

## IL CORPO DELL'ESOTISMO: CARTOGRAFIA, FOTOGRAFIA, CINEMA

*Le corps de l'exotisme : Cartographie, photographie, cinéma*

**Cesare ROMANI**

Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di laurea in Geografia  
e processi territoriali, Università di Bologna

**Riassunto:** *A partire dalla fine del XIX secolo, attraverso la fotografia e il cinema, si affermò una cultura visuale che fu centrale nella costruzione dello sguardo occidentale e accompagnò, se non in alcuni casi anticipò, la missione di conquista europea. L'appropriazione visiva dei territori ebbe come tema centrale l'esotismo dei paesi conquistati, rappresentati attraverso la naturale bellezza del paesaggio e nell'erotismo delle donne locali. Questo articolo vuole indagare come la femminilizzazione delle terre sottomesse, la rappresentazione erotizzata e libidinosa dei luoghi remoti, ebbe una stretta relazione con il discorso scientifico geo-cartografico. La connessione tra cartografia, corpo femminile, fotografia, cinema e colonialismo, è letta attraverso la rappresentazione dell'immaginario esotico riferito all'esperienza coloniale italiana in Africa -* **Parole chiavi:** *cartografia, geografia culturale, colonialismo, esotismo, fotografia, corpo femminile.*

**Résumé:** *A partir de la fin du 19<sup>e</sup> siècle, s'affirme par le biais de la photographie et du cinéma une culture visuelle qui accompagne, et parfois même précède, la « mission civilisatrice » de la conquête européenne et joue rapidement un rôle central dans la construction du regard occidental. L'appropriation visuelle des pays conquis repose principalement sur la mise en avant de l'exotisme de ces régions, présenté à travers la beauté naturelle des paysages et l'érotisme des femmes. Cet article se propose d'analyser comment la féminisation des territoires soumis, la représentation érotisée et libidineuse de terres éloignées, est en étroite correspondance avec le discours scientifique géo-cartographique de l'époque. La relation entre cartographie, corps féminin, photographie, cinéma et colonialisme est ici lue à travers la représentation de l'imaginaire exotique développé dans le cadre de l'expérience coloniale italienne en Afrique -* **Mots-clés :** *cartographie, géographie culturelle, colonialisme, exotisme, photographie, corps féminin,*

**Abstract :** *From the end of the nineteenth century a visual culture, crucial to the western gaze, established itself through photography and cinema. It developed*

*along with and sometimes preceded the European “civilizing mission”. The visual conquest of the land relied on the exoticism, through the uncontaminated landscape and the native females eroticism. This article explores how feminizing the subdued territory, the erotic and libidinous representation of the remote land kept a close relationship with the geographical and cartographic discourse. The connection between cartography, female body, photography, cinema and colonialism is examined through the collective imagination on exotic related to Italian colonial experience in Africa - **Keywords:** cartography, cultural geography, colonialism, exoticism, photography, female body.*

### **Una fotografia**

In una fotografia proveniente da un archivio privato di un ufficiale italiano degli Alpini impegnato in Etiopia nel 1936-37 (Goglia, 1989:137), una donna africana completamente nuda, ritratta a figura intera sul bordo di un’altura, è in posa con le braccia dietro alla testa, in precario equilibrio su di una sola gamba (Fig. 1). La posizione delle braccia che permette di evidenziare meglio il disegno del seno, stava a significare per i codici culturali del tempo, la sua completa disponibilità sessuale. Sullo sfondo, dietro la figura della giovane donna si scorge distintamente un centro abitato. L’immagine dall’alto del territorio urbano sembra rimandare a quelle rappresentazioni cartografiche “a volo d’uccello”, tipiche del Seicento europeo. Se interpretiamo questa immagine come una foto-carta, il layer grafico, che dovrebbe costituire lo strato della mappa, è in questo caso sostituito dal corpo della giovane donna. Scattata dall’autore per avere un *souvenir* dell’Africa, un ricordo che doveva arricchire l’album di famiglia, questa fotografia aderisce perfettamente alla pratica iconografica della tradizione coloniale: il territorio conquistato, in questo caso l’Africa, è rappresentato insieme all’immagine esotica ed erotizzante del corpo femminile. La donna e l’Africa sono pronte e disponibili per la conquista fecondatrice e civilizzatrice del maschio bianco europeo.

La relazione tra fotografia e cartografia, che in questa foto sembra così intrecciata, ebbe inizio a metà dell’Ottocento con gli esperimenti aerostatici di Nadar, e si concretizzò nei primi decenni del Novecento con l’utilizzo dell’aerofotogrammetria come strumento per la restituzione cartografica del territorio.

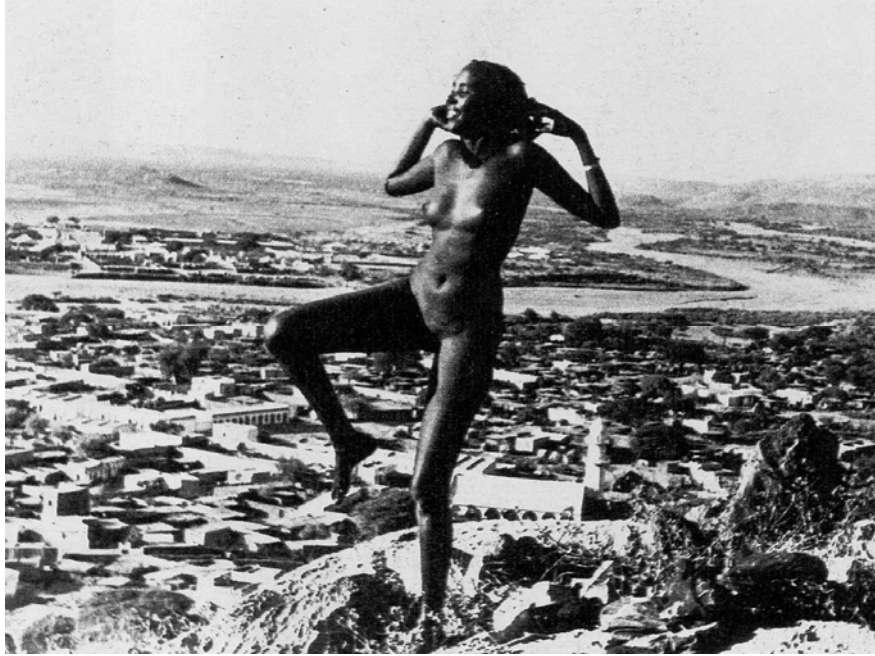


Fig. 1: Corpo-mappa: nudo di donna con sfondo di città (Goglia, 1989).

