

Silvana Palma

# Fotografia di una colonia: l'Eritrea di Luigi Naretti (1885-1900)

(doi: 10.1408/7428)

Quaderni storici (ISSN 0301-6307)

Fascicolo 1, aprile 2002

**Ente di afferenza:**

*Università di Trieste (units)*

Copyright © by Società editrice il Mulino, Bologna. Tutti i diritti sono riservati.

Per altre informazioni si veda <https://www.rivisteweb.it>

**Licenza d'uso**

L'articolo è messo a disposizione dell'utente in licenza per uso esclusivamente privato e personale, senza scopo di lucro e senza fini direttamente o indirettamente commerciali. Salvo quanto espressamente previsto dalla licenza d'uso Rivisteweb, è fatto divieto di riprodurre, trasmettere, distribuire o altrimenti utilizzare l'articolo, per qualsiasi scopo o fine. Tutti i diritti sono riservati.

## FOTOGRAFIA DI UNA COLONIA: L'ERITREA DI LUIGI NARETTI (1885-1900)

Negli ultimi anni si è assistito ad un crescente tentativo di recuperare la fotografia storica coloniale come fonte importante di una memoria visiva a lungo trascurata dalla storiografia africanistica italiana<sup>1</sup>. Le ragioni di tale disattenzione vanno ricondotte a diffuse diffidenze degli storici verso una fonte particolare come quella fotografica, ma anche a un più ampio e complesso processo di rimozione, sociale e storiografico, che l'esperienza coloniale italiana ha fatto registrare nel paese fin dal secondo dopoguerra. Altrove in Europa la conclusione del periodo coloniale ha avviato da parte degli storici e degli africanisti, seppure in tempi e modi diversi, una rilettura critica di quel periodo che ha promosso il recupero di fonti, tra cui quelle fotografiche, volte a riconsiderare la storia e le immagini interne del dominio, ma soprattutto il suo linguaggio, nelle sue molteplici articolazioni, e il suo livello di funzionalità alla dominazione coloniale. In questo percorso storiografico la riflessione avviata in Italia non ha registrato che pochi e tardivi contributi nei quali la fotografia solo di recente ha cominciato ad emergere dal ruolo marginale che aveva fin lì ricoperto<sup>2</sup>.

La *lettura* di una fotografia è un atto quanto mai complesso, che finora si è raramente sganciato da un approccio dicotomico che ha voluto considerarla nella sua valenza di documento *veritiero* sui soggetti rappresentati, o che ha fatto della fotografia l'oggetto principale della ricerca allo scopo di ricostruirne l'evoluzione tecnologica e artistica. Uno spazio intermedio, che qui si cercherà di esplorare, è invece quello di considerarla come elemento primario di un preciso momento storico e culturale, avendo presente la sua diffusione come mezzo di comunicazione che, già all'epoca della «prima guerra d'Africa», comincia ad essere di massa, e l'entusiasmo tutto positivista che il nuovo *medium* suscita nella società dell'epoca, affascinata dalla capacità di oggettivare la realtà, che attribuisce alla fotografia per la sua meccanica capacità di ri-produrla, così come dalla possibilità che essa offre di ridurre le distanze tra luoghi e persone, rivoluzionando modalità e tempi della conoscenza.

La «massificazione» della fotografia che ha luogo nell'ultimo ventennio del XIX secolo<sup>3</sup> coincide, per un verso, con l'adesione italiana allo *scramble for Africa* e, per l'altro, con la crescita della stampa illustrata che fa del ricorso alle immagini, soprattutto quelle realizzate dai fotografi commerciali, il mezzo privilegiato di diffusione del sapere italiano sull'Africa. La scarsità di conoscenze che si registra all'epoca del primo espansionismo italiano sul continente africano, consente di valutare la portata del *discorso* di cui in quegli anni l'Africa è fatta oggetto, e che vede l'impresa coloniale procedere di pari passo con la costruzione di un immaginario collettivo sapientemente alimentato dalla fotografia, la quale contribuisce alla costruzione di un più ampio consenso – all'interno di un'opinione pubblica ancora fortemente divisa – a favore dell'opzione coloniale. In questo senso la fotografia coloniale, e quella di Luigi Naretti in particolare, finisce col rappresentare uno strumento di percezione, un mezzo privilegiato per la costruzione e l'organizzazione della conoscenza dell'Altro. Il *corpus* fotografico di Naretti, reperito nel corso di ricerche in archivi pubblici<sup>4</sup> e raccolte private italiane e posto al centro dell'analisi, abbraccia il periodo che va dal 1885 al 1900 circa. In esso si tenterà di individuare le motivazioni, le preoccupazioni, la *linea del vedere* complessivamente sottesa alle immagini, associando i risultati dell'analisi del contenuto delle fotografie a quelli provenienti da altre fonti dell'epoca, così inserendo la produzione fotografica di Naretti nel più ampio contesto della produzione e della circolazione del sapere che sull'Africa si va accumulando in Italia negli anni del primo espansionismo coloniale.

### 1. *La produzione di un fotografo residente*

Luigi Naretti è il più significativo fra i fotografi professionisti che operano in Eritrea durante il primo periodo coloniale, per la qualità e la quantità della produzione fotografica e per il rilievo e l'ampia circolazione che questa all'epoca gode. Le sue immagini vengono largamente utilizzate dagli editori Treves nelle pubblicazioni di carattere coloniale; trovano ampio spazio nelle riviste illustrate che si dividono il mercato editoriale dell'ultimo scorcio di secolo, ma vengono inserite anche in un significativo numero di opere di memorialistica coloniale che affiancano il diario visivo a quello scritto, come parti complementari della memoria di vita coloniale da affidare alle stampe<sup>5</sup>.

Non vi è collezione, pubblica o privata dell'epoca, che non annoveri immagini scattate da questo autore<sup>6</sup> che le commercializzerà sul fini-

re del secolo anche come cartoline, stampandole in proprio, così accrescendone la potenziale circolazione.

Luigi Naretti rappresenta la prima vera figura di fotografo-colono italiano che si trasferisce in Africa da Parella, in provincia di Ivrea, dove nasce nel 1859, stabilendosi inizialmente a Massaua, dove apre uno studio a Taulud «vicino al Mare»<sup>7</sup>. Resta ancora incerta la data del suo arrivo sulla costa orientale africana, così come nulla si conosce sulla sua attività precedente l'espatrio. Nonostante la sua notorietà, infatti, anche nel suo caso, come in quello degli altri fotografi attivi in Eritrea nel primo periodo coloniale, mancano notizie sicure e documenti che possano agevolare la ricostruzione del profilo professionale e biografico, che resta affidato alla sola produzione fotografica reperita e ai pochi dati emersi nel corso della ricerca<sup>8</sup>.

Sicuramente sulla sua decisione di trasferirsi in colonia, al di là delle opportunità professionali che l'espansione italiana in terra d'Africa poteva offrirgli, deve aver influito il richiamo costituito dalla presenza a Massaua del cugino Giacomo Naretti, considerato uno dei pionieri del primo espansionismo coloniale italiano in Etiopia, dove giunge per la prima volta nel 1870<sup>9</sup>. Carpentiere di umilissime origini contadine, Giacomo Naretti raggiunge la corte di Giovanni IV con una compagnia di artigiani e vi rimane, stabilendosi inizialmente a Debra Tabor, riuscendo a guadagnarsi la stima e il favore del Negus, per il quale lavora fino all'epoca dello sbarco italiano a Massaua, dove il mutato clima politico lo costringe a ritirarsi alla fine del 1885 assieme alla moglie<sup>10</sup>, con lui poi assunta dal comando militare in qualità di interprete.

Certamente la presenza di familiari ben introdotti presso le autorità italiane e profondi conoscitori della realtà africana devono aver indotto Luigi a giocare la carta coloniale. Dalla sua produzione è possibile far risalire il suo arrivo già al 1885, come dimostrerebbero due immagini di Massaua che recano questa data<sup>11</sup>, ma non sarebbero da escludere altre ipotesi, in considerazione del fatto che, nella quasi totalità, la sua produzione è databile a partire dal 1889-90 e che l'apposizione dell'anno di realizzazione sull'immagine è un procedimento in realtà insolito per Naretti. Nel suo catalogo di vendita, infatti, soltanto otto immagini su 224 risultano datate<sup>12</sup> e quelle del 1885 figurano corredate anche di un numero d'ordine abbastanza alto<sup>13</sup>, cosa che porterebbe a escluderle dal novero delle prime immagini realizzate. Una prima ipotesi può essere naturalmente quella che Luigi Naretti sia effettivamente presente a Massaua nel 1885 e che le due immagini inserite in catalogo con tale data siano quelle considerate da lui più significative (o le uniche rimaste<sup>14</sup>) della sua produzione iniziale (il catalogo di vendita viene redatto intorno al 1898). Una seconda ipotesi riguarderebbe la possibilità che le

fotografie datate 1885 e 1886 non siano state realizzate da Naretti, ma da questi acquistate o *pirateggiate* attribuendosene la paternità, secondo una prassi all'epoca non infrequente<sup>15</sup>. Tra le immagini in catalogo, del resto, figura una fotografia recante due medaglioni con i ritratti della regina Taitu e del Negus Menelik che Naretti commercializza come propria pur non essendone l'autore. Un ritratto coevo del Negus viene incluso in catalogo dai Fratelli Nicotra<sup>16</sup> e commercializzato anche dal solo Francesco Nicotra<sup>17</sup> come parte della sua produzione, pur non avendo nessuno di loro avuto mai occasione di incontrare Menelik e Taitu e di scattarla. Le fotografie, come si è avuto modo di scoprire, sono fra quelle realizzate da Leopoldo Traversi, sicuramente all'epoca in cui è nello Scioa come medico, addetto alla persona di Menelik<sup>18</sup> (che nelle immagini mostra l'aspetto vigoroso di un quarantenne), ed è probabile che egli ne abbia ceduto i diritti ai maggiori fotografi dell'epoca, tutti desiderosi di averne una in catalogo in considerazione della remunerabilità che la fotografia sicuramente all'epoca doveva avere.

Non vi sono dunque dati certi cui far risalire l'inizio dell'attività di Naretti, né sono stati d'aiuto i diari, ancora inediti, del cugino Giacomo<sup>19</sup>. Resta tuttavia possibile l'ipotesi di una presenza, forse anche solo per un primo breve soggiorno, di Luigi Naretti a Massaua nel periodo immediatamente successivo allo sbarco italiano<sup>20</sup> anche sulla base di alcune immagini che, pur non recando un anno preciso di riferimento, risultano molto più *datate*, ed eseguite con una tecnica quasi rudimentale (foto 1)<sup>21</sup> rispetto alla qualità tecnica e formale della produzione di Naretti nel suo complesso.

Probabilmente per tutto il periodo qui preso in esame Luigi Naretti conserva il suo studio a Massaua. Sicuramente alla morte del cugino, avvenuta il 9 maggio 1899, e dopo averne sposato la vedova, si trasferisce con lei, Angelina e Teresa, le due figlie che Teresa Zander ha avuto da Giacomo, ad Asmara, dove muore il 18 febbraio 1922, all'età di sessantatré anni, per un colpo apoplettico<sup>22</sup>. Alla sua morte il governo coloniale cerca inutilmente di acquistare dalla vedova le lastre fotografiche, stimate essere circa 500<sup>23</sup>, che vengono invece vendute «a Baratti di Asmara»<sup>24</sup>.

Come molti altri fotografi commerciali dell'epoca, Naretti stabilisce il suo studio fotografico sulla costa africana, specializzandosi in «ritratti, gruppi, costumi e vedute»<sup>25</sup>, che gli varranno un «diploma di medaglia d'oro» all'Esposizione Italiana di Torino del 1898<sup>26</sup>. Un riconoscimento che ufficializza una notorietà peraltro già indiscussa e che Naretti comunque cerca di rendere immediatamente redditizio stampando e diffondendo il catalogo della «completa collezione di fotografie» con relativo prezario<sup>27</sup>.

Sulla base del numero di immagini contenute nel catalogo si è quantificata la sua produzione approssimativamente in circa 256 immagini, che corrisponde appunto al numero di fotografie della collezione Naretti riportata in catalogo nel 1898 più altre 32 immagini che non vi figurano, reperite nel corso della ricerca<sup>28</sup> e repertoriate con le altre nella tabella qui di seguito riportata, allo scopo di individuarne temi dominanti e rimozioni, interessi ed omissioni:

<i>Soggetti</i>	tot.	%
MILITARI ITALIANI – FOTO DI GRUPPO	8	3,12
NOTABILI E CAPI INDIGENI	18	7,03
NOTABILI INDIGENE	3	1,17
CAPI BANDA	1	0,39
ARMATI INDIGENI – FOTO DI GRUPPO	1	0,39
TRUPPE INDIGENE – FOTO DI GRUPPO	14	5,46
CLERO INDIGENO – RITRATTI	1	0,39
CLERO INDIGENO – GRUPPI	5	1,95
REALIZZAZIONI ITALIANE (forti, comandi, chiese, ospedali)	40	15,62
PANORAMI E VEDUTE <sup>29</sup>	48	18,75
SITI ARCHEOLOGICI	3	1,17
TOMBE E MONUMENTI AI CADUTI	4	1,56
EVENTI COLONIALI incontri, ricevimenti	5	1,95
commemorazioni, festività, celebrazioni	11	4,29
operazioni militari	4	1,56
inchieste	1	0,39
ADUA (post 1896)	8	3,12
EVENTI INDIGENI (festività, ritualità religiose, tribunali)	10	3,90
VITA IN COLONIA (spettacoli teatrali, matrimoni, inaug. anno giudiz.)	8	3,12
SCUOLE E MISSIONI ITALIANE	2	0,78
SCUOLE E MISSIONI EUROPEE (francesi)	1	0,39
DONNE INDIGENE	33	12,89
INDIGENI – RITRATTI	3	1,17
INDIGENI – GRUPPI (familiari, etnici, urbani)	11	4,29
ATTIVITÀ LAVORATIVE AFRICANE	10	3,90
ARTE E ARTIGIANATO INDIGENO (bardature ras abissini)	2	0,78
ALTRO	1	0,39
<b>totali</b>	<b>256</b>	<b>99,92</b>

Rispetto alla produzione, peraltro assai scarna, realizzata nel 1885 e nel 1887, all'indomani della disfatta di Dogali, dai fotografi Ledru, Fiorillo e Nicotra anche presenti a Massaua, l'immagine dell'Africa che emerge dalla produzione fotografica di Naretti nel suo complesso è quella di una terra e di una realtà apparentemente più smitizzata e sicuramente meno misteriosa; soprattutto meno minacciosa. Non vi sono fotografie scattate dopo lo scoppio di polveriere<sup>30</sup>, né vi compaiono campi trincerati, palloni aerostatici, fortini «spaccamela» e tutto il dispiegamento di forze che nelle immagini degli altri fotografi sul posto era teso a rassicurare sulla potenza e la forza di un esercito che si voleva mostrare modernamente attrezzato, oltre che sugli esiti positivi delle campagne militari. L'obiettivo di Naretti si sofferma molto meno sull'esercito (solo il 3,1% delle immagini) che propone non attraverso la galleria di ritratti imperiosi di singoli comandanti, ma in foto di gruppo che ci restituiscono l'immagine di ufficiali<sup>31</sup>, così come della truppa, dai volti sereni, sorridenti, nelle pose disinvolte e allegre della scampagnata (con tappa ad Arbascio, foto 2), quasi a voler trasmettere – riassorbita la bruciante ferita di Dogali – l'immagine di una campagna d'Africa ormai diventata poco più che una semplice esercitazione militare.

Nessuna immagine di ribelli, di abissini infidi, di traditori in catene, proposte solo qualche anno prima da fotografie realizzate da altri fotografi commerciali, tese a rassicurare sul ristabilimento della legge e dell'ordine e sulla stabilità del dominio italiano in una situazione che era stata di grande incertezza. Le fotografie che mostrano tribunali o scene di processi registrano in realtà casi relativi all'amministrazione della giustizia ordinaria in cui l'autorità coloniale è ormai sostituita a quella locale<sup>32</sup>, apportando ordine ed equità, al punto che «in confronto dei passati dominatori, gli italiani devono sembrar loro tanti angeli. Essi amministrano la giustizia senza passione e senza interesse personale; mentre prima si faceva giustizia a capriccio e a base di scommesse in denaro, o in bestiame»<sup>33</sup>. Un'immagine rassicurante che la fotografia di Naretti s'incarica di fissare, condendola anche di episodi più scanzonati, come quello della «finestra parlante d'Asmara» (foto 3) che Rosalia Pianavia Vivaldi nel suo diario definisce con malcelato razzismo «una delle meraviglie degli abissini»:

umoristica ma felice trovata del capitano Zanardi [...] perché prima gli indigeni che entravano nell'ufficio finivano per lasciarvi una certa quale popolazione parassitaria, da richiedere misure eccezionali di pulizia. [...] Si stabilì così che la piccola giustizia venisse amministrata dalla finestra: gli indigeni sotto, il capitano e l'interprete, *Turgiman*, al davanzale. [...] così a poco a poco la fama della finestra oracolo-sibilla si sparse nella zona ed oltre confine<sup>34</sup>.

Man mano che il tempo allontana il bruciore delle sconfitte e degli episodi di sangue, si assiste, parallelamente al lento ma tenace affermarsi del potere e dell'autorità coloniale, anche allo slittamento dell'immagine dell'indigeno, che passa da quella della spia, del «brigante e grassatore», del «traditore» – fra le prime immagini attraverso le quali si era cominciato a leggere il nuovo rapporto con il continente africano<sup>35</sup> – a quella, più tranquillizzante ma non meno denigratoria, dell'indigeno-bambino in fondo sciocco e credulone (un'alternanza che riecheggia prepotentemente la descrizione ormai famosa di Rudyard Kipling del selvaggio «half devil and half child»)<sup>36</sup>, che è di per sé rivelatrice di una forma di dominio che è, o si vuole che sia, ormai sicura di sé, matura, solida, non più minacciabile. Un'immagine che la fotografia di Naretti riesce a tradurre anche grazie alla padronanza che egli ha del mezzo fotografico, alla sua maggiore propensione verso un tipo di fotografia meno ingessata e meno carica di paludata ufficialità, che comincia ad offrire l'idea del movimento, dell'istantanea (foto 4); un'immagine resa possibile soprattutto dalla maggiore familiarità che Naretti ha e mostra di avere nei riguardi della realtà africana, e dalla fiducia che gode da parte delle autorità locali, evidentemente interessate a trasmettere anche fotograficamente l'idea di una raggiunta stabilità interna. L'obiettivo di Naretti entra così liberamente nelle missioni e nelle carceri; nei teatri<sup>37</sup> e nei postriboli; si sofferma nelle strade e nelle piazze e, sottratto all'urgenza di recuperare un'immagine di prestigio e di onore travolto da cocenti disfatte militari, riesce con forza a fornire il senso di una normalizzazione di cui solo la disastrosa tragedia di Adua avrebbe dimostrato la precarietà e la fallacia.

Rientrano in questo sforzo di trasmettere il senso di una tranquilla fiducia nei riguardi della realtà coloniale le immagini dei centri abitati, che costituiscono quelle su cui maggiormente si appunta l'attenzione di Naretti (il 18,7% della produzione complessiva), che includono anche fotografie realizzate nell'interno e nel Tigre<sup>38</sup> a dimostrazione della maggiore sicurezza che regna in colonia e di una situazione ormai sotto controllo. Ma è l'insistita attenzione su Massaua (25 immagini su 48) e sulle opere e le realizzazioni che la vanno trasformando (il secondo soggetto più rappresentato in assoluto) che risulta maggiormente rivelatrice delle intenzioni che guidano la produzione delle vedute che Naretti commercializza.

Alle prime immagini di località e di villaggi irreali, spettrali, che trasmettevano il senso di una realtà quasi metafisica, fatta di vuoti e di assenze, realizzate nei primi due anni di occupazione italiana dai fotografi già citati, si sostituiscono ora quelle che registrano i primi segni di vita, le prime presenze umane che cominciano ad affacciarsi in una



produzione attenta a rilevare, assieme alle opere che gli italiani vanno realizzando<sup>39</sup>, anche le architetture arabe della città<sup>40</sup>. E finalmente l'obiettivo inizia a mettere a fuoco l'attività, il movimento, la vita che anima la città costiera, che ormai conta almeno 16.000 abitanti<sup>41</sup>, attraverso l'immagine di una delle sue vie commerciali, del brulichio di persone attorno alla fontana pubblica, così come dell'animazione che regna nella piazza dello Statuto nel giorno che probabilmente segna la fine del Ramadam (foto 5). Quella che la fotografia di Naretti mostra non è ancora una realtà pienamente ordinata e assestata; in essa tuttavia risaltano con forza i primi segni di vita civile, del commercio, della vita religiosa che, per quanto legate ad una realtà coloniale ancora prevalentemente militare, sono già promessa di civilizzazione piena, riflessa anche nell'ordine e nella calma che sembrano governare ogni cosa e gli stessi gruppi fotografati.

