sono *abuna*, *aleka*, *ato*, *negus*, *ras*). Il nome proprio ha comunemente maggiore valenza del patronimico, per questo nel corso della trattazione, nei casi in cui si vuole abbreviare, lo si troverà da solo. Conseguentemente, si è scelto di considerare il nome proprio, ovviamente nel caso in cui l'autore sia etiopico, anche nella costruzione della bibliografia in ordine alfabetico.⁴

1 Nella lingua amharica i grafemi fondono una consonante e una vocale intrinseca. Uno stesso grafema si può presentare in sette modi differenti, a seconda della vocale (o l'assenza di vocale) a cui si accompagna la consonante (fig. 1).

2 BAHRU 2001, p. 278-279; WERMER 1957, p. 245.

3 Per quanto riguarda la pronuncia, si indica che le lettere g, j, s si pronunciano come nelle parole italiane gola, juta e sole.

4 SILVERMAN 1999, p. XVIII-XIX.

La sola presenza di una nota introduttiva fa ben capire la distanza dell'autrice dal mondo etiopico. Al fine di avvicinarsi e iniziare a scoprirlo e comprenderlo, è stata necessaria una riduzione dei termini della complessità che lo contraddistingue. Dopo essersi fatti un'idea generale del contesto etiopico si è tentato di eseguire un carotaggio – di minime dimensioni rispetto alla totalità – per approfondire la tematica della pittura etiopica a soggetto secolare e in stile tradizionale tra il XIX secolo e la prima metà del XX secolo. Si è ben consapevoli di non aver esaurito il tema, essendosi limitati a registrare ciò che è stato recepito dalle pubblicazioni ed esposizioni dell'Italia colonialista, ma si auspica comprensione. Il lavoro di avvicinamento al patrimonio intellettuale e artistico di un popolo non può che essere lento e travagliato: per inquadrare una tematica è necessario modificare spesso la messa a fuoco e l'apertura dell'obiettivo, ma l'immagine rimarrà sempre almeno un po' sfuocata. È la lente, ad essere in difetto – per il semplice fatto di non essere autoctona –, ma questo non significa che debba limitarsi ad una rapida e decontestualizzata scorsa per poi rivolgersi altrove.

Introduzione

Negli ultimi anni anche in Italia si sta registrando un lento e graduale ampliamento della sensibilità in merito alla storia coloniale italiana, che ha come diretta conseguenza la felice espansione dei filoni di ricerca nell'ambito degli studi postcoloniali. Il netto ritardo italiano in questo senso, rispetto agli altri paesi europei con ruoli di responsabilità nell'odiosa vicenda dello *Scramble of Africa*, trova una spiegazione – ma, è chiaro, non una giustificazione – nella modalità di chiusura dell'esperienza coloniale. L'Oltremare fu perso in un batter di ciglio con la sconfitta del Fascismo nella Seconda Guerra Mondiale. Alla fine del conflitto l'Italia prese nuove vesti, divenendo una Repubblica. Si mise, insomma, a nuovo, condannando il capitolo coloniale all'oblio storico, negando le proprie colpe e barricandosi nel mito degli <<italiani brava gente>>. ⁵ Oggi anche gli storici dell'arte italiani, accanto agli storici e agli antropologi, si stanno interrogando sul ruolo dell'Italia nella stagione dell'imperialismo, indagando la macchina di formazione e convalida della coscienza coloniale nazionale nei suoi meccanismi costitutivi. Si sta prestando, quindi, una considerevole attenzione al complesso delle mostre e delle esposizioni, sia del periodo liberale sia di quello fascista, a tema coloniale. In queste rassegne, Carmen Belmonte, ⁶ Giuliana Tomasella ⁷ e Priscilla Manfren ⁸ hanno riscontrato l'ampio uso del linguaggio artistico-figurativo per l'elaborazione del discorso coloniale, anche nel delineamento di un nuovo fenomeno artistico, l'arte coloniale. Attraverso il *medium* pittorico, scultoreo ed architettonico, gli artisti italiani venivano chiamati alla rappresentazione dei domini e, conseguentemente, ad una riflessione identitaria. Ma cosa si può dire in merito alle manifestazioni artistiche ad opera dei popoli colonizzati? Trovavano

⁵ Sull'inconsistenza fattuale del mito si rimanda a DEL BOCA Angelo, *Italiani, brava gente?*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 2005.

⁶ BELMONTE 2016-2017.

⁷ TOMASELLA 2017.

⁸ MANFREN 2019.

spazio nelle esposizioni dell'epoca? In che modo e con quali funzioni venivano presentate al pubblico italiano? E quali peculiarità dell'Alterità si possono rinvenire, una volta riconosciuta e neutralizzata la loro sovrascrizione e strumentalizzazione da parte italiana? Da tali interrogativi prende avvio la ricerca, che in questa sede si propone in quelle che possono essere solo le sue prime battute.

Nella fase d'indagine preliminare, si è attuato lo spoglio delle principali fonti colonialiste del periodo liberale e fascista, considerando un arco temporale che va dagli anni Ottanta dell'Ottocento, con le prime peregrinazioni sul territorio africano da parte di studiosi, viaggiatori per diletto e imprenditori italiani, al 1941, con il crollo dell'Africa Orientale Italiana sotto i colpi dell'esercito britannico. Mediante questa operazione, sono venute alla luce tracce di una pittura etiopica contemporanea agli eventi, contraddistinta da curiosi temi storici e di genere, che parrebbe aver esercitato sul pubblico dell'epoca a tratti avversione e a tratti un certo fascino.

Si è, quindi scelto come oggetto di studio l'Alterità etiopica, delimitando ulteriormente il campo alle immagini dipinte, sviluppate unicamente dalla componente etnica al potere prima della dominazione italiana, quella amharica di religione cristiano-ortodossa, a cavallo tra il XIX e il XX secolo. Si è consapevolmente scelto di attribuire al fenomeno, nonostante sia legato solo ad una delle innumerevoli etnie presenti sul territorio, non l'aggettivo 'amharico', ma 'etiopico', da intendere come espressione di un'unità nazionale e non etnica. Dalle ricerche è, infatti, emerso l'utilizzo, da parte della classe dominante, della pittura come strumento per la legittimazione della sovranità d'Etiopia, di contro alle pretese espansionistiche più o meno dirette delle potenze europee, e per il confezionamento di un'idea di modernità dai caratteri locali, che non, preveda il mero asseveramento al dettato occidentale.

Nel primo capitolo si propone, innanzitutto, un affondo storico e sociale nell'Impero Etiopico antecedente all'occupazione italiana (§ 1.1). Seguendo la linea di successione da Tewodros II (1855-1868), passando per Yohannes IV (1872-1888), fino ad arrivare a Menelik II (1889-1913), si assiste alla costituzione statale dell'Etiopia moderna mediante il potenziamento della figura

dell'imperatore e all'avvio dello sviluppo tecnologico, servendosi dell'*expertise* europea, radunata per lo scopo sul territorio. Dall'analisi delle fonti testuali e iconografiche di viaggiatori, studiosi e diplomatici europei – e in particolare italiani –, presenti nella regione, si riconosce, in questo contesto, un'accelerazione del processo di secolarizzazione dell'arte pittorica etiopica (§ 1.2), per tradizione intrinsecamente legata al cristianesimo ortodosso e al contesto monasteriale: accanto alle scene sacre, si moltiplicarono i riferimenti alla contemporaneità e i ritratti fotografici dei regnanti nei dipinti parietali delle chiese, soprattutto di fondazione imperiale e, in più, pitture a tema storico comparvero su supporti mobile di ridotte dimensioni, per essere poi donate o vendute – su iniziativa dello stesso Menelik II – agli stranieri, sempre più numerosi per via del prestigio derivato dalla vittoria sugli italiani ad Adwa.

Nel secondo capitolo si approfondisce il vibrante clima culturale degli anni di Haile Sellassie (1916-1936), generato dalla presenza europea sempre più considerevole, ma anche da un certo riformismo interno (§ 2.1). Ne fu interprete la *Jeunesse d'Ethiopie*, una generazione di giovani etiopici, per lo più formatasi all'estero, che scandagliarono, sulle pagine della rivista *Berhanena Selam – Lumiere et Paix*, il rapporto tra tradizione e occidentalizzazione, finendo per scegliere di fatto una via mediana di sintesi tra i due poli, ovvero una modernità dai caratteri etiopici. Il discorso venne intrapreso anche dagli artisti, oramai resisi indipendenti dalla committenza ecclesiastica ed imperiale grazie all'imponente domanda degli stranieri (§ 2.2). Negli anni Venti e Trenta, prosperò, infatti, l'*antika painting*, contraddistinta da immagini dipinte a tema secolare (storico, mitico e scene di vita quotidiana), realizzate con uno stile "tradizionale", create e vendute direttamente nell'*arada* ('mercato'), centro sociale ed economico nevralgico di Addis Abeba. Di seguito, si ritorna alle fonti italiane, al fine di registrare le modalità di ricezione del nuovo fenomeno culturale-commerciale: si nota, in generale, un inasprirsi dei giudizi in merito con l'avvicinarsi del conflitto italo-etiope che avrebbe portato alla caduta del *negus* e alla nascita dell'Africa Orientale Italiana, ma anche una certa fascinazione e sensibilità per i nuovi prodotti. Particolarmente interessante il caso dell'ostensione di pitture etiopiche nella galleria milanese de

Il Milione a poco più di un anno dall'annuncio di Mussolini dal balcone di Palazzo Venezia (§ 2.2.2).

Nell'ultimo capitolo, si prosegue con la disamina degli atteggiamenti italiani nei confronti della pittura etiopica attraverso un affondo nella vicenda della Prima Mostra Triennale delle Terre d'Oltremare di Napoli (9 maggio-15 ottobre 1940) (§ 3.1). Si è tentato di individuare le presenze etiopiche in mostra, da quelle vive, tra cui gli uomini e le donne del villaggio indigeno nella Mostra dell'Africa Orientale Italiana (§ 3.2.1), a quelle materiali (§ 3.2.2). In particolare, si sono identificati dei pezzi, andati perduti proprio nell'occasione della *kermesse* napoletana, già appartenenti al Museo di Antropologia e Etnologia dell'Università di Firenze. Di essi è stata possibile una restituzione documentaria – e per alcuni anche visiva – nel loro ricollamento nell'aveo delle collezioni di provenienza, quelle di Carlo Gastaldi e Giovanni Branchi (§ 3.2.2.2). Per concludere, si è svolto un primo esame delle immagini pittoriche superstiti delle suddette collezioni, per l'occasione riesumate dai depositi del museo. Esse costituiscono la testimonianza materiale del processo di secolarizzazione della pittura etiopica e della complessa relazione intrattenuta con essa dagli italiani nella stagione colonialista.

1. Il rinnovamento dell'Impero Etiopico dalle testimonianze di viaggiatori, studiosi e funzionari italiani (1855-1913)

1.1 Il processo di unificazione dell'Impero Etiopico da Tewodros II a Menelik II

Verso la metà dell'Ottocento iniziarono a profilarsi le vicende risorgimentali che avrebbero portato alla costituzione dell'Italia come entità statale unitaria, a cui sarebbe seguito il laborioso – e inesauribile – processo di definizione di un'identità nazionale compatta e moderna. Se si allargano gli orizzonti e si abbandona la prospettiva eurocentrica, ci si rende conto che nel medesimo arco temporale – ma in terre africane – anche l'Impero Etiopico fu interessato da una simile⁹ trasformazione.

Per l'Etiopia – come di fatto per l'Italia – il riconoscimento dell'unità statale è tardivo, ma ciò non significa che il paese non possa vantare di una storia millenaria. Il termine *Αἰθιοπία*¹⁰ compare già in fase antica: Erodoto¹¹, nelle sue *Storie*, chiamò Etiopi le popolazioni 'dalla faccia bruciata', dunque di carnagione scura, che localizzò tanto in Oriente (India) quanto all'estremo dell'Africa allora conosciuta, ovvero nel deserto libico-nubiano, oltre l'Egitto. Una maggiore definizione geografica viene da un documento aksumita del IV secolo d.C., rinvenuto solo nel 1906 dalla *Deutsche Aksum-Expedition*, in cui si definì il re di Aksum come *Βασιλεύς Αἰθίοπων* ('Re degli Etiopi').¹² Dunque i primordi dell'Impero Etiopico sarebbero individuabili proprio in questo regno commerciale fiorito nella regione del Tigray tra il IV secolo a.C. e il X secolo d.C., che nel suo

⁹ L'accostamento della costituzione statale dell'Etiopia a quella dell'Italia è proposto con la volontà di scardinare fin dal principio il pregiudizio di barbarie e arretratezza africana purtroppo tipico dell'occhio occidentale. Non si vuole in alcun modo assimilare i due processi: contesti culturali, modalità e mezzi di realizzazione dell'unità nazionale sono ovviamente differenti.

¹⁰ Αἰθιοπία (*Aithiopia*) è un nome composto derivato da due parole: αἶθω e ὤψ (*aitho* 'io brucio' + *ops* 'viso').

¹¹ ERODOTO, VII, 70-71.

¹² STELLA 2021, p. 3.

momento di massimo splendore arrivò ad espandersi anche ad est del Mar Rosso, sulle coste yemenite. Al declino aksumita, seguì uno spostamento verso sud, nella regione del Lasta, con la presa del potere della dinastia Zagwe¹³ (1137-1270) a Lalibela e infine un ulteriore slittamento in Amhara con la cosiddetta dinastia salomonica¹⁴ (1270-1769), che finì per fare di Gondar la sua capitale principale.¹⁵ A tale altezza si riscontrava – a livello politico – il protagonismo della componente etnica tigrino-amharica con la soggiogazione delle minoranze non semitiche e un'estensione territoriale che non andava oltre le terre dell'altopiano etiopico (Tigray, Gojjam, Amhara, Shewa). La società era prettamente cristiano-ortodossa fin dal 330 ca., grazie alla conversione del *Negus* Ezana di Aksum (330-365) da parte dei siriani Edesio e Frumenzio,¹⁶ e aveva un impianto prettamente feudale (*gult*), contraddistinto dal pullulare di ambiziosi signori locali e dalle relative forze armate, avvezze a scorribande ed arbitrarie razzie a sfavore dei contadini. Il dominio gondarino – e di conseguenza la sua fioritura culturale ed artistica – finì per vacillare e giungere al termine proprio a causa del disgregarsi del potere centrale per via dell'insubordinazione di quest'ultimi.

¹³ Il nome della dinastia deriva probabilmente dalla parola in *ge'ez ze-Agaw*, 'genti di Agaw'. Si trattava di un gruppo etnico autoctono dell'altopiano etiopico, in seguito assimilato alle popolazioni semitiche provenienti dalla Penisola Arabica (CONTI ROSSINI 1937, p. 48).

¹⁴ La dinastia salomonica subentrò a quella Zagwe, legittimando il proprio potere nell'appropriazione e nella rielaborazione della leggenda della Regina di Saba, presentata in più punti nell'Antico Testamento (*I Libro dei Re*, X, 1-13 e *Cronache II*, IX, 1-12). Nell'opera in *ge'ez Kebra Nagast*, infatti, si identifica il biblico Regno di Saba con quello di Aksum. La Regina di Saba/Aksum (localmente conosciuta con il nome di Makeda) avrebbe fatto quindi visita a Re Salomone – come riportato nel testo biblico – e dalla loro unione sarebbe nato un figlio di nome Menelik. Quest'ultimo, cresciuto con la madre in terra africana, sarebbe andato a far visita al padre a Gerusalemme, per poi tornare nella patria materna con l'Arca dell'Alleanza e le relative Tavole della Legge. Queste sarebbero state trafugate in adempimento ad un ordine divino: l'arcangelo Michele, apparso in sogno ad Azarias, figlio del Gran Sacerdote del Tempio, lo invitò a prelevare le tavole dalla custodia israelitica, per affidarle al principe etiopico, a causa delle digressioni alle leggi da parte del Re d'Israele e del suo popolo (KAPLAN 2009, pp. 296-297; BAUSI 2016, pp. 91-196).

¹⁵ A fondare Gondar fu il *Negus* Fasilides (1632-1667). La città divenne la prima capitale permanente dalla caduta della dinastia Zagwe (CRUMMEY 2000, p. 74).

¹⁶ KAPLAN 2009, pp. 293-294. La conversione del *Negus* Ezana è testimoniata dalla progressiva sostituzione della mezzaluna pagana con la croce nelle monete coniate durante il suo governo. Per un minimo affondo nella numismatica aksumita si veda ANZANI Arturo, *Numismatica axumita*, <<Rivista Italiana di Numismatica>>, vol. 39 (1926), pp. 5-110; *Numismatica e storia d'Etiopia*, <<Rivista Italiana di Numismatica>>, voll. 41/42 (1928/29), pp. 5-69; *Le monete dei Re di Aksum. Studi supplementari*, <<Rivista Italiana di Numismatica>>, vol. 43 (1941), pp. 49-73; CONTI ROSSINI Carlo, *Monete aksumite*, <<Africa Italiana>>, vol. I, n. 3 (1927), pp. 179-212; MORDINI Antonio, *Appunti di numismatica aksumita*, <<Annales d'Ethiopia>>, vol. 9 (1959), pp. 179-184; MUNRO-HAY Stuart C., *Aksumite coinage*, in: *African Zion: the sacred art of Etiopia* 1993, pp. 101-116.

1.1.1 Tewodros II (1855-1868) e il tentato accentrimento del potere

Iniziò così il periodo tradizionalmente chiamato *Zamana Masafent*, ovvero 'età dei principi', in quanto costellato di scontri tra *ras* e *dajjazmatch* per il controllo o direttamente il possesso del trono imperiale, oramai completamente svuotato di significato. Alla divisione politica si aggiunse anche quella religiosa con il riaffiorare delle controversie cristologiche che videro lo scontro tra le dottrine *Tawahedo* ('Unione' perfetta tra la natura divina e umana di Cristo), *Qebat* (le due nature si fondono attraverso l'Unzione' da parte dello Spirito Santo) e *Sost Ledat* ('Tre nascite', Cristo nasce tre volte, prima dal Padre, poi dal grembo materno e poi dallo Spirito Santo). Da tale caos emerse la figura di *Ras Kasa Haylu* (1818-1868), che con le sue vittorie sul campo riuscì – almeno temporaneamente – a porre fine al divorzio tra il potere politico esercitato dall'aristocrazia militare e l'autorità politica del *negus*. Incoronato l'8 febbraio 1855 con il nome di Tewodros II, arrivò ad essere considerato dai più il padre dell'Etiopia moderna per il suo atteggiamento progressista e riformatore: tentò l'accentrimento del potere con il sottodimensionamento della forza dei capi locali e attraverso la costituzione di un esercito centrale; restaurò l'unità della chiesa, stipulando un concordato con l'*Abuna Salama* ('padre della pace', capo della Chiesa Ortodossa Etiopica), in cui diede l'appoggio imperiale alla dottrina *Tawahedo*, ma allo stesso tempo provvide a diminuire il peso politico delle forze ecclesiastiche attraverso una progressiva espropriazione dei beni terrieri; infine, tolse l'Etiopia dall'isolazionismo a cui era stata costretta dai tempi dell'espulsione dei Gesuiti¹⁷ (1632) poiché – rendendosi conto dell'arretratezza tecnologica del paese – chiese all'Europa l'assistenza tecnica necessaria non solo a bloccare l'ondata espansionista dell'Egitto di Muhammad Ali Pascià, ma anche per trasformare dall'interno la società etiopica e dare inizio all'età moderna.

¹⁷ La Compagnia di Gesù fece la sua comparsa nell'altopiano etiopico al seguito della spedizione militare portoghese diretta da Cristóvão da Gama, figlio di Vasco da Gama, organizzata in soccorso del *Negus* Galawdewos contro l'invasione musulmana condotta dal Grañ ('il Mancino'), Ahmad ibn Ibrahim (1541-1543). L'influenza gesuita diviene tale da portare alla conversione al cattolicesimo del *Negus* Susenyos I (1625). I tumulti, che risultarono all'annuncio di tale scelta, portarono alla detronizzazione in favore del figlio. Fu dunque il *Negus* Fasilides (1632-1667) a ripristinare l'ortodossia, provvedendo ad espellere i Gesuiti (DI SALVO 1999, p. 46).

L'ambizioso progetto di Tewodros, tuttavia, non giunse a compimento. La repressione dei *ras* aumentò le inimicizie interne, mentre la violenta reazione del *negus* all'indifferenza occidentale,¹⁸ soprattutto inglese, provocò uno scontro internazionale tale da risultare nella spedizione punitiva di 32.000 uomini, capitanata da Sir Robert Napier. Il corpo militare avrebbe incontrato Tewodros a Maqdala ('Magdala'), ove il sovrano sconfitto decise poi di darsi la morte da sé piuttosto di venir catturato da una potenza straniera (13 aprile 1868).¹⁹

1.1.2 Yohannes IV (1872-1889) e il fallimento del regionalismo controllato

Ad appoggiare la marcia inglese nei territori etiopici verso Maqdala fu un certo *Dajjach* Kasa Mercha (1837-1889), che – in seguito a una consueta fase di lotte di successione, vinte anche grazie alle armi moderne ricevute dal Napier – riuscì a farsi incoronare *Negusa Nagast* il 21 gennaio 1872 con il nome di Yohannes IV. Egli si dimostrò più cauto del predecessore, preferendo al centralismo autocratico un regionalismo controllato. Scelse, infatti, di presentarsi come un *primus inter pares*, concedendo ai governatori locali maggiore autonomia e titoli più elitari in cambio di fedeltà assoluta, assicurata anche da una astuta politica matrimoniale. Ne è un esempio il rapporto con *Ras* Adal Tasamma del Gojjam ('Goggiam'): dopo il tentativo fallimentare di sostituirlo con un suo *protégé*, il neoimperatore riconobbe ufficialmente i suoi diritti sul trono della regione, fino ad arrivare a concedergli il titolo di *negus* (Tasamma assunse di conseguenza il nome istituzionale di Takla-Haymanot). La pacificazione con il

¹⁸ Il *negus* cercò più volte di richiamare l'attenzione internazionale per ottenere assistenza tecnica e armi, ponendo la questione dell'espansione del musulmano Muhammad Ali Pascià sul piano religioso: si trattava di un attacco all'ultimo baluardo della cristianità nel continente africano (CALCHI NOVATI 2005, p. 228).

¹⁹ In seguito al suicidio del *negus*, Napier e i suoi uomini si diletтарono a saccheggiare e distruggere la città di Maqdala. A raccogliere i tesori depredati, direttamente sul campo, fu Sir Richard Holmes, inviato appositamente dal British Museum di Londra. Una volta in Inghilterra, furono distribuiti tra i vari musei e alcuni pezzi presero la via del mercato privato. È recentissima la notizia della restituzione di una minima parte del tesoro di Maqdala a Tederi Meles Desta, ambasciatore etiopico a Londra. Tra gli oggetti restituiti sono presenti un ciuffo di capelli di Alemayehu, figlio di Tewodros, tre coppe d'argento, uno scudo e il *tabot* (tavoletta sacra che rappresenta l'Arca dell'Alleanza) di Medhanè Alem (*Artifacts Looted From Magdala Handed To Ethiopian Embassy In London* 2023). Tale restituzione – e non solo – è stata resa possibile dal lavoro di ricerca dell'Ethiopia's National Heritage Restitution Committee, organo del Ministero della Cultura e del Turismo d'Etiopia istituito nel 2020.

Gojjam fu funzionale anche in opposizione ad un altro principe ribelle, *Ras Sahle Maryam* dello Shewa ('Scioa') (1844-1913).

Figlio di *Ras Haile Menekot*, ucciso per mani del *Negus* Tewodros al fine di sottomettere la regione al potere centrale, era stato reso prigioniero e trattenuto per dieci anni alla corte imperiale di Maqdala. Nel 1865, approfittando della debolezza dell'imperatore, riuscì a fuggire dalla cattività per tornare nelle terre d'origine e recuperare il trono paterno. Ma non si limitò solo a questo: egli iniziò a farsi chiamare *Negusa Nagast* con il nome di Menelik II, reclamando per sé la sovranità non solo sullo Shewa, ma di fatto su tutto l'Impero Etiopico. La scelta del nome poi fu estremamente simbolica: egli si attribuì il nome di colui che – secondo la tradizione espressa nel *Kebra Nagast* – fu il capostipite della dinastia salomonica, indicando come legittimo centro del potere non l'Amhara, ma lo Shewa. Tuttavia, ben conscio della superiorità militare e tecnologica dell'imperatore, Menelik finì per sottomettersi e giurare fedeltà con il Patto di Leche (20 marzo 1878), in cambio del riconoscimento del titolo di *negus* dello Shewa. Mantenne comunque un atteggiamento d'insubordinazione latente, che lo avrebbe portato anche ad appoggiare la presenza e l'espansione italiana da Massawa a Saati e Wia (§ 1.1.3).

Sempre sul fronte interno, Yohannes IV decise – compiendo un passo ulteriore rispetto al suo predecessore – non solo di incentivare l'unità confessionale, ma anche promuovere l'unità religiosa, attraverso la repressione delle minoranze islamiche. In questo modo il legame tra potere imperiale e il cristianesimo copto *Tawahedo* si rinsaldò ulteriormente nella definizione di una identità nazionale omogenea.

A rafforzare la fama e la forza politica di Yohannes furono anche le vittorie sugli egiziani di Khedive Ismail, occupati nell'opera d'espansionismo iniziata da Muhammad Ali Pascià, nonostante la totale sordità delle potenze europee alle richieste d'aiuto in nome della difesa della cristianità. Sulla solidarietà cristiana vinsero gli interessi economico-commerciali degli europei, accecati dalle molteplici possibilità di arricchimento per via del taglio dell'istmo di Suez nel 1869. Non a caso l'Inghilterra approfittò della situazione per occupare *de facto* l'Egitto (1882) ed estendere il controllo anche sui territori costieri etiopici

precedentemente in mano egizia, tra cui Massawa, che sarebbe poi stata ceduta agli italiani, in funzione antifrancese. Fu la penetrazione dei mahdisti sudanesi nel sud a porre definitivamente fine al regno di Yohannes, che, ferito durante la Battaglia di Matamma (9 marzo 1889), morì il giorno dopo.

1.1.3 Le ambizioni coloniali dell'Italia e il rapporto con Menelik II (1861-1896)

Durante il Regno di Yohannes IV si assistette al progressivo affacciarsi alla scena etiopica dell'Italia appena unita, incentivato dalla volontà inglese di mantenere il controllo e l'ordine nei territori del Corno d'Africa al fine di proteggere i commerci con l'oramai *British India*, senza però occuparsene di prima persona, vista la mancanza di interessi diretti. Il termine 'progressivo' precedentemente utilizzato non è certo casuale: l'interessamento al cosiddetto *scramble for Africa* da parte del governo del Regno d'Italia e l'effettivo adempimento di azioni di occupazione territoriale avvennero con qualche decennio di ritardo rispetto alle altre potenze europee. I primi governi post-unitari, retti dalla Destra Storica, infatti, preferirono attuare una politica di stabilità nell'ambito europeo e mediterraneo: ben consapevoli della debolezza dello stato, appena costituito in seguito alle lotte risorgimentali, e delle misere condizioni delle casse statali, si rivolsero all'interno e si occuparono a trasformare l'economia italiana da prettamente agricola a industriale. Era più conveniente rafforzarsi per legittimare il paese come potenza continentale, piuttosto che coloniale. Tuttavia, fuori dalle aule del potere – tra l'altro per nulla rappresentative visto il suffragio ristretto – moltitudini di missionari, viaggiatori per diletto, studiosi, affaristi e armatori presero le vie dell'Oltremare, finendo per raggiungere anche il Corno d'Africa. Le motivazioni furono varie e spesso compresenti: da un sincero amore per la conoscenza alla presa esotica che quelle terre lontane potevano avere sull'occhio europeo; dal bisogno di un *revival* dell'eroismo e dell'avventura dei tempi risorgimentali, oramai dimenticati nell'ordinarietà post-unitaria, alla pratica volontà di adeguarsi allo stravolgimento del commercio e della navigazione del Mediterraneo dato dall'apertura di Suez, ritagliandosi uno spazio commerciale nel Mar Rosso e nell'Oceano Indiano. Tali personalità furono fondamentali per

fornire le conoscenze geografiche di territori fino ad allora inesplorati e quei contatti con i locali, di cui l'Italia si servì a partire dagli anni Ottanta dell'Ottocento per scendere in campo e ottenere i primi possedimenti coloniali nel continente africano.

Sono due gli agenti che testimoniano in modo tangibile il carattere – almeno in prima battuta – privato dell'approccio italiano all'Africa, seguito dal subentro e loro strumentalizzazione da parte del governo, ovvero la società di navigazione di Rubattino e la Società Geografica Italiana. Il genovese Raffaele Rubattino (1810-1881) fu il primo armatore italiano a riconoscere le potenzialità delle nuove rotte verso l'Oriente. Volendo ampliare le tratte nel Mar Rosso, il 15 novembre 1869 – con l'intermediazione di Giuseppe Sapeto, ex-missionario lazzarista in Africa (ove fu presente a più riprese sin dal 1837) – stipulò un accordo con il sultano di Raheita per stabilire nella baia di Assab una stazione di rifornimento di carbone per i piroscafi. Tuttavia, ritrovandosi presto in difficoltà finanziarie, fu costretto a richiedere convenzioni e sussidi statali per il mantenimento del possedimento. Da questo momento in poi il governo italiano, retto ora dalla Sinistra Storica, ne approfittò per insediarsi nella località ed espandere la propria influenza: il 26 dicembre 1880 inviò il primo funzionario con funzioni di console per conto del Regno d'Italia in Assab (il commendatore Giovanni Branchi, §3.2.2.2), ampliò il possedimento aggiungendo Raheita con il pretesto di compiere vendetta per il massacro di una spedizione italiana da parte delle popolazioni autoctone e infine assimilò Assab, che passò dalla condizione di stabilimento privato a quella di possedimento statale effettivo (luglio 1882). Tutto questo fu però – come indica Nicola Labanca – un <<accidente>> dell'azione diplomatica dell'Inghilterra con la Sinistra Storica (nella persona di Pasquale Stanislao Mancini (1817-1888) come Ministro degli Esteri), favorevole alle cause della debole Italia per evitare l'intromissione nella zona da parte della ben più pericolosa Francia. L'appoggio inglese fu tale da permettere al Regno d'Italia – nonostante possedesse solo Assab – un seggio nella Conferenza di Berlino (15 novembre

1884-26 febbraio 1885), durante la quale i rappresentanti diplomatici europei decisero di fatto le modalità della gara della spartizione del mondo.²⁰

A dar voce alla tendenza esotista e poi alla volontà espansionistica fu poi la Società Geografica Italiana. Fondata il 12 maggio 1867 a Firenze, su ispirazione del Ministro della Pubblica Istruzione Cesare Correnti e per iniziativa del diplomatico Cristoforo Negri, che ne fu anche primo presidente (1867-1872), si pose come scopo <<il progresso della scienza geografica in qualunque suo ramo>>,²¹ con particolare attenzione allo studio del territorio e degli interessi economici dell'Italia,²² <<segnatamente quelli relativi alla navigazione, ed al commercio, nei *limiti però essenzialmente scientifici*>>.²³ Ma in realtà, come avrebbe riconosciuto qualche decennio dopo il futuro presidente della Società Giuseppe Dalla Vedova (1900-1906), essa

*non ebbe mai, ed allora forse meno di adesso, intenti meramente scientifici; che non richiedesse mai né suoi adepti la qualità di geografi patentati e neppure che facessero professione di studi; ma chiamava a raccolta senza distinzione tutti coloro che portassero amore alla coltura, al decoro, all'espansione, alla prosperità del nome italiano.*²⁴

La Società, in effetti raccolse gli uomini politici e d'azione – che superarono addirittura in numero i geografi iscritti²⁵ – che, in netta opposizione con la politica antiespansionistica dei primi governi italiani, iniziavano ad indicare l'ideologia coloniale come unico strumento utile non solo al raggiungimento della coesione politica e sociale del paese, ma anche al suo avanzamento economico, al fine di raggiungere lo *standard* delle grandi potenze europee, *in primis* Inghilterra e Francia, non a caso protagoniste dello *scramble of Africa*. È così che dall'attività fiorentina, contraddistinta da speculazioni geografiche di ampio respiro, dal

²⁰ LABANCA 2002, pp. 50-53.

²¹ *Statuto della Società Geografica Italiana 1868*, p. 3.

²² Tali studi si vedevano necessari per la costituzione di una matura coscienza nazionale. Per un approfondimento in merito cfr. GALLUCCIO Floriana, *La costruzione della Nazione e la nascita delle società geografiche in Italia*, <<Bollettino della Società Geografica Italiana>>, Serie XIII, vol. V, n. 2 (aprile-giugno 2012), pp. 187-222.

²³ *Ivi*, p. 4.

²⁴ DALLA VEDOVA 1904, p. 12. Il corsivo è dell'autrice.

²⁵ *Ibidem*.

carattere teorico e retorico più che pratico e funzionale, non avendo di fatto possedimenti coloniali, si passò – in seguito al trasferimento nella nuova capitale, Roma, e sotto la presidenza del deputato Cesare Correnti (1873-1879) – all’organizzazione e promozione di vere e proprie esplorazioni, incentrate per lo più in quei luoghi ‘vuoti’, non ancora scoperti né colonizzati da Francia o Inghilterra.

È esemplare il caso della monumentale Spedizione Italiana nell’Africa Equatoriale, che si riproponeva di esplorare la regione del Kafa (‘Caffa’) e di raggiungere i grandi laghi equatoriali, passando così nei territori dello Shewa. Affidata alla guida del Marchese Orazio Antinori (1911-Let Marafya, 1882), tale impresa, iniziata nel marzo 1876, ebbe come protagonisti l’ingegnere Giovanni Chiarini (1849-Ghera, 1879), a cui furono affidati gli studi di geografia fisica, e il Conte Sebastiano Martini (1834-1911) per le osservazioni astronomiche. Nel 1877 si aggiunse anche Antonio Cecchi (1849-Somalia, 1896) al fianco del Martini, tornato temporaneamente in Europa a recuperare la strumentazione tecnica che si era rivelata necessaria solo una volta intrapreso il viaggio. Il primo gruppo (Antinori – Chiarini) raggiunse lo Shewa nell’agosto del 1876, mentre il secondo (Martini – Cecchi) arrivò solo quattordici mesi dopo, nel settembre del 1877. Fu fondamentale l’appoggio del *Negus* Menelik II, che offrì soccorso, mantenimento giornaliero (*durgò*) e ulteriori mezzi ai membri della spedizione, provati dal viaggio ricco di insidie.²⁶ La benevolenza e la protezione nei confronti degli italiani, all’apparenza spontanea e generosa, in realtà si giustificava nella necessità impellente di armi moderne da rivolgere contro Yohannes IV.²⁷ A tale scopo, il sovrano arrivò anche a promettere la concessione di Let Marafya,²⁸ nei pressi di Ankober, alla Società Geografica per la creazione di una stazione naturalistica, che divenne di fatto punto di appoggio a favore della proliferazione dei contatti italiani con lo Shewa. La collaborazione italiana con Menelik, nonostante non fosse risultata fino a qui proficua per il sovrano, che vide arrivare

²⁶ MASSAIA 1930, p. 76.

²⁷ MARTINI 1886, p. XXII-XXIV.

²⁸ Fu il Cardinal Massaia a consigliare per primo al sovrano la concessione del territorio alla Spedizione (MASSAIA 1930, p. 94).

le armi a lui promesse solo dopo essersi inginocchiato di fronte a Yohannes IV, continuò, nonostante il virare del governo italiano verso l'attivismo espansionista.

Il 5 febbraio 1885 un gruppo di poche migliaia di bersaglieri italiani entrò nella cittadina di Massawa e la occupò, sempre con il beneplacito dell'Inghilterra. Il Ministro degli Esteri Mancini aveva presentato l'impresa con una certa ambiguità: il pretesto sarebbe stato la necessità di vendicarsi per l'ennesimo eccidio del corpo di una spedizione italiana, ma dall'altra parte auspicò l'insediamento italiano sul Mar Rosso per favorire il benessere economico del Regno e il suo prestigio a livello internazionale. Non disse nulla inerente alla possibilità di un'espansione verso l'interno; tuttavia, i soldati ben presto allargarono l'area di occupazione a Saati e Wia a scopo difensivo, entrando in contrasto con il confinante Impero Etiopico. Quest'ultima azione fu un'iniziativa presa in autonomia dai militari, che però trovò l'autorizzazione da parte del governo italiano sospinto dai venti della bramosia espansionista, ma totalmente ignaro della situazione geografica ed etnica locale. Uno di quei <<quattro predoni>> intorno a Massawa di cui, secondo il nuovo Ministro degli Esteri Carlo Felice Nicolis di Robilant (1826-1888), non ci si doveva preoccupare era *Ras Alula Engeda*, governatore del Marab Melash (territorio a nord del fiume Merab, inserito nella regione del Tigray) per conto di Yohannes IV e artefice della rovinosa sconfitta italiana di Dogali.²⁹ Il massacro non bastò a bloccare l'interventismo italiano in Africa, che anzi, con l'avvento di Francesco Crispi (1818-1901) alla presidenza del consiglio in due tempi, per la prima volta dal 1887 al 1891 e poi dal 1893 al 1896, e la scelta di una politica estera di prestigio aggressiva, fu contraddistinta da un'accelerazione sulla via del vero e proprio imperialismo di conquista. Staccandosi dall'asservimento diplomatico nei confronti dell'Inghilterra, Crispi promosse l'espansionismo coloniale individuando due fronti: la linea tigrina, con l'agevolazione dei militari a Massawa per un avanzamento dal bassopiano all'altopiano, logorando i territori etiopici del nord con la presa di Cheren (2 giugno 1889) e poi di Asmara (4 agosto 1889), per poi

²⁹ LABANCA 2002, p. 69. La battaglia di Dogali si svolse il 26 gennaio 1887. Il giorno precedente le truppe di *Ras Alula* avevano tentato l'attacco al forte italiano di Saati, ma erano state respinte. La reazione italiana fu l'invio di una sorta di spedizione punitiva di cinquecento uomini, che furono però intercettati e sterminati dall'esercito del *ras*.

giungere all'istituzione ufficiale della Colonia Eritrea (1 gennaio 1890); e la linea shewana, che prevedeva la possibilità di ottenere il protettorato sull'Impero Etiopico, disgregandolo dall'interno attraverso la fomentazione dell'insubordinazione del *negus* shewano Menelik contro Yohannes IV. Il responsabile del lavoro diplomatico italiano di avvicinamento al sovrano shewano fu il Conte Pietro Antonelli (1853-1901), che, giunto nello Shewa nel 1882 una volta aggregatosi alla carovana del Martini Bernardi, riuscì di fatto per primo a farsi accreditare come diplomatico a corte.³⁰ La luna di miele italo-shewana in funzione oppositiva al *Negus Nagast* ebbe il suo apice – ma anche la sua fine – nella firma del Trattato di Wechale ('Ucciali', 2 maggio 1889), in seguito alla morte del comune nemico sul campo della battaglia di Matamma per mano dei mahdisti sudanesi (9 marzo 1889) e poco prima dell'incoronazione di Menelik ad imperatore d'Etiopia (3 novembre 1889). Quello che doveva essere un trattato d'amicizia e di alleanza commerciale sancì di fatto la rottura tra l'Italia e il nobile shewano per via di una discordanza nella traduzione del testo: nella versione amharica, l'articolo XVII consentiva la possibilità al prossimo *negus* etiopico di comunicare con le potenze europee servendosi di Roma come intermediaria e mediatrice, mentre in quella italiana, si parla di obbligo, supponendo dunque la riduzione dell'Etiopia a protettorato italiano. Il fallimento delle vie diplomatiche, la denuncia formale dell'articolo alle cancellerie europee e l'abrogazione del trattato da parte di Menelik nel febbraio 1893, avvenute solamente dopo essersi fatto consegnare dall'Italia ben due milioni di cartucce in cambio di fedeltà (16 febbraio 1893), portarono inevitabilmente ad un clima di tensione. A peggiorare la situazione fu un'altra iniziativa dei militari della Colonia Eritrea, che oltrepassarono il Mareb per invadere Adwa nell'anniversario del massacro di Dogali (26 gennaio 1890) e le successive azioni di disturbo e puntate offensive nei territori dell'Impero Etiopico organizzate dal generale Oreste Baratieri (1841-1901), arrivato ad auspicare l'occupazione del Tigray. Le ambizioni italiane dovettero arrestarsi – almeno temporaneamente – di fronte alla violenta risposta nemica: Menelik riuscì ad unificare il fronte interno in nome della tutela della

³⁰ PANKHURST 1961, p. 33.

sovranità nazionale e quindi a formare un esercito di 100.000 uomini, provenienti da ogni regione dell'Impero, anche di recente conquista, ed equipaggiati con armi moderne ottenute grazie ai floridi rapporti internazionali. Lo scontro definitivo avvenne nei pressi di Adwa (1° marzo 1896): la vittoria etiopica fu schiacciante e lo smacco italiano devastante. Oltre alle innumerevoli morti da parte italiana (più di 5000), furono molti i prigionieri italiani che rimasero per circa un anno in mano etiopica. Alcuni di loro furono destinati a svolgere lavori di manodopera utile alla modernizzazione infrastrutturale dello Shewa, voluta da Menelik II.³¹

1.1.4 Menelik II (1889 -1913) e l'avvio della modernizzazione dell'Etiopia

Adwa sancì definitivamente la consacrazione della figura di Menelik II come padre della Nazione etiopica, difensore della libertà contro l'imperialismo europeo. Sotto la sua guida, l'Etiopia era riuscita ad abbandonare le millenarie controversie tra i *ras*, a creare un fronte unito contro le minacce esterne ed era divenuta l'unica potenza del continente africano a non essere soggiogata dagli stranieri e a entrare di fatto nella scena mondiale.

Da sovrano dello Shewa, Menelik riuscì a legittimarsi al possesso della corona imperiale alla morte del *Negus* Yohannes IV (1889) per via della vittoria militare sull'avversario politico *Negus* Takla-Haymanot del Gojjam e del Kafa e dell'ampliamento dei territori sotto suo diretto controllo attraverso l'incorporazione delle vicine tribù galla e del Sultanato di Harar (gennaio 1887) (fig. 3). Da imperatore proseguì la campagna d'espansione, conquistando il regno del Walayta³² (1894), del Kafa³³ (1897) e i territori del Welega, precedentemente assoggettati dalle forze mahdiste (fig. 4 e 5), rafforzando l'ascendente etiopico sull'intero Corno d'Africa e dando una unità territoriale su cui costruire l'identità nazionale. A tale scopo, rendendosi conto dell'importanza dei luoghi e dei simboli

³¹ BAHRU 2001, p. 83.

³² Il regno del Walayta fu un potente regno indipendente nel sud dell'odierna Etiopia. Sembra originare nel XII secolo con il *Kawa* ('re') Molotomi Sato, che secondo la tradizione fu convertito al cristianesimo dal santo shewano *Abuna* Takla-Haymanot (BAHRU 2001, p. 16-18).

³³ Il regno del Kafa, regno indipendente a sud-ovest dell'odierna Etiopia, vide le sue origini nel XIV secolo. Il potere era retto dal *tato* ('re'), coadiuvato da un consiglio di nobili, il *mikrecho*. La religione ufficiale era quella cristiana ortodossa, alla stregua dell'Impero Etiopico, ma erano diffusi culti di possessione (BAHRU 2001, p. 16).

nazionali, abbandonò la consuetudine dei predecessori di migrare da un centro di residenza all'altro e si concentrò nella fondazione e nella valorizzazione della capitale, prima dello Shewa, poi dell'intero regno etiopico. Il luogo prescelto non poteva essere di certo casuale: nel 1881 Menelik fece insediare la sua corte nei pressi del monte Wuchacha, ove erano recentemente venuti alla luce i resti di una cittadina, Entoto, che si credeva costruita dall'imperatore Lebna Dengel (1508-1540).³⁴ Con l'intento di legittimare e potenziare la propria sovranità, collegandola direttamente alla fama dei grandi imperatori etiopici dell'età gondarina, ordinò la ricostruzione di Entoto, partendo dal *gebbi* imperiale e dalle chiese di Santa Maria e di San Raguel, chiamando architetti e artisti etiopici provenienti da Gondar. Il progetto non giunse a compimento: il clima rigido e ventoso della località, situata a 2800 metri di altitudine, e le difficoltà nel reperimento di acqua e legname, costrinsero ad un ulteriore trasferimento. Già nel 1902 la città risultava completamente abbandonata e in rovina, i soli edifici visibili erano quelli sopracitati, in quanto gli unici dal carattere permanente.³⁵ Da Entoto si rivolse lo sguardo più a sud, in una zona più bassa, calda e fertile, conosciuta allora come Filwoha e già frequentata da Menelik e dalla consorte Taytu per la presenza di sorgenti di acqua termale.

Nacque così Addis Abeba ('nuovo fiore'), che in breve tempo si trasformò da piccolo insediamento per il soggiorno primaverile a capitale dell'Impero (1892), contraddistinta da un certo sviluppo infrastrutturale e incremento dei servizi, tale da divenire centro attrattivo non solo per etiopici in cerca di occupazione, ma anche per viaggiatori, giornalisti e diplomatici occidentali. La

³⁴ Secondo quanto riportato nel *Kebra Nagast*, l'arcangelo Raguel apparve in sogno all'imperatore Lebna Denghel, morente, recandogli una profezia: un savio re, suo discendente, avrebbe ricostruito la città da lui fondata nel periodo del suo esilio nello Shewa in seguito all'invasione musulmana del Mancino e avrebbe riportato l'Impero Etiopico al suo antico splendore. Nelle cronache reali, si narra che Menelik, trovando il passo in un antico manoscritto, si identificò a tal punto da avviare immediatamente la ricerca del luogo e la rifondazione di Entoto (JEANKIS 2018, p. 4).

³⁵ <<Some nine years ago, Menelik's capital was at Entoto, a couple of hours' ride up the hill behind Addis Ababa. Now only two churches and a few brown ruins remain of a town which must have comprised fifty-thousand souls>> (VIVIAN 1900, p. 173); <<On Sunday, 18th February, Mr. Baird and I rode up to Entoto, the old capital abandoned in 1892, to see the churches. [...] On reaching the summit, after pausing to look back on the new capital below us, with far-off Zoquala rising in the distance, we crossed a short stretch to the gatehouse in the outer wall of St. Mariam's. Just outside a little cluster of poor huts, the sole remains of what, not ten years ago, was a populous city.>> (POWELL-COTTON 1902, p. 166); *Guida dell'Africa Orientale Italiana* 1938, p. 494.

città crebbe e si trasformò nel senso della modernità soprattutto dopo la fine dello scontro militare diretto con il Regno d'Italia, a cui seguì una decade di pace, inedita nella turbolenta storia dell'Impero Etiopico. In seguito alla vittoria, il prestigio etiopico aumentò e di conseguenza anche l'attenzione internazionale. I contatti con l'esterno si moltiplicarono e si sviluppò il fronte diplomatico, prima limitato ai rapporti con i soli ambasciatori italiani, con lo stabilimento nella capitale di sempre più legazioni straniere (Francia dal 1897, Italia dal 1900, Inghilterra, Stati Uniti d'America e Russia dal 1903, poi Germania dal 1905),³⁶ dando ad Addis Abeba una veste vivace e multiculturale. L'incremento della presenza straniera in terra etiopica fu incentivato dallo stesso sovrano Menelik II, che – recuperando una consuetudine già dei predecessori Tewodros II e Yohannes IV – riconobbe le possibilità di sfruttamento delle *expertise* straniere per assicurare lo sviluppo economico e tecnologico della nuova capitale.

Tra le fila della manodopera utilizzata per la costruzione del palazzo imperiale, delle abitazioni per la nobiltà e per gli stranieri, delle strade e dei ponti non solo in città, ma in tutta la provincia dello Shewa vi furono indiani, armeni, francesi, russi e – come anticipato – anche i prigionieri italiani di Adwa.³⁷ Le forze italiane aumentarono progressivamente con lo sciogliersi degli attriti tra Italia ed Etiopia: il 10 luglio 1900 si fissarono definitivamente i confini tra la Colonia Eritrea e l'Impero Etiopico e con l'occasione si istituì l'ambasciata italiana in Addis Abeba nella persona del capitano Federico Ciccodicola (1860-1924), poi il 1° marzo 1904 Menelik emise un pubblico bando in cui sottolineava che i festeggiamenti del giorno di San Giorgio, che cade proprio nell'anniversario di Adwa, si sarebbero svolti in memoria del trionfo etiopico, ma non della sconfitta

³⁶ ZERVOS 1935, pp. 431; 472; 449; 428; 486; 417.

³⁷ Augustus Wylde, già viceconsole inglese per il Mar Rosso, in visita nell'Impero Etiopico nel 1896 per conto del *Manchester Guardian*, incontrò e intervistò un gruppo di prigionieri italiani impegnato nella costruzione di strade attorno ad Addis Abeba. Testimoniò le condizioni – tutto sommato buone, considerato il contesto di prigionia – in cui versavano: <<*I had a long talk to a good many of the prisoners, and they were as well treated as they could expect to be, and the small wage they earned for making the roads, allowed them to add rations that were served out to them by orders of the king*>>, arrivando a sottolineare che molti di loro <<*wanted to stay in the country against the wish of their officers [...] I do not consider any great crime, and what poor man of any European country might have done, as they living in a fertile country with a splendid climate, and perhaps with much better prospects of getting on, that in some squalid priest-ridden town in Italy*>> (WYLDE 1901, pp. 402-403; 405).

dell'Italia, tornata ad essere una cara amica,³⁸ per arrivare al trattato di commercio e d'amicizia del 21 luglio 1906.³⁹ Frutto del lavoro italiano fu il palazzo imperiale, progettato dall'Ingegnere Luigi Capucci (1857-1920),⁴⁰ giunto dall'Eritrea nel giugno 1905, e la strada di collegamento tra Addis Abeba e la città di nuova fondazione Addis Alem.⁴¹ Oltre alle strade, fu fondamentale per la facilitazione dell'ingresso nel territorio etiopico la costruzione della ferrovia Djibouti – Addis Abeba. Data la concessione nel 1894 all'ingegnere Alfred Ilg,⁴² che creò appositamente una compagnia in società con il francese Léon Chefneux con sede a Parigi, i lavori furono rallentati da numerose problematiche tecniche, finanziarie e – non ultime – politiche. Si riuscì a raggiungere Dire Dawa (a metà strada tra Addis Abeba e la costa) solo nel 1902 e la capitale solo nel 1915. Oltre alla strada ferrata, gli ingegneri francesi si occuparono anche della realizzazione della prima linea telegrafica e telefonica (Addis Abeba – Harar) su suolo etiopico, a cui si affiancò poi quella italiana da Addis Abeba ad Asmara (1903).⁴³

Furono introdotte anche una serie di nuove istituzioni al fine di aumentare i servizi al cittadino. Per quanto riguarda l'assistenza sanitaria, fu attivo l'ospedale della Croce Rossa russa dal 1897 al 1906;⁴⁴ si aggiunse poi l'ambulatorio retto dall'ufficiale sanitario italiano Lincoln De Castro (1901)⁴⁵ e infine, nel 1910, il primo ospedale etiopico, recante il nome del sovrano, in cui si continuarono a chiamare professionisti europei. Dal punto di vista della vita economica e finanziaria del paese, si vide l'istituzione per iniziativa imperiale della *Bank of Abyssinia*. Tuttavia, essendo essa affiliata alla Banca Nazionale d'Egitto, di proprietà inglese, il personale era interamente composto da stranieri. Ad ogni

³⁸ DE CASTRO 1915, p. 177.

³⁹ ZERVOS 1936, pp. 478-479.

⁴⁰ CIPOLLA 1912, p. 17.

⁴¹ DE CASTRO 1915, pp. 171-172. Addis Alem ('Nuovo Mondo') era stata pensata per divenire la nuova capitale dell'Impero per risolvere la carenza di legname, ma il progetto fu presto abbandonato rendendosi conto che oramai troppo era stato costruito ad Addis Abeba per abbandonarla e lasciarla in rovina come Entoto.

⁴² L'ingegnere Albert Ilg fu al fianco di Menelik già dalla corte dello Shewa (dal 1878). Il 24 marzo 1897 venne addirittura nominato cancelliere di stato. (PANKHURST 1961, p. 31; 48)

⁴³ DE CASTRO 1915, p. 231.

⁴⁴ VIVIAN 1900, p. 186.

⁴⁵ Lo stesso De Castro offre una rappresentazione fotografica dell'ambulatorio con una cospicua fila di indigeni in attesa (DE CASTRO 1915, tav. CVIII, fig. 164).

modo, l'avvento dei servizi bancari sancì il definitivo passaggio da una economia di baratto a un nuovo stile di vita, maggiormente capitalistico. Quelle azioni che precedentemente avevano luogo solo tra le mura di casa (mangiare, bere, dormire) ora si potevano compiere in luoghi specifici, pagando. Così ad Addis Abeba via via comparvero gli hotel, le panetterie per la vendita dell'*enjara*, le macellerie, i *migib betoch* ('ristoranti') e locali dove abbeverarsi (*tej betoch* e *buna betoch*).⁴⁶ Infine, un'ulteriore innovazione in cui l'apporto delle *expertise* straniere fu fondamentale è la stampa tipografica con il conseguente incremento dell'informazione. Nel 1902 venne fondato dal greco Andrea Kavadia per il volere di Menelik II il primo giornale politico in lingua amharica, intitolato *Aymro* ('Intelligenza'). Caratterizzato da una prima fase rudimentale in cui le copie erano manoscritte, fu poi stampato nella nascente casa editrice statale fornita da una macchina tipografica di tipo europeo (1911).⁴⁷

1.2 Manifestazioni pittoriche e loro funzione nel regno dello Shewa e nell'Etiopia di Menelik II

È chiaro che il progressivo ampliamento della componente straniera occidentale all'interno della società etiopica – il cui richiesto apporto fu fondamentale per l'avvio dello sviluppo tecnologico dell'Impero – portò ad innumerevoli cambiamenti di carattere culturale. In questa sede, vista l'impossibilità di esaurire l'intera compagine delle manifestazioni culturali di un popolo, in realtà composto da una varietà etnica e tradizionale considerevole, ci si concentrerà sul linguaggio pittorico della componente detentrica del potere, ovvero quella amharica, localizzata sull'altopiano etiopico e di fede cristiano-

⁴⁶ Lincoln De Castro testimonia la proliferazione delle attività commerciali in Addis Abeba: «<Vi fu ancora un altro progresso: le macellerie. Una volta chi voleva mangiare carne doveva procurarsi dei buoi o montoni e ammazzarseli per conto suo, oggi invece è possibile comprare dei pezzi di carne fresca e macellata come dappertutto ove si vive tra persone civili. Il guadagno è sicuro per chi vende e il vantaggio è grandissimo per chi compera: ora per quest'ultimo non c'è che l'imbarazzo della scelta.>>. Inoltre, riconosce che il cambiamento è partito da una iniziativa straniera, per poi affrettarsi nel sottolineare il successivo protagonismo dei locali: «<A lanciare la novità fu un greco od un armeno, ma ad accaparrarsela si affrettarono il *Negradas* ['capo dei mercanti'] e forse anche altri personaggi che, ciascuno per proprio conto, fecero aprire sul mercato, o vicino ad esso, altrettante beccherie a prezzi modici, con *controllo municipale*.>> (DE CASTRO 1915, p. 206).

⁴⁷ ZANUTTO 1935, p. 478-479.

ortodossa. Per comprendere i mutamenti e le novità della pittura etiopica a cavallo dell'Ottocento e del Novecento, avvenuti – lo si anticipa – più per esigenza interna che per spinta all'occidentalizzazione, è necessario prima fare un breve, e per ovvie ragioni riduttivo, affondo storico-artistico.

1.2.1 Breve introduzione alla pittura etiopica tradizionale

L'interessamento da parte degli storici dell'arte alla ricostruzione e alla catalogazione storico-artistica della cultura materiale etiopica è cosa recente.⁴⁸ Il riconoscimento occidentale dell'unicità dell'arte etiopica è avvenuto tardivamente a causa – più che del relativo isolamento dell'Impero Etiopico – dell'errore metodologico di relegare le opere nel campo dell'etnografia, considerandole manifestazione di un popolo meno evoluto rispetto a quello europeo e quindi privo di sensibilità artistica; qualche incidenza ha avuto anche la difficoltà di fruizione diretta: moltissimo è andato perduto per via della deperibilità dei materiali o perché andato distrutto nelle vicissitudini storiche (dalle invasioni musulmane del XVI secolo al conflitto eritreo-etiopico della fine del XIX secolo); poi molte opere, patrimonio della Chiesa Ortodossa Etiopica, oggi come un tempo, vengono custodite gelosamente dal clero per la loro valenza sacra e culturale; un'ulteriore motivazione è l'effettiva lontananza dell'Etiopia e l'assenza di digitalizzazione (almeno accessibile dall'Italia); In ultimo – ma non per importanza – la loro dimenticanza nei depositi dei musei occidentali, a voler celare un passato coloniale scomodo.

L'arte tradizionale dell'Etiopia cristiana è intrinsecamente legata al cristianesimo ortodosso e alla sua tradizione monastica, avviata tra il V e il VI secolo con l'arrivo in Etiopia di nove monaci siriani⁴⁹ provenienti da Bisanzio. Sin

⁴⁸ Basti pensare che il primo congresso internazionale sulla storia dell'arte etiopica vide la luce solo nel 1986. Si svolse il 21 e 22 ottobre al Warburg Institute dell'Università di Londra con il patrocinio della Royal Asiatic Society. Fu indetto da Richard Pankhurst e vi parteciparono una trentina di relatori. Ne furono pubblicati gli atti: *Proceedings of the first International Conference on the history of Ethiopian art. Sponsored by the Royal Asiatic Society* (University of London, Warburg Institute, 21-22nd October 1986), a cura di Richard Pankhurst, Londra, Pindar Press, 1989.

⁴⁹ Per spiegare l'avvio della tradizione monastica in Etiopia, si formulò la leggenda dei Nove Santi. Per un approfondimento si veda BLESSEN George Babu, *Cultural contacts between Ethiopia and Syria: The Nine Saints of the Ethiopian Tradition and Their Possible Syrian Background*, in: *Ethiopian Orthodox Christianity*

dalla loro fondazione, i monasteri divennero centri imprescindibili di sviluppo e propulsione della creatività artistica etiopica, offrendo la formazione concettuale, iconografica e tecnica necessaria per la realizzazione delle suppellettili utili al culto. Tale arte, quindi, non è mai un atto gratuito, finalizzato al puro godimento estetico, ma ha specifica funzione di utilità.⁵⁰ Sono protagoniste le immagini dipinte, che per la loro natura didascalica, supportano l'apprendimento e l'assimilazione delle storie bibliche. Al *medium* pittorico, si accosta l'oreficeria, con l'elaborazione di straordinari utensili per il culto, uno su tutti il *masqal*, la croce copta, declinata a più forme e funzioni, e il tessile. Per lo più assente è la scultura, a differenza del resto del continente, in cui il linguaggio scultoreo prevale.

La pittura sacra si presenta essenzialmente in tre modalità: decorazioni parietali, codici miniati e icone portatili. Si tratta di manifestazioni destinate alla chiesa o al massimo alla residenza imperiale, anche nel caso delle tavole dipinte. Infatti, a differenza degli altri centri del cristianesimo ortodosso, Russia e Grecia, in Etiopia non si è mai diffusa la pratica della devozione privata delle icone, che, invece, vengono per lo più disposte all'interno dei luoghi di culto, incrementandone l'apparato decorativo.⁵¹ Per quanto riguarda la prima tipologia, essa si può declinare in pitture realizzate direttamente sulla parete o su pannelli lignei rivestiti in tessuto grezzo ammantato di calce, apposti poi alle pareti.⁵² Spesso tali immagini vengono coperte con dei panneggi, non al fine di tutela dagli agenti atmosferici e dall'invecchiamento, ma come forma di rispetto, poiché viene riconosciuto il potere da loro esercitato. Esse, infatti, non svolgono solo una funzione meramente didattica, ma costituiscono riflesso vero e puro del divino.⁵³ Questo spiega non solo il protagonismo – almeno fino al XX secolo – esclusivo nella creazione di chi possiede effettivamente una formazione ecclesiastica, ma

in a Global Context. Entanglements and Disconnections, a cura di Stanislaw Palau e Maritn Tamke, Brill, 2002, pp. 42-61.

⁵⁰ CHOJNACKI 1983, p. 19.

⁵¹ CHOJNACKI 1983, p. 20.

⁵² Questa modalità è la più comune, poiché rende più semplice il rinnovamento delle decorazioni, che comporta la semplice sostituzione dei rivestimenti parietali.

⁵³ Tale accorgimento viene attuato anche per le immagini all'interno dei codici miniati (CHOJNACKI 1983, p. 20). Per un approfondimento sul potere esercitato dalle immagini sacre si rimanda a FREEDBERG David, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni ed emozioni del pubblico* [*The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, 1989], trad. di Giovanna Perini, Torino, Einaudi, 2009.

anche la tendenza all'anonimato. Il pittore-prete o il pittore-diacono, facendosi mezzo per la manifestazione materica, familiare ed afferrabile, del mistero della fede, di Dio, sceglie la via dell'umiltà e rinuncia ad apporre il proprio nome.⁵⁴

Dal punto di vista stilistico e iconografico, si tende a far derivare la pittura ecclesiastica etiopica da modelli copti-bizantini, a cui si aggiunsero poi quelli indiani ed arabi e, a partire dal XVI secolo con l'avvento delle missioni cattoliche, quelli occidentali. Non essendo possibile esaurire il tema in questa sede, ci si limita a ricordare la pericolosità di un'analisi dell'arte tradizionale etiopica, basata esclusivamente sul rintracciamento dei modelli di riferimento – di solito appartenenti al contesto relativo all'autore –, che in casi estremi arriva a negare la capacità inventiva degli artisti etiopici. In realtà, è da riconoscere che gli influssi esterni vengono sapientemente declinati in base alle esigenze e ai gusti estetici autoctoni.⁵⁵ Un altro errore frequente è tacciare la pittura sacra etiopica di immobilismo, sulla base della constatazione di una certa fissità iconografica e stilistica nella fedele adesione ad una specifica tradizione tramandata oralmente negli ambienti monastici. L'aderenza a specifici schemi iconografici si spiega nella duplice funzione didattica ed evocativa detenuta dall'immagine, precedentemente accennata: modifiche drastiche non solo disorienterebbero il fruitore, ma ne comprometterebbero l'efficacia spirituale. Per quanto riguarda i tratti stilistici, è innegabile che la pittura tradizionale etiopica presenti dei caratteri costanti di base, dei valori reiterati nel corso dei secoli. Essendo essenzialmente astrattiva e simbolica, in quanto non si prefigge come scopo l'imitazione del mondo reale, ma la rappresentazione di una realtà oggettiva indipendente dal tempo e dallo spazio, rinuncia alla resa della prospettiva, della profondità e del volume. In essa dominano la linea nera di contorno e le campiture cromatiche piatte e omogenee, tonalismo e chiaroscuro non sono d'interesse. Essa, inoltre, tende alla riduzione ai minimi termini di figure e forme: sono assenti i fondali architettonici e paesaggistici, piante e animali sono rappresentati solo se funzionali alla narrazione. Anche la forma umana è resa per via della stereotipizzazione (con particolare accentuazione degli occhi in quanto indicatori

⁵⁴ HELDMAN 1998, p. 132.

⁵⁵ CHOJNACHI 1964, p. 1; PANKHURST 1966, p. 5.

espressivi) e solo le iscrizioni aiutano nell'identificazione dei personaggi. Dall'altra parte, però, è possibile individuare alcuni mutamenti – che tuttavia rientrano nei confini del dettato di codifica tradizionale – su cui si sono basati tentativi di periodizzazione del fenomeno.⁵⁶ Lo studioso polacco Stanislaw Chojnacki nell'articolo *Short Introduction to Ethiopian Traditional Painting* (1964), ad esempio, individua le differenze di base tra quello che chiama il periodo medievale, che prende avvio con la restaurazione della dinastia salomonica da parte del *Negusa Nagast* Yekuno Amlac (1270-1285), e il periodo gondarino (1636-1855). A fare da spartiacque la data del 1527, anno dell'invasione musulmana di Ahmad ibn Ibrahim, detto Grañ ('il Mancino'), durante la quale vennero date alle fiamme corti e monasteri, con gravissimo danno alla ricchezza culturale etiopica. Nella seconda fase, quella gondarina, egli riconosce un incremento nel senso del naturalismo: i colori aumentano e compaiono ombre a modellare le figure e a donare loro un accenno volumetrico, ma la loro applicazione rimane meccanica, astratta. Inoltre, dal punto di vista iconografico, Chojnacki si accorge dell'avvio di un processo di secolarizzazione: le tematiche trattate rimangono pur sempre sacre, ma nelle storie dei santi, della Vergine e di Cristo, iniziano a comparire dettagli (vestiti, accessori, capigliature, suppellettili per la casa e il culto), che donano all'immagine una dimensione storica definita e, al contempo, la gestualità si fa meno meccanica, corpi e sguardi prendono vita, a discapito della ieraticità bizantina. Mentre il professore polacco fa derivare tali cambiamenti stilistici ed iconografici dalla sola assimilazione dei modelli occidentali giunti in Etiopia sottoforma di dipinti rinascimentali e barocchi per mano dei missionari europei, Richard Pankhurst e poi Marilyn Eiseman Heldman problematizzano ulteriormente la questione, arrivando a riconoscere l'esistenza di un filone secondario di natura non unicamente religiosa, ma semisecolare o addirittura secolare, di commissione imperiale e nobiliare.⁵⁷ Di fatto, con la fondazione di Gondar e la sua trasformazione in capitale permanente, con castelli e chiese imperiali, la corte dapprima si affiancò e poi si sostituì ai monasteri

⁵⁶ CHOJNACKI 1964, pp. 2-7; HELDMAN in *African Zion: the sacred art of Ethiopia* 1993, pp. 101-253.

⁵⁷ PANKHURST 1966, p. 9; HELDMAN 1998, p. 142-143.

indipendenti nel patrocinio delle arti.⁵⁸ L'introduzione di suggestioni di corte e di quotidianità e la proliferazione delle rappresentazioni di personalità storiche si spiegherebbero dunque nelle esigenze votive, autocelebrative e pratiche dei nuovi patrocinatori.

Come si vedrà, il processo di secolarizzazione non si arresta con il declino dei monarchi gondarini. I sovrani shewani recupereranno la tradizione gondarina nella necessità di concorrere, legittimarsi e consolidarsi al trono imperiale (§ 1.2.2); con i mutamenti politici, sociali ed economici dei primi decenni del Novecento, i soggetti storici si svincoleranno definitivamente da quelli sacri e dalla stessa committenza imperiale, costituendo un vero e proprio filone pittorico indipendente destinato al mercato (§ 1.2.3).

1.2.2 Accentuazione delle tematiche storiche e del realismo fotografico nelle commissioni imperiali

È possibile ricostruire la progressiva e sempre più ampia secolarizzazione dei temi pittorici etiopici, iniziata nel periodo gondarino, basandosi sulle fonti (testuali e iconografiche) di viaggiatori, studiosi, funzionari e diplomatici europei, che in seguito alle aperture dei confini da parte del *Negus* Tewodros, si riversarono nel territorio etiopico. In questa sede, si porrà attenzione soprattutto alla testimonianza italiana, volendo analizzare le modalità di ricezione del fenomeno da parte prima dell'Italia liberale, poi da quella fascista.

Nella pubblicazione del 1884 *Ricordi di escursioni in Affrica dal 1878 al 1881*, di cui fu autore Sebastiano Martini Bernardi, uno dei protagonisti della Spedizione Italiana dell'Africa Equatoriale (§ 1.1.3), si possono riscontrare due tavole di fondamentale importanza.⁵⁹ Si tratta della riproduzione grafica, purtroppo estremamente stilizzata, di due frazioni di pitture murali che l'autore riferisce alla tomba del *Negus* Wasansaggad (1808-1812), antenato di Menelik, presso la chiesa di Santa Maria Vergine in Ankober e a cui attribuisce almeno

⁵⁸ A sottolineare la trasformazione di Gondar a centro artistico a discapito dei monasteri e la sua influenza anche sulle altre regioni dell'impero etiopico, anche sullo Shewa, è CECCHI, che, facendo un breve accenno alle pitture parietali all'interno delle chiese shewane, indica che erano di mano di <<allievi tutti della scuola di Gondar>> (CECCHI 1886, p. 399).

⁵⁹ MARTINI BERNARDI 1886, pp. 197-204.

una sessantina di anni. Non essendo una traduzione fedele e dettagliata dell'originale – andato perduto – e non avendo alcun tipo di riferimenti cromatici, ci si limiterà ad analizzare le tavole dal punto di vista iconografico. In una delle due scene (fig. 7) è raffigurato un personaggio che, in equilibrio su un cavallo rampante, brandisce una lancia verso il nemico. Se non si guardasse al destinatario del colpo mortale, si potrebbe pensare di essere di fronte a uno dei numerosissimi San Giorgio presenti nella pittura tradizionale sacra etiopica.⁶⁰ Ma qui non vi è nulla di religioso e non si è di fronte ad un santo, ma ad un sovrano shewano. A rivelare, se non l'identità, almeno lo *status* del personaggio è l'arma tenuta nel fodero all'altezza della vita, particolarmente arcuata, ovvero la sciabola (*guradè*) del *negus* del regno etiopico dello Shewa, che Antonio Cecchi – compagno di spedizione di Martini – ripropone in dettaglio (fig. 8) nello scritto derivato dalle sue peregrinazioni in terra africana, *Da Zeila alle frontiere del Caffa* (1886).⁶¹ Dalla testimonianza dei costumi ed armamenti shewani da parte del Cecchi, i due personaggi collocati dietro il sovrano potrebbero essere servitori del *negus*, in quanto: <<ciascun [cavaliere] ha al proprio servizio un uomo [in questo caso due] a piedi che gli porta due [lance] fino al punto dell'azione>>⁶², oppure, considerando il grado decorativo degli scudi in loro possesso, delle personalità di alto rango. Uno di essi, infatti, ne regge uno contraddistinto da un oggetto pendente, che si potrebbe interpretare come la <<lunga striscia di criniera di leone>>⁶³ che contraddistingue gli scudi dei capi (fig. 9). Nell'altra scena proposta dal Martini (fig. 6) dei fucilieri sono serrati in uno schieramento per lo più creato da giustapposizioni di teste senza nessuna volontà di definizione prospettica. Essi rivolgono le proprie armi contro due uomini, di cui uno già colpito probabilmente dal colpo inferto dal fuciliere, che distaccatosi dal gruppo,

⁶⁰ Anche Antonio Cecchi avverte della possibilità di confondersi tra storie sacre e profane realizzate nelle chiese: <<sono rappresentati [...] una quantità di fatti della storia sacra, mescolati a quelli della storia del paese, confondendo così l'epopea di qualche Re colla potenza e col valore di un S. Michele o di un S. Giorgio>> (CECCHI 1886, p. 399).

⁶¹ Oltre alla rappresentazione grafica della sciabola, Cecchi ne descrive anche il fodero: <<Il fodero di quella del re è di marocchino adorno di finissimi lavori in filigrana d'argento, dai quali pendono piccoli campanelli>> (CECCHI 1886, p. 350). È evidente un certo apprezzamento per l'elaborata decorazione argentea.

⁶² CECCHI 1886, p. 348.

⁶³ *Ivi*, p. 352.

imbraccia un fucile dalle dimensioni ragguardevoli, forse a miccia.⁶⁴ Egli giace supino al suolo, quando in realtà sembra librarsi in aria. Se si comprende almeno l'etnia dei vincitori grazie alle fattezze shewane dei loro attributi, nulla si può per quanto riguarda i vinti. Martini fortunatamente viene in aiuto: le scene di guerra rimanderebbero alle vittorie sulle popolazioni galla ottenute dal *negus* a cui appartiene effettivamente la tomba. Tale testimonianza prova, all'altezza della prima metà del XIX secolo, l'accostamento e la convivenza di temi profani e di raffigurazioni dei santi e delle storie bibliche sulle mura di una chiesa di proprietà regale. Ben lungi dal ridursi all'accenno storico insito nella rappresentazione stereotipata dei patrocinatori al fianco della Vergine, l'affondo pittorico secolare prevedeva già scene strutturate di battaglia e di corte, affollate da indizi inerenti a luoghi e tempi realmente esistiti. Lo testimonia anche l'esploratore inglese Percy Horace Gordon Powell-Cotton (1866-1940) nella sua opera *A sporting trip through Abyssinia* (1902):

*[The native pictures] may be divided into two classes, Scriptural and historical. Of the former, martyrdom is the favourite subject, such as the beheading of John the Baptist, while the deeds in battle and in the hunting-field of the monarch in those reign the picture was painted, or portraits of his assembled courties, are the usual type of the historical works.*⁶⁵

Nel caso presentato da Sebastiano Martini, il sovrano effigiato non è identificabile dalla fisionomia. Il volto – almeno da quello che si riscontra dalla riproduzione grafica dell'originale non pervenuto – permane nella codifica di sintesi tradizionale. Ma questo sembra cambiare nelle pitture murali delle chiese ottagonali di Santa Maria e di San Raguel ad Entoto, nuova capitale del regno shewano dal 1881, data la reazione alla loro visione, descritta dal Powell-Cotton:

*My men were chiefly impressed with one of the present Emperor and his court, and they carried on quite an animated debate with the priest as to the identity of some of the personages.*⁶⁶

⁶⁴ *Ivi*, p. 348-349.

⁶⁵ POWELL-COTTON 1902, p. 168.

⁶⁶ *Ivi*, p. 170.

Un coinvolgimento emotivo di tal livello non può derivare da una supposizione di identificazione sulla base di suppellettili e attributi derivati dal contesto storico dell'effigiato. Sembra piuttosto che i sovrani e i membri della corte siano effettivamente rappresentati nella loro individualità fisionomica. Lo si riscontra soprattutto in una scena – tutt'oggi conservata e osservabile – collocata sulla parete occidentale del *maqdas* della Chiesa imperiale⁶⁷ di Santa Maria (fig. 12). Centro focale della composizione è la Vergine con bambino, assisa su un trono dall'architettura imponente, indagata nella sua spazialità e ampliata da due ali laterali con scalinate, su cui svettano due arcangeli recanti gigli. Nel registro inferiore, seduti dietro a quella che pare essere una balaustra, le figure dei donatori, Menelik e la consorte Taytu.⁶⁸ Essi sono immediatamente riconoscibili per via dell'estremo realismo dei volti, ottenuto copiando i ritratti fotografici⁶⁹ che gli stessi sovrani commissionarono ai visitatori occidentali dell'Impero⁷⁰ (fig. 13), appropriandosi di fatto della nuova tecnologia. Il passaggio dalla reiterazione di volti non caratterizzati alla minuziosa rappresentazione fisionomica, non si giustifica nell'assimilazione passiva dell'esigenza realistica occidentale, bensì, nella volontà di sfruttare la novità per ottenere immagini utili non solo alla celebrazione, ma anche alla mitizzazione delle figure imperiali. Nella medesima chiesa, tra l'altro, Powell-Cotton cita la presenza – purtroppo non accertata – di

⁶⁷ La chiesa di Santa Maria ad Entoto fu fondata per volere di Menelik II e della consorte Taytu. I lavori furono commissionati agli svizzeri Ilg, Zimamermon e Appenzel, affiancati da una compagine di carpentieri ed artisti provenienti, non a caso, da Gondar. I sovrani parteciparono attivamente alla costruzione, arrivando a reperire in prima persona il legname necessario nella foresta di Managesha. Furono incoronati proprio in questa chiesa, Menelik il 3 novembre 1889, Taytu qualche giorno dopo, dal capo della chiesa etiopica *Abuna Matéwos* (ZELALEM 2015, pp. 50-52). La scelta del luogo sembrerebbe sottolineare, ancora una volta, la volontà di Menelik di rendere lo Shewa il centro politico e culturale dell'Impero, a scapito di Gondar.

⁶⁸ La scena è citata nella *Guida dell'Africa Orientale Italiana* della Consociazione Turistica Italiana, realizzata nel 1938 al fine di agevolare la visita delle nuove terre di conquista. Oltre ad offrire un elenco completo delle scene pittoriche presenti sulle quattro pareti del *maqdas* della Chiesa di Santa Maria – di cui purtroppo non si è riusciti a trovare testimonianze fotografiche, in quanto, essendo pitture dal fortissimo valore simbolico, la loro riproduzione può avvenire solo previa autorizzazione da parte del clero –, essa attribuisce la paternità ad un certo *Aleka Heruy* da Dima Gyorgis in Gojjam (*Guida dell'Africa Orientale Italiana* 1938, p. 494). Lo conferma, senza approfondimenti, anche Adrien Zervos (ZERVOS 1936, p. 246). È più probabile, tuttavia, che il ciclo decorativo sia stato realizzato da più mani.

⁶⁹ SOHIER 2016, p. 33.

⁷⁰ Il *medium* fotografico era già conosciuto ai tempi di Yohannes IV, ma fu Menelik II a farne un uso intensivo, comprendendone le potenzialità. I primi ad introdurre la fotografia nella corte prima shewana, poi etiopica furono il francese Léon Chefneux (1853-1927) e lo svizzero Alfred Ilg (1854-1916) (SOHIER 2016, p. 28).

<<a large picture of Court of Menelik the first, son of the Queen of Sheba and Solomon>>.71 L'accostamento della raffigurazione di Menelik II ai piedi della Vergine con il leggendario capostipite della stirpe salomonica sarebbe compiuto nella volontà di indicare che la sovranità shewana è di fatto legittima e incontra la benevolenza divina.

L'episodio che sancì definitivamente l'ingresso di Menelik nella dimensione del mito e la sua consacrazione a protettore e guida dell'impero fu la vittoria di Adwa sugli italiani. Non stupisce, dunque, che la rappresentazione di tale battaglia sia stata proposta fin da subito nelle pitture di commissione imperiale e soprattutto nel contesto della chiesa più importante della nuova capitale, la chiesa di San Giorgio ad Addis Abeba.⁷² Sfortunatamente, la pittura è andata perduta con la distruzione della cattedrale per via di un incendio appiccato dagli italiani nel 1937, come reazione al tentato omicidio del Graziani, ma Lincoln De Castro in *Nella terra dei Negus* ne propone un dettaglio (fig. 14). Al realistico caos della battaglia, si preferisce una composizione schematica, in cui è assente ogni accenno di prospettiva. Il gruppo degli etiopici, collocati a sinistra, e quello degli italiani, a destra si collocano nello spazio per via paratattica. Tutti i personaggi si presentano di profilo, abbandonando quindi la consuetudine di differenziare tra i buoni (raffigurati frontalmente) e i cattivi (di profilo). A dividere gli eserciti, una striscia di terra, lasciata completamente vuota. Le forze armate italiane contano un maggior numero di uomini nella linea di avanguardia e soprattutto un possente conglomerato di sette cannoni. L'accentuazione della superiorità numerica italiana sembra voler indicare la resilienza e la forza degli etiopici. Non si distinguono le figure dei comandanti,

⁷¹ POWELL-COTTON 1902, pp. 168.

⁷² De Castro testimonia la ricostruzione della Chiesa di San Giorgio commissionata da Menelik II all'ingegnere italiano Sebastiano Castagna (1868-1938): dal <<fabbricato circolare con un corridoio esterno di portici, ed il solito tetto conico di paglia>> si passa quindi ad una costruzione moderna <<costruita con pietre da taglio, di forma ottagonale e con cupola di alluminio>>. Pare cambiare anche l'impianto decorativo: <<Nella vecchia chiesa, immagini guerriere del santo, episodi gloriosi di battaglie erano dipinti a fresco, a colori vivi e in atteggiamenti ferocemente grotteschi, dai più rinomati pennelli etiopici. Oggi a questi man mano si sostituiscono quadri di meno caratteristica fattura importati dall'Europa>> (DE CASTRO 1915, p. 214. Il corsivo è dell'autrice). È chiara la portata della penetrazione economica europea in Etiopia, che porterà alla necessità di una riflessione da parte degli intellettuali etiopici sulla propria identità in un contesto di apertura all'Occidente (§ 2.1).

quindi di Menelik e del generale Baratieri, forse semplicemente non inserite nell'inquadratura proposta da De Castro.

Concludendo, con l'avvicinamento e il definitivo avvento di Menelik II al trono imperiale, il passato storico (nelle battaglie contro i galla dei predecessori shewani e nella vittoria di Adwa) e quello mitico (nella discendenza salomonica) si affiancano alle consuete iconografie sacre sulle pareti delle chiese di patrocinio imperiale poiché consapevoli del potere dell'immagine, strumento idoneo alla costruzione di una vera e propria ideologia imperiale, che permetta – paradossalmente – il superamento della dimensione storica da parte del sovrano.

1.2.3 Dal rivestimento parietale al formato tascabile, dalla pertinenza imperiale all'avvio di fenomeno di mercato: gli albori dell'*antika painting*

A ben vedere, le tematiche storiche precedentemente analizzate non si riscontrano unicamente nelle pareti delle chiese di commissione imperiale. Già negli anni Ottanta dell'Ottocento, si nota in effetti la consuetudine di realizzare pitture a soggetto storico anche su supporti mobili, facilmente trasportabili, e quindi destinati agli stranieri. Il nuovo fenomeno dapprima fu incentivato dallo stesso Menelik II, intento a donare dipinti a diplomatici e visitatori illustri,⁷³ per poi staccarsi dalla committenza imperiale, assumendo dimensioni di estrema autonomia. La sua fortuna si basa sull'esigenza occidentale – o in fin dei conti umana – del possesso di qualcosa di “autentico”, di un *souvenir* che possa riportare alla mente esperienze vissute e suggestioni derivate da un ambiente a sé non familiare.

Una delle prime testimonianze viene da Antonio Cecchi, che in occasione della sua visita allo Shewa al seguito della Spedizione Italiana in Africa Equatoriale, sembra raccogliere una serie di dodici disegni ad inchiostro nero, con alcuni accenni di rosso per rendere le ferite e delle velature brune per gli incarnati, su <<carta comune di cotone importata nello Scioa dall'Europa>>.⁷⁴ Nella sua opera *Da Zeila alle frontiere del Caffa*, l'esploratore li ripropone in tre

⁷³ SOBANIA e SILVERMAN 2009, p. 28.

⁷⁴ CECCHI 1886, p. 549.

tavole e provvede ad offrire anche la spiegazione delle iscrizioni amhariche in essi contenute, facilitando la decifrazione delle immagini. Esse rappresentano le vittorie di Menelik II sui Mecha Galla e sul regno di Abba Jifar II in Jimma.⁷⁵ Nella prima scena (fig. 15) il sovrano shewano è seduto a gambe incrociate sul baldacchino reale, il cui vertice è sormontato da una croce. Le sue vesti sono riccamente ornate, come i cuscini del letto, arricchiti da motivi fitomorfi. Il *negus* si sta intrattenendo con il missionario cappuccino Guglielmo Massaia (1809-1886), nell'iscrizione chiamato <<Abuna Massaja>> e riconosciuto come <<maestro della fede e della scienza>>.⁷⁶ Egli, infatti, tanto integrato da essergli attribuito il termine *abun*, rimase a lungo alla corte di Menelik, per poi essere cacciato nel 1884 per volere di Yohannes IV. Poi vi è il missionario francese Taurin Cagagne, definito come <<figlio>>⁷⁷ – nel senso di discepolo – dell'Abuna Massaia, e un ecclesiastico locale. Seguono poi scene (fig. 16 e 17) con cavalieri a cavallo, fucilieri e cannonieri shewani in azione, a cui si contrappongono accozzaglie di corpi capovolti e scomposti, il cui viso è di profilo, secondo la modalità tradizionale di presentazione del nemico. Infine, nelle ultime due immagini (fig. 17) i Mecha, sempre di profilo, vengono colti nell'atto di sottomissione. Le opere presentano le firme di Sahle Ingidà dal Gojjam, identificato da Cecchi e dalle stesse iscrizioni come <<pittore di corte>>⁷⁸, e – pare solo in un riquadro – quella di Walda Gyorgis da Gondar. In questo caso, dunque, si rinuncia all'anonimato, probabilmente perché la destinazione d'uso è mondana e si è lontani dalla sacralità espressa dalle pitture parietali delle chiese.

Con la fondazione di Addis Abeba e la sua trasformazione in città d'approdo delle legazioni straniere, composte da diplomatici, medici, ingegneri, imprenditori, si vide l'incremento effettivo della domanda di manifestazioni della cultura figurativa etiopica, anche per la semplice esigenza di abbellire le proprie dimore in suolo africano. Un esempio di tavoletta di piccolo formato realizzata a tale destinazione è offerto da Lincoln De Castro, appunto membro della

⁷⁵ Il Jimma fu un regno dell'Etiopia sudoccidentale, costituito nel XVIII secolo. Raggiunse l'apice con Abba Jifar II, che nel 1884 si dovette però sottomettere a Menelik II.

⁷⁶ CECCHI 1886, p. 550.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ *Ivi*, pp. 549-550.

Legazione Italiana ad Addis Abeba, nel ruolo di ufficiale sanitario (fig. 18). L'attenzione occidentale si riversò, inoltre, sugli oggetti più disparati, dai codici miniati, dalle suppellettili d'oreficeria del culto, alle armi e alle pelli d'animale, che solleticavano l'esotismo del fruitore.⁷⁹ Per questo, già nel 1900 in Addis Abeba emerse la figura del <<curio-dealer>>, con il greco naturalizzato etiopico *Balambaras Gyorghis*, che fu tra l'altro unico europeo a combattere al fianco degli etiopi nella battaglia di Adwa.⁸⁰ Egli possedeva una bottega di curiosità al mercato (*arada*) della capitale, situato nei pressi della Chiesa di San Giorgio. Powell-Cotton, visitandola, arriva a lamentarsi per la rarità sul mercato di manoscritti e oggetti d'oreficeria, che sembrano prendere per la maggior parte le vie delle legazioni straniere. Le pitture su tavola, tela, pelle e pergamena non sembrano ancora essere particolarmente diffuse a tale altezza. Si dovrà attendere gli anni Trenta per assistere all'esplosione del fenomeno dell'*antika painting* e l'avvio di un vero e proprio libero commercio culturale, ove non vige più il monopolio imperiale.

⁷⁹ <<I venditori di argenterie, di terramenta, di vetrerie di oggetti domestici e di vasellame espongono con un certo ordine da museo, pompeiano od etrusco, dove più che dall'affinità degli esemplari l'aggruppamento sembra quasi guidato dal concetto storico e cronologico di un archeologo>> (DE CASTRO 1915, p. 204); <<Sono rari I venditori ambulanti così frequenti nelle fiere dei nostri paesi; tutt'al più ve ne sono per l'oro, quasi clandestini, e per le pelli di leopardo, di leone e di lontra, o per qualche scimmia o per qualche arma indigena da offrire al curioso europeo>> (*Ivi*, p. 205); <<Oggetti d'ornamento, utensili e vesti di lontane regioni si possono sorprendere con facilità mentre meno ci si pensa. Così trovansi bracciali di avorio Borana e dei Conso, tappeti di Gimma, paglie galla, terrecotte e recipienti di legno tornito, coltelli e coltellacci in astuccio, lance, faretre, archi e frecce di ogni specie e ferocia, da quelle avvelenate, a quelle a punta spirale per meglio incrudelire sul nemico>> (*Ivi*, p. 206)

⁸⁰ POWELL-COTTON 1902, pp. 118-119; ZERVOS 1936, p. 467; PANKHURST 1967, p. 35.

2. Innovazione e commercializzazione della pittura di storia nella Addis Abeba di Haile Sellassie I dalle fonti colonialiste del periodo fascista

2.1 Ras Tafari Makonnen / Haile Sellassie (1916-1936) e la via etiopica della modernizzazione

Nel secondo decennio del nuovo secolo, l'Impero Etiopico, che aveva appena ritrovato stabilità e grandezza nella persona del *Negus Nagast* Menelik II e raggiunto un inedito prestigio internazionale grazie alla vittoria sugli italiani ad Adwa, tornò a vacillare. La causa fu il progressivo allontanamento dalle scene del fautore dell'unità etiopica, il sovrano, a causa di una serie di ictus con conseguenti paralisi e il decesso dell'erede designato al trono, *Ras Makonnen Walda-Mikael* (1852-1906), governatore di Harar e protagonista della resistenza all'espansione coloniale italiana.⁸¹ Dato che si stavano perdendo i cardini della politica e della società etiopica, si iniziò a paventare la possibilità di una nuova lotta di successione, e quindi un indebolimento del fronte interno, di cui avrebbero potuto approfittare le potenze europee colonialiste. In effetti, proprio nello stesso anno in cui Menelik dovette affrontare, per poi superare, il primo ictus (maggio 1906), Gran Bretagna, Francia e Italia firmarono una convenzione (Londra, 13 dicembre 1906): pur indicando l'interesse delle parti a mantenere l'integrità dello stato etiopico, garanzia di tranquillità nei propri possedimenti coloniali ad esso confinanti, di fatto finirono per delineare a tavolino una possibile spartizione dell'Impero in sfere d'influenza, attualizzabile nel caso di disordini interni.⁸²

⁸¹ Makonnen Walda-Mikael, cugino di Menelik II, fu il firmatario del protocollo economico addizionale al Trattato di Wechale, stipulato nell'ottobre 1889 in Roma. Partecipò poi alla Battaglia di Adwa (1° marzo 1896) nel ruolo di comandante delle truppe etiopiche congiuntamente con *Ras Mikael del Wollo*, *Ras Mangasha Yohannes* e il *Negus Takla-Haymanot* (BAHRU 2001, p. 64; 77; 111 e DEL BOCA 1992, vol. 1, pp. 343-357).

⁸² In particolare, il principio di spartizione territoriale fu affermato nell'articolo IV: all'Inghilterra sarebbe spettata la zona dell'alto Nilo e quindi del Lago Tana, fondamentale per l'approvvigionamento idrico dell'Egitto, alla Francia la zona di percorrenza della ferrovia Djibouti – Addis Abeba, infine per l'Italia si ipotizzò un corridoio di terra a ovest di Addis Abeba, al fine di collegamento della Colonia Eritrea con la

Proprio per evitare l'implosione dell'Etiopia e guadagnare del tempo per la formazione dell'erede – identificato nell'appena dodicenne Lji Iyyasu, nipote di Menelik II (maggio 1909) –, la corte etiopica optò per il ritiro a vita privata del *Negus Nagast* e la totale censura delle informazioni inerenti alle sue condizioni di salute. Ne derivò un profondo senso d'incertezza – soprattutto da parte occidentale – ben testimoniato dalle parole di Arnaldo Cipolla, giornalista comasco inviato nelle terre etiopiche per conto della testata *Corriere della Sera*, raccolte nell'opera *Nell'impero di Menelik* (1912). Nel primo capitolo *La scomparsa di Menelik*, egli ricerca la comprensione e il perdono dei suoi lettori, ammettendo senza riserve il totale fallimento della sua missione. Lo scopo era comprendere lo stato di salute del sovrano etiopico, ma – pur essendo ad Addis Abeba, pur avendo avuto rapporti con i principali attori della politica etiopica, Lji Iyyasu e il reggente *Ras Tasamma Nadaw*, e addirittura pur essendo divenuto <<amico intimo del medico di Menelik>>, un certo Dottor Martin⁸³, – il giornalista non riesce a carpire alcuna informazione.⁸⁴ Ciò che invece riconosce è <<la necessità [etiopica] di immortalare Menelik, o meglio non farlo mai morire, nell'interesse della tranquillità interiore dello stato, minacciato da una folla di cause di disgregazione>>; a ben vedere, in realtà per l'imperatore <<il trapasso dalla vita materiale a quella mitica>> era già avvenuto, <<il mondo abissino, che il suo nome teneva in un modo o nell'altro riunito, avrebbe invocato giustizia e vendetta nel nome suo per un tempo ancora indefinito dopo la sua morte>>.⁸⁵

A recuperare l'eredità di Menelik e il suo ruolo di padre e guida della Nazione non fu però Lji Iyyasu V (1911-1916): egli esercitò il potere *de facto* in prima persona solo dopo la morte del reggente *Ras Tasamma*, per poi cadere ed

Somalia italiana. Inoltre, si prospettò anche la possibilità della costruzione di una ferrovia italiana attraverso l'Etiopia (MONZALI 1996, p. 280-282).

⁸³ Cipolla parla del Dottor Martin come di un <<un abissino completamente europeizzato>> (CIPOLLA 1912, p. 10). Si tratta di *Hakim Warqenah Eshate*, *alias* Dr. Charles Martin (1864-1952). A tre anni perse i genitori nella confusione che seguì la sconfitta di Tewodros per mano britannica. Fu trovato a Maqdala dal colonnello inglese Chamberlain, che lo trasferì sotto la custodia del Colonnello Charles Martin, dislocato ad Aden. Si ritrovò poi in India, da dove in effetti venivano le truppe inviate dagli inglesi contro il *negus* d'Etiopia. Si laureò in Medicina nel 1882 per poi spostarsi in Scozia per la specializzazione. Tornò in Etiopia nel 1899, ove si adoperò per lo sviluppo del sistema scolastico moderno. Durante la guerra italo-etiopica fu ambasciatore per l'Etiopia a Londra (BAHRU 2002, pp. 82-89).

⁸⁴ CIPOLLA 1912, pp. 10-11.

⁸⁵ *Ivi*, p. 12.

essere mandato in esilio per via di un colpo di stato, ordito dalla nobiltà, preoccupata per il suo carattere instabile e poco equilibrato, ma soprattutto per il suo sostegno di una linea di governo a favore delle popolazioni islamiche sottomesse nel sud-est etiopico.⁸⁶ Fu, invece, *Ras Tafari Makonnen*, figlio del già citato *Ras Makonnen Walda-Mikael* di Harar, che si era particolarmente distinto agli occhi della nobiltà etiopica per il suo attivismo in opposizione a Lji Iyasu. Nel 1916, mentre veniva proclamata imperatrice Zawditu, la maggiore delle tre figlie dell'oramai defunto Menelik II, egli venne designato erede al trono. Nonostante non fosse a tutti gli effetti un reggente, iniziò a ritagliarsi sempre più potere a scapito della legittima sovrana. Divenne ufficialmente *Negus Nagast* con il nome di Haile Sellassie I in seguito alla morte di Zawditu (2 aprile 1930), con una cerimonia d'incoronazione (2 novembre 1930) all'insegna della spettacolarizzazione,⁸⁷ in cui ad elementi di assoluta tradizionalità si innestarono fattori di novità. Ne risultò così una <<giustapposizione inedita di elementi endogeni ed esogeni>>⁸⁸, nella volontà di presentare al mondo un'Etiopia moderna, una Nazione meritevole di un posto nella comunità internazionale. Già Menelik II intraprese una politica estera di apertura, dialogo e protagonismo e dunque un certo livello di progressismo interno, prima con il richiamo delle *expertise* europee, poi con la vittoria sugli italiani e il conseguente trasferimento delle legazioni occidentali in Addis Abeba; *Ras Tafari* fin da subito ne seguì i

⁸⁶ L'*Abuna* Mattewos, arcivescovo della Chiesa Ortodossa Etiopica, arrivò ad incriminarlo di essersi convertito alla religione musulmana, via non praticabile per un sovrano il cui potere è legittimato nella sua parentela con Salomone (BAHRU 2001, p. 128).

⁸⁷ Per una cronaca testuale e fotografica delle celebrazioni per l'incoronazione di Haile Sellassie I si veda MOORE 1931. Un ulteriore resoconto, stavolta di mano italiana, viene da Corrado Zoli, allora governatore della Colonia Eritrea, che nel suo *Cronache etiopiche* riporta il testo integrale di una corrispondenza dell'inviato livornese Guelfo Civinnini per il *Corriere della Sera* (ZOLI 1930, pp. 402-406). Una testimonianza video, in cui sono ben visibili l'incredibile folla di sudditi e di ospiti internazionali e il livello di abbellimento della città di Addis Abeba per via di opere pubbliche, allestimenti effimeri e festoni, viene dall'Archivio storico dell'Istituto Luce: *Incoronazione di Tafari Makonnen a Negus di Etiopia ad Addis Abeba*, 1930, 00:04:47, b/n, muto, M014708, <<https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000052220/1/-27796.html?startPage=>>, data ultima consultazione: 24/10/2023).

⁸⁸ SOHIER 2013, p. 178.

passi, prendendo la via del riformismo e arrivando a conquistare un seggio nella Società delle Nazioni⁸⁹ e di fatto una voce, anche se flebile.

La continuità con le politiche del mitico predecessore è tangibile principalmente per quanto riguarda lo sviluppo – nel senso della secolarizzazione – del sistema scolastico. Tradizionalmente, la formazione delle giovani menti etiopiche era prerogativa esclusiva della Chiesa Ortodossa Etiopica: nei monasteri e nelle chiese i giovani rampolli dell'aristocrazia passavano dallo studio dell'alfabeto etiopico, prima *ge'ez*⁹⁰ e poi *amharico*, (*nebab bet*) all'interpretazione dei testi sacri (*matshaf bet*), possibile grazie all'assimilazione del complesso dei riti e delle cerimonie del culto religioso (*zema bet*) e all'esercizio di interpretazione e composizione poetica (*qene*).⁹¹ Nel 1908 lo stato etiopico⁹² presentò un'offerta formativa alternativa alla *yaqes temhert bet* ('educazione clericale') con l'istituzione della Scuola di Menelik II, patrocinata dal sovrano che le diede il nome e dall'*Abuna* Matthewos. Essa si propose come una sorta di tentativo di mediazione tra la tradizione e l'innovazione dell'apertura verso l'Occidente: era previsto lo studio del francese, dell'inglese, della matematica e del disegno e in un secondo tempo anche dell'amharico, dell'italiano, dell'arabo, della geografia e della storia, ma l'insegnamento rimaneva riservato al solo clero copto, allo scopo di non abbandonare gli studenti

⁸⁹ L'Impero Etiopico ottenne l'ammissione condizionata alla Società delle Nazioni il 28 settembre del 1923: la sua presenza venne accettata, ma solo con la promessa dell'eliminazione della schiavitù e del controllo del commercio delle armi (GIANNINI 1923, pp. 393-396). Il problema della schiavitù in Etiopia venne denunciato da una cruda campagna inglese negli anni Venti. Nel decennio successivo, nella fase di preparazione militare e propagandistica della guerra italo-etiopica che avrebbe portato alla costituzione dell'Africa Orientale Italiana, il tema venne ampiamente indagato nelle pubblicazioni italiane per diretti ordini di Galeazzo Ciano, sottosegretario per la Stampa e la Propaganda alle dirette dipendenze del Capo del governo (SATTA 2016, p. 72), al fine di giustificare l'intervento fascista contro un paese membro della Società delle Nazioni. L'unico modo per eliminare la barbarie abissina sarebbe stato, dunque, un deciso intervento civilizzatore esterno, e il candidato più consono sarebbe stato il popolo italiano, destinato alla grandezza in quanto erede diretto di quello romano. Così, nella costruzione fascista del consenso coloniale, al tema umanitario, che contraddistingue di fatto non solo l'imperialismo italiano, ma anche quello inglese, francese e tedesco, iniziò ad affiancarsi in modo sempre più chiaro, il <<Mito di Roma>>: il fascismo avrebbe ricostruito la grandezza dell'Impero Romano, divenendo <<centro irradiatore di una (nuova) civiltà universale>> (LABANCA 2002, p. 155).

⁹⁰ Antica lingua etiopica, di origine semitica da cui deriva l'amharico. Con il tempo, il suo utilizzo si limitò unicamente alla sfera liturgica.

⁹¹ BAHRU 2002, p. 57.

⁹² Una formazione di tipo occidentale era già stata offerta dalle scuole dei missionari, sia cattolici sia protestanti, fin dalla prima metà del XIX secolo (*Ivi*, p. 59).

alla fascinazione e all'assimilazione passiva del dettato occidentale. Si formarono in questa sede anche i due futuri imperatori Iyyasu e Tafari.⁹³ Quest'ultimo fece un ulteriore passo, arrivando all'effettiva proposizione di un sistema educativo secolarizzato con la fondazione nel 1925 del Liceo Tafari Makonnen con un corpo docenti di provenienza internazionale, a cui venne però tassativamente proibito di influenzare gli allievi con idee religiose e politiche avverse agli interessi etiopici.⁹⁴ Accanto all'incremento degli istituti scolastici statali, in più, aumentarono gli incentivi e quindi le possibilità di studio all'estero, in Francia, in Inghilterra, in Italia,⁹⁵ ma anche negli Stati Uniti.⁹⁶

La promozione di un'educazione laica e transnazionale nei primi decenni del XX secolo, favorì indubbiamente la formazione di una generazione di etiopici – la *Jeunesse d'Ethiopie* – sempre più conscia dell'arretratezza dell'Impero Etiopico e dell'urgenza di delineare una idea di modernità che fosse però compatibile con la propria storia vissuta, con il proprio passato e le proprie tradizioni.⁹⁷ Le menti plasmate in tale contesto vennero riunite proprio da *Ras*

⁹³ *Ivi*, pp. 60-61.

⁹⁴ *Ivi*, p. 63.

⁹⁵ Un precedente fu Afawark Gabra Iyyasus (1868-1947), che prese le vie dell'Italia in seguito all'incontro con il Conte Pietro Antonelli nella corte shewana di Menelik II. L'Antonelli, impressionato dalle sue doti artistiche, lo volle portare all'Accademia Albertina di Belle Arti di Torino. Afawark presto la abbandonò per divenire l'interprete di una missione etiopica, guidata da *Ras* Makonnen, in Italia, in seguito alla firma del Trattato di Wechale/Ucciali. Nel 1902 si trasferì a Napoli, ove divenne assistente di amharico presso il Regio Istituto Orientale (oggi Università degli Studi di Napoli "l'Orientale") <<segnalandosi non solo come docente e come prosatore brillante in lingua amarica, ma anche come il primo scrittore etiopico decisamente modernista, ossia il primo ad auspicare apertamente il rinnovamento delle antiche strutture politico-sociali del suo paese>> (STELLA 1986, p. 593). Tornò in Etiopia verso il 1918 con il proposito di partecipare allo sviluppo del paese progettato da *Ras* Tafari Makonnen. Si dimostrò particolarmente filoitaliano, arrivando a salutare l'occupazione italiana dell'Etiopia con le parole: <<Scioa rallegrati – Goggiam rallegrati – Tigre rallegrati – Wollo rallegrati – rallegratevi tutti: – è grazie all'Italia che i nostri occhi hanno visto la luce della civiltà>> (SENGAL 1941, p. 28). Egli riteneva che la dominazione temporanea da parte dell'Italia avrebbe portato ad uno sviluppo interno necessario per la successiva costituzione di uno stato libero, indipendente e moderno, come gli Stati Uniti d'America una volta resisi indipendenti dall'Inghilterra (BAHRU 2002, pp. 192-193).

⁹⁶ <<From time to time Ethiopian students have been sent by their ruler to the United States for schooling. There are five in American colleges at present. Returned Ethiopian students have persuaded the Emperor to engage one of their former American professors as educational adviser to this government and he is already on the job>> (SOUTHARD 1935, p. 723).

⁹⁷ Corrado Zoli nelle sue *Cronache etiopiche* (1930) presenta negativamente il fenomeno, sulla base dell'intenzione fascista di aggredire militarmente l'Etiopia: <<Nuove tendenze sono sorte poi, e specialmente da parte dei giovani abissini – e sono ancora ben poco numerosi – che, per motivi di studio o altri, sono usciti dall'Impero ed hanno vissuto qualche tempo in Europa, in America o, anche soltanto,

Tafari Makonnen nella rivista mensile *Berhanena Selam – Lumiere et Paix* (fig. 20).⁹⁸ Tra le sue pagine, Elizabeth W. Giorgis, storica dell'arte e della critica al College of Performing and Visual Art e al Center of African Studies dell'Università di Addis Abeba, ha riconosciuto il processo di costruzione di un'identità etiopica moderna, attraverso la definizione e lo scontro tra due attitudini (*zamanay* e *arada*, traducibili entrambi in 'moderno'), che identificano di fatto due vie alla modernizzazione. Il primo sottintende uno stato di arroganza e di eccesso e rimanda all'*élite* privilegiata che brama, possiede e consuma solo ed esclusivamente i prodotti d'origine occidentale, quindi a quei *dandy* che, ripudiando il contesto culturale di provenienza, fanno propri usi e costumi occidentali, che assumono il valore di veri e propri *status symbol*.⁹⁹ Il secondo, invece, richiamerebbe un sentimento di rinnovamento, di sofisticata urbanità; non a caso, usato come sostantivo, il termine veniva utilizzato per definire la piazza del mercato, centro nevralgico commerciale e culturale della Addis Abeba in trasformazione dei primi decenni del XX secolo. La prima espressione qui presentata sembra comparire raramente nelle pubblicazioni di *Berhanena Selam*, ove si registra la preferenza di *arada* o *seletane*, ovvero 'conoscenza', 'distanza dall'ignoranza'.¹⁰⁰ La modernizzazione promossa dalla Gioventù Etiopica, dunque, non consisteva *in toto* in una cieca adesione alle logiche di mercato occidentali e dei costumi europei; si auspicava, invece, l'adempimento di riforme interne studiate *ad hoc*, considerando il passato storico della Nazione, che potessero essere quindi efficaci nello specifico contesto etiopico, al fine di garantire l'autosufficienza economica e quindi la tutela della sua sovranità e

in Egitto e in Eritrea. Ma *l'incorreggibile esagerato orgoglio, proprio della razza*, li ha generalmente indotti all'eccesso opposto; ché questi giovani, che si sono riuniti in Addis Abeba in una specie di partito politico da loro stessi chiamato dei "giovani etiopici", *ritengono di essere in grado, da soli*, di introdurre nello Stato tutte le riforme necessarie, mentre mancano di solida cultura e di qualsivoglia elementare preparazione>> (ZOLI 1930, p. 26, il corsivo è dell'autrice). È chiaro che sia una visione di matrice razzista, basata sulla convinzione di superiorità dell'europeo, dell'occidentale, sull'africano, a cui è negata ogni possibilità di sviluppo autonomo e indipendente.

⁹⁸ Rivista mensile pubblicata unicamente in amharico. Il primo numero è datato 1° gennaio 1925.

⁹⁹ La penetrazione economica e culturale occidentale in Etiopia è testimoniata dagli avvisi pubblicitari dei prodotti di consumo presenti anche nelle pagine di *Berhanena Selam* (Fig. 21-22) (GIORGIS 2019, p. 38). La *Jeunesse d'Ethiopie* non fu quindi immune alla fascinazione per il sistema capitalistico, ma auspicava un'analisi critica del fenomeno.

¹⁰⁰ *Ivi*, pp. 36-41.

indipendenza dell'Etiopia. In sostanza, si proponeva una via etiopica alla modernizzazione e non un'occidentalizzazione passiva. La presenza dell'Occidente come termine di paragone nel discorso intellettuale sulla modernità non si giustificava nel riconoscimento della sua superiorità tecnologica, morale e culturale e quindi nella necessità di asservimento, ma nell'effettivo posizionamento geografico dell'Etiopia, interamente circondata da possedimenti coloniali (Fig. 23).¹⁰¹ La comprensione di tale contesto culturale è fondamentale per una ricezione corretta delle manifestazioni pittoriche e del particolare fenomeno commerciale dell'*antika painting*, depurata dai *topoi* elaborati dalla controparte italiana negli anni del Fascismo.

2.2 Il fenomeno dell'*antika painting*: testimonianze, caratteri e funzioni

Si è già visto come l'incremento dei rapporti etiopici internazionali già negli ultimi decenni del XIX secolo portò il *Negus* Menelik II ad ampliare le destinazioni d'uso delle manifestazioni pittoriche, da decorazioni parietali di chiese e di palazzi imperiali a tele e tavolette portatili da donare e/o vendere ad ambasciatori e viaggiatori occidentali, desiderosi di possedere un ricordo del loro passaggio in una terra lontana ed esotica. Tale inclinazione alla collezione di *souvenir* etiopici, non si giustifica, tuttavia, nel riconoscimento dell'artisticità di questi prodotti, che furono per lo più relegati allo *status* di oggetto etnografico, testimonianza materiale di un popolo collocato in posizione inferiore, rispetto a quello europeo, sulla scala evolutiva. Cipolla e De Castro, tra i primi italiani a presentare saggi di pitture etiopiche trasportabili e, di certo, non inscrivibili nella categoria degli storici

¹⁰¹ In realtà gli intellettuali della Gioventù Etiopica preferivano al modello occidentale quello giapponese del rinnovamento Meiji (1868-1912): attraverso l'accentramento del potere politico nella persona dell'imperatore, si riuscì nello smantellamento dell'arcaica società feudale sottoposta al dominio degli *Shogun* (dittatori politici e militari) e si catalizzò il paese nel senso della modernizzazione e dell'industrializzazione, incentivando viaggi di formazione all'estero per analizzare le istituzioni e le tecniche occidentali. Tali modelli, declinati secondo le proprie esigenze, portarono il Giappone a diventare una potenza economica e militare, in grado di sconfiggere l'Impero Russo nel 1905. Menelik II, pur riuscendo nella restaurazione e nella centralizzazione del potere imperiale, fallì nella costruzione di una economia indipendente e autonoma tramite il rinnovamento interno della società. Viste le innumerevoli concessioni e la destinazione delle risorse primarie alle potenze europee, l'Etiopia non poteva vantare l'autonomia economica. Haile Sellassie e la sua cerchia di intellettuali vollero seguire le orme del Giappone, redigendo nel biennio 1930-1931 una costituzione sulla base di quella Meiji del 1889 (BAHRU 2002, pp. 200-202).

dell'arte, ne offrono, infatti, una descrizione sommaria, sintetica: poche parole vengono spese per la narrazione del contenuto, ancor meno per il resoconto stilistico, limitato in tutti i casi all'evidenziazione della dipendenza della pittura etiopica a modelli bizantini, non meglio indagati. Gli etiopici sarebbero costretti nella <<riproduzione dello *specimen*>> bizantino per via del loro inferiore grado intellettuale e tecnico,¹⁰² della loro ingenuità fanciullesca.¹⁰³ Da queste parole si comprende la totale adesione italiana al clima culturale europeo dell'età dell'imperialismo, contraddistinto dalla tendenza all'allocronismo,¹⁰⁴ ovvero la negazione dell'appartenenza di popolazioni altre, specialmente africane, al presente, per inserirle invece in una temporalità altra, arretrata e primitiva, sulla base della constatazione di una reale superiorità economica occidentale derivata dall'industrializzazione. L'assenza nelle società africane di sistemi economici e amministrativi di stampo occidentale – unici strumenti ritenuti validi per il progresso dai coloni¹⁰⁵ – viene assunta come prova dell'effettiva inferiorità culturale, morale e addirittura biologica. L'occidentale, quindi, detentore della ragione, avrebbe l'obbligo morale di incivilire il selvaggio, vedendosi giustificato nelle sue mire d'espansione territoriale.¹⁰⁶ In effetti, l'Italia liberale, in seguito alla rovinosa sconfitta di Adwa, non abbandonò le proprie aspirazioni coloniali, in forza anche della crescita economica complessiva registrata dopo la depressione di fine secolo (1873-1895): la Colonia Eritrea venne affidata al cauto Ferdinando Martini (1897-1907), che promosse maggiori investimenti economici e la cessazione delle incursioni militari in territorio etiopico al fine di una maggiore stabilità interna; allo stesso tempo, si recuperarono i rapporti diplomatici con l'Etiopia, garantendosi la possibilità di una penetrazione economica; poi,

¹⁰² DE CASTRO 1915, p. 319.

¹⁰³ <<Nei loro dipinti, che farebbero arrossire di sdegno i nostri giotti girovaghi, imbrattatori di mura delle case e dei marciapiedi delle vie, gli abissini arrabattano tra il rosso, il giallo, l'arancione, il verde, l'azzurro e il nero, riempiendo gli spazi del disegno *come gli acquerelli dei ragazzi*, con contrasti vivaci.>> (Ivi, p. 321, il corsivo è dell'autrice).

¹⁰⁴ FABIAN 1983, pp. 33-68.

¹⁰⁵ L'identificazione del termine 'modernizzazione' con 'occidentalizzazione' è di fatto un <<*bias etnocentrico*>> (BAHRU 2002, p. 25) insito nell'europeo e nello statunitense, che deriva dall'attribuzione ai propri valori del carattere di universalità. Ne consegue l'incapacità di riconoscere le pluralità e quindi le diverse possibilità sociali, economiche e culturali.

¹⁰⁶ SURDICH 1993, pp. 911-986.

attraverso protettorati e concessioni si finì per possedere la baia cinese di Tien Tsin (1902), sbarcando quindi anche in Oriente, e i territori della Somalia (1905-1908) e infine, stavolta con un deciso intervento militare, si ottenne la Tripolitania e la Cirenaica (1911-1912).¹⁰⁷ Oltre all'azione dei governi, furono di particolare importanza la riorganizzazione dei circoli colonialisti nell'Istituto coloniale italiano (Roma, 26 marzo 1906) e lo sviluppo dell'ideologia nazionalista di Enrico Corradini (1865-1931), che, recuperando il collegamento tra questione espansionistica ed emigrazione proletaria di crispina memoria, promossero la diffusione della cultura coloniale: il problema dell'eccedenza demografica e del conseguente esodo indiscriminato della popolazione agricola doveva essere risolto nell'azione militare di conquista territoriale.¹⁰⁸ Quest'ansia espansionistica venne ereditata dall'Italia fascista, che riprese le narrazioni dei predecessori e le mitizzò: dal mito della Nazione proletaria e del suo diritto ad espandersi di cui sopra, a quello della vittoria mutilata in seguito al Patto di Londra e alla Conferenza di Versailles. Le promesse non mantenute di compensi territoriali in cambio dell'ingresso nella Prima Guerra Mondiale a favore della Triplice Intesa furono un'ulteriore prova del ruolo secondario dell'Italia nella scena internazionale e spinsero ulteriormente all'adozione di una politica estera aggressiva al fine di ottenere una volta per tutte il prestigio. Tali temi vennero a confluire nel mito di Roma antica, secondo cui il fascismo avrebbe riportato il popolo italiano allo stato di grandezza dei suoi avi nella ricostituzione dell'Impero.¹⁰⁹ Definita la base ideologica del colonialismo fascista, se ne promosse la diffusione attraverso la stampa periodica: dai quotidiani ai mensili, dalle riviste espressamente dedicate alle tematiche coloniali a quelle generiche, tutto era finalizzato alla mobilitazione fascista e colonialista delle coscienze e alla preparazione per la guerra d'aggressione contro l'Etiopia. Dopo sette mesi di spargimenti di sangue, il 5 maggio 1936 dal balcone di Palazzo Venezia, Mussolini annunciò con grande enfasi il ritorno dell'Italia alla sua dimensione imperiale.

¹⁰⁷ LABANCA 2002, pp. 85-103; 108-122.

¹⁰⁸ CASTRONOVO 1981, pp. 329-339.

¹⁰⁹ LABANCA 2002, p. 154-155.

Una volta chiariti i sentimenti della borghesia, degli intellettuali e dei governi, non stupisce che il giudizio sulla pittura etiopica nella stampa italiana negli anni Dieci del Novecento e poi soprattutto nel Ventennio fascista¹¹⁰ sia stato prettamente negativo. Tuttavia, come riconosce il giornalista Arnaldo Cipolla, nonostante si pensasse che la produzione pittorica etiopica si stesse limitando alla <<ripetizione su rozze tele *cristallizzate* nel bizantino più *infantile*, sempre nell'identico modo dell'ultimo combattimento avvenuto>>¹¹¹, è innegabile <<che codesta *cultura primitiva*>> stesse esercitando sull'osservante <<uno *charme*>>¹¹². Ed è proprio tale *charme* e l'aumento esponenziale degli stranieri in Addis Abeba, con picchi negli anni 1930 (per l'incoronazione di *Ras Tafari Makonnen* a *Negus Nagast*) e nel 1935-1936 (per lo scoppio della guerra italo-etiopica che sancì la perdita dell'indipendenza dell'Etiopia e la costituzione dell'Africa Orientale Italiana) che avrebbero portato alla liberazione degli artisti autoctoni dal monopolio imperiale e alla conseguente creazione di un fiorente, nuovo e libero mercato, quello dell'*antika painting*.

Rientrano all'interno di tale categoria quelle opere pittoriche create da mano indigena, contraddistinte da uno stile "tradizionale" che segue il sistema di codifica elaborato nel contesto religioso, e destinate alla commercializzazione ai *faranji* ('stranieri'), che a partire dagli anni Venti iniziarono ad affollare il mercato. Presentano dimensioni contenute e il supporto può essere una tela di mussola di

¹¹⁰ Nello spoglio della stampa periodica dell'epoca, si sono trovati solo poche tracce visive e testuali sul tema della pittura contemporanea in Etiopia. Risulta evidente che – nel contesto di propaganda fascista – sia stata destinata maggiore attenzione alle tematiche militari, con ampie ricostruzioni delle azioni che portarono alla conquista italiana, e quelle etno-antropologiche e quindi razziali, con la presentazione delle etnie che costituivano il popolo etiopico, con affondi su consuetudini e costumi specifici. Tra le riviste consultate, si sono rilevati particolarmente utili i settimanali ad alta diffusione quali la *Domenica del Corriere*, supplemento della testata milanese il *Corriere della Sera* e *l'Illustrazione Italiana*, sempre milanese. Tra i mensili, la *Lettura*, pubblicazione del *Corriere della Sera*, e *Le Vie d'Italia e del Mondo*, pubblicata dal Touring Club Italiano (poi Consociazione Turistica Italiana). Tra la stampa di specifica ispirazione coloniale: *l'Italia coloniale*, supplemento mensile all'*Illustrazione Italiana*, la *Rivista delle colonie italiane*, trasformatasi poi in *Rivista delle colonie. L'Oltremare*, iniziativa pubblicistica del Ministero delle Colonie. Si aggiunge poi il quindicinale *La difesa della razza*, organo del Ministero della Cultura Popolare. Per un approfondimento sul tema della stampa coloniale dell'età liberale e del Ventennio fascista si rimanda a DEPLANO 2018 e VENTURINI 2017.

¹¹¹ CIPOLLA 1912, p. 231-232 (il corsivo è dell'autrice).

¹¹² *Ivi*, p. 80.

cotone grezzo (spesso d'importazione),¹¹³ una pergamena o una tavola. Il termine *antika* sembra derivare dall'italiano 'antica' e pare essere stato utilizzato per designare il fenomeno in oggetto prima nei territori della Colonia Eritrea, ove la vendita delle opere agli stranieri iniziò precedentemente.¹¹⁴ L'attribuzione ad una manifestazione artistico-culturale apparsa di fatto nella contemporaneità di un termine che rimanda ad un tempo remoto, testimonia il disconoscimento degli elementi di novità in essa presenti e una riduzione della complessità nei termini di una "tradizione", che in realtà ha poco da dire del soggetto a cui la si attribuisce e si svela nell'osservazione critica del fenomeno. Tali immagini vengono intese come esempi autentici di un'arte locale dai caratteri immutabili per il loro stile "primitivo", ingenuo nel non rappresentare il volume e la profondità, ma in realtà sono il prodotto culturale di una fase di grande trasformazione della società etiopica. Le novità sono, quindi, molteplici.

Innanzitutto, si delineò una nuova tipologia d'artista, non più prettamente di formazione ecclesiastica, ma autodidatta e attivo nel cuore pulsante della città, ovvero l'*arada*. Nella nuova dimensione laica e mondana, egli si poteva permettere di accentuare la propria individualità, arrivando ad apporre, in alcuni casi, il proprio nome sulle opere.¹¹⁵ Si moltiplicarono, poi, le tematiche trattate, in quanto alle scene di corte o di battaglia già diffuse sulle pareti delle chiese, si aggiunsero quelle a soggetto mitico (la leggenda della Regina di Saba) e soprattutto quelle inerenti la quotidianità etiopica (scene di banchetto, di tribunale, di mercato, di caccia, di arti e mestieri) quasi a voler soddisfare il bisogno dell'acquirente di avere un'amplia documentazione dei costumi e delle consuetudini. Allontanandosi, quindi, dagli ambienti religiosi, il pittore etiopico

¹¹³ Addison E. Southard, ambasciatore statunitense ad Addis Abeba, informa che all'altezza del 1935 l'Etiopia dipendeva dall'importazione del cotone dagli Stati Uniti d'America, dal Giappone e dall'Inghilterra per il confezionamento degli *chamma* (SOUTHARD 1935, p. 712 e tav. XV).

¹¹⁴ WEINERTH 2014, p. 52.

¹¹⁵ Lanfranco Ricci nella nota introduttiva a *Pittura etiopica tradizionale* (1989) indica la presenza di firme in lingua e caratteri latini e poi in ge'ez e la fa derivare ad una chiara influenza europea (*Pittura etiopica tradizionale* 1989, p. 14). Si ponga attenzione al titolo dell'opera, che offre esempi di saggi pittorici dall'Eritrea e dall'Etiopia rinvenuti durante il lavoro d'ordinamento dei fondi d'archivio dell'Istituto Italo-Africano (poi Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente, ISIAO), con particolare attenzione alla traduzione delle iscrizioni in ge'ez, amarico e tigrino in esse presenti, più che all'esame stilistico-formale: in esso agisce la negazione di uno sviluppo temporale dell'arte pittorica etiopica e la fissazione in una "tradizione" immobile ed immutabile.

pare scoprire una propria abilità nell'*inventio*, assente nel precedente esercizio di riproduzione di modelli stilistici e iconografici. Sembra riconoscerlo – già ad inizio secolo – Aldobrandino Mochi (1874-1931), antropologo ed etnologo, allievo ed assistente di Paolo Mantegazza, in occasione del vaglio delle collezioni etnografiche delle popolazioni etiopiche conservate nell'allora Museo Nazionale di Antropologia ed Etnologia, di cui era responsabile.¹¹⁶ Accantonata la pittura etiopica tradizionale, legata al patrocinio ecclesiastico, egli individua tracce di <<un'arte spontanea>> e <<quasi certamente etiopica>> nelle pitture in cui <<l'artista, avendo da esprimere un fatto storico della sua gente, si è dovuto allontanare alquanto dai soliti modelli, e per necessità, è ricorso all'invenzione>>, ma aggiunge poi che queste <<non hanno molto da invidiare all'opere dei nostri bambini ed a quelle dei Boschimani>>.¹¹⁷ Lo noterà anche Cipolla, che, descrivendo la pratica imperiale del *geber* – banchetti di dimensioni ragguardevoli organizzati settimanalmente a corte, in cui venivano invitati la nobiltà autoctona, i legati e gli ambasciatori stranieri e, nelle festività più importanti, addirittura il popolo – indicherà che <<codesta cerimonia appartiene al novero di quei pochissimi avvenimenti capaci di *ispirare la fantasia* dei pittori indigeni>>.¹¹⁸ A questo punto, si incorre nel pericolo di far derivare la secolarizzazione della figura dell'artista e dei soggetti trattati unicamente all'esigenza pratica di rispondere ad una domanda sempre più ampia, con prodotti elaborati *ad hoc* per soddisfare il gusto del consumatore. Questo in parte potrebbe essere vero e darebbe prova di quella astuzia etiopica, tanto rappresentata e sottolineata dai cronisti dell'epoca.¹¹⁹ Tuttavia, accanto ai

¹¹⁶ Egli espone le variegata collezioni in un articolo inserito nella rivista specialistica *Archivio per l'Antropologia e l'Etnologia*, curata dalla Società Italiana di Antropologia, Etnologia e Psicologia Comparata fondata da Paolo Mantegazza nel 1871 (*Il Museo di Storia Naturale dell'Università degli Studi di Firenze* 2014, vol. V., pp. XV-XVII).

¹¹⁷ *Ivi*, pp. 140-141.

¹¹⁸ CIPOLLA 1912, p. 231, il corsivo è dell'autrice.

¹¹⁹ Fin dalla fine dell'Ottocento si tende ad attribuire agli etiopici il carattere di furbizia, doppiogiochismo e opportunismo. Lo si è già visto nella benevolenza di Menelik II alla Spedizione italiana in Africa Equatoriale dell'Antinori allo scopo di ottenere armamenti tecnologicamente avanzati (MARTINI 1886, pp. XXII-XXIV), lo si riscontra – tra gli altri – anche nell'articolo *Pittura e pittori abissini* (1926) di Angelo Castaldi, membro dell'Ufficio Studi e Propaganda del Ministero delle Colonie: <<Non è sempre vero che i soggetti sacri, eroici o cinegetici bastino a stimolare il sentimento artistico nella mentalità di questi pittori, che, essendo abissini, sono anche, come tutti i popoli primitivi e che hanno sviluppati i sentimenti

quadretti di dimensioni contenute, venduti nell'*arada* e destinati agli stranieri, si diffuse anche la pratica di abbellire i locali pubblici con pitture parietali e insegne pubblicitarie dipinte a mano.¹²⁰ Da questo si evince che la cosiddetta *antika painting* in realtà non solo fu goduta dagli indigeni, ma fu soprattutto la risposta locale ad un nuovo clima culturale urbano, riscontrabile soprattutto in Addis Abeba. L'inclinazione commerciale del fenomeno e il radicamento nella quotidianità delle tematiche in esso trattate hanno portato storici dell'arte come Richard Pankhurst, Girma Fisseha e Walter Rauning ad analizzarlo dei termini di "tourist art"¹²¹ e pittura popolare¹²² e "folklorica"¹²³, rischiando di negarne di fatto l'artisticità e di ridurlo, nonostante la sua complessità interna, a mera produzione commerciale per stranieri o, nel caso delle insegne, ad orpello decorativo degli esercizi commerciali, godibili anche dai locali. In realtà, sono individuabili personalità artistiche che hanno promosso, attraverso i propri lavori, una riflessione sull'identità nazionale dell'Etiopia e sul rapporto con la modernità, sia nel contenuto, sia nello stile. Così i temi mitici e storici come la leggenda della Regina di Saba e le battaglie contro gli italiani assumerebbero la funzione di promemoria della sovranità etiopica, mentre quelli "etnografici" vorrebbero presentare la società nei suoi costumi contemporanei, in trasformazione. L'adozione delle forme regolamentate delle manifestazioni pittoriche prodotte in un regime di monopolio prima religioso, poi imperiale, si spiegherebbe nell'esigenza di porre alla base di tale riflessione proprio la "tradizione", che però – come specifica Elizabeth W. Giorgis – non è da intendere come <<*an unchanging truth in homogenous time but a method to examine ways in which historically situated discourses condition the present*>>¹²⁴. Essa diviene uno strumento attraverso il quale costruire una versione personale di modernità ed è quindi passibile di revisioni e riadattamenti. In questi termini, l'*antika painting*,

elementari, attaccatissimi al denaro. Sovente essi fanno dunque accoppiare la loro abilità con l'adulazione, all'unico scopo di spillare quattrini degli ingenui personaggi glorificati sulla tela!>> (CASTALDI 1924, p. 723).

¹²⁰ WEINERTH 2014, p. 54.

¹²¹ PANKHURST 1966, p. 39.

¹²² *Mensch und Geschichte in Aithiopiens Volksmalerei* 1985, pp. 13-15.

¹²³ RAUNING 1989, pp. 69-71.

¹²⁴ GIORGIS 2019, p. 20.

legittimata nell'alveo dell'Arte, e quindi inscrivibile nel novero della "pittura contemporanea in stile tradizionale",¹²⁵ diviene una tappa imprescindibile nella transizione dalla pittura etiopica tradizionale allo sviluppo artistico modernista successivo alla liberazione dall'occupazione italiana.¹²⁶

2.2.1 Tra i primi artisti nell'*arada*: Belatchew Yimer (1895-1957)

Il primo pittore etiopico che riuscì a superare l'anonimato e a ricevere un qualche tipo di riconoscimento anche dalla stampa italiana fu Belatchew Yimer (1895-1957), originario da Yetmbabo nella provincia del Gojjam. Richard Pankhurst nel suo studio fondamentale sul filone secolare dell'arte etiopica (*Short Notes for a History of Ethiopian Secular Art*, 1966) lo identifica come uno dei primi ideatori – insieme all'amico Tasew Habte Wold – di quella che egli chiama *tourist art*.¹²⁷ Sembra confermarlo il nipote Gebre Kristos Solomon Belachew che, in un'intervista a Elizabeth W. Giorgis nel novembre del 2014, testimonia la presenza nell'*arada* di Addis Abeba della sua bottega, ove si vendevano anche opere di numerosi altri artisti.¹²⁸ In più, l'antropologo statunitense Carleton Stevens Coon, tra i primi a parlare, durante il suo viaggio in Etiopia nel 1933-1934, dell'ampliamento della commercializzazione delle immagini pittoriche,¹²⁹ presenta il fenomeno proprio attraverso saggi dell'opera di Belatchew Yimer, da lui chiamato *Ato Belachi* (fig. 24). Si tratta di tre scene di battaglia, non meglio identificate, in cui l'autore riconosce un'abilità compositiva tale da tradursi in effetti di profonda pateticità.¹³⁰

Il nome dell'artista è comparso – in più forme – anche in qualche pubblicazione italiana: nel numero de *L'illustrazione Italiana* dell'11 novembre

¹²⁵ BIASO 2009, pp. 14-25.

¹²⁶ L'argomento non può essere trattato in questa sede per la sua vastità e complessità. Si rimanda dunque al magistrale lavoro di Elizabeth W. Giorgis (GIORGIS 2019).

¹²⁷ PANKHURST 1966, p. 39. Purtroppo, non si è riusciti a reperire alcuna monografia sull'artista, almeno in lingua italiana, inglese e tedesca. Non si hanno informazioni bibliografiche aggiuntive, nemmeno in merito alla sua formazione.

¹²⁸ GIORGIS 2019, p. 41.

¹²⁹ PANKHURST 1966, p. 40.

¹³⁰ <<It is in these battle scenes that the high development of composition finds its greatest expression, for the two armies face each other with the forward segments of the two arrays apart and gradually converging until in the background the wings meet, thus creating a large rainbow arch>> (COON 1936, p. 124).

1934 viene proposto un inserto dedicato a Baladjo Imar, <<il più noto dei pittori etiopici viventi>>¹³¹; qualche mese dopo, nel giugno del 1935, Angelo Castaldi, membro dell'Ufficio Studi e Propaganda del Ministero delle Colonie, attivo nell'organizzazione di mostre ad oggetto coloniale,¹³² pubblica in *Le vie d'Italia e del Mondo* l'articolo *La pittura abissina*, con un affondo sull'opera di Balagio Imar; poi ancora ne parla Alberto Viviani¹³³, stavolta con il nome di Ato Belashu, in *La pittura degli Etiopi*, presente ne *La Lettura* del novembre del 1935. Superato lo spaesamento dovuto alle differenti traslitterazioni dall'amharico, si riconosce che in tutti e tre i casi si ripropongono opere dell'artista dalla collezione di Kurt Lubinski (1899-1969), viaggiatore e fotogiornalista tedesco di origini ebraiche, poi trasferitosi nei Paesi Bassi nel 1933 per sfuggire al Nazismo. Egli, in compagnia della moglie Margot Lewin-Richter, viaggiò da Aden a Djibouti ad Addis Abeba,¹³⁴ ove ebbe l'opportunità di incontrare Belatchew e di commissionargli un ritratto.¹³⁵ Fortunatamente, Castaldi presenta le opere in tavole a colori, riprodotte da autocromie dello stesso Lubinski, rendendone più suggestiva ed efficace la fruizione. Inoltre, egli, pur non approfondendo i dettagli tecnici, parla di olio su tela: pare, quindi, che l'artista abbia abbandonato i classici colori a tempera, di produzione propria da materiali organici e minerari, per preferire quelli occidentali d'importazione.¹³⁶ Nel *corpus* in oggetto è possibile riscontrare due scene, in cui spicca il *Negus Nagast* Haile Sellassie, ben riconoscibile nella sua individuata fisionomia.¹³⁷ Nella prima (fig. 25)¹³⁸ il sovrano è collocato in posizione centrale,

¹³¹ ANONIMO 1934, inserto tra p. 746 e 747.

¹³² MANFREN 2019, pp. 112-113.

¹³³ Alberto Viviani (1894-1970), poeta fiorentino e fascista della prima ora, fu uno degli esponenti della celebre rivista *Lacerba*, fondata da Giovanni Papini e Ardengo Soffici nel 1913.

¹³⁴ PANKHURST – GERARD 1996, p. 22. Per un resoconto del viaggio e del lavoro fotografico svolto in Etiopia dei coniugi Lubinski si rimanda a LUBINSKI Kurt, *Abessinie. Land en Volk*, Amsterdam, Andries Blitz, 1935 e a LUBINSKI Kurt, *This Is Our World*, London, Hodder & Stoughton, 1938.

¹³⁵ *Mensch und Geschichte in Aithiopiens Volksmalerei* 1985, pp. 21-24.

¹³⁶ Lubinski, nella visita alla casa dell'artista, testimonia la compresenza dei colori naturali indigeni ai pennelli e ai tubi di colore provenienti dall'Europa (*Mensch und Geschichte in Aithiopiens Volksmalerei* 1985, p. 24.)

¹³⁷ Belatchew Yimer fu, in effetti, anche un abile ritrattista, come si può evincere dal ritratto dell'imperatore giapponese Hirohito, pubblicato da Adrien Zervos (ZERVOS 1936, p. 481).

¹³⁸ La scena è riprodotta in bianco e nero in ANONIMO 1924, ma non in VIVIANI 1935. È riscontrabile anche nel numero di giugno 1931 del *The National Geographic Magazine*, in cui però non viene indicata la paternità dell'opera, preferendo parlare genericamente di <<An Ethiopian Artist>> (SOUTHARD 1931, p. 734).

nella parte superiore del dipinto. È assiso su uno scranno di foggia occidentale e pare stia presiedendo una seduta della corte di giustizia di Addis Abeba, svolta, come di consuetudine, all'aperto. È attorniato da collaboratori, rappresentanti del clero copto (con i caratteristici copricapi) e dalla nobiltà, cinta nelle bianche vesti e nei variopinti *chamma*. Si aggiunge a destra un gruppo di individui a terra, legati alle mani e alle caviglie, che attendono il proprio processo. Nella parte inferiore, si svolge la punizione del condannato, attraverso la fustigazione: un brano che – Castaldi non perde l'occasione di sottolineare – dà l'idea <<dei sistemi non certo evoluti con cui viene amministrata la giustizia nell'Impero Etiopico>>. ¹³⁹ Nella seconda scena proposta (fig. 26)¹⁴⁰, Haile Sellassie viene figurato come un novello San Giorgio, santo patrono dell'Etiopia, intento nell'uccisione non del drago, ma di un leone. Castaldi parla a ragione di una <<caccia simbolica>>¹⁴¹, riconoscendo nella fiera il Leone di Giuda e quindi il rimando all'ideologia imperiale che vede nella discendenza da Salomone la legittimazione del potere. Dal punto di vista stilistico, egli riconosce invece <<quella specie di canone fisso di forme e figure, che è caratteristica peculiare della pittura abissina>>¹⁴², nata e sviluppata per lungo tempo sotto il controllo della Chiesa Ortodossa Etiopica, e il decorativismo ottenuto per via della sovrabbondanza dei costumi dei personaggi, quelli tradizionali dei guerrieri, contraddistinti da copricapi ricavati dalle criniere dei leoni, e dalle bardature dei cavalli. Proseguendo, ci si imbatte in un <<grande acquarello destinato alla propaganda per la lotta contro il verme solitario>>¹⁴³ (fig. 27): la scena di guarigione è ridotta in forme plastiche e sintetiche, che garantiscono l'immediata veicolazione del messaggio. Castaldi ne indica la natura ingenua e fanciullesca, che però pare funzionare nella sua istintività:

Le sue pitture ci dicono come un istinto profondo possa arrivare al senso della grazia, ad una certa scolpitezza primitiva, a un linguaggio ricco di patetiche suggestioni, *anche quando quest'ultimo appaia abbandonato a sé stesso* e forte solo delle sue risorse native.¹⁴⁴

¹³⁹ CASTALDI 1935, p. 738.

¹⁴⁰ La scena viene presentata in bianco e nero da ANONIMO 1924, ma non in VIVIANI 1935.

¹⁴¹ CASTALDI 1935, p. 743.

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ *Ivi*, p. 744. L'opera è presente anche in VIVIANI 1924.

¹⁴⁴ *Ivi*, p. 738.

Egli, dunque, sembra riconoscere al pittore etiopico un certo livello di abilità artistica, riscontrabile anche nella competenza d'invenzione – e quindi nella possibilità di staccarsi dal canone iconografico della tradizione – di cui è prova la tela con scene di caccia (fig. 28).¹⁴⁵ Ma è soprattutto il ritratto dei coniugi Lubinski (fig. 29),¹⁴⁶ posizionati tra esempi di flora e fauna etiopica a sorprenderlo:

In questa composizione si sente un gusto più raffinato, una *facoltà di oggettivazione più aderente alle cose e agli esseri*, un contenuto umano e un sentimento della natura più profondi, un'arte, insomma, più adulta, nonostante la tendenza troppo spiccata all'ornamentale, che avvicina di più il pittore abissino a certe correnti artistiche moderne dell'Occidente.¹⁴⁷

La maturazione dell'arte etiopica sembrerebbe dipendere dall'abbandono della bidimensionalità e delle forme stereotipate di matrice bizantina per l'adesione alla modalità naturalistica della raffigurazione. Ad ogni modo, il primitivismo istintivo dimostrato da Belatchew Yimer ricorderebbe quei pittori *naif* che, volendo rifuggire dall'ipocrisia e dalla causticità del mondo esterno, rifuggono dalle rigide regole dell'accademia per assaporare nelle proprie tele una dimensione di libertà, immediatezza e purezza, primo fra tutti Henri Rousseau.¹⁴⁸

Se Castaldi avverte una qualche forma di progresso in ambito pittorico, Viviani è di tutt'altro avviso, indicando la sussistenza dell'arte etiopica come <<debolissimo eco di una tradizione che, incominciata quasi sei secoli fa, langue ora impersonale e sbiadita senza speranze di rinascita>>.¹⁴⁹ La pittura etiopica, infatti, sarebbe contraddistinta dall'esagerazione di <<caratteri ingenui e primitivi>>, da un <<semplicismo che non si sa se più vicino all'incoscienza o all'incapacità>>. L'istintività di Belatchew Yimer, elogiata nell'articolo precedente, qui porta alla commiserazione.¹⁵⁰ Egli non sarebbe altro che un <<paziente

¹⁴⁵ *Ivi*, p. 744. La scena è riprodotta in ANONIMO 1934, nel numero di settembre 1935 *del The National Geographic Magazine*, in cui viene identificato l'autore in Balachjo Imar (ROBERTS 1935, p. 326), e in VIVIANI 1935, p. 994.

¹⁴⁶ Presente anche in ANONIMO 1934.

¹⁴⁷ CASTALDI 1924, p. 744.

¹⁴⁸ *Ivi*, p. 738. Il parallelismo si può notare già in ANONIMO 1934, in cui viene detto: <<Si noti come in questi suoi quadri i caratteri peculiari della pittura etiopica, che deriva dal copto bizantino, richiamino lontanamente certe tendenze primitive della moderna pittura occidentale>>.

¹⁴⁹ VIVIANI 1935, p. 992.

¹⁵⁰ <<Egli dipinge per istinto, senza malizia, con una semplicità tecnica che, in fondo, commuove>> (*Ivi*, p. 995).

oleografo che ignora il cavalletto e adopera per dipingere della rozza tela stesa sulle pareti di casa, e appena finita un'opera, la espone fuori dall'uscio, spiegandone al colto e all'inclita non i pregi, ma il soggetto, e presentandone i personaggi>>¹⁵¹, ricordando all'autore nient'altro che il fenomeno popolare diffuso nell'Italia prima della Guerra di quei cantastorie che scendevano in strada e che narravano eventi reali o inventati servendosi di un supporto iconografico. Non vi può essere nulla di artistico in immagini in cui <<gli uomini sembrano tutti fratelli gemelli e le donne tutte sorelle, tanto i loro *occhi di pesce* sono uguali e uguali i loro atteggiamenti>>.¹⁵² Viviani, poi, intende Belatchew come il <<rappresentante della pittura tradizionale o primitiva>>¹⁵³, a cui si contrappone il <<caposcuola della pittura moderna>>, un certo Agegnhu Ingida, dalle tendenze europeizzanti.¹⁵⁴ Si tratterebbe di Agegenhu Engida (1905-1950)¹⁵⁵, originario di Mahdara Maryam nella regione dell'Amhara. Ricevuta una consueta formazione ecclesiastica, si trasferì ad Addis Abeba nel 1925 e l'anno successivo venne inviato da Ras Tafari Makonnen a Parigi per completare gli studi artistici all'*École nationale supérieure des beaux-arts*, ove rimase fino al 1930.¹⁵⁶ Fu anche l'unico artista indigeno ad esporre alla prima mostra d'arte in Addis Abeba (*Salon des Artistes Amateurs*, 28 ottobre-15 novembre 1931), organizzata per iniziativa privata del direttore del giornale settimanale francese operativo nella capitale etiopica *Le Courrier d'Ethiopie*, Léon De Robillard. In totale furono presentate novantotto opere di venti pittori. Pochissime sviluppavano un soggetto etiopico: quattro ritratti di Agegenhu, un ritratto del *Negus Nagast* tratto da una fotografia, e uno di giovane donna Galla.¹⁵⁷ Viviani indica inoltre, attraverso una testimonianza fotografica a corredo dell'articolo, il ruolo dell'artista e dei suoi

¹⁵¹ *Ivi*, p. 996.

¹⁵² *Ibidem*. Viviani, nella bramosia di sottolineare il carattere folklorico, arriva a dire che tali immagini erano destinate ad uno smercio esclusivamente popolare, ovvero a contadini e piccoli artigiani, dimostrandosi del tutto privo di obiettività e conoscenza del tema. *L'antika painting*, si ripete, non veniva comprata dagli indigeni, che non avevano la consuetudine di abbellire le loro dimore, ma dagli stranieri.

¹⁵³ *Ivi*, p. 995.

¹⁵⁴ <<Ha uno studio con le pareti tappezzate di giornali inglesi illustrati; ha un grammofono e si permette il lusso di pagarsi delle giovani modelle>> (*Ivi*, p. 996).

¹⁵⁵ GIORGIS 2019, p. 17.

¹⁵⁶ SHIFERAW 2007, pp. 131-134.

¹⁵⁷ *Ivi*, p. 127- 131.

allievi nella decorazione delle sale del Parlamento di Addis Abeba, costruito nel 1934 dall'ingegnere Kametz (fig. 30-31).¹⁵⁸ Con i <<grandi pannelli di quattro metri per sei>>, raffiguranti il *Negus Nagast* e la sua corte, <<il pittore cortigiano, stimolato certamente dai talleri di Maria Teresa, ha tramandato ai posteri la *legittima* ascesa al trono di Ras Tafari, l'ipotetica abolizione della schiavitù ed altri fatti simili storici>>¹⁵⁹, attraverso uno stile elementare che non sembra aver risentito della formazione europea. L'innato vigore del predecessore parrebbe scomparso nella fredda imitazione dei modelli occidentali, con i quali non riesce a tenere il passo: <<tenta [infatti] di nascondere con mille ripieghi la sua incompiutezza della prospettiva, evita più che gli è possibile di riprodurre nei ritratti le mani, perché non sa dar ad esse una forma precisa né un atteggiamento, in una parola non le sa disegnare>>.¹⁶⁰ Una medesima denuncia del pericolo della riproduzione pedissequa delle modalità figurative occidentali da parte di artisti indigeni è presente anche nell'articolo *La pittura etiopica. Tradizionalisti e modernisti*, pubblicato ne *La Domenica del Corriere* del 17 gennaio 1937. In questa sede, si accusa il *negus* di aver troppo incentivato quei modernisti europeizzanti, che affollavano i palazzi imperiali e governativi di Addis Abeba con <<piatte imitazioni d'un Ottocento francese di maniera>>¹⁶¹, a scapito dei pittori tradizionalisti, che si ritrovarono costretti a vendere le proprie creazioni al mercato <<presso gli spacci di burro, carne e patate>>.¹⁶² Ma ora che un nuovo ordine è stato stabilito, quest'ultimi riceveranno la giusta protezione e il patrocinio del governo italiano, al fine di salvaguardare l'autenticità dell'arte etiopica dall'occidentalizzazione. Si tocca con mano l'atteggiamento schizofrenico

¹⁵⁸ Nella *Guida dell'Africa Orientale Italiana* del 1938 si descrive sommariamente la costruzione, indicando le nuove destinazioni d'uso dei locali in seguito all'occupazione italiana: il palazzo avrebbe ospitato la sede del Comando Superiore delle Forze Armate dell'A.O. I, il salone della Camera, nel piano terra, sarebbe stato destinato ad essere sede di un non meglio precisato *Museo dell'Impero*, che non ha mai visto la luce; al primo piano, la Sala del Senato sarebbe divenuta la sala d'aspetto del Comando. Si dice poi che i pannelli decorativi che ornavano la Camera e il Senato furono trasportati ed esposti al Museo dell'Africa Italiana di Roma (*Guida dell'Africa Orientale Italiana* 1938, p. 492). Le collezioni di provenienza coloniale sono ora conservate nei depositi del Museo delle Civiltà di Roma (MUCIV). Non si è riusciti a comprendere se tutt'ora i dipinti sono conservati in questa sede, l'autrice auspica un approfondimento futuro.

¹⁵⁹ VIVIANI 1935, p. 996, il corsivo è presente nel testo.

¹⁶⁰ *Ibidem*.

¹⁶¹ V.G.M. 1937, p. 9.

¹⁶² *Ibidem*.

dell'europeo, che da una parte accusa l'indigeno di arretratezza e ingenuità e ne auspica una maturazione nel contatto con l'occidente e dall'altra teme la sua contaminazione e la conseguente perdita di quel carattere di originalità. Questo tema è particolarmente visibile nel contributo di Alessandro Leonori Cecina per il numero della *Difesa della Razza* del 20 luglio 1940, in cui tra l'altro è riproposta la scena di tribunale con Haile Sellassie di Belatchew Yimer dalla collezione Lubinski. Dopo aver indicato, in toni esplicitamente razzisti, l'involuzione e il decadimento morale, politico, sociale e culturale degli etiopici, di origine semitica, per via del loro mescolamento con <<le razze inferiori quali i Negri, i Pigmei ed i Boscimani>>¹⁶³, egli auspica un risollevarlo attraverso l'intervento di Roma, <<madre di civiltà>>, ma <<ciò non significa, però, seguire la tendenza cosiddetta ad "europeizzare", ma vuol dire, anzi, preoccuparci fin da ora di conservare ed alimentare il senso delle arti figurative nei nativi, nel loro ambiente e per il loro ambiente, valorizzandone i prodotti nelle manifestazioni imperiali della Madrepatria>>.¹⁶⁴

2.2.2 L'Africa parla: testimonianza di una mostra di pitture etiopiche alla Galleria de *Il Milione* di Milano (luglio 1937)

Il critico d'arte tarantino Raffaele Carrieri (1905-1984), in un articolo pubblicato l'11 luglio 1937 nelle pagine de *L'illustrazione Italiana*, informa di un evento che appare necessario per comprendere i sentimenti contrastanti del popolo italiano nei confronti del fenomeno dell'*antika painting*. Egli parla di una mostra, di recente apertura, di pitture etiopiche presso la Galleria de *Il Milione* dei fratelli Peppino, Virgilio e Livio Ghiringhelli. Le manifestazioni artistiche di un popolo ridotto dai più ad uno stato di arretratezza e barbarie, al fine di affievolire il senso di colpa per la conquista, trovano posto in quella galleria d'arte, casa editrice e libreria che era divenuta, fin dalla sua fondazione nel 1930, luogo nevralgico di riflessione e sperimentazione artistica. Collocata in via Brera a Milano, proprio di fronte alla Pinacoteca di Brera, uno dei templi dell'arte italiana, essa aveva

¹⁶³ LEONORI CECINA 1940, p. 24.

¹⁶⁴ *Ivi*, p. 26.

ospitato le esposizioni dei grandi artisti delle avanguardie europee, tra cui il cubista Fernand Léger (dicembre 1932) e gli astrattisti Vasilij Vasil'evič Kandinsky (aprile-maggio 1934) e Josef Albers (dicembre 1934-gennaio 1935).¹⁶⁵ Ora, nel 1937, segue alla mostra di Arturo Martini l'ostensione di diciassette misteriose pitture etiopiche, a cui si attribuisce il titolo *L'Africa parla*.¹⁶⁶ E Carrieri amplifica la curiosità del lettore – già catturato dalle forme ignote e inusuali nelle immagini a corredo dell'articolo – proponendo, in apertura al suo contributo, un enigma: da dove provengono tali opere? Chi le ha raccolte?¹⁶⁷ Nell'invito alla mostra, riportato testualmente dal critico, si parla di un non meglio identificato principe russo, già ciambellano alla corte dell'ex-negus Haile Sellassie. Ed ecco che Carrieri cattura il lettore e stimola l'esotismo, con la sua scrittura evocativa e pungente:

Vediamo correre il principe russo con due sacchi di caffè tostato e una valigia piena di talleri. Chi sia, come si chiama, dove sia andato a finire nessuno lo sa. [...] Ogni principe russo ha il suo mistero. Forse il nostro giocherà a scacchi con Re dei Re in un'amena villeggiatura scozzese; forse farà il controllore nella ferrovia sotterranea di Londra o il conducente di tassi a Parigi. Ciambellano decaduto venderà delle vecchie mitragliatrici ai confini del Messico o sarà addetto alla manutenzione degli ascensori in qualche albergo del Sud America. I fantasmi di questi quadri, ovunque si sia cacciato, non lo faranno dormire.¹⁶⁸

In realtà, una strada per tentare l'identificazione del collezionista viene data da Pietro Maria Bardi (1900-1999), attraverso il quale le opere giungono nelle mani dei fratelli Ghiringhelli. Bardi, giornalista, gallerista e mercante d'arte, nell'aprile del 1930 fondò la *Galleria Bardi* in via Brera 21, per poi cederla pochi mesi dopo proprio ai Ghiringhelli, che ne cambiarono il nome, per trasferirsi a Roma. Nella

¹⁶⁵ Galleria de *Il Milione*, sito ufficiale: <http://galleriailmilione.it/chi-siamo/>. Per comprendere la varietà e il carattere innovativo dell'offerta, basti osservare l'elenco dei *Bollettini del Milione*, le pubblicazioni offerte dalla galleria in accompagnamento alle sue mostre e manifestazioni, con testi critici e fotografie delle opere in esposizione, oltre alla sezione *Temperature*, recante informazioni in merito libri d'arte in uscita ed eventi collaterali in programma (Galleria de *Il Milione*, elenco dei *Bollettini*, <http://galleriailmilione.it/sample-page-2/>).

¹⁶⁶ <<Dopo il documentario *Martini* eccoci a quello dell'*Africa parla*.>> (CARRIERI 1937, p. 782).

¹⁶⁷ Non è possibile reperire tali informazioni direttamente dalla Galleria in questione: non si è prodotto il catalogo della mostra, sotto forma del *Bollettino*, come da prassi e gli archivi sono stati irrimediabilmente danneggiati da una bomba incendiaria nel 1943 (Galleria de *Il Milione*, sito ufficiale: <http://galleriailmilione.it/chi-siamo/>).

¹⁶⁸ CARRIERI 1937, p. 782.

capitale organizzò la nuova *Galleria di Roma* del Sindacato Fascista Belle Arti, che si inaugurò nel giugno del 1930 alla presenza di Mussolini, per poi iniziare la riflessione sull'architettura che lo avrebbe portato ad essere uno dei primi teorici del razionalismo.¹⁶⁹ Dopo aver tentato di reperire informazioni sulla provenienza delle opere etiopiche all'interno dell'Archivio Bardi, conservato nella Biblioteca Trivulziana nel Castello Sforzesco di Milano, purtroppo senza alcun risultato, si è posta l'attenzione sull'attività di redattore e giornalista del Bardi. All'altezza del 1937 egli era impegnato nella direzione della rivista *Meridiano di Roma: l'Italia letteraria, artistica, scientifica*. Nel numero del 9 maggio del medesimo anno, in effetti, compaiono le riproduzioni fotografiche in bianco e nero delle opere etiopiche in mostra nel Nord Italia solo qualche mese dopo. Esse si collocano nella pagina tra i testi più disparati, accompagnate solo da una scarna didascalia che ne descrive il contenuto. L'unico legame rintracciabile tra immagine e testo sta nell'ambientazione coloniale: gli scritti sono, infatti, per lo più i resoconti dei giornalisti inviati nell'Africa Orientale Italiana. Le opere etiopiche finiscono per divenire mero apparato iconografico di contestualizzazione e decorazione, utili a richiamare nella mente del lettore l'ambiente lontano e sconosciuto delle colonie e ad alleggerire la lettura. Solo a pagina XI, vi è un trafiletto di minime dimensioni, in cui si rivela qualche informazione inerente ad esse:

In questo numero di M. di R. pubblichiamo tre documenti pittorici di grande importanza: si tratta di tre dipinti su tela eseguiti da indigeni. Il loro modo di vedere la guerra è singolare, fantastico, candido. Le pitture fanno parte della collezione del *principe georgiano Amiradji Wahtang, che fu maestro di cerimonie nella villa di Ailé Sellasié in Addis Abeba*; la collezione ora è a Roma e *ci auguriamo che vi rimanga*.¹⁷⁰

Delle tre scene solo una corrisponde a quelle riprodotte da Raffele Carrieri, ovvero la scena di battaglia tra *Ras Tafari Makonnen* e il sovrano *Lji Iyyasu V*¹⁷¹ (fig. 32). Tuttavia, l'aderenza delle due immagini alla descrizione testuale che fa

¹⁶⁹ TENTORI 2002, p. 90-91. Nel 1931 diede alle stampe il suo *Rapporto sull'architettura (per Mussolini)*, in cui individuò la necessità di elaborare una nuova arte che fosse in grado di illustrare il nuovo ordine fascista, istituitosi con l'ascesa al potere di Mussolini. Vi è la necessità di costruire un nuovo patrimonio artistico, dato da un tempo di rinascita, attraverso l'eguale contributo delle tre arti sorelle di pittura, scultura e architettura, unite e fortificate nella loro compresenza.

¹⁷⁰ *Le pitture indigene* 1937, p. IX.

¹⁷¹ <<Meridiano di Roma>>, a. II, n. 19 (9 maggio 1937), p. IX; CARRIERI 1937, p. 783.

il critico tarantino delle ulteriori opere presenti in mostra e non rappresentate in occasione dell'articolo ne *L'Illustrazione Italiana*, e – in più – la concordanza del ruolo del principe alla corte del *negus*, porta a concludere che si stia trattando della medesima collezione. Il nome Amiradijbi poi, richiama la caratteristica figura del georgiano Djougashvilli, individuata da Richard Pankhurst.¹⁷² Il georgiano si faceva chiamare anche principe Amiradjibi o semplicemente *Algarawash* ('principe') e, secondo la testimonianza dell'artista Yohannes Tesemma, dirigeva un'attività di produzione e vendita di opere pittoriche etiopiche, assumendo i maestri più noti del tempo, tra cui anche Belatchew Yimer.¹⁷³ Ma ancora, il cognome Wahtang ha qualche assonanza con quello del georgiano Amiraghi Wartag, <<principe spodestato, stabilito in Addis Abeba fin dai tempi della dominazione tafariana>> che secondo Francesco Valori, giornalista e autore di numerosi studi sui territori coloniali sulle pagine di riviste come gli *Annali dell'Africa Italiana*, *La Rivista delle Colonie* e *L'Africa Italiana*,¹⁷⁴ possedeva un <<caffè-ristorante-bar>>, contraddistinto da una decorazione di grande attrattiva con

scene di recentissima storia etiopica, ispirate in genere alla conquista italiana, che ha particolarmente colpito la fantasia degli artisti abissini. Sono così rappresentate in modo schematico, ma efficacissimo, le fasi più significative della nostra campagna: i bombardamenti aerei, la fuga del Negus, la liberazione degli schiavi. Caratteristico fra gli altri un affresco rappresentante il Duca d'Aosta a cavallo di un'aquila, tra gruppi di abissini plaudenti, ed un altro, ad esso sottostante, in cui si vedono il Re Imperatore, il Duce, il Duca d'Aosta, i Marescialli Badoglio e Graziani, tutti cavalcanti leoni, che ricevono la palma del trionfo da una biancovestita fanciulla simboleggiante l'Etiopia.¹⁷⁵

¹⁷² PANKHURST 1966, p. 39.

¹⁷³ Czeslaw Jesman sottolinea che lo stato di principe, in realtà, era totalmente inventato: pare che alla morte del Djougashvilli, che lo colse in una forte ristrettezza economica a Dire Dawa appena dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale, si scoprì che in realtà si trattava di un contadino. Giunto ad Addis Abeba, si sarebbe arricchito organizzando bische clandestine e festini, allietate dalla presenza di ragazze, da lui stesso portate per l'occasione dal Cairo. (JESMAN 1958, p. 147).

¹⁷⁴ DEPLANO 2018, p. 9-11.

¹⁷⁵ Valori prosegue poi felicitandosi dell'ingresso delle nuove iconografie, ritendendo che questo possa essere <<il primo passo di una evoluzione verso forme superiori e più perfette>> (VALORI 1939, p. 1257). Si reitera quindi il tema del miglioramento della pittura etiopica nel contatto con Roma civilizzatrice.

A prescindere dall'effettiva identità del misterioso personaggio in questione, che si teme rimarrà sempre sfumata, si è riusciti a constatare nuovamente la varietà delle manifestazioni pittoriche dell'*antika painting*, nei suoi formati trasportabili e nella decorazione di interi locali pubblici, e soprattutto a chiarire almeno in parte la fisionomia del *corpus* di opere esposte alla Galleria de *Il Milione*. Di diciassette opere presentate al pubblico nell'occasione, permane sulla carta stampata la testimonianza di otto di queste: la già citata battaglia tra Ras Tafari Makonnen e Lji Iyasu; due scene di guerra con attacco aereo (fig. 33-34); un combattimento tra shewani e galla, con cattura di prigionieri (fig. 35); due episodi di amministrazione della giustizia alla presenza di Haile Sellassie (fig. 36-37); una scena di caccia grossa (fig. 38) e, per finire, una rappresentazione delle arti e dei mestieri della quotidianità (fig. 39). Nella descrizione, Carrieri enfatizza a dismisura la brutalità e la violenza, per sottolineare l'incapacità del *negus* e del suo popolo nel controllo degli istinti primordiali:

Guerre, razzie, cacce, combattimenti tra tribù, tra Ras, tra scioani contro galla, supplizi, tribunali, Santi, che trafiggono il drago, incoronazioni, fustigazioni, scene del Vecchio Testamento e ovunque *impiccati, piedi tagliati, roghi, capestri, ombrellini, sciabole, sangue*.¹⁷⁶

A Carrieri, come precedentemente ad Angelo Castaldi, tornano alla mente <<i>paesaggi messicani del doganiere Rousseau>>, ma anche la violenza dei *fauves* e la caoticità e lo squilibrio del jazz. Ma per la pittura etiopica non parrebbe derivare da una riflessione consapevole, come le avanguardie. Tanto vale <<mettere da parte le idee e le discendenze per godere come all'Opera dei Pupi lo spettacolo>>.¹⁷⁷ La prospettiva occidentale, ancora una volta, sovrascrive e annienta la complessità culturale ed artistica dell'Alterità nel gusto del macabro, nonostante le opere etiopiche in questione trovino spazio nelle sale di una galleria d'arte tra le più importanti dell'epoca. *L'Africa parla* e le si presta anche una certa attenzione, ma le sue parole finiscono per essere distorte.

¹⁷⁶ CARRIERI 1937, p. 782.

¹⁷⁷ *Ibidem*.

3. Le manifestazioni pittoriche etiopiche alla Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d’Oltremare (Napoli, 9 maggio-15 ottobre 1940): loro statuto e destino

3.1 Alcuni cenni sull’ultima esposizione coloniale

Tra le numerose esposizioni coloniali organizzate sul suolo italiano durante la stagione imperialista,¹⁷⁸ si è scelto in questa sede di effettuare un affondo nella vicenda della Prima Mostra Triennale delle Terre d’Oltremare di Napoli, considerandola esemplificativa della strumentalizzazione delle manifestazioni culturali etiopiche per la costruzione di narrazioni di valenza propagandistica – pur nella registrazione di un rapporto di ambivalenza con esse – e del destino ad esse riservato, ovvero il sostanziale oblio. La Mostra, inaugurata in presenza del Re Vittorio Emanuele III il 9 maggio 1940¹⁷⁹ e, da programma, destinata a protrarsi fino al 15 ottobre 1940, vide la sua chiusura dopo appena un mese per l’ingresso dell’Italia nella Seconda Guerra Mondiale.¹⁸⁰ Ne conseguì una stagione di concitate movimentazioni d’emergenza, a fine protettivo e restitutivo, che interessarono, in primo luogo, le opere d’arte pittoriche e statuarie italiane – considerate le più importanti –, commissionate appositamente per l’occasione o inviate dai più vari musei d’Italia.¹⁸¹ Minore

¹⁷⁸ Una prima disamina delle esposizioni coloniali italiane è riscontrabile in BONO Salvatore, *Esposizioni coloniali italiane. Ipotesi e contributo per un censimento in L’Africa in vetrina* 1992, pp. 17-35. Segue il fondamentale contributo di TOMASELLA 2017, a cui è annesso il regesto delle esposizioni a cura di Priscilla Manfren e Chiara Marin con la presentazione di trentotto rassegne organizzate tra il 1884 e il 1940.

¹⁷⁹ *La I Triennale delle Terre d’Oltremare inaugurata dal Re Imperatore*, <<L’Illustrazione italiana>>, a. LXVII, n. 20 (19 maggio 1940), p. 697-698. Un documento video è offerto dal Giornale Luce C003106, “S.M. il Re Imperatore inaugura a Napoli la Mostra delle Terre Italiane d’Oltremare”, 17/05/1940, 00:03:13, b/n, sonoro, <https://patrimonio.archivioluca.com/luce-web/detail/IL5000013668/2/s-m-re-imperatore-inaugura-napoli-mostra-terre-italiane-d-oltremare-1.html>, data ultima consultazione: 06/11/2023.

¹⁸⁰ MCLAREN Brian, *Colonial Representations and the Rise of Fascist Imperial Politics* in ARENA 2011, p. 15. NEZZO 2021, p. 207.

¹⁸¹ La via di salvezza più nota per le opere della *kermesse* napoletana è quella da Napoli al convento di Montevergine in Mercogliano, all’Abbazia di Montecassino, per finire in Vaticano. La riuscita delle

attenzione venne riposta nei confronti degli oggetti non europei, su cui calò di fatto il silenzio.¹⁸² Il 29 dicembre 1945 il Ministro della Pubblica Istruzione Vincenzo Arangio Ruiz, in una lettera al Ministero dell’Africa Italiana, parla di una loro totale distruzione, probabilmente per chiudere l’oramai annosa questione delle restituzioni delle collezioni ai musei di provenienza.¹⁸³ Nel 1995, però, Luisa Morozzi e Rita Paris, impegnate nell’opera di catalogazione delle opere perdute durante la Seconda Guerra Mondiale e in particolare delle collezioni etnografiche inviate dal Museo Nazionale d’Antropologia e Etnografia dell’Università di Firenze alla Mostra d’Oltremare, asseriscono – piuttosto sbrigativamente – che gli oggetti furono trafugati dai tedeschi in ritirata nel settembre-ottobre 1943.¹⁸⁴ Di recente, Marta Nezzo ha problematizzato ulteriormente la questione, negando, come già Morozzi – Paris, l’idea della perdita definitiva e, in più, ridimensionando la responsabilità tedesca in un denso studio basato su fonti documentarie dell’epoca, rintracciate nell’Archivio Centrale dello Stato di Roma. In primo luogo, considerando la testimonianza del commissario straordinario governativo della mostra, Francesco Maglietta, risalente all’autunno-inverno 1943-1944, i bombardamenti e le devastazioni dei tedeschi in ritirata avrebbero arrecato danni unicamente alle architetture dei padiglioni e non al materiale di carattere culturale, ancora indenne nei depositi al momento dell’occupazione americana;¹⁸⁵ in secondo luogo, alla ritirata tedesca seguirono considerevoli saccheggi da parte della popolazione napoletana e la riconversione degli spazi in ospedale militare americano dal 6 ottobre 1943,¹⁸⁶ da cui da una parte l’ingresso di innumerevoli oggetti nel mercato clandestino, dall’altra la loro

operazioni di allontanamento da Napoli si deve a Bruno Molajoli, allora sovrintendente delle Gallerie di Napoli, e Amedeo Maiuri, allora sovrintendente alle Antichità di Napoli e del Mezzogiorno e direttore del Museo Archeologico di Napoli. Per un affondo si vuole rimandare alla voce degli stessi protagonisti: MOLAJOLI Bruno, *Musei ed opere d’arte di Napoli attraverso la guerra*, Napoli, Soprintendenza delle Gallerie, 1948; MAIURI Amedeo, *Taccuino napoletano*, Napoli, Vajro, 1956. Riguardo alle modalità e responsabilità del trasferimento degli oggetti ricoverati nell’Abbazia di Montecassino verso il Vaticano, necessario per la loro salvaguardia vista la distruzione dell’edificio da parte di un *raid* aereo alleato nel febbraio 1944, si veda GENTILE Benedetta e BIANCHINI Francesco, *I misteri dell’Abbazia. La verità sul tesoro di Montecassino*, Firenze, Le Lettere, 2014.

¹⁸² NEZZO 2021, p. 211.

¹⁸³ *Ivi*, p. 213-214.

¹⁸⁴ MOROZZI – PARIS 1995, pp. 296-298.

¹⁸⁵ NEZZO 2021, pp. 211-212.

¹⁸⁶ ARENA 2012, p. 98.

effettiva distruzione;¹⁸⁷ in terzo luogo, non tutti gli esemplari furono abbandonati a loro stessi nei locali della Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare: alcuni erano stati prelevati in precedenza dalla Soprintendenza e dal Museo Nazionale di Napoli.¹⁸⁸

Tornando agli inizi della vicenda, la rassegna nacque dalla volontà del Capo di Stato Mussolini, coadiuvato dal Ministero dell'Africa Italiana (ex Ministero delle Colonie), espressa poco dopo la proclamazione dell'Impero del 5 maggio 1936,¹⁸⁹ di dare un nuovo titolo, più ampie finalità, un luogo fisso e un carattere di periodicità prestabilito alla mostra internazionale d'arte coloniale. L'evento del 1940 seguì, infatti, alla Prima Mostra Internazionale d'Arte Coloniale svoltasi a Roma nel Palazzo delle Esposizioni (ottobre-dicembre 1931), ideata e realizzata dall'Ente Autonomo della Fiera di Tripoli, e alla Seconda nel Castel Nuovo di Napoli (ottobre 1934-gennaio 1935), contraddistinta dalla medesima organizzazione.¹⁹⁰ Lungi dall'essere una semplice ostensione delle opere compiute dagli artisti durante o dopo il soggiorno in colonia, la Prima Triennale d'Oltremare si proponeva di presentare al pubblico italiano e internazionale i domini italiani e il frutto del lavoro di sviluppo e civilizzazione in essi esercitato negli aspetti culturali, sociali e soprattutto economici;¹⁹¹ tutto ciò fu accompagnato dalla più pomposa e sontuosa autolegittimazione imperiale nel collegare l'Impero Mussoliniano ai fasti di Roma antica, servendosi delle avventure esplorative dei cosiddetti pionieri ed esploratori del XIX secolo e delle vicende espansionistiche delle Repubbliche Marinare di Amalfi, Venezia, Pisa e Genova per provare su basi storiche l'ipotetica natura conquistatrice della 'razza italica'. Napoli veniva scelta nel suo ruolo di città mediterranea e coloniale per eccellenza: già sede della Società Africana d'Italia, una delle associazioni più antiche del nazionalismo

¹⁸⁷ NEZZO 2021, p. 212-213.

¹⁸⁸ *Ivi*, p. 213. Marta Nezzo ne porta a prova i movimenti sul territorio delle armature e alabarde orientali della collezione Bordone Bardi al Museo d'Arte Orientale di Ca' Pesaro, restituiti erroneamente al Museo Preistorico Etnografico "Luigi Pigorini".

¹⁸⁹ STOCCHETTI 1938, p. 832.

¹⁹⁰ Per un resoconto delle mostre, si vedano le schede relative nel registro delle esposizioni ad opera di Priscilla Manfren in TOMASELLA 2017, pp. 181-191; 194-206.

¹⁹¹ BIANCALE 1940, p. 55.

colonialista, fu snodo fondamentale di collegamento con le terre africane durante le operazioni di conquista del 1935-1936:

Napoli, che aveva visto partire dal suo porto le Legioni e i reggimenti verso le terre d'Africa, che aveva mobilitato tutte le sue forze nel periodo intenso della vigilia, e che per tradizione romana aveva la missione di ponte di lancio verso le terre d'oltremare, diventando sede della più vasta rassegna delle forze operanti per l'Impero e nell'Impero, viene a dimostrare come la fiducia del Capo e il suo amore non vengano mai meno.¹⁹²

In più, entro il capoluogo campano, si optò per il sobborgo di Fuorigrotta, non solo per la felice conformazione fisica del terreno, in grado di ospitare un'area edificata di circa un milione e duecentomila metri quadrati, e per la preesistenza di alcuni sistemi di collegamento, quali la Ferrovia Cumana, ma soprattutto per la sua vicinanza alla

Zona Flegrea, là dove, a Cuma, Enea ebbe il Vaticinio della grandezza di Roma, dove esiste ancora lo speco della Sibilla e il lago dell'Averno, porta degli Inferi; dove anfiteatri, ruderi di templi, di ville, di terme, di opere militari, dicono quanto Roma imperiale prediligesse tale località. Ed è proprio in questa zona, tra Pozzuoli e Miseno, che esisteva un giorno il porto imperiale della flotta romana, zona che si trova in diretta comunicazione con Roma attraverso la via Appia.¹⁹³

Già dalla scelta del luogo è, quindi, tangibile la natura intrinsecamente propagandistica della mostra in oggetto. Fu quasi una legittimazione della narrazione il ritrovamento di alcuni reperti d'epoca romana durante i lavori di costruzione, tra cui tracce della *via puteolana*, la più antica via di comunicazione fra Napoli e Pozzuoli e una testa marmorea di Augusto, poi opportunamente valorizzati in una sezione archeologica della mostra.¹⁹⁴ La realizzazione, iniziata già nel 1938 data la vastità degli interventi, fu organizzata dall'Ente Mostra Triennale Terre Italiane d'Oltremare, istituito per l'occasione e guidato dal commissario generale governativo, Vincenzo Tecchio.¹⁹⁵ Ne risultò la totale

¹⁹² STOCCHETTI 1938, p. 832.

¹⁹³ *Ibidem*.

¹⁹⁴ DE LILLO 1939, p. 319. Nel medesimo articolo è possibile visionare una fotografia con la testina di Augusto sorretta fieramente da un operaio impegnato nei lavori di costruzione (*Ivi*, p. 324). Si veda poi MAJURI 1940, pp. 807-810, ove i ritrovamenti delle vestigia romane vengono interpretati come un <<lieto auspicio>>.

¹⁹⁵ STOCCHETTI 1938, p. 836.

riqualificazione dell'area, attraverso la costruzione di una e vera propria città, contraddistinta da funzionali strade interne e di collegamento con l'esterno, da sistemi di approvvigionamento di acqua ed elettricità, da una cinquantina di edifici a carattere permanente, di cui alcuni ospitanti strutture ricettive e di ristorazione per un'adeguata accoglienza dei visitatori, e da elementi di abbellimento urbano quali aiuole e fontane.¹⁹⁶ Nell'osservazione della planimetria generale (fig. 40) si riscontra facilmente la suddivisione della superficie in quattro macro-settori, storico, geografico, economico-produttivo e artistico-archeologico e di svago. La sezione storica incarnava l'ideale di continuità tra l'Impero Italiano e Roma antica, nella proposizione di sei mostre sulla storia dell'espansione – e di conseguenza di civilizzazione – ad opera del popolo latino di ogni tempo: la *Mostra dell'espansione di Roma nel Mediterraneo, in Africa e in Asia*, la *Mostra delle Repubbliche Marinare e delle Marinerie dell'Ottocento*, la *Mostra dei Pionieri e degli Esploratori*, la *Mostra delle Conquiste Coloniali*, la *Mostra delle Forze Armate* e la *Mostra del Partito Nazionale Fascista*. Seguiva la sezione geografica con la presentazione dei caratteri storici, geografici ed etnografici dei possedimenti italiani d'Oltremare, con la *Mostra della Libia*, la *Mostra dell'Africa Orientale Italiana*, la *Mostra delle Isole dell'Egeo*, la *Mostra dell'Albania*, la *Mostra dell'espansione italiana in Oriente*. A queste si aggiungevano, inoltre, la *Mostra del Lavoro Italiano in Africa* e la *Mostra della Civiltà Cristiana*. Il settore economico, dalle finalità merceologiche, ospitava una trentina di esposizioni in cui si documentavano gli sforzi governativi e privati per l'avvio dello sviluppo tecnologico delle colonie nell'ambito agricolo, industriale, sanitario e della comunicazione. Si giungeva, infine, all'ultimo settore con il Teatro Mediterraneo e l'annesso Palazzo dell'Arte, riservato alle mostre d'arte e ai congressi, l'imponente Anfiteatro, il parco faunistico, le serre botaniche e l'acquario

¹⁹⁶ Il progetto urbanistico fu dell'architetto Marcello Canino.

tropicale,¹⁹⁷ con esemplari provenienti dalle terre dell'Impero.¹⁹⁸ Con tale rapido resoconto si è cercato rendere la complessità di una macchina multifunzionale, attraverso cui, innanzi tutto, si enfatizzò ed accentuò il prestigio e il potere italiano nella sua dimensione imperiale attraverso la disamina delle opere compiute nei domini d'oltremare. Solo in seconda battuta e quasi come effetto collaterale, si registrò l'aumento della conoscenza delle popolazioni e dei territori soggiogati. Ma bisogna riconoscere che si tratta pur sempre di una conoscenza mediata dalla finalità propagandistica, e quindi limitata alla constatazione di una supposta inferiorità non solo tecnologica, ma anche biologica dell'Altro da Noi. Dunque, riconoscendo il problema e tentando di neutralizzare la lente eurocentrica e intrinsecamente razzista, cosa rimane dell'Africa – soprattutto dell'Etiopia – in questa esposizione?

3.2 Un tentativo di ricostruzione delle presenze etiopiche in mostra: uomini, suppellettili e pitture

Per una disamina delle presenze etiopiche alla Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare è necessario imbarcarsi nella ricostruzione delle vicende espositive attraverso le fonti documentarie. Tuttavia, l'operazione è connotata da un certo livello di complessità, dal momento che il principale fondo archivistico inerente alla mostra, ovvero l'archivio storico dell'Ente Autonomo Mostra d'Oltremare, risulta lacunoso, avendo subito nel periodo bellico bombardamenti e spoliazioni da parte degli eserciti dei tedeschi e degli Alleati e

¹⁹⁷ La Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare, nei suoi peculiari settori, venne presentata in più occasioni nella stampa periodica dell'epoca, soprattutto mediante dettagliati resoconti offerti dai numeri speciali ad essa dedicati delle testate *Etiopia. Rassegna illustrata dell'Impero* (a. VI, n. 1 (gennaio 1940) e n. 5 (maggio 1940)), *Emporium. Rivista mensile illustrata d'arte e di cultura* (a. XLVI, n. 8, vol. XCII, n. 548 (agosto 1940)) e *Architettura. Rivista del Sindacato nazionale fascista architetti* (a. XX, n. 1-2 (gennaio - febbraio 1941)). Oltre a questi, le pubblicazioni ufficiali nell'Ente Mostra Triennale Terre Italiane d'Oltremare: *Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare. Documentario*, 1940 e *Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare, Guida*, 1940.

¹⁹⁸ L'Ente organizzò delle spedizioni di cattura nelle terre africane, soprattutto in A.O.I. per il reperimento degli esemplari da inserire nel parco faunistico (PIERANTONI 1940, p. 844). Una cronaca audio e video di una di queste è presente nell'archivio storico dell'Istituto Luce: *Caccia Grossa. Spedizione organizzata dalla I mostra triennale delle terre d'oltremare sotto gli auspici del Ministero dell'Africa italiana*, D030904, 00:12:30, b/n, sonoro, <https://patrimonio.archivioluca.com/luce-web/detail/IL3000083037/1/spedizione-organizzata-dalla-1-mostra-triennale-terre-d-oltremare-sotto-auspici-del-ministero-africa-italiana-3.html>, data ultima consultazione: 09/11/2023.

in quello post-bellico una totale noncuranza e ben due alluvioni.¹⁹⁹ Come indicato da Nezzo, poi, è attestata l'esistenza di un inventario d'insieme all'altezza dell'estate del 1944, di cui però non vi è ancora traccia.²⁰⁰ Potrebbe dare maggiori frutti la consultazione dei fondi delle singole istituzioni e dei privati che contribuirono alla formazione del patrimonio della rassegna. Si tratta di un lavoro immane, inattuabile dal singolo e nel breve periodo. In questa sede, che vuole essere il resoconto di quella che può essere solo una prima fase della ricerca, ci si è limitati a consultare gli articoli proposti dalle principali testate della stampa periodica coloniale tra il 1938 e il 1941, nel loro apparato testuale ed iconografico, e l'archivio storico dell'Istituto Luce. A questi si aggiunge anche parte del ben più consistente fondo del fotogiornalista monzese Federico Patellani, che, con le sue 242 fotografie realizzate per la testata *Tempo. Settimanale di politica, informazione, letteratura ed arte* tra novembre 1939 e giugno 1940, offre un *reportage* della fase di costruzione e di allestimento e poi dell'inaugurazione e dei primi giorni d'apertura della mostra.²⁰¹ Ciò che ne esce è la constatazione della presenza dell'alterità etiopica in differenti forme, da quelle vive, umane, animali e vegetali, a quelle materiali con le collezioni etnografiche, in cui vennero inserite anche le testimonianze pittoriche, in un totale disconoscimento della loro artisticità. Se è facile trovare documentazione fotografica inerente alle prime, per le seconde, soprattutto per quanto riguarda le pitture, è pressoché impossibile per lo scarso interesse nell'opera nella sua singolarità. Lo scopo delle riprese, in un evento come la Triennale d'Oltremare, non poteva essere la registrazione scientifica degli oggetti negli allestimenti, ma piuttosto la resa del senso generale

¹⁹⁹ *Mostra d'Oltremare di Napoli*, scheda del fondo archivistico, <<SIUSA>>. L'archivio è collocato al terzo piano del Teatro Mediterraneo della Mostra d'Oltremare di Napoli e l'ultimo lavoro di riordino, con conseguente stesura dell'inventario, risale al 2020 (DI MAIO 2020). Si voleva tentare una visita in loco, ma si è rinunciato sulla base della esiguità delle presenze documentarie risalenti agli anni Trenta - Quaranta, testimoniata dalla responsabile del fondo Arch. Iole Lianza. Abbondano, invece, i documenti relativi alla seconda e terza vita della Mostra in periodo post-bellico, relativi dunque alla Prima mostra Triennale del Lavoro Italiano nel Mondo (1952), organizzata dal medesimo ente, rinominato in Ente Mostra d'Oltremare e del Lavoro Italiano nel Mondo, e alla riapertura dell'area all'inizio del nuovo millennio da parte di Mostra D'Oltremare s.p.a. (*Ivi*, p. 6-7).

²⁰⁰ NEZZO 2021, p. 208.

²⁰¹ Il fondo del fotogiornalista è conservato fisicamente nel Museo di fotografia contemporanea a Cinisello Balsamo (MI) ed è consultabile online nel sito della Regione Lombardia (www.lombardiabeniculturali.it/fotografie).

dell'ambientazione coloniale, sublimata nella lente inzuppata d'esotismo dell'occidentale. L'Altro può sussistere solo nella sua decontestualizzazione e nel suo inserimento nella narrativa del dominante, basata sull'opposizione delle categorie barbaro-civile, inferiore-superiore. Ne sono esempio le stesse architetture del settore geografico, in cui vennero presentati i territori italiani d'Oltremare. Uno su tutti, il cosiddetto Cubo d'Oro (fig. 41) contenente il Salone dell'Impero, annesso e collegato con passerelle aeree alla sala introduttiva e ai sei padiglioni dedicati ai governatorati di Eritrea, Somalia, Harar, Scioa ('Shewa' e quindi Addis Abeba), Galla Sidama e Amhara, che costituivano la *Mostra dell'Africa Orientale Italiana*. Concepito come opera permanente dagli architetti Mario Zanetti, Luigia Racheli e dall'ingegnere Paolo Zella Milillo,²⁰² esso si presenta tutt'oggi come un compatto volume in cemento armato, innalzato su ventotto pilastri di pietra a vista, alternati a vetrate con infissi a riquadri in ebano. La parte superiore prevede un doppio rivestimento. Il primo, quello sottostante, è costituito da blocchi di tufo giallo napoletano, su cui poi si poggiano pannelli di cemento ornati da un manto esterno di piccole e irregolari tessere di vetro con finitura a smalto policromo, soprattutto dorato. I pannelli poi presentano una decorazione a rilievo che ricorda i motivi geometrici degli obelischi di Aksum (fig. 42-43), con alternanza di linee verticali e orizzontali e motivi puntiformi.²⁰³ Una di queste stele, tra l'altro, giunse proprio a Napoli come trofeo di guerra sul piroscampo *Adua* il 27 marzo 1937 per poi essere trasportata a Roma e collocata il 28 ottobre 1937 – in occasione del XV anniversario della marcia su Roma – in Piazza di Porta Capena di fronte al Ministero delle Colonie (oggi sede della F.A.O.) e al Circo Massimo (fig. 44).²⁰⁴ Così, nell'interpretazione dei motivi d'architettura

²⁰² Vincitori dell'apposito concorso nazionale indetto dall'Ente organizzativo nel 1939. Gli unici altri due palazzi per i quali vennero indetti dei concorsi furono la Torre del Partito Nazionale Fascista e il Palazzo dell'Arte – Teatro Mediterraneo (MURATORI 1939, p. 183).

²⁰³ BELLI Gemma, *Il Cubo d'oro nel padiglione dell'Africa Orientale Italiana in La Mostra d'Oltremare nella Napoli occidentale* 2021, pp. 424.

²⁰⁴ La cerimonia d'inaugurazione è riportata nel Giornale Luce B119409 del 03/11/1937 (00:00:55, b/n, sonoro, <<https://www.youtube.com/watch?v=505GQx4vKkQ>>, data ultima consultazione: 08/11/2023). Il telecronista parla dell'obelisco come del <<tredicesimo monumento che, attraverso i secoli, Roma ha portato nella sua cinta augustea dalle terre d'Africa>>. La stele ritornerà in patria solo nel 2005, dopo numerose rivendicazioni da parte etiopica e ampie negazioni da parte italiana. Si rimanda al più dettagliato studio di DEL BOCA 2000, pp. 325-353.

indigeni, sublimati nelle forme del razionalismo, nei materiali e nelle tecniche costruttive moderne, si voleva provare

che la colonizzazione italiana non si ispira alla rapacità del preonismo coloniale di stampo capitalistico, ma, fedele alla tradizione di Roma, cerca di *affratellare* l'indigeno al metropolitano, redime le zone soggette con eque leggi, le feconda nell'umana concordia e santità del lavoro.²⁰⁵

La convivenza regolata tra indigeno e metropolita, però, si basava su un sostanziale squilibrio di potere, a cui conseguiva di fatto l'annullamento del primo nel secondo. Il sistema formale indigeno non poteva altro che sopravvivere solo come sottotraccia, schiacciato nell'ordinamento dell'occidentale, che si giustificava – sempre – con paternalismo

Il nostro Governo ha sempre dimostrato il maggior rispetto verso i loro sentimenti religiosi, le tradizioni e i costumi; se qualche cosa è stata modificata è stato sempre nel senso di *migliorare lo stato di fatto* che abbiamo trovato, *determinando un'evoluzione lungo le linee direttive della mentalità e culture indigene*.²⁰⁶

3.2.1 Presenze vive: il villaggio indigeno dell'Africa Orientale Italiana

A fare da contrappunto all'ordine razionalistico del complesso architettonico precedentemente presentato (il Cubo d'Oro con i retrostanti padiglioni), vi era la zona dei villaggi indigeni nelle sue forme organiche e nella sua esuberante caoticità (fig. 45). Attorno ad un laghetto artificiale circondato da palme, euforbie, tamarindi, acacie, cocchi, banani, baobab ed eucalipti, tutte piante di provenienza e di larga diffusione nell'Africa Orientale, venivano proposte – con gusto enciclopedico – le tipiche abitazioni degli svariati gruppi etnici: dalle tende mobili dei nomadi Afar del deserto dancale alle capanne dei Cumana, dei Galla e dei Sidama, dagli *hudmo* dei Tigrini ai *tukul* degli Amhara, fino alle tende semicircolari dei pastori somali. Si aggiungevano poi una chiesa copta, di pianta circolare e sormontata da un tetto di paglia e fascine (fig. 46) e un *gebbi* del capo amhara.²⁰⁷

²⁰⁵ *Mostra dell'A.O.I., Architetti M. Zanetti, L. Racheli, P. Zella Milillo* 1941, p. 41 (il corsivo è dell'autrice).

²⁰⁶ BEGUINOT 1940, p. 815 (Il corsivo è dell'autrice).

²⁰⁷ *Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare, Guida*, 1940, p. 107.

La manodopera per la realizzazione di tali costruzioni non fu interamente italiana, in quanto

il tukul, la chiesa, il pozzo dovevano essere costruiti da indigeni perché non solo rispondessero in tutti i particolari a quelli veri, ma avessero anche l'“atmosfera” di laggiù.²⁰⁸

Ecco che a completare la costruzione, già improntata dagli italiani, del villaggio, con materiali di provenienza africana e poi ad abitarlo per tutta la durata dell'apertura della rassegna furono una cinquantina di sventurati indigeni, tra cui anche donne e bambini, provenienti da ogni parte dell'Africa Orientale Italiana (fig. 47). Essi animarono la mostra, intrattenendo i visitatori attraverso l'esibizione dei propri costumi e la realizzazione dal vivo lavori di artigianato (fig. 48-49-50-51):²⁰⁹

si è in tal modo non solo creato un aspetto pittoresco nella Mostra, ma si è posto il visitatore in grado di rendersi conto delle condizioni di vita delle popolazioni indigene nei nostri territori dell'Impero.²¹⁰

Si propose, dunque, anche in questa occasione l'odiosa pratica dell'etnoesposizione umana, ideata nel 1874 da Carl Hagenbeck, un mercante tedesco di animali selvatici, e diffusasi in tutta Europa, passando dallo stato di iniziativa privata dall'intento commerciale a strumento pubblico di propaganda in difesa delle ambizioni coloniali e imperialistiche di ciascuna nazione europea. Divenne così, per la sua popolarità ed efficacia, quasi una componente necessaria nelle rassegne nazionali ed internazionali.²¹¹ Un precedente del villaggio indigeno della *Mostra dell'Africa Orientale Italiana* fu già nella IV Esposizione Nazionale Italiana di Palermo (15 novembre 1891-5 giugno 1892).²¹² In uno dei giardini del complesso architettonico a carattere effimero,²¹³ progettato dall'architetto

²⁰⁸ STOCCHETTI 1940, p. 6.

²⁰⁹ BELLÌ Gemma, *Gli allestimenti alla Prima Mostra Triennale delle Terre d'Oltremare: propaganda ed educazione tra suggestioni e illusioni* in *La Mostra d'Oltremare nella Napoli occidentale 2021*, p. 294.

²¹⁰ <<L'illustrazione italiana>>, a. LXII, n. 22 (2 giugno 1940), p. 840.

²¹¹ BELMONTE 2019, p. 160.

²¹² Anche in questa occasione si rimanda alla scheda relativa, elaborata da Chiara Marin, in TOMASELLA 2017, pp. 118-120.

²¹³ Il tutto fu poi essere smantellato per liberare il terreno per l'edificazione di edifici residenziali. Per un'idea sul complesso architettonico si veda Fabrizio Agnello e Mariangela Licari, *La ricostruzione della*

palermitano Ernesto Basile, venne offerto un brano d’Africa abitato da sessantacinque figuranti, provenienti non solo dall’Eritrea, allora unica colonia italiana effettiva, ma da diverse zone dell’Africa Orientale. Come indicato da Carmen Belmonte nella sua ampia disamina della vicenda,²¹⁴ tra di essi vi fu anche un pittore, tale Aleka Lucas,²¹⁵ le cui opere finirono per essere parte integrante dell’esposizione, in quanto presentate non solo nella chiesa copta inclusa nel recinto del villaggio, ma anche nell’edificio dai caratteri moreschi chiamato Cafè Arabo, insieme alle collezioni di tessuti, prodotti agrari, legnami rocce e reperti etnografici raccolte da diversi personaggi italiani, militari, funzionari ed imprenditori attivi in colonia, tra cui il tenente Marcello Gallareto. Comparvero anche nel catalogo generale della mostra, nella sezione redatta dallo stesso tenente²¹⁶ e inseriti nella lista generale del materiale etnografico al fianco delle tavolette votive siciliane della *Mostra etnografica siciliana*, ulteriore apparato della medesima rassegna, quasi a indicare l’eguale stato di arretratezza culturale di africani e siciliani. Ma dall’altra parte Belmonte indica anche la possibilità che sette dipinti di Aleka Lucas fossero esposti nel Salone della Pittura della rassegna, in dialogo con la produzione artistica italiana, come testimonierebbe un’unica voce tra i recensori della mostra.²¹⁷ Si tratterebbe di un inedito caso in Italia di comparazione tra la pittura etiopica e quella italiana. Se le presenze africane furono ben testimoniate, almeno attraverso fonti testuali, nel caso della *Mostra Eritrea* dell’Esposizione Nazionale di Palermo, così non fu per la Mostra Triennale delle Terre Italiane d’Oltremare. All’evento del 1940 tutta l’attenzione pare essere rivolta all’operato degli artisti italiani contemporanei,

città perduta: l’Esposizione Nazionale di Palermo (1891-1892) in *La ricostruzione congetturale dell’architettura. Storia, metodi, esperienze applicative*, a cura di Nunzio Marsiglia, Palermo, GRAFILL, 2013, pp. 145-164.

²¹⁴ BELMONTE 2016-2017, pp. 155-172.

²¹⁵ È possibile che si possa identificare nell’Alaka Lukas dal Gojjam, citato da Pankhurst come uno dei rappresentati della pittura etiopica tra il XIX e il XX secolo e uno dei pittori tenuti in considerazione prima dal Negus Yohannes IV e poi da Menelik II. Lo studioso gli attribuisce, sulla base della testimonianza di Pierre Etienne Mérab, medico personale di Menelik II, le pitture della chiesa di Sellassie ad Adwa e di Santa Maria ad Addis Alem. (PANKHURST 1966, p. 18).

²¹⁶ Marcello Gallareto, *Gli indigeni della mostra eritrea* in *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., pp. XVII-XIX.

²¹⁷ BELMONTE 2016-2017, pp. 182-187.

impegnati nella decorazione delle architetture e nella *Mostra d'Arte Contemporanea*, e storici, protagonisti della *Mostra delle Repubbliche Marinare* e della *Mostra retrospettiva dell'Ottocento*.²¹⁸ Si registra anche un minore interesse nei confronti dell'identità degli abitanti del villaggio indigeno. Nel caso della Triennale d'Oltremare, non vi fu la presentazione dei profili biografici e professionali dei figuranti per mezzo della stampa, come invece avvenne all'esposizione palermitana con le cronache illustrate offerte dagli editori Treves e Sonzogno.²¹⁹ Ridotti all'anonimato e in più vigilati da un apposito nucleo della Polizia Africa Italiana, gli indigeni finirono per rimanere <<al sole di Napoli>>²²⁰ anche dopo l'improvvisa chiusura della mostra. Impossibilitati a tornare nel Corno d'Africa, completamente militarizzato, furono confinati in un campo di reclusione con baracche di legno, erette ai confini delle aree espositive. Patellani, ancora una volta, ne offre una suggestiva testimonianza fotografica a colori (fig. 52).²²¹

Del villaggio indigeno ad oggi rimane, oltre alla struttura cilindrica della chiesa copta, solo la riproduzione dei Bagni di Fasilides (fig. 53-54), uno dei numerosi edifici che costituiscono la cittadella fortificata – il primo nucleo di Gondar, risalente al XVII – voluta dal *negus* che ne dà il nome e che ora è riconosciuta come patrimonio UNESCO. Si tratta, nell'originale, di un caratteristico castello di dimensioni contenute inserito all'interno di un'ampia vasca rettangolare riempita d'acqua. Il laghetto artificiale, che in origine probabilmente era destinato alle abluzioni dell'imperatore per lenire i dolori della lebbra, è divenuto nel tempo il luogo di rievocazione rituale del battesimo di Gesù nel fiume Giordano da attuarsi durante il *Timkat*, l'Epifania della Chiesa

²¹⁸ La produzione pittorica italiana presente alla mostra venne riunita nei cataloghi: *La mostra d'Arte retrospettiva alla Triennale d'Oltremare. Catalogo*, a cura di Bruno Molajoli e Felice De Filippis, Napoli, Edizioni della Mostra d'Oltremare, 1941; *Le terre d'Oltremare e l'Arte italiana dal Quattrocento all'Ottocento*, a cura di Sergio Ortolani, Bruno Molajoli e Felice De Filippis, Napoli, Edizioni della Mostra d'Oltremare di Napoli, 1941 e Ugo Ortona, *Le Terre d'Oltremare e l'Arte Italiana Contemporanea*, Napoli, 1941.

²¹⁹ BELMONTE 2016-2017, p. 162-163. Le cronache illustrate sono: *Palermo e l'Esposizione nazionale del 1891-1892. Cronaca illustrata*, Milano, Treves, 1892 e *L'Esposizione Nazionale Illustrata di Palermo 1891-1892*, Milano, Sonzogno, 1892.

²²⁰ STOCCHETTI 1940, p. 6.

²²¹ BELL Gemma, *La Mostra d'Oltremare negli archivi fotografici in La Mostra d'Oltremare nella Napoli occidentale 2021*, p. 548.

Ortodossa Etiopica.²²² La copia napoletana, che verte paradossalmente in condizioni peggiori dell'omologo etiopico, nonostante la ben più giovane età, oggi come nel 1940 è destinata ad essere intesa e goduta come luogo fiabesco, la cui visione riposa l'occhio dalla frenesia della modernità occidentale. Nella presentazione del Laghetto Fasilides offerta dal sito ufficiale della Mostra d'Oltremare, divenuta un polo fieristico declinabile nei suoi caratteri, a seconda dell'evento di turno, lo si indica come un'area spesso utilizzata non solo per l'organizzazione delle più disparate esposizioni, ma come ambientazione prediletta dai registi per i loro prodotti cinematografici e le loro fiction TV.²²³ Si perpetua nel tempo l'unica destinazione d'uso possibile secondo il giudizio occidentale, quella del set cinematografico abitato da figuranti più o meno consapevoli, che nulla ha a che vedere con la storicità e la sacralità dell'esemplare originale. Un punto su cui si dovrebbe riflettere: se da una parte l'utilizzo della riproduzione napoletana è da incentivare per evitare la perdita dell'architettura, dall'altra è da auspicare un'azione di ricostruzione collettiva della memoria, da troppo tempo negata e rimossa.

3.2.2 Presenze materiali: alcune manifestazioni pittoriche etiopiche tra gli oggetti etnografici in mostra

Accanto alle testimonianze vive dell'alterità africana, ovvero gli animali nel Parco Faunistico, gli esemplari botanici raccolti nelle serre e sparse per tutta l'area della mostra a scopo decorativo e gli uomini nella cinta del villaggio indigeno, si offrivano al visitatore numerosi saggi materiali della cultura e dei costumi dei sudditi dell'Oltremare italiano. Tuttavia, come già accennato in precedenza, la documentazione a riguardo è alquanto scarsa. Le vedute d'insieme degli allestimenti, registrate attraverso il mezzo fotografico, non permettono l'individuazione di singoli pezzi peculiari delle collezioni etnografiche, presenti in più luoghi della mostra. Volendo rintracciare in particolare le

²²² PALOMBA Daniela, *Rappresentazioni di luoghi lontani. I villaggi indigeni e il Bagno di Fasilides* in *La Mostra d'Oltremare nella Napoli occidentale 2021*, p. 574-575.

²²³ <https://www.mostradoltremare.it/la-mostra/laghetto/>, data ultima consultazione: 09/11/2023.

manifestazioni pittoriche etiopiche e soprattutto quelle inseribili nel fenomeno dell'*antika painting*, si è scelto di concentrare l'attenzione, almeno in prima battuta, alla settore *Scioa – Addis Abeba* della *Mostra dell'Africa Orientale Italiana*. Rinunciando alla documentazione fotografica, si passa a quella testuale. Viene in aiuto la *Guida* pubblicata da Raimondi, in cui si riscontra, oltre ad un elenco degli artisti decoratori, una descrizione più o meno dettagliata dei padiglioni. Come *incipit* del resoconto sulla sezione *Scioa – Addis Abeba*, l'autore indica – a scanso di equivoci – l'intento dell'esposizione:

Il tema principale della Mostra è appunto il contrasto tra le condizioni antiche dello Scioa e di Addis Abeba e il meraviglioso sviluppo odierno, impresso con slancio fascista dall'Italia conquistatrice: e ciò non solo nel campo urbanistico e costruttivo, ma anche nel campo sociale, economico, politico, religioso, culturale.²²⁴

Ribadite le finalità propagandistiche, si procede con la presentazione del settore. Questo, come quello di Eritrea, Harar, Galla Sidamo e Amhara, si componeva di tre sale, in cui si sviluppava il delineamento del dominio d'oltremare su tre livelli: l'ambiente fisico-naturale, i caratteri etnico-storici e l'operato italiano di colonizzazione. Nella prima si trovavano esposti <<dipinti su legno e tela a carattere faunistico: leone che divora la zebra, caccia alla giraffa, all'elefante, al leone>> e <<scene varie di caccia (sei dipinti su tela)>>, oltre a <<venti acquarelli di carattere ornitologico>>.²²⁵ Questi potrebbero essere i <<saggi di pittura scioana>>²²⁶, di cui parla Armando Cepollaro nelle pagine di *Emporium*. Le scene di caccia tipiche dell'*antika painting* sarebbero state, quindi, strumentalizzate per rendere la varietà faunistica del territorio. Ne è prova il totale disinteresse per gli aspetti formali o la provenienza, ciò che importa è unicamente il contenuto esotico-didascalico. All'interno della seconda sala, che prevedeva un affondo storico ed etnologico, parrebbe aver dominato <<una grande tela raffigurante la battaglia tra il Gagn' e i Portoghesi>>²²⁷, con chiaro rimando alla vicenda delle invasioni mussulmane, respinte dagli etiopici con l'aiuto portoghese, che dai più venivano considerate l'inizio del declino culturale etiopico. <<Notevoli ancora: la

²²⁴ *Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare. Guida* 1940, p. 102.

²²⁵ *Ibidem*.

²²⁶ CEPOLLARO 1940, p. 65.

²²⁷ *Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare. Guida* 1940, p. 102.

tela dipinta, rappresentante la storia della regina di Saba>> e <<tele e dipinti di carattere sociale (giustizia indigena, uomo al telaio, ricevimento del *negus*, banchetto abissino, guerriero a cavallo>>²²⁸, tutte tematiche ampiamente sviluppate dalla pittura etiopica contemporanea in stile tradizionale. Per finire, la terza sala con l'enfasi sulla civilizzazione dell'etiopico per mano italiana e soprattutto dell'ordinamento urbano di Addis Abeba, attraverso il piano regolatore del 1938, scaturito dalla mente degli architetti Ignazio Guidi e Cesare Valle. L'ultimo ambiente doveva rasserenare gli animi del visitatore, reintroducendolo alla civiltà e alla quiete, dopo il viaggio nella barbarie caotica. Per concludere, è interessante sottolineare che, delineando la storia della capitale dell'impero etiopico e poi italiano, si arrivò ad elogiare come suo fondatore il Cardinal Massaia, quando – come si è già detto – Addis Abeba nacque dalla volontà di Menelik II e della consorte Taytu (§ 1.1.4): la storia è riscritta – ancora una volta – dall'ideologia.

3.2.2.1 Le pitture dall'abitazione di Ras Immiru Haile Sellassie

Nel gennaio 1940, Francesco Valori annuncia tra le pagine della *Rivista delle Colonie* le manifestazioni artistiche che sarebbero poi state ospitate alla Prima Mostra Triennale delle Terre d'Oltremare. Sorprende trovare nell'elenco, insieme ai nomi dei più noti maestri di pittura italiana (Gentile Bellini, Vittore Carpaccio, Tintoretto, Giambattista Tiepolo, Paolo Veronese, Bernardo Strozzi, ...), la citazione di <<alcune delle opere più rappresentative dell'arte etiopica>>, tra cui <<i>grandi affreschi su tela spalmata di calce esistenti nel Ghebbi di Ras Immiru²²⁹ a Debra Marcos nel Goggiam>>, sviluppati <<su 150 mq di tela, in cui è rappresentata l'incoronazione di Ligg Yasu, contornata da scene di caccia, cerimonie religiose, ecc.>>²³⁰. Questi, a detta di Valori, nel gennaio del 1940

²²⁸ *Ivi*, pp. 102-103.

²²⁹ Ras Immiru Haile Sellassie (1892-1980) o Ras Emeru Hayla-Sellasse, cugino di Ras Tafari Makonnen, fu governatore della regione del Gojjam dopo la caduta di Ras Haylu Takla-Haymanot. Ebbe un ruolo di primo piano durante la guerra italo-etiopica e la successiva resistenza etiopica (BAHRU 2001, pp. 99;145; 154-156). Nel 1937 venne deportato e sottoposto al regime di confino, essendo ritenuto pericoloso e ostile all'amministrazione italiana in Etiopia. Fu destinato prima sull'isola di Ponza, poi a quella di Lipari e successivamente a Longobucco in Calabria (FERRARO 2016, pp. 293-319).

²³⁰ VALORI 1940, p. 70.

risultavano già sul suolo italiano e in corso di restauro, mentre nel 1938 si potevano ancora osservare nel contesto di provenienza. L'intero ciclo pittorico dell'abitazione viene, infatti, descritto nella *Guida dell'Africa Orientale Italiana* elaborata dalla Consociazione Turistica Italiana:

nel forte²³¹, che è anche sede del Commissariato di Governo, è conservata la Casa del Ras, decorata da pitture. La sala di ricevimento rettangolare ha un soffitto ligneo a grandi quadri dipinti (elefanti, leoni, uccelli, sole, luna, stelle, figure simboliche). Sulle pareti *Ligg' lasù con la corte; Ligg' lasù di ritorno dalla caccia; battaglia tra abissini*, dipinti come bianchi, e *tribù sciangalla*, neri. Nelle camere da letto sono dipinte *donne con le loro schiave*, sproporzionatamente piccole queste, reggenti l'ombrello, il cappello e il libro delle preghiere. In un fabbricato, la sala al 1° piano è pure ornata da vivaci dipinti (*caccia al leone*).²³²

Nella descrizione riportata ritorna quello che sembra essere il principale elemento di disturbo della pittura etiopica per l'occhio occidentale, la mancata aderenza alla realtà. Essa si manifesta nel rifiuto della riproposizione dei corretti fototipi, volendo aderire alla consuetudine di rappresentare i buoni in bianco e i nemici in nero, e nell'assenza di proporzioni realistiche, ma piuttosto simboliche, in quanto la dimensione della figura umana dipende dal suo *status* all'interno della società, marcatamente feudale. Il ciclo decorativo della casa del *ras*, già decontestualizzato *in loco* dagli occupanti italiani nella trasformazione da abitazione privata a sede dell'amministrazione della regione colonizzata, finì quindi per essere sradicato definitivamente dall'ambiente originale e trapiantato in un non meglio precisato luogo della Triennale d'Oltremare. La *Guida* della Mostra vorrebbe collocarlo all'interno della *Mostra dell'Africa Orientale Italiana* e, nello specifico, nella seconda sala del settore Amhara, insieme ai preziosi arredi liturgici provenienti dalle chiese monolitiche di Lalibela, raccolti per l'occasione nel Lasta.²³³ Ma gli stessi parrebbero comparire anche nel <<Teatro civico, in compagnia di affreschi dovuti ai maggiori artisti italiani>>.²³⁴ Nulla è certo, in

²³¹ Si parla del Forte Dux, complesso costruito dall'occupazione italiana sul luogo del gebbi del Negus Tekla Haymanot del Gojjam.

²³² *Guida dell'Africa Orientale Italiana* 1938, p. 374.

²³³ *Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare. Guida* 1940, p. 106.

²³⁴ DORE Gianni, *Ideologia coloniale e senso comune etnografico nella Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare* in *L'Africa in vetrina* 1992, p. 56.

quanto l'informazione è nebulosa e non si è riusciti a recuperare la fonte primaria, ma se questo fosse vero, si sarebbe di fronte ad uno dei rari casi di comparazione tra arti africane e italiane, il cui precedente è stato individuato attraverso la citazione dello studio di Carmen Belmonte (§ 3.2.1).

3.2.2.2 Le collezioni dal Museo di Antropologia e Etnologia di Firenze: Carlo Gastaldi e Giovanni Branchi tra Eritrea ed Etiopia

Tra gli enti a cui venne richiesto l'invio di parte delle proprie collezioni per rifornire le sale espositive della Prima Mostra Triennale delle Terre d'Oltremare vi fu il Museo Nazionale di Antropologia ed Etnologia della Regia Università degli Studi di Firenze. Il museo nacque in via Ricasoli nel 1869 dall'iniziativa di Paolo Mantegazza (1831-1910), considerato il padre dell'Antropologia italiana in quanto fondatore della prima cattedra italiana della disciplina (1869) nell'allora Istituto di Studi Superiori Pratici e di Perfezionamento,²³⁵ della Società Italiana di Antropologia ed Etnologia (1870) e, un anno dopo, dell'annesso organo di stampa, l'*Archivio per l'Antropologia e la Etnologia*, coadiuvato da Felice Finzi, professore di Assiriologia. Fu l'uomo l'oggetto principe dei suoi studi, svolti con rigore scientifico e nella piena adesione alle teorie evoluzionistiche darwiniane, di cui si fece promotore in Italia, ove la pubblicazione in traduzione de *L'Origine delle specie* avvenne solo nel 1865, con un netto ritardo di sei anni.²³⁶ Medico di formazione, volendo analizzare l'*Homo sapiens* in ogni sua varia manifestazione, ampliò il campo visivo dai soli caratteri biologici-fisici a quelli culturali e poi mentali e comportamentali.²³⁷ Così l'antropologia, l'etnografia e la psicologia comparata si ritrovavano, scienze sorelle, in un legame indissolubile, al fine di

²³⁵ L'Istituto di Studi Superiori vide la luce il 22 dicembre 1859 con decreto del presidente Bettino Ricasoli del governo provvisorio della Toscana (CHIARELLI 2010, p. 16). L'intento era la proposizione di una offerta formativa *post-lauream* per i laureati delle università di Pisa e Siena. Nel 1876 l'istituto venne assimilato all'università, per divenire nel 1924, all'epoca delle riforme di Giovanni Gentile del sistema scolastico, Regia Università degli Studi di Firenze nel 1924 (<https://www.archivistorico.unifi.it/vp-42-istituto-di-studi-superiori-pratici-e-di-perfezionamento.html> e <https://www.archivistorico.unifi.it/vp-44-la-regia-universita.html>, data ultima consultazione 10/11/2023).

²³⁶ CHIARELLI 2010, p. 18.

²³⁷ ZAVATTARO 2014, p. 57.

assegnare il posto naturale all'uomo nella gerarchia delle creature vive, studiarne i mutamenti nel clima, nella razza, nel sesso, per l'alimento e la malattia, *studiarne le varietà, le razze e i tipi diversi dell'uomo*, classificarli, indagare gli incrociamenti e gli ibridismi umani; analizzare l'uomo, definirne e misurarne le forze, i bisogni fisici e morali nelle diverse razze e *di ogni razza fare la storia naturale*.²³⁸

Nell'osservazione della realtà naturale, Mantegazza andò oltre l'indagine sull'uomo medio o ideale e ne riconobbe gli infiniti caratteri di varietà. Per gestire tale moltitudine di informazioni, vide la necessità di raggruppare gli esseri umani in 'razze'²³⁹ sulla base delle differenze fisiche e culturali, pur constatando l'infinita diversità anche all'interno della medesima classe. La categorizzazione in gruppi e sottogruppi – <<pura e semplice creazione del cervello umano>>²⁴⁰ – non doveva prevedere l'espressione di un giudizio di valore:

L'antropologia non ammette un ideale di religione, un ideale di morale, un ideale psicologico; e poi confronta i popoli a questo tipo teorico, classandoli in superiori e in inferiori; ma *in ogni popolo ricerca quale sia la sua morale, quale la sua religione, quale il suo grado d'intelligenza* e ricerca poi quali rapporti abbiano col clima, colla razza, col tempo.²⁴¹

Si tratta di una neutralità scientifica che vacillò con l'ingresso nella stagione colonialista e cadde definitivamente nel periodo fascista, quando il museo divenne vero e proprio strumento di propaganda da parte del regime. Alessandra Cecina nelle pagine de *La Difesa della Razza* del febbraio 1939, a pochi mesi dalla redazione del *Manifesto della Razza*²⁴² e della sua pubblicazione proprio nella rivista appena citata,²⁴³ arriva a definire Firenze come <<il centro universitario più antico e più attivo in fatto di razzismo>>²⁴⁴ proprio per la

²³⁸ MANTEGAZZA 1871, pp. 22 (il corsivo è dell'autrice).

²³⁹ Si è voluto riportare il termine utilizzato dallo stesso Mantegazza, privo della connotazione negativa che assume nella strumentalizzazione della teoria positivista a scopi ideologici.

²⁴⁰ CHIOZZI 2010, p. 49.

²⁴¹ *Ivi*, p. 20 (il corsivo è dell'autrice).

²⁴² Ad occuparsi della redazione un gruppo di studiosi e docenti universitari fascisti, riuniti sotto l'egida del Ministero della Cultura Popolare. Tra i presenti anche Lidio Cipriani, a cui apparteneva, dal 1937, la cattedra di Antropologia e la dirigenza del Museo Nazionale d'Antropologia ed Etnologia della Regia Università di Firenze (*Il partito e il razzismo italiano*, <<La Difesa della Razza>>, a. I, n. 1 (5 agosto 1938), p. 2).

²⁴³ *Ivi*, p. 2.

²⁴⁴ LEONORI CECINA 1939, p. 23.

presenza de <<il primo museo della razza>>.²⁴⁵ Per questo suo primato, il museo non poteva ritrarsi dalla partecipazione di parte delle sue collezioni etnografiche coloniali alla Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare, evento di glorificazione della superiorità italica sui popoli non europei sottomessi. E per la chiusura improvvisa, esso perse innumerevoli pezzi. Nel 1995 – come già indicato – si è offerto un primo elenco di opere provenienti dal museo fiorentino esposte alla Mostra d'Oltremare e in seguito – si dice – trafugate dall'occupante tedesco (§ 3.1).²⁴⁶ Tra queste, tralasciando la moltitudine di gioielli, suppellettili per il culto e oggetti d'uso quotidiano e concentrandosi unicamente sugli esemplari pittorici, si vedono <<A17. Pittura votiva con scritte in amarico, inv. 7424>>, <<A18. Libro pergameneo con miniature abissine, inv. 18530>>, <<A19. Dipinto abissino su pergamena, inv. 18541>>²⁴⁷, pezzi appartenenti a due importanti collezioni di pitture indigene a cavallo tra Eritrea ed Etiopia.

La prima è ampiamente descritta da Aldobrandino Mochi (1871-1931), allievo e assistente di Paolo Mantegazza, allora impegnato nel lavoro di riordino e illustrazione dei materiali del museo,²⁴⁸ in un lungo articolo nell' *Archivio* con l'elencazione e presentazione degli oggetti etnografici delle popolazioni etiopiche in possesso. Mochi indica, fin dalle prime battute dello scritto, che l'interessamento nei confronti dell'etnografia si giustifica non solo nel bisogno di accrescere la conoscenza specifica dei caratteri dei diversi popoli, al fine di registrare la varietà umana, ma anche nella volontà di ottenere un effettivo contributo alla storia di civiltà:

Ciascun gruppo umano percorre nel suo evolversi una via molto simile a quella già battuta dal complesso dell'umanità civile nell'elevarsi a tale dal primitivo stato di incultura. Noi possediamo dunque, in altri termini, di che ricostruire *il periodo infantile*

²⁴⁵ *Ivi*, p. 21.

²⁴⁶ MOROZZI-PARIS 1995, pp. 296-298.

²⁴⁷ *Ivi*, pp. 296-297.

²⁴⁸ Alla morte del Mantegazza, nel 1910, Mochi ne ereditò la cattedra in Antropologia e la direzione del Museo (BARSANTI Giulio e LANDI Mariangela, *Fra antropologia, etnologia e psicologia comparata: il museo della <<Storia naturale dell'uomo>>* in *Il Museo di Storia Naturale dell'Università degli Studi di Firenze. Le collezioni antropologiche ed etnologiche* 2014, p. 16).

*o giovanile di una civiltà ormai adulta, studiando i popoli che attualmente attraversano un periodo a questo corrispondente.*²⁴⁹

Si tratta di un punto delicato e subdolo, conseguenza dell'adozione della teoria evoluzionistica, di cui poi si sarebbe approfittato nel periodo fascista per una lettura marcatamente razzista. Già Mantegazza, pur indicando la necessità di non inserire le etnie in una scala valoriale, aveva effettivamente introdotto un modello tassonomico: il criterio era di fatto l'intelligenza, il cui livello era riscontrabile nell'esame dei prodotti, più o meno sviluppati.²⁵⁰ Tale ambiguità risulta nell'attribuzione alle popolazioni etiopiche, da parte di Mochi, di uno stato – se non di totale barbarie <<per certe somiglianze tra i loro costumi e quelli della classica antichità [...] e gli intimi rapporti della loro vita con la nostra vita medioevale>>²⁵¹ – di semi-barbarie. Tra le collezioni etnografiche presentate con considerevole scrupolo scientifico,²⁵² è di nostro interesse quella del Capitano Carlo Gastaldi, militare di stanza nella Colonia Eritrea tra il 1889 e il 1898.²⁵³ In essa coesistono oggetti appartenenti a popolazioni eritree ed etiopiche, raccolti nei territori intorno a Massawa, allora sotto la dominazione italiana, e nella regione del Tigray, inscrivibile invece nell'Impero Etiopico di Menelik II. Questa doppia provenienza è visibile anche nella sezione delle pitture, manifestazione

²⁴⁹ MOCHI 1900, pp. 87-88 (il corsivo è dell'autrice).

²⁵⁰ CHIOZZI 2010, p. 50.

²⁵¹ MOCHI 1900, p. 88.

²⁵² Mochi scannerizza l'oggetto in esame, riportandone ogni carattere, materiale e immateriale: <<Ho dato di ciascun oggetto il nome indigeno, poi la descrizione, con le principali misure in centimetri e millimetri, e, quando era il caso, il peso in grammi; in seguito ho parlato dell'uso a cui serve, del modo con cui viene adoperato, dei costumi e delle credenze che vi si connettono; ho citato gli autori e il luogo preciso delle loro opere dove se ne trovano notizie e figure; ho accennato alla materia con cui è fabbricato, ed al modo e ai mezzi con cui questa materia viene ottenuta e lavorata; ho precisato il popolo presso il quale è usato, l'ho confrontato con oggetti simili per la forma o per l'uso che si incontrano presso altri popoli, accennato così ai suoi rapporti di parentela con questi; ho aggiunto in ultimo il numero che porta nel Catalogo del Museo ed ho indicata, quando mi era nota, la località in cui venne raccolto.>> (*Ivi*, pp. 95-96).

²⁵³ *Ivi*, p. 95. Alessandro Triulzi inserisce Gastaldi nella compagine di quei fotografi militari che furono ingaggiati dalle testate giornalistiche dell'epoca per testimoniare i fatti e i territori coloniali (TRIULZI 1991, p. 63). L'impegno nel documentare il contesto africano è tangibile, oltre che nel suo affondo nell'arte pittorica abissina tra Eritrea ed Etiopia, anche nell'album fotografico dal titolo *Ricordi dell'Africa Italiana*, con ottanta positivi e didascalie manoscritte, donato alla Società Geografica Italiana (<http://www.archiviofotografico.societageografica.it/index.php?it/220/collezione-gastaldi>, data ultima consultazione: 11/11/2023). Le fotografie si possono visionare nel database dell'archivio fotografico della Società e consistono per lo più in vedute di insediamenti. Non mancano tuttavia testimonianze dei costumi indigeni e l'erotizzazione della figura femminile indigena nella sua rappresentazione in pose particolarmente ammiccanti (si vedano ad esempio le fotografie 116/75 – 116/77 – 116/80).

culturale della specifica etnia cristiano-copta dominante sull'altopiano etiopico, ma anche di una componente etnica presente nel bassopiano eritreo, che non differisce dalla precedente nei caratteri culturali e religiosi, ma che, già prima dell'occupazione italiana del territorio, si governava in modo autonomo e dimostrava una certa ostilità nei suoi confronti. Mochi, presa visione delle affinità, va oltre alla distinzione geografica e riconosce l'unità etnica degli Abissini.²⁵⁴ È necessario, quindi, un cambio di registro: fino ad ora si è scelto di riferirsi alla pittura amharica-shewana con il termine 'etiopico' per sottolineare la volontà della classe dominante in Etiopia di creare, rafforzare e trasmettere attraverso il *medium* visivo l'idea di coesione nazionale. Nell'allargamento dello sguardo a Nord, tuttavia, risulta più appropriato l'aggettivo 'abissino'.

Alla collezione Gastaldi appartengono quattro quadretti di ridotte dimensioni con *Seelchebatòcc* ('pitture abissine'), di mano di artisti indigeni. Come indica Mochi, riportando direttamente la testimonianza del collezionista, essi presentano copie dalle pitture parietali delle chiese copte di svariate città del territorio eritreo e tigrino, svolte dalle medesime mani e con le medesime tecniche degli originali.²⁵⁵ I materiali costituenti, a partire dal supporto di tavola su cui poi si è stesa una tela, ancorata attraverso uno strato di calce (fig. 55-56), sono gli stessi dei consueti rivestimenti parietali, preferiti agli affreschi per la maggiore facilità di rimozione al momento del rinnovamento dell'impianto decorativo. Le tematiche trattate sono chiaramente inscrivibili nella sfera religiosa. Ad oggi solo due delle quattro tavole indicate da Mochi si ritrovano nei depositi del Museo d'Antropologia e Etnologia di Firenze. La prima (inv. 7423), larga 29 cm e alta 40 cm, presenta nel *recto* (fig. 57) una Madonna in trono con in braccio il Bambino, affiancata da due arcangeli, Michele e Gabriele, con la spada sguainata. Le iscrizioni in amharico, collocate sopra le figure, ne indicano l'identità e ampliano il valore didascalico della raffigurazione. Il senso della profondità non è pervenuto: la linea nera di contorno delimita le forme, poi riempite da intense e piatte campiture di colore. Il trono su cui siede la Madre non è altro se non una lastra rettangolare, riempita da un motivo geometrico a griglia, porpora. Ogni

²⁵⁴ *Ivi*, p. 98.

²⁵⁵ *Ivi*, p. 132.

riquadro così ottenuto è poi affollato da linee grafiche. A comprovare il profondo decorativismo, le ricche vesti, dai motivi fitomorfi dorati, in cui dominano i colori blu, porpora e verde, ripresi poi nelle ali degli arcangeli, creando effetti di richiamo lungo tutta la composizione. Nella descrizione formale, Mochi si sofferma sulla cromia della pelle, di un rosa <<lontanissimo dal vero colore della pelle degli Abissini>>.²⁵⁶ Sul retro della tavola (fig. 58), Gastaldi, in una preziosa iscrizione, indica che l'opera è copia di un affresco della chiesa di Digsà e che è stata eseguita, come l'originale, da un prete copto della regione dell'Acchelè-Guzai, che gode tra l'altro di grande fama. Aggiunge anche una data, <<anno 1897>>. Si è portati a dedurre, quindi, che a tale altezza anche in territorio eritreo la pittura, prima esclusiva del clero copto, inizia ad essere commercializzata e venduta agli stranieri, in quantità anche maggiore rispetto al vicino etiopico, vista l'effettiva occupazione italiana. La seconda tavola superstite (inv. 7425), di dimensioni leggermente inferiori alla precedente (24x36 cm) è decorata su entrambi i lati. Al *recto* (fig. 59) è visibile un glorioso Cristo nell'atto di risorgere, affiancato da due figure umane non meglio identificate (Mochi purtroppo non presenta la traduzione delle iscrizioni). Con la mano destra benedice, con la sinistra regge un bastone dorato terminante a croce, arricchito da uno stendardo a quattro fasce nei colori giallo, blu, rosso e ocre, di fatto gli unici presenti nell'intera scena. Il Figlio di Dio sovrasta il Diavolo dalle due corna, nel rispetto della tradizione cristiana ortodossa eritrea ed etiopica, che si ritrova schiacciato nella fascia inferiore della rappresentazione, tra le fiamme degli Inferi. Nel *verso* (fig. 60), una scena meno enfatica e di maggiore intimità: un San Giovanni Evangelista, riconoscibile dall'animale alato che lo affianca, è seduto su uno scranno dorato, ampiamente decorato da neri intrecci grafici. Intento nella stesura di alcuni caratteri su di un libro, interamente offerto agli occhi del riguardante, è circondato da attrezzi vari che rimanderebbero al mestiere dello scrittore.²⁵⁷ Aldobrandino Mochi, fortunatamente, riporta anche descrizione e numero di inventario di altre due tavole: quella inventariata al numero 7426 (dimensioni: 27x39 cm) presenterebbe da una parte un <<Gesù crocefisso e spirante, in mezzo a due ladroni>> su di un

²⁵⁶ *Ivi*, p. 133.

²⁵⁷ *Ivi*, p. 134.

cielo stellato con la raffigurazione del Sole e della Luna, dall'altra un <<guerriero abissino armato di fucile, riccamente vestito>>, probabilmente un San Giorgio, con scritta amharica che dice <<*Questo quadro fu fatto all'epoca del governo italiano nel paese d'Innadocò nella chiesa di S. Michele, in tempo S. Matteo*>>. ²⁵⁸ Dove sia finita l'opera e come sia stata perduta è un mistero: non compare nell'elenco Morozzi – Paris del 1995, in merito agli oggetti esposti alla Triennale d'Oltremare e poi smarriti, e nulla è indicato nell'inventario del museo. Infine, l'ultima opera, larga 38 cm e alta 61 cm e decorata solo su di un lato, recherebbe sulla fascia superiore un'altra Madonna con Bambino, fiancheggiata da arcangeli, e in quella inferiore un

personaggio riccamente vestito con la sciabola curva [del tipo shewano? (fig. 8)], appesa al fianco destro e portante nella mano sinistra un libro aperto, nell'altra una borsa di denari; come a suo seguito stanno altri personaggi, anch'essi armati di sciabole, e vestiti di abiti più modesti cioè di corte tuniche azzurre, bianche, verdi e di pantaloni bianchi. Sul fondo giallo, nello spazio lasciato libero dai vari personaggi, è un'iscrizione amarica che dice: <<come ha pregato l'onorevole e rispettato Degiasmac Debèb, tutto a lui fu concesso dalla Madre di Gesù. – Quello che ha donato questo quadro è il professore Uolde-Gabriel, a nome di battesimo Garè Mussè>>. ²⁵⁹

Si tratterebbe, prosegue l'autore, riportando ancora la testimonianza del Gastaldi, di un quadro votivo per la celebrazione di *Dajjazmatch* Dèbeb, capo locale abissino stanziato in Saganeiti, dopo la strage della compagnia del Capitano Tullio Cornacchia dell'agosto 1888. L'esemplare sarebbe stato rinvenuto dallo stesso Gastaldi nella distruzione della casa del *Dajjazmatch* e la medesima raffigurazione doveva essere presente anche nella chiesa copta di Saganeiti, distrutta per erigervi al posto quella cattolica in memoria del Cornacchia e dei suoi compagni. ²⁶⁰ Il numero di inventario attribuito all'opera è 7424: è proprio la <<pittura votiva con scritte amariche>> esposta alla Prima Mostra Triennale delle Terre d'Oltremare e poi probabilmente trafugata dai tedeschi.

²⁵⁸ *Ibidem*.

²⁵⁹ *Ivi*, p. 133.

²⁶⁰ *Ibidem*.

Carlo Gastaldi non si limita a raccogliere saggi originali di pittura abissina, ma, nella foga documentaria, produce anche un volumetto, che intitola *L'Arte pittorica in Etiopia*. In esso offre un compendio di ornamenti geometrici, fitomorfi e antropomorfi (fig. 63) ed iconografie, attraverso copie ad acquarello – non di mano indigena, probabilmente è lui stesso a produrle – di pitture murali presenti in alcune chiese copte del territorio italiano e di illustrazioni di manoscritti, tra cui il *Faetha Neghesti* ('Diritto dei Re'), codice legislativo che contiene le norme dell'imperatore etiopico²⁶¹ (fig. 64-70). Ad introdurre il *corpus* iconografico, una nota manoscritta dall'autore (fig. 62), in cui si effettua un'analisi critica del fenomeno pittorico etiopico. Se ne indica l'assoluta primitività per l'esiguo numero di pittori presenti sul territorio, tutti tra l'altro appartenenti al clero copto, per l'arretratezza tecnica e per le scelte formali, considerate ingenuie dall'occhio occidentale, che si ritrova più a suo agio nella verosimiglianza. Si testimonia, inoltre, la poca varietà di contenuto per la reiterazione di iconografie particolarmente utili al culto, ma anche la presenza di brani storici tra le scene religiose sia nell'impianto decorativo delle chiese sia nell'apparato pittorico dei codici miniati. Mochi, avventurandosi anch'egli nella disamina dell'arte pittorica abissina, <<invadendo per un momento il campo dello storico dell'arte>>²⁶², segue e approfondisce la linea di Gastaldi. Dopo aver effettuato un affondo tecnico sulla composizione dei colori, creati artigianalmente dagli stessi artisti con materiali organici e minerali disponibili sul territorio, e dei pennelli, <<fatto co' peli della coda del gatto o della capra>>²⁶³ e aver di conseguenza provato il presunto sottosviluppo delle popolazioni etiopiche, afferma:

I prodotti di quest'arte [...] non sono certo un'espressione spontanea del grado di evoluzione intellettuale raggiunto dagli Abissini. E la prova di ciò ci viene subito offerta dal fatto che quando un popolo, come fa appunto l'Abissino, dipinge le carni di molte figure con un colore differente da quello suo proprio, le ricopre spesso di vesti d'una foggia che non è la sua, e rappresenta degli oggetti presso di lui non in

²⁶¹ *Ivi*, p. 132.

²⁶² *Ibidem*.

²⁶³ *Ivi*, p. 137.

uso, mostra chiaramente di aver tratto i suoi modelli da un altro popolo differente da lui per razza e per civiltà.²⁶⁴

L'autore qui, evidentemente, propone una sovrascrizione dalle prospettive etnologiche, che non considera il contesto a cui tali prodotti appartengono. Come visto in precedenza (§ 1.2.1), la pittura etiopica tradizionale presenta una forte codificazione stilistica, derivata soprattutto dall'osservazione dei modelli copto-bizantini, poiché essa vede il suo sviluppo nel contesto della Chiesa Ortodossa Copta e deve proporre immagini che siano il più possibili funzionali – e quindi riconoscibili – al culto. Il fatto poi di essersi arricchita con apporti occidentali, ma anche indiani e sino-giapponesi, nei contatti con l'esterno, facilitati dalla felice posizione geografica, non dovrebbe sorprendere: esiste un sistema culturale che sia completamente puro, isolato dagli altri? Se nella pittura religiosa, poi, Mochi non riconosce alcun carattere di originalità e di spontaneità, pare ricredersi per quanto riguarda le manifestazioni pittoriche a tema storico, <<arte quasi certamente etiopica>> in quanto <<l'artista avendo da esprimere un fatto storico della sua gente, si è dovuto allontanare alquanto dai soliti modelli e, per necessità, è ricorso all'invenzione>>.²⁶⁵ Ma i suoi prodotti rimangono <<ben poca cosa>>, non avendo <<molto da invidiare all'opere dei nostri bambini e a quelle dei Boscimani>>²⁶⁶: di nuovo, una specifica e consapevole scelta stilistica di sostanziale adesione alla tradizione viene intesa come prova dell'incapacità etiopica, nonostante lo spiraglio offerto dai temi storici.

Trentadue anni dopo rispetto alla disamina del Mochi, un giovane Paolo Graziosi (1906-1988), archeologo e palenologo sempre inserito nell'Università degli Studi di Firenze, ottenendo la cattedra di Paletnologia nel 1936 e poi fondando il relativo istituto nel 1940, espone un'ulteriore collezione di pitture etiopiche del Museo d'Antropologia e Etnologia, questa volta tra le pagine della *Rivista delle Colonie Italiane*. L'artefice della raccolta, Giovanni Branchi (1846-1936), viaggiatore e diplomatico toscano, fu il primo commissario civile per il Regno d'Italia ad Assab dal 1881 ed effettuò anche una missione diplomatica

²⁶⁴ *Ibidem*.

²⁶⁵ *Ivi*, p. 140.

²⁶⁶ *Ivi*, p. 141.

presso il *Negus* Yohannes IV allo scopo di stipulare un trattato di amicizia e di commercio (febbraio-novembre 1883).²⁶⁷ Durante le sue ampie peregrinazioni (prima dell'Eritrea fu a Melbourne, nelle isole Fiji, poi in Oriente, tra Cina, Giappone e India; in ultimo fu console negli Stati Uniti d'America, prima a San Francisco e poi a New York), raccolse testimonianze della cultura materiale dei diversi popoli incontrati: oltre alle nostre pitture etiopiche su pergamena, anche una vasta serie di oggetti giapponesi, tra cui i *netsuke* (pendenti da cintura di minime dimensioni in avorio o legno, destinati ad assicurare oggetti o contenitori di un certo peso alla fascia tradizionale che chiude in vita il Kimono) e gli *inro* (scatolette porta medicinali), ma anche cinesi, come le tabacchiere in ceramica in vetro decorato, e indiani. Branchi donò l'intera collezione, prima custodita nella sua casa di Pistoia, al museo fiorentino a causa del suo definitivo trasferimento a Firenze in casa di parenti.²⁶⁸ Graziosi indica che la raccolta etiopica del Branchi consta di un libretto in pergamena e di quattordici quadretti, sempre su pergamena. Del primo pezzo, nei depositi del Museo d'Antropologia e Etnologia non vi è traccia. Infatti, questo è identificabile con il <<libro pergamenaceo con miniature abissine>>,²⁶⁹ inventariato con il numero 18530, andato perduto alla Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare. È possibile, tuttavia, farsi un'idea dell'oggetto non solo grazie alla descrizione testuale del paletnologo, ma anche attraverso l'apparato iconografico del suo articolo, ove se ne riproducono tre pagine. Il libretto in pergamena parrebbe contraddistinto da dimensioni contenute, 14 cm di larghezza per 19 centimetri di altezza, e recante illustrazioni in ogni pagina solo su di una facciata.²⁷⁰ Secondo Graziosi, sarebbe stato acquistato dal Branchi in terra etiopica verso la fine del XIX secolo e consisterebbe in un insieme di <<schizzi a pitture più o meno incomplete, forse "modelli" a cui l'artista doveva ispirarsi nei suoi lavori>>.²⁷¹ Pensa, inoltre, che tali

²⁶⁷ DE GUBERNATIS 1895, p. 143-144. Il resoconto della missione è offerto dallo stesso Branchi in *Missione in Abissinia del Regio Console Cav. Giovanni Branchi (1183)*, Roma, Tipografia del Gabinetto del Ministero degli Affari Esteri, 1889.

²⁶⁸ ROSSELLI Maria Gloria, *Asia in Il Museo di Storia Naturale dell'Università degli Studi di Firenze. Le collezioni antropologiche ed etnologiche* 2014, pp. 79-81.

²⁶⁹ MOROZZI – PARIS 1995, p. 297.

²⁷⁰ GRAZIOSI 1932, p. 785.

²⁷¹ *Ivi*, p. 775.

illustrazioni siano state eseguite poco prima dell'effettivo acquisto. Procedo poi con la presentazione delle iconografie, tutte a tematica religiosa: un tipico San Giorgio che uccide il drago (fig. 74); una Madonna con il Bambino a cui si aggiungono in alto le testine dei due arcangeli Michele e Gabriele e in basso una figura semisdraiata, che si sostiene il capo con il palmo della mano (fig. 75); una cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso Terrestre, un arcangelo con la spada sguainata e una Salomè innanzi ad Erode dopo la decapitazione del Battista, di cui purtroppo non si è riusciti a rinvenire alcuna testimonianza visiva; poi ancora una figura barbata, identificabile con Aronne (fig. 76); un Mosè nel deserto, circondato da ebrei, di cui si propone solo il segno grafico di contorno, a riprova della funzione pratica di raccolta di modelli del volumetto, con scritta in amharico traducibile con <<Mosè. In che modo egli fece discendere ad essi l'acqua nel deserto>> (fig. 77). Infine, la rappresentazione di una leggenda abissina in cui protagonista è la Vergine, che viene liberata, mentre attende di essere divorata dal serpente, e un profeta Daniele circondato da leoni e infine un guerriero a cavallo che uccide due nemici,²⁷² forse un modello per la rappresentazione del nobile committente. Anche nel caso di queste ultime due figurazioni non sono state trovate riproduzioni.

Della collezione Branchi rimane la serie di dipinti su pergamena, recanti tutti uguali dimensioni (40x27 cm circa), che Graziosi dice essere <<tutti opera dello stesso artista, un prete di Adua che li cedé al commendatore nel 1888>>. Che siano frutto di una compravendita o di un dono, comunque rappresentano una testimonianza tangibile, materiale, ancora ad oggi osservabile nell'originale, del fenomeno dell'*antika painting*. Si procede con la descrizione del *set* di dipinti, servendosi anche delle parole del palenologo. Si anticipa che nel confronto tra l'articolo e l'effettivo possesso materiale del museo, si sono riscontrate delle incongruenze: Graziosi parla di quattordici quadretti, ma se ne riconoscono almeno altri due, per un totale di sedici. Nella pergamena recante il numero di inventario 18534 viene rappresentato il suicidio del *Negus* Tewodros II del 13 aprile 1868 (§ 1.1.1), all'arrivo della spedizione inglese del Napier (fig. 78). La

²⁷² *Ivi*, pp. 785-786.

scena principale è situata nell'angolo in alto a destra, al di sopra di un insediamento – probabilmente Maqdala – tra le colline, contraddistinto dalle tipiche capanne circolari etiopiche. L'imperatore è effigiato nel compimento dell'atto estremo: riverso a terra e con lo sguardo verso l'alto ad invocare Dio, abbandona lo scudo e si reca alla bocca la pistola che lo condurrà alla morte. Dietro di lui, una coppia di nobili etiopici in atto di contrizione. La porzione sinistra è interamente occupata da tre soldati nemici, coperti da <<cappellacci briganteschi>>²⁷³ e dalle barbe incolte. Uno di essi pare volgere il capo per non assistere al triste spettacolo. La ieraticità bizantina lascia spazio ad una espressività commovente e anche Graziosi sembra accorgersene e ammetterlo.

Segue la raffigurazione dell'incoronazione di un *negus* (inv. 18535, fig. 79). Probabilmente si tratta di Yohannes IV (§ 1.1.2) per via dell'inquadratura ambientale nella cittadina di Axum, riconoscibile per i suoi obelischi. Si ricorda infatti che il successore Menelik scelse di farsi incoronare per motivi simbolici ad Entoto (§ 1.1.4). Da notare l'organizzazione spaziale della composizione: la scena principale è inquadrata nell'angolo superiore di sinistra, l'ambientazione si estende nella parte di destra, mentre in basso a sinistra vi è un riquadro con un gruppo di soldati, armati con fucili moderni di provenienza occidentale. Una simile distribuzione delle scene in riquadri è visibile anche nella pergamena inv. 18536 (fig. 80), in cui spiccano quattro chiese copte su basamenti a gradoni, sormontate da un tetto conico arricchito dal tipico *masqal* e cinto da fiammate rosse sangue. È evidente la disperazione delle figure umane che costellano la composizione: un uomo dalla verde tunica e dal manto rosso, che sembra sporgersi da una complessa architettura, non definita nella sua tridimensionalità, si stringe il capo tra le mani; un altro, più anziano guarda verso l'alto quasi alla ricerca di un aiuto divino e una giovine nobildonna affranta appoggia la guancia al palmo. Il riquadro centrale in basso, dallo sfondo giallo canarino, è occupato da tre individui dal forte impatto patetico: in uno stato di seminudità, si stringono le membra – definite attraverso linee grafiche, ma anche per via di ombreggiature – e piangono lacrime nere. Un tono di maggiore serenità è offerto invece dal brano di mercato (inv.

²⁷³ *Ivi*, p. 787.

18537, fig. 81). In questo caso la composizione è organizzata non attraverso il delineamento di riquadri, ma giustapponendo gruppi di individui intenti nella compravendita di varie merci. Si riconoscono gli *chamma* in cotone, oggetti di valore pesati con un bilancino, forse gioielli, i recipienti di varie fogge e materiali e gli animali d'allevamento, riuniti dai colpi inferti dai bastoni dei pastori, di cui uno fuoriesce dalla cornice rossa di contorno, creando un effetto di spazialità. Un minimo senso della profondità è dato anche dallo sfondo, non più di un unico tono, ma arricchito con zone di contrasto verdi e rosse. Il medesimo espediente è riscontrabile anche nella successiva pergamena (inv. 18537, fig. 82). Organizzata in due fasce orizzontali, nella superiore vi è un uomo d'alto rango su un cavallo dalle finiture raffinate, che rimanda alla classica iconografia del San Giorgio che uccide un drago. Prima e dopo di lui, due gruppi di militi armati, recanti uno fucili moderni, l'altro le armi tradizionali, ovvero lance e scudi. Nella porzione inferiore si presenta, invece, una sfilata di schiavi che portano sopra le loro teste dei fardelli. Il loro dolore è tangibile per i volti rigati dalle lacrime. A rendere ancora più patetica la scena la presenza di due bambini, avvinghiati ai genitori. Al numero di inventario 18539 risponde un'opera che non compare nell'elenco proposto da Graziosi. Nella metà di destra si raffigura un insediamento etiopico, con abitazioni e la chiesa copta sormontata dal *masqal*. Accanto al luogo sacro un gruppo di uomini incatenati alle caviglie. A sinistra, inscritti in un territorio che sembra essere posto ad un livello inferiore rispetto alla città, una coppia di uomini che trasportano fascine e – sotto – un uomo con bastone e sacca da viandante, accompagnato da un ovino e da una figura in rosso, che legata in vita da una corda, pare essere tirata dall'uomo in verde effigiato accanto all'insediamento. Non si è riusciti a decifrare l'iconografia. È, invece, immediatamente comprensibile, nella sua brutalità, la scena di decapitazioni (inv. 18540, fig. 84), probabilmente di prigionieri in seguito ad una battaglia. Nella fascia orizzontale superiore, un comandante, armato di fucile, pare dare l'ordine ai suoi uomini, mentre in basso avviene il lugubre massacro, per via di armi moderne e sciabole tradizionali. Teste recise dagli occhi serrati e corpi decollati affollano il suolo, portando Graziosi a parlare di «crudo

realismo>>.²⁷⁴ Il paletnologo parla poi di una <<traversata di un fiume con barche>>, di cui oggi non vi è traccia. È segnata nell'inventario del Museo d'Antropologia e Etnologia al numero 18541 e corrisponde al <<dipinto abissino su pergamena>>²⁷⁵ citato come trafugato nell'elenco Morozzi – Paris. Anche questo esemplare è andato quindi perduto alla Mostra d'Oltremare, ma fortunatamente Graziosi ne offre una riproduzione fotografica (fig. 85). Il fiume occupa quasi la totalità della scena, facendo da sfondo alle imbarcazioni. Quella di maggiori dimensioni e in posizione centrale è abitata da una figura di rematore che giganteggia, nelle sue poderose dimensioni, sulla folla dei passeggeri, resa attraverso la giustapposizione di innumerevoli teste, che sembrano prive di corpo. Negli angoli di destra e quello in alto a sinistra, si descrivono gli insediamenti collocati agli argini del fiume. Segue, poi, la pergamena (inv. 18542) con la raffigurazione di una carovana in transito e poi in riposo (fig. 86). A giudicare dagli orpelli, come l'ombrellino e le tazze per il ristoro, e dalla quantità di asini, si tratta del trasferimento di un nobile etiopico. Sono presenti anche due schiavi, in basso a sinistra, recanti il foraggio per gli animali. Nell'opera inv. 18543 (fig. 87), capeggia la figura del *negus*, inserito in una sorta di mandorla omogenea, di colore verde. È vestito di tutto punto, secondo il costume regale, e un assistente, sulla sinistra, si sporge da un gruppo di uomini armati per porgere al suo sovrano l'ombrellino. Il re sembra rivolgersi in atto di benevolenza verso due figure. Nella fascia inferiore una compagine di uomini offre dei fucili. Potrebbe trattarsi, più che di una scena di offerta, dell'atto di sottomissione di signori locali, che mettono a disposizione dell'imperatore le loro armi e i loro eserciti personali. Questo esemplare non è associabile ad alcuna descrizione offerta da Graziosi. Sono simili i due dipinti con l'effettiva donazione al *negus* di offerte e tributi (inv. 18545, fig. 89 e inv. 18548, fig. 92). Nella prima il sovrano, al di sotto di un baldacchino, riceve in dono schiavi dalla pelle scurissima, contrapposta al candore dell'abissino, e innumerevoli zanne di elefante. Nella seconda, il *negus* si sporge da edifici che, secondo Graziosi, rimanderebbero ai castelli di Gondar.²⁷⁶ Egli si

²⁷⁴ *Ivi*, 788.

²⁷⁵ MOROZZI – PARIS 1995, p. 297.

²⁷⁶ *Ivi*, p. 787.

rivolge ai sudditi recanti doni, tra cui recipienti di varia natura e bestiame. Nel riquadro in basso a sinistra si riconoscono sacerdoti copti con le insegne; uno di loro pare battere il ritmo su di un tamburo. Per finire, si giunge a tre scene di battaglia: due tra etiopici ed egiziani (inv. 18544, fig. 88 – inv. 18546, fig. 90), una tra eserciti di due *negus*, probabilmente identificabili in Yohannes IV e Menelik II (§ 1.1.2) (inv. 18547, fig. 91). Tutte presentano una eguale composizione: le truppe occupano le fasce verticali laterali, lasciando quella centrale libera. All'interno di un medesimo esercito, vi è il raggruppamento della prima linea e a seguire tutti gli altri. Per rendere il senso della folla, si ha la proliferazione delle teste e il loro sottodimensionamento verso l'orizzonte. Mentre gli etiopici vengono sempre rappresentati a capo scoperto, con un viso glabro, quasi angelico, i nemici si girano di profilo e i loro lineamenti si fanno marcati e truci: <<il corruscar dello sguardo, i lineamenti marcati, l'abbassar del capo, servono a dare alla figura, sia pure in modo infantile, un aspetto minaccioso, che contrasta con la calma espressione degli Abissini>>.²⁷⁷ A ben vedere Graziosi parla anche di un'ulteriore pergamena, in cui si rappresenterebbero scene di caccia: nella fascia superiore dovrebbero essere rappresentati cavalieri con i loro destrieri, in quella inferiore uomini impegnati a sparare contro elefanti e leoni. Non si è trovato nulla di simile nei depositi del museo e purtroppo non si è rinvenuta alcuna testimonianza fotografica.

Per concludere, alcuni cenni sulle vicende espositive delle opere delle collezioni Gastaldi e Branchi. Prima della loro ostensione – in minima parte – alla Mostra d'Oltremare del 1940, furono sicuramente presenti nella *Mostra dell'Etiopia Italiana* al Museo d'Antropologia e Etnologia di Firenze,²⁷⁸ oramai situato a Palazzo Nonfinito in via del Proconsolo, in seguito al trasferimento a più riprese tra il 1922 e il 1924 dalla precedente sede in via San Sebastiano (oggi via Gino Capponi).²⁷⁹ Inaugurata il 23 maggio 1936, pochi giorni dopo la costituzione dell'Africa Orientale Italiana, essa aveva come principale scopo la celebrazione

²⁷⁷ *Ivi*, p. 780.

²⁷⁸ L'unico affondo su tale esposizione è stato attuato recentemente da Maria Maddalena Grossi in *Mostre d'arte e cultura straniera a Firenze nella prima metà del Novecento*, a cura di Cristiano Giometti e Romina Origlia (GROSSI 2022, pp. 75-90).

²⁷⁹ ZAVATTARO 2014, p. 58.

della conquista imperiale. Venne organizzata dalla sezione fiorentina della Società “Dante Alighieri”, presieduta da Felice Felicioni, e dall’Università di Firenze, nelle persone del rettore Bindo De Vecchi e Nello Puccioni (1881-1937), professore della cattedra di Antropologia e direttore delle collezioni dell’istituto dal 1931 al 1937.²⁸⁰ La mostra si componeva di cinque sezioni, ovvero la parte etnografica proveniente dalle colonie, i ricordi della prima campagna d’Africa del 1896, quelli della guerra italo-etiopica appena conclusa, il materiale cartografico e bibliografico dell’Istituto Geografico Militare, la raccolta fotografica ad opera del fotografo volontario e sottotenente Mario Righetti e, per finire, la corrispondenza fra i soci della “Dante Alighieri” e i combattenti in Africa.²⁸¹ Le nostre pitture abissine si inscrivevano nel primo settore, quello etnografico. Il catalogo della mostra le individua nella prima sala del primo piano, destinata alla presentazione della <<Colonia Eritrea e Abissinia>>:

Alle pareti fra le finestre e nella vetrinetta d’angolo importanti serie di pitture abissine: in gran parte soggetti religiosi con evidente influsso dell’arte bizantina. Notare specialmente le *due grandi immagini della Vergine* [Collezione Gastaldi, inv. 7423 e 7424] e *dell’Evangelista S. Giovanni* [Collezione Gastaldi, inv. 7425] e *la grande Crocifissione* [Collezione Gastaldi, inv. 7426]. Le pitture in pergamena [Collezione Branchi] riproducono tutti soggetti profani specialmente di battaglie e di cacce o scene di offerte al *Negus*. In queste pitture i personaggi abissini sono sempre dipinti di faccia, mentre le figure dei nemici e dei popoli sottoposti sono rappresentate di profilo.²⁸²

Il passato espositivo rende le collezioni Gastaldi e Branchi particolarmente complesse da gestire, pur non essendo frutto di spoliazioni o furti impropri, ma di lecite donazioni e compravendite. La loro precedente ostensione a mostre dalla

²⁸⁰ LANDI Mariangela e MOGGI CECCHI Jacopo, *L’antropologia coloniale: <<dai popoli del mondo all’uomo del Fascismo>>*. Nello Puccioni, Lidio Cipriani in *Il Museo di Storia Naturale dell’Università degli Studi di Firenze. Le collezioni antropologiche ed etnologiche* 2014, pp. 23-26.

²⁸¹ GROSSI 2022, p. 81.

²⁸² *Catalogo della mostra dell’Etiopia italiana*, 1936, p. 15. Si ricorda, inoltre, che le pitture – di mano indigena e non – della collezione Gastaldi, come ha individuato Chiara Marin, sono state proposte anche nelle mostre programmatiche promosse dal Martini per riqualificare l’immagine della Colonia Eritrea. *In primis* alla *Mostra Agricola della Colonia Eritrea*, organizzata all’interno dell’Esposizione Orto-Avicola presso il Giardino dell’Orticoltura di Firenze (maggio-giugno 1903), poi la *Mostra Eritrea* alla Esposizione Regionale Romagnola a Ravenna (1° maggio-10 luglio 1904) e infine alla *Mostra Eritrea* dell’Esposizione Internazionale di Milano (28 aprile-11 novembre 1906) (MARIN Chiara, *Esposizione internazionale di Milano o “Esposizione del Sempione”* in TOMASELLA 2017, pp. 126-130.

forte natura colonialista e razzista pregiudicherebbe la possibilità di ripresentarle al pubblico? Con la riapertura del Museo d'Antropologia e Etnologia nel Secondo Dopoguerra, si riproposero le sale con le collezioni provenienti dall'Eritrea e dall'Etiopia nella medesima modalità espositiva utilizzata durante la stagione colonialista, ricalcando il paradigma evolutivo in termini di "arretratezza-progresso".²⁸³ Dalla testimonianza orale dell'antropologa fisica Monica Zavattaro, responsabile delle collezioni del Museo di Storia Naturale nella sezione di Antropologia e Etnografia, alcuni esemplari delle suddette raccolte potevano essere osservate – fino alla fine del secolo scorso – insieme agli oggetti etnografici raccolti in occasione della Missione Eritrea (1905-1906) del Regio Istituto di Studi Superiori di Firenze, in cui furono protagonisti Giotto Dainelli e Olinto Marinelli per la parte geologica e geografica e Lamberto Loria e Aldobrandino Mochi per quella etnografica e antropologica. La scelta di mantenere l'allestimento originale sarebbe stata compiuta per rendere il ricordo, una testimonianza storica delle modalità espositive del passato. Perpetuando un tale tipo di narrazione, tuttavia, si rientra negli errori del passato. Dall'altra parte, riporre le opere nei depositi vuol dire attuare un'operazione di occultamento della memoria, che invece andrebbe ricostruita, non solo nella dimensione del singolo, ma della collettività.

Il finale della trattazione non può che rimanere aperto. A questo tentativo di raccolta di alcune delle tracce della pittura etiopica, celate negli scritti e nei progetti espositivi dell'Italia colonialista, e di comprensione del contesto di provenienza, devono necessariamente seguire degli sviluppi. Ancora molto deve essere approfondito in merito al fenomeno dell'*antika painting*, al grado d'influenza della presenza europea nella sua ideazione e ai suoi protagonisti. Ancora a lungo si deve scavare nei fondi d'archivio e nei depositi museali per riportare alla luce ulteriori testimonianze materiali, che molto possono dire non solo dell'Alterità etiopica, ma anche di Noi. La ricerca, quindi, continua.

²⁸³ ZAVATTARO 2014, p. 59.

Bibliografia

African Zion: the sacred art of Etiopia, a cura di Roderick Grierson, New Heaven and London, Yale University Press, 1993.

ARENA Giovanni, *Visioni d'Oltremare. Allestimenti e politica dell'immagine nelle esposizioni coloniali del XX secolo*, Napoli, Edizioni Fioranna, 2011.

ARENA Giovanni, *Napoli 1940-1952. Dalla prima mostra triennale delle terre italiane d'oltremare alla prima mostra triennale del lavoro italiano nel mondo*, Napoli, Edizioni Fioranna, 2012.

BAHRU Zewde, *A History of Modern Ethiopia (1855-1991)*, Addis Ababa, Ohio University Press – Addis Ababa University Press, 2001.

BAHRU Zewde, *Pioneers of Change in Ethiopia. The Reformist Intellectuals of the Early Twentieth Century*, Athens – Ohio, Ohio University Press, 2002.

BARDI Pietro Maria, *Rapporto sull'architettura (per Mussolini)*, Roma Tipografia Arte della Stampa, 1931.

BARDI Pietro Maria, *Pioneri e soldati d'A.O. dall'acquisto di Assab all'Impero Romano d'Etiopia. Antologia di scritti documenti e illustrazioni*, Milano, Ulrico Hoepli, 1936.

BAUSI Alessandro, *La Regina di Saba nella tradizione etiopica*, in: *La Regina di Saba, un mito fra Oriente e Occidente*. Atti del seminario diretto da Riccardo Contini (Napoli, Università "L'Orientale", 19 novembre 2009-14 gennaio 2010), a cura di Fabio Battiato, Dorota Hartman, Giuseppe Stabile, Napoli, UniorPress, 2016, pp. 91-162.

BEGUINOT Francesco, *Espansione italiana in Africa e in Oriente*, <<L'illustrazione italiana>>, a. LXVII, n. 22 (2 giugno 1940), pp. 811-815.

BELMONTE Carmen, *Arte e colonialismo in Italia tra Ottocento e Novecento: dinamiche politiche e strategie visive nella prima guerra d'Africa*, tesi di dottorato di ricerca in Storia dell'Arte, XVII ciclo, Università degli Studi di Udine, 2016-2017, tutor: Alessandro Del Puppo, Gerhard Worf, Michael F. Zimmermann.

BELMONTE Carmen, *Staging Colonialism in "Other" Italy. Art and Ethnography at Palermo's National Exhibition (1891-1892)*, <<Mittelugen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz>>, a. LIX, n. 1 (2017), pp. 87-108.

BELMONTE Carmen, *Colonial Visual Culture and Practice oh Human Display in 19th Century Italy*, <<Quadrante>>, n. 21 (2019), pp. 159-172.

BIANCALE Michele, *La Prima Mostra Triennale delle Terre d'Oltremare*, <<Le Arti>>, a. III, n. 1 (ottobre - novembre 1940), pp. 54-57.

BIASO Elizabeth, *Contemporary Ethiopian Painting in Traditional Style: From Church-Based to Tourist Art*, <<African Arts>>, Vol. 42, No. 1 (Spring, 2009), pp. 14-25.

BOTTONI Riccardo, *L'Impero fascista: Italia ed Etiopia (1935-1941)*, Bologna, Il Mulino, 2008.

CALCHI NOVATI Giampaolo, *Statualità africana ed espansione coloniale. La variante Menelik, imperatore d'Etiopia*, <<Studi Storici>>, a. 46, n. 1 (gennaio-marzo 2005), pp. 219-241.

CALCHI NOVATI Giampaolo, *L'Africa d'Italia. Una storia coloniale e postcoloniale*, Roma, Carocci, 2011.

CASTRONOVO Valerio, *Il mito dell'«Italia grande proletaria»*, in: *Opinion publique et politique extérieure en Europe. I. 1870-1915. Actes du Colloque de Rome (13-16 février 1980)*, Rome, École Française de Rome, 1981, pp. 329-339.

CERULLI Emilio, *Con l'esercito italiano in A.O.*, 2 voll., Milano, Mondadori, 1936-1937.

CHASTEL André, *La Légende de la Reine de Saba*, <<Revue de l'Historie des Religions>>, vol. 119 (1939), pp. 204-225.

CHASTEL André, *La Légende de la Reine de Saba. Suite*, <<Revue de l'Historie des Religions>>, vol. 120 (1939), pp. 27-44.

CHIARELLI Brunetto, *L'Istituto di Studi Superiori. Paolo Mantegazza e l'Antropologia a Firenze*, in: *Paolo Mantegazza e l'Evoluzionismo in Italia*, a cura di Cosimo Chiarelli e Walter Pasini, Firenze University Press, 2010, pp. 15-34.

CHIOZZI Paolo, *Esistono gli «Ariani»? Perplexità e contraddizioni di Paolo Mantegazza in tema di «Razze»*, in: *Paolo Mantegazza e l'Evoluzionismo in Italia*, a cura di Cosimo Chiarelli e Walter Pasini, Firenze University Press, 2010, pp. 43-51.

CHOJNACKI Stanislaw, *Short introduction to Ethiopian Traditional Painting*, <<Journal of Ethiopian Studies>>, vol. 2, n. 2 (luglio 1964), pp. 1-11.

CHOJNACKI Stanislaw, *Major themes in Ethiopian painting. Indigenous developments, the influence of foreign models and their adaptation from the 13th to the 19th century*, Wiesbaden, Steiner, 1983.

CONTI ROSSINI Carlo, *Etiopia e genti d'Etiopia*, Firenze, Bemporad, 1937.

CONTI ROSSINI Carlo, *Grammatica elementare della lingua etiopica*, Roma, Istituto per l'Oriente, 1941.

COON Carleton Stevens, *Measuring Ethiopia and flight into Arabia*, London, Jonathan Cape, 1936.

CRUMMEY Donald, *Tewodros as reformer and modernizer*, <<Journal of African History>>, a. X, n. 3 (1969), pp. 457-469.

CRUMMEY Donald, *Land and Society in the Christian Kingdom of Ethiopia From the 13th to the 20th Century*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2000.

DALLA VEDOVA Giuseppe, *La Società Geografica Italiana e l'opera sua nel secolo XIX*, Roma, Società Geografica Italiana, 1904.

DE CASTRO Lincoln, *Etiopia. Terra, uomini e cose*, Milano, Treves, 1936.

DE GUBERNATIS Angelo, *Piccolo dizionario dei contemporanei italiani*, Roma, Forzani e C. Tipografi del Senato, 1895, pp. 143-144.

DE LILLO Luigi, *Napoli nel clima dell'Impero. Sorge la Triennale d'Oltremare*, <<L'illustrazione italiana>>, a. LXVII, n. 34 (20 agosto 1939), pp. 319-324.

DEL BOCA Angelo, *Gli italiani in Africa Orientale*, voll. 4, Roma-Bari, Laterza, 1976-1984.

DEL BOCA Angelo, *Il colonialismo italiano tra miti, rimozioni, negazioni e inadempienze*, in: *Fascismo e antifascismo. Rimozioni, revisioni, negazioni*, a cura di Enzo Collotti, Roma-Bari, Laterza, 2000, pp. 325-353.

DEPLANO Valeria, *Per una nazione coloniale. Il progetto imperiale fascista nei periodici coloniali*, Perugia, Morlacchi Editore, 2018.

DI SALVO Mario, *Chiese d'Etiopia. Il Monastero di Narga Sellase*, Milano, Skira, 1999.

ERTOLA Emanuele, *In terra d'Africa. Gli Italiani che colonizzarono l'Impero*, Roma-Bari, Laterza, 2017.

Ethiopia: Traditions of Creativity, a cura di Raymond A. Silverman, London, Michigan State University Museum, University of Washington Press, 1999.

FABIAN Johannes, *Time and the Other. How Anthropology Make Its Object*, New York, Colombia University Press, 1983.

FERRARO Giuseppe, *From the mountains of Africa to Italy. The experience of Ethiopian deportees confined in Longobucco (Calabria) in the period 1937-1943*, <<Annales d'Ethiopie>>, vol. 31 (2016), pp. 293-319.

GIANNINI Amedeo, *L'Etiopia nella Società della Nazioni*, <<Oriente Moderno>>, a. III, n. 7 (15 dicembre 1923), pp. 393-399.

GIORGIS Elizabeth W., *Modernist Art in Ethiopia*, Athens – Ohio, Ohio University Press, 2019.

GROSSI Maria Maddalena, *La Mostra dell'Etiopia italiana del 1936 al Museo di Antropologia ed Etnologia di Firenze*, in: *Mostre d'arte e cultura straniera a Firenze nella prima metà del Novecento*, a cura di Cristiano Giometti e Romina Origlia, Pisa, Edizioni ETS, 2022, pp. 75-90.

GUIDI Ignazio, *Grammatica elementare della lingua amarica con esercizi di traduzione e glossario*, Roma, Istituto per l'Oriente, 1935.

KAITERIS Costantine, *L'Ethiopie à travers le regard de des peintres. Histoire e sujets de la peinture populaire éthiopienne*, Paris, Sepia, 2018.

KAPLAN Steven, *Dominance and diversity: Kingship, Ethnicity and Christianity in Orthodox Ethiopia*, <<Church History and Religious Culture>>, a. 83, n. 1-3 (2009), pp. 291-305.

HELDMAN Marilyn Eiseman, *Creating Religious Art: The Status of Artisans in Highland Christian Ethiopia*, <<Aethiopia>>, n. 1 (1998), pp. 131-147.

IGNESTI Ugo, *La lingua degli Amhara trascritta in caratteri latini. Grammatica, esercizi, vocabolario*, Milano, Giacomo Agnelli, 1937.

Il Museo di Storia Naturale dell'Università degli Studi di Firenze. Le collezioni antropologiche ed etnologiche, a cura di Jacopo Moggi Cecchi e Roscoe Stanyon, vol. V, Firenze, Firenze University Press, 2014.

JESMAN Czeslaw, *The Russians in Ethiopia. An Essay in Futility*, London, Chatto and Windus, 1958.

La Mostra d'Oltremare nella Napoli occidentale. Ricerche storiche e restauro del moderno, a cura di Aldo Aveta, Alessandro Castagnaro e Fabio Mangone, Napoli, FedO APress, Roma – Napoli, Paparo, 2021.

L'Africa in vetrina. Storie di musei e di esposizioni coloniali in Italia, a cura di Nicola Labanca, Paese (TV), Pagus, 1992.

L'Impero nel cassetto. L'Italia coloniale tra album privati ed archivi pubblici, a cura di Paolo Bertella Farnetti, Adolfo Mignemi e Alessandro Triulzi, Milano – Udine, Mimesis, 2013.

LABANCA Nicola, *Oltremare. Storia dell'espansione coloniale italiana*, Bologna, Il Mulino, 2002.

MAJURI Amedeo, *Il segno di Roma alla Mostra delle Terre d'Oltremare*, <<L'Illustrazione Italiana>>, a. LXII, n. 22 (2 giugno 1940), pp. 807-810.

MANFREN Priscilla, *Icone d'Oltremare nell'Italia Fascista: artisti, illustratori e vignettisti alla conquista dell'Africa*, Trieste, EUT – Edizioni Università di Trieste, 2019.

MANTEGAZZA Paolo, *Quadri della natura umana. Feste ed ebbrezze*, vol. I, Milano, Bernardoni, 1871.

MARAINI Clemente, *Spedizione Italiana nell'Africa equatoriale. Relazione al consiglio della società geografica intorno a una spedizione dell'Africa Equatoriale*, <<Bollettino della Società Geografica Italiana>>, serie I, vol. 12 (dicembre 1875), pp. 277-286.

MASSAIA Guglielmo, *I miei trentacinque anni di missione nell'alta Etiopia; memorie storiche*, vol. 10, Tivoli, Stabilimento tipografico Mantero, 1930.

Mensch und Geschichte in Aithiopiens Volksmalerei, a cura di Girma Fisseha e Water Rauning, Innsbruck, Penguin-Verlag e Frankfurt/Main, Umschau-Verlag, 1985.

MONINA Giancarlo, *Il consenso coloniale. Le società geografiche e l'Istituto coloniale italiano (1896 - 1914)*, Roma, Carocci, 2002.

MONZALI Luciano, *L'Etiopia nella politica estera italiana (1896-1915)*, Parma, Facoltà di Giurisprudenza dell'Università di Parma, 1996.

MOORE Robert W., *Coronation Days in Addis Abeba*, <<The National Geographic Magazine>>, vol. LIX, n. 6 (giugno 1931) pp. 738-746.

MOROZZI Luisa e PARIS Rita, *L'opera da ritrovare. Repertorio del patrimonio artistico italiano disperso all'epoca della Seconda Guerra Mondiale*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1995.

Mostra dell'A.O.I. Architetti M. Zanetti, L. Racheli, P. Zella Milillo, <<Architettura. Rivista del Sindacato nazionale fascista architetti>>, a. XX, n. 1-2 (gennaio-febbraio 1941), pp. 41-45.

MURATORI, *Concorso per la Mostra dell'Africa Italiana alla Triennale d'Oltremare*, <<Architettura. Rivista del sindacato nazionale fascista architetti>>, a. XVIII, n. 3 (marzo 1939), pp. 183-189.

NEZZO Marta, *L'altra rovina: appunti sul destino degli oggetti non europei durante la Seconda Guerra Mondiale* in: *Arte e Guerra. Storie dal Risorgimento all'età contemporanea*, a cura di Carmelo Bajamonte e Marta Nezzo, Padova, Il Poligrafo, 2021, pp. 207-219.

PANKHURST Richard, *Menelik and the foundation of Addis Ababa*, <<The Journal of African History>>, vol. 2, n.1 (1961), pp. 103-117.

PANKHURST Richard, *Some notes for a history of Ethiopian secular art*, <<Ethiopia Observer>>, X (1966), pp. 5-80.

PANKHURST Richard, *The Battle of Adwa (1896) as depicted by traditional Ethiopian artists*, in: *Proceedings of the first International Conference on the history of Ethiopian art. Sponsored by the Royal Asiatic Society* (University of London, Warburg Institute, 21-22nd October 1986), a cura di Richard Pankhurst, Londra, Pindar Press, 1989, pp. 78-103.

PANKHURST Richard e GERARD Denis, *Ethiopia Photographed. Historic Photographs of the Country and its people taken between 1867 and 1935*, New York, Kegan Paul International, 1996.

PES Alessandro, *La costruzione dell'Impero fascista. Politiche di regime per una società coloniale*, Roma, Aracne, 2010.

PIERANTONI Umberto, *Il parco faunistico e l'acquario tropicale*, <<L'Illustrazione Italiana>>, a. LXII, n. 22 (2 giugno 1940), pp. 843-844.

Pittura etiopica tradizionale, con presentazione di Tullia Carrettoni e nota introduttiva di Lanfranco Ricci, Roma, Istituto Italo-Africano, 1989.

Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare. Napoli, Campi Flegrei 9 maggio - 15 ottobre 1940 XVIII. Documentario, Torino, Industrie grafiche Gros Monti, 1940

PRISCO Gabriella, *Allestimenti museali, mostre e aura dei materiali tra le due guerre nel pensiero di Amedeo Maiuri*, <<Il Capitale Culturale>>, vol. XIV (2016), pp. 531-574.

POWELL-COTTON Percy Horace Gordon, *A sporting trip through Abyssinia: a narrative of a nine months journey from the plains of the Hawash to the snows of Simien, with a description of the game, from elephant to ibex, notes on the manners and customs of the natives*, Londra, R. Ward, 1902.

RAUNING Walter, *Ethiopian Folk Art Painting*, in: *Proceedings of the first International Conference on the history of Ethiopian art. Sponsored by the Royal Asiatic Society* (University of London, Warburg Institute, 21-22nd October 1986), a cura di Richard Pankhurst, Londra, Pindar Press, 1989, pp. 69-71.

RAUNING Walter, *Etiopia: storia, arte e cristianesimo*, trad. it. Renata Salvarani, Milano, Jaca Book, 2005.

ROBERTS Leo B., *Traveling in the Highlands of Ethiopia*, <<The National Geographic Magazine>>, Vol. LXVIII, n. 3 (settembre 1935), pp. 297-328.

RUBINKOWSKA-ANIOL Hanna, *Antika – Ethiopian airport art as a construction of tradition*, in: *The artistic traditions of non-european cultures*, a cura di Aneta Pawlowska, Adam Drozdowski e Agnieszka Kuczunska, vol. 5, Polish Institute of World Art Studies, 2017, pp. 113-128.

SENGAL Elena, *Letteratura Amaraica*, <<L'Illustrazione Coloniale>>, a. XXIII, n. 1 (gennaio 1941), p. 28.

SATTA Gino, *L'ultimo baluardo della schiavitù. La "barbarie abissina" nella propaganda per la guerra d'Etiopia*, in: *Variazioni africane. Saggi di antropologia e storia*, a cura di Fabio Viti, Modena, il Fiorino, 2016, pp. 67-93.

SBACCHI Alberto, *Il colonialismo italiano in Etiopia (1935-1941)*, Milano, MURSIA, 1980.

SHIFERAW Bekele, *Some Notes on the First Art Exhibition (28 October - 15 November 1931) of Ethiopia and the Life of The First Modern Artist (Aganahu Engeda, 1904-1947)*, <<Journal of Ethiopian Studies>>, vol. 40, n. 1/2 (giugno-dicembre 2007), pp. 127-134.

STELLA Carlo Gian, *Un personaggio amletico: Afework Ghevre Jesus (1868-1947)*, <<Africa. Rivista trimestrale di studi e documentazione dell'Istituto Italo-Africano>>, a. XLI, n. 4 (dicembre 1986), pp. 581-602.

Statuto della Società Geografica Italiana approvato dall'assemblea generale del 26 gennaio 1868, <<Bollettino della Società Geografica Italiana>>, a. I, n. 1 (agosto 1868), pp. 3-6.

STOCCHETTI Francesco, *La Triennale d'Oltremare. Napoli 1940 XVIII*, <<Le Vie d'Italia>>, a. XLIV, n. 7 (luglio 1938), pp. 832-836.

STOCCHETTI Francesco, *Etiopici al sole di Napoli*, <<La Domenica del Corriere>>, a. ICII, n. 19 (5 maggio 1940), p. 6.

SOHIER Estelle, *From Photography to Church Painting: Iconographic Narratives at the Court of the Ethiopian King of Kings, Menelik II (1880s – 1913)*, <<African Arts>>, vol. 49, n. 1 (spring 2016), pp. 26-39.

SOBANIA Neal e SILVERMAN Raymond, *Icons of Devotion / Icon of Trade: Creativity and Entrepreneurship in Contemporary "Traditional" Ethiopian Painting*, <<African Arts>>, vol. 42, n. 1 (Spring 2009), pp. 26-37.

TENTORI Francesco, *Pietro Maria Bardi. Primo attore del razionalismo*, Torino, Testo & Immagine, 2002.

TOMASELLA Giuliana, *Esporre l'Italia coloniale. Interpretazioni dell'alterità*, con regesto delle esposizioni di Priscilla Manfren e Chiara Marin, Padova, Il Poligrafo, 2017.

TOMASELLA Giuliana, *Scenari post-coloniali in Italia. Uno sguardo sulla politica delle restituzioni* in: *Arte e Guerra. Storie dal Risorgimento all'età contemporanea*, a cura di Carmelo Bajamonte e Marta Nezzo, Padova, Il Poligrafo, 2021, pp. 235-250.

TUBIANA Joseph, *"Turning points" in Ethiopian History*, <<Rassegna di Studi Etiopici>>, Vol. 21 (1965), pp. 162-166.

VIVIAN Herbert, *Abyssinia. Thought the Lion-Land to the court of the Lion of Judah*, London, C. Arthur Pearson, 1901.

WAUGHT Evelyn, *In Abissinia [Waught in Abyssinia, 1936]*, trad. di David Mezzacapa e Luciana Pansini Verga, Milano, Adelphi, 2011.

WERMER Vycichl, *Note sur la transcription de l'amharique*, <<Annales d'Ethiopie>>, vol. 2 (1957), p. 245.

WEINERTH Jorg, *From empire to airport: on antika-painting in Addis Abeba in the 1930s*, in: *Ethiopian Images of Self and Other*, a cura di Felix Girke, Halle au der Saale, Universitatverlag Halle-Wittenberg, 2014, pp. 51-82.

WOLINSKI Decio, *Glottologia coloniale. Lingue e dialetti parlati nell'Eritrea, nell'Etiopia e nella Somalia*, estratto da <<L'Italia coloniale>>, a. IV, vol. 1, n. 4-5 (aprile - maggio 1903).

WYLDE Augustus, *Modern Abyssinia*, London, Methuen & CO., 1901.

ZANUTTO S., *La stampa periodica etiopica*, <<Rivista delle colonie. L'Oltremare>>, a. X, n. 5 (maggio 1935), pp. 478-484.

ZAVATTARO Monica, *Le collezioni etnografiche del Museo di Storia Naturale di Firenze: storia e prospettive museologiche e museografiche*, <<Museologia scientifica>>, vol. 8 (2014), pp. 56-66.

ZELALEM Getnet Ambaw, *Potentials and challenges of Entoto Saint Mary Church to heritage tourism development*, <<Journal of Hospitality and Management Tourism>>, vol. 6, n. 5 (July 2015), pp. 47-59.

ZERVOS Adrien, *L'empire d'Ethiope. Le miroir de l'Ethiopie moderne (1909-1935)*, Alessandria, Imprimerie de l'Ecole professionnelle des freres, 1936.

ZOLI Corrado, *Cronache etiopiche con nove carte geografiche fuori testo*, Roma, Sindacato Italiano Arti Grafiche, 1930.

ZOLI Corrado, *Etiopia d'oggi con sette grafici e tre tavole fuori testo*, Roma, Società anonima italiana arti grafiche, 1935.

Monografie di interesse storico-artistico pubblicate durante la stagione colonialista

1886

CECCHI Antonio, *Da Zeila alle frontiere del Caffa*, vol. I, Roma, Loescher & Co., 1886.

MARTINI Sebastiano, *Ricordi di escursioni in Affrica dal 1878 al 1881. Diario geografico e topografico*, Firenze, Barbera, 1886.

1912

CIPOLLA Arnaldo, *Nell'Impero di Menelik. Con 160 illustrazioni e una carta geografica*, Milano, S.E.L.G.A., 1912.

1915

DE CASTRO Lincoln, *Nella terra dei Negus. Pagine raccolte in Abissinia*, vol. I, Milano, Treves, 1915.

1936

Catalogo della mostra dell'Etiopia italiana, Firenze, 23 maggio-14 giugno 1936, Firenze, Tipografia Fratelli Stianti, 1936.

1938

Guida dell'Africa Orientale Italiana, a cura della Consociazione Turistica Italiana, supplemento alla rivista <<Le Vie d'Italia>>, Milano, 1938.

1940

Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare, Napoli 9 Maggio 15 Ottobre XVIII. Guida, Napoli, Raimondi, 1940.

Articoli d'interesse storico-artistico da riviste e quotidiani della stagione colonialista

1900

MOCHI Aldobrandino, *Gli oggetti etnografici delle popolazioni etiopiche posseduti dal museo nazionale d'antropologia in Firenze*, <<Archivio per l'Antropologia e l'Etnografia>>, a. XXX (1900), pp. 87-132.

1926

CASTALDI Angelo, *Pittura e pittori abissini*, <<L'Italia Coloniale>>, a. III, n.11 (novembre 1926), pp. 222-223.

1928

ANONIMO, *Tra la più strana gente. Quando i negri affrontano l'arte*, <<La Domenica del Corriere>>, a. XXX, n. 16 (15 aprile 1928), p. 9.

1929

BERTARELLI E., *Pittura di pazzi e pazzoidi*, <<La rivista Illustrata del Popolo d'Italia>>, a. VI, n. 2 (febbraio 1929), pp. 74-75.

1932

GRAZIOSI Paolo, *Le pitture etiopiche del Museo Naz. D'Antropologia ed etnologia di Firenze*, <<Rivista delle Colonie Italiane>>, a. VI, n. 10 (ottobre 1932), pp. 774-788.

1934

DE LEONE Enrico, *Conservazione e tutela delle arti indigene*, <<Rivista delle Colonie Italiane>>, a. VIII, n. 5 (maggio 1934), pp. 362-370.

ANONIMO, *Un pittore etiopico*, <<L'Illustrazione Italiana>>, a. LXI, n. 45 (11 novembre 1934), inserto tra p. 746 e 747.

ETIOPICO, *L'arte della pittura in Abissinia*, <<L'Italia Coloniale>>, a. XI, n.11 (novembre 1934), pp. 172-173.

1935

CASTALDI Angelo, *La pittura abissina*, <<Le Vie d'Italia e del Mondo>>, a. III, n. 6 (giugno 1935), pp. 734-744.

VIVIANI Alberto, *La pittura degli etiopi*, <<La Lettura>>, a. XXXV, n. 11 (novembre 1935), pp. 991-996.

1937

V.G.M, *La pittura etiopica. Tradizionalisti e modernisti*, <<La Domenica del Corriere>>, a. XXXIX n. 3 (17 gennaio 1937), p. 9.

CARRIERI Raffaele, *Tra impiccati e flagellati. Pitture abissine*, <<L'illustrazione Italiana>>, a. LXVI, n. 28 (11 luglio 1937), pp. 782-783.

1939

LEONORI CECINA Alessandro, *Il primo museo della razza*, <<La Difesa della Razza>>, a. II, n. 7 (5 febbraio 1939), pp. 21-23.

L'ANTITUTTO, *Segnalatore – Per l'arte figurativa nell'impero*, <<Etiopia. Rassegna illustrata dell'Impero>>, a. III, n. 3 (marzo 1939), p. 33.

VALORI Francesco, *Arte e letteratura coloniale – Pittura abissina... moderna*, <<Rivista delle Colonie. L'Oltremare>>, a. XV, n. 9 (settembre 1939), p. 1257.

1940

VALORI Francesco, *Letteratura ed arte coloniale – Manifestazioni artistiche alla Triennale d'Oltremare*, <<Rivista delle Colonie. Rassegna dei possedimenti italiani e stranieri d'Oltremare>>, a. XIV, n. 1 (gennaio 1940), pp. 69-70.

LEONORI CECINA Alessandro, *Razzismo e Arte africana. L'arte etiopica e le sue possibilità*, <<la difesa della razza>>, a. III, n. 18 (20 luglio 1940), p.24-27

CEPOLLARO Armando, *Africa Orientale Italiana – Espansione Italiana in Oriente*, <<Emporium>>, a. XLVI, n. 8, vol. XCII, n. 548, pp. 65-66.

BONANNI Armando, *Africa e arte europea*, <<Etiopia. Rassegna illustrata dell'Impero>>, a. V, n. 10-11 (ottobre-novembre 1940), pp. 170-171.

Mostra d'Oltremare, sito ufficiale: <https://www.mostradoltremare.it/la-mostra/>, data ultima consultazione: 07/10/2023.

Mostra d'Oltremare di Napoli, scheda del fondo archivistico, <<SIUSA>>, <<https://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/siusa/pagina.pl?ChiaveAlbero=522599&ApriNodo=0&TipoPag=comparc&Chiave=522599&ChiaveRadice=522599&RicSez=fondi&RicTipoScheda=ca&RiniziaCon=mostra%20d%27oltre&RicVM=indice>>, data ultima consultazione: 07/11/2023.

STELLA Carlo Gian, *Il termine "Etiopia" nel XVIII secolo ed oltre. Alcuni appunti e spunti*, <<Il Corno d'Africa>>, 24 marzo 2021, <https://www.ilcornodafrica.it/il-termine-etiofia-nel-xviii-secolo-ed-oltre-alcuni-appunti-e-spunti/>, data ultima consultazione: 30/10/2023.

VENTURINI Monica, *Al di là del mare. Letteratura e giornalismo nell'Italia coloniale. 1920-1940*, <<Clio@Themis>>, n. 12 (2017), <<http://journals.openedition.org/cliiothemis/1041>>, data ultima consultazione: 31/10/2023.

Glossario

<i>abun</i>	'padre nostro' – titolo della più alta carica ecclesiastica della Chiesa Ortodossa Etiopica (vescovo metropolitano), ma usato anche per gli altri vescovi e prelati; si trova nella forma Abuna quando è accompagnato dal nome proprio.
<i>Abuna Salama</i>	'padre della pace' – capo della Chiesa Ortodossa Etiopica. Fino alla metà del XX secolo veniva eletto dal vescovo metropolitano della chiesa copta egiziana.
<i>aleka</i>	'capo' – titolo onorifico che si può rintracciare in differenti campi, da quello ecclesiastico a quello militare. Indica una persona particolarmente erudita che assume una posizione di riferimento nella comunità.
<i>amba</i>	'mesa' – superficie rocciosa sopraelevata con la cima piatta e le pareti molto ripide, spesso utilizzate come campi di battaglia (cfr. Battaglia dell'Amba Aradan, febbraio 1936).
<i>ato</i>	'signore' – appellativo di riguardo, equivalente a 'Mr.'
<i>buna bet, buna betotch (pl.)</i>	'casa del caffè' – locale pubblico in cui sorseggiare il caffè.
<i>chamma</i>	Toga, fatta di una stoffa bianca in cotone, molto soffice, indossata ugualmente da uomini e donne.
<i>dajjazmatch</i>	'comandante della porta' – titolo politico-militare inferiore a ras. Si può presentare anche nella forma contratta dajjach.
<i>durgò</i>	Vitto giornaliero che il Negus Menelik assegna ai forestieri pervenuti nello Shewa.
<i>enjara</i>	Pane alla base dell'alimentazione indigena, prodotto dall'Eragostis tef, cereale di piccole dimensioni, autoctono.
<i>faranji</i>	'bianchi' – termine utilizzato dagli indigeni per nominare gli stranieri euro-asiatici.

<i>gebbi</i>	Palazzo del sovrano.
<i>gult</i>	Termine che designa il sistema feudale su cui si basa la società etiopica fino all'occupazione italiana. Al vertice della piramide siede il Negus, seguito dalla compagine di nobili laici ed ecclesiastici che possono richiedere tributi alle classi inferiori, che ottengono in cambio protezione militare.
<i>hudmo</i>	Tipica abitazione diffusa nella regione del Tigray, a nord dell'Etiopia. Sono composte da un unico ambiente quadrilatero, sormontato da un tetto realizzato in fascine e terra battuta. La copertura usualmente si estende sul lato anteriore, andando oltre il muro perimetrale, a formare una sorta di vestibolo coperto.
<i>Kebra Nagast</i>	'Gloria dei Re' – opera letteraria di inizio XIV secolo ove si fanno discendere gli imperatori etiopi dall'unione della Regina di Saba e di re Salomone.
<i>maqdas</i>	'santuario' – zona più sacra della chiesa, usualmente collocata in posizione centrale e delimitata da mura perimetrali. La parte esterna è riccamente decorata da pitture parietali con raffigurazioni della Vergine, santi, martiri e angeli. All'interno del santuario è collocato l'altare per la celebrazione e la riproduzione dell'Arca dell'Alleanza. È tradizione coprire il maqdas con ampi panneggi, riconoscendone l'assoluto valore simbolico. Rimanderebbe, infatti, al tempio di Salomone.
<i>negus</i>	'Re'.
<i>Negusa Nagast</i>	'Re dei Re' – titolo ufficiale degli imperatori etiopici.
<i>ras</i>	'capo', 'principe' – capo militare e politico, è il titolo più alto dopo il re.
<i>tej bet, tej betotch (pl.)</i>	'casa del vino al miele' – locale pubblico in cui sorseggiare il tej, ovvero bevanda alcolica tipica che deriva dalla fermentazione del miele. Può essere aromatizzato con foglie di geschu, una sorta di luppolo con un gusto amarognolo.
<i>tukul</i>	Tipica abitazione diffusa tra gli agricoltori amhara. Si tratta di una capanna cilindrica di circa 6-10 metri di diametro, sormontata da un tetto a tronco cono ricoperto di paglia.

Apparato iconografico

	Nome delle lettere	Trascrizione	1° a	2° u	3° i	4° ā	5° ē	6° ē	7° o	
1.	<i>hoy</i>	h	ሀ	ሁ	ሂ	ሃ	ሄ	ህ	ሆ	h
2.	<i>lāw</i>	l	ለ	ሉ	ሊ	ላ	ሌ	ል	ሎ	l
3.	<i>hawt</i>	ḥ	ሐ	ሑ	ሒ	ሓ	ሔ	ሕ	ሖ	ḥ
4.	<i>māy</i>	m	መ	ሙ	ሚ	ማ	ሜ	ሞ	ሟ	m
5.	<i>šawt</i>	š	ሠ	ሡ	ሢ	ሣ	ሤ	ሥ	ሦ	š
6.	<i>rē'ēs</i>	r	ረ	ሩ	ሪ	ራ	ራ	ሮ	ሮ	r
7.	<i>sāt</i>	s	ሰ	ሱ	ሲ	ሳ	ሴ	ስ	ሶ	s
8.	<i>qāf</i>	q	ቀ	ቁ	ቂ	ቃ	ቄ	ቅ	ቆ	
9.	<i>bēt</i>	b	በ	ቡ	ቢ	ባ	ቤ	ብ	ቦ	b
10.	<i>tāw</i>	t	ተ	ቱ	ቲ	ታ	ቲ	ት	ቶ	t
11.	<i>ḥarm</i>	ḥ	ኀ	ኁ	ኂ	ኃ	ኄ	ኅ	ኆ	ḥ
12.	<i>nahās</i>	n	ነ	ኑ	ኒ	ና	ኔ	ን	ኖ	n
13.	<i>alēf</i>	ʾ	አ	አ	አ	አ	አ	አ	አ	ʾ
14.	<i>kāf</i>	k	ከ	ከ	ከ	ከ	ከ	ከ	ከ	k
15.	<i>wāwē</i>	w	ወ	ወ	ወ	ወ	ወ	ወ	ወ	w
16.	<i>ʿayn</i>	ʿ	ዐ	ዐ	ዐ	ዐ	ዐ	ዐ	ዐ	ʿ
17.	<i>zay</i>	z	ዘ	ዘ	ዘ	ዘ	ዘ	ዘ	ዘ	z
18.	<i>yaman</i>	y	የ	የ	የ	የ	የ	የ	የ	y
19.	<i>dant</i>	d	ደ	ደ	ደ	ደ	ደ	ደ	ደ	d
20.	<i>gamēl</i>	g	ገ	ገ	ገ	ገ	ገ	ገ	ገ	g
21.	<i>tāyt</i>	ṭ	ጠ	ጠ	ጠ	ጠ	ጠ	ጠ	ጠ	ṭ
22.	<i>pāyt</i>	p	ጸ	ጸ	ጸ	ጸ	ጸ	ጸ	ጸ	p
23.	<i>šaday</i>	š	ጸ	ጸ	ጸ	ጸ	ጸ	ጸ	ጸ	š
24.	<i>šappā</i>	š	ፀ	ፀ	ፀ	ፀ	ፀ	ፀ	ፀ	š
25.	<i>af</i>	f	ፊ	ፋ	ፊ	ፋ	ፊ	ፋ	ፊ	f
26.	<i>p'ēsā</i>	p	ፕ	ፕ	ፕ	ፕ	ፕ	ፕ	ፕ	p

Fig. 1 Tavola comparativa per la traslitterazione della lingua amharica

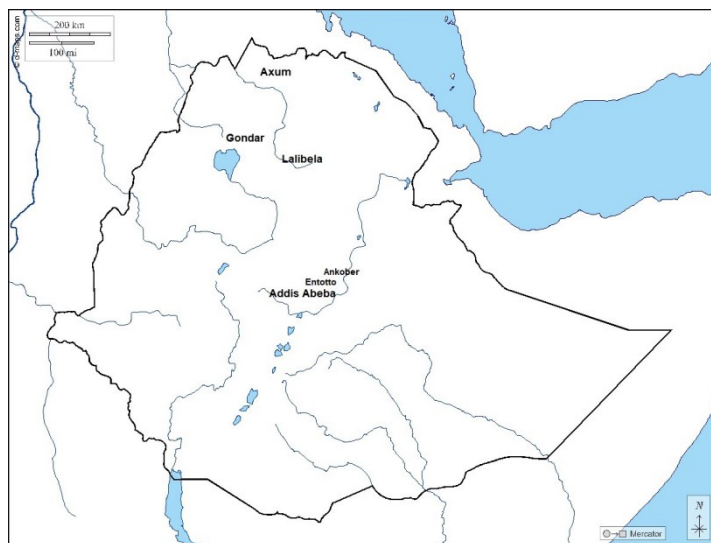


Fig. 2 Mappa con le principali capitali dei regni etiopici storici. Il tratto in nero rappresenta il confine politico dell'Etiopia contemporanea.

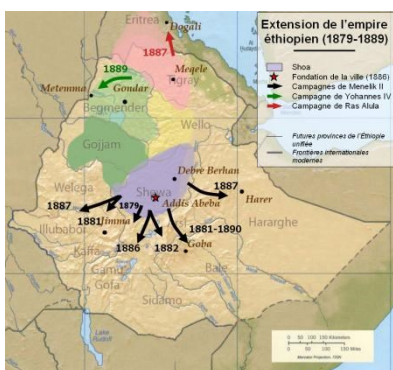


Fig. 3 Espansione dell'Impero Etiopico (1879-1889)

Fig. 4 Espansione dell'Impero Etiopico (1889-1896)

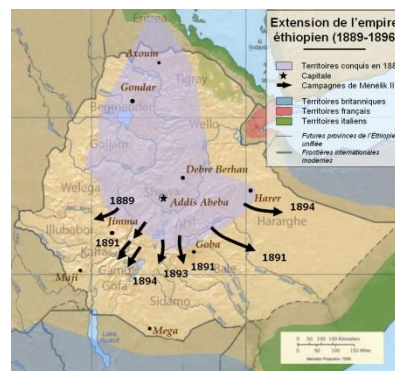
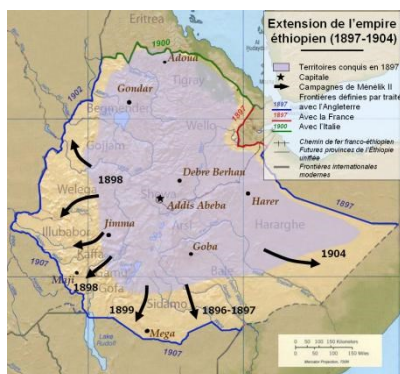
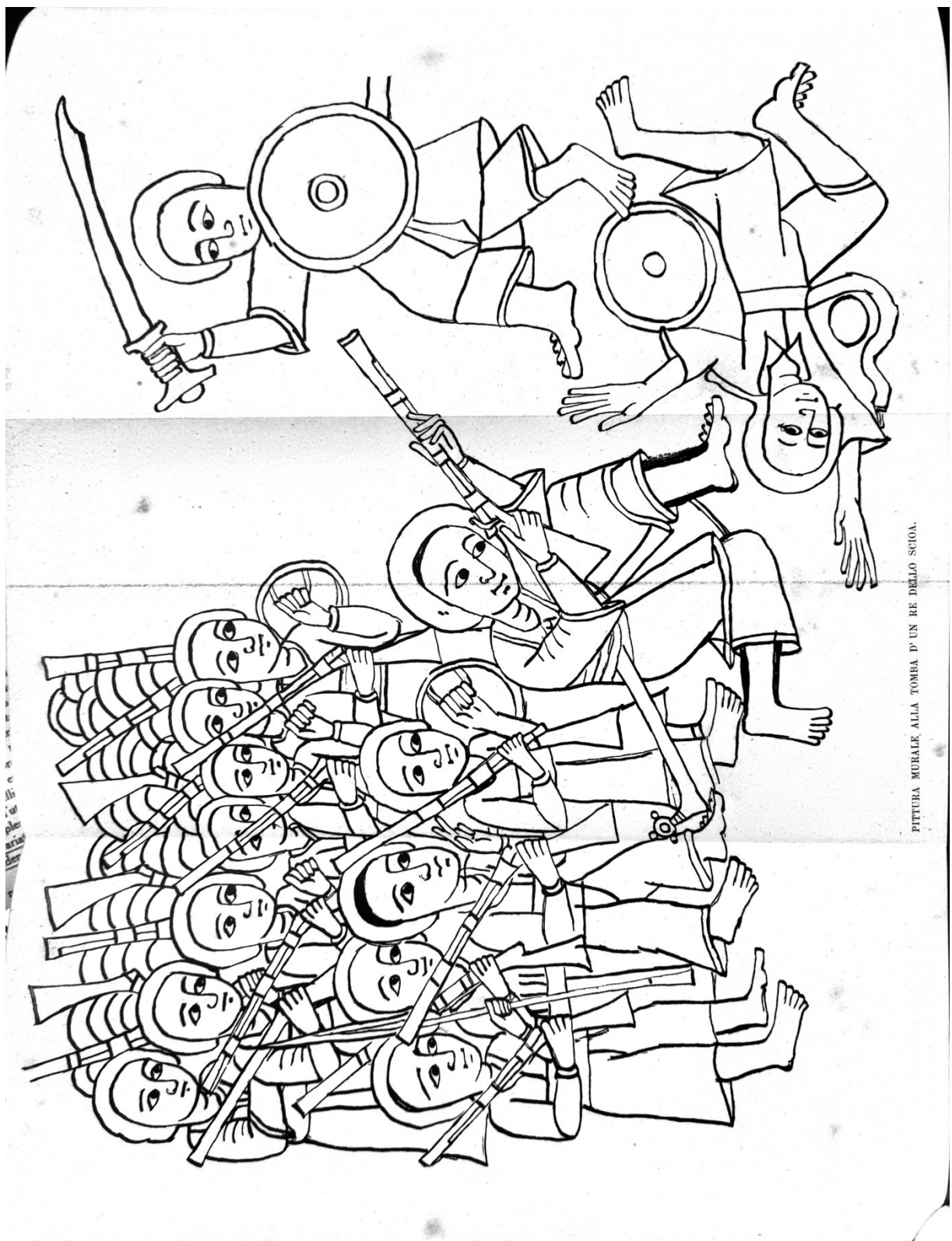


Fig. 5 Espansione dell'Impero Etiopico (1896-1904)





PITTURA MURALE, ALLA TOMBA D'UN RE DELLO SCIOA.

Fig. 6 Rappresentazione grafica delle pitture murali con scene di battaglia nella tomba del Negus Wassenseghet dello Shewa presso la Chiesa di Maria Vergine, Ankober

Questi due disegni rappresentano due pitture che ornano la tomba del re Wassenseghet antenato di Minelek; la quale tomba si trova presso la chiesa di Maria Vergine in Ankober; le pitture sono cofte di circa sessant'anni, tre re avanti Minelek, e rappresentano due fatti d'arme del re Wassenseghet contro i Galla.

Pagg. 197-204.



ALTRA PITTURA DELLA STESSA TOMBA.

Fig. 7 Rappresentazione grafica delle pitture murali con scene di battaglia nella tomba del Negus Wassenseghet dello Shewa presso la Chiesa di Maria Vergine, Ankober

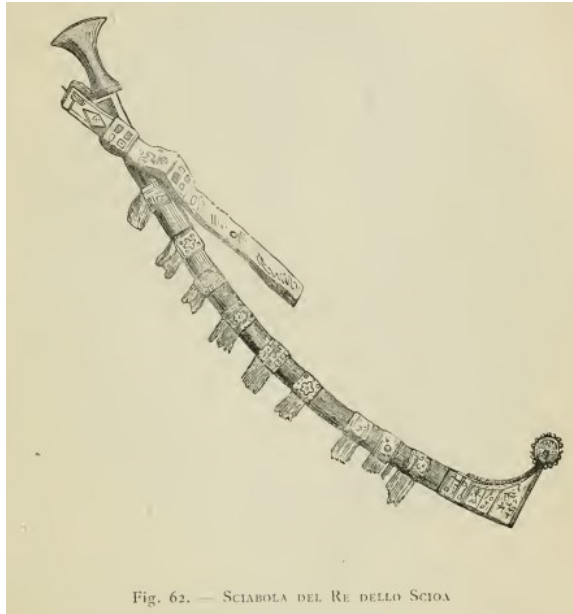


Fig. 8 Riproduzione della sciabola del *negus* shewano

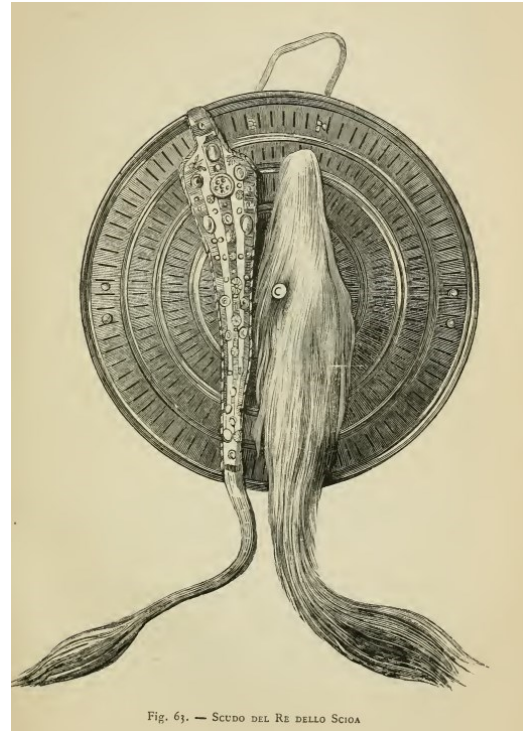


Fig. 9 Riproduzione dello scudo del *negus* shewano



Fig. 11 Riproduzione fucile e cartuccera dello Shewa



Fig. 10 Riproduzione scudo shewano

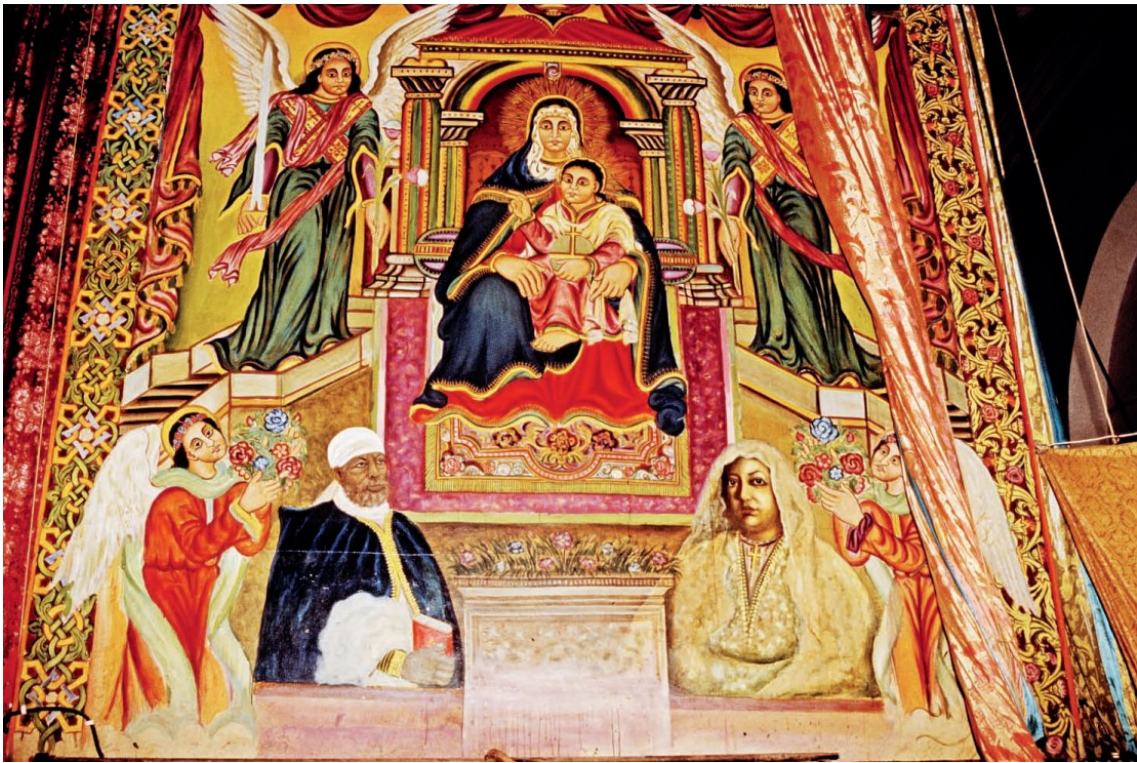


Fig. 12 Pittore ignoto (forse Aleka Heruy), *Madonna con il bambino, angeli e i donatori Menelik e Taytu*, fine XIX secolo, parete occidentale del *maqdas* della Chiesa di Santa Maria, Entoto



Fig. 13 *Ritratto fotografico di Menelik*, fine XIX secolo



Fig. 57. — Un affresco della Chiesa di San Giorgio di Addis-Abeba rappresentante la Battaglia di Adua.

Fig. 14 Aleka Heruy, *Battaglia di Adwa*, 1910-1915, già Chiesa di San Giorgio, Addis Abeba



Fig. 15 Sahle Ingida, *Menelik dà udienna al Cardinal Massaia*, 1870-1886



Fig. 16 Sahle Ingidà, *Scene di guerra*, 1870-1886



Fig. 17 Sahle Ingidà e Walda Gyorgis, *Scene di guerra*, 1870-1886

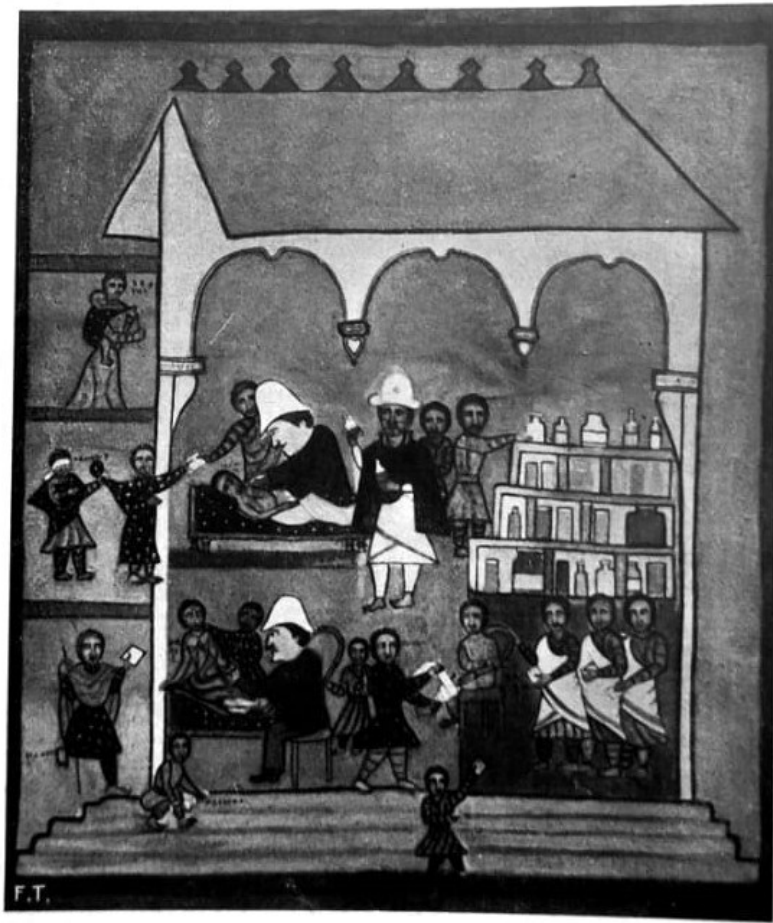


Fig. 18 *Medici italiani curano feriti indigeni, 1897-1912*



Fig. 19 *Abitazione dell'ufficiale sanitario addetto alla Regia Legazione d'Italia, Addis Abeba*



Fig. 20 Pagina d'apertura del primo numero della rivista *Berhanena Selam* con la presentazione da parte di Ras Tafari Makonnen, 1° gennaio 1925



Fig. 21 Esempio di pubblicità di beni di consumo occidentali in *Berhanena Selam*: auto della concessionaria italiana Fiat "A.P.Marciano"



Fig. 22 Esempio di pubblicità di beni di consumo occidentali in *Berhanena Selam*: orologio del marchio svizzero Omega

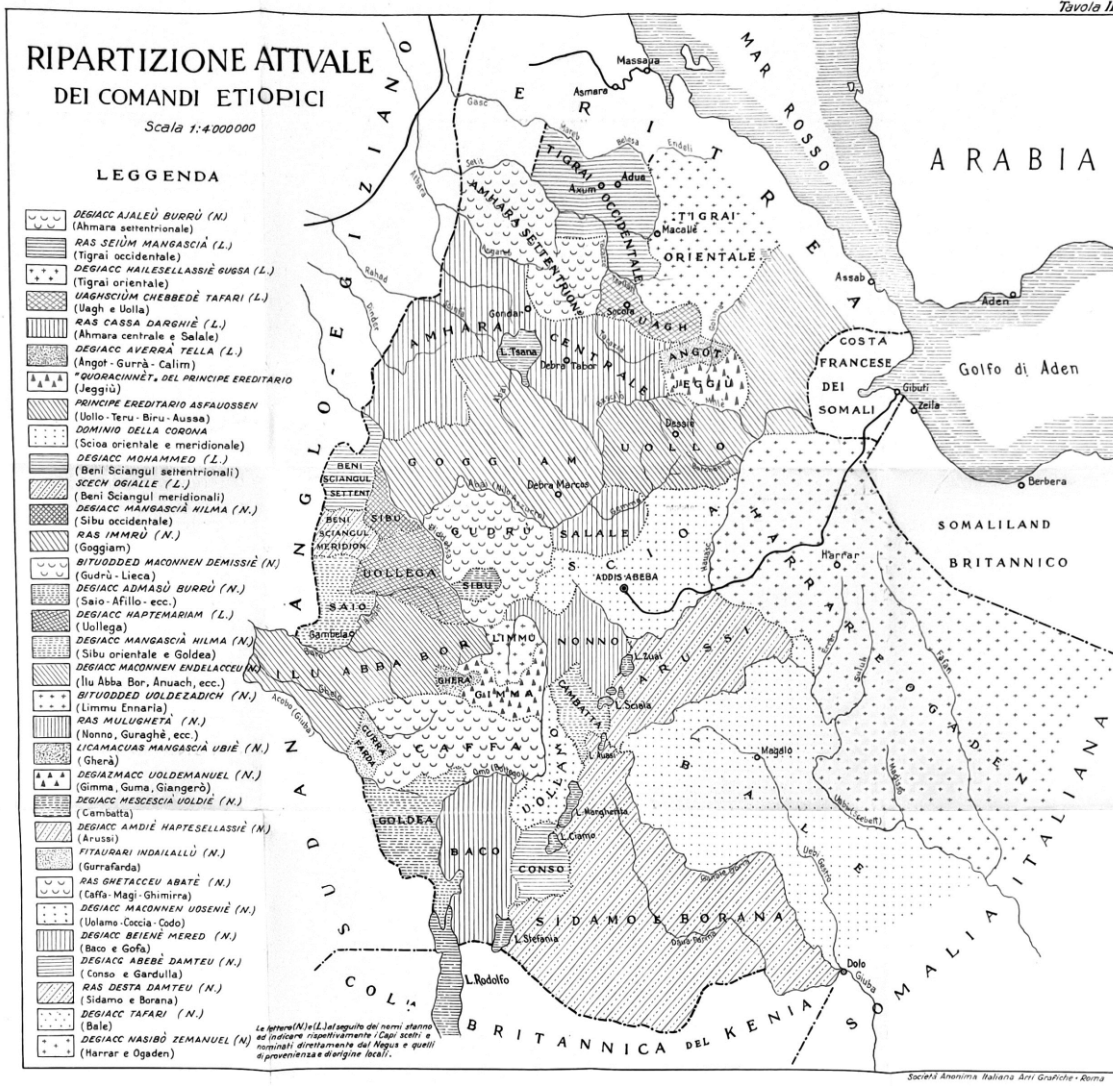


Fig. 23 Mappa dei territori e dei comandi etiopici all'altezza del 1935



ETHIOPIANS IN BATTLE
Paintings by Ato Belachi

Fig. 24 Belatchew Yimer, *Scene di battaglia*

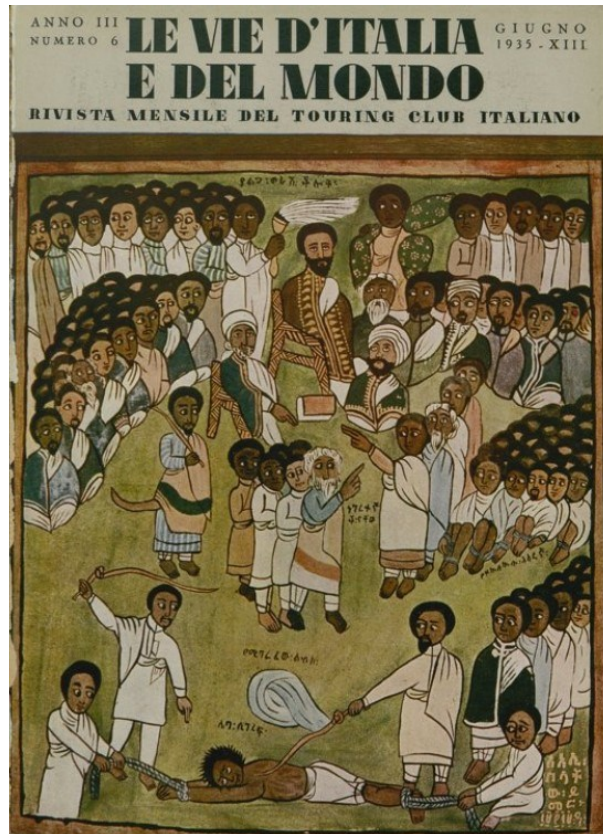


Fig. 25 Copertina della rivista *Le Vie d'Italia e del Mondo* con riproduzione di Belatchew Yimer, *Scena di giustizia al tribunale di Addis Abeba con Haile Sellassie*, giugno 1935



Fig. 26 Belatchew Yimer, *Caccia simbolica al leone*, olio su tela, 1930-1935, ubicazione ignota



Fig. 27 Belatchew Yimer, Cartellone di propaganda sanitaria, acquarello, 1930-1935, ubicazione ignota



Fig. 28 Belatchew Yimer, Scene di caccia, olio su tela, 1930-1935, ubicazione ignota



Fig. 29 Belatchew Yimer, *Ritratto di Kurt Lubinski e moglie*, olio su tela, 1930-1935, ubicazione ignota



Fig. 30 Palazzo del Parlamento di Addis Abeba opera dell'ingegnere Kametz, foto del 1935

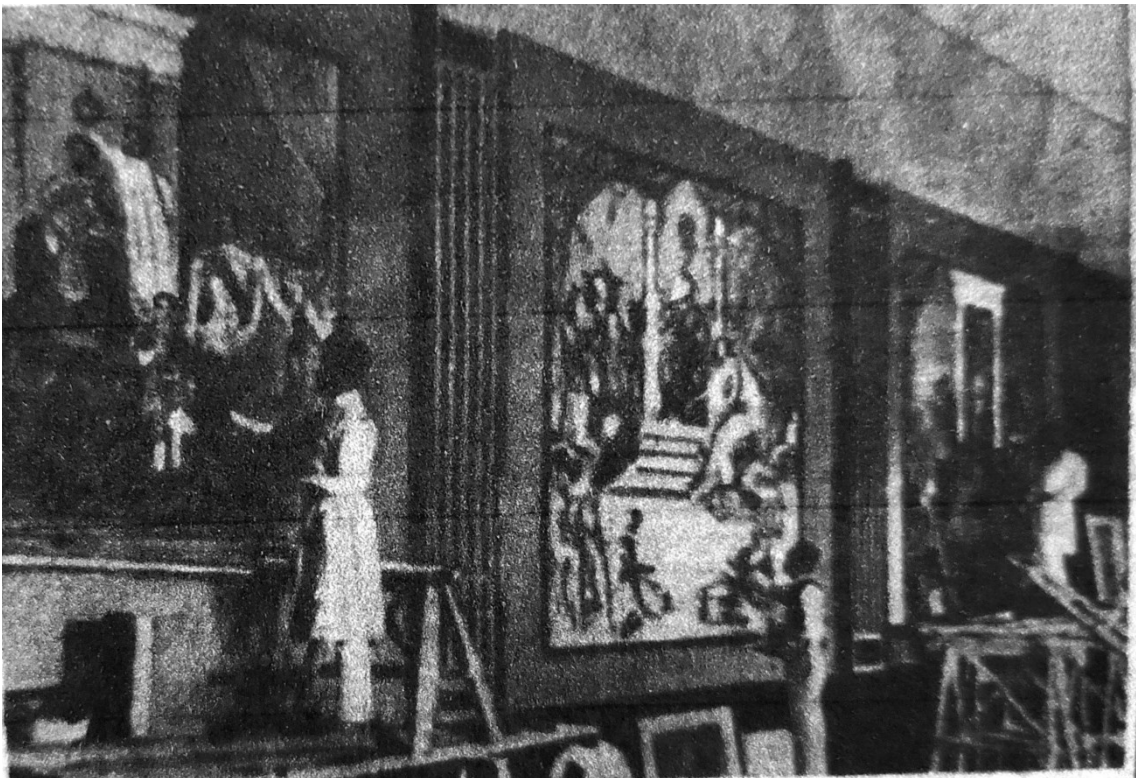


Fig. 31 Agegenhu Engida e allievi impegnati nella decorazione della sala del Senato, Parlamento di Addis Abeba



Fig. 32 Scena di battaglia tra Ras Tafari Makonnen e il Negus Lij Iyyasu V, 1930-1937, ubicazione ignota



Fig. 33 Scena di guerra con attacco aereo, 1930-1937, ubicazione ignota



Fig. 34 *Scena di guerra con attacco aereo*, 1930-1937, ubicazione ignota



Fig. 35 *Scena di combattimento tra shewani e galla con cattura di prigionieri*, 1930-1937, ubicazione ignota

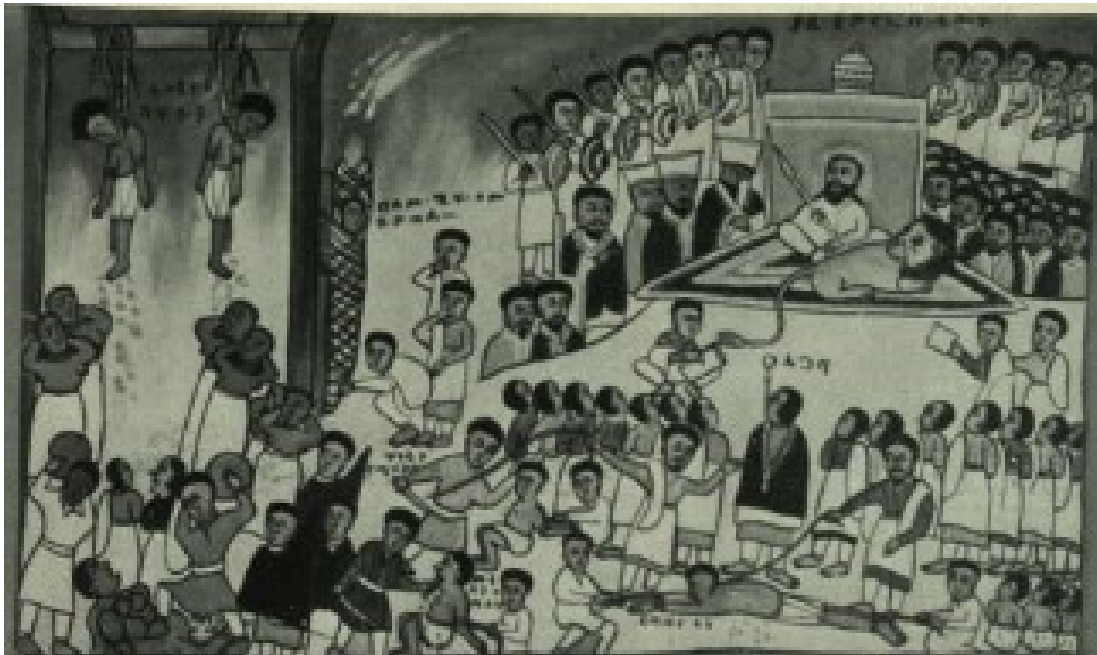


Fig. 36 *Scena di tribunale con Haile Sellassie accompagnato dal Leone di Giuda*, 1930-1937, ubicazione ignota



Fig. 37 *Scena di tribunale alla presenza di Haile Sellassie*, 1930-1937, ubicazione ignota



Fig. 38 *Scena di caccia grossa*, 1930-1937, ubicazione ignota



Fig. 39 *Arti e mestieri*, 1930-1937, ubicazione ignota

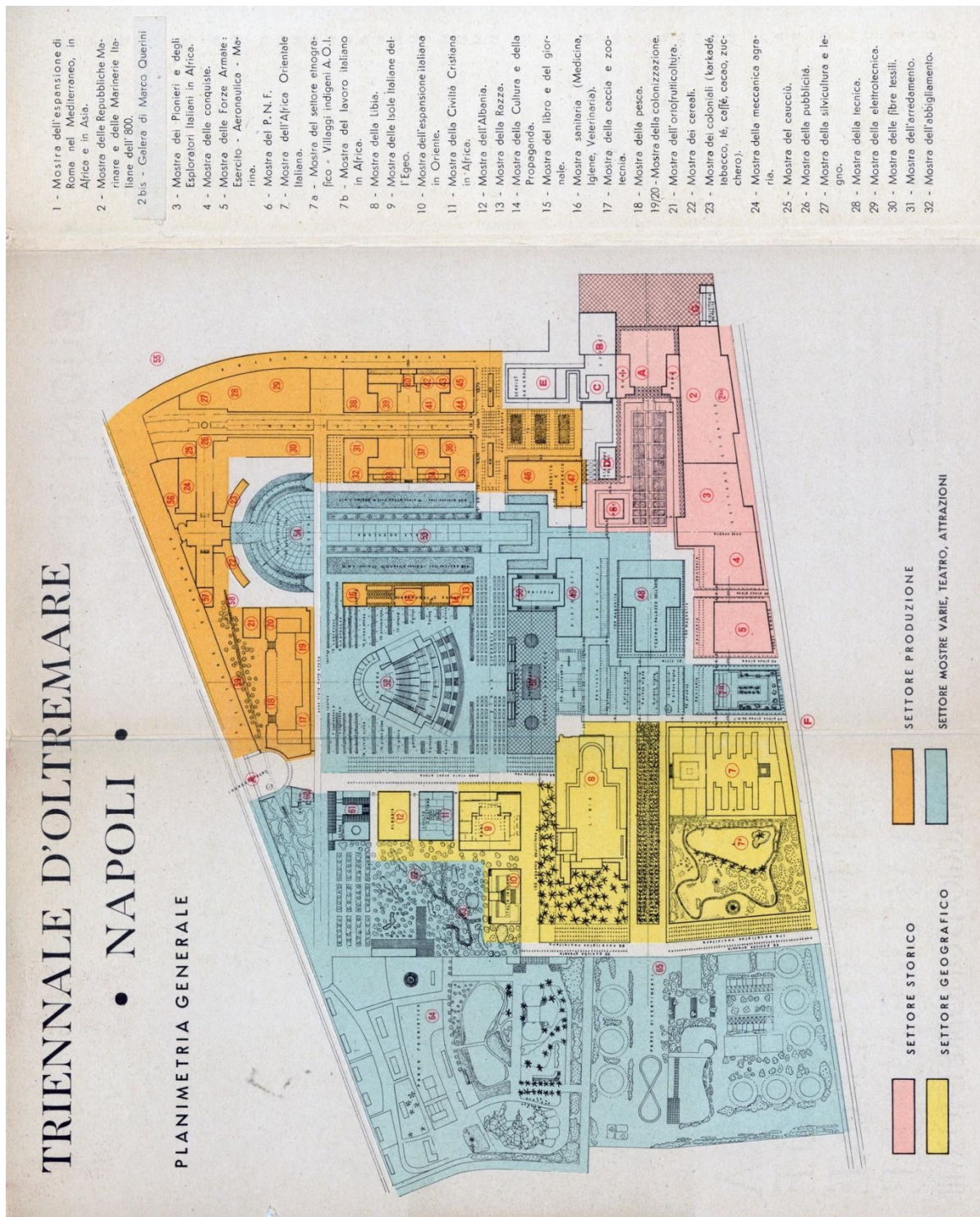


Fig. 40 Planimetria generale della Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare con suddivisione in settori, Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia "Leonardo da Vinci", Milano.



Fig. 41 Visione dall'esterno del Cubo d'Oro alla Prima Mostra Triennale delle Terre d'Oltremare, Napoli, foto del 1940, © Federico Patellani



Fig. 42 Dettaglio dei motivi decorativi da una facciata del Cubo d'Oro alla Prima Mostra Triennale d'Oltremare, Napoli, foto del 1940

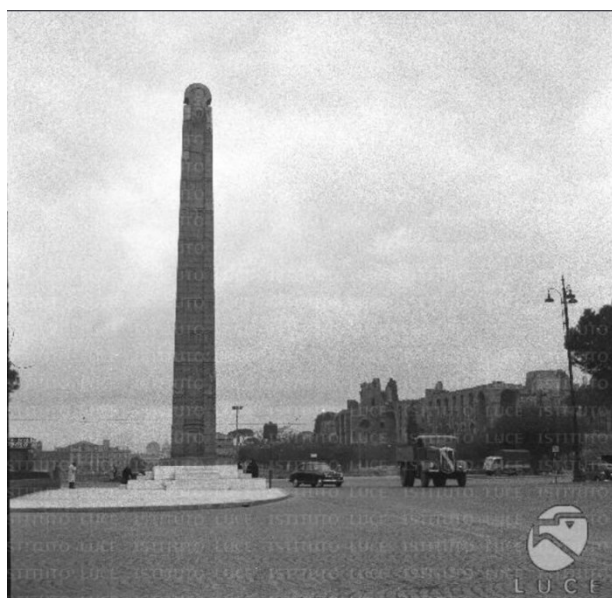


Fig. 44 L'obelisco di Aksum colto da viale delle Terme di Caracalla, Piazza di Porta Capena, Roma, foto del 1956

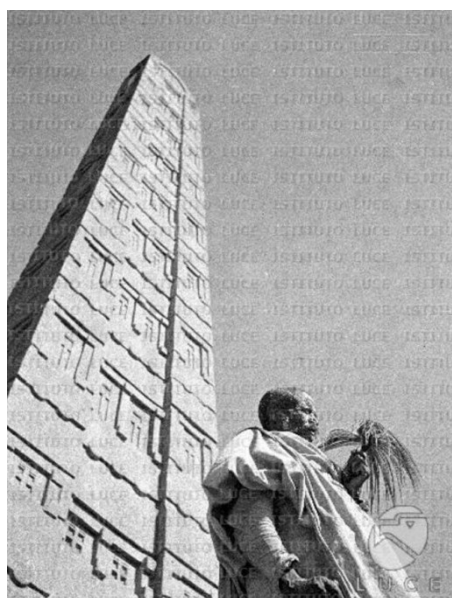


Fig. 43 Dettaglio dei motivi decorativi di uno degli obelischi di Aksum, foto del 1936

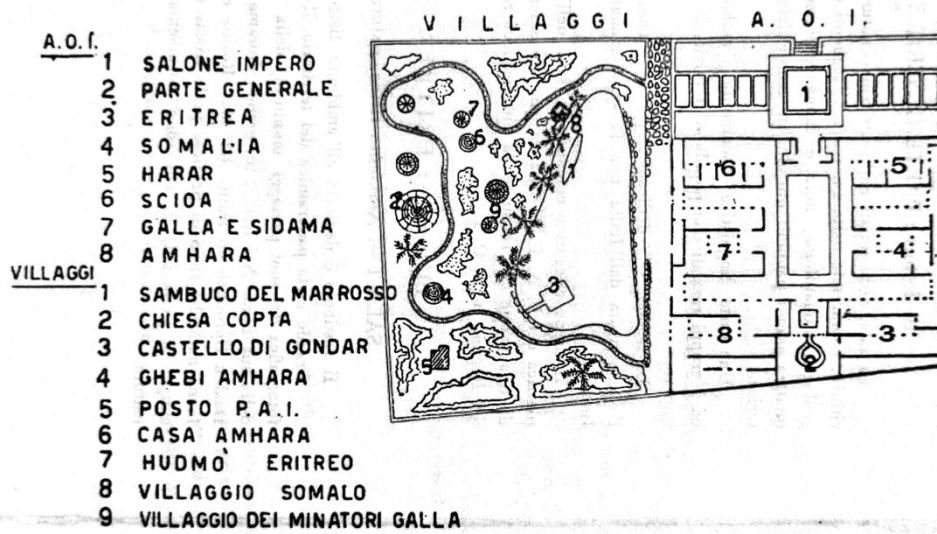


Fig. 45 Mappa del complesso architettonico ospitante la *Mostra dell'Africa Orientale Italiana* con l'annesso Villaggio Indigeno, Prima Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare, Napoli



Fig. 46 La chiesa copta all'interno del villaggio indigeno, Prima Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare, Napoli, foto del 1940



Fig. 47 Due indigeni africani impegnati nella costruzione di un *tukul*, allestimento del villaggio indigeno, Prima Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare, Napoli, foto del 1940, © Federico Patellani



Fig. 48 Gruppo di indigeni riuniti di fronte a due *tukul*, villaggio indigeno, Prima Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare, Napoli, foto del 1940



Fig. 49 Donna indigena che imbraccia un arco al villaggio indigeno, Prima Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare, Napoli, foto del 1940



Fig. 50 Uomo indigeno che scaglia una lancia al villaggio indigeno, Prima Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare, Napoli, foto del 1940



Fig. 51 Donna indigena che intreccia una cesta in vimini al villaggio indigeno, Prima Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare, Napoli, foto del 1940



Fig. 52 Gruppo di indigeni reclusi in un campo con l'ingresso italiano in guerra, Prima Mostra delle terre Italiane d'Oltremare, Napoli, foto del 1940, © Federico Patellani



Fig. 53 Riproduzione dei Bagni di Fasilides all'interno del villaggio indigeno, Prima Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare, Napoli, foto del 1940

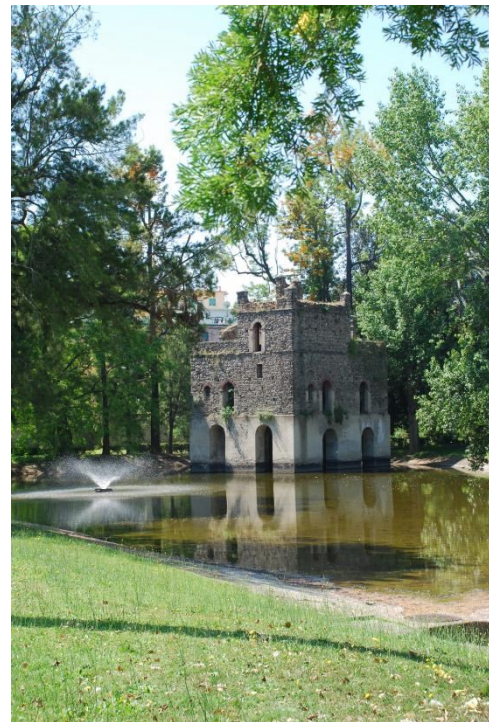


Fig. 54 I Bagni di Fasilides all'interno del parco pubblico della Mostra d'Oltremare, Napoli, foto del 2019



Fig. 55 Dettaglio dal quadretto votivo inv. 7425: uno strappo nella tela di rivestimento fa intravedere il supporto ligneo



Fig. 56 Dettaglio dal quadretto votivo inv. 7423: un'abrasione della superficie pittorica rivela la tela ammantata di calce



Fig. 57 *Madonna con bambino sul trono, affiancata da due arcangeli*, 1897 ca, quadretto votivo inv. 7423, *recto*, Collezione Gastaldi, Museo di Storia Naturale, Sezione di Antropologia ed Etnologia, Università degli Studi di Firenze

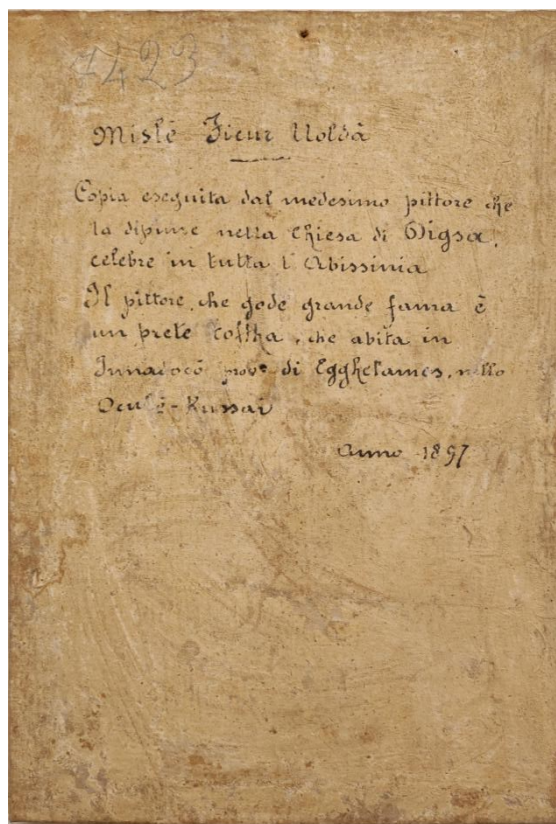


Fig. 58 *Iscrizione di mano di Carlo Gastaldi*, 1897, quadretto votivo inv. 7423, *verso*, Collezione Gastaldi, Museo di Storia Naturale, Sezione di Antropologia ed Etnologia, Università degli Studi di Firenze



Fig. 59 *Cristo risorgente e vittorioso sul diavolo*, quadretto votivo inv. 7425, *recto*, Collezione Gastaldi, Museo di Storia Naturale, Sezione di Antropologia ed Etnologia, Università degli Studi di Firenze

Fig. 60 *San Giovanni Evangelista*, quadretto votivo inv. 7425, *verso*, Collezione Gastaldi, Museo di Storia Naturale, Sezione di Antropologia ed Etnologia, Università degli Studi di Firenze



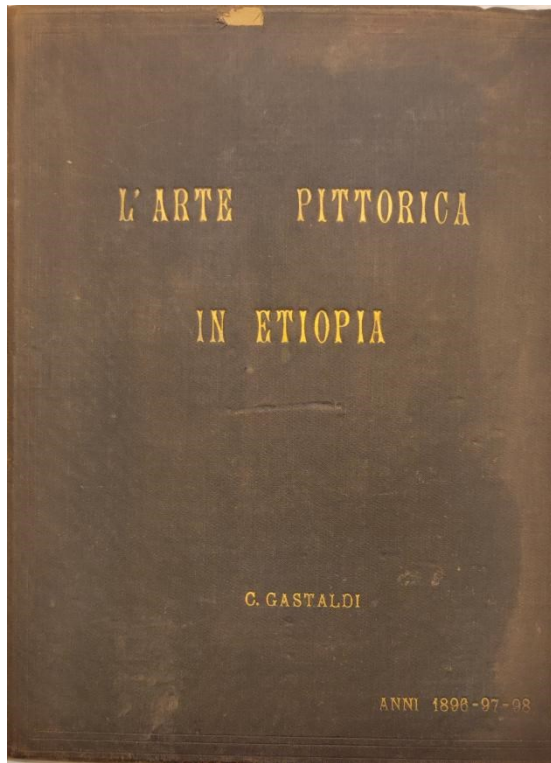


Fig. 61 Copertina del volume *L'arte pittorica in Etiopia*, realizzato da Carlo Gastaldi, 1896-1898, inv. 7193, Collezione Gastaldi, Museo di Storia Naturale, Sezione di Antropologia ed Etnologia, Università degli Studi di Firenze

Fig. 62 Nota introduttiva manoscritta da Carlo Gastaldi in *L'arte pittorica in Etiopia*, 1896-1898, inv. 7193, Collezione Gastaldi, Museo di Storia Naturale, Sezione di Antropologia ed Etnologia, Università degli Studi di Firenze

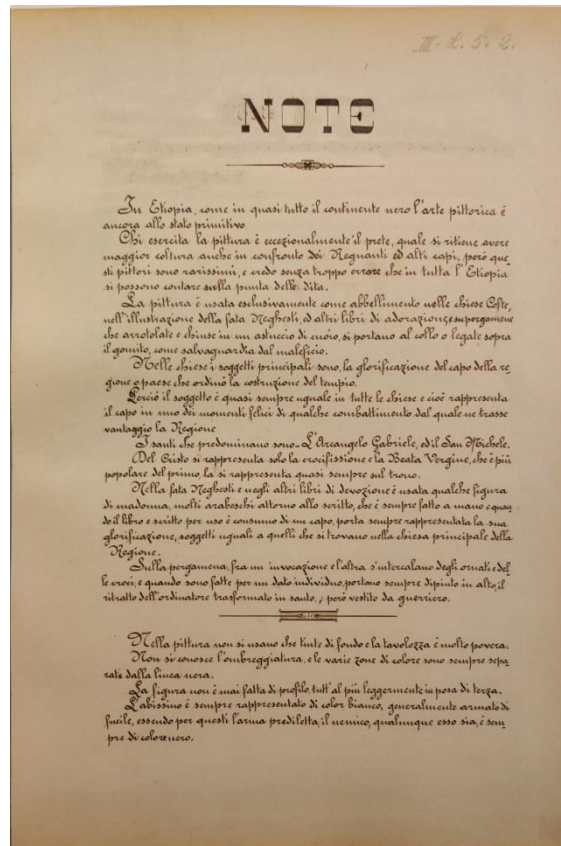




Fig. 63 Motivi ornamentali, copie ad acquarello in Carlo Gastaldi, *L'arte pittorica in Etiopia*, 1896-1898, inv. 7193, Collezione Gastaldi, Museo di Storia Naturale, Sezione di Antropologia ed Etnologia, Università degli Studi di Firenze



Fig. 64 Soggetti di concezione: *San Giorgio che uccide il drago* e *Madonna con Bambino*, copie ad acquarello in Carlo Gastaldi, *L'arte pittorica in Etiopia*, 1896-1898, inv. 7193, Collezione Gastaldi, Museo di Storia Naturale, Sezione di Antropologia ed Etnologia, Università degli Studi di Firenze



Fig. 65 Soggetti di concezione: *Arcangelo che trafigge una fiera, forse il Demonio* e *Arcangelo con spada sguainata*, copie ad acquarello in Carlo Gastaldi, *L'arte pittorica in Etiopia*, 1896-1898, inv. 7193, Collezione Gastaldi, Museo di Storia Naturale, Sezione di Antropologia ed Etnologia, Università degli Studi di Firenze



Fig. 66 Soggetti di concezione: *Arcangelo con spada sguainata* e *Gesù risorgente con le stimmate*, copie ad acquarello in Carlo Gastaldi, *L'arte pittorica in Etiopia*, 1896-1898, inv. 7193, Collezione Gastaldi, Museo di Storia Naturale, Sezione di Antropologia ed Etnologia, Università degli Studi di Firenze



Fig. 67 Soggetti di concezione: *Figura umana* tratta da una antica pergamena trovata ad Adigrat e *Madonna benedicente*, copie ad acquarello in Carlo Gastaldi, *L'arte pittorica in Etiopia*, 1896-1898, inv. 7193, Collezione Gastaldi, Museo di Storia Naturale, Sezione di Antropologia ed Etnologia, Università degli Studi di Firenze



Fig. 68 Soggetti di concezione: *Arcangeli con spade sguainate*, copie ad acquarello in Carlo Gastaldi, *L'arte pittorica in Etiopia*, 1896-1898, inv. 7193, Collezione Gastaldi, Museo di Storia Naturale, Sezione di Antropologia ed Etnologia, Università degli Studi di Firenze

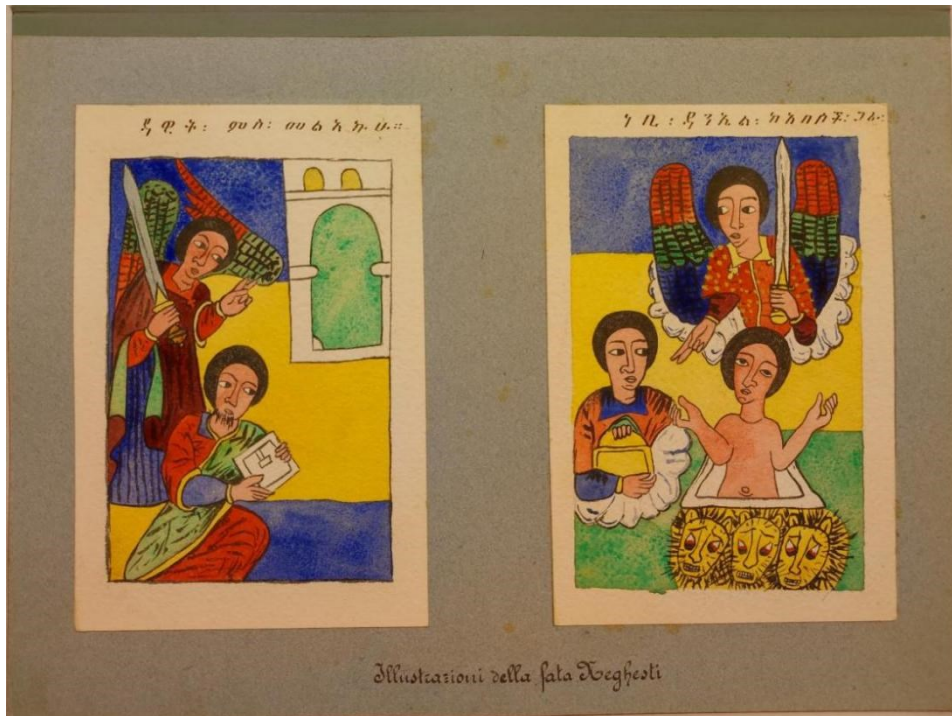


Fig. 69 Illustrazioni dal *Faetha Neghesti*: *Apparizione angelica ad una figura umana non identificata e Scena di resurrezione*, copie ad acquarello in Carlo Gastaldi, *L'arte pittorica in Etiopia*, 1896-1898, inv. 7193, Collezione Gastaldi, Museo di Storia Naturale, Sezione di Antropologia ed Etnologia, Università degli Studi di Firenze



Fig. 70 Illustrazione dal *Faetha Neghesti*: *Anime tra le fiamme dell'inferno*, copia ad acquarello in Carlo Gastaldi, *L'arte pittorica in Etiopia*, 1896-1898, inv. 7193, Collezione Gastaldi, Museo di Storia Naturale, Sezione di Antropologia ed Etnologia, Università degli Studi di Firenze

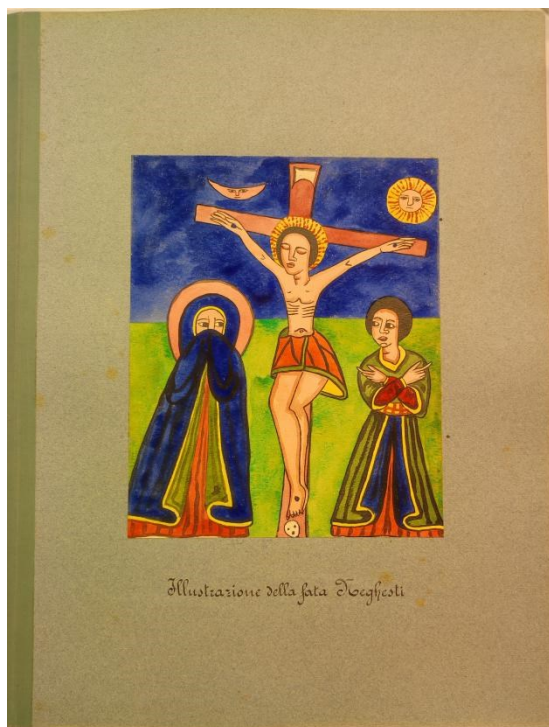


Fig. 71 Illustrazione dal *Faetha Neghesti: Crocifissione*, copia ad acquarello in Carlo Gastaldi, *L'arte pittorica in Etiopia*, 1896-1898, inv. 7193, Collezione Gastaldi, Museo di Storia Naturale, Sezione di Antropologia ed Etnologia, Università degli Studi di Firenze

Fig 72 Illustrazione dal *Faetha Neghesti: Madonna in trono con il Bambino affiancati da arcangeli con ai piedi una coppia nobile*, copia ad acquarello in Carlo Gastaldi, *L'arte pittorica in Etiopia*, 1896-1898, inv. 7193, Collezione Gastaldi, Museo di Storia Naturale, Sezione di Antropologia ed Etnologia, Università degli Studi di Firenze

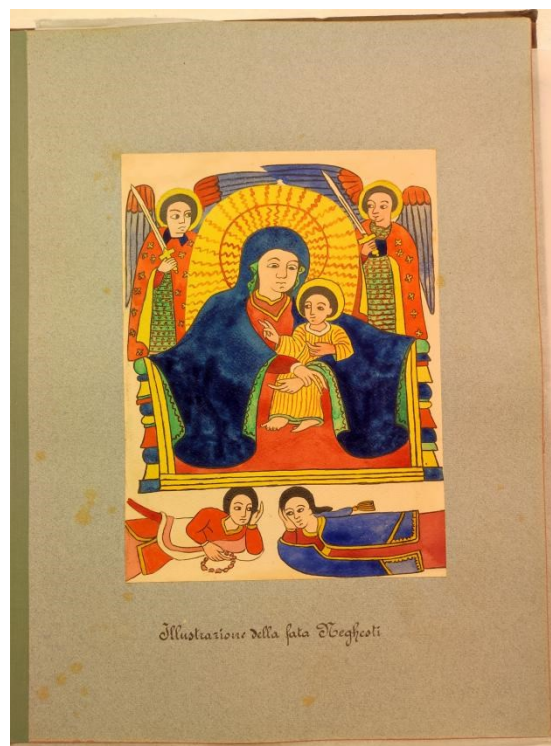




Fig. 73 Ras Alula e il suo esercito in battaglia contro i Dervisci, copia ad acquarello da quadro celebrativo in Carlo Gastaldi, *L'arte pittorica in Etiopia*, 1896-1898, inv. 7193, Collezione Gastaldi, Museo di Storia Naturale, Sezione di Antropologia ed Etnologia, Università degli Studi di Firenze



Fig. 74 *San Giorgio che uccide il drago* in libretto pergamenaceo con modelli iconografici, fine XIX secolo, inv. 18530, Collezione Branchi, perduto alla Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare

Fig. 75 *Madonna con Bambino e una figura semisdraiata* in libretto pergamenaceo con modelli iconografici, fine XIX secolo, inv. 18530, Collezione Branchi, perduto alla Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare





Fig. 76 *Aronne* in libretto pergamenaceo con modelli iconografici, fine XIX secolo, inv. 18530, Collezione Branchi, perduto alla Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare

Fig. 77 *Mosè nel deserto circondato da ebrei* in libretto pergamenaceo con modelli iconografici, fine XIX secolo, inv. 18530, Collezione Branchi, perduto alla Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare



Fig. 77 - Mosè nel deserto



Fig. 78 *Suicidio del Negus Tewodros II*, pittura su pergamena, 1888 ca, inv. 18534, Collezione Branchi, Museo di Storia Naturale, Sezione di Antropologia ed Etnologia, Università degli Studi di Firenze



Fig. 79 *Incoronazione del Negus*, pittura su pergamena, 1888 ca, inv. 18535, Collezione Branchi, Museo di Storia Naturale, Sezione di Antropologia ed Etnologia, Università degli Studi di Firenze



Fig. 80 *Incendio di chiese etiopiche*, pittura su pergamena, 1888 ca, inv. 18536, Collezione Branchi, Museo di Storia Naturale, Sezione di Antropologia ed Etnologia, Università degli Studi di Firenze



Fig. 81 *Compravendite al mercato*, pittura su pergamena, 1888 ca, inv. 18537, Collezione Branchi, Museo di Storia Naturale, Sezione di Antropologia ed Etnologia, Università degli Studi di Firenze



Fig. 82 *Gruppo di armati con il comandante e schiavi recanti fardelli*, pittura su pergamena, 1888 ca, inv. 18537, Collezione Branchi, Museo di Storia Naturale, Sezione di Antropologia ed Etnologia, Università degli Studi di Firenze



Fig. 83 *Portatori di legname, schiavi e altre figure ai piedi di un insediamento etiopico*, pittura su pergamena, 1888 ca, inv. 1853, Collezione Branchi, Museo di Storia Naturale, Sezione di Antropologia ed Etnologia, Università degli Studi di Firenze



Fig. 84 *Scena di decapitazioni*, pittura su pergamena, 1888 ca, inv. 18540, Collezione Branchi, Museo di Storia Naturale, Sezione di Antropologia ed Etnologia, Università degli Studi di Firenze



Fig. 85 *Traversata di un fiume con barche*, pittura su pergamena, 1888 ca, inv. 18541, Collezione Branchi, perduta alla Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare



Fig. 86 *Carovana in transito e carovana in riposo*, pittura su pergamena, 1888 ca, inv. 18542, Collezione Branchi, Museo di Storia Naturale, Sezione di Antropologia ed Etnologia, Università degli Studi di Firenze



Fig. 87 *Il Negus riceve in dono delle armi*, pittura su pergamena, 1888 ca, inv. 18543, Collezione Branchi, Museo di Storia Naturale, Sezione di Antropologia ed Etnologia, Università degli Studi di Firenze



Fig. 88 *Scena di battaglia*, pittura su pergamena, 1888 ca, inv. 18544, Collezione Branchi, Museo di Storia Naturale, Sezione di Antropologia ed Etnologia, Università degli Studi di Firenze



Fig. 89 *Il Negus riceve offerte*, pittura su pergamena, 1888 ca, inv. 18545, Collezione Branchi, Museo di Storia Naturale, Sezione di Antropologia ed Etnologia, Università degli Studi di Firenze



Fig. 90 *Scena di battaglia*, pittura su pergamena, 1888 ca, inv. 18546, Collezione Branchi, Museo di Storia Naturale, Sezione di Antropologia ed Etnologia, Università degli Studi di Firenze



Fig. 91 *Scena di battaglia*, pittura su pergamena, 1888 ca, inv. 18547, Collezione Branchi, Museo di Storia Naturale, Sezione di Antropologia ed Etnologia, Università degli Studi di Firenze



Fig. 92 // *Negus riceve i tributi*, pittura su pergamena, 1888 ca, inv. 18548, Collezione Branchi, Museo di Storia Naturale, Sezione di Antropologia ed Etnologia, Università degli Studi di Firenze

Elenco delle Illustrazioni

- Fig. 1 Tavola comparativa per la traslitterazione della lingua amharica, da ROSSINI Carlo Conti, *Grammatica elementare della lingua etiopica*, Roma, Istituto per l'Oriente, 1967, pp. 3-4.
- Fig. 2 Mappa con le principali capitali dei regni etiopici storici, elaborata dall'autrice.
- Fig. 3 Espansione dell'Impero Etiopico (1879-1889), da https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Menelik_campaign_map_1_3.jpg, data ultima consultazione: 30/10/2023.
- Fig. 4 Espansione dell'Impero Etiopico (1889-1896), da https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Menelik_campaign_map_2_3.jpg, data ultima consultazione: 30/10/2023.
- Fig. 5 Espansione dell'Impero Etiopico (1896-1904), da https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Menelik_campaign_map_3_3.jpg, data ultima consultazione: 30/10/2023.
- Fig. 6 Rappresentazione grafica delle pitture murali con *scene di battaglia* nella tomba del *Negus* Wassenseghet dello Shewa presso la Chiesa di Maria Vergine, Ankober, da MARTINI Sebastiano, *Escursioni in Affrica dal 1878-1881. Diario geografico e topografico*, Firenze, Barbera, 1886, pp. 197-200.
- Fig. 7 Rappresentazione grafica delle pitture murali con *scene di battaglia* nella tomba del *Negus* Wassenseghet dello Shewa presso la Chiesa di Maria Vergine, Ankober, da MARTINI Sebastiano, *Escursioni in Affrica dal 1878-1881. Diario geografico e topografico*, Firenze, Barbera, 1886, pp. 201-204.
- Fig. 8 Riproduzione della sciabola del *negus* shewano, da CECCHI Antonio, *Da Zeila alle frontiere del Caffa*, vol. I, Roma, Loescher & Co., 1886, p. 351, fig. 62.
- Fig. 9 Riproduzione dello scudo del *negus* shewano, da CECCHI Antonio, *Da Zeila alle frontiere del Caffa*, vol. I, Roma, Loescher & Co., 1886, p. 353, fig. 63.
- Fig. 10 Riproduzione scudo shewano, da CECCHI Antonio, *Da Zeila alle frontiere del Caffa*, vol. I, Roma, Loescher & Co., 1886, p. 354, fig. 64.

- Fig. 11 Riproduzione fucile e cartuccera dello Shewa, da CECCHI Antonio, *Da Zeila alle frontiere del Caffa*, vol. I, Roma, Loescher & Co., 1886, p. 348, fig. 59.
- Fig. 12 Pittore ignoto (forse Aleka Heruy), *Madonna con il bambino, angeli e i donatori Menelik e Taytu*, parete occidentale del *maqdas* della Chiesa di Santa Maria, Entoto, fine XIX secolo, da SOHIER Estelle, *From Photography to Church Painting: Iconographic Narratives at the Court of the Ethiopian King of Kings, Menelik II (1880s-1913)*, <<African Arts>>, vol. 49, n. 1 (spring 2016), p. 30.
- Fig. 13 *Ritratto fotografico di Menelik*, fine XIX secolo (da SOHIER Estelle, *From Photography to Church Painting: Iconographic Narratives at the Court of the Ethiopian King of Kings, Menelik II (1880s – 1913)*, <<African Arts>>, vol. 49, n. 1 (spring 2016), p. 27)
- Fig. 14 Aleka Heruy, *Battaglia di Adwa*, già Chiesa di San Giorgio, Addis Abeba, 1910-1915, da DE CASTRO Lincoln, *Nella terra dei Negus. Pagine raccolte in Abissinia*, vol. I, Milano, Treves, 1915, tav. XXXVII, fig. 57)
- Fig. 15 Sahle Ingida, *Menelik dà udienza al Cardinal Massaia*, 1870-1886, da CECCHI Antonio, *Da Zeila alle frontiere del Caffa*, vol. I, Roma, Loescher & Co., 1886, Tav. 1)
- Fig. 16 Sahle Ingidà, *Scene di guerra*, 1870-1886, da CECCHI Antonio, *Da Zeila alle frontiere del Caffa*, vol. I, Roma, Loescher & Co., 1886, Tav. 2)
- Fig. 17 Sahle Ingidà e Walda Gyorgis, *Scene di guerra*, 1870-1886, da CECCHI Antonio, *Da Zeila alle frontiere del Caffa*, vol. I, Roma, Loescher & Co., 1886, Tav. 3.
- Fig. 18 *Medici italiani curano feriti indigeni*, 1897-1912, da CIPOLLA Arnaldo, *Nell'Impero di Menelik. Con 160 illustrazioni e una carta geografica*, Milano, S.E.L.G.A., 1912, p. 47; DE CASTRO Lincoln, *Nella terra dei Negus. Pagine raccolte in Abissinia*, vol. I, Milano, Treves, 1915, Tav. CIX, fig. 166.
- Fig. 19 Abitazione dell'ufficiale sanitario addetto alla Regia Legazione d'Italia, Addis Abeba, da DE CASTRO Lincoln, *Nella terra dei Negus. Pagine raccolte in Abissinia*, vol. I, Milano, Treves, 1915, Tav. CIX, fig. 165.
- Fig. 20 Pagina d'apertura del primo numero della rivista *Berhanena Selam* con la presentazione da parte di Ras Tafari Makonnen, da <<Berhanena Selam>>, a. I, n. I (1° gennaio 1925), p. 1, <<http://alma.matrix.msu.edu/wp-content/uploads/2012/04/Berhanena-Selam-Vol-1-No-1-53-1925.pdf>>, data ultima consultazione: 28/10/2023.
- Fig. 21 Esempio di pubblicità di beni di consumo occidentali in *Berhanena Selam*: auto della concessionaria italiana Fiat "A.P.Marciano", da

<<Berhanena Selam>>, a. I, n. I (1° gennaio 1925), p. 8, <<http://alma.matrix.msu.edu/wp-content/uploads/2012/04/Berhanena-Selam-Vol-1-No-1-53-1925.pdf>>, data ultima consultazione: 28/10/2023.

- Fig. 22 Esempio di pubblicità di beni di consumo occidentali in *Berhanena Selam*: orologio del marchio svizzero Omega, da <<Berhanena Selam>>, a. 3, n. 25 (23 giugno 1927), p. 7, <<http://alma.matrix.msu.edu/wp-content/uploads/2012/04/Berhanena-Selam-Vol.-3-All-1927.pdf>>, data ultima consultazione: 28/10/2023.
- Fig. 23 Mappa dei territori e dei comandi etiopici all'altezza del 1935, da ZOLI Corrado, *Etiopia d'oggi*, Roma, Società anonima italiana arti grafiche, 1935, tav. III.
- Fig. 24 Belatchew Yimer, *Scene di battaglie*, saggi pittorici da COON Carleton Stevens, *Measuring Ethiopia and flight into Arabia*, London, Jonathan Cape, 1936, inserto tra p. 124 e p. 125.
- Fig. 25 Copertina della rivista *Le Vie d'Italia e del Mondo* con riproduzione di Belatchew Yimer, *Scena di giustizia* al tribunale di Addis Abeba con Haile Sellassie, da CASTALDI Angelo, *La pittura abissina*, <<Le Vie d'Italia e del Mondo>>, a. III, n. 6 (giugno 1935),
- Fig. 26 Belatchew Yimer, *Caccia simbolica al leone*, olio su tela, 1930-1935, ubicazione ignota, da CASTALDI Angelo, *La pittura abissina*, <<Le Vie d'Italia e del Mondo>>, a. III, n. 6 (giugno 1935), I tavola a colori.
- Fig. 27 Belatchew Yimer, Cartellone di propaganda sanitaria, acquarello, 1930-1935, ubicazione ignota, da CASTALDI Angelo, *La pittura abissina*, <<Le Vie d'Italia e del Mondo>>, a. III, n. 6 (giugno 1935), IV tavola a colori.
- Fig. 28 Belatchew Yimer, *Scene di caccia*, olio su tela, 1930-1935, ubicazione ignota, da CASTALDI Angelo, *La pittura abissina*, <<Le Vie d'Italia e del Mondo>>, a. III, n. 6 (giugno 1935), V tavola a colori.
- Fig. 29 Belatchew Yimer, *Ritratto di Kurt Lubinski e moglie*, olio su tela, 1930-1935, ubicazione ignota, da CASTALDI Angelo, *La pittura abissina*, <<Le Vie d'Italia e del Mondo>>, a. III, n. 6 (giugno 1935), VI tavola a colori.
- Fig. 30 Palazzo del Parlamento di Addis Abeba opera dell'ingegnere Kametz, da Archivio dell'Istituto Luce, Reparto Africa Orientale / AO00002552, 5/05/1935, b/n, <<https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL0600004981/8/palazzo-ex-parlamento-ad-addis-abeba.html?indexPhoto=0>>, data ultima consultazione: 01/11/2023.
- Fig. 31 Agegenhu Engida e allievi impegnati nella decorazione della sala del Senato, Parlamento di Addis Abeba, da VIVIANI Alberto, *La pittura degli etiopi*, <<La Lettura>>, a. XXXV, n. 11 (novembre 1935), p. 996.

- Fig. 32 *Scena di battaglia tra Ras Tafari Makonnen e il Negus Lij Iyyasu V*, 1930-1937, ubicazione ignota, da <<Meridiano di Roma>>, a. II, n. 19 (9 maggio 1937), p. IX.
- Fig. 33 *Scena di guerra con attacco aereo*, 1930-1937, ubicazione ignota, da CARRIERI Raffaele, *Tra impiccati e flagellati. Pitture abissine*, <<L'Illustrazione Italiana>>, a. LXVI, n. 28 (11 luglio 1937), p. 782.
- Fig. 34 *Scena di guerra con attacco aereo*, 1930-1937, ubicazione ignota, da <<Meridiano di Roma>>, a. II, n. 28 (4 luglio 1937), p. X.
- Fig. 35 *Scena di combattimento tra shewani e galla con cattura di prigionieri*, 1930-1937, ubicazione ignota, da <<Meridiano di Roma>>, a. II, n. 19 (9 maggio 1937), p. III.
- Fig. 36 *Scena di tribunale con Haile Sellassie accompagnato dal Leone di Giuda*, 1930-1937, ubicazione ignota, da CARRIERI Raffaele, *Tra impiccati e flagellati. Pitture abissine*, <<L'Illustrazione Italiana>>, a. LXVI, n. 28 (11 luglio 1937), p. 783.
- Fig. 37 *Scena di tribunale alla presenza di Haile Sellassie*, 1930-1937, ubicazione ignota, da CARRIERI Raffaele, *Tra impiccati e flagellati. Pitture abissine*, <<L'Illustrazione Italiana>>, a. LXVI, n. 28 (11 luglio 1937), p. 783.
- Fig. 38 *Scena di caccia grossa*, 1930-1937, ubicazione ignota, da CARRIERI Raffaele, *Tra impiccati e flagellati. Pitture abissine*, <<L'Illustrazione Italiana>>, a. LXVI, n. 28 (11 luglio 1937), p. 782.
- Fig. 39 *Arti e mestieri*, 1930-1937, ubicazione ignota, da CARRIERI Raffaele, *Tra impiccati e flagellati. Pitture abissine*, <<L'Illustrazione Italiana>>, a. LXVI, n. 28 (11 luglio 1937), p. 782.
- Fig. 40 Planimetria generale della Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare con suddivisione in settori, Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia "Leonardo da Vinci", Milano, <<https://www.archividellascienza.org/it/storia/item/terre-italiane-d-oltremare>>, data ultima consultazione: 07/11/2023.
- Fig. 41 Visione dall'esterno del Cubo d'Oro alla Prima Mostra Triennale delle Terre d'Oltremare, Napoli, foto del 1940, © Federico Patellani, Museo di Fotografia Contemporanea, Cinisello Balsamo (MI), <<https://www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/schede/IMM-3g010-0014862/>>, data ultima consultazione: 08/11/2023.
- Fig. 42 Dettaglio dei motivi decorativi da una facciata del Cubo d'Oro alla Prima Mostra Triennale d'Oltremare, Napoli, foto del 1940, da <<L'illustrazione italiana>>, a. LXVII, n. 22 (2 giugno 1940), p. 847.

- Fig. 43 Dettaglio dei motivi decorativi di uno degli obelischi di Aksum, foto del 1936, da Archivio dell'Istituto Luce, Reparto Africa Orientale / AO00000971, 01/01/1936 - 28/02/1936, b/n, <<https://patrimonio.archivioluca.com/luce-web/detail/IL0600006577/8/un-indigeno-sotto-l-obelisco-axum.html?indexPhoto=0>>, data ultima consultazione: 08/11/2023.
- Fig. 44 L'obelisco di Aksum colto da viale delle Terme di Caracalla, Piazza di Porta Capena, Roma, foto del 1956, da Archivio dell'Istituto Luce. Fondo Vedo / FV00028111, 07/03/1956, b/n, <<https://patrimonio.archivioluca.com/luce-web/detail/IL0000002325/11/l-obelisco-axum.html?indexPhoto=1>>, data ultima consultazione: 08/11/2023.
- Fig. 45 Mappa del complesso architettonico ospitante la Mostra dell'Africa Orientale Italiana con l'annesso Villaggio Indigeno, Prima Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare, Napoli, da *Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare, Napoli 9 Maggio 15 Ottobre XVIII. Guida*, Napoli Raimondi, 1940, p. 94.
- Fig. 46 La chiesa copta all'interno del villaggio indigeno, Prima Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare, Napoli, foto del 1940, da POZZI Arrigo, *Orme di legionari sulle Terre d'Oltremare*, <<Le Vie d'Italia>>, a. XLVI, n. 6 (giugno 1940), p. 606.
- Fig. 47 Due indigeni africani impegnati nella costruzione di un *tukul*, allestimento del villaggio indigeno, Prima Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare, Napoli, foto del 1940, © Federico Patellani, Museo di Fotografia Contemporanea, Milano, Cinisello Balsamo, <<https://www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/schede/IMM-3g010-0010476/>>, data ultima consultazione: 08/11/2023.
- Fig. 48 Gruppo di indigeni riuniti di fronte a due *tukul*, villaggio indigeno, Prima Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare, Napoli, foto del 1940, da <<L'illustrazione italiana>>, a. LXII, n. 22 (2 giugno 1940), p. 389.
- Fig. 49 Donna indigena che imbraccia un arco al villaggio indigeno, Prima Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare, Napoli, foto del 1940, da <<L'illustrazione italiana>>, a. LXII, n. 22 (2 giugno 1940), p. 389.
- Fig. 50 Uomo indigeno che scaglia una lancia al villaggio indigeno, Prima Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare, Napoli, foto del 1940, da <<L'illustrazione italiana>>, a. LXII, n. 22 (2 giugno 1940), p. 390.
- Fig. 51 Donna indigena che intreccia una cesta in vimini al villaggio indigeno, Prima Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare, Napoli, foto del 1940, da <<L'illustrazione italiana>>, a. LXII, n. 22 (2 giugno 1940), p. 391.
- Fig. 52 Gruppo di indigeni reclusi in un campo con l'ingresso italiano in guerra, Prima Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare, Napoli, foto del 1940, © Federico Patellani, Museo di Fotografia Contemporanea, Milano,

Cinisello Balsamo, <<https://www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/schede/IMM-3g010-0010417/>>, data ultima consultazione: 08/11/2023.

- Fig. 53 Riproduzione dei Bagni di Fasilides all'interno del villaggio indigeno, Prima Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare, Napoli, foto del 1940, da POZZI Arrigo, *Orme di legionari sulle Terre d'Oltremare*, <<Le Vie d'Italia>>, a. XLVI, n. 6 (giugno 1940), p. 606.
- Fig. 54 I Bagni di Fasilides all'interno del parco pubblico della Mostra d'Oltremare, Napoli, foto del 2019, dal sito ufficiale della Mostra d'Oltremare, <<https://www.mostradoltremare.it/la-mostra/laghetto/>>, data ultima consultazione: 08/11/2023.
- Fig. 55 Dettaglio dal quadretto votivo inv. 7425: uno strappo nella tela di rivestimento fa intravedere il supporto ligneo, foto dell'autrice, da inv. 7425, Collezione Gastaldi, Museo di Storia Naturale, Sezione di Antropologia e Etnologia, Università degli Studi di Firenze, Firenze.
- Fig. 56 Dettaglio dal quadretto votivo, inv. 7423: un'abrasione della superficie pittorica rivela la visione della tela ammantata di calce, foto dell'autrice, da inv. 7423, Collezione Gastaldi, Museo di Storia Naturale, Sezione di Antropologia ed Etnologia, Università degli Studi di Firenze, Firenze.
- Fig. 57 *Madonna con bambino sul trono, affiancata da due arcangeli*, 1897 ca, quadretto votivo inv. 7423, *recto*, Collezione Gastaldi, Museo di Storia Naturale, Sezione di Antropologia ed Etnologia, Università degli Studi di Firenze, Firenze, foto dell'autrice.
- Fig. 58 *Iscrizione di mano di Carlo Gastaldi*, 1897, quadretto votivo inv. 7423, *verso*, Collezione Gastaldi, Museo di Storia Naturale, Sezione di Antropologia ed Etnologia, Università degli Studi di Firenze, Firenze, foto dell'autrice.
- Fig. 59 *Cristo risorgente e vittorioso sul diavolo*, quadretto votivo inv. 7425, *recto*, Collezione Gastaldi, Museo di Storia Naturale, Sezione di Antropologia ed Etnologia, Università degli Studi di Firenze, Firenze, foto dell'autrice.
- Fig. 60 *San Giovanni Evangelista*, quadretto votivo inv. 7425, *verso*, Collezione Gastaldi, Museo di Storia Naturale, Sezione di Antropologia ed Etnologia, Università degli Studi di Firenze, Firenze, foto dell'autrice.
- Fig. 61 Copertina del volume *L'arte pittorica in Etiopia*, realizzato da Carlo Gastaldi, 1896-1898, inv. 7193, Collezione Gastaldi, Museo di Storia Naturale, Sezione di Antropologia ed Etnologia, Università degli Studi di Firenze, Firenze, foto dell'autrice.
- Fig. 62 Nota introduttiva manoscritta da Carlo Gastaldi in *L'arte pittorica in Etiopia*, 1896-1898, inv. 7193, Collezione Gastaldi, Museo di Storia

Naturale, Sezione di Antropologia ed Etnologia, Università degli Studi di Firenze, Firenze, foto dell'autrice.

- Fig. 63 *Motivi ornamentali*, copie ad acquarello in Carlo Gastaldi, *L'arte pittorica in Etiopia*, 1896-1898, inv. 7193, Collezione Gastaldi, Museo di Storia Naturale, Sezione di Antropologia ed Etnologia, Università degli Studi di Firenze, Firenze, foto dell'autrice.
- Fig. 64 Soggetti di concezione: *San Giorgio che uccide il drago e Madonna con Bambino*, copie ad acquarello in Carlo Gastaldi, *L'arte pittorica in Etiopia*, 1896-1898, inv. 7193, Collezione Gastaldi, Museo di Storia Naturale, Sezione di Antropologia ed Etnologia, Università degli Studi di Firenze, Firenze, foto dell'autrice.
- Fig. 65 Soggetti di concezione: *Arcangelo che trafigge una fiera, forse il Demonio e Arcangelo con spada sguainata*, copie ad acquarello in Carlo Gastaldi, *L'arte pittorica in Etiopia*, 1896-1898, inv. 7193, Collezione Gastaldi, Museo di Storia Naturale, Sezione di Antropologia ed Etnologia, Università degli Studi di Firenze, Firenze, foto dell'autrice.
- Fig. 66 Soggetti di concezione: *Arcangelo con spada sguainata e Gesù risorgente con le stimmate*, copie ad acquarello in Carlo Gastaldi, *L'arte pittorica in Etiopia*, 1896-1898, inv. 7193, Collezione Gastaldi, Museo di Storia Naturale, Sezione di Antropologia ed Etnologia, Università degli Studi di Firenze, Firenze, foto dell'autrice.
- Fig. 67 Soggetti di concezione: *Figura umana* tratta da una antica pergamena trovata ad Adigrat e *Madonna benedicente*, copie ad acquarello in Carlo Gastaldi, *L'arte pittorica in Etiopia*, 1896-1898, inv. 7193, Collezione Gastaldi, Museo di Storia Naturale, Sezione di Antropologia ed Etnologia, Università degli Studi di Firenze, Firenze, foto dell'autrice.
- Fig. 68 Soggetti di concezione: *Arcangeli con spade sguainate*, copie ad acquarello in Carlo Gastaldi, *L'arte pittorica in Etiopia*, 1896-1898, inv. 7193, Collezione Gastaldi, Museo di Storia Naturale, Sezione di Antropologia ed Etnologia, Università degli Studi di Firenze, Firenze, foto dell'autrice.
- Fig. 69 Illustrazioni dal *Faetha Neghesti: Apparizione angelica ad una figura umana non identificata e Scena di resurrezione*, copie ad acquarello in Carlo Gastaldi, *L'arte pittorica in Etiopia*, 1896-1898, inv. 7193, Collezione Gastaldi, Museo di Storia Naturale, Sezione di Antropologia ed Etnologia, Università degli Studi di Firenze, Firenze, foto dell'autrice.
- Fig. 70 Illustrazione dal *Faetha Neghesti: Anime tra le fiamme dell'inferno*, copia ad acquarello in Carlo Gastaldi, *L'arte pittorica in Etiopia*, 1896-1898, inv. 7193, Collezione Gastaldi, Museo di Storia Naturale, Sezione di Antropologia ed Etnologia, Università degli Studi di Firenze, Firenze, foto dell'autrice.

- Fig. 71 Illustrazione dal *Faetha Neghesti: Crocifissione*, copia ad acquarello in Carlo Gastaldi, *L'arte pittorica in Etiopia*, 1896-1898, inv. 7193, Collezione Gastaldi, Museo di Storia Naturale, Sezione di Antropologia ed Etnologia, Università degli Studi di Firenze, Firenze, foto dell'autrice.
- Fig. 72 Illustrazione dal *Faetha Neghesti: Madonna in trono con il Bambino affiancati da arcangeli con ai piedi una coppia nobile*, copia ad acquarello in Carlo Gastaldi, *L'arte pittorica in Etiopia*, 1896-1898, inv. 7193, Collezione Gastaldi, Museo di Storia Naturale, Sezione di Antropologia ed Etnologia, Università degli Studi di Firenze, Firenze, foto dell'autrice.
- Fig. 73 *Ras Alula e il suo esercito in battaglia contro i Dervisci*, copia ad acquarello da quadro celebrativo in Carlo Gastaldi, *L'arte pittorica in Etiopia*, 1896-1898, inv. 7193, Collezione Gastaldi, Museo di Storia Naturale, Sezione di Antropologia ed Etnologia, Università degli Studi di Firenze, Firenze, foto dell'autrice.
- Fig. 74 *San Giorgio che uccide il drago* in libretto pergamenaceo con modelli iconografici, fine XIX secolo, inv. 18530, Collezione Branchi, già Museo Nazionale d'Antropologia ed Etnologia, Università degli Studi di Firenze, Firenze, perduto alla Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare, da GRAZIOSI Paolo, *Le pitture etiopiche del Museo Naz. D'Antropologia ed etnologia di Firenze*, <<Rivista delle Colonie Italiane>>, a. VI, n. 10 (ottobre 1932), inserto tra pp. 776-777.
- Fig. 75 *Madonna con Bambino e una figura semisdraiata* in libretto pergamenaceo con modelli iconografici, fine XIX secolo, inv. 18530, Collezione Branchi, già Museo Nazionale d'Antropologia ed Etnologia, Università degli Studi di Firenze, Firenze, perduto alla Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare, da GRAZIOSI Paolo, *Le pitture etiopiche del Museo Naz. D'Antropologia ed etnologia di Firenze*, <<Rivista delle Colonie Italiane>>, a. VI, n. 10 (ottobre 1932), inserto tra pp. 776-777.
- Fig. 76 *Aronne* in libretto pergamenaceo con modelli iconografici, fine XIX secolo, inv. 18530, Collezione Branchi, già Museo Nazionale d'Antropologia ed Etnologia, Università degli Studi di Firenze, Firenze, perduto alla Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare, da GRAZIOSI Paolo, *Le pitture etiopiche del Museo Naz. D'Antropologia ed etnologia di Firenze*, <<Rivista delle Colonie Italiane>>, a. VI, n. 10 (ottobre 1932), inserto tra pp. 776-777.
- Fig. 77 *Mosè nel deserto circondato da ebrei* in libretto pergamenaceo con modelli iconografici, fine XIX secolo, inv. 18530, Collezione Branchi, già Museo Nazionale d'Antropologia ed Etnologia, Università degli Studi di Firenze, Firenze, perduto alla Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare, da GRAZIOSI Paolo, *Le pitture etiopiche del Museo Naz.*

D'Antropologia ed etnologia di Firenze, <<Rivista delle Colonie Italiane>>, a. VI, n. 10 (ottobre 1932), inserto tra pp. 776-777.

- Fig. 78 *Suicidio del Negus Tewodros II*, pittura su pergamena, 1888 ca, inv. 18534, Collezione Branchi, Museo di Storia Naturale, Sezione di Antropologia ed Etnologia, Università degli Studi di Firenze, Firenze, foto dell'autrice.
- Fig. 79 *Incoronazione del Negus*, pittura su pergamena, 1888 ca, inv. 18535, Collezione Branchi, Museo di Storia Naturale, Sezione di Antropologia ed Etnologia, Università degli Studi di Firenze, Firenze, foto dell'autrice.
- Fig. 80 *Incendio di chiese etiopiche*, pittura su pergamena, 1888 ca, inv. 18536, Collezione Branchi, Museo di Storia Naturale, Sezione di Antropologia ed Etnologia, Università degli Studi di Firenze, Firenze, foto dell'autrice.
- Fig. 81 *Compravendite al mercato*, pittura su pergamena, 1888 ca, inv. 18537, Collezione Branchi, Museo di Storia Naturale, Sezione di Antropologia ed Etnologia, Università degli Studi di Firenze, Firenze, foto dell'autrice.
- Fig. 82 *Gruppo di armati con il comandante e schiavi recanti fardelli*, pittura su pergamena, 1888 ca, inv. 18538, Collezione Branchi, Museo di Storia Naturale, Sezione di Antropologia ed Etnologia, Università degli Studi di Firenze, Firenze, foto dell'autrice.
- Fig. 83 *Portatori di legname, schiavi e altre figure ai piedi di un insediamento etiopico*, pittura su pergamena, 1888 ca, inv. 1853, Collezione Branchi, pittura su pergamena, 1888 ca, inv. 18539, Collezione Branchi, Museo di Storia Naturale, Sezione di Antropologia ed Etnologia, Università degli Studi di Firenze, Firenze, foto dell'autrice.
- Fig. 84 *Scena di decapitazioni*, pittura su pergamena, 1888 ca, inv. 18540, Collezione Branchi, Museo di Storia Naturale, Sezione di Antropologia ed Etnologia, Università degli Studi di Firenze, Firenze, foto dell'autrice.
- Fig. 85 *Traversata di un fiume con barche*, pittura su pergamena, 1888 ca, inv. 18541, Collezione Branchi, già Museo Nazionale di Antropologia ed Etnologia, Università degli Studi di Firenze, Firenze, perduta alla Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare, da GRAZIOSI Paolo, *Le pitture etiopiche del Museo Naz. D'Antropologia ed etnologia di Firenze*, <<Rivista delle Colonie Italiane>>, a. VI, n. 10 (ottobre 1932), inserto tra pp. 776-777.
- Fig. 86 *Carovana in transito e carovana in riposo*, pittura su pergamena, 1888 ca, inv. 18542, Collezione Branchi, Museo di Storia Naturale, Sezione di Antropologia ed Etnologia, Università degli Studi di Firenze, Firenze, foto dell'autrice.

- Fig. 87 *Il Negus riceve in dono delle armi*, pittura su pergamena, 1888 ca, inv. 18543, Collezione Branchi, Museo di Storia Naturale, Sezione di Antropologia ed Etnologia, Università degli Studi di Firenze, Firenze, foto dell'autrice.
- Fig. 88 *Scena di battaglia*, pittura su pergamena, 1888 ca, inv. 18544, Collezione Branchi, Museo di Storia Naturale, Sezione di Antropologia ed Etnologia, Università degli Studi di Firenze, Firenze, foto dell'autrice.
- Fig. 89 *Il Negus riceve offerte*, pittura su pergamena, 1888 ca, inv. 18545, Collezione Branchi, Museo di Storia Naturale, Sezione di Antropologia ed Etnologia, Università degli Studi di Firenze, Firenze, foto dell'autrice.
- Fig. 90 *Scena di battaglia*, pittura su pergamena, 1888 ca, inv. 18546, Collezione Branchi, Museo di Storia Naturale, Sezione di Antropologia ed Etnologia, Università degli Studi di Firenze, Firenze, foto dell'autrice.
- Fig. 91 *Scena di battaglia*, pittura su pergamena, 1888 ca, inv. 18547, Collezione Branchi, Museo di Storia Naturale, Sezione di Antropologia ed Etnologia, Università degli Studi di Firenze, Firenze, foto dell'autrice.
- Fig. 92 *Il Negus riceve i tributi*, pittura su pergamena, 1888 ca, inv. 18548, Collezione Branchi, Museo di Storia Naturale, Sezione di Antropologia ed Etnologia, Università degli Studi di Firenze, Firenze, foto dell'autrice.

Ringraziamenti

Questo lavoro, frutto di un anno di faticosa ma appassionata ricerca, è la sintesi di un viaggio di scoperta di un mondo – quello etiopico – a me lontano e totalmente sconosciuto, che mi ha portato a riconoscere, circoscrivere e, se non annientare, almeno depotenziare infelici pregiudizi derivati dal contesto sociale e culturale in cui mi sono trovata a vivere. È stato, quindi, non solo fonte di arricchimento culturale, ma soprattutto personale. Durante questi mesi, si è rivelato fondamentale l'apporto di alcune persone, che desidero ringraziare in queste righe.

Ringrazio primariamente la mia relatrice, la professoressa Marta Nezzo, per l'incredibile fiducia e supporto che mi ha dato. A lei devo, oltre la passione per l'Alterità africana, l'esigenza viscerale di mettere in discussione il mio sguardo e di andare oltre. Un sentito grazie alla mia correlatrice, la professoressa Giuliana Tomasella, per gli spunti che mi ha offerto ad inizio della ricerca e attraverso i suoi scritti, e alla dottoressa Priscilla Manfredi, per avermi spronato a insistere sul filone della pittura etiopica secolare. Desidero parimenti rivolgere i miei ringraziamenti alla dottoressa Monica Zavattaro, responsabile delle collezioni etnografiche del Museo di Antropologia e Etnologia dell'Università di Firenze. Mi ha permesso, nonostante le tempistiche ristrette, la visione delle opere delle collezioni Gastaldi e Bianchi, e ha sciolto, con professionalità e puntualità, i dubbi a riguardo. Ringrazio, inoltre, l'architetta Iole Lianza, referente per l'archivio Mostra d'Oltremare di Napoli, per le preziose informazioni, e la dottoressa Loredana Minenna dell'Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, per la possibilità di consultare il fondo d'archivio di Pietro Maria Bardi.

Alla mia famiglia, Rita, Claudio e Francesco, un caloroso grazie, per essermi stati accanto, non solo in questo ultimo anno, ma nel corso di tutta la mia esistenza. Fatico a dirvelo, come sapete, ma siete indubbiamente le mie colonne portanti. Grazie anche ai miei amici e colleghi di lavoro, PG, Ilaria, Nicolo e Riccardo, che con pazienza hanno compreso le mie ultime assenze e hanno

alleggerito il periodo con una infinità di risate; alle mie dolci amiche, Anna, Eleonora e Paula, per accompagnarmi e sostenermi senza sosta, nonostante i miei innumerevoli difetti, sin dai tempi delle superiori; alle mie donzelle ballerine, Alessia, Clara, Elena, Laura, Lisa ed Ilaria, con cui praticamente sono cresciuta, passandone e combinandone di tutti i colori; ad Alessia e a Sara, con cui ho condiviso gioie e dolori della vita universitaria; a Marco, amico di una vita, sempre presente nel momento del bisogno, nonostante tutto. Ringrazio, con tutto il mio cuore, Zakaria, per essere inaspettatamente piombato nella mia vita e per scegliermi e completarmi, ogni giorno.

In ultimo, desidero ricordare mia nonna, Bice, che può essere curiosamente la responsabile della mia fissazione per l'Etiopia. Nonna, infatti, figlia della sua epoca, aveva la consuetudine di chiamarmi <<principessa Taytu>>, ogniqualvolta mi prolungavo in capricci. Rimane – ora e sempre – nel mio cuore.