



**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**

**DAL MOZAMBICO ALL'ITALIA, LA STORIA ARTISTICA DI  
BERTINA LOPES: ANALISI E NUOVE PROSPETTIVE**

*From Mozambique to Italy, the artistic history of Bertina Lopes:  
analysis and new perspectives*

***Relatore***

**Prof. Giovanni Bianchi**

***Correlatrice***

**Prof.ssa Marta Nezzo**

***Laureanda:***

***Lucia Carrera***

***Matricola 2023594***

Anno Accademico 2022/2023



## INDICE

INTRODUZIONE .....	p.1
CAPITOLO I. BREVE INTRODUZIONE ALL'ARTE CONTEMPORANEA AFRICANA.....	p.3
1.1. ARTE AFRICANA: CENNI SULLA COMPLESSITÀ DEL TERMINE E DELL'APPROCCIO CONTEMPORANEO	p.3
CAPITOLO II. BERTINA LOPES: TRA AFRICA ED EUROPA .....	p.19
2.1 INQUADRAMENTO STORICO E POLITICO DEL MOZAMBICO: L'ASSOGGETTAMENTO AL DOMINIO PORTOGHESE, IL SALAZARISMO E L'INDIPENDENZA	p.19
2.2. BIOGRAFIA DELL'ARTISTA	p.34
CAPITOLO III: LE FASI ARTISTICHE DI BERTINA LOPES.....	p.53
3.1. IL PERIODO DI FORMAZIONE: IL CONTESTO CULTURALE E LA PASSIONE PER L'ARTE FRANCESE	p.53
3.2 INFLUENZE DALL'ARTE TRADIZIONALE MOZAMBICANA E IL RIFERIMENTO ALL'ARTE MAKONDE NELLE OPERE DI BERTINA LOPES	p.66
3.3. VERSO IL MOZAMBICO: GLI ANNI CINQUANTA, TRA ARTE E INSEGNAMENTO	p.85
CAPITOLO IV: BERTINA LOPES IN ITALIA: UN NUOVO INIZIO .....	p.97
4.1 GLI ANNI SESSANTA: ARTE E CONFRONTI A ROMA	p.97
4.2. GLI ANNI SETTANTA: L'OMAGGIO A CABRAL E PICASSO	p.113
4.3. DAGLI ANNI OTTANTA AGLI ANNI NOVANTA: VERSO IL NON FIGURATIVO	p.126
CAPITOLO V: LA SCULTURA E L'ULTIMA PRODUZIONE.....	p.137
5.1 BREVE ANALISI DELLA PRODUZIONE SCULTOREA	p.137
5.2 L'ULTIMA PRODUZIONE E IL RAPPORTO CON LA MUSICA	p.141
5.3 IL RINNOVATO INTERESSE NEI CONFRONTI DELL'ARTISTA	p.145
CONCLUSIONI.....	p.153
APPENDICE IMMAGINI .....	p.157
BIBLIOGRAFIA .....	p.235
SITOGRAFIA .....	p.243





## INTRODUZIONE

Questo lavoro di ricerca si pone l'obiettivo di analizzare l'attività artistica di Bertina Lopes. Nata a Maputo nel 1924, da madre mozambicana e padre portoghese, la pittrice e scultrice si è dovuta confrontare, nel corso della sua vita, con il regime dell'*Estado Novo* di Salazar, la sua politica coloniale e poi con la guerra civile.

Prima di prendere in considerazione la figura di Bertina Lopes si è ritenuto opportuno fare una breve introduzione sull'arte contemporanea africana, di cui si evidenziano le problematicità di una definizione concepita dall'occidente. Ci si sofferma su alcune figure come curatori, storici dell'arte ed artisti del continente, che hanno svolto e stanno svolgendo un lavoro importante per una nuova narrazione della cosiddetta arte africana.

Tra questi ultimi possiamo annoverare anche Bertina Lopes che, nel momento in cui si dedicherà ad una pittura principalmente astratta, perderà parte dell'interesse della critica, che l'aveva apprezzata soprattutto per la sua produzione basata su iconografie riconducibili all'arte tradizionale del Mozambico.

Inoltre, visto l'impegno politico dell'artista, si è voluto ripercorrere in sintesi la complessa storia del Mozambico, paese lungamente oppresso dal colonialismo portoghese: dall'ascesa di Salazar fino all'indipendenza del 1975 e alla successiva guerra civile. Un'analisi che risulta necessaria per comprendere la vita e l'operato di Bertina Lopes.

Nel voler ripercorrere puntualmente la storia artistica di Lopes, inizialmente viene indagato il periodo di formazione accademica, che ha luogo a Lisbona,

e vengono analizzate le opere realizzate in questo periodo, che indubbiamente risentono della repressione salazariana che mal digeriva la libertà d'espressione, anche nelle arti. Difatti, nonostante l'impero del Portogallo fosse incredibilmente vasto, il regime non era interessato a diffondere le arti dei paesi colonizzati e, anzi, agiva in un'ottica di uniformazione culturale. A Lopes viene dunque negata la conoscenza delle proprie radici figurative che scoprirà solo negli anni Cinquanta al suo ritorno in Mozambico, momento in cui si dedica all'insegnamento nella scuola *General Machado*. Da questo momento, inizia quindi il recupero da parte dell'artista di iconografie dell'arte Makonde, dando vita ad un personale e originale connubio tra gli insegnamenti accademici occidentali e l'arte mozambicana.

Viene poi considerata la produzione artistica di Bertina a partire dagli anni Sessanta, quando è costretta a lasciare il Mozambico, perché perseguitata dalla PIDE. Si reca nuovamente in Portogallo e successivamente a Roma. L'arrivo in Italia segna un nuovo inizio per Lopes che ha modo di rapportarsi con artisti, intellettuali e politici della capitale.

In conclusione della tesi si esamina l'attività scultorea, cominciata a Roma negli anni Ottanta. Si approfondisce, infine, l'ultima fase pittorica concepita principalmente per serie, prestando particolare attenzione alle opere legate alla musica jazz.

## CAPITOLO I. BREVE INTRODUZIONE ALL'ARTE CONTEMPORANEA AFRICANA

### *1.1. Arte africana<sup>1</sup>: cenni sulla complessità del termine e dell'approccio contemporaneo*

Si ritiene opportuno introdurre l'attività artistica di Bertina Lopes attraverso un'analisi, seppur sintetica, dell'arte africana contemporanea. Lopes, nata in Mozambico nel 1924 da madre mozambicana e padre portoghese, si inserisce all'interno della macro-definizione di arte africana contemporanea. Sebbene, come si vedrà, la sua vita fatta di spostamenti obbligati in Europa, l'ha portata ad assumere una dimensione internazionale. In alcuni momenti della sua vita, in particolare dagli anni Cinquanta agli anni Settanta, recupera stilemi e iconografie proprie dell'arte tradizionale mozambicana e in particolare di quella Makonde. Ma, nel momento in cui deciderà di dedicarsi ad una produzione astratta, a partire dal 1975, la critica che prima aveva dimostrato interesse per i suoi lavori sembra non apprezzarla più, come se, in quanto mozambicana, avesse dovuto limitarsi ad una rappresentazione figurativa di tipo etnico. Un aspetto che è utile per introdurre la complessità e la problematicità insita nella definizione di arte africana, in questo caso applicata alla contemporaneità.

Parlare di arte africana apre ad una serie di considerazioni e riflessioni, ad oggi ancora necessarie. L'occidente per secoli ha compiuto un'operazione di

---

<sup>1</sup> Si utilizza il termine "arte africana" in modo convenzionale e riferendosi alla problematicità di questo, si preferisce infatti, ove possibile, utilizzare il termine "arti africane contemporanee" per indicarne la pluralità e la varietà, spesso negata.

omologazione e di etnicizzazione delle arti extraeuropee. Il termine arte africana contemporanea, viene generalmente utilizzato per definire le ricerche di quegli artisti che hanno operato dall'epoca postcoloniale in poi, spesso interrogandosi sulla questione della diaspora africana<sup>2</sup>. Si tratta ovviamente di una definizione concepita dal mondo occidentale, e che manifesta quell'approccio uniformante verso le produzioni artistiche del continente africano. Un termine che raggruppa indistintamente l'arte di 54 stati diversi, rivelandosi profondamente dannoso, dal momento che impedisce qualsiasi particolarità. L'atteggiamento generalmente utilizzato dall'occidente verso le arti africane<sup>3</sup>, ma più ampiamente verso le arti al di fuori dell'area euroamericana, viene definito come di omogenizzazione dell'esogruppo<sup>4</sup>:

*«C'est-à-dire l'incapacité de percevoir les différences chez les autres que l'on tend à inclure dans une catégorie très large, et la propension à essentialiser ou à postuler une homogénéité là où il y a hétérogénéité»<sup>5</sup>.*

Evidentemente, questo metodo non è stato adottato nei confronti dell'arte di

---

<sup>2</sup> Museum of Modern African Art (momaa), *Unveiling the Essence of Modern African Art*, 2023: <https://momaa.org/about-modern-african-art/>

<sup>3</sup> Un atteggiamento universale verso l'Africa e che ha avuto, dunque, forti conseguenze anche sull'arte del continente.

<sup>4</sup> LAURA MARIOTTINI, *Identità e discorsi. Studi offerti a Franca Orletti*, Roma Tre Press, Roma, 2015, p. 100: «Un'implicazione importante della categorizzazione sociale sulle dinamiche di endogruppo ed esogruppo è il cosiddetto effetto dell'omogeneità dell'esogruppo. Se il proprio gruppo di appartenenza viene generalmente percepito in maniera piuttosto differenziata al suo interno, esiste invece la tendenza ad enfatizzare il grado di omogeneità dell'altro ignorandone le diversità interne. Ciò è legato non solo alla scarsa familiarità con il gruppo esterno, ma anche alle diverse strategie cognitive utilizzate per organizzare informazioni su endo ed eso gruppo. Infatti, mentre quelle sul primo vengono organizzate attorno a singoli individui o sottogruppi di persone, le informazioni riguardanti il secondo si formano a partire da categorie più generali molto spesso a causa proprio della categorizzazione degli elementi del gruppo».

<sup>5</sup> DOMINIQUE JARRASSÉ. *Les arts méconnus. Historicité et ethnicité dans l'histoire de l'art au XIXe siècle*, in "L'Orientalisme architectural entre imaginaires et savoirs", Institut national d'histoire de l'art, Parigi 2009, <https://doi.org/10.4000/books.inha.4921>.

ponente, che non è mai stata catalogata come arte europea, poiché ad ogni elaborazione artistica locale è stata data un'autonomia specifica. A giustificare questa logica c'è stata la visione ottocentesca di un continente africano immobile, incapace di evolversi e soprattutto di un'arte puramente istintuale. Idea che, peraltro, ha portato ad un'incomprensione del ruolo e dello status di artista. Si tratta di un approccio difficile da scardinare, ma, senza dubbio, i passi in avanti ci sono stati ed è sempre più forte la volontà di ripensare questo metodo, da parte dell'occidente e soprattutto dagli artisti e dai curatori africani.

Dagli anni Novanta circa sono stati gli artisti africani e figure come curatori, critici e storici dell'arte a parlare della propria cultura figurativa e ad iniziare a scrivere una propria storia libera dalla narrazione occidentale, tra tutti spicca indubbiamente Okwui Enwezor (Calabar, Nigeria 1963 - Monaco, Germania 2019)<sup>6</sup>. Il poeta, curatore, critico e storico dell'arte, ha avuto un ruolo fondamentale ed ha portato l'attenzione globale sulle arti africane<sup>7</sup>. Cofondatore della rivista *NKA Journal of Contemporary African Art*, insieme a Chika Okeke-Agulu e Salah Hassan<sup>8</sup>, ha curato e organizzato numerose ed importanti esposizioni analizzando le problematiche del sistema dell'arte, dominato dalla visione americana ed eurocentrica. Ha, poi, curato *Documenta 11* nel 2002, come primo curatore non europeo di una delle più rilevanti manifestazioni per lo scenario artistico contemporaneo<sup>9</sup>. Nel 2015 è stato il primo curatore "africano" ad organizzare la Biennale di

---

<sup>6</sup> Museum of Modern African Art, *About Modern African Art*, 2023. <https://momaa.org/about-modern-african-art/>

<sup>7</sup> Museum of Modern African Art, *Okwui Enwezor*, <https://momaa.org/icons-african-art/okwui-enwezor/>: La rivista ArtReview nel 2015 ha inserito Enwezor tra le 100 persone più potenti del mondo dell'arte, attribuendogli la diciassettesima posizione.

<sup>8</sup> Documenta 11, 2002: <https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta11>.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

Venezia, dal titolo *All the World's Futures*<sup>10</sup>. Precedentemente era stato autore, insieme ad Olo Oguibe, del libro *Reading the Contemporary: African Art from Theory to the Marketplace*<sup>11</sup>. Ed è proprio Oguibe (1964 Aba, Nigeria) un'altra figura basilare per la storia delle arti africane, a sua volta artista e intellettuale, è stato professore di storia dell'arte all'Università del Connecticut fino al 2017, dove ha diretto l'Institute for African American Studies<sup>12</sup>. Il suo lavoro come artista si basa su un approccio multimediale, e spesso si occupa di tematiche di carattere sociale, ha presentato le sue opere nelle maggiori manifestazioni artistiche, si ricordano tra le molte: *Documenta 14* del 2017 e la cinquantaduesima edizione della Biennale di Venezia, 2007<sup>13</sup>. In occasione dell'appena citata *Documenta*, l'artista aveva concepito un'opera dalla forte connotazione politica e sociale: *Monument for Strangers and Refugees*, 2017 (fig. 1). Un obelisco pensato per la Königsplatz di Kassel che riporta il versetto dal vangelo di Matteo «*I Was a Stranger and You Took Me In*» (Matteo 25, 35) in quattro lingue: arabo, inglese, tedesco e turco<sup>14</sup>. Opera che gli è valsa il premio Arnold Bode, ma che per la posizione politica assunta, volta a contrastare la xenofobia e favorevole alle rotte migratorie dei rifugiati, è stata smantellata, e dopo un lungo dibattito, riallestita nel 2019 in Treppenstrasse<sup>15</sup>.

Molte sono le personalità che hanno portato ad una riconsiderazione e

---

<sup>10</sup> Sito Biennale di Venezia, *All Worlds futures*, 2015 <https://www.labiennale.org/it/arte/2015/biennale-arte-2015-all-worlds-futures>:

Cinquantaseiesima edizione dell'Esposizione Internazionale d'Arte.

<sup>11</sup> Museum of Modern African Art, *Okwui Enwezor*, <https://momaa.org/icons-african-art/okwui-enwezor/>: il testo è stato pubblicato nel 1999.

<sup>12</sup> Global Art and Museum, Olo Oguibe, <https://web.archive.org/web/20140607023405/http://globalartmuseum.de/site/person/78>

<sup>13</sup> Redazione Artforum, *OLU OGUIBE'S DOCUMENTA OBELISK RETURNS TO KASSEL*, in "ARTFORUM" 22 aprile 2019.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

ripensamento della critica e dell'approccio verso le arti africane, tra cui Salah Hassan, storico e critico d'arte che si occupa principalmente dell'arte legata alla diaspora africana<sup>16</sup>, Grace Stanislaus, autrice e curatrice, che ha gestito, tra gli altri, il Museum for African Art di New York<sup>17</sup>, e Simon Njami curatore e autore della rivista di arti africane ed extraeuropee, con sede a Parigi, *Revue Noir*, ha curato la mostra di arte contemporanea *Africa Remix* (2004 e 2007) e la Biennale di Dakar in Senegal, *Dak'Art* (2016 e 2018)<sup>18</sup>.

Si tenta di applicare questa riflessione delle arti africane anche al campo museale, direzionandosi verso l'ottica di decolonizzazione del museo<sup>19</sup>. Un caso italiano e recente di questo tentativo riguarda il Museo delle Civiltà di Roma, un progetto nato sotto la nuova direzione di Andrea Viliani dal gennaio del 2022. Viliani apre le porte del Museo delle Civiltà, sia fisiche sia virtuali nel sito web, con una lettera dedicata ai visitatori in cui dichiara la contraddizione insita in questo museo, ma dimostra la volontà di una nuova metodologia, tant'è che si sta valutando anche la restituzione di numerose opere d'arte: «*La straordinaria articolazione e stratificazione delle opere e dei documenti che il museo conserva – dalla preistoria alla paleontologia, dalle arti e culture extraeuropee alle testimonianze della storia coloniale italiana, fino alle arti e tradizioni popolari italiane – è basata sulla coesistenza fra differenti origini, che hanno però un ricorrente*

---

<sup>16</sup> Sharjahart project, Salah Hassan, <https://sharjahart.org/sharjah-art-foundation/people/m.-hassan-salah>

<sup>17</sup> University of Pittsburgh Press, Grace Stanislaus, <https://upittpress.org/authors/grace-stanislaus/>

<sup>18</sup> AtWork, Simon Njami, <https://www.at-work.org/it/workshop-leader-fr/simon-njami-workshop-leader/>

<sup>19</sup> Per approfondire la questione di decolonizzazione delle collezioni museali si veda GIULIA GRECHI, *Decolonizzare il museo. Mostrazioni, pratiche artistiche, sguardi incarnati*, Mimesis Edizioni, Milano, 2021.

*fondamento ideologico nella cultura positivista, classificatoria, eurocentrica e coloniale del XIX e XX secolo»<sup>20</sup>.*

Altro esempio di un cambio di direzione è la questione, tutt'ora fonte di grande discussione, sulla restituzione dei Bronzi del Benin alla Nigeria. Un tema molto caldo e che ha acceso delle forti polemiche, soprattutto in Germania<sup>21</sup>. Soffermandosi sulla questione museale, si tratta di un evento significativo, che porta a ripensare completamente l'assetto delle collezioni:

*«negli ultimi due anni, l'impegno a restituire i Bronzi del Benin firmato da numerose istituzioni museali e università in America, Francia, Gran Bretagna e Germania, è stato accolto come risarcimento pur tardivo ma giusto e dovuto nei confronti delle ex colonie. Il governo tedesco, in particolare, ha già iniziato a consegnare alla Nigeria oltre 1100 artefatti custoditi a Berlino, Lipsia, Colonia, Amburgo e Stoccarda»<sup>22</sup>.*

Ma si pensi, ad esempio, alla mostra paradigmatica per l'arte africana in occidente: *Les Magiciens de la Terre*, del 1989 presso il Centre Pompidou<sup>23</sup>. Fondamentale per aver fatto conoscere le arti africane all'Europa, ma che ha generato innumerevoli critiche e discussioni nel metodo utilizzato. Il curatore dell'esposizione Jean- Hubert Martin, si avvale nell'organizzazione, nella gestione dell'impresa espositiva e nella selezione degli artisti di un

---

<sup>20</sup> ANDREA VILIANI, *Quali Civiltà? Lettera del direttore sul nuovo programma 2022 del Museo delle Civiltà di Roma*, 19 luglio 2022.

<sup>21</sup> PAOLO VALENTINO, *Bronzi del Benin, la restituzione divide la Germania*, in "Corriere della Sera", 15 maggio 2023: si ricorda che la depredazione di migliaia di opere del Benin è il prodotto della spedizione punitiva britannica del 1897, che ha portato alla distruzione della città di Benin City.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

Una questione ancora da dipanare e che ha dato vita a numerose polemiche e posizioni divergenti, per approfondire si veda PHILLIP IHENACHO, *La restituzione dei Bronzi del Benin vista dalla Nigeria* in "Il Giornale dell'Arte", 5 giugno 2023.

<sup>23</sup> GIORGIA NOTO, *Les Magiciens de la Terre 25 anni dopo*, in "Artribune", 15 agosto 2014.



consiglio composto da Jacques Soulillou, André Magnin e Aline Luque<sup>24</sup>. La mostra, si divide in due sedi espositive: da un lato il Centre Georges Pompidou e dall'altro la Grande Halle de la Villette, in cui vengono presentati cento artisti, per metà occidentali e per metà non occidentali<sup>25</sup>. Martin vuole distaccarsi dalla precedente mostra del 1984: *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* a cura di William Rubin e Kirk Varnedoe, allestita al MoMA di New York<sup>26</sup>. Oltre all'altra fondamentale esposizione del 1986 – 1987: *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*, al Los Angeles County Museum of Art, con curatela di Maurice Tuchman<sup>27</sup>.

La mostra curata da Rubin e Varnedoe viene contestata perché associava l'arte africana esclusivamente alle produzioni artistiche d'avanguardia relegandola al cosiddetto primitivismo, fonte di ispirazione formale per l'occidente; mentre l'esposizione di Los Angeles, passata in secondo piano, cercava di dimostrare una correlazione tra l'arte astratta ed un'energia magica e sovrannaturale comune agli artisti<sup>28</sup>.

Martin, voleva attestare, raggruppando opere provenienti da contesti differenti, come l'arte contemporanea fosse prerogativa anche al di fuori dell'occidente<sup>29</sup>. Nonostante, gli intenti fossero quelli di favorire la

---

<sup>24</sup> MICHELA GIULIA, *Intorno a Magiciens de la terre. Un percorso critico nella mostra di Jean-Hubert Martin*, [tesi di dottorato] Università degli studi di Palermo, p. 12

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> Sito ufficiale del MoMA, *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1907>

<sup>27</sup> GIORGIA NOTO, *Les Magiciens de la Terre 25 anni dopo*, in "Artribune", 15 agosto 2014.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> Sito ufficiale Centre Pompidou, *Les Magiciens de la terre*, <https://www.centrepompidou.fr/fr/programme/agenda/evenement/cTeXnL>:

gli artisti vennero scelti dopo un viaggio di cinque anni per individuare gli artisti e le opere da selezionare, altra questione che ha generato critiche verso l'esposizione.

conoscenza delle arti africane, la mostra risulta discussa, già a partire dal titolo, tant'è che l'artista Barbara Kruger presenta l'opera *Qui sont les magiciens de la terre?(chi sono i maghi della terra?)* (fig. 3). Si tratta, ad ogni modo e al di là delle critiche, di un'esposizione che ha segnato un punto di svolta per la storia delle arti africane, portando un'attenzione mai avuta verso le produzioni contemporanee del continente. Ed è significativo, sempre nell'ottica di un nuovo approccio verso le arti africane, la riproposizione al Centre Pompidou, nel 2014, di *Les Magiciens de la terre*<sup>30</sup>. Una mostra concepita venticinque anni dopo, che ha permesso di interrogarsi sulla celebre esposizione del 1989, da un lato indagandone i limiti, dati anche da un differente contesto storico, e da un lato i meriti. Un'iniziativa importante, perché ha generato un dibattito e un confronto proficuo e si è avvalsa di gran parte dei materiali d'archivio utilizzati per la mostra dell'epoca.

Già a partire da queste esposizioni era stato manifestato un interesse verso le arti africane, ma è degli ultimi anni l'esplosione di questo fenomeno, tutt'ora pienamente in corso. Sono sempre di più gli artisti che trovano l'appoggio della critica e del mercato, dal già citato Olo Oguibe all'ultima vincitrice del Leone d'oro della Biennale veneziana del 2022: l'artista afroamericana Simon Leigh. In prima linea nella lotta alle discriminazioni e fondatrice del collettivo *Black Women Artists for Black Lives Matter*, formato da artiste nere, queer e non binary<sup>31</sup>. Si propone dunque, a titolo introduttivo dell'argomento e senz'altro parziale, una serie di artisti considerati tra i

---

Per approfondire e consultare la lista degli artisti partecipanti si veda l'articolo *Explore: 'Magiciens de la Terre' 1989* in Afterall: <https://www.afterall.org/project/magiciens-de-la-terre-1989/explore-magiciens-de-la-terre-1989/>

<sup>30</sup> GIORGIA NOTO, *Les Magiciens de la Terre 25 anni dopo*, in "Artribune", 15 agosto 2014.

<sup>31</sup> *La storia di Simone Leigh, Leone d'oro alla Biennale di Venezia*, in "Artribune", 6 maggio 2022.

maggiori esponenti dell'arte africana contemporanea e che, in molti casi, hanno contribuito a scardinare la visione occidentale verso le produzioni africane<sup>32</sup>.

Si comincia con la sudafricana Zanele Muholi, nata nel 1972 ad Umlazi<sup>33</sup>. Un'artista, che come lei stessa afferma, preferisce essere definita attivista:

*«Il punto non è quando ho deciso di essere un'attivista, ma perché. È stata una necessità. Le circostanze in cui mi trovavo hanno determinato il mio attivismo. La gente non può cambiare il sistema se non si considera parte di esso. Per comprendere questo ragionamento, bisogna ricordare che stiamo ancora facendo i conti con le conseguenze dell'Apartheid, il cui unico obiettivo era privare i neri dei loro diritti. Uno dei più feroci strumenti utilizzati è stato il Bantu Education Act»<sup>34</sup>.*

Il suo mezzo espressivo è la fotografia e viene considerata «una delle voci più interessanti del *Visual Activism*»<sup>35</sup>. Il suo attivismo è un aspetto, che, come si vedrà, è stata una prerogativa fondamentale anche dell'arte e della persona di Bertina Lopes. Muholi ha, inoltre, fondato la *Muholi Art Foundation* a sostegno degli artisti neri<sup>36</sup>. Le sue fotografie, impostate sul bianco e nero, parlano di discriminazione e delle sue complesse

---

<sup>32</sup> Si tratta inequivocabilmente di un'analisi parziale del panorama artistico, allo scopo di introdurre alla questione delle arti africane contemporanee. Per approfondire la questione si vedano, tra gli altri: JEAN-LOUP AMSELLE, *L'arte africana contemporanea*, Bollati Boringhieri, Torino 2007 e dello stesso autore *Contro il primitivismo*, Bollati Boringhieri, Torino, 2012. Per limitarci al contesto italiano si consiglia la consultazione della rivista *Africa e Mediterraneo*, attiva nella ricerca e nella valorizzazione delle culture e delle arti africane.

<sup>33</sup> ARIANNA TESTINO, *Non artista ma attivista. Intervista con Zanele Muholi*, in "Artribune", 9 maggio 2019

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> BIBA GIACCHETTI, *MUHOLI. A Visual Activist*, comunicato stampa della mostra *Visual Activist. Muholi* (31 marzo – 30 luglio 2023, Mudec Milano).

<sup>36</sup> *Ibidem*.

sfaccettature: dal razzismo alle discriminazioni di genere, dalla comunità LGBTQIA+ all'accesso all'istruzione<sup>37</sup>.

A tal proposito è celebre la serie fotografica di Muholi, dal titolo *Somnyama Ngonyama*, realizzata dal 2012 in poi<sup>38</sup>. Un'indagine fotografica rivolta verso sé stessa, a differenza dei precedenti lavori in cui i soggetti rappresentati erano membri della comunità LGBTQIA+, sudafricana e non. *Somnyama Ngonyama* che tradotto significa “*Hail, the Dark Lioness*”, (in italiano Ave, Leonessa nera), è un racconto fotografico in cui l'artista pone al centro sé stessa e utilizza il suo corpo come corpo di lotta contro soprusi e disparità, attraverso un linguaggio che deve molto alle arti performative (fig. 4)<sup>39</sup>. Le fotografie portano lo spettatore ad osservare la pelle nera e a concentrare l'attenzione su di essa, una pelle che viene volutamente resa più scura dall'artista in un'ottica di *blackness*<sup>40</sup>. Muholi fa riferimento alla fotografia in bianco e nero, tipica delle immagini di moda, si pensi ad Helmut Newton. Non solo, le fotografie sono correlate ad eventi storici, spesso cruenti della storia sudafricana e vengono scattate in continenti diversi, dall'Africa all'America, fino all'Europa. Con tale progetto l'artista è stata riconosciuta internazionalmente. Ha esposto nei musei più importanti al mondo ed è ora protagonista di una mostra personale presso il Mudec, Museo delle Culture, di Milano (*MUHOLI. A Visual Activist*, 31 marzo – 30 luglio 2023)<sup>41</sup>. Per questa occasione, l'artista ha realizzato un'installazione site

---

<sup>37</sup> ARIANNA TESTINO, *Non artista ma attivista. Intervista con Zanele Muholi*, in “Artribune”, 9 maggio 2019.

<sup>38</sup> <https://www.stevenson.info/exhibition/1440>

<sup>39</sup> BIBA GIACCHETTI, *MUHOLI. A Visual Activist*, comunicato stampa della mostra A Visual Activist. Muholi (31 marzo – 30 luglio 2023, Mudec Milano)

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> *Ibidem*: «dalla Tate Modern di Londra a mostre personali al Goethe-Institut Johannesburg (2012), al Brooklyn Museum, New York (2015) allo Stedelijk Museum, Amsterdam (2017), al Museo de Arte Moderno in Buenos Aires (2018)».

specific, collocando un letto all'interno degli spazi museali, un simbolo di calma, amore e di vicinanza, ma che può essere luogo di violenza e di abuso. Dedicato anche all'unione spezzata tra Muholi e la sua compagna scomparsa, con un'immagine dell' un abbraccio tra le due donne che riveste la superficie<sup>42</sup>. Un'opera che sembra simbolicamente guardare a Felix Gonzales – Torres e alla sua installazione: *Untitled (Billboard of an Empty Bed)*, del 1911<sup>43</sup>.

È almeno necessario menzionare un'artista precedente: Fathi Hassan, nato al Cairo nel 1957 da genitori sudanesi ed egiziani<sup>44</sup>. Hassan è il primo artista africano in assoluto a partecipare alla sezione “Aperto” della Biennale di Venezia del 1988<sup>45</sup>. L'artista si è stabilito in Italia a partire dal 1984 e si occupa di pittura, scultura ed installazione<sup>46</sup>. Celebre è la sua passione per la parola, che gli ha permesso di indagare le tematiche della lingua e la sua correlazione con il potere coloniale, che ha eliminato le lingue dei paesi sottomessi. Lasciandosi ispirare da questo, attraverso una scrittura pittorica di natura grafica, rielabora il concetto in modi e forme sempre differenti. Oltre alle numerose esposizioni nel mondo, le sue opere sono entrate e a far

---

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> KIM CONATY, *Print/Out: Felix Gonzalez-Torres*, in “INSIDE/OUT A MoMA blog”, [https://www.moma.org/explore/inside\\_out/2012/04/04/printout-felix-gonzalez-torres/](https://www.moma.org/explore/inside_out/2012/04/04/printout-felix-gonzalez-torres/): L'opera di Torres, realizzata in collaborazione con il MoMA di New York presentava l'installazione fotografica, a mo' di cartellone pubblicitario, di un letto vuoto e disfatto simbolo dell'assenza del compagno dell'artista, Ross Laycock, morto dopo aver contratto l'AIDS nel 1991.

<sup>44</sup> Sito di Fathi Hassan, biografia: <https://web.archive.org/web/20110914213148/http://www.fathihassan.com/biography.html>

<sup>45</sup> BIANCA DE FAZIO, *In mostra Fathi Hassan dal Cairo con passione*, in “Corriere della Sera”, 3 dicembre 2009, <https://web.archive.org/web/20110914213148/http://www.fathihassan.com/biography.html>

<sup>46</sup> Sito di Fathi Hassan, biografia: <https://web.archive.org/web/20110914213148/http://www.fathihassan.com/biography.html>

parte delle collezioni dello Smithsonian National Museum of African Art di Washington, del British Museum e del Victoria & Albert Museum a Londra<sup>47</sup>.

Per quanto riguarda il Sudafrica noti ormai da tempo e affermati nello scenario internazionale sono i due artisti: William Kentridge e Marlene Dumas. Considerato uno dei principali esponenti dell'arte africana è El Anatsui, scultore ghanese nato nel 1944 e successivamente stabilitosi in Nigeria<sup>48</sup>. Utilizza per le sue opere quasi esclusivamente materiale di riciclo e di scarto, in una critica al consumismo e allo spreco del sistema capitalista. Si avvale spesso nelle sue sculture, maestose nelle dimensioni, di materiali come tappi di bottiglia e alluminio che poi unisce con fili di rame facilmente malleabile e quindi potenzialmente continuamente modificabili<sup>49</sup>. Altro protagonista fondamentale è Chéri Samba, anche lui ormai da molto riconosciuto nel panorama internazionale, nato nel 1956 nella Repubblica Democratica del Congo<sup>50</sup>. Inizialmente lavora come pittore per le insegne a Kinshasa, dove per altro è nata intorno alla sua figura un'importante scuola pittorica<sup>51</sup>. La notorietà internazionale arriva con la partecipazione a *Les Magiciens de la Terre*, e poi con *Africa Remix*, oltre ad innumerevoli esposizioni: dalla Biennale di Venezia al Guggenheim Museum di Bilbao<sup>52</sup>. Profondamente interessato alle questioni sociali, politiche e culturali, si interroga su tematiche come l'AIDS e il divario sociale, fino ad arrivare agli anni Ottanta in cui lui stesso diventa parte dei suoi dipinti come dichiarazione

---

<sup>47</sup> *Ibidem*.

<sup>48</sup> Sito di El Anatsui: <https://elanatsui.art/biography>

<sup>49</sup> *Ibidem*.

<sup>50</sup> Sito di Chéri Samba: <https://www.cherisamba.net/>

<sup>51</sup> *Ibidem*.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

al mondo del significato di essere un'artista africano<sup>53</sup>. Ricorre spesso nei suoi lavori all'inserimento di parole in francese e in lingala, in un dialogo tra lingua e pittura, tramite cui racconta le vicende della Repubblica Democratica del Congo<sup>54</sup>.

Molti sono i casi di artisti provenienti da paesi dell'Africa che stanno trovando un riscontro e un apprezzamento internazionale, e che considerando lo scopo del capitolo di natura introduttiva all'argomento non possono essere analizzati. Ma, si pensi a casi recenti come quello di Njideka Akunyili Crosby (fig. 5), artista nata in Nigeria nel 1983 e stabilitasi negli Stati Uniti<sup>55</sup>. Le sue opere si interrogano e denunciano la diaspora nigeriana, spesso dipinge spazi domestici legati al concetto dell'abitare e della casa come luogo di stabilità, in contrapposizione al fenomeno della diaspora<sup>56</sup>. In una sorta di trompe-l'oeil contemporaneo, all'interno degli ambienti domestici, apre delle porte e delle finestre che danno verso l'esterno, utilizza poi elementi di arredo che rimandano sia ad oggetti tipici nigeriani, sia newyorkesi, i due luoghi della sua vita. Ha partecipato a numerose esposizioni, tra cui la Biennale di Venezia del 2019 e nello stesso anno alla mostra *I am... Contemporary Women Artists of Africa*, dello Smithsonian National Museum of African Art, Washington, solo per citarne alcune<sup>57</sup>. Anche dal punto di vista del mercato l'interesse verso le arti africane è sempre più crescente, fatto riscontrabile nelle principali case d'aste da Christie's a Sotheby's, ma anche attraverso fiere d'arte internazionale come

---

<sup>53</sup> *Ibidem*.

<sup>54</sup> Chéri Samba in "Artslife": <https://artslife.com/history/2014/11/samba-cheri-1956/>

<sup>55</sup> La biennale di Venezia 2019 , *NJIDEKA AKUNYILI CROSBY*, <https://www.labiennale.org/it/arte/2019/partecipanti/njideka-akunyili-crosby>

<sup>56</sup> *Ibidem*.

<sup>57</sup> Sito di Njideka Akunyili Crosby, *esposizioni*, <https://www.njidekaakunyilicrosby.com/cv>.

la 1- 54 *Contemporary African Art Fair*, interamente rivolta alle produzioni artistiche dei paesi africani, e in cui la stessa Bertina Lopes è stata protagonista in questi ultimi anni. Infatti, già il 2021 aveva segnato il picco per le vendite di opere d'arte africana, e *l'ArtTactic Modern and Contemporary African Artist Market* aveva già confermato questa tendenza per l'anno 2022, soprattutto nei confronti degli artisti più giovani per il panorama delle arti africane contemporanee<sup>58</sup>. Tra il 2016 e il 2021 l'artista più venduta, sia per il Sudafrica sia per il continente, è Marlene Dumas arrivando ad un «volume d'affari in asta di 40,3 milioni di dollari per 91 lotti venduti»<sup>59</sup>. Ma, si denota un'attenzione particolare riservata alle artiste donne, che nel 2021 hanno realizzato il 28% del totale delle vendite, tra le artiste più vendute figura anche la appena menzionata Njideka Akunyili Crosby<sup>60</sup>. Ma a stupire è sicuramente l'artista Amoako Bofo che nell'anno 2021 è stato il più venduto<sup>61</sup>. L'artista ghanese nato nel 1984 ha avuto un'ascesa velocissima a partire dal 2018, diventando famosissimo già nel 2020, nel momento di affermazione del movimento *Black Lives Matter*<sup>62</sup>. Un artista che si dedica principalmente al ritratto, in una nuova concezione della tipologia pittorica, in cui spesso utilizza i polpastrelli per dipingere, guardando però a Klimt e Schiele come suoi principali riferimenti artistici<sup>63</sup>.

Bertina Lopes, come si vedrà in seguito, per buona parte del suo operato ha

---

<sup>58</sup> MARIA ADELAIDE MARCHESONI, L'arte africana continua a correre in asta, in "Il sole 24 ore", 16 aprile 2022.

<sup>59</sup> *Ibidem*.

<sup>60</sup> *Ibidem*.

<sup>61</sup> *Ibidem*.

<sup>62</sup> ALICE INVERNIZZI, Amoako Bofo, da giovane emergente ghanese a star dell'arte contemporanea, in "BbysMagazine", 27 ottobre 2020, <https://www.barnebys.it/blog/amoako-boafo-da-giovane-emergente-ghanese-a-star-dell-arte-contemporanea>

<sup>63</sup> Sito Gagolian, *Amoako Bofo*, <https://gagolian.com/artists/amoako-boafo/>



cercato di valorizzare la cultura mozambicana tramite riferimenti e richiami nelle sue opere. I suoi dipinti, a differenza di quelli di molti altri artisti mozambicani, potevano avere una ripercussione in occidente. Così, spesso, oltre a denunciare la politica coloniale e discriminatoria dell'*Estado Novo*, le sue opere si fanno portatrici di significati rivolti ad un occidente sordo verso i problemi del continente africano. La breve introduzione sulla definizione di arte contemporanea africana permette di riflettere sui motivi che hanno portato l'Europa ad insistere sulla figurazione "etnica" della Lopes, disincentivando le sue ricerche artistiche astratte.

L'artista riesce però a muoversi in maniera autonoma, dimostrando grande indipendenza dalle logiche del sistema dell'arte.



## **CAPITOLO II. BERTINA LOPES: TRA AFRICA ED EUROPA**

La storia di Bertina Lopes è indissolubilmente legata a quella del suo paese natio: il Mozambico. Le difficili vicende dello stato africano avranno ripercussioni dirette sulla vita di Lopes e le sue opere si trasformeranno ben presto in veicoli di messaggi che, spesso, l'Occidente aveva ignorato.

L'esistenza dell'artista si andrà ad intrecciare anche con l'Europa, prima con il Portogallo e poi con l'Italia, generando svariate contaminazioni, anche a livello formale, riscontrabili nei suoi lavori.

### ***2.1 Inquadramento storico e politico del Mozambico: l'assoggettamento al dominio portoghese, il salazarismo e l'indipendenza***

Quella del Mozambico è una storia particolarmente difficile, un paese che già a partire dal Quattrocento è segnato dall'occupazione portoghese e che per definirsi libero dovrà attendere fino al 1975. Tra i momenti più critici vissuti dal Paese vi è stata indubbiamente la dittatura salazariana. Per poter analizzare il regime e le conseguenze delle azioni di Salazar, circoscrivendo il contesto storico e politico vissuto da Bertina Lopes, è necessario muovere alcuni passi indietro e verificare i fatti che portarono all'assoggettamento del Mozambico. Il rapporto di potere imposto dagli stati europei nei confronti dei paesi non occidentali, e in questo caso del Mozambico, comincia secoli prima dell'ascesa di Salazar.

La corona portoghese, al termine del XIV secolo e in particolare con la dinastia degli Avis, aveva finanziato viaggi di esplorazione con l'obiettivo di circumnavigare l'Africa, rappresentando il primo tentativo di spedizione extracontinentale da parte di un regno europeo<sup>1</sup>.

Dopo l'espansione turca nel mediterraneo le vie commerciali principali erano inutilizzabili; perciò, costeggiare il continente africano significava aprire una nuova e indispensabile rotta verso l'Asia<sup>2</sup>. Ovviamente, in questo contesto, esprimeva anche un chiaro segnale di affermazione, che iniziò con il dominio di Ceuta nel 1415, di Madera nel 1419 e delle isole Azzorre nel 1427<sup>3</sup>. L'interesse degli Avis verso le esplorazioni, in crescita costante, venne deliberatamente appoggiato nel 1481 con l'emendamento della bolla *Aeterni Regis* di Papa Sisto IV, documento che anticipava il riconoscimento delle colonie africane da parte dello Stato Pontificio<sup>4</sup>. È il noto esploratore portoghese Vasco da Gama a giungere ufficialmente in terra mozambicana

---

<sup>1</sup> GIORGIO SPINI (a cura di MARCELLO VERGA), *Storia moderna*, Utet, Torino, 2016, pp. 3-6.

<sup>2</sup> MARIO ROSA, MARCELLO VERGA, *Storia dell'Età Moderna 1480-1815*, Mondadori, Milano, 1998.

<sup>3</sup> G. SPINI (a cura di M. VERGA), *Storia moderna*, Utet, Torino, 2016, pp. 3-6.

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 4: Spini afferma che «la circumnavigazione non fu semplice né veloce, i geografi ritenevano fosse meno estesa. Nel 1434 una spedizione doppiava il Capo Bojador e quarant'anni dopo un altro esploratore portoghese, Fernando Po, raggiungeva il golfo di Guinea dove i portoghesi trovarono mercati di rifornimento di oro, pepe e schiavi per lavori agricoli e lavori domestici nelle nuove piantagioni da zucchero a Madera. Qualche anno dopo, nel 1487, il portoghese Bartolomeo Diaz raggiunge la costa sud dell'Africa doppiando la punta meridionale, all'epoca Capo delle Tempeste, rinominata Capo di Buona Speranza. Doppiato il capo si apriva la possibilità di completare la circumnavigazione e raggiungere le coste dell'India».

il 2 marzo 1498: con una flotta di quattro navi<sup>5</sup> approda nella provincia di Inhambane nei pressi del fiume Inharrime, a sud del paese<sup>6</sup>.

Tra il 1498 ed il 1505, la corona portoghese ottiene il controllo del commercio sulle spezie sottraendolo agli arabi<sup>7</sup>. I contatti iniziali da parte dei portoghesi sono dunque di tipo mercantile, al fine di assicurarsi ingenti guadagni attraverso la vendita di avorio, oro, rame e di schiavi, un settore che si rivelerà incredibilmente redditizio<sup>8</sup>. (Fig. 6)

Il processo di occupazione fu lungo e si concretizzò nel 1752, anno in cui il Mozambico diventa a tutti gli effetti colonia portoghese<sup>9</sup>. Un percorso di annullamento graduale del paese che, oltre ai già citati rapporti commerciali, aveva previsto una tassazione di tipo europeo per la popolazione locale e una presa e un mantenimento del potere tramite dominio militare: «la mappa amministrativa dei colonialismi europei in Africa inventò un'Africa fino ad allora inesistente, ma che da allora comincia a esistere e a essere plasmata nella subordinazione totale»<sup>10</sup>.

Tutto ciò, per quanto riguarda l'Africa Subsahariana, cominciò lungo la costa, spostandosi verso l'interno del continente che prima della

---

<sup>5</sup> LILIANA MOSCA, *I CONQUISTADORES SULLA CONTRA-COSTA* (1498-1698) in "Africa: Rivista Trimestrale di Studi e Documentazione dell'Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente", Anno 40 n.3, settembre 1985, p. 470: <http://www.jstor.org/stable/40759828>.

<sup>6</sup> ANTONELLA DE MUTI, *La cooperazione italiana allo sviluppo: il caso dell'Università Eduardo Mondlane, Maputo 1976 - 2021* (tesi di dottorato), Università di Pisa, 2012, p. 26.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> ANNA MARIA GENTILI, *Il leone e il cacciatore. Storia dell'Africa sub-sahariana*, Carocci Editore, Roma, 2014, p. 12.

LUISA PASSERINI (a cura di), *Colonialismo portoghese e lotta di liberazione nel Mozambico*, Einaudi, Torino, 1973, p. 26. Il processo che portò alla colonizzazione del Mozambico trovò lotte e resistenze da parte della popolazione locale, tra le più precoci: la rivolta dei Makombe tra il 1891-1917 e altre rivolte nel 1924 e nel 1939.

colonizzazione era un enorme porzione di terra in gran parte ignota<sup>11</sup>. Nonostante il Portogallo avesse il controllo della zona, per problematiche finanziarie e di risorse umane da investire in Mozambico, delle parti piuttosto consistenti vennero lasciate «in concessione a compagnie private inglesi e tedesche»<sup>12</sup>.

Con l'avvento dell'*Estado Novo*, la dittatura portoghese che tanto segnò la vita di Lopes, si decise di procedere con un'ampia limitazione della presenza delle compagnie straniere e un intenso sfruttamento delle diverse colture<sup>13</sup>.

L'*Estado Novo* nasce nel 1933 con la salita al potere di António de Oliveira Salazar, che aveva iniziato ad avere un ruolo sempre più determinante nella politica portoghese degli anni precedenti<sup>14</sup>. Prima dell'*Estado Novo*, si era

---

<sup>11</sup>A. M. GENTILI, *Il leone e il cacciatore. Storia dell'Africa sub-sahariana*, Carocci Editore, Roma, 2014, p. 13.

A. D.MUTI, *La cooperazione italiana allo sviluppo. Il caso dell'Università Eduardo Mondlane, Maputo 1976 - 2021* [tesi di dottorato], Università di Pisa, 2012: «La penetrazione verso l'interno continuò, tuttavia, a procedere molto lentamente, sia per la resistenza delle popolazioni native sia per la presenza sulla scena africana di altre potenze europee», p. 27.

<sup>12</sup>A. D.MUTI, *La cooperazione italiana allo sviluppo. Il caso dell'Università Eduardo Mondlane, Maputo 1976 - 2021* [tesi di dottorato], Università di Pisa, 2012, p. 27.

<sup>13</sup> *Ibidem*: piantagioni di cotone, zucchero, anacardi, copra, tè e sisal.

L. PASSERINI (a cura di), *Colonialismo portoghese e lotta di liberazione nel Mozambico*, Einaudi, Torino, 1973, p. 22. «Salazar fa in modo che le colonie producano materie prime e le vendano alla madrepatria in cambio di articoli manufatti. Il regime di piantagione fu definitivamente instaurato con una serie di ordinanze che:

- Stabilivano per gli africani il sistema della coltivazione obbligatoria di certi prodotti, tra cui il cotone, e della concessione di monopoli di acquisti su di essi a concessionari privati [...]
- Vietavano la lavorazione dei più importanti prodotti coloniali nei territori d'Oltremare, stabilivano quantitativi fissi delle esportazioni di prodotti come il cotone e lo zucchero [...]
- Creavano organi centrali metropolitani per il controllo sulla produzione e l'esportazione dei prodotti coloniali [...]

<sup>14</sup> FERNANDO TAVARES PIMENTA, *Salazar e l'"Estado Novo" (1933 - 1968)*, in "Ricerche di storia politica, quadrimestrale dell'Associazione per le ricerche di storia politica", numero 3, dicembre 2007, pp. 327-340  
<https://www.rivisteweb.it/doi/10.1412/25432>

instaurata in Portogallo una dittatura di carattere militare nel 1926<sup>15</sup>, in cui proprio Salazar aveva assunto il ruolo di Ministro delle Finanze nel 1928, di Ministro delle Colonie solo due anni dopo, e infine di Presidente del Consiglio nel 1932.

Con un potere ormai già molto ampio Salazar riuscì a sedare l'esercito, e nel 1933 fece siglare la Costituzione politica del nuovo regime<sup>16</sup>.

È doveroso ricordare, dal momento che è passata incredibilmente in sordina, che quella di Salazar è stata la dittatura più longeva tra i regimi totalitari che hanno interessato il continente europeo<sup>17</sup>. Dagli anni Trenta, periodo in cui l'Europa vede l'instaurarsi delle dittature di Hitler, Mussolini e Franco, fino agli anni Settanta, per quattro decenni il regime di Salazar continuerà ad esistere<sup>18</sup>.

---

<sup>15</sup> *Ibidem*. Dittatura instaurata da parte del frangente più conservatore dell'esercito portoghese.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> ILARIA AGONIGI, *Identikit di un dittatore atipico e della sua dittatura*, in "Inerba", n.1, Università degli Studi di Pisa, 2020-2021, pp. 50-58, <https://inerba.fileli.unipi.it/articoli/identikit-di-un-dittatore-atipico-e-della-sua-dittatura-ilaria-agonigi>

<sup>18</sup> FAUSTO COZZETTO (a cura di Umberto Eco), *Il Portogallo e la fine del colonialismo*, in *Storia della civiltà europea*, 2014, [https://www.treccani.it/enciclopedia/il-portogallo-e-la-fine-del-colonialismo\\_%28Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-cura-di-Umberto-Eco%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/il-portogallo-e-la-fine-del-colonialismo_%28Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-cura-di-Umberto-Eco%29/):

«Vengono sciolti tutti i partiti, ivi compreso quello fascista, anche se rimane in piedi un sistema elettorale, divenuto censitario per l'elezione, ogni quattro anni, di una delle due Camere e ogni sette anni del capo dello Stato, ma i candidati sono espressione del governo salazarista. Lo stesso anno con l'emanazione dello statuto dei lavoratori, gli operai sono obbligati a iscriversi ai sindacati nazionali, mentre i datori di lavoro si riuniscono in *grémios* (corporazioni). La seconda Camera, detta delle corporazioni, testimonia la similarità con il modello fascista assunto dalla rappresentanza politica portoghese. Nel 1940 il regime stipula un concordato con il Vaticano e restituisce alla Chiesa la maggior parte dei beni confiscati dalla repubblica nel 1910, reintroducendo l'insegnamento religioso nelle scuole. Caratteri ambigui si ritrovano nella politica estera di Salazar: favorevole al colpo di Stato franchista e al suo esito vittorioso in Spagna, egli sceglie la neutralità all'inizio della Seconda guerra mondiale. Salazar permette, nel 1943, alla Gran Bretagna e, nel 1944, agli Stati Uniti di utilizzare l'arcipelago della Azzorre come basi aeronavali, decisione che consentirà al Portogallo l'adesione alla NATO nel 1949 e, dopo il 1955, l'ingresso all'ONU»

Oltre alla madre patria portoghese, il primo ministro, doveva governare anche il vasto e composito impero coloniale formato da: Guinea Bissau, Mozambico, Capo Verde, Angola, São Tomé e Príncipe, e a oriente Timor Est e Macao<sup>19</sup>.

Per quanto riguarda le sorti delle colonie, e nel dettaglio quella mozambicana, pur entro certi limiti, la gestione portoghese diede diversi livelli di autonomia all'amministrazione locale: maggiori nel periodo precedente all'*Estado Novo* e drasticamente ridotte nel periodo salazariano<sup>20</sup>. Il dittatore portoghese ricalcò le norme già vigenti nelle colonie, ma con un accentramento dal punto di vista amministrativo nella città di Lourenço Marques<sup>21</sup>, al contempo le colonie garantivano il pagamento di tutte le spese degli organi e dipartimenti<sup>22</sup>. La figura politica addetta al controllo del Mozambico era il governatore generale scelto dal Ministro delle colonie, che poi prenderà il nome di Ministro d'Oltremare, che lo stesso Salazar nominava<sup>23</sup>.

In merito agli organi di rappresentanza, formalmente le colonie potevano partecipare all'Assemblea nazionale, anche se «più spesso non avevano

---

<sup>19</sup> LIVIA APA, *La Costituzione in Portogallo in Noi popolo. Nascita e storia delle costituzioni di Paesi a democrazia classica*, RaiRadio1, Archivio Rai, 21/12/1977. <https://www.raiplaysound.it/audio/2022/09/Wikiradio-del-27092022-15add1d3-9c44-4d36-8601-712b2f6e518e.html>: Salazar è stato un fervente cattolico, un ex seminarista, economista, uno stratega riservato e ideatore di un «duro e capillare sistema di repressione per tenere il paese neutrale durante il conflitto». Ai disertori risponde con i penitenziari, collocati nelle isole più remote e difficili da raggiungere, mentre Lisbona si era, ormai, trasformata in «una capitale dello spionaggio internazionale».

<sup>20</sup> L. PASSERINI (a cura di), *Colonialismo portoghese e lotta di liberazione nel Mozambico*, Einaudi, Torino, 1973, p. 17.

<sup>21</sup> *Ivi*, p.21.

ATTILIO MORI, *Lourenço Marques* in Enciclopedia Treccani: [https://www.treccani.it/enciclopedia/lourenco-marques\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/lourenco-marques_%28Enciclopedia-Italiana%29/): Maputo, ex Lourenço Marques dal nome dell'esploratore.

<sup>22</sup> L. PASSERINI (a cura di), *Colonialismo portoghese e lotta di liberazione nel Mozambico*, Einaudi, Torino, 1973, p. 22.

<sup>23</sup> *Ibidem*.



alcuna funzione reale sia per la scarsa rappresentatività sia per la stretta subordinazione degli interessi delle colonie a quelli della metropoli»<sup>24</sup>.

Soffermandosi sulla questione normativa, come si è visto, Salazar recuperò leggi già vigenti aggiornandole o modificandole in alcune sezioni, come, ad esempio, *l'Estatuto dos Indígenas das Provincias de Guiné, Angola e Moçambique*<sup>25</sup> del 1926. Documento che sanciva inequivocabilmente il divario sociale tra bianchi, persone miste di discendenza bianca e nera, *assimilados* e africani indigeni<sup>26</sup>. Proprio l'ideologia della superiorità della razza bianca e la creazione dello stereotipo dell'Africa come continente bisognoso della missione civilizzatrice rappresentano le fondamenta del piano coloniale<sup>27</sup>.