Quanto fosse in effetti drammatica la realtà di Massaua e delle sue periferie all'epoca di queste immagini lo rivela Ferdinando Martini, futuro primo governatore civile della colonia eritrea e all'epoca convinto anticolonialista, che così descrive il «campo della fame» nella piana di Otumlo:

Il Governatore, (allora generale Gandolfi) ordinò che quanti mancavano di lavoro quotidiano si sfrattassero oltre la diga [di Taulud]. Scacciati dall'asilo sospirato per tanto tempo, tra l'inopia più squallida, s'erano attendati nella piana di Otumlo. Attendati? In quel lembo di deserto alcuni s'eran fatti un *tucul* più misero, se è possibile, del consueto; altri rizzata una stuoia; i più fortunati avevano per casa un cespuglio, tutti per letto la sabbia cocente. Qua, là cadaveri abbandonati, coperti da un cencio la faccia; uno, orribile a vedere, pareva muoversi, tanto brulichio d'insetti gli serpeggiava per le membra disformate e disfatte dalla sferza del sole. I morti aspettavano le iene, i vivi la morte. Da un cespuglio escono fili di voce, sporgono e si stendono mani scarnate, tremanti dell'ultimo brivido [...] fanciulli che frugano nello sterco de' cammelli a cercarvi un chicco di *dura*<sup>42</sup>.

Per quanto costruita con grande vigore letterario, si tratta della descrizione veritiera degli effetti di una tragedia per la quale «fino al 1892 si moriva quotidianamente a dozzine alle porte di Massaua»<sup>43</sup>; una tragedia che la memoria popolare etiopica avrebbe ricordato con l'espressione «*Kefu Qan*» («I giorni del male»): i giorni di una carestia che flagella l'Etiopia, estendendosi anche al Sudan e all'Africa orientale, dal 1888 al 1892<sup>44</sup> e che facilitò non poco l'occupazione italiana dell'altopiano e la creazione della colonia eritrea.

La descrizione del «campo della morte» nella sua drammaticità consente tuttavia di sorvolare su un aspetto, appena accennato, della

dominazione coloniale italiana e che è stato sempre sottaciuto quando non apertamente negato dalla storiografia così come dalla pubblicistica coloniale; quello della segregazione razziale che sembra nascere, in realtà, sin dai tempi del primo affacciarsi italiano in terra d'Africa con l'espulsione, accennata da Martini, degli africani da Massaua e la loro relegazione in campi separati.

Un'esplicita e rara denuncia è rintracciabile nelle memorie di un operaio italiano, mosso da intenti nient'affatto letterari, quando riferisce che a Massaua «vi abitano soltanto gli europei, gli asiatici, i negozianti di tutte le razze, e i signori in generale, ma i poveri neri non possono abitarci (ne sono stati espulsi una diecina d'anni fa perché furono trovati indegni di stare nella nobile città vicino ai bianchi) e stanno nell'isola di Taulud, in catapecchie di paglia»<sup>45</sup>.

Una realtà sempre rifiutata o tenacemente rimossa dalla memorialistica italiana<sup>46</sup>, in ciò sostenuta anche da un tipo di percezione di sé e dell'altro da sé che la fotografia aiuta non poco a costruire e rafforzare, non solo attraverso uno sguardo sempre fortemente selettivo, ma anche attraverso il ricorso a modalità di rappresentazione che pur incentrandosi sulla realtà locale, come l'obiettivo di Naretti mostra di fare, lo fa ricorrendo a stilemi e tecniche compositive di *messa in scena* sempre fortemente decontestualizzanti e ideologizzate.

L'obiettivo fotografico di Naretti, così attento alla realtà locale al punto da specializzarsi in «scene e tipi» e libero di muoversi e di esplorarla al suo interno rivela, attraverso immagini apparentemente poco aggressive e «di genere», una specifica grammatica di rappresentazione dell'Altro di cui si cercherà di cogliere – sottesa a quella più specificamente commerciale – la funzionalità politica e ideologica.

## 2. Rappresentazioni simboliche e convenzioni fotografiche

Nel 1869 il *Colonial Office* britannico invia ai governatori delle colonie una dettagliata lettera circolare con la richiesta di raccogliere e inviare a Londra fotografie che documentino la varietà delle popolazioni dell'impero. La richiesta scatena una serie considerevole di committenze che da quel momento fanno lievitare sensibilmente la produzione fotografica coloniale<sup>47</sup>. Da parte italiana si dovrà attendere il 1938, cioè circa cinquant'anni dall'occupazione di Massaua, perché una analoga richiesta di documentazione fotografica venga inoltrata ai governatorati italiani d'oltremare dal Ministero dell'Africa Italiana, peraltro intenzionato a documentare in senso strettamente auto-

celebrativo non l'universo antropologico e sociale dell'Impero bensì le realizzazioni italiane in Africa Orientale<sup>48</sup>.

Non sorprende allora che negli anni del primo colonialismo italiano l'attenzione fotografica alla realtà africana sia sostanzialmente ancorata all'iniziativa privata, ad una produzione dettata da intenti commerciali e destinata a soddisfare i gusti e la domanda del mercato fotografico dell'epoca, che non poca influenza mostra di esercitare sulla scelta dei soggetti operata dai fotografi e sulle modalità di rappresentazione messe in atto.

Luigi Naretti è, fra i fotografi commerciali, indubbiamente il più attento a documentare la realtà umana e sociale eritrea, riservando una parte, benché minima, della sua produzione fotografica anche alle immagini dell'arte e dell'artigianato locale (per uno 0,7%). Come gli altri fotografi professionisti dell'epoca, Naretti appunta gran parte della sua attenzione ai notabili e ai capi (il 7% della produzione totale) alleati o fedeli agli italiani<sup>49</sup>, riservando una fetta considerevole della sua attenzione alla figura di ras Mangascià, ritratto prima delle campagne del 1895-96<sup>50</sup>, all'epoca in cui l'Italia ne appoggia le ambizioni al trono imperiale, anche se attraverso una politica ondivaga, fatta di doppiezze e «doppi accordi» che avrebbe finito solo col riavvicinare Mangascià a Menelik in funzione antitaliana<sup>51</sup>. Mangascià è proposto in almeno tre immagini<sup>52</sup> che lo ritraggono all'aperto, sempre in grande uniforme, in piedi<sup>53</sup> o in groppa a un cavallo, ripreso dal basso, un espediente tecnico utile a conferire maggiore imponenza e solennità al personaggio raffigurato (foto 6). Con la stessa solennità viene fotografato, in studio, il corriere di Mangascià (foto7): l'aspetto marziale, lo sguardo fisso, la mano destra poggiata su una finta balausta e l'altra sul fucile (invece che sull'elsa), secondo i canoni di una ritrattistica che richiama rigidi codici di origine pittorica. Il ricco abbigliamento (il *kamish* di seta, la stretta tunica che copre i pantaloni, il pregiato *lembd* o piviale ricamato e borchiato, segno di distinzione dei guerrieri) e l'equipaggiamento ne sottolineano l'alto grado e il rilievo che il personaggio riveste agli occhi degli italiani, che ne fanno oggetto di interesse anche nelle cronache locali. Un trafiletto sulla *Gazzetta di Massaua* del 1893 così informa la comunità italiana dell'incontro avuto dal «*Fitaurari* John» con Baratieri: «Egli era oltremodo raggianti perché aveva ricevuta la lieta novella, inviata da ras Mangascià, di una grande promozione accompagnata da una rendita non indifferente, per compensarlo dei suoi buoni uffici interposti fra il Governo dell'Eritrea e Mangascià»<sup>54</sup>. Ed è probabilmente in seguito a tale occasione che il *Fitaurari* viene immortalato dal Naretti in una foto che lo fa conoscere anche al pubblico italiano attraverso le pagine de *L'Illustrazione popolare*<sup>55</sup>.

Il rilievo che assume agli occhi degli italiani un alleato come Mangascià porta Naretti a effettuare un vero e proprio *coverage* del ras etiopico, illustrandone i personaggi di corte, il palazzo di Macallè e la vita di cui è centro. Rispondono sicuramente a queste ragioni anche le immagini che ne ritraggono il figlio e il nipote<sup>56</sup>, l'abuna Nur Alemù<sup>57</sup> non tralasciando quella che, rispondendo al gusto per le curiosità, le bizzarrie, lo spettacolo che l'Africa ha sempre alimentato nelle fantasia occidentali<sup>58</sup>, ne immortala anche i nani buffoni di corte, presentati col titolo canzonatorio di *Balambaras*<sup>59</sup>, ritratti accanto a un fucile a canna lunga che ne acuisce misure e proporzioni (foto 8)<sup>60</sup>.

Ma è l'attenzione alla realtà più spicciola e quotidiana a caratterizzare la produzione di Naretti attraverso immagini che scrutano la realtà eritrea inserendovisi come strumento di conoscenza diretta della società sottomessa. Pur con una maggiore propensione verso il mondo femminile, circa il 24% della sua produzione è volto a ritrarre e inventariare la popolazione indigena fissata in immagini in cui i soggetti ritratti, privati della loro identità individuale, vengono proposti come tipici appartenenti a una categoria sociale (i preti), a un gruppo etnico o a specifici arti e mestieri.

Prima e durante le operazioni di conquista, la conoscenza che l'opinione pubblica italiana ha di quel lembo d'Africa orientale e delle sue popolazioni è mediata dalle poche fonti disponibili: la stampa, i racconti di viaggio<sup>61</sup>, i resoconti più o meno favolistici degli esploratori<sup>62</sup>, che solo superficialmente penetrano la complessità della situazione locale lacerata da decenni di conflitti e vicende tormentate<sup>63</sup>, restituendone un'immagine assai poco differenziata in un'ottica nebulosa e impressionista che la fotografia di Naretti, specializzata nella raccolta di usi e costumi, promette di avvicinare e mettere a fuoco nella sua realtà sociale, geografica e umana.

Già in Italia del resto la fotografia dell'ultimo scorcio di secolo partecipa, con specificità e valenze sue proprie, al lento processo di unificazione nazionale, contribuendo alla conoscenza delle diverse realtà della vita nazionale non solo attraverso l'inventariazione delle bellezze naturali e artistiche della penisola, ma anche attraverso l'attenzione posta alle diversità sociali, con la serie di immagini dei costumi popolari, contadini e urbani, che in qualche raro caso tradisce aspirazioni al *reportage* sociale<sup>64</sup>. Tuttavia la produzione fotografica italiana, pur partecipe del programma classificatorio di matrice positivista, e mossa da aspirazioni che dal versante artistico e letterario spingono al verismo e al realismo (gli stessi Verga e Capuana sono fotografi), tende a sviluppare, nell'attenzione che volge alla situazione sociale, non l'approfondimento o la denuncia ma l'aspetto folklorico più superficiale e pitto-

resco, alimentando il vastissimo mercato delle fotografie *di genere* per il mercato turistico, che finiscono col fissare precise percezioni e immagini stereotipate dell'Italia, soprattutto di quella meridionale. La *conquista* e la conoscenza del Meridione d'Italia, infatti, prende corpo attraverso la serie delle «vedute animate» e dei costumi che propongono l'infinita sequenza degli accattoni, dei mangia-maccheroni dalle pose assolutamente irreali<sup>65</sup>, dei ciabattini, dei suonatori e dei venditori ambulanti – ostricari, tarallari, mellonari, acquaiuoli – volta a soddisfare i gusti e le aspettative di una committenza turistica<sup>66</sup> ferma alle immagini della tradizione incisoria settecentesca e alle descrizioni dei testimoni del *Grand Tour*, di cui Napoli costituisce l'ultima obbligatoria tappa<sup>67</sup>. Così è difficile reperire tra le immagini storiche della città quelle che documentano operai e opifici che, soprattutto nel settore tessile e metallurgico, sorgono agli inizi dell'Ottocento, così come sono rare quelle che testimoniano gli sventramenti e i nuovi assetti urbanistici di fine secolo. «Sembrirebbe che nessuno, in quei decenni, abbia avuto la sensibilità di fotografare Napoli fuori stereotipo»<sup>68</sup>: è la città dei «lazzari», simboli di una miseria che se altrove in Europa e oltreoceano diventa denuncia di un problema sociale<sup>69</sup>, a Napoli – primo esempio di un gusto iconografico per l'esotico<sup>70</sup> che l'avventura coloniale rinvigorisce – si ammantava di pittoresco, rinforzata e reiterata anche da stravaganti rappresentazioni letterarie:

Il lazzarone è figlio primogenito della natura. [...] Gli altri uomini hanno una casa, una villa, un palazzo; il lazzarone ha il mondo, lui! Il lazzarone non ha padrone, non ha leggi, è al di fuori di tutte le esigenze sociali: dorme quando ha sonno, mangia quando ha fame, beve quando ha sete. Gli altri popoli riposano quando sono stanchi di lavorare: lui, invece, quando è stanco di riposare lavora. [...] Che cos'è questo lavoro? Dio solo lo sa. [...] Quanto al suo nutrimento è più facile a dirsi: quantunque il lazzarone appartenga alla specie degli onnivori, egli in generale mangia soltanto due cose: la *pizza* e il *cocomero*. [...] La *pizza* è il nutrimento invernale. Il primo maggio cede il posto al *cocomero*<sup>71</sup>.

Un'immagine, quella proposta da A. Dumas, che richiama quelle che di lì a qualche decennio avrebbero descritto, per il pubblico italiano, il carattere e l'indole del negro dell'Africa orientale:

Egli si alza col giorno, come se il suo tempo avesse realmente un valore e si pone a fumare la sua pipa. Quando il sole monta sull'orizzonte esce dalla capanna e va a discorrere coi suoi vicini. Alle nove fa colazione. E si reca quindi sulla gran piazza del villaggio dove le sue ore passano a fumare, a chiacchierare ed a giuocare. [...] All'una va a desinare. [...] Divorato il cibo, un

pesante torpore invade il nostro bruto che stendesì per terra onde digerire come un boa. [...] Venuta la sera, va errando da lungi a studi, nuove occasioni di chiacchiere [...] Gli è così che dopo aver ammazzato il tempo con tutti i mezzi immaginabili, il nostro magnanimo selvaggio rientra alla fine nella sua capanna per cercare il riposo, come se l'avesse ben guadagnato col suo lavoro e coi grandi servigi resi alla società<sup>72</sup>.

Nel 1888 le abitudini di vita dei soldati di banda abissini vengono descritte da Vico Mantegazza per i suoi lettori in una speciale corrispondenza da Massaua in toni più o meno simili: «Se ne stanno la maggior parte della giornata seduti, e più che seduti sdraiati a chiacchiere fumando qualche sigaretta regalata loro dalla munificenza di qualche [...] alleato, impassibili tanto quando c'è un sole cocente che abbrucia le cervella, come quando cala la pioggia torrenziale di queste regioni»<sup>73</sup>.

Qualche anno più tardi il «Bollettino» della Società africana d'Italia, organo degli *africanisti* napoletani, ospita la descrizione particolareggiata di quella che viene riportata come la prevalente attitudine dei negri:

Il negro in generale ama il tabacco a preferenza di qualsiasi altra cosa. [...] I negri bagnano nell'acqua il tabacco e ne estraggono la nicotina [...] essi riescono a riempirsi il naso di questa porcheria [...] incrociano le braccia, addossandosi a qualche albero e con gli occhi lagrimosi, mancanti quasi di respiro e senza profferire parola, se ne stanno in una mutua contemplazione: man mano l'azione venefica della nicotina produce il suo effetto, ed eccoli in uno stato di brutale ebbrezza, allora si sbarazzano della pressioia alle narici e sdraiandosi per terra cadono in profondo letargo<sup>74</sup>.

Paradossalmente, l'irrigidimento dell'immagine dell'Africa procede parallelamente all'accumulo di resoconti e di testimonianze che, più che aggiungere nuovi spazi di conoscenza, riducono il sapere su quel lembo di terra africana a un ripetitivo repertorio di immagini stereotipate che si autoalimentano e, come per le rappresentazioni di Napoli, riescono a ridurre tutto a bozzetto di colore di sapore oleografico e razzista. Una sorta di immanenza perenne sembra accomunare, nella fissità e nella pervicacia degli stereotipi, la rappresentazione di napoletani e africani, apparentati non solo dalle insistite descrizioni letterarie del sudiciume, della chiassosità e soprattutto dell'indolenza, ma anche da una traduzione fotografica che quegli stereotipi gonfia e diffonde attraverso la riduzione di una multiforme realtà ad una tipologia ripetitiva nei codici di rappresentazione come negli stilemi, che la foto *di genere* s'incarica di registrare.

Così l'interesse che Naretti mostra per la realtà africana risulta viaziato, più o meno consapevolmente, da un sistema di convenzioni e di statuti iconografici consolidati dalla tradizione della fotografia folklorica che rendono peraltro immediatamente riconoscibili le immagini che egli produce per il pubblico italiano. Il meccanismo, in fondo, non è diverso da quello che agli inizi del cinquecento, in un'epoca in cui l'Africa è ancora luogo di meraviglie, di affabulazioni fantastiche incontrollabili, spinge il nobile bellunese Zaccaria Pagani ad affermare che «Alessandria è maggiore di Treviso, e il Cairo è grande due volte Padova»: così, spiega Gino Benzoni, «adoperando l'attrezzatura domestica, utilizzando le misure casalinghe, l'impatto col diverso si fa meno frastornante»<sup>75</sup>.

Ritroviamo così dell'Eritrea le immagini delle acquaiuole della tradizione folklorica napoletana<sup>76</sup>, dei venditori e dei suonatori ambulanti<sup>77</sup> (foto 9-10), delle «capere» (foto 11), in cui è solo la presenza dell'*angareb* – la branda indigena – e dei tre *mesob* – i cesti di rafia – in primo piano a situare geograficamente l'immagine: tutta una serie di fotografie in cui i soggetti ripresi non hanno mai un nome ma risultano sempre presentati come *tipi*<sup>78</sup> rappresentativi di un gruppo etnico (Dancali, Galla, Tigrini, ed anche più genericamente abissini), quasi a confermare che l'individualità resta un attributo e un privilegio del mondo civilizzato, che da questo può venire concesso, come la fotografia dimostra, per esempio agli alleati ed ai collaborazionisti che vengono così innalzati nella considerazione dell'osservatore, oltre che nella scala sociale e umana. Ne risulta una rappresentazione che mescola realtà e finzione nel solco di una tradizione che impone una sorta di metodologia della ripresa da seguire in ogni ambiente e circostanza, in cui la posa, i gesti e spesso finanche le espressioni (foto 12) sono quelle considerate appropriate dal fotografo e costituiscono una intelaiatura imposta dall'esterno ai soggetti fotografati.

L'esame della produzione di Naretti consente allora una parziale riconsiderazione delle più recenti analisi antropologiche quando individuano tre specifiche modalità di rappresentazione della realtà: quella del romanticismo, del realismo e del documentarismo<sup>79</sup> – che altri definiscono, con una terminologia assai simile, «pittorica, documentaria e quasi-documentaria»<sup>80</sup>. In realtà le tre modalità convivono spesso in una stessa immagine e interagiscono l'una con l'altra, al punto da essere difficilmente separabili, come la produzione di Naretti in più di un caso dimostra. Non può essere negata infatti una valenza più propriamente documentaria a molte delle immagini considerate<sup>81</sup>, come ad esempio quella che documenta la ricchezza dell'abbigliamento della donna asmarina (il *kaba* con ricami in oro sui pantaloni e la tunica

anch'essi ricamati; i monili d'argento: foto 13), o quelle che, mostrando generici suonatori, propongono gli strumenti musicali tradizionali etiopici, il flauto (*washint* o *embilta*), la *bagana* (come nella foto 9) e il *krar* (foto 14), anche se le pose assegnate ai modelli sembrano rispondere al gusto estetizzante del fotografo occidentale (in una immagine di «musicante abissino» viene posto nelle mani del suonatore anche quello che si vuol fare apparire come un libro di musica) piuttosto che agli usi locali.

Del resto la forza e il peso delle convenzioni iconografiche e dei canoni estetici cui la fotografia di Naretti mostra di essere tributaria è talmente invadente da influire non solo sulla scelta dei soggetti, ma anche sul modo di rappresentarli, fino a costringerli entro schemi e immaginari precostituiti che restano invariati negli anni, come dimostrano in particolare le foto 9 e 14, in cui la costruzione dell'immagine del suonatore, anche quando finalmente esce dal chiuso dello studio, e a distanza di anni, risulta essere sorprendentemente la stessa anche nel tipo di sfondo utilizzato. Fondali, apparati scenici e suppellettili costituiscono d'altra parte il corredo indispensabile per questo genere di fotografia<sup>82</sup> consentendo di tradurre, nel chiuso di uno studio, contenuti totalmente alieni al pubblico italiano dell'epoca nei modi considerati più appropriati dal fotografo a soddisfare il gusto voyeuristico per l'esotico dei potenziali acquirenti.