Se leggessimo questa foto come una carta tematica potremmo distinguere chiaramente il fondo cartografico di riferimento, il territorio urbano, e il tema rappresentato: la conquista, la disponibilità sessuale, il paradiso dei sensi, veicolato simbolicamente dal corpo della giovane donna.

Questa immagine, pur nella sua probabile unicità compositiva, sembra il punto d'arrivo di una modalità simbolica che non è nuova ad utilizzare il corpo femminile per rappresentare uno territorio *Altro*.

Nel 1492 Cristoforo Colombo, mentre navigava in ricerca della nuova via per le Indie, in una lettera scrive che la forma della Terra non è proprio tonda come avevano immaginato gli antichi, ma ha l'aspetto di un seno femminile con in cima una protuberanza simile ad un capezzolo (Mc Clintock, 1995:21). Tra gli antichi a cui pensa Colombo è probabile che ci sia Tolomeo. La sua *Geografia* è il punto di riferimento della

cultura geografica nel XV secolo e fornisce al navigatore genovese lo schema spaziale, la logica per la sua impresa. Anche Tolomeo ricorre alla metafora anatomica geografica per spiegare che cos'è la geografia cioè "la descrizione di una testa, la corografia quella di una sua parte, per esempio l'orecchio" (Farinelli, 2003:100) e, secondo Franco Farinelli (1992), a quella testa possiamo anche dare un nome a condizione di comprendere il significato della storia di Salomè.

Ciò che si vuole analizzare in questo articolo è come il corpo femminile fu un soggetto funzionale all'appropriazione visiva dei territori attraverso il tema dell'esotismo. La femminilizzazione delle terre sottomesse, la rappresentazione erotizzata e libidinosa dei luoghi remoti, fu strettamente legata con l'evoluzione del discorso scientifico geo-cartografico a sua volta connesso con l'emergere di una nuova cultura visuale coloniale tra Ottocento e Novecento.

### **Il Corpo come una mappa. L'America e le Tube di Falloppio**

A livello simbolico-figurativo la cartografia medievale ha spesso incluso decorazioni di tipo somatico all'interno delle sue rappresentazioni, si pensi all'opera cartografica di Opicino de Canistris dove una giovane donna rappresenta l'Europa (XIV secolo), o alla carta di Ebstorf (XIII secolo) da cui margini sporgono la testa, i piedi e le mani di Cristo. Ma tra XV e XVIII secolo, si stabilisce un'interessante analogia operativa tra anatomia e cartografia. Entrambe spinte da medesime sollecitazioni conoscitive, pur partendo da due distinti livelli di analisi della realtà, sembrano adottare analoghe modalità di ricerca, di rappresentazione e comunicazione delle nuove scoperte (Simoni, 2007). La famosa carta di Imola (1502) di Leonardo da Vinci, fu il risultato di un'accurata opera di misurazione delle parti fisiche della città - case, strade, palazzi - che utilizzava un modo di procedere non molto differente da quello che abitualmente egli adoperava nello studio dell'anatomia. L'analisi delle singole parti del corpo umano, l'autopsia, era seguita dal disegno, "lo strumento adatto a conoscere analiticamente le parti e a ricomporle in un insieme comprensibile" (Simoni, 2007:221). Così dopo aver sezionato e misurato il territorio imolese, lo riunificò disegnandolo sulla carta, "una sintesi finale delle parti nel tutto". L'influenza della *Cosmographia* di Tolomeo si ritrova anche nell'idea

che era alla base del suo trattato di anatomia rimasto incompiuto *Libro titolato de figura humana*: “Adunque qui con quindici figure intere ti sarà mostrata la cosmografia del minor mondo col medesimo ordine che innanzi a me fu fatto da Tolomeo nella sua cosmografia, e così dividerò poi quelle in membra, come lui divise il tutto in province” (Simoni, 2007:225).

Nello stesso periodo a Lovanio, anatomia e cartografia procedevano parallelamente: nel 1543 Vesalio pubblicò *De umani corporis fabrica* che rendeva obsoleta l'anatomia di Galeno, nel 1595 Mercatore diede alle stampe il suo *Atlante* che di fatto modificava il modo di rappresentare il mondo rispetto alla visione precedente.

Comune alle due discipline fu l'adesione al paradigma scientifico moderno che nell'esplorazione del corpo umano e della Terra, nell'andare a vedere, poneva i termini della conoscenza scientifica: conoscere per possedere lo spazio incognito attraverso la sfida dell'esplorazione. Per l'anatomista esplorare il corpo umano penetrando nelle viscere era simile al navigare dell'esploratore verso le terre incognite.

L'immedesimazione fu tale che il linco Giovanni Ciampoli alla fine del '600 scrive nel suo *Del corpo umano*: “Prima si è trovato dai naviganti la comunicazione tra il mare Eritreo e l'Oceano Atlantico, negata da Aristotile; prima l'arditezza olandese ha per i mari ghiacciati aperte le strade ai commerci settentrionali del Giappone, che i notomisti si siano accordati a concludere che nei i nervi optici siano cospicui i passaggi tra 'l quarto seno del cervello e tra l'occhio. E se un nocchiero fiorentino poté assicurare l'eternità del proprio nome in un'America incognita agli antichi, un medico modenese si è cacciato con un muscolo falloppiano dentro a tutti gli uomini come scopritore di quella particella non osservata” (Simoni, 2007:214).

Ecco dunque che la conoscenza scientifica diviene scoperta, scoperta che si tramuta in presa di possesso ratificato definitivamente dalla denominazione. Ma ciò che rende il testo appena citato particolarmente interessante al nostro discorso è la similitudine tra i due eventi: da un lato l'esplorazione del corpo femminile conduce alla scoperta dell'organo che regola la funzione riproduttiva e che prende il nome del medico modenese suo scopritore, dall'altro la scoperta del Mondo

Nuovo, la cui immagine spesso è associata a quella di una giovane donna india e che prende il nome di America non tanto da chi quella terra l'aveva scoperta per primo, ma da colui che era stato in grado di dare concretezza alle conoscenze scientifiche (Donattini, 2004:54), battesimo sancito peraltro dalla carta di Martin Waldseemuller. In una delle rappresentazioni più note del Nuovo Mondo, il disegno di Jan van der Straet, ripreso anche da Philippe Galle, l'America è rappresentata da una giovane india nuda che in un'atmosfera erotica invita, con il gesto della mano, a prendere possesso del nuovo corpo-terra il visitatore-scopritore, la cui identità di maschio colonizzatore è definita dalla spada, dall'astrolabio e dalla croce. Se il legame tra conoscenza scientifica, presa di possesso e denominazione è così evidente, come non vedere nella relazione America-Tube di Falloppio un segno di quel processo di femminilizzazione della scoperta che fu una prassi dell'esplorazione coloniale e che vedeva nella conquista anche l'affermazione del dominio maschile.

