

---

# Africa andata e ritorno. Salvatore Fiume e le pitture rupestri nella valle di Babile

---

ELENA CADAMURO

Del modo in cui l'Italia ha guardato all'Africa negli anni degli imperi e delle colonie, la storiografia ha detto molto.<sup>1</sup> Al contrario, risulta più limitata la produzione scientifica relativa al periodo successivo, segnato da nuove forme di relazione tra Italia e aree, in passato, oggetto di mire espansionistiche.<sup>2</sup> In questo quadro, l'attenzione rivolta alla produzione artistica appare ancora più marginale: con alle spalle gli imperi che tanto avevano favorito l'interesse per le allora cosiddette "arti primitive",<sup>3</sup> in pochi si sono chiesti se e in che modo le nuove forme di prossimità avessero portato a una trasformazione nello sguardo verso il continente africano e, nello specifico, avessero contribuito all'introduzione di nuovi paradigmi rappresentativi.<sup>4</sup>

La figura di Salvatore Fiume (Comiso, 23 ottobre 1915-Milano, 3 giugno 1997) costituisce un caso significativo attraverso cui esplorare questo campo ancora poco indagato. Attivo nel secondo dopoguerra con una produzione vasta e multiforme — dalla scrittura<sup>5</sup> alla scenografia, passando per la pittura, la scultura e i progetti architettonici — Fiume seguì nel corso della sua lunga carriera un percorso autonomo, sfuggendo a una collocazione netta all'interno delle principali correnti artistiche coeve. Si trattò di una via solitaria, ma non per questo priva di attenzione al rapporto con il pubblico, che in taluni casi è stata definita come «anti-conformista»,<sup>6</sup> e che, in altri, ha sollecitato l'elaborazione di nuove categorie interpretative volte a descrivere il suo impegno in campo artistico. Ne è un esempio il tentativo del critico Enrico Brenna che, ritenendo inadeguate quelle di surrealista o metafisico, propose di utilizzare la categoria di «mitico».<sup>7</sup> Il richiamo a un elemento arcaico come la mitologia

poteva infatti risultare efficace nel descrivere la ricerca di un linguaggio archetipico che caratterizzò gran parte del lavoro di Fiume, segnato da una figuratività non di rado interpretata dalla critica come tradizione e anacronismo, in cui si intrecciavano una forte fascinazione per le figure femminili, per il viaggio e per gli spazi “esotici” delle aree extra-europee.

È a partire da questo ultimo aspetto che si innesta l’interesse per il caso di Fiume nell’ambito di un’analisi rivolta alle trasformazioni dello sguardo, in campo artistico, verso il continente africano, e all’introduzione di nuovi paradigmi rappresentativi in Italia negli anni delle decolonizzazioni e delle indipendenze.

Sebbene Salvatore Fiume abbia ricevuto nel tempo una limitata attenzione da parte degli studi storico-artistici, tra i pochi contributi emersi spicca la recente ricerca condotta da Helena Cantone sul suo repertorio africano.<sup>8</sup> Da essa, la figura di Fiume emerge come quella di un artista-viaggiatore, attraverso cui è possibile leggere tanto il progressivo affermarsi, in Italia, di un’immagine dell’Africa complessa e composita — in cui viene riconosciuta l’*agency* dei soggetti e ridimensionato lo sguardo coloniale — quanto l’emergere di nuovi canoni e strategie iconografiche, sull’onda dei contatti con i movimenti della Negritudine e del Panafricanismo.

Secondo Cantone, l’evento decisivo che portò Fiume a riposizionarsi rispetto a un passato fortemente segnato da una prospettiva coloniale è rappresentato dall’esperienza del 1973, quando l’artista si recò in Etiopia per realizzare un ciclo di pitture rupestri, che lui stesso avrebbe poi considerato «la fase culminante di un itinerario tracciato molti anni fa, sia pure con infinite varianti».<sup>9</sup>



1.  
Pitture rupestri di Salvatore Fiume,  
fotografie di Walter Mori. Courtesy  
Fondazione Salvatore Fiume.

Tuttavia, come si vedrà, né il soggetto, né le tecniche, né tantomeno il pubblico immaginato per quest'opera sembrano trasmettere l'intenzione che l'artista abbia davvero voluto dialogare con il contesto in cui si inseriva [figg. 1-4].

Di fronte alla complessità di questa vicenda si è scelto, dunque, di avviare l'analisi presentata in questo testo proprio a partire da queste pitture, osservandole non tanto dal punto di vista stilistico-artistico quanto da quello della storia culturale. L'intento è quello di integrare le uniche ricerche a oggi disponibili sull'opera, ovvero quelle condotte da Cantone, che molto devono alle letture postcoloniali, per verificare fino a che punto si possa effettivamente parlare di un'inversione dello sguardo sulla cosiddetta alterità africana e, in particolare, se accanto alla chiave di lettura di una sensibilità anticoloniale crescente non ce ne siano forse altre utili a leggere le operazioni di Fiume a — e all'indomani di — Babile.

Come nelle tappe di un viaggio, si cercherà di rispondere a questi interrogativi seguendo i tragitti di andata e ritorno di Fiume in Etiopia, per mettere in luce con quale idea di Africa partì, quale riportò con sé e quali funzioni svolse, in sintesi, negli anni immediatamente successivi, al di là dei significati privati e personali che ogni artista può attribuire alla propria opera e oltre le letture retrospettive veicolate da chi ha raccolto oggi quell'eredità.<sup>10</sup>



2.  
*Pitture rupestri di Salvatore Fiume,*  
fotografie di Walter Mori. Courtesy  
Fondazione Salvatore Fiume.