Trasformati in icone, i soggetti fotografati vengono reificati attraverso l'isolamento dal loro ambiente naturale, spesso ricreato artificialmente e presentato in modo fortemente schematico, al punto che per la ricostruzione dell'altrove africano è sufficiente una foglia di palma dipinta su un fondale<sup>83</sup>, una pelle di leone, un *angareb*. Quanto al restante apparato scenico – colonnine, finte balaustre, tavoli, sedie, libri, vasellami e treppiedi – si trasferiscono in colonia insieme col fotografo al quale evidentemente appartengono. Ne costituiscono una prova abbastanza evidente le fotografie di tipi femminili (foto 15-18) che intendono restituire l'immagine di donne agiate, riccamente vestite e ingioiellate, sedute accanto a tavolini di fattura e stile chiaramente non locale, sui quali troneggia un grande volume, anch'esso parte dell'armamentario scenico del fotografo, e fra gli accessori più frequentemente usati negli *ateliers* dell'epoca, come riferimento simbolico ad uno status sociale e culturale che il soggetto ritratto ha o vorrebbe avere, e che in ogni caso intende esibire. Le immagini delle abissine ritraggono figure di donne di status sociale elevato, ricavabile soprattutto dalla ricchezza di abiti e gioielli, che tuttavia risultano anch'essi proprietà del fotografo (anche se in questo caso di chiara fattura locale), come dimostrano le quattro fotografie in cui sostanzialmente gli



stessi abiti e gli stessi gioielli vengono indifferentemente utilizzati per presentare la donna tigrina, la donna galla, e quella amhara<sup>84</sup>. L'espediente è peraltro tipico delle foto di costumi realizzate all'epoca, quando usi e abusi nelle ricostruzioni fotografiche per il mercato turistico ed editoriale permettevano di utilizzare lo stesso modello per rappresentare soggetti e scene diverse, come è documentato nel caso di uno fra i più rinomati fotografi dell'epoca, il francese Felix Bonfils, attivo a Beirut nella seconda metà dell'Ottocento, specializzato in immagini di «usi e costumi» della Terra Santa. Della sua produzione fanno parte quattro immagini in cui lo stesso modello viene utilizzato per rappresentare di volta in volta «Un ebreo di Beirut», «Un ebreo polacco», «Un ebreo di Algeri», «Un ebreo di Gerusalemme»<sup>85</sup>.

È soprattutto la foto realizzata in studio del resto che, permettendo riprese tecnicamente superiori a quelle all'aperto, consente la costruzione di immagini che, pur nella loro fittizia schematicità, forniscono l'illusione di penetrare e possedere aspetti della vita e della realtà *altra*; ma dove è soprattutto la sistemazione del soggetto contro un fondale a rinforzare nell'osservatore la sensazione di controllo sul soggetto stesso. Una tecnica che viene infatti utilizzata anche nelle immagini realizzate all'aperto e nelle quali i soggetti risultano allo stesso modo isolati dall'ambiente circostante<sup>86</sup>, ugualmente decontestualizzati in riprese che li ritraggono contro muri o staccionate<sup>87</sup>, secondo convenzioni, necessità e orientamenti che sono contemporaneamente visivi, tecnici e ideologici<sup>88</sup>.

L'Eritrea fotografata risulta così, molto spesso, un'Eritrea appiattita in una visione stereotipata e spesso mistificatoria; la sua realtà non è mai messa in rapporto con statuti politici, economici, sociali, ma solo con le convenzioni dei luoghi comuni, anche visivi. Così quando le fotografie di Naretti ritraggono dei pescatori di perle o dei raccoglitori di frutti di palma dum, non mostrano il sistema di pesca né quello di raccolta, ma forniscono una rappresentazione stilisticamente suggestiva, sostanzialmente oleografica e atemporale<sup>89</sup> (foto 19). La fotografia non perde per questo la sua funzione di strumento potente di significazione attraverso il quale le cose acquistano visibilità e senso in modo assai più imperativo e immediato rispetto alla scrittura, veicolando una conoscenza dell'alterità africana che è in se stessa strumento di controllo e di appropriazione.

La società eritrea dell'epoca è in una fase di cambiamenti sociali, politici, culturali profondi e irreversibili, tuttavia il modo in cui Naretti sceglie di rappresentarla è quello di documentarne gli aspetti più tradizionali<sup>90</sup>, tutt'al più fissandone talvolta una sorta di nobiltà estetizzata che supera l'intenzione più propriamente realistica del suo lavoro. In

questo senso è infatti possibile individuare nella produzione di Naretti una propria grammatica estetica, quasi tesa ad *africanizzare* l'Africa, esorcizzando antiche e più recenti paure e insicurezze, attraverso una produzione realizzata in studio con apparati scenici che si rifanno a un esotismo di maniera non meno efficace nel tradurre una versione apparentemente romanticizzata e non per questo più innocente dell'alterità. Fotografie nelle quali la scenografia risulta chiaramente a servizio dello stereotipo, reso attraverso ricostruzioni estremamente semplificate ma spesso sapienti, nelle quali il soggetto, assunto a modello dell'alterità, finisce con l'assumere i caratteri e i significati del simbolo. Nell'immagine della «donna abissina portatrice d'acqua» (foto 20) l'asprezza della condizione umana e ambientale africana è sagacemente ricostruita attraverso i sassi presenti in primo piano e richiamati anche nel fondale; la povertà del cibo rappresa nei grani di dura nella ciotola e nella pietra per lavorarlo; la fatica della quotidianità fissata nella schiena curva della donna, in una immagine che non tralascia neanche di indulgere e solleticare – nella futa artatamente abbassata a mostrare il seno – le fantasie erotiche del pubblico maschile italiano.

Un'immagine consapevolmente *sceneggiata*, che rivela come la fotografia, più che strumento di registrazione o mera duplicazione della realtà, rappresenti uno dei mezzi più straordinariamente potenti «per dare un senso alle cose»<sup>91</sup> nel momento stesso in cui le rende visibili.

Così se è vero che «il continuo ricorso ai modelli interpretativi e simbolici dell'esotismo [...] serviva in realtà a esorcizzare l'immagine dell'*altra* Italia, quella ancora contadina, agreste, «meridionale», l'Italia «cafona» che occorre in qualche modo distanziare dal modello unificante della stirpe italica»<sup>92</sup>, va anche aggiunto che le modalità di rappresentazione dell'alterità che informano la produzione di Naretti condividono e sottendono pratiche politiche e ideologiche di gerarchizzazione sociale e razziale già in atto nella realtà eritrea in un periodo in cui la formazione del consenso coloniale in Italia è ancora minacciata da incertezze e da non poche contestazioni.

Diventa allora comprensibile una rappresentazione dell'alterità che se da un lato ne sottolinea la differenza e soprattutto l'inferiorità, legittimando per questa via la posizione di dominio all'interno della nuova realtà coloniale, dall'altro propone, a ben vedere, una sostanziale somiglianza che la foto *di genere*, più potentemente delle altre, è capace di trasmettere. Una somiglianza che in realtà giustifica moralmente, presentandolo come possibile, l'intervento civilizzatore e con esso le ragioni dell'espansione: l'inferiorità è redimibile.

In anni in cui le teorie evoluzioniste hanno ormai permeato ogni campo del sapere, ponendo la razza negra al livello più basso nella

scala dell'evoluzione umana, elevarla ai valori della civiltà diviene, com'è noto, il «fardello dell'uomo bianco» per l'Europa, e con essa l'Italia, colonialista<sup>93</sup>. Una recuperabilità che la fotografia di Naretti si sarebbe incaricata di testimoniare di lì a poco soprattutto attraverso le immagini, stavolta ben lontane da ogni forma di romanticismo *di genere*, degli ascari mutilati di Adua.

### 3. «Una dozzina di pornografiche»

«Ill.mo Signor Ernesto Farina, in riscontro al ultima sua ricevuta tempo fa l'invio N.° 2 dozzine fotografie: costumi e pornografiche [...]»: la lettera che Luigi Naretti invia nel 1891 al Bibliotecario della Società africana d'Italia di Napoli<sup>94</sup> (d'ora in avanti SAI), all'epoca attivo curatore della collezione fotografica societaria<sup>95</sup>, rappresenta l'unico documento sinora reperito attestante l'esistenza di una produzione fotografica coloniale rimasta sempre semiclandestina, sottratta alla visibilità dei cataloghi e di altre forme pubblicitarie manifeste. Né del resto avrebbe potuto essere altrimenti.

La fotografia pornografica è oggetto di censure e sanzioni in Italia sin dal 1861, quando l'editto emanato il 28 novembre dal cardinale Patrizi, arciprete della Patriarcale Basilica Liberiana, nel regolamentare l'attività dei fotografi e dei loro «complici», stabilisce per chi «si permettesse effigiare in fotografia figure oscene» pene che prevedono la detenzione da tre a sei mesi<sup>96</sup>. Una sanzione che produce effetti sui costi, facendoli comprensibilmente lievitare, ma non sui consumi, se è vero che l'Italia finisce col rappresentare, insieme con la Francia e l'Austria, il maggiore mercato per questo genere di immagini da assaporare nel segreto<sup>97</sup>. Il successo è tale che, secondo Gilardi, si deve proprio alla loro diffusione e alla grande richiesta di pubblico la messa a punto di uno fra i procedimenti di stampa più sofisticati, quello al platino, che consente alle immagini una inalterabilità più duratura<sup>98</sup>. Immagini che a un certo momento, a motivo della loro desiderabilità e del costo sostenuto, sembra che finiscano col diventare, soprattutto in Francia e negli Stati Uniti, quasi una sorta di integrazione della paga del soldato<sup>99</sup>. Realizzate in gran numero nei postriboli, spesso attrezzati con vere e proprie sale di posa, la loro diffusione deve effettivamente essere tale da venire percepita come una vera e propria minaccia se in tutto il paese nascono, nell'ultimo scorcio del secolo, leghe e associazioni private cattoliche che si mobilitano al solo scopo di combattere tale forma di pornografia<sup>100</sup>.

All'epoca in cui opera Naretti, tuttavia, la legislazione italiana colpisce duramente, più che la produzione, la vendita al pubblico di ma-

teriale pornografico<sup>101</sup>, in merito al quale non sono stati rinvenuti cataloghi specifici, per quanto clandestini. Certamente è difficile pensare che ne esistessero per la produzione eritrea di Naretti, la cui identificazione oggi è resa ancor più difficile dall'abitudine, invalsa all'epoca, di tagliare dall'immagine, prima di incollarla su fogli d'album o altri supporti da collezione, il bordo inferiore, sul quale solitamente, insieme alla didascalia, l'autore stampava il proprio nome. È questo il caso delle immagini pornografiche recuperate fra quelle del fondo napoletano della SAI, e successivamente anche in altre collezioni, la cui paternità viene pertanto solo attribuita a Naretti, nonostante vi sia più di un motivo per ritenere che si tratti di immagini realizzate da questo autore. Innanzitutto vi è una nota manoscritta del bibliotecario della SAI, Ernesto Farina, sulla stessa lettera di Naretti, in cui si registra l'acquisto di otto fotografie della prima dozzina e sei della seconda<sup>102</sup>, e in secondo luogo va osservato il fatto che per tecnica, qualità d'immagine e formato queste immagini vanno considerate senz'altro come foto *d'autore*, databili nel periodo qui preso in considerazione, e non semplici foto amatoriali. Queste ultime infatti cominciano ad essere prodotte in Eritrea solo a partire dalla seconda metà degli anni Novanta ad opera di ufficiali dell'esercito che utilizzano per lo più apparecchi portatili e più maneggevoli, dotati di lastre o pellicole di formato minore (solitamente il 6x9 o il 9x14) e che stampano su celloidina e non su carta albuminata come quella utilizzata per le fotografie qui esaminate<sup>103</sup>.

Prima d'allora la produzione di immagini pornografiche è garantita, in Eritrea come altrove in Africa<sup>104</sup>, da fotografi professionisti che le realizzano per soddisfare sia le richieste del mercato della madrepatria che la domanda locale, rappresentata soprattutto dai militari.

Se rimane difficile l'attribuzione di queste fotografie a Naretti in base al riconoscimento di un preciso stile riconducibile con sicurezza a questo autore – un tipo di identificazione al momento impossibile giacché questo genere di riconoscimento può basarsi soprattutto sulla quantità e la serialità, che per questo tipo di immagini manca – resta tuttavia, come ulteriore dato significativo a favore della nostra ipotesi, il fatto che negli anni qui considerati sono soltanto due i fotografi professionisti che operano in colonia con continuità: Francesco Nicotra, che tuttavia non vi lavora stabilmente, e Luigi Naretti che invece vi risiede e che è l'unico fotografo ad entrare col suo obiettivo nei postriboli e nei sifilicomi di Massaua (foto 21) dove appunto si ritiene che siano state realizzate le foto pornografiche qui proposte. Si tratta infatti di fotografie realizzate all'interno di baracche, ma anche all'aperto, davanti a porte di legno molto simili a quelle delle baracche del sifilicomio (foto 22), oppure contro un semplice fondale di tela bianco, del tipo solitamente parte dell'attrez-

zatura di un fotografo professionista, le cui dimensioni sono tali da consentirne il trasporto fuori dallo studio (foto 23-24). Del resto l'abitudine di realizzare questo genere d'immagini nei postriboli è, come si è visto, diffuso anche in Europa.

Il trasferimento in colonia della produzione di immagini pornografiche la facilita consentendo una libertà di ripresa e un affrancamento da sanzioni impossibili in patria, dove la produzione di origine coloniale va ad aggiungersi a quella di un mercato già fiorente<sup>105</sup>, e dove soprattutto contribuisce ad alimentare uno dei *topoi* centrali dell'*imagerie* popolare italiana sull'Africa già diffusamente divulgato nella letteratura esotica: quello rappresentato dall'immagine della donna africana, che insiste sulla sua licenziosità, sulla bellezza e sulla disponibilità *naturale* all'atto sessuale; un mito talmente radicato e tenace da sopravvivere ben oltre l'esperienza coloniale.

Si spiega così la mole infinita di immagini, non solo propriamente pornografiche, di nudi femminili; l'insistita serie delle «veneri nere» che non di rado mostrano in tutta evidenza non solo la loro estraneità nei riguardi dell'obiettivo fotografico, ma soprattutto rivelano, nell'incontrollabile tristezza di uno sguardo o di un'espressione, la violenza subita a causa di pose imposte che non comprendono, che durano tempi infinitamente lunghi, e sulle quali non possono esercitare alcun controllo.

Immagini che tuttavia rispondono alla rappresentazione che il colonizzatore ha o vuole dare di loro: quella di una disponibilità totale, invitante, allusiva, di cui diventano inconsapevoli modelle e simboli talmente efficaci da finire col rappresentare uno degli stimoli più insidiosi alla formazione della «coscienza coloniale» nel paese. Queste fotografie, spesso stilisticamente povere, espressioni di un erotismo di basso livello, si rivelano infatti in grado di fissare stereotipi talmente saldi e duraturi da sostituirsi all'immagine reale della donna africana. Stereotipi ancora oggi radicati nell'immaginario collettivo e che sicuramente informano e irrobustiscono i sogni del soldato italiano che nel 1935, a distanza di quarant'anni, parte per la campagna d'Etiopia.

Annoterò Ennio Flaiano nel suo diario africano di quegli anni: «Io domando: donne da queste parti? Nessuna, rispondono con cupa rassegnazione, ma abbiamo delle fotografie»<sup>106</sup>. Le immagini dei corpi delle donne africane si trasformano così in un significativo bottino di guerra, tanto che cartoline di nudi femminili africani risulteranno «tra le cose dei soldati italiani caduti o fatti prigionieri dalle brigate internazionali durante la guerra di Spagna del 1936-39»<sup>107</sup>.

Ciò che queste immagini rivelano, attraverso messe in scena che oggi appaiono come una melanconica parodia dei nudi artistici delle

accademie o degli allestimenti delle sale di posa (si veda ad esempio la finta colonna in equilibrio precario della foto 25), è tutta la violenza di un rapporto che è palesemente quello fra dominatore e dominato, in cui quest'ultimo è costretto da un potere e una volontà esterna a denu-darsi di fronte all'obiettivo. Pur trattandosi solitamente di *sciarmutte*<sup>108</sup>, cioè di prostitute, la loro ritrosia a denudarsi è annotata da un testimo-ne del tempo, che afferma di esservi riuscito soltanto ricorrendo all'ar-ma del ricatto, considerato «quanto sieno restie le prostitute abissine a farsi fotografare nude»<sup>109</sup>. Non va nemmeno trascurato il fatto che la maggior parte delle donne fotografate nel periodo qui preso in consi-derazione sono musulmane: musulmana è infatti la maggioranza della popolazione del bassopiano ed è nota l'interdizione islamica nei ri-guardi delle immagini, oltre a quella, che più da vicino colpisce le don-ne, a mostrare il proprio corpo (la donna raffigurata nelle foto 22 e 24 indossa, come unico elemento identificativo, solo una collanina e un *kitab* di pelle, l'amuleto diffuso fra le popolazioni musulmane).

Del resto la scarsa disponibilità ad accettare di porsi di fronte a un obiettivo e lasciarsi fotografare sembra essere comune alla popolazio-ne indigena nel suo complesso. Se ne lamenta Vico Mantegazza, in una corrispondenza da Massaua, che giustifica così ai suoi lettori de *L'Illu-strazione Italiana* la difficoltà ad inviare le immagini che essi aspettano di vedere pubblicate sulla loro rivista: «Pare che tutti qui, musulmani o no, credano di offendere la maestà di Dio nel lasciar riprendere le loro sembianze. La fotografia, salvo errore, rappresenta per questa gente qualche cosa d'infernale, epperò ci vuole del bello e del buono a per-suaderli e a vincere cotesta loro avversione»<sup>110</sup>.

Accanto e oltre la violenza di un rapporto che la fotografia inconsa-pevolmente rivela senza ambiguità, queste immagini tradiscono soprat-tutto i desideri, le repressioni e i secolari tabù di un immaginario sessuofobo che in Africa vuole liberarsi di freni e inibizioni: la presa di possesso della donna nera ora rappresentata «quasi esclusivamente nella sua disponibilità ad essere conquistata-penetrata, o addirittura in at-teggiamento provocatorio»<sup>111</sup>.

Ancora una volta, e ancora più marcatamente, si è di fronte ad im-magini in cui il soggetto viene privato della propria individualità: non ha un nome, né uno status, né voce. Laddove nelle foto *di genere* resta-no gli abiti, i costumi, i gesti del mestiere quotidiano a bilanciare in qualche modo l'anonimato, in queste immagini la donna è sottratta ad ogni possibilità di comunicazione e inserita in un rapporto in cui l'equa-zione diversità-inferiorità innescata dalla situazione coloniale è ulter-riormente marcata dalla differenza sessuale<sup>112</sup>: la donna diventa ogget-to di uno sguardo maschile, che si fa discorso, costruito esclusivamen-

te sul corpo<sup>113</sup>. Un corpo che a volte appare come quello ripugnante, abbruttito e avvizzito dalle crudeli schiavitù domestiche<sup>114</sup> di una cultura vessatoria e inferiore<sup>115</sup> da elevare e «civilizzare»; ma che nella maggioranza dei casi, nella strabocchevole produzione di nudi fotografici, è il corpo conturbante e provocatorio delle innumerevoli «veneri nere», «bellissime, slanciate di forme, dal petto ritto e tondeggiante, dalle anche ampie e flessuose, dalle coscine sviluppate e potenti»<sup>116</sup>. Una descrizione che trova continue conferme non solo nella letteratura esotica, ma anche nelle considerazioni forse meno vibranti ma ammantate di autorevolezza scientifica, di un dottore dell'epoca quando riferisce che: «Le donne abissine sono generalmente di belle forme, hanno il seno ben sviluppato e duro, le anche e i fianchi pronunziati, le gambe dritte e sottili [...] la pelle è così liscia anche quando non sono unte che dà la sensazione del velluto»<sup>117</sup>. Tutta una stratificazione di sguardi e di percezioni attraverso i quali emerge, più ancora che la bellezza statuaria, la invitante sensualità che sin dall'adolescenza prorompe negli «appetiti e desideri di queste ragazze che aspettano con impazienza il momento di cambiar stato»<sup>118</sup> e nelle «insaziabili febbri» che le animano «col fuoco negli occhi, il viso biancastro, le nari gonfie, le labbra frementi, le braccia di ferro»<sup>119</sup>.

La tesi della disponibilità sessuale della donna abissina, irrobustita da tutta una pervasiva letteratura<sup>120</sup> di viaggio che si avvale, come si è visto, anche di più o meno autorevoli apporti medici, nasce anche, e probabilmente è rafforzata, da un'interpretazione fuorviata dell'istituto locale del *dämòz* (la forma di unione temporanea in uso in Etiopia, alla quale erroneamente si vorrà assimilare il fenomeno del madamoto<sup>121</sup>) reiteratamente associato ad una diffusa facilità di costumi<sup>122</sup>, che è in realtà rivelatrice piuttosto del bagaglio di aspettative e di proiezioni che si vanno coagulando attorno ad una terra che è di conquista anche dal punto di vista sessuale. Esempio in questo senso è la descrizione del matrimonio per *dämòz* fatta dal medico Lincoln De Castro: «Il giovanotto stanco di correre alla ventura, e che vuole una compagna senza controllo di preti, né presenza di magistrati, senza offerte in chiesa, né tasse legali, scelta la donna che più gli talenta, le dice «vuoi tu prepararmi le mie cene? Vuoi tu essermi compagna? Ti darò tanti talleri all'anno, e tu dovrai essere fedele. Accetti? Sì? Ebbene andiamo davanti ai nostri amici». E vanno a vestirsi di festa. Gli amici avvertiti, son già raccolti nella casa nuziale, l'uomo dice ad essi: «Questa è la mia donna». La donna: «Questi è il mio signore». Il patto è fatto, e vien consacrato dall'orgia nuziale»<sup>123</sup>.

La lettura della diversità dei costumi sessuali in termini di licenziosità e rilassatezza morale diventa talmente radicata e diffusa da influen-

zare non solo aspettative, comportamenti e immaginari del più comune colono – militare o civile che fosse – ma si rivela tale da orientare anche l'applicazione del codice penale attraverso sentenze che quei pregiudizi e stereotipi vanno efficacemente a rafforzare.