Per molti secoli l'Africa, le Americhe e l'Asia furono immaginate come luoghi libidinosi ed erotizzati. A partire dal XV secolo, con le scoperte geografiche e la conseguente esperienza coloniale, il desiderio di possesso delle Nuove Terre fu strettamente legato con l'idea della Natura intesa come femminile. È sulle carte del Nuovo Mondo che la cartografia rinascimentale, con le prime raffigurazioni di piante esotiche, di animali, di indiani, di cannibali, sembra più efficace nel raccontare le stranezze riportate dagli esploratori nei loro scritti e che per la maggior parte, risentivano delle influenze di una geografia congetturale, quella del Medioevo, le cui reminescenze permarranno a lungo (Milanesi, 1983 e Broc, 1986). I resoconti dei viaggiatori abbondavano di osservazioni sulla mostruosa sessualità dei popoli incontrati: uomini con giganteschi peni, donne che si accoppiavano con scimmie, uomini con mammelle femminili nelle quali scorreva il latte, donne bellicose che recidevano i loro seni (Mc Clintock, 1995:22). A questi piccanti racconti che trovarono una larga eco in un pubblico europeo ben disposto ad ascoltarli fin oltre la fine XIX, si aggiunsero quelli che descrivevano le colonie come una terra vergine da scoprire, da penetrare o da conquistare. Tale modello si consolidò a tal punto che per il futurista Marinetti il territorio africano nel 1937 è ricco di ondulazioni femminili "che conducono

eroticamente fra le cotte pendici cosce per stringervi un folto sesso boscaglia di ulivi selvatici acacie sangue alberi di pepe e velluto verde scuro” (Mignemi, 1984:88).

Ricondurre l’alterità geografica su di un piano sessualizzato fu il risultato dell’azione congiunta tra sapere geografico, discorso di genere e colonialismo tanto da poter asserire che la rappresentazione cartografica del territorio procedette insieme alla mappatura del genere (Bruno, 2006:190 e Mc Clintock, 1995:27).

Un’acuta analisi di questo processo che mette il corpo femminile all’interno di una geometria di controllo maschile, cioè la carta, la fornisce Anne Mc Clintock (1995:2-3) nella lettura della mappa riprodotta tra le prime pagine del romanzo *King Solomon’s Mines* di H.R. Haggard del 1885.

Il romanzo ci porta in Africa e la carta ritrovata dovrebbe fornire le indicazioni per arrivare alla miniera di diamanti. La mappa è stata disegnata da un commerciante portoghese del XVI secolo utilizzando come inchiostro il proprio sangue e come carta un brandello del suo vestito.

Per la Mc Clintock questa mappa si presta ad una duplice lettura: ad un primo livello essa è una descrizione sommaria dei luoghi da attraversare affinché l’uomo bianco possa raggiungere il tesoro. Ma se si capovolge la mappa, essa ci mostra lo schizzo di un corpo femminile troncato e disteso a braccia divaricate, dove la rappresentazione termina con la parte che denota la sessualità femminile. Al centro della mappa si trovano due montagne denominate *Sheba’s Breasts*, mentre scorrendo la mappa verso il basso e percorrendo con lo sguardo il sentiero/corpo *Solomon’s Road*, si trovano indicate tre caverne poste a triangolo e designate dal toponimo *Mouth of treasure cave*, che metaforicamente rimandano all’entrata vaginale del corpo femminile. Anche nella versione cinematografica del romanzo - *Allan Quatermain e le miniere di re Salomone*, regia di Jack Lee Thompson, 1985 - la relazione tra corpo/territorio/mappa è mostrata in una delle sequenze iniziali sotto forma di una piccola scultura ricoperta di segni che una volta decifrati porteranno al tesoro. Lo spettatore esplora la mappa attraverso la macchina da presa che riproduce in soggettiva lo sguardo dell’archeologo bianco, due simboli del potere tecnologico occidentale.

Anche in questo caso l'appropriazione del tesoro nascosto all'interno del corpo della terra è possibile sapendo interpretare la topografia del territorio esplicitamente sessualizzato dalle forme femminili (Shohat, 1997:29).

La relazione tra femminilizzazione delle scoperte, cartografia e potere coloniale risulta fortemente intrecciata. La rappresentazione cartografica dei territori divenne il modello di conoscenza dello spazio e fu legittimata dall'apparente esattezza scientifica che garantiva nel riprodurre e restituire il mondo esattamente come era. Ma fu anche uno strumento di appropriazione al servizio del potere coloniale, una forma di conoscenza che precedette e legittimò la conquista, perché chi era in grado di riprodurre con esattezza i territori poteva anche controllarli. La femminilizzazione delle terre rispondeva a un duplice meccanismo: il primo quello mitico della terra vergine (lo spazio vuoto) da fecondare attraverso l'inseminazione maschile della storia e della ragione, collegato con quello patriarcale della denominazione, attraverso il quale il potere coloniale maschile si arrogava il diritto di dare origine alla scoperta. Secondariamente la femminilizzazione delle terre rispondeva al bisogno maschile di rassicurazione dovuto al senso di paranoia e ansia causato dall'attraversamento di pericolosi confini. Non a caso le immagini di sirene erano collocate negli spazi vuoti delle carte a rappresentare i mari sconosciuti, ma anche sulle prue delle navi come punto estremo dell'imbarcazione (Mc Clintock, 1995:24-30). Come ogni meccanismo mitico anche questo ha agito affinché ogni rappresentazione apparisse come naturale. In tal modo il dominio coloniale maschile sulle terre colonizzate femminili, è stato assimilato come parte dell'ordine naturale delle cose (Stefani, 2007:99).

### **Discorso cartografico, alterità ed esotismo**

“I pensieri vogliono forma e la forma va derivata da qualche medium” ha scritto R. Arnheim (1969:266) e, specialmente in età moderna, la cartografia ha offerto il supporto ideale per dare una forma alla concezione del mondo presso la società europea. In realtà la cartografia non è servita solo a dare una forma alle cose, a descrivere il mondo, ma anche a definirlo partecipando alla costruzione degli oggetti



di cui parla, spingendosi a “trasformare l’invisibile in visibile” (Farinelli, 2003:25).

Con l’esotico ha istituito una duplice relazione: da una parte ha dato uno spazio dove collocarlo e contemporaneamente, ma in maniera più nascosta, ha fornito lo schema concettuale per definirlo.