Va sottolineato che lo stato di indigeno relegava la persona a condizioni di vita inaccettabili e divieti costanti, «non aveva cittadinanza né diritti civili: non poteva possedere terre,[...], non poteva macellare bestiame, vendere raccolti, comprare macchinari senza un permesso ufficiale»<sup>28</sup>; tutti gli spostamenti venivano controllati attraverso la *caderneta indigena*, un documento che tutti gli uomini tra i 18 e i 55 anni dovevano necessariamente avere<sup>29</sup>. Vi era la possibilità, per lo meno apparente, di essere assimilati, sottoponendosi ad un esame dell'autorità al fine dell'ottenimento della

---

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> MARIA PAULA G. MENESES, *O 'indígena' africano e o colono 'europeu': a construção da diferença por processos legais*, in "E-cadernos CES", n.7, 2010: <https://doi.org/10.4000/eces.403>: Legge del 1926, *l'Estatuto dos Indígenas das Provincias de Guiné, Angola e Moçambique* viene revocato solamente nel 1961, allo scoppio delle lotte nazionalistiche.

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

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> L. PASSERINI (a cura di), *Colonialismo portoghese e lotta di liberazione nel Mozambico*, Einaudi, Torino, 1973, p. 24.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

cittadinanza<sup>30</sup>. Si doveva dimostrare di aver appreso la lingua portoghese e di aver aderito al cattolicesimo, oltre a rifiutare gli usi e i costumi africani e la convivenza con altri africani; sintomatico il dato del 1950: su cinque milioni e mezzo di abitanti solo cinque mila avevano ottenuto la cittadinanza<sup>31</sup>.

Nel 1951 le colonie cambiano denominazione e diventano *Províncias de Ultramar*<sup>32</sup>, trasformazione che nasceva dall'opposizione portoghese alla decolonizzazione, in questo modo le colonie diventavano provincie, anche di fronte alle Nazioni Unite di cui il Portogallo diventa membro nel 1955, al contempo venivano regolate da uno statuto che impediva loro l'indipendenza<sup>33</sup>. Questo cambiamento portò all'arrivo di molti immigrati portoghesi in Mozambico che formarono una classe piccolo borghese, in genere di estrazione sociale bassa nel paese natio e a cui venivano affidati ruoli di amministrazione pubblica. In questo modo si andavano però ad escludere dalle posizioni lavorative in questione tutti gli abitanti locali<sup>34</sup>.

---

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 25: si sottolinea che l'istruzione era stata affidata dallo stato portoghese alla chiesa cattolica del Portogallo con risultati di analfabetismo impressionanti, nel 1964 il 99% degli africani era analfabeta

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> SILVIA BALZAN, "Other Spaces". *Race and Class in Late Colonial Mozambique*, in "Ardeth", no. 9, 2021, pp. 95-115.

ALDO CAIOLI, *GLI STATUTI POLITICO-AMMINISTRATIVI DELLE PROVINCIE DELL'OLTREMARE PORTOGHESE* in "Africa: Rivista trimestrale di studi e documentazione dell'Istituto italiano per l'Africa e l'Oriente", Anno 29, n. 2, 1974, p. 250, <https://www.jstor.org/stable/40758339>: «Il titolo VII della Costituzione portoghese è dedicato interamente alla collocazione delle provincie d'oltremare nell'ambito dello Stato: in sostanza i territori portoghesi al di fuori dell'Europa costituiscono provincie d'oltremare dotate di statuti propri in quanto regioni autonome, con la possibilità di designarsi come stati in accordo con la tradizione nazionale [...]».

<sup>33</sup> A. D. MUTI, *La cooperazione italiana allo sviluppo: il caso dell'Università Eduardo Mondlane, Maputo 1976 - 2021* [tesi di dottorato], Università di Pisa, 2012, p. 26., Università di Pisa, 2012.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

C'è da dire che nonostante il grandissimo dislivello tra europei e neri non assimilati<sup>35</sup>, ovvero la maggioranza, dagli anni Cinquanta si assiste a un momento economicamente felice nella colonia mozambicana<sup>36</sup>. «L'*Estado Novo* di Salazar, intravedendo possibilità di crescita economica - previa infrastrutturazione e popolamento<sup>37</sup> del territorio africano - iniziò svariati progetti basati su una tipologia di colonizzazione agricola di natura rurale, tradizionalista e conservatrice»<sup>38</sup>. Infatti, si inizia ad assistere all'urbanizzazione e conseguente cementificazione del paese, che provocò gravi danni alle popolazioni indigene, spesso private dei territori e sostituite con la classe media portoghese, ad esempio nelle zone di Matola e Machava<sup>39</sup>. Uno tra i diversi esempi di infrastrutture riguardò la progettazione di case per i coloni lungo il fiume Limpopo, dopo un accurato piano di irrigazione e riqualificazione della zona stessa<sup>40</sup> (fig. 7). Alla base

---

<sup>35</sup> *Ibidem*.

L. PASSERINI (a cura di), *Colonialismo portoghese e lotta di liberazione nel Mozambico*, Einaudi, Torino, 1973, p. 24: i non assimilati, ovvero tutti coloro che non possedevano la cittadinanza portoghese.

<sup>36</sup> S. BALZAN, "Other Spaces." *Race and Class in Late Colonial Mozambique*, in "Ardeth", no. 9, 2021, pp. 95-115: Momento di crescita economica successivo al secondo conflitto mondiale.

<sup>37</sup> S. BALZAN, "Other Spaces." *Race and Class in Late Colonial Mozambique*, in "Ardeth", no. 9, 2021, p. 99: in Mozambico vengono indirizzati i portoghesi «strilloni, braccianti rurali o più raramente piccoli imprenditori analfabeti, senza alcuna formazione e molto poveri»

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> A. M. GENTILI, *Da Lourenço Marques a Maputo: la trasformazione delle aree agricole suburbane* in "Africa: Rivista Trimestrale Di Studi e Documentazione Dell'Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente", no. 2, 1985, p. 198, <http://www.jstor.org/stable/40759804>: «Le popolazioni indigene vengono spinte da una zona all'altra e già temono la prospettiva di non avere un palmo di terra libero da coltivare». Gentili afferma che questo fenomeno, seppur in una piccola parte, instaura apprensione nei funzionari coloniali che iniziano a considerare la formazione di una classe di agricoltori medi indigeni. «I processi di formazione di cooperative indigene in quegli anni sono un segno di cambiamento, che il potere coloniale è diviso fra il promuovere e il reprimere».

<sup>40</sup> S. BALZAN, "Other Spaces". *Race and Class in Late Colonial Mozambique*, in "Ardeth", no. 9, 2021, p. 99: «Il progetto per il colonato presso il fiume Limpopo,

di queste iniziative rimaneva l'ideologia Salazariana e la volontà di riproporre «miniature del Portogallo rurale» in terra mozambicana, per dimostrare che i portoghesi potevano adattarsi facilmente alla vita nel paese giustificandone la colonizzazione<sup>41</sup>.

Qualche anno dopo si assiste ad un evento particolarmente violento e significativo, che spiega con grande chiarezza il timore da parte del Portogallo della nascita di movimenti indipendentisti. Il 16 giugno 1960 la città di Mueda, a nord nella provincia di Cabo Delgado, subisce un gravissimo attacco da parte dei portoghesi<sup>42</sup>. Gli abitanti si erano dimostrati insoddisfatti delle condizioni di vita imposte manifestando il loro dissenso alle autorità locali<sup>43</sup>. L'amministratore si era immediatamente rivolto al capo distretto, che nelle richieste degli abitanti aveva colto la terribile minaccia di sentimenti nazionalisti<sup>44</sup>. Per questo motivo era importante neutralizzare immediatamente qualsiasi manifestazione di indipendenza, ed il piano escogitato fu particolarmente subdolo: l'amministrazione promise l'indipendenza del Mozambico e con l'occasione invitò alla cerimonia il

---

localizzato a circa 300 km a nord dall'attuale Maputo, iniziò nel 1929 per volere del governatore generale del Mozambico Manuel Moreira da Fonseca che stabilì due commissioni tecniche presiedute dall'ingegnere António Trigo de Morais (1895-1966) per valutare il progetto di irrigazione e drenaggio della valle del Limpopo, con lo scopo di irrigare circa 20.000 ettari e costruire una diga posizionata chilometri a valle. Il territorio era destinato ad essere popolato da una particolare categoria di bianchi. [...] Nel 1958 il colonato del Limpopo ospitava 262 famiglie tra europei e assimilati e 650 famiglie indigene, a cui spesso era stata espropriata la terra per la costruzione del progetto. Nel 1968 il colonato raggiunse il massimo numero di portoghesi, 1146, contando in tutto 10.000 abitanti e uno dei più popolosi comuni del Mozambico. Un terzo degli abitanti era africano».

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> MARCO ROMAGNA, *Mozambico, 1960-1979. Nascita e riscoperta di un doloroso Capolavoro*, in "la Repubblica", 23 agosto 2014.

<sup>43</sup> L. PASSERINI (a cura di), *Colonialismo portoghese e lotta di liberazione nel Mozambico*, Einaudi, Torino, 1973, p.125.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

popolo, a questo punto i soldati aprirono il fuoco sulla folla<sup>45</sup>. L'eccidio di Mueda è una macchia indelebile e dolorosa nella storia del Mozambico, l'azione dimostrativa del Portogallo ha però avuto l'effetto opposto, alimentando i sentimenti di indipendenza nascenti.

Solo due anni dopo nella confinante Tanzania, stato indipendente dal 1961, prende forma il FRELIMO (*Frente de Libertação de Moçambique*)<sup>46</sup>. Sono proprio i mozambicani esiliati a concepire il movimento di liberazione, che nasce nel 1962 a Dar es Salaam, risultato di un confronto costante e proficuo con altri gruppi di emancipazione e in contatto con altrettanti movimenti europei<sup>47</sup>. Figura centrale nella storia del FRELIMO fu Eduardo Mondlane<sup>48</sup>, aveva raccolto consensi dalle chiese cristiane, ed era la persona giusta per mantenere coeso un movimento che al suo interno raccoglieva identità anche molto differenti. Il messaggio di Mondlane univa gli esponenti del FRELIMO tramite la comune volontà di liberazione dal potere coloniale. La lotta del FRELIMO diventa necessariamente armata a partire dal 1964, assumendo nel corso del tempo connotazioni violente<sup>49</sup> alle quali il governo portoghese replica con dure rappresaglie militari<sup>50</sup>. È importante sottolineare

---

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> Roma Centro Mostre / Archivio Bertina Lopes (Maputo/Lisbona/Roma), *Bio-Bibliografia*, <http://www.archiviobertinalopes.net/index.php?page=biografia.php>  
A. M. GENTILI, *Il leone e il cacciatore. Storia dell'Africa sub-sahariana*, Carocci Editore, Roma, 2014, p. 192: «Le prime forme di moderno nazionalismo in Mozambico erano state stroncate dalla repressione coloniale. Nel secondo dopoguerra emersero nuovi gruppi organizzati sia pure clandestinamente in associazioni di studenti, nelle missioni, nelle cooperative. Si trattava di formazioni limitate e deboli a causa della repressione che trovò espressione massima nella polizia segreta portoghese PIDE. Molti vennero incarcerati, molti altri costretti all'esilio in vari paesi della regione».

<sup>47</sup> A. M. GENTILI, *Il leone e il cacciatore. Storia dell'Africa sub-sahariana*, Carocci Editore, Roma, 2014, p.192.

<sup>48</sup> *Ibidem*.

<sup>49</sup> *Ibidem*: già nel 1968 le truppe erano composte da più di 7000 unità, mentre l'esercito coloniale era composto da 70.000 unità.

<sup>50</sup> Roma Centro Mostre / Archivio Bertina Lopes (Maputo/Lisbona/Roma), *Bio-Bibliografia*, <http://www.archiviobertinalopes.net/index.php?page=biografia.php>

che all'interno del Fronte di Liberazione nascono importanti considerazioni sulla questione razziale, si ragiona anche sul tribalismo utilizzato dal colonialismo per aumentare il divario interno alla popolazione, creando una netta separazione tra i gruppi per diminuire il potere del popolo<sup>51</sup>.

Nel 1969 Mondlane viene ucciso con un pacco bomba a Dar es Salaam, in Tanzania<sup>52</sup>. Evidentemente non fu una morte accidentale, infatti un ruolo cruciale devono aver avuto i servizi segreti portoghesi, la personalità di Mondlane doveva essere eliminata perché troppo forte era il desiderio di libertà che stava instillando nelle menti: «Mio popolo d'Africa, siamo stati creati a immagine di Dio e ci hanno fatto credere di essere galline. Ma noi siamo aquile. Fissiamo dritto il sole. Dio benedica l'Africa»<sup>53</sup>.

Sta di fatto che la perdita di una figura tanto determinante negli equilibri stessi del fronte, generò una profonda ferita che venne sanata solamente con l'elezione di Samora Machel, nuovo capo del FRELIMO e futuro primo Presidente del Mozambico libero<sup>54</sup>.

Un anno prima dell'assassinio di Mondlane un altro fatto sconvolse la stabilità del Portogallo, portando all'epilogo del regime più duraturo d'Europa: Salazar nel 1968, cadendo da una sedia, si procura dei gravi danni celebrali che gli rendono impossibile l'esercizio del potere<sup>55</sup>.

---

<sup>51</sup> A. M. GENTILI, *Il leone e il cacciatore. Storia dell'Africa sub-sahariana*, Carocci Editore, Roma, 2014, p. 194.

<sup>52</sup> RIVISTA AFRICA, *Eduardo Mondlane*, 3 febbraio 2019: <https://www.africarivista.it/3-febbraio-eduardo-mondlane/135590/>

<sup>53</sup> *Ibidem*.

<sup>54</sup> BRITANNICA, T. Editors of Encyclopaedia. "Samora Machel", *Encyclopedia Britannica*, 15 ottobre 2022. <https://www.britannica.com/biography/Samora-Machel>.

<sup>55</sup> F. COZZETTO, *Il Portogallo e la fine del colonialismo* in (a cura di Umberto Eco) *Storia della civiltà europea*, 2014. [https://www.treccani.it/enciclopedia/il-portogallo-e-la-fine-del-colonialismo\\_%28Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-cura-di-Umberto-Eco%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/il-portogallo-e-la-fine-del-colonialismo_%28Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-cura-di-Umberto-Eco%29/).

A seguito della caduta, il Presidente della Repubblica sostituisce Salazar con Marcelo Caetano<sup>56</sup>.

Nessuno avrà mai il coraggio di informare l'ormai ex Primo Ministro circa il suo repentino cambio di status: per due anni si costruisce un sistema informativo pensato *ad hoc* per Salazar, dalle versioni uniche di uno tra i più importanti quotidiani portoghesi, *Diário de Notícias*, ripulite da tutte le notizie sul suo successore, alle visite di stato e le riunioni fasulle<sup>57</sup>. Il regime Salazariano, però, non cessa né con la rovinosa caduta del dittatore (1968) né con la sua morte (1970)<sup>58</sup>. Questa snervante situazione, accentuata dalla scarsa paga e considerazione verso i militari, porta i giovani ufficiali portoghesi ad avvicinarsi alle teorie marxiste degli stessi movimenti di liberazione<sup>59</sup>.

Così, il 25 aprile del 1974 un colpo di Stato militare rovescia per sempre l'*Estado Novo* di Salazar, ormai rappresentato da Caetano<sup>60</sup>.

Il 7 settembre dello stesso anno vengono firmati gli accordi di Lusaka, che stabilivano il «riconoscimento portoghese dell'indipendenza del Mozambico ed il trasferimento di poteri esclusivamente nelle mani del Frelimo, fissando la data dell'indipendenza al 25 giugno 1975», la liberazione dei prigionieri politici oltre alla formazione di un Governo di Transizione<sup>61</sup>.

---

<sup>56</sup> *Ibidem*.

<sup>57</sup> *Ibidem*.

<sup>58</sup> *Ibidem*: l'esercito continua ad essere presente in modo massiccio ed estenuante nei possedimenti coloniali, «l'ultimo e più autentico residuo del vecchio colonialismo è costituito dalle tre colonie portoghesi di Guinea, Mozambico e Angola. Il Portogallo considera quelle tre regioni come parti integranti del territorio metropolitano».

<sup>59</sup> *Ibidem*.

<sup>60</sup> A. M. GENTILI, *Il leone e il cacciatore. Storia dell'Africa sub-sahariana*, Carocci Editore, Roma, 2014, p.194: Il golpe prende il nome di Rivoluzione dei Garofani.

<sup>61</sup> F. T. PIMENTA, *La decolonizzazione e l'indipendenza del Mozambico: coloni bianchi e movimenti nazionalisti*, in "Storicamente", Università degli studi di Bologna, 2016: «Il Governo di Transizione sarebbe stato guidato da un Primo Ministro indicato dal Frelimo

Per il Mozambico le angosce e la sofferenza non finiscono con l'indipendenza, la morte adesso si infligge tra fratelli con la sanguinosa guerra civile nata tra FRELIMO e RENAMO (Resistenza nazionale mozambicana)<sup>62</sup>. Oltre alla guerra civile, gettano il paese nel caos: l'abbandono dell'amministrazione portoghese e della classe imprenditoriale, i contrasti con i paesi vicini, la classe dirigente totalmente disorganizzata e crisi di carattere climatico con numerosi episodi di siccità<sup>63</sup>.

Samora Machel, già presidente dal 1975 e leader del FRELIMO, si avvicina sempre più alla linea politica sovietica dando vita ad un'economia di tipo socialista e sostenendo gli altri movimenti indipendentisti africani<sup>64</sup>, tra cui l'African National Congress sudafricano<sup>65</sup>. Il nuovo orientamento politico fa

---

(Joaquim Chissano), mentre il Portogallo avrebbe nominato un Alto Commissario, le cui funzioni sarebbero state simili a quelle di un Capo di Stato, senza però una qualche autorità diretta sul Governo di Transizione. Con l'approvazione del Frelimo, Vitor Crespo fu nominato Alto Commissario».

<sup>62</sup> Atlante Istituto della Enciclopedia Italiana, *Storico accordo di pace in Mozambico*, 2 agosto 2019,

[https://www.treccani.it/magazine/atlane/news/2019/Storico\\_accordo\\_di\\_pace\\_in\\_Mozambico.html](https://www.treccani.it/magazine/atlane/news/2019/Storico_accordo_di_pace_in_Mozambico.html): «La guerra civile in Mozambico fra il FRELIMO, di orientamento socialista e il RENAMO, partito conservatore anticomunista, cominciò subito dopo l'indipendenza del Paese, ottenuta nel 1975, e durò più di quindici anni, causando quasi un milione di morti, in grande maggioranza civili. Dopo gli accordi di Roma del 1992, RENAMO, si trasformò in un partito politico, mantenendo però attiva l'ala militare».

<sup>63</sup> Atlante Istituto della Enciclopedia Italiana, *Repubblica di Mozambico*, 2022: <https://www.treccani.it/enciclopedia/repubblica-di-mozambico>: a ciò si aggiungano anche numerosi episodi di siccità e contrasti con i paesi confinanti.

<sup>64</sup> Atlante Istituto della Enciclopedia Italiana, *Storico accordo di pace in Mozambico*, 2 agosto 2019.

<sup>65</sup>BRITANNICA, T. Editors of Encyclopaedia, "African National Congress", *Encyclopedia Britannica*, 19 novembre 2022. <https://www.britannica.com/topic/Frelimo>: «African National Congress (ANC), partito politico sudafricano e organizzazione nazionalista nera. Fondata nel 1912 (come South African Native Congress), l'ANC si è dedicata a lungo all'eliminazione dell'apartheid. In risposta ai massacri governativi di manifestanti a Sharpeville (1960) e Soweto (1976), ha compiuto atti di sabotaggio e guerriglia. La campagna è stata in gran parte inefficace a causa delle rigorose misure di sicurezza interna sudafricane, compreso un divieto ufficiale dell'ANC tra il 1960 e il 1990. Nel 1991, con la revoca del divieto, Nelson Mandela è succeduto a Oliver Tambo come presidente dell'ANC. Nel 1994 il partito vinse le prime elezioni del Paese basate sul



perdere al Mozambico l'approvazione dei "governi bianchi" della Rhodesia e del Sudafrica, a cui si aggiunge la condanna statunitense<sup>66</sup>. Nel 1986 Samora Machel muore in un incidente aereo dalle connotazioni alquanto dubbie, e la presidenza passa a Chissano che inaugura un nuovo approccio politico a «sistema multipartitico» e la Costituzione del 1990<sup>67</sup>.

Il 4 ottobre 1992 viene siglato un negoziato di pace tra il governo mozambicano e la violenta opposizione della RENAMO<sup>68</sup>. Un accordo che è stato raggiunto grazie alla mediazione delle Nazioni Unite, per un totale di 27 mesi e 11 sessioni di lavoro, e l'unione tra la Comunità di Sant'Egidio, rappresentata da Andrea Riccardi e Matteo Zuppi, dal vescovo Jaime Gonçalves e dal Governo italiano<sup>69</sup>.

Le elezioni del 1994 confermano il potere del FRELIMO e di Chissano<sup>70</sup>.

Si è potuto osservare quanto la storia del Mozambico sia particolarmente complessa e delicata. Si tratta di uno Stato giovane, che ha dovuto ricostruire sé stesso a partire da basi incerte e continuamente compromesse da un potere coloniale secolare. Anche l'autonomia del Mozambico, nonostante la vittoria rispetto al dominio portoghese, ha portato il Paese in una situazione caotica,

---

suffragio universale; l'ANC guidò un governo di coalizione che inizialmente includeva membri del suo rivale di lunga data, il National Party, e Mandela divenne il presidente del Sudafrica».

<sup>66</sup> Roma Centro Mostre / Archivio Bertina Lopes (Maputo/Lisbona/Roma), *Bio-Bibliografia*, <http://www.archiviobertinalopes.net/index.php?page=biografia.php>: peraltro questi paesi finanziarono direttamente RENAMO, il movimento di stampo fortemente anticomunista nato in contrapposizione al FRELIMO, tensione che fa precipitare il Mozambico negli anni Ottanta in una sanguinosa guerra civile dai terribili effetti per il Paese.

<sup>67</sup> Atlante Istituto della Enciclopedia Italiana, *Repubblica di Mozambico*, 2022: <https://www.treccani.it/enciclopedia/repubblica-di-mozambico>.

<sup>68</sup> Roma Centro Mostre / Archivio Bertina Lopes (Maputo/Lisbona/Roma), *Bio-Bibliografia*, <http://www.archiviobertinalopes.net/index.php?page=biografia.php>

<sup>69</sup> *Ibidem*.

<sup>70</sup> Atlante Istituto della Enciclopedia Italiana, *Repubblica di Mozambico*, 2022: <https://www.treccani.it/enciclopedia/repubblica-di-mozambico>.

sia per la gestione amministrativa, sia per l'opposizione interna nata tra i principali partiti mozambicani: Renamo e Frelimo.

## **2.2. Biografia dell'artista**

Come si è visto nel paragrafo precedente il percorso politico e storico del Mozambico è stato segnato da eventi traumatici e violenti, in particolare i soprusi subiti dal popolo, che Bertina Lopes non smetterà mai di ricordare e sottolineare, anticipando la corrente, definita successivamente, dell'Artivismo<sup>71</sup>. La sua vicinanza agli oppressi è globale, l'Africa per Lopes diventa una metonimia, il continente che racchiude in sé gli effetti del colonialismo, della dittatura, della guerra. La sua presa di posizione politica sarà forte e decisa e, nel periodo salazariano, le costerà l'esilio.

Bertina Lopes nasce l'11 luglio 1924 a Maputo, capitale del Mozambico affacciata sull'Oceano Indiano<sup>72</sup>. Città che, fino al 1976, avrà il nome del suo scopritore: Lourenço Marques. L'artista, di discendenza mista, nasce dall'unione tra la mozambicana Candida Vicente e il portoghese Adelino Lopes<sup>73</sup>. La famiglia di Bertina vive in una condizione privilegiata rispetto a

---

<sup>71</sup> VINCENZO TRIONE, *Artivismo: Arte politica impegno*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 2022: p. 5: «La vocazione politica è una tendenza che ha attraversato la storia dell'arte. Tuttavia, nel XXI secolo, si è affermata con forza maggiore: come reazione agli indirizzi concettuali e alle diverse forme di postmodernismo. Nei disomogenei paesaggi dell'arte contemporanea, è affiorato un indirizzo prevalente: l'arte politica, appunto. Si tratta di un fenomeno stabile, almeno dagli inizi del Duemila: è quel che emerge dalle grandi esposizioni internazionali (come la documenta di Kassel e la Biennale di Venezia) e dalle grandi fiere internazionali».

<sup>72</sup>Roma Centro Mostre / Archivio Bertina Lopes (Maputo/Lisbona/Roma), *Bio-Bibliografia*, <http://www.archiviobertinalopes.net/index.php?page=biografia.php>

<sup>73</sup> CLAUDIO CRESCENTINI, *Bertina Lopes – tutto o quasi*, Palombi Editore, Roma 2013, p. 34.

quella comune del Mozambico dell'epoca, la madre appartiene ad una famiglia di rilievo di Maputo, mentre il padre è uno dei tanti coloni portoghesi arrivati con l'obiettivo di fare fortuna<sup>74</sup>. Infatti, Adelino Lopes insieme al fratello parte da Tomar, la cittadina portoghese attraversata dal fiume Nabão, per raggiungere Maputo e occuparsi di commercio, principalmente di pellame<sup>75</sup>.

Nonostante le informazioni sul percorso di studi della madre siano frammentarie, è comunque significativo che abbia frequentato le scuole superiori visti i dati impressionanti circa l'analfabetismo<sup>76</sup>.

La famiglia era composta dai genitori, da Bertina e da tre sorelle: Custodia, Isaura e Adelina (si vedano figg. 9 e 10)<sup>77</sup>. Mama B, com'era affettuosamente chiamata l'artista, era la terza figlia. Risulta indicativo anche il tasso d'istruzione dell'intera famiglia. La sorella maggiore, Custodia, dopo gli studi in lettere classiche e l'insegnamento presso *La Sorbonne*, negli anni Settanta intraprende la carriera di deputata in Portogallo e in seguito di capo delegazione all'ONU, Isaura diventa una tra le prime farmaciste del Mozambico, nonché ricercatrice di prestigio<sup>78</sup>.

---

<sup>74</sup> *Ibidem*.

<sup>75</sup> *Ibidem*.

<sup>76</sup> LUISA PASSERINI (a cura di), *Colonialismo portoghese e lotta di liberazione nel Mozambico*, Einaudi, Torino, 1973, p. 24: nel 1964 il 99 % degli africani era analfabeta. CLAUDIO CRESCENTINI, Bertina Lopes – tutto o quasi, Palombi Editore, Roma 2013, p. 35: nel 1975 secondo le istituzioni portoghesi l'89 % e il 95 % per quelle mozambicane. Per avere un inquadramento generale dell'andamento del tasso di alfabetizzazione in Mozambico, secondo i dati Indexmundi dal 1995 al 2017 si è così modificato: 1995 (40,1%), 1998 (42,3%), 2003 (47,8%), 2010 (56,1%), 2015 (56%), 2017 (60,7%).

<sup>77</sup> Roma Centro Mostre / Archivio Bertina Lopes (Maputo/Lisbona/Roma), *Bio-Bibliografia*, <http://www.archiviobertinalopes.net/index.php?page=biografia.php>

<sup>78</sup> *Ibidem*.

La più piccola tra le sorelle, Adelina, studia medicina e pratica la professione a Lisbona, è possibile vederla raffigurata nel ritratto di Bertina degli anni Sessanta<sup>79</sup> (fig. 11).

La formazione delle Lopes, anche se a tratti severa, non è puramente scolastica ed accademica: i genitori educano le figlie agli ideali di libertà e di emancipazione. In casa si respira un'aria carica di stimoli, un contesto vivace che porterà Bertina ad avvicinarsi inequivocabilmente al mondo dell'arte.

Fin dai primi anni di età Bertina, dunque, viene indirizzata verso una determinata visione del mondo e alla frequentazione di ambienti liberi e desiderosi di indipendenza. Come si vedrà successivamente, la famiglia per l'artista riveste un ruolo primario; in particolare la sorella Custodia e il suo entourage, la porteranno ad avvicinarsi a personalità che si riveleranno fondamentali.

La sua formazione comincia con l'iscrizione ad un istituto privato per bambini di età inferiore ai sei anni nella capitale mozambicana, dove continuerà a studiare fino al secondo anno di liceo per poi trasferirsi a Lisbona, diplomandosi nel 1945 presso il Liceu Nacional de Dona Felipa de Lencastre<sup>80</sup>.

---

<sup>79</sup> CLAUDIO CRESCENTINI, *Bertina Lopes – tutto o quasi*, Palombi Editore, Roma 2013, p. 35: ed esposto nel 1964 presso la Galleria Divulgação di Porto.

L'opera si trova oggi nella Collezione romana di Francesco Cicone. Come si vedrà in seguito la collezione Cicone ha raccolto numerosi esempi dell'attività artistica di Bertina Lopes dalla fine degli anni Cinquanta fino all'ultima attività di inizio anni Duemila.

<sup>80</sup> Roma Centro Mostre / Archivio Bertina Lopes (Maputo/Lisbona/Roma), *Bio-Bibliografia*, <http://www.archiviobertinalopes.net/index.php?page=biografia.php>  
CLAUDIO CRESCENTINI, *Bertina Lopes – tutto o quasi*, Palombi Editore, Roma 2013, p. 44: l'autore sottolinea che l'edificio scolastico in cui la Lopes si diploma è un esempio lampante di architettura razionalista, progettato da Jorge Segurado.

Lisbona<sup>81</sup>, si dimostra centrale nella sua preparazione artistica, infatti, proprio qui comincia ad interessarsi attivamente all'arte e ad apprendere la pittura a livello accademico. Studia pittura e disegno con Lino António (1898-1974) e Celestino Alves (1913-1974)<sup>82</sup>, personalità importanti della storia pittorica lusitana e in particolare della pittura modernista di seconda generazione. Si ricorda che, l'incontro tra giovani artisti e intellettuali ad inizio Novecento, aveva contribuito alla nascita della corrente modernista in Portogallo.

Successivamente, dal 1945 al 1949, Bertina Lopes decide di affinare le sue competenze seguendo un corso di *Desenhador Litógrafo e Pintura Decorativa*, presso la Scuola di Arti Decorative António Arroio<sup>83</sup>.

Consegue così il diploma e l'abilitazione all'insegnamento artistico, che le permetterà di praticare la professione in Mozambico negli anni Cinquanta<sup>84</sup>. Sempre a Lisbona frequenta un corso di pittura presso la Scuola Superiore di Belle Arti, equiparabile alle Accademie europee. Così, Bertina entra a far parte di un contesto impegnato e stimolante. In questa prima fase l'artista guarda con curiosità e interesse all'arte di Avanguardia, studia in particolare Matisse e Cézanne, ma inizia già ad essere folgorata dall'opera picassiana,

---

<sup>81</sup> Le città che segnano la vita dell'artista sono: Maputo, Lisbona e Roma, ovvero i tre luoghi in cui ha vissuto continuativamente per alcuni periodi più o meno lunghi, come si vedrà in seguito.

<sup>82</sup> Roma Centro Mostre / Archivio Bertina Lopes (Maputo/Lisbona/Roma), *Bio-Bibliografia*, <http://www.archiviobertinalopes.net/index.php?page=biografia.php>

<sup>83</sup> *Ibidem*.

Sito ufficiale Universidade do Porto (Portogallo), *Antigos Estudantes Ilustres: António Arroio*(1856-1934), [https://sigarra.up.pt/up/pt/web\\_base.gera\\_pagina?p\\_pagina=antigos%20estudantes%20ilustres%20-%20ant%c3%b3nio%20arroio:](https://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?p_pagina=antigos%20estudantes%20ilustres%20-%20ant%c3%b3nio%20arroio:)

ingegnere, politico, professore e critico d'arte, tra le altre importanti attività è stato anche membro della Commissione portoghese per l'Esposizione Universale di Parigi nel 1900.

<sup>84</sup> Roma Centro Mostre / Archivio Bertina Lopes (Maputo/Lisbona/Roma), *Bio-Bibliografia*, <http://www.archiviobertinalopes.net/index.php?page=biografia.php>.

che segnerà parte della sua produzione artistica<sup>85</sup>. Nonostante il continuo arricchimento e confronto artistico compiuto da Lopes durante la sua vita, si sottolinea che l'artista è stata «dapprima una cultrice dell'arte francese tra Ottocento e Novecento»<sup>86</sup>. Questo interesse era finalizzato a oltrepassare la declinazione lusitana del Modernismo.

Per l'artista mozambicana, a tal proposito, è importantissima l'osservazione diretta delle esposizioni<sup>87</sup> della *Sociedade Nacional de Belas-Artes*<sup>88</sup>. Lopes ha la possibilità di vedere opere e conoscere movimenti estremamente variegati, ad esempio, nel 1948 espongono gli artisti surrealisti<sup>89</sup>.

Nel frattempo, le esperienze accademiche e l'ambiente aperto e rivoluzionario che frequenta, la portano a familiarizzare con i circoli antifascisti e a sentire sempre più forte il desiderio di democrazia<sup>90</sup>.

L'artista conosce e frequenta assiduamente politici e leader dell'opposizione che, seppur vietata da Salazar, non scompare. Lopes non nasconde a lungo la sua vicinanza al comunismo procurando un certo sospetto nella PIDE (*Polícia Internacional e de Defesa do Estado*), che inizia a controllarla e a ritenerla una personalità scomoda e disturbante per quel regime che rifiuta idee differenti.

---

<sup>85</sup> CLAUDIO CRESCENTINI, *Bertina Lopes – arte e antagonismo*, Erreciemme edizioni, Roma 2017, p. 22.

<sup>86</sup> CLAUDIO CRESCENTINI, *Bertina Lopes – tutto o quasi*, Palombi Editore, Roma 2013, p.18.

<sup>87</sup> Roma Centro Mostre / Archivio Bertina Lopes (Maputo/Lisbona/Roma), *Bio-Bibliografia*, <http://www.archiviobertinalopes.net/index.php?page=biografia.php>

<sup>88</sup> João Paulo Queiroz, Sito ufficiale della *Sociedade Nacional de Belas-Artes*, la storia, 2020, <https://snba.pt>: fondata nel 1901 con inaugurazione al pubblico nel 1913 della sede ufficiale dall' ampio salone alla francese, che costituisce il primo esempio nella penisola iberica.

<sup>89</sup> *Ibidem*.

<sup>90</sup> Roma Centro Mostre / Archivio Bertina Lopes (Maputo/Lisbona/Roma), *Bio-Bibliografia*, <http://www.archiviobertinalopes.net/index.php?page=biografia.php>.

All'inizio degli anni Cinquanta, esattamente nel 1953, fa ritorno in Mozambico<sup>91</sup>. A Maputo, per nove anni, tiene la cattedra di disegno tecnico nella *Escola Técnica General Machado*, disciplina che insegna insieme a pittura decorativa anche nella sede dell'Associazione Africana<sup>92</sup>.

Bertina segue degli ideali politici a dir poco contestabili dal sistema salazariano, ed opta per una didattica e un approccio all'insegnamento nuovo ed originale<sup>93</sup>. Il suo metodo educativo, basato sulla libertà estetica, politica e personale si basa sulla realtà: priva di ogni idealizzazione<sup>94</sup>. L'autodeterminazione e il coraggio che contraddistinguono le ore di insegnamento la rendono popolare e ben voluta dalle allieve della scuola e dagli studenti di Maputo, chiaramente la stessa ammirazione non arriva dallo Stato, che ritiene Lopes sempre più lontana dalle linee tracciate dal governo<sup>95</sup>.

Nel 1956 è autrice di una pittura murale presso il *Pavilhão da Evocação Histórica dell'Exposição de Actividades Sociais, Culturais e Economicas* (Padiglione della Rievocazione Storica della Mostra delle Attività Sociali, Culturali ed Economiche)<sup>96</sup>, in occasione dell'arrivo di Craveiro Lopes<sup>97</sup>, Presidente della Repubblica del Portogallo dal 1951 al 1958.

---

<sup>91</sup> CLAUDIO CRESCENTINI, *Bertina Lopes – tutto o quasi*, Palombi Editore, Roma 2013, p.178.

<sup>92</sup> MARY ANGELA SCHROTH, *Bertina Lopes: a continuing journey in art, politics, and Africa*, in "Africa e Mediterraneo", no.76, 2012, p. 81: insegna anche all'Associazione africana di Lourenço Marques.

<sup>93</sup> Roma Centro Mostre / Archivio Bertina Lopes (Maputo/Lisbona/Roma), *Bio-Bibliografia*, <http://www.archiviobertinalopes.net/index.php?page=biografia.php>.

<sup>94</sup> *Ibidem*.

<sup>95</sup> *Ibidem*.

<sup>96</sup> Bertina Lopes in Sistema Informativo Unificato per le Soprintendenze Archivistiche: <https://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/pagina.pl?TipoPag=prodpersona&Chiave=62151>

<sup>97</sup> Sito ufficiale della presidenza della repubblica portoghese, <https://www.presidencia.pt/presidente-da-republica/a-presidencia/antigos->



La Lopes si relaziona con i più importanti esponenti della lotta per l'indipendenza mozambicana, tra tutti Eduardo Mondlane ideatore del FRELIMO (*Frente de Liberaçao do Moçambique*)<sup>98</sup>, figura fondamentale per il raggiungimento dell'indipendenza<sup>99</sup>.

Per tornare al periodo mozambicano, negli anni Cinquanta Bertina incontra anche l'amore e sposa nel 1954 Virgilio de Lemos, l'anno seguente la coppia ha anche due gemelli<sup>100</sup>. De Lemos è stato un esponente fondamentale della storia della letteratura del paese, giornalista e poeta, nonché fervente attivista politico<sup>101</sup>. Lo scopo dell'attività letteraria è per il poeta «*abrir as portas da literatura moçambicana para que ela encontrasse sua independência, para que nascesse como uma literatura autônoma, deixando para trás a fase embrionária em que se encontrava*»<sup>102</sup>. Vista la condizione politica in cui verte il Mozambico, lo scrittore, utilizza lo pseudonimo di Duarte Galvão per pubblicare un poema anticoloniale, che lo porterà a processo nel 1954<sup>103</sup>.

---

[presidentes/francisco-craveiro-lopes/](#): Viene eletto Presidente della Repubblica il 21 luglio 1951, il suo mandato termina nel luglio del 1958, nonostante l'intenzione di ricandidarsi l'Unione Nazionale sostiene Américo Tomás.

<sup>98</sup> Roma Centro Mostre / Archivio Bertina Lopes (Maputo/Lisbona/Roma), *Bio-Bibliografia*, <http://www.archiviobertinalopes.net/index.php?page=biografia.php>.

<sup>99</sup> BRITANNICA, T. Editors of Encyclopaedia, "Frelimo", *Encyclopedia Britannica*, 11 novembre 2019. <https://www.britannica.com/topic/Frelimo>: : non è un caso che alla metà degli anni '60 i portoghesi avessero 70.000 soldati nella colonia mozambicana e, nonostante ciò, non riuscirono a prevalere: la volontà di rivalsa del Mozambico era ormai implacabile.

<sup>100</sup> Roma Centro Mostre / Archivio Bertina Lopes (Maputo/Lisbona/Roma), *Bio-Bibliografia*, <http://www.archiviobertinalopes.net/index.php?page=biografia.php>: i due gemelli Virgilio ed Eugenio.

<sup>101</sup> *Ibidem*.

<sup>102</sup> LUCIANA BRANDÃO LEAL, *Virgílio de Lemos: o intelectual em trânsito*, in "Anuário de Literatura", Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013. <https://doi.org/10.5007/2175-7917.2013v18n2p21>

«Aprire le porte della letteratura mozambicana affinché potesse trovare la sua indipendenza, affinché potesse nascere come letteratura autonoma, lasciandosi alle spalle la fase embrionale in cui si trovava».

<sup>103</sup> Roma Centro Mostre / Archivio Bertina Lopes (Maputo/Lisbona/Roma), *Bio-Bibliografia*, <http://www.archiviobertinalopes.net/index.php?page=biografia.php>



Così, inizia la sua carriera nella resistenza mozambicana dal 1954 al 1961 e viene arrestato per sovversione e collaborazionismo con i gruppi indipendentisti del Mozambico<sup>104</sup>. È un periodo molto duro per Bertina Lopes, sia per la vicenda personale sia per quella collettiva, tutto ciò si riflette nelle opere di questi anni, in cui inizia quel processo di «politicizzazione dell'arte» che caratterizzerà particolarmente la sua produzione fino agli anni Settanta<sup>105</sup>.

Oltre alle conoscenze in campo politico, Lopes si avvicina sempre di più ad un mondo apparentemente lontano: la poesia. Approfondisce le opere di Noémia de Sousa, ma sono le parole di José Craveirinha, per cui nutre grande stima, a colpirla nel profondo<sup>106</sup>. La poetica di Craveirinha, una volta interiorizzata, si traduce nella realizzazione di opere che fanno parte di quella sua produzione che è ancora intenzionalmente rivolta ad una figurazione che si ispira all'arte tradizionale.

Nel 1959, Bertina Lopes è alla presidenza della *Secção des Artes Plásticas del Núcleo de Arte* di Maputo e l'anno seguente è la Vicepresidente della Direzione del suddetto *Núcleo de Arte*<sup>107</sup>.

Come è stato detto poc'anzi, l'artista aveva già manifestato il suo dissenso al regime, ma a questo punto cominciano a diventare gravi i problemi di carattere politico, tant'è che nel 1961 è costretta a lasciare il Mozambico per trasferirsi nuovamente in Portogallo<sup>108</sup>. Deve inevitabilmente abbandonare

---

<sup>104</sup> *Ibidem*.

<sup>105</sup> CLAUDIO CRESCENTINI, *Bertina Lopes – arte e antagonismo*, Erreciemme edizioni, Roma 2017, p. 27.

<sup>106</sup> Roma Centro Mostre / Archivio Bertina Lopes (Maputo/Lisbona/Roma), *Bio-Bibliografia*, <http://www.archiviobertinalopes.net/index.php?page=biografia.php>

<sup>107</sup> Galleria Tartaglia Arte, Organizzazione Artistica Arte Moderna e Contemporanea, *Bertina Lopes*: <https://tartagliaarte.org/bertina-lopes/>

<sup>108</sup> Roma Centro Mostre / Archivio Bertina Lopes (Maputo/Lisbona/Roma), *Bio-Bibliografia*, <http://www.archiviobertinalopes.net/index.php?page=biografia.php>.

l'insegnamento, ma, grazie alla borsa di studio della Fondazione Calouste Gulbenkian di Lisbona e per merito del direttore Victor de Sa Machado, riesce a vivere e dipingere nella capitale lusitana<sup>109</sup>. La fondazione Gulbenkian aveva già dimostrato la propria missione finanziando molti artisti e intellettuali, aspetto che per altro continua a mantenere ancora oggi<sup>110</sup>.

Nel 1962, i figli raggiungono Bertina Lopes e la famiglia decide di trasferirsi a Cascais, una tranquilla cittadina vicino a Lisbona, mentre il marito Virgilio de Lamos, con grande fatica, fugge dal Mozambico alla volta di Parigi<sup>111</sup>. Durante gli anni Sessanta la pittura di Lopes approda stilisticamente «verso un acuto senso di etnicità che poi sarà presente anche negli anni romani (anni Sessanta-Settanta), i temi invece sono le favole africane e le poesie di Craveirinha, oltre a tutti i temi dell'epoca»<sup>112</sup>: ormai Bertina è lontana dalla terra natia, ma sente ancora più vicini i dolori che affliggono il Mozambico.

Durante il soggiorno portoghese si lega alla Galleria 111 e conoscendo il fondatore Manuel de Brito, ha modo di confrontarsi con le novità e le tematiche dell'arte di Avanguardia<sup>113</sup>. La figura di Manuel de Brito è rilevante per Bertina, poiché le consente di entrare in contatto con i molti intellettuali che frequentano il Portogallo nel secondo Novecento<sup>114</sup>. Ecco

---

<sup>109</sup> *Ibidem*.

<sup>110</sup> Sito ufficiale Museo Calouste Gulbenkian: <https://gulbenkian.pt/museu/>: La collezione d'arte della fondazione, sorge grazie al filantropo Calouste Gulbenkian (1869-1955), ampliandosi considerevolmente negli anni e per poi giungere definitivamente, come aveva desiderato il suo ideatore, in un Museo nella capitale portoghese (fig. 7 e fig. 8)<sup>110</sup>.

<sup>111</sup> Roma Centro Mostre / Archivio Bertina Lopes (Maputo/Lisbona/Roma), *Bio-Bibliografia*, <http://www.archiviobertinalopes.net/index.php?page=biografia.php>.

<sup>112</sup> *Ibidem*.

<sup>113</sup> *Ibidem*.

<sup>114</sup> Sito ufficiale VisitPortugal, <https://www.visitportugal.com/it/NR/exeres/CD88622A-CA94-4AC7-9DD5-D0C086AB83CA>: «Manuel de Brito, il fondatore della Galeria 111, una delle più note di Lisbona, nel corso dei suoi quarant'anni di attività ha riunito le opere

che, le sue opere iniziano a manifestare i risultati del confronto con la pittura avanguardista: i colori si fanno sgargianti e la linea risente della corrente postcubista<sup>115</sup>.

Continuando con le tappe che hanno scandito la vita della Lopes, nel 1963 si dedica a opere in ceramica, si avvicina a questa tecnica tramite l'artista portoghese Querubim Lapa con cui fa esperienza presso la Fábrica Viúva Lamego, tutt'ora in attività<sup>116</sup>. Ennesima figura importante per la Lopes, Querubim Lapa (1925-2016) (fig. 14 e fig. 15) dopo la formazione nella scuola António Arroio e il diploma in scultura presso la *Escola Superior de Belas-Artes*, partecipa alle esposizioni della SNBA. Lapa diviene particolarmente noto per le produzioni ceramiche, principalmente in spazi pubblici e per la sua denuncia sociale<sup>117</sup>.

La Fondazione Gulbenkian continua a credere e ad investire nell'arte di Bertina e le offre una seconda borsa di studio<sup>118</sup>. Il Portogallo, nonostante gli stimoli culturali che le aveva offerto, rappresenta una vita impossibile, fatta di controllo costante e di continue limitazioni. Dunque, quasi come una liberazione dalle catene del salazarismo, accetta di buon grado la borsa di

---

degli artisti che esponeva e con i quali ha saputo creare una grande complicità. A Pálacio Anjos è oggi esposta una parte della collezione, 105 pezzi, dal 1914 a oggi. Oltre ai bassorilievi di Almada Negreiros, provenienti dal Cine San Carlos de Madrid, si possono ammirare opere di Amadeo de Souza-Cardoso, Paula Rego, Júlio Pomar, Francis Smith, Eduardo Viana, Milly Possoz, Mário Eloy, Vieira da Silva, Carlos Botelho, Abel Manta, Julião Sarmento, Mário Cesariny e Joana Vasconcelos».

<sup>115</sup> Roma Centro Mostre / Archivio Bertina Lopes (Maputo/Lisbona/Roma), *Bio-Bibliografia*, <http://www.archiviobertinalopes.net/index.php?page=biografia.php>.

<sup>116</sup> Bertina Lopes in Sistema Informativo Unificato per le Soprintendenze Archivistiche: <https://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/pagina.pl?TipoPag=prodpersona&Chiave=62151>

<sup>117</sup> JOANA BAIÃO, *Querubim Lapa*, in Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado <http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/pt/artistas/ver/53/artists>: Sarà anche insegnante della stessa scuola António Arroio.

<sup>118</sup> Roma Centro Mostre / Archivio Bertina Lopes (Maputo/Lisbona/Roma), *Bio-Bibliografia*, <http://www.archiviobertinalopes.net/index.php?page=biografia.php>.

studio della Fondazione Gulbenkian e nel 1964 abbandona il Portogallo alla volta di Roma<sup>119</sup>.

Vede nel soggiorno romano la possibilità di un nuovo inizio, il modo per affinare ulteriormente le sue competenze e per relazionarsi con nuove espressioni artistiche ancora inesplorate<sup>120</sup>.

Prima di giungere a Roma fa tappa a Parigi, dalla sorella Custodia, dove visita gallerie e musei, conosce intellettuali, politici e soprattutto si lega alla gallerista Juana Mordó (Salonicco 1899 – Madrid 1984), amica della sorella e di Picasso<sup>121</sup>.

La gallerista di origine greca ha avuto un importante ruolo per la diffusione dell'arte spagnola contemporanea, soprattutto del gruppo *El Paso* ed *Equipo Crónica*<sup>122</sup>. La Mordó, dopo un periodo a Parigi e uno successivo a Berlino, si stabilisce a Madrid, dove apre la sua galleria nel 1964<sup>123</sup>. Oltre a presentare l'arte ispanica espone anche artisti internazionali, come: César Baldaccini, Alberto Greco, Vasili Kandinskij o Jean Lecoultre<sup>124</sup>. L'inaugurazione della galleria madrileña avviene con un'esposizione di artisti di punta del panorama contemporaneo spagnolo<sup>125</sup>, a maggio la mostra si sposta a Parigi, in una galleria nel quartiere di Marais: all'inaugurazione saranno presenti sia

---

<sup>119</sup> *Ibidem*.

<sup>120</sup> *Ibidem*.

<sup>121</sup> CLAUDIO CRESCENTINI, *Bertina Lopes – arte e antagonismo*, Erreciemme edizioni, Roma 2017, p. 30: Juana Mordó sarà la conoscenza comune tra la Lopes e Picasso e permetterà a Bertina di vederlo in due occasioni.

<sup>122</sup> Archivio Galleria Juana Mordó: <https://www.museoreinasofia.es/biblioteca-centro-documentacion/colecciones/archivos/archivo-galeria-juana-mordo>

<sup>123</sup> *Ibidem*: la galleria era collocata in Calle Villanueva.

<sup>124</sup> *Ibidem*.

<sup>125</sup> CLAUDIO CRESCENTINI, *Bertina Lopes – arte e antagonismo*, Erreciemme edizioni, Roma 2017, p. 30: Tra gli artisti della collettiva: Amalia Avia, José Caballero, Eduardo Chillida, Antonio López García, Manuel Millares Sall, Juan de Ribera Berenguer, Antonio Saura, Eusebio Sempere, Pablo Serrano, Antoni Tàpies, Fernando Zóbel e altri.

la Lopes che Picasso<sup>126</sup>. Juana Mordó diventerà la gallerista di Lopes, e nel 1975 curerà la mostra *Atmosfera* sulle sue ricerche degli anni Sessanta, nella nuova galleria di Madrid aperta in collaborazione con Manuel Mendoza (fig. 16)<sup>127</sup>.

Giunta a Roma nel 1964, Lopes un anno dopo sposa Franco Confaloni<sup>128</sup>. Il panorama culturale degli anni Sessanta è indubbiamente molto fertile: prende vita la Scuola di Piazza del Popolo, nell'area del cosiddetto tridente tra Piazza di Spagna, via Margutta e Piazza del Popolo, in cui artisti, tra gli altri: Mario Schifano, Tano Festa, Franco Angeli, Giosetta Fioroni, danno il via ad un nuovo linguaggio figurativo, appoggiati dalla critica di Emilio Villa e Cesare Vivaldi<sup>129</sup>.

Dobbiamo allora immaginare che Bertina Lopes frequenta una Roma brulicante di stimoli e di idee, relazionandosi con artisti per lei determinanti quali: Marcello Avenali, Franco Gentilini, Emilio Greco, Lorenzo Guerrini, Carlo Levi, Marino Marini, Antonio Scordia e Renato Guttuso<sup>130</sup>. Inizia a rapportarsi anche con il mondo della critica e degli intellettuali degli anni Sessanta, tra cui: Giulio Carlo Argan, Dario Micacchi, Nello Ponente, Marcello Venturoli e nei decenni successivi, Enrico Crispolti, Simonetta Lux, Renato Nicolini,

---

<sup>126</sup> *Ibidem*: primo incontro tra Lopes e Picasso a cui ne seguirà un secondo.

<sup>127</sup> *Ivi*, p.31.

<sup>128</sup> Roma Centro Mostre / Archivio Bertina Lopes (Maputo/Lisbona/Roma), *Bio-Bibliografia*, <http://www.archiviobertinalopes.net/index.php?page=biografia.php>.

<sup>129</sup> Raicultura, *La scuola di Piazza del Popolo: La scuola esplode negli anni 60* in RaiCultura sezione Arte: <https://www.raicultura.it/arte/articoli/2020/04/La-scuola-di-Piazza-del-Popolo-ef56ee6e-ba26-446c-bc67-c71003806086.html>

Artribune, *Roma anni '60 e la Scuola di Piazza del Popolo*, in "Artribune", 21/01/2017: <https://www.artribune.com/mostre-evento-arte/roma-anni-60-e-la-scuola-di-piazza-del-popolo/>

<sup>130</sup> CLAUDIO CRESCENTINI, *Bertina Lopes – arte e antagonismo*, Erreciemme edizioni, Roma 2017, p. 30.

Carlo Savini, Luciana Stegagno Picchio e Claudio Strinati<sup>131</sup>. Per quanto riguarda il dibattito politico dell'epoca si rivela decisiva la vicinanza agli ideali di Enrico Berlinguer<sup>132</sup> (fig. 17). La fase romana rappresenta il punto di maggior «radicalità espressiva della sua figurazione»<sup>133</sup>, non a caso tra gli anni Sessanta e Settanta realizza alcune delle serie più significative, tra cui *La mia radice antica*, in cui è evidente il richiamo e lo sguardo velato di nostalgia rivolto al Mozambico<sup>134</sup>.

Nel 1973 si trasferisce momentaneamente negli Stati Uniti dove ha la possibilità di visitare le città più significative: New York, Washington, Boston, Philadelphia e, ovviamente, le gallerie, i musei d'arte contemporanea, guardando sempre più da vicino all'Avanguardia e alla post-Avanguardia<sup>135</sup>. Ha modo di vedere opere di Georges Braque, Henri Matisse e Pablo Picasso, costante riferimento della sua vita artistica e ritenuto «il vero genio del Novecento»<sup>136</sup>.