In uno dei primi – e rarissimi – processi per stupro celebrati a Massaua contro un italiano accusato di violenza su una bambina di nove anni, la sentenza del tribunale concede all'imputato tutte le attenuanti del caso proprio in considerazione «della facilità di costumi [...] e della diversità del concetto morale» locali<sup>124</sup>.

Il mito della facilità di accesso al corpo della donna nera – svincolato da qualsiasi seria forma di attenzione a statuti e appartenenze etniche, sociali, familiari e religiose – sottende in realtà un più ampio programma di dominio che si avvale della metafora sessuale come potente strumento di propaganda nel quale il possesso del corpo femminile e quello del territorio finiscono col coincidere<sup>125</sup>. Così i discorsi, le rappresentazioni e gli immaginari che sull'Africa si sono andati tenacemente sedimentando trovano nella sua eroticizzazione uno dei richiami e delle spinte più potenti al dominio: «Questa vergine nera vi blandisce con carezze così voluttuose e inebbrianti; bevete nell'aria tale un fremito di passione, vi avvolge, vi esalta, vi ubbriaca una malia così gagliarda, che nel vostro sangue, nelle vostre vene sentite ardori d'ignoto e febbri improvvise d'avventura anche insensata, anche folle»<sup>126</sup>. A descrivere questa terra di promettente, seduttiva verginità è una donna, Rosalia Pianavia Vivaldi che, mostrando quanto certe rappresentazioni fossero ormai parte di un comune e diffuso sentire, ci regala uno degli esempi più efficaci del tipo di proiezioni e sessualizzazioni di cui l'Africa è fatta oggetto; terra di scoperte e penetrazioni di cui il corpo della donna, della «venere nera», costituisce la metafora più potente<sup>127</sup>.

In questo processo uno straordinario alleato è rappresentato dalla fotografia la cui massificazione nell'ultimo scorcio del secolo contribuisce in modo significativo alla costruzione e alla diffusione della *imagerie* che fa della donna africana il luogo privilegiato di aspettative oniriche e insieme di fughe liberatorie.

Nel 1887 una delle pubblicazioni che riscuote maggior successo fra il pubblico di lettori in Italia è la *Guerra d'Africa*<sup>128</sup>, un'opera a dispen- se edita all'indomani della sconfitta di Dogali e intesa ad attutirne gli effetti presso l'opinione pubblica del paese attraverso il ricorso a racconti, cronache e immagini in grado di divulgare la conoscenza di quel particolare lembo di terra africana rendendone popolari e condivisibili le ragioni della conquista. E vi riesce utilizzando un impianto iconico-narrativo che costruisce e rinsalda, nella sua continua reiterazione, l'im-



magine dell'Africa come quella di una terra dalle meravigliose seduzioni capaci di suscitare sogni di possesso nei quali l'immagine della donna rappresenta il richiamo più formidabile. Il primo numero si apre con un *Prologo* dal significativo titolo *La Venere Nera*: «La Venere Nera dai terribili amplessi, troppo spesso letali; la Venere Nera dagli incanti fatali, dalle dovizie portentose chiuse nel turgido virgineo seno. La Venere Nera che riempì il mondo del suo nome e suscitò le concupiscenze, le velleità di conquista delle maggiori potenze d'Europa» (pp. 3-4). Così il filo conduttore dell'intera annata viene ancorato, dal punto di vista narrativo, alle complicate e ardenti avventure sentimental-erotiche di Dhalma, «la figlia di Ras Alula», mentre le immagini del testo ritraggono per la maggior parte figure femminili il cui tratto caratterizzante è la nudità o la seminudità, spesso accompagnate da didascalie evocatrici di «costumi che raggiungono il massimo della corruzione»<sup>129</sup>.

Il turgore iconografico che accompagna la rappresentazione della donna abissina si rivela come una delle forme più efficaci attraverso le quali si struttura la percezione dell'alterità, sollecitando pulsioni, desideri di possesso e fantasie di seduzione che informano di sé tutta la storia della colonizzazione<sup>130</sup> e spiegano l'avidità con cui tali immagini vengono consumate e diffuse.

Rispetto all'erotismo rappreso in tanta iconografia orientalistica coeva<sup>131</sup>, dove è soprattutto il velo, nelle sue trasparenze allusive, nel celare uno *spazio* privato all'occhio occidentale, ad eccitarne le fantasie voyeuristiche, la rappresentazione della donna africana delle fotografie pornografiche di Naretti è quella di chi ne ha vinto ogni inviolabilità, la controlla e la possiede. Tuttavia è possibile rintracciare in alcune immagini, pur nell'assenza di chiaroscuri e di mistero, precisi richiami, per quanto rozzi, a convenzioni estetiche proprie della foto artistica e di quella orientalistica. Si spiega così ad esempio il velo fermato sulle spalle della modella (foto 23), la collana che cinge i fianchi (foto 24) e lo stile, la posa ed anche l'espressione imposta alla donna nella foto 24, distesa sull'*angareb* in languido abbandono, quasi a voler trasmettere il piacere che promette, in una grossolana imitazione di tutto un preesistente repertorio di temi e di stili già propri della pittura orientalistica (i quadri di Ingres, per esempio, o l'*Odalisca* di Eugène Delacroix).

L'eros come elemento precipuo di una primitività invitante e licenziosa fissata nelle immagini di Naretti consente al suo consumatore di rapportarsi all'alterità africana innanzitutto in chiave di straniamento, come invito alla trasgressione delle regole borghesi della società di appartenenza. Ma consente anche il rafforzamento di una identità

fallogentrica all'epoca dominante<sup>132</sup>, in cui tra l'altro è possibile intravedere in *nuce* quel «culto della *energia dominatrice*»<sup>133</sup>, che di lì a poco il superomismo dannunziano e poi quello fascista incarna.

Ciò che qui importa soprattutto sottolineare tuttavia è la persistenza e il radicamento delle mistificazioni e degli stereotipi derivati dall'invenzione dell'Africa e della sua cultura che immagini come quelle qui proposte hanno fissato nella coscienza e nell'immaginario collettivo del Paese dove, in particolare, la percezione della donna africana in qualche modo ancora evoca rappresentazioni distorte e mistificanti che la riducono alla sua corporeità e sessualità. Così «la nostra Africa simbolica» che l'antropologa Clara Gallini individua alla base dell'immaginario esotico italiano, è quella che oscilla perennemente tra sesso, esotismo e evasione della «copertina ammiccante» la cui presa sul pubblico ancora si affida al ricorso ad antichi stereotipi che continuamente riattiva, come quando propone l'immagine di seducenti attrici e *top model* di colore sostituendone il nome con il più evocativo titolo di «Venere Nera». Un genere di operazione ricorrente nell'industria editoriale contemporanea, che si fa ancor più insidiosa nel momento in cui le ammiccanti copertine di grande carica comunicativa vengono affiancate da cronache che sembrano prendere le distanze dal cumulo di stereotipi evocati dalle immagini, mostrando in tal modo di aver «imparato l'arte di rappresentare la [propria] biecaggine entro forme che pretendono di essere decisamente l'opposto, e accompagnandosi con parole che dicono il contrario»<sup>134</sup>.

#### 4. Tra informazione e deformazione

A questi giorni [sic] è avvenuta anche l'inaugurazione del Circolo Ufficiali e [...] del teatro. Le glorie dei filodrammatici di Saati han turbato le notti dei filodrammatici d'Arkiko. Non vi faccio la descrizione delle feste, cose stupende, rappresentazione, pranzo, concerto, ballo, e cena finale [...]. Alla mattina nel giardino del Circolo Ufficiali, il bravo nostro artista Narick, fece la fotografia a Ligg-Gabbadu, uno dei capi più forti e valorosi delle bande alleate, che son calati a porsi ai nostri ordini<sup>135</sup>.

Così scrive Napoleone Corazzini in una corrispondenza del 1889 da Massaua per i lettori de «L'Illustrazione Italiana», ed è possibile che «Narick» fosse il nomignolo affettuoso con cui in colonia, fra i militari, era meglio conosciuto Luigi Naretti. Pur non essendo state trovate immagini di *liḡḡ* Gabbedon<sup>136</sup> fra quelle della sua produzione, è stato possibile invece reperire alcune fotografie che testimoniano, se non le «gare

tra filodrammatiche» militari, certamente la qualità e il tipo di spettacoli e allestimenti messi in scena al Circolo Ufficiali di Massaua qualche tempo dopo la testimonianza di Corazzini. Si tratta di cinque fotografie che ritraggono un gruppo di attori travestiti per la *pièce* interpretata e il «corpo di ballo Theodoros» messo in scena il 20 novembre 1892 (foto 26) in cui un gruppo di prostitute seminude, scelte probabilmente tra le più giovani di Massaua e abbigliate con lo stesso costume di scena, posano in *quadri* plastici dettati da un «direttore di ballo» o dallo stesso fotografo, in una denigratoria rappresentazione della corte del Negus.

Realizzate come foto-ricordo destinate al mercato locale<sup>137</sup> e mai pubblicate, per quanto è dato sapere, dalla stampa e dalla pubblicistica dell'epoca, esse offrono uno spaccato formidabile dell'organizzazione della vita in colonia di cui intendono immortalare uno dei momenti occasionali ma salienti. Esse testimoniano anche l'inossidabilità del potere esercitato in colonia, per nulla scosso dal ciclone di scandali che lo hanno di recente investito. Soltanto due anni prima infatti, mentre la discussione in Parlamento sull'avvenire della neonata colonia<sup>138</sup> diventa sempre più sfocata lasciando il posto, nell'attenzione dell'opinione pubblica, a problemi più cogenti di crisi economica interna e di indirizzi e assetti politici nuovi; e mentre sul versante africano la carestia colpisce l'Etiopia in modo violentemente drammatico, in Eritrea si va consumando, con Baldissera e con Orero, uno degli episodi più raccapriccianti della storia coloniale italiana, che nel 1891 riporta violentemente alla ribalta della pubblica opinione la «questione africana». È lo scandalo, ormai noto, legato ai nomi di Cagnassi e Livraghi<sup>139</sup> e alla politica di sopraffazione perpetrata dall'amministrazione coloniale, fra il 1888 e il 1890, ai danni dei più ricchi notabili indigeni soppressi al solo scopo di impossessarsi delle loro ricchezze. Ma è anche la rivelazione di una politica del terrore, perpetrata fuori da ogni controllo, che finisce con l'assumere i caratteri di un vero e proprio massacro durante il quale vengono uccisi circa ottocento fra capi e gregari delle bande abissine sospettati di diserzione<sup>140</sup>.

Il quadro che improvvisamente emerge della realtà coloniale dell'epoca è quello di una storia continua di delitti e di abusi che vanno dalle sevizie applicate nelle carceri eritree ai danni dei prigionieri, al sorteggio, avvenuto con la regia di Baldissera, delle cinque mogli di *cantiba* Aman portate, lui in carcere, ad Asmara e tirate a sorte tra gli ufficiali che ne avevano fatto «regolare» domanda al Comando<sup>141</sup>. È anche la storia della distribuzione da parte di un generale (ancora una volta probabilmente Baldissera) – in Africa anche con il mandato di combattere la schiavitù – di «un carico di carne umana» di giovani schiave fra i suoi ufficiali.

Con una commissione d'inchiesta inviata in colonia con l'incarico di far luce sui fatti denunciati e che arriva alla conclusione che «i pretesi massacri non sussistono»<sup>142</sup>, e una «missione civilizzatrice» italiana in Africa minata da forme aperte di sfruttamento della prostituzione<sup>143</sup>, è difficile ritenere che la produzione di Naretti potesse porsi come atto di denuncia contro gli abusi di una casta militare che da ogni scandalo sembra venire rafforzata e vedere riaffermata la propria intoccabilità.

Trasferitosi stabilmente in colonia e figlio del suo tempo, Naretti è partecipe di un clima e di un operato che anche se forse non sempre totalmente condiviso, è certamente accettato e vissuto come non problematico. Consapevolmente o meno le sue immagini pacate contribuiscono a *pacificare*, a sollecitare consenso o benevolenza anche nei riguardi di episodi che sottendono in realtà una estrema, esplicita violenza.

È il caso, ad esempio, delle immagini che documentano il «ballo di Theodoros», un episodio che è di grossolana denigrazione anche nei riguardi della società negussita, la cui rappresentazione, nella sua apparente innocenza, induce a leggere l'abuso del corpo delle donne indigene in chiave di esuberante e vigorosa goliardia.

Sono pochi del resto coloro che all'epoca mostrano il coraggio della denuncia. Fra questi è Tertulliano Gandolfi, che lascia alcune fra le pagine più amaramente rivelatrici del clima di ricatti, dello strapotere militare, dei metodi della prima colonizzazione italiana<sup>144</sup> e di non pochi scandali a sfondo sessuale<sup>145</sup>. Relativamente agli episodi richiamati dalle fotografie di Naretti sul «corpo di ballo» del Circolo Ufficiali, Gandolfi afferma: «Malgrado che la pestilenza seguitasse a far strage di vite umane, le autorità non si davano nessun pensiero e seguitavano ad orgiare, a dar gran pranzi e gran feste, e a divertirsi al Teatro nel quale ci lavoravano come ballerine tutte le ragazze dei bordelli, e accanto a loro Leopoldo Fregoli che era allora caporal maggiore delle truppe coloniali»<sup>146</sup>.

Spinto da motivazioni innanzitutto commerciali, Naretti fotografa in realtà tutto ciò che può essere remunerativo; anche per questo oggi le sue immagini costituiscono una significativa traccia dei rapporti che l'esperienza coloniale ha innescato, involontarie testimoni di una presenza e di una conquista che, non diversamente dalle altre che si andavano consumando nel continente africano, si inserisce con violenza nella società indigena. Una violenza spesso rappresa anche solo nell'innaturalità e nella costrizione delle pose o restituita da uno sguardo, da un'espressione del volto che finisce col diventare l'unico modo che il soggetto fotografato ha per affermare la propria presenza, per riappropriarsi di una identità negata. La produzione di Naretti, atten-

to com'è a svolgere un lavoro più propriamente cronachistico (è sua infatti l'unica immagine esistente dei componenti della commissione d'inchiesta) diviene significativa anche per ciò che cela e nasconde, e non è irrilevante, nelle sue fotografie, l'invisibilità dei bambini: nessuna che mostri anche solo la presenza di meticci<sup>147</sup>; una disattenzione che la marginalità sociale di cui il bambino è fatto oggetto nella cultura italiana dell'epoca da sola non è sufficiente a spiegare.

Nell'epoca qui presa in considerazione le rilevazioni statistiche sulla popolazione eritrea sono estremamente rare, e in nessuna viene registrata la presenza di una popolazione meticcica che deve invece essere crescente, in un periodo in cui «agli ufficiali destinati in Colonia si fa firmare una carta nella quale si obbligano a non condurre in Eritrea la moglie»<sup>148</sup>, incoraggiando così rapporti occasionali (prostituzione)<sup>149</sup> o temporanei (madamato) che lasciano tracce sempre più consistenti proprio nella crescita di una popolazione meticcica che finisce col diventare un vero e proprio problema sociale (e umano)<sup>150</sup>.

Il censimento del 1905 sulla popolazione dell'Eritrea rileva in colonia la presenza di 2333 italiani e 1466 stranieri; in esso, senza alcun cenno esplicito alla popolazione meticcica<sup>151</sup>, viene individuata la presenza di 2700 bianchi o assimilati di età superiore ai sedici anni<sup>152</sup>.

Anche se all'epoca del primo colonialismo italiano l'unione fra italiani e indigene è visto più come un fenomeno «di colore», nell'ambito di più diffuse «baldorie» coloniali<sup>153</sup>, e il meticcio non costituisce un problema della gravità che avrà durante l'amministrazione fascista<sup>154</sup>, già all'epoca del governatorato di Martini comincia ad essere considerato un «grave inconveniente»<sup>155</sup>, soprattutto a motivo degli abbandoni generati dal rifiuto dei nati da unioni miste da parte di entrambi i gruppi sociali.

Abbandoni che devono essere considerevoli, come si può ancora una volta dedurre dalla testimonianza della Pianavia Vivaldi la quale, durante il soggiorno in Eritrea, si dedica ad attività filantropiche e ad opere di carità che si traducono infatti nell'allestimento di un ricovero per meticci (che sarà peraltro di breve durata)<sup>156</sup>.

È dunque ascrivibile a un atto di auto-censura da parte del Naretti, oltre che probabilmente a un più diffuso disinteresse da parte del mercato dei possibili acquirenti locali<sup>157</sup>, l'assenza di fotografie di meticci dalla sua produzione, per altri versi attenta a registrare, come si è visto, gli aspetti più diversi della realtà coloniale. Né avrebbe potuto essere altrimenti, la fotografia rappresentando all'epoca anche uno fra i più importanti strumenti di comunicazione, un mezzo per ridurre le distanze fra la colonia e l'Italia, fra un'opinione pubblica peraltro costituita anche dai familiari dei soldati e i soldati stessi, evidentemente

poco interessati a pubblicizzare relazioni adulterine e concubinaggi coloniali.

In ciò che rivela e soprattutto in ciò che rimuove o nasconde la fotografia mostra così sin dagli inizi tutta la sua forza e la sua convincente capacità di contribuire alla costruzione di un *regime di verità* che permette la creazione e la diffusione di un sapere e di una memoria che andranno ben oltre il periodo qui considerato.

L'adesione di Naretti all'impresa e all'ideologia coloniale trova in ogni caso più piena conferma nell'attenzione posta a registrare i successi militari che Baratieri, come e meglio di Genè prima di lui, celebra con accurate parate e messinscene, che vengono meticolosamente registrate dalla fotografia, come mostrano le immagini del «Te Deum» che celebra a Massaua le vittorie di Coatit e Senafè (13-14 e 15 gennaio 1895)<sup>158</sup> – non mancando di ricordarne e onorarne i caduti<sup>159</sup> – e la vittoria di Cassala (17 luglio 1894)<sup>160</sup>, restituita da una immagine che tuttavia viene disinvoltamente venduta da Naretti anche come commemorativa della vittoria di Agordat (21 dicembre 1893)<sup>161</sup>.

Si collocano in questo *telos* celebrativo le immagini di Macallè (occupata nell'ottobre 1895) e del palazzo di Giovanni IV, all'epoca residenza di Mangascià; immagini che trovano ospitalità sulla stampa illustrata dopo le vittorie di Coatit e Senafè contro il ras<sup>162</sup>, e che Luigi Naretti realizza sicuramente anche come atto di omaggio al cugino Giacomo che ne è il costruttore (nel 1883), come viene infatti ricordato nella didascalia che accompagna una fotografia del palazzo. I sette scatti che Naretti riserva a Macallè ci restituiscono tuttavia alcune fra le più belle immagini della vita locale, ripresa il giorno della celebrazione del *maskal*. Fotografie in cui emerge tra l'altro il taglio giornalistico e la minore staticità che Naretti riesce a imprimere alle immagini che riprendono l'accensione del *demera* (foto 27), l'attesa e poi l'entrata delle truppe nel *ghebi* imperiale<sup>163</sup>.

Ma è con l'approssimarsi dello scontro dell'Amba Alagi e soprattutto poi con la battaglia e la disfatta di Adua che emerge tutta la forza della fotografia, abilmente inserita nello sforzo propagandistico italiano che fa del ricorso alle immagini un'arma di grande incisività e forza emotiva.

Nei mesi che precedono lo scontro di Adua le cronache degli eventi africani sulla stampa ricevono uno spazio quasi esclusivo<sup>164</sup>, mentre quelle della stampa illustrata si fanno quasi esclusivamente visive<sup>165</sup>. Se i toni, tutto sommato, sono rassicuranti sull'esito finale dello scontro decisivo che si prevede sicuramente favorevole al «più grande esercito bianco che sia mai stato in Africa»<sup>166</sup>, la campagna di stampa si fa sempre più aggressiva e denigratoria nei riguardi del nemico, ricacciato,

secondo *clichés* consolidati, nel buio della superstizione, della barbarie o del ridicolo. «Doppiezza, perfidia, mancanza di ogni sentimento d'onore» caratterizzano la parte avversaria<sup>167</sup>, spesso sposate a crudeltà ed efferatezze mostruose.

Mentre Menelik viene descritto come un soggetto sul quale un buon frenologo «potrebbe anche non trovare le protuberanze da lui ritenute necessarie alle facoltà riflessive, d'ordine, di memoria, ecc., mentre altre, d'ordine più materiale, troverebbe forse soverchiamente sviluppate»<sup>168</sup>, la regina Taitù guadagna le prime pagine non per la parte di rilievo che svolge nelle operazioni di guerra (alla testa di un proprio esercito e come consigliere di Menelik) ma per vedere sminuito il suo ruolo e la sua immagine con racconti raccapriccianti su una sua favoleggiata abitudine di «conservare la freschezza delle carni facendo bagni di sangue di vergini abissine sgozzate sopra una vasca»<sup>169</sup>. La demonizzazione dell'Altro si fa talmente ossessiva e pervasiva che persino l'informazione su una delle prime incubatrici, in mostra per la prima volta all'esposizione di Bordeaux col nome di «couveuse d'enfants», diventa l'occasione per richiamare biechi stereotipi sull'Africa: «Ancora ci sono in Africa – si legge su «L'Illustrazione Italiana» – popolazioni le quali professano, anche in pratica, che l'uomo è un animale fornito di buoni denti per mangiare i propri simili, e di buona carne per essere mangiato. Noi in Europa abbiamo per caratteristica sociale un estremo rispetto per la vita umana»<sup>170</sup>.