3. / 4.

*Pitture rupestri di Salvatore Fiume,*  
fotografie di Walter Mori. Courtesy  
Fondazione Salvatore Fiume.

## ANDATA. SALVATORE FIUME, L'AFRICA E LE PITTURE RUPESTRI DI BABILE

Lo spazio in cui Fiume realizzò nel 1973 le pitture oggetto di questa analisi fu quello di una grande formazione rocciosa di massi di granito, allora chiamata “valle dei Leoni”, che si trovava in prossimità della città di Babilie, o Babile, a circa 40 km da Harar nella regione di Oromia, in Etiopia.<sup>11</sup>

Quando intraprese questo progetto aveva quasi sessant'anni e si trovava in una fase di maturità anagrafica e artistica, oltre che di consenso da parte del pubblico. Si trattava di una posizione che gli assicurava grande libertà al punto da permettergli di autofinanziare l'intervento per garantirsi piena autonomia, oltre che di scegliere da sé il luogo in cui collocare queste pitture.<sup>12</sup>

Gli anni Sessanta avevano rappresentato per Fiume un momento di consolidamento del suo successo,<sup>13</sup> dipeso anche dall'ottima riuscita, nel decennio precedente, di importanti commissioni di grandi opere (murali e non) che l'avevano portato a realizzare scenografie in alcuni dei più rilevanti teatri del mondo, a compiere interventi di decorazione nei transatlantici Giulio Cesare e Andrea Doria, e a realizzare una serie di opere nelle sedi delle riviste *Time* e *Life* a New York. A suggellare questo percorso, nel 1967, era arrivata la commissione per il grande mosaico dell'abside della nuova basilica dell'Annunciazione a Nazareth.<sup>14</sup>

Guardando agli aspetti di realizzazione pratica prima ancora di inoltrarsi in quelli iconografici, sebbene questo successo, come anticipato,

gli permise di arrivare in Etiopia senza una committenza, per realizzare l'intervento necessità del permesso del Ministero del Turismo di Addis Abeba, in quel momento in una fase di rilancio promossa dal governo, che considerava il turismo uno dei settori chiave per lo sviluppo economico del paese.<sup>15</sup> Nonostante l'autonomia d'espressione, la realizzazione dell'opera non avvenne in solitaria, come mostrano gli scatti di Walter Mori, fotografo e collaboratore del settimanale mondadoriano *Epoca*, che accompagnò Fiume nell'impresa. I massi furono dipinti, insieme a Fiume, da alcuni assistenti probabilmente provenienti dal contesto urbano locale.<sup>16</sup> Secondo Cantone, questa rappresenterebbe una prima prova del diverso rapporto messo in campo dal pittore nei confronti del contesto ex-coloniale, poiché sembra sia stato adottato un approccio collaborativo nella realizzazione delle pitture. A eccezione di un articolo, tuttavia, queste fotografie rimangono le uniche testimonianze del coinvolgimento di questi assistenti (di cui, peraltro, non si conosce il nome), senza le quali il loro apporto non sarebbe noto.<sup>17</sup> La scarsità di fonti non consente, dunque, di stabilire se la modalità di lavoro adottata rispondesse effettivamente a una logica orizzontale. Tuttavia, per avviare una riflessione sul tipo di operazione compiuta dal pittore e sui significati che ne sono potuti derivare, può essere utile ricordare che il ricorso al supporto dei locali era una prassi già radicata in epoca coloniale: una consuetudine che caratterizzava tanto le esplorazioni geografiche e antropologiche, quanto i safari, a riprova del fatto che il coinvolgimento diretto può risultare, in alcuni casi, funzionale o strumentale.

La complessità di questa operazione, in termini di rapporto tra Fiume e lo spazio africano, emergeva anche da un ulteriore elemento: la scelta di portare con sé i materiali dall'Italia, utilizzando in particolare vernici pensate per le carrozzerie delle automobili. Peraltro, i colori di queste vernici — nelle sue parole: «dal rosso-spider al nero-corpo-diplomatico, dall'argento all'oro all'amaranto al grigio metallizzato, senza dimenticare l'antiruggine»<sup>18</sup> — evocavano, nell'immaginario, un mondo del tutto estraneo a quello in cui si inserivano. Un primo indizio, questo, a cercare la coerenza dell'opera non tanto nel radicamento con il luogo geografico, ma con quello spazio fuori dal tempo della storia — “mitico”, appunto — in cui iniziavano ad affastellarsi riferimenti eterogenei di un mondo in trasformazione.

Sul piano dei significati, Fiume fu restio a spiegare il contenuto iconografico di queste pitture, sebbene fosse evidente l'intreccio di spunti culturali diversi.<sup>19</sup> Nonostante l'assenza di spiegazioni dirette, il pittore fu attento a non far percepire questa esperienza come un episodio isolato all'interno del suo percorso. Con l'intento di sostenere questa continuità, nel libro-catalogo dedicato all'opera — pubblicato immediatamente, nello stesso 1973, per far conoscere l'impresa al pubblico italiano — scelse di affiancare agli scatti di Walter Mori un gruppo di dipinti realizzati in precedenza, raffiguranti da un lato «fantastiche isole di pietra» e, dall'altro, opere ispirate «alla vita e alle donne africane».<sup>20</sup>

A Babile si trattava sì, infatti, di una grande isola, per impiegare una parola che richiamava i suoi primi dipinti di *Città di statue* e *Isole di statue* (rievocando quindi sia il periodo della formazione a Urbino al Regio Istituto per l'Illustrazione del Libro, dove aveva incontrato la classicità rinascimentale del Quattrocento italiano,<sup>21</sup> sia l'avvicinamento alla metafisica contemporanea con Alberto Savinio, Giorgio De Chirico e Carlo Carrà).<sup>22</sup> Tuttavia, si trattava di un'isola popolata anche da riferimenti a maschere africane e odalische,<sup>23</sup> che rimandavano a una fascinazione di Fiume per l'Africa maturata ben prima degli anni Settanta.

