



Università degli Studi della Tuscia di Viterbo

Dipartimento di Studi Linguistico-Letterari, Storico-Filosofici e Giuridici

Corso di Dottorato di Ricerca in

Scienze Storiche e dei Beni Culturali - XXXI Ciclo

ESPOSIZIONI, FIERE E CULTURA VISIVA COLONIALE ITALIANA FRA LE DUE GUERRE

(s.s.d. L –ART/04)

Tesi di dottorato di:

Dott.ssa Monica Palmeri

Coordinatore del corso

Prof.ssa Catia Papa

Tutore

Prof.ssa Maria Ida Catalano

Co-tutore

Dott.ssa Paola Poglioni

A.A. 2018/19

INDICE

INTRODUZIONE	p. 1
CAPITOLO 1	p. 6
Materiali per le Mostre Coloniali	
1.1 La fotografia. Fonte e oggetto storico	p. 7
1.2 Le riviste	p. 18
1.3 L'Istituto LUCE e gli audiovisivi	p. 28
CAPITOLO 2	p. 37
Le istituzioni e i protagonisti	
2.1 "Un gigante dai piedi di argilla": il Ministero delle Colonie	p. 38
2.2 Come una camera di cose sparse: il Museo Coloniale	p. 53
2.3 Una strategia calata dall'alto. Promotori e organizzatori	p. 74
2.4 L'iniziativa dei volontari	p. 86
CAPITOLO 3	p. 94
Le mostre coloniali	
3.1 Continuità e differenze con l'età liberale	p. 95
3.2 Terre d'oltremare post 1914	p. 127
3.3 Residualità delle esposizioni di arte coloniale	p. 209
CAPITOLO 4	p. 257
Rimodellare una città: lo spazio della Fiera di Tripoli	
4.1 Nascita e sviluppo lungo il Ventennio	p. 262
4.2 La promozione della fiera: il turismo in Libia	p. 327
4.3 Architettura e urbanistica coloniali: un caso di studio	p. 353

APPENDICE

1.1 Gli studi fotografici	p. 375
1.2 Le riviste coloniali oggetto di spoglio	p. 377
1.3 Regesto dei cinegiornali dell'Istituto Luce	p. 381
1.4 Previsioni annuali di spesa del Ministero delle Colonie (1912-1943)	p. 389
1.5 Previsioni annuali di spesa annuali del Museo Coloniale (1922-1943)	p. 392
1.6 Attività espositiva coloniale italiana	
Eventi espositivi coloniali in Italia (1914-1939)	p. 394
Mostre d'arte coloniale In Italia	p. 398
Partecipazione italiana ad eventi espositivi coloniali realizzati all'estero	p. 399

FONTI	p. 401

BIBLIOGRAFIA	p. 414

SITOGRAFIA	p. 424

RINGRAZIAMENTI	p. 427

Sono prigioniero di un'alternativa: o viaggiatore antico, messo di fronte
a un prodigioso spettacolo di cui quasi tutto gli sfuggiva
– peggio ancora, gli ispirava scherno e disgusto –
o viaggiatore moderno, in cerca di vestigia
di una realtà scomparsa. Nell'un caso e nell'altro
sono sempre in perdita.

C. Lévi-Strauss¹

¹ C. Lévi-Strauss, *Tristi tropici*. Milano, Il Saggiatore, 2011 (prima ed. 1960), p. 135.

INTRODUZIONE

Nel volume dal titolo *La frontiera*, Alessandro Leogrande, giornalista scomparso nel 2017, ha tentato una necessaria quanto complessa operazione di divulgazione: collegare il fenomeno migratorio che interessa vaste zone del continente africano alla vicenda del colonialismo italiano del secolo scorso. Secondo lo scrittore è ancora scarsamente diffusa la consapevolezza che una buona parte di chi oggi arriva in Italia in condizioni spesso drammatiche, provenga da territori che facevano parte dei possedimenti d'oltremare italiani. L'espansione in Africa, oltre ai disordini al momento della conquista, ha infatti causato nel secondo dopoguerra un enorme vuoto di potere, favorendo l'insorgere di totalitarismi e guerre civili: le vicende relative al colonialismo italiano hanno profonde ripercussioni sulla nostra contemporaneità ma ciò che sembra più evidente è la difficoltà da parte dell'opinione pubblica a mettere a fuoco questo complesso capitolo della storia nazionale, con il conseguente perdurare di stereotipi e pregiudizi. Il mito degli italiani «brava gente», lavoratori instancabili, popolo «di eroi, di santi, di pensatori, di scienziati, di navigatori», sognatori affascinati dai mille misteri di un Oriente inventato a tavolino sembra quasi impossibile da estirpare, come evidenzia anche il titolo di un saggio di Angelo Del Boca che è ormai un classico su questo argomento.²

Nonostante negli ultimi vent'anni l'interesse del mondo accademico sia aumentato, c'è ancora molto da riflettere e da studiare sul colonialismo italiano, non solo nell'ambito della ricerca storiografica *tour court* ma anche sul piano della cultura visuale. La propaganda prima liberale e poi fascista ha dato vita a un vero e proprio immaginario stereotipico fatto di invenzioni, manipolazioni e fascinazione, diffuso in Italia attraverso i mezzi più disparati come le riviste, le cartoline, le esposizioni, i film a tema, la pubblicità, la letteratura, l'arredamento.

Lo scopo principale di questa vasta mobilitazione sul piano propagandistico consisteva nel costituire e valorizzare la cosiddetta “coscienza coloniale”, ovvero promuovere la conoscenza delle colonie fra gli italiani per potenziare traffici e scambi commerciali, facilitare i trasferimenti e, più in generale, diffondere l'idea di una nazione forte ed efficiente, capace di imporsi sul piano internazionale nonostante i numerosi «nemici» e di trovare la propria strada verso una grandezza a lungo rincorsa.

Il discorso coloniale in Italia è stato tanto pervasivo da spingere migliaia di giovani ad arruolarsi per combattere in Africa, come accade al protagonista di *Tempo di uccidere* di Ennio Flaiano, nonché centinaia di donne a seguire i mariti come nel caso della scrittrice Augusta Perricone Violà;

² A. Del Boca, *Italiani, brava gente? Un mito duro a morire*, Vicenza, Neri Pozza, 2005.

la speranza di un'esistenza migliore ha portato i famosi "ventimila" di Balbo sulle navi dirette in Libia a condurre una vita di stenti in un territorio non sempre ospitale e altri, più fortunati, in villeggiatura nei lussuosi hotel presso Leptis Magna e Cirene. L'interventismo degli italiani interessava inoltre migliaia di persone che, pur non avendo mai messo piede in Africa o nelle colonie dell'Egeo, hanno devoluto anni della propria vita a questa causa: basti pensare agli impiegati del Ministero delle Colonie e dell'Istituto Coloniale Fascista ma anche agli artisti, agli scrittori, ai giornalisti, ai critici d'arte, agli architetti, ai musicisti, agli sceneggiatori e ai registi - i cosiddetti «costruttori dell'impero» secondo una felice espressione coniata da Nicola Labanca-, che si erano assunti il compito di tratteggiare con mano non sempre salda i confini di un immaginario variopinto. Nonostante oggi il ricordo delle colonie sembri sfocato, c'è stato un periodo in cui questi territori hanno fatto parte della vita degli italiani con tutto l'abbacinante splendore rappresentato dall'espressione della pura *potenzialità*. Le colonie italiane, infatti, dovevano essere lo strumento migliore per dar prova delle capacità sommerse della nazione: il genio ingegneristico che avrebbe dovuto domare la natura ribelle, l'indomita volontà dei braccianti che avrebbe strappato al deserto ampie porzioni di terra, l'arguzia dei commercianti che avrebbe potuto far conoscere i prodotti italiani a un bacino sempre più ampio di acquirenti, l'abnegazione delle mogli capace di addolcire le asprezze di una vita da pionieri.

Le colonie sono state presentate agli italiani forgiando nuovi miti e riplasmandone altri consolidati, facendo la propria apparizione nelle sale dei musei, tra le pagine delle riviste e dei quotidiani, nelle sale cinematografiche. Le esposizioni coloniali si inseriscono a pieno titolo in questo quadro di diffusione della coscienza coloniale, presentandosi ai nostri occhi come eventi complessi, dimenticati, poco indagati dalla critica e difficilmente riconducibili ad altri eventi analoghi svoltisi nella penisola.

Nate all'interno di un programma riconoscibile, le esposizioni coloniali corrono il rischio di essere liquidate quali eventi di "folklore politico" distanti dalla cultura ufficiale, senza che si presti attenzione al profilo allestitivo e si prendano in considerazione i fattori che le hanno poste in essere. Le manifestazioni di tipo coloniale sono infatti state allestite nella maggioranza dei casi utilizzando linguaggi in contraddizione con le sperimentazioni perpetrate dalla museografia storico-artistica italiana che, soprattutto negli anni Trenta, andava interrogandosi sulla ragion d'essere del museo, sulla forma che esso avrebbe dovuto assumere, sui rapporti tra spazio, visitatori e opere d'arte. Questa distanza dalla museografia ufficiale è un elemento importante che ha molto probabilmente contribuito a relegare le esposizioni coloniali in un territorio *altro*, lontano dal campo di pertinenza degli storici dell'arte. D'altra parte, considerare questi eventi scorporandoli dal resto della cultura

visiva coloniale italiana del tempo sembrerebbe avvilente: le mostre coloniali sono il frutto di una temperie specifica di cui è necessario tenere conto per pervenire a una loro comprensione profonda.

Procedere allo studio di questo argomento e alla stesura del presente lavoro è stato dunque complesso: ci si è ritrovati in un territorio pressoché deserto, potendo contare su un numero molto ristretto di pubblicazioni, nessuno delle quali prevedeva una visione globale del fenomeno, occupandosi piuttosto di singoli eventi espositivi o di specifici aspetti storiografici. Tuttavia il problema non ha riguardato solo la povertà del panorama storiografico quanto soprattutto mancanza di codifica delle fonti da cui attingere per lo studio sistematico di questi eventi espositivi. Quali selezionare? Secondo quali criteri?

Uno dei momenti più importanti della ricerca è quindi consistito nel loro reperimento e nella loro selezione, un'attività difficoltosa che ha portato a fare i conti con la *residualità* storiografica di cui le manifestazioni in oggetto sono vittime. Dopo uno studio accurato si è deciso di dare maggiore spazio alle fonti che presentavano da una parte un collegamento con gli organi istituzionali deputati all'organizzazione e alla promozione delle esposizioni, a garanzia di maggiore affidabilità, e che dall'altro aiutassero se non a superare del tutto, per lo meno a circoscrivere il problema dell'insufficienza di documentazione. I cinegiornali prodotti dall'Istituto Luce, le riviste coloniali e le fotografie rinvenute negli archivi pubblici sono state dunque elette fonti privilegiate del lavoro, pur mettendo di fronte alla necessità di metodologie e approcci diversificati a causa della loro eterogeneità.

Dopo la selezione e l'ordinamento delle fonti si è proceduto allo studio della struttura amministrativa degli enti incaricati di finanziare e organizzare le mostre coloniali, fondamentale per mettere in relazione dialettica le motivazioni propagandistiche che sottendevano questi eventi alla loro struttura allestitiva. L'organo preposto a queste complesse operazioni è stato il Ministero delle Colonie che, oltre a occuparsi della preparazione e della promozione delle mostre coloniali era solito dispiegare un'attività a largo raggio per promuovere la coscienza coloniale, come il finanziamento di attività di ricerca, la sovvenzione ad alcune riviste di settore nonché il mantenimento del Museo Coloniale di Roma.

Una volta chiariti questi aspetti è sembrato necessario procedere alla classificazione degli eventi espositivi in categorie omogenee, in base sia alla tipologia di oggetti esposti che alla committenza, per dar conto quanto più efficacemente possibile delle piccole e delle macroscopiche differenze tra gruppi che, a loro volta, hanno comportato l'adozione di linguaggi allestitivi diversi.

L'esame diaconico delle esposizioni coloniali rappresenta il cuore di questo lavoro e ha messo di fronte a un altro tipo di criticità. Refrattarie ad ogni classificazione, portatrici di messaggi

stratificati e fortemente integrate alla propaganda sia liberale che fascista, le esposizioni coloniali si presentano ai nostri occhi quali dispositivi complessi, che per essere compresi devono essere smontati e analizzati da diverse prospettive. Sopravvivenze museografiche del secolo precedente si trovano sovente mescolate ad un lessico allestitivo contrassegnato dal ricorso all'ambientazione, determinando un persistente anacronismo che rende questi eventi di difficile approccio. La metodologia analitica utilizzata solitamente per le mostre d'arte rivela tutti i propri limiti una volta applicata a questi multiformi contenitori di aspirazioni imperial-nazionaliste nelle quali il ruolo propulsivo dello stato non andrebbe sottovalutato. Per questo motivo si è avvertita la necessità di far ricorso ad una metodologia in grado di combinare contenuti di ambiti diversificati quali l'antropologia culturale, la museologia, la storia dell'arte e dell'architettura coloniali. Se è vero, infatti, che gli eventi coloniali si presentano come eventi stratificati, superfici prismatiche in cui è difficile specchiarsi, allora è necessario servirsi di strumenti diversi per cercare di penetrarli. Per dar conto dell'eterogeneità del panorama visivo coloniale del tempo si è deciso di far ricorso saltuario anche a fonti secondarie quali cartoline, romanzi coloniali, valori bollati, nel tentativo di dare un quadro quanto più esaustivo possibile del discorso coloniale portato avanti in Italia tra le due guerre, di cui le esposizioni coloniali presentano il nucleo privilegiato.

Durante questo processo di scomposizione e di analisi è risultato altresì importante il raffronto con la tradizione espositiva coloniale internazionale: si tratta tuttavia di un filone di ricerca che meriterebbe spazio e approfondimento maggiori e che per ragioni di tempo non è stato possibile portare avanti in modo sistematico. Ultima nazione europea ad affacciarsi sul mondo del colonialismo, l'Italia ha molto probabilmente mutuato consuetudini, prassi e linguaggi espositivi dalla lunga tradizione delle altre potenze del vecchio continente.

Infine, si è deciso di dedicare uno spazio a parte alla Fiera di Tripoli, fondata con lo scopo precipuo di potenziare i traffici commerciali tra le nazioni che si affacciavano sul bacino del Mediterraneo. Crescendo d'importanza anno dopo anno, la Fiera ha avuto modo di ingrandirsi e di ospitare un numero considerevole di espositori internazionali e di turisti, diventando un appuntamento importante per commercianti, agricoltori, esportatori e allevatori. Tripoli, che accoglie fin dal 1926 la manifestazione, diveniva dunque il terreno operativo in cui il consueto gioco di sguardi tra colonizzati e colonizzatori subiva slittamenti e modifiche, prevedendo modalità inedite d'interazione. Queste si esprimevano anche attraverso la manipolazione dello spazio della città che accoglieva al suo interno la Fiera e i suoi padiglioni stabili, e che in tal modo diventava il centro del dibattito sull'architettura coloniale italiana e sul delicato equilibrio da tenere tra resti archeologici romani, edilizia locale e mediterraneità. Se le mostre e le fiere organizzate sul territorio italiano, infatti, plasmavano e diffondevano una certa immagine dei territori coloniali a

beneficio della popolazione della madrepatria, la manipolazione diretta dello spazio urbano in Africa - così come la diffusione mediatica di questi interventi - assumeva un alto valore simbolico. La città, il luogo in cui avveniva l'incontro tra soggetti portatori di culture e interessi diversi e in cui veniva mediato o esacerbato il disequilibrio tra le forze in campo, fungeva da cartina tornasole di meccanismi e dinamiche politico-culturali di ampia portata.

Concludendo, in questo lavoro si è cercato di trattare le mostre e le fiere coloniali sia come eventi in sé, meritevoli di essere approfonditi quali portatori di significati articolati su più livelli (museografico, storico, propagandistico), sia come parte dell'orizzonte visivo coloniale italiano, di cui rappresentano un aspetto. Lungi dall'esaurire l'argomento, che potrebbe essere trattato e approfondito ancora da molti altri punti di vista, questa tesi è nata come tentativo di fornire una prima lettura del fenomeno espositivo coloniale in Italia, nella speranza che questo tema incontri l'interesse di altri ricercatori e che gli studi in questo settore conoscano un incremento.

CAPITOLO 1

Materiali per le mostre coloniali

Il primo snodo critico da affrontare quando ci si occupa di esposizioni coloniali italiane è la mancanza di riferimenti bibliografici dovuta alla scarsa fortuna critica di cui l'argomento ha goduto. Nonostante negli ultimi quindici anni circa sia possibile riscontrare un aumento dell'interesse in questo campo, il panorama storiografico resta purtroppo lacunoso. Non sono ancora state portate avanti delle sistematiche riflessioni su quali fonti privilegiare per l'analisi degli eventi espositivi coloniali, né sulla loro codifica, né tantomeno su quale punto di vista metodologico adottare per interrogarle.

Si è quindi cercato di affrontare questa criticità selezionando le fonti e in secondo momento cercando di analizzare le principali da diverse prospettive: non deve infatti essere dimenticata l'ambivalenza del loro essere contemporaneamente oggetto storico, prodotto culturale di una certa epoca e di un certo gusto, e materiale da cui attingere informazioni per gli studi di settore. Dopo attente considerazioni, le fotografie d'archivio, le riviste colonialiste e alcuni estratti dei cinegiornali Luce sono stati individuati come fonti privilegiate. La motivazione principale è da ricercare nell'elemento quantitativo: a fronte di un panorama storiografico tanto desolato, infatti, si è preferito tributare maggiore considerazione a materiali numericamente significati, capaci di sopperire all'*horror vacui* avvertito nell'approcciarsi alla tematica. Questo elemento, tuttavia, non deve far pensare a una situazione documentaria copiosa: si tratta comunque di un materiale *residuale*, non paragonabile a quello reperibile per una mostra d'arte tout-court dello stesso periodo. Le mostre coloniali italiane mettono di fronte alla necessità di lavorare non sulla "memoria sommersa" di cui parlava Warburg, quanto piuttosto sui resti minimi sopravvissuti alla cancellazione, alla *damnatio memoriae*, all'oblio del tempo e della noncuranza istituzionale.

Fotografie, audiovisivi e riviste, riconosciuti al tempo stesso quali fonti e oggetti storici, hanno portato alla ribalta un ulteriore aspetto da tenere in considerazione: l'eterogeneità. Si tratta, infatti, di media assai differenti tra loro, con tempi di produzione e modalità di circolazione diversi, rivolti a pubblici differenti e in grado di veicolare messaggi e contenuti secondo strategie non sempre coincidenti. Alla necessità di analizzare questi materiali anche da un punto di vista materiale, dunque, si somma quella di rispettare e di comprendere le problematichità messe in campo da ognuno di essi.

1.1 La fotografia. Fonte e oggetto storico

Le fotografie d'archivio che raffigurano l'allestimento delle esposizioni coloniali rappresentano la fonte più importante del lavoro. La stragrande maggioranza della documentazione fotografica è stata reperita presso l'Archivio Storico-diplomatico del Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale, in particolare nel fondo «Ex Ministero dell'Africa Italiana». Il materiale ivi rinvenuto è stato precluso alla consultazione per molti anni e presenta delle caratteristiche materiali degne di essere approfondite. Innanzitutto, va segnalata una certa consistenza numerica che, a fronte di un panorama critico e documentario assai scarso, rappresenta un'interessante eccezione.³

Le esposizioni coloniali presentano caratteristiche e problematichità comuni a quelle di tutti gli allestimenti temporanei storico-artistici: si tratta di eventi unici e al tempo stesso effimeri, destinati a essere dimenticati se non opportunamente documentati. Tuttavia, esattamente come avviene nelle mostre di arte dello stesso periodo storico, le esposizioni coloniali mettono in campo una serie di criticità connesse al rapporto tra artefatti e spazio ma anche tra allestitori e visitatori, tra avanguardia e tradizione, tra valenza didattica e apporto propagandistico. La fotografia restituisce ai nostri occhi questo complesso coacervo di tematiche e snodi, restando tuttavia ben lontana dall'offrire chiavi di lettura per sciogliere le problematiche critiche. Per questa ragione si è deciso di dedicare uno spazio all'analisi delle caratteristiche materiali del fondo.

L'atto di esporre è un atto critico e la fotografia degli allestimenti si offre quale «testimonianza antropologica dell'arte» rivelando i modi e le finalità sia di chi si è occupato di intervenire sullo spazio sia di chi si è accostato ad esso per documentarne lo stato grazie al medium fotografico.⁴ La fotografia offre la possibilità di entrare in contatto indiretto con il luogo in cui la storia e l'arte sono stati sia attori protagonisti che scenografia, nell'ambito di quella faticosa e straordinaria messa in scena che è l'attività espositiva italiana nella prima metà del Novecento, legata a doppio filo con quella del regime fascista. La fotografia permette di interpretare i manufatti insieme al loro contesto esistenziale⁵ e di decodificare quest'ultimo grazie al rapporto dialettico tra gli oggetti esposti e lo spazio che li accoglie. Le componenti più strettamente legate al ruolo dell'arte come protagonista nelle mostre coloniali verranno approfondite in seguito: in questo momento ci si vuole focalizzare su una serie di problematiche e di interrogativi posti in essere dall'ambivalente

³ In riferimento alla prima metà del Novecento sono state rinvenute nel solo fondo ASMAI 206 fotografie relative a mostre coloniali e fiere realizzate in Italia e all'estero. Non sono state prese in considerazione i materiali relativi a esposizioni realizzate dopo la II guerra mondiale, quantitativamente molto esigui.

⁴ Celant, G., «Verso una storia reale e contestuale», in *Post zang tumb tuum. Art life politics Italia 1918-1943*. Catalogo della mostra, Milano (18 febbraio. 25 giugno 2018), Fondazione Prada, 2018, p. 553.

⁵ Ivi, pp. 553-54.

condizione del medium fotografico, al tempo stesso fonte primaria e oggetto materiale. I documenti fotografici, infatti, devono essere esaminati rispettando la loro ambivalenza di fondo: non solo fonti per lo studio di ciò che rappresentano ma anche oggetti storici, depositari di una memoria stratificata che può essere riportata alla luce attraverso l'esame della loro materialità, della loro storia e delle motivazioni che li hanno posti in essere.

Qualche informazione sul fondo in questione risulta doverosa. Il fondo archivistico denominato «Ex Ministero dell'Africa Italiana» risulta diviso in:

Ministero Africa Italiana vol. I 1857 - 1939

Ministero Africa Italiana vol. II 1859 - 1945

Ministero Africa Italiana vol. III 1879 - 1955

Ministero Africa Italiana vol. IV 1855 - 1962

Ministero Africa Italiana vol. V 1926 - 1948

Archivio Eritrea 1880 - 1945

Ministero Africa Italiana Affari Politici 1880 - 1945

Ministero Africa Italiana Affari economici e finanziari 1913 - 1944

Consiglio Superiore Coloniale 1923 - 1939

Repertorio del Fondo Comitato per la documentazione delle attività italiane in Africa 1951 - 1980

Ministero Africa Italiana Gabinetto Archivio Segreto 1925 - 1942

II Direzione Africa Orientale 1943 - 1950

Consiglio di tutela - Nazioni Unite 1946 - 1950

Ministero dell'Africa Italiana - Ispettorato scuole

Dallo spoglio degli inventari è emerso che notizie, informazioni e materiale documentario circa l'attività culturale promossa dall'ex Ministero delle Colonie, nel 1937 rinominato Ministero dell'Africa Italiana, si trovano per lo più nei voll. II, III, IV, V e nell'Archivio Segreto.⁶ Il volume III è quello più ricco di documentazione: le buste dalla 39 alla 47, infatti, sono state ordinate per

⁶ Dallo spoglio dell'inventario emerge che il materiale è così distribuito: Ministero Africa Italiana vol. II 1859 - 1945, POSIZIONE 133/2 – FASCICOLO 15: Armi arabe per la mostra di Genova (1914 – 1920); POSIZIONE 133/1 – FASCICOLO 5: Villaggio africano ad una mostra di Vienna; POSIZIONE 150/1 - FASCICOLO 3: Sfratto di sudditi sospetti. Invio di indigeni all'esposizione di Genova. Incaglio del postale "Solferino" (1914). Ministero Africa Italiana vol. IV Ufficio Studi Min. AOI, pacco 19 Mostra esposizione di New York 1939, materiale documentario relativo al Museo Coloniale, restituzione all'Etiopia del materiale asportato; Pacco 20: materiale documentario relativo al Museo Coloniale e alla Mostra d'Oltremare di Napoli. Ministero Africa Italiana vol. V 1855-1962 Materiale recuperato al Nord, pacco 19 fasc. 250 esposizione internazionale di Parigi 1931, pacco 29 fasc. 338 numero tre fotografie sulle mostre. Ministero Africa Italiana Gabinetto Archivio Segreto 1925-1942, cartella 18 materiale Museo Coloniale; cartella 19 Mostra d'Oltremare; cartella 215 Museo dell'Africa italiana, cartelle 208 e 209 Fiera di Tripoli.

contenere il materiale relativo alla cosiddetta «azione culturale». Questo raccoglie gran parte dei documenti estratti dai fascicoli dell'Archivio Storico del Ministero dell'Africa Italiana e, in proporzione minore, dall'Archivio Eritrea e da altri archivi e fondi vari del Dicastero ormai soppresso.⁷ La formazione di questo settore è stata ritenuta utile dal Comitato per la documentazione dell'Opera dell'Italia in Africa che nel corso di circa quindici anni (dal 1952 fino agli inoltrati anni Settanta, quando cambia denominazione in “Comitato per la documentazione delle attività italiane in Africa”) ha fatto reperire, esaminare, riassumere atti e raccogliere documenti per le necessità degli studiosi designati alla preparazione di volumi documentari e testi monografici previsti per la collana «L'Italia in Africa», edita sotto gli auspici del Ministero degli Esteri. Era previsto che il materiale selezionato ed estratto fosse ricollocato dopo l'utilizzo nei fascicoli di provenienza ma alla fine si preferì mantenere la documentazione raccolta distinta per argomento.⁸

«L'Italia in Africa», collana storica pubblicata tra la metà degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Settanta, si presentava come espressione degli ambienti coloniali italiani e, come ha sottolineato lo storico Giorgio Rochat, è evidente la presenza di un sottotesto apologetico.⁹ Il volume sull'azione culturale della collana non è mai stato scritto per mancanza di tempo e personale.¹⁰

⁷ Un argomento che in questa sede non è possibile approfondire, riguarda la spartizione del materiale d'archivio dopo la seconda guerra mondiale quando in seguito alla pace di Parigi, l'Italia è costretta ad ammettere il fallimento della propria avventura coloniale. Cfr: G. Barrera, “Carte contese: la spartizione degli archivi coloniali e i contenziosi internazionali in materia di archivi” in P. B. Farnetti, A. Mignemi, A. Triulzi, (a cura di), *L'Impero nel cassetto. L'Italia coloniale tra album privati e archivi pubblici*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2013, pp. 13-30.