Il 1973 è anche l'anno in cui ha modo di rivedere a Parigi il padre della corrente cubista, in occasione di un vernissage; si tratta di una delle ultime apparizioni dell'artista spagnolo prima della morte nell'aprile del 1973 a Mougins<sup>137</sup>. In seguito a questo secondo e ultimo incontro con il suo

---

<sup>131</sup> Roma Centro Mostre / Archivio Bertina Lopes (Maputo/Lisbona/Roma), *Bio-Bibliografia*, <http://www.archiviobertinalopes.net/index.php?page=biografia.php>.

<sup>132</sup> *Ibidem*.

<sup>133</sup> *Ibidem*.

<sup>134</sup> *Ibidem*.

<sup>135</sup> CLAUDIO CRESCENTINI, *Bertina Lopes – tutto o quasi*, Palombi Editore, Roma 2013, p.180: l'artista giunge negli Stati Uniti nel 1973.

<sup>136</sup> CLAUDIO CRESCENTINI, *Bertina Lopes – arte e antagonismo*, Erreciemme edizioni, Roma 2017, p. 32.

<sup>137</sup> CLAUDIO CRESCENTINI, *Bertina Lopes – tutto o quasi*, Palombi Editore, Roma 2013, p.147.

Biografia di Picasso in Musée national Picasso-Paris: <https://www.museepicassoparis.fr/fr/les-dernieres-annees-de-picasso>

maestro ideale, Lopes dipinge una delle sue opere più note: *Omaggio per la morte di Picasso*.

Nonostante la lontananza dalla terra natia, l'amore per il Mozambico e per il Portogallo, dove vive parte della sua famiglia oltre ai numerosi amici, non si affievolisce. Ma, la nascita della guerra civile tra FRELIMO e RENAMO, che segue alla Rivoluzione mozambicana, porta grande sconforto in lei: il dolore adesso si fa ancora più forte, non c'è un nemico esterno da combattere perché la lotta ora è tra fratelli. Si rammenta che nel 1975 Samora Machel, in rapporti con la Lopes, è presidente del Mozambico e leader del FRELIMO<sup>138</sup>. Per Bertina è una ferita profondissima e denuncia la sofferenza, che sembra non abbandonare mai il suo paese, dipingendo in questi anni opere significative<sup>139</sup>. Nel 1979 la Lopes, dopo i tanti anni passati lontani dalla madrepatria, torna a Maputo dove ottiene la cittadinanza dal Governo della Repubblica Popolare di Mozambico<sup>140</sup>.

Gli anni Ottanta segnano un nuovo inizio per l'artista, la sola pittura non riesce più a raccogliere la sua esigenza creativa e inizia ad avvicinarsi alla scultura: tra le prime realizzazioni plastiche ritroviamo diversi lavori in bronzo dedicati al Mozambico<sup>141</sup>. La Lopes di questi anni è interessata ad ampliare la sua arte anche dal punto di vista delle tecniche, così, nel 1981 comincia a collaborare con la fabbrica "Fortunato Silvério", della città di Porto, per la produzione di carte da parati<sup>142</sup>.

---

<sup>138</sup> BRITANNICA, T. Editors of Encyclopaedia. "Samora Machel", *Encyclopedia Britannica*, 15 ottobre 2022. <https://www.britannica.com/biography/Samora-Machel>.

<sup>139</sup> Roma Centro Mostre / Archivio Bertina Lopes (Maputo/Lisbona/Roma), *Bio-Bibliografia*, <http://www.archiviobertinalopes.net/index.php?page=biografia.php>.

<sup>140</sup> CLAUDIO CRESCENTINI, *Bertina Lopes – tutto o quasi*, Palombi Editore, Roma 2013, p.180: aveva già ottenuto la cittadinanza italiana nel 1965.

<sup>141</sup> *Ibidem*.

<sup>142</sup> LIZZY KELSEY (a cura di), *Bertina Lopes*, catalogo della mostra (Roma, Richard Saltoun, 9 March –7 May 2022), Roma, 2022.

Anno in cui riceve anche l'invito ufficiale da parte del Presidente mozambicano Samora Machel, per commemorare il VI Anniversario di quell'indipendenza tanto agognata<sup>143</sup>. Sempre nel 1981 viene convocata dal Ministero della Cultura dell'Iraq per esporre al Museo Nazionale d'arte moderna di Baghdad<sup>144</sup>. L'anno successivo, a Maputo, al *Museu Nacional de Arte Moderna*, viene inaugurata un'esposizione di Bertina Lopes, momento cruciale per la sua storia artistica e personale<sup>145</sup>.

Il lavoro bronzeo, eseguito a partire dagli anni Ottanta, viene esposto in Angola, a Luanda, per volere della Segreteria di Stato della Repubblica Popolare dell'Angola<sup>146</sup>. Eppure, come si vedrà in seguito, l'anno che determina il riconoscimento dell'artista è il 1986, con l'antologica di Palazzo Venezia di Roma<sup>147</sup>.

Sul finire degli anni Ottanta e l'inizio del decennio successivo, Mama B., vive un momento di meditazione e riflessione sulla propria arte, decidendo di rivolgersi ad una dimensione lontana, più intima e meno decifrabile: l'universo<sup>148</sup>. In particolar modo, nei primi anni Novanta, concretizza la nuova sensibilità in una serie di «opere incentrate sulla riscrittura di una sempre più colorata, privata, realtà Cosmogonica, caratterizzata da intersezioni astrali, incastri e incontri planetari e da una serie di segni nei quali rimane evidente la radice africana dell'artista»<sup>149</sup>. Un grande

---

<sup>143</sup> *Ibidem*.

<sup>144</sup> SISTEMA INFORMATIVO UNIFICATO PER LE SOPRAINTENDENZE ARCHIVISTICHE, <https://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/siusa/pagina.pl?RicFrmRicSemplice=Bertina+Lopes&imageField.x=0&imageField.y=0&RicVM=ricercasemplice&RicProgetto=&RicLin=&RicDimF=>

<sup>145</sup> *Ibidem*.

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

<sup>147</sup> Roma Centro Mostre / Archivio Bertina Lopes (Maputo/Lisbona/Roma), *Bio-Bibliografia*, <http://www.archiviobertinalopes.net/index.php?page=biografia.php>.

<sup>148</sup> *Ibidem*.

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



mutamento rispetto a tutte le sue opere precedenti, perfettamente calate nel contesto storico e portatrici di messaggi di denuncia sociale.

Lopes non abbandonerà mai l'attività e la lotta politica, neanche quando il Mozambico precipita nella guerra fratricida, dimostrando grande speranza e dedizione per la pace: compie un'attività di intermediazione continua tra le parti in lotta in Mozambico. La guerra civile si conclude con l'Accordo Generale di Pace di Roma, firmato il 4 ottobre 1992.

Altro tassello fondamentale per la storia critica della Lopes, nonché prima mostra internazionale a lei dedicata, sarà la mostra presso la FAO di Roma del 1996<sup>150</sup>. Due anni dopo arriva un altro incontro significativo: la conoscenza di Nelson Mandela tramite la terza moglie, all'anagrafe Graça Simbine, vedova del presidente del Mozambico Samora Machel<sup>151</sup>.

Graça Simbine, un caposaldo per la storia dell'Africa intera, sarà Ministro dell'Educazione del Mozambico riducendo esponenzialmente il tasso di analfabetismo del paese<sup>152</sup>. L'incontro avviene in occasione dell'ormai ventitreesimo anniversario del Mozambico libero, Bertina è l'artista ufficiale in rappresentanza del paese, sono naturalmente presenti Nelson Mandela, a cui aveva dedicato l'opera *Chi non muore mai e tutto ricorda è il popolo*, e Graça Simbine<sup>153</sup>.

---

<sup>150</sup> SISTEMA INFORMATIVO UNIFICATO PER LE SOPRAINTENDENZE ARCHIVISTICHE, <https://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/siusa/pagina.pl?RicFrmRicSemplice=Bertina+Lopes&imageField.x=0&imageField.y=0&RicVM=ricercasemplice&RicProgetto=&RicLin=&RicDimF=>: per quanto riguarda la storia espositiva, questa verrà analizzata dettagliatamente nel capitolo IV.

<sup>151</sup> Roma Centro Mostre / Archivio Bertina Lopes (Maputo/Lisbona/Roma), *Bio-Bibliografia*, <http://www.archiviobertinalopes.net/index.php?page=biografia.php>.

<sup>152</sup> CLAUDIO CRESCENTINI, *Bertina Lopes – tutto o quasi*, Palombi Editore, Roma 2013, p. 23.

<sup>153</sup> *Ibidem*.

Lopes, nella sua ricerca artistica, sperimenta continuamente fino agli ultimi giorni e a cavallo tra XX e XXI secolo, abbandona gradualmente il pennello e la tecnica prettamente accademica, rivolgendosi al potere del colore, ricorrendo anche a materiali di riciclo<sup>154</sup>.

Nella serie realizzata a cavallo tra anni Novanta e Duemila, il colore cambia e si relaziona con il ritmo, soprattutto quello jazz. Il rimando al genere musicale era già stato manifestato all'inizio degli anni Novanta, periodo che coincide con la fascinazione verso le teorie del colore di Kandinskij<sup>155</sup>.

In ultimo si ricorda la fondamentale antologica del Palazzo della Cancelleria Apostolica di Roma del 2002, in tale occasione a Bertina Lopes viene consegnata la Targa d'argento del Presidente della Repubblica Italiana<sup>156</sup>. L'esposizione del Palazzo della Cancelleria Apostolica, in collaborazione con il Consiglio Italiano per i Rifugiati, vuole portare l'attenzione sulle condizioni di vita degli individui che per ragioni politiche, mancanza di diritti umani, persecuzioni o guerre sono costrette ad abbandonare il proprio paese e le proprie radici<sup>157</sup>. Il Ministero per i Beni e le Attività Culturali

---

<sup>154</sup> Roma Centro Mostre / Archivio Bertina Lopes (Maputo/Lisbona/Roma), *Bio-Bibliografia*, <http://www.archiviobertinalopes.net/index.php?page=biografia.php>.

<sup>155</sup> *Ibidem*.

CHRISTIAN CALIANDRO, *Storie dell'arte contemporanea*, Mondadori Università, Milano, 2021, p.68: in merito alla figura di Kandinskij «Nel corso della sua ricerca, il pittore affiancherà alla pratica artistica una ricca produzione teorica (in testi come *Lo spirituale nell'arte e Punto, linea, superficie*), che spiega la sua visione. Al cui centro sta dunque la relazione tra opera e dimensione spirituale, espressa – seguendo fedelmente l'analogia con la musica – attraverso uno strumento principale: il colore. A questo proposito Kandinskij mette in campo un'articolata simbologia psicologica per definire risonanze e associazioni; la forma interagisce con il colore per determinarne il movimento. Così, dal concetto di "impressione" si passa a quello musicale di "improvvisazione", per costruire poi una grammatica visiva inedita ma rigorosa attorno a quello di "composizione"».

<sup>156</sup> Roma Centro Mostre / Archivio Bertina Lopes (Maputo/Lisbona/Roma), *Bio-Bibliografia*, <http://www.archiviobertinalopes.net/index.php?page=biografia.php>.

<sup>157</sup> *Ibidem*.

organizza un'altra antologica nel 2006, la mostra si tiene al Museo della Città di Rimini e all'Archivio Centrale dello Stato di Roma, evento che si guadagna anche il cordiale saluto del Presidente della Repubblica Italiana Carlo Azeglio Ciampi<sup>158</sup>. L'artista muore a Roma il 10 febbraio 2012, si conclude così la storia di una donna impegnata, ribelle, di un'artista capace di evolvere, disposta a rendere la sua arte il grido del popolo. In seguito alla perdita, il marito Franco Confaloni ha dato vita all'Archivio<sup>159</sup> per non perdere traccia dell'immenso patrimonio lasciatici<sup>160</sup>.

### **Premi:**<sup>161</sup>

- 1950: *Premio di Pittura, Lourenço Marques*, Mozambico
- 1953: *Medalha de Prata, Lourenço Marques*, Mozambico; *Prémio Empresa Moderna, Lda.*, Lourenço Marques, Mozambico
- 1958: *primo premio (Maior Mérito Artístico)*, Beira (Mozambico).

---

<sup>158</sup> *Ibidem*: Il Presidente Ciampi saluta Lopes con le seguenti parole: «con sentimenti di vivo apprezzamento per il valore culturale dell'iniziativa».

<sup>159</sup> Bertina Lopes in Sistema informativo unificato per le soprintendenze archivistiche, <https://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/siusa/pagina.pl?RicFrmRicSemplice=Bertina+Lopes&imageField.x=0&imageField.y=0&RicVM=ricercasemplice&RicProgetto=&RicLin=&RicDimF=>: «Il 17 febbraio 2014 il fondo è stato dichiarato di interesse storico particolarmente importante dalla Direzione Regionale per i beni culturali e paesaggistici del Lazio, su proposta della Soprintendenza Archivistica per il Lazio».

<sup>160</sup> *Ibidem*: in seguito alla morte del marito Franco Confaloni avvenuta il 3 aprile 2023 sono in corso le trattative legali per la gestione dell'archivio Bertina Lopes e la gestione della casa-studio di Roma.

<sup>161</sup> Roma Centro Mostre / Archivio Bertina Lopes (Maputo/Lisbona/Roma), *Bio-Bibliografia*, <http://www.archiviobertinalopes.net/index.php?page=biografia.php>. LIZZY KELSEY (a cura di), *Bertina Lopes*, catalogo della mostra (Roma, Richard Saltoun, 9 March –7 May 2022), Roma, 2022.

- 1974: *Trullo D'Oro*, Fasano di Puglia (Brindisi).  
*La Mamma nell'arte. Comunità di Sant'Egidio*, Roma.
- 1975: *Premio Internazionale di Pittura "Centro Internazionale d'Arte e Cultura Mediterranea*, Corfù (Grecia).
- 1978: *Leader d'Arte. Campidoglio*, Roma.
- 1986: *Venere d'Argento*, Erice (Trapani).-
- 1988: *Grand Prix d'Honneur*, Unione Europea dei Critici d'Arte, Roma.
- 1991: *Premio Rachel Carson Memorial Foundation*, Roma.
- 1992: *La Plejade per l'Arte*, Roma.
- 1993: *Commendatrice per meriti*, assegnato dal Presidente del Portogallo Mario Soares, Lisbona (Portogallo).
- 1994: *Centro Francese Internazionale di Studi per il dialogo fra i popoli*, Assisi (Perugia).
- 1995: *Premio Gabriele d'Annunzio*, Pescara.
- 1996: *Premio Messaggero della Pace UNIPAX*, Roma.
- 1998: *Premio Internazionale Arte e Solidarietà nell'Arca*, Firenze.

*Premio Internazionale Fra' Angelico*, Roma.

- 2002: *Targa d'argento del Presidente della Repubblica Italiana*.

## CAPITOLO III: LE FASI ARTISTICHE DI BERTINA LOPES

### *3.1. Il periodo di formazione: il contesto culturale e la passione per l'arte francese*

Come si è indicato nella biografia, le condizioni sociopolitiche<sup>1</sup> hanno influenzato la formazione di Lopes.

Come afferma Nancy Isabel Dantas, l'artista lascia il Mozambico ad appena dodici anni per continuare il percorso di studi a Lisbona<sup>2</sup>. Per una persona mozambicana studiare in Portogallo non era affatto scontato, ma Bertina ha la possibilità di accedere agli istituti scolastici in quanto não indígena<sup>3</sup>.

Infatti, frequenta la scuola secondaria nella capitale mozambicana fino al secondo anno, completando il ciclo di studi a Lisbona e diplomandosi al *Liceu Nacional de Dona Felipa de Lencastre* nel 1945<sup>4</sup>.

Il Portogallo ha giocato una parte importante nella costruzione della cultura figurativa della Lopes direzionando, però, il suo sguardo quasi unicamente verso l'arte occidentale.

Nelle colonie dell'impero la produzione artistica era presente e varia, ciononostante le opere realizzate non venivano considerate al pari dell'arte

---

<sup>1</sup> Si veda paragrafo 2.1.

<sup>2</sup> NANCY ISABEL DANTAS, *Bertina Lopes: a militant with a brush*, in “Revista de Comunicação e Linguagens”, Volume 54, 2021, p. 222: come dichiara l'autrice è verosimile che l'artista fosse una delle poche, se non l'unica, persona nera all'interno del campus.

Lopes giunge quindi in Portogallo circa nel 1936.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> C. CRESCENTINI, *Bertina Lopes – tutto o quasi*, Palombi Editore, Roma 2013, p.44: l'autore sottolinea che l'edificio scolastico in cui la Lopes si diploma è un esempio lampante di architettura razionalista «progettato da Jorge Segurado sulla scia architettonica dell'Italia fascista ma comunque in linea con lo stile amato e richiesto da Salazar: il gusto *official, neo-traditional*».

portoghese, motivo per cui non catalizzavano grande interesse, né da parte della critica, né del pubblico.

L'attenzione rivolta alle opere mozambicane si limitava ad una fascinazione generale verso l'esotico, senza nessun approfondimento di carattere storico artistico.

Un orizzonte culturale che per Bertina si presentava limitato e inconciliabile con le sue esigenze espressive, e che dagli anni Cinquanta decide di decostruire attraverso una pittura completamente ripensata e scevra dai condizionamenti imposti dall'Occidente.

In questa prima fase Lopes si relaziona con le espressioni più note dell'arte occidentale del tempo e, come si è già evidenziato, l'arte francese a cavallo tra Ottocento e Novecento risulta il modello di partenza per l'artista<sup>5</sup>. Durante il periodo di studi i suoi interessi sono indirizzati: da un lato all'Impressionismo, Postimpressionismo e alle Avanguardie, dall'altro al Modernismo portoghese in cui è immersa.

Lisbona rappresenta un punto di riferimento importante per Bertina, tant'è che lei stessa aveva dichiarato a Paola Rolletta: «*Nas minhas veias corre sangue português, do meu pai, e sangue africano, da minha mãe. Desde sempre queria que todos me chamassem luso-mozambicana, só nos últimos anos consegui ter reconhecido esse meu direito*»<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> C. CRESCENTINI, *Bertina Lopes – tutto o quasi*, Palombi Editore, Roma 2013, p.18.

<sup>6</sup> PAOLA ROLLETTA, *Bertina Lopes por Paola Rolletta*, in “Ma – schamba”, 10 febbraio 2021: <https://ma-schamba.blogs.sapo.pt/tag/bertina+lopes>

Testo originale in portoghese di cui si riporta la traduzione personale: «nelle mie vene scorre sangue portoghese, di mio padre, e sangue africano, di mia madre. Ho sempre voluto che tutti mi chiamassero Luso-Mozambicana, solo negli ultimi anni ho potuto riconoscere quel mio diritto».

Nella capitale inizia lo studio accademico, con i già menzionati: Lino António (1898-1974) (fig. 18) e Celestino Alves (1913-1974) (fig. 19)<sup>7</sup>.

Ampliando il punto di vista al contesto formale e intellettuale del periodo, è possibile comprendere il peso che alcune manifestazioni artistiche, esposizioni e conoscenze hanno avuto per l'artista.

Innanzitutto, il Modernismo che in Portogallo si era affermato con vigore e lo scambio tra intellettuali aveva portato alla nascita di un intenso dibattito. È del 1915 la rivista *Orpheu*, che dà vita effettivamente al movimento, nonostante la pubblicazione di soli due numeri, e in cui Fernando Pessoa, insieme a Mario de Sa Carneiro e Almada-Negreiros (Fig. 20)<sup>8</sup>, ricopre un ruolo trainante<sup>9</sup>.

Le riviste di carattere culturale e intellettuale percorrono anche il Novecento portoghese, tra le più importanti si ricordano: *Centauro* ed *Exilio* del 1916, e soprattutto *Portugal Futurista* dell'anno successivo<sup>10</sup>, in cui vengono pubblicate le immagini di opere di Santa Rita e di Sousa Cardoso<sup>11</sup>.

---

<sup>7</sup> Roma Centro Mostre / Archivio Bertina Lopes (Maputo/Lisbona/Roma), *Bio-Bibliografia*, <http://www.archiviobertinalopes.net/index.php?page=biografia.php>.

<sup>8</sup> José de Almada Negreiros, ritratto di Fernando Pessoa scheda dell'opera in Fondazione Calouste Gulbenkian: [https://gulbenkian.pt/cam/works\\_cam/retrato-de-fernando-pessoa-139004](https://gulbenkian.pt/cam/works_cam/retrato-de-fernando-pessoa-139004): «Em 1964, por encomenda da Fundação Calouste Gulbenkian, Almada Negreiros realiza uma réplica do *Retrato de Fernando Pessoa*, executado em 1954 para o restaurante Irmãos Unidos, estabelecimento de que era sócio Alfredo Pedro Guisado, colaborador de *Orpheu*, frequentado por Almada e outros nomes ligados à célebre revista modernista. Traduzione personale del testo originale: «Nel 1964, su commissione della Fondazione Calouste Gulbenkian, Almada Negreiros ha prodotto una replica del *Ritratto di Fernando Pessoa*, eseguito nel 1954 per il ristorante Irmãos Unidos, locale in cui Alfredo Pedro Guisado, collaboratore di *Orpheu*, frequentato da Almada e altri nomi correlati, era partner della famosa rivista modernista».

<sup>9</sup> LUCIANA STEGAGNO PICCHIO (A cura di Carla Prestigiacomo, Maria Caterina Ruta) *Dai Modernismi alle Avanguardie*, Atti del Convegno dell'Associazione degli Ispanisti Italiani (Palermo, 18-20 maggio 1990), 1991: [https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/04/04\\_019.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/04/04_019.pdf)

<sup>10</sup> AMINA DI MUNNO, *Letteratura e arti visive nel modernismo luso-brasiliano*, Atti del XIX convegno ASPI (Roma, 16-18 settembre 1999), Roma, 1999. [https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/13/13\\_297.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/13/13_297.pdf)

<sup>11</sup> *Ibidem*.

Fondamentale la rivista *Presença*, nata e concepita nella città di Coimbra nel 1927 e a cui aderiscono svariati artisti, pensatori e poeti portoghesi, tra cui Luís de Montalvor e in cui si riscontra ancora l'attività di Pessoa<sup>12</sup>. La fondazione della rivista si deve a José Régio, Branquinho da Fonseca e João Gaspar Simões<sup>13</sup>, questa pubblicazione segna, dopo quella di *Orpheu*, un'altra fase del modernismo portoghese<sup>14</sup>.

L'insegnamento di Lino António, trattandosi di una persona molto stimata e amata nel mondo dell'arte portoghese, anche grazie ai lavori di carattere pubblico degli anni Trenta, è stato significativo per Bertina<sup>15</sup>. António aveva partecipato sia al Salone degli Indipendenti della SNBA, la *Sociedade Nacional de Belas-Artes* di Lisbona, nel 1930 e 1931, sia alla mostra inaugurale d'Arte Moderna della SPN<sup>16</sup>. Quest'ultimo acronimo indicava l'organo di propaganda dell'*Estado Novo*: il *Secretariado de Propaganda Nacional*, diretto dal 1933 fino al 1949 da António Ferro (1895-1956) (fig.

---

<sup>12</sup> CLARA ROCHA in "MODERN!SMO", Arquivo Virtual da Geração de Orpheu, <https://modernismo.pt/index.php/p/727-presenca>: nonostante gli evidenti rimandi della rivista alla precedente *Orpheu*, *Presença* risulta avere una direzione volutamente più schematica ed organizzata.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> Sito ufficiale Universidade do Porto (Portogallo), *Antigos Estudantes Ilustres* [https://sigarra.up.pt/up/pt/web\\_base.gera\\_pagina?p\\_pagina=antigos%20estudantes%20ilustres%20-%20lino%20ant%c3%b3nio](https://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?p_pagina=antigos%20estudantes%20ilustres%20-%20lino%20ant%c3%b3nio): «all'Esposizione dell'Anno X della Rivoluzione Nazionale (1935), a Lisbona. Fuori dal paese fu presente all'Esposizione Iberoamericana (Siviglia, 1929) e all'Esposizione Coloniale di Parigi (Francia, 1931). Lino António ha lavorato come pittore-decoratore all'Esposizione del Mondo Portoghese e alla prima Mostra di Vettrine, entrambe nel 1940. Ha partecipato alla Mostra d'Arte Moderna della SPN/SNI (1944), ha organizzato con successo l'ultima mostra individuale (1944), nello studio della Segreteria di Propaganda Nazionale, e ha partecipato alla Bienal de S. Paulo (Brasile, 1965).

Ha realizzato, tra le altre opere, il fregio nella stanza del presidente dell'Assemblea nazionale, intorno al 1938; gli affreschi dell'arco trionfale e del balcone del coro della Chiesa di Fatima (Lisbona, 1938)».

<sup>16</sup> *Ibidem*.



21)<sup>17</sup>, che nel 1935 istituisce anche le esposizioni d'Arte Moderna della SPN<sup>18</sup>.

Al vertice dell'SPN, poi denominato SNI (*Secretariado Nacional de Informação*), Ferro rappresenta indubbiamente una personalità eclettica: scrittore e poeta, giornalista e successivamente politico<sup>19</sup>. Tra le sue opere letterarie si ricorda *Teoria da Indiferença* del 1920, in cui si comprende anche il suo pensiero sull'arte: «l'Arte Moderna è un'Arte del lampo, un'Arte che stabilisce la telegrafia con le Anime»<sup>20</sup>. Grande sostenitore della corrente modernista, ben presto manifesta la sua vicinanza ideologica alla dittatura. Si guadagna così la stima dello stesso Salazar, che lo invita ad assumere la direzione dell'SPN e a teorizzare la “*política do espírito*”<sup>21</sup>.

Momenti che si riveleranno per Lopes particolarmente importanti sono le esposizioni della *Sociedade Nacional de Belas-Artes*, che ha modo di vedere e frequentare. Si ricorda che l'associazione culturale era stata fondata nel 1901 e inaugurata nel 1913 su progetto dell'architetto Álvaro Augusto

---

<sup>17</sup> DANIELE SERAPIGLIA (prefazione di Luís Reis Torgal), *Il fascismo portoghese. Le interviste di Ferro a Salazar*, Pendragon, Bologna, 2014, p.22.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> MANUELA PARREIRA DA SILVA in “MODERN!SMO”, <https://modernismo.pt/index.php/a/210-antonio-ferro>: «nell'aprile 1916, Ferro collaborò, con Augusto de Santa-Rita (direttore), Côrtes-Rodrigues e Alfredo Guisado, alla fondazione della rivista *Exílio*».

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> *Ibidem*: Nonostante il ruolo importante nel Modernismo viene allontanato dai suoi coetanei e in particolare dalla rivista *Presença* per l'ideologia politica. Per quanto riguarda la politica dello spirito: «L'espressione è usata dallo stesso Ferro e resa esplicita in un'edizione del 1935 della SPN (*La politica dello spirito e i premi letterari della Segreteria di Propaganda Nazionale*) come un modo di «favorire lo sviluppo della letteratura, dell'arte e della scienza», di «amare artisti e pensatori, facendoli vivere in un'atmosfera in cui è loro facile creare», ma anche di "stabilire e organizzare la lotta contro tutto ciò che contamina lo spirito"».

Machado<sup>22</sup>. La SNBA viene inizialmente diretta dal pittore José Malhoa<sup>23</sup> con l'obiettivo di «promuovere il progresso dell'arte e della cultura artistica nazionale, in tutte le sue manifestazioni, tramite l'organizzazione di mostre, di corsi gratuiti d'arte, incontri e conferenze»<sup>24</sup>. Le esposizioni dell'organizzazione saranno fondamentali non solo per Bertina, ma per gran parte degli artisti portoghesi a lei coevi<sup>25</sup>.

In un primo momento, l'interesse della *Sociedade Nacional de Belas-Artes* è rivolto principalmente all'arte portoghese e di carattere ufficiale, ma dagli anni Trenta nascono nuovi spazi fisici e culturali, grazie soprattutto all'energia e alla volontà di rinnovamento della nuova generazione di artisti<sup>26</sup>. Così, sorge il Salone degli indipendenti, il riferimento alla Francia e al *Salon des Indépendants* del 1884 è chiaro<sup>27</sup>. L'ideale dell'arte francese libera, o come nel caso del *Salon des Indépendants* che ha saputo affrancarsi dal modello espositivo voluto da Luigi XIV<sup>28</sup>, è un sentimento che accomunerà molti artisti portoghesi del periodo. Sono questi i luoghi in cui

---

<sup>22</sup> JOÃO PAULO QUEIROZ, Sito ufficiale della *Sociedade Nacional de Belas-Artes*, la storia, 2020: <https://snba.pt>

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> C. CRESCENTINI, *Bertina Lopes – tutto o quasi*, Palombi Editore, Roma 2013, p. 53.

<sup>25</sup> MARIA JOÃO CASTRO, *Pintura Colonial Contemporânea. Da solidão da Metròpole a um Horizonte de Possibilidades*, in “ARTRAVEL”, Lisbona, 2021, p. 195.

<sup>26</sup> C. CRESCENTINI, *Bertina Lopes – tutto o quasi*, Palombi Editore, Roma 2013, p. 53.

<sup>27</sup> Sito ufficiale Salone degli indipendenti, *Il Salon des Indépendants dal 1884*: <https://www.artistes-independants.fr/histoire-du-salon-sdai/>

<sup>28</sup> *Ibidem*: «Fondata nel 1884, l'Associazione fu riconosciuta di pubblica utilità il 30 marzo 1923. La Società degli Artisti Indipendenti nacque, dopo tante peripezie e peripezie, dal Salon creato da Luigi XIV su richiesta di artisti che volevano presentare le loro opere autonomamente. Un piccolo gruppo di artisti innovativi, i nostri padri pionieristici Paul Cézanne, Paul Gauguin, Henri de Toulouse-Lautrec, Camille Pissarro e i fondatori Albert Dubois-Pillet, Odilon Redon, Georges Seurat, Paul Signac, hanno deciso di creare il *Salon des Indépendants*. Sostengono di presentare liberamente le loro opere al pubblico. Volontà espressa nell'art. 1° dello statuto della futura Società degli Artisti Indipendenti: “La Società degli Artisti Indipendenti” basata sul principio dell'abolizione delle giurie di ammissione, mira a consentire agli artisti di presentare liberamente le loro opere al pubblico giudizio».

Bertina inizia a costruire e formulare la sua idea di arte. Alla SNBA si organizzeranno ogni anno, a partire dal 1935, i Saloni d'Arte Moderna e dal 1946 al 1956 i Saloni Generali delle Belle Arti<sup>29</sup>. A proposito della tendenza espositiva dei saloni d'Arte Moderna, si evidenzia grande attenzione per «Cézanne, Matisse e Gauguin, oltre ai Nabis, ma anche per il pittore brasiliano Candido Portinari e i muralisti sudamericani (Orozco, Rivera e Siqueiros), verso i quali anche la Lopes, soprattutto per il minimalismo del segno e del concept, si sente spesso attratta»<sup>30</sup>. Nel 1956 è allestita la mostra, curata da José-Augusto França, degli *artisti odierni*, nel 1959 segue la mostra *50 artisti indipendenti*, tra cui figura Júlio Pomar<sup>31</sup>. Un'altra esposizione che segna la posizione internazionale assunta dall'associazione portoghese è *Arte britannica del XX secolo* del 1957, con la curatela della Fondazione Gulbenkian<sup>32</sup>.

È sempre giusto rammentare che durante l'*Estado Novo*, come di consuetudine nei regimi dittatoriali, il confronto in campo culturale e artistico venne particolarmente ostacolato, soprattutto quello con l'arte definita all'epoca "primitiva". Risulta significativo sottolineare, seppur brevemente, la situazione museale ed espositiva durante l'epoca di Salazar. Analisi che risulta utile sia per comprendere gli stimoli ricevuti dall'artista negli anni portoghesi, sia per comprendere gli stimoli negati alla Lopes dall'ideologia dell'*Estado Novo*.

L'arte come strumento di propaganda ha accomunato i regimi più lontani e diversi, nel caso di Salazar e l'*Estado Novo*, come indica Giovanni Pinna, si

---

<sup>29</sup> C. CRESCENTINI, *Bertina Lopes – tutto o quasi*, Palombi Editore, Roma 2013, p. 53.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 54.

<sup>31</sup> J.P. QUEIROZ, Sito ufficiale della *Sociedade Nacional de Belas-Artes*, *la storia*, 2020: <https://snba.pt>: La ripresa delle attività della *Sociedade Nacional de Belas-Artes* si deve grazie al salvataggio dei fondatori, tra cui António Tomás da Conceição Silva.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

evinces un riferimento al modello fascista italiano e in particolare alla strategia di comunicazione e alla tipologia di esposizioni<sup>33</sup>.

Tra le mostre più simboliche si annovera quella del 1937, organizzata nel Parco Eduardo VII di Lisbona, che doveva rispondere agli obiettivi espressi da Salazar di offrire: «una dimostrazione pubblica della coesione, dell'unità e dell'omogeneità del regime»<sup>34</sup>.

Diversa è stata l'organizzazione delle esposizioni dedicate all'impero coloniale, come l'*Exposição Colonial Portuguesa* del 1934: nella quale, si voleva presentare la vastità dell'intero territorio, dichiarando la forte coesione e i vantaggi che l'occupazione aveva portato alle zone colonizzate<sup>35</sup>. Ad esempio, nella città di Porto, lungo la costa, all'interno del Crystal Palace e nei giardini, viene riproposto l'impero portoghese in cui «era possibile ammirare animali e oggetti etnografici portati da tutto l'Impero; era anche possibile assaggiare cibi esotici d'Africa e d'Asia; per dare all'esposizione un vero colore, furono portati a Porto nativi dalle colonie che vissero nei giardini del Crystal Palace per settimane»<sup>36</sup>.

Tornando alla prima fase di formazione artistica di Lopes, sono anni decisivi anche per i rapporti di vicinanza ed amicizia che intesse con alcuni

---

<sup>33</sup> GIOVANNI PINNA, *I musei nella dittatura portoghese 1926-1974*, in "Nuova Museologia", no. 39, 2018, pp. 32-37, <https://www.nuovamuseologia.it/2018/11/28/i-musei-nella-dittatura-portoghese-1926-1974/>: ci si riferisce alle grandi esposizioni temporanee.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 36: «La costante esposizione dei nativi delle colonie accanto ai nativi delle province portoghesi, cosa che sarà ripetuta in molte mostre del regime, oltre a fornire l'immagine unitaria della nazione "negava la possibilità di interpretare la presenza dei nativi delle colonie come un atto di razzismo" (Lira, 2001a, p. 6)».

C. CRESCENTINI, *Bertina Lopes – tutto o quasi*, Palombi Editore, Roma 2013, p. 54: si ricorda anche l'iniziativa nata dagli studenti di Lisbona "Semana de Arte Negra" presso l'*Escola Superior Colonial* della capitale, «iniziative che risaltavano in un ambiente generale di disinteresse e incomprendimento».

intelletuali dell'epoca: ancor prima dell'arrivo in Portogallo, durante le scuole in Mozambico, conosce, allo scadere degli anni Trenta, la poetessa Noemia de Sousa Soares e successivamente il poeta José João Craveirinha, già legato alla Sousa<sup>37</sup>. Uno scambio fondamentale quello con la poesia, e che porterà ad un riscontro evidente in alcune sue opere. Un confronto che non avrà solo degli echi in campo figurativo, ma sarà determinante anche a livello umano e nella condivisione di ideali sociali e politici.

Di questo primo momento dell'attività di Bertina ci sono pervenute poche opere, fatta eccezione per alcuni lavori giovanili postumi al diploma del 1945, che variano nei soggetti dalla tematica familiare alle nature morte<sup>38</sup>. Opere che manifestano l'intensa passione verso l'arte francese del XIX e XX secolo. È possibile osservare un rimando alla pittura realista, non tanto dal punto di vista pittorico ma per gli ideali trasmessi dalla rivoluzione inaugurata da Courbet: grazie a questi, pare che Bertina abbia colto la possibilità di poter dipingere gli ultimi, il popolo, protagonisti di una «pittura storica della vita contemporanea»<sup>39</sup>. Ma, a colpirla da un punto di vista formale è Cézanne. Com'è noto, il ruolo di Paul Cézanne (1839-1906) nell'arte dall'Ottocento in poi è stato determinante, sia per la nascita delle successive Avanguardie, sia perché «influenzerà profondamente tutta l'arte del Novecento»<sup>40</sup>.

L'interesse per Cézanne, scoperto da Pablo Picasso e George Braque agli inizi del Novecento alle esposizioni del *Salon d'Automne*, tutt'ora in attività,

---

<sup>37</sup> C. CRESCENTINI, *Bertina Lopes – tutto o quasi*, Palombi Editore, Roma 2013, p. 33.

<sup>38</sup> C. CRESCENTINI, *Bertina Lopes – tutto o quasi*, Palombi Editore, Roma 2013, p. 33.

<sup>39</sup> CHRISTIAN CALIANDRO, *Storie dell'arte contemporanea*, Mondadori Università, Milano, 2021, p. 7.

Aspetti che si ritrovano soprattutto nei dipinti dagli anni Cinquanta in poi.

<sup>40</sup> *Ivi*.

rappresenta un altro punto di contatto tra l'artista spagnolo e Lopes. Entrambi guardano a Cézanne e alle sue innovazioni, ovviamente con degli esiti e una portata molto differente<sup>41</sup>. Sappiamo che per Picasso l'osservazione e l'assimilazione dell'opera di Cézanne, dalla «semplificazione formale»<sup>42</sup> alla moltiplicazione dei piani, saranno i principali punti di partenza del Cubismo.

Bertina, inizialmente, si rapporta con l'artista francese tramite gli occhi dei suoi insegnanti, che ne danno una propria personale reinterpretazione. Una scelta in parte inevitabile, dal momento che entrare in contatto con le riproduzioni di opere, all'infuori del Modernismo portoghese, non era semplice. Il richiamo a Cézanne viene sottolineato ripetutamente da Claudio Crescentini, che analizza il duraturo ascendente che ha avuto su Lopes.

Senza dubbio, oltre a quanto già detto, le prime influenze comprendono: il Matisse antecedente al Fauvismo<sup>43</sup>, l'Impressionismo, e successivamente Braque e l'ammiratissimo Picasso, conosciuto tramite le riproduzioni di opere giunte da Parigi<sup>44</sup>. Per quanto riguarda la vicinanza formale a Cézanne, questa diventa particolarmente evidente se si confrontano le nature morte del pittore (fig. 23), tra le sue più importanti tematiche, con quelle di Lopes, come nel caso di *Natura morta*<sup>45</sup> (fig. 22). Eppure, un altro dipinto

---

<sup>41</sup> Redazione AB Finestre sull'Arte, *Paul Cézanne. Vita e opere del pittore che ha inventato l'arte del XX secolo*, in "Finestre sull'Arte", 14 maggio 2021: <https://www.finestresullarte.info/arte-base/paul-cezanne-vita-opere-artista-arte-xx-secolo>

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> C. CRESCENTINI, *Bertina Lopes – tutto o quasi*, Palombi Editore, Roma 2013, p. 47.

<sup>44</sup> RICCARDO TARTAGLIA (a cura di), *Da Vedova a Rabarama - opere degli ultimi quarant'anni*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Tartaglia Arte, 2012), TAAR, Roma, 2012, [https://issuu.com/tartagliaarte/docs/da\\_vedova\\_a\\_rabarama](https://issuu.com/tartagliaarte/docs/da_vedova_a_rabarama).

Il rapporto di Bertina Lopes con Picasso merita una sezione a sé in questa narrazione e verrà approfondito nel capitolo IV (paragrafo 4.2. *Omaggio a Picasso*)

<sup>45</sup> C. CRESCENTINI, *Bertina Lopes – tutto o quasi*, Palombi Editore, Roma 2013, p. 47: l'autore sottolinea che l'opera è stata verosimilmente realizzata un anno prima, nel 1949.

dell'artista dimostra ancor di più l'impianto plastico di derivazione cezanniana: *Mele e fiori* (fig. 25). Un'opera più matura e del 1960, a riprova di quanto sostenuto da Crescentini, che per l'impianto plastico evidenzia il debito di Lopes verso l'artista francese. Se accostiamo *Mele e arance* di Paul Cézanne (fig. 23) a *Mele e fiori* (fig. 25) della Lopes, emergono la plasticità e la sfericità dei frutti, oltre ad una forte valenza geometrica delle mele, caratteristiche tipicamente cezanniane. Nonostante ciò, il tutto viene osservato dalla Lopes attraverso la pittura del maestro Lino António, con una ricerca luministica che deriva chiaramente dagli insegnamenti di quest'ultimo<sup>46</sup>.

Per quanto riguarda la ritrattistica dei primi anni, si indicano due importanti lavori: il *Ritratto del padre Adelino* (fig. 27) e il *Ritratto della madre Candida* (fig. 28). Entrambi realizzati su sacco di juta preparato con uno strato di biacca<sup>47</sup>, ma ancora privi della connotazione politica che avranno i supporti nelle opere successive di Lopes. Infatti, a partire dagli anni Cinquanta, anche la scelta dei materiali e dei supporti, tra cui il sacco di juta, corrisponderanno alla nuova esigenza creativa e alla valorizzazione delle tradizioni figurative mozambicane. Diventando, inoltre, degli elementi di protesta e critica contro il regime salazariano, che non ammetteva l'espressione artistica e culturale delle colonie, ma puntava ad una omologazione culturale dell'impero.

Si noti come la pittura di Lopes si sfalda nei tocchi di colore. Nel dipinto del padre i contorni delimitano nettamente la figura, poco dopo in quello della madre, invece, iniziano a rarefarsi. Muta anche la composizione del ritratto, la figura della madre viene trattata in primissimo piano, mentre quella del

---

<sup>46</sup> C. CRESCENTINI, *Bertina Lopes – tutto o quasi*, Palombi Editore, Roma 2013, p. 47.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

padre ha un'impostazione a mezzo busto. In entrambi, le pennellate risentono della pittura di Lino con i volti che emergono dal fondale neutro<sup>48</sup>.

Nella capitale portoghese, al fine di perfezionare tecnica e conoscenze in campo artistico, Bertina si iscrive al corso di pittura della *Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa*. Come si è già ribadito, Bertina aveva avuto modo di frequentare ambienti culturalmente stimolanti e non fa eccezione il corso di pittura della Scuola di Belle Arti. Diventa amica e collega di personalità che la avvicineranno a varie espressioni e correnti artistiche. Figura, tra questi: Carlos Botelho (1899 – 1982) (fig. 29), punto fermo per il modernismo portoghese. Un artista che aveva rifiutato l'insegnamento accademico ed era noto per aver partecipato a numerose esposizioni nazionali ed internazionali, tra cui il *Salão dos Independentes* di Lisbona del 1930<sup>49</sup>. Botelho, inoltre, la avvicina alla corrente espressionista e ad una propria rielaborazione dell'opera vangoghiana<sup>50</sup>.

Frequenta anche Albertina Mântua (1929-2017), artista che nel tempo si esprimerà attraverso una pittura surrealista<sup>51</sup>, e Costa Pinheiro (1932-2015) (fig. 30) che insofferente verso il regime viene arrestato dalla PIDE per aver espresso dissenso, si rifugerà poi in Germania<sup>52</sup>. Inoltre, nel 1963 è tra i fondatori del gruppo e dell'annessa rivista KWY, composta da Lourdes Castro, Gonçalo Duarte, José Escada, René Bertolo, João Vieira, il bulgaro

---

<sup>48</sup> *Ibidem*.

<sup>49</sup> JOANA BAIÃO, Collezione del Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, <http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/pt/artistas/ver/33/artists>

<sup>50</sup> C. CRESCENTINI, *Bertina Lopes – tutto o quasi*, Palombi Editore, Roma 2013, p. 53.

<sup>51</sup> Albertina Mântua in Fondazione Calouste Gulbenkian [https://gulbenkian.pt/cam/works\\_cam/albertina-mantua-149716/](https://gulbenkian.pt/cam/works_cam/albertina-mantua-149716/)

<sup>52</sup> JOSÉ MARMEIRA, *Morreu o pintor António Costa Pinheiro*, in "Público", Lisbona, 11 ottobre 2015:

<https://www.publico.pt/2015/10/11/culturaipilon/noticia/morreu-o-pintor-portugues-antonio-costa-pinheiro-1710844>



Christo Javajeffe e il tedesco Jan Voss<sup>53</sup>. Lopes frequenta anche Jùlio Pomar (1926-2018) (fig. 31), che viene incarcerato quattro mesi per opposizione alla dittatura<sup>54</sup>. La condanna prevedeva anche la confisca di un suo quadro, e l'ordine, da parte del governo, di distruggere l'opera murale per il Cinema Batalha di Porto<sup>55</sup>. Infine, Nuno Sampayo (1925-2005) poeta e intellettuale portoghese<sup>56</sup>.

Nella fase giovanile in cui realizza le prime opere, dimostra forte vicinanza rispetto agli insegnamenti dei suoi due maestri. Si allinea alla tendenza che rispondeva al grande interesse per le novità di Cézanne, e in generale verso la produzione pittorica francese tra Ottocento e Novecento.

A partire dagli anni Cinquanta e in particolare dalla seconda metà del decennio, inizia a definire un proprio stile personale. Solo dopo aver interiorizzato il Modernismo portoghese<sup>57</sup>, può emanciparsi dagli

---

<sup>53</sup> *Ibidem*.

<sup>54</sup> Sito ufficiale Atelier Jùlio Pomar: <https://www.ateliermuseujuliopomar.pt/julio-pomar/>  
C. CRESCENTINI, *Bertina Lopes – tutto o quasi*, Palombi Editore, Roma 2013, p. 53: a livello artistico Lopes e Pomar sono molto distanti, quest'ultimo è «il portavoce estremo della frangia neo-realista de intervenção social».

<sup>55</sup> Sito ufficiale Atelier Jùlio Pomar: <https://www.ateliermuseujuliopomar.pt/julio-pomar/>

<sup>56</sup> Sito poesia iberica: [http://www.antonimiranda.com.br/iberoamerica/portugal/nuno\\_de\\_sampayo.html](http://www.antonimiranda.com.br/iberoamerica/portugal/nuno_de_sampayo.html)

<sup>57</sup> A. COSTA, *Bertina ou a arte de Bertina: mudar e permanecer*, in “Buala”, 4 marzo 2019, <https://www.buala.org/pt/cara-a-cara/bertina-ou-a-arte-de-bertina-mudar-e-permanecer-0>: l'autrice sottolinea che «Os sinais do modernismo em Portugal andaram a par, a partir da década de 30, com um período de propaganda e massificação da ideia colonial e de império. Foi nestes anos de ampla propaganda colonial, e mais tarde do que nas outras capitais coloniais europeias, que surgiu um olhar diferente sobre a produção artística dos africanos. A valorização das qualidades estéticas da arte africana, principalmente fruto de interesse individual, estava então muito associada ao interesse pela arte moderna. Conduziu mesmo, à organização de algumas exposições, à edição de um álbum sobre a produção estética das colónias africanas (1934), à realização (1946), por iniciativa estudantil, de uma Semana de Arte Negra na Escola Superior Colonial em Lisboa, iniciativas que se destacaram num ambiente geral de desinteresse e incompreensão».

Traduzione personale dal testo: «I segni del modernismo in Portogallo sono andati di pari passo, dagli anni '30 in poi, con un periodo di propaganda e massificazione dell'idea di

insegnamenti accademici. Il ritorno in Mozambico sarà determinante in questo processo, rendendole chiaro che l'arte considerata fino ad ora non era che una piccola parte dell'arte stessa. Inizia così a studiare la produzione mozambicana e a mettere a frutto, in una singolare interpretazione, l'unione di quanto acquisito durante la formazione portoghese e le nuove suggestioni.

### ***3.2 Influenze dall'arte tradizionale mozambicana e il riferimento all'arte Makonde nelle opere di Bertina Lopes***

Nel profilo finora tracciato dell'artista, si sono sottolineati i richiami e i confronti rispetto ai contemporanei e all'arte tra Ottocento e Novecento. In questo paragrafo si vuole invece analizzare il legame della Lopes con l'arte tradizionale mozambicana e più in generale con alcune espressioni delle arti africane.

Da un lato l'esistenza stessa della Lopes, fatta di continui spostamenti, in parte obbligati e in parte volontari, l'ha portata a confrontarsi con svariati contesti culturali che nella sua figura hanno trovato un punto di incontro. Lopes si relaziona naturalmente con l'arte del proprio paese e al contempo con quella euroamericana e di Avanguardia, che proprio dell'arte africana, o più correttamente delle produzioni extraeuropee, aveva fatto il mezzo per

---

colonialismo e impero. Fu in questi anni di diffusa propaganda coloniale, e più tardi che in altre capitali coloniali europee, che emerse uno sguardo diverso sulla produzione artistica africana. L'apprezzamento delle qualità estetiche dell'arte africana, principalmente frutto di interessi individuali, era allora strettamente associato all'interesse per l'arte moderna. Ne conseguì anche l'organizzazione di alcune mostre, la pubblicazione di un album sulla produzione estetica delle colonie africane (1934), la realizzazione (1946), su iniziativa studentesca, di una Black Art Week alla Escola Superior Colonial di Lisbona, iniziative che si sono distinte in un contesto generale di disinteresse e incomprendimento».

rinnovare la propria. Dagli anni Cinquanta, la Lopes manifesta una evidente vicinanza all'arte mozambicana, conseguenza anche del suo ritorno nel Paese natio a partire dal 1953<sup>58</sup>. Nel panorama culturale dell'Occidente, dalla fine dell'Ottocento per poi giungere alle Avanguardie storiche, le opere africane hanno interessato sempre di più la ricerca artistica. Nonostante ciò, l'analisi è sempre stata rivolta all'approccio dell'artista occidentale nei confronti di opere e ambiti misconosciuti e a cui di frequente venivano attribuiti significati fuorvianti o interpretazioni scorrette<sup>59</sup>. Per Bertina Lopes il processo è inverso, lei è un'artista africana che decide di recuperare degli aspetti e dei modelli formali di alcune espressioni legate alla propria cultura figurativa. Oltretutto, il salazarismo le aveva impedito di entrare in contatto con le opere mozambicane. Dunque, le categorie di ragionamento da utilizzare sono totalmente differenti, non si può ovviamente parlare di una fascinazione formale, com'era avvenuto nella fase cosiddetta primitivista dell'occidente, ma di una riappropriazione e valorizzazione della propria eredità artistica. Tant'è che la ricerca e l'approccio di Lopes viene definito da Claudio Crescentini «primitivo politico»<sup>60</sup>. La definizione di Crescentini, nonostante cerchi di evidenziare come il recupero della tradizione figurativa mozambicana da parte di Lopes avvenga in un'ottica, anche, di protesta politica, non viene accettata per i concetti a cui rimanda questa scelta lessicale. Il termine “primitivo” risulta tanto desueto quanto portatore di significati nati all'interno di una concezione eurocentrica, e, di un

---

<sup>58</sup> CLAUDIO CRESCENTINI, Bertina Lopes – arte e antagonismo, Erreciemme edizioni, Roma 2017, p. 25.

<sup>59</sup> Per approfondire la questione del primitivismo, le conseguenze e le cause si veda: JEAN-LOUP AMSELLE, *Contro il primitivismo*, Bollati Boringhieri, Torino, 2012.

<sup>60</sup> C. CRESCENTINI, Bertina Lopes – arte e antagonismo, Erreciemme edizioni, Roma 2017, p. 21.

conseguente approccio al mondo che ha portato a considerare l’Africa come continente immobile e arretrato.

Tornando all’attività artistica di Bertina Lopes, risulta interessante analizzare quali aspetti dell’arte tradizionale decide di recuperare e in che modo. La storica dell’arte e profonda conoscitrice della cultura mozambicana, Alda Costa, nel saggio *Artists of Mozambique. Looking at themselves and at their world*, invita ad un’importante e necessaria riflessione:

*«What has it meant, over the years, to be a modern artist in Mozambique? Has it involved the expression of individuality, the rejection or appropriation of artistic styles or methods of production, conscious dialogue or the invention of new meanings? How was the relationship between tradition and modernity handled? How was life in the colonial or postcolonial city reflected in each artist and in the wider experience of the artists?»<sup>61</sup>.*

A questo proposito, si vogliono fornire delle considerazioni circa il modo in cui Bertina Lopes ha gestito il rapporto con la tradizione, che in parte le era stata negata durante il periodo di formazione portoghese. Un rapporto che si è caricato di connotazioni politiche forti, a partire dai rimandi iconografici, alla scelta dei supporti pittorici, come il sacco di juta, e all’inserimento di vari elementi, tra cui piume, corde e nodi nelle sue opere. In generale, si vogliono analizzare alcune possibili suggestioni derivanti dall’arte mozambicana, in un arco cronologico circoscritto. Ad ogni modo, si è trattato

---

<sup>61</sup> ALDA COSTA, *Artists of Mozambique. Looking at themselves and at their world*, in “Third Text Africa”, Vol. 5, 2018, p. 1.

Traduzione personale del testo originale: «cosa ha significato nel corso degli anni essere un’artista moderno in Mozambico? [...] Come è stato gestito il rapporto tra tradizione e modernità? In che modo la vita nella città coloniale o postcoloniale si è riflessa in ogni artista e nella più ampia esperienza degli artisti?»

di un fenomeno generazionale<sup>62</sup> e che non ha interessato solo Bertina Lopes, ma altri grandi esponenti dell'arte mozambicana, tra i più importanti si ricorda Malangatana (1936-2011)<sup>63</sup>. L'artista e Bertina erano in contatto, e lo stesso Malangatana aveva ricordato a Paola Rolletta la collega con grande stima:

*«Ela é mãe e pai das artes plásticas moçambicanas», disse-nos Malangatana. “Foi das primeiras a exprimir as inquietações na sociedade portuguesa. Levantava problemas sócio-políticos sem fazer com que a pintura se tornasse panfleto. Quer gostassem quer não da pessoa, todos ficavam impressionados por ela como criadora»<sup>64</sup>.*

Lo stesso affetto è espresso da Joaquim Chissano:

*«No meio artístico e social de Moçambique é carinhosamente chamada Mama B [...] porque nela está corporizado o mito e a essência do nosso ser colectivo, o modelo e exemplo a seguir pelas novas gerações, a fonte inesgotável de inspiração nos nossos esforços de reconstrução e desenvolvimento nacional, de consolidação da tolerância e reconciliação, de trabalho árduo por um futuro melhor, em que estejam garantidos o pão, a paz, a harmonia e o bem-estar para todos».<sup>65</sup>*

---

<sup>62</sup> *Ibidem*: Alda Costa sottolinea quanto fosse variegata questa generazione di artisti, comprendente, tra gli altri: Malangatana, Chissano e Bertina, ma anche artisti provenienti dalla campagna e da poco giunti nella capitale e che vengono catapultati in questo contesto culturale, compresi artisti di umili origini. Come già sottolineato, quest'ultima condizione non valeva per Bertina Lopes, che proveniva da una buona famiglia in una situazione economica avvantaggiata rispetto alla media mozambicana.