Parallelamente all'accanita e ormai rituale demolizione dell'immagine dell'Altro le cronache, soprattutto visive, trasmettono immagini in grado di portare il lettore italiano a conoscere i volti dei notabili locali, i luoghi ed anche i siti archeologici del paese che, secondo le previsioni, presto sarà sconfitto, insieme con quelle dei protagonisti della campagna militare, vale a dire gli ufficiali e soprattutto i quattro generali italiani, solitamente proposti come immagini di copertina e ripresi in pose rassicuranti, marziali e serene, in grado di soddisfare la curiosità del lettore ma soprattutto di tranquillizzarlo sull'affidabilità dei responsabili delle operazioni.

Sono soprattutto le fotografie di Naretti ad essere utilizzate dalla stampa illustrata italiana: anche solo scorrendo le pagine de «La Tribuna Illustrata», de «Il Secolo Illustrato»<sup>171</sup>, oltre che de «L'Illustrazione Italiana» e de «L'Illustrazione popolare» del 1895, si nota come il *coverage* fotografico venga assicurato dalla sua produzione. Ma accanto a questa coesiste una massiccia utilizzazione del disegno, che si avvale della matita, dell'abilità e della fantasia dell'illustratore, che meglio consente di arricchire le immagini di particolari e di scene di movimento che l'asciutta «oggettività» e i tempi di posa ancora assai

lunghe della fotografia ancora non permettono. È questa infatti una delle ragioni per cui le scene dei combattimenti e degli scontri sono ancora affidate all'opera del disegnatore, che può anche omettere o aggiungere particolari in grado di connotare con maggiore decisione ed efficacia le scene rappresentate, inducendo nel lettore una più precisa percezione degli eventi e dei loro protagonisti.

Con la disfatta di Adua questa scelta diviene preponderante, non solo a motivo dell'assenza di fotografi al seguito delle truppe<sup>172</sup>, ma anche perché il disegno continua a conservare una propria credibilità presso il pubblico dei lettori, assicurata dal solo fatto di essere stato eseguito da chi degli eventi è stato testimone oculare o ne ha ascoltato il racconto direttamente dai protagonisti. Esso dunque meglio si presta ad arginare le conseguenze psicologiche di una *débâcle* drammatica quanto inattesa, vissuta come onta e disonore e che, nel clima incandescente che segue la notizia, rischia di scardinare un'unità e un'identità nazionale ancora fragile e incerta<sup>173</sup>. Si assiste così a una incredibile proliferazione di immagini che esaltano l'eroismo dei nostri<sup>174</sup>, che rispondono anche alla necessità di esorcizzare le notizie che filtrano da più parti, e dalle stesse dichiarazioni di Baratieri il quale, in una prima impulsiva giustificazione del disastro, getta discredito sull'esercito italiano affermando che i soldati «come pazzi gettavano fucili e munizioni»<sup>175</sup>.

Mentre i morti italiani entrano con forza nella galleria degli eroi nazionali, diventando funzionali alla retorica del nuovo Stato post-unitario, *monumenti* cui ancorare l'identità nazionale che si sta faticosamente costruendo, l'immagine degli etiopici è sempre più quella della crudeltà e della barbarie, nell'ambito di una semplificata e manichea divisione del mondo che non lascia spazio alcuno alle ragioni e al patriottismo di chi difende la propria terra. In questa operazione la stampa illustrata sceglie, non a caso, di tornare a utilizzare la fotografia, e sono di nuovo le immagini realizzate da Luigi Naretti ad essere pubblicate. Fanno così la loro apparizione sulla stampa dell'epoca le prime vere fotografie di morti di parte italiana, nell'ambito di un *coverage* in cui sino a quel momento la morte, nella sua crudezza e *oggettiva* scabrosità, figurava come la grande assente, abilmente sostituita dalla sua trasfigurazione nella morte eroica. Tuttavia le immagini di Naretti non riprendono nessuno dei migliaia di italiani caduti in quella Waterloo coloniale<sup>176</sup>, mentre per la prima volta compaiono nel *reportage* sulla guerra le immagini degli ascari. Sono loro i morti che la fotografia decide di mostrare, caduti per la causa italiana, i cui scheletri insepolti, disseminati sul campo di battaglia, vengono diligentemente allineati e messi in posa davanti all'obiettivo per lo scatto<sup>177</sup> (foto 28), mentre le



didascalie sottolineano che si tratta dei «resti delle amputazioni agli ascari e scheletri dei morti durante l'operazione».

L'operazione cui si fa riferimento è l'amputazione della mano destra e del piede sinistro che, secondo una tradizione etiopica che viene fatta risalire al *Fetba Nagast*, Menelik infligge, all'indomani della battaglia, agli ascari cristiani che si sono battuti a fianco dell'Italia giudicandoli per questo rei di tradimento; giudizio che il consiglio dei ras applica agli indigeni al soldo degli italiani.

Circa quattrocento ascari fanno così ritorno in Eritrea dopo aver subito le pesanti mutilazioni, ed è a questi che Naretti volge nuovamente l'obiettivo riprendendoli in due immagini<sup>178</sup> (foto 29) che diventano il soggetto più commercializzato della guerra<sup>179</sup>. I loro arti amputati, diligentemente esibiti per lo scatto, costituiscono una delle immagini e delle memorie più frequentemente evocate dalla stampa, così come dalle pubblicazioni di argomento coloniale, ben oltre l'epoca di Adua: durante e a sostegno della campagna del '35 verrà utilizzata l'immagine di un ascario «segnalatore», mutilato di Adua, ripreso nell'atto di additare agli italiani «la via della vittoria» puntando il moncherino su cui è stato legato il tricolore<sup>180</sup>.

In questa esibita operazione di demonizzazione, in cui informazione e deformazione confondono i reciproci confini, emerge con chiarezza come la fotografia, nel riprodurre la realtà, sostanzialmente la costruisca non solo selezionando gli eventi e i soggetti cui dare visibilità, ma anche proponendone un'interpretazione. Così il problema dell'aggressione coloniale e della risposta etiopica a un'illegittima invasione viene una volta ancora interpretato attraverso il ricorso a immagini, stereotipi e conoscenze socialmente disponibili e in parte condivise: quelle della barbarie, della selvatica crudeltà africana e del suo potenziale di minaccia al cammino della civiltà, in tal modo trasformando un problema politico in un problema criminale.

L'attenzione sulla guerra perduta all'indomani di Adua non viene incentrata sulle sue cause di fondo (l'espansionismo coloniale dell'Italia umbertina) o sul suo più immediato effetto (la «politica di raccoglimento» decisa dopo il conflitto), ma sulle mutilazioni degli ascari fedeli che trasformano l'evento cui danno risalto mistificandolo. In tal modo l'evento inatteso e bruciante della sconfitta viene tradotto in qualcosa di già conosciuto: la crudeltà e l'aberrazione del nemico<sup>181</sup>.

Questa decontestualizzazione si rivela utile ad alimentare l'indignazione popolare e a provocare una reazione che non può essere che di condanna nei riguardi dei corpi martoriati dei fedeli ascari che risultano così trasformati, da un lato, nel simbolo della forza civilizzatrice italiana e, dall'altro, nella prova della barbarie abissina che diviene fi-

nalmente una verità dimostrata. È anche per questa via che la violenza e l'onta subita nel 1896 avrebbero legittimato, a distanza di quarant'anni, l'invasione dell'Etiopia presentandola come una giusta vendetta.

Selezionando gli eventi cui dare visibilità e attingendo ad un bagaglio ideologico-artistico già collaudato, le fotografie di Naretti contribuiscono a fissare e tramandare una memoria addomesticata dei fatti e dei protagonisti del primo colonialismo italiano, offrendone una lettura priva di zone d'ombra e chiaro-scuro che contribuisce a ispessire il diaframma di ignoranza che fin lì ha consentito di scatenare le fantasie più bizzarre sul «continente nero», e che su questo fonderà l'immagine, altrettanto costruita, di sé in cui a predominare sarà l'idea della diversità e della bonomia del colonialismo italiano nell'ambito del panorama imperialista europeo.

A distanza di cento anni, in occasione del recente anniversario della battaglia di Adua, «Famiglia Cristiana», il settimanale più venduto (oltre un milione di copie) e letto del Paese, così commenta infatti l'avvenimento in un articolo firmato da Pietro Radius dedicato all'approfondimento storico della vicenda: «Davvero l'Italia [...] meritava di divenire, nella [...] memoria dell'Africa il simbolo del colonialismo sconfitto? O non dovrebbero essere altri paesi, come l'Inghilterra e la Francia, a far la parte dei cattivi? [...] L'Italia di cento anni fa non era ancora colonialista. Il colonialismo è una strategia di aggressione»<sup>182</sup>.

SILVANA PALMA



1. *Massaua. Ragazze portatrici d'acqua, anni 1880'.*



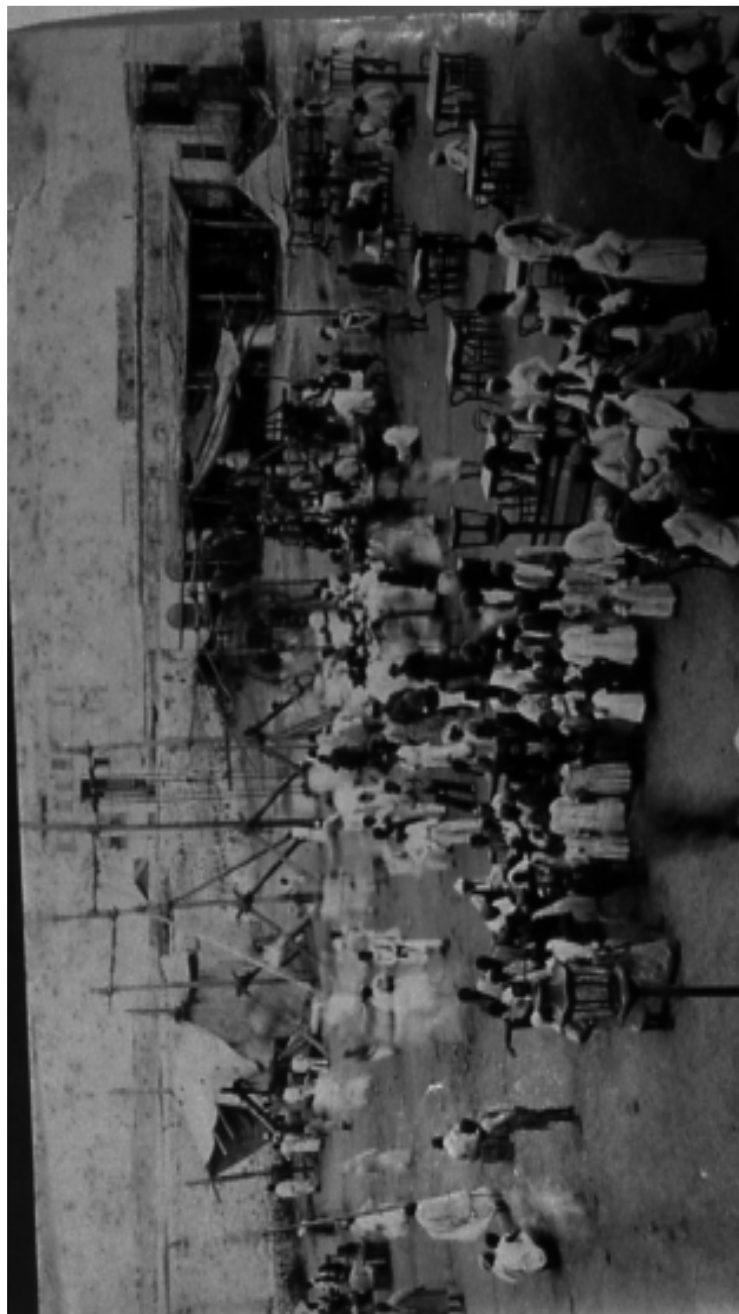
2. *Cantina di Arbas[c]ico, ca. 1890.*



3. *Asmara. Antica palazzina del Comando, ca. 1893-95.*



4. *Sabarguma. Carovana proveniente dall'Asmara, anni 1890'.*



5. Massaua. In piazza dello Statuto il giorno del Ramadan, anni 1890'.



6. *Massaua. Ras Mangascià a cavallo, ca. 1893.*



7. Bascia Gion, corriere di ras Mangascià, ca. 1893.



8. *Barambaras Marù e Barambaras Bocalè, buffoni di ras Mangascià, ca. 1893.*





9. *Musicante abissino, anni 1890'.*



10. *Assaortini venditori di latte*, anni 1890'.



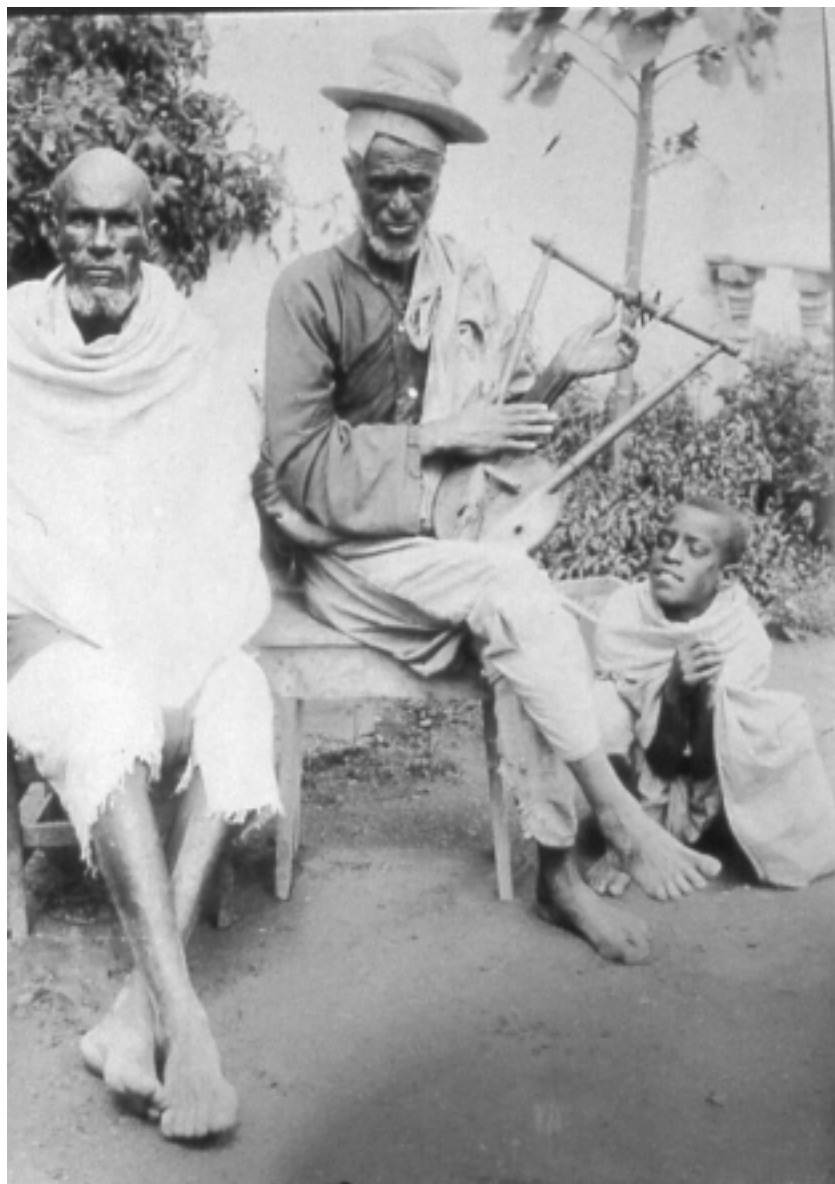
11. *Massaua. Toilette delle ragazze indigene*, anni 1890'.



12. *Preti abissini, anni 1890'.*



13. Ricca donna abissina, ca. 1899-1900.



14. *Cherar Meci. Cantastorie abissino, anni 1900'.*



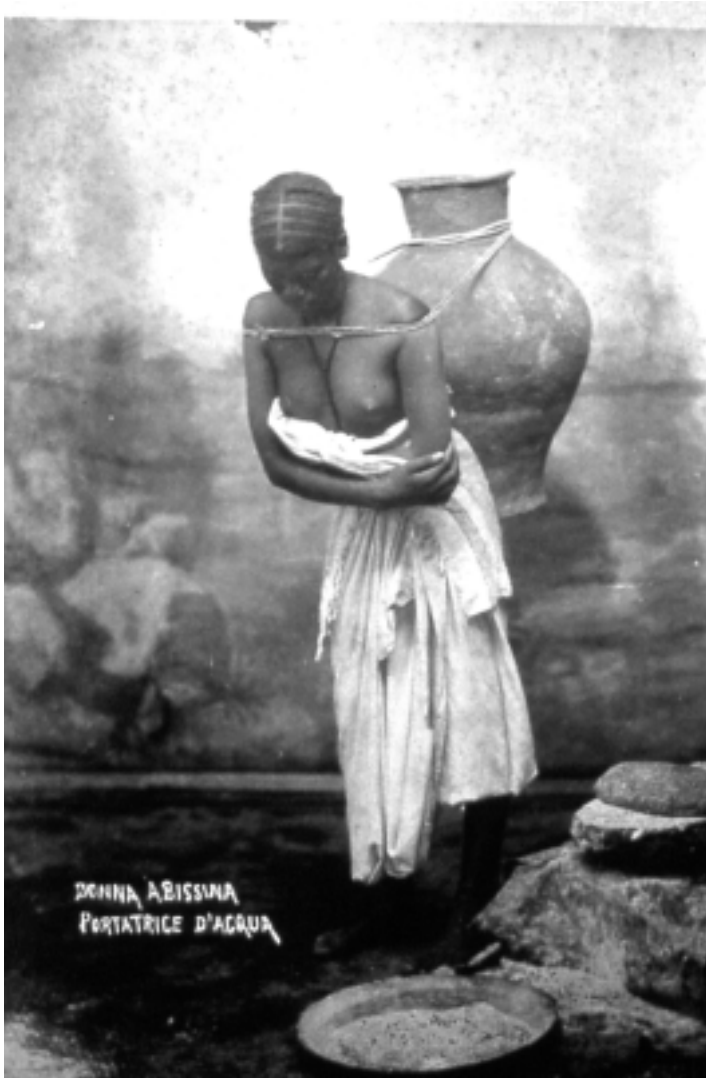
15. *Tipo di donna abissina (tigrina)*, anni 1880'. 16. *Tipo di donna galla*, anni 1880'.



17. *Tipo di donna abissina (amarica)*, anni 1880'. 18. *Tipo di donna abissina (tigrina)*, anni 1880'.



19. *Massaua. Pescatori di perle, anni 1890'.*



20. *Donna abissina portatrice d'acqua*, anni 1890.





21. [Sfilicomio di Massaua], ante 1891.



22. *Massaiane. Sudanese*, ante 1891.



23. [*Nudo femminile*], ante 1891.



24. *Araba d'Archico-Venere Nera*, ante 1891.



25. [*Nudo femminile*], ante 1891.



26. Teatro Circolo Ufficiali. Ballo Theodoros. Massaua, 20 novembre 1892.



27. Macallè. Funzione per l'accensione del rogo pel Mascal, settembre 1893 [?].



28. Campo del negus. Veduta di Adua e di Amba Carima [sic]. Resti delle amputazioni degli ascari e dei pazienti morti durante l'operazione, 1896.



29. Massaua. All'ospedale militare di Abd-el-Kader. Gli ascari mutilati dagli abissini ad Abba Carima [sic], 1896.

## Note al testo

<sup>1</sup> Le tappe e i risultati – oramai parziali – di questo percorso sono illustrate in A. TRIULZI, *Africa: dieci anni di indagine. A che punto siamo*, in «Archivio Fotografico Toscano», 21 (1995), pp. 7-11.

<sup>2</sup> Cfr. N. LABANCA, *Uno sguardo coloniale. Immagine e propaganda nelle fotografie e nelle illustrazioni del primo colonialismo italiano*, in «Archivio Fotografico Toscano», 8 (1988), pp. 43-61. L'*excursus* più completo sulla fotografia coloniale italiana nel suo complesso è quello proposto da L. GOGLIA, *Colonialismo e fotografia. Il caso italiano*, Messina 1989. Sul rapporto dialettico tra fotografia e vicenda coloniale italiana cfr. anche S. PALMA, *L'Italia coloniale*, Roma 1999.

<sup>3</sup> A solo titolo d'esempio, cfr. I. ZANNIER, *La massificazione della fotografia*, in AA. VV., *Fotografia italiana dell'Ottocento*, Milano 1979, pp. 85-92.

<sup>4</sup> Le immagini di Naretti sono state reperite a Napoli, nell'archivio della Società africana d'Italia depositato presso l'Istituto Universitario Orientale; a Roma, in quello dell'Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente e dell'Ufficio Storico dello Stato Maggiore dell'Esercito (d'ora in poi AUSSME); a Torino, presso la Biblioteca Reale (d'ora in poi BRE.TO).