L'interesse per il continente africano si era già manifestato nel linguaggio dell'artista negli anni Quaranta e Cinquanta. In questa prima fase, i riferimenti all'Africa si articolavano soprattutto in due modalità: da un lato il richiamo al linguaggio estetico-formale delle allora cosiddette "arti primitive", mediate dalle rielaborazioni delle avanguardie di inizio Novecento a cui Fiume attingeva; dall'altro, il riferimento alla cultura jazz afroamericana, espressione di una più generica afrofilia dalle radici profonde.<sup>24</sup> Per Fiume, dunque, il rapporto con il continente africano fu inizialmente ampiamente mediato da contesti culturali europei e d'oltreoceano e, anche quando assumeva una dimensione più diretta, esso si declinava nel contatto con alcune collezioni d'arte africana presenti a Milano nel secondo dopoguerra.<sup>25</sup>

Uno degli incontri in questo senso più rilevanti fu quello con il poeta e saggista Raffaele Carrieri (1905-1984),<sup>26</sup> che in giovinezza aveva preso parte all'esperienza fiumana di D'Annunzio, e che entrava negli anni dominati dai processi di decolonizzazione con una grande collezione di oggetti africani. Si trattava di una raccolta, e prima di tutto di un interesse per l'Africa, che trovavano radicamento nel precedente slancio espansionista non solo dal punto di vista cronologico, ma anche da quello delle sensibilità: l'avvicinamento al continente africano era arrivato per lui nella giovinezza, quando il lavoro in nave nel Mediterraneo l'aveva portato a visitare Tripolitania e Cirenaica negli anni del controllo italiano; la raccolta dei pezzi della collezione, invece, era stata avviata nella Parigi degli anni Venti e Trenta; ciò non vuol dire, tuttavia, che non includesse tra i suoi oggetti alcuni cimeli del colonialismo italiano, come testimoniava la presenza sulla sua scrivania di due scimitarre appartenute a Ras Mulughietà, provenienti dall'Amba Alagi.<sup>27</sup> Questo interesse collezionistico-edonistico rimase poi vivo nei decenni successivi, trovando forme di espressione anche letterarie, come i testi in cui descrisse l'opera di Fiume (di cui divenne uno dei principali sostenitori),<sup>28</sup> confermando a più riprese la persistenza di un sistema di riferimenti radicato in una visione profondamente alterizzante del continente africano.

Intrecciando i motivi delle "isole" con un repertorio di matrice coloniale, e dimostrando ancora una volta la sua consuetudine con la decorazione ambientale, Fiume a Babile trasformò così «un ammasso roccioso in un affascinante insieme di cavalli, cavalieri, figure umane e maschere leggendarie».<sup>29</sup> In questo mosaico di riferimenti, tuttavia,

un ruolo chiave fu giocato anche dai rimandi alle pitture rupestri di Altamira, risalenti al Paleolitico superiore, da cui Fiume era rimasto fortemente affascinato alcuni anni prima sia per gli aspetti estetici, sia per quelli ritualistici — di “pellegrinaggio” — che si generavano attorno a esse.<sup>30</sup>

Sono proprio questi ultimi a mettere in luce un ulteriore aspetto cruciale del percorso artistico di Fiume, nello specifico a Babile: riprendendo le parole di Enzo Gualazzi, curatore del libro-catalogo del 1973, l'esperienza etiope rappresentò per il pittore «l'avvicinamento, il ricongiungimento (estremo fino all'identificazione totale) con le ragioni prime di una singolare avventura artistica e umana».<sup>31</sup> Con questa espressione, alludeva al fatto che l'intenzione del pittore — già allora, e così sarebbe stato in seguito — era quella di rivolgersi con la sua opera all'umanità intera, cercando un linguaggio che fosse, dal suo punto di vista, «universale»,<sup>32</sup> fuori dal tempo e dai contesti culturali. Si trattava di un linguaggio universale al punto che, però, nella pratica, finiva per eludere l'incontro e la contaminazione con l'arte locale (basti pensare al rilievo che anche Cantone fa rispetto all'assenza nelle figure antropomorfe di Fiume degli occhi spalancati caratterizzanti l'arte etiope di ambito cristiano),<sup>33</sup> suggerendo che Babile fu, forse, più che un'occasione di incontro con un “altrove” culturale, un nuovo capitolo di una ricerca artistica personale svincolata dal contesto.

## RITORNO. SALVATORE FIUME, GLI INCONTRI AFRICANI E IL RIENTRO IN ITALIA

Nel 1974 il successo di Fiume era ormai tale da giustificare la prima grande retrospettiva sull'attività svolta dal pittore nei trent'anni precedenti. Allestita a Palazzo Reale a Milano, la mostra fu articolata in tre macro-sezioni: la prima raccoglieva tutti i quadri dipinti in Africa, la seconda documentava le diverse fasi dell'attività dell'artista, la terza era dedicata alla produzione grafica.<sup>34</sup> La rilevanza riservata ai contenuti di respiro africano risultava rafforzata dalla presenza, in quell'occasione, di un'installazione tridimensionale che riproduceva parte dell'arte rupestre di Babile in polistirolo a grandezza naturale (12x24 metri): dopo la pubblicazione del libro-catalogo del 1973, si trattava della prima occasione in cui il pubblico italiano entrava in contatto con l'opera, altrimenti relegata al paesaggio che la ospitava.

Se l'immagine dell'Africa che Fiume aveva portato con sé a Babile risultava già ampiamente mediata da linguaggi di matrice “occidentale” e lontana da qualsiasi esplicita influenza dell'arte locale,<sup>35</sup> quale fu, quindi, l'immagine che portò con sé nel viaggio di ritorno? Quale il contesto in cui queste pitture rupestri furono temporaneamente ricollocate? Ma soprattutto: quale funzione svolse questa produzione africana in un'Italia

allora attraversata da un interesse crescente per soggetti “altri”, sull’onda delle nuove sensibilità anticoloniali e antirazziste?

Secondo Cantone, al rientro dall’esperienza etiopica, Fiume si trovava in una posizione sensibilmente diversa rispetto a quella iniziale, soprattutto per effetto del tempo trascorso con la comunità locale di Babile.<sup>36</sup> D’altra parte, gli anni Sessanta per Fiume erano stati quelli in cui aveva iniziato davvero a viaggiare,<sup>37</sup> trascorrendo anche periodi prolungati in alcune delle mete visitate.<sup>38</sup> Il rapporto che instaurò con questi luoghi, dunque, da un certo momento in poi, non fu fugace o superficiale. Lo dimostra, ad esempio, la biblioteca conservata presso Canzo — sede del suo studio e oggi della Fondazione Salvatore Fiume — i cui volumi testimoniano l’interesse del pittore per i movimenti artistici africani emergenti, per l’arte allora definita “tribale”, e, più in generale, per i processi di trasformazione sociale, politica, economica e culturale in corso.<sup>39</sup>

Dal punto di vista artistico, la prova più esplicita — almeno a parole — di questo sguardo apparentemente diverso era rappresentata invece da un’opera, esposta per la prima volta in quella retrospettiva del 1974. Si tratta della *Gioconda africana*, per la quale Fiume diceva di essere stato guidato, nella realizzazione, dall’intenzione di «dipingere il volto puro e stupefatto di quell’Africa che pochi conoscono. Non una figura da guardare ma una figura dalla quale siamo guardati».<sup>40</sup>

Tuttavia, quel quadro che trovava origine materiale nel periodo trascorso in Etiopia era nato, dichiarava il pittore, da una forma di invidia verso l’opera di Leonardo.<sup>41</sup> Secondo questa lettura, si trattava di un’idea rimasta a lungo in sospeso per l’impossibilità di trovare una figura femminile che possedesse le stesse qualità dell’originale. Un’interpretazione che, se osservata da una prospettiva più ampia, sembra piuttosto riflettere la tensione di Fiume a iscriversi in una genealogia che congiungesse Rinascimento e presente: una strategia di autopromozione tesa a proporre se stesso come erede, o quanto meno interlocutore, di quel canone di presunta “italianità”, al quale guardò nel corso degli anni pur rimanendo sempre legato alle proprie origini siciliane.

A ogni modo, stando alla narrazione di Fiume, la ricerca di una nuova *Gioconda* si interruppe quando incontrò nelle donne del continente africano «bellezze altrettanto ieratiche, nobili e affascinanti»,<sup>42</sup> che provò a ricondurre in un’unica immagine. Per questa ragione, il dipinto di Fiume venne presentato come un simbolo di celebrazione della bellezza africana, con l’intento, sostiene Cantone, di «riscrivere un canone altrimenti monoculturale nel panorama visivo italiano», una “regina africana” che rimanderebbe a una celebrazione panafricana della bellezza femminile, «in contrapposizione con una tradizione sprezzante nei confronti delle donne nere».<sup>43</sup> Il senso di omaggio veicolato nei confronti di questo continente in ascesa veniva ulteriormente rafforzato dalla presentazione del dipinto come futuro dono al Musée Dynamique di Dakar, istituito dall’allora presidente del Senegal Léopold Sédar Senghor, con cui Fiume avrebbe avuto contatti diretti.<sup>44</sup> Del motivo per cui, alla

fine, il dipinto non fu donato al museo senegalese, ma nel 1980 ai Musei Vaticani (a cui due anni prima era già stata consegnata una collezione di 33 sue opere), non c'è una spiegazione univoca.<sup>45</sup> Allo stesso tempo, però, questa possibilità solo ventilata risulta ugualmente eloquente non solo in termini di rapporti che il pittore intrattenne in quegli anni, ma anche di come queste scelte artistiche dialogassero con il contesto politico-culturale italiano di allora.

Nell'Italia degli anni Settanta, Senghor era una presenza frequente, basti pensare che l'anno prima della retrospettiva aveva partecipato all'inaugurazione ufficiale di Palazzo Africa a Milano; oppure che nel 1975 a Palazzo Braschi di Roma aveva contribuito a patrocinare un'importante mostra sull'arte moderna senegalese organizzata dall'Istituto Italiano d'Africa. In quell'occasione, tra i diversi artisti dell'École de Dakar, era presente anche Ahmadou Seck, che successivamente fu invitato da Fiume a Canzo per un periodo di residenza.<sup>46</sup> D'altra parte, già nel 1959 l'Istituto aveva co-organizzato a Roma, insieme a Présence Africaine e alla Société Africaine de Culture, il Secondo congresso degli scrittori e artisti neri. Si tratta di testimonianze di un'Italia impegnata, al termine della propria esperienza coloniale (formalmente conclusa nel 1960 con la fine dell'Amministrazione fiduciaria della Somalia), a cercare nuovi spazi e forme di relazione con il continente africano. Un'Italia, questa, che manifestava il desiderio di stabilire nuovi legami anche attraverso la via dell'arte e che, al contempo, rappresentava una via diretta — e per certi versi precoce — di contatto con le arti extra-europee.<sup>47</sup>

Sebbene questo fosse il contesto in cui l'opera della *Gioconda africana* si inseriva e a cui, in qualche modo, provava a guardare anche dal punto di vista del linguaggio artistico, alcune affermazioni di Fiume contenute nel catalogo della mostra rendevano più ambiguo il posizionamento dell'artista. I tratti dell'Africa che Fiume rilevava, pur positivi, finivano per risultare alterizzanti, esotizzanti, al punto che, anche quando manifestavano simpateticità, apparivano essenzializzanti: «Il mio amore per l'Africa, per l'arte africana e per le bellezze femminili africane è ormai noto da decenni. I miei viaggi in Africa e le mie pitture sulle rocce africane in Etiopia sono ormai note a quanti seguono quel che avviene nell'arte contemporanea. Pochi sanno, invece, quanta felicità io provi nello scoprire ad ogni passo l'anima generosa e gentile della gente africana e quanto dolore mi venga dal constatare che essa è ancora quasi sconosciuta alla gente di altri continenti».<sup>48</sup>

Questa alterizzazione trovava una sua declinazione anche nella decontestualizzazione di tutti i soggetti che aveva dipinto in passato e che dipingeva allora, che Fiume motivava implicitamente nella sua aspirazione a rappresentare immagini archetipiche, mitiche e che, da quel momento in poi, sembrava dialogare nella forma con i codici della *négritude*. Nel caso della *Gioconda africana*, tuttavia, approfondire questo aspetto permette di mettere a fuoco alcuni tratti specifici della sua attività, aprendo ulteriori interrogativi significativi.

Benché, infatti, Fiume dichiarò di voler riunire in quel ritratto la bellezza africana nella sua “universalità”, l’immagine che trasferì sulla tela non fu quella di una donna astratta, ma il ritratto di una persona a lui vicina. A fargli da modella fu Zeuditu Negash: giovane studentessa di famiglia nobile etiopica che Fiume incontrò per strada in quello stesso 1974, in seguito al completamento delle pitture di Babile. Nonostante le titubanze, la contingenza storica che vedeva l’acuirsi delle tensioni sociali che sfociarono poco più tardi nel colpo di stato del Derg spinse la giovane ad accettare la proposta del pittore a trasferirsi in Italia per lavorare come sua modella. Il rapporto di lavoro tra i due, nel tempo, prese la forma di una relazione affettiva che si protrasse per il resto della vita.<sup>49</sup>

Secondo Cantone, la relazione con Zeuditu e, più in generale, l’incontro con l’Africa, furono momenti determinanti nel processo che portò il pittore a mettere in discussione il proprio posizionamento in termini di genere e razza.<sup>50</sup> Tuttavia, la lente attraverso cui Fiume guardò ai soggetti femminili negli anni trascorsi in Etiopia (e non solo) — segnata da una fascinazione dai tratti fortemente sessualizzanti e oggettificanti — sembra, per certi versi, essersi riconfermata anche nelle opere successive e nelle fotografie, che testimoniano il suo intervento diretto nel vestire e adornare le modelle secondo l’immagine che intendeva restituire nei dipinti. La stessa Zeuditu fu ritratta, ad esempio, con acconciature differenti, riconducibili a varie tradizioni culturali transnazionali e diasporiche (come lo stile “afro”).<sup>51</sup> Se da un lato tali scelte potevano evocare un immaginario genuinamente in dialogo con un generico panafricanismo, dall’altro possono suggerire, credo, anche un riadattamento dello sguardo afrofilico del pittore, che aggiornava il proprio linguaggio senza tuttavia metterne in discussione l’impianto alterizzante. Naturalmente, le fonti disponibili non permettono di determinare con certezza quale dei due aspetti predominasse nello sguardo rivolto alla *Gioconda*, né alle altre opere di soggetto femminile africano. Tuttavia, considerare questi elementi nel quadro del ritorno in Italia dell’opera di Babile ritengo consenta, in ultima analisi, di far affiorare una profonda ambivalenza di significati che non potrebbe emergere attingendo da un lato alla sola narrazione costruita dallo stesso autore intorno alle sue opere, oppure, dall’altro, all’analisi puramente formale dei codici estetici impiegati.

## SINTESI. SALVATORE FIUME E L'IMMAGINE DELL'AFRICA TRA EREDITÀ COLONIALI, NÉGRITUDE E AUTOPROMOZIONE

Nel 1995, in un'intervista rilasciata a Enzo Leopardi per Tele Nova,<sup>52</sup> Salvatore Fiume dichiarò di aver appreso, nel corso di un recente viaggio in Etiopia, che le pitture rupestri si trovavano ancora al loro posto, pur non avendone potuto verificare direttamente lo stato a causa dell'inaccessibilità del sito dovuta alla guerra. Al di là del destino materiale dell'opera, è interessante notare che Fiume arrivò a parlarne, su suggerimento del suo interlocutore, in seguito a una breve digressione sulla propria esterofilia, intesa sia come tratto caratterizzante la sua produzione artistica (che negli anni si era popolata, sì, di riferimenti africani, ma che nel tempo aveva accolto anche quelli alla Polinesia e al Giappone, come di consueto per lui spesso mediati dalla rappresentazione di corpi femminili), ma anche come strategia di autopromozione. In quella stessa intervista, tornava infatti anche sulla vicenda di Francisco Queyo, lo pseudonimo con cui aveva esordito alla metà degli anni Quaranta inventandosi la figura di un pittore andaluso fuggito a Parigi per la guerra civile spagnola, di cui dipinse i quadri ispirandosi alla tradizione e al folklore locali. Un'operazione, questa, pensata, come dichiarava, per superare le difficoltà incontrate nel promuovere le sue opere neometafisiche, che gli era valsa, poi non senza discussioni, ampio consenso di pubblico e di critica,<sup>53</sup> giocando proprio su quella che diceva essere una certa «malattia italiana»: il credere che «tutto ciò che viene da fuori [...] sia migliore di quello che si produce in loco».<sup>54</sup>

Sebbene queste righe richiederebbero una riflessione più approfondita per cogliere appieno il modo in cui Fiume mise in campo un dispositivo retorico ben noto — quello dell'artista controcorrente e per questo frainteso — è evidente che questa auto-rappresentazione, sul crinale tra risentimento e ironia, si accompagnasse qui a una esplicita consapevolezza delle dinamiche del mercato e a un uso anche strategico dei suoi interessi verso le culture extra-europee (o in questo caso comunque latamente esotiche).

Leggere l'intervento di Babile alla luce di queste considerazioni, così come la produzione successiva, credo consenta, in conclusione, di tenere insieme alcuni degli elementi emersi finora e, al tempo stesso, di suggerire chiavi di lettura utili a integrare l'analisi a oggi sviluppata dagli studi storico-artistici sul repertorio africano di Fiume.

Ripercorrendo alcuni degli aspetti centrali legati all'intervento di Babile, si è visto come l'operazione fosse stata segnata da una netta preminenza delle scelte autoriali, e non mirasse realmente a un radicamento nel contesto, né sul piano iconografico-stilistico né su quello della fruizione. La scelta del sito, avvenuta in autonomia ma con l'assenso del Ministero per il Turismo, suggerisce del resto

che l'interesse locale fosse orientato più verso il potenziale afflusso di visitatori stranieri che non verso l'attivazione di forme di relazione con la comunità circostante. Inoltre, l'immediata pubblicazione del libro-catalogo in italiano, seguita dalla riproduzione dell'opera nella mostra a Palazzo Reale del 1974, sembra indicare il desiderio di rivolgersi principalmente al pubblico nazionale di sua provenienza, che Fiume continuava a riconoscere probabilmente come proprio interlocutore privilegiato. In quello stesso anno, anche la *Gioconda africana* sembrava confermare l'uso strumentale — o, quantomeno, l'assorbimento nel proprio percorso di ricerca individuale — di riferimenti a contesti extra-europei. Riferendosi alla mostra, Raffaele Carrieri parlò di un «safari della tavolozza»<sup>55</sup> — una formula che, pur priva all'epoca di intenzioni critiche, colse in modo forse inconsapevolmente lungimirante l'aspetto predatorio dell'operazione, radicato nell'appropriazione delle immagini del mondo circostante. Gli anni Settanta, d'altronde, erano un momento in cui si assisteva all'amplificarsi di una certa nerofilia, diffusasi almeno dal decennio precedente, sia come forma d'evasione alle limitazioni del mondo borghese, sia come linguaggio per esprimere trasgressione e aspirazioni cosmopolite. Una tendenza, questa, che tuttavia non si accompagnava necessariamente a una reale messa in discussione delle gerarchie razziali.<sup>56</sup> In questo quadro, guardare al ritratto di Zeuditu Negash come a una pura icona della negritudine rischia dunque di oscurare la forte commerciabilità che un'immagine di questo tipo poteva assumere in quel preciso contesto storico. D'altra parte, lo stretto intreccio tra l'interesse di Fiume per linguaggi artistici percepiti come “esotici”, la crescente popolarità delle sensibilità anticoloniali, e l'impiego di questi riferimenti, in generale, nella ridefinizione delle relazioni internazionali sarebbe emerso nuovamente in modo esplicito pochi anni dopo, con la partecipazione dell'artista alla mostra *31 pittori italiani sul mondo arabo* organizzata a Roma (Palazzo Barberini) nel 1981, su iniziativa di ENI e OAPEC (Organizzazione dei Paesi Arabi Esportatori di Petrolio) con la collaborazione della Galleria Marino, in occasione del seminario *Sviluppo attraverso la cooperazione fra OAPEC, Italia e Paesi del Sud Europa*.

Se già la ricerca di Cantone aveva mostrato efficacemente come il repertorio africano di Fiume contenesse al suo interno punti di vista diversi e «contraddittori» sviluppati contemporaneamente,<sup>57</sup> mettere a fuoco questo snodo — quello che tiene insieme dinamiche di mercato, popolarità di determinati linguaggi e capacità, infine, dell'artista di intercettare codici culturali particolarmente spendibili — credo, in conclusione, permetta di compiere un ultimo passo nell'analisi di queste opere: ovvero, credo aiuti a uscire dal solo asse colonialità/decolonialità, all'interno del quale questa produzione si troverebbe talvolta più prossima a un polo, talvolta all'altro, collocando invece questo repertorio (Babile compresa) all'interno di un reticolo di forze più complesse, rispondenti a logiche differenti. Naturalmente, ciò non significa che queste immagini, una volta prodotte, non abbiano seguito traiettorie

autonome, contribuendo a sedimentare archivi visivi capaci, nel tempo, di alimentare nuovi immaginari anche lontani dallo sguardo coloniale. Si tratta piuttosto di riconoscerne la multifattorialità e l'ambivalenza intrinseche, restituendo la stratificazione di codici iconografici e la complessità dei percorsi biografici che, nel corso dei decenni, hanno avuto la necessità di adattarsi — talvolta strumentalmente, talvolta genuinamente — al mutare delle sensibilità e dei contesti.

## NOTE

1. Tra i primi e più significativi contributi, in ordine cronologico, si vedano: Adolfo Mignemi (a cura di), *Immagine coordinata per un impero. Etiopia 1936-1936*, Gruppo editoriale forma, Torino, 1983; Nicola Labanca, "Uno sguardo coloniale. Immagine e propaganda nelle fotografie e nelle illustrazioni del primo colonialismo italiani (1882-1896)", *Aft. Rivista di storia e fotografia*, 1988, n. 8, pp. 43-61; Enrico Castelli (a cura di), *Immagini & colonie*, Centro di documentazione e Museo etnografico Tamburo parlante, Montone, 1998; Gianluca Gabrielli (a cura di), "L'Africa in giardino. Appunti sulla costruzione dell'immaginario coloniale", suppl. *IBC. Informazioni, Commenti Inchieste sui Beni Culturali*, 1998, n. 4; Silvana Palma, *L'Italia coloniale*, Editori Riuniti, Roma, 1999.
2. Si vedano ad esempio: Jacqueline Andall, Derek Duncan (a cura di), *Italian Colonialism. Legacy and Memory*, Peter Lang, Oxford, 2005; Shelleen Greene, *Equivocal Subjects: Between Italy and Africa. Constructions of Racial and National Identity in the Italian Cinema*, Continuum, New York, 2012; Leonardo De Franceschi (a cura di), *L'Africa in Italia. Per una contro storia postcoloniale del cinema italiano*, Aracne, Roma, 2013; Valeria Deplan e Alessandro Pes (a cura di), *Quel che resta dell'Impero. La cultura coloniale degli italiani*, Mimesis, Milano, 2014; più di recente invece: Teresa Colliva, *Se non credete venite quaggiù. Gli immaginari contesi dell'Africa nell'Italia degli anni Sessanta*, Viella, Roma 2024.
3. Cfr. Sally Price, *Primitive Art in Civilized Places*, The University of Chicago Press, Chicago, 1989.
4. Tra i rari contributi attorno a questi temi, seppure incentrati su un arco cronologico antecedente rispetto a quello di cui questo testo si occupa: Cristina Delvecchio, "Pittori africanisti: una generazione di italiani alla ricerca dell'esotico", in Enrico Castelli e David Laurenzi (a cura di), *Permanenze e metamorfosi dell'immaginario coloniale in Italia*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 2000; Carmen Belmonte, *Arte e colonialismo in Italia: oggetti, immagini, migrazioni (1882-1906)*, Marsilio, Venezia, 2021.
5. Se degli aspetti legati alle arti visive si dirà poi, si segnala qui il suo romanzo d'esordio *W Gioconda!*, Bianchi-Giovini, Milano, 1944 (poi riedito da Mursia nel 1975).
6. Sebbene la categoria di "anticonformismo" meriterebbe una riflessione a sé, alla luce della pluralità di significati — talvolta anche riconducibili a una specifica tradizione conservatrice o reazionaria — con cui è stata impiegata nel corso del Novecento, qui ci si limita a richiamare l'uso che se ne fa in: Luca Beatrice, "Ipotesi Fiume", in Laura Fiume e Luciano Fiume (a cura di), *Salvatore Fiume. Un anticonformista del Novecento* (catalogo della mostra, Milano, Spazio Oberdan, 16 dicembre 2010-6 febbraio 2011), Artesanerasmo, Milano, 2010.
7. Cfr. Enrico Brenna, "Fiume", *Le ore di Milano*, 28 marzo 1958.
8. Helena Cantone, *Nella valle di Babile. Salvatore Fiume fra sicilitudine e Africa postcoloniale*, AstArte, Pisa, 2024. Per completezza, si segnala l'unica altra uscita recente in termini di ricerca storico-artistica, ovvero lo studio sulla collezione vaticana pubblicato in occasione del centenario della nascita del pittore: Elisabetta Masala, *Salvatore Fiume e i giochi della memoria*, Edizioni Musei Vaticani, Città del Vaticano, 2015.
9. Enzo Gualazzi (a cura di), *Le pitture rupestri di Salvatore Fiume* (catalogo della mostra, Milano, Galleria Boccioni, novembre 1973), Edizioni Boccioni, Milano, 1973, pp. 11-12.
10. Si fa qui riferimento al fatto che le ricerche di Cantone si basano in larga parte, sul piano delle fonti, sulla corrispondenza diretta tra Cantone stessa e la famiglia Fiume.
11. Enzo Gualazzi (a cura di), *Le pitture rupestri di Salvatore Fiume*, cit.
12. Helena Cantone, *Nella valle di Babile*, cit., p. 41.
13. "Salvatore Fiume: note biografiche", in *Il colore della fede. La religiosità in Salvatore Fiume*, Edizioni Paoline, Cinisello Balsamo, 1992, p. 195.
14. *Ivi*, p. 194.
15. Helena Cantone, *Nella valle di Babile*, cit., p. 75.
16. *Ivi*, p. 70.
17. *Ivi*, p. 73.
18. Enzo Gualazzi (a cura di), *Le pitture rupestri di Salvatore Fiume*, cit., p. 13.
19. Helena Cantone, *Nella valle di Babile*, cit., p. 30.
20. Nota manoscritta (riprodotta) di Salvatore Fiume, in

- Enzo Gualazzi (a cura di), *Le pitture rupestri di Salvatore Fiume*, cit., p. 6.
21. Helena Cantone, *Nella valle di Babile*, cit., p. 49.
22. *Ivi*, p. 51.
23. *Ivi*, p. 30.
24. *Ivi*, pp. 42-43.
25. Sulle collezioni di arte africana in Italia si veda: Ezio Basani, *Scultura africana nei musei italiani*, Calderini, Bologna, 1977; Nicola Labanca (a cura di), *L'Africa in vetrina. Storie di musei e di esposizioni coloniali in Italia*, Pagus, Treviso, 1992; Vittorio Carini, *A Hidden Heritage. Sculture africane in collezioni private italiane*, Galleria Dalton-Somaré, Milano, 2004; Chantal Dandrieu e Fabrizio Giovagnoni (a cura di), *Passione d'Africa, l'arte africana nelle collezioni italiane*, Officina Libreria, Milano, 2009.
26. Per la biografia di Raffaele Carrieri si veda: <https://www.treccani.it/enciclopedia/raffaele-carrieri/> (ultimo accesso 5/5/2025).
27. Raffaele Carrieri, "Un museo per i leoni", *Epoca*, n. 1189, 15 luglio 1973.
28. Si consideri ad esempio il libro sulla figura di Fiume scritto da Raffaele Carrieri, *Salvatore Fiume*, Edizioni Brera, Milano, 1964.
29. Raffaele Carrieri, "Un museo per i leoni", cit.
30. Testo di Salvatore Fiume in Enzo Gualazzi (a cura di), *Le pitture rupestri di Salvatore Fiume*, cit., p. 85.
31. Enzo Gualazzi (a cura di), *Le pitture rupestri di Salvatore Fiume*, cit., p. 11.
32. Cfr. Karl Lubomirski, "Linguaggio universale. Un'arte per l'umanità", in *Fiume in Vaticano: una prestigiosa collezione nei musei del Papa*, San Paolo, Cinisello Balsamo, 1998, p. 19.
33. Helena Cantone, *Nella valle di Babile*, cit., p. 65.
34. Lino Montagna in *Fiume* (catalogo della mostra, Milano, Palazzo Reale, 1974), Officina Grafica Morelli, Milano, 1974.
35. Helena Cantone, *Nella valle di Babile*, cit., p. 58.
36. *Ivi*, p. 71.
37. "Salvatore Fiume: note biografiche", cit., p. 195.
38. Raffaele Carrieri, in *Fiume*, cit.
39. Per alcuni riferimenti circa i titoli conservati nella biblioteca si veda: Helena Cantone, *Nella valle di Babile*, cit., pp. 192-193.
40. Salvatore Fiume in *Fiume*, cit.
41. "Gioconda africana", in *Fiume in Vaticano*, cit., p. 94.
42. Salvatore Fiume, "La grande avventura da Comiso al Vaticano", in *Fiume in Vaticano*, cit., p. 12.
43. Helena Cantone, *Nella valle di Babile*, cit., p. 148.
44. Cfr. *ivi*, p. 155. Di questi scambi non sono presenti tracce nell'archivio del pittore; tuttavia, alcune fonti a stampa e la testimonianza del critico Gianfranco Vigorelli (che aveva anche suggerito la donazione stessa) sembrano suggerire questo.
45. Cfr. *ivi*, pp. 154-157.
46. *Ivi*, p. 162.
47. Cfr. *ivi*, p. 159; ma si veda anche: Paolo Borruso, *L'Italia e l'Africa. Strategie e visioni dell'età postcoloniale (1945-1989)*, Laterza, Roma-Bari, 2024, pp. 171 e ss.; Helena Cantone, "Italy-Africa: A Contradictory Inventory of Modernity", *Critical Interventions*, n. 10, 2016, pp. 5-27.
48. Salvatore Fiume in *Fiume*, cit.
49. Helena Cantone, *Nella valle di Babile*, cit., pp. 142-143.
50. *Ivi*, p. 141.
51. *Ivi*, p. 106; 146. Si tratta di aspetti che rileva la stessa Cantone, arrivando però a interpretazioni diverse, sottolineandone cioè, piuttosto, la rilevanza nell'introdurre codici culturali inusuali per il contesto italiano.
52. L'intervista è oggi disponibile al link <https://www.youtube.com/watch?v=ifqZo4klIEEg> (ultimo accesso 18/7/2025).
53. Laura Fiume e Luciano Fiume (a cura di), *Salvatore Fiume: 1915-1997*, Skira, Torino, 2016, p. 112.
54. Si fa riferimento alla medesima intervista.
55. Raffaele Carrieri, "Il safari della tavolozza. La grande mostra di Fiume al Palazzo Reale di Milano", *Epoca*, n. 1260, 30 novembre 1974.
56. Cfr. Silvana Patriarca, *Il colore della Repubblica. "Figli della guerra" e razzismo nell'Italia postfascista*, Einaudi, Torino, 2021.
57. Helena Cantone, *Nella valle di Babile*, cit., pp. 17-18.