Erodoto sosteneva che il grado di diversità dipende dalla distanza. Tutti coloro che non erano greci erano barbari e più un popolo era lontano dalla Grecia più era barbaro. Said (Said, 1978) partendo da Lévi-Strauss afferma che questa operazione di definizione degli *Altri*, in base ad una contrapposizione di tipo spaziale, è in relazione con il bisogno di ordine e di utilità pratica che la mente umana opera assegnando un posto e un significato preciso ad ogni elemento dell’ambiente circostante. In questa operazione logica-tassonomica vi è però una componente non piccola di arbitrarietà. Aggiunge Said: “la pratica *universale* di designare nella nostra mente umana uno spazio familiare *nostro* in contrapposizione a uno spazio esterno *loro* è un modo di operare distinzioni geografiche che può essere del tutto arbitrario” (Said, 1978:60).

L’alterità si definisce dunque a partire da condizioni che vedono le differenze spaziali-geografiche stabilire quelle culturali e perciò l’*Altro*, chiunque esso sia, sarà considerato come esotico, cioè straniero (dal greco: *eksōtikós*). L’alterità si caratterizza come esotica non solo perché giunge da un’altrove remoto e spesso ignoto, ma anche per la sua straordinarietà che si manifesta “sotto le sue due valenze essenziali: il mostruoso da un canto, la bontà e la bellezza paradisiache dall’altro” (Affergan, 1987:23). È proprio nel XVI secolo che la cartografia assegna all’alterità la funzione di “essere vista”, dandole una collocazione e una visibilità, creando i presupposti per altre esplorazioni: “senza carta nessuna scoperta, ma senza scoperta nessuna carta” (Affergan, 1987:28).

Ma la carta non è un contenitore qualsiasi, dispone di una logica che è quella geometrico-proiettiva e simbolica. La pratica simbolica consiste nel traslocare un fenomeno, nel nostro caso gli *Altri*, in un’idea, l’esotico. Al simbolo è affidata questa rappresentazione della realtà e come tale risente del rapporto tra il mondo e le idee storiche e metafisiche che sovrintendono alla sua spiegazione (Farinelli, 1992:20). Per tutto il Cinquecento le carte del Nuovo Mondo e dall’Africa

riportano le figure di indigeni a caccia, di animali bizzarri, dei monti delae Luna dove nasce il Nilo, di piante esotiche, di cannibali; poi lentamente queste rappresentazioni si spostano lungo i margini della carta, espulse dall'irruzione di una modalità più scientifica di rappresentazione, cioè il segno geometrico.

L'operazione di misurazione della superficie terrestre attraverso il procedimento della triangolazione, permise la definitiva affermazione della cartografia geometrico-proiettiva, animata da un doppio linguaggio: uno geometrico, analitico e operativo, l'altro iconico ambiguo, enumerativo e che necessitava di una legenda per ricevere un significato. Questo procedimento costruttivo non divenne solo una modalità di rappresentazione cartografica del territorio, ma fornì una chiave per ordinare il sapere geografico in un periodo dove "il problema epistemologico fondamentale non è quello di scoprire il significato delle cose, ma di situarle in un quadro, secondo un ordine rivelatore delle identità e delle differenze" (Dematteis, 1985:54). Questo efficace modello di conoscenza si offrì doppiamente al discorso sull'esotismo: mise a disposizione uno spazio dove collocare l'alterità, ma soprattutto fornì un sistema di riferimento classificatorio e schematizzante, basato sulla logica metrico-euclidea, in cui dare forma all'esotismo la cui natura, già definita da Erodoto, trovava nel modello geo-cartografico la sua giustificazione scientifica. Questo dispositivo schematizzante sembra imporsi e percorrere tutto il Settecento e Ottocento europeo, presentandosi come unico paradigma che attraversa le scienze naturali e le scienze sociali.

Said ha spiegato che l'orientalismo va inteso come disciplina teorica con cui l'Occidente, attraverso le esplorazioni geografiche, lo studio sistematico e lo sfruttamento economico, ha definito e valutato l'Altro come esotico, affermando la sua superiorità nel proporre una differenza gerarchica fra un Ovest pragmatico e razionale e un Est magico e seduttivo. Utilizzare l'orientalismo significava da un punto di vista retorico frammentare, anatomizzare, classificare gli Altri in parti concettualmente più maneggevoli (Said, 1978:78).

Questa modalità conoscitiva, che opera attraverso la frammentazione del soggetto e la successiva riscrittura in una sintesi, ha un fondamento geografico evidente perché "l'esigenza di ricondurre l'infinita varietà di

un'area geografica, di un territorio, in un *unico prospetto* e compendio è tipico della nascente scienza statistica e della moderna geografia. Una geografia che in quanto si fonda sul paradigma cartografico ha la sua principale fucina nel *Dépôt Général de la Guerre et de la Géographie*" (Quaini, 1998:346).

Il ruolo che la cartografia intrattenne con l'esotismo fu duplice: offrì alla cultura europea uno schema classificatorio basato sulla differenza catalogando l'altrove come esotico. Allo stesso tempo negò la consistenza del luogo dell'altro e della sua identità impedendo di rappresentarla adeguatamente (Casti, 1998). Inoltre le stampe cartografiche, tra XVI e XVIII secolo, penetrarono progressivamente nel quotidiano sostenendo un ruolo importante nel rielaborare l'immagine del mondo, proponendosi come un mezzo per comunicare le conoscenze su luoghi ed eventi considerati come strani.

La rappresentazione dell'Africa proposta dalla cartografia fino a tutto il Seicento fu incompleta, fantasiosa e distorta, dove le conoscenze più recenti si sovrapponevano con le leggende provenienti del Medioevo. In molte carte, all'interno del perimetro continentale ben definito si registrava la presenza di fiumi dal corso lunghissimo e tortuoso, di laghi disposti simmetricamente, di regni e popolazioni divisi da linee di confine, affiancate da un numero ridotto di rappresentazioni fantastiche che sintetizzavano i caratteri di un luogo (un Negro che uccide un coccodrillo sotto un gruppo di palme, rinoceronti ed elefanti verso un mare solcato da velieri). A partire dal XVIII secolo con l'espulsione dalle carte dei simboli più disegnati a favore del segno geometrico e con la conseguente scomparsa di elefanti e di altri elementi esotici, il simbolo più potente nella cartografia dell'Africa divenne lo spazio bianco. Questo spazio bianco, producendo significati per "negazione", svolse a livello simbolico un ruolo centrale, perché quei vuoti divennero dei vuoti reali, "cioè spazi privi di una qualsiasi connotazione propria e autoctona e quindi tabula rasa, suscettibili di assumere una connotazione qualsiasi solo a condizione di arrivarci" (Cerreti, 2000:55). Lo spazio bianco della carta andava riempito e bene si prestavano le fantasie e gli ideali espansionistici, commerciali che animavano l'Occidente coloniale. Ma quei vuoti furono riempiti anche con le aspirazioni di rigenerazione dell'uomo europeo, la cui identità subì una svolta tra Ottocento e

Novecento. La modernizzazione e il nuovo ruolo che le donne assumevano al suo interno, provocarono nel maschio europeo una frustrazione identitaria. Per esorcizzare la paura di vedere trasformato l'uomo occidentale in un maschio senza nerbo, pauroso e malato, a causa dalla vita comoda e sedentaria delle città, si ricorse al mito del contatto con la Natura con i suoi disagi e pericoli (Stefani, 2007). L'Africa raffigurata come spazio bianco si prestò bene all'immaginario erotico dell'Occidente che considerava il territorio africano come terra vergine da conquistare, ma anche come il paradiso dei sensi, dove quella terra si identificava con il mito della Venere nera.

Se la cartografia fornì il presupposto scientifico per l'esercizio di una geografia esotica ad opera di antropologi esploratori, militari, i media di diffusione di tali idee divennero, a partire dal XIX secolo, le crescenti pubblicazioni a stampa, la nascente fotografia, le esposizioni coloniali e il cinema.

### **L'immagine dell'Africa italiana**

In una pubblicazione diffusa in Italia a metà del '700 l'Africa, raffigurata classicamente secondo l'iconologia di Cesare Ripa nelle forme muliebri, conversa con la giovane America (Fig. 2).

Il corpo-Africa è coperto nella parte inferiore da una nuvola bianca, quasi a confermare lo spazio bianco che simbolicamente sulle carte definisce la parte meno conosciuta del continente africano, mentre la sua testa è raffigurata con il tipico copricapo a forma di elefante (Palumbo, 1989). Progressivamente tra Ottocento e Novecento questa nuvola svanì e il corpo femminile svestito, deforme, sensuale, nero, divenne un tema dominante nell'immaginario coloniale.

La nudità delle donne africane e il colore scuro intrattengono con il discorso esotico un legame privilegiato perché si presentarono ai viaggiatori europei come elementi descrittivi capaci di distinguere e creare la differenza. La nudità e il colore divengono dei codificatori semantici capaci di classificare e ordinare la qualità del reale: segnalano prima un'alterità e poi una differenza (Affergan, 1987:149).

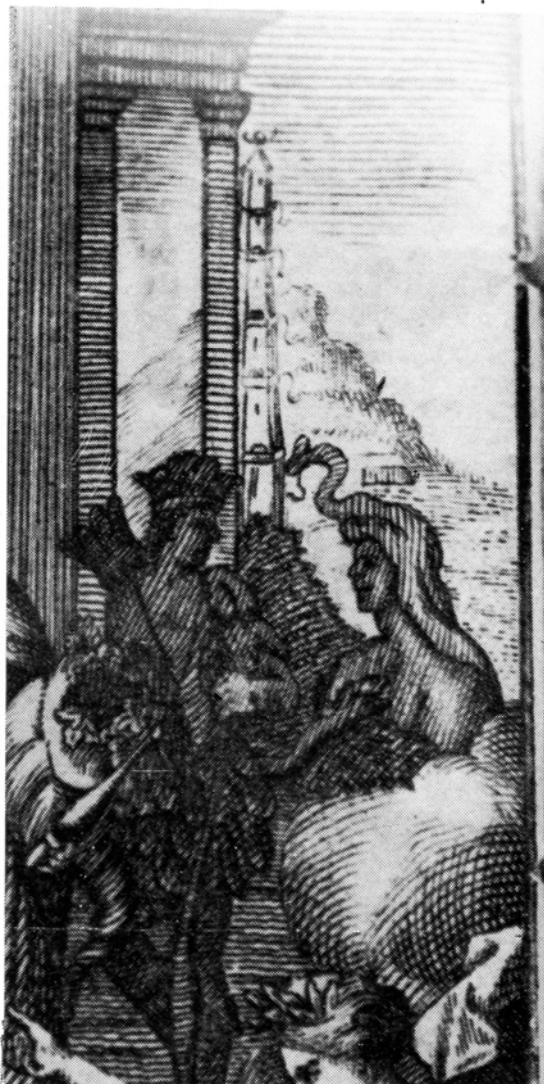


Fig. 2: L’Africa coperta da una nuvola conversa con l’America. Da Salmon (1738), “Lo stato presente di tutti i paesi del mondo” (Palumbo, 1989).

Il bianco della carta spinse a viaggiare, mentre l'andare a vedere fu strettamente legato alla pratica esotica, poiché "svela il segreto del desiderio" di contemplare, di conoscere e di conquistare l'Altro (Affergan, 1987:65). Agli occhi di chi era rimasto a casa quei territori furono presentati come un'icona (Triulzi, 1998), una sintesi grandiosa, dove l'utilizzo della metafora del corpo femminile divenne un topos ricorrente per rappresentare l'orrore, la bellezza e l'abbondanza dell'Altrove. L'immagine che si formò fu il risultato di un processo conoscitivo già in atto, dove ogni singolo passaggio rileggeva il precedente (Pezzini, 1986): dai racconti medievali, alla cartografia rinascimentale, dalle xilografie settecentesche, alle lastre fotografiche, alle esposizioni internazionali e infine il cinema. Quella che prese forma fu una cultura visuale che si appropriò letteralmente dei territori, all'interno di quel processo più ampio della modernità che vide la riduzione del mondo a un'immagine.

L'avvio del periodo coloniale italiano coincise con l'affermazione del carattere scientifico della fotografia, che garantiva una riproduzione fedele e oggettiva della realtà, perciò funzionale all'opera di documentazione e catalogazione del reale specialmente in chiave etno-antropologica. A differenza delle altre potenze coloniali che utilizzarono immediatamente il mezzo fotografico, facendone un utile alleato della propaganda, il governo italiano arrivò con notevole ritardo a servirsi sistematicamente della ripresa fotografica. Nella prima parte del periodo coloniale,<sup>1</sup> la produzione di immagini fu dovuta all'azione di un piccolo gruppo di fotografi professionisti che seguirono le azioni coloniali italiane con intenti commerciali e patriottici, e all'attività di quanti per caso o per professione operarono nel campo della geografia o dell'antropologia, utilizzando il mezzo fotografico come strumento capace di fornire una rappresentazione scientifica dei territori e delle popolazioni. Quella che si formò fu l'immagine di un continente "messo in posa" (Palma, 1995) attraverso i filtri culturali con i quali il fotografo selezionava la realtà che aveva di fronte, facendo emergere una rappresentazione semplificata e seriale di idee sedimentate a lungo nella cultura europea. La matrice della produzione iconografica italiana va ritrovata nella fotografia di viaggio europea praticata da pittori, avventurieri, scienziati che dopo la messa a punto dell'invenzione di

Daguerre (1839) utilizzarono la fotografia come strumento per narrare con le immagini (Mignemi, 1984). L'esotismo si configurò come modello ideologico di rappresentazione comune sia alle esperienze dell'avventuriero scienziato, che operava nell'ambito delle Società Geografiche fotografando gruppi etnici e paesaggi, sia nelle immagini dei corpi femminili realizzate dai fotografi professionisti in studio.

L'esotismo divenne un "modo per catturare le singolarità empiriche del mondo e di trasformarlo, attraverso l'estetica e la geografia, in meraviglie del mondo. Riterritorializzazione del mondo" (Celati, 1978:24). Fu un modo talmente diffuso di strutturare la conoscenza della realtà coloniale, di vedere le cose, che è possibile ritrovarlo anche all'interno di progetti che avevano finalità decisamente più scientifiche, come nell'attività di Ugo Ferrandi. Dai materiali fotografici raccolti direttamente e indirettamente nei suoi numerosi viaggi, pubblicati in *Lugh, Emporio commerciale sul Giuba* (1903) e in parte donati alla Società Geografica Italiana, non mancano immagini, specialmente con figure femminili, che rivelano un gusto esotico e orientalista (Mignemi, 1998).

L'immagine della donna nera assunse all'interno del discorso esotico significati diversi, fu una metafora flessibile ai significati che il colonizzatore decideva di fargli assumere (Sorgoni, 1998). Una grande quantità di immagini ritraevano il corpo femminile nudo lascivamente abbandonato sull'*angareb* in atteggiamento provocatorio e ammiccante, o in piedi languidamente in posa con il seno scoperto e le braccia dietro alla testa, in modo da significare la disponibilità alla conquista, il possesso della Venere Nera come corollario della conquista del territorio. La nudità significava anche vicinanza alla natura, prosperità della terra conquistata. In altri casi, spesso associata a immagini di danze, rimandava allo stereotipo cinquecentesco della natura corrotta di un popolo, alla radicata lussuria che segna le donne con il marchio di mostruosità fisiche, come nel caso della rappresentazione delle donne Ottentotte la cui diversità delle parti sessuali, divenne oggetto di morbosa attenzione. Il cosiddetto "grembiule", o "apron" era descritto sommariamente come una ampia parte di epidermide che dal basso ventre ricadeva sui genitali coprendoli interamente, come una sorta di gonnellino naturale. Gli scienziati avevano dibattuto a lungo sulla natura

di questa differenza e l'immagine che si diffuse nella cultura borghese ottocentesca, specialmente attraverso le riviste (Palumbo, 1989), fu doppia: sinonimo di primitività estrema e di abbruttimento, dall'altro un esempio di condizione umana prossima al vagheggiato stato di natura (Abbattista, 2004).

Con il ricorso a modelli visivi tipici dell'antropologia visuale, le donne nere non incarnavano più la sensualità delle colonie, quanto la primitività di una civiltà e l'inferiorità di una popolazione che solo il progresso avrebbe potuto rigenerare. Il ritratto antropometrico studiava e catalogava il corpo nero della donna, riprendendo il soggetto di profilo, di fronte e di spalle, a volte con utensili o strumenti musicali, spesso nudo, soffermandosi su cicatrici, seni cadenti, fondoschiena sporgente (steatopigia). Il discorso scientifico pur mantenendo una cornice visiva esotica, ma senza ricorrere alla metafora della disponibilità sessuale, utilizzava il corpo femminile per giustificare la volontà di dominio (Willis e Williams, 2002 e Bini, 2003).

In alcuni casi le rappresentazioni del corpo femminile e del territorio africano sembrano seguire la stessa procedura interpretativa che gli attribuisce significati esperibili solo mediante i modelli culturali del colonizzatore. La cartografia coloniale procedette ad una mappatura del territorio attraverso una omologazione culturale che esclude le informazioni legate alla territorialità basica, oppure fece in modo da attribuirgli valori europei (Casti, 1998:295). Parallelamente con la fotografia il corpo femminile finì per assumere modelli di bellezza che rimandavano alla classicità greca, come nel caso delle Veneri idealizzate; o nelle immagini realizzate in studio, influenzate dai codici rappresentativi della pittura orientalista, il corpo della donna appariva disteso in posa sensuale.

L'appropriazione visiva dell'Africa e la sua diffusione ebbe un'ulteriore accelerazione quando agli inizi del Novecento molti amatori iniziarono a praticare la fotografia favoriti dalla commercializzazione delle macchine fotografiche portatili. Dal diario di Federigo Guarducci, ingegnere geografo impegnato in Eritrea per una missione geodetica-topografica, emerge come l'apparecchio fotografico fosse diventato il filtro attraverso il quale osservava la realtà, e il fotografare un diritto del



colonizzatore, mentre essere fotografato un dovere del colonizzato (Zaccaria, 2007:358).

Con la guerra italo-turca (1911) si entrò in una fase cruciale nell'evoluzione dell'immaginario africano coloniale. Lo sguardo ufficiale si rafforzò attraverso l'istituzione della Sezione Fotografica del Genio Militare che si specializzò nelle ricognizioni aeree facendo assumere alla fotografia una rilevanza logistica, documentaria e strategica. Lo sguardo scientifico trovò posto anche all'interno dell'Esposizione Internazionale di Torino del 1911 e dopo la pubblicazione delle "Istruzioni per lo studio della Colonia Eritrea", anche tra i geografi la macchina fotografica divenne uno strumento di lavoro, anche se con i limiti derivanti dal paradigma descrittivo adottato (Mancini, 2000:88).

A livello di immaginario la guerra fornì anche l'occasione perché si ponessero le basi per lo sviluppo di uno sguardo coloniale cinematografico. La nascita del cinema coincise con l'apice del periodo imperialista e presto divenne il mezzo capace di mettere in forma e negoziare tra le istanze estetiche e socioculturali che emersero all'interno del discorso pubblico (Casetti, 2005). Nel fare ciò riorganizzò la mappa del sistema culturale i cui limiti erano in movimento. Questo a livello di immaginario significò che il corpo femminile inteso come soggetto attivo della rappresentazione si presentasse attraverso il discorso orientalista esotico (*Kiff Tebby* del 1928, *La sperduta di Allah*, *Myriam* del 1929), o come corpo selvaggio (*Siliva Zulu*, del 1928), o attraverso lo stereotipo erotico della presa di possesso del territorio africano presente nella locandina del documentario *Etiopia* di Civinini (1924) che riproduceva in primo piano il busto di una donna nera nuda (Ellena, 1999). Ma a cavallo e nel periodo seguente la guerra d'Etiopia (1935) la connessione erotica tra immagine femminile e immagine del territorio al cinema sembra ridefinirsi e il corpo della donna divenne il simbolo della minaccia dell'integrità razziale e della mascolinità modernizzatrice (Ellena, 2000).

La guerra d'Etiopia si trasformò anche in una mobilitazione foto-cinematografica per il controllo e la diffusione di "un'immagine coordinata dell'impero", cioè di un sistema di propaganda di massa che riguardò la stampa illustrata popolare con le foto di donne africane, le storie di indigeni con 12 dita, il profilo di Mussolini, l'istituzione del

servizio fotografico delle Forze Armate che insieme all'Istituto Luce gestì l'immagine della colonia italiana in Africa, la diffusione di cartoline postali, l'istituzione dei musei coloniali (Mignemi, 1984). All'interno di questo sistema visuale la fotografia amatoriale, favorita da una nascente cultura di massa e dalla possibilità anche per i ceti più popolari di possedere un apparecchio fotografico, elaborò strutture compositive dell'immagine, partendo da modelli visivi consolidati, che avevano come fine quello di catalogare la realtà africana e ricondurla allo stereotipo. Queste immagini spesso raccolte in album e assemblate insieme a cartoline postali e fotografie acquistate da privati, produssero dei diari visivi la cui analisi risulta particolarmente interessante perché al loro interno si ritrovano i cliché, già ampiamente diffusi e radicati nell'*imagerie* collettiva: una geografia culturale intima dove il corpo-africa è messo in posa sempre nudo, riproducendo stili visivi a volte prossimi all'esotismo di maniera (Fig. 3), in altre più vicini ad uno sguardo antropologico.

L'assorbimento dei modelli culturali esotici è riscontrabile anche nell'uso delle didascalie e delle annotazioni che corredano le immagini. Come era largamente diffuso nelle pubblicazioni a stampa le didascalie avevano la funzione di assegnare un significato univoco ad un'immagine che per sua natura è polisemica, e perciò soggetta ad una varietà di letture ed interpretazioni. Le donne erano nominate per la loro appartenenza etnica e spesso il breve commento lasciava intendere che una certa qualità o atteggiamento (vero o falso che fosse) era comune a tutte le donne africane. Ad esempio in una foto una donna, chiaramente in posa, ha il seno sinistro scoperto dal vestito, un braccio sopra la testa e con l'altro regge un contenitore con dell'acqua. Nella didascalia è scritto: "Donna araba alla fontana" (Goglia, 1989:140). Così spesso all'interno di questi album, le immagini delle donne fatte appositamente spogliare per lo scatto divenivano, mediante l'aggiunta della didascalia che sinteticamente rimandava all'appartenenza etnica, una sorta di simbolo rappresentativo di una popolazione.

Il corpo femminile divenne, pur con una circolarità tra funzione delle immagini e significato attribuito, un soggetto dove esercitare l'immaginario esotico finalizzato alla conquista dei territori.

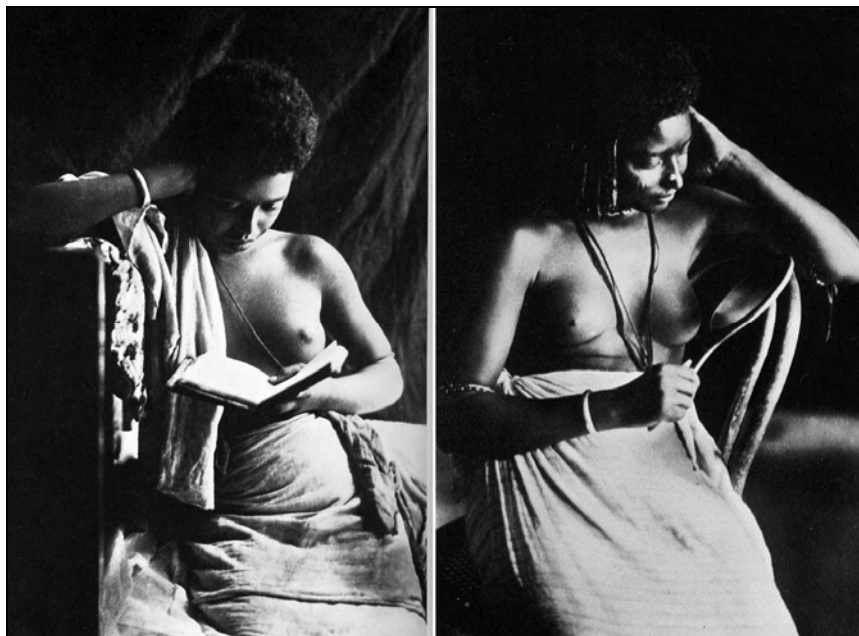


Fig. 3: Due cartoline, sul retro la scritta: ragazza bilena, edizioni Baratti, Asmara (Mignemi, 1984).

La geografia diede all'esotismo uno spazio teorico di riferimento sottoforma di discorso cartografico che fornì la logica al suo funzionamento. Usciti dalle carte, i simboli dell'esotico furono rimodellati attraverso gli sguardi della nascente cultura visuale del Novecento, che rielaborò e sovrappose concezioni e immagini che si erano accumulate nel passato.

### Bibliografia

- Abbattista, G. (2004), « Dagli Ottentotti agli Assabesi », disponibile su: < [http://www.unifi.it/riviste/cromohs/9\\_2004/abbattista\\_ottassab.html](http://www.unifi.it/riviste/cromohs/9_2004/abbattista_ottassab.html) >.
- Arnheim, R. (1969), *Visual Thinking*, Berkeley, University of California, (trad. it. 1974, *Il Pensiero visivo*, Torino, Einaudi).

Affergan, F. (1987), *Exotisme et alterité. Essai sur les fondements d'une critique de l'anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France, (trad. it. 1991, *Esotismo e alterità. Saggio sui fondamenti di una critica dell'antropologia*, Milano, Mursia).

Bini, E. (2003), « *Fonti fotografiche e storia delle donne: la rappresentazione delle donne nere nelle fotografie coloniali italiane* », disponibile su: <http://www.sissco.it/attivita/sem-set-2003/relazioni/bini.rtf>.

Broc, N. (1986), *La géographie de la Renaissance 1420-1620*, Paris, Editions du CHTS, (trad. it. 1996, *La geografia del Rinascimento: cartografi, cosmografi, viaggiatori, 1460-1620*, Modena, F.C. Panini).

Bruno, G. (2006), *Atlante delle emozioni*, Milano, Bruno Mondadori.

Casetti, F. (2005), *L'occhio del Novecento*, Milano, Bompiani.

Castelli, E. (1998), *Immagini e colonie*, Montone, Centro di documentazione del Museo etnografico Tamburo Parlante.

Casti, E., (1998), « L'altrove negato nella cartografia coloniale italiana: il caso Somalia », in Casti, E., Turco A. (éd), *Culture dell'alterità: il territorio africano e le sue rappresentazioni*, Milano, Unicopli, pp. 269-304.

Celati, G. (1978), « Situazioni esotiche sul territorio », in Licari, A., Maccagnani, R., Zecchi, L., *Letteratura esotismo colonialismo*, Bologna, Cappelli, p. 9-26.

Cerreti, C. (2000), « Le speciali qualità della rappresentazione cartografica », in Castelli, E., Laurenzi, D. (éd), *Permanenze e metamorfosi dell'immaginario coloniale in Italia*. Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 41-60.

Donattini, M. (2004), *Dal Nuovo Mondo all'America*, Milano, Carocci.

Dematteis, G. (1985), *Le metafore della Terra*, Milano, Feltrinelli.

Ellena, L. (1999), « Da Tripoli a Giarabub. Orientalismo, razzismo e propaganda nel cinema coloniale italiano », in AA.VV. *Film d'Africa*, Torino, Archivio Nazionale della Resistenza, pp. 247-251.

Ellena, L. (2000), « Mascolinità e immaginario nazionale nel cinema italiano degli anni trenta », in Malatesta, M., Bellasai, S. (éd), *Genere e*

- mascolinità: uno sguardo storico*, Roma, Bulzoni, pp. 243-264.
- Farinelli, F. (1992), *I segni del mondo*, Firenze, La Nuova Italia.
- Farinelli, F. (2003), *Geografia*, Torino, Einaudi.
- Goglia, L. (éd), (1989), *Colonialismo e fotografia: il caso italiano*, Messina, Sicania.
- Mc Clintock, A. (1995), *Imperial leather: race, gender and sexuality in the colonial contest*, New York - London, Routledge.
- Mancini, M. (2000), « I geografi dietro l'obiettivo », in Castelli, E., Laurenzi, D. (éd), *Permanenze e metamorfosi dell'immaginario coloniale in Italia*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 79-91.
- Mignemi, A. (1984), *Immagine coordinata per un impero. Etiopia 1935-1936*, Novara, Forma.
- Mignemi, A. (1998), « Africa: cento anni di immaginari visivi » in Castelli, E. (éd), *Immagini & colonie*, Montone, Centro di documentazione del Museo etnografico Tamburo Parlante, pp. 19-55.
- Milanesi, M. (1983), « Terra incognita », in Calabrese, O., Giovannoli, R., Pezzini, I. (éd), *Hic sunt leones: geografia fantastica e viaggi straordinari*, Milano, Electa.
- Palma, S. (1995), « L'alterità in posa. La rappresentazione dell'Africa nella prima fotografia coloniale italiana », in Cerreti, C. (éd), *Colonie africane e cultura italiana fra Ottocento e Novecento: le esplorazioni e la geografia: atti dell'Incontro di studi*, Roma, Istituto italo-africano. pp. 75-86.
- Palma, S. (1999), *L'Italia coloniale*, Roma, Editori Riuniti.
- Palumbo, G. (1989), « L'immagine e la parola: il progresso della conoscenza dell'Asia e dell'Africa e la trasformazione della simbologia iconografica », in Gallotta, A., Marazzi, U. (éd), *La conoscenza dell'Asia e dell'Africa in Italia nei secoli XVIII e XIX*, vol. III, tomo I, Napoli, Istituto Universitario Orientale, pp. 131-185.
- Pezzini, I. (1986), « L'Africa d'oltremare », in AA.VV. *Africa. Storie di viaggiatori italiani*, Milano, Electa, pp. 218-235.
- Quaini, M. (1998), « La centralità del paradigma cartografico-statistico nella conoscenza dell'Africa fra Settecento e Ottocento », in Casti, E.,

Turco, A. (éd), *Culture dell'alterità: il territorio africano e le sue rappresentazioni*, Milano, Unicopli, pp. 333-348.

Said, E. (1978), *Orientalism*, New York, Pantheon Books, (trad. it. 1999, *Orientalismo*, Milano, Feltrinelli).

Shohat, E. (1997), « Gender and Culture of Empire: toward a feminist ethnography of the cinema », in Bernestein, M., Studlar, G. (éd), *Vision of the East. Orientalism in Film*, London, Tauris, pp. 19-66.

Simoni, F. (2007), « Ut geographia anathomia. Carte del mondo e carte del corpo », in Tega, W. (éd), *Il viaggio. Mito e scienza*, Milano, Electa, pp.213-228.

Sorgoni, B. (1998), *Parole e corpi: antropologia, discorso giuridico e politiche interraziali nella colonia Eritrea (1890-1941)*, Napoli, Liguori.

Stefani, G. (2007), *Colonia per maschi italiani in Africa orientale: una storia di genere*, Verona, Ombre Corte.

Triulzi, A. (1998), « L'Africa come icona. Rappresentazioni dell'alterità nell'immaginario coloniale di fine Ottocento », in: Del Boca, A. (éd), *Adua, le ragioni di una sconfitta*, Bari, Laterza, pp.255-281.

Willis, D., Williams, C. (2002), *The black female body: a photographic history*, Philadelphia, Temple University press.

Zaccaria M. (2007), « In posa per una più grande Italia », in Bollini, M.G. (éd), *Eritrea 1885-1898*, Bologna, Biblioteca de L'Archiginnasio, pp. 339-358.

---

<sup>1</sup> Sintetizzando si può suddividere l'espansione coloniale italiana in Africa in tre fasi: la prima iniziò con l'acquisizione della baia di Assab nel 1882, e con l'istituzione della colonia di Eritrea nel 1890. La sconfitta di Adua nel 1896 ad opera delle truppe di re Menelik, interrompe la prima fase dell'espansionismo coloniale. La seconda con la guerra italo-turca del 1911 e la conquista della Libia. La terza con l'invasione dell'Etiopia del 1935-36 e la proclamazione dell'Impero dell'Africa Orientale Italiana comprendente Etiopia, Eritrea e Somalia. (Castelli, 1998).

Cesare\_rom@fastwebnet.it