<sup>5</sup> Costituisce un interessante esempio il volume di memorie di R. PITTALUGA, *Rievocazioni africane (con diario inedito della Campagna eritrea 1895)*, Brescia 1935 che pubblica il diario del padre, il generale Giovanni Pittaluga, nel 1895 in colonia col grado di colonnello. L'autrice correda il volume con quelle che sicuramente dovevano essere le immagini raccolte in Eritrea dal padre e che risultano – pur senza alcun riferimento al nome dell'autore – tutte opera di Naretti. Fotografie di Naretti sono anche quelle che compaiono nel volume di A. BIZZONI, *L'Eritrea nel passato e nel presente*, Milano 1897, una delle prime opere di denuncia degli abusi e delle improprietà del governo militare coloniale. Dello stesso autore sono le immagini che compaiono nell'opera a dispense diretta nel 1895-96 da E. XIMENES (a cura di), *La guerra italo abissina*, Milano 1896, e nei volumi editi nel 1938 dai F.lli Treves, *La formazione dell'Impero coloniale italiano*, Milano; pubblicazioni indicate, senza alcuna pretesa di esaustività, a conferma della popolarità di cui la produzione di questo fotografo ha goduto, e che lascerebbe anche supporre che Naretti sia stato il solo a risiedere stabilmente in colonia, almeno negli anni dal 1890 al 1896, mentre altri fotografi non vi avrebbero soggiornato che a più riprese e solo per brevi periodi.

<sup>6</sup> Le sue fotografie risultano presenti in molti album privati, confuse tra le foto-ricordo scattate dai militari fotomateriali di stanza in colonia; entrano a far parte della collezione dei Reali d'Italia e sono anche fra le poche fotografie acquistate dalla Società africana d'Italia di Napoli. Cfr. S. PALMA, *Archivio storico della Società africana d'Italia*, II: *Raccolte fotografiche e cartografiche*, Napoli 1996; EAD., *La fototeca dell'Istituto italo africano*, in «Africa», IV (1989), pp. 595-609; EAD., *Raccolte fotografiche*, in A. TRIULZI (a cura di), *L'Africa dall'immaginario alle immagini. Scritti e immagini dell'Africa nei fondi della Biblioteca Reale*, Torino 1989.

<sup>7</sup> Così si legge sulla stampigliatura riprodotta sul verso della fotografia: «Farmacia-Ospedale civile [Umberto I]» di Massaua.

<sup>8</sup> Di Naretti gli storici della fotografia non riferiscono molto più del fatto che ha lo stabilimento a Taulud. Cfr. la scheda informativa di R. RICCINI, in *Fotografia italiana dell'Ottocento* cit., p. 167. Il suo nome è appena citato da I. ZANNIER (*Storia della fotografia italiana*, Bari 1986, p. 239) come «fotografo dei militari ad Adua». Cfr. anche N. MONTI, *Africa Then. Photographs 1840-1918*, New York 1987.

<sup>9</sup> Sulla vicenda di Giacomo Naretti cfr. E. DE LEONE (a cura di), *L'Italia in Africa. Le prime ricerche di una colonia e la esplorazione geografica, politica ed economica*, Roma 1955, pp. 148-49; ARCHIVIO DEL MINISTERO DELL'AFRICA ITALIANA (d'ora in avanti ASMAD), *Biografie inedite, ad vocem* «Naretti Giacomo»; A. DEL BOCA, *Gli italiani in Africa Orientale*, I: *Dall'Unità alla marcia su Roma*, Bari 1985 (1976), p. 84. Cfr. anche G. PUGLISI, *Chi è? dell'Eritrea*, Asmara 1952, p. 217. Il suo nome, assieme con quello del fratello Giuseppe con lui in Etiopia, ricorre in gran parte della memorialistica d'esplorazione di fine Ottocento: cfr. C. ZAGHI, *I fratelli Naretti*, in «Rivista delle colonie», IX (1935), pp. 681-93.

<sup>10</sup> Su Teresa Zander Naretti, figlia di Edoardo Zander, ufficiale di artiglieria ed esploratore tedesco, e di madre etiopica, cfr. PUGLISI, *Chi è? dell'Eritrea* cit., p. 217, ma cfr. anche F. MARTINI, *Nell'Africa Italiana*, Milano 1891, p. 36.

<sup>11</sup> Si tratta de «La porta di Massaua» e dell'immagine di «Piazza Garibaldi», che recano rispettivamente i nn. 69 e 127.

<sup>12</sup> Oltre a quelle già citate, una terza fotografia del «Palazzo del Comando Superiore nel 1886»; un ritratto del «Maggiore Toselli e ufficiali del suo battaglione» preso ad Adigrat nell'agosto del 1895; due immagini del 1896: «Il forte di Abd-el-Kader» e la «Partenza delle truppe per l'altipiano», e due di ras Mangascia, del 1893 e del 1897.

<sup>13</sup> Il numero d'ordine o di catalogo, di solito stampato sull'immagine assieme alla didascalia, era evidentemente indispensabile per chi commercializzava le proprie fotografie attraverso un catalogo. In questo modo, semplificando le operazioni di vendita, si offriva all'acquirente la possibilità di effettuare ordinazioni attraverso il riferimento ad un numero piuttosto che ad una didascalia. Tale prassi oggi, con qualche cautela, può essere utile alla ricostruzione della produzione di ciascun autore, in considerazione del fatto che la numerazione delle immagini è progressiva, teoricamente apposta secondo un ordine cronologico di scatto e che, pertanto, un numero di catalogo molto basso o molto alto può aiutare a situare un'immagine nell'arco temporale riferibile alla carriera di un fotografo. Va comunque tenuto presente che le immagini potevano essere per qualsiasi motivo rinumerate, oltre che nuovamente didascalizzate, come l'esame della stessa produzione di Naretti dimostra. Una sua immagine riportata in catalogo col n. 175: «Adua, Chidana Makret, Ambe Sciegluda [*sic*] e forte Fremona» risulta infatti commercializzata con lo stesso numero d'ordine di un'altra che ritrae il «Gruppo degli Ufficiali del batt. magg. Solaro» (è in BRE.TO). L'esame della produzione di Naretti dimostra inoltre come la numerazione apposta alle immagini non segua realmente la progressione degli scatti: la fotografia degli scheletri dei caduti sul campo di Adua, infatti, ha il n. 5, così come tutte le immagini realizzate nel Tigrè, all'indomani della battaglia di Adua (1896), risultano avere una numerazione molto bassa. Oggi dunque l'affidabilità di tale prassi può essere riservata, con un certo margine di sicurezza, soltanto alle numerazioni alte, che possono risultare rivelatrici quanto meno sulla produzione complessiva di un autore.

<sup>14</sup> Non sarebbe nemmeno da escludere l'ipotesi che parte della sua produzione iniziale possa essere andata distrutta anche a ragione del clima estremamente ostile della costa eritrea, dove si registra «l'opera deleteria dell'aria di Massaua che sgretola il granito, corrode le muraglie col salnitro ed i metalli più inossidabili; terriccio e polvere e la tinta grigia d'ogni cosa». Cfr. A. BIZZONI, *L'Eritrea nel passato e nel presente*, Milano 1897, p. 326.

<sup>15</sup> Cfr. PALMA, *La fototeca dell'Istituto italo-africano* cit.

<sup>16</sup> La fotografia è in BRE.To. Cfr. S. PALMA, *Raccolte fotografiche*, in TRIULZI, *L'Africa dall'immaginario alle immagini* cit.

<sup>17</sup> Il medaglione col ritratto di Menelik firmato da Francesco Nicotra è pubblicato da L. GOGLIA, *Colonialismo e fotografia. Il caso italiano*, Messina 1989, p. 88.

<sup>18</sup> Cfr. L. TRAVERSI, *Let Marefià, prima Stazione Geografica Italiana nello Scioa*, Milano 1931.

<sup>19</sup> Si tratta di quattro quaderni acquistati intorno alla metà degli anni '60 dallo storico Robert L. Hess che ne iniziò la traduzione. I diari, redatti nel 1887, coprono il periodo 1856-1881, e probabilmente sono incompleti di una quinta parte mai ritrovata. La loro traduzione e messa a punto per la stampa sta per essere completata dal prof. Alberto Sbacchi al quale devo le notizie riportate in questa nota. Cfr. A. SBACCHI, *The Late Robert L. Hess and the Memoirs of Giacomo Naretti at the Court of Emperor Yohannes of Ethiopia*, in H.G. MARCUS (ed.), *Papers of the 12th International Conference of Ethiopian Studies*, Lawrenceville (NJ) 1994, I, pp. 899-918.

<sup>20</sup> Dello stesso parere è Luigi Goglia che, sulla base delle due immagini di Massaua del 1885, fa risalire ai primi anni Ottanta l'inizio dell'attività africana di Naretti. Cfr. GOGLIA, *Colonialismo e fotografia* cit., pp. 17-18.

<sup>21</sup> Un ulteriore esempio è offerto da un'altra immagine di due «portatrici d'acqua» pubblicata da PITTALUGA in *Rievocazioni africane* cit., pp. 120-21.

<sup>22</sup> Le notizie qui riportate sulla data di nascita e di morte e sulla causa della morte di Naretti sono state reperite da chi scrive nel corso di ricerche effettuate ad Asmara.

<sup>23</sup> Una cifra peraltro sorprendentemente bassa, in considerazione del numero di anni di attività di Naretti. Già nel catalogo del 1898 il numero d'ordine più alto riportato in una fotografia è il 301 e, d'altro canto, l'immagine col numero di catalogazione più elevato, rintracciata nel corso della ricerca, è il 1100 (ritrae «Un capo della tribù dei Maria Rossi»), evidente indizio di una produzione che doveva ben superare i 500 negativi. Quali circostanze abbiano effettivamente



te segnato la vicenda della produzione fotografica di Naretti resta ancora un dato da scoprire. Più difficilmente si ritiene che possa oggi essere rintracciata una parte di produzione fotografica sostanzialmente diversa da quella qui discussa.

<sup>24</sup> Cfr. la nota manoscritta in ASMAI, *Archivio Eritrea*, pacco 909, fasc. 639, che riporta la valutazione data da certo Falconieri, perito del Tribunale di Asmara, alla collezione, stimata in Lit. 3.400. Alcune fra le più significative immagini di Naretti tuttavia continueranno ad essere stampate non da Baratti ma col marchio di «D. Confalonieri» (da ricerche effettuate ad Asmara si ritiene debba trattarsi di Daniele Confalonieri).

<sup>25</sup> Già negli anni Sessanta del secolo scorso, prima che le esplorazioni e le conquiste aprissero l'interno del continente all'occupazione europea, sorgono i primi studi fotografici sulla costa, in Egitto, nella colonia del Capo o in Algeria, nei più importanti centri di commercio, che ospitano i primi nuclei di insediamento europeo, seguendo strategie di insediamento commerciale già sperimentate nel Vicino e Medio Oriente e producendo immagini *esotiche* destinate prevalentemente al mercato turistico. Cfr. *Images of the Orient. Photography and Tourism 1860-1900*, Rotterdam-Amsterdam 1986; ONNE EYAL, *The Photographic Heritage of the Holy Land, 1839-1914*, Manchester 1980; P. CHEVEDDEN, *The Photographic Heritage of the Near East*, Malibu 1981.

<sup>26</sup> Cfr. il «Buletto della Società Fotografica Italiana», 12 (1898), pp. 403-7: «Elenco dei premiati all'esposizione di Torino».

<sup>27</sup> Una copia del catalogo è in ASMAI, *Archivio Eritrea*, pacco 909. È pubblicato anche da GOGLIA, *Colonialismo e fotografia* cit., *Appendice documentaria*. Le fotografie sono proposte in catalogo in quattro differenti formati, con i seguenti prezzi: L.0,60 per il 18x24; L.0,70 per il 21x27; L.0,80 per il 24x30 e L.1,25 per il 30x40. Non si tratta di prezzi particolarmente elevati trattandosi di fotografie d'oltremare, se si considera che nel 1896 il costo di una fotografia «formato album» (cm.14,5x9,5) della ditta Alinari è di 40 centesimi. Cfr. D. DEL PESCO, *Fotografia e scena urbana fra artigianato e industria culturale*, in AA.VV., *Immagine e città. Napoli nelle collezioni Alinari e nei fotografi napoletani fra Ottocento e Novecento*, Napoli 1981, p. 77.

<sup>28</sup> Le immagini fuori catalogo reperite sono 32, cui vanno ad aggiungersi circa 12 fotografie erotiche rintracciate nel corso della ricerca. Il loro numero complessivo, anche per approssimazione, resta comunque difficile da determinare.

<sup>29</sup> I panorami risultano così ripartiti: Assab: 1 immagine; Massaua: 25; Adi Berai e Archico: 2; Sahati: 1; Sabarguma: 1; Ghinda: 2; Asmara: 3; Cheren: 1; Agordat: 1; Adi Caiè: 1; Ausen: 1; Axum: 2; Macallè: 3; Adua: 3; Gura: 1.

<sup>30</sup> Nel luglio del 1887 e poi del 1888, per cause che ancora oggi restano incerte fra l'ipotesi dell'attentato e quella dell'incidente dovuto a cattiva gestione, o dell'autocombustione per le particolari condizioni climatiche della costa, esplodono alcune polveriere generando grande allarme presso il comando militare che sospetta il sabotaggio. Di quest'ultima opinione sembra essere anche DEL BOCA, *Gli italiani in Africa Orientale* cit., p. 264, ma cfr. pure N. LABANCA, *In marcia verso Adua*, Torino 1993, pp. 183-84. Nel clima arroventato dai fatti di Dogali l'evento assume una rilevanza tale che i Fratelli Nicotra lo registrano in una immagine che propone «La polveriera dopo lo scoppio» a Taulud.

<sup>31</sup> Cfr. «Il magg. Toselli e gli ufficiali del suo batt. (Adigrat, agosto 1895)». L'immagine è pubblicata in copertina da «L'illustrazione Italiana» del 12 gen.1896. Si afferma che questa e altre fotografie «vennero eseguite appositamente dal Naretti per noi ad Adigrat» (ivi, p. 30). La fotografia è l'immagine di copertina anche de «Il Secolo Illustrato della domenica» del 12 gennaio 1896 e trova spazio su «La Tribuna – Supplemento Illustrato della Domenica» del 12 gennaio 1896, p. 9.

<sup>32</sup> Cfr. l'immagine «Mai Haini, interno dell'accampamento. Tribunale per gli indigeni presieduto dal cap. Bignami». L'immagine viene pubblicata da BIZZONI, *L'Eritrea nel passato e nel presente* cit., p. 229.

<sup>33</sup> Cfr. R. PIANAVIA VIVALDI, *Tre anni in Eritrea*, Milano 1901, p. 98. Durante il soggiorno in Eritrea la Pianavia Vivaldi firma anche molte corrispondenze per «L'illustrazione Italiana».

<sup>34</sup> Ivi, p. 107. All'episodio riportato, l'autrice fa seguire la descrizione farsesca delle piccole, infantili beghe che la popolazione indigena chiede alla «finestra parlante» di risolvere. L'interprete del capitano Zanardi era in realtà Kassa Zander, fratello di Teresa Naretti, generalmente descritto come un uomo colto e poliglotta, sul quale la Pianavia non manca di annotare che «potrebbe e dovrebbe fare vita cogli ufficiali e vivere all'europea; ma il sangue ereditato dalla

madre [galla] lo fa invece alquanto vagabondo, indolente, trascurato nel vestire» (p. 106). Sul l'assetto della giustizia coloniale e gli ordinamenti giudiziari, fuori da ogni controllo, del primo periodo coloniale, che persino un avvocato del Tribunale di Massaua giudicherà, nel 1896, come «la più potente negazione del più incontestato e incontestabile dei diritti» (cfr. AUSSME, *Carteggio Eritrea*, b. 119, f. 4, *Anastasi – avvocato fiscale militare del Tribunale Militare di Massaua – a Capo di S.M. di Massaua*), cfr. LABANCA, *In marcia verso Adua* cit., pp. 266 ss.; A. VOLTERRA, *Amministrazione e giustizia alle origini della Colonia Eritrea (1882-1886)*, in «Clio», 2 (1995), pp. 199-222; Id., *Verso la colonia eritrea: la legislazione e l'amministrazione (1887-1889)*, in «Storia Contemporanea», 5 (1995), pp. 817-50.

<sup>35</sup> Così nella produzione dei fotografi attivi nel biennio 1885-1887, nella quale l'immagine dell'africano comincia ad emergere come quella del delinquente, tradotto in fotografie che lo propongono al momento della cattura, durante la celebrazione del processo o in carcere, dopo la sentenza di condanna. Cfr. S. PALMA, *Between Documentation and Invention. The Making of the Other in Colonial Eritrea (1885-1887)*, Asmara, Proceedings of the First International Conference «Independent Eritrea: lessons and prospects», in corso di stampa.

<sup>36</sup> «Take up the White Man's burden/Send forth the best ye breed/Go bind your sons to exile/To serve your captives' nees;/To wait in heavy harness/On fluttered folk and wild/Your new-caught, sullen peoples,/Half devil and half child». Cfr. R. KIPLING, *R. Kipling, Complete Verse: Definite Edition*, New York 1989, p. 321.

<sup>37</sup> Cfr. «Assab. Nel giardino della missione cattolica»; «Assab. Nel cortile delle carceri: il Direttore e i detenuti»; «Teatro Circolo Ufficiali. Ballo Theodoros. Ballerine di fila»; «Teatro Circolo Ufficiali. Ballo Theodoros. Massaua. Ballerine indigene».

<sup>38</sup> Cfr. «Veduta generale di Ghinda»; «Aksum-Città santa. Antichità ed obelischi»; «Acsum. Monoliti».

<sup>39</sup> Cfr. «Nuovo ospedale di Marina. Albekader [Abd-el-Kader], Massaua»; «Nuova palazzina della direzione territoriale del Genio. Campo Gherad [Gherar], Massaua»; «Tronco ferroviario Saati-Dig Digta. Ponte di 26m. di luce sul f. Dig Digta».

<sup>40</sup> Cfr. «Massaua. Moschea araba»; «Massaua. Ras Mudir [Mudur]»; «Panorama generale di Massaua»; ed anche «Massaua». Quest'ultima fotografia, leggermente ritoccata, viene pubblicata da BIZZONI, *L'Eritrea nel passato e nel presente* cit., p. 233 come la «Casa di Mussa el-Accad a Massaua».

<sup>41</sup> È questa la stima approssimativa registrata da MARTINI nel 1891, in occasione della sua visita in colonia in qualità di vice presidente della *Regia Commissione Parlamentare d'Inchiesta* per l'Eritrea. Cfr. *Nell'Africa Italiana* cit., p. 15. La popolazione dell'intera colonia è stata stimata in 200.000 abitanti, in base al censimento del 1893. Cfr. O. BARATIERI, *Memorie d'Africa (1892-1896)*, Genova 1988 (1898), p. 148.

<sup>42</sup> Cfr. MARTINI, *Nell'Africa Italiana* cit., pp. 29-31.

<sup>43</sup> Cfr. BARATIERI, *Memorie d'Africa* cit., p. 134. BIZZONI ne parla infatti come del «campo della morte» (*L'Eritrea nel passato e nel presente* cit., p. 326).

<sup>44</sup> Iniziativa con un'epidemia di peste bovina scatenata dall'importazione italiana di bestiame infetto che decima gli armenti della popolazione locale, viene resa ancor più drammatica dalla diffusione del colera, quindi dalla siccità e poi dall'invasione di locuste che feriscono duramente popolazioni già provate anche dai gravosi tributi e dalle lunghe lotte intestine che hanno sin lì segnato la storia del paese. Cfr. AFEWORK GABRE IYASUS, *Vita di Menelik II* (trad. it. a cura di F. Gallina), Roma 1901, pp. 121-22; GABRA SELLASE, *Cronique du Règne de Ménélik, roi des rois d'Ethiopie*, Paris 1932, pp. 297 ss.; R. PANKHURST, *The Great Ethiopian Famine of 1888-1892: a New Assessment*, in «Journal of the History of Medicine and Allied Sciences», 2-3 (1966).

<sup>45</sup> Cfr. T. GANDOLFI, *I misteri dell'Africa italiana*, Roma 1910, pp. 49-50. «Un immondezzario di putrefazione umana» definisce il quartiere indigeno di Taulud BIZZONI, *L'Eritrea nel passato e nel presente* cit., p. 324.

<sup>46</sup> Soprattutto il colonialismo del periodo liberale è sempre stato visto come profondamente diverso, più umano e tollerante nei riguardi delle popolazioni autoctone rispetto all'atteggiamento che avrebbe caratterizzato il periodo fascista, in cui il razzismo e la segregazione diventano parte di una progettualità chiaramente codificata. Sul mito della diversità, della specificità del colonialismo italiano, cfr. A. DEL BOCA, *L'Africa nella coscienza degli italiani*, Roma-Bari 1992.

<sup>47</sup> Cfr. MONTI, *Africa Then* cit., p. 71.

<sup>48</sup> Cfr. la lettera del Ministero dell'Africa Italiana ai Governatorati italiani d'oltremare, data 24 agosto 1938, in ASMAL, *Archivio Eritrea*, pacco 1009.

<sup>49</sup> Cfr. «Dankali. Il vecchio capo di Assab e la sua guardia».

<sup>50</sup> Una immagine di Mangascià, ritratto a cavallo, è datata ottobre 1897, ma è possibile che la data sia stata apposta successivamente, a testimoniare una normalizzazione dei rapporti italo-abissini immediatamente dopo la tragica vicenda di Adua.