⁸ Il tutto è riunito in 170 pacchi contenenti un totale di 1047 fascicoli. L'ordinatore dell'inventario è Mario Ganzini, le note e le avvertenze sono state scritte da Enrico Serra nel 1979. Cfr:

http://www.esteri.it/mae/it/ministero/servizi/uapdsd/storico_diplom

⁹ G. Rochat, *Il Colonialismo italiano*, Torino, Loescher, 1973, p. 13.

¹⁰ N. Labanca (a cura di), *L'Africa in vetrina. Storie di musei e di esposizioni coloniali in Italia*, Treviso, Pagus Edizioni, 1992, p.5.

In ogni parte della sezione dedicata all'Azione Culturale è evidente la presenza di un ordinatore che non solo ha raccolto il materiale ma è intervenuto a commentare attraverso appunti a matita, note a margine, didascalie scritte sul retro delle fotografie. Questa sezione raccoglie materiale eterogeneo: ritagli di giornale, riviste, documenti ufficiali, corrispondenza, fotografie, francobolli.¹¹



Figura 1 Esempio delle condizioni in cui versano i documenti. Fonte: ASMAI, vol. III (1879-1955), B.42, p. 9

È da segnalare lo stato conservativo del materiale, ben lungi dall'essere ottimale: ciò potrebbe far riflettere circa l'opportunità di procedere ad una digitalizzazione del fondo.

Le ragioni che sostanziano la struttura attuale del fondo si riflettono inevitabilmente sulle caratteristiche della documentazione e su alcuni aspetti materiali.¹² Per quanto riguarda il materiale

¹¹ È possibile consultare online l'inventario del Vol. III il quale, tuttavia, non tiene conto di qualche piccola variazione. Nella b. 39, ad esempio, il fascicolo non numerato intitolato «Mostre ed esposizioni organizzate dal Ministero delle Colonie» consiste in una busta vuota. È invece presente un gruppo di fotografie che rappresenta scorci di Tripoli e un altro con i maggiori edifici realizzati da alcuni architetti italiani. Infine, anche se non citata nell'inventario, nella b. 39 è possibile trovare una nutrita serie di lastre negative fotografiche di cui non è specificata la provenienza. Le buste numero 40 e 42 sono quelle che contengono il maggior numero di immagini fotografiche relative a mostre e fiere. Sono state portate a termine delle ricerche anche in altri volumi del fondo Ex Ministero dell'Africa Italiana (Vol. II, Vol. IV, Vol. V, Archivio Segreto) che, tuttavia, non contenevano materiale fotografico ma solo documentario. Cfr: [https://www.esteri.it/mae/servizi/archivistorico/asmai_3_miscellanea\(1\).pdf](https://www.esteri.it/mae/servizi/archivistorico/asmai_3_miscellanea(1).pdf)

¹² Facciamo nostre le considerazioni di Elisabeth Edwards che in molti dei suoi studi ha evidenziato l'importanza di studiare la fotografia non solo come fonte storica ma anche come oggetto, dotato di una propria fisicità e di caratteristiche materiali evidenti. Le fotografie non sono solo immagini a due dimensioni ma esistono nel mondo con la propria componente chimica, con un certo formato e determinati colori, a volte come parte di una raccolta o di un album. Le fotografie sono oggetti che esistono nel tempo e nello spazio, come ricorda Bachten: «They have

fotografico, è possibile notare una certa rilassatezza nell'adozione di criteri ordinatori: i singoli documenti non sono stati numerati né classificati ma coesistono nello stesso fascicolo in sequenza apparentemente casuale. Nel caso delle fotografie scattate dallo studio Barsotti in Firenze, ad esempio, queste sono state numerate attraverso l'impressione di un numero sull'angolo in basso a destra ma questa scelta è da attribuire a chi si è occupato di stampare il materiale e non rispecchia un desiderio dell'ordinatore. Sono state trovate le fotografie che riportano i numeri 1, 4 e 5 (fig.2). Non sappiamo, quindi, se la serie comprendesse un numero di fotografie maggiore di 5 né possiamo contare sulle fotografie numero 2 e 3, che risultano disperse.



Figura 2 Esempio di numerazione apposta su alcuni documenti fotografici. Fonte: ASMAI, vol. III, b. 42, p. 9.

Alcune fotografie sono state strappate da altri supporti e successivamente collocate all'interno del vol. III. Nel caso delle fotografie dell'Esposizione Internazionale Coloniale di Parigi del 1931, ad esempio, queste erano parte di un album dalle pagine marroni: osservando il lato sinistro dei supporti è visibile il segno di una rilegatura. In altri casi le fotografie sono state staccate da supporti cartacei di cui non siamo in grado di dare alcun indizio ma ne sono testimonianza le tracce ben visibili di colla e carta sul retro della fotografia (fig.3).

volume, opacity, tactility and a physical presence in the word». La studiosa non manca di sottolineare come la materialità della fotografia si manifesti attraverso il supporto sul quale è stampata, gli elementi tonali che la compongono e le variazioni di superficie, che spesso possono fornire allo studioso indicazioni sulla committenza e sulla sua disponibilità economica, ma anche attraverso la dimensione e il formato o la presenza di cornici. Queste forme di materialità ammettono implicitamente un altro elemento: la traccia dell'uso nel corso del tempo. Cfr: E. Edwards, J. Hart (a cura di), *Photographs, objects, Histories*, New York, Routledge, 2004; G. Batchen, *Photography's Objects*, University of New Mexico Press, 1997, p. 2; Edwards E., *Objects of Affect: Photography Beyond the Image*, in «Annual Review of Anthropology», n. 41, 2012, pp. 221-234

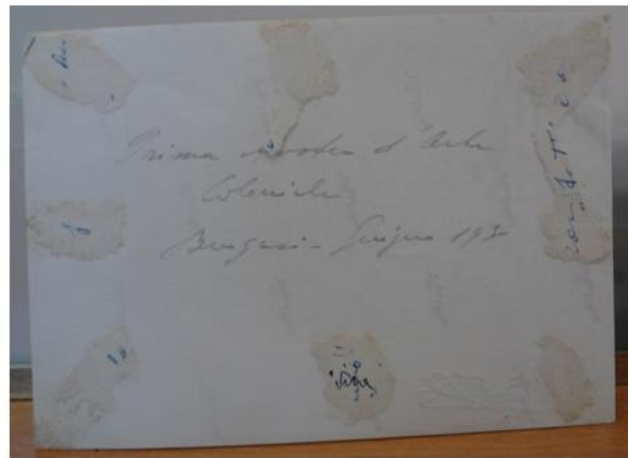


Figura 3 A sinistra: Esposizione Coloniale Internazionale di Parigi 1931, pagine di un album smembrato. A destra: Prima mostra d'arte coloniale a Bengasi, esempio di fotografia staccata da un supporto sconosciuto. Fonte: ASMAI vol. III b. 42 p. 9.

In un solo caso si è preferito conservare tutto l'album: si tratta della mostra coloniale tenutasi a Torino nel 1911 (fig.4).



Figura 4 Mostra Coloniale di Torino, 1911, album. Copertina ed esempio dell'interno. Fonte: ASMAI, vol. III, b. 42 p. 9.

È presente anche la tendenza opposta: esistono casi in cui le fotografie relative ad un evento sono state radunate in un unico supporto per evitarne la dispersione. Ciò è avvenuto con la documentazione relativa alla Mostra Coloniale tenutasi a Genova nel 1914, organizzata in un album costituito da 48 fotografie incollate su cartoncino robusto. Quella che dovrebbe fare le veci di una copertina è la scheda di catalogazione ufficiale del Museo Coloniale con i dati della mostra.



Figura 5 Genova, Mostra Coloniale, 1914. Esempio di creazione ad hoc di un album per la raccolta delle fotografie relative ad una mostra. Fonte: ASMAI, vol. III (1879-1955), b. 40, p. 7.

Il rapporto didascalia/immagine merita specifiche considerazioni. Non tutte le fotografie dispongono di una didascalia e ciò mette nelle difficili condizioni di dover provvedere autonomamente a sopperire a questa mancanza. In alcuni casi è possibile collegare le fotografie prive di riferimenti a uno specifico evento espositivo grazie all'analisi dell'allestimento e alla presenza di dettagli rivelatori. Non sempre, tuttavia, si possiedono elementi sufficienti per procedere a un'attribuzione sicura.

Quando la didascalia è presente può essere classificabile in quattro tipologie:

- 1. Didascalia battuta a macchina e poi incollata su supporto in cartoncino / didascalia impressa sul supporto in cartoncino con altre tecniche.**

Nel primo caso si annoverano le fotografie che ritraggono il padiglione italiano alla Fiera di Budapest del 1938 (fig. 6), nel secondo caso l'album sulla mostra avvenuta nel 1911 a Torino (fig.4) nel quale le indicazioni sono state impresse sul supporto mediante la stessa tecnica utilizzata per l'immagine fotografica.



Figura 6 Fiera di Budapest, padiglione del Ministero dell'Africa Italiana 1938. Fonte: ASMAI, vol. III, b. 42, p. 9.

2. Didascalia impressa sulla fotografia.

È il caso delle fotografie che rappresentano alcune edizioni della Fiera di Milano, come quella del 1936 riprodotta in fig. 7. In questi casi è presente anche il nome dello studio fotografico che si è occupato del servizio, un dato, come vedremo, di rilevante interesse.



Figura 7 Fiera di Milano, 1936. Fonte: ASMAI, vol. III, b. 42, p. 9.

3. Didascalia scritta a matita sul retro della fotografia.

Questa tipologia è quella che maggiormente presta il fianco all'errore e che fa trapelare con evidenza i dubbi che lo stesso ordinatore del fondo nutrive. Nel caso della mostra realizzata a Como (Villa Olmo), la

didascalia a matita riporta «1936» come data di realizzazione ma è certo che la manifestazione ha avuto luogo l'anno successivo,¹³ inoltre in seguito ad una comparazione con il relativo materiale documentario è emerso che quella fotografia si riferiva alla XXXVI edizione della Fiera dell'Agricoltura e Fiera Cavalli tenutasi a Verona nel 1932 e non all'evento comasco, come si avrà modo di approfondire in seguito.¹⁴

L'ordinatore non ha mancato di esprimere le proprie riserve anche nel caso delle due manifestazioni coloniali organizzate a Losanna nelle quali è attestata la partecipazione dell'Italia. Sappiamo che in questa città hanno avuto luogo due fiere, una nel 1925 e un'altra nel 1933.¹⁵ Nella busta num. 42 del vol. III sono state trovate diverse fotografie circa le quali l'ordinatore non ha ritenuto di avere a disposizione abbastanza informazioni per procedere ad una datazione certa dell'evento. Come si vedrà successivamente, il confronto con i periodici del tempo aiuta a eliminare ogni incertezza: alcune delle fotografie che riportano la didascalia battuta a macchina sono state rinvenute anche su riviste pubblicate nel 1925 (fig. 8, in alto), elemento che ci consente di fugare ogni dubbio. Nel secondo caso (fig. 8, in basso) non si è in possesso di prove sufficienti ad affermare che la fotografia sia stata scattata davvero a Losanna né che risalga al 1925. I documenti e le fotografie che compongono l'allestimento risultano accompagnati da una grande iscrizione in lingua tedesca: questo elemento potrebbe far nutrire dei forti dubbi sul fatto che il luogo dell'esposizione fosse realmente Losanna, città situata nel cantone francofono della Svizzera.

¹³ Testimonia l'errore non solo il titolo della mostra (*Mostra coloniale nell'annuale dell'impero*) ma anche l'articolo ad essa dedicata dalla rivista «Rassegna di Architettura» pubblicato nel settembre 1937 nonché le fotografie tratte dall'Archivio online della Regione Lombardia, appositamente catalogate e schedate. cfr: <http://www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/schede/IMM-1m170-0001037>

¹⁴ *XXXVI Fiera dell'Agricoltura e Fiera cavalli, Verona 1932 X. 13-24 marzo*. Catalogo, Verona, Soc. Editrice Arena, 1932, p. XXXI.

¹⁵ A.S.M.A.I. vol. III (1879-1955), busta 42, pacco 9.

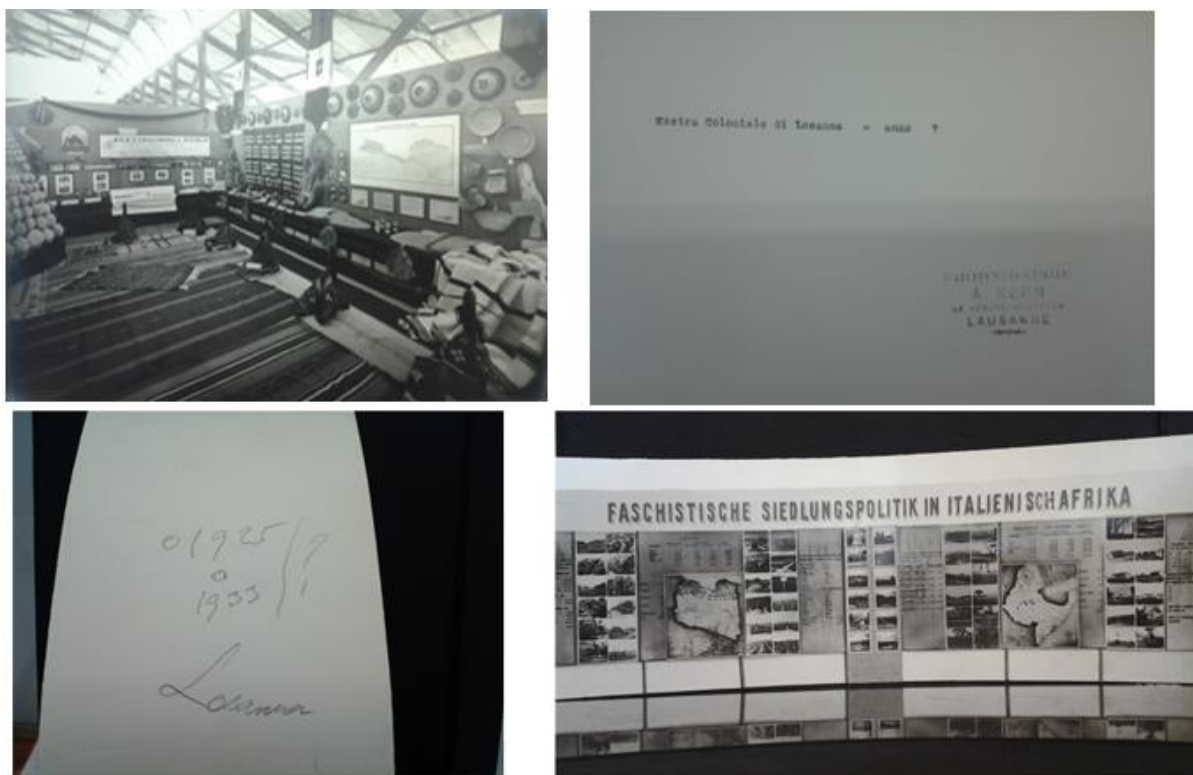


Figura 8 Ambiguità nell'attribuzione di documentazione fotografica in relazione alla partecipazione italiana a due fiere avvenute a Losanna nel 1925 e nel 1933. Fonte: ASMAI, vol. III, b. 42, p. 9.

4. Cartellino sul retro della raccolta o della singola fotografia che recita: *Ministero delle Colonie - Museo Coloniale – (Fototeca).*

Il cartellino permette di venire a conoscenza delle informazioni basilari relative al documento fotografico: nome, data e luogo dell'evento raffigurato. Altre voci quali “categoria”, “formato” e “numero categorico”, sebbene presenti, non sono state compilate nella totalità dei casi. L'etichetta ci fornisce notizie preziose circa l'originaria posizione dei documenti, collocandoli all'interno della fototeca del Museo Coloniale. Questo, nato in seno al Ministero delle Colonie, disponeva infatti di una Fototeca e di una Cineteca. La fototeca non è stata mai aperta ufficialmente al pubblico ma era utilizzata per documentare le realizzazioni italiane in Africa e vi si attingeva in occasione di mostre e pubblicazioni editate dal Ministero o da questo affidate a case editrici. È stata ampiamente consultata da testate giornalistiche, studiosi o enti che facevano richiesta al Ministero di prestiti «a scopo di propaganda» come testimoniano i documenti¹⁶ relativi a prestiti e restituzioni di un'abbondante quantità di materiale fotografico.¹⁷ Silvana Palma già nel 1989 aveva avuto modo di sottolineare le condizioni di caos in cui versava la fototeca dell'ex Museo, della quale

¹⁶ ASMAI, Vol. IV, pacco 19, fascicolo 4/2.

¹⁷ S. Palma, *La Fototeca dell'Istituto Italo-Africano*, in «Africa: rivista trimestrale di studi e documentazione dell'Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente», a. 44, n. 4 (dicembre) 1989, p. 598.

stava cercando di portare a termine un riordino. Questa, infatti, non conservava repertori, inventari, registri ordinati cronologicamente né note di accompagnamento.¹⁸

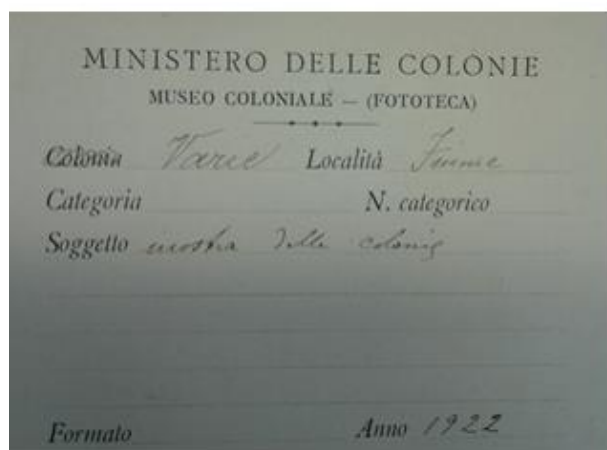


Figura 9 Esempio di cartellino della Fototeca del Museo Coloniale. Fonte: ASMAI, vol. III, B. 42, p.9.

La presenza di questo cartellino è significativa perché fa luce anche su un altro dettaglio non trascurabile: il Museo Coloniale disponeva all'interno della propria fototeca non soltanto di fotografie da esporre in occasione di mostre, ma anche di immagini che raffiguravano le mostre stesse, come documentazione dell'attività di diffusione della cultura coloniale.¹⁹ Un doppio livello di documentazione, dunque, ad uso prevalentemente interno e a beneficio dell'attività propagandistica del Ministero.

Un'ulteriore considerazione circa il materiale rinvenuto nei fondi dell'Ex Ministero dell'Africa Italiana riguarda l'autorialità dei documenti esaminati. È evidente che queste fotografie sono state scattate da professionisti e non da semplici visitatori o appassionati. Gli elementi che rendono plausibile tale ipotesi riguardano, ad esempio, la mancanza di pubblico nelle fotografie, dettaglio che fa pensare al privilegio esclusivo di un professionista; le inquadrature, che vengono scelte tra quelle capaci di dar conto nel migliore dei modi dell'allestimento delle sale, privilegiando uno sguardo generale e di ampio respiro sui dettagli; l'uso consapevole dell'illuminazione, risultato di uno studio e di conoscenza approfondita del mezzo. È lecito chiedersi chi può avere incaricato i fotografi della realizzazione di questi servizi. Nei documenti consultati presso l'Archivio Storico-Diplomatico del Ministero degli Affari Esteri non è stata trovata alcuna traccia né dell'iter burocratico che avrebbe dovuto portare il personale del Ministero a incaricare i professionisti della realizzazione delle fotografie, né del relativo pagamento per la prestazione lavorativa. Probabilmente l'incarico non era attribuito dal Ministero delle Colonie ma da agenzie che si occupavano della vendita di materiale fotografico alle redazioni di periodici e quotidiani, confluendo solo in un secondo momento nella fototeca del Museo Coloniale. È stato stilato un

¹⁸ La fototeca dipendeva, come il Museo, dal Ministero delle Colonie. Quando il Museo dell'Africa Italiana entrò a far parte del patrimonio dell'Istituto Italo-Africano nel 1953, nella vasta raccolta fotografica andò a confluire anche il materiale dell'archivio fotografico che lo stesso Istituto Italiano per l'Africa aveva istituito nel 1932-33. Cfr: Ivi, pp. 597-8.

¹⁹ La fototeca dell'ex ISIAO è confluita nel patrimonio della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, tuttavia risulta inaccessibile per lavori di ristrutturazione, come confermato da uno scambio mail con la responsabile, dott.ssa Daniela Bartoccini. Non si conosce il momento in cui il materiale tornerà disponibile al pubblico.

elenco di tutti gli studi fotografici riportati nelle didascalie e tra questi sono presenti agenzie per la stampa (nazionale e internazionale) che parrebbero dar ragione di quest'ipotesi.²⁰

1.2 Le riviste

Un momento importante della ricerca ha interessato lo spoglio sistematico di alcune riviste coloniali edite lungo il Ventennio. Lo scopo principale dell'operazione consisteva nel reperimento di informazioni e di immagini fotografiche relative alle esposizioni coloniali tuttavia, man mano che si procedeva all'esame di questo materiale straordinario, è diventato evidente che le riviste fossero meritevoli di attenzione non solo come fonti della ricerca ma anche in virtù delle proprie caratteristiche intrinseche, presentando aspetti materiali, formali e critici di grande valore. Se è vero, infatti, che lo scopo di questo lavoro non consiste solo nell'esame delle esposizioni coloniali ma nel sottolineare il loro legame con la cultura coloniale del tempo, allora le riviste non dovrebbero essere utilizzate esclusivamente come fonti ma anche come prodotti culturali capaci di chiarire il peso e il ruolo dell'imperialismo nel progetto e nella politica fascista.

Sono state selezionate pubblicazioni periodiche, spesso mensili, che nel proprio manifesto menzionano l'adesione al programma coloniale statale e avevano l'obiettivo di promuovere la conoscenza dei territori d'oltremare presso gli italiani nonché la valorizzazione della coscienza coloniale. Si tratta di pubblicazioni che ponevano al centro dei propri interessi la questione coloniale, trattandola da vari punti di vista: alcune presentavano un profilo estremamente settoriale, concentrandosi per lo più su un argomento (tra i più diffusi quello economico e commerciale ma anche quello legato allo sfruttamento agricolo delle terre di recente acquisizione), altre invece mantenevano un taglio più generale, affrontando argomenti disparati attraverso rubriche specifiche (arte e letteratura coloniali, cronaca dall'oltremare, avanzamento delle conquiste militari, geopolitica, a volte anche moda ed *etiquette* coloniali). Si è deciso di procedere ad un esame sistematico di alcune riviste della seconda categoria per due motivazioni: in primo luogo non è stata riscontrata la presenza di informazioni circa le mostre coloniali nelle riviste appartenenti alla prima categoria, inoltre queste ultime erano troppo distanti non solo dal background formativo di chi avrebbe dovuto esaminarle ma anche dal tema principale del lavoro.

Il primo elemento da evidenziare riguarda una certa varietà nella struttura e nell'approccio ai temi presentati dalle redazioni, da ricollegare non solo al target di pubblico di riferimento ma anche alla personalità dei fondatori. Ad esempio, *Africa Italiana: rivista di storia e d'arte a cura del Ministero delle Colonie* (1927-1941) nata all'interno di un contesto ministeriale e diretta da

²⁰ Si veda Appendice 1.1, p. 375.

Rodolfo Micacchi, archeologo e capo dell'Ufficio Scuole e Servizi Archeologici, era una pubblicazione molto elegante, ricca di immagini fotografiche a colori e dall'impostazione prettamente accademica. Trattava esclusivamente di archeologia e storia dell'arte e gli articoli si presentavano come veri e propri saggi di settore. Tuttavia, solo un anno prima era stata fondata su impulso del direttore Mario de Gaslini *Esotica Mensile di Letteratura e Valorizzazione coloniale, cronache d'arte e di vita*. Divisa in rubriche eterogenee, capaci di coprire temi che spaziavano dalla moda allo sport in colonia, dalla letteratura coloniale alla biografia romanzata dei principali amministratori d'oltremare, *Esotica* si rivolgeva ad un pubblico di appassionati di "cose coloniali" prediligendo un atteggiamento poco improntato alla scientificità dei contenuti ma entusiasta, propositivo, ricco di chiamate alle armi. Questa varietà interna al settore della pubblicistica coloniale, qui solo sommariamente esemplificata, concorre a dare un'idea di quanto diversificata sia stata la promozione della coscienza coloniale in Italia e in quanti modi fossero declinati i contenuti, grazie da una parte all'attività del regime e all'iniziativa personale di alcuni sostenitori.

In questa sede viene proposta una panoramica, purtroppo non pienamente esaustiva per ragioni di opportunità tematica e di spazio, sul fenomeno delle riviste coloniali italiane e sulla loro importanza propagandistica, con un affondo su come queste abbiano contribuito alla creazione del discorso coloniale anche attraverso il racconto delle esposizioni coloniali.

È già ben noto alla critica il valore che la pubblicistica riveste nel panorama culturale del Novecento, come ad esempio già sottolineato da *Il secolo dei manifesti* di Lupo e Langella, un testo che ha avuto anche il merito di far emergere una fitta rete di micro-storie che restituiscono il ritratto della temperie culturale del secolo breve in Italia. Le riviste coloniali si inseriscono a pieno titolo in questo panorama frammentario e discontinuo, condividendo con le riviste generaliste l'andamento "a meteora", ovvero relativo alla breve durata di molti progetti editoriali che nascono e muoiono nel giro di pochissimi numeri. Questo trend è evidente soprattutto nel periodo precedente il biennio 1926-1927 quando, in coincidenza con la fase di organizzazione dello stato fascista, giornali e riviste furono sottoposti a un riassetto generale.²¹ La costruzione dello stato totalitario, iniziata all'indomani dell'assassinio Matteotti, aveva infatti previsto la soppressione delle forme di dissenso e la conseguente irreggimentazione della società. La stampa fu sottoposta a censura in modo che potesse diventare «lo strumento principale per l'organizzazione del consenso».²² Il risultato più immediato nel campo della pubblicistica coloniale è stata la contrazione del numero di pubblicazioni, tanto che molti dei periodici esistenti prima del 1926

²¹ V. Deplano, *Per una nazione coloniale. Il progetto imperiale fascista nei periodici coloniali*, Perugia, Morlacchi Editore, 2018, p. 17.

²² *Ivi*, p. 71.

scomparvero e tra il 1927 e il 1934 furono pubblicate soltanto tre nuove riviste coloniali.²³ Attraverso questi provvedimenti il governo mirava alla messa a punto di una macchina del consenso formidabile, sotto il suo diretto controllo.

Un dato significativo quando si tratta di riviste coloniali riguarda inoltre l'impossibilità di chiarire i rapporti tra propaganda e consenso. Le riviste coloniali, infatti, anche prima del 1926-1927 condividevano una visione unidirezionale circa il discorso coloniale, molto vicina al regime e di chiaro supporto alle sue iniziative, questo porta a due ordini di riflessioni: in primo luogo non si può verificare una corrispondenza tra ciò che viene scritto e ciò che viene recepito e accolto dal pubblico, ovvero non è possibile verificare l'impatto della stampa e della propaganda attraverso l'osservazione della struttura della macchina propagandistica stessa.²⁴ In secondo luogo, se è vero che si riscontra una certa varietà nella struttura delle riviste e nel modo di trattare alcuni argomenti, al tempo stesso non è possibile riscontrare quella complessità e varietà di posizioni intellettuali che, invece, hanno costituito l'aspetto più rilevante dell'analisi di riviste culturali del Ventennio. La storiografia, com'è noto, ha da tempo evidenziato la molteplicità delle posizioni all'interno di numerose redazioni: per esempio nel caso di «Primato», rivista fondata da Giuseppe Bottai, convergono energie e posizioni ideologiche non univoche ma accomunate dalla volontà di creare un "inventario" delle situazioni intellettuali durante il fascismo, che lasciano trapelare piccole fratture all'interno dell'apparentemente compatta compagine culturale del tempo.²⁵ Lungi dal rappresentare roccaforti di dissenso, casi esemplari come quello di «Primato», tra le cui pagine troviamo molti nomi di quella che sarà l'élite culturale del dopoguerra, evidenziano la complessità del rapporto tra intellettuali e regime, soprattutto avvicinandosi alla fine degli anni Trenta. Il volto solo all'apparenza monolitico della cultura sembra sgretolarsi in prossimità dello scoppio della Seconda Guerra mondiale, rivelando un'anima estremamente complessa dalla quale prenderà le mosse la cosiddetta «generazione dei redenti».²⁶ Per ciò che riguarda le riviste coloniali, il trascorrere del tempo non fa che inasprire e radicalizzare le posizioni dei redattori, rendendole l'ultimo baluardo del più convinto interventismo militare e culturale.

Sotto la fitta coltre di annunci sensazionalistici, dichiarazioni di ostilità e bilanci vittoriosi (ma non sempre verosimili) delle azioni militari in Africa, è appena visibile un serpeggiante senso di sfiducia. È uno degli elementi più interessanti che emerge dalla lettura diacronica delle riviste

²³ Ivi, p. 75.

²⁴ Ivi, p. 12.

²⁵ Per i riferimenti a «Primato» si veda: V. Zagarrio, «Primato». *Arte, cultura, cinema del fascismo attraverso una rivista esemplare*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2007.

²⁶ L'espressione richiama il titolo di un famoso testo di Mirella Serri (*I redenti. Intellettuali che vissero due volte 1938-1948*, Milano, Corbaccio, 2005) in merito al quale si ricordano anche le interessanti tesi di Zagarrio.

coloniali: in modo impercettibile e inaspettato diventa sempre più evidente il complesso d'inferiorità che accompagna l'Italia coloniale fin dagli esordi, nutrito dalla frustrazione nei confronti delle scarse potenzialità dei territori coloniali e dai modesti risultati ottenuti in prestigio internazionale e sviluppo economico. Un complesso che si esprime attraverso il ricorso a toni sfrontati, palesemente aggressivi, soprattutto nel caso di pubblicazioni indipendenti²⁷ e in relazione a scottanti temi di politica internazionale. Gli autori non nascondevano osservazioni al vetriolo e non lasciavano passare l'occasione di denigrare i «nemici» ogni volta che ciò fosse possibile.²⁸



Figura 10 Copertine di «Esotica, mensile di letteratura e valorizzazione coloniale, cronache d'arte e vita», a. II, n. 3 e 4.

Un altro aspetto meritevole di essere sottolineato riguarda l'aderenza alla cosiddetta «cultura-azione».²⁹ Contestando l'immobilismo dell'«Italietta massonica e liberale»³⁰ popolata da

«troppi avvocati e pochi ingegneri, troppi che ricercano l'impiego sia pure modesto piuttosto che tentare la vita piena di asprezze ed incognite»³¹, non mancano palesi o implicite chiamate alle armi, inviti alla partecipazione diretta affinché l'Italia coloniale prosperi. Questi sono rivolti a funzionari e commercianti, braccianti e tecnici: tutti avrebbero potuto sperimentare una nuova vita in colonia, trovando nuove occasioni per la propria professione. Un ruolo importante era previsto anche per

²⁷ Tra le riviste oggetto di spoglio è necessario sottolineare che solo alcune possono essere considerate indipendenti («Esotica», «Etiopia», «Libia») mentre la maggioranza nasce per interessamento di organi istituzionali o istituti vicini al mondo della politica.

²⁸ Non sono state riscontrate palesi attestazioni di amicizia verso alcuno stato europeo a parte la Germania di Hitler nella seconda metà degli anni Trenta, tuttavia la presenza di contributi in senso antibritannico è superiore alla media, soprattutto via via che ci si avvicina allo scoppio della Seconda Guerra Mondiale. La Gran Bretagna viene criticata in tutto: dalle scelte di politica estera (ricordiamo la famosa distinzione tra nazioni «plutodemocratiche» e proletarie proposta da Mussolini) alla gestione amministrativa delle colonie, senza tralasciare sottintesi e accenni di carattere morale. Proporre un censimento approfondito di questi contenuti è impresa ardua, tra le riviste oggetto di spoglio nelle quali il tema si è rivelato ricorrente ricordiamo «Vita coloniale rassegna politica» pubblicazione mensile de «Il regime fascista» (Direttore: Giovanni Preziosi) ed «Etiopia rassegna illustrata dell'Impero» (1937-1943).

²⁹ Questa espressione è presa in prestito da V. Zagarrò, *Op.cit.*, 2007, p. 30.

³⁰ G. Casini, Manifesto, in «Rivista settimanale delle genti fasciste», a. 1, n. 1, (14 gennaio 1926).

³¹ P. Parini, *Amare il rischio*, in «Esotica. Mensile di Letteratura e valorizzazione coloniale, cronache d'arte e di vita», a. 1, n. 1, 1926, p. 3.

le donne, l'Istituto Coloniale Fascista infatti era solito organizzare corsi di preparazione alla vita coloniale per prepararle alle incognite dell'oltremare. Grazie alla loro frequenza, le allieve avrebbero appreso nozioni basilari di economia domestica e imparato a fronteggiare le difficoltà che la nuova condizione abitativa avrebbe imposto.³² Artisti, scrittori e intellettuali, inoltre, lungi dal ricoprire un ruolo secondario, venivano considerati «mezzo potente col quale la Patria si afferma su tutte le Patrie», investiti di un «solenne ministero spirituale» ovvero «conoscere per far conoscere» come ricorda Mario dei Gaslini:³³ «partire, vedere, amare, descrivere: preparare i coloni, i militi, i commercianti, i carovanieri, i dominatori».³⁴ La stampa di settore si faceva portavoce di quel progetto di ingegneria sociale che doveva essere la colonizzazione demografica, la quale trovava la propria ragion d'essere nella creazione *ex novo* di una società fondata su valori fascisti.

Le riviste hanno rappresentato una risorsa preziosa nello studio delle mostre ed esposizioni coloniali, e grazie ad esse sono state ottenute informazioni di difficile reperimento tramite documentazione archivistica e bibliografica. Le lacune del fondo Ministero dell'Africa Italiana presso l'Archivio del Ministero degli Esteri, infatti, non sono riferibili al solo materiale fotografico ma anche a quello documentario: non è sempre stato possibile reperire dati fondamentali quali le date di apertura e chiusura delle mostre, la composizione delle commissioni di esame delle opere, gli elenchi degli artisti o gli inventari delle merci esposte. Queste lacune non possono attualmente essere compensate dagli studi del settore a causa della scarsa fortuna critica di questi eventi. I testi che trattano l'argomento, seppure *en passant*, non sono numerosi e si fa costante ed esplicito riferimento alla *damnatio memoriae* che ha condannato questa pagina della storia delle esposizioni all'oblio.³⁵ Gli articoli e le rubriche sulle riviste coloniali, quindi, si sono rivelati utili per sopperire a molte di queste mancanze.

³² «I corsi di preparazione della donna alla vita coloniale comprendono una parte teoria ed una pratica. Mentre la prima giova a fornire alle allieve un panorama d'insieme dei vari problemi coloniali, la seconda sviluppa quelle cognizioni indispensabili per la vita nei paesi tropicali.» M. Dorato, *Donne italiane per l'impero*, in «Etiopia», n. 6, 1937, pp. 77-79. «La parte teorica svolgerà le seguenti materie di insegnamento: storia e religione dei nostri Possedimenti d'oltremare; cenni di geografia ed economia coloniale; problemi dell'espansione coloniale e difesa della razza; igiene tropicale e puerilicoltura. La parte pratica tratterà in sintesi le seguenti materie: ammobigliamento, igiene della casa; culinaria, lavorazione dei latticini, confezione del pane; coltivazione dell'orto e del giardino; preparazione del vestiario; tecnica casalinga e fattoria; artigianato.» *Corsi di preparazione della donna alla vita coloniale*, in «Illustrazione coloniale» ottobre 1937, p. 55.

³³ Fu fondatore di «Esotica», una rivista di letteratura e cultura coloniale pubblicata per meno di due anni tra il 1926 e il 1917, nonché vincitore del primo (e ultimo) concorso di letteratura coloniale indetto dal governo.

³⁴ Il gruppo di Esotica, *Gruppo artisti e imperialisti coloniali: appello ai giovani*, in «Esotica. Mensile di Letteratura e valorizzazione coloniale, cronache d'arte e di vita», a. 1, n. 1, 1926, p. 37.

³⁵ L'unico testo a tutt'oggi in grado di distaccarsi da questo panorama è *Esporre l'Italia coloniale* a cura di Giuliana Tomasella nel quale è presente un interessante regesto delle mostre avvenute dalla fine dell'Ottocento al 1940. Cfr: G. Tomasella (a cura di), *Esporre l'Italia coloniale*, Poligrafo, Padova, 2017.

L'abitudine di corredare i testi con immagini fotografiche si è rivelato ulteriormente interessante perché in molti casi ha dato la possibilità di ottenere materiale diverso da quello rinvenuto in archivio. È tuttavia possibile riscontrare delle convergenze tra le fotografie custodite presso l'Archivio Storico-Diplomatico del Ministero degli Esteri e quelle pubblicate sulle riviste, a testimonianza di quanto precedentemente affermato sulla circolazione delle fotografie custodite presso la fototeca del Museo Coloniale di Roma. L'Esposizione Coloniale di Torino del 1928, per esempio, è oggetto di numerosi articoli su «L'Italia Coloniale» e nel numero di luglio di quell'anno sono state riportate tre delle fotografie conservate presso il vol. III del fondo dell'ex Ministero dell'Africa Orientale. Nel caso della mostra di Losanna del 1925, inoltre, la presenza su «L'Italia coloniale» di una fotografia rinvenuta presso l'Archivio MAI è doppiamente importante non solo perché avvalorava quanto detto finora sulla circolazione del materiale fotografico ma soprattutto perché permette di collegare la mostra con l'anno di realizzazione, dissipando i dubbi che la didascalia aveva, invece, contribuito a creare.³⁶ Non è da escludere che il numero delle fotografie concesso in prestito ai periodici del tempo fosse decisamente maggiore e riguardasse numerose altre manifestazioni, tuttavia nelle attuali condizioni non è possibile averne la certezza perché il cronico stato di disordine della fototeca potrebbe aver contribuito alla dispersione del materiale.

Grazie allo spoglio si è avuto modo di constatare l'esistenza di manifestazioni coloniali finora ignote, di cui mancavano le tracce sia nella bibliografia attualmente esistente sia tra i documenti d'archivio.³⁷ Tra queste ricordiamo la fiera organizzata nel 1922 a Trieste in concomitanza al Congresso Orientale-Coloniale,³⁸ la Prima Mostra didattica coloniale a Varese (1930),³⁹ la Mostra delle Missioni Africane di Verona tenutasi alla Montagnola di Bologna nel 1934,⁴⁰ l'Esposizione di Bruxelles inaugurata il 27 aprile 1935, la Prima mostra dei prodotti etiopici in Italia avvenuta a Torino nel 1937.⁴¹

Da non sottovalutare, infine, l'importanza degli articoli di approfondimento su temi di interesse complementare, come ad esempio il dibattito sull'arte coloniale in Italia, perché permettono da una parte di conoscere le posizioni di critici e giornalisti specializzati e dall'altra di ricostruire il

³⁶ Si è trattato del rapporto tra didascalia e immagine fotografica nel cap. 1.1.

³⁷ Le informazioni su questi eventi restano purtroppo molto scarse tanto da non permettere un'analisi approfondita. Sapere della loro esistenza, tuttavia, è d'aiuto nella ricostruzione della geografia espositiva italiana tra le due guerre e non è escluso che nuove informazioni possano essere trovate seguendo altri percorsi di ricerca.

³⁸ *Il Congresso Orientale-Coloniale. La Fiera di Trieste*, in «L'Illustrazione Coloniale», a. IV, n. 10 (ottobre 1922), pp. 351-353.

³⁹ *Prima Mostra didattica coloniale*, in «L'Illustrazione Coloniale», a. XII, n. 8 (agosto 1930), pp. 23-24.

⁴⁰ *Missioni africane di Verona. La Mostra bolognese*, in «L'Italia Coloniale», a. XI, n. 10 (ottobre 1934), p. 157.

⁴¹ *Prima mostra di prodotti etiopici in Italia*, in «Illustrazione Coloniale» gennaio 1937, p. 44. Si tratta di un'esposizione di prodotti agricoli.

percorso di crescita degli artisti dediti al genere coloniale ripercorrendo le tappe fondamentali della loro carriera attraverso la partecipazione alle mostre internazionali.

Dallo spoglio è emerso che la maggior quantità di informazioni sulle esposizioni coloniali italiane sono contenute ne «L'Illustrazione Coloniale rivista mensile sotto gli auspici dell'Istituto Coloniale Italiano», «L'Oltremare» e soprattutto «L'Italia Coloniale».

«L'Illustrazione Coloniale. Rivista mensile sotto gli auspici dell'Istituto Coloniale Italiano» è stata particolarmente longeva: nata nel luglio 1919, ha cambiato nome nel 1932 in «Rassegna dell'espansione italiana. Illustrazione coloniale», nel 1935 è diventata «Rassegna d'espansione italiana. L'Illustrazione coloniale» e infine nel 1936 «L'Illustrazione coloniale. Rassegna d'espansione italiana». La pubblicazione è cessata nel 1944.

«L'Oltremare», pubblicata a partire dal 1927 come mensile dell'Istituto Coloniale Fascista era la continuazione di «Rivista Coloniale organo dell'Istituto Coloniale Italiano», edita tra il 1906 e il 1927⁴². È stata assorbita da «Rivista delle Colonie: rassegna dei possedimenti italiani e stranieri d'oltremare» con il nuovo titolo di «Rivista delle colonie. L'Oltremare» (1935-1943). Il direttore era Roberto Cantalupo, sottosegretario al Ministero delle Colonie, e dal 1934 Camillo Manfroni.⁴³

«L'Italia Coloniale. Organo delle nostre colonie di diretto dominio e della gente italiana negli altri paesi» è stata pubblicata tra il 1924 e il 1943 dall'editore Treves. Il direttore era Os Felici. È la pubblicazione che dedica maggiore spazio al commento e all'analisi delle manifestazioni coloniali: se le altre due testate, infatti, si limitano a fornire informazioni succinte, a volte costrette nello spazio di un breve trafiletto, «L'Italia Coloniale» propone veri e propri reportage sui momenti salienti dell'organizzazione, dall'allestimento all'inaugurazione fino ai commenti post-chiusura, approfondimenti tematici sulle sezioni delle mostre e confronti tra le tendenze artistiche italiane e straniere. Le manifestazioni che hanno goduto di maggiore *réclame* sono state l'Esposizione di Torino del 1928, la I Mostra Internazionale di Arte Coloniale (Roma, 1931), l'Esposizione Coloniale Internazionale a Parigi (1931), la II Mostra Internazionale di Arte Coloniale (Napoli, 1934-35). Le Fiere di cui si tratta di più sono quelle di Milano e Tripoli. Sono stati trovati anche riferimenti occasionali circa la Fiera del Levante di Bari, di Padova e di Napoli.

⁴² Il direttore di «Rivista Coloniale organo dell'Istituto Coloniale Italiano» era G. de Martino, presidente dell'Istituto Coloniale e senatore. La commissione scientifica era costituita da Enrico Catellani, Cesare Vivante, Romualdo Pirotta e Augusto Bosco, docenti presso le Università di Roma e Padova, e Carlo Rossetti, segretario dell'I.C.I. La rivista è divisa in "Quistioni politiche e scientifiche", "Quisitioni economiche e commerciali", "Emigrazione e colonie al Parlamento nazionale", "Cronaca mensile", "Informazioni coloniali", "Atti dell'istituto Coloniale", "Rassegna delle pubblicazioni", "Notizie commerciali". Cfr: Manifesto «Rivista Coloniale» a. 1, vol. 1 (maggio-agosto 1906), p. 6.

⁴³ Camillo Manfoni è stato anche direttore della «Rivista delle colonie italiane» dal 1927.

In certi casi si è dovuto fare i conti con la mancanza pressoché totale di informazioni relative ad alcuni eventi coloniali: per sopperire a questa lacuna si è pertanto deciso di procedere allo spoglio di riviste specializzate in architettura, presso le quali non è raro trovare articoli tematici sugli allestimenti espositivi, e riviste culturali.⁴⁴ Il risultato è stato fruttuoso sia nel caso della Mostra realizzata nel 1937 a Como presso Villa Olmo, che ha visto la partecipazione di artisti quali Radice e Rho e che è stata oggetto di alcuni articoli pubblicati su «Architettura Italiana», che in quello relativo alla II Mostra Internazionale delle Arti decorative svoltasi a Monza nel 1925, di cui troviamo un commento su «Emporium».⁴⁵

Nelle rubriche e negli articoli dedicati alle mostre e alle fiere, i giornalisti proponevano sovente un bilancio dei risultati ottenuti dalle manifestazioni. Il successo di queste veniva misurato in base due parametri: il numero di visitatori e il contributo che avrebbero dato alla crescita e alla valorizzazione della coscienza coloniale tra gli italiani.

Sebbene i riferimenti al numero dei visitatori fosse un criterio estremamente diffuso, questo diventava onnipresente e analiticamente calcolato nel caso della Fiera di Milano, manifestazione nata nel 1920 con vocazione prettamente economica, e della Fiera di Tripoli. La prima ospitava una sezione coloniale⁴⁶ divisibile in due aree, una allestita con i materiali provenienti dal Museo Coloniale, la seconda con i prodotti di espositori italiani e internazionali. Se durante gli anni Venti non è impossibile trovare commenti piccati, in cui non si fa mistero dei disguidi organizzativi e delle parti meno riuscite dell'evento⁴⁷, a partire dagli anni Trenta il modo di raccontare la Fiera assumeva toni celebrativi, sottolineando con insistenza l'aumento delle dimensioni e del numero complessivo degli espositori a riprova del successo della manifestazione.⁴⁸ La Fiera di Milano

⁴⁴ Per esempio: «Architettura Italiana. Periodico mensile di architettura tecnica», «Rassegna di Architettura»

⁴⁵ G. F. Rossi, *Cronache varie. La II Biennale delle Arti Decorative a Monza*, «Emporium», a. LXI, n. 364, (aprile 1925), pp. 268-271.

⁴⁶ In alcune annate la sezione coloniale viene notevolmente ridotta fino a ridursi a poca cosa, come per esempio nell'edizione del 1924.

⁴⁷ Bruno Siccardi, per esempio, descrive l'edizione del 1925 come bazar disorganizzato in cui addirittura la folla di visitatori veniva disturbata da «quattro disgraziati arabi» che tentavano di vendere con insistenza paccottiglia. Il problema delle esposizioni coloniali, ricorda, non si risolve tutto nel potenziamento e nel miglioramento dell'organizzazione logistica ma sta *in nuce* nell'essenza stessa dell'esporre: non è una «balla di cotone di Sais, messa lì in un angolo del baraccone» che può simboleggiare efficacemente al visitatore la fatica della conquista, né la merce esotica né le pelli di animali, i «barracani e le zagaglie» possono efficacemente rendere la fatica «del colono e dell'industria spaesata per arrivare al successo, là dove, tranne il sole e la terra, nulla diede Iddio all'uomo oltre ai muscoli e alla volontà». La prospettiva proposta da Siccardi è radicale: «quando potremo anche noi mostrare i grafici che documentino le migliaia di ettari messi a grano» e quando «avremo ripetuto in casa nostra il miracolo compiuto in Tunisia, al Brasile, al Transvaal e in Oceania a profitto altrui, ben vengano di nuovo le esposizioni coloniali. Allora non avremo più da arrossire confrontando le nostre con quelle di Marsiglia e di Wembley e con quelle che, quasi per irrisione, ci hanno mandato il Messico e il Sud Africa». Cfr: B. Siccardi, *Mostre e Fiere coloniali*, in «L'Illustrazione Coloniale», n. 6, a. VII (giugno 1925), pp. 190-191.

⁴⁸ Per dare un'idea delle dimensioni della manifestazione milanese negli anni Trenta riportiamo di seguito il numero degli espositori italiani e stranieri: 4394 nel 1931, 4554 nel 1932, 4642 nel 1933, 5012 nel 1934, 5184 nel 1935,

veniva descritta come una macchina dagli ingranaggi perfetti capace di battere anno dopo anno i propri record di affluenza, raggiungendo ogni volta «una nuova tappa, una nota più alta»⁴⁹. Nemmeno le «inique sanzioni»⁵⁰ riuscirono a scalfire l'inesorabile ascesa della manifestazione, il cui successo la rese ben presto «testimonianza che l'Italia, sia pure di fronte alla più inconcepibile delle coalizioni invidiose e ostili, [...] non si piega e anzi, per la genialità e la laboriosità del suo popolo, riesce a giganteggiare su tutti gli ostacoli».⁵¹

Il contributo dato dalle esposizioni nell'ambito della promozione della coscienza coloniale era relativo al loro valore didattico, come evidenziato in numerosi articoli. «Coscienza coloniale» è un'espressione che abbraccia un ampio ventaglio di significati e si riferisce ad un insieme di disposizioni mentali e di comportamenti che gli italiani avrebbero dovuto tenere nei confronti delle colonie di recente conquista. Lungi dall'esaurirsi nella mera consapevolezza di alcuni dati fattuali (per esempio le principali caratteristiche fisico-geografiche dei territori, le loro potenzialità economiche o le peculiarità delle popolazioni ivi residenti), la diffusione della cultura coloniale quale «mezzo efficace per formare e orientare verso un certo ordine d'idee»⁵² avrebbe dovuto risolversi nell'azione. Uno degli strumenti propagandistici utilizzati per promuovere l'iniziativa personale dei singoli o dei gruppi, era costituito proprio dall'attività espositiva. Le manifestazioni coloniali, infatti, comprendevano sia sezioni informative che settori rappresentativi di specifici territori (Tripolitania, Cirenaica, Somalia, Rodi e Isole del Dodecaneso, Eritrea) all'interno dei quali venivano esposte materie prime, opere d'arte e manufatti artigianali ivi prodotti. Le due parti risultavano complementari: quasi in ossequio dell'oraziano *miscere utile dulci*, i pannelli informativi e le fotografie che documentavano i progressi del regime contribuivano non solo a plasmare un immaginario stereotipato dell'Africa ma anche ad affascinare e ammaliare. La compresenza di questi due elementi non ha mancato di essere sottolineata dalla stampa periodica, come nel caso dell'Esposizione Coloniale di Torino del 1928. Il pubblico, infatti, aveva ammirato con stupore il materiale proveniente dal Museo Coloniale e che aveva passato in rassegna tutti gli altri prodotti «con un'attenzione nella quale era palese il proposito nuovo di controllare i risultati del maggiore sforzo» del Governo e dei privati, ravvisando i «segni certi che in tutti i nostri

5326 nel 1937. Cfr: «Rassegna d'espansione italiana», a. XVII, n. 4 (aprile 1935), p. 55; «Illustrazione Coloniale», a. XIX, n.4, (aprile 1937), p. 64.

⁴⁹ Alla XVI Fiera di Milano, «Rassegna d'espansione italiana illustrazione coloniale» a. XVII, n. 4 (aprile 1935), p. 55.

⁵⁰ Con questa espressione ci si riferisce alle sanzioni comminate dalla Società delle Nazioni conseguentemente all'attacco italiano dell'Etiopia in vigore da novembre 1935 a luglio dell'anno successivo. L'aggettivo «inique» è diventato popolare grazie all'uso massiccio che ne ha fatto il PNF tramite mezzi di comunicazione di massa. Cfr:

⁵¹ G. Montanari, *Fiera di Milano*, «Rassegna d'espansione italiana illustrazione coloniale», a. XVIII, n. 3 (marzo 1936), p. 81.

⁵² Manifesto de «Rivista delle Colonie» a. 1, vol. 1, (maggio- agosto 1906), p. 4.

possedimenti di diretto dominio esistono larghe possibilità di sfruttamento».⁵³ Al tempo stesso veniva evidenziato l'aspetto più spettacolare dell'evento attraverso la pubblicazione di numerose fotografie che immortalavano la fauna esotica tradotta dall'Africa,⁵⁴ la ricostruzione dei suk o del villaggio cirenaico⁵⁵ e la performance delle cosiddette-- fantasie», ovvero degli spettacoli nei quali il personale proveniente dalle colonie si esibiva in danze e canti.⁵⁶

Allo stesso modo, nel caso della Prima Mostra Internazionale di Arte Coloniale il successo era posto in relazione diretta al contributo fornito per la crescita della «nuova e tanto auspicata coscienza coloniale». Mentre la sezione allestita dall'Istituto Coloniale appariva ricca di grafici, manifesti, fotografie e pubblicazioni «intese alla volgarizzazione della cultura, ossia alla diffusione di quegli elementi sui quali deve fondarsi la conoscenza del compito assunto dalle nuove generazioni», le sezioni dedicate alla Cirenaica, alla Tripolitania, all'Eritrea e alla Somalia mostravano il meglio «del folklore indigeno»: oggetti in legno, cuoio e argilla, ovvero «l'arte applicata nelle sue espressioni più primitive» ma anche zanne di elefanti «come per indicare che la Somalia è il paese della caccia grossa».⁵⁷

Per ciò che riguarda la Seconda Mostra Internazionale di Arte Coloniale (Napoli, 1934) non sono mancati i riferimenti al villaggio arabo costruito nel fossato del Maschio Angioino e sono stati oggetto di numerose fotografie uomini provenienti dalle colonie e incaricati di lavorare come artigiani durante la manifestazione.⁵⁸

Nel caso di partecipazioni italiane a manifestazioni organizzate all'estero, gli eventi diventavano l'occasione per riflessioni, o quanto meno brevi riferimenti, circa la politica estera e i rapporti che intercorrevano tra le nazioni. Nel trattare dell'intervento italiano all'Esposizione Coloniale di Vincennes (Parigi) del 1931, ad esempio, «L'Illustrazione Coloniale» apriva l'articolo di approfondimento con una lunga citazione tratta dal «Journal» francese, nel quale si spendevano parole d'elogio per l'organizzazione dei padiglioni italiani, che permettevano di avere un'idea del nostro «magnifico impero coloniale». L'autore dell'articolo non mancava di sottolineare quanto risultasse gradito questo contributo, soprattutto in «questo periodo di tempo non molto limpido nel campo coloniale franco-italiano».⁵⁹ L'intervento del Maresciallo Lyautey durante una riunione del

⁵³ *La chiusura della Mostra Coloniale di Torino*, in «L'Italia coloniale», a. V, n. 11 (novembre 1928), pp. 215-216.

⁵⁴ *Aspetti della Mostra, spettacoli e visite*, in «L'Italia coloniale», a. V, n. 8 (agosto 1928), p. 159.

⁵⁵ *La Cronaca della mostra coloniale di Torino*, «L'Italia coloniale», a. V, n. 9 (settembre 1928), p. 181.

⁵⁶ *Aspetti della Mostra, spettacoli e visite*, in «L'Italia coloniale», a. V, n. 8 (agosto 1928), p. 159.

⁵⁷ *Le Mostre della Tripolitania, dell'Eritrea, della Somalia e delle isole Egee*, in «L'Italia coloniale» a. VIII, n. 12 (dicembre 1931), p. 204.

⁵⁸ *L'artigianato tripolino alla Mostra d'Arte Coloniale*, in «L'Italia coloniale», a. XI, n. 11 (novembre 1934), p. 170.

⁵⁹ *Ibidem*.

Comitato generale dell'Esposizione («Si vede che il vostro Paese è ben governato, siete fortunati!») concorse a fornire l'immagine di una distensione tra le due nazioni, rendendo l'evento un simbolo della rinnovata serenità tra Francia e Italia. «L'Italia Coloniale» ha dedicato un lungo articolo di tre pagine alla visita del Ministro De Bono all'Esposizione proprio in virtù del «momento delicato» che stavano attraversando le relazioni tra Francia e Italia. Sono state riportate ampie porzioni del discorso del Maresciallo Lyautey, Presidente del Comitato generale, e del Ministro delle Colonie francese Reynaud, nei quali venivano ricordate le comuni origini latine. I vertici francesi fecero riferimento ad una presunta consonanza spirituale tra le due nazioni («Chi non conosce Roma non conosce l'umanità»)⁶⁰ e da entrambe le parti sono state espresse calorose manifestazioni di amicizia. Le relazioni politiche intrattenute sul piano extra-territoriale, quindi, possono arricchire di un'ulteriore sfumatura le analisi delle mostre coloniali, contribuendo a restituire un quadro sfaccettato e complesso di questi eventi, specchi a volte reali a volte deformi delle intenzioni italiane.

Lo spoglio delle riviste coloniali, pertanto, si è rivelato utile non solo per l'acquisizione di informazioni e materiale fotografico ma anche per una migliore comprensione di questo doppio binario entro il quale vengono impostate le manifestazioni coloniali. Da una parte la necessità di informare e dall'altra la volontà di stupire: esponendo materiale circa lo stato delle attività in Africa, il regime finiva con il mostrare anche gli obiettivi ultimi del proprio progetto imperialista.

1.3 L'Istituto LUCE e il materiale audiovisivo

La terza fonte presa in considerazione per lo studio delle mostre e delle fiere coloniali è costituita da estratti di alcuni cinegiornali LUCE. I video oggetto di analisi sono stati reperiti presso l'archivio dell'Istituto Luce e il Canale Youtube denominato "Istituto Luce Cinecittà".⁶¹ È stato ritenuto necessario procedere allo spoglio di questo materiale per ottenere maggiori informazioni circa l'allestimento delle mostre. La documentazione audiovisiva, infatti, permette di percepire lo spazio espositivo in modo diverso rispetto alla fotografia: in molti casi i registi indugiano sulle opere esposte o inquadrano le sale nel loro complesso, rendendo possibile il godimento di dettagli inediti. È stata impiegata una metodologia di analisi che ha privilegiato l'analisi qualitativa del materiale. Attraverso visioni reiterate si è cercato di focalizzare l'attenzione dapprima

⁶⁰ *Il Ministro De Bono all'Esposizione Coloniale di Parigi*, in «L'Italia Coloniale», n. 10, (ottobre 1931), pp. 160-162.

⁶¹ Archivio Istituto Luce: <https://www.archivioluce.com/>; canale YouTube Istituto Luce Cinecittà: https://www.youtube.com/channel/UCK5nqdvIHtjGEsCSR_eN4fQ

sull'individuazione di caratteristiche globali e in seguito di elementi specifici.⁶² Sono state così rintracciate unità di interesse relative alla struttura dei video, all'evoluzione delle tecniche di regia, al rapporto tra commento parlato, musica e immagini. Questi gruppi di elementi concorrono a formare un quadro complesso nel quale, come vedremo, le mostre e le fiere coloniali restano sovente in secondo piano, sfondo sul quale vengono messe in scena le esigenze propagandistiche del regime grazie ad un lavoro di orchestrazione ben curato. Contrariamente a quanto emerso dall'esame delle riviste e delle fotografie d'archivio, all'interno della categoria dei cinegiornali è possibile riscontrare una certa omogeneità sia dal punto di vista degli intenti sia da quello delle modalità di produzione e di diffusione. Trattandosi di prodotti confezionati da un unico ente vicino al regime e sottoposto ad un controllo pervasivo è normale aspettarsi una maggiore coerenza stilistica sebbene sia possibile evidenziare piccoli cambiamenti tecnici nel corso del tempo.

La maggioranza dei documenti audiovisivi è stata rintracciata nell'archivio dell'Istituto Luce dove i cinegiornali sono stati ordinati su base cronologica dal 1927 al 1979. La produzione dell'Istituto LUCE, infatti, può essere distinta in due sezioni principali: quella relativa ai Cinegiornali e ai documentari (*non fiction*) e quella relativa ai film (*fiction*).⁶³ Relativamente al periodo che interessa la ricerca possiamo annoverare sette gruppi di documenti *non fiction*: il Cinegiornale Luce A (1927-1932), il Cinegiornale Luce B (1931-1940), il Cinegiornale Luce C (1940-1945)⁶⁴, la Rivista Luce (1934-1935)⁶⁵, Cronache dell'Impero (1937)⁶⁶, il Cine GIL (1940-1943).⁶⁷ I video

⁶² Questo passaggio è stato favorito dalle caratteristiche tecniche dei mezzi di riproduzione dei video, in questo caso il portale dell'Istituto Luce e Youtube, che consentono di fermare la visione in un qualsiasi momento, ammettere o escludere l'audio, muoversi nello spazio del testo riavvolgendo le sequenze, saltandone alcune, osservando più volte la stessa inquadratura. Quest'approccio è quello che gli studiosi di semiotica applicata agli audiovisivi chiamano «sguardo semantico». Cfr: P.C. Rivoltella, *L'audiovisivo e la formazione*, CEDAM, Padova, 1998, p. 45.

⁶³ F. Caprotti, *Information Management and Fascist Identity*, in «Media History», Vol. 11, n. 3, 2005, p. 181.

⁶⁴ Conta 430 numeri ed è il meno ricco a causa delle vicissitudini belliche. Il cambiamento principale è nell'impaginazione, il cinegiornale non appare più separato in distinti servizi, a legare i quali sono i commenti parlati. Altra importante novità fu l'impiego di registi nella ripresa e montaggio degli avvenimenti nazionali. Con l'8 settembre il Luce si trasferì a Venezia restando fedele alla neonata Repubblica Sociale Italiana seguendone con tono se possibile ancora più accentuatamente retorico e propagandistico tutte le vicende fino al marzo del 1945. <https://www.archivioluce.com/giornale-luce-c/>

⁶⁵ Supplemento straordinario del cinegiornale Luce, venne ideata e realizzata da Corrado d'Errico, giovane regista collaboratore dell'Istituto Nazionale Luce. Concepita quale complemento e approfondimento del giornale cinematografico, condensava in brevi cortometraggi soggetti e temi quali cinema, danza, musica, scienza e varietà. Creata nel 1934, ne uscirono cinque numeri. <https://www.archivioluce.com/rivista-luce/>

⁶⁶ Supplemento del Giornale per approfondire la conoscenza dei possedimenti coloniali italiani dell'Africa Orientale - in particolare dell'Etiopia -, la nuova testata ebbe vita breve e cadenza saltuaria. Rappresentò uno sviluppo delle rubriche intitolate all'Impero Italiano già presenti nei film-giornali Luce. L'archivio conserva quattro Cronache composte di tre-quattro servizi ciascuna, intitolati, seguendo un criterio geo-politico, ai vari governatorati in cui era suddivisa l'Africa Orientale Italiana e che descrivono le risorse naturali del suolo etiopico, si soffermano su riti copti e danze indigene ed esaltano le opere pubbliche del regime erette ad Addis Abeba. Cfr: <https://www.archivioluce.com/cronache-dell'impero/>

⁶⁷ Composto da 26 numeri, veniva realizzato per i giovani del Littorio, ebbe una circolazione soprattutto nelle sedi della G.I.L. Interessante sottolineare che collaborarono alla loro realizzazione soprattutto giovani formati nel Centro Sperimentale di cinematografia. <https://www.archivioluce.com/cine-gil/>

esaminati sono 31, sono stati prodotti in un arco temporale che va dal 1927 al 1940 e provengono dalla sezione Cinegiornale Luce A (13), B (17) e C (1).

Il Cinegiornale Luce A è composto da 1037 documenti privi di sonoro.⁶⁸ Nei primi numeri si tendeva a trattare maggiormente di politica estera ed è solo dal 1932 che l'attenzione verso la cronaca interna è aumentata considerevolmente. L'aspetto propagandistico non era ancora in primissimo piano: i soggetti privilegiati erano le celebrazioni civili e militari, le feste, lo sport e le fiere.⁶⁹ Il Cinegiornale Luce B è composto da 1694 numeri con sonoro grazie all'introduzione della tecnologia RCA Photophone: all'inizio si trattava di suoni in presa diretta e di commento musicale, dal maggio 1934 è stata introdotta anche la voce fuori campo. Proiettati obbligatoriamente in tutti i cinema della penisola e distribuiti in milioni di copie attraverso una rete periferica di agenzie di noleggio, i giornali Luce erano rilasciati anche in quattro o cinque numeri settimanali. Il loro primo spettatore (nonché censore) era Mussolini, che ogni martedì sera procedeva alla visione dei documenti presso Villa Torlonia spesso in compagnia della propria famiglia⁷⁰. Gli argomenti più frequenti sono quelli relativi alle manifestazioni del regime, alle opere pubbliche del fascismo e alle imprese coloniali nell'Africa Orientale. Mussolini continua ad essere il personaggio più filmato ma un'attenzione particolare viene dedicata anche alla famiglia reale.⁷¹

Gli obiettivi dei cinegiornali e dei documentari riguardavano l'educazione e l'informazione popolare e hanno contribuito alla creazione tra gli italiani di un senso di appartenenza nazionale attraverso la rappresentazione di tradizioni, festività, cerimonie,⁷² riuscendo a costruire giorno dopo giorno una sorta di monumento celebrativo per immagini in onore del duce e delle sue imprese.⁷³ L'unione cinematografica LUCE, che ha operato in regime di monopolio, è stata la palestra in cui si sono formate buona parte delle professionalità attive nel mondo del cinema nel dopoguerra.⁷⁴ I cinegiornali LUCE presi in considerazione rappresentano nella maggioranza dei casi aspetti dell'inaugurazione di mostre o fiere e rientrano nel novero delle pellicole inerenti manifestazioni nazionali o locali presenziate da ministri o sottosegretari, delle cerimonie pubbliche

⁶⁸ Dei primi 49 numeri sono rimaste solo le schede cartacee. Cfr: <https://www.archivioluce.com/giornale-luce-a/>

⁶⁹ *Ibidem*

⁷⁰ C. Taillibert, *L'Institut International du cinématographe éducatif. Régards sur le rôle du cinéma éducatif dans la politique internationale du fascisme italien*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 100.

⁷¹ <https://www.archivioluce.com/giornale-luce-b/>

⁷² P. Erbaggio, *Op.cit.*, 2013, p. 225.

⁷³ G. Piero Brunetta, *Istituto Nazionale Luce*, in «Enciclopedia del cinema», 2003, consultabile su: http://www.treccani.it/enciclopedia/istituto-nazionale-l-u-c-e_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/ È, inoltre, interessante notare quanto affermato da Caprotti in un saggio del 2005 secondo cui «There is scholarly doubt that cinema had any great influence in fascist Italy in propaganda terms» ricordando quindi che una parte della critica nutre dubbi circa l'influenza che il cinema di regime abbia avuto in termini propagandistici, per esempio «Berezin contends that theatre was a more prominent propaganda weapon under fascism. Schnapp supports this view». Cfr: F. Carotti, *Op.Cit.*, 2005, p. 182.

⁷⁴ C. Ottaviano, *I coloniali. I documentari Luce e la Settimana Incom* in «Zapruder», sett.-dic. 2010, p. 11.

come pose delle prime pietre, scoprimenti di monumenti, adunate, concorsi, eventi diplomatici e gare sportive⁷⁵ di cui i cinegiornali del Ventennio fascista sono particolarmente ricchi.

Nell'ambito dei filmati presi in esame è possibile rintracciare una struttura narrativa ricorrente:

- Vedute dall'alto e/o con piani lunghi della città o del luogo ove si svolgeva l'evento;
- Inquadratura sulla folla assiepata e sulle autorità convenute;
- Percorso delle autorità all'esterno e/o all'interno di uno o più padiglioni con frequenti inquadrature degli uomini e delle donne provenienti dalle colonie;
- Laddove ripreso, l'interno dei padiglioni era percorso dalla telecamera alternando visioni d'insieme a inquadrature fisse su singole opere o prodotti.

La struttura narrativa di questi estratti dei cinegiornali si dipanava sotto gli occhi degli italiani del Ventennio grazie alla partecipazione di tre gruppi di attori co-protagonisti: le autorità politiche e militari italiane, le persone provenienti dalle colonie, la località nelle quali viene ospitato l'evento. L'Italia fascista era presente grazie a sterminati drappelli di autorità formati da governatori coloniali, membri della famiglia reale e vertici militari. L'arrivo alla mostra o alla fiera, il momento dei saluti e delle strette di mano arrivano ad occupare fino a un terzo della lunghezza complessiva dei filmati. La rappresentazione dell'Africa, invece, avveniva attraverso la spettacolarizzazione dell'esotico, del diverso, del bizzarro: incantatori di serpenti, oggetti fuori dal comune, indigeni vestiti in foggia tradizionale. La telecamera indugiava nel ritrarre artigiani al lavoro, commercianti nel settore dedicato alle vendite, ascari a cavallo o di guardia nelle sale espositive. È interessante notare il gioco di sguardi tra persone provenienti dalle colonie e macchina da presa: se, infatti, le autorità italiane convenute si comportavano come se l'intero apparato cinematografico non esistesse, continuando a performare il consueto cerimoniale, gli abitanti delle colonie guardavano spesso in camera sfondando la cosiddetta «quarta parete». Nel filmato M008208⁷⁶ ambientato presso la Fiera di Tripoli, ad esempio, vengono inquadrate (da 3'22'' a 3'48'') alcune guardie africane che, con espressione impassibile, recano in mano dei prodotti agricoli di dimensioni superiori alla norma. Queste scene creano un cortocircuito straniante che mette a nudo la natura *staged* della ripresa, tradendo la presenza dell'operatore/regista che impartiva ordini al fine di confezionare un prodotto visivo senza l'accortezza di ammantarne la versione finale di una

⁷⁵ M. Argentieri, *L'occhio del regime. Informazione e propaganda nel cinema del fascismo*, Firenze, Vallecchi Editore, 1979, p. 30.

⁷⁶ <https://patrimonio.archivioluca.com/luca-web/detail/IL3000051739/1/fiera-campionaria-ii-tripoli.html?startPage=0>

consueta sprezzatura. La finzione della presa diretta e del racconto *in itinere* della Fiera veniva interrotto rivelando i meccanismi interni della costruzione scenica.



Figura 11 Egzan Gasmacce di Godopelassi, condannato alla fucilazione alle spalle come traditore. Fonte: A. Baldi, *L'impiego della fotografia nell'indagine di carattere etnoantropologico all'interno del periodo coloniale italiano*, «Rivista di storia e critica fotografica» a. IV, n. 5, giugno-ottobre 1983, p. 37.

Lo sguardo delle guardie è tanto sorpreso quanto surreale e può essere ritrovato poco più avanti (4'05'') negli occhi di un bambino, probabilmente il figlio di un artigiano con cui divide la scena, che si volta all'improvviso fissando la macchina da presa con l'espressione di chi non riconosce ciò che sta vedendo. Passando in rassegna documentazione fotografica e audiovisiva si ha spesso la sensazione che gli indigeni inquadrati non fossero a conoscenza delle funzionalità e dello scopo del medium, tanto che le loro espressioni risultavano connotate da un certo stupore o da semplice curiosa incredulità. Un esempio limite è costituito dalla fotografia scattata a Egzan Gasmacce di Godopelassi, condannato alla fucilazione alle spalle come traditore (fig.11) che credeva di essere fucilato nel momento in cui veniva fotografato, in questo caso negli occhi del

soggetto è riscontrabile vero e proprio terrore. Nei filmati che hanno come tema l'inaugurazione di mostre o fiere coloniali, invece, la differenza tra europei e africani si gioca sul piano dello sguardo, che diventa a sua volta specchio della differente possibilità di godere della propria libertà personale: se agli italiani è consentito non curarsi della presenza delle cineprese e muoversi liberamente nello spazio, ai cittadini delle colonie, invece, vengono imposti non solo turni di lavoro ma anche la partecipazione a scene ben strutturate. Costoro prendono parte alla costruzione del testo audiovisivo attraverso l'esibizione di una gestualità recitata ma anche di abiti, accessori e pettinature diverse da quelle europee ed esprimono attraverso il proprio corpo un sistema di valori che si pone come altro rispetto a quello degli italiani.

Il terzo personaggio co-protagonista di questi estratti dei cinegiornali Luce è la città nella quale la mostra o fiera ha luogo. Questo aspetto è evidente soprattutto nel caso di Tripoli dove a partire dal 1927 ha luogo ogni anno un'edizione della Fiera internazionale patrocinata dall'Ente Autonomo

Fiera di Tripoli.⁷⁷ La Fiera di Tripoli è stata un luogo di scambio commerciale per molti paesi del bacino del Mediterraneo, vera e propria enclave sperimentale a livello architettonico, terreno fertile in cui i complessi rapporti di potere tra colonizzatori e colonizzati venivano di volta in volta rinegoziati e mediati. Non è un caso, infatti, che tra tutte le località della Quarta Sponda fosse proprio Tripoli a ospitare un evento del genere, la più *mediterranea* delle località d'oltremare italiane, ricca di testimonianze storico-archeologiche della Roma imperiale, distante poche miglia nautiche dalla Sicilia, punto di incontro e di sincretismo tra culture diverse, compresa quella arabo-ottomana. La Libia ha avuto un'importanza straordinaria nell'ambito della cultura visiva coloniale italiana e la sua capitale è stata il terreno operativo in cui mettere alla prova le potenzialità del governo fascista nell'ambito di quel gigantesco progetto di ingegneria sociale che prevedeva la manipolazione profonda del tessuto politico locale, fino alla creazione di una nuova collettività basata su valori fascisti. L'esame degli estratti dei cinegiornali Luce su Tripoli e la Fiera costituisce per lo studioso una risorsa importante. Grazie ad essi, infatti, è possibile verificare secondo quali modalità il regime avesse pubblicizzato in madrepatria le proprie attività in colonia. Era necessario mostrare agli italiani che gli sforzi profusi sul piano militare ed economico avevano una contropartita nella creazione di una vera e propria comunità nella capitale libica e nella nascita di una florida economia.

I filmati esaminati sono caratterizzati da una certa abbondanza di piani lunghi sulle vie principali della città e soprattutto sulle zone di interesse commerciale, puntando l'attenzione sulle realizzazioni che anno dopo anno il regime portava a compimento. Produrre servizi giornalistici sulla Fiera di Tripoli rispondeva, pertanto, a due esigenze principali: da un lato presentare al pubblico italiano l'evento, capace di attirare un pubblico internazionale, e dall'altro pubblicizzare l'attività architettonica, urbanistica e infrastrutturale del regime, proponendo la Libia quale meta turistica.⁷⁸ L'interesse turistico nei confronti delle colonie e soprattutto della Libia risaliva agli anni seguenti la conquista, la prima gita in Libia organizzata dal Touring Club di Stefano Carlo Johnson risale al 1914. Nel corso degli anni Venti l'aspetto turistico ha acquistato gradualmente importanza, come dimostra anche la stesura delle guide archeologiche del Museo di Tripoli, di Sabratha e di Leptis Magna che portarono alla conoscenza del grande pubblico borghese le ricchezze monumentali e archeologiche della colonia. L'organizzazione turistica della Libia ha visto però il massimo momento di sviluppo sotto la guida di Balbo che vi dedicò grandi cure e attenzioni. Questi realizzò, infatti, un piano integrato comprendente una nuova linea costiera,

⁷⁷ Si veda il cap. 4.

⁷⁸ Il regime fascista si prodigò molto affinché gli italiani abbracciassero lo spirito del turista, si veda a tal proposito: S. Berhe, *Un impero di carte: l'immagine della Libia nelle riviste turistiche «Le vie d'Italia» e «Libia»*, in «Clio@Themis», n. 2, 2017.

infrastrutture alberghiere e servizi automobilistici di gran turismo gestiti dall'Ente Turistico Alberghiero della Libia (E.T.A.L.) nato nel 1934.⁷⁹ I cinegiornali LUCE sulla Fiera di Tripoli si collocavano, quindi, nell'alveo di questo poderoso tentativo di sviluppo del turismo nazionale e internazionale della Libia, vera e propria vetrina dimostrativa dell'attività del regime. Questa tendenza era ravvisabile anche nei confronti del territorio italiano, nei confronti del quale vengono spese descrizioni di grande elogio. La II Mostra di arte coloniale che ha avuto luogo a Napoli alla fine del 1934, ad esempio, era descritta non solo come manifestazione di importanza internazionale grazie alla presenza di artisti provenienti da tutta Europa ma anche come l'occasione per ammirare il risultato dei lavori di recupero di Castelnuovo.⁸⁰

Figura 12 Uoizerò Arminiù nei panni di vestale presso Palazzo delle Esposizioni, inaugurazione della Prima Mostra di Arte Coloniale, Roma, 1931. Fonte: U. Arminiù, La vestale della Mostra, «L'Illustrazione Italiana», a. LVIII, n. 46 (dicembre 1931).



Attraverso la visione diacronica dei cinegiornali è possibile segnalare significativi mutamenti nelle tecniche di regia. Nei filmati realizzati alla fine degli anni Venti⁸¹, ad esempio, si registra il ricorso a inquadrature fisse, statiche: si ha l'impressione che l'operatore volesse utilizzare la macchina da presa alla stregua di una macchina fotografica, puntandola per diversi secondi su soggetti e oggetti inanimati. Il risultato consisteva in un lungo susseguirsi di *tableaux vivant* nei quali lo scorrere delle sequenze era segnato da un montaggio con stacchi forti ed evidenti. Con il trascorrere del tempo si assisteva ad un cambiamento nelle tecniche di ripresa, non soltanto nell'adozione di suggestive vedute aeree⁸² ma soprattutto nel ricorso a tempi più serrati nei quali le inquadrature, realizzate servendosi di un punto di vista dinamico, si susseguivano incalzanti.

Un elemento che contribuiva a segnare il ritmo della narrazione audiovisiva era il sottofondo musicale, presente in tredici dei video presi in analisi e utilizzato a partire dal 1931-1932. La presenza dell'accompagnamento musicale aggiungeva un nuovo livello di significato alla narrazione visiva: è possibile chiarire quanto affermato attraverso l'esempio del Giornale Luce

⁷⁹ Per maggiori informazioni sulla promozione del turismo in Libia e a Tripoli si veda il capitolo 4.2 a pagina 327. M. Munzi, *L'epica del ritorno archeologia e politica nella Tripolitania italiana*, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 2001, p. 79.

⁸⁰ Si veda a tal proposito il cap. 3.

⁸¹ Fiera campionaria II di Tripoli, <https://patrimonio.archivioluca.com/luce-web/detail/IL3000051739/1/fiera-campionaria-ii-tripoli.html?startPage=0>, cfr: p. 52, video num. 1.

⁸² Si veda ad esempio il Giornale Luce A/A0784 con la veduta aerea di Parigi durante l'Esposizione del 1931. Cfr: p. 53, video num. 9.

B/B0004 del 1931 intitolato «Roma. L'esposizione di arte coloniale inaugurata dal Duce»⁸³ nel quale da 0'11'' a 1'46'' è riconoscibile una melodia fortemente ritmata,⁸⁴ vicina a quella comunemente definita «musica etnica»⁸⁵.

Sulla gradinata di ingresso di Palazzo delle Esposizioni la vestale Uoizerò Arminiù custodiva il fuoco nell'ara, accanto a lei guardie indigene in uniforme fissavano l'orizzonte immobili. Cullato dal ritmo sempre uguale del sottofondo, lo spettatore è introdotto all'interno della mostra, resa attraverso l'alternanza di primi piani e campi lunghi. Da 1'46'' la musica cessava improvvisamente, sostituita dal brusio della folla assiepata davanti la gradinata esterna di Palazzo delle Esposizioni. Gli uomini e le donne stazionavano in attesa di Mussolini e delle altre personalità e, alla loro uscita, non esitavano ad acclamarli. La musica etnica, quindi, contribuiva a sottolineare la presenza di elementi di diversità tra l'interno e l'esterno della manifestazione. Quando la telecamera era nuovamente puntata all'esterno, su una strada di Roma, sulla folla italiana e sul gruppo di autorità, il sottofondo non aveva più motivo di essere utilizzato. La colonna sonora sottolineava il confine invisibile tra Italia e Africa: sulla gradinata di Palazzo delle Esposizioni e dentro le sale della mostra erano esposte le colonie; immediatamente oltre, invece, c'era l'Italia che attendeva il Duce. Le due entità dovevano restare ben separate agli occhi degli italiani: da una parte veniva proposta la rappresentazione esotizzante dell'oltremare nei suoi aspetti materiali più folkloristici, con le su terre misteriose e affascinanti, dove venivano performati culti dal sapore ancestrale, dall'altro la personificazione del potere che merita di essere accompagnata da un rispettoso silenzio, rotto solo dal *present arm* delle guardie e dalle acclamazioni del popolo. La musica, quindi, diventava uno strumento per sottolineare al pubblico sia la diversità antropologica che il superamento di soglie invisibili, come avviene nell'estratto del giornale Luce B/B1104 sulla Mostra coloniale nell'annuale dell'Impero (1937). Le prime scene, che hanno come sottofondo una melodia a ritmo ternario, immortalano il lago di Como e i giardini di Villa dell'Olmo mentre la telecamera sposta il suo sguardo sul lago, sulla natura circostante e sulla facciata esterna del palazzo. Scene degne di uno spot pubblicitario, enfatizzate dalle parole del

⁸³ Giornale Luce B/B0004, Roma. L'esposizione di arte coloniale inaugurata dal Duce, <https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000009541/2/roma-l-esposizione-arte-coloniale-inaugurata-dal-duce.html?startPage=0>, cfr: p. 53, video num. 8.

⁸⁴ Individuare con esattezza gli strumenti musicali adoperati è operazione complessa. Si potrebbe azzardare la presenza di uno strumento simile ad un liuto, un tamburo dal suono molto basso (forse un Darabouka) e forse uno strumento a fiato. Questi strumenti erano solitamente di fabbricazione artigianale quindi le sonorità potevano variare da esemplare a esemplare.

⁸⁵ Si intende un genere musicale che si pone oltre la musica pop o classica occidentali. Si tratta di un'espressione utilizzata esclusivamente a scopo classificatorio e che comunemente indica la musica popolare e/o tradizionale di paesi dell'Africa o dell'Asia, degli aborigeni australiani e del Medio Oriente. Tuttavia, è necessario sottolineare che la presenza dell'aggettivo «etnico» appare come il risultato di una visione etnocentrica dei generi musicali, implicando una loro classificazione non su fattori tecnici ma sulla mera appartenenza, appunto, etnica.

cronista che definisce la mostra coloniale una delle «molteplici attrattive» della città. Non appena ci si sposta all'interno (0'38''), tuttavia, il sottofondo musicale viene sostituito da una vera e propria marcia militare: la telecamera inquadra dapprima il salone principale della mostra e successivamente si concentra su dettagli ritenuti significativi dell'allestimento, tra cui famose citazioni tratte da discorsi di Mussolini che campeggiavano in bella vista sulle pareti. La voce fuori campo faceva notare come la mostra documentasse «il cammino ascendente delle conquiste coloniali italiane, dai pionieri africani ad oggi» con «efficaci sintesi grafiche e fotografiche». Il ricorso alla marcia militare quale sottofondo musicale dei giornali LUCE non è affatto raro ma costituisce sicuramente il trend più diffuso. Ciò che colpisce in questo caso è il passaggio repentino da un'atmosfera sognante a una marziale, realizzata grazie all'impiego di due generi musicali diversi. Il limite tra l'interno e l'esterno della mostra rispecchia la distanza tra il mondo civile e quello militare, tra il campo semantico del mondo civile e quello militare della guerra. La mostra viene proposta al pubblico come parte del secondo, celebrando un impero che a pochi anni dalla proclamazione ha conosciuto la fine.

I cinegiornali LUCE sono prodotti progettati e confezionati per un consumo massificato e mettono sul tavolo alcuni dei principali elementi che sostanziano la retorica propagandistica relativa alle mostre tra cui la celebrazione del potere attraverso la rappresentazione di alti vertici militari e politici, le modalità con cui si intendeva proporre il contatto con l'alterità antropologica, la promozione del turismo e degli eventi coloniali quali occasioni per visitare luoghi d'arte e monumenti.

CAPITOLO 2

Le istituzioni e i protagonisti

Come già accennato nell'introduzione, lo scopo del presente lavoro non è limitato all'analisi delle mostre e delle fiere coloniali ma si configura quale tentativo di inserire questi eventi espositivi all'interno della cultura coloniale del tempo. Considerando il forte impulso dato dal governo liberale e dal regime fascista alla costruzione del discorso coloniale, è sembrato necessario proporre un approfondimento circa i rapporti tra le esposizioni e le istituzioni che le hanno organizzate e promosse.

Gli eventi espositivi di cui ci occupiamo, infatti, sono stati sostenuti nella maggioranza dei casi dal Ministero delle Colonie, organizzati grazie al lavoro dei suoi funzionari e allestiti con materiali provenienti in parte dal Museo Coloniale di Roma. Questo legame tra Ministero delle Colonie, Museo Coloniale ed esposizioni contribuisce a chiarire alcuni aspetti legati non soltanto alla genesi istituzionale degli eventi ma anche alle scelte in materia di allestimento e organizzazione. Si è cercato, dunque, di ripercorrere la storia istituzionale ed economica del Ministero nel tentativo di comprendere secondo quali modalità e strategie è stata favorita la conoscenza delle colonie in Italia e all'estero. Per questa ragione si è reputato fondamentale lavorare in termini di continuità tra l'età liberale e quella fascista. Le esposizioni coloniali, infatti, sono state solo una delle numerose attività del Ministero che riguardavano anche il finanziamento di riviste di settore, di esplorazioni e di attività di ricerca: esaminare la struttura del dicastero nonché l'entità delle sue competenze si rivela utile per contestualizzare le mostre e le fiere all'interno di un programma politico più vasto, definendo l'entità dello sforzo governativo. Il Ministero delle Colonie è stato fondato nel 1912, in piena età liberale, ha avuto una storia complessa ed è stato sottoposto ad un numero significativo di cambiamenti interni dovuti alla nascita o alla soppressione di uffici, dipartimenti e sezioni; dal raffronto con altri dicasteri sembrerebbe che i finanziamenti di cui godeva non fossero particolarmente ingenti e ciò farebbe pensare a una malcelata sfiducia nei confronti delle sue potenzialità.

Non a sproposito, dunque, si potrebbe parlare di fragilità istituzionale soprattutto dopo aver analizzato le iniziative di diretta gestione ministeriale che, anno dopo anno, venivano sottoposte a cambiamenti significativi quando non a vere e proprie soppressioni. La mancanza di una progettualità a lungo termine nei riguardi delle competenze del Ministero è probabilmente una grave eredità che dal governo liberale era stata trasmessa a quello fascista e che non mancava di far pesare i suoi effetti anche sull'altrettanto precaria esistenza del Museo Coloniale. Nato in seno al Ministero per raccogliere «tutto quanto si riferisce alle conquiste,

all'incivilimento ed alla messa in valore delle terre dell'Africa Italiana»,⁸⁶ il Museo di via Aldovrandi forniva il materiale da esporre in occasione di mostre e fiere coloniali in Italia e all'estero. Si è ritenuto dunque fondamentale approfondire questo aspetto legato alla fragilità istituzionale coloniale in Italia per avere un'idea più chiara del ruolo educativo e propagandistico svolto effettivamente dalle esposizioni e dalle attività di tipo coloniale statali.

2.1 “Un gigante dai piedi di argilla”: il Ministero delle Colonie⁸⁷

Il Ministero delle Colonie è stato istituito il 20 novembre del 1912 durante il Governo Giolitti IV con il Regio decreto n. 1205⁸⁸ ed è stato soppresso nel 1953, vivendo circa la metà della propria esistenza sotto la dittatura fascista.

Dalla legge di riferimento si evince che tra le competenze principali del Ministero delle Colonie vi erano l'amministrazione dei possedimenti coloniali e una parte importante delle sue attività e dei suoi sforzi riguardava anche l'aspetto propagandistico. Già a partire dalla seconda metà degli anni Venti mostre commerciali, esposizioni etnografiche, manifestazioni politiche e ricreative aventi oggetto l'Africa e il colonialismo si moltiplicarono rapidamente. L'Ufficio ministeriale incaricato di questi compiti era il cosiddetto Ufficio Studi e Propaganda, concepito per dare impulso all'adesione degli italiani al progetto coloniale. È come costola di quest'ufficio e del Ministero che nel novembre 1914 nasceva il Museo Coloniale di Roma il quale, oltre a occuparsi della manutenzione e dell'esposizione delle collezioni di oggetti prelevati durante esplorazioni e missioni, aveva il compito di sovrintendere l'organizzazione di sezioni coloniali durante mostre e fiere, adoperandosi al contempo per la partecipazione a manifestazioni di portata internazionale.⁸⁹

Prima dell'istituzione del Ministero delle Colonie, l'amministrazione coloniale era affidata alla Direzione centrale degli Affari Coloniali, organo del Ministero degli Affari Esteri, istituita il 15

⁸⁶ Si veda cap. 2.2, p. 53.

⁸⁷ Il titolo di questo paragrafo riecheggia volutamente quello utilizzato dalla dott.ssa F. Gandolfo “Un Museo dai piedi di argilla. La rappresentazione di un potere che non c'è” nel suo volume *Il Museo Coloniale di Roma (1904-1971). Fra le zebre nel paese dell'olio di ricino*, Roma, Gangemi Editore, 2014.

⁸⁸ La legge n. 749 del 6 luglio 1912 autorizzò la costituzione del Ministero delle Colonie che vide la luce a seguito dell'emanazione del regio decreto di cui sopra. Cfr: Gandolfo, F., *op.cit.*, 2014, p. 125. L'Istituzione del Ministero delle Colonie è resa ufficiale grazie alla pubblicazione sulla Gazzetta Ufficiale il 22 novembre 1912 n. 275, cfr: http://www.gazzettaufficiale.it/do/ricerca/pdf/foglio_ordinario1/1?resetSearch=true

⁸⁹ Le mostre coloniali erano eventi già diffusi e consolidati presso le altre potenze coloniali come ad esempio Gran Bretagna e Germania, ma vennero presentati come nuovi dal regime fascista. La differenza principale consisteva nell'organizzazione: se nel resto d'Europa queste manifestazioni venivano promosse liberamente, in Italia tutto ciò veniva costruito attraverso le strutture di uno stato totalitario, moltiplicando le potenzialità che la propaganda colonialista italiana veniva di colpo ad avere. Labanca, N., *Oltremare. Storia dell'espansione coloniale italiana*, Bologna, Il Mulino, 2002, pp. 153-154.

marzo 1896.⁹⁰ La nascita del Ministero delle Colonie non dovrebbe essere intesa quale filiazione del Ministero degli Affari Esteri, né come sviluppo della Direzione Centrale degli affari coloniali: già tra la fine del XIX secolo e l'inizio del Novecento erano state elaborate e dibattute ipotesi circa la costituzione di un'amministrazione coloniale ed essa era stata fondata indipendentemente, se non in contrasto, dalla situazione politica esistente e «senza forme di specialità rispetto alle altre amministrazioni dello Stato».⁹¹ La Direzione Centrale venne istituita ufficialmente due settimane dopo il disastro di Adua, ovvero all'indomani della più cocente sconfitta militare subita da un esercito europeo in ambito coloniale⁹² in un momento in cui i possedimenti italiani in Africa non risultavano particolarmente estesi, comprendendo il tratto di costa tra Assab e Massaua e i protettorati di Olbia e della Migiurtina. La guerra italo-turca del 1911-1912, che aveva visto contrapposti impero Ottomano e Regno d'Italia, e la successiva pace di Ouchy (18 ottobre 1912),⁹³ sancirono l'inizio di un nuovo capitolo nella storia del colonialismo italiano e risultano legati alla nascita del Ministero delle Colonie, la cui istituzione venne autorizzata il 6 luglio 1912 e resa ufficiale nel novembre dello stesso anno. È interessante, infatti, notare come il governo Giolitti abbia legiferato a favore dell'istituzione di un nuovo dicastero interamente devoluto all'amministrazione dei territori coloniali proprio durante l'acquisizione di un territorio vasto e strategicamente rilevante quale la Libia. Nonostante i territori soggetti al dominio italiano fossero esigui, soprattutto se comparati ai già ben consolidati imperi coloniali di altre nazioni europee,⁹⁴ venne avvertita l'esigenza di distinguere con precisione le competenze burocratico-amministrative

⁹⁰ La Direzione centrale ha origine dalla sezione III della Divisione I- Affari Politici del Ministero degli Affari Esteri, istituita con regio decreto 15 marzo 1896, n. 73. Nel 1898 un decreto ministeriale stabilì di chiamare la sezione III Ufficio Coloniale, appena due anni più tardi divenne un'unità dotata di autonomia e acquisterà sempre più potere tanto che a partire dal 1905 sarà equiparato a una direzione generale con a capo un direttore centrale. Cfr: Gandolfo, F., *Op. cit.*, 2014, pp. 92-93.

⁹¹ Pellegrini, V., Bertinelli, A., *Per la storia dell'amministrazione coloniale italiana*, Milano, Giuffrè editore, 1994, p. 18.

⁹² La pace di Addis Abeba viene firmata il 26 ottobre 1896 con la quale l'Italia riconosce l'indipendenza dell'Etiopia, accordo rotto dall'invasione fascista nel 1935 e culminata con l'entrata in Addis Abeba del 5 maggio 1936 e la proclamazione dell'Impero. Cfr: Quazza, G., *Continuità e rottura nella politica coloniale da Mancini a Mussolini*, in Del Boca, A. (a cura di), *Le guerre coloniali di fascismo*, Roma-Bari, Laterza, 1991, p. 16.

⁹³ La pace con la Turchia prevedeva non la cessione del territorio libico quanto l'amministrazione civile e la permanenza delle truppe, tuttavia già nel novembre del 1911, appena un mese dopo l'inizio delle ostilità, Giolitti aveva chiesto alla Camera di convertire in legge il decreto di annessione della Libia all'Italia. Ciononostante, il controllo italiano sulla Libia restava limitato ad alcune aree della fascia costiera. La resistenza araba verrà spezzata solo tra la fine degli anni Venti e i primi anni del decennio successivo, quando il generale Graziani diede inizio a rastrellamenti ed espropriazioni fino a internare quasi metà della popolazione in campi di concentramento: un vero e proprio genocidio. Cfr: Quazza, G., *Continuità e rottura nella politica coloniale da Mancini a Mussolini*, in Del Boca, A. (a cura di), *Le guerre coloniali di fascismo*, Roma-Bari, Laterza, 1991, p. 29; Labanca, N., *Oltremare. Storia dell'espansione coloniale italiana*, Bologna, Il Mulino, 2002, pp. 117-119 e pp. 172-175.

⁹⁴ Nel 1913 l'Europa, formata da 320 milioni di abitanti, disponeva di domini coloniali per 53 milioni di km² e più di 550 milioni di sudditi coloniali. Londra governava sul 60% delle superfici dei domini coloniali extraeuropei, la Francia sul 18%, la Germania sul 5,5%, il Belgio sul 4,4%, il Portogallo sull'1,5% e la Spagna sullo 0,6%. L'apogeo dell'espansione coloniale europea si registra proprio tra le due guerre. L'Europa nel 1939 governa su 56 milioni di km² e più di 700 milioni di sudditi. Cfr: Labanca, N., *Op.cit.*, 2002, pp. 20-21.

per il governo delle tre colonie e in vista (o meglio: nella speranza) di un futuro accrescimento dei territori d'oltremare. La vita del Ministero delle Colonie e poi dell'Africa Italiana è stata caratterizzata da frequenti variazioni delle strutture organizzatorie che vedevano a volte il prevalere di ripartizioni di competenza su base geografica, altre su base funzionale, infine l'affermarsi di un criterio misto in cui trovava applicazione l'esperienza degli uffici comuni a più direzioni generali.⁹⁵

Non è semplice delineare la struttura del Ministero nei suoi primi anni di vita. La relazione scritta dal ministro Pietro Bertolini e allegata alle spese di previsione per l'esercizio finanziario 1914-15 permette di conoscere quali fossero le motivazioni alla base della creazione del Ministero e soprattutto quali venivano considerate le sue prerogative più urgenti:

«Il R.D. dl 20 novembre 1912 avea [sic!] nettamente determinata la competenza del nuovo Ministero: messa da banda ogni concorrenza della diretta azione delle altre grandi Amministrazioni dello Stato con quella coloniale, alla sua esclusiva competenza furono attribuiti tutti indistintamente gli interessi ed i servizi pubblici delle colonie.»⁹⁶

Gli scopi da perseguire erano relativi al bisogno di ordinare il comando delle nuove colonie, determinando i compiti amministrativi tanto dei governatori che dei funzionari, in quel momento provenienti da altri Ministeri. Le competenze militari erano distinte da quelle civili e le prime vennero assegnate al capo dell'ufficio militare.⁹⁷ Si lavorò, dunque, all'ordinamento politico e amministrativo della Libia, all'emanazione di un ordinamento giudiziario che «ha naturalmente stabilito per i cittadini italiani e per gli stranieri un ordinamento diverso che per gli indigeni»,⁹⁸ all'ordinamento fondiario e carcerario, nonché allo stanziamento di una commissione per promuovere l'economia agraria. Vennero infine intraprese iniziative commerciali e nuove iniziative nel settore delle opere pubbliche (servizi ferroviari, idrici, fognari...).

La relazione del primo ministro delle colonie italiano permette di seguire gli sforzi profusi dal governo liberale nella formazione del dicastero nonché nella definizione e nell'espletamento dei compiti e delle attività ad esso assegnati. È significativa l'assenza di riferimenti all'attività di

⁹⁵ Pellegrini, V., Bertinelli, A, *Op. cit.*, 1994, p. 19.

⁹⁶ Italia: Ministero delle colonie, "Nel primo anno di vita del ministero delle colonie," *DigitUniTO*, accessed 09 agosto 2018, <https://www.omeka.unito.it/omeka/items/show/713>.

⁹⁷ *Ivi*, pp. IV-V.

⁹⁸ In campo civile e penale gli indigeni erano giudicati da un tribunale formato da un giudice italiano e due assessori indigeni «mentre le controversie relative allo statuto personale sono di competenza del cadi e dei suoi naib». Cfr: Italia: Ministero delle colonie, "Nel primo anno di vita del ministero delle colonie," *op.cit.*, pp. IX-X.

propaganda culturale statale in direzione filo-coloniale, tuttavia si segnalano due elementi da non sottovalutare. In primo luogo, era stata prevista già allora la formazione di un campionario di tutte le merci esportate ed importate allo scopo di «promuovere il movimento commerciale dei mercati della Libia anche nell'interesse dell'industria nazionale» organizzando al contempo «la raccolta di notizie e dati d'ogni genere sui bisogni dei consumatori locali, sulla fabbricazione delle merci (...) sui prezzi, sugli usi commerciali, sulla mano d'opera». Questo elemento è significativo se si considera la struttura del Museo Coloniale di Roma, diviso in due sezioni, la prima relativa agli oggetti d'arte e artigianato prelevati dai territori coloniali e la seconda denominata Mostra Campionaria, che consisteva in una raccolta di materie prime a beneficio dell'industria e dei commercianti. Non è possibile affermare con certezza che questa prima ricognizione negli anni Dieci del Novecento costituisca effettivamente il punto di inizio per la successiva costituzione della Mostra Campionaria, ma se è vero che le due raccolte si somigliano molto da un punto di vista tipologico, è anche vero che questa manovra rivela la natura prettamente economica dell'interesse perseguito dal Ministero, relativa in particolare allo sfruttamento delle materie prime dei territori coloniali a beneficio delle industrie italiane.

In secondo luogo, il ministro inseriva nella categoria intitolata “provvedimenti di indole commerciale” un riferimento a una mostra da svolgersi a Tripoli, di cui si ipotizzava la costituzione. Tuttavia, dopo riflessioni sull'opportunità dell'azione, Bertolini consigliava di posticipare la costituzione dell'evento oltremare e accettava di buon grado la partecipazione alla Mostra di Genova del 1914 «perché i prodotti che saranno ivi esposti, serviranno a formare il primo nucleo del Museo Coloniale, che s'intende istituire presso il Ministero delle Colonie seguendo l'esempio di altri Stati».⁹⁹

Tripoli diventò solo nel 1927 sede di una Fiera che, a cadenza annuale, riuniva espositori e commercianti provenienti dal bacino del Mediterraneo e da buona parte dell'Europa.¹⁰⁰ Nel suo intervento, il Ministro non rivelava l'identità dei promotori cosicché è impossibile sapere se la mostra tripolina a cui si riferiva fosse la futura Fiera di Tripoli o un evento espositivo senza periodicità. È interessante notare, tuttavia, come gli interessi commerciali in relazione a Tripoli fossero già presenti prima del 1914 e, nello stesso tempo, come già prima dell'inaugurazione della Mostra di Genova fosse presente l'intenzione di costituire un Museo Coloniale, secondo modalità poi effettivamente realizzatesi. Da questo articolato intervento, infine, emerge che il Ministro non solo era informato circa le prassi propagandistiche ed espositive estere ma aveva scelto di adottarle come esempio per lo sviluppo di un progetto tutto italiano: ciò permette di accennare a un

⁹⁹ *Ivi*, p. XVIII.

¹⁰⁰ Si è già parlato della Fiera di Tripoli in 1.3 ma si veda il cap. 5 per maggiori informazioni.

argomento estremamente importante, ovvero la relazione ancora molto poco indagata dalla critica circa i rapporti tra l'Italia e le altre potenze europee in materia di propaganda coloniale e, più specificatamente, in riferimento alle metodologie espositive. Non stupisce l'idea che l'Italia, ultima nazione a partecipare all'avventura imperialista, potesse aver preso esempio da alcune prassi già consolidate presso altri paesi. Se ne ha conferma in merito ad un episodio verificatosi agli inizi degli anni Trenta: il Ministro delle Colonie De Bono, preoccupato dall'idea che le collezioni del Museo Coloniale potessero deperirsi e sciuparsi a causa della partecipazione a mostre internazionali e nazionali, decretò nel 1931 che queste venissero considerate inamovibili, come era già consuetudine presso il Museo Coloniale di Amsterdam. Lo racconta Umberto Giglio, direttore del Museo Coloniale di Roma, in un articolo del 1933:¹⁰¹ un ulteriore elemento che fa pensare che da parte degli amministratori italiani il confronto con l'esempio europeo fosse ben conosciuto e preso a modello.

Il discorso del Ministro Bertolini, come si è visto, rivelava la mancanza di un organico e ben congegnato progetto di propaganda coloniale negli anni immediatamente precedenti la partecipazione italiana alla Grande Guerra. Nel corso dei suoi circa quarant'anni di vita, l'attenzione del Ministero verso la propaganda coloniale ha visto tuttavia un incremento, accompagnandosi ad una riflessione sulle competenze stesse del dicastero e dei suoi uffici, che vengono rinegoziate e ridefinite lungo tutto il corso della sua esistenza.

In tal senso risulta interessante l'analisi dalle spese di previsione del Ministero, ovvero di una serie di decreti regi e di leggi emanati a cadenza annuale dal 1912 al 1953, grazie ai quali è possibile conoscere le voci di spesa e i relativi importi ai quali il Ministero assegnava anno dopo anno i propri fondi. Esaminare questi decreti può rivelarsi utile per conoscere in modo diacronico gli obiettivi e le finalità che il Ministero considerava prioritari. Attraverso l'analisi delle voci di spesa si può notare un progressivo ampliamento delle competenze del dicastero e dei suoi uffici che, se in un primo momento erano rivolte essenzialmente all'amministrazione ordinaria dei territori, in seguito registrò un aumento di interesse nel finanziamento di attività di studio e nell'organizzazione di manifestazioni di propaganda coloniale. La struttura stessa di questi documenti subì col tempo significativi mutamenti che riflettono a loro volta le diverse modalità di concepire e organizzare la propaganda coloniale: insieme alla struttura degli uffici e dei dipartimenti del Ministero, infatti, andavano mutando anche i suoi obiettivi. Per questo motivo si è ritenuto fruttuoso proporre una lettura integrata delle modifiche istituzionali del dicastero delle colonie e delle previsioni di spesa, con particolare attenzione al periodo 1914-1942.

¹⁰¹ Si veda p. 68.

Meno di due anni dopo la sua istituzione, ovvero nel 1914, il Ministero subiva la prima modifica istituzionale, trovandosi ripartito in quattro Uffici centrali denominati ‘Direzione generale degli affari politici e dei servizi relativi alle truppe coloniali’, ‘Direzione generale degli affari economici e finanziari e del Personale’, ‘Direzione generale degli affari civili e delle opere pubbliche’ e ‘Ragioneria’.¹⁰²

Facevano parte del Ministero l'ufficio telegrafico e cifra, l'ufficio stampa alla dipendenza diretta del Gabinetto del ministro, l'ufficio cartografico e l'ufficio traduzioni alla dipendenza della Direzione generale degli affari politici, l'ufficio economato e Cassa e la biblioteca alla dipendenza della Direzione generale degli affari economici e finanziari e del personale. In quel momento, dunque, non esisteva un ufficio deputato esclusivamente alla propaganda coloniale né all'organizzazione di mostre e fiere coloniali, e di conseguenza non venivano previste spese dedicate alle esposizioni, agli eventi fieristici e alla partecipazione o organizzazione di congressi dedicati al tema coloniale¹⁰³. La struttura dei documenti relativi alle previsioni di spesa risulta abbastanza spartana: fino al biennio 1922-23 le spese venivano classificate in “Maggiori assegnazioni” e “Diminuzioni di assegnamento” a seconda che le cifre prestabilite al momento della costituzione del dicastero venissero aumentate o diminuite. Per l'esercizio finanziario 1912-13 ad esempio, era stato previsto un investimento di 124.240 L per «Spese per il funzionamento del consiglio coloniale, per acquisto di pubblicazioni di carattere coloniale, sussidi per studi, pubblicazioni ed esperimenti dello stesso carattere, sovvenzioni ad istituti. Vari di carattere coloniale e spese varie nell'interesse delle due colonie», l'anno successivo alla stessa voce venivano aggiunte 35.000 L.

Allo stesso modo, i decreti risalenti al 1918-1920 non riportavano alcuna nota relativa alle spese di propaganda coloniale¹⁰⁴ ma la situazione mutò con l'esercizio 1922-23: le voci relative alle attività di studio e propaganda erano molto più articolate e veniva previsto lo stanziamento di 340.000 L per lo sviluppo di «Studi, ricerche ed esperimenti eseguiti a cura dello Stato – Esplorazioni e missioni geografiche e scientifiche» ma anche sovvenzioni a «istituzioni nazionali ed internazionali aventi scopo coloniali - Spese, sovvenzioni, retribuzioni e compensi ad Enti o persone estranee all'Amministrazione coloniale per Congressi, esposizioni, studi, pubblicazioni,

¹⁰² Regio Decreto 5/03/1914, n. 212. Cfr:

http://www.gazzettaufficiale.it/atto/serie_generale/caricaDettaglioAtto/originario?atto.dataPubblicazioneGazzetta=1914-03-31&atto.codiceRedazionale=014U0212

¹⁰³ Vedi Appendice 1.4, *Previsioni di spesa annuali relative al Ministero delle Colonie (1912-1943)*, p. 389.

¹⁰⁴ Si registra un aumento della spesa per gli stipendi degli impiegati e la voce maggiore è rappresentata dalle spese affrontate dall'Amministrazione centrale (300.000 L), scendono invece gli investimenti relativi alla manutenzione in colonia e all'adattamento degli impianti (-7.500 L) e alle sovvenzioni per i comitati permanenti e i consigli (-10.000 L).

esperimenti e lavori nell'interesse delle Colonia o per collaborazione prestata a favore delle medesime»: questo è il valore più alto dalla nascita del Ministero e si tratta di un record destinato a rimanere imbattuto. Il decreto, inoltre, risultava strutturato diversamente: era stata abbandonata la distinzione tra “Maggiori assegnazioni” e “Diminuzioni di assegnamento” e si era optato per un insieme più composito e organico, nel quale i capitoli di spesa erano distinti per tipologia (Spese generali, Spese straordinarie, Entrate ordinarie). Le attività di studio e propaganda erano state inserite tra le spese ordinarie, categoria «Spesa per servizi speciali» e, per la prima volta, venivano menzionate le «esposizioni» nel novero delle attività di propaganda. Con il R.D. n. 1517 del 23 ottobre 1922, infatti, le competenze in seno al Ministero erano nuovamente distribuite¹⁰⁵ prevedendo l'inserimento dell'Ufficio cifra alla dipendenza diretta del gabinetto del Ministro, la creazione dell'Ufficio speciale di studi relativi all'espansione coloniale, informazioni, stampa e propaganda e dell'Ufficio militare alla diretta dipendenza del Ministro.

Nel 1925 (R.D. 15/10/1925 n. 1882)¹⁰⁶, il decreto precedente venne modificato e l'Ufficio studi non risultava menzionato. Il Ministero era dunque ripartito in Direzione generale degli affari politici ed amministrativi; Direzione generale degli affari economici e finanziari; Agenzia generale delle Colonie.¹⁰⁷ Gli effetti si ripercuotevano sulla distribuzione dei fondi: il decreto di previsione di spesa per il 1924-25 (emanato il 21 dicembre 1924), destinava un importo minore alla propaganda coloniale.¹⁰⁸

L'anno successivo, tuttavia, si procedette alla modifica degli articoli 1 e 2 del Regio decreto del 15 ottobre 1925 (R. D. 18/11/1926 N. 1941¹⁰⁹) e il Ministero delle Colonie venne diviso in Sottosegretariato, Gabinetto e Segretariato generale dal quale dipendevano la Direzione generale per le colonie dell'Africa Settentrionale, Direzione generale per le colonie dell'Africa Orientale e l'Ufficio speciale di studi relativi all'espansione coloniale, informazioni, stampa e propaganda.¹¹⁰

Dopo una diminuzione dei fondi stanziati per gli anni 1928-1935, dal 1927-28 fino al 1931-32 la denominazione delle voci di spesa risultava modificata e non più articolate in tre capitoli differenti

¹⁰⁵ Regio Decreto 31 gennaio 1924, n. 198. GU Serie Generale n. 46 del 23/02/1924.

http://www.gazzettaufficiale.it/atto/serie_generale/caricaDettaglioAtto/originario?atto.dataPubblicazioneGazzetta=1924-02-23&atto.codiceRedazionale=024U0198

¹⁰⁶ Regio Decreto 15 ottobre 1925, n. 1882. GU Serie Generale n. 261 del 10/11/1925.

http://www.gazzettaufficiale.it/atto/serie_generale/caricaDettaglioAtto/originario?atto.dataPubblicazioneGazzetta=1925-11-10&atto.codiceRedazionale=025U1882

¹⁰⁷ Fanno pure parte integrante del detto Ministero l'Ufficio del personale, alla diretta dipendenza del Ministro; l'Ufficio stampa e l'Ufficio cifra alla diretta dipendenza del Gabinetto del Ministro.

¹⁰⁸ L'importo è pari a 205.000 L, per maggiori dettagli si prega di consultare l'Appendice 1.4, p. 389.

¹⁰⁹ Regio Decreto 18 novembre 1926, n. 1941. Ripartizione degli uffici Centrali del Ministero delle Colonie. GU Serie Generale n. 272 del 25/11/1926

http://www.gazzettaufficiale.it/atto/serie_generale/caricaDettaglioAtto/originario?atto.dataPubblicazioneGazzetta=1926-11-25&atto.codiceRedazionale=026U1941

¹¹⁰ Sul piano economico non si registrano significative modifiche, rimanendo la previsione di spesa fissa a 205.000 L.

ma in un unico dal titolo «Spese per studi, ricerche, esplorazioni e pubblicazioni interessanti le colonie, congressi, esposizioni e propaganda coloniale Sovvenzioni ad istituti nazionali ed internazionali aventi scopi coloniali».¹¹¹ Non erano più menzionate né le missioni geografiche e scientifiche né gli «esperimenti»: la redistribuzione dei fondi, quindi, rifletteva un certo cambiamento anche nel concepire le competenze del Ministero che riteneva non più fondamentale finanziare le missioni geografiche né i (non meglio identificati) esperimenti. La diminuzione dei fondi potrebbe inoltre essere giustificata anche dalla diminuzione delle competenze assegnate all'Ufficio Studi.

Secondo il R.D. 31 maggio 1928 n. 1405 ha avuto luogo un'altra riorganizzazione del ministero: il segretariato venne abolito e in suo luogo istituito un Ispettorato generale. L'Ufficio Studi non subì modifiche. La riforma successiva risale al 1930 (DM 15 marzo 1930) che istituì l'Ufficio del Segretario generale alle cui dipendenze vengono posti l'Ufficio del personale, l'Ufficio Studi e Propaganda e il neonato Ufficio affari generali.¹¹²

Nel 1934 con il Decreto regio 13/03/1934 n. 457¹¹³ il gabinetto veniva affiancato da tre direzioni generali: per le colonie dell'Africa settentrionale, per le colonie dell'Africa Orientale, degli affari generali degli studi e della propaganda, tutte su tre uffici. Restarono in attività cinque uffici comuni alle direzioni generali territoriali a cui si affiancarono l'ufficio personale, l'ufficio legislativo e l'ufficio militare.

Con il Regio decreto 21 gennaio 1935 n. 115 era istituita la Direzione generale degli affari generali, della colonizzazione, degli studi della propaganda su quattro uffici.

La previsione per l'esercizio 1935-36, emanata il 3 giugno 1935, prevedeva una riduzione delle spese generali e delle spese per servizi speciali, con conseguente diminuzione dell'importo previsto per la propaganda coloniale.¹¹⁴ Le motivazioni potrebbero essere correlate alla pianificazione da parte di Mussolini delle operazioni militari in Etiopia. Formalmente, queste inizieranno solo nell'ottobre dello stesso anno ma è noto alla storiografia che le intenzioni, sebbene non espresse pubblicamente, fossero già da tempo oggetto di discussione e di pianificazione da

¹¹¹ Nel 1933-34 compare la voce: «Spese per pubblicazioni destinate a diffondere la coltura nelle colonie» che nel 1941 diventa «Spese per pubblicazioni destinate a diffondere la cultura nell'Africa italiana».

¹¹² Pellegrini, V., Bertinelli, A, *op. cit.*, 1994, p. 22.

¹¹³ Regio Decreto 13 marzo 1934, n. 457. Ripartizione del Ministero delle Colonie in uffici centrali. GU Serie Generale n. 75 del 30/03/1934.

http://www.gazzettaufficiale.it/atto/serie_generale/caricaDettaglioAtto/originario?atto.dataPubblicazioneGazzetta=1934-03-30&atto.codiceRedazionale=034U0457

¹¹⁴ Le spese generali passano da 3.986.000 L a 3.673.573 L, le spese per servizi speciali da 1.191.000 L a 1.124.000 L e la spesa per la propaganda coloniale diminuisce fino ad arrivare a 175.000 L.

parte dei vertici del regime.¹¹⁵ Si può ipotizzare quindi una redistribuzione dei fondi, diminuendo la spesa relativa alla propaganda coloniale a beneficio delle operazioni militari.

Il 5 maggio del 1936 l'esercito italiano entrava ad Addis Abeba e l'Impero venne proclamato. Nel 1937 (D.R 8 aprile n. 431)¹¹⁶ la denominazione del Ministero delle Colonie era stata modificata per l'occasione in «Ministero dell'Africa Italiana» e per l'anno 1937-38 la spesa relativa alle «Spese per studi, ricerche, esplorazioni interessanti le colonie, congressi, esposizioni e propaganda coloniale - Sovvenzioni, per scopi coloniali, ad Istituti nazionali ed internazionali - Spese per pubblicazioni destinate a diffondere la coltura nelle colonie» conosceva un forte aumento, arrivando a 300.000 L annue. Non è azzardato ipotizzare che si sentisse l'esigenza di mantenere alto il consenso popolare nei confronti delle recenti conquiste.¹¹⁷ Fino all'esercizio 1942-43 la spesa annua restava invariata.

Durante il Ventennio, il Ministero delle Colonie vide diminuire i fondi destinati alla propaganda coloniale e all'organizzazione di eventi (congressi, esposizioni...), che aumentarono solo all'indomani della proclamazione dell'Impero. Questo dato è significativo perché, com'è possibile notare esaminando l'Appendice 1.6,¹¹⁸ sebbene gli eventi espositivi siano ben distribuiti lungo il periodo tra le due guerre, la maggiore concentrazione di questi si registra tra il 1922 e il 1925. Infatti, nel volgere di circa quattro anni, il Ministero delle Colonie prese parte a ben dieci manifestazioni coloniali sia attraverso l'organizzazione diretta degli eventi che il prestito di oggetti custoditi presso il Museo Coloniale. A sostegno di questa intensa attività espositiva, tuttavia, non vennero stanziati fondi ingenti, ma al contrario questi subirono una progressiva diminuzione. Negli anni successivi alla proclamazione dell'Impero, invece, l'investimento nella propaganda e nell'organizzazione di eventi aumentò. Sembrerebbe quindi normale aspettarsi la partecipazione a un numero elevato di eventi espositivi, invece ciò non accade: dal 1937, quando la spesa prevista venne quasi raddoppiata, fino al 1942-43, le manifestazioni coloniali vengono promosse e organizzate da sezioni locali del Partito Fascista o dell'Istituto Fascista dell'Africa Italiana e il Ministero delle Colonie interviene, e solo in un paio di casi, nel prestito di oggetti da esporre. La

¹¹⁵ Labanca, N., *op.cit.*, 2002, p. 188.

¹¹⁶ Regio Decreto 8 aprile 1937, n. 431. Modificazione della denominazione del Ministero delle colonie. GU Serie Generale n. 88 del 15/04/1937.

http://www.gazzettaufficiale.it/atto/serie_generale/caricaDettaglioAtto/originario?atto.dataPubblicazioneGazzetta=1937-04-15&atto.codiceRedazionale=037U0431

¹¹⁷ Anche all'epoca della guerra d'Etiopia l'opinione popolare sembrava più attenta alle questioni locali, come la disoccupazione e gli effetti dell'inflazione sui beni di prima necessità, che a quelle dell'impero. Ci si riferiva al conflitto quando si parlava di volontari in partenza per l'Africa e l'entusiasmo per la vittoria italiana si dissolse in fretta, man mano che diventava evidente il contrasto fra la ricompensa promessa e la realtà dei costi pagati dalla popolazione. Cfr: Corner, P., (a cura di), *op. cit.*, 2012, p. 143.

¹¹⁸ Appendice 1.6. *Eventi espositivi coloniali in Italia*, pp. 394.

discrepanza tra questi due dati può essere spiegata adducendo due ordini di motivazioni. In primo luogo, Mussolini realizzò la marcia su Roma nell'ottobre 1922, le manifestazioni svoltesi durante quell'anno, dunque, sono state il risultato della propaganda coloniale liberale e per quanto riguarda quelle degli anni 1923-1925, non è impossibile ipotizzare che la loro organizzazione fosse il risultato di una prassi consolidata durante il periodo immediatamente precedente e che, come un meccanismo già consolidato, siano state portati a termine *nonostante* la progressiva diminuzione di spesa prevista per queste voci. Le grandi mostre di arte coloniale, la I Mostra Internazionale di Arte Coloniale del 1931 di Roma e la Seconda edizione della stessa del 1934 presso Castelnuovo a Napoli, appartengono già alla prima metà degli anni Trenta. Si tratta di eventi molto pubblicizzati dai mezzi di comunicazione del tempo e proposti non solo come occasioni per riscoprire il potenziale artistico collegato alle vicende coloniali nazionali ma spesso messi in correlazione anche alla scoperta dei tesori storico-artistici nazionali.¹¹⁹ Queste mostre erano state promosse dall'Ente Autonomo Fiera di Tripoli, un organismo che vedeva la partecipazione statale accanto ad una compagine più folta e diversificata. I fondi per la realizzazione degli eventi, dunque, non gravavano esclusivamente sulle spalle del Ministero delle Colonie, dando modo a quest'ultimo di contenere le spese.

Infine, la scarsa quantità di manifestazioni organizzate nella seconda metà degli anni Trenta può essere spiegata con la volontà da parte del regime di portare a compimento un investimento a lungo termine, devolvendo ingenti somme di denaro alla costruzione di quella che avrebbe dovuto diventare il fiore all'occhiello dell'attività espositiva coloniale: la Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare a Napoli. Lo Statuto dell'Ente Autonomo "Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare", infatti, venne approvato col Regio Decreto del 4 aprile 1938 n. 2215, il programma generale della Mostra venne approvato il 13 settembre 1938 e i lavori cominciarono il 1° gennaio 1939.¹²⁰ Come è stato evidenziato dalla critica, il recupero dell'area e la costruzione dei padiglioni stabili richiese lunghi anni di lavoro e un impegno economico significativo. Fin dalla sua progettazione, la Mostra Triennale d'Oltremare era stata immaginata come *summa* dell'attività espositiva fino ad allora portata avanti, punta di diamante della propaganda coloniale destinata alla celebrazione dell'apice e della gloria dell'impero romano fascista sebbene, come sarà evidenziato nel capitolo successivo, finì per divenire metafora del divario fra le aspirazioni e

¹¹⁹ Come sarà possibile sottolineare nel capitolo successivo, infatti, la mostra d'arte coloniale del 1934 è stata pubblicizzata anche come occasione per riscoprire la *facies* di Castelnuovo, sottoposto ad alcuni interventi per l'occasione sotto il patrocinio del Duce in persona.

¹²⁰ Arena, G., *Visioni d'Oltremare. Allestimenti e politica dell'immagine nelle esposizioni coloniali del secolo XX*, Napoli, Edizioni Fiorama, 2011, pp. 99-100. Per ulteriori informazioni sulla Mostra Triennale delle Terre d'Oltremare si veda il cap. 3.3.

la realtà della politica coloniale italiana e della disparità fra l'Italia e le altre potenze coloniali.¹²¹ La storia delle esposizioni coloniali italiane, dunque, sembra nutrirsi di una certa schizofrenica contraddizione tra una propaganda che aveva il volto dell'opulenza -ricordiamo, ad esempio, le chiamate alle armi di cui si facevano portavoce le numerose riviste, la produzione cinematografica, artistica e letteraria legata all'oltremare e la *réclame* circa il potenziamento delle infrastrutture e alle nuove costruzioni negli stessi territori- e lo stato reale delle cose, che vedeva non solo fondi assai scarsi da destinare alle attività ma addirittura la mancanza di mezzi sufficienti a sistemare gli uffici del Ministero delle Colonie in una sede adeguata: basti pensare che questi furono divisi, per i primi nove anni di vita, tra due diversi appartamenti di proprietà del principe Innocenzo Odescalchi, il primo in Corso Umberto 262-67 e il secondo nei pressi dei SS. Apostoli a Roma. Le insufficienti risorse a disposizione del dicastero, infatti, non permettevano l'affitto di una sede che fosse all'altezza del ruolo ufficiale dell'istituzione. Soltanto nel 1923 si pervenne al trasferimento a Palazzo della Consulta, sul colle del Quirinale e dal 1921, data di scadenza del contratto stipulato col Principe Odescalchi, per i due anni successivi, il Ministero transitò a Palazzo Chigi insieme, addirittura, alle collezioni del Museo Coloniale.¹²² Per dar ragione di questa povertà di mezzi è possibile mettere in relazione gli importi delle previsioni di spesa di cui si è trattato poco sopra con quelli relativi ad altri dicasteri. Limitarsi a registrare l'aumento o la diminuzione degli importi relativi alla promozione della propaganda coloniale, infatti, non dà la possibilità di comprendere fino in fondo l'importanza che veniva assegnata a questi obiettivi da parte del regime se gli stessi non vengono confrontati ad altre voci di spesa relative a settori affini, che interessano da un lato la propaganda e dall'altro il settore espositivo.

La spesa per i servizi speciali del Ministero delle Colonie per l'anno 1936-37 è di 1.124.920 L, somma che però deve essere ripartita tra 8 voci di spesa tra cui quella relativa alla manutenzione del Museo Coloniale (16.000 L), al funzionamento dell'ufficio cartografico (15.000 L), alla propaganda e al finanziamento di mostre e congressi (175.000 L). Il Ministero per la stampa e la propaganda, ad esempio, istituito nel 1935,¹²³ per lo stesso esercizio finanziario del 1936-37

¹²¹ *Ivi*, p. 104.

¹²² Gandolfo, F., *op.cit.*, 2014, 158-160.

¹²³ Istituzione del Ministero per la Stampa e la Propaganda, Regio Decreto 24 giugno 1935, no. 1009, GU serie generale no. 148 del 26-06-1935. Cfr: http://www.gazzettaufficiale.it/atto/serie_generale/caricaDettaglioAtto/originario?atto.dataPubblicazioneGazzetta=1935-06-26&atto.codiceRedazionale=035U1009 Ordinamento del Ministero per la Stampa e la Propaganda, Regio Decreto-Legge 24 settembre 1936, no 1834, GU serie generale no. 246 del 22-10-1936. Cfr: http://www.gazzettaufficiale.it/atto/serie_generale/caricaDettaglioAtto/originario?atto.dataPubblicazioneGazzetta=1936-10-22&atto.codiceRedazionale=036U1834

prevedeva una spesa di 3.000.000 L solo per i «servizi di propaganda» nella voce “spesa ordinaria”.¹²⁴

Se invece si assume come riferimento il Ministero dell'Educazione Nazionale, la spesa per le «Antichità e Belle Arti» previste per il 1936-37 ammonta a 45.746.136 L, di cui 170.000 L come «Contributo dello Stato all'Ente autonomo “Esposizione biennale internazionale d'arte di Venezia” a per l'organizzazione delle sue manifestazioni».¹²⁵ La spesa prevista per le esposizioni e la propaganda coloniale nell'anno 1936-37 pari a 175.000 L, pertanto, risulta superiore di sole 5.000 L al contributo versato dallo Stato per un'unica edizione della Biennale di Venezia.

Questi dati forniscono l'occasione per riflettere su cosa significasse sul piano economico la propaganda coloniale per il regime. Fino al 1923, il Museo Coloniale non disponeva né di una sede né di fondi sufficienti all'organizzazione e alla cura del materiale, portando il direttore, il commendatore Umberto Giglio, a manifestare ripetutamente il proprio malcontento: ciò dà ragione della dimensione «intimista» in cui sia il Ministero delle Colonie che il Museo sono stati costretti a dibattersi per gran parte della propria vita.

L'Ufficio Studi e Propaganda risultava il principale responsabile della propaganda coloniale ministeriale durante gran parte del ventennio fascista, «il centro coordinatore e propulsore di tutte le iniziative che hanno per scopo lo studio, la divulgazione e la valorizzazione delle possibilità che le Colonie sono in grado di offrire» investito del compito di «diffondere nel paese idee chiare e notizie esatte sulle colonie». ¹²⁶ Per rendere efficace l'azione dello Stato occorreva raccogliere, vagliare, coordinare con osservazione diretta e condotta con uniformità di metodo, documenti e materiali di ogni genere sulle complesse condizioni delle colonie, seguire l'attività coloniale degli Stati nelle sue manifestazioni e più di tutto seguirne l'azione giuridica nelle sue notevoli successive modificazioni». ¹²⁷ L'attività dell'Ufficio era molteplice e si esplicava attraverso strumenti diversificati tra cui le pubblicazioni di saggi e periodici. ¹²⁸ In particolare, sono state promosse e

¹²⁴ Legge 28 maggio 1936, no. 1018, GU serie generale n. 136 del 13-06-1936.

http://www.gazzettaufficiale.it/atto/serie_generale/caricaDettaglioAtto/originario?atto.dataPubblicazioneGazzetta=1936-06-13&atto.codiceRedazionale=036U1018

¹²⁵ Legge 20 aprile 1936, Stato di previsione della spesa del Ministero dell'Educazione Nazionale per l'esercizio finanziario dal 1° luglio 1936 al 30 giugno 1937, GU Serie Generale n.113 del 15-05-1936, cfr: http://www.gazzettaufficiale.it/do/atto/serie_generale/caricaPdf?cdimg=036U081700100010110001&dgu=1936-05-15&art.dataPubblicazioneGazzetta=1936-05-15&art.codiceRedazionale=036U0817&art.num=1&art.tiposerie=SG

¹²⁶ Pellegrini, V., Bertinelli, A., *Per la storia dell'amministrazione coloniale italiana*, Milano, Giuffrè editore, 1994, p. 82.

¹²⁷ *Ibidem*.

¹²⁸ Archivio Storico-Diplomatico Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale, ASMAI, vol. III, b. 156, N-73, “Ufficio Studi e propaganda”, 1934.

finanziate dall'Ufficio Studi «Rivista delle colonie italiane»;¹²⁹ «Africa Italiana» che trattava dei più importanti ritrovamenti archeologici in Libia; «Rassegna economica delle colonie» che grazie a documentazione ufficiale dava conto dei progressi economici in colonia; la collana *Opere e monografie coloniali* che anno dopo anno si arricchiva di importanti contributi. Tra il 1933 e il 1934 venne pubblicata una serie di manuali coloniali, economici, di piccolo formato e adatti a tutti coloro che volevano dedicarsi agli studi coloniali a vario titolo. Verso la metà del decennio iniziava a essere utilizzato un nuovo sistema per finanziare una imponente quantità di pubblicazioni annue sul tema coloniale ma al tempo stesso limitare le spese: il Ministero, infatti, decise di favorire la diffusione di opere scientifiche e di propaganda rinunciando alla pubblicazione diretta e incoraggiando piuttosto «buoni editori» a subentrare, assicurando la vendita di una certa quantità di copie nonché un margine di autonomia. L'Ufficio Studi e Propaganda, inoltre, portava avanti un'azione di «vigilanza e coordinamento delle varie istituzioni che si prefiggono e la migliore conoscenza delle nostre colonie, e l'insegnamento di discipline di carattere coloniale»¹³⁰ tra i quali l'Istituto Coloniale Fascista di Roma, l'Istituto Agricolo Coloniale Italiano di Firenze e la Società Africana d'Italia con sede a Napoli, che si sono occupati di istituire corsi coloniali, rilasciando diplomi ed elargendo premi agli allievi.¹³¹ In particolare, l'Istituto Coloniale Fascista di Roma venne riordinato intorno al 1934 per meglio corrispondere allo scopo di coordinamento dell'azione coloniale, ponendosi come punto di riferimento per tutti gli altri istituti sopra menzionati. Il suo consiglio direttivo era formato da rappresentanti della Camera di commercio coloniale italiana, dall'Ente per la Colonizzazione della Tripolitania e della Cirenaica, dal Centro di Studi coloniali di Firenze, dall'Istituto Agricolo coloniale italiano, dalla Società Africana d'Italia e dal Commissariato per il turismo in Libia.¹³² Il Ministero delle Colonie si occupava inoltre del coordinamento dell'attività dei vari enti che attendevano alla promozione del turismo in Libia; della bonifica agraria, monitorata attraverso l'Osservatorio di economia agraria presso ciascuna colonia; del finanziamento di esplorazioni. Com'è possibile notare, la promozione e l'organizzazione di congressi, mostre e fiere coloniali rappresentava solo una parte delle tante attività a carico dell'Ufficio Studi, che continuò la propria attività anche durante la Seconda Guerra

¹²⁹ Il direttore era Camillo Manfroni. Dal 1934 la «Rivista delle colonie italiane» si fonde a «L'Oltremare» perdendo carattere di organo ufficiale.

¹³⁰ Archivio Storico-Diplomatico Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale ASMAI, vo. III, b. 156, N-73, «Ufficio Studi e propaganda», 1933, p. 2

¹³¹ Archivio Storico-Diplomatico Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale ASMAI, vol. III, b. 156, N-73, «Ufficio Studi e propaganda», 1934, p. 3.

¹³² Archivio Storico-Diplomatico Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale ASMAI, vol. III, b. 156, N-73, «Direzione generale degli affari generali. Ufficio Studi e propaganda», 1935, p. 3.

mondiale. Sia la RSI che il Regno del Sud si erano dotati di Uffici o ministeri per l'Africa¹³³: una decisione peculiare, considerando che l'Italia aveva già perso il controllo sulle colonie, resa ulteriormente significativa dalla sopravvivenza del Ministero dell'Africa Italiana anche nel secondo dopoguerra, fino all'aprile del 1953.

La fine sostanziale del dominio coloniale italiano è infatti da datare alla prima metà degli anni Quaranta, quando l'amministrazione britannica prese in carico l'amministrazione dei territori (1941-43) e il negus il controllo dell'Etiopia (1945). I governi italiani del dopoguerra presieduti da De Gasperi cercarono di far riavere all'Italia le vecchie colonie. La motivazione va probabilmente ricercata non tanto nella volontà di perseguire una politica di prestigio, tema caro al regime fascista, quanto piuttosto nel timore che gli insuccessi sul piano internazionale potessero accrescere la protesta populista e nazionalista, esattamente come era avvenuto nel 1919.¹³⁴ La questione relativa alle sorti delle ex colonie italiane venne discussa alla conferenza di Londra (settembre-ottobre 1945) senza che vi fosse trovata soluzione e alla successiva del maggio 1946 l'argomento non trovò spazio. Si arrivò pertanto al 1947 e alla firma del Trattato di Pace del 10 febbraio che prevedeva all'articolo 23 il ritiro dell'Italia dall'Africa ma ciononostante il governo di unità nazionale si gettò di nuovo in una logorante battaglia per il ritorno in Africa.¹³⁵ Venne nominata una commissione quadripartita che avrebbe visitato le ex colonie italiane e contattato gli esponenti dei partiti e delle amministrazioni locali. Il rapporto finale fu presentato nel giugno 1948: la commissione si era orientata verso la concessione dell'indipendenza alle ex colonie.¹³⁶ Nel 1949-50 il nodo venne finalmente sciolto nonostante le pressioni italiane e con la risoluzione 289 dell'Assemblea dell'ONU si sancì l'indipendenza della Libia e l'autonomia dell'Eritrea nel quadro della federazione con l'Etiopia.¹³⁷ Nel dicembre del 1950 diveniva legge la destinazione della Somalia all'Italia come amministrazione fiduciaria.¹³⁸ L'agonia dell'Impero italiano è stata quindi molto più lunga di quanto la cesura bellica lasci trasparire. Gli aspetti più violenti del rapporto con la popolazione locale e il complesso capitolo relativo alla resistenza indigena sono andati lentamente sparendo dalla memoria collettiva a beneficio della più volte ricordata retorica degli "Italiani brava gente". Una volta allontanatisi dai territori del Corno d'Africa e dalla Libia, quegli stessi territori hanno inoltre assistito all'instaurarsi di totalitarismi e allo scoppio di guerre come,

¹³³ Regno del Sud gli uffici dedicati all'Africa erano concentrati prima a Bari alle dipendenze del ministro degli Interni e poi a Roma in forma autonoma, dal 1944. Quelli della RSI erano dispersi in varie sedi ma formalmente riunite alla dipendenza del presidente del consiglio. Cfr: Labanca, N., *op.cit.*, 2002, pp. 435- 436.

¹³⁴ *Ivi*, p. 429.

¹³⁵ *Ivi*, p. 431.

¹³⁶ *Ivi*, p. 432.

¹³⁷ Morone, Antonino M., "I custodi della memoria. Il comitato per la documentazione dell'opera dell'Italia in Africa", «Zapruder», n. 23, sett-dic. 2010, p. 26.

¹³⁸ Labanca, N., *op.cit.* 2002, p. 433.

ad esempio, quella tra l'Etiopia e l'Eritrea, condotta a più riprese dagli anni Sessanta al Duemila, comportando la morte e la migrazione di centinaia di migliaia di persone. Alla base della rimozione delle responsabilità italiane possono essere riscontrate numerose cause: come ricordano gli storici ha giocato un ruolo fondamentale la scarsa estensione dell'Impero e la sua incapacità di influenzare positivamente l'economia nazionale; inoltre, gli amministratori vi avevano lavorato spesso per così poco tempo da rendere legittima ogni remissione di accuse.¹³⁹ In Italia non ci fu nulla di simile al processo di Norimberga: i processi ai gerarchi e ai militari furono rimandati e poi annullati,¹⁴⁰ subito dopo la guerra la classe politica cercò di mettere in risalto la tradizione antifascista del paese sottolineando il ruolo della Resistenza, nel tentativo di prendere le distanze dal fascismo e dall'alleata Germania nazista.¹⁴¹

Quando nel 1953 il Ministero dell'Africa Italiana venne soppresso fu contestualmente disposta la devoluzione all'Istituto Italiano per l'Africa dell'attività e del materiale di interesse scientifico e culturale del soppresso dicastero, compreso il Museo coloniale.

Con lo stesso provvedimento era stato disposto il riordinamento strutturale e funzionale dell'Istituto per il suo adeguamento ai compiti che esso avrebbe dovuto assolvere:

- a) nel campo degli studi sull'Africa e per la loro divulgazione, in rapporto al progresso di quel continente ed alla collaborazione italiana a tale opera;
- b) ai fini della preparazione culturale e specifica del lavoro italiano in Africa.

Dopo quasi dieci anni dalla fine della guerra, dopo la firma del trattato di pace e l'indipendenza delle ex colonie, le rivendicazioni italiane non hanno ancora perso mordente e l'Amministrazione fiduciaria sulla Somalia assumeva per l'allora governo De Gasperi VII il valore di una prova di recupero: l'Italia si impegnava in una politica paritaria verso gli ex sudditi.¹⁴² È in questa temperie politica che prendeva le mosse la vicenda del Comitato per la documentazione dell'opera dell'Italia in Africa, istituito dal decreto interministeriale n. 140 dell'11 gennaio 1952 con il compito di «illustrare l'attività svolta dal governo nei territori africani già sottoposti alla sovranità dell'Italia»¹⁴³ e pervenire alla pubblicazione dei «più significativi documenti italiani attinenti alle nostre colonie [...] testimonianza dell'opera di civiltà svolta dall'Italia nel continente africano».¹⁴⁴

¹³⁹ Ivi, 428.

¹⁴⁰ Battini, M., *Peccati di memoria: la mancata Norimberga italiana*, Laterza, Roma-Bari, 2003.

¹⁴¹ Corner, P., (a cura di), *Il consenso totalitario. Opinione pubblica e opinione popolare sotto fascismo, nazismo e comunismo*, Roma-Bari, Laterza, 2012, p. 127.

¹⁴² Morone, Antonino M., *op.cit.*, p. 26.

¹⁴³ Decreto 11 gennaio 1952, art. 1 Copia del decreto in Archivio Storico del Comune di Casale Monferrato, carte Giuseppe Brusasca, b. 71, s.f. in: Morone, Antonino M., *op.cit.*, p. 27.

¹⁴⁴ Ivi, p. 28.

Risulta interessante notare come tra i compiti affidati al nuovo Istituto Italiano per l'Africa figurasse anche la parola «progresso», che sembra far eco al termine «civiltà» del decreto n. 140/1952: si potrebbero considerare tentativi di giustificazione istituzionale al mito degli Italiani portatori di benessere e civiltà in regioni che ne risultavano sprovviste. Nel secondo dopoguerra in Italia si decideva dunque di non fare i conti con il proprio passato recente come testimoniato dall'attività di stampo apologetico del Comitato, contribuendo ad allungare i tempi della riflessione nazionale.

2.2 Come una camera di cose sparse: il Museo Coloniale

Come si è avuto modo di sottolineare nel paragrafo precedente, le competenze dell'Ufficio Studi e Propaganda presso il Ministero delle Colonie erano numerose e tra queste vi figurava il coordinamento delle attività e la manutenzione del Museo Coloniale a Roma. Il Museo Coloniale nasceva per raccogliere ed esporre «tutto quanto si riferisce alle conquiste, all'incivilimento ed alla messa in valore delle terre dell'Africa Italiana»¹⁴⁵ ed esplicava la propria attività di propaganda attraverso gli strumenti a sua disposizione, da una parte con l'allestimento permanente e dall'altro con la partecipazione a numerose manifestazioni, mostre e fiere, in Italia e all'estero. Quella del Museo Coloniale è una storia lunga e travagliata attraverso la quale è possibile scorgere i segni di una profonda fragilità istituzionale. Ciò che colpisce, inoltre, è la *facies* allestitiva adottata dagli ordinatori, esaminata più nel dettaglio in seguito, che non trova un paragone con le tendenze museografiche contemporanee. Questa è una caratteristica che la stragrande maggioranza delle mostre coloniali condividono con il Museo di Roma: il mantenimento di una modalità allestitiva ormai superata, decisamente non in linea con le sperimentazioni coeve. L'anacronismo, dunque, è stata una caratteristica museografica ricorrente.

La vita del Museo Coloniale può essere divisa in due fasi, la prima iniziata nel 1904 quando venne fondato in seguito all'impulso di Pietro Romualdo Pirrotta (1853-1936)¹⁴⁶, la seconda iniziata nel 1914.¹⁴⁷ Pirrotta, docente di botanica all'Università di Roma, aveva già dal 1892 istituito di fatto e non di diritto un Erbario Coloniale all'interno dell'Istituto Botanico di Roma, allo scopo di

¹⁴⁵ *Ivi*, p. 101.

¹⁴⁶ Pietro Romualdo Pirrotta si laureò nel 1875 in Scienze naturali presso l'Università di Pavia, nel 1879 vinse una borsa di perfezionamento presso l'Università di Strasburgo, nel 1880 divenne docente di botanica a Modena e dal 1883 a Roma. Fu socio fondatore della società Botanica Italiana e andò in pensione nel 1928. Cfr: E. Carano, Onoranze tributate al Prof. P.R.P. in occasione del 75° compleanno e abbandono dell'insegnamento, «Annali di Botanica», n. 18, 1928, pp. 1-6.

¹⁴⁷ Ente istituito con il Regio Decreto n. 683 del 3 ottobre 1904. Cfr:

http://www.gazzettaufficiale.it/atto/serie_generale/caricaDettaglioAtto/originario?atto.dataPubblicazioneGazzetta=1905-01-04&atto.codiceRedazionale=004U0683

studiare la flora proveniente delle colonie italiane. Nel 1903 il professor Pirrotta cominciò a intrattenere una relazione epistolare con diversi esponenti dell'ambiente politico e accademico manifestando la volontà di costituire un Erbario e Museo Coloniale che potesse portare avanti gli studi scientifici a beneficio non solo della didattica universitaria ma anche dell'industria italiana e del commercio.

«Con la lettera del 24 febbraio u.s. [...] io comunicavo alla E.V. il proposito di fondare presso l'Istituto Botanico di Roma colle ingenti collezioni che esso possiede e con quelle che continuamente gli giungono, un Erbario Coloniale, che si potrebbe completare con un Museo Coloniale per il quale l'Istituto possiede già moltissimo materiale.»¹⁴⁸

Rassicurando, al tempo stesso, sulle modeste proporzioni delle spese da affrontare:

«L'Istituto e l'orto Botanico possiedono ampi locali che possono servire al collocamento delle Collezioni. L'Istituto Botanico di Roma infine funziona già come ufficio di informazioni per le piante e i prodotti coloniali [...]. In virtù appunto delle favorevoli condizioni offerte dallo Istituto Botanico di Roma, io credo che per l'impianto e il funzionamento immediato dell'Erbario e del Museo Coloniale non occorran grandi mezzi, ma ne bastino anzi di relativamente modesti».¹⁴⁹

Una serie di contingenze favorevoli aiutò lo scienziato a realizzare il progetto¹⁵⁰ che avrebbe permesso all'Italia di mettersi al passo con le altre capitali europee. È questo il background culturale che sostanzia la prima fase dell'Erbario e Museo Coloniale di Roma, basato su un'impostazione scientifico-naturalista comune a molti musei di storia naturale formati tra il XVI e il XIX secolo.¹⁵¹ Vi confluirono le piante provenienti dall'Eritrea, dalla Somalia e dai territori confinanti insieme a esemplari raccolti da esploratori (Vincenzo Ragazzi, Luigi Robècchi-Bricchétti, Domenico Riva)¹⁵² che tra la fine del XIX secolo e il 1901 circa avevano viaggiato in Africa, insieme a numerosi oggetti realizzati con fibre delle piante raccolte.¹⁵³ L'Erbario e Museo Coloniale di Pirrotta, pur assumendo i connotati di un modello collaudato a livello internazionale,

¹⁴⁸ Gandolfo, F., *op.cit.*, 2014, p. 79.

¹⁴⁹ *Ivi*, p. 81.

¹⁵⁰ Ricordiamo che nell'agenda politica nazionale continuava a esistere una voce dedicata all'attività di ricerca e di esplorazione e che l'attenzione nei confronti dell'ampliamento dei domini coloniali nonché della diffusione della conoscenza coloniale presso la popolazione era in crescita. Il Ministero della Pubblica Istruzione, inoltre, aveva da poco riformato il sistema di istruzione superiore prevedendo l'insegnamento di materie coloniali. Cfr: Monina G., *Il consenso coloniale. Le Società geografiche e l'Istituto Coloniale italiano (1896-1914)*, Roma, Carocci, 2002.

¹⁵¹ Gandolfo, F., *op.cit.*, 2014, p. 95.

¹⁵² *Ivi*, 102.

¹⁵³ *Ivi*, p. 91.

era stato concepito e strutturato come un istituto dedicato alla ricerca scientifica da affiancarsi alla didattica e alle attività universitarie. Nel medio termine, Pirrotta avrebbe voluto riportare in auge la tradizione scientifica dei museologi italiani del Cinquecento e dei loro musei di storia naturale, attualizzandola alla luce delle scoperte scientifiche e collegandolo al ruolo occupato dalla scienza coloniale nella formazione universitaria. Le due anime, quella del Museo e quella dell'Erbario, non riuscirono tuttavia a compenetrarsi, così come le intenzioni del professore romano non trovarono risonanza con la realtà del paese.¹⁵⁴

Diverse ragioni hanno condotto alla fine del primo Museo Coloniale e alla nascita della sua seconda versione a Roma, dopo lo spostamento dell'Erbario a Firenze. Nei primi anni del XX secolo proliferavano associazioni coloniali di vario tipo, tra le quali la Società Geografica Italiana che, grazie ad un'attiva propaganda, spinse le masse ad andare a combattere in Africa imprimendo nella mente delle giovani generazioni il concetto di una guerra giusta ed eroica. La guerra italo-turca del 1911, inoltre, consentì all'Italia di fregiarsi della conquista della Libia e la retorica nazionalistica trovò maggiore slancio dopo la vittoria sia nella società civile che nel ceto intellettuale, favorendo la diffusione di una cultura nazional-popolare in cui cominciava a far capolino il tanto atteso «sentimento coloniale».¹⁵⁵ Il Ministero delle Colonie nato nel 1912, era stato fondato allo scopo di portare avanti un'azione militare e strategica che avesse ripercussioni favorevoli all'interno del Paese e la coesistenza di due musei coloniali non sarebbe stata vista di buon occhio.

L'Erbario venne quindi fondato nel 1904 per impulso di un docente universitario a beneficio della ricerca scientifica e restò appannaggio di una ristretta cerchia di intellettuali e amatori della botanica, il Museo Coloniale vero e proprio, invece, fu fondato alla metà degli anni Dieci come costola del Ministero delle Colonie e parte integrante della sua attività propagandistica. Non è mai stato nelle intenzioni dei suoi fondatori un museo con scopi puramente scientifici: questo viene concepito per sfruttare le potenzialità economiche delle colonie e per divenire punto di riferimento di una “nazionalizzazione” a tappe forzate. L'Erbario e Museo Coloniale di Roma cede nel 1914 le proprie collezioni botaniche al Regio Erbario Coloniale in Firenze¹⁵⁶ cessando di esistere e, nel novembre dello stesso anno, ha inizio la seconda fase del Museo Coloniale che, tra alterne fortune, è rimasto in vita fino al 1971. La prima e la seconda fase di vita del Museo, dunque, prendono il via in temperie diverse e, di riflesso, prevedono una differente impostazione organizzativa e

¹⁵⁴ *Ivi*, p. 94.

¹⁵⁵ *Ivi*, p. 105.

¹⁵⁶ La legge n. 719 del 19 maggio 1918 sancisce la soppressione dell'Erbario e Museo Coloniale romano e la nascita del Regio Erbario a Firenze.

museografica perché rispondenti a esigenze e obiettivi non più uguali. Se l'Erbario voluto dal professor Pirrotta consisteva fondamentalmente in un'istituzione a sostegno della didattica universitaria, il Museo Coloniale fondato nel 1914, ovvero appena due anni dopo l'istituzione del Ministero delle Colonie, affondava le sue radici nel desiderio di perseguire un'intensa attività propagandistica, capace di illustrare e rendere conto delle glorie belliche di un'Italia che avrebbe voluto imporsi come potenza coloniale internazionale. Il Museo Coloniale cercò di proporre l'immagine civilizzatrice degli «Italiani brava gente», esportatori di progresso e civiltà nelle più remote zone d'Africa. Tuttavia, essendo nato in un momento storico complesso, ovvero quando la corsa europea alle colonie si stava già esaurendo,¹⁵⁷ e considerando lo scarso peso che l'Italia rivestiva nello scacchiere internazionale, l'esperienza del Museo Coloniale non poteva essere che viziata fin dalle origini, destinata non solo ad una vita travagliata a causa dell'endemica mancanza di fondi ma anche ad una fine in sordina.

Da quanto emerso dall'esame condotto da Gandolfo, non esiste un vero e proprio decreto che sancisca l'inizio di questa seconda fase del Museo Coloniale. Per diversi anni, infatti, la vita di quest'istituzione si è consumata principalmente sulla carta e si è esplicata attraverso la partecipazione a mostre e fiere internazionali. Il nucleo originario della collezione era formato dal gruppo di oggetti esposti in occasione della Mostra di Genova (1914) dove alle già ben pianificate Mostra Marinara e Mostra d'igiene, si decise *in extremis* di inserire anche una Mostra Coloniale. Il già citato ministro Bertolini nel novembre 1913 chiamò Carlo Rossetti, ufficiale di marina e africanista, chiedendogli di occuparsi della sua organizzazione. Rossetti accettò:

«Alla fine di marzo tutti i materiali raccolti nelle varie colonie [...] si trovarono in Genova ed ai primi di aprile se ne iniziava l'ordinamento ed il collocamento nel padiglione destinatovi. Il 2 maggio la Mostra era pronta per l'Inaugurazione».¹⁵⁸

La mostra si chiuse alla fine di ottobre del 1914 e a novembre fu costituito il (secondo) Museo Coloniale, già presente nelle intenzioni del ministro Bertolini almeno dal 3 febbraio dello stesso anno, quando inserì un breve riferimento ad esso in un discorso tenuto alla Camera.¹⁵⁹ Nel novembre del 1914, dunque, venne trasportata a Roma tutta la suppellettile che era stata esposta alla Mostra di Genova¹⁶⁰ ad eccezione degli oggetti appartenenti a privati. La merce era tanto abbondante che dovettero addirittura essere organizzati due treni, uno successivo all'altro. Rossetti

¹⁵⁷ *Ivi*, p. 130.

¹⁵⁸ Rossetti, C., *Origini del Museo dell'Africa Italiana*, ASMAI, vol. IV, p. 20, estratto dalla rivista «Africa Italiana» n. 6 giugno 1941, p. 14.

¹⁵⁹ Vedi par. 2.1, p. 38.

¹⁶⁰ Gandolfo, F., *op.cit.*, 2014, p. 159.

insistette parecchio affinché gli oggetti esposti a Genova potessero trovare degna collocazione: tutti quelli esposti in occasione delle precedenti mostre, infatti, erano andati dispersi. Per farsi ascoltare, l'ufficiale pose l'accento sul dispendio economico che si sarebbe potuto evitare:

«Durante i sei mesi di apertura [della Mostra di Genova] numerosissimi erano stati i tentativi, da parte sia di Genova, che d'altre città, per ottenere il materiale esposto, ma non mi era stato difficile, richiamando l'attenzione del Ministero sulle molte spese già incorse nelle precedenti esposizioni di Torino del 1884, di Palermo del 1892, di Firenze del 1903, di Milano del 1906, e di Torino del 1911 (per non ricordare che le principali) dopo tutte le quali il materiale raccolto era andato disperso, per convincere le superiori autorità dell'opportunità, questa volta, di conservare il materiale particolarmente vario e prezioso riunito per la Mostra di Genova, sia per costituire un fondo da destinare alle future esposizioni, sia e meglio ancora, per iniziare con esso un vero e proprio Museo Coloniale in Roma».¹⁶¹

La seconda fase di vita del Museo Coloniale, quella che interessa maggiormente esaminare per portare avanti l'analisi delle mostre e fiere coloniali, può essere a sua volta distinta in due differenti momenti: ad un primo (1914-1924) vissuto in sordina, segue un secondo (1924-1937)¹⁶² caratterizzato da una maggiore partecipazione alla vita culturale nazionale. Il primo decennio di vita del Museo non è stato semplice a causa della scarsità di denari destinati, tanto che non fu possibile per lungo tempo disporre di una sede adeguata, rendendo di fatto impossibile la sua apertura al pubblico. Quest'istituzione, almeno per i primi dieci anni della propria vita, consuma la propria esperienza sulla carta. In un primo momento si era creduto di poter sistemare il Museo in uno spazio all'interno di Palazzo dell'Esposizione ma le speranze vennero presto infrante e il materiale accatastato prima in un androne e poi nei sotterranei di Palazzo Chigi. Dopo la chiusura della mostra di Genova, infatti, il prof. Renato Paoli¹⁶³ venne incaricato di provvedere all'impianto, all'ordinamento e al primo avviamento del Museo.¹⁶⁴ Restano misteriosi i dettagli relativi alla sua attività, non è noto dove lavorasse (probabilmente a Palazzo delle Esposizioni), né di che natura fossero i suoi rapporti con Umberto Giglio, al quale era stato affidato il ruolo di funzionario superiore preposto al Museo Coloniale, alla tutela e all'incremento delle collezioni

¹⁶¹ Rossetti, C., *op.cit.*, 1941, p.15.

¹⁶² Il Museo chiuse nel 1937 per riordinamento dei materiali e riaprì solo nel 1947. Gandolfo, F., *op.cit.*, 2014, p. 178.

¹⁶³ Renato Paoli, avvocato, è stato direttore della «Rivista Coloniale organo dell'Istituto Coloniale Italiano» dal 1911 al 1914 e capo della segreteria dell'Istituto Coloniale Italiano. Cfr: Paoli, R., *Le dimissioni del direttore*, «Rivista Coloniale organo dell'Istituto Coloniale Italiano», 30 giugno 1914, vol. 1, fasc. 12, pp. 329-330.

¹⁶⁴ ACS, Atti Corte dei Conti, Decreti Colonie, 1915-16. D. lt. 2 gennaio 1916.

coloniali.¹⁶⁵ Il problema della sede del Museo non venne risolto almeno fino al 1923, quando trovò sede presso Palazzo della Consulta sul colle del Quirinale.

In quell'occasione, il commendator Giglio si era trovato a dover fronteggiare una situazione molto complessa: il materiale esposto quasi dieci anni prima alla Mostra di Genova era in parte andato distrutto, riducendosi a un gruppo di «curiosità coloniali» e i mezzi disponibili erano molto scarsi.¹⁶⁶ Nonostante l'endemica mancanza di fondi, Giglio non perse le speranze e continuò a svolgere il proprio lavoro nel miglior modo possibile. Dopo aver allestito

«vetrine piene di bardature e scudi, di fuciloni e di coltellacci, i costumi di ras e di cimeli del nostro sacrificio affiancò a questo mondo dimenticato, ancora doloroso nelle memorie di Adua, un atto di vita: mostre di artisti che avevano ritratto costumi e paesaggi delle nostre colonie»¹⁶⁷

Grazie all'organizzazione di mostre personali, dunque, Giglio riuscì a infondere nuova linfa vitale ad un istituto che, sebbene appena nato, presentava già enormi difficoltà. Tra gli artisti coinvolti in questa iniziativa si ricordano Laurenzi, Aimone, Oprandi, Dazzi, Ferrari, molti dei quali viaggiarono in Libia e Africa orientale: le mostre «alimentavano il sogno» e la conoscenza da parte del pubblico. Attraverso queste iniziative, il museo assolveva il compito di informare i visitatori e la critica sugli sviluppi dell'arte dedicata esclusivamente alle colonie, inoltre promuoveva artisti più o meno giovani che avevano aderito al programma di formazione sull'Africa recandosi a proprie spese o con borse-viaggio nei luoghi che avrebbero dovuto ispirarli. Diventava pertanto conseguente il lascito per gratitudine di alcune opere al museo stesso, determinando un aumento della raccolta. Allo stesso modo, la collezione etnografica e militare era stata in larghissima parte donata o lasciata in deposito dai legittimi proprietari a tempo indeterminato.¹⁶⁸

Nonostante fosse nato sotto l'egida del governo liberale, il Museo conobbe una reale sistemazione solo negli anni Venti. Venne inaugurato nel 1923, diventando un importante strumento della propaganda coloniale fascista. In occasione dell'inaugurazione della prima vera sede del Museo a Palazzo della Consulta, il ministro delle Colonie Federzoni esplicò gli obiettivi che avevano sotteso la nascita dell'istituzione, affermando come rappresentasse

¹⁶⁵ Umberto Giglio (1880-1944) era un funzionario superiore del Ministero delle Colonie, preposto al Museo Coloniale. Gandolfo, F., *op.cit.*, 2014, p. 165.

¹⁶⁶ Guida, G., *Il Museo dell'Impero d'Italia*, «Rivista delle Colonie», settembre-ottobre 1941, pp. 2221-2238.

¹⁶⁷ *Ivi*, p. 2223.

¹⁶⁸ Margozzi, M. (a cura di), *Dipinti, Sculture e Grafica delle Collezioni del Museo Africano*, Roma, ISIAO, 2005, p. 21.

«Un nuovo tentativo di interessare gli italiani alle colonie per condurli a una più ragionata onesta conoscenza di essa, che sia egualmente lontana dalle puerili illusioni di facili subitanei arricchimenti e dalle insensate denigrazioni. È innegabile che da noi le colonie non sono amate: esse vivono fuori dell'orizzonte spirituale della più grande parte degli italiani, così nel mondo del pensiero, e ancora più, in quello dell'azione. Gli apostoli della fede coloniale in Italia se non sono più guardati, come accadeva pochi anni or sono, quali incomprensibili maniaci, trovano pur sempre fiacca rispondenza e rado seguito nell'opinione pubblica». ¹⁶⁹

Il Museo Coloniale, dunque, si configurava quale strumento di consapevolezza del ruolo italiano nel Mediterraneo, valido strumento per una «santa e necessaria battaglia». ¹⁷⁰ Nel discorso del ministro, tuttavia, era ravvisabile una velata nota polemica da cui emergeva quel complesso di inferiorità tipicamente italiano che si è già avuto modo di menzionare. ¹⁷¹ Federzoni, infatti, concludeva il discorso affermando:

«Noi possediamo indubbiamente un patrimonio coloniale mediocre, in proporzione delle nostre esigenze demografiche ed economiche e degli sconfinati imperi altrui.» ¹⁷²

Il ministro sembrerebbe consapevole che la conquista della tanto agognata coscienza coloniale in Italia fosse ben lungi dall'essere raggiunta: non solo gli Italiani si mostravano disinteressati al tema coloniale ma anche il patrimonio coloniale stesso -che avrebbe dovuto testimoniare l'avventura italiana d'oltremare suscitando orgoglio nel popolo- era definito «mediocre». Tuttavia, come in uno slancio di autoconvincimento, lasciava spazio alla speranza:

«Ma questo nostro patrimonio coloniale vale pur qualche cosa, anche economicamente, e più potrà valere per l'avvenire se sarà meno negletto dal risparmio e dall'attività degli italiani». ¹⁷³

Il Museo Coloniale è nato tra le pieghe della consapevolezza della propria inferiorità: come doveva essere allestito, dunque, un museo con un compito tanto alto quanto quello di risollevare le sorti della cultura coloniale italiana? Umberto Giglio, in un articolo del 1924, ricordava che l'organizzazione del Museo Coloniale era stata fatta tenendo presente il criterio geografico

¹⁶⁹ Giglio, U., *Un centro di vita il Museo Coloniale*, «Rassegna Italiana del Mediterraneo», fasc. XXXX, 1924, p. 4.

¹⁷⁰ *Ibidem*.

¹⁷¹ Si veda cap. 1.2, p. 18..

¹⁷² Giglio, U., *op.cit.* 1924, p.4.

¹⁷³ *Ibidem*.

«E destinando a ciascuna colonia un determinato numero di sale. Non si è però totalmente escluso il criterio della materia che è stato seguito per alcune mostre comuni quali: le armi, i monili e gli oggetti preziosi, la numismatica, la filatelica, la cartografia, la cinematografia, l'archivio fotografico, la raccolta dei clichés».¹⁷⁴

Aggiungeva che altre mostre comuni e in particolare quelle archeologica, turistica, bibliografica e storica, sarebbero state organizzate appena possibile. Per ogni oggetto e prodotto, ricordava il direttore del Museo,

«Si è data quella preparazione e quella disposizione che meglio convenivano per la loro messa in evidenza, non trascurando dove era possibile, il lato artistico ed estetico. E ciò per una ragione di elementare psicologia ben nota a tutti gli organizzatori di esposizioni e di mostre: quella, cioè, che occorre colpire l'occhio della massa dei visitatori che nella sua maggioranza è profana ed è sedotta più dal colore e dal disegno che da una semplice leggenda o da un informe campione».

Questa espressione è di grande rilevanza per una serie di motivi. In primo luogo, Umberto Giglio faceva riferimento all'adozione di un approccio puramente estetico ai manufatti e agli oggetti, i quali sarebbero stati esposti non in quanto testimonianze aventi valore di civiltà¹⁷⁵ ma per il loro aspetto, ritenuto di volta in volta più o meno gradevole e più o meno conforme all'idea di esotica bizzarria che si aveva dell'Africa e dei territori d'oltremare. Questa ipotesi sarebbe avvalorata anche dal ricorso ad un non meglio esplicitato motivo di «elementare psicologia» secondo il quale il visitatore non specialista sarebbe attratto dal «colore e dal disegno», ovvero da aspetti macroscopici e appariscenti dell'allestimento e dei singoli manufatti. Non viene mai menzionata la necessità di insistere sul rigore scientifico del percorso museale. Non è fuori luogo immaginare che il Museo Coloniale sia stato allestito secondo questo principio; Carlo Rossetti, infatti, coinvolto nell'organizzazione della sezione coloniale in occasione della Mostra di Genova del 1914, ricorda in una pubblicazione degli anni Quaranta che fu proprio Giglio ad occuparsi della sistemazione e dell'ordine delle sale del Museo per tutta la durata del suo incarico.¹⁷⁶

¹⁷⁴ *Ibidem*.

¹⁷⁵ Questa espressione è mutuata dal Codice dei Beni Culturali (art.2 comma 2) ove è stata introdotta per la prima volta dalla Commissione Franceschini nell'ambito dei lavori svolti dal 1964 al 1966. Viene così sancito il passaggio da una concezione della tutela su base estetica a una di tipo storicistico, secondo la quale deve essere oggetto di tutela tutto ciò che sia testimonianza materiale del passato e che in quanto tale sia in grado di trasmettere valori di rilievo culturale. Cfr: A. Crosetti, D.Vaiano, Beni culturali e paesaggistici, Torino, Giappichelli, 2018, p. 4.

¹⁷⁶ Rossetti, C., *Origini del Museo dell'Africa Italiana*, «Africa Italiana», n. 6, 1941, p. 16.

Umberto Giglio, del resto, è definito ovunque “commendatore”, non era un professionista del mondo delle arti o dell’architettura ma un funzionario ministeriale, e la povertà scientifica dei suoi approcci potrebbero essere pienamente spiegati alla luce di una formazione molto distante da quella accademica e storico-artistica.



Figura 13 Museo Coloniale. Campioni di fauna della Somalia provenienti dalla spedizione Zammurano. Fonte: Giglio, U., Un centro di vita il Museo Coloniale, «Rassegna Italiana del Mediterraneo», fasc. XXXX, 1924, p. 5.

Il Museo consisteva in 18 piccole sale ricavate dalle scuderie delle guardie pontificie del palazzo e si prefiggeva l’obiettivo di far conoscere al pubblico italiano le attività economiche di investimento e commercio connesse alle colonie e alle loro fasi di conquista. Non sono state trovate numerose immagini fotografiche dell’allestimento del museo, tuttavia osservando il materiale a disposizione e confrontandolo con le descrizioni di

Giglio o di altri cronisti del tempo sembrerebbe che il criterio espositivo adottato consistesse nell’esporre tutto quanto contribuiva alla conoscenza della colonia, anche a costo di sacrificare ordine e chiarezza. Il museo seguiva principi di allestimento lontani da quelli scientifici in voga nei musei etnografici,¹⁷⁷ del resto era la natura stessa di Museo di propaganda a condizionarne la struttura e l’aspetto tanto che non c’è mai stata, neppure nell’allestimento del 1951, una specifica preferenza rispetto alle tipologie di manufatti perché il compito principale delle opere e degli oggetti era quello di illustrare quanti più aspetti possibili dei territori colonizzati.¹⁷⁸ Teste imbalsamate di animali, opere d’arte visiva, cannoni, modellini, stendardi, materie prime: ogni oggetto coesisteva a pochi metri di distanza dall’altro allo scopo di sedurre, affascinare, impressionare facendo colpo sulla curiosità dei visitatori e deliziando le aspettative degli appassionati di “cose africane”. L’allestimento prevedeva un ordinamento geografico compenetrato a quello per «materia», ciò significa, come è possibile notare da alcune foto,

¹⁷⁷ Margozi, M., *op.cit.*, 2005, p. 17.

¹⁷⁸ Il primo dei registri delle opere del museo è datato 1938 e viene redatto a museo proprio per fare ordine dei materiali. Fu utilizzato fino alla fine degli Anni Cinquanta. Un secondo inventario è stato compilato nel 1964 a seguito del passaggio di proprietà degli oggetti al demanio statale e al loro affidamento all’istituto Italo africano. L’ultimo registro inventariale di ricognizione dei materiali viene infine realizzato nel 1987. È evidente che la gran parte delle opere inventariate nel primo registro costituisce il nucleo intorno al quale è andato costituendosi la collezione di arte coloniale. *Ivi*, 18-19.

trovarsi di fronte ad un'operazione allestitiva che non mirava a stimolare lo spirito critico del visitatore ma piuttosto a suscitare meraviglia e curiosità.

Grazie all'analisi di alcune immagini fotografiche, è possibile affermare che il comm. Umberto Giglio ha adottato delle modalità che poco hanno a che vedere con la coeva temperie museografica italiana ma che piuttosto insistevano e si sviluppavano su un piano simbolico, di propaganda visuale. È evidente il tentativo di dimostrare la superiorità della politica coloniale di regime, soprattutto in confronto alle precedenti esperienze durante il governo liberale, e questo tentativo veniva promosso da una parte mediante l'esposizione di *spolia*, bottini di guerra sottratti alle popolazioni assoggettate che, una volta ricontestualizzati musealmente, acquisivano nuove sfumature simboliche, e dall'altra utilizzando oggetti che presentavano un chiaro riferimento storico e che potessero contribuire a esplicitare e a rendere evidente l'equazione democrazia/fallimento e fascismo/vittoria.

In entrambi i casi non era ravvisabile un intento allestitivo compatibile al desiderio di diffondere gli esiti dell'incontro etnografico con le culture locali, anche perché la stessa antropologia italiana del tempo era più interessata alle sperimentazioni antropometriche -si ricordi a tal proposito la prassi di Lidio Cipriani di ottenere calchi del viso di esponenti della popolazione del Corno d'Africa contro la volontà dei soggetti- che a portare avanti una ricognizione quanto più scientifica possibile degli usi e dei costumi locali. Nel tentativo di ribaltare la situazione di disfattismo e mediocrità ravvisata da ministro Federzoni, infatti, il Museo Coloniale doveva proporsi quale tempio della volontà di potenza fascista, nulla concedendo al racconto dell'alterità se non in quanto soggetto vinto, sconfitto, sottomesso.

Nel trattare dell'uso simbolico di oggetti possiamo citare alcuni esempi. Nel caso della figura 13, ad esempio, ci riferiamo ad una foto a corredo di un articolo del 1924 nella quale è stata ritratta una sala del Museo contenente pelli e teste di animali. Zebre, elefanti, rinoceronti e antilopi erano stati sottoposti a procedure tassidermiche ed esposti in quanto simbolo auto-evidente della capacità dell'uomo bianco di sottomettere la natura africana. La scenografia è simile a quella dei saloni dei nobili che mostravano orgogliosamente i risultati delle proprie battute di caccia. La novità consisteva nel fatto che si trattava del risultato dell'attività perpetrata da un soldato e non dal rampollo di una nobile casata: uno dei simboli propri della nobiltà, la passione per la caccia, era dunque utilizzato con finalità propagandistiche.¹⁷⁹ In questo caso, la saletta con la processione di teste impagliate comunicava l'idea della ricchezza dei territori, probabilmente allo scopo di

¹⁷⁹ Castelli, E., "Dal collezionismo etnografico al museo di propaganda. La parabola del Museo Coloniale in Italia" in Labanca, N. (a cura di), *L'Africa in vetrina storie di musei e di esposizioni coloniali in Italia*, Treviso, Pagus edizioni, 1992, p. 115.

coinvolgere schiere di entusiasti nel progetto coloniale. Come vedremo, la presenza di resti animali (corpi imbalsamati o pelli) è frequente nelle esposizioni coloniali nazionali e internazionali, probabilmente perché rispondente al desiderio di mostrare, attraverso prodotti vistosi e di impatto, la faticosa battaglia tra civiltà e barbarie, tra uomo bianco, depositario di conoscenza tecnica e razionalità, e il caos primigenio di una terra presentata come abbondante e misteriosa insieme.



Figura 14 Cappello di gala di Menelik II. Roma, Museo Coloniale.
Fonte: Galvano, E., *Accademia Africana*, «Primato», a.1, n. 6, 1940, p. 3.

Un altro esempio è tratto da un articolo pubblicato su «Primato», rivista fondata dal ministro Bottai nel 1940, punta di diamante di una sperimentazione culturale raffinata e di spessore.¹⁸⁰ In un articolo del sesto numero della rivista è inserita a corredo di un articolo sul Museo Coloniale una fotografia di un cappello.¹⁸¹ Si tratta di un primo piano, la fotografia in bianco e nero non rende giustizia della *facies* di questo

stravagante oggetto che, secondo comparazioni con altri oggetti simili custoditi attualmente presso il Museo Nazionale dell'Etiopia ad Addis Abeba, doveva probabilmente essere in velluto rosso e ricami d'oro. Il cappello fotografato ed esposto a Roma prima della seconda Guerra mondiale apparteneva a Menelik II, l'artefice della disfatta italiana di Adua del 1896, la più cocente mai subita da un esercito regolare contro uno extra-europeo. Le armate comandate dal generale Baratieri, infatti, furono sconfitte e massacrate: l'episodio costituì una pietra miliare nella retorica revanscista del fascismo che nel 1936, dopo aver sconfitto il successore Hailé Selassié, procedette all'annessione dell'Etiopia e proclamò la nascita dell'impero. Facendo riferimento all'avversario reo di aver arrestato la marcia italiana verso l'Impero, quel «posto al sole» che spettava di diritto alle «44 milioni di anime» italiane, esporre il cappello di Menelik II significava gettare sale sulle ferite dell'orgoglio italiano ma, proprio in virtù di questa sofferta sconfitta, puntare i riflettori sulla soddisfazione che derivava dalla proclamazione dell'impero. Il merito era da rintracciarsi unicamente nelle scelte politiche compiute dal fascismo: l'esposizione di bottini di guerra era, da parte italiana, la prova inconfutabile della vittoria, paragonabile alla testa di Giovanni Battista sul vassoio di Salomè. Musealizzare il cappello del sovrano reo di aver sconfitto l'Italia significava trasportare dal piano della storia a quello del mito l'autorità ormai decaduta di Menelik II,

¹⁸⁰ V. Zagarrio, *op.cit.*, 2007.

¹⁸¹ E. Galvano, *Accademia Africana*, «Primato», a. 1, n. 6, 1940, p. 3.

testimoniandone simbolicamente la mutilazione. Le sale del Museo Coloniale si arricchiscono di un nuovo *trofeo*, una versione metaforica dello scalpo del sovrano, al tempo stesso presagio di futura gloria per l'Impero e simbolo dell'ordine 'naturale' ristabilito in ossequio alla dottrina razzista millantata dai teorici del regime. Questo riferimento al corpo e alla fisicità delle persone sottomesse al dominio diretto, sebbene qui presente in modo figurato, è spesso ravvisabile anche nelle mostre coloniali e di arte coloniale attraverso l'impiego di ascari, *zaptié* e guardie indigene in ruoli di vigilanza, un tema che si avrà modo di affrontare in seguito.



Figura 16 Sala delle armi del Museo dell'Africa Italiana. Fonte: Rossetti, C., *Origini del Museo dell'Africa Italiana*, «Africa Italiana», n. 6, 1941, p. 14.



Figura 15 M. Cammarano, *La battaglia di Dogali*, 1896, olio su tela. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea. Fonte: <https://italiacoloniale.com/>

Continuando a trattare dell'esposizione di oggetti dal valore simbolico, si ricorda un altro esempio tratto da un articolo del 1941, nel quale è possibile osservare l'allestimento della sala delle armi. Questa consisteva in un'esposizione di cannoni, armamenti, opere scultoree di piccole dimensioni all'interno di una teca in vetro e opere pittoriche.¹⁸² L'imponente opera da titolo *La battaglia di Dogali* dipinta da Michele Cammarano occupava l'intera parete di fondo. La battaglia di Dogali fu combattuta il 26 gennaio 1887 in Eritrea e vide contrapposte le truppe del Regno d'Italia e le forze etiopi, che risultarono vittoriose. Il pittore Cammarano ricevette l'incarico di dipingere un'opera di proporzioni notevoli (otto metri per quattro circa) nel 1888 direttamente dall'allora ministro della Pubblica Istruzione Boselli. L'opera fu conclusa solo nel 1896, dopo un viaggio del pittore in Eritrea e venne esaltata come primo esempio di arte coloniale

italiana:

«È un quadro in cui si alleano strettamente i valori pittorici in una fusione di forma e contenuto com'è stata sempre nelle opere della tradizione che miravano ad

¹⁸² Rossetti, C., *op.cit.*, 1941, p. 14.

un'efficacia unica e non ad una valutazione dei tempi. [...] Il fine è una rappresentazione di urto serrato, vario sulle spinte e nella difesa, spinta elementare e quasi bestiale, difesa eroica e serena».¹⁸³

Ancora una volta, dunque, viene esposto un oggetto, in questo caso il dipinto di Cammarano, che ripropone un tragico episodio del colonialismo di età liberale. Ciò avveniva nella sala delle armi in cui erano posizionati cannoni e sculture che raffiguravano soldati indigeni: il ricordo della cocente sconfitta di Dogali poteva essere esposto proprio perché stemperato dalla consapevolezza della successiva vittoria per merito del regime. Come afferma Guido Guida, infatti, al Museo non bastava conservare ed esporre «le sole armi, troni e corone, bandiere e monili, i segni del bottino di guerra, ma occorre che vi si spieghi il valore delle cose conquistate»¹⁸⁴. Il prezzo pagato per la conquista dei territori del Corno d'Africa è stato caro ma ha rappresentato la necessaria contropartita della missione civilizzatrice dell'Italia di cui il Museo doveva testimoniare l'efficacia: solo così infatti, avrebbe potuto offrire al pubblico la possibilità di entrare in contatto con le vicende coloniali, non limitandosi a raccontare la storia del possesso ma descrivendone nei dettagli le conseguenze.¹⁸⁵ Il Museo Coloniale diventava dunque un'istituzione celebrativa e assolutoria, «la dimostrazione che legalizza l'impero anche di fronte alle leggi morali e civili».¹⁸⁶

L'allestimento del Museo Coloniale appare rilevante anche per le ripercussioni che deve aver avuto su quello delle mostre e delle sezioni coloniali patrocinata dal Ministero delle Colonie. Se i principi sopra menzionati erano alla base del concept espositivo di Giglio, è dunque molto probabile che questi la adoperasse anche nel resto della propria attività di curatore. In quanto «vero creatore» e «animatore» del Museo come da tutti i cronisti riportato, era Giglio a scegliere quale materiale del Museo esporre in occasioni di mostre nazionali e internazionali e non è strano ipotizzare che selezionasse i pezzi scegliendoli tra quelli più curiosi, così da entusiasmare il pubblico.

I supporti informativi del Museo Coloniale erano stati oggetto di attenzione da parte del Comm. Giglio e si componevano di «leggende, cartelli ed etichette illustrative—largamente adoperate per mettere il visitatore in grado di rendersi conto di tutto quanto «egli vede senza bisogno di speciale guida». Il ministro, inoltre, aveva voluto che tutte le scuole primarie e medie della capitale visitassero il Museo e che tale visita fosse preceduta da apposite lezioni di approfondimento

¹⁸³ Biancale, M., *L'arte coloniale in Italia*, 1940, dattiloscritto, p. 28:1-62. Archivio Storico-Diplomatico del Ministero degli Affari esteri e della Cooperazione Internazionale, ASMAI, vol. V, b. 13, fasc. 174-179.

¹⁸⁴ Cit. Guida, G., *Il Museo dell'Impero d'Italia*, «Rivista delle Colonie», settembre-ottobre 1941, p. 2222

¹⁸⁵ «Non deve mancare accanto alla storia del possesso la descrizione del possesso» cit, *Ibidem*.

¹⁸⁶ *Ibidem*.

performate dagli insegnanti. Le didascalie e i cartellini dovevano quindi essere in grado di informare adeguatamente anche il pubblico giovane e non specializzato.¹⁸⁷

A partire dalla metà degli anni Venti, il Museo Coloniale è stato oggetto di una risistemazione normativa che tendeva a colmare il precedente vuoto: se questa da un lato rientrava nel quadro di riorganizzazione generale dell'amministrazione coloniale, che puntava a rendere il Museo centro di riferimento per gli studi coloniali, dall'altro si legava a doppio filo all'istituzione della Mostra Campionaria del 1929, che sarebbe diventata rappresentativa di un settore importante del Museo Coloniale portando a raccogliere oggetti, campioni merceologici provenienti dall'Africa Settentrionale e Orientale. Il Museo Coloniale acquisiva così una fisionomia particolare, nella quale aspetti scientifici si legavano quindi a quelli economico-commerciali.¹⁸⁸

Il regio decreto n. 409 del 18 marzo 1929 prevedeva alcune novità:

«(Art.1) È istituito presso il Ministero delle Colonie, il Museo Coloniale al fine di raccogliere e ordinare la documentazione del progressivo svolgimento delle attività economiche e dello incivilimento delle Colonie italiane.

(Art.2) È annessa al Museo una “Mostra Campionaria” di propaganda coloniale, intesa a formare un centro di diffusione della conoscenza dei prodotti e delle lavorazioni delle colonie al fine di agevolare e rendere sempre più intense e proficue le relazioni commerciali fra la madrepatria e le colonie stesse.¹⁸⁹»

La differenza tra le raccolte del Museo Coloniale e Mostra Campionaria veniva spiegata nei successivi articoli:

«(Art.5) Le raccolte del Museo Coloniale sono:

- 1- Le raccolte artistiche (statue, quadri, calchi, ecc;)
- 2- Numismatica – medaglieri- monili -avori -oggetti preziosi in genere
- 3- Filatelica (colonie italiane)
- 4- Raccolta armi indigene

¹⁸⁷ Giglio, U., *op.cit.* 1924, p. 6.

¹⁸⁸ Gandolfo, F., *op.cit.* 2014, p. 167.

¹⁸⁹ Si ricorda che all'art. 2 è aggiunto, grazie al R.D. 24/11/1932 n. 1756, un comma relativo all'annessione alla mostra campionaria del servizio di vendita di monete coloniali da collezione e valori postali, i cui introiti dovevano essere versati «nell'apposito capitolo di entrata del bilancio dello Stato». Archivio Storico-Diplomatico Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale, ASMAI, vol. IV pacco 20, fasc. 40-41.

5- Cimeli – documenti e ricordi storici

6- Raccolte etnografiche

7- Esemplari di fama o pelli naturalizzate

8- prodotti caratteristici delle lavorazioni indigene e dei coloni, atti a dimostrarne il successivo svolgimento progresso.

9- Oggetti vari non classificabili nelle precedenti categorie.

(Art.15) La mostra campionaria comprende l'esposizione permanente di campioni di prodotti del suolo e del sottosuolo e delle lavorazioni proprie e caratteristiche delle Colonie italiane e, particolarmente: prodotti del suolo, minerali, prodotti animali, prodotti della pesca e del mare.

(Art. 16) La Mostra Campionaria attua, o direttamente od in partecipazione con altri enti, tutte quelle iniziative che abbiano il fine di migliorare o intensificare i traffici con le colonie e prende parte, sia all'interno del Regno che all'estero, a mostre di prodotti e lavorazioni coloniali, a fiere campionarie ed esposizioni generali.

(Art. 17) Per l'attuazione di quanto è indicato nei due articoli precedenti la Mostra Campionaria, a mezzo dei Governi Coloniali, riceve in deposito dei produttori e commercianti delle colonie campioni di prodotti e di lavorazioni per esporli e venderli e può, con l'autorizzazione del Ministro, istituire in altre città rappresentanze per facilitare gli scambi fra le colonie e il Regno.»¹⁹⁰

Come si evince dalla lettura dell'art. 17, la Mostra Campionaria, una parte molto importante del Museo Coloniale, esponeva in occasioni di mostre i prodotti inviati da produttori delle colonie italiane. La Mostra Campionaria occupava un'area denominata *Sala dei Prodotti* che conteneva materiale eterogeneo tra cui fotografie, plastici, materie prime, pellame. Se le altre sale valorizzavano la conquista dei territori d'oltremare per il loro significato politico, la Mostra Campionaria dava prova del suo valore economico puntando alla promozione e allo sviluppo degli scambi commerciali tra madrepatria e territori d'oltremare. La sua nascita era già stata ipotizzata nel 1924 con il nome di «centro di propaganda di cognizioni coloniali» rivolto al commercio e allo sviluppo economico. Nel 1929 era stata attualizzata con un altro nome ma mantenendo immutato il compito di migliorare e intensificare i traffici commerciali tra madrepatria e colonie

¹⁹⁰ Regio decreto 18 marzo 1929, n. 409. GU Serie Generale n. 84 del 10-04-1929. Cfr: http://www.gazzettaufficiale.it/atto/serie_generale/caricaDettaglioAtto/originario?atto.dataPubblicazioneGazzetta=1929-04-10&atto.codiceRedazionale=029U0409

promuovendo la conoscenza delle materie prime provenienti da queste ultime. La partecipazione a fiere ed esposizioni, quindi, risultava funzionale al raggiungimento di un obiettivo non solo propagandistico ma soprattutto economico, tanto che i campioni ricevuti dai produttori e dai commercianti in Africa potevano essere sia esposti che venduti.

Grazie ad un articolo scritto dal direttore Giglio nel 1933¹⁹¹ è possibile venire a conoscenza di un episodio importante. In occasione della partecipazione del 1931 alla Mostra Internazionale di Parigi, alla quale l'Italia partecipò allestendo ben tre padiglioni, il confinante settore olandese prese fuoco e fu solo grazie alla solerzia degli *zaptiè* di guardia e «di altri volenterosi»¹⁹² che si evitò il propagarsi dell'incendio anche alla vicina sezione italiana. Giglio affermò che fu proprio quello spiacevole evento, per fortuna senza conseguenze per le raccolte nostrane, a convincere della necessità di eliminare una volta per tutte i pericoli connessi ai numerosi viaggi e di impedire che con il trascorrere del tempo le collezioni del Museo andassero logorandosi o danneggiandosi. Il Ministro De Bono decretò allora «inamovibili» le collezioni esposte presso il Museo Coloniale, ordinando di provvedere alle esigenze di propaganda nel regno e all'estero con altri materiali appositamente preordinati per tale scopo. Giglio ricorda che questo sistema era già stato adottato da altri musei coloniali europei, in particolare quello di Amsterdam che disponeva di una “sezione viaggiante”, così da consentire di partecipare a qualsiasi manifestazione senza spostare un solo oggetto delle collezioni permanenti.

Se prima del 1931 il materiale esposto in Italia e all'estero in occasione di mostre e fiere comprendeva sia elementi della sezione campionaria del museo sia oggetti delle raccolte più squisitamente artistiche ed etnografiche, dopo il 1931 e il traumatico incidente a Parigi, venne dunque disposto di far viaggiare solo «raccolte documentarie e campionarie», ovvero materiali appartenenti alla Mostra Campionaria e altri appartenenti al settore della «documentazione», quindi, si presume, fotografie, stampe e pubblicazioni. Nell'elenco delle raccolte del Museo Coloniale del 1929 non si trova menzione di una sezione dedicata alla documentazione, tuttavia non è improbabile che già a quella data il Ministero delle Colonie, e quindi di conseguenza il Museo, disponesse di un nucleo di materiale fotografico. Quando il Ministero delle Colonie venne soppresso, infatti, il materiale del Museo Coloniale fu affidato all'Istituto Italo-Africano (ISIAO): si trattava di un materiale solo sommariamente quantificabile in 70.000 fotografie, 300 album, 10-15.000 negativi su lastre di vetro e varie centinaia su pellicola.¹⁹³ È stato portato avanti un riordino del materiale tra la fine degli anni Ottanta e gli inizi del decennio successivo al termine del quale

¹⁹¹ Giglio, U., *Il Museo Coloniale italiano*, «Realtà. Rivista mensile del Rotary Italiano», maggio 1933, pp. 543-546.

¹⁹² *Ivi*, p. 545.

¹⁹³ Palma, S., *op.cit.*, 1989, p. 599

non è stato comunque possibile appurare con certezza quando il materiale fosse stato acquisito dal Ministero. Le fotografie erano state scattate in un periodo compreso fra la fine dell'Ottocento e l'Amministrazione Fiduciaria Italiana in Somalia (1950-60) e nel corso del ventennio erano richieste da editori per illustrare le pubblicazioni e studiosi, nonché in occasione dell'allestimento di mostre, ma a causa della mancanza di registri di uscita non è possibile stimare quanto del materiale originario sia andato perduto.¹⁹⁴

Non è pertanto da escludere che già nel 1929 esistesse all'interno del Museo una più o meno nutrita raccolta di materiale fotografico e, sebbene questa non venga esplicitamente menzionata nell'elenco dei materiali del 1929, non è difficile immaginare che facesse parte degli «oggetti vari non classificabili nelle precedenti categorie» di cui al punto 9.¹⁹⁵

Con un decreto del 1932¹⁹⁶ venivano apportate alcune modifiche al precedente del 1929 e nel 1940 venne promulgato un nuovo ordinamento per quello che ormai deve essere chiamato Museo dell'Africa Italiana,¹⁹⁷ alle dipendenze dell'Ufficio Studi.

Le raccolte del Museo vengono nuovamente elencate ma con significative differenze:

«(Art.5) Le raccolte del Museo sono raggruppate nelle seguenti principali sezioni:

1-preistorica ed archeologica;

2- storico militare;

3-numismatica e medagliistica;

4-etnografica;

5-economica e sociale;

6- artistica;

¹⁹⁴ Nel vol. III del fondo ASMAI è possibile rintracciare qualche sparuto documento che attesta il prestito di alcune fotografie: si tratta comunque di una quantità di materiale irrisorio ed è riferito solo ad alcuni prestiti richiesti alla fine degli anni Trenta. Cfr: Archivio Storico-Diplomatico Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale ASMAI, vol. IV, p. 19.

¹⁹⁵ Si veda p. 16.

¹⁹⁶ Regio decreto