<sup>63</sup> *Ibidem*.

Sito ufficiale TATE, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/ngwenya-untitled-t13985>: Malangatana con la sua opera *Senza Titolo* del 1967, è entrato nella Tate collection nel 2014.

<sup>64</sup> PAOLA ROLLETTA, *Bertina Lopes por Paola Rolletta*, in “Ma – schamba”, 10 febbraio 2021: <https://ma-schamba.blogs.sapo.pt/tag/bertina+lopes>

Traduzione personale del testo originale in portoghese: *«Lei è la madre e il padre delle arti visive mozambicane. È stata una delle prime a esprimere preoccupazione nella società portoghese. Ha sollevato problemi sociopolitici senza trasformare il dipinto in un opuscolo. Che gli piacesse o meno la persona, tutti sono rimasti colpiti da lei come creatrice».*

<sup>65</sup> *Ibidem*.

Se si visita la casa-studio romana dell'artista, si possono ancora osservare alcune delle opere Makonde appartenute alla Lopes, che indiscutibilmente hanno dato linfa ai suoi lavori. Una tra tutte: la scultura regalatale dal Presidente Samora Machel<sup>66</sup> dopo l'indipendenza (fig. 32). Sappiamo che possedeva svariate opere Makonde, presumibilmente collocabili alla prima metà del Novecento, si trattava principalmente di doni offerti all'artista da amici e personalità mozambicane, come nel caso sopracitato. Purtroppo, ad oggi, non è possibile ricostruire con criterio metodologico la collezione di opere Makonde dell'artista, ma risulta comunque significativo per soffermarsi su alcune questioni. Il rimando nelle opere pittoriche a iconografie delle sculture Makonde permette di compiere delle analisi sulla condizione di vita dell'artista, oltre che sulla sua attività pittorica. L'esistenza di Lopes è stata segnata prima dall'appartenenza ad un gruppo colonizzato, ovvero il popolo mozambicano, e, successivamente, ad un gruppo soggiogato dalla dittatura di Salazar, in Portogallo. Infine, con l'arrivo a Roma è finalmente lontana dalle angherie della PIDE, ma deve affrontare la condizione di donna, persona nera, artista e politicamente esposta in Italia.

La scultura Makonde, per altro divenuta strumento di propaganda interna al Mozambico, come si vedrà successivamente, diventa un modo per Lopes di

---

Traduzione personale del testo originale in portoghese: «*Nell'ambiente artistico e sociale del Mozambico, è affettuosamente chiamata Mama B, perché incarna il mito e l'essenza del nostro essere collettivo, il modello e l'esempio che devono seguire le nuove generazioni, la fonte inesauribile di ispirazione nei nostri sforzi per la ricostruzione e lo sviluppo nazionale, per il consolidamento della tolleranza e della riconciliazione, per il duro lavoro per un futuro migliore, in cui il pane, la pace, l'armonia e il benessere per tutti siano garantiti*».

<sup>66</sup> C. CRESCENTINI, Bertina Lopes – arte e antagonismo, Erreciemme edizioni, Roma 2017, p. 21.

rapportarsi con la propria identità. Tra i mezzi di propaganda utilizzati dal FRELIMO, un ruolo determinante è spettato anche al cinema e alla fotografia, che tramite immagini reali delle condizioni del paese ha contribuito a decostruire il racconto dell'*Estado Novo* voluto da Salazar<sup>67</sup>.

Tornando al ruolo delle opere Makonde come possibile specchio dell'identità della Lopes, si deve sottolineare che questa specifica identità, ossia quella mozambicana, le viene in parte negata dalla dittatura salazariana e dalla storia. Si confronta con il suo essere mozambicana, anche da un punto di vista artistico e culturale, dagli anni Cinquanta, mentre si trova a diretto contatto con la cultura e le opere Makonde, e poi in Italia, quando è già lontana dal paese. La distanza fisica porta le sculture Makonde ad assumere un significato ancora più forte, diventando i simboli della vicinanza al suo paese e della lotta politica. Ampliando il punto di vista e collocandosi in una visione panafricana, si può dire che la Lopes utilizzi tali riferimenti come manifestazioni della battaglia contro il colonialismo e i soprusi subiti dal continente africano tutto. Motivo per cui, nel momento di allontanamento forzato dal paese natio e della nuova stabilità trovata in Italia, decide di circondarsi nella sua casa di opere d'arte Makonde, per potersi riappropriare anche da lontano di una parte della sua identità, riproponendola attraverso la pittura sia a sé stessa sia al mondo.

Per comprendere il riverbero dell'arte tradizionale nelle tele e poi nei bronzi di Bertina è necessario approfondire alcuni degli stili e delle manifestazioni culturali più importanti per il Mozambico, cominciando, per l'appunto, da quella Makonde. I Makonde risiedono tra il sud della Tanzania e il

---

<sup>67</sup> FRANCESCA DE ROSA, Immaginare l'indipendenza: il contributo visuale italiano nelle lotte anticoloniali delle ex colonie portoghesi in Africa, in "From the European South", n. 6, 2020, <https://www.fesjournal.eu/numeri/anticolonialismo-e-postcolonialismo-nelle-arti-visive-prospettive-italiane/>

Mozambico settentrionale nell'area del Mueda Plateau, a loro volta sono separati dal fiume Ruvuma (fig. 33 e fig. 34)<sup>68</sup>. Si ritiene si siano stabiliti nella zona tra il XVIII e il XIX secolo per sottrarsi alla tratta degli schiavi<sup>69</sup>. Si ricorda, inoltre, che nella difficile lotta di liberazione, i Makonde rappresentarono un fondamentale contributo nella resistenza. Come si è visto in precedenza<sup>70</sup>, un momento decisivo per la nascita dei movimenti di liberazione nacque in seguito alle terribili vicende di Mueda del 1960<sup>71</sup>. La protesta popolare rivolta all'amministrazione locale era stata sostenuta dal MANU (*Moçambique African National Union*), composto dagli stessi Makonde esiliati in Tanzania e in Kenya<sup>72</sup>.

In merito alla società Makonde, questa è di tipo matrilineare<sup>73</sup>, ovvero la discendenza viene attribuita per linea materna, aspetto che è riconducibile anche al mito cosmogonico della popolazione. Questo mito narra di un essere a metà tra uomo e animale che intaglia una figura femminile nel legno, questa trasformata in una donna e partorendo numerosi figli, viene considerata la

---

<sup>68</sup> SHUJAA STORIES, *The Makonde: The Mystical Sculptors*, 2020. Progetto divulgativo in collaborazione con National Museums of Kenya: <https://artsandculture.google.com/asset/the-makonde-the-mystical-sculptors-makonde-community-shujaa-stories/pgEBBEWfWKvkbA>

<sup>69</sup> SAVANNAH PHELAN, *African Art Collection - Masks Makonde*, in Pacific Lutheran University: <https://www.plu.edu/africanartcollection/masks/makonde-mask-3/learn-more-makonde-mask-3/>

<sup>70</sup> Si veda il paragrafo 2.1 *Inquadramento storico del Mozambico*.

<sup>71</sup> SANDRA FERRACUTI, *A partire da Maputo: musei, mostre, cortili e la discarica. Patrimoni alla deriva e arti etnografiche*, in "Archivio di etnografia: DiCEM", anno VIII n.1, edizioni di pagina, 2013, p. 16: a partire dal 1956 la PIDE si inserì anche nelle colonie portoghesi.

<sup>72</sup> *Ibidem*: «La creazione, alla fine degli anni Cinquanta, dei movimenti indipendentisti mozambicani (tra cui lo stesso MANU) si deve infatti ad esuli. Questi movimenti indipendentisti sarebbero poi confluiti, sotto gli auspici del Presidente della Tanzania di Julius Nyerere, nel partito FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique). Fondato a Dar es Salaam nel giugno del 1962 e guidato da Eduardo Mondlane prima, e poi da Samora Machel».

<sup>73</sup> *Ibidem*.



fondatrice della popolazione<sup>74</sup>. L'origine mitologica è legata sia alla figura femminile sia all'arte, nello specifico alla scultura, che corrisponde alla più nota produzione artistica. La donna, quindi, ha un significato positivo a livello simbolico e viene spesso rappresentata, a partire dalla *maschera del corpo* (fig. 35 e fig. 36). La figura ha il ventre evidentemente pronunciato, così come i seni, a dimostrazione dello stato di gravidanza. Si possono notare dei fori collocati in cima alla maschera e lungo i due lati: la procedura di foratura ha uno scopo pratico e consente all'interprete di indossarla. Nel caso della *body mask / pectoral mask*, a causa della natura stessa del legno e della sua deperibilità, si sono formate diverse insenature e fessure, che, come si può ampiamente notare, percorrono l'intero profilo dell'opera<sup>75</sup>. Il materiale della maschera è un legno utilizzato frequentemente nelle lavorazioni artistiche e artigianali di pregio, ovvero: l'*African Bengi* o *Anzem*, menzionato anche come *Ntene*<sup>76</sup>. Una varietà lignea che presenta venature di colore rosso, più o meno intense. La maschera analizzata mostra anche una colorazione: al centro è presente uno strato rosso, nei bordi l'uso di pigmenti marroni, infine del nero sulla zona dello stomaco<sup>77</sup>.

---

<sup>74</sup>CHIARA TORCIANTI, ELISA CASOLI, *Sculture Makonde a Reggio Emilia: frammenti di arte politica mozambicana*, Reggio Emilia, 20 maggio 2021:

<https://sociale.regione.emilia-romagna.it/intercultura-magazine/notizie/a-reggio-emilia-arriva-la-primavera-dafrica>, <https://www.facebook.com/istorecoreggioemilia/videos/sculture-makonde-a-reggio-emilia-frammenti-di-arte-politica-mozambicana/484214069488334/>

<sup>75</sup>S. PHELAN, *African Art Collection - Masks Makonde*, in Pacific Lutheran University: <https://www.plu.edu/africanartcollection/masks/makonde-mask-3/learn-more-makonde-mask-3/>

[Si tratta di un elemento comune nelle \*body masks\*, per via del materiale stesso dell'opera.](#)

<sup>76</sup> *Ibidem*.

<sup>77</sup> *Ibidem*.

A.I. BORTOLOTTI, *A language for Change: Creativity and Power in Mozambican Makonde Masked Performance circa 1900-2004*, [tesi di dottorato], Columbia University, 2007, p.156: L'autore riporta delle considerazioni sulla frequenza delle performance con questo tipo di maschera, rifacendosi a quanto detto da Margot Dias: «*In a few villages (Naupyopyo [sic] and in a village in the Namaua region), mapiko*

A proposito della produzione artistica Makonde, questa è di grandissimo rilievo, a partire dalla grande maestria dimostrata nella lavorazione del legno<sup>78</sup>. Il materiale più utilizzato per l'intaglio è il Dalbergia melanoxylon, comunemente chiamato African blackwood o mpingo in Swahili<sup>79</sup>.

Per quanto riguarda le maschere, al singolare *Lipiko* e al plurale *Mapiko*, occupano un posto importante tra le opere Makonde<sup>80</sup>. Con la denominazione *Mapiko* si intende anche la performance di danza e musica in cui vengono utilizzate le maschere stesse<sup>81</sup>. La mascherata *Mapiko* pubblica, interpretata

---

*representing a woman still carries a type of pectoral mask made of wood with two breasts in high relief and carved tattoos on the stomach. This custom, which was quite common, is disappearing. We never succeeded in seeing it.” While the Diasas believed that the mask was then going out fashion on the Plateau, just the opposite was true, and it appears that Kulombanungu was one of the first to introduce this mask form into mapiko performance. My translation. The original reads: “Em raras aldeais (sabe-se que havia em Naupyopyo [sic] e numa aldeia da região de Namaua), o mapiko que faz de mulher traz ainda uma espécie de peitoral de madeira com dois seios em alto relevo e tatuagem gravada no ventre. Este costume, que foi mais generalizado, tende a desaparecer. Nunca conseguimos ver nenhum».*

<sup>78</sup> SHUJAA STORIES, *The Makonde: The Mystical Sculptors*, 2020. Progetto divulgativo in collaborazione con National Museums of Kenya: <https://artsandculture.google.com/asset/the-makonde-the-mystical-sculptors-makonde-community-shujaa-stories/pgEBBEWfWKvkbA>

<sup>79</sup> AFRICAN BLACKWOOD CONSERVATION PROJECT - Tree planting projects for Dalbergia melanoxylon, *Makonde Art*: <https://www.blackwoodconservation.org/makonde-art/>

<sup>80</sup> Per un approfondimento circa le diverse tipologie di mapiko e il cambiamento nel corso degli anni si rimanda alla dettagliata ricerca di ALEXANDER IVES BORTOLOTT, *A language for Change: Creativity and Power in Mozambican Makonde Masked Performance circa 1900-2004*, [tesi di dottorato], Columbia University, 2007,

<sup>81</sup> ALEXANDER IVES BORTOLOTT, *A language for Change: Creativity and Power in Mozambican Makonde Masked Performance circa 1900-2004*, [tesi di dottorato], Columbia University, 2007, p. 301.

S. PHELAN, *African Art Collection - Masks Makonde*, in Pacific Lutheran University: <https://www.plu.edu/africanartcollection/masks/makonde-mask-3/learn-more-makonde-mask-3/>: «Traditionally, the *mapiko* dances were performed by adult spiritual leaders to celebrate initiation rites that marked the entrance of young boys and girls into new stages of their lives where they were taught the skills of adulthood, traditional songs, dances, costumes, and cultural secrets (Bortolot). Additionally, they were used to honor the recently deceased. Despite the influences of the outside world, there are more *mapiko* now than ever before, however, like all cultures and rituals, these practices have changed. While still performed at initiations, today the main significance of these

da soli uomini<sup>82</sup>, corrisponde alla celebrazione di eventi significativi per la comunità, come l'iniziazione dei giovani e delle giovani alla vita adulta<sup>83</sup>. Anche nel caso si utilizzi la *Anwalindembo*, la maschera da corpo raffigurante la donna incinta, e la relativa performance circa i dolori e le difficoltà del parto, l'interpretazione rimane comunque maschile<sup>84</sup>. Si veda a tal proposito il confronto con l'opera di Lopes *Io so Mistero Che Madre Soffre* (fig. 48). In questo dipinto l'artista guarda alle maschere da corpo, e in particolare alla *Anwalindembo*. La composizione del corpo della donna protagonista, appunto una madre, riprende la tipologia della maschera con il ventre pronunciato utilizzato nelle performance inerenti alla gravidanza e al parto.

Durante la *Mapiko*, i performer si adornano con vari ornamenti, tra cui perle e piume<sup>85</sup>. Nel corso della danza, che si ricorda essere impersonata da soli uomini, questi interpretano diversi spiriti, benevoli o malvagi, a seconda degli intenti della performance<sup>86</sup>.

Ovviamente la tradizione è andata modificandosi e come afferma Alexander Ives Bortolot, autore del testo *Revolutions: A Century of Makonde*

---

ceremonies comes with the opportunity for communities to come together, celebrate, and communicate truths about gender, power and the past. They offer a chance for the Makonde to express, through ritual performance, the realities of their changing world and how that in turn affects their own identity (Bortolot)».

<sup>82</sup> S. PHELAN, *African Art Collection - Masks Makonde*, in Pacific Lutheran University, <https://www.plu.edu/africanartcollection/masks/makonde-mask-3/learn-more-makonde-mask-3/>: Le donne nella fase di iniziazione ricevono gli insegnamenti sulla realizzazione delle maschere, processo che avviene una volta all'anno in privato e gli uomini non vedono mai le loro maschere. Per quanto riguarda la masquerade Mapiko i ballerini utilizzano il foro nella bocca e/o negli occhi della maschera lapiko per poter vedere.

<sup>83</sup> *Ibidem*: Si realizzano performance Mapiko anche in occasione di celebrazioni di defunti.

<sup>84</sup> *Ibidem*.

<sup>85</sup> *Ibidem*.

<sup>86</sup> Motsane Getrude Seabela, in DITSONG: Museums of South Africa, 2020: <https://ditsong.org.za/en/2020/09/21/the-mapiko-masks/>.

*Masquerade in Mozambique*, questo ha generato un'incomprensione tra la nuova e la vecchia generazione, ancora legata ad un indirizzo più conservatore. Ad oggi, la *lipiko* può rappresentare personaggi molto diversi tra loro, da uomini e donne Makonde, ad estranei alla popolazione, figure politiche<sup>87</sup> (fig. 37), personaggi mitologici e animali.

La produzione Makonde è varia e non si limita alle *mapiko*<sup>88</sup>, gli artisti si dedicano a diverse rappresentazioni scultoree, così come a scene di vita quotidiana in terracotta, marionette che vengono utilizzate durante gli spettacoli, scene di maternità, e ai celebri *shetani* e *ujamaa*<sup>89</sup>.

Anche il primo marito di Lopes, Virgilio de Lemos, afferma che i Makonde si sono dedicati alle *Mapiko* sin dall'antichità. Racconta che, successivamente, negli anni Settanta, aveva osservato degli spettacoli serali di marionette il cui scopo era la trasmissione di un monito morale<sup>90</sup>. De

---

<sup>87</sup> A.I. BORTOLOTTI, *A language for Change: Creativity and Power in Mozambican Makonde Masked Performance circa 1900-2004*, [tesi di dottorato], Columbia University, 2007, p. 57: «Mapiko has become a medium for political expression in the post-colonial era, and today masquerades are often organized to celebrate national holidays or to accompany political rallies for the dominant political party, FRELIMO».

<sup>88</sup> S. PHELAN, *African Art Collection - Masks Makonde*, in Pacific Lutheran University, <https://www.plu.edu/africanartcollection/masks/makonde-mask-3/learn-more-makonde-mask-3/>: Le maschere Mapiko possono essere “ad elmo” e “maschere facciali”, queste ultime vengono specificatamente definite makonma e solitamente vengono ritenute delle importazioni culturali, motivo per cui non hanno lo stesso livello di prestigio delle maschere “ad elmo”.

<sup>89</sup> SHUJAA STORIES, *The Makonde: The Mystical Sculptors*, 2020. Progetto divulgativo in collaborazione con National Museums of Kenya: <https://artsandculture.google.com/asset/the-makonde-the-mystical-sculptors-makonde-community-shujaa-stories/pgEBBEWfWKvkbA>

AFRICAN BLACKWOOD CONSERVATION PROJECT - Tree planting projects for Dalbergia melanoxylon, *Makonde Art*: <https://www.blackwoodconservation.org/makonde-art/>: «Binadamu was the depiction of realistic human and animal figures, Ujamaa was an expression of human connectedness and interdependence and Shetani were imaginative carvings depicting their spirit world».

<sup>90</sup> Union Internationale de la Marionnette in “World Encyclopedia of Puppetry Arts”, *Mozambique*, <https://wepa.unima.org/en/mozambique/>: non è stata riscontrata la fonte originaria di questa dichiarazione rilasciata da Virgilio de Lemos.

Lemos, in quanto attivista, ha avuto un forte impatto anche sulla vita politica della Lopes. Si sottolinea nuovamente che il recupero di stilemi e caratteristiche dell'arte tradizionale nelle opere di Lopes, ha una forte valenza politica e diventa un mezzo di denuncia della situazione mozambicana rispetto all'assoggettamento del Portogallo e del colonialismo in toto<sup>91</sup>.

Tornando ai contributi più importanti e significativi della cultura figurativa Makonde, si ricorda l'Albero della Vita o *Ujamaa*<sup>92</sup>: opere lignee generalmente ricavate da un unico tronco di *African blackwood*<sup>93</sup>. Dapprima,

---

<sup>91</sup>LUCIANA BRANDÃO, *Virgílio de Lemos: o intelectual em trânsito*, in "Anuário de Literatura", no. 2, volume 18, LealPontificia Universidade Católica de Minas Gerais, 2013, p. 25, <https://doi.org/10.5007/2175-7917.2013v18n2p21>: si riporta a titolo esemplificativo una poesia di de Lemos, tratta dal saggio di Brandão, in cui l'autore si interroga sulla questione dell'identità mozambicana, una tra le tematiche principali della sua opera: *Inefável luz do eterno*.

L'autrice evidenzia come in questa poesia l'io lirico sia conscio della condizione dell'«*Identidade dilacerada de Moçambique, um país multifacetado, com herança africana, portuguesa, árabe e indiana*».

*Inefável luz do eterno*

*Aqui nasci*

*filho de uma filosofia*

*receptáculo de mil*

*bocas em busca do irreal*

*fascinante a voz dos antigos Vedas*

*apela à destruição*

*do que é transitório*

*e aponta para o amanhã.*

*A inspiração solar de Tchaka*

*E maguiguana, o corpo da matéria*

*em Rimbaud*

*Antero e Rilke*

*na respiração cósmica*

*da inefável luz*

*do eterno.*

<sup>92</sup> HOYT ART CENTER (Arts + Education), *Makonde Tree of Life sculptures*, 2022: <https://hoystartcenter.org/event/makonde-tree-of-life/>.

<sup>93</sup> AFRICAN BLACKWOOD CONSERVATION PROJECT - Tree planting projects for Dalbergia melanoxylon, *Makonde* Art: <https://www.blackwoodconservation.org/makonde-art/>

attribuite allo scultore Roberto Yacobo Sangwani, e diffuse attraverso la reinterpretazione dei vari artisti, sono dominate da raffigurazioni di uomini che si intrecciano, sulla cui cima svetta una figura di rilievo per la collettività<sup>94</sup>. Le figure in questa tipologia di opere rappresentano sia l'unione tra gli individui, sia la continuità del popolo, attraverso la raffigurazione dei corpi intricati e in cui non è individuabile un inizio e una fine dell'intreccio<sup>95</sup>. Le sculture *Ujamaa* vengono normalmente collocate negli anni Cinquanta del Novecento e presumibilmente si sono affermate a partire da questo periodo. Negli anni Sessanta, dato l'ingente trasferimento di Makonde mozambicani nella decolonizzata Tanzania, viene incrementata anche l'esportazione delle opere *Ujamaa*<sup>96</sup> e *Shetani* (fig. 38). A creare una delle più prolifiche espressioni per l'arte Makonde, lo *shetani*, è Samaki Linkakoa: questo stile si afferma durante il patrocinio di Mohamed Peera, tra gli anni Cinquanta e Settanta del Novecento<sup>97</sup>. Si tratta di opere raffiguranti spiriti, spesso fastidiosi e malvagi<sup>98</sup>, attraverso un'interpretazione figurativa basata su un linguaggio immaginario<sup>99</sup>. Colui che dello *shetani* è riuscito a creare una cifra stilistica e una sua continua reinterpretazione, sia a livello scultoreo che pittorico, è George Lilanga

<sup>94</sup> *Ibidem*: Spesso una donna a dimostrazione della discendenza matrilineare.

<sup>95</sup> *Ibidem*.

<sup>96</sup> ChickenBones: A Journal for Literary & Artistic African-American Themes, *Ujamaa, The Basis of African Socialism by Julius Kambarage Nyerere*, [https://web.archive.org/web/20060830204634/http://www.nathanielturner.com/ujamaan\\_yerere.htm](https://web.archive.org/web/20060830204634/http://www.nathanielturner.com/ujamaan_yerere.htm): Il nome Ujamaa deriva dal programma politico di carattere economico e sociale del presidente della Tanzania Julius Nyerere.

<sup>97</sup> AFRICAN BLACKWOOD CONSERVATION PROJECT - Tree planting projects for Dalbergia melanoxylon, *Makonde* Art: <https://www.blackwoodconservation.org/makonde-art/>

<sup>98</sup> ACHILLE BONITO OLIVA, *Transafricana*, [Comunicato stampa della mostra Transafricana, 17 giugno – 16 ottobre 2011, Fondazione 107 ], Fondazione 107, Torino, 16 giugno 2011: [www.fondazione107.com/1/upload/comunicato\\_stamp.pdf](http://www.fondazione107.com/1/upload/comunicato_stamp.pdf)

<sup>99</sup> AFRICAN BLACKWOOD CONSERVATION PROJECT - Tree planting projects for Dalbergia melanoxylon, *Makonde* Art: <https://www.blackwoodconservation.org/makonde-art/>



(Tanzania, 1934 – Dar es Salaam, 2005)<sup>100</sup>. Artista di fama internazionale, attestata anche dalla sua partecipazione alla mostra *Magiciens de la Terre*<sup>101</sup>. In questo artista «Keith Haring riconosceva il precursore delle sue sagome, del suo graffitismo metropolitano. [...] Ma il raggiungimento di tanta celebrità ha come effetto collaterale che il mercato di Lilanga sia inquinato dai falsi»<sup>102</sup> (fig. 39 e fig. 40).

Dallo *scramble for Africa* del 1885, la ripartizione del territorio africano tra le potenze europee coinvolte nella colonizzazione, i Makonde iniziano a subire un'oppressione molto severa, precedentemente a questa data la loro condizione di abitanti dell'altopiano gli aveva resi più autonomi rispetto al dominio portoghese<sup>103</sup>. A tal proposito, si ricorda l'opera *Scramble for Africa* di Yinka Shonibare del 2003<sup>104</sup>, in cui l'artista si riferisce alla conferenza di Berlino del 1885 tramite figure senza volto sedute intorno ad un tavolo: «*I wanted to represent these European leaders as mindless in their hunger for what the Belgian King Leopold II called 'a slice of this magnificent African cake'*»<sup>105</sup>. Shonibare utilizza tessuti decorati e ricorre alla tecnica *Batik*, che,

---

<sup>100</sup> Casa d'aste Capitolium Art: <https://www.capitoliumart.it/it/artista/lilanga-george-1940-2005/xar-1416>

<sup>101</sup> A. BONITO OLIVA, *Transafricana*, [Comunicato stampa della mostra Transafricana, 17 giugno – 16 ottobre 2011, Fondazione 107], Fondazione 107, Torino, 16 giugno 2011: [www.fondazionearenco.com/1/upload/comunicato\\_stampa.pdf](http://www.fondazionearenco.com/1/upload/comunicato_stampa.pdf)

<sup>102</sup> La Stampa, *Anima d'Africa*, <https://www.lastampa.it/esteri/2009/07/06/news/anima-d-africa-1.37061635/>

<sup>103</sup> C. TORCIANTI, E. CASOLI, *Sculture Makonde a Reggio Emilia: frammenti di arte politica mozambicana*, Reggio Emilia, 20 maggio 2021:

<https://sociale.regione.emilia-romagna.it/intercultura-magazine/notizie/a-reggio-emilia-arriva-la-primavera-dafrica>, <https://www.facebook.com/istorecoreggioemilia/videos/sculture-makonde-a-reggio-emilia-frammenti-di-arte-politica-mozambicana/484214069488334/>

<sup>104</sup> GIULIA GRECHI, *Decolonizzare il museo. Mostrazioni, pratiche artistiche, sguardi incarnati*, Mimesis Edizioni, Milano, 2021, p. 7.

<sup>105</sup> Sito ufficiale Modern Art Museum of Fort Worth, <https://www.themodern.org/exhibition/focus-yinka-shonibare-mbe>: traduzione personale del testo originale «volevo rappresentare questi leader europei come insensati nella loro

come si vedrà successivamente, parrebbe ripresa da Lopes anche nei suoi dipinti (fig. 41 e fig. 42).

È lo stesso regime portoghese a commissionare ai Makonde le opere, pur continuando a definirlo puro artigianato e privandole dello statuto di opere d'arte. Gli *Ujamaa* diventano centrali anche per la propaganda interna al Mozambico. Il FRELIMO le sceglie come identificative del paese e al contempo l'artista Makonde diventa *artesão da pátria*<sup>106</sup>. Seguendo la linea politica del Fronte di Liberazione, deliberatamente socialista, si fondano delle cooperative di artisti. La produzione veniva in parte dedicata all'esportazione e alla vendita, che avveniva soprattutto da parte dei leader esteri favorevoli alla lotta di liberazione (fig. 43). Con una quota del ricavato si andavano a finanziare gli scultori Makonde, che quindi vengono retribuiti per le proprie opere<sup>107</sup>.

Si menzionano tra gli artisti Makonde più importanti: Hossein Anangangola, Kashimiri, Matayo<sup>108</sup>, Joseph Francis, Nyedi Dastani<sup>109</sup>, Nafasi Mpagua e

---

fame di ciò che il re belga Leopoldo II definì "una fetta di questa magnifica torta africana».

<sup>106</sup> C. TORCIANTI, ELISA CASOLI, *Sculture Makonde a Reggio Emilia: frammenti di arte politica mozambicana*, Reggio Emilia, 20 maggio 2021:

<https://sociale.regione.emilia-romagna.it/intercultura-magazine/notizie/a-reggio-emilia-arriva-la-primavera-dafrica>, <https://www.facebook.com/istorecoreggioemilia/videos/sculture-makonde-a-reggio-emilia-frammenti-di-arte-politica-mozambicana/484214069488334/>

<sup>107</sup> *Ibidem*: dopo l'indipendenza i Makonde diventano a tutti gli effetti mozambicani e si iniziano ad abbandonare le scarificazioni sul volto che si possono osservare anche nelle opere.

<sup>108</sup> Sito Tanzanian Art, Makonde and Tingating, <https://www.tanzanian-art.de/the-artists/nafasi-mpagua.html>: Kashimiri Matayo apprende l'arte dell'intaglio dal padre, dal fratello maggiore Joseph Francis e grazie agli insegnamenti impartiti da Nyekenya Nangundu, particolarmente noto, secondo quanto riporta Kingond, per essere stato il primo scultore e intagliatore Makonde a produrre opere Blackwood da vendere ai coloni portoghesi.

<sup>109</sup> Sito Tanzanian Art, Makonde and Tingating, <https://www.tanzanian-art.de/the-artists/nafasi-mpagua.html>: La sua esposizione più importante è stata nel 1989 a Parigi presso il Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie



Rafael Nkatunga (fig. 44).

Bertina Lopes decide di recuperare nelle sue opere alcuni aspetti della cultura figurativa Makonde. Innanzitutto, l'approccio materico e volumetrico caratteristico di queste opere. Elementi riscontrabili nelle maschere *Mapiko*, e soprattutto nelle sculture *Ujamaa*. Di quest'ultime l'artista apprezza l'intreccio delle masse e la costruzione rivolta alla verticalità. Il tema della verticalità e l'annodarsi delle figure, come negli *Ujamaa*, si può cogliere nelle opere di Bertina degli anni Cinquanta-Settanta, concepite in gran parte in formato verticale. Spesso le figure affollano il dipinto, occupando tutta l'altezza della tela. I personaggi si annodano e creano un unico corpo, in cui svetta la figura principale, che come nel caso dell'opera *Se as crianças* del 1959 (fig. 45), abbraccia le altre, dimostrando vicinanza alla struttura dell'*Albero della vita*, spesso sormontato da una figura simbolica per la società.

Nel già citato ventennio tra anni Cinquanta e Settanta, nelle opere di Lopes, si notano altri elementi attribuibili alle arti mozambicane, dalla scelta di «motivi geometrici e linee dentellate», all'applicazione di materiali ai dipinti, come: paglia, corda, nodi e stuoie<sup>110</sup>. Un altro importante riferimento all'arte del Mozambico, e che viene individuato nelle opere pittoriche di Lopes, è quello ai tessuti: assimilabili alle tecniche *batik* e alle *capulanas*.

Nella *Maschera Makonde* (fig. 46 e fig. 47) sono evidenti le scarificazioni che attraversano il volto, rese tramite cera bruna, la limatura dei denti, inoltre, l'applicazione di capelli naturali, aspetti che toccano anche l'universo figurativo di Lopes<sup>111</sup>. In alcuni casi, l'artista decide di optare per

---

<sup>110</sup> C. CRESCENTINI, *Bertina Lopes – arte e antagonismo*, Erreciemme edizioni, Roma 2017, p. 25.

<sup>111</sup> THE BRITISH MUSEUM COLLECTION, *Makonde Mask*: [https://www.britishmuseum.org/collection/object/E\\_Af1958-12-1](https://www.britishmuseum.org/collection/object/E_Af1958-12-1)

un recupero molto evidente, rappresentando a livello pittorico delle maschere. Opera esplicativa in tal senso è *Nós da África imensa*, 1967 (fig. 58), in cui sulla sommità del dipinto troviamo tre maschere differenti accompagnate da ornamenti, o come nel caso di *Totem*, 1963 (fig. 54) e ancora *Totem*, 1964 (fig. 57).

In *Acrobazia 2*, 1972/3 (fig. 60) si può osservare la presenza di una maschera sulla sinistra che presenta decorazioni bianche che solcano il volto, oltre al grande uso di piume che come è dimostrato nell'immagine della *danza makonde* (fig. 61) erano e sono tutt'ora ampiamente utilizzate. Difatti, durante le performance gli interpreti si adornano con piume, sia a coronamento della testa, sia utilizzandole intorno alla vita.

Lo stesso motivo del Totem diventa estremamente simbolico. Un elemento ancestrale, che nell'immaginario comune appartiene ad uno spazio immobile e immutabile. Lopes riprende il motivo del Totem riattualizzandolo, anche da un punto di vista iconografico, ma senza privarlo della sua essenza simbolica e spirituale.

Relativamente all'opera *Fanisse era mia nonna*, 1967 (fig. 62) si individua una possibile suggestione derivata dalle lavorazioni tessili e artigianali che dovevano esserle molto familiari: le *capulanas* e i *batik*. Oltre all'evidente confronto con José Craveirinha, dal momento che l'opera rimanda al titolo di un'elegia dell'autore mozambicano: *Mamana Fanisse*.

Con *capulanas* (fig. 63 e fig. 64) si intendono tessuti di cotone, con stampe a colori, spesso molto vivaci nella cromia e nei motivi decorativi. Sono presenti anche in altre zone del continente africano, ma vengono ampiamente utilizzate in Mozambico, principalmente dalle donne. Risultano importanti anche per il ruolo di marcatori sociali e identitari che hanno rivestito nella

società mozambicana<sup>112</sup>. I *batik*<sup>113</sup>, invece, sono opere tessili realizzate a mano con l'utilizzo di cera a caldo, che sfruttano le diverse combinazioni di forme e colori. Si tratta di una lavorazione antica e dalla provenienza indonesiana, arrivarono per la prima volta in Africa occidentale tramite il commercio olandese nel corso del XIX secolo<sup>114</sup>.

Lopes dimostra, infatti, un interesse rispetto all'intreccio geometrico e ai rapporti cromatici tipici di questi tessuti.

Da un lato il ritorno in Mozambico fa scoprire alla Lopes le proprie tradizioni, culturali ed artistiche, che approfondisce in questo soggiorno, dall'altro l'allontanamento forzato dal Paese, iniziato nel 1961, consolida ulteriormente questo legame di cui viene nuovamente privata.

I lavori del periodo Cinquanta – Settanta corrispondono alla fase più sofferta della sua esistenza, nonché a quella «politicizzazione della sua arte»<sup>115</sup>. La vicinanza verso le proprie «radici antiche», viene esplicitata nella produzione pittorica<sup>116</sup>. Nei dipinti il ricorso a tecniche, modelli formali e iconografici, con peculiare attenzione rivolta alle espressioni Makonde, permette al popolo mozambicano di avere una voce dentro e fuori i confini nazionali. La

---

<sup>112</sup> MARIA INÊS FRANCISCA CIRÍACO, *Moçambique multicultural e multilinguístico um estudo de Niketche: uma história de poligamia* (tesi di laurea) Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2015, p.43.

Per un approfondimento circa l'evoluzione e le caratteristiche identitarie e sociali delle *capulanas* si veda: ARNFRED, MENESES, *Mozambican Capulanas: Tracing Histories and Memories. In Mozambique on the Move*, Leiden, The Netherlands: Brill, 2018: [https://doi.org/10.1163/9789004381100\\_011](https://doi.org/10.1163/9789004381100_011).

<sup>113</sup> Sito African Art Batik, <https://www.africanartbatik.com/what-is-batik-art/>: Il processo di lavorazione *Batik* è stato dichiarato Patrimonio Culturale Immateriale dell'Umanità nel 2009 dall'UNESCO

<sup>114</sup> *Ibidem*.

<sup>115</sup> C. CRESCENTINI, *Bertina Lopes – arte e antagonismo*, Erreciemme edizioni, Roma 2017, p. 26.

<sup>116</sup> Questa è la fase in cui si manifesta maggiormente la vicinanza alle arti tradizionali mozambicane, ma come si vedrà, anche negli anni successivi utilizzerà ancora motivi e caratteristiche pittoriche di questo momento. Si può notare soprattutto nella produzione bronzea, che comincia negli anni Ottanta.

condizione di esule, le consente di far percepire la sofferenza anche in Occidente. Inoltre, «l’inserimento di altri materiali nel quadro: carte, frammenti di legno, di stoppa, stoffe, ecc., è in linea con le nuove tendenze artistiche europee, quelle appunto materiche»<sup>117</sup>, a prova della caratura assolutamente internazionale dell’artista. Sono gli anni in cui si ripensano l’arte e la materia, con l’espressionismo astratto americano e con l’*Art Informel* in Europa, il momento delle combustioni e dei sacchi di Burri, della serie dei buchi e poi delle *Attese* di Fontana, solo per circoscrivere il panorama culturale all’Italia. Bertina Lopes è pienamente coinvolta nei movimenti artistici che stanno interessando l’arte europea ed americana. Si inserisce nel dibattito culturale internazionale, ed opta per la definizione di un linguaggio del tutto personale, che riprende la memoria, le tecniche e le forme dell’arte mozambicana, analizzate in chiave contemporanea.

La visione artistica e politica di Lopes, unita a quella degli altri esponenti del periodo, tra cui Malangatana e Chissano, porterà ad un ripensamento dell’arte e della cultura in Mozambico. Tale fenomeno, che si manifesta soprattutto dopo l’indipendenza, vuole rendere l’arte accessibile a tutti<sup>118</sup>. Tenendo a mente gli altissimi livelli di analfabetismo dell’epoca, che escludevano dall’istruzione moltissimi individui, l’arte si propone come mezzo democratico di trasmissione della cultura, rendendo il popolo partecipe e consentendo loro di identificarsi anche nell’arte contemporanea, e non solo in quella tradizionale, del proprio paese.

---

<sup>117</sup> C. CRESCENTINI, *Bertina Lopes – tutto o quasi*, Palombi Editore, Roma 2013, p. 123.

<sup>118</sup> C. CRESCENTINI, *Bertina Lopes – arte e antagonismo*, Erreciemme edizioni, Roma 2017, p. 39.

I diversi artisti coevi a Bertina, compresi i poeti anticoloniali Craveirinha, Soares e de Sousa, rispondono alle medesime volontà dell'artista<sup>119</sup>, anche se «all'apice di questo contesto innovativo Bertina Lopes rappresenterà, dal punto di vista artistico, la voce più alta e sicura dell'Africa in Europa, grazie alla sua preparazione artistica, sensibilità, cultura e grande umanità»<sup>120</sup>.

### ***3.3. Verso il Mozambico: gli anni Cinquanta, tra arte e insegnamento***

Dopo il periodo portoghese, nel 1953, Bertina si stabilisce nuovamente in Mozambico. Il viaggio la riconduce anche nella sua prima casa a Lourenço Marques: quella dei genitori. Parallelamente ad un ritorno fisico nella terra natia, nascono nuovi sentimenti e idee circa la condizione dello Stato, che corrispondono ad un mutamento espressivo e tecnico delle sue opere. Si ribadisce, infatti, che da questo momento in poi l'arte di Lopes assume una forte connotazione politica. Come l'ha definita la storica dell'arte, Nancy Isabel Dantas, inizia ad essere «*a militant with a brush*»<sup>121</sup>.

L'arrivo in Mozambico è accompagnato dall'idea e dal desiderio di stabilità: l'artista ritorna con l'obiettivo di mettere nuovamente radici. Lopes trasferendosi abbandona a Lisbona moltissime delle opere realizzate «sotto

---

<sup>119</sup> *Ivi*, p. 38.

<sup>120</sup> *Ivi*, p. 45.

<sup>121</sup> NANCY ISABEL DANTAS, *Bertina Lopes: a militant with a brush*, in "Revista de Comunicação e Linguagens", Volume 54, 2021, p. 215, <https://rcl.fcsh.unl.pt/index.php/rcl/article/view/125>: traduzione personale dal testo originale «una militante con il pennello».

impulso del demone moderno», motivo per cui siamo in possesso di pochi lavori di questa fase<sup>122</sup>.

A Lourenço Marques vuole dipingere in modo più autentico e libero da condizionamenti culturali occidentali. Nonostante l'intenzione di stabilirsi, la fase mozambicana va dal 1953 al 1961, anno in cui è costretta a tornare nuovamente in Portogallo, poiché la pressione politica a cui è sottoposta è sempre più stringente. Ad ogni modo, la vita precedente al 1953 era stata piuttosto serena per lei. Come ha riportato Alda Costa, è il rientro in patria a far aprire gli occhi a Bertina sulla situazione che affligge il Mozambico. Prima di quel momento non le era davvero chiaro il significato di colonialismo.

Parallelamente a quanto fatto per il Portogallo, si propone una breve contestualizzazione del panorama culturale del Paese, volto a comprendere gli stimoli e la situazione all'arrivo di Lopes in Mozambico. Già nel 1936 era stata creata a Lourenço Marques un'istituzione che sarà importante per Bertina e con cui collaborerà: il *Núcleo de Arte*<sup>123</sup>. L'associazione, di carattere culturale, si occupava di erogare corsi di arte, sia teorici sia pratici, esposizioni e seminari. In principio non era liberamente accessibile, ma la frequentazione dei corsi era regolamentata dall'ordinamento portoghese, applicato anche alle colonie. Ovvero, i diritti e le libertà dipendevano dai

---

<sup>122</sup> C. CRESCENTINI, *Bertina Lopes – tutto o quasi*, Palombi Editore, Roma 2013, p. 73: si intendono le opere realizzate nel periodo di formazione, in cui viene istruita solamente ad un approccio all'arte di tipo occidentale e in particolare portoghese, con una forte suggestione modernista.

<sup>123</sup> A. COSTA, *Arte e Artistas em Moçambique: falam diferentes gerações e modernidades*, in "Buala", 11 gennaio 2012, <https://www.buala.org/pt/vou-la-visitatar/arte-e-artistas-em-mocambique-falam-diferentes-geracoes-e-modernidades-parte-2>: Buala è un portale multidisciplinare in lingua portoghese che si occupa di critica, riflessioni e studio circa le culture africane contemporanee.

requisiti razziali<sup>124</sup>. Tuttavia, poco dopo, il *Núcleo de Arte* cambia approccio e rende accessibili i suoi corsi anche ai nativi mozambicani. Tale azione corrispondeva al nuovo spirito di consapevolezza dei cittadini mozambicani circa la condizione di colonizzati<sup>125</sup>. Negli anni, l'Istituzione cresce e definisce con più chiarezza i propri intenti. È il momento in cui i rapporti con il Portogallo si intensificano, basti pensare all'ingente trasferimento di coloni in Mozambico<sup>126</sup>. Tant'è che, il *Núcleo* decide di invitare nella colonia, lo scultore portoghese Jorge Silva Pinto<sup>127</sup>. Inizialmente in visita decide di stabilirsi in Mozambico, insegnando nell'associazione educazione tecnica e tenendo il corso di disegno<sup>128</sup>.

Al di là del *Núcleo*, non erano molti i contesti in cui un artista poteva formarsi in Mozambico, spesso si trattava di corsi limitati e su iniziativa religiosa. La situazione inizia a mutare quando, alcune personalità che avevano potuto studiare e formarsi anche all'estero, fondano associazioni e istituzioni culturali dei mozambicani e per i mozambicani. Prendono vita così, tra le altre: *Grémio Africano/Associação Africana da Colónia de Moçambique* e *l'Instituto Negrófilo/Centro Associativo dos Negros de Moçambique*<sup>129</sup>.

---

<sup>124</sup> Come si è affrontato nel paragrafo sull'inquadramento storico del Mozambico (2.1), la condizione di vita variava a seconda dei requisiti razziali, utilizzando i termini dell'epoca: colono, bianco, mulatto, nero, indigeno o assimilato.

<sup>125</sup> A. COSTA, *Arte e Artistas em Moçambique: falam diferentes gerações e modernidades*, in "Buala", 11 gennaio 2012, <https://www.buala.org/pt/vou-la-visitatar/arte-e-artistas-em-mocambique-falam-diferentes-geracoes-e-modernidades-parte-2>

<sup>126</sup> *Ibidem*: A partire dagli anni Cinquanta si registra un forte incremento della popolazione colonica portoghese in Mozambico.

<sup>127</sup> A. COSTA, *Revisiting the years when Pancho Guedes lived in Mozambique: The arts and the artists*, in "Buala", 20 gennaio 2011: lo scultore sarà il primo ad essere invitato.

<sup>128</sup> *Ibidem*: nel 1938 realizza una mostra in Mozambico.

Un altro caso analogo è stato quello dell'architetto, artista e collezionista Pancho Guades (1925 Lisbona – 2015 Johannesburg).

<sup>129</sup> A. COSTA, *Arte e Artistas em Moçambique: falam diferentes gerações e modernidades*, in "Buala", 11 gennaio 2012, <https://www.buala.org/pt/vou-la-visitatar/arte-e-artistas-em-mocambique-falam-diferentes-geracoes-e-modernidades-parte-2>

A partire dagli anni Quaranta l'esigenza di conoscere e di diffondere le tradizioni artistiche africane si fa sempre più forte. Già nel 1949, nel giornale *The African Shout*, compare un articolo che invita e propone una prima mostra di soli artisti africani, indicando l'esigenza di un cambiamento anche dal punto di vista delle arti<sup>130</sup>.

Dunque, la frequentazione di istituti di carattere accademico era limitata. Per questo, al tempo, Bertina Lopes rappresentava un'eccezione e non la regola. Una delle poche persone che aveva potuto studiare in un Accademia di Belle Arti, seppur in Portogallo. Il carattere internazionale è anche uno dei motivi per cui l'artista ha segnato fortemente le generazioni di mozambicani a lei coevi, come il già menzionato Malangatana<sup>131</sup>.

Un'altra città del Mozambico che stava sostenendo iniziative di tipo culturale era Beira, situata nella provincia di Sofala, dove nasce *O Centro de Cultura e Arte*<sup>132</sup>.

Iniziano ad essere pubblicate alcune riviste degne di nota, come *Msaho*, fondata da Reinaldo Ferreira, Augusto dos santos Abranches e Virgilio de Lemos<sup>133</sup>. Quest'ultimo, poeta anticoloniale e dal 1954 marito di Lopes. La rivista viene pubblicata nel 1952 e per i suoi contenuti contro il salazarismo

---

[visitatar/arte-e-artistas-em-mocambique-falam-diferentes-geracoes-e-modernidades-parte-2](https://www.buala.org/pt/vou-la-visitatar/arte-e-artistas-em-mocambique-falam-diferentes-geracoes-e-modernidades-parte-2)

<sup>130</sup> *Ibidem*.

<sup>131</sup> In Mozambico, per quanto riguarda l'arte, una delle difficoltà era rappresentata dalla mancanza di scuole con cui gli artisti potessero identificare. Questo aveva generato, soprattutto da parte di uno sguardo esterno alla realtà mozambicana, ignoranza nei confronti di artisti come i Makonde.

<sup>132</sup> A. COSTA, *Arte e Artistas em Moçambique: falam diferentes gerações e modernidades*, in "Buala", 11 gennaio 2012, <https://www.buala.org/pt/vou-la-visitatar/arte-e-artistas-em-mocambique-falam-diferentes-geracoes-e-modernidades-parte-2>

<sup>133</sup> DE TOLEDO PIZA COSTA MACHADO, *A argumentação poética de Msaho*, "Revista Abril NEPA/UFF", volume 12, n. 24, 2020, p.34, <https://doi.org/10.22409/abriluff.v12i24.38297>



viene presa di mira dalla PIDE, terminando immediatamente la sua esistenza<sup>134</sup>.

Per l'appunto, in questo periodo, nasce l'unione con de Lemos, senza dubbio mal vista dal governo. I due condividevano l'opposizione al regime, gli ideali di libertà e di indipendenza, oltre alla frequentazione di personalità e ambienti dichiaratamente contrari all'*Estado Novo*<sup>135</sup>. Inoltre, dal 1945 la presenza della PIDE nella colonia mozambicana era stata incrementata, rendendo sempre più difficile e pericolosa una presa di posizione di questo tipo<sup>136</sup>.

In questi anni, Bertina, tramite il diploma ottenuto a Lisbona può insegnare educazione tecnica presso la *Escola Commercial General Machado*, seguita con grande entusiasmo dagli studenti. Nel frattempo, inizia ad essere sempre più presente nella scena artistica mozambicana contemporanea. Grazie a quanto dichiarato da Alda Costa e successivamente da Maria J. Castro, sappiamo che l'artista nel 1949, ancor prima del ritorno in Mozambico, aveva partecipato alla I Mostra generale del *Núcleo de Arte*, presentando 5 opere tra disegni e dipinti<sup>137</sup>. L'anno seguente, aderisce al secondo concorso di arti visive con sette opere pittoriche: ritratti, paesaggi e nature morte<sup>138</sup>.

---

<sup>134</sup> *Ibidem*: «Presentava, nelle sue pagine gialle e a caratteri neri, poesie di Noémia de Sousa, Reinaldo Ferreira, Cordeiro de Brito, Domingos Azevedo, Ruy Guerra, Alberto de Lacerda, Augusto dos Santos Abranches e Duarte Galvão - quest'ultimo è uno degli eteronimi di Virgílio de Lemos»

<sup>135</sup> N.I. DANTAS, *Bertina Lopes: a militant with a brush*, in "Revista de Comunicação e Linguagens", Volume 54, 2021, p. 219, <https://rcl.fcsh.unl.pt/index.php/rcl/article/view/125>

<sup>136</sup> C. CRESCENTINI, *Bertina Lopes – tutto o quasi*, Palombi Editore, Roma 2013, p. 68.

<sup>137</sup> A. COSTA, *Bertina ou a arte de Bertina: mudar e permanecer*, in "Buala", 4 marzo 2019: <https://www.buala.org/pt/cara-a-cara/bertina-ou-a-arte-de-bertina-mudar-e-permanecer-0>

<sup>138</sup> *Ibidem*: dalla ritrattistica, ai paesaggi e alle nature morte.

Nel 1952 fa parte del *Salão dos Artistas de Moçambique*<sup>139</sup>, con dodici opere. Nel 1953, anno di arrivo a Lourenço Marques, partecipa al primo Concorso annuale di Arti Plastiche degli Artisti del Mozambico, presentando nove dipinti<sup>140</sup> che comprendevano: ritratti, nudi, paesaggi di Infulene<sup>141</sup> e nature morte. In questa occasione vince il premio *Empresa Moderna* come miglior pittrice mozambicana del concorso.

Nonostante arrivino alcuni successi a livello critico e la partecipazione a diverse iniziative culturali, già a partire dal 1956 fa domanda per delle borse di studio alla Fondazione Gulbenkian, che inizialmente non accetta la sua richiesta<sup>142</sup>.

L'anno seguente, nel 1957, presenta una serie di dipinti e acquarelli al I Salone del Consiglio Comunale di Maputo<sup>143</sup>. In questo momento si dedica ancora al ritratto e la critica individua una vicinanza ad elementi della pittura di Modigliani, a riprova della sua formazione internazionale, oltre ad una piena padronanza della tecnica pittorica e a una rinnovata libertà espressiva<sup>144</sup>. Infatti, nello stesso anno, Victor Evaristo evidenzia come

---

<sup>139</sup> M.J. CASTRO, *Pintura Colonial Contemporânea. Da solidão da Metrópole a um Horizonte de Possibilidades*, in "ARTRAVEL", Lisboa, 2021, p. 195: salone sia di pittura che di scultura, a cui sono presenti: Frederico Ayres, João Ayres, António Bronze, José Freire, Luís Polanah, Ruy Gouveia, Joaquim Vilela, Jorge Silva Pinto, José Lobo Fernandes, tra gli altri

<sup>140</sup> A. COSTA, *Bertina ou a arte de Bertina: mudar e permanecer*, in "Buala", 4 marzo 2019: <https://www.buala.org/pt/cara-a-cara/bertina-ou-a-arte-de-bertina-mudar-e-permanecer-0>

<sup>141</sup> *Ibidem*.

L'Infulene è un fiume che attraversa la provincia di Maputo.

<sup>142</sup> A. COSTA, *Bertina ou a arte de Bertina: mudar e permanecer*, in "Buala", 4 marzo 2019: <https://www.buala.org/pt/cara-a-cara/bertina-ou-a-arte-de-bertina-mudar-e-permanecer-0>

<sup>143</sup> *Ibidem*.

<sup>144</sup> M.J. CASTRO, *Pintura Colonial Contemporânea. Da solidão da Metrópole a um Horizonte de Possibilidades*, in "ARTRAVEL", Lisboa, 2021, p. 195.

Bertina Lopes sia maturata artisticamente, dirigendosi verso il non figurativo, abbandonando la forma e dedicandosi agli effetti del colore<sup>145</sup>.

Nel 1958 le vengono dedicate una serie di mostre personali a Lourenço Marques: alla Galeria Poliarte, al *Salão do Edifício dos Organismos de Coordenação Económica*, e infine alla *Casa de Metròpole*<sup>146</sup>.

In ultimo, nella vicina cittadina di Beira, che stava dimostrando un interesse crescente per le arti figurative, si tiene l'esposizione del Centro d'Arte di Manica e Sofala presso il *Salão Nobre da Câmara Municipal*<sup>147</sup>.

L'anno 1959 è particolarmente denso di attività per Bertina Lopes: entra nel *Núcleo de Arte*, come Presidente della Secção de Artes Plásticas, diventando parte dell'istituzione più rappresentativa per l'arte mozambicana<sup>148</sup>. Qui entra in contatto anche con Malangatana e Pais Ernesto Shikhani (1934 – 2010), che frequentano l'istituzione<sup>149</sup>. Sempre del 1959 è la partecipazione della Lopes alle collettive della *Sociedade Nacional de Belas Artes* di Lisbona, nella sezione *50 Artisti Indipendenti*, e al *Salão de Arte Moderna*,

---

<sup>145</sup> A. COSTA, *Bertina ou a arte de Bertina: mudar e permanecer*, in “Buala”, 4 marzo 2019, <https://www.buala.org/pt/cara-a-cara/bertina-ou-a-arte-de-bertina-mudar-e-permanecer-0>: «Ainda em 1957, apresentou-se individualmente com óleos, gouaches, desenhos e ocações. Victor Evaristo referiu-se ao estilo próprio dos seus retratos deformados “modiglianesicamente” e aos outros trabalhos, às figuras mais esboçadas que pintadas, ao abandono de pormenores, à gradual libertação da forma e crescente valorização da cor. Bertina estava, nesta fase, “dentro da pintura não figurativa».

<sup>146</sup> ANDREW KREPS GALLERY, *Bertina Lopes exhibitions*, 2023: <http://www.andrewkreps.com/attachment/en/59bff84cdca83743488b4567/TextOneColumnWithFile/62a369a929f1e6620e076f5f>

<sup>147</sup> *Ibidem*.

<sup>148</sup> C. CRESCENTINI, *Bertina Lopes – tutto o quasi*, Palombi Editore, Roma 2013, p. 82.

Con Artes Plásticas si intendono in italiano le arti visive.

<sup>149</sup> A. COSTA, *Bertina ou a arte de Bertina: mudar e permanecer*, in “Buala”, 4 marzo 2019, <https://www.buala.org/pt/cara-a-cara/bertina-ou-a-arte-de-bertina-mudar-e-permanecer-0>

*Secretariado Nacional de Informação*, ancora nella capitale portoghese<sup>150</sup>. L'anno seguente è vicepresidente del *Núcleo de Arte*.

Per terminare la breve panoramica sul contesto mozambicano si ricorda che nel 1983 nasce l'*Escola Nacional de Artes Visuais*, e dal 1986 al 1991 viene istituito l'*Horizonte ArteDiversão (HAD)* che si è occupato di promuovere e far conoscere gli artisti mozambicani, tra cui la stessa Bertina Lopes<sup>151</sup>. Infine, arriva l'agognata apertura del Museo Nazionale d'Arte (*O Museu Nacional de Arte*) di Maputo nel 1989<sup>152</sup>, in cui è presente anche Bertina Lopes con l'opera *La mia radice antica Mozambico (Omaggio all'Indipendenza del Mozambico)*, del 1975.

Di seguito, si propone l'analisi di alcune delle opere più significative di questa fase dell'attività artistica di Lopes. Si ricorda che diversi lavori sono andati perduti, soprattutto dopo il trasferimento dell'artista da Lisbona a Lourenço Marques, e ad oggi non sono ancora stati rintracciati.

Come già detto, Lopes inizia a ripensare la propria arte all'arrivo in Mozambico. Mutano i soggetti e soprattutto gli intenti delle opere. Nonostante ciò, si tratta di una fase di transizione, in cui alterna dipinti dalla forte valenza politica ad opere di tipologia più classica. È, infatti, possibile

---

<sup>150</sup> M.J. CASTRO, *Pintura Colonial Contemporânea. Da solidão da Metrópole a um Horizonte de Possibilidades*, in "ARTRAVEL", Lisbona, 2021, p. 195.

<sup>151</sup> A. COSTA, *Arte e Artistas em Moçambique: falam diferentes gerações e modernidades*, in "Buala", 11 gennaio 2012, <https://www.buala.org/pt/vou-la-visitar/arte-e-artistas-em-mocambique-falam-diferentes-geracoes-e-modernidades-parte-2>: Gli artisti promossi, oltre la già menzionata Bertina Lopes, sono stati: «Malangatana, Chissano, Samate, Mankew, Naftal Langa, Macamo, Sansão Cossa, Zaqueu, Jacob Estêvão, Paulo Come. Rese visibili i nuovi creatori: Ídasse, Naguib, Simões, Govane, Vítor Sousa (Noba Ngay ), Fátima Fernandes, Gilberto Cossa, Muando, tra gli altri».

<sup>152</sup> *Ibidem*: Museo che dopo svariati tentativi è stato aperto solo dopo l'indipendenza dal Portogallo.

Dell'opera di Bertina Lopes presente nel Museo si parlerà specificatamente nella sezione dedicata alla produzione degli anni Settanta dell'artista.

vedere ancora nature morte vicine al periodo di formazione dell'artista, opere che molto spesso vendeva e che incontravano più facilmente il gusto del pubblico.

Si vuole iniziare quest'analisi prendendo in considerazione lo studio preparatorio di un'opera oggi non più esistente. Si tratta del disegno, databile al 1956, che la stessa Bertina aveva dichiarato essere un «frammento della committenza nazionale»<sup>153</sup>. Con questa espressione, come ha affermato Crescentini, l'artista si riferiva alla committenza pubblica di una pittura murale per il *Pavilhão da Evocação Històrica dell'Exposição de Actividades Sociais, Culturais e Economicas* (Padiglione della Rievocazione Storica della Mostra delle Attività Sociali, Culturali ed Economiche), nonché prima commissione di carattere pubblico ricevuta dall'artista in Mozambico<sup>154</sup>. L'opera è stata concepita per l'arrivo in Mozambico del Presidente della Repubblica portoghese, Craveiro Lopes, in carica dal 1951 al 1958.

Nonostante non sia possibile visionare la pittura murale, il disegno *Senza titolo (figure)* (fig. 65) ci permette di comprendere l'idea generale alla base dell'opera. Lo studio preparatorio si presenta deteriorato, in particolare nell'area del bordo sinistro in cui è presente una consistente macchia di umidità.<sup>155</sup> Anche se la conservazione dell'opera risulta compromessa, si possono compiere delle osservazioni in merito. È chiaro, osservando il disegno, come Lopes abbia ampiamente superato l'insegnamento accademico portoghese. Attraverso segni sintetici, il cui tratto appare

---

<sup>153</sup> C. CRESCENTINI, *Bertina Lopes – tutto o quasi*, Palombi Editore, Roma 2013, p. 73: la transitorietà dell'opera è probabilmente il motivo per cui non è giunta fino a noi.

<sup>154</sup> Bertina Lopes in Sistema Informativo Unificato per le Soprintendenze Archivistiche: <https://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/pagina.pl?TipoPag=prodpersona&Chiave=62151>

<sup>155</sup> C. CRESCENTINI, *Bertina Lopes – tutto o quasi*, Palombi Editore, Roma 2013, p. 73.

completamente mutato rispetto alle opere precedenti, l'artista realizza due figure allungate che si sviluppano sull'intera superficie della carta da spolvero. Colpisce in particolare l'attenzione riservata alle mani, che occupano uno spazio considerevole del disegno, anticipando un motivo che sarà frequente nelle opere dagli anni Sessanta. Ci troviamo ancora in un contesto figurativo e in cui i due soggetti dell'opera sono facilmente identificabili, ma è evidente, rispetto ai lavori precedenti, come l'intento non sia una rappresentazione realistica delle figure. Piuttosto, Lopes si dirige verso un approccio espressionista, in cui il segno diventa il mezzo per rappresentare le forze dell'intimo.

Di un anno precedente è l'opera *Maternità* (fig. 66). Il dipinto è profondamente legato alla quotidianità dell'artista, che proprio nel 1955 era diventata madre dei gemelli Virgilio ed Eugenio. Ancora una volta riscontriamo la tensione alla verticalità dell'opera e il motivo delle mani in primo piano che si intrecciano tra loro. I colori si fanno intensi e timbrici, stesi in modo arioso sulla tela. Nuovamente, Lopes, volge lo sguardo ai modelli della fase di formazione e in particolare alle «nuances matissiane»<sup>156</sup>.

Nel 1958, a proposito di quanto detto prima, ritroviamo delle opere che risentono del momento portoghese, come *Vaso di fiori, libro e cappello* (fig. 67). Dello stesso anno è un'opera opposta, sia a livello stilistico che iconografico, a dimostrazione della coesistenza di diversi approcci all'arte in questa fase transitoria. Si tratta del dipinto *Sto sognando? È questa la città? (Risveglio)*, (fig. 68). Il quadro è stato donato al Smithsonian National Museum of African Art di Washington, dal vedovo di Bertina Lopes, Franco

---

<sup>156</sup> C. CRESCENTINI, *Bertina Lopes – tutto o quasi*, Palombi Editore, Roma 2013, p. 75.

Confaloni, nel 2014<sup>157</sup>. Un'opera intrinsecamente collegata alla questione mozambicana, in un momento in cui alcune nazioni, come l'adiacente Tanzania, erano prossime all'indipendenza, il Mozambico rimaneva imprigionato tra le maglie del potere portoghese. Si sofferma sul fenomeno dell'urbanizzazione con i palazzi sul fondo, che risentono anche del contatto con Carlos Botelho: «*Bertina Lopes turns to urbanization as a metaphor for Mozambique's—and Africa's—readiness for freedom from external rule*»<sup>158</sup>. Il disegno si fa stilizzato e in generale la composizione guarda al post-cubismo con piani e linee che si intersecano, in cui la donna risulta costretta rispetto al fondo<sup>159</sup>. Riscontrabile nuovamente il motivo della mano, che appare quasi come un elemento naturale, assimilabile ad uno degli alberi nel secondo piano<sup>160</sup>. La tela utilizzata come supporto è di juta proveniente dal Mozambico, firmata sul davanti 1960, ma il Museo di Washington propone una datazione di due anni precedenti, per la presenza di iscrizioni autografe dell'artista, che riportano: la data del “1958 Maputo” e a pennarello la scritta “non vendere”<sup>161</sup>.

Alla fine del decennio Lopes realizza opere come *Se as crianças (Se i bambini)* (fig. 45). Si era già parlato dell'opera<sup>162</sup> per la vicinanza alla struttura delle sculture Makonde di tipo *Ujamaa*. L'opera ha una valenza

---

<sup>157</sup> Sito ufficiale Smithsonian National Museum of African Art: [https://www.si.edu/object/sto-sognando-la-citta-e-questa%3Anmafa\\_2014-27-1](https://www.si.edu/object/sto-sognando-la-citta-e-questa%3Anmafa_2014-27-1)

<sup>158</sup> *Ibidem*.

Traduzione personale dal testo originale inglese: «Bertina Lopes si rivolge all'urbanizzazione come metafora della disponibilità del Mozambico e dell'Africa a liberarsi dal dominio esterno»

<sup>159</sup> C. CRESCENTINI, *Bertina Lopes – tutto o quasi*, Palombi Editore, Roma 2013, p. 79.

<sup>160</sup> Sito ufficiale Smithsonian National Museum of African Art: [https://www.si.edu/object/sto-sognando-la-citta-e-questa%3Anmafa\\_2014-27-1](https://www.si.edu/object/sto-sognando-la-citta-e-questa%3Anmafa_2014-27-1)

<sup>161</sup> *Ibidem*.

<sup>162</sup> Si veda il paragrafo 3.2. *Influenze dall'arte tradizionale mozambicana e il riferimento all'arte Makonde nelle opere di Bertina Lopes*.

fortemente politica ed anticoloniale, che ben si collega anche con le *Ujamaa* che diventano opere rappresentative per il FRELIMO. Con il dipinto, l'artista mette in primo piano le donne e i bambini, soggiogati dall'*Estado Novo* di Salazar. Le figure sono unite in un abbraccio, come se si sorreggessero vicendevolmente. Gli occhi diventano il fulcro del dipinto e si stagliano sull'intera composizione, anche in questo caso concepita per piani prospettici multipli<sup>163</sup>.

Nel periodo degli anni Cinquanta, l'artista con il suo ritorno nel paese natale entra in contatto con le proprie radici figurative. Comprende la sofferenza del popolo e inizia a trasferirla nei suoi dipinti, che si tramutano in veri e propri manifesti anticoloniali. Unisce a ciò le competenze teoriche e tecniche acquisite in Portogallo. Il suo stile non è ancora pienamente definito, e in questo decennio risente spesso di modelli formali della fase di formazione, ma già con opere come *Se as crianças (Se i bambini)*, dimostra di essersi emancipata dalla costrizione culturale del salazarismo. La piena consapevolezza della propria arte arriverà negli anni Sessanta.

---

<sup>163</sup> C. CRESCENTINI, *Bertina Lopes – tutto o quasi*, Palombi Editore, Roma 2013, p. 81.



## CAPITOLO IV: BERTINA LOPES IN ITALIA: UN NUOVO INIZIO

### *4.1 Gli anni Sessanta: arte e confronti a Roma*

Per questioni politiche, Lopes, deve lasciare il Mozambico e tornare nuovamente in Portogallo. Nel 1961 arriva a Lisbona, non potendo portare i figli con sé, è costretta ad affidarli ai genitori<sup>1</sup>. Naturalmente, deve abbandonare anche l'insegnamento alla *Escola Tecnica General Machado* e tutte le iniziative culturali a cui aveva preso parte a Lourenço Marques. A differenza del precedente viaggio in Mozambico, mosso da un desiderio di stabilità, si augura che il soggiorno a Lisbona possa costituire solo una breve tappa prima di dirigersi in Europa, da persona libera.

Si ricorda che, già dal 1956, aveva fatto richiesta per dei sussidi alla Fondazione Gulbenkian. Ad inizio anni Sessanta, la sua domanda viene accolta e la Fondazione, nata dall'idea del filantropo Calouste Gulbenkian (1869-1955), finanzia la sua attività artistica del periodo portoghese e di quello successivo a Roma. In questo modo, al suo arrivo in Portogallo, può dedicarsi totalmente all'arte. Dapprima, trova un appoggio economico anche nella sorella Adelina, che vive a Lisbona, presso cui si trasferisce momentaneamente, oltre che dagli amici e dai genitori<sup>2</sup>.

Prima della partenza forzata per Lisbona, nel 1960, è protagonista di un'esposizione alla *Galeria Poliarde* di Lourenço Marques<sup>3</sup>. Le opere

---

<sup>1</sup> C. CRESCENTINI, *Bertina Lopes – tutto o quasi*, Palombi Editore, Roma 2013, p. 114.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 113: intanto il marito de Lemos stava fuggendo dal Mozambico per rifugiarsi a Parigi.

<sup>3</sup> ANDREW KREPS GALLERY, *Bertina Lopes exhibitions*, 2023: <http://www.andrewkrep.com/attachment/en/59bff84cdca83743488b4567/TextOneColumnWithFile/62a369a929f1e6620e076f5f>

esposte hanno per protagonisti gli ultimi, con una particolare attenzione a donne, bambini e anziani<sup>4</sup>. L'anno seguente, su iniziativa del *Núcleo de Arte*, presenta ventitré dipinti ad olio, la maggior parte legati alle poesie degli amici José Craveirinha e Noémia de Sousa<sup>5</sup>.

Nel 1962 la famiglia si riunisce, almeno in parte, e i figli giungono a Lisbona<sup>6</sup>. Bertina desidera però un'ambiente più tranquillo, così, si trasferisce con i due figli a Cascais, una città di mare, frequentata da turisti e meno controllata dalla PIDE, che continuava a perseguirla anche in Portogallo<sup>7</sup>.

Nel frattempo, stringe rapporti con Manuel de Brito, che nel 1964 apre la Galleria 111 a Lisbona. Tramite de Brito entra in contatto con intellettuali e artisti portoghesi.

Nel 1963, collabora con Querumbin Lapa alla Fábrica Viúva Lamego, realizzando opere in ceramica. Ci sono giunte alcune lavorazioni di questa fase, alcune realizzate in collaborazione con Lapa.

Sempre nello stesso anno, rifiuta la partecipazione alla Biennale di San Paolo, in Brasile<sup>8</sup> (fig. 69). La decisione di Lopes è una dichiarazione di dissenso verso la gestione della manifestazione artistica brasiliana, in particolare per la totale assenza di artisti in rappresentanza del Mozambico:

---

<sup>4</sup> A. COSTA, *Bertina ou a arte de Bertina: mudar e permanecer*, in "Buala", 4 marzo 2019.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> C. CRESCENTINI, *Bertina Lopes – tutto o quasi*, Palombi Editore, Roma 2013, p. 114: «La zona è anche tristemente nota per la presenza di un club privato esclusivo, frequentato dai gerarchi della dittatura, e che Bertina Lopes ha sempre ricordato come un simbolo degradato del lusso smodato, della perversione e della corruzione».

<sup>8</sup> BILLIE ANANIA, *Planting seeds of opposition: Cabral's cultural front*, in "Roar", 4 marzo 2022.

«Como ainda não deixei de viver de ilusões, acredito na participação de artistas moçambicanos na bienal»<sup>9</sup>.

Un anno dopo è presente al primo *Salon de chiaroscuro* della *Sociedade Nacional de Belas Artes* di Lisbona<sup>10</sup>.

Il 1964 è un anno importante nella vita di Bertina Lopes perché segna il suo arrivo a Roma e un nuovo inizio della sua ricerca artistica, grazie al rinnovato sostegno economico dalla Fondazione Gulbenkian.

Nei mesi antecedenti all'arrivo a Roma, si era recata dalla sorella Custodia a Parigi. Un viaggio breve, ma fondamentale, soprattutto per la conoscenza di Juana Mordò. Si ricorda che, all'inaugurazione parigina della mostra organizzata dalla gallerista Mordò, Bertina incontra Pablo Picasso. La gallerista è stata una sostenitrice importante dell'arte spagnola e in particolare dei gruppi: *El Paso* ed *Equipo Crónica*. Entrambi nati nella prima fase della dittatura franchista, che aveva relegato la Spagna in una condizione di forte isolamento<sup>11</sup>. Anche la cultura era stata intaccata dalla condizione politica, innumerevoli gallerie interrompono la loro attività in questo periodo, oltre la libertà agli spagnoli viene negata anche la spinta creativa<sup>12</sup>.

---

<sup>9</sup> N.I. DANTAS, *Tribute and The Modernist Constellations of Bertina Lopes*, in "MoMA: Post notes on art in a global context", 10 novembre 2021, p. 215, <https://post.moma.org/tribute-and-the-modernist-constellations-of-bertina-lobes/>.

Traduzione personale del testo della pagina di giornale riportata da Dantas, *A conhecida pintora moçambicana Bertina Lopes não apresentará obras na bienal por não concordar com as bases que sustentam a participação dos artista portugueses*, in "A Tribuna" 9 giugno 1963: «dato che non ho ancora smesso di vivere di illusioni, credo nella partecipazione degli artisti mozambicani alla Biennale»

<sup>10</sup> A. COSTA, *Bertina ou a arte de Bertina: mudar e permanecer*, in "Buala", 4 marzo 2019.

<sup>11</sup> ARTETRAMA, *El Paso: Dalla tradizione all'Avanguardia*, in "Artetrama", 18 febbraio 2015, <https://www.artetrama.com/it-it/blogs/news/el-paso-from-tradition-to-the-avant-garde>: Solo con l'apertura della Spagna a livello internazionale alla fine degli anni Cinquanta inizia un momento di ripresa che porterà ad un vero boom economico negli anni Sessanta.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

Ma, nel 1957, nasce il gruppo *El Paso*, frutto dell'unione di giovani intellettuali e artisti, contrari a qualsiasi categorizzazione all'interno del mondo dell'arte e all'approccio accademico, a favore di una ricerca artistica priva di modelli prestabiliti<sup>13</sup>. Di poco successivo è l'altro gruppo fondamentale del secondo Novecento spagnolo: *Equipo Crónica*, nato nel 1961<sup>14</sup>.

Tornando all'arrivo in Italia, è la Lopes a scegliere la Penisola come meta del suo soggiorno. Considera Roma il luogo ideale per continuare ad apprendere e conoscere l'arte. E soprattutto, l'Italia rappresenta la libertà e la fine del controllo politico. Bertina si relaziona con il fervore culturale della capitale negli anni Sessanta, frequentando soprattutto la zona di Piazza del Popolo, dove si concentrano gli artisti romani (fig. 70 e fig. 71) e quei luoghi, deputati al confronto e al dibattito, diventati poi il simbolo di una generazione, come: il Caffè Rosati, la Galleria la Tartaruga e Palazzo Taverna.

Non stupisce che l'artista si confronti in questi anni con alcune personalità centrali per l'arte della capitale e della penisola, come i già menzionati: Marcello Avenali, Franco Gentilini, Emilio Greco, Lorenzo Guerrini, Marino Marini, Antonio Scordia, Renato Guttuso e Carlo Levi<sup>15</sup>.

---

<sup>13</sup> *Ibidem*: tra cui figurano: Antonio Saura, Manuel Rivera, [Rafael Canogar](#), Juana Francés, Manuel Chirino, [Luis Feito](#), Manuel Millares e Pablo Serrano, Manuel Conde e José Ayllón che stipulano il manifesto. Entrano successivamente come membri del movimento anche Manuel Rivera e Manuel Viola.

<sup>14</sup> Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/equipo-cronica-1965-1981>. Tra i membri principali: Rafael Solbes (Valencia, 1940-1981), Manuel Valdés (Valencia, 1942) e Juan Antonio Toledo (Valencia, 1940-1995). Di particolare importanza risultano le opere di Solbes e Valdés che vanno ad inserirsi nella scena artistica internazionale, utilizzano immagini mediatiche ed un nuovo linguaggio per proporre contenuti "etici".

<sup>15</sup> C. CRESCENTINI, *Bertina Lopes – arte e antagonismo*, Erreciemme edizioni, Roma 2017, p. 30.

Con quest'ultimo instaura un rapporto di sincera amicizia.

Lopes si inserisce nel panorama culturale romano, frequenta le gallerie, i circoli culturali ed i musei. Assiste alle novità del periodo e ne fa parte. Da questo nasce anche l'inizio di un confronto con la critica romana, si ricordano nuovamente i rapporti con: Giulio Carlo Argan, Dario Micacchi, Nello Ponente, Marcello Venturoli e nei decenni successivi, Enrico Crispolti, Simonetta Lux, Renato Nicolini, Carlo Savini, Luciana Stegagno Picchio, Claudio Strinati e Claudio Crescentini<sup>16</sup>.

La stabilità ritrovata a Roma, porta nell'artista un nuovo entusiasmo creativo. Lo spostamento forzato a Lisbona, che l'aveva sradicata dal Mozambico, aveva condizionato anche il suo approccio alla pittura<sup>17</sup>. Spesso faticava a trovare i materiali per le opere e in particolare le tele, come ricorda Claudio Crescentini. Questa condizione, in parte pratica e in parte esistenziale, non sempre rendeva l'artista produttiva. Malgrado l'equilibrio ritrovato in Italia, la vicinanza al Mozambico rimane forte. Come si è detto più volte, l'artista, continua a sostenere le battaglie del suo Paese per tutta la sua vita.

Per quanto riguarda le opere realizzate dagli anni Sessanta in poi, con l'arrivo in Italia viene confermata la vicinanza, manifestata già nel decennio precedente, verso l'arte mozambicana. Anzi, con l'allontanamento dal suo Paese natale le opere manifestano sempre più un attaccamento a tematiche e a iconografie mozambicane, sempre mantenendo il confronto con l'arte internazionale e in particolare guardando alla linea di derivazione post-cubista<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> Roma Centro Mostre / Archivio Bertina Lopes (Maputo/Lisbona/Roma), *Bio-Bibliografia*, <http://www.archiviobertinalopes.net/index.php?page=biografia.php>.

<sup>17</sup> A. COSTA, *Bertina ou a arte de Bertina: mudar e permanecer*, in "Buala", 4 marzo 2019.

<sup>18</sup> C. CRESCENTINI, *Bertina Lopes – tutto o quasi*, Palombi Editore, Roma 2013, p. 119.

Addentrando nell'analisi delle opere degli anni Sessanta, si considerano quelle fondamentali. Innanzitutto, si ricordano alcuni lavori realizzati a Lisbona insieme al maestro ceramista Lapa come la decorazione della *Casa da Sorte* di Lisbona del 1963 (fig. 72). La ceramica non sarà una tecnica utilizzata di frequente dall'artista, ma risulta significativa per dimostrare gli interessi trasversali di Lopes. A tal proposito, si menziona anche il bassorilievo per il *Banco Nacional Ultramarino* di Lourenço Marques<sup>19</sup>. Ambedue le opere ricordate sono esiti di commissioni private e realizzate con il supporto di Lapa. Il maestro portoghese è entusiasta della collaborazione con Lopes, perché la sua figurazione, che in questi anni guarda così da vicino all'arte mozambicana, permette di creare un particolare connubio con l'antica tecnica degli *azulejos*<sup>20</sup>.

Si riporta a titolo esemplificativo anche l'*azulejo* della collezione Cicone (fig. 73). Il soggetto è una figura femminile e nonostante il supporto ceramico, Lopes, agisce con l'approccio pittorico materico tipico dei suoi dipinti, ravvisabile nello smalto che deborda dalla superficie. L'*Azulejo* non è databile con precisione, ma viene collocato negli anni Sessanta, nel momento di contatto con Lapa.

Negli anni Sessanta si dedica anche all'illustrazione, realizzando una serie di disegni a china per il libro *Nós Matámos o Cão-Tinhoso* di Luís Bernardo Honwana, pubblicato per la prima volta nel 1964<sup>21</sup> e considerato uno dei classici della letteratura mozambicana. Il libro di Honwana raccoglie una serie di racconti che, per i loro contenuti, scatenarono l'indignazione dei

---

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 116.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> N.I. DANTAS, *Tribute and The Modernist Constellations of Bertina Lopes*, in "MoMA: Post notes on art in a global context", 10 novembre 2021, p. 215, <https://post.moma.org/tribute-and-the-modernist-constellations-of-bertina-lobes/>.

politici dell'*Estado Novo*. L'elemento del cane, centrale nella narrazione, secondo Lovemore Ranga Mutaire rappresenta «*a sick and decadent colonial system that must be destroyed in order to make way for a new reality of existence, free of discrimination and racism*»<sup>22</sup>.

È Pancho Guedas, il noto architetto e artista portoghese stabilitosi in Africa, membro del Núcleo de Arte di Lourenço Marques dal 1952<sup>23</sup>, ad avvicinare Bertina Lopes a Howana<sup>24</sup>. I disegni di Lopes rimandano alla situazione sociopolitica del Paese, con protagonisti i cittadini, che vanno ad incontrare le parole dei racconti di Howana. La copertina concepita da Lopes (fig. 74), presenta figure straziate, realizzate con inchiostro bianco che si staglia sul fondo nero. Ritroviamo il motivo dei grandi occhi che scrutano, mentre sulla sinistra una figura dalle lunghe e magre braccia si protende verso l'alto<sup>25</sup>. Guedas, nella collaborazione tra Lopes e Howana, ha gestito la parte grafica e l'impaginazione del libro. La storica dell'arte, Nancy Dantas, trova nei disegni di Lopes un'ispirazione derivante da opere di *Art Brut*<sup>26</sup>, sottolineando così come l'artista si era totalmente svincolata dai dettami degli insegnamenti accademici. A proposito del racconto di Howana, *A Mão dos Pretos*, che tradotto in italiano significa: le “mani dei neri”, Lopes, adotta

---

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 225. Si riporta la traduzione personale della citazione: «un sistema coloniale malato e decadente che deve essere distrutto per far posto a una nuova realtà dell'esistenza, libera da discriminazioni e razzismo». Howana negli anni avrà anche importanti incarichi pubblici: dopo l'arresto per la sua attività politica nel Frelimo dal 1964 al 1967, e un successivo periodo in Portogallo, lavora nel governo di transizione mozambicano e al fianco di Samora Machel<sup>22</sup>. Dal 1987 al 1991 fa parte del comitato esecutivo dell'UNESCO, infine, dal 1995 è direttore dell'ufficio sudafricano.

<sup>23</sup> A. COSTA, *Pancho Guedes e todas as artes*, in “Buala”, 6 gennaio 2011: <https://www.buala.org/pt/a-ler/pancho-guedes-e-todas-as-artes>

<sup>24</sup> N.I. DANTAS, *Tribute and The Modernist Constellations of Bertina Lopes*, in “MoMA: Post notes on art in a global context”, 10 novembre 2021, p. 215: <https://post.moma.org/tribute-and-the-modernist-constellations-of-bertina-lopes/>

<sup>25</sup> *Ibidem*.

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

un'altra formula. Decide di inserire, piuttosto che un disegno, l'immagine dell'impronta della sua mano (fig. 75)<sup>27</sup>, per dimostrare la sua grande solidarietà con il popolo. In questo caso, non ci sarebbe stato un modo più simbolico di dimostrare vicinanza alle “mani dei neri”, se non utilizzando la sua stessa mano. L'utilizzo dell'impronta, manifesta fierezza e orgoglio, e si riferisce alla cosiddetta *blackness*<sup>28</sup>.

Un approccio simile viene riscontrato in un'opera simbolo per la produzione di Lopes, molto vicina cronologicamente e concettualmente alle illustrazioni del testo di Howana, ovvero: *Occhi bianchi di farina di miglio*, 1965-1966 (fig. 76). Opera in cui utilizza solo il colore nero, tracciando le figure su di una tela completamente bianca. Le figure vengono realizzate in maniera intuitiva, senza nessuna preparazione disegnativa. Si riscontra nuovamente il movimento delle braccia e delle mani al cielo, motivo che evoca intensità drammatica e allo stesso tempo rende dinamica la composizione. L'opera viene concepita da Bertina già durante il periodo romano. Il titolo è lo stesso di un dipinto di qualche anno precedente, *Olhos Brancos de Farinha de Milho* del 1960-1961 (fig. 51). Dipinto che è stato inserito nei confronti tra l'arte di Lopes e quella Makonde<sup>29</sup>, per la composizione dei volti delle figure, molto vicina a quella delle maschere *Mapiko*, e per la struttura della statua *Ujamaa*. Il titolo di entrambe le opere: *Olhos Brancos de Farinha de Milho* (Occhi bianchi di farina di miglio), risulta evocativo. L'artista con queste

---

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> Termine che utilizza anche l'autrice del saggio sopracitato: Nancy Dantas. Un concetto difficilmente traducibile, e che per questo motivo si è scelto di riportare in lingua originale. Ad ogni modo, si riferisce generalmente all'orgoglio per la pelle nera. Per un approfondimento circa la problematicità della traduzione del termine *Blackness*, si veda: FRANCESCA SPINELLI, *I dilemmi di una traduttrice*, in “Internazionale”, 25 luglio 2020: <https://www.internazionale.it/opinione/francesca-spinelli/2020/07/25/blackness-traduzione>

<sup>29</sup> Si veda capitolo III, paragrafo 3.2.



parole si vuole riferire alla situazione di deprivazione vissuta dal popolo mozambicano: l'unica cosa che può avere e in cui può sperare è della semplice farina di miglio<sup>30</sup>. La filologa e storica della cultura Luciana Stegagno Picchio, nella versione del 1965-1966, riscontra una vicinanza alla pittura dell'amico di Lopes, Carlo Levi, per la preponderanza degli occhi nella figurazione<sup>31</sup>. Levi, noto scrittore e pittore, si reca spesso nella casa di Lopes, nonché studio, in Piazza della Repubblica a Roma, dove vive con il secondo marito Confaloni. Quello che unisce profondamente i due artisti è il comune sentimento di lotta contro soprusi, discriminazioni e divari interni alla società. Levi e Lopes guardano ad orizzonti diversi, il primo all'Italia, mentre Bertina al Mozambico. Ad esempio, in veste di scrittore, Levi si sofferma sulla condizione siciliana con *Le parole sono pietre* del 1955 e a quella sarda con *Tutto il miele è finito* del 1967<sup>32</sup>. Levi avrà un ruolo attivo all'interno del Partito Comunista Italiano, con l'elezione a Senatore della Repubblica<sup>33</sup>. Lopes, tramite l'amico Levi, è in contatto con il partito e frequenta spesso le riunioni, contesto che la accomuna anche al marito Franco.

Tornando alle opere pittoriche, agli inizi del decennio Sessanta, esegue *Grido grande* (1960), che, come si vedrà, sarà anche il titolo di uno dei suoi dipinti più celebri: *Grido grande* del 1970. Per quanto riguarda la prima versione (fig. 77), realizzata precedentemente all'arrivo a Roma, ritroviamo motivi già indicati, come: la spinta alla verticalità e l'affollamento del

---

<sup>30</sup> N.I. DANTAS, *Tribute and The Modernist Constellations of Bertina Lopes*, in "MoMA: Post notes on art in a global context", 10 novembre 2021, p. 223: <https://post.moma.org/tribute-and-the-modernist-constellations-of-bertina-lopes/>

<sup>31</sup> C. CRESCENTINI, *Bertina Lopes – tutto o quasi*, Palombi Editore, Roma 2013, p. 109.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 143.

<sup>33</sup> *Ibidem*: per due legislature.

dipinto, tutte tematiche che guardano ancora alle *Ujamaa*. Protagonisti sono gli emarginati della società coloniale, uniti in un grido collettivo che viene reso tramite le bocche spalancate dei personaggi. Da un punto di vista cromatico l'opera presenta l'utilizzo di colori intesi con la dominazione del rosso del fondo, reso per strati sovrapposti, e che contrasta con la bianca sclera degli occhi dei personaggi, ancora una volta messi in evidenza. Un colore dalla forte valenza simbolica, che utilizzerà in altre opere degli anni Sessanta che parlano della situazione di scontro, guerra e sopruso come: *Rappresaglia*, *Cantiga do Batelão* e *Chi non muore e tutto ricorda è il popolo*, ma anche in lavori successivi come *Omenagem a Amílcar Cabral* (*Omaggio ad Amílcar Cabral*) del 1973.

*Cantiga do Batelão* (fig. 78), è un'opera cardine della sua produzione, in stretto rapporto con la poesia di José Craveirinha e con la questione sociopolitica mozambicana. Il dipinto è datato 1963, come la poesia di José Craveirinha (1922 – 2003) a cui si riferisce e di cui riporta il titolo:

*Cantiga do Batelão.*

«*Se me visses morrer*

*os milhões de vezes que nasci*

*Se me visses chorar*

*os milhões de vezes que te riste...*

*Se me visses gritar*

*os milhões de vezes que me calei...*

*Se me visses cantar*

*os milhões de vezes que morri*

*e sangrei*

*Digo-te, irmão europeu*  
*havia de nascer*  
*havia de clora*  
*havia de cantar*  
*havia de gritar*  
*E havia de sofrer*  
*E sangrer vivo*  
*Milhões de mortes como Eu!!!<sup>34</sup>».*

Questa poesia viene composta da Craveirinha durante la prima prigionia nel 1963, seguita da una seconda tra il 1964 e il 1968<sup>35</sup>, in quanto dissidente politico e rivoluzionario. Da un punto di vista iconografico, in primo piano troviamo il protagonista dell'opera: un uomo con le braccia alzate e legate tra loro con una corda, sofferente e deperito, si tratta della raffigurazione dell'amico Craveirinha<sup>36</sup>. Viene inequivocabilmente rappresentato il poeta, ma la Lopes parla di un uomo che come tanti, purtroppo, subisce le violenze da parte della Polizia, qui raffigurata come un gruppo di soldati armati tutti uguali e privi di qualsiasi caratterizzazione. In particolare, è la PIDE ad essere rappresentata, che arrestò Craveirinha e perseguitò la Lopes. Le figure dei poliziotti si ripetono ossessivamente sul fondo, realizzate tramite un tratto veloce e sintetico. Inoltre, i poliziotti sono raffigurati esclusivamente di profilo, impedendo ogni interazione con l'osservatore del dipinto,

---

<sup>34</sup> LUANA SOARES DE SOUZA, MARINEI ALMEIDA, *DORES, DENÚNCIAS E UTOPIAS NA POESIA DE JOSÉ CRAVEIRINHA*, in "Artigo", p. 68.

<sup>35</sup> C. CRESCENTINI, *Bertina Lopes – tutto o quasi*, Palombi Editore, Roma 2013, p. 94.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

probabilmente a rappresentare la loro disumanità e incapacità di contatto con il popolo.

Il quadro è completamente dominato dal colore rosso, che, come si è detto, ha una forte valenza simbolica, un colore di sangue e di lotta. Un rosso intenso, che nasce da una tonalità molto scura, quasi vicina al nero, sulla parte più bassa della tela, per poi giungere ad una completa saturazione. Diverso è il trattamento pittorico della figura principale, che nella sua resa formale è vicino agli esiti dell'espressionismo e in particolare a quello tedesco. Si individua, infatti, una somiglianza con la *Crocifissione* di Emil Nolde (fig. 79). Entrambi i protagonisti presentano un volto indebolito e stremato, che viene intensificato dal segno, sono uomini circondati da figure, ma in quel momento sole. Lopes sembra guardare da vicino a quella crudezza utilizzata da Nolde per la rappresentazione della figura di Cristo<sup>37</sup>.

Il dente che il protagonista porta al collo in *Cantiga do Batelão* è un altro elemento che conferma la presenza di Craveirinha nel dipinto. Nancy Dantas, afferma che si riferisce ad un'altra poesia dell'autore sulla tematica contraddittoria della vendetta:

*«Olho por olho*

*Eu ou tu*

*Beijo por beijo*

*Unha por unha*

*Milho por milho*

*Nós ou eles*

---

<sup>37</sup> Crescentini individua in questa fase vicinanza anche a Kirchner e Hans Hartung.

*Eles ou nós*

*Dente por dente*

*bala por bala*

*E... poetas cem por cento no exterior deste dilemma*

*ou Pátria ou Nada!»<sup>38</sup>.*

Lo stesso *modus operandi* è utilizzato da Lopes anche in *Senza Titolo (Rappresaglia)* (fig. 80), sempre del 1963. Anche in questo dipinto legato alla polemica anticoloniale, sono presenti uomini armati. A differenza di *Cantiga do Batelão*, qui la composizione si sviluppa in orizzontale ed è divisa simbolicamente tra il popolo e chi decide con la violenza le sorti dei cittadini: la PIDE. Il colore preponderante è ancora il rosso e riscontriamo il modello del poliziotto con elmo, che viene reiterato. A livello compositivo, i fucili creano una direttrice verticale nell'opera. Crescentini sottolinea come il linguaggio di Bertina, nonostante il recupero dell'arte mozambicana, si relazioni stilisticamente molto con l'arte occidentale e, come si è evidenziato più volte, con l'Espressionismo e il Postimpressionismo. Per il critico, questa scelta sembra allinearsi con la poesia anticoloniale, soprattutto quella di Craiverinha che usa la lingua portoghese, cioè degli oppressori, come mezzo per criticare il regime. Allo stesso modo fa Lopes, utilizzando stilemi dell'arte d'occidente. Inoltre, Craiverinha, adopera nelle sue poesie la ripetizione, caratteristica che riprende Bertina nel replicare i poliziotti in questi dipinti<sup>39</sup>.

---

<sup>38</sup>N.I. DANTAS, *Tribute and The Modernist Constellations of Bertina Lopes*, in "MoMA: Post notes on art in a global context", 10 novembre 2021: <https://post.moma.org/tribute-and-the-modernist-constellations-of-bertina-lopes/>

<sup>39</sup> C. CRESCENTINI, *Bertina Lopes – tutto o quasi*, Palombi Editore, Roma 2013, p. 94.

In questi anni arriva anche una committenza privata da Lourenço Marques. Si tratta di un'opera dal formato molto grande di 366 x 244 cm, realizzata ad olio su lastra di metallo industriale<sup>40</sup>. Il pannello in questione, composto da quattro parti, è: *Senza titolo*, 1963 (fig. 81). Ci troviamo sempre nel contesto di recupero delle proprie radici artistiche e culturali, protagonisti sono i mozambicani. La figura centrale è una madre che simbolicamente abbraccia il popolo, composto prevalentemente da figure femminili. La donna allunga le braccia orizzontalmente creando una linea netta che divide il dipinto, oltre a sostenere architettonicamente l'intera composizione<sup>41</sup>. Ma sono anche gli elementi vegetali, decorati con motivi geometrici, a dare dinamismo all'opera, direzionando il movimento in altezza. Uno di questi, quello sulla destra, è popolato da un serpente e un uccello. I colori sono stesi per campiture piatte con una gamma cromatica ampia, ma dominata da un'atmosfera calda data dal cielo arancione del tramonto.

### ***La serie Raiz Antica***

Indubbiamente, una serie molto nota e concepita negli anni Sessanta è: *Raiz Antica*. Come illustra il titolo, si va ad intersecare alla radice mozambicana e in generale a quella africana. Infatti, uno dei dipinti più celebri della serie, era già stato menzionato in rapporto all'arte Makonde e alle danze mozambicane. Si tratta del dipinto *Raiz Antica* (figg. 55 e 56). L'opera è stata recentemente esposta nella mostra antologica della Lopes allestita presso la Galleria Richard Saltoun di Roma (9 marzo – 7 maggio 2022). In seguito, è stata presentata a New York, alla Andrew Kreps Gallery in occasione

---

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 99.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

dell'esposizione *I know the mystery that mother suffers* (13 gennaio – 18 febbraio 2023).

Si analizza ora un altro dipinto della serie: *A Minha Raiz Antica. "Africa"* (La mia antica radice. "Africa") (fig. 84). L'opera, anche in questo caso realizzata con tecnica mista, è firmata e datata dall'artista 1964. Su un fondale color crema, Lopes utilizzando il collage applica diversi materiali, tra cui la paglia per rendere l'idea di una scopa "a mano"<sup>42</sup>. Dipinto che si inserisce perfettamente nello spirito della serie e nel recupero di modelli e forme dal Mozambico. Infatti, le paglie, le stuoie o le corde venivano spesso impiegate in opere d'arte mozambicane, ma anche in azioni performative come le danze o la stessa *Mapiko*.

Anche in quest'opera, come *Sto sognando? È questa la città*, è stata acquisita dal National Smithsonian Museum tramite il marito Franco Confaloni nel 2014.

Si evidenzia adesso un altro motivo, già menzionato, che caratterizza parte dei lavori di Bertina Lopes: l'attenzione rivolta alle mani. Nello specifico, ci si riferisce all'opera *Senza titolo*, 1963/1964 (fig. 82) e *Senza titolo*, 1965 (fig. 83). La prima, ora parte della collezione di Francesco Cicone, presenta delle figure, ormai fortemente stilizzate, realizzate con pennellate molto decise e dense sul legno. Le figure, che assumono le sembianze di alberi, appaiono attraversate da venature, rese con colori vivaci e pennellate veloci, stese con andamento verticale. Notiamo l'interesse per la resa delle mani, sempre rivolte al cielo. Le dita diventano nodose e sembrano dei rami/radici che vanno quasi confondersi con gli elementi in secondo piano. Il riferimento

---

<sup>42</sup> Sito ufficiale National Smithsonian Museum, Washington: [https://www.si.edu/object/mia-radice-antica-africa:nmfa\\_2014-27-2](https://www.si.edu/object/mia-radice-antica-africa:nmfa_2014-27-2)

all'aspetto legnoso delle figure era già stato individuato nell'opera *Sto sognando? È questa la città? (Risveglio)*, del 1958-1960 (fig. 68).

In un dipinto successivo: *Senza titolo*, 1965 (fig. 83), le mani diventano le protagoniste indiscusse dell'opera e richiamano molto da vicino l'esperienza come illustratrice per *Nós Matámos o Cão-Tinhoso* del 1964. E, più specificatamente, rimandano al racconto di Howana *A Mão dos Pretos*, cioè le "mani dei neri". Le mani vengono ora rese con la pittura e diventano un soggetto simbolico: strumenti di lavoro del popolo mozambicano sfruttato e, in generale, dei lavori forzati nelle piantagioni di tutta la popolazione nera. Ci troviamo ancora nel contesto di orgoglio e rivendicazione della *blackness*.

Altro dipinto rilevante, sia a livello pittorico, sia per l'insito messaggio politico è: *Chi non muore e tutto ricorda è il popolo*, 1966 (fig. 85). Il quadro presenta tre figure su un fondo rosso saturo. I personaggi realizzati in nero con rialzi di bianco, grigio e marrone, sono straziati ma ancora gridano. Il grido è spesso riproposto da Lopes, come afferma Simonetta Lux:

«Il grido è presente fin dagli anni Cinquanta, era allora una specie di grido muto e tetro, di depressione (sguardo basso, carni azzurre e rosa, molto più azzurre e rosa che in Picasso), omologo a quello che la giovane, bella, ironica e allegra artista, ancora non iniziata all'arte, con padre portoghese e madre africana, conosce, quando nel lasciare Maputo, sentì il cuore come di pietra e "desiderò di non essere mai nata". [...] Inventa il grido dentato della bocca rigida "in losanghe" dei totem, che ripeterà nel tempo: allineando più bocche e fori o losanghe dentate sull'assialità dei corpi rituali dei totem dipinti, liberandosi alla fine dei corpi e dai temi della cronaca e della materialità finita, questi gridi e bocche, che non sono altro che fori generatori di vortici astratti del ritmo, dei segni, tessiture e colori che si combinano e si sviluppano liberamente all'infinito»<sup>43</sup>.

---

<sup>43</sup> SIMONETTA LUX, *Una nuova dialettica culturale, dopo la modernità*, in C. CRESCENTINI (a cura di), *Bertina Lopes. Percorsi e tracciati 1998 – 1958*, catalogo



Legati a questa tematica sono anche i due olii del 1968: *La mia gente* (fig. 86)<sup>44</sup>, un quadro che mostra tutto lo strazio e il dolore dei mozambicani e *Poema a un Dio di catrame* (fig. 87). Quest'ultimo si riferisce alla poesia di Craiverinha *Cantico a un Dio di catrame*.

Infine, l'altra grande serie ideata in questo decennio è quella dei *Totem*. Elemento atavico, ma continuamente riattualizzato dalla Lopes. Negli anni Sessanta queste opere dimostrano vicinanza all'arte e alla cultura mozambicana, ma sempre all'interno di una visione artistica internazionale. Anche in questo caso, i *Totem* erano già stati menzionati per il riferimento alle opere Makonde. Si tratta di un soggetto che interessa gran parte della produzione dell'artista, e in maniera piuttosto continuativa: a partire dal 1963-1964 per circa un ventennio. In tutto questo periodo il *Totem* va ovviamente modificandosi, sia per il suo significato, sia per la resa pittorica e l'aggiornamento stilistico. Lopes, inevitabilmente, risente delle nuove influenze e dei nuovi contatti degli anni romani, come si vedrà nella produzione degli anni Settanta e Ottanta.

#### **4.2. Gli anni Settanta: l'Omaggio a Cabral e Picasso**

Nel corso degli anni Settanta, l'artista realizza delle opere d'omaggio, dedicate a due figure per lei fondamentali: Cabral e Picasso. Celebra da un

---

della mostra (Orvieto, Palazzo dei Sette, 12 dicembre 1998 – 12 gennaio 1999), Genestampa, Roma

<sup>44</sup> Opera esposta in occasione dell'importante mostra dedicata a Bertina, presso Palazzo Venezia: *Mozambico la memoria di un popolo*, Palazzo Venezia, Roma ( 25 settembre – 8 ottobre 1986).

lato, Cabral, politico e poeta che ha portato all'indipendenza dal Portogallo la Guinea e Capo Verde, dall'altro il suo maestro ideale: Pablo Picasso. Lopes, così facendo, afferma nuovamente quali sono i moti che muovono il suo animo: la politica, intesa come organizzazione capace di migliorare la condizione di vita dei cittadini, e l'arte.

È un periodo fondamentale anche per l'interesse manifestato dalla critica italiana e internazionale per il suo lavoro. Si ricorda in particolare la personale alla Galleria Astrolabio di Roma, proprio nel 1970 (fig. 88)<sup>45</sup>. L'anno successivo un'altra mostra in via Margutta, alla galleria Hermes. Segue la fondamentale esposizione del 1972 al Museo Calouste Gulbenkian di Lisbona, gestito dall'omonima fondazione che aveva investito sull'arte di Bertina Lopes. Il catalogo dell'antologica su Bertina, presenta un'introduzione di Marcello Venturoli, a conferma dell'interesse della critica italiana (fig. 89).

Venturoli riconosce nei suoi dipinti un connubio tra narrazione e astrazione, che corrisponde all'unione dei mondi diversi che abitano l'artista, e l'influenza di Picasso<sup>46</sup>. In tale occasione vengono esposti anche: *Grido Grande* e *Mafalala*. Negli anni Settanta, le sue opere interessano anche Giulio Carlo Argan. L'illustre critico d'arte, nonché primo cittadino di Roma dal 1976 al 1979<sup>47</sup>, rimane colpito dalla serie dei *Totem*. È lui stesso ad invitarla a prendere parte alla Quadriennale d'Arte Nazionale di Roma (X

---

<sup>45</sup> ANDREW KREPS GALLERY, *Bertina Lopes exhibitions*, 2023: <http://www.andrewkreps.com/attachment/en/59bff84cdca83743488b4567/TextOneColumnWithFile/62a369a929f1e6620e076f5f>: dal momento che la prima mostra in Italia si è tenuta nel 1970 presso la Galleria Astrolabio, è stato possibile accostarla all'immagine (fig. 88).

<sup>46</sup> A. COSTA, *Bertina ou a arte de Bertina: mudar e permanecer*, in "Buala", 4 marzo 2019, <https://www.buala.org/pt/cara-a-cara/bertina-ou-a-arte-de-bertina-mudar-e-permanecer-0>

<sup>47</sup> Enciclopedia Treccani, *Giulio Carlo Argan*, <https://www.treccani.it/enciclopedia/giulio-carlo-argan>

Quadriennale Nazionale d'Arte. Artisti stranieri operanti in Italia) del 1977<sup>48</sup> dove presenta l'opera *Stuoia I*.

Al termine del decennio, invece, ottiene la cittadinanza dal nuovo Governo della Repubblica Popolare di Mozambico<sup>49</sup>.

Prima di analizzare i due importanti lavori su Cabral e Picasso, si vuole portare l'attenzione su alcune opere determinanti per gli anni Settanta. In questi anni manifesta, soprattutto dopo la raggiunta indipendenza del Mozambico nel 1975, la volontà di liberarsi dal figurativo<sup>50</sup>. Una ricerca che culminerà con l'ultima produzione dell'artista, completamente votata all'astrattismo.

Innanzitutto, si prende in considerazione il dipinto: *Mafalala*, (fig. 90) realizzato a cavallo tra anni Sessanta e Settanta. Ennesimo titolo evocativo, *Mafalala*, si riferisce ad un importante quartiere di Maputo. In questa zona, politicamente molto vivace, è nato il movimento di liberazione nazionale. Luogo in cui i grandi esponenti del FRELIMO si incontravano, tra cui Samora Machel, Joaquim Chissano e Pascoal Mocumbi<sup>51</sup>. Fu anche il punto di ritrovo di tutto quel gruppo di artisti, intellettuali e pensatori mozambicani

---

<sup>48</sup> SITO UFFICIALE QUADRIENNALE DI ROMA, <https://quadriennalediroma.org/le-quadriennali/>: «Dalla prima edizione del 1931 le Quadriennali d'arte si sono susseguite nel corso del Novecento e fino a oggi, rispondendo al loro compito statutario: essere mostra della produzione artistica nazionale, segnatamente di quella delle ultime generazioni. Come avviene per ogni espressione della cultura, le Quadriennali non hanno soltanto 'censito' le arti visive del nostro Paese, sono state specchio e cassa di risonanza delle ideologie e delle idee, del costume e della Storia, delle passioni politiche e personali, raccontando molto più dell'arte».

<sup>49</sup> CLAUDIO CRESCENTINI, *Bertina Lopes – tutto o quasi*, Palombi Editore, Roma 2013, p. 180: aveva già ottenuto la cittadinanza italiana nel 1965.

<sup>50</sup> GIANNI BAIOCCHI, *I ritmi dell'astrattismo*, in C. CRESCENTINI (a cura di), *Bertina Lopes. Percorsi e tracciati 1998 – 1958*, catalogo della mostra (Orvieto, Palazzo dei Sette, 12 dicembre 1998 – 12 gennaio 1999), Genestampa, Roma.

<sup>51</sup> Quartiere di Mafalala, Maputo, in: <https://soultravelling.it/mafalala-quartiere-maputo-anima-mozambico/>

che lottavano per l'indipendenza, come la stessa Lopes, Noémia de Sousa e José Craveirinha.

Mafalala è un luogo che ancora oggi fa riflettere e ispira, nel 2010 l'artista Camila de Sousa, pronipote di Noémia, ha realizzato l'installazione *Mafalala Blues* (fig. 91). L'installazione, un'indagine storica e culturale su Mafalala, si avvale di diversi mezzi espressivi: fotografia, musica, video e poesia<sup>52</sup>. Sia in Lopes sia in de Sousa, si vuole valorizzare il quartiere periferico di Maputo, caratterizzato da case di legno, tetti di lamiera, un luogo che ha fatto la storia della resistenza mozambicana<sup>53</sup>. Il quartiere vive ancora una condizione di forte povertà, mancanza di servizi e problemi di accesso all'istruzione.

Tornando all'opera della Lopes, realizzata tra il 1969 e il 1970, i colori dalle tonalità acide caratterizzano delle figure stilizzate realizzate con un segno sintetico e grafico, che viene accentuato dalla scelta cromatica, in cui il giallo

---

<sup>52</sup> A. COSTA, *Arte e Artistas em Moçambique: falam diferentes gerações e modernidades* in "Buala", 2012: <https://www.buala.org/pt/vou-la-visitatar/arte-e-artistas-em-mocambique-falam-diferentes-geracoes-e-modernidades-parte-2>

<sup>53</sup> BUALA, *Mafalala Blues, uma intervenção fotográfica de Camila de Sousa*, 2010, <https://www.buala.org/pt/da-fala/mafalala-blues-uma-intervencao-fotografica-de-camila-de-sousa>

CINAFRICA, *Camila de Sousa*, 2010: «Mafalala é um lugar de multiculturalidade, um lugar onde nasceu a nação, onde nasceu Moçambique». Foi sobre tudo isto que consistiu a apresentação de Camila de Sousa, sobrinha-neta da Noémia de Sousa, na exposição audiovisual. [...] «Mafalala Blues», título que dá nome à exposição audiovisual, é uma recriação composta por três casas, construídas de raiz, de um dos bairros mais antigos e também dos mais pobres da cidade de Maputo, onde a madeira e o zinco imperam. Aliás, estes dois materiais eram os mais utilizados pelos seus habitantes para a construção das casas nos primórdios do nascimento do bairro. Casas essas, ainda hoje existem, com muitas histórias para contar».

Traduzione personale del testo: «Mafalala è un luogo di multiculturalismo, un luogo dove è nata la nazione, dove è nato il Mozambico." È stato tutto questo che Camila de Sousa, pronipote di Noémia de Sousa, ha presentato nella mostra audiovisiva. [...] «Mafalala Blues», il titolo che dà il nome alla mostra audiovisiva, è una ricreazione composta da tre case, costruite ex novo, in uno dei quartieri più antichi e anche più poveri della città di Maputo, dove prevalgono legno e zinco, questi due materiali erano i più utilizzati dai suoi abitanti per la costruzione delle case nei primi giorni della nascita del quartiere. Queste case esistono ancora oggi, con tante storie da raccontare.

domina l'intera scena. Nancy Dantas descrive le figure come "spettrali", impegnate in un movimento simile ad una danza e accompagnate da una sorta di fuoco simbolico<sup>54</sup>. Sono presenti anche dei bambini nella sezione più bassa dell'opera, i personaggi, come spesso si è visto, hanno la bocca spalancata. Mentre, gli anziani nel secondo piano indossano dei copricapi di tipologia Kufi<sup>55</sup>.

Dipinto chiave per l'intera produzione artistica di Bertina Lopes è *Grido Grande* (fig. 92), del 1970. Attualmente è in vendita presso la galleria newyorkese Andrew Kreps. L'opera era stata donata dalla Lopes all'artista Piero Tartaglia, come si può notare nell'iscrizione presente nel retro (fig. 93). Il dipinto ad olio, realizzato su una tela quadrata di grandi dimensioni (150 x 150 cm), si rifà al concetto di «pittura storica della vita contemporanea», di cui si è parlato precedentemente<sup>56</sup>.

A livello narrativo, il dipinto, racconta l'ennesimo sopruso subito dal popolo mozambicano. Il titolo *Grido grande* va ad intensificare il messaggio di denuncia. Lopes fa direttamente riferimento all'operazione militare dell'esercito portoghese del 1970, stesso anno in cui concepisce il dipinto. L'azione militare intrapresa dall'esercito portoghese venne guidata dal generale Kaúlza de Arriaga, e prese il nome di *Operação Nó Górdio*. Un'operazione che si inseriva all'interno del più ampio contesto della guerra di liberazione mozambicana, in cui il FRELIMO combatteva il regime

---

<sup>54</sup> NANCY ISABEL DANTAS, *Bertina Lopes: a militant with a brush*, in "Revista de Comunicação e Linguagens", Volume 54, 2021, p.229, <https://rcl.fcsh.unl.pt/index.php/rcl/article/view/125>

<sup>55</sup> *Ibidem*.

<sup>56</sup> CHRISTIAN CALIANDRO, *Storie dell'arte contemporanea*, Mondadori Università, Milano, 2021, p. 7.

dell'*Estado Novo*<sup>57</sup>. Infatti, Kaulza de Arriaga aveva l'obiettivo di neutralizzare il FRELIMO, acerrimo nemico del regime, e per farlo decise di colpire le sue basi militari, situate al confine con la Tanzania<sup>58</sup>. Inoltre, i portoghesi impedirono al FRELIMO i rifornimenti, di vario genere, ed eliminarono tutti i luoghi di aggregazione dei ribelli, per ostacolare il confronto interno al gruppo e fermare sul nascere la possibilità di rivolte<sup>59</sup>. L'attacco durò sette mesi ed impiegò 35.000 soldati dell'esercito portoghese<sup>60</sup>.

Bertina, già da anni molto lontana dal Mozambico, continua a condannare apertamente queste violenze, sperando che anche i paesi europei si rendano conto della gravità delle azioni portoghesi e della condizione dell'Africa intera. Il dipinto racconta il momento di attacco durante l'*Operação Nó Górdio*. Sono rappresentate tre figure, indubbiamente è quella femminile a spiccare, sia per la collocazione centrale sia per il sovradimensionamento rispetto alle altre.

Da un punto di vista formale è sempre più evidente l'influenza di Picasso come si nota nella composizione della donna di *Grido Grande* che, con le braccia protese verso l'alto e la bocca spalancata, sembra ispirarsi alla costruzione della figura sull'estrema sinistra di *Guernica* (fig. 94). Riprende dal cubismo e da Picasso anche l'impianto generale del dipinto, costruito per piani prospettici molteplici, che consentono diversi punti di vista. Inoltre, riscontriamo nuovamente l'attenzione rivolta alle mani e l'utilizzo di una

---

<sup>57</sup> MARIANA CARNEIRO, *1 de julho de 1970: Início da Operação Nó Górdio*, in "Esquerda", 1° luglio 2021, <https://www.esquerda.net/artigo/1-de-julho-de-1970-inicio-da-operacao-no-gordio/75355>: per un approfondimento sulla questione e una visione contemporanea dell'operazione militare portoghese si consiglia la lettura dell'articolo sopracitato.

<sup>58</sup> *Ibidem*.

<sup>59</sup> *Ibidem*.

<sup>60</sup> *Ibidem*.

maschera mozambicana ad ornare il personaggio sulla destra. Il tronco sulla sinistra, su cui si attorciglia il serpente, il ramo, la freccia del mozambicano sulla destra, il movimento delle mani della protagonista e della figura sulla sinistra, contribuiscono a dinamizzare il tutto creando delle direttrici di movimento.

Si analizza adesso l'opera *Omaggio alla morte di Picasso*, 1974 (fig. 95)<sup>61</sup> probabilmente uno dei più noti, se non il più noto dipinto della Lopes.

È piuttosto chiaro l'intento: celebrare il grande artista. Altrettanto chiaro e dichiarato il recupero che Lopes fa di *Guernica* (fig. 96). Non solo un dipinto che l'ha ispirata formalmente, ma con cui si trova in linea eticamente e ideologicamente. Picasso con la sua celebre opera, condanna la brutalità della guerra e del bombardamento aereo sulla città di Guernica. Dipinto realizzato nel 1937 per essere esposto all'Esposizione Internazionale di Parigi, nel Padiglione della Spagna<sup>62</sup>.

L'arte è intesa come veicolo di messaggi di protesta, un aspetto che Lopes sicuramente conosce molto bene. Una frase pronunciata da Picasso nel corso della guerra civile spagnola, nell'intervista *Picasso n'est pas officier de l'armée française*<sup>63</sup>, illustra con grande chiarezza questo pensiero, molto vicino alla concezione di Lopes:

«*La peinture n'est pas faite pour décorer les appartements. C'est un instrument de guerre offensive et défensive contre l'ennemi*»<sup>64</sup>.

---

<sup>61</sup> L'opera è stata recentemente esposta alla galleria Richard Saltoun (9 marzo – 7 maggio 2022), Roma. Sono attualmente in corso (maggio 2023) i processi riservati di acquisizione dell'opera, che è stata venduta, e attende ora di essere nuovamente esposta.

<sup>62</sup> PALOMA ESTEBAN LEAL, *Guernica*, in Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia: <https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/guernica>

<sup>63</sup> *Picasso n'est pas officier de l'armée française* (Picasso non è un ufficiale dell'esercito francese) in *Lettres françaises*, 24 marzo 1945, Parigi, p. 5.

<sup>64</sup> Musée Picasso Parigi, *Guerre d'Espagne et Occupation*: <https://www.museepicassoparis.fr/fr/guerre-despagne-et-occupation>

Si ricorda nuovamente che Lopes aveva conosciuto le opere di Picasso, attraverso le fotografie che la sorella Custodia le inviava da Parigi. Nel periodo portoghese vede una riproduzione di *Guernica*, un dipinto vietato dall'*Estado Novo*: sia per lo spirito di protesta che poteva far nascere negli osservatori un desiderio di emulazione, e, soprattutto, perché l'*Estado Novo* si era schierato in favore del regime di Francisco Franco, appoggiando le sue politiche e fornendo aiuto militare alla Spagna.

Inoltre, si menzionano di nuovo i due incontri di Lopes con l'artista spagnolo: nel 1964 a Parigi, durante la mostra curata da Mordò, e successivamente nel 1973 durante un altro vernissage sempre nella capitale francese. Quest'ultimo incontro corrisponde anche ad una delle ultime apparizioni pubbliche di Picasso, che morirà l'8 aprile di quell'anno a Mougins. Due incontri brevi e assolutamente non profondi, ma che hanno segnato la vita dell'artista.

*«La Lopes stessa ricorda i ritratti e, in particolare, un autoritratto di Picasso del periodo blu, [...] che hanno colpito molto l'artista luso-mozambicana, per la rude semplificazione delle masse corporee, la scelta di determinati elementi espressivi, stilizzati e sganciati sia dal realismo che dalla rappresentazione idealizzata del reale. Quindi, proprio per quel "primitivismo" che, per quanto riguarda Picasso, è da considerare e individuare prima di tutto nella sua componente visuale, più che formale e concettuale»<sup>65</sup>.*

Nello specifico, Crescentini con l'allusione al ritratto di Picasso si riferisce al dipinto *Autoritratto*, 1906 del Musée Picasso di Parigi. È utile soffermarsi

---

Traduzione personale «La pittura non è fatta per decorare appartamenti. È uno strumento di guerra offensiva e difensiva contro il nemico»

<sup>65</sup> CLAUDIO CRESCENTINI, *Bertina Lopes – tutto o quasi*, Palombi Editore, Roma 2013, p. 167.



sulla questione del “primitivismo”<sup>66</sup> e la differenza sostanziale tra quello di Picasso e quello di Lopes, che solo per semplificazione denominiamo in tal modo. Picasso entra in contatto con le opere dette “primitive” a Parigi, tramite, soprattutto, Maurice de Vlaminck e le visite al Museo etnografico di Parigi<sup>67</sup>. Sappiamo che era in possesso di una vastissima collezione che comprendeva opere provenienti dal continente africano, così come dall’Oceania. Queste opere permettono a Picasso di rivoluzionare la sua figurazione, si tratta quindi di una ricerca di natura creativa. Per Lopes il recupero e l’ispirazione, come abbiamo visto nel caso dei Makonde, è totalmente diverso. Oltre ad avere un significato politico, è una riappropriazione di radici figurative che sono dell’artista.

Bertina aveva conosciuto anche altri lavori del maestro spagnolo, come *Les Femmes d’Alger (O. J. R.)* del 1907, che ha potuto studiare alla *Sociedade Nacional de Belas Artes* di Lisbona, negli anni Quaranta, attraverso delle lezioni e degli approfondimenti tenuti dall’istituto portoghese<sup>68</sup>. Lo stile dell’opera guarda certamente alle sculture di origine africana, elementi che, Picasso, aveva già iniziato ad inserire nel citato *Autoritratto* dell’anno precedente e ancor prima nel *Ritratto di Gertrude Stein* del 1905<sup>69</sup>. Tornando all’opera di Lopes, *Omaggio a Picasso*, molteplici sono i riferimenti a *Guernica*. A partire dall’assetto compositivo che si sviluppa orizzontalmente, anche se nel caso di Bertina l’opera appare più contratta e

---

<sup>66</sup> Si sottolinea nuovamente come il termine “primitivo” sia oggi ormai desueto, nonché figlio della concezione eurocentrica e che in questo passaggio viene utilizzato come semplificazione per spiegare la differenza sostanziale nell’approccio all’arte tra Picasso e Lopes.

<sup>67</sup> CHRISTIAN CALIANDRO, *Storie dell’arte contemporanea*, Mondadori Università, Milano, 2021, p. 29.

<sup>68</sup> CLAUDIO CRESCENTINI, *Bertina Lopes – tutto o quasi*, Palombi Editore, Roma 2013, p. 169.

<sup>69</sup> CHRISTIAN CALIANDRO, *Storie dell’arte contemporanea*, Mondadori Università, Milano, 2021, p. 29.

viene lasciato uno spazio minore tra i personaggi. Notiamo la presenza dei soldati ripetuti, ormai sua cifra stilistica. La citazione a Picasso continua con la presenza del Toro, collocato da Lopes sempre sulla sinistra. È lo stesso Picasso a prendere parte all'opera, impersonato dalla figura verde, distesa e di profilo<sup>70</sup>. L'omaggio alla memoria dell'artista spagnolo, per Lopes, avviene, non solo con un'ispirazione dichiarata, ma con il coinvolgimento del «maestro ideale» all'interno del dipinto. La figura, che richiama la ricerca cubista, presenta due occhi e due orecchie, a testimoniare, secondo Crescentini, la forza dei sensi di Picasso. Le donne sono collocate intorno al corpo, ormai senza vita, del pittore<sup>71</sup>. Ritroviamo le bocche spalancate nel grido e le mani che cercano spazio verso l'alto. La scelta cromatica è invece quella che Lopes ha consolidato in questi anni, colori saturi, stesi per strati sovrapposti, in cui il rosso domina la tavolozza. Il tratto è deciso e netto, e accentuata la volumetria dei corpi.

L'altra opera celebrativa del periodo e di un anno precedente, è *Omenagem a Amílcar Cabral*, 1973 (fig. 97). Cabral, politico, poeta e letterato che ha lottato per l'indipendenza dal colonialismo portoghese, contribuendo alla liberazione di Guinea e Capo Verde viene ucciso il 20 gennaio 1973 dalla polizia portoghese<sup>72</sup>.

---

<sup>70</sup> CLAUDIO CRESCENTINI, *Bertina Lopes – tutto o quasi*, Palombi Editore, Roma 2013, p. 173.

<sup>71</sup> *Ibidem*.

<sup>72</sup> N.I. DANTAS, *Tribute and The Modernist Constellations of Bertina Lopes*, in “MoMA: Post notes on art in a global context”, 10 novembre 2021. <https://post.moma.org/tribute-and-the-modernist-constellations-of-bertina-lobes/>

L'artista in seguito alla terribile notizia afferma: «*Cabral has died physically, not only in Guinea, but in all of Africa, in all the world! But he lives on...forever!*<sup>73</sup>».

Lopes era particolarmente affezionata a quest'opera tanto da chiedere alla sua famiglia di non venderla.

Il rosso invade tutto il dipinto, ma si fa di una tonalità più profonda rispetto ai lavori precedenti. Il corpo di Cabral non è presente e non viene raffigurato dall'artista. Lopes utilizza la figura del lampione, che infonde luce, a simboleggiare Cabral. La struttura del lampione, inoltre, divide in quattro sezioni il dipinto. Cabral illumina la folla presente, come un faro che può guidare gli uomini in un momento di profonda crisi e disumanizzazione<sup>74</sup>.

Ai lati sono presenti quattro soldati con elmo che inizialmente passano inosservati. Invece, rappresentano una presenza costante, uno sguardo che osserva continuamente le azioni dei cittadini, anche di Cabral.

Di altra natura è l'opera *La mia radice antica Mozambico (Omaggio all'Indipendenza del Mozambico)* del 1975 (fig. 98). Un momento di gioia, agognata, guida la realizzazione di questo dipinto.

Importante non solo da un punto di vista storico, ma anche per l'inizio di una nuova ricerca artistica inaugurata dalla Lopes.

*«Omaggio per la morte di Picasso e l'Omaggio all'Indipendenza del Mozambico» rappresentano l'ante quem e il post quem del percorso stilistico dell'artista, fra nuove metodologie creative e paradigmi espressivi, in un*

---

<sup>73</sup> *Ibidem*: traduzione personale del testo «Cabral è morto fisicamente, non solo in Guinea, ma in tutta l'Africa, in tutto il mondo! Ma lui continua a vivere... per sempre!».

<sup>74</sup> B. ANANIA, *Planting seeds of opposition: Cabral's cultural front*, in "Roar", 13 marzo 2022.

*prossimo, l'ennesimo, distacco dai principi funzionalistici della modernità»<sup>75</sup>.*

Quest'opera, che apre la strada a tutte le successive e al passaggio verso il non figurativo, ha colori sgargianti e variegati, ed esprime tutta la gioia della libertà raggiunta. Guarda sicuramente al movimento dell'Informale, ma anche all'arte segnica<sup>76</sup>. In questo modo, crea uno stile in continuo aggiornamento capace di dialogare con l'arte occidentale e con quella africana. L'opera per volontà della Lopes è stata donata al Museo Nazionale di Maputo, ed è entrata nella collezione dopo la scomparsa dell'artista, nel 2012.

Ultima opera degli anni Settanta che si analizza, tra quelle selezionate, è *Mussunda Amigo*, 1978-1979 (fig. 99). Importante anche per esaminare le diverse datazioni proposte. Si accetta, in questa sede, quella di Claudio Crescentini<sup>77</sup>, molto più tarda rispetto agli ultimi contributi sull'artista che propongono la data del 1961<sup>78</sup>. Convince maggiormente una collocazione cronologicamente più avanzata, dal momento che l'opera rimanda chiaramente alla poetica di António Agostinho Neto. La datazione al 1961 non corrisponde a livello formale e, inoltre, non trova riscontro con la data della poesia a cui il dipinto fa riferimento: *Mussunda amigo*. Tale poesia, di cui Lopes riporta graficamente alcuni versi, fa parte della raccolta *Sagrada*

---

<sup>75</sup> CLAUDIO CRESCENTINI, *Bertina Lopes – tutto o quasi*, Palombi Editore, Roma 2013, p. 174. Il critico per quanto riguarda l'arte segnica fa riferimento alle opere di Asger Jorn.

<sup>76</sup> *Ibidem*.

<sup>77</sup> L'autore Claudio Crescentini conferma la datazione del 1978/1979 sia nel testo: *Bertina Lopes – tutto o quasi*, Palombi Editore, Roma 2013; sia in *Bertina Lopes – arte e antagonismo*, Erreciemme edizioni, Roma 2017.

<sup>78</sup> Ci si riferisce alla datazione proposta nel catalogo della mostra antologica della galleria Richard Saltoun di Roma: LIZZY KELSEY (a cura di), *Bertina Lopes*, catalogo della mostra (Roma, Richard Saltoun, 9 March –7 May 2022), Roma, 2022.

*Esperança*, data alle stampe nel 1974<sup>79</sup> e quindi successiva al 1961. Anche se Bertina fosse entrata in contatto con la poesia *Mussunda amigo* prima della pubblicazione del libro, sembra una datazione troppo lontana rispetto alla raccolta di Neto.

Si riportano i versi della poesia di Neto, che Bertina Lopes decide di riportare graficamente nel dipinto:

«*O ió kalunga ua mu bangele!*

*O ió kalunga ua mu bangele-lé-leléé...»<sup>80</sup>.*

Il dipinto è dominato da un fondo nero, con dei tocchi di rosso e azzurro, rispettivamente sulla sinistra e sulla destra. Lopes ricorre alla tecnica del collage applicando delle immagini di figure mascherate in alto a destra e la raffigurazione di una vera e propria maschera poco più in basso. Questi elementi contribuiscono a rendere l'atmosfera del dipinto più suggestiva. Inoltre, utilizza la corda che inserisce in buona parte della composizione e che si sviluppa lungo l'altezza, un elemento che crea movimento ed accentua l'aspetto materico dell'opera.

---

<sup>79</sup> GIORGIO DE MARCHIS (a cura di), *Noi dell'Africa immensa. Nuove letture della poesia di Agostinho Neto*, Nova Delphi Libri, Roma, 2022, p. 16.

<sup>80</sup> AGOSTINHO NETO (traduzione di Joyce Lussu), *Con occhi asciutti*, il Saggiatore, Milano, 1963, p. 110: per la poesia completa, la traduzione in italiano e approfondimenti circa la poetica di Neto si veda il testo sopracitato, oltre a GIORGIO DE MARCHIS (a cura di), *Noi dell'Africa immensa. Nuove letture della poesia di Agostinho Neto*, Nova Delphi Libri, Roma, 2022.

### ***4.3. Dagli anni Ottanta agli anni Novanta: verso il non figurativo***

Negli anni Ottanta l'artista conferma la nuova tensione verso il non figurativo, già manifestata nel decennio precedente con opere, tra le altre, come *Omaggio per l'indipendenza del Mozambico* (1975). È, dunque, un momento importante per l'arte di Lopes e in cui, anche opere consolidate nella sua carriera, come i *Totem*, manifestano un forte ripensamento nella figurazione.

Ad ogni modo, come si può osservare in questo paragrafo, il percorso verso l'astrattismo non elimina completamente la figurazione e negli anni Ottanta i due stili pittorici convivono. Saranno invece gli anni Novanta, il periodo in cui verrà consacrata la sua pittura astratta.

L'artista è ormai perfettamente calata nel contesto romano, continuano e si intensificano le sue frequentazioni con intellettuali, artisti, poeti, politici. La sua casa-studio nel centro di Roma, diventa a tutti gli effetti un salotto culturale. Chi arriva nell'abitazione di Bertina e Franco Confaloni, lascia sempre una traccia, ovvero una scritta sui muri della loro casa. Se si visita la casa-studio si possono osservare sulle pareti centinaia di messaggi di buon augurio, di saluti e di affetto che percorrono le pareti, come si può osservare nella fotografia (fig. 100)<sup>81</sup>.

---

<sup>81</sup> Ad oggi, lo studio e l'archivio vivono un momento di transizione in seguito alla scomparsa di Franco Confaloni, avvenuta nell'aprile 2023. Il vedovo di Lopes era infatti il presidente dell'archivio e si occupava di gestire lo spazio, sono quindi in corso le trattative legali per la successione dell'archivio Bertina Lopes e della casa-studio di Roma. Senza dubbio è un luogo che necessita e merita di essere tutelato, e si auspica sarà questa la sua sorte. Nella fotografia del 2021 (fig. 101) si possono osservare le numerose opere conservate all'interno dell'abitazione, oggi in maggioranza non più presenti poiché vendute o in procinto di esserlo.

Come ha affermato Francesca Capriccioli:

«L'impatto con l'abitazione/studio di Bertina Lopes già comunica e trasmette molto della militante personalità dell'artista. [...] Che la Lopes ami rievocare incontri e persone attraverso tracce e testimonianze scritte lo confermano del resto le pareti della sua casa, vergate, tra un quadro e l'altro da firme e dediche con data lasciate dagli amici, dai conoscenti, dagli estimatori e dalle persone più disparate che occasionalmente hanno varcato la sua soglia»<sup>82</sup>.

Gli anni Ottanta vedono anche due tra le più importanti mostre personali dedicate all'artista: la prima nella sua città natale a Maputo nel 1982, la seconda nella sua città d'adozione, Roma, presso Palazzo Venezia nel 1986. Le altre esposizioni fondamentali degli anni Novanta e che vedono protagonista la Lopes sono: la mostra presso la Fondazione Gulbenkian del 1993 e la successiva del 1996 presso la FAO di Roma. Queste esposizioni hanno, indubbiamente, contribuito a consacrare l'arte di Lopes al grande pubblico.

Gianni Baiocchi, nel catalogo della Mostra di Bertina Lopes *Percorsi e Tracciati 1998 – 1958* (12 dicembre 1998 – 12 gennaio 1999), illustra con chiarezza il momento di passaggio tra il figurativo e l'astrattismo. Innanzitutto, Baiocchi, sottolinea che la pittura astratta ha come conseguenza l'allontanamento da «qualsiasi riferimento etnico, per approdare alle grandi tele degli ultimi anni delle visioni cosmiche»<sup>83</sup>.

---

<sup>82</sup> FRANCESCA CAPRICCIOLI, *Bertina Lopes* in AA. VV (a cura di), *Sesta Biennale di Arte Sacra. La passione di Cristo e la guerra: Nitsch, Vedova* catalogo della mostra (San Gabriele, 10 giugno – 10 agosto 1994) Staurós, Teramo 1994, p. 130.

<sup>83</sup> GIANNI BAIOCCHI, *I ritmi dell'astrattismo di Bertina Lopes*, in C. CRESCENTINI (a cura di), *Bertina Lopes. Percorsi e tracciati 1998 – 1958*, catalogo della mostra (Orvieto, Palazzo dei Sette, 12 dicembre 1998 – 12 gennaio 1999), Genestampa, Roma, 1999.

Il riferimento etnico, che in questa sede chiamiamo riferimento alle arti mozambicane, naturalmente non viene cancellato, ma subisce una forte trasformazione. Si ricorda che questo mutamento comincia in maniera netta con il dipinto per l'indipendenza del Mozambico, realizzato nel 1975. Baiocchi si sofferma anche sullo stile pittorico degli artisti mozambicani, che prima dell'indipendenza era principalmente figurativo per trasmettere più chiaramente il messaggio di protesta e di denuncia sociopolitica, risultando più immediato rispetto a quello aniconico. Per Lopes sarà un percorso graduale, ma è comunque simbolica la data dell'Indipendenza come inizio di questo nuovo approccio alla pittura.

Sarebbe però riduttivo ricondurre la trasformazione dell'arte di Lopes ad un nuovo assetto politico del Mozambico, si ritiene, piuttosto, che questa sia la summa di una ricerca durata tutta la vita. Un percorso, che per definizione è stato caratterizzato da momenti e fasi diverse: dagli esordi in cui si è relazionata con l'arte francese di fine Ottocento e primo Novecento, in particolare Cézanne, fino alla scoperta dell'arte del proprio paese, prima negata. Seguono le opere di condanna e di dolore per le sofferenze del Mozambico, la fase picassiana dell'artista, fino a giungere al momento di liberazione dal figurativo. Inoltre, dagli anni Ottanta esordisce anche con opere scultoree, che si analizzeranno nel capitolo successivo.

Le parole di Lopes restituiscono, senza dubbio, in maniera più autentica questo processo:

*«Um artista é assim mesmo. Trabalha, pára, para pensar, volta atrás, recomeça. ... Vê Picasso.... Experimentou cerâmica... experimentou bronze. ... Eu sou pintora mas gosto de experimentar coisas novas. ... Penso que um artista deve experimentar tudo para procurar o seu caminho. ... O tempo passou e já não pinto como antes. Sabes, as pessoas evoluem, o que sou hoje não é igual ao que fui ontem. Já não era capaz de fazer aqueles*



*quadros, já não posso pintar as coisas que vivi naquela época. Eu já não sou eu e continuo a ser. Entendes? ... A minha pintura hoje é muito diferente. O que não significa que não estejam lá as minhas raízes africanas»<sup>84</sup>.*

Molto lucidamente, afferma che nel corso di tutti questi anni è lei ad essere cambiata e di conseguenza la sua arte, come potrebbe dipingere sempre allo stesso modo se non è più la persona che è stata? Per l'artista è stato quindi un processo naturale, di crescita e di trasformazione. Soprattutto per le opere astratte, non è stato facile ottenere un appoggio iniziale, sia da parte della critica sia a livello commerciale<sup>85</sup>. Nonostante si trovasse in Italia da ormai diverso tempo, nel momento della sua sperimentazione astratta le sue opere non vengono immediatamente comprese e apprezzate<sup>86</sup>.

Si vuole cominciare l'analisi delle opere degli anni Ottanta, considerando alcuni dipinti della serie dei *Totem*.

Al fine di dare l'idea dell'evoluzione della serie si rimanda brevemente ai due *Totem* del 1968 (fig. 102 e fig. 103), in cui aveva già dimostrato il rimando all'arte mozambicana e al contempo una spinta sempre più forte

---

<sup>84</sup>A. COSTA, *Bertina ou a arte de Bertina: mudar e permanecer*, in "Buala", 4 marzo 2019.

Traduzione personale della dichiarazione di Lopes: «Un artista è così. Lavora, si ferma a pensare, torna indietro, ricomincia. ... Vedi Picasso.... Ha provato la ceramica ... ha provato il bronzo. ... Io sono una pittrice ma mi piace provare cose nuove. ... Penso che un artista debba provare tutto per trovare la sua strada. ... Il tempo è passato e non dipingo più come una volta. Sai, le persone si evolvono, quello che sono oggi non è lo stesso di ieri. Non ero più in grado di fare quei dipinti, non posso più dipingere le cose che ho vissuto allora. Non sono più io e lo sono ancora. Capite? ... La mia pittura oggi è molto diversa. Il che non significa che le mie radici africane non ci siano».

<sup>85</sup> M.A. SCHROTH, Bertina Lopes in "AWARE: Archives of Women Artists, Research & Exhibitions, 2020, <https://awarewomenartists.com/en/artiste/bertina-lobes/>.

<sup>86</sup> ROGER CALME, *Bertina Lopes TROIS SILHOUETTES ENTRE OMBRE ET LUMIÈRE* in "ZO mag' magazine d'art contemporain", 27 aprile 2022, <https://zoes.fr/2022/04/27/mozambique-italie-peinture-bertina-lobes-trois-silhouettes-entre-ombre-et-lumiere/>

verso le ricerche artistiche occidentali. Questa unione crea una particolare e unica figurazione astratta del Totem, uno stile pittorico del tutto originale nel panorama contemporaneo. Si tratta di due opere caratterizzate da una cromia intensa, in particolare il secondo, *Totem n.2* (fig. 103) dipinto con pennellate stese per campiture piatte. Dominano gli elementi dentellati, riconducibili al grido che tante volte si è incontrato nelle opere di Bertina. Al contempo l'opera si inserisce in un contesto internazionale, che si confronta con l'arte informale e segnica e crea un particolare alfabeto grafico che unisce elementi geometrici e rimandi all'arte mozambicana con motivi che richiamano alle maschere: la dentatura, gli elementi appuntiti, la losanga in secondo piano sulla cui cima troviamo ciuffi di capelli. Passando agli anni Ottanta, un dipinto degno di nota è *Totem*, 1980 (fig. 104), in cui è ancora presente una rappresentazione riconducibile alla figura umana e dove rintracciamo nuovamente elementi dentellati e appuntiti, ma in quest'opera Lopes non utilizza i colori intensi che normalmente caratterizzano il suo lavoro. In *Ela Está Seguro De Si, Totem* (fig. 105), dello stesso anno, ritorna chiaramente la figura umana nonostante il tipo di rappresentazione si presenti come antinaturalistica, in un gioco di scomponimento delle masse e della figura che guarda ancora al cubismo. Il grido con le bocche spalancate è un *leitmotiv* della sua produzione, ma muta e diventa sempre più stilizzato, fino ad essere rappresentato dalla sola geometria del cerchio, come si può osservare in alto a sinistra. La scomposizione della figura umana continua, e l'artista lavora sempre di più in un'ottica di sottrazione, in *Totem*, 1981 (fig. 106) compie un grande lavoro di sintesi. La figura viene definita attraverso un contorno, percorsa da motivi geometrici e da una bocca dentata da cui fuoriesce un elemento aguzzo. Si riscontra, però, l'utilizzo di paglia nella capigliatura che rimanda alle opere mozambicane. In questo lavoro di ripensamento della figura in una prospettiva sempre più indirizzata

all'antinaturalismo e all'astrattismo, risulta esemplificativo il *Totem* del 1983 (fig. 107)<sup>87</sup>. Qui la raffigurazione umana scompare e in sua rappresentanza troviamo un piccolo cerchio che riporta alla mente il grido dentato. Questo viene inserito in un contesto materico dato dall'applicazione sulla tela di corda, e materiali che richiamano una folta capigliatura.

Qualche anno dopo, la Lopes, giunge al totale abbandono della figura, creando opere come *Senza titolo*, 1986 (fig. 108) e *I percorsi della vita*, 1987 (fig. 109).

Il primo dipinto è realizzato con un approccio gestuale e impulsivo, sperimentando con i colori sulla tela. Il secondo, invece, presenta figure geometriche che si intrecciano e al cui centro domina un quadrato viola inserito all'interno di un cerchio.

Si ricorda che tra i tanti amici in visita nella sua casa-studio, c'è anche «Lorenzo Guerrini (fig. 110), probabilmente l'artista che la introdurrà, insieme ad Antonio Scordia, al non figurativo»<sup>88</sup>.

Infine, per quanto riguarda il decennio Ottanta, si presentano le due opere *Africa respireremo sempre insieme per vincere*, 1988 (fig. 111) e *I Punti di Riferimento: I Tre Momenti: Nascita, Vita, Morte* (fig. 112).

La prima opera guarda alle vicende del Mozambico. È un dipinto molto diverso dai precedenti dedicati ai fatti storico-politici del paese natio. Una figurazione totalmente rimeditata. Il dipinto è datato 1988, nel bel mezzo della guerra civile nata tra FRELIMO e RENAMO. Questo fatto sconvolge profondamente Bertina Lopes, dopo l'indipendenza tanto desiderata e attesa

---

<sup>87</sup> Per notare l'evoluzione del Totem in Lopes si consiglia di consultare: LIZZY KELSEY (a cura di), *Bertina Lopes*, catalogo della mostra (Roma, Richard Saltoun, 9 March –7 May 2022), Roma, 2022.

<sup>88</sup> C. CRESCENTINI, *Bertina Lopes – arte e antagonismo*, Erreciemme edizioni, Roma 2017, p. 62.

dal Portogallo, il suo popolo è ora in lotta. Una guerra simbolicamente molto più difficile da accettare, contro chi lottare adesso che ci si uccide tra fratelli? Il dipinto, infatti, riporta il simbolico titolo *Africa respireremo sempre insieme per vincere*. A differenza dei precedenti dipinti di protesta, questo quadro non mostra quel ritmo serrato e contratto tipico degli anni Sessanta e Settanta. Qui la rappresentazione, astratta e votata alla geometria, guarda con intensità al rapporto cromatico degli elementi, in soluzioni formali che si ispirano all'arte segnica. In generale l'opera comunica un clima di speranza in un momento difficile per il Mozambico, piuttosto che di denuncia come nei precedenti lavori, la composizione risulta più ariosa e meno contratta. Cambia l'approccio, ma l'attenzione e l'amore verso il Mozambico rimane naturalmente invariato.

Altro lavoro importante di questa fase di transizione tra il figurativo e l'astratto è *I Punti Di Riferimento: I Tre Momenti: Nascita, Vita, Morte (o Africa. I Tre Momenti)* (fig. 112). Opera che si ritiene emblematica per illustrare l'evoluzione stilistica dell'artista. Ci troviamo, ormai, a cavallo con gli anni Novanta. In questo dipinto Bertina si interroga sui tre momenti che accomunano la vita di ogni essere umano, senza alcuna distinzione: la nascita, la vita e la morte. Il tema è quindi di natura esistenziale. Lopes, rappresenta questi tre momenti con altrettanti elementi geometrici. Utilizza, inoltre, il giallo, un colore che generalmente non ha interessato molto la sua tavolozza. In questo lavoro risulta piuttosto evidente un rimando alle opere del pittore e scultore Lorenzo Guerrini che Lopes conosceva e frequentava. In particolare, questo si riscontra nelle forme realizzate tramite grandi pennellate stese uniformemente<sup>89</sup>. Ma, l'approccio all'uso di colori saturi e

---

<sup>89</sup>Enciclopedia Treccani, *Lorenzo Guerrini*, <https://www.treccani.it/enciclopedia/lorenzo-guerrini/>. Guerrini, nasce a Milano nel 1914 e si forma a Roma con il maestro Gerardi spostandosi poi in Francia, Germania e Polonia

la netta contrapposizione cromatica tra gli elementi del dipinto, ricorda anche l'altro artista che ha influenzato la sua pittura astratta: Antonio Scordia (fig. 113). Il pittore argentino, si stabilisce a soli tre anni a Roma e nel corso della sua vita soggiorna nelle diverse capitali europee<sup>90</sup>. L'opera di Lopes è attraversata da silhouette, che contrappongono allo splendore e lucentezza del giallo, forme quadrate nere attraversate da pennellate grigio-bianche. L'artista dimostra così di avere ampiamente superato la fase picassiana e cubista<sup>91</sup>.

Si passa ora alla produzione artistica degli anni Novanta. L'artista, concretizza le ricerche già iniziate con una certa continuità nel decennio precedente, ed è guidata dalla volontà di superamento dei limiti imposti dal figurativo. Come sottolinea Alda Costa:

*«O domínio das linguagens artísticas do seu tempo está presente nas suas composições abstractas, na série dos “totem”, na pintura de acção, nas extraordinárias esculturas em bronze, tão pouco conhecidas entre nós, na pintura do “período astral”, na série do “mar”, na do “espírito da música” ou nos seus últimos trabalhos. Uma obra que não aceita limites, atravessa horizontes estéticos, constitui-se como um corpo artístico autónomo, livre e cheio de vida»<sup>92</sup>.*

---

al fine di affinare la sua formazione, sarà, inoltre, protagonista di numerose e diverse mostre a Roma.

<sup>90</sup> Galleria del Laocoonte, *Antonio Scordia*, <https://www.laocoontegalleria.it/antonio-scordia/>: nel 1969 si occupa anche di scenografia e lavora con Fellini al film *Fellini Satyricon*, vengono realizzate due importanti esposizioni, a Palazzo Barberini a Roma e al Padiglione d'Arte Contemporanea al Parco Massari di Ferrara.

<sup>91</sup> M.A. SCHROTH, Bertina Lopes in “AWARE: Archives of Women Artists, Research & Exhibitions, 2020, <https://awarewomenartists.com/en/artiste/bertina-lobes/>.

<sup>92</sup> A. COSTA, *Bertina ou a arte de Bertina: mudar e permanecer*, in “Buala”, 4 marzo 2019, <https://www.buala.org/pt/cara-a-cara/bertina-ou-a-arte-de-bertina-mudar-e-permanecer-0>. Traduzione personale dell'estratto: «La padronanza dei linguaggi artistici del suo tempo è presente nelle sue composizioni astratte, nella serie dei “totem”, nell'action painting, nelle straordinarie sculture in bronzo, così poco conosciute da noi, nella pittura del “período astrale”, nella serie del “mare”, nello “spirito della musica” o

Bertina dimostra di aver sedimentato le ricerche occidentali e si svincola completamente dalla figurazione naturalistica. In questi anni realizza alcuni dipinti fondamentali per la sua attività artistica. Un aspetto interessante è la predisposizione di Lopes a lavorare per serie - cicli pittorici. Questo elemento era già stato riscontrato precedentemente, ad esempio con la serie dei *Totem* o della *Radice Antica*. Lopes tende, quindi, a concepire le opere all'interno di serie tematiche che poi sviluppa attraverso i diversi dipinti. Lavorare all'interno della stessa serie, le consente con opere differenti di interrogarsi sul soggetto per indagarne molteplici aspetti.

Sono celebri in questi anni le serie dedicate agli oceani, al legame con la musica e soprattutto con il Jazz, alle suggestioni astrali, legate alle visioni dell'universo.

Gli anni Novanta «sono gli anni della pura astrazione come espressione di una incontenibile gioia di vivere rivelata nella gestualità, che diviene una sublime forma di danza liberatoria evidente [...] in opere come: *La vita è un'eruzione vulcanica*, *Una ventata è un soffio di libertà*»<sup>93</sup>. È necessario anche contestualizzare gli anni Novanta, soprattutto dal punto di vista della storia politica del Mozambico. Nel 1992 viene firmato il patto di pace tra RENAMO e FRELIMO, che segna la fine della sanguinosa guerra civile nel paese. Cambia molto il punto di vista della Lopes e di conseguenza questo aspetto influenza anche la sua pittura. È doveroso menzionare, al di là dell'attività artistica della Lopes, anche l'importante ruolo avuto per arrivare

---

nelle sue ultime opere. Un'opera che non accetta limiti, attraversa orizzonti estetici, si costituisce come un corpo artistico autonomo, libero e pieno di vita».

<sup>93</sup> GIANNI BAIOCCHI, *I ritmi dell'astrattismo di Bertina Lopes*, in C. CRESCENTINI (a cura di), *Bertina Lopes. Percorsi e tracciati 1998 – 1958*, catalogo della mostra (Orvieto, Palazzo dei Sette, 12 dicembre 1998 – 12 gennaio 1999), Genestampa, Roma, 1999.

ad un patto tra le parti politiche in Mozambico. La Lopes, insieme alla Comunità di Sant'Egidio di Roma, è stata mediatrice tra le diverse fazioni politiche mozambicane<sup>94</sup>.

L'arrivo della pace e della libertà nel suo Paese, riporta in lei una serenità da tempo persa. Le opere di questi anni si rifanno a tematiche lontane dalla quotidianità e soprattutto sono di natura storica e apolitica e danno vita ad un periodo che viene denominato "astrale"<sup>95</sup>. In questo momento la sua rappresentazione è libera. In *Sole, terra, meteoriti conversano nello spazio* (fig. 115) notiamo la fascinazione verso l'universo. L'artista dipinge una sua personale visione dello spazio, che formalmente crea un moto centripeto e dirige lo sguardo verso la rappresentazione della terra. Vi è un contrasto tra la zona dedicata allo spazio terrestre, dominato dai toni del blu e dell'azzurro e quella del sole, sui toni del rosso e del giallo. Applica, inoltre, degli elementi decorativi puntinati e colorati al confine tra le due aree. Ora che la sua mente è libera dalle preoccupazioni e dal dolore, il dipinto viene impostato in modo più arioso e con un ritmo assolutamente più disteso rispetto alle opere di natura politica.

Nella serie *La vita è una eruzione vulcanica* (figg. 121 e 122), che prende forma dal 1995<sup>96</sup>, arriva ad un uso del colore e del gesto pittorico nuovo. La tavolozza si fa sempre più intensa, ed esplode dal punto di vista cromatico, il segno è rapido e istintivo, aspetti che ben si collegano anche al titolo di queste opere.

In opere come *Notturmo africano* (fig. 123), si interroga sui mezzi tradizionali legati alla pittura, cosa che la porta ad abbandonare il pennello.

---

<sup>94</sup> M.A. SCHROTH, *Bertina Lopes* in "AWARE: Archives of Women Artists, Research & Exhibitions, 2020, <https://awarewomenartists.com/en/artiste/bertina-lopes/>.

<sup>95</sup> C. CRESCENTINI, *Bertina Lopes – arte e antagonismo*, Erreciemme edizioni, Roma 2017, p. 102.

<sup>96</sup> *Ibidem*.

In *Notturmo africano*, la tela viene dipinta con una tecnica che guarda al dripping di Pollock, e in cui il colore sgocciolando è libero di creare forme e motivi nel quadro.

A partire da questo decennio e approdando agli anni Duemila, concepisce la serie *No mar nasce a vida*, ovvero la vita nasce nel mare. In *Spazio verso il mare* (fig. 114), imposta la composizione sui toni dell'azzurro. Il mare è, però, solcato da un reticolato geometrico su cui dominano segni grafici sui toni del marrone, stesi rapidamente e in contrasto con la stesura piatta dello sfondo. Riscontriamo anche quell'alfabeto grafico di segni di cui si era parlato per *Totem n.2*, 1968, in questo caso tracciati con colori neri che si stagliano sull'intero dipinto.

Allo scadere degli anni Novanta, nascono anche i dipinti legati al mondo della musica Jazz e il ciclo di opere *Lo spirito della musica è dentro di me*<sup>97</sup>.

---

<sup>97</sup> Il rapporto di Lopes con la musica Jazz e le opere nate da questa suggestione, vengono analizzate nel capitolo V.



## CAPITOLO V: LA SCULTURA E L'ULTIMA PRODUZIONE

### *5.1 Breve analisi della produzione scultorea*

A partire dagli anni Ottanta, come si era già anticipato, la Lopes si dedica alla produzione di opere scultoree. Colui che la introduce e guida all'inizio di questa ricerca espressiva è Marino Marini (1901 – 1980)<sup>1</sup>. L'affermato e noto scultore, incontra Bertina negli ultimi anni della sua vita e i due si frequentano dal 1975 circa<sup>2</sup>.

Marini la inizia al mondo della rappresentazione plastica, dal quale Lopes era rimasta lontana, sebbene, fosse affascinata dalle sculture mozambicane e soprattutto da quelle Makonde. L'ultima produzione dell'artista toscano che «applicava nelle sculture di questo periodo, il segno come forma espressiva del volume stesso della figura» sembra quella che attira maggiormente Bertina<sup>3</sup>.

Come afferma Crescentini, i due sperimentano diversi approcci alla scultura, utilizzando terracotta, gesso e materiali vari. Al termine di questo primo momento di ricerca, Lopes opterà per il bronzo.

Sfortunatamente, non siamo in possesso di un'ampia e strutturata documentazione legata alla produzione scultorea della Lopes. Ciononostante, è possibile formulare delle considerazioni in merito alle sculture di Bertina, con l'auspicio che anche questa parte della sua produzione venga presa maggiormente in considerazione.

---

<sup>1</sup> C. CRESCENTINI, *Bertina Lopes – arte e antagonismo*, Erreciemme edizioni, Roma 2017, p. 62.

<sup>2</sup> *Ibidem*: per il tramite della conoscenza comune di Giovanni Carandente.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

Le prime opere dell'artista si presentano in linea con le sue ricerche pittoriche coeve, in un connubio tra la nuova arte indirizzata all'astratto e la figurazione. Molto importanti per la sua produzione scultorea sono i bronzi realizzati nei primissimi anni del decennio, come: *Imprecazione* (fig. 124), *Chi non muore mai e tutto ricorda è il popolo* (fig. 125), *Perché* (fig. 126), *Totem* (fig. 127), *Voce dell'Africa I* (fig. 128).

Le sculture manifestano grandissima attenzione verso il senso materico, aspetto molto presente anche nella pittura dell'artista, sono infatti opere dai volumi pieni e compatti.

In *Imprecazione* del 1980, ritroviamo le bocche spalancate che qui vengono trasposte sul bronzo, creando un forte impatto emotivo. La scultura è costellata da motivi geometrizzanti, come linee e cerchi che contribuiscono all'aspetto «palpabile»<sup>4</sup> dell'opera, termine caro alla Lopes. Vengono raffigurati due individui, entrambi nell'atto di gridare.

Una delle sculture più simboliche è, indubbiamente, *Chi non muore mai e tutto ricorda è il popolo*, 1980. Un'opera che viene realizzata come atto di vicinanza e di denuncia della situazione vissuta da Nelson Mandela, nel contesto della segregazione razziale. Lopes era profondamente legata alla terza moglie di Mandela, Graça Simbine, e si ricorda che aveva incontrato la coppia durante le celebrazioni per il ventitreesimo anniversario dell'Indipendenza del Mozambico. Bertina realizza il bronzo nel 1980, in linea con le manifestazioni di protesta volte alla liberazione di Mandela, che verrà scarcerato solo nel 1990, dopo 27 anni di prigionia<sup>5</sup>. Una scultura che

---

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> DAVID BIDUSSA, *Nelson Mandela: fuori dal carcere, la libertà di una nazione* in "Maremosso Magazine la Feltrinelli", 10 febbraio 2023: <https://maremosso.lafeltrinelli.it/approfondimenti/nelson-mandela-scarcerazione-liberta>

è caratterizzata da elementi decorativi geometrici come sfere e triangoli che si sviluppano sulla superficie in sequenze alternate. «Un'opera energica che richiama all'Africa per le forme ancestrali»<sup>6</sup>. Sempre in questi anni, tra il 1980 e il 1981, realizza anche il dipinto *Senza titolo*, dedicato a Mandela, dove riprende l'impronta della mano di Mandela, al cui centro era tracciato il profilo del continente africano diventato negli anni di liberazione un simbolo della lotta all'apartheid, in un dichiarato omaggio verso l'uomo e il politico<sup>7</sup>.

Altra scultura del periodo è *Perché*, 1981. Opera in bronzo che spiega bene il processo di sintesi e astrazione che l'artista stava compiendo anche in pittura. In questo caso il bronzo ha subito un processo di doratura. Il grido diventa un cerchio perfetto, attraversato dalla dentatura lungo tutta la sua circonferenza; aspetto già anticipato in *Ela Está Seguro De Si, Totem* (fig. 105) e come farà poco dopo in *Totem*, 1983 (fig. 107). Un grido che viene realizzato tramite l'assenza di materia, a simboleggiare una voragine, in una contrapposizione tra pieni e vuoti. L'artista non ha risposte, ma sente solo di poter rivolgere una domanda: perché? Ricordiamo sempre il contesto storico: il Mozambico era nel pieno della guerra fratricida.

L'attenzione al dato materico viene dichiarato anche in *Totem*, 1986<sup>8</sup>, scultura dai volumi massicci che si inserisce all'interno della nota serie di Lopes, dimostrando grande varietà nel trattamento del soggetto all'interno del ciclo tematico. Ragionamento che si può applicare anche a *Voce dell'Africa 1*, 1990, in cui l'artista opta per un bronzo dorato. L'opera nasce

---

<sup>6</sup> Si veda a tal proposito C. CRESCENTINI, *Bertina Lopes – tutto o quasi*, Palombi Editore, Roma 2013, p. 27.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> Presenta tra le opere scultoree anche Grido Grande, dimostrando grande coerenza nella sua produzione artistica.

dal rapporto tra la materia, caratterizzata da volumi compatti, e la sua assenza, ovvero il vuoto creato all'interno delle figure geometriche. Torna anche un altro elemento dell'arte di Lopes, l'attenzione verso i titoli evocativi delle opere. Cambiano i mezzi, gli strumenti, lo stile e le tecniche, ma l'Africa rimane sempre al centro dei suoi pensieri.

Nell'archivio sono presenti diverse foto che attestano l'attività scultorea dell'artista, come nel caso della fotografia che ritrae Bertina Lopes in fonderia a Roma nel 1986 (fig. 129).

Svariate opere sono state fuse dopo la morte dell'artista, come nel caso di *Protesta*: la trasposizione scultorea di un lavoro pittorico del 1990, che il marito Franco Confaloni ha deciso di far realizzare successivamente nel 2012<sup>9</sup>. E ancora di *Forza*, 2014 (fig. 130)<sup>10</sup>, un'opera in cui il bronzo richiama elementi naturali come il legno, i denti e la roccia a dare vita ad un'immagine animalesca. L'opera, essenziale nella sua composizione, risulta fortemente espressiva.

Tra le ultime sculture realizzate personalmente da Lopes troviamo *Senza titolo*, 2007 (fig. 131), un bronzo che si allontana molto dai suoi lavori precedenti, «in cui si viene a determinare la costruzione della materia mediante un ricorso al segno e all'incisione che sembrano sovvertire tutti i canoni di lettura critica fin qui messi in atto, anche in relazione e sospensione fra passato e presente. Nord e sud»<sup>11</sup>. Una scultura che, a differenza delle altre, è impostata su un lavoro di sintesi. Qui l'artista toglie materia e giunge

---

<sup>9</sup> C. CRESCENTINI, *Bertina Lopes – tutto o quasi*, Palombi Editore, Roma 2013, p. 27.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> C. CRESCENTINI, *Bertina Lopes – arte e antagonismo*, Erreciemme edizioni, Roma 2017, p. 106.

ad una rappresentazione quasi spoglia rispetto ai lavori analizzati in precedenza, limitandosi a modellare due cilindri di diverse altezze.

Il lavoro scultoreo di Lopes è passato in secondo piano rispetto alle opere pittoriche, e riprendendo quanto già detto da Alda Costa, è ancora poca la nostra conoscenza e l'attenzione rivolta a questa parte dell'attività dell'artista<sup>12</sup>. È, però, indicativo che alcune opere bronzee, tra cui *Chi non muore e tutto ricorda è il popolo*, siano state esibite nella recente mostra della Galleria Saltoun di Roma, tenutasi dal 9 marzo al 7 maggio 2022. Sembra quindi essere nato un interesse più concreto, anche da un punto di vista commerciale, rivolto alle sculture di Bertina. Opere che manifestano la grande varietà della produzione dell'artista, che ha toccato stili e tecniche anche molto diverse tra loro.

## ***5.2 L'ultima produzione e il rapporto con la musica***

Come si è ribadito svariate volte nel corso di questo lavoro di ricerca, Bertina Lopes è stata incredibilmente prolifica, realizzando innumerevoli opere tra dipinti, lavori su carta, sculture, opere in ceramica e litografie. Anche nell'ultimo periodo della sua vita, l'artista continua a dipingere, disegnare e realizzare sculture. Da un punto di vista pittorico le opere degli anni Duemila sono completamente dedicate all'astratto.

---

<sup>12</sup> A. COSTA, *Bertina ou a arte de Bertina: mudar e permanecer*, in "Buala", 4 marzo 2019, <https://www.buala.org/pt/cara-a-cara/bertina-ou-a-arte-de-bertina-mudar-e-permanecer-0>.

Lopes, tra la fine del decennio Novanta e l'inizio del nuovo Millennio, manifesta anche pittoricamente la forte fascinazione verso le ricerche di Kandinskij<sup>13</sup> legate al rapporto intrinseco tra musica e pittura, e nello specifico tra suono e colore. Il maestro dell'Astrattismo, nonché guida del gruppo *Der Blaue Reiter*, nato e sviluppatosi a Monaco tra 1911 e 1914, dimostra la sua vicinanza alla musica già a partire dalle «molte *Impressioni*, *Improvvisazioni* e *Composizioni* che fanno la loro comparsa tra i titoli dei suoi dipinti astratti»<sup>14</sup>. Ma è la teorizzazione di Kandinskij a colpire nel profondo Lopes, e indubbiamente sono i due testi più importanti del maestro russo a sorprenderla. Ci si riferisce ai principali scritti teorici dell'autore: *Lo Spirituale nell'Arte* del 1912 e *Punto, linea, superficie*, del 1926. Se Kandinskij aveva guardato principalmente alla musica di Wagner, Bach e Schönberg<sup>15</sup>, la Lopes guarda alla musica jazz. Anche la scelta di riferirsi ad un genere musicale come il Jazz, porta di per sé una connotazione simbolica. Il jazz è il perfetto esempio di un'arte nata dal rapporto di contaminazione tra espressioni musicali africane e occidentali, derivanti dall'arrivo negli Stati Uniti di schiavi provenienti dal continente africano e in particolare dall'Africa occidentale. Si può parlare di musica jazz, in modo strutturato, a partire da inizio Novecento.

---

<sup>13</sup> Si utilizza la dicitura del nome in russo e non quella tedesca Kandinsky.

<sup>14</sup> ELENA BUGINI, *Kandinskij. La qualità musicale dei colori*, Lubrina Editore, Bergamo, 2004, p. 16.

<sup>15</sup> Ivi, p. 17: «fu infatti proprio Wagner, con le sue opere gigantesche e di straordinario impatto sonoro, a svelare pienamente a Kandinsky la potenza dell'universo dei suoni, rendendo così ancora più salda la sua innata predilezione per la musica. La sensibilità crescente per Bach – l'altro grande mito musicale dell'intellettualità europea tra fine Otto ed inizi Novecento – porta tuttavia Kandinsky a tenere una posizione critica ambigua rispetto a Wagner, nei confronti del quale continuerà a riconoscere il proprio debito e a cui si sentirà costantemente legato da molte omologie, ma che di sovente criticherà imponendo a sé stesso posizioni culturalmente più aggiornate. Nelle pagine di Kandinsky, allora, Wagner viene assai spesso biasimato per la tendenza alle messe in scena dolciastre e superficiali».

Innanzitutto, il jazz, da un punto di vista compositivo utilizza delle scale derivanti da musiche dell’Africa occidentale<sup>16</sup>. Spesso si combinano scale africane ed europee, inoltre, si basa su una tipologia di ritmo, estraneo alla storia della musica europea e appartenente a tipologie e stili musicali del continente africano<sup>17</sup>.

«New Orleans: nella città, che era l’unica metropoli del sud, nel 1910 vivevano circa 89 mila abitanti “neri” e vi suonavano oltre 30 orchestre. Il jazz, questo frutto musicale nato dall’innesto afro-europeo, fiorì contemporaneamente in varie regioni dell’America. Perciò non fu la madre, ma sicuramente la balia o, meglio ancora, la culla»<sup>18</sup>.

Lopes, attratta dalle teorie di Kandinskij sull’accostamento tra elementi appartenenti a sfere sensoriali diverse come suono e colore, si avvicina al jazz, a sua volta uno stile musicale nato dall’incontro tra culture e mondi diversi, in cui ancora una volta il colonialismo ha avuto un ruolo determinante. Al di là di questo, è significativa la scelta di accostarsi ad una musica come il Jazz che trova in Africa le sue radici musicali. Allo stesso modo ha fatto la pittura di Lopes, in un personalissimo incontro tra arte occidentale e arte mozambicana.

Si veda l’opera *Guizzo Jazz*, 1998 (fig. 132), in cui l’artista arriva al massimo della sua potenza cromatica, che letteralmente esplode sulla tela. Abbandona il pennello e la tecnica accademica e si lascia muovere dall’impulso del colore che viene gettato direttamente sul supporto, prerogativa dell’action painting. Nel fondo, invece, utilizza il dripping e lascia che il colore prenda

---

<sup>16</sup> ERIC HOBSBAWM (prefazione di Massimo Donà), *Storia sociale del Jazz*, Mimesis, Milano, 2020, p. 56.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> *Ivi*, p.68.

forma autonoma. Si avvicina ulteriormente alla musica jazz che facendo ampio uso dell'improvvisazione dà vita a composizioni irripetibili, così come in queste opere di Lopes in cui il colore è lasciato libero di esprimersi in modo autonomo.

Allo stesso modo realizza l'opera *Concentrazioni* del 1998 (fig. 133), in cui prevalgono gli azzurri, i rossi e i gialli.

Un'opera che dimostra chiaramente il nuovo modo di dipingere dell'artista è *Caleidoscopio* (fig. 134), sempre dello stesso anno. Osservando nel dettaglio il dipinto (fig. 135) è possibile riscontrare il modo di utilizzare il colore schizzandolo sulla tela, procedimento che porta alla creazione di strati sovrapposti. A dominare sono ancora l'azzurro, il rosso e il giallo, che in questi anni diventano un tratto distintivo della pittura della Lopes. Ed è in generale il colore e l'energia con cui è utilizzato ad essere il protagonista della produzione al confine tra anni Novanta e anni Duemila.

Anche la piccola opera su cartoncino della collezione Cicone, *La vita ha tante strade, ma tu conosci la tua?*, 2003 (fig. 136), testimonia come l'artista segua uno stile che deve molto all'espressionismo astratto americano, in questo caso Lopes applica sulla superficie anche elementi materici come la paglia, che abbiamo visto essere presente in molte sue opere pittoriche.

Un evento che in questi anni la segna particolarmente è l'attentato alle torri gemelle dell'11 settembre del 2001. A seguito di questo tragico episodio Lopes realizza delle piccole tele in cui utilizza il collage, generando un connubio tra pittura e materia<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> C. CRESCENTINI, *Bertina Lopes – arte e antagonismo*, Erreciemme edizioni, Roma 2017, p. 104: Si interessa molto anche alle problematiche insite nei fenomeni della globalizzazione e della creolizzazione, in generale alle tematiche di attualità.



Tra le ultime opere in assoluto concepite dalla Lopes vi è la serie *Emigrazione*. In queste tele, *Emigrazione* (fig. 137) ed *Emigrazione I* (fig. 138) del 2010, l'artista si allontana completamente da quella cromia esplosiva degli anni precedenti, come si è visto in *Guizzo Jazz*. Si dedica ora ad una "scrittura" pittorica quasi completamente in bianco e nero, con pochi tocchi di rosso qua e là. Si interroga sui fenomeni migratori, spesso causati da condizioni di vita impossibili nel paese di provenienza e che portano gli individui ad approdare in un luogo nuovo e a volte sconosciuto. Una tematica che era stata al centro della mostra antologica presso il Palazzo della Cancelleria Apostolica di Roma nel 2002, un'esposizione nata dalla collaborazione con il Consiglio Italiano per i Rifugiati.

Questi due lavori segnano la fine dell'analisi delle opere di Bertina Lopes, che nel corso della sua attività artistica ha saputo reinventarsi, passando nell'ultimo decennio della sua attività da opere basate sulla forza esplosiva del colore, a dipinti in cui si dedica ad una figurazione in bianco e nero.

L'artista, in seguito ad una malattia, si spegne a Roma nella sua casa-studio il 10 febbraio 2012, all'età di 88 anni (fig. 139).

### ***5.3 Il rinnovato interesse nei confronti dell'artista***

Nonostante Bertina Lopes in vita abbia raggiunto importanti risultati, premi e approvazione da parte della critica italiana ed internazionale, l'apprezzamento nei confronti dell'artista, anche da un punto di vista commerciale, è stato piuttosto altalenante. Basti pensare al fatto che, nonostante la sua lunghissima permanenza in Italia, nessuna galleria italiana rappresenta a livello commerciale l'artista. La stessa Lopes, lontana dai

riflettori e dalle logiche del sistema dell'arte, ha sicuramente contribuito a questo stato di fatto. Oltre a quanto già detto sulla carriera dell'artista, si ricorda anche il suo ruolo come addetta culturale senza portafoglio presso l'Ambasciata del Mozambico di Roma. Sicuramente una posizione che, oltre a permetterle di proporre iniziative di carattere culturale ed artistiche rivolte al Mozambico, le ha consentito di mantenere un contatto molto stretto con il paese natio.

Per quanto riguarda l'apertura allo scenario internazionale, è importante menzionare la scelta di inserirla tra gli artisti in rappresentanza del Mozambico, in occasione della Biennale di Venezia del 2015<sup>20</sup>.

Negli ultimi anni, e soprattutto negli ultimi mesi, sono state ordinate importanti iniziative dedicate all'artista, l'ultima il 6 giugno del 2023. Tra il 2020 e il 2021, la galleria romana Sala 1 (6 novembre 2020 - 28 febbraio 2021) ha organizzato *Itinerari artistici: incontri in atelier*, per presentare al pubblico la storia di alcuni artisti e del loro lascito<sup>21</sup>, tra questi figurava anche Bertina Lopes; in questa occasione sono state predisposte visite presso la sua casa-studio. Anticipando, in questo senso, l'iniziativa del 2023 tenutasi al Museo delle Civiltà di Roma, di cui si parlerà in seguito. Nello stesso periodo, la direttrice della galleria e associazione no profit Sala 1, Mary Angela Schroth, ha partecipato alla conferenza presso il Centre Pompidou, dal titolo *Women in Abstraction, another history of abstraction in the 20th Century* (19 – 21 maggio 2021), portando la storia artistica, ancora ignorata,

---

<sup>20</sup> ANDREW KREPS GALLERY, *Bertina Lopes exhibitions*, 2023: <http://www.andrewkrep.com/attachment/en/59bff84cdca83743488b4567/TextOneColumnWithFile/62a369a929f1e6620e076f5f>

<sup>21</sup> Comunicato stampa dell'iniziativa su Arte. It, <http://www.arte.it/calendario-arte/roma/mostra-itinerari-artistici-incontri-in-atelier-72603#>. Tra gli artisti inseriti in questa rassegna: Tito Amodei, Bertina Lopes e Salvatore Meo.

di Bertina Lopes<sup>22</sup>. Conferenza che ha permesso di approfondire il ruolo di oltre cento artiste all'interno della ricerca astratta, in vista dell'omonima esposizione collettiva, tenutasi al Centre Pompidou dal 19 maggio al 23 agosto 2021<sup>23</sup>. Questa è stata una delle prime e più importanti iniziative, in collaborazione con l'associazione AWARE (*Archives of Women Artists, Research and Exhibitions*) e LEGS (*Laboratory for Gender and Sexuality Studies – University Paris 8 Vincennes Saint-Denis / Paris Nanterre*), che ha presentato il lavoro di Lopes come esemplare per la storia dell'astrazione: «*It showcases the work of many of these women who suffer from a lack of visibility and recognition beyond the frontiers of their countries. Reviewing their specific contribution to the history of abstraction, the exhibition focuses on the careers of artists who were sometimes unjustly eclipsed from the history of art*»<sup>24</sup>. Inoltre, nel 2022, il Centre Pompidou ha acquisito l'opera di Lopes: *Fanisse era mia nonna* (da un poema di José Craveirinha), 1967<sup>25</sup>. Un segnale particolarmente positivo per la storia dell'artista, che entra, così, in una delle collezioni museali più importanti al mondo.

Per un collocamento di Lopes nel mercato dell'arte, è stata fondamentale la mostra antologica curata dalla galleria londinese Richard Saltoun nel 2022 a Roma, per inaugurare la sua nuova sede in Via Margutta, un luogo che in vita Bertina ha frequentato molto. L'esposizione si è tenuta dal 9 marzo al 7

---

<sup>22</sup> Centre Pompidou, *Women in Abstraction, another history of abstraction in the 20th Century* <https://www.centrepompidou.fr/en/program/calendar/event/4SCOnuN>

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> *Ibidem*, traduzione personale del testo: Mette in mostra il lavoro di molte di queste donne che soffrono di una mancanza di visibilità e riconoscimento oltre i confini dei loro paesi. Passando in rassegna il loro specifico contributo alla storia dell'astrazione, la mostra si concentra sulle carriere di artiste talvolta ingiustamente eclissate dalla storia dell'arte.

<sup>25</sup> Sito ufficiale Centre Pompidou, collezione del museo, <https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/rVKmtnW>

maggio 2022<sup>26</sup>, in tale occasione sono state esposte alcune delle più celebri opere, tra cui: *Grido Grande e Omaggio per la morte di Picasso*.

Inoltre, la galleria Saltoun ha presentato l'artista in alcune fiere d'arte, indispensabili, oltre all'aspetto commerciale, anche per far conoscere l'artista<sup>27</sup>. Durante la fiera 1 – 54 New York, dal 20 al 22 maggio 2022, la Galleria Saltoun ha esposto il lavoro di Lopes *Io so mistero che madre soffre* del 1960<sup>28</sup>. Lo stand è stato organizzato con un'altra galleria, la Andrew Kreps Gallery di New York, presentando tre artisti africani: Lopes, Moshekwa Langa e Everlyn Nicodemus<sup>29</sup>.

Nella fiera Artmonte-carlo, dal 14 al 16 luglio del 2022, la galleria Saltoun ha proposto il lavoro di Bertina, insieme a quello di Barbara Levittoux-Świdarska e Bice Lazzari<sup>30</sup>. L'opera scelta per l'occasione è stata *Acrobazia 2*, realizzata tra il 1972/1973. Mentre, nella londinese 1-54, dal 13 al 16 ottobre 2022, Saltoun ha presentato Bertina Lopes con *Totem* del 1963, oltre alle artiste Everlyn Nicodemus e Jan Wade<sup>31</sup>.

---

<sup>26</sup> LIZZY KELSEY (a cura di), Bertina Lopes, catalogo della mostra (Roma, Richard Saltoun, 9 March –7 May 2022), Roma, 2022: tra le opere esposte vi era anche l'appena citata *Fanisse era mia nonna*.

<sup>27</sup> Galleria Richard Saltoun, *Art Fairs*, <https://www.richardsaltoun.com/artists/343-bertina-lopes/art-fairs/>: Le fiere sono state: Arco Madrid, Artmonte-carlo, 1-54 Contemporary African Art Fair New York e 1-54 Contemporary African Art Fair London.

Sito ufficiale 1 – 54: <https://www.1-54.com/about-us/>: La fiera 1-54, è nata oramai dieci anni fa, nel 2013, grazie all'iniziativa di Touria El Glaoui. Prima fiera interamente rivolta alle produzioni artistiche contemporanee del continente africano, si sviluppa in tre edizioni nel corso dell'anno: a Londra, New York e Marrakech, accompagnata da una fiera distaccata e annuale a Parigi.

<sup>28</sup> Galleria Richard Saltoun, *1 – 54 New York*, <https://www.richardsaltoun.com/art-fairs/126/overview/>

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> Galleria Richard Saltoun, *Artmonte-carlo*, <https://www.richardsaltoun.com/art-fairs/131/overview/>: sono stati presentati anche lavori di Louise Bourgeois, Sandro Chia, Marisa Merz, Niki de Saint Phalle, Picabia e Andy Warhol.

<sup>31</sup> Galleria Richard Saltoun, *1 – 54 London*, <https://www.richardsaltoun.com/art-fairs/140/overview/>.

Durante Arco Madrid, dal 22 al 26 febbraio 2023, Saltoun ha proposto contemporaneamente i lavori di Lopes, associandoli a quelli del suo conterraneo Malangatana Ngwenya, concentrandosi dunque su due esponenti dell'arte mozambicana contemporanea, uniti nella lotta al colonialismo<sup>32</sup>. Sono state esposte le opere di Bertina Lopes: *Dedica alla Spagna*, 1967 e *Totem*, 1986<sup>33</sup>.

Il 17 gennaio 2023, il Baltimore Museum of Art ha annunciato l'acquisizione di 162 opere d'arte, tra queste è compresa *Totem n. 2* del 1968, opera cardine di Bertina Lopes<sup>34</sup>. La presenza di opere d'arte di Bertina Lopes all'interno di autorevoli musei rappresenta un fatto importante perché generalmente queste sono conservate in collezioni private. Nel caso del Baltimore Museum of Art la presenza di un suo lavoro è ancora più significativa poiché sottolinea la volontà del museo di ampliare la propria raccolta, inserendo esponenti dell'arte africana, seguendo l'attuale e necessaria prospettiva di "decolonizzazione del museo".

Sempre nel 2022 l'artista è stata inserita all'interno della programmazione IN/SITU dell'Expo di Chicago con la curatela di Marcella Beccaria, occasione in cui è stata presentata l'opera *Totem* 1974 (fig. 140)<sup>35</sup>. Nello stesso anno, la storia dell'artista è stata raccontata nel libro *Great Women Painters*, di Alison M. Gingeras, tutti segnali della volontà di rendere l'operato di Lopes più noto e riconosciuto<sup>36</sup>.

---

<sup>32</sup> Galleria Richard Saltoun, *Arco Madrid*, <https://www.richardsaltoun.com/art-fairs/159/overview/>

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> Comunicato stampa The Baltimore Museum of Art, *BMA Announces Acquisition of More Than 150 Artworks For Its Encyclopedic Collection*, 17 gennaio 2023.

<sup>35</sup> Galleria Richard Saltoun, Bertina Lopes expo Chicago, <https://www.richardsaltoun.com/news/27-bertina-lopes-in-situ-expo-chicago/>

<sup>36</sup> Galleria Richard Saltoun, Bertina Lopes Great women painters, <https://www.richardsaltoun.com/news/65-bertina-lopes-great-women-painters/>

Un'altra importante esposizione dedicata a Bertina Lopes si è tenuta dal 13 gennaio al 18 febbraio 2023, presso la galleria newyorkese Andrew Kreps<sup>37</sup>. La mostra antologica riportava il titolo di un importante dipinto dell'artista e protagonista dell'esposizione: *I know the mystery that mother suffers (Io so mistero che madre soffre)*. Questa è stata la prima esposizione di Lopes nella città americana, e ha segnato quindi una considerevole interesse internazionale rivolto al suo operato. Tra i dipinti in mostra: *Grido grande, Raiz Antica, Os Meninos de Mafalala, Omaggio a Venezia*.

Durante l'esposizione newyorkese è stata inaugurata anche la mostra collettiva *Action, Gesture, Paint: Women Artists and Global Abstraction 1940 – 70*, alla galleria Whitechapel di Londra<sup>38</sup>, tra le opere esposte vi erano anche alcuni dipinti di natura astratta e gestuale di Lopes, tra cui *Composizione astratta* del 1969 (fig. 141). Ciò ha attestato un particolare interesse per la ricerca astratta di Lopes che era passata piuttosto in sordina rispetto ai più noti lavori figurativi. Attenzione che però era già stata anticipata dalla ricordata mostra allestita al Centre Pompidou nel 2021. In occasione della mostra londinese è stato pubblicato un importante catalogo in cui viene descritta l'attività di Bertina e delle oltre ottanta artiste presentate, tra cui: Lee Krasner, Helen Frankenthaler E Wook-kyung Choi<sup>39</sup>.

L'ultimo evento dedicato a Bertina Lopes ha avuto luogo al Museo delle Civiltà di Roma, il 6 giugno 2023. Questa iniziativa curata, all'interno della programmazione museale, da Claudio Crescentini, conoscitore e autore di

---

<sup>37</sup> Comunicato stampa Andrew Kreps Gallery, *I know the mystery that mother suffers*, <http://www.andrewkreps.com/exhibitions/bertina-lopes/press-release>.

<sup>38</sup> Comunicato stampa Whitechapel Gallery, *Action, Gesture, Paint: Women Artists and Global Abstraction 1940 – 70*, <https://www.whitechapelgallery.org/exhibitions/action-gesture-paint-women-and-global-abstraction-1940-70/>.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

numerosi contributi critici sulla vita e l'attività di Lopes, e da Paola Ugolini<sup>40</sup> è stata dedicata principalmente all'abitazione e studio dell'artista, in via XX Settembre 98 (Roma). È stata presentata una ricostruzione parziale dello studio, realizzata attraverso le fotografie di Giorgio Benni, e sono state esposte alcune opere, tra cui dipinti e disegni<sup>41</sup>. Inoltre, è stata presentata una fotografia di Pablo Picasso mentre saluta, proveniente da una collezione privata e donata all'artista dall'amica e gallerista Juana Mordó. Sul retro è possibile vedere la dedica che riporta «Picasso ti saluta». Un reperto importante che avvalorata la vicinanza e stima dimostrata dalla Lopes verso l'artista spagnolo.

In attesa di vedere quali saranno gli sviluppi futuri per la storia dell'artista, si denota un rinnovato interesse, con aperture internazionali, nei suoi confronti.

---

<sup>40</sup>Comunicato stampa Museo delle Civiltà, *Bertina Lopes a cura di Claudio Crescentini e Paola Ugolini*, [https://museociviltà.cultura.gov.it/events/inaugurazione\\_museodelleopacitabertinalopes/?occurrence=2023-06-06](https://museociviltà.cultura.gov.it/events/inaugurazione_museodelleopacitabertinalopes/?occurrence=2023-06-06)

<sup>41</sup> *Ibidem*.





## CONCLUSIONI

Il presente studio ha cercato di fornire una visione organica e unitaria dell'attività artistica di Bertina Lopes. Una storia che, ad oggi, risulta ancora ignorata e che si spera di contribuire a rendere più nota.

Ci si è innanzitutto confrontati con la definizione di arte africana contemporanea, un argomento che interessa anche l'artista oggetto di questo studio. Mentre, l'analisi del difficile contesto storico e politico del Mozambico ha permesso di comprendere anche parte della produzione pittorica di carattere politico e sociale dell'artista, diretta a contrastare attivamente il potere coloniale e la condizione del paese natio e dell'Africa tutta. Oltre all'approccio prettamente artistico, la conoscenza di Bertina Lopes permette di relazionarsi con la storia mozambicana e del colonialismo portoghese, indagando anche il ruolo avuto dall'artista come attivista politica.

La suddivisione dello studio per fasi ha consentito di verificare l'andamento dell'arte di Lopes, dalla formazione accademica al recupero dell'iconografia e dei modelli dell'arte Makonde, fino all'arrivo in Italia e la progressiva direzione verso il non figurativo, con le ultime opere pienamente astratte. Si è potuto quindi constatare la grande varietà nella produzione dell'artista, capace di padroneggiare linguaggi espressivi anche molto distanti tra loro. Inoltre, è possibile osservare da parte di Lopes la creazione di un personalissimo stile dato dall'unione degli insegnamenti occidentali, ricevuti in Portogallo e in Europa, con la cultura figurativa mozambicana.

Lopes, nonostante in vita le sue opere siano state presentate in numerose esposizioni, personali e collettive, ha avuto un apprezzamento piuttosto

discontinuo dal punto di vista critico. La sua indipendenza dalle logiche del mercato e del sistema dell'arte è stata infatti da un lato un grande merito e la dimostrazione di un'autonomia di pensiero, dall'altra la sua croce, che l'ha portata a non raggiungere un ampio pubblico. Dopo anni di silenzio, come si è potuto notare nell'ultimo capitolo, sembra però che l'artista stia riscontrando un nuovo interesse. Negli ultimi anni, a partire dal 2021 e specialmente dal 2022, le sono state dedicate importanti iniziative volte alla sua conoscenza e valorizzazione.

Nel corso della ricerca si è riscontrata una contraddizione da parte di alcuni critici, che da un lato premono sulla dimensione internazionale di Bertina Lopes, ma al contempo analizzano solamente la sua produzione pittorica legata all'arte tradizionale mozambicana, non prendendo in considerazione le sue opere astratte e, quindi, non valorizzando l'incredibile varietà del suo operato artistico.

La strada da percorrere e gli studi da intraprendere sono ancora molti, basti pensare che, allo stato attuale, non è stato realizzato un catalogo ragionato dell'opera di Bertina Lopes. Diversi sono gli spunti per delle ricerche future, come, ad esempio, uno studio sulla collezione di opere Makonde dell'artista, argomento che si sarebbe voluto approfondire in questo lavoro, ma che risulta attualmente impossibile da affrontare per mancanza di fonti di riferimento. Sarebbe dunque utile tentare una ricostruzione delle opere di cui l'artista si era circondata, anche per operare dei confronti più precisi sull'azione di recupero di stilemi dell'arte Makonde. Così come andrebbe operata una capillare ricerca della collocazione delle opere nelle collezioni private; la gran parte delle notizie di cui si è in possesso, infatti, è molto frammentaria e talvolta le indicazioni sono in contrasto tra loro.

In questo periodo si stanno anche decidendo le sorti della casa, nonché studio, di Bertina Lopes e del marito Franco Confaloni, recentemente

mancato. Si auspica che venga intrapreso un percorso di musealizzazione dell'abitazione, in un'ottica di conservazione e di tutela, che va oltre all'arte di Bertina Lopes, ma che interessa la stessa città di Roma, dato che è possibile ricostruire parte della sua storia culturale, grazie alle tracce visibili sulle pareti della casa che testimoniano il passaggio di innumerevoli personaggi internazionali, politici, artisti e intellettuali.

Ci si augura che l'interesse verso l'artista continui a crescere, e che possa riemergere da un oblio immeritato, dato il valore del suo lavoro ma anche per il carattere sociale, etico ed umanitario che ha contrassegnato la sua vita. Inoltre, si spera che numerose opere di Bertina Lopes possano presto essere viste in musei pubblici, rendendo più accessibile la sua arte al grande pubblico.



## APPENDICE IMMAGINI



Fig. 1 - Olu Oguibe, *Monument for Strangers and Refugees*, 2017. Kassel.  
La foto mostra la nuova collocazione in Treppenstrasse, Kassel, 2019.



Fig. 2 - Olu Oguibe, dettaglio *Monument for Strangers and Refugees*, 2017.



Fig. 3 - Barbara Kruger, *Qui sont les magiciens de la terre?* (chi sono i maghi della terra?), opera presentata durante l'esposizione a Parigi - Centre Pompidou *Les Magiciens de la terre*, 1989.



Fig. 4 - Zanele Muholi, *Bester I, Mayotte*, 2015.





Fig. 5- Njideka Akunyili Crosby, *I Always Face You, Even When It Seems Otherwise*, 2012. Acrilici, pastelli, carboncino, matite colorate, collage e trasferibili Xerox su carta.

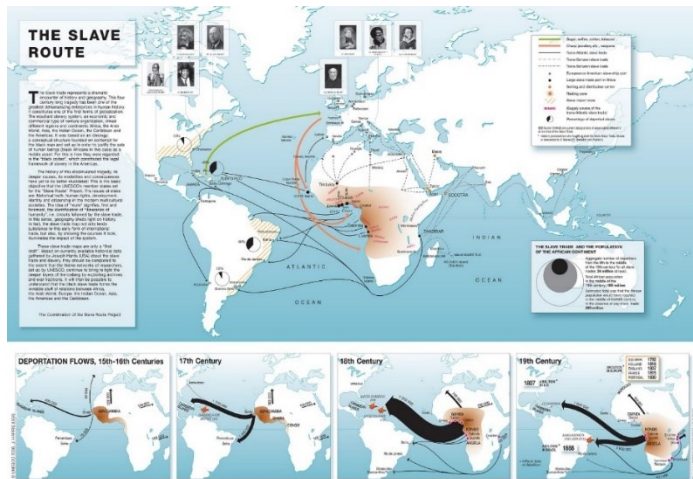


Fig. 6 - Mappa della rotta degli schiavi.

Da sito ufficiale dell'UNESCO 2006, J. Harris (USA): <http://www.unesco.org/new/en/media-services/multimedia/photos/photo-gallery-20th-anniversary-of-the-slave-route-project>



Fig. 7 - Illustrazione con modelli di case del Limpopo per i coloni portoghesi

Da S. BALZAN, "Other Spaces". *Race and Class in Late Colonial Mozambique*, in "Ardeth" no. 9, 2021.





Fig. 8 - Annuncio nel giornale ufficiale della COOP, associa una veduta del barrio allo slogan: “Siamo stati i primi a dare loro una casa”  
 DA S. BALZAN, “Other Spaces”. *Race and Class in Late Colonial Mozambique*, in “Ardeth” no. 9, 2021.



Fig. 9 – Bertina Lopes negli anni Quaranta a Maputo (Lourenço Marques).  
 Da Archivio Bertina Lopes.



Fig. 10 – *Bertina Lopes con le sorelle a Maputo*  
(Lourenço Marques)  
Da Archivio Bertina Lopes.



Fig. 11 – Bertina Lopes, *Ritratto di Adelina*, 1963- 1964.  
Olio su legno, 80 x 50 cm. Roma, Collezione Francesco Cicone.



Figg. 12 e 13 - Mário de Oliveira, Veduta del Museo Calouste Gulbenkian, 1970.  
Progetto del Museo realizzato dagli architetti Ruy Jervis d'Athouguia , Pedro Cid e Alberto Pessoa, mentre i giardini sono stati realizzati dagli architetti paesaggisti: Gonçalo Ribeiro Telles e António Viana Barreto.





Fig. 14 - Querubim Lapa, *Bar*, 1946. Inchiostro su carta. Lisbona, Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado.



Fig. 15 - Querubim Lapa, *facciata della scuola António Arroio*, 1999, 12 m x 9 m circa. Lisbona.



Fig. 16 - *Bertina Lopes, Julian Pacheco e Juana Mordó alla Biennale di Venezia, 1976, Roma.*  
Da Archivio Bertina Lopes



Fig. 17 - *Bertina Lopes ed Enrico Berlinguer, 1977.*  
Da Archivio Bertina Lopes.





Fig. 18 - Lino António, *Peixeirinhas*, 1938. Olio su tela, 80 x 70 cm. Lisbona, Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado.



Fig. 19 - Celestino Alves, *Il paesaggio di Sines*, 1964. Olio su tela. Lisbona, Centro de arte moderna Calouste Gulbenkian.



Fig. 20 - José De Almada Negreiros, *Retrato de Fernando Pessoa*, 1964. Lisboa, Centro de arte moderna Calouste Gulbenkian.



Fig. 21 - Salazar nel 1936, posa per uno dei busti di Francisco Franco de Sousa, ad osservare attentamente la scena António Ferro, 1936.  
Da <https://www.publico.pt/2019/12/13/politica/noticia/camara-santa-comba-dao-recebeu-duas-estatuas-salazar-nao-1897174>





Fig. 22 – Bertina Lopes, *Natura morta*, 1950. Olio su masonite, 40 x 50 cm. Collezione privata.



Fig. 23 - Paul Cézanne, *Mele e arance (Pommes et oranges)*, 1899 circa. Olio su tela, 74 x 93 cm. Parigi, Musée d'Orsay.





Fig. 24 - Jean Baptiste Siméon Chardin, *Cesto di pesche, con noci, coltello e bicchiere di vino*, 1768. Olio su tela, 32,5 x 39,5 cm. Parigi, Musée du Louvre.



Fig. 25 - Bertina Lopes, *Mele e fiori*, 1960. Olio su compensato, 30 x 40 cm.





Fig. 26 - Bertina Lopes, *Natura morta con ananas e banane*, 1958. Olio su tela, 40 x 35cm.



Fig. 27 - Bertina Lopes, *Ritratto del Padre Adelino*, 1950. Olio su sacco di juta, 55 x 48 cm. Collezione privata.



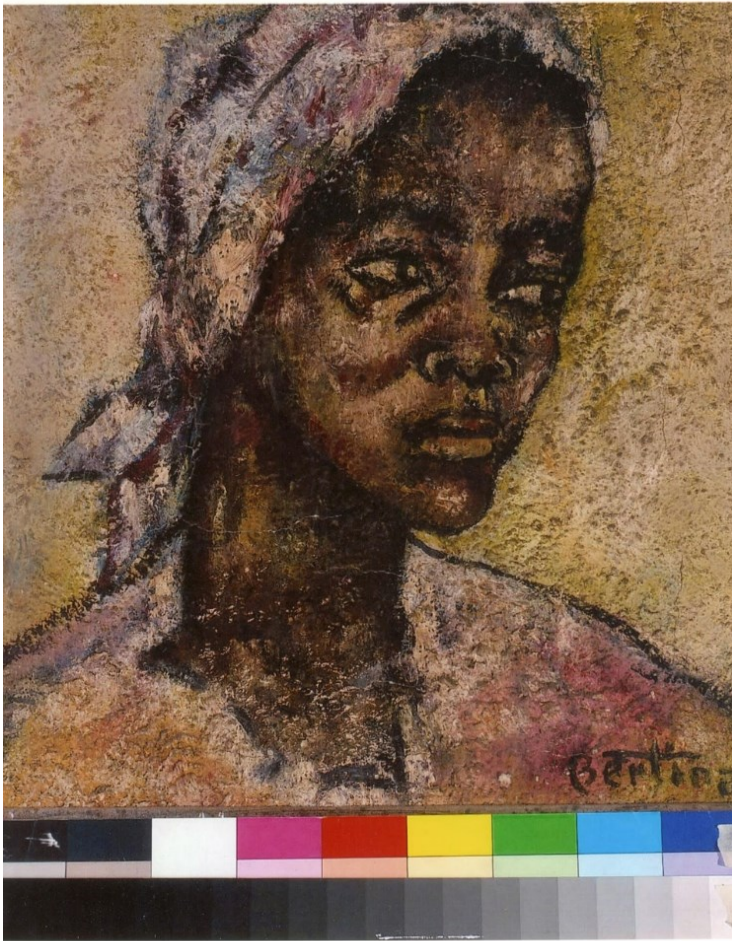


Fig. 28 – Bertina Lopes, *Ritratto della madre Candida*, 1950-53. Olio su sacco di juta, 40 x 35 cm. Collezione privata.



Fig. 29 - Carlos Botelho, *Lisboa e o Tejo, Domingo*, 1935. Olio su tavola. Lisbona, Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado.

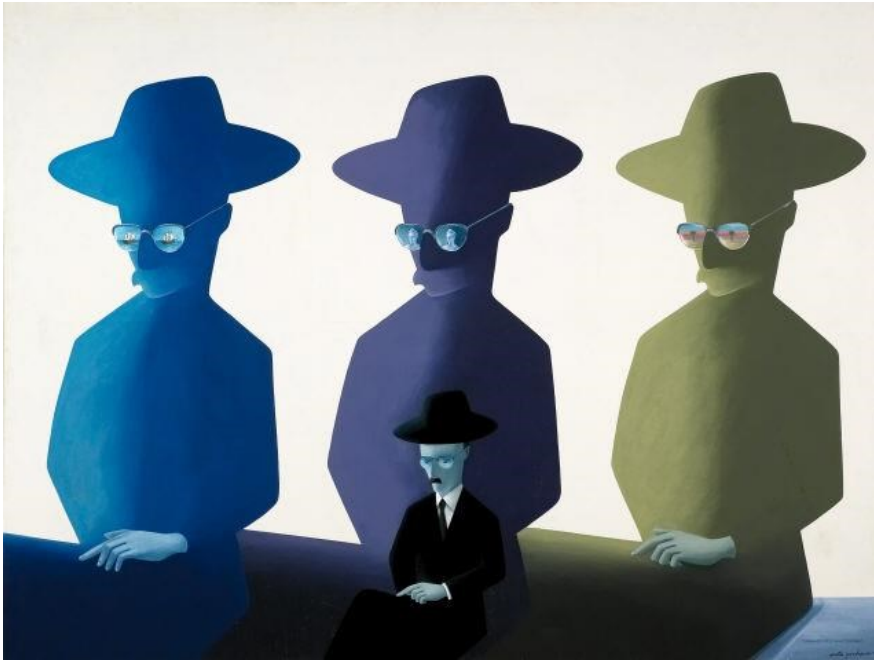


Fig. 30 - Costa Pinheiro, *Fernando Pessoa-Heterónimo*, 1978, Ólio su tela, 150 x 200 cm. Lisboa, Centro de arte moderna Calouste Gulbenkian.



Fig. 31 - Júlio Pomar, *Gadanhreiro*, 1945. Ólio su legno. Lisboa, Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado.





Fig. 32 - Scultura Makonde ricevuta da Bertina Lopes da parte di Samora Machel, Roma, 1986.  
Da Archivio Bertina Lopes.

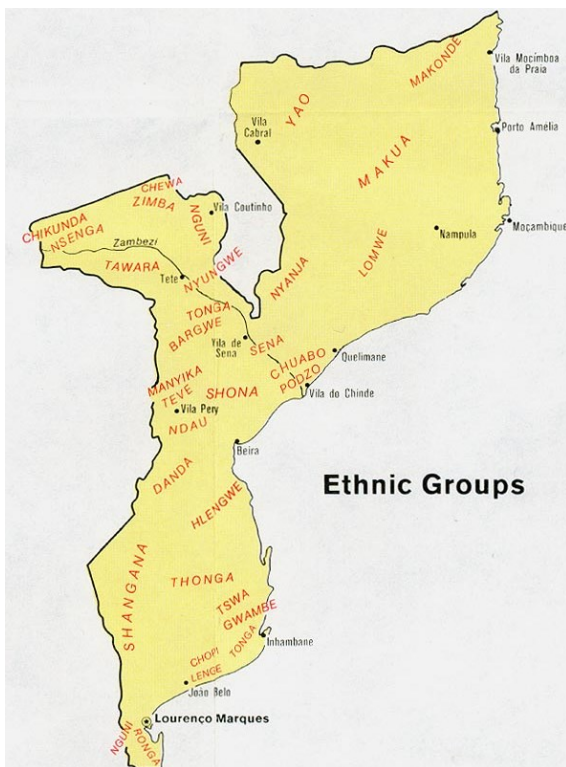


Fig. 33 - Gruppi etnici presenti in Mozambico.  
Da the University of Texas at Austin:  
<https://maps.lib.utexas.edu/maps/africa.html>



Fig. 34 - Cartina fisica del Mozambico.  
 Da the University of Texas at Austin:  
<https://maps.lib.utexas.edu/maps/africa.html>



Figg. 35 e 36 - *Makonde body mask*. Legno African Bengi e pigmenti. Parkland, Collezione della Pacific Lutheran University.



Fig. 37 - Alexander Ives Bortolot, *Mapiko wanshesho masquerade per ricordare il massacro di Mueda*. La maschera raffigura il presidente mozambicano Samora Machel, Mueda.

Da A.I. BORTOLOTT, *A language for Change: Creativity and Power in Mozambican Makonde Masked Performance 1900-2004*, [tesi di dottorato], Columbia University, 2007.



Fig. 38 - Kashmiri, *Shetani*. Legno African Blackwood inciso, 61 cm. Collezione Hansen.





Figg. 39 e 40 - George Lilanga, *Il pugile*. Legno inciso e dipinto, 64 x 22 x 21,50 cm. Londra, British Museum.



Fig. 41 - Yinka Shonibare, *Scramble for Africa*, 2003. Quattordici manichini in fibra di vetro e sedie, tavolo, tessuto di cotone con stampa, 132 x 488 x 280 cm. Commissionato dal Museum of African Art, New York, Collezione Guggenheim Abu Dhabi.





Fig. 42 – Particolare *Scramble for Africa* che mostra al centro del tavolo la rappresentazione dell’Africa.

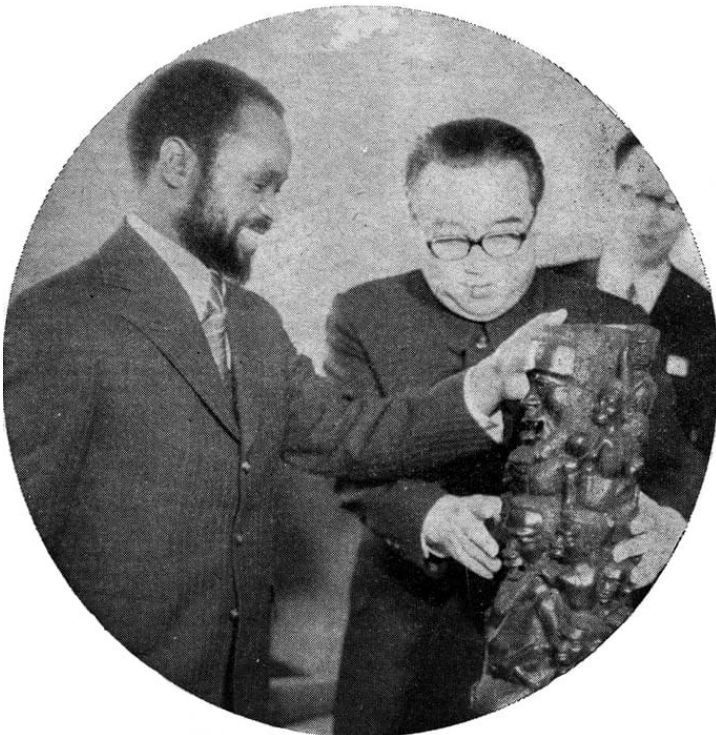


Fig. 43 – Il presidente del Mozambico, Samora Machel, presenta una scultura *Ujamaa* al Premier nordcoreano Kim Il Sung, 1975.

Da African Blackwood Conservation project: AFRICAN BLACKWOOD CONSERVATION PROJECT - Tree planting projects for *Dalbergia melanoxylon*, *Makonde Art*, <https://www.blackwoodconservation.org/makonde-art/>



Fig. 44 – Rafael Nkatunga, *Ujamaa*. Legno African blackwood, 63 x 20,5 x 14.5 cm.



Fig. 45 – Bertina Lopes, *Se as crianças (Se i bambini)*, 1959. Olio su masonite, collezione privata.





Figg. 46 e 47 – *Helmet Mask Makonde*. Legno, capelli umani, applicazione con cera, 28 x 21 x 30 cm. Londra, British Museum.



Fig. 48 - Bertina Lopes, *Io so Mistero Che Madre Soffre*, 1960. Olio su tela, 118 × 97.5 cm.

Confronto tra la donna (madre) protagonista dell'opera e il riferimento alla *Makonde body mask*:

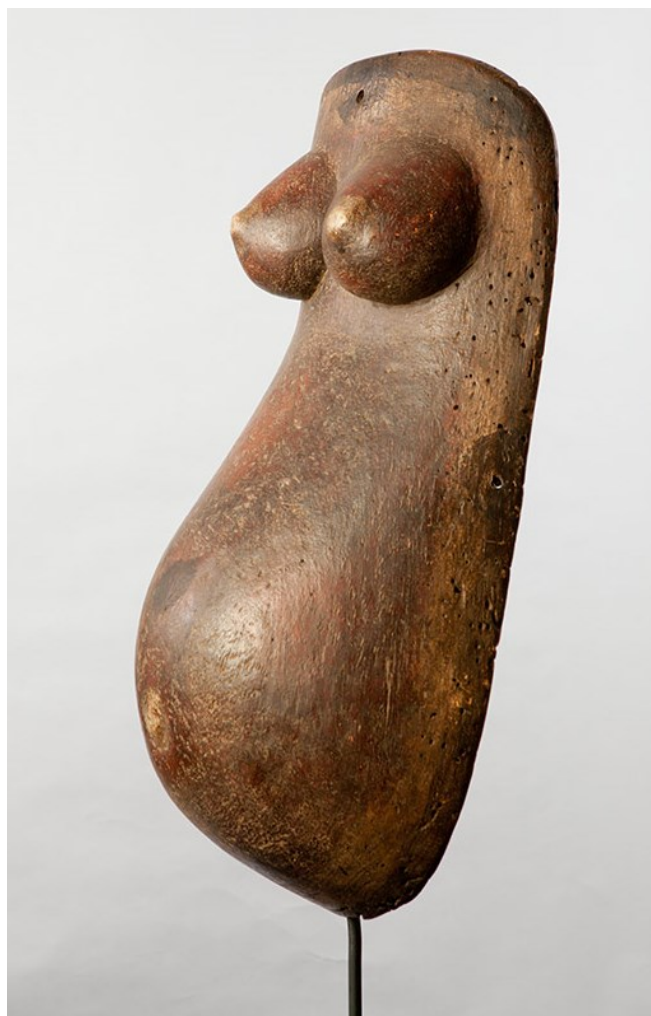


Figura 49 - Particolare *Io so Mistero Che Madre Soffre*, 1960.

Fig. 50 – *Makonde body Mask*.

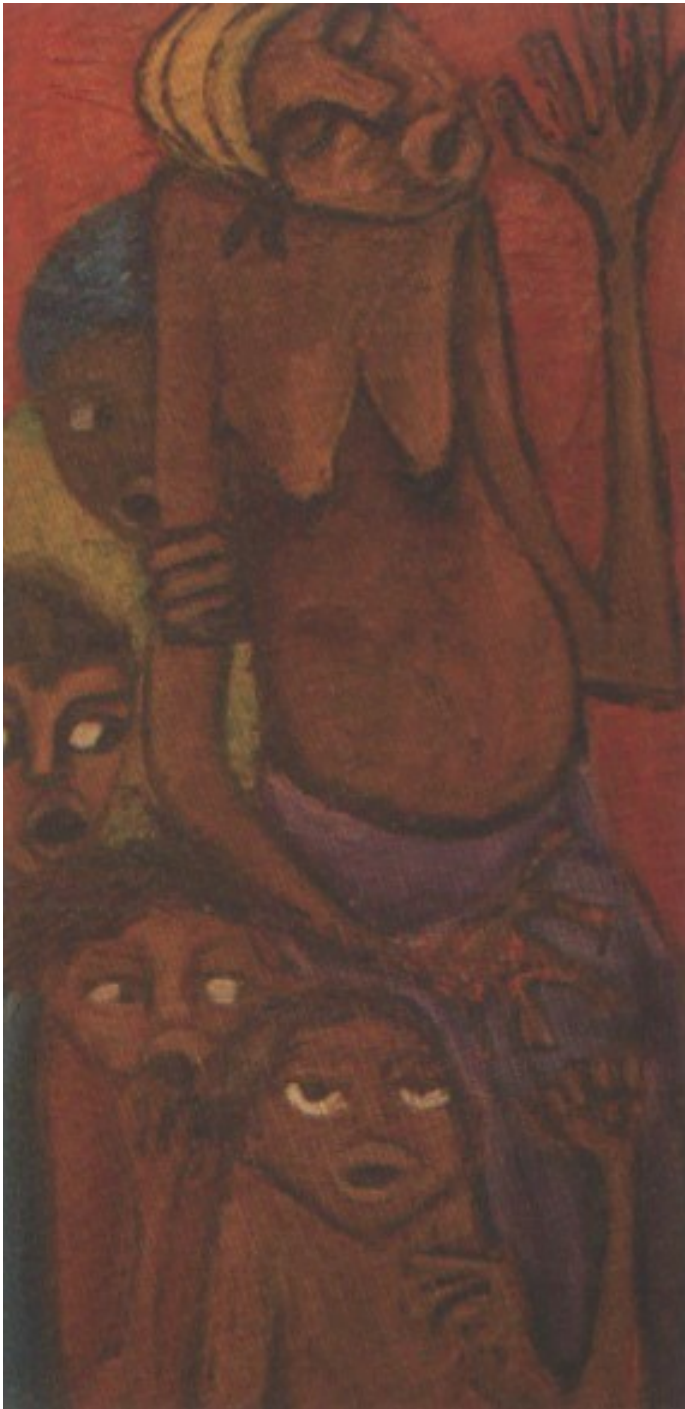


Fig. 51 – Bertina Lopes, *Olhos brancos de farinha de milho*, 1960-61. Olio su tela, cm 100 x 50 cm.



Confronto sul trattamento delle masse in pittura da parte di Bertina Lopes e i riferimenti alla costruzione delle maschere *mapiko*:



Fig. 52 - Particolare *Occhi di farina di mais bianco*, 1960-1961.



Fig. 53 – Artista Makonde, *Lipiko*, XIX secolo. Legno, capelli umani, pigmenti, 13 x 10 x 11. New York, Brooklyn Museum.

Nelle seguenti immagini si evidenzia la presenza dell'utilizzo di paglie, stuoie, nodi tramite pittura e collage e la preminenza della figura della maschera all'interno dei soggetti rappresentati:



Fig. 54 – Bertina Lopes, *Totem*, 1963. Olio su tela, 130 x 150.





Fig. 55 – Bertina Lopes, *Raiz Antica (Radice antica)*, 1964. Collage e olio su tela, 130 × 150 cm. New York Andrew Kreps Gallery.



Fig. 56 – dettaglio *Raiz Antica (Radice antica)*, 1964.





Fig. 57 – Bertina Lopes, *Totem*, 1964. Collage e olio su tela. Collezione privata.



Fig. 58 – Bertina Lopes, *Nós da África imensa* (Noi dell'immensa Africa), 1967. Olio su tela. Collezione privata.

Si aggiunge ai precedenti richiami anche quello all'abbigliamento e agli ornamenti utilizzati durante le danze Makonde:



Fig. 59 – Bertina Lopes, *Rais Antica 2, Una Historia Verdadeira* (Radice Antica 2 – Una storia vera), 1972. Olio e collage su tela, 150 × 130 cm.





Fig. 60 – Bertina Lopes, *Acrobazia 2*, 1972/3. Olio e collage su tela, 150 × 130 cm.



Fig. 61 - *Performance di danza Makonde.*

Da: <https://kwekudee-tripdownmemorylane.blogspot.com/2013/03/makonde-people-east-africas-master.html>

Si noti una possibile suggestione con i tessuti *batik* e *capulanas*, che dovevano essere molto familiari all'artista:



Fig. 62 - Bertina Lopes, *Fanisse era mia nonna* (da un poema di José João Craveirinha), 1967. Collage e olio su tela, 70 x 59 cm. Parigi, Centre Georges Pompidou.





Fig. 63 - Donne Macua dipinte con mussiro e adornate con capulanas, al Festival di Watana. Da <https://www.ilhademocambique.co.mz/>



Fig. 64 – Corinna Del Bianco, Donna con capulana a Maputo, 2022.

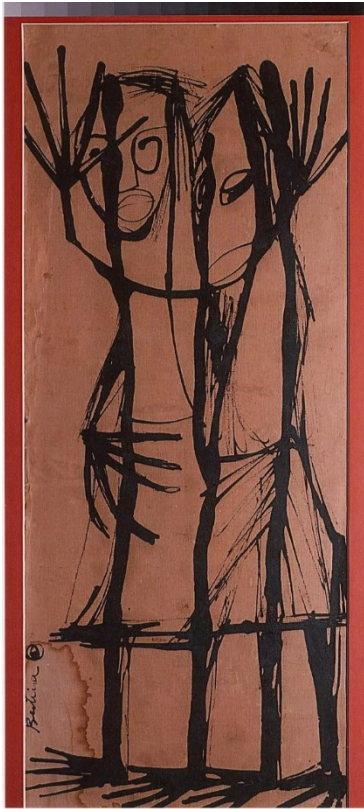


Fig. 65– Bertina Lopes, *Senza titolo (figure)*, 1956. Tecnica mista su carta da spolvero. Collezione privata.



Fig. 66 – Bertina Lopes, *Senza titolo (Maternità)*, 1955 ca. Olio su tela. Collezione privata.





Fig. 67 – Bertina Lopes, *Vaso di fiori, libro e cappello*, 1958. Olio su tela, 40 x 30 cm.



Fig. 68 - Bertina Lopes, *Sto sognando? È questa la città? (Risveglio)*, 1958-1960. Olio su tela, 1.5 x 111.5 x 4.5 cm. Washington, Smithsonian National Museum.

# MOÇAMBIQUE NA VII BIENAL DE S. PAULO



## JOÃO PAULO

Nesta das últimas noites, fomos conhecer um salão de João Paulo, onde de gradual nos introduziram em todos os detalhes. Primeiro, lá não era só o salão, mas o salão para ver e aquilo para ouvir e assistir.

**CURADO GARIZO HELENO J. PAULO PASSOS**  
**VÃO À VII BIENAL DE S. PAULO**

aparece logo que o Moçambique não está na exposição, mas sim, a exposição de Moçambique. Moçambique é o nome de um país, não de um povo, não de uma cultura, não de uma história, não de uma linguagem. É o nome de um país, não de um povo, não de uma cultura, não de uma história, não de uma linguagem. É o nome de um país, não de um povo, não de uma cultura, não de uma história, não de uma linguagem.

### AUGUSTO CABRAL

Moçambique estará em São Paulo

No âmbito de toda esta reportagem, encontramos um jornalista que Augusto Cabral, o Presidente do Moçambique, por isso, não é, nem sempre, o Moçambique. É o nome de um país, não de um povo, não de uma cultura, não de uma história, não de uma linguagem. É o nome de um país, não de um povo, não de uma cultura, não de uma história, não de uma linguagem.



### ARG. MIRANDA GOMES (PANCHO)

São Paulo é uma barreira notável para um artista

Pancho não vai à Bienal. Já em Outubro de 1963, em São Paulo, alguns nomes foram chamados para a Bienal. Em primeiro lugar, o nome de São Paulo. Em segundo lugar, o nome de São Paulo. Em terceiro lugar, o nome de São Paulo. Em quarto lugar, o nome de São Paulo.



### Malangata

não quer ir à Bienal

Em 15 de Outubro, Malangata Valente disse para o jornal A Tribuna que gostaria muito de ir ao Moçambique na Bienal de S. Paulo. E, em 16 de Outubro, o jornal A Tribuna publicou a seguinte notícia: Malangata Valente não quer ir à Bienal de S. Paulo. Malangata Valente não quer ir à Bienal de S. Paulo. Malangata Valente não quer ir à Bienal de S. Paulo.

### BERTINA DIZ NÃO

JOÃO ARIAS NÃO DEVEU DE VIVER O DIA 15 DE OUTUBRO DE 1963

Bertina Lopes não quer ir à Bienal de S. Paulo. Bertina Lopes não quer ir à Bienal de S. Paulo. Bertina Lopes não quer ir à Bienal de S. Paulo. Bertina Lopes não quer ir à Bienal de S. Paulo.

### GARIZO DO CARMO

Moçambique estará em São Paulo

Garizo do Carmo não quer ir à Bienal de S. Paulo. Garizo do Carmo não quer ir à Bienal de S. Paulo. Garizo do Carmo não quer ir à Bienal de S. Paulo. Garizo do Carmo não quer ir à Bienal de S. Paulo.

### EXPOSIÇÃO DOS TRABALHOS QUE FICARÃO A SER APRESENTADOS À VII BIENAL DE S. PAULO

Moçambique estará em São Paulo

Moçambique estará em São Paulo. Moçambique estará em São Paulo. Moçambique estará em São Paulo. Moçambique estará em São Paulo.

Fig. 69 - A Tribuna, A conhecida pintora moçambicana Bertina Lopes não apresentará obras na bienal por não concordar com as bases que sustentam a participação dos artista portugueses, 9 giugno 1963.

Da Nancy Isabel N.I DANTAS, *Tribute and The Modernist Constellations of Bertina Lopes*, in "MoMA: Post notes on art in a global context", 10 novembre 2021: <https://post.moma.org/tribute-and-the-modernist-constellations-of-bertina-lopes/>





Fig. 70 – Mario Schifano, *Paesaggio anemico I*, 1964. Matita e smalto su tela, dittico, 220 x 200 cm.



Fig. 71 - Giosetta Fioroni, *Liberty* (particolare), 1964. Matita, smalti bianco e rosso su tela, 146 x 114 cm. Roma, Collezione Nanni Benazzo.



Fig. 72 – Querumbin Lapa e Bertina Lopes, decorazione ceramica della *Casa da Sorte*, 1963. Lisbona.



Fig. 73 – Bertina Lopes, *Azulejo*, Anni '60. Smalto su ceramica, 30 x 15 cm. Roma, Collezione Francesco Cicone.

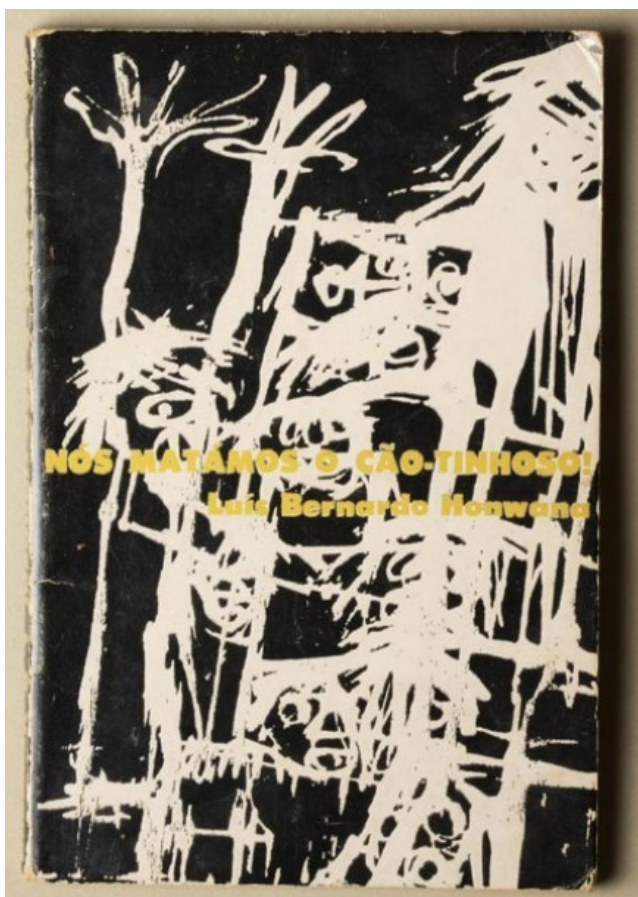


Fig. 74 – Bertina Lopes, Copertina del libro *Nós Matámos o Cão-Tinhoso* di Luís Bernardo Honwana, 1964. China su carta.

Fotografia: Carlos Marzia Studio

Da N.I DANTAS, *Tribute and The Modernist Constellations of Bertina Lopes*, in “MoMA: Post notes on art in a global context”, 10 novembre 2021.

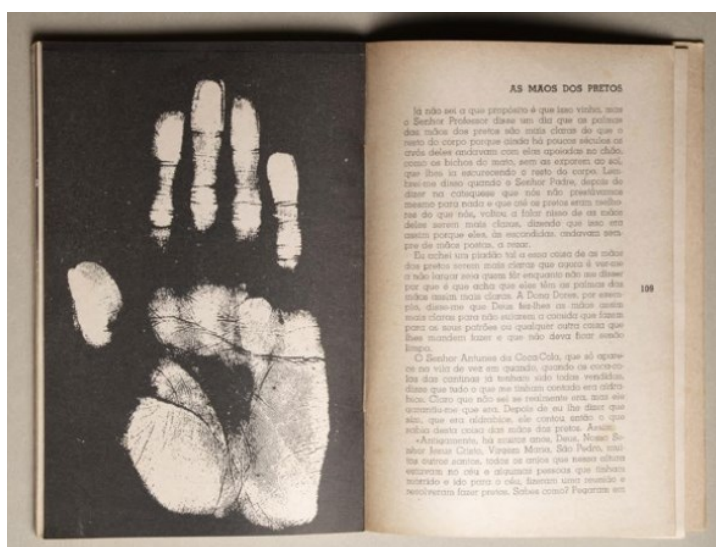


Fig. 75 – Impronta della mano di Bertina Lopes all'interno di *Nós Matámos o Cão-Tinhoso*.

Da N.I DANTAS, *Tribute and The Modernist Constellations of Bertina Lopes*, in “MoMA: Post notes on art in a global context”, 10 novembre 2021.





Fig. 76 – Bertina Lopes, *Occhi bianchi di farina di miglio*, 1965-1966. Olio su tela. Collezione privata.



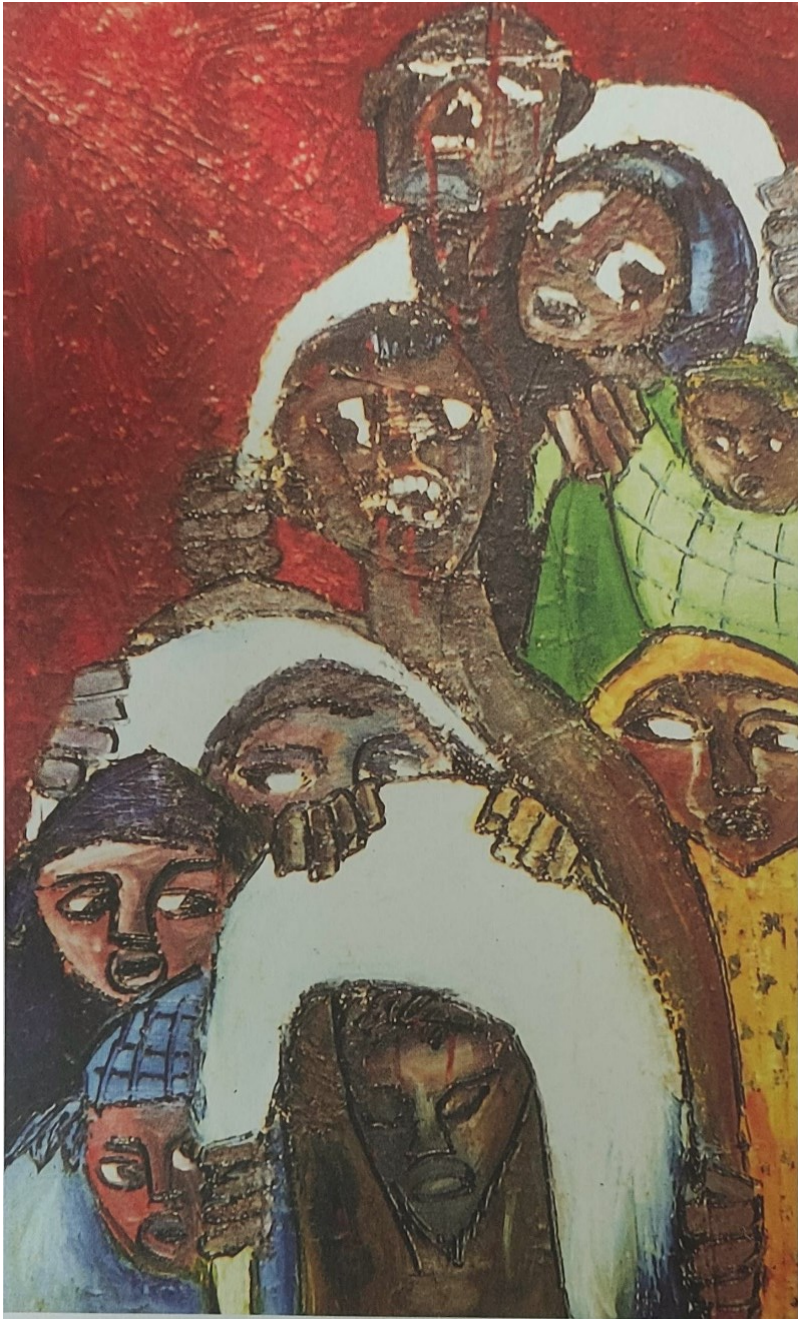


Fig. 77 – Bertina Lopes, *Grido grande*, 1960. Olio su tela. Collezione privata.



Fig. 78 – Bertina Lopes, *Cantiga do Batelão*, 1963. Ólio su tela, 150 x 60 cm.





Fig. 79 - Emil Nolde, particolare *Crocifissione*, 1912. Olio su tela, 49.6 x 66 cm. Colonia, Museum Ludwig.



Fig. 80 - Bertina Lopes, *Senza Titolo (Rappresaglia)*, 1963. Olio su tela, 105 x 123 cm. Collezione privata.



Fig. 81 – Bertina Lopes, *Senza titolo*, 1963. Olio su lastra di metallo industriale, 366 x 244 cm. Collezione privata.



Fig. 82 – Bertina Lopes, *Senza titolo*, 1963/1964. Olio su legno, 120 x 70 cm. Roma, Collezione Francesco Cicone.





Fig. 83 – Bertina Lopes, *Senza titolo*, 1965. Olio su tela. Collezione privata.



Fig. 84 – Bertina Lopes, *A Minha Raiz Antica*. "Africa" (*La mia antica radice. "Africa"*), 1964. Tecnica mista su tela, 105.7 x 75.9 cm. Washington, National Smithsonian Museum.



Fig. 85 – Bertina Lopes, *Chi non muore e tutto ricorda è il popolo*, 1966. Olio su tela, 100 x 80 cm.





Fig. 86 – Bertina Lopes, *La Mia Gente*, 1968. Olio su tela, 119 × 79 cm.



Fig. 87 – Bertina Lopes, *Poema a un Dio di catrame*, 1968. Olio su tela, 120 x 60 cm. Roma, Collezione Francesco Cicone.



Fig. 88 – Estratto che presenta la fotografia della prima mostra di Bertina Lopes in Italia, 1970.

Da THE DELAGOABAY REVIEW:

<https://delagoabayword.wordpress.com/2012/02/11/bertina-lobes-pintora-e-escultora-mocambicana-1924-2012/>



Fig. 89 – Catalogo della mostra presso il Museo Calouste Gulbenkian del 1972. In alto a sinistra si nota l'iscrizione "dono Venturoli".





Fig. 90 – Bertina Lopes, *Mafalala*, 1969-1970. Olio su masonite. Collezione privata.



Fig. 91 – Camila de Sousa, Particolare dell'opera *Mafalala Blues*, 2010. Maputo.





Fig. 92 – Bertina Lopes, *Grido Grande*, 1970. Olio su tela, 150 × 150 cm. Collezione privata.

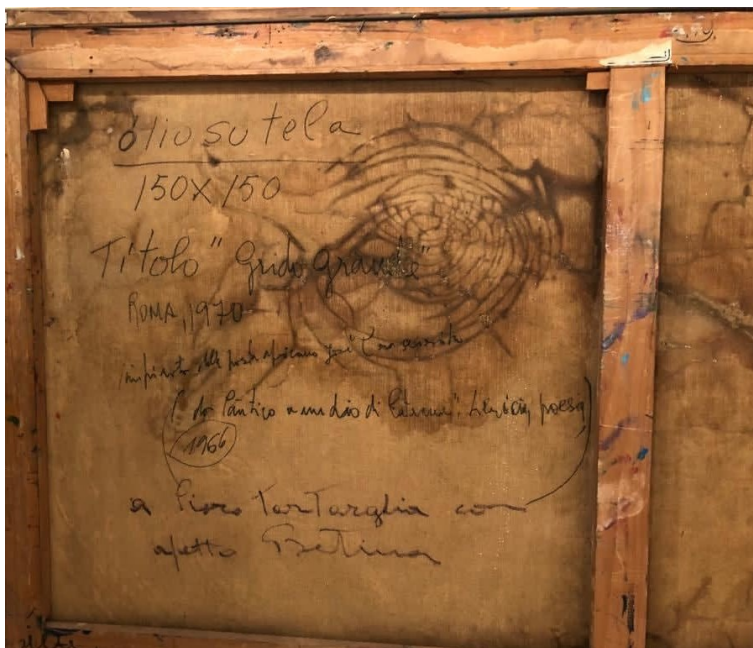


Fig. 93 – Retro dell'opera *Grido Grande* che riporta l'iscrizione «a Piero Tartaglia con affetto Bertina».



Fig. 94 – Pablo Picasso, particolare di *Guernica*, 1937. Olio su tela, 349.3 x 776.6 cm. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.





Fig. 95 – Bertina Lopes, *Omaggio per la morte di Picasso*. 1974. Olio su tela, 75 x 120 cm.



Fig. 96 – Pablo Picasso, *Guernica*, 1937. Olio su tela, 349.3 x 776.6 cm. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.





Fig. 97 – Bertina Lopes, *Omenagem a Amilcar Cabral*, 1973. Olio su tela, 140 x 190 cm. Collezione privata.



Fig. 98 – Bertina Lopes, *La mia radice antica Mozambico (Omaggio all'Indipendenza del Mozambico)*, 1975. Olio su tela. Maputo, Museu Nacional de Arte.



Fig. 99 – Bertina Lopes, *Mussunda amigo (Dedicato ad Agostino Neto)*, 1978. Olio e collage su tela, 100 x 110 cm.





Fig. 100 – Fotografia della casa-studio di Bertina Lopes, si possono notare sul muro i messaggi di saluti e di affetto degli amici e visitatori, è possibile vedere anche *Autoritratto*, 1971. Penna su carta.

Foto realizzata presso la casa-studio in data 18 maggio 2022.



Fig. 101 – *Casa – studio di Bertina Lopes*, 2021.

M.A. SCHROTH, MICHELA ZIMOTTI (a cura di), *Bertina Lopes in Itinerari artistici: incontri in Atelier. Tito, Salvatore Meo, Bertina Lopes* (Roma, Sala 1, 6 novembre – 28 febbraio 2021), Edizioni Sala 1, Roma, 2021.



Fig. 102 – Bertina Lopes, *Totem*, 1968. Olio su tela, 140 x 160 cm.





Fig. 103 – Bertina Lopes, *Totem n.2*, 1968. Olio su tela, 140 x 160 cm.



Fig. 104 - Bertina Lopes, *Totem*, 1980. Olio su tela, 130 x 150 cm.



Fig. 105 – Bertina Lopes, *Ela Está Seguro De Si, Totem (è sicura di sé)*, 1980. Olio su tela.



Fig. 106 – Bertina Lopes, *Totem*, 1981. Tecnica mista su tela, 100 x 80 cm.





Fig. 107 - Bertina Lopes, *Totem*, 1983. Tecnica mista su tela.



Fig. 108 - Bertina Lopes, *Senza titolo*, 1986. Olio su tela, 140 x 160 cm.



Fig. 109 – Bertina Lopes, *I percorsi della vita*, 1987. Olio su tela, 140 x 160 cm.



Fig. 110 – Lorenzo Guerrini, *Gouache nera*, 1991. Tempera su carta, 100 x 70 cm.





Fig. 111 – Bertina Lopes, *Africa, respireremo sempre insieme per vincere*, 1988. Olio su tela, 140 x 140 cm.



Fig. 112 – Bertina Lopes, *I Punti Di Riferimento: I Tre Momenti: Nascita, Vita, Morte (o Africa. I Tre Momenti)* 1988. Olio su tela.



Fig. 113 – Antonio Scordia, *Senza titolo*, 1963. Tecnica mista su carta, 38,8 x 32,5 cm.



Fig. 114 – Bertina Lopes, *Spazio verso il mare*, 1992. Olio su tela, 140 x 160 cm.





Fig. 115 – Bertina Lopes, *Sole, terra, meteoriti conversano nello spazio*, 1993. Olio su tela, 120 x 140 cm.

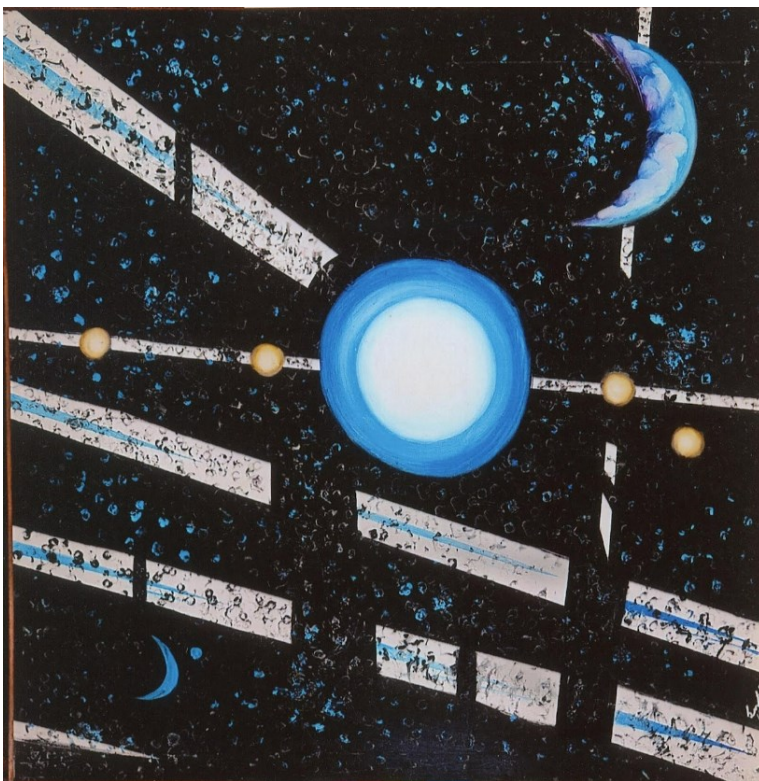


Fig. 116 – Bertina Lopes, *Lotta nello spazio – pianeta Venere, Mercurio e quattro satelliti galileiani*, 1993. Olio su tela, 130 x 130 cm.





Fig. 117 – Bertina Lopes, *Il volo della natura è dentro di noi*, 1994. Olio su tela, 703 x 805 cm.

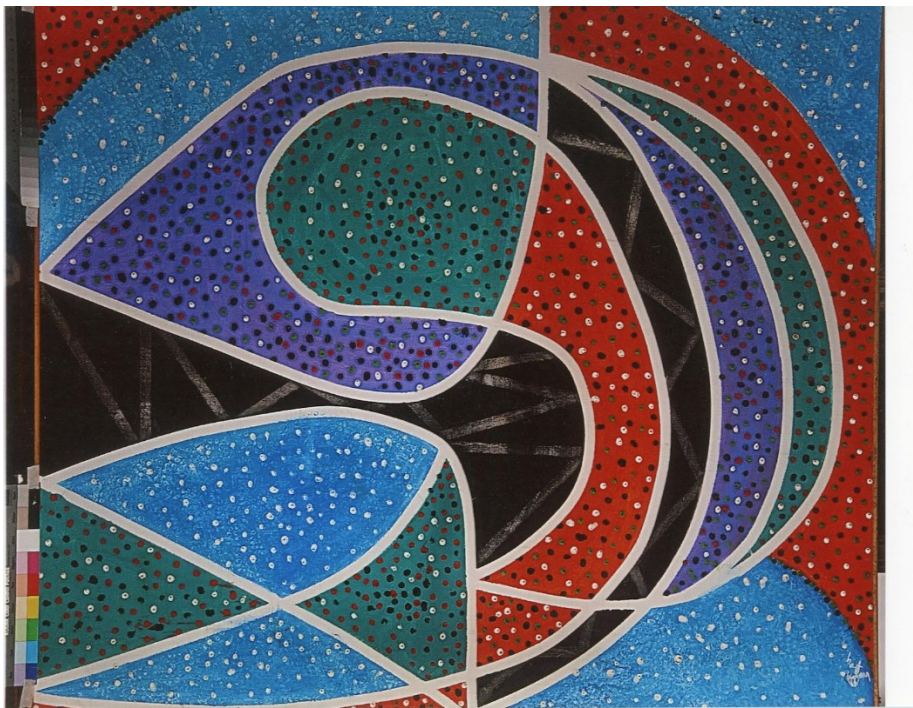


Fig. 118 – Bertina Lopes, *Anima divisa da due continenti*, 1994. Olio su compensato, 130 x 200 cm.





Fig. 119 – Bertina Lopes, *Natura*, 1994. Olio su compensato, 130 x 200 cm.



Fig. 120 – Bertina Lopes, *Il sole del mio paese riscalderà sempre*, 1995. Olio su tela, 140 x 160 cm. Roma, Collezione Francesco Cicone.



Fig. 121 – Bertina Lopes, *La vita è una eruzione vulcanica*, 1996. Olio su tela, 200 x 200 cm.



Fig. 122 – Bertina Lopes, *La vita è una eruzione vulcanica*, 1996. Olio su tela, 200 x 250 cm.



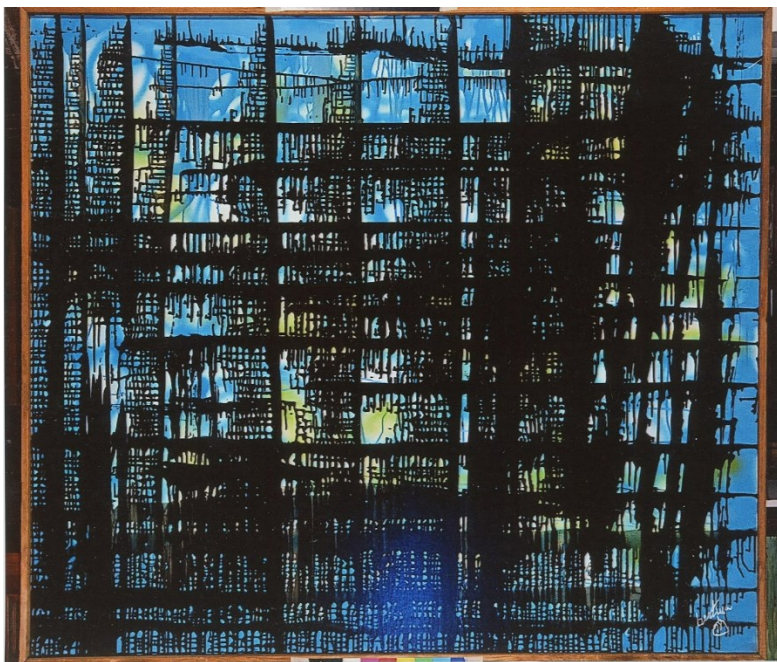


Fig. 123 – Bertina Lopes, *Notturmo africano*, 1997. Olio su tela, 140 x 160 cm. Collezione privata.



Fig. 124 – Bertina Lopes, *Imprecazione*, 1980. Bronzo, 65 x 32 cm.



Fig. 125 – Bertina Lopes, *Chi non muore mai e tutto ricorda è il popolo*, 1980. Bronzo, 90 x 70 cm. Collezione privata.





Fig. 126 – Bertina Lopes, *Perché*, 1981. Bronzo. Collezione privata.



Fig. 127 – Bertina Lopes, *Totem*, 1986. Bronzo, 40 x 11 cm.



Fig. 128 – Bertina Lopes, *Voce dell'Africa 1*, 1990. Bronzo. Collezione privata.



Fig. 129 – Bertina Lopes in fonderia a Roma nel 1986.



Fig. 130 – Bertina Lopes, *Forza*, 2014. Bronzo, 97 x 100 cm.



Fig. 131 – Bertina Lopes, *Senza titolo*, 2007. Bronzo 140 x 23 cm e 100 x 23 cm. Collezione privata.





Fig. 132 – Bertina Lopes, *Guizzo jazz*, 1998. Olio su tela, 160 x 180 cm.



Fig. 133 – Bertina Lopes, *Concentrazioni*, 1998. Tecnica mista su tre tele assemblate. Collezione privata.



Fig. 134 – Bertina Lopes, *Caleidoscopio*, 1998. Olio su tela, 150 x 150 cm.



Fig. 135 – Dettaglio di *Caleidoscopio*.





Fig. 136 – Bertina Lopes, *La vita ha tante strade, ma tu conosci la tua*, 2003. Olio e collage su cartoncino, 50 x 35 cm. Roma, Collezione Francesco Cicone.



Fig. 137 – Bertina Lopes, *Emigrazione*, 2010. Olio su tela, 140 x 160 cm.



Fig. 138 - Bertina Lopes, *Emigrazione I*, 2010, olio su tela (oil on canvas), 110 x 140 cm.



BERTINA LOPES (1926-2012)

# A pinta de Moçambique



**E**nergia impavida era o comentário mais óbvio que se podia fazer quando se falava de Bertina Lopes. Na história da pintura, muitas vezes o seu nome é posto ao lado da mexicana e grande artista Frida Klaho. Duas visões certamente diferentes, mas com traços comuns muito fortes e, sobretudo, com qualidades pictóricas e humanas muito peculiares.

Bertina era chamada por toda a gente Mama B. Mãe foi de dois filhos, o Virgílio e o Eugénio. E foi considerada a mãe dos pintores moçambicanos todos. Bertina Lopes, a artista luso-moçambicana que vivia há mais de quarenta anos em Roma, com Franco, seu marido italiano. Proibiu-os de chamá-la apenas moçambicana. Não queria. "As minhas veias correm sangue português, do meu pai, e sangue africano, da minha mãe. Desde sempre queria que todos me chamassem luso-moçambicana, só nos últimos anos consegui ter reconhecido esse meu direito", afirma.

Bertina voltou a Maputo nos seus tempos de Lourenço Marques em 1953, depois de uma temporada em Lisboa onde foi estudar Belas Artes. Voltou e começou a dar aulas de desenho na Escola Técnica General Machado. Em os tempos de Craveirinha, Nostalgia de Sousa, Rui Karpili, Cassa com a poeta Virgílio de Lemos, o pai dos seus filhos.

### EMBAIXADA PARALELA

Bertina recibia na sua casa-atelier todos os "palo-

pres" que passavam pela capital italiana. O terrço, com vista fabulosa dos jardins de Roma inclusive da Basílica de São Pedro, tornou-se uma espécie de "embaixada paralela". Todos doçaram a sua assinatura, nas paredes, repetidas de homens políticos, artistas, músicos, crias de toda a gente que por lá passava. Um pedaço dos "palo-pres" em território neutro, a Itália. Esta foi o poema que lhe dedicou Graça Machefé, a flor de Joaquim Chissano, o chambo de Mário Soares, os agradecimentos de Carlos Veiga... e todos os outros que passaram e passaram por lá a tomar um "espetaculo erótico". Bertina contava anedotas, sorria à vida, levava tudo com a ligeireza maravilhosa dos grandes artistas e falava uma língua que era só dela - "berinês", uma mistura de português e italiano, como a definiu o escritor italiano Carlo Levi. Quando falava, usava sempre um tom baixo e arrastado, como se tivesse sempre que traduzir não apenas as palavras mas aquilo que sente na alma: as reacções agressivas - que eram uma característica dela - apagavam-se logo graças ao sorriso de mentes briccolonas e das boas maneiras de nenhuma requintada. Bertina era uma pessoa generosa. "Na meu artístico e social de Moçambique é carinhosamente chamada Mama B", escreveu Joaquim Chissano: "porque seria está comportado o meu e a essência do nosso ser colectivo, o modelo e exemplo a seguir pelas novas gerações, a fonte inesgotável de inspiração nos nossos esforços de reconstrução e desenvolvimento nacional, de consolidação da tolerância

reconciliação, de trabalho árduo por um futuro melhor em que estejam garantidos o pio, a paz, a harmonia e o bem-estar para todos."

O amigo Presidente esquivava-se de dizer que Mama B era assim chamada também em Itália onde contava com 37 "filhoscos". (Ilustres). A pena dela era que apenas uma fração o seu nome: "Bertina era a mulher do médico que me fez suster. Mas como era um nome estrangeiro o governo não deixou registar o nome. Os meus pais decidiram então me chamar Bertina". Bertina à medida que a idade avançava não deixava de ensinar a arte de viver com o sorriso apesar da dor, a arte da caridade, da generosidade, e sobretudo a grande arte de não se levar demasiado a sério, a ironia, e a arte e o prazer da convivência natural e social. Ela nunca se esqueceu do adeveio, nunca se esqueceu a luta do seu povo e a luta dela ao lado, embora geograficamente distante, da sua gente.

Em 2009 foi madrinha de uma exposição de artistas deficientes, "Abixo o Cliente", para angariar fundos para o DREAM, o programa de luta contra a SIDA levado a cabo pela Comunidade de Santa Eglória em Moçambique. "Nunca se divorciou do seu país", comentava o também pintor Malangatana, falecido em 2011. A lembrança faz parte da sua obra de arte e da sua vida. "A minha casa era, desde a minha chegada a Roma, o ponto de encontro dos refugiados, dos exilados", e recordava com ela, na época da ditadura era "deportada" enquanto a Itália mais velha era deputada nas Nações Unidas.

Entre outros, em 1991 Bertina recebeu o Premio Mundial "Carson" da Raquel Carson Memorial Foundation de Nova Jersey, pelo seu mérito artístico e humanitário e pela sua fidelidade às origens africanas embora no contexto de uma refinada experiência pessoal internacional.

Uma das fases mais ricas da pintura de Bertina tem o jazz como elemento inspirador. As telas de Bertina a quererem ser partituras de jazz, como um símbolo activo da sinfonia mais audaciosa e qualitativamente elevada, entre diversas culturas e etnias, jogadas no harmonioso signo de uma arte já

livre de qualquer enquadramento nacional-cultural e político.

A força da pintura e da escultura (particularmente interessante aquela que dedicou ao amigo Presidente e amigo Samira Machefé. Quem nunca morreu e de tudo se lembra, é o povo) vivia entre dois continentes, reside neste seu "estar fora", num espaço pictórico totalmente autónomo das escolas e totalmente dem-

onstruindo a vida, percorrendo o espaço para África". Grande capacidade da artista de absorver e metabolizar escolas e tendências sem nunca prescindir das suas raízes e da sua personalidade.

Mas a sua terra natal não se lembra tanto dela como ela se lembrava de Moçambique. Há vários anos que não é organizada uma exposição da obra dela. Há pelo

menos um banco que possui muitos quadros de Bertina, talvez a maior exposição permanente da artista nesta cidade. Infelizmente não está à vista de toda a gente. Malangatana chegou a dizer que Moçambique deveria organizar uma exposição.

(Texto de Paula Rolletta, actualizado por ocasião da morte de Bertina Lopes)

## País perdeu um tesouro

- Presidente da República

As reacções à morte de Bertina Lopes não se fizeram esperar. Do nosso país, uma das primeiras a ser tomada é de Presidente da República, que considera que com o desaparecimento físico da pintora "moçambique perde um das suas preciosas tesouros".

Armando Guebena descreveu Bertina Lopes como uma mulher tímida e criativa, alívio e combativa, generosa e exigente com as suas constante auto-superação e recordou nela alguém que fez do seu talento na arte um instrumento de crítica social e de consciencialização política. Além da arte, Bertina ajudou a consciencializar os moçambicanos, no tempo colonial a buscarem a sua própria liberdade, o que foi consoante com a independência.

A criação artística de Bertina Lopes ganhou reconhecimento internacional, pois era muito solicitada para exposições e conversas sobre a arte. Participou em várias exposições colectivas e apresentou algumas individuais

em todos os continentes, tendo sido também agraciada com muitos prémios e títulos.

O ministro da Cultura, Armando Artur, referiu, por sua vez, que o país perdeu "um emblema das artes" com a morte de Bertina Lopes.

"É uma notícia triste. Moçambique perdeu um emblema das artes plásticas e da cultura. Ela catapulta Moçambique para fora, porque teve muito reconhecimento e ganhou vários prémios", afirmou.

Armando Artur acrescentou que o Governo moçambicano vai criar acções no sentido de garantir a conservação do espólio da artista, "para que possa servir de inspiração para as gerações vindouras".

Bertina Lopes, de 86 anos, morreu de causas naturais na sua residência em Roma.

A última aparição pública artística da pintora foi na Bienal de Veneza de 2011. Foi a entrar subido no Cemitério Santa Maria dos Anjos, em Roma.



Fig. 139 - Artigo di giornale in seguito alla perdita dell'artista Bertina Lopes. Da P. ROLLETTA, Bertina Lopes (1926-2012): a pinta de Moçambique, in "Notícias", Maputo, 15 febbraio 2012.

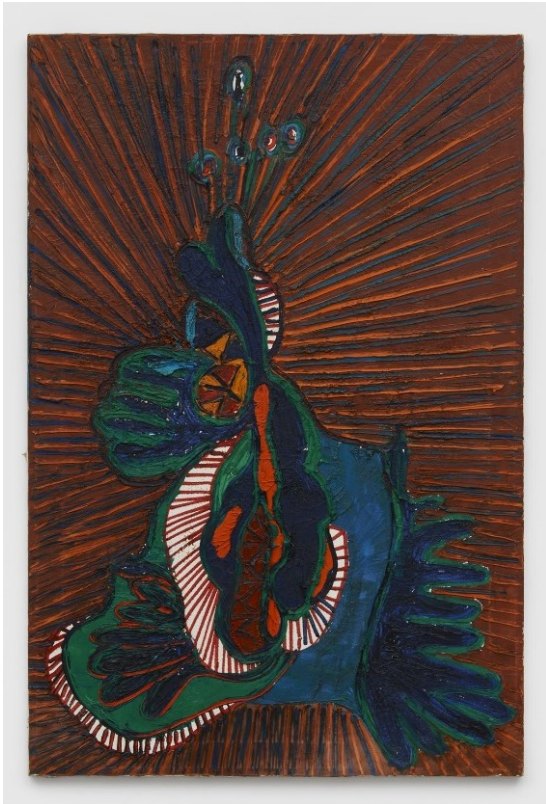


Fig. 140 – Bertina Lopes, *Totem*, 1974. Opera presentata all'Expo di Chicago del 2022. Da Galleria Richard Saltoun, *Bertina Lopes expo Chicago*, <https://www.richardsaltoun.com/news/27-bertina-lopes-in-situ-expo-chicago/>

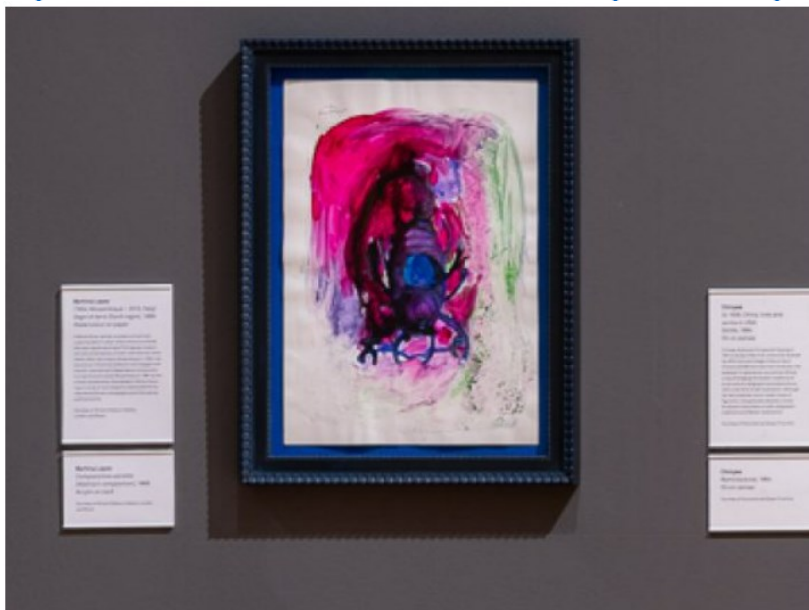


Fig. 141 – *Composizione astratta*, 1969 presentata durante l'esposizione *Action, Gesture, Paint: Women Artists and Global Abstraction 1940 – 70* presso la Whitechapel gallery di Londra, 2022. Da Whitechapel gallery: <https://www.whitechapelgallery.org/action-gesture-paint-audio-descriptions>





## BIBLIOGRAFIA

ILIARIA AGONIGI, *Identikit di un dittatore atipico e della sua dittatura*, in “Inerba”. n.1, 2020-2021, pp.50-58.

JEAN-LOUP AMSELLE, *L'arte africana contemporanea*, Bollati Boringhieri, Torino 2007.

JEAN-LOUP AMSELLE, *Contro il primitivismo*, Bollati Boringhieri, Torino 2012.

BILLIE ANANIA, *Planting seeds of opposition: Cabral's cultural front*, in “Roar”, 4 marzo 2022: <https://roarmag.org/essays/amilcar-cabral-cultural-front/>

SILVIA BALZAN, “*Other Spaces*”. *Race and Class in Late Colonial Mozambique*, in “Ardeth” no. 9, 2021, pp. 95-115.

IVAN BARGNA, *Africa is the Future*, in “Flash Art”, 3 luglio 2017: <https://flash---art.it/article/africa-is-the-future/>

SILVIA ANNA BARRILÀ, *L'arte africana contemporanea da Londra a Milano*, in “Il sole 24 ore”, Roma, 10 ottobre 2019.

FEDERICO SILVIO BELLANCA, *Le conseguenze del colonialismo sulla storia dell'arte africana*, in “Artribune”, 5 ottobre 2021: <https://www.artribune.com/arti-visive/2021/10/colonialismo-arte-africana/>

ALEXANDER IVES BORTOLOTTI, *A language for Change: Creativity and Power in Mozambican Makonde Masked Performance circa 1900-2004*, [tesi di dottorato], Columbia University, 2007.

ELENA BUGINI, *Kandinskij. La qualità musicale dei colori*, Lubrina Editore, Bergamo 2004.

CHRISTIAN CALIANDRO, *Storie dell'arte contemporanea*, Mondadori Università, Milano 2021.

FRANCESCA CAPRICCIOLI, *Bertina Lopes* in AA. VV (a cura di), *Sesta Biennale di Arte Sacra. La passione di Cristo e la guerra: Nitsch, Vedova* catalogo della mostra (San Gabriele, 10 giugno – 10 agosto 1994) Staurós, Teramo 1994.

MARIA JOÃO CASTRO, *Pintura Colonial Contemporânea. Da solidão da Metrópole a um Horizonte de Possibilidades*, in “ARTRAVEL”, Lisbona, 2021.

MARIA INÊS FRANCISCA CIRÍACO, *Moçambique multicultural e multilinguístico um estudo de Niketche: uma história de poligamia* (tesi di laurea), Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo 2015: pp. 40 – 66.

ALDA COSTA, *Artists of Mozambique. Looking at themselves and at their world*, in “Third Text Africa”, Vol. 5, 2018.

ALDA COSTA, *Bertina ou a arte de Bertina: mudar e permanecer*, in “Buala”, 4 marzo 2019: <https://www.buala.org/pt/cara-a-cara/bertina-ou-a-arte-de-bertina-mudar-e-permanecer-0>

FAUSTO COZZETTO, *Il Portogallo e la fine del colonialismo* in (a cura di Umberto Eco) *Storia della civiltà europea*, 2014. [https://www.treccani.it/enciclopedia/il-portogallo-e-la-fine-del-colonialismo\\_%28Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-cura-di-Umberto-Eco%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/il-portogallo-e-la-fine-del-colonialismo_%28Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-cura-di-Umberto-Eco%29/)

CLAUDIO CRESCENTINI (a cura di), *Bertina Lopes. Percorsi e tracciati 1998 – 1958*, catalogo della mostra (Orvieto, Palazzo dei Sette, 1998 -1999), Genestampa, Roma 1998.

CLAUDIO CRESCENTINI, MASSIMO DOMENICUCCI (a cura di), *Bertina Lopes - I colori della pace*, (Roma, Auditorium Parco della Musica, 2012), Palombi Editore, Roma 2012.

CLAUDIO CRESCENTINI, *Bertina Lopes – tutto o quasi*, Palombi Editore, Roma 2013.

CLAUDIO CRESCENTINI, *Bertina Lopes – arte e antagonismo*, Erreciemme edizioni, Roma 2017.

ENRICO CRISPOLTI, *Lungo viaggio di Bertina Lopes*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 1986), Roma 1986.

ENRICO CRISPOLTI, *Bertina Lopes - Dipinti e sculture 1961-2000. Una radice antica*, SilvanaEditoriale, Milano 2002.

NANCY ISABEL DANTAS, *Tribute and The Modernist Constellations of Bertina Lopes*, in “MoMA: Post notes on art in a global context”, 10 novembre 2021: <https://post.moma.org/tribute-and-the-modernist-constellations-of-bertina-lobes/>

NANCY ISABEL DANTAS, *Bertina Lopes: a militant with a brush*, in (a cura di Maria do Carmo Piçarra, Ana Cristina Pereira e Inês Beleza Barreiros) “Revista de Comunicação e Linguagens”, Vol. 54, 2021, pp. 215-234.

ANTONELLA DE MUTI, *La cooperazione italiana allo sviluppo: il caso dell'Università Eduardo Mondlane*, Maputo 1976-2021 (tesi di dottorato), Università di Pisa, 2012.

FRANCESCA DE ROSA, *Immaginare l'indipendenza: il contributo visuale italiano nelle lotte anticoloniali delle ex colonie portoghesi in Africa*, in "From the European South", n. 6, 2020, <https://www.fesjournal.eu/numeri/anticolonialismo-e-postcolonialismo-nelle-arti-visive-prospettive-italiane/>

AMINA DI MUNNO, *Letteratura e arti visive nel modernismo lusobrasiliano*, Atti del XIX convegno ASPI (Roma, 16-18 settembre 1999), Roma, 1999.

SANDRA FERRACUTI, *A partire da Maputo: musei, mostre, cortili e la discarica. Patrimoni alla deriva e arti etnografiche*, in "Archivio di etnografia: DiCEM", anno VIII n.1, edizioni di pagina, 2013.

ANNA MARIA GENTILI, *Il leone e il cacciatore. Storia dell'Africa subsahariana*, Carocci Editore, Roma, 2014.

ANNA MARIA GENTILI, *Da Lourenço Marques a Maputo: la trasformazione delle aree agricole suburbane in "Africa": Rivista Trimestrale Di Studi e Documentazione Dell'Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente* 40, no. 2, 1985: pp. 183 – 219.

GUGLIELMO GIGLIOTTI, *Richard Saltoun «pittorico» in via Margutta*, in "Il giornale dell'arte", Roma, 8 marzo 2022: <https://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/richard-saltoun-pittorico-in-via-margutta/138673.html>

GIULIA GRECHI, *Decolonizzare il museo. Mostrazioni, pratiche artistiche, sguardi incarnati*, Mimesis Edizioni, Milano, 2021.

CATHERINE HICKLEY, *Un museo per i Bronzi del Benin restituiti dalla Germania*, in “Il giornale dell’arte”, 21 ottobre 2022: <https://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/un-museo-per-i-bronzi-del-benin-restituiti-dalla-germania/137346.html>

DAN HICKS, *Con le restituzioni si riscriverà il colonialismo*, in “Il giornale dell’arte”, 14 marzo 2022: <https://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/con-le-restituzioni-si-riscriver-il-colonialismo-/138441.html>

ERIC HOBSBAWM (prefazione di Massimo Donà), *Storia sociale del Jazz*, Mimesis, Milano 2020, pp. 54-70.

LIZZY KELSEY (a cura di), *Bertina Lopes*, catalogo della mostra (Roma, Richard Saltoun Gallery, 2022), Roma 2022.

BERTINA LOPES, *Il cerchio della vita*, Herald Editore, Roma 2007.

ANDRE MAGNIN, *Africa? Una nuova storia*, Gangemi, Roma 2009.

ANDRE MAGNIN, LUCA BEATRICE, *Africa arte contemporanea*, Prearo, Milano 2009.

MARIA ADELAIDE MARCHESONI, *L’arte africana continua a correre in asta*, in “Il sole 24 ore”, 16 aprile 2022.

MARIA GRAZIA MESSINA, *Le muse d’Oltremare. Esotismo e primitivismo dell’arte contemporanea*, Einaudi, Torino 1993.



ANTONIO MIRABELLI, *Arte contemporanea africana: un fenomeno in espansione*, in “Finestre sull’Arte”, 20 gennaio 2021: <https://www.finestresullarte.info/focus/arte-contemporanea-africana-un-fenomeno-in-espansione>

VALENTINA MUZI, *La storia coloniale in dialogo con l’arte contemporanea al Museo delle Civiltà di Roma*, in “Artribune”, 6 giugno 2023.

MARTA NEZZO, *La giusta distanza: Ezio Bassani e l’arte africana*, in “From the European South”, 2020, pp. 61-78.

GIORGIA NOTO, *Les Magiciens de la Terre 25 anni dopo*, in “Artribune”, 15 agosto 2014: <https://www.artribune.com/attualita/2014/08/les-magiciens-de-la-terre-25-anni-dopo/>

LUISA PASSERINI (a cura di), *Colonialismo portoghese e lotta di liberazione nel Mozambico*, Einaudi, Torino 1973.

SAVANNAH PHELAN, *African Art Collection - Masks Makonde*, in Pacific Lutheran University: <https://www.plu.edu/africanartcollection/masks/makonde-mask-3/learn-more-makonde-mask-3>

GIOVANNI PINNA, *I musei nella dittatura portoghese 1926-1974*, in “Nuova Museologia”, no. 39, 2018, pp. 32-37.

JOÃO PAULO QUEIROZ, *SNBA História*, 2020: <https://snba.pt/a-snba/>

SEPH RODNEY, *The 1-54 Art Fair Brings Africa and Its Diaspora Into the Global Mainstream*, in “The New York Times”, 18 maggio 2023.

PAOLA ROLLETTA, *Bertina Lopes (1926-2012): a pinta de Moçambique*, in “Notícias”, Maputo, 15 febbraio 2012.

PAOLA ROLLETTA, *Bertina Lopes por Paola Rolletta*, in “Machamba”, 10 febbraio 2021: <https://machamba.blogs.sapo.pt/tag/bertina+lopes>

PAOLA ROLLETTA, *Bertina Lopes, la pittrice ribelle del Mozambico, nella sua casa di Roma aveva ospitato colloqui di pace*, in “Africa ExPress”, 26 gennaio 2022: <https://www.africa-express.info/2022/02/15/bertina-lopes-la-pittrice-ribelle-del-mozambico/>

MARCO ROMAGNA, *Mozambico, 1960-1979. Nascita e riscoperta di un doloroso Capolavoro*, in “la Repubblica”, 23 agosto 2014.

MARY ANGELA SCHROTH, *Bertina Lopes: a continuing journey in art, politics, and Africa*, in “Africa e Mediterraneo”, n.76, 2012.

MARY ANGELA SCHROTH, *Bertina Lopes* in “AWARE: Archives of Women Artists, Research & Exhibitions”, 2020, <https://awarewomenartists.com/en/artiste/bertina-lopes/>.

MARY ANGELA SCHROTH e MICHELA ZIMOTTI (a cura di), *Itinerari artistici: incontri in atelier. Tito, Salvatore Meo, Bertina Lopes*, catalogo della mostra (Roma, Sala 1 Centro Internazionale d’Arte Contemporanea 2020-2021).

DANIELE SERAPIGLIA (prefazione di Luís Reis Torgal), *Il fascismo portoghese. Le interviste di Ferro a Salazar*, Pendragon, Bologna, 2014.

GIORGIO SPINI (a cura di MARCELLO VERGA), *Storia moderna*, Utet, Torino, 2016, pp. 1-7.

LUCIANA STEGAGNO PICCHIO, *Dai Modernismi alle Avanguardie*, in (a cura di Carla Prestigiacomo , Maria Caterina Ruta) Atti del Convegno dell'Associazione degli Ispanisti Italiani (Palermo, 18-20 maggio 1990) 1991.

RICCARDO TARTAGLIA (a cura di), *Da Vedova a Rabarama - opere degli ultimi quarant'anni*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Tartaglia Arte, 2012), TAAR, Roma, 2012, [https://issuu.com/tartagliaarte/docs/da\\_vedova\\_a\\_rabarama](https://issuu.com/tartagliaarte/docs/da_vedova_a_rabarama)

FERNANDO TAVARES PIMENTA, *La decolonizzazione e l'indipendenza del Mozambico: coloni bianchi e movimenti nazionalisti*, in “Imperialismi e retaggi postcoloniali in Italia, Portogallo, Spagna”, Università degli studi di Bologna, 2016.

PIETRO TONDELLO, *Arte africana contemporanea. Revisione di un assunto*, in “Arte e critica”, 5 novembre 2018. <https://www.artecritica.it/arte-africana-contemporanea-revisione-di-un-assunto/>

PAOLO VALENTINO, *Bronzi del Benin, la restituzione divide la Germania*, in “Corriere della Sera”, 15 maggio 2023.

## SITOGRAFIA

African Blackwood Conservation Project - *Tree planting projects for Dalbergia melanoxylon, Makonde Art:*  
<https://www.blackwoodconservation.org/makonde-art/>

Andrew Kreps Gallery, *Bertina Lopes exhibitions, 2023:*  
<http://www.andrewkreps.com/attachment/en/59bff84cdca83743488b4567/TextOneColumnWithFile/62a369a929f1e6620e076f5f>

Art part of culture, *Bertina Lopes inaugura la sede romana della Richard Saltoun in Gallery in “Artapartofculture”, 9 marzo 2022,*  
<https://www.artapartofculture.net/2022/03/09/bertina-lobes-inaugura-la-sede-romana-della-richard-saltoun-gallery/>

AtWork, *Simon Njami,* <https://www.at-work.org/it/workshop-leader-fr/simon-njami-workshop-leader/>

British Museum, *Makonde:*  
<https://www.britishmuseum.org/collection/search?keyword=makonde>

Centro de Arte Moderna Gulbenkian, *Bertina Lopes,*  
<https://gulbenkian.pt/cam/artist/bertina-lobes/>

Centre Georges Pompidou, *Bertina Lopes,*  
<https://www.centrepompidou.fr/en/recherche?terms=bertina+lobes+>

Sito Documenta: <https://www.documenta.de/en/>

El Anatsui: <https://elanatsui.art/biography>

Gagosian, *Amoako Boafo*, <https://gagosian.com/artists/amoako-boafo/>

Global Art and Museum, *Olo Oguibe*,  
<https://web.archive.org/web/20140607023405/http://globalartmuseum.de/site/person/78>

Museo delle Civiltà, *Bertina Lopes a cura di Claudio Crescentini e Paola Ugolini*,  
[https://museociviltà.cultura.gov.it/events/inaugurazione\\_museodelleopacitàbertinalopes/?occurrence=2023-06-06](https://museociviltà.cultura.gov.it/events/inaugurazione_museodelleopacitàbertinalopes/?occurrence=2023-06-06)

Museum of Modern African Art, *Okwui Enwezor*, <https://momaa.org/icons-african-art/okwui-enwezor/>

Museum of Modern African Art (mooma), *Unveiling the Essence of Modern African Art*, 2023: <https://momaa.org/about-modern-african-art/>

National Smithsonian Museum, Washington, *Bertina Lopes*:  
[https://www.si.edu/search?edan\\_q=bertina%2Blopes&](https://www.si.edu/search?edan_q=bertina%2Blopes&)

Richard Saltoun Gallery, *Bertina Lopes*:  
<https://www.richardsaltoun.com/artists/343-bertina-lopes/biography/>

Roma Centro Mostre / Archivio Bertina Lopes (Maputo/Lisbona/Roma),  
*Bio-Bibliografia*:  
<http://www.archiviobertinalopes.net/index.php?page=biografia.php>

Sharjahart project, *Salah Hassan*, <https://sharjahart.org/sharjah-art-foundation/people/m.-hassan-salah>



Shujaa stories, *The Makonde: The Mystical Sculptors*, 2020. Progetto divulgativo in collaborazione con National Museums of Kenya: <https://artsandculture.google.com/asset/the-makonde-the-mystical-sculptors-makonde-community-shujaa-stories/pgEBBEWfWKvkbA>

Sistema Informativo Unificato per le Soprintendenze Archivistiche, *Bertina Lopes*: <https://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/pagina.pl?TipoPag=prodpersona&Chiave=62151>

Tanzanian Art, *Makonde and Tingating*, <https://www.tanzanian-art.de/the-artists/nafasi-mpagua.html>

University of Pittsburgh Press, *Grace Stanislaus*, <https://upittpress.org/authors/grace-stanislaus/>

Whitechapel Gallery, *Action, Gesture, Paint: Women Artists and Global Abstraction 1940 – 70*, <https://www.whitechapelgallery.org/exhibitions/action-gesture-paint-women-and-global-abstraction-1940-70/>

1-54 Contemporary African Art Fair: <https://www.1-54.com/>

## **RINGRAZIAMENTI**

Al termine di questo lavoro desidero nominare le persone che mi sono state di aiuto e supporto nell'elaborazione e realizzazione del progetto di tesi.

Innanzitutto, rivolgo un sentito ringraziamento al mio relatore Giovanni Bianchi, che mi ha guidato nella stesura della tesi e mi ha dato nel corso di questi mesi preziosi suggerimenti e indicazioni.

Ringrazio anche la mia correlatrice, Marta Nezzo, per i consigli relativi all'arte mozambicana. Vorrei ringraziarla anche per il corso di arti extraeuropee che mi ha aperto a conoscenze completamente nuove e mi ha permesso di mettere in discussione idee che avevo sull'arte e che credevo immutabili.

Ringrazio con grande affetto e stima Mary Angela Schroth, direttrice della Galleria Sala 1 di Roma, che mi ha fatto conoscere Bertina Lopes e mi ha trasmesso tutta la sua passione sull'argomento. La ringrazio anche per avermi permesso di entrare in contatto con l'Archivio Bertina Lopes (Roma/Maputo/Lisbona) che mi ha messo a disposizione, con grande disponibilità, tutto il suo materiale.

Voglio ringraziare e ricordare affettuosamente Franco Confaloni, che mi ha aperto le porte della sua casa, nonché studio di Bertina Lopes, con gentilezza e simpatia.

Ringrazio caldamente Francesco Ciccone, uno dei principali collezionisti dell'artista, che mi ha trasferito con grande fiducia le informazioni in suo possesso e mi ha mostrato con entusiasmo la sua collezione di opere. Lo voglio ringraziare anche per il ruolo di divulgazione rivolto all'arte di Bertina Lopes e per la grande serietà con cui si dedica all'argomento.

Ringrazio affettuosamente i miei genitori e mia sorella, che mi hanno permesso di dedicarmi ai miei studi in questi anni, sostenendomi sia moralmente sia economicamente in ogni fase, anche nei momenti di dubbio del mio percorso di studi.

Ringrazio infine i miei amici che in molti momenti hanno saputo distrarmi. Un particolare ringraziamento va a Benedetta che in questi mesi di stesura della tesi e negli ultimi anni di studi mi ha sempre affiancata e sostenuta.