<sup>51</sup> Cfr. C. CONTI ROSSINI, *Italia ed Etiopia dal trattato di Uccialli alla battaglia di Adua*, Roma 1935; C. ROSSETTI, *Storia diplomatica dell'Etiopia durante il regno di Menelik II*, Torino 1910; H. ERLICH, *Ethiopia and Eritrea during the scramble for Africa: a political biography of ras Alula, 1875-1897*, East Lansing 1982; H.G. MARCUS, *The Life and Times of Menelik II*, Lawrenceville (NJ) 1975; T. NEGASH, *Italian Colonialism in Eritrea, 1882-1941. Policies, Praxis and Impact*, Uppsala 1987.

<sup>52</sup> Le fotografie vengono massicciamente utilizzate dalla stampa illustrata durante le campagne del 1895-96.

<sup>53</sup> Cfr. l'immagine «Ras Mangascià». Questa immagine viene pubblicata su «L'illustrazione popolare» del 27 gennaio 1895, p. 132, subito dopo la sconfitta dell'Amba Alagi, dove si sottolinea la *selvatichezza* del personaggio, irridendolo per il fatto di essere «in piedi, e in pompa magna, benché senza calze e senza scarpe, che non può sopportare». In un numero precedente della rivista, in cui si riferiva che «i sospetti atti di ribellione di Mangascià sono dichiarati infondati», il ritratto di «Mangascià, capo del Tigre», pure opera di Naretti, viene accompagnato da un commento di ben altro tono: «diamo un ritratto di ras Mangascià a cavallo. È un bellissimo pezzo d'uomo; una magnifica figura di imperatore orientale» (Ivi, n. 7 del gen. 1895, p. 98). Il ritratto di Mangascià si affaccia naturalmente anche sulle pagine de «L'Illustrazione Italiana», dove il commento sull'uomo dopo la sconfitta dell'Amba Alagi è improntato a tutt'altro stile: «Tratta umanamente i nostri prigionieri e rese ai nostri ufficiali caduti onori funebri eccezionali»; dove l'apparente *fair play* è utile in realtà a sottolineare, attraverso il valore del nemico, l'eroismo dei nostri (ivi, n. 51 del 22 dic. 1895, p. 397).

<sup>54</sup> Cfr. «L'Africa Italiana. Gazzetta di Massaua», n. 162 del 5 febb. 1893.

<sup>55</sup> Cfr. «L'illustrazione popolare», n. 9 del 27 gen. 1895, p. 140. Il ritratto troverà spazio anche una seconda volta sulla rivista che lo opporrà, in funzione denigratoria, a quello di Mangascià ormai nemico e vittorioso sugli italiani dopo lo scontro dell'Amba Alagi: «Diamo anche il ritratto di Bascià John, corriere e ambasciatore di ras Mangascià. Bascià John aveva l'incarico di recare, per conto del suo padrone, lettere e ambasciate al generale Baratieri. È un pezzo d'uomo colossale che, al rovescio del suo buon padrone, porta le scarpe» (ivi, p. 130).

<sup>56</sup> Cfr. «Degiac Sion, figlio di ras Mangascià; Degiac Gupsa, nipote di ras Mangascià».

<sup>57</sup> La fotografia compare su «L'Illustrazione popolare» (n. 12 del 17 feb. 1895) come immagine di copertina dal titolo «I seguaci di ras Mangascià. Muer Alemù Abuma [sic] al campo». A p. 178 la rivista specifica per i suoi lettori che: «anche questo Muer [sic] è uno dei seguaci di ras Mangascià; anch'esso lo seguì nel combattimento di Coatit e nelle fughe. La fotografia del Naretti fu eseguita prima, s'intende. [...] Vecchio furbo, dal sorriso melato, con una mano sul petto per indicare la pura sua coscienza».

<sup>58</sup> Cfr. AA. VV., *Africa. Storie di viaggiatori italiani*, Milano 1986.

<sup>59</sup> È un titolo politico-militare etiopico traducibile come «comandante di truppe».

<sup>60</sup> L'immagine sarà pubblicata qualche anno più tardi su «La guerra italo-abissina», n. 7 del febb. 1896, p. 56 e su «L'illustrazione popolare», n. 8 del 20 gen. 1895, p. 116. «Ras Mangascià [si spiega a p. 114] che fino a ieri si prosternava davanti agli italiani [...] nella sua corte di Adua, dove egli risiede, tiene dei nani buffoni, come usavano i Re e i Principi di una volta. Il signor Naretti ci trasmette il ritratto del buffone più ameno che ras Mangascià tenga nella sua corte: è un vecchio, alto come due soldi di cacio, colla fronte piena di rughe, col muso da scimmia, con tanto di sciamma attorno il corpo e sulle spalle, e con tanto di schioppo in mano. Gli sta vicino un ragazzo; crediamo suo figlio».

<sup>61</sup> Oltre all'opera di PIPPO VIGONI, *Abissinia: giornale di viaggio*, Milano 1881, uno dei testi di maggior rilievo all'epoca è quello di A. CECCHI, *Da Zeila alle frontiere del Caffa. Viaggi di A. C. pubblicati a cura e spese della Società Geografica Italiana*, Roma 1886.

<sup>62</sup> Cfr. F. SURDICH, *L'esplorazione italiana dell'Africa*, Milano 1982, la cui introduzione, rielaborata, è riproposta in Id., *L'impatto dell'esplorazione dell'Africa sull'Italia di fine Ottocento*, in «Materiali di lavoro», 2-3 (1991)/1 (1992), pp. 5-33.

<sup>63</sup> Sull'argomento, oltre ai già citati lavori di GABRE SELASSIE, MARCUS, RUBENSON, si veda anche M. ABIR, *Ethiopia. The Era of the Princes*, New York 1968.

<sup>64</sup> Cfr. S. PAOLI, *Le tematiche sociali nella fotografia milanese dell'Ottocento*, in «Archivio Fotografico Toscano», 13 (1991), pp. 55-63.

<sup>65</sup> Nel catalogo di fine secolo dello studio fotografico Underwood & Underwood, che ha sedi a Washington, New York, Arlington, Ottawa, Toronto e Londra, figurano, alla voce «Napoli», alcune immagini del Vesuvio e del golfo, e due foto che ritraggono «Lazzaroni as they live in the streets of Naples, Italy» e «Our wholesome Macaroni drying in the dirty streets of Naples, Italy».

<sup>66</sup> «La fotografia di genere e di costume – afferma Marina Miraglia – era il tipo di fotografia maggiormente richiesto dal turista medio, le numerose copie dei costumi di Sommer rintracciate in America ne sono una riprova». Cfr. M. MIRAGLIA, *Note per una storia della fotografia italiana (1839-1911)*, in AA. VV., *Storia dell'arte italiana*, 9-t. II, Torino 1981, p. 483.

<sup>67</sup> «L'Europa finisce a Napoli» scrive nel 1806 il poeta francese Creuzet de Lesser. Cfr. A. PLACANICA, *La capitale, il passato, il paesaggio: i viaggiatori come «fonte» della storia meridionale*, in «Meridiani», 1 (1987), p. 173. Cfr. anche C. KNIGHT, *Sulle orme del Grand Tour. Uomini, luoghi, società del Regno di Napoli*, Napoli 1995.

<sup>68</sup> Cfr. il bel saggio di G. FIORENTINO, G. MATAICENA, *Napoli «irreale»*, in ID., *Napoli in posa, 1850-1910. Crepuscolo di una capitale*, Napoli 1989, p. 238.

<sup>69</sup> Cfr. S. SONTAG, *Sulla fotografia*, Torino 1978; I. ZANNIER, *L'occhio della fotografia. Protagonisti, tecniche dell'invenzione meravigliosa*, Roma 1988; *Il Sud dopo la guerra civile. Una documentazione fotografica (1865-1914)*, Richmond 1966; H. LOETSCHER, *Photographes Suisses depuis 1840 à nos jours*, Zurich 1970; *Australian Album. The Way We Were. Australia in Photographs, 1869-1920*, Netley 1980.

<sup>70</sup> Pur se riferita all'analisi del bilinguismo nella letteratura esotica, si assume qui la definizione di «esotismo» fornita da Gianni Celati: «Come le regioni, le minoranze, le popolazioni che vivono dentro lo Stato in situazione coloniale, sono la base referenziale dello Stato (il popolo) – così il selvaggio, l'esotico è sempre la base referenziale delle lingue di stato, ossia ciò che segna i suoi confini: confini tra idee e sentimenti, tra ragione ed emozione, tra la cultura e la natura. In sostanza: tra il razionale e l'empirico, tra l'amministrazione e l'oggetto da amministrare. L'esotismo è un modo per catturare le singolarità empiriche del mondo e ritrasformarle – attraverso l'estetica e la geografia – in meraviglie del mondo. Riterritorializzazione del mondo». Cfr. A. LICARI, R. MACCAGNINI, L. ZECCHI, *Letteratura esotismo colonialismo*, Bologna 1978, p. 24.

<sup>71</sup> Cfr. A. DUMAS, *Il corricolo*, riportato in ID., *Napoli borbonica*, Milano 1997, pp. 95-97. Cfr. anche A. TRIULZI, *Napoli e l'immagine dell'Africa nella collezione fotografica della Società africana d'Italia (ca. 1880-1940)*, in E. CASTI e A. TURCO (a cura di), *Culture dell'alterità. Il territorio africano e le sue rappresentazioni*, Milano 1998, pp. 185-205.

<sup>72</sup> Il brano è pubblicato su una delle più lette riviste illustrate del tempo: cfr. *L'uomo allo stato selvaggio*, in «Museo di famiglia», VI, Milano 1866, pp. 746 ss.. Citato in F. SURDICH, *Esplorazioni geografiche e sviluppo del colonialismo nell'età della rivoluzione industriale*, Firenze 1979, II, p. 99.

<sup>73</sup> Cfr. «L'Illustrazione Italiana», n. 3 del 1888, p. 36.

<sup>74</sup> Cfr. *Il tabacco presso i negri*, in «Bollettino della Società Africana d'Italia», VII-X (1892), p. 176.

<sup>75</sup> Cfr. G. BENZONI, *L'Africa affabulata*, in *Africa. Storie di viaggiatori italiani* cit., p. 95.

<sup>76</sup> Cfr. «Massaua. Ragazze portatrici d'acqua»; «Donna abissina portatrice d'acqua».

<sup>77</sup> Cfr. «Suonatori abissini»; «Musicante abissino»; «Ragazze dell'Amasen. Vendittrici di anghera».

<sup>78</sup> Cfr. a solo titolo d'esempio: «Tipo di donna galla»; «Tipo di donna abissina»; «Assab. Uomini e donne dancalis».

<sup>79</sup> Cfr. R. KOLODNY, *Towards an Anthropology of Photography: Frameworks for Analysis*, M.A. thesis, McGill University, Dept. of Anthropology 1978, cit. in E. EDWARDS (ed.), *Anthropology and Photography. 1860-1920*, New Haven-London 1992, p. 8.

<sup>80</sup> Cfr. N. WARBURTON, *Varieties of Photographic Representation. Documentary, Pictorial and Quasi-documentary*, in «History of Photography», 3 (1991), pp. 203-10.

<sup>81</sup> Il valore documentario più specificamente etnografico presente anche nelle fotografie di costume realizzate in studio non sfugge, per esempio, ad Enrico Giglioli, che colleziona immagini

di questo genere realizzate in Italia (sono conservate presso il Museo «L. Pigorini» di Roma) e considerate utili strumenti per la ricostruzione, ad esempio, di attrezzature di lavoro o tipologie di abbigliamento, di cui costituiscono l'unica memoria.

<sup>82</sup> All'epoca è fiorentissima in Italia «l'attività delle industrie che forniscono la suppellettile dell'arredo mobile delle sale di posa»; cfr. MIRAGLIA, *Note per una storia della fotografia italiana* cit., p. 481.

<sup>83</sup> Cfr. «Musicante abissino»; «Preti abissini»; e cfr. anche la foto 9.

<sup>84</sup> Cfr. S. PALMA, *L'alterità in posa. La rappresentazione dell'Africa nella prima fotografia coloniale italiana*, in C. CERRETTI (a cura di), *Colonie africane e cultura italiana fra Ottocento e Novecento. Le esplorazioni e la geografia*, Roma 1995, pp. 75-86.

<sup>85</sup> Cfr. Y. NIR, *Phillips, Good, Bonfils, and the Human Image in Early Holy Land Photography*, in «Visual Communication», 4 (1982), pp. 33-45.

<sup>86</sup> Cfr. «Due tessitori»; «Ragazze dell'Amasen. Venditrici di angherà» e cfr. anche la foto 10.

<sup>87</sup> Cfr. «Assab. Uomini e donne danicali», ma cfr. anche la foto 11.

<sup>88</sup> Cfr. M. PICONE PETRUSCA, *Linguaggio fotografico e «generi» pittorici*, in *Immagine e città* cit., pp. 46 ss.

<sup>89</sup> L'immagine dei pescatori di perle è stata probabilmente ripresa a motivo dell'interesse che si coagula in quegli anni, da parte di piccole e medie imprese italiane, spinte dalla depressione economica che investe tutta l'Europa, intorno alla possibilità di impiantare sulla costa di Massaua attività di coltivazione delle perle, che si ritenevano redditizie. La foto infatti ritrae il gruppo di pescatori assieme a due bianchi in posa davanti ad una delle costruzioni militari italiane. Una documentazione sulle richieste da parte di imprese italiane al governo è in Archivio Centrale dello Stato (d'ora in poi ACS), PCM *Crispi* 1895, b. 182, f. 336, 2 aprile 1895.

<sup>90</sup> Un tipo di immagine straordinariamente tenace che continua ancora oggi ad orientare la percezione del mondo e della realtà africana, e che più in generale porta a considerare l'*esotico* come fondamentalmente immutabile, non dinamico, immobile. Cfr. I. MYDIN, *Historical Images. Changing Audience*, in EDWARDS, *Anthropology and Photography* cit., pp. 249-52.

<sup>91</sup> Cfr. S. HALL, *The Rediscovery of «Ideology»: Return of the Repressed in Media Studies*, in AA.VV., *Culture, Society and the Media*, London 1982, p. 4.

<sup>92</sup> Cfr. A. TRIULZI, *L'Africa come icona. Rappresentazioni dell'alterità nell'immaginario coloniale italiano di fine Ottocento*, in A. DEL BOCA (a cura di), *Adua. Le ragioni di una sconfitta*, Bari 1997, p. 270.

<sup>93</sup> È interessante sottolineare che le stesse conclusioni sull'inferiorità dell'Altro portano, nello stesso periodo, a conclusioni diverse negli Stati Uniti d'America, dove l'incapacità a leggere nella vicenda degli Indiani quella di un popolo in fase di doloroso adattamento alla nuova realtà americana, induce molti ad affiancare, a quella della civilizzazione, una seconda opzione: quella dello sterminio. Cfr. M. BANTA, C.M. HINSLEY, *From Site to Sight. Anthropology and the Power of Imagery*, Cambridge (MA) 1986, p. 102.

<sup>94</sup> Cfr. ARCHIVIO STORICO DELLA SOCIETÀ AFRICANA D'ITALIA (d'ora in poi ASSAI), M-I-1891, la lettera in partenza da Massaua è datata 1 marzo 1891.

<sup>95</sup> Sulla vicenda e la consistenza della collezione fotografica della SAI, cfr. PALMA, *Archivio storico della società africana d'Italia* cit.; EAD., *Le collezioni fotografiche della Società africana d'Italia e dell'ex Museo coloniale*, in A. TRIULZI (a cura di), *Fotografia e storia dell'Africa*, Napoli 1995, pp. 199-212.

<sup>96</sup> Cfr. ZANNIER, *Storia della fotografia italiana* cit., p. 224.

<sup>97</sup> Cfr. C. BERTELLI, *Il nudo*, in *Storia d'Italia-Annali*, Torino 1979, I, p. 82.

<sup>98</sup> Cfr. A. GILARDI, *Storia sociale della fotografia*, Milano 1976, p. 242.

<sup>99</sup> Ivi, p. 241.

<sup>100</sup> Cfr. B. WANROOIJ, *Fotografie edificanti e lotta contro l'immoralità*, in «Archivio Fotografico Toscano», 2 (1985), pp. 26-33.

<sup>101</sup> Cfr. L. TOMASSINI, *Fotografia, pornografia e polizia in Francia e Italia fra Ottocento e Novecento*, in «Archivio Fotografico Toscano», 2 (1985), pp. 46-67.

<sup>102</sup> Fra i documenti contabili della Società non sono stati reperiti quelli relativi a tale acquisto. Resta tuttavia l'appunto cui si è fatto cenno, in cui Farina annota scrupolosamente il numero delle immagini acquistate e il relativo costo, stabilito sulla base del formato e non del soggetto. Questo il promemoria del bibliotecario: «Ammontare invio: L. 21/Ritenute:/8 – 24x30 a L.1: L. 8/6 – 18x24 a L.0,75: L. 4.50 L.12.50/Ritornate a Massaua: L. 8.50». Cfr. ASSAI, M-I-1891.

<sup>103</sup> Sulle tecniche di stampa utilizzate nel XIX secolo, il loro avvicendamento e le modalità di riconoscimento cfr. J.M. REILLY, *Care and Identification of 19th Century Photographic Prints*, Rochester 1986; S. BERSELLI, R. VLAHOV, *Orientamenti per il riconoscimento delle tecniche fotografiche*, in G. BENASSATI (a cura di), *La Fotografia. Manuale di catalogazione*, Casalecchio di Reno (Bologna) 1990, pp. 91-119; A. CARTIER-BRESSON, *Le tecniche fotografiche storiche*, in L. MASETTI BITELLI, R. VLAHOV (a cura di), *La fotografia, I. Tecniche di conservazione e problemi di restauro*, Bologna 1987, pp. 21-39.

<sup>104</sup> Una fiorente produzione di immagini pornografiche, soprattutto per il mercato francese, viene all'epoca impiantata in Marocco e Algeria. Sull'immagine della donna algerina veicolata dalle cartoline tra il 1900 e il 1930, cfr. M. ALLOULA, *The Colonial Harem*, Minneapolis 1986.

<sup>105</sup> Un mercato che annovera fra i collezionisti più assidui anche studiosi come E.H. Giglioli, che raccoglie immagini di prostitute che sono, in realtà, immagini pornografiche.

<sup>106</sup> Cfr. E. FLAIANO, *Un bel giorno di libertà*, Milano 1979, p. 160.

<sup>107</sup> Cfr. L. GOGLIA, *Nota sulla cartolina fotografica coloniale italiana*, in «Rivista di storia e critica della fotografia», 5 (1983), p. 10.

<sup>108</sup> *Sciarmutta* è la forma italianizzata del vocabolo arabo *sharmutah*, con cui viene indicata localmente la prostituta.

<sup>109</sup> Cfr. P. AMBROGETTI, *La vita sessuale nell'Eritrea*, Roma 1900, p. 18.

<sup>110</sup> Cfr. «L'Illustrazione Italiana», n. 54 del 25 dic. 1887, p. 474.

<sup>111</sup> Cfr. G. CAMPASSI, M.T. SEGA, *Uomo bianco, donna nera*, in «Rivista di storia e critica della fotografia», 5 (1983), p. 54.

<sup>112</sup> Da questo punto di vista in colonia si travasa, ampliandolo, un diffuso sentire che permea la società italiana ed europea di fine secolo che – contro i primi segnali dell'emergere di una questione femminile – vede e vuole la donna in una posizione di assoluta subalternità, e ne teorizza l'inferiorità in opere come *Sesso e carattere* di OTTO WEININGER (1903) e *L'inferiorità mentale della donna* di PAUL J. MOEBIUS (1906).

<sup>113</sup> Cfr. CAMPASSI, SEGA, *Uomo bianco, donna nera* cit.

<sup>114</sup> «Le fatiche, la sporcizia non le logorano, ma le deformano presto: poche sono quelle che a diciotto anni serbino tuttavia il seno turgido, eretto. Io credo che nulla m'abbia tanto ributtato quanto certe donne abissine che vidi inginocchiate a macinare la dura. Nel movimento di va e vieni che le braccia fanno spingendo e ritraendo la pietra, tutto il torso le accompagna: le mammelle, membrane pendule e flosce, altalenano, e se il moto s'accelera e la spinta è maggiore, ritornano a sbattere sul petto con un rumore di manrovescio. A cacciare le tentazioni, nudità più efficaci di qualunque esorcismo». Così, all'epoca del suo convinto anticolonialismo, si esprime FERDINANDO MARTINI, futuro governatore della colonia in *Nell'Africa Italiana* cit., pp. 126-27.

<sup>115</sup> Unica voce discordante fra quanti insistono nel descrivere la condizione della donna eritrea come una condizione di assoluto servaggio sembra essere quella di Carlo Conti Rossini che rileva, non a caso nel 1916, cioè a conquista ormai consolidata e ben prima dell'avvento del fascismo, casi in cui la posizione della donna all'interno della società indigena rasenta o conferma la parità con l'uomo. Cfr. C. CONTI ROSSINI, *Principi di diritto consuetudinario dell'Eritrea*, Roma 1916.

<sup>116</sup> Cfr. L. ROBECCHI BRICCHETTI, *Nell'Harar*, Milano 1896, p. 74.

<sup>117</sup> Cfr. AMBROGETTI, *La vita sessuale nell'Eritrea* cit., p. 14.

<sup>118</sup> *Ivi*, p. 5.

<sup>119</sup> Cfr. A. FRANZOJ, *Nel continente nero*, Torino 1885, p. 196.

<sup>120</sup> Cfr. F. SURDICH, *La donna dell'Africa orientale nelle relazioni degli esploratori italiani (1870-1915)*, in «Miscellanea di storia delle esplorazioni», IV (1979), pp. 191-220.

<sup>121</sup> Cfr. G. CAMPASSI, *Il madamato in Africa orientale. Relazioni tra italiani e indigene come forma di aggressione coloniale*, in «Miscellanea di storia delle esplorazioni», XII (1987), pp. 219-60; B. SÖRGONI, *Parole e corpi*, Napoli 1998.

<sup>122</sup> «La libertà dei costumi della donna qui ha origini antichissime»: così anche A. POLLERA, *La donna in Etiopia*, Roma 1922, p. 73.

<sup>123</sup> Cfr. L. DE CASTRO, *Il primo caso di ginecologia forense in Abissinia*, in «La ginecologia moderna», 8 (1910), p. 3.

<sup>124</sup> Cfr. ACS, Tribunale Militare di Massaua, Massaua 1892, sentenza n. 21 del 16 feb. 1892. Riportato in SÖRGONI, *op. cit.*, p. 119.

<sup>125</sup> Una conferma indiretta di questa ipotesi viene dalla riflessione sull'immagine della donna nera diffusa negli stessi anni, e fino ad epoche assai recenti, negli Stati Uniti, dove non esistono spinte colonialiste ma, a motivo di una convivenza problematica e conflittuale, e nel rispetto di una divisione sociale e razziale discriminatoria che non si vuole sovvertire, l'immagine della negra diffusa dai *media* non è quella della «venere nera» bensì quella, assolutamente priva di ogni carica e seduzione erotica, della «Mammy», propagandata nel più rassicurante ruolo di cuoca, di domestica o di governante.

<sup>126</sup> Cfr. PIANAVIA VIVALDI, *Tre anni in Eritrea* cit., p. 110.

<sup>127</sup> Altri *discorsi* e altre teorizzazioni si sarebbe cercato di diffondere e imporre di lì a poco, quando la promiscuità sessuale e le relazioni tra bianchi e neri in Eritrea saranno considerate una seria minaccia alla «purezza della razza». Allora il corpo della donna, la sua nudità, e soprattutto il suo comportamento, rappresenterà non più il potente richiamo per il conquistatore, ma sarà stigmatizzato come attributo di una primitività animalesca, di un'inferiorità contaminante che le teorie di Lidio Cipriani s'incaricheranno di diffondere. «Nelle razze negre – affermerà l'antropologo – l'inferiorità mentale della donna confina spesso con una vera e propria deficienza; anzi, almeno in Africa, certi contegni femminili vengono a perdere molto dell'umano, per portarsi assai prossimi a quelli degli animali». Cfr. L. CIPRIANI, *Un assurdo etnico: l'Impero Etopico*, Firenze 1935, p. 181; Id., *Considerazioni sul passato e l'avvenire delle popolazioni africane*, Firenze 1932, p. 113.

<sup>128</sup> Cfr. G. PICCININI, *Guerra d'Africa*, Roma 1887. Inizialmente programmata in cinquanta dispense, al costo di 5 centesimi ciascuna, l'iniziativa riscuote un successo tale che gli editori, «indotti dalla immensa tiratura che raggiunse una cifra veramente fenomenale», decidono di continuarne la pubblicazione anche nel 1888 (ivi, p. 680).

<sup>129</sup> Ivi, p. 13. Cfr. anche SURDICH, *La donna nell'Africa orientale* cit.

<sup>130</sup> Sul versante letterario, e relativamente all'esperienza francese, cfr. A. MARTINKUS-ZEMP, *Européocentrisme et exotisme: l'homme blanc et la femme noire (dans la littérature française de l'entre-deux-guerres)*, in «Cahiers d'études africaines», XIII (1973), pp. 60-81.

<sup>131</sup> Esempi significativi sono presentati nel lavoro di ALLOULA, *The Colonial Harem* cit., al quale si rimanda.

<sup>132</sup> Sulle strategie che hanno informato in Occidente il discorso sulle differenze sessuali cfr. M. FOUCAULT, *Storia della sessualità*, Milano 1985.

<sup>133</sup> L'espressione è di C. SALINARI, *Miti e coscienza del decadentismo italiano*, Milano 1989, p. 39.

<sup>134</sup> Cfr. C. GALLINI, *Le radici dell'immaginario esotico*, in «Democrazia e diritto», 6 (1989), p. 270.

<sup>135</sup> Cfr. «L'Illustrazione Italiana», n. 15 del 14 apr. 1889, p. 227.

<sup>136</sup> Gabbadu, su cui riferisce Corazzini, è sicuramente l'errata trascrizione del nome di Gabbedon, uno dei capi banda al soldo dell'Italia. Su quest'ultimo cfr. DEL BOCA, *Gli italiani in Africa orientale* cit., p. 338, p. 438 e p. 443.

<sup>137</sup> Non a caso sono state ritrovate fra quelle di una raccolta privata. Una copia di alcune è stata rintracciata anche tra quelle di un album dell'archivio dell'Is.I.A.O. e tra le immagini dell'Archivio fotografico dello Stato Maggiore dell'esercito, dove è facile pensare che siano giunte come parte di una collezione militare privata.

<sup>138</sup> Il dibattito verte sul tipo di intervento da mettere in pratica in colonia, opponendo chi suggerisce di puntare sullo sviluppo commerciale di Massaua a chi sostiene la tesi della colonizzazione (agricola, militare o penitenziaria). Cfr. R. BATTAGLIA, *La prima guerra d'Africa*, Torino 1958, pp. 426 ss.

<sup>139</sup> Ivi, pp. 459 ss.; DEL BOCA, *Gli italiani in Africa orientale* cit., nel cap. *Gli scandali di Massaua*, pp. 435 ss.

<sup>140</sup> Cfr. «Il Secolo» del 5-6 marzo 1891 che apre con la notizia: *Gli assassini in Africa. 800 morti?*. Fra i capi banda assassinati risulta anche *liḡḡ* Gabbedon citato nella cronaca di Nerazzini riportata in apertura.

<sup>141</sup> Queste rivelazioni, che generano un'interpellanza parlamentare da parte di Imbriani al Ministro della Guerra Pelloux (12 giugno 1891), sono contenute nella memoria-denuncia di un ex ufficiale coloniale che decide di pubblicarle perché «è tempo che gli italiani conoscano al vero la lontana colonia». Cfr. O. CALAMAI, *Rivelazioni africane*, Livorno 1891, p. 4 e pp. 75-

77. Sulla vicenda del processo al *cantiba*, cfr. anche BIZZONI, *L'Eritrea nel passato e nel presente* cit., p. 226.

<sup>142</sup> I risultati dell'inchiesta sono pubblicati sulla Gazzetta Ufficiale del 7 dicembre 1891, n. 286, pp. 4729 ss.. Cfr. *Rapporto della Commissione reale d'inchiesta sull'Eritrea, diretto a S.E. il Ministro degli Affari Esteri, sul carteggio di funzionari governativi in relazione ai fatti denunciati dalla stampa e dal memoriale Livraghi*. La Commissione d'inchiesta, di cui Ferdinando Martini è vice presidente, resta in Eritrea dal 22 aprile al 17 giugno 1891.

<sup>143</sup> Sull'ufficiale all'epoca posto alla direzione del sifilicomio di Massaua grava infatti il sospetto di sfruttamento della prostituzione. Cfr. ASMAI, *Archivio Eritrea*, b. 155, f. 2, la comunicazione di Baratieri a Brin, in data 16 ottobre 1892; ivi, Carenzi a Baratieri, in data 4 ottobre 1892.

<sup>144</sup> Occorre precisare che anche con il passaggio della colonia dall'amministrazione militare a quella civile, con un governatore come il toscano Ferdinando Martini, che oltretutto gode anche fama di illuminato e liberale letterato, non cessa in colonia il pugno di ferro. Se il governo dei militari si distingue per una politica sopraffattoria, fatta di abusi e ritorsioni, con Martini non cessano le repressioni, la durezza del regime carcerario, la politica del *divide et impera*. In più, Martini ottiene dal governo italiano di poter applicare la pena di morte, e vi ricorre. Ma nessuna traccia di questa sua politica è rintracciabile nella documentazione fotografica dell'epoca. Sul decennio di Martini in Eritrea, alcune testimonianze sono reperibili in R. PAOLI, *Nella colonia eritrea*, Milano 1908; G. DAINELLI, *In Africa (lettere dall'Eritrea)*, I, Bergamo 1908, p. 56.

<sup>145</sup> Cfr. GANDOLFI, *I misteri dell'Africa italiana* cit., in particolare il capitolo *La peste e lo stupro*, pp. 119-28 e *Come si prende madama*, pp. 153-71.

<sup>146</sup> Ivi, p. 124.

<sup>147</sup> L'unica eccezione è rappresentata da una foto-ricordo che probabilmente Naretti scatta al cugino Giacomo, ripreso nel giardino di casa, assieme alla moglie Teresa e alle due figlie.

<sup>148</sup> Cfr. F. MARTINI, *Il diario eritreo*, Firenze, s.d. [1941-42], IV, p. 129.

<sup>149</sup> Nel ruolo e nella presenza militare italiana in Eritrea negli anni del primo colonialismo ARAIA TSEGAI legge in realtà «l'istituzionalizzazione della prostituzione moderna» nel paese (*Eritrean Women and Italian Soldiers: Status of Eritrean Women Under Italian Rule*, in «Journal of Eritrean Studies», 1-2 (1989-1990), pp. 7-12).

<sup>150</sup> Un problema che il regime fascista cercherà di arginare con una serie di azioni di propaganda contro la promiscuità sessuale e il «disordine demografico» (Cfr. G. DORE, *Antropologia e colonialismo nell'epoca fascista: il razzismo biologico di Lidio Cipriani*, in «Annali della facoltà di Lettere e Filosofia», II (Cagliari 1981), ma anche con più precise direttive che ribaltano quelle della prima campagna d'Africa. In un messaggio di Mussolini a Badoglio, all'indomani della conquista dell'Etiopia, è infatti possibile leggere: «Per parere sin dall'inizio i temibili e non lontani effetti del meticismo, disponga che nessun italiano, militare o civile, possa restare più di sei mesi nel vice-reame senza moglie» (Cfr. A. DEL BOCA, *Gli italiani in Africa Orientale. La conquista dell'Impero*, Bari 1979, p. 726).

<sup>151</sup> La mancanza di dati sulla popolazione meticciosa è un dato costante che sarà lamentato anche negli anni a venire. Cfr. E. DEL MONTE, *Genesi e sviluppo del meticciato in Eritrea*, in «Rivista delle colonie», 7 (1937), pp. 833-67.

<sup>152</sup> Cfr. *Relazione sulla Colonia Eritrea del R. Commissario Civile Deputato Ferdinando Martini per gli esercizi 1902-1907*, Roma 1913, Atti parlamentari, cap. XIII, – Censimento, p. 49.

<sup>153</sup> Cfr. le inchieste sugli scandali legati alla gestione della colonia somala da parte dei funzionari della Società del Benadir: *Le questioni del Benadir, Atti e relazioni dei Commissari della Società n. Gustavo Chiesi e avv. Ernesto Travelli*, Milano 1904. Uno stralcio è in L. GOGLIA, F. GRASSI, *Il colonialismo italiano da Adua all'Impero*, Bari 1993, pp. 113-14: «L'allegria fu una delle caratteristiche della colonia».

<sup>154</sup> Cfr. *Un grave problema coloniale. I meticci dell'Eritrea*, in «L'Oltremare», II (1928), pp. 384-85; C.M. DE VECCHI DI VAL CISON, *Orizzonti dell'Impero. Cinque anni in Somalia*, Milano 1935, pp. 351-52.

<sup>155</sup> Così nella *Relazione sulla Colonia Eritrea* cit., p. 49.

<sup>156</sup> Cfr. PIANAVIA VIVALDI, *Tre anni in Eritrea* cit., pp. 309-19, il cap. XXXV.

<sup>157</sup> Non mancano, nell'ambito della produzione fotografica privata, immagini di «madame» ritratte assieme al figlio avuto dalla relazione col bianco, ma esse rientrano nella più vasta catego-



ria delle foto-ricordo che porta a fotografare di tutto, qualsiasi *trofeo* che la terra d'Africa consente di catturare. Non si sono riscontrate infatti, in questa particolare fetta della produzione fotografica privata, immagini in cui sia presente anche il padre, come nella più classica ritrattistica della famiglia italiana.

<sup>158</sup> Cfr. le due immagini: «Massaua. Arrivo dei gen. Baratieri e Arimondi dopo Coatit e Senafè».

<sup>159</sup> Cfr. «Coatit. Le tombe dei caduti».

<sup>160</sup> Cfr. «Sfilamento delle truppe all'arrivo in Massaua dopo la presa di Cassala del gen. Baratieri».

<sup>161</sup> Dell'immagine, riportata in catalogo da Naretti al n.140, è stata reperita in una collezione privata una copia identica recante un diverso numero di catalogo – il 70 – e una didascalia che indica l'«Arrivo a Massaua del gen. Arimondi dopo la vittoria di Agordat».

<sup>162</sup> Cfr. «L'Illustrazione popolare», n. 12 del 17 feb. 1895 che pubblica (p. 180) l'immagine del palazzo del ras, sebbene condita da molte imprecisioni. Riporta infatti il settimanale a p. 178: «Giacomo Naretti ha eretto un palazzo a Macalè per ras Mangascià e Luigi Naretti, suo fratello, l'ha ritratto colla fotografia. È un palazzo di stile [...] come chiamarlo? [...] capriccioso». Né manca un accenno gustoso alla vita di corte che vi si conduce: «si scherza, si giuoca, si beve; le donne entrano, e i menestrelli cantano, su rozze mandòle, le glorie del re. Verso sera l'orgia è piena. Tutti i favoriti sono ubbriachi, si fanno bere anche i paggi che rotolano ai piedi del loro ras»; per conferire poi maggiore attendibilità al racconto si specifica che il brano è tratto da «un articolo che scriveva Luigi Mercatelli nel 1891, il quale trovavasi allora presso di lui nel palazzo di Macalè».

<sup>163</sup> Cfr. «Macallè. Funzione per l'accensione del rogo pel Mascal»; «Macalè [Macallè]. Entrata delle truppe nel palazzo del Negus il giorno del Mascal».

<sup>164</sup> Cfr. G. PESCOLIDO, *Il dibattito coloniale nella stampa italiana e la battaglia di Adua*, in «Storia contemporanea», 4 (1973), pp. 675-711; BATTAGLIA, *La prima guerra d'Africa* cit., pp. 658 ss.; DEL BOCA, *Gli italiani in Africa orientale* cit., pp. 599-603 e pp. 626-29; R. RAINERO, *L'anticolonialismo italiano da Assab ad Adua*, Milano 1971, pp. 309 ss..

<sup>165</sup> Sull'esempio di quanto avvenuto ai tempi dello scontro di Dogali, in cui per l'occasione vede la luce *La guerra d'Africa* cit., opera settimanale a dispense curata da G. Piccinini, con l'approssimarsi dello scontro con Menelik i F.lli Treves non si lasciano sfuggire quella che appare anche come una ghiotta occasione editoriale, e inaugurano nel febbraio 1896 un «bulletino illustrato» diretto da E. Ximenes, dal titolo *La guerra italo-abissina*, che al costo di 15 centesimi a numero (cinque in più de «L'Illustrazione popolare») promette ai suoi lettori un accurato *reportage* iconografico dei luoghi, dei protagonisti, dei fatti d'Africa.

<sup>166</sup> Cfr. «L'Illustrazione Italiana», n. 9 del 1 marzo 1896, p. 130. Qualche mese prima, nell'anniversario della dichiarazione di Roma capitale d'Italia, «L'Illustrazione popolare» apre con un'immagine di copertina dal significativo titolo «Allegoria di Roma dominatrice». Cfr. n. 42 del 15 sett. 1895.

<sup>167</sup> Ivi, n. 7 del 16 feb. 1896, p. 109.

<sup>168</sup> Cfr. «L'Illustrazione popolare», del 29 dic. 1895; *La guerra italo-abissina*, n. 4 del febb. 1896, p. 30.

<sup>169</sup> Cfr. «L'Illustrazione Italiana», n. 17 del 26 apr. 1896, p. 258. Col titolo «Il bagno di sangue della regina Taitù» e «La crudeltà della regina Taitù» sia «L'Illustrazione popolare» (n. 9 del 1 marzo 1896, p. 130) che «La guerra italo-abissina» (n. 9 del feb. 1896, p. 67) riportano la stessa notizia, peraltro ripresa, come si afferma sui due periodici, da «Il Mattino» di Napoli.

<sup>170</sup> Cfr. «L'Illustrazione Italiana», n. 41 del 13 ott. 1895, p. 231.

<sup>171</sup> Il supplemento illustrato domenicale de «La Tribuna» fa la sua apparizione nel mercato editoriale nel 1892, ricorrendo soprattutto all'opera dei disegnatori, degli illustratori. Quando nel 1895 le immagini africane cominciano ad essere ricavate da vere fotografie, sono tratte da foto di Luigi Naretti. Lo stesso avviene per il supplemento de «Il Secolo» che nasce nel 1888.

<sup>172</sup> Soltanto il fotografo Mauro Ledru è presente sul campo di Adua dove tuttavia perde tutta l'attrezzatura e la documentazione raccolta. Edoardo Ximenes, che pure si reca in Africa all'approssimarsi dello scontro, vi giungerà quando la battaglia ha ormai già registrato il suo tragico epilogo.

<sup>173</sup> Sull'esplosiva reazione e le «giornate insurrezionali» registrate in Italia alla notizia della disfatta cfr. BATTAGLIA, *La prima guerra d'Africa* cit., pp. 793. ss. (l'espressione è sua); DEL BOCA, *Gli italiani in Africa orientale* cit., pp. 701 ss.; RAINERO, *L'anticolonialismo italiano da Assab ad Adua* cit., pp. 309 ss.; LABANCA, *In marcia verso Adua* cit., pp. 360 ss.

<sup>174</sup> Il riferimento è alla serie di illustrazioni che, ricorrendo a convenzioni artistiche e ideologiche già sperimentate nel corso delle guerre risorgimentali, utilizzano codici familiari al pubblico dei lettori e che si traducono visivamente in gran polveroni, mischie, petti in fuori, sguardi fieri, spade sguainate da chi preferisce la morte alla resa, o sollevate per incitare alla lotta fino a un attimo prima di soccombere. Cfr. S. PALMA, *L'immagine di Adua*, in «Storia e dossier», 103 (1996), pp. 15-20.; EAD., *The Italian Iconography of Adua*, in A.H. AHMAD, R. PANKHURST (eds), *Adua Victory Centenary Conference (26 February-2 March)*, Addis Abeba 1998, pp. 491-500.

<sup>175</sup> Cfr. quanto riporta DEL BOCA, *Gli italiani in Africa orientale* cit., p. 697. Si veda anche E. BELLAVITA, *Adua*, Genova 1931, p. 387. Si spiega così come una delle immagini più diffuse sui fogli dell'epoca diventi quella del sergente Pannocchia che «quantunque esortato a salvarsi, muore abbracciato al suo cannone». Cfr. «L'Illustrazione Italiana», n. 20 del 17 maggio 1896: immagine di copertina; «L'Illustrazione popolare», n. 27 del 5 luglio 1896, p. 427; «La guerra italo-etiopica», n. 27 del maggio 1896, p. 212.

<sup>176</sup> Con Dogali, ma soprattutto con Adua, la fotografia comincia a obbedire a regole precise che verranno rispettate anche in seguito, per esempio in occasione del primo conflitto mondiale, del quale ancora una volta la fotografia ufficiale non mostrerà i morti, le distruzioni, il volto crudele della guerra, mentre verrà data visibilità all'organizzazione del nostro esercito, così come alla crudeltà degli effetti delle azioni nemiche anche nei riguardi della popolazione civile. Cfr. il numero monografico della «Rivista di storia e critica della fotografia», 8 (1981), interamente dedicato alle immagini di guerra. Ora cfr. anche L. FABI, *La prima guerra mondiale. 1915-1918*, Roma 1999.

<sup>177</sup> Cfr. «Adua. Sotto il forte Fremona. Luogo dell'accampamento del Negus. Resti delle amputazioni agli ascari e scheletri dei morti durante l'operazione»; «Veduta di monte Raio e di Amba Carima [sic]. Le ultime posizioni degli italiani».

<sup>178</sup> Cfr. anche «Massaua. Gli ascari mutilati di Abba Carima [sic]».

<sup>179</sup> L'immagine degli ascari mutilati viene insistentemente ripresa anche dai militari fotoamatori oltre che un altro fotografo commerciale, Francesco Nicotra, trovando ospitalità sulla stampa illustrata cui, nel suo complesso, si rimanda.

<sup>180</sup> L'immagine è riportata su «Phototeca», 12 (1983), p. 119.

<sup>181</sup> Cfr. S. PALMA, *Immaginario coloniale e pratiche di rappresentazione: alcune riflessioni e indicazioni di metodo*, in «Studi Piacentini», 28 (2000), pp. 187-201.

<sup>182</sup> Cfr. «Famiglia Cristiana», 13 (1996), p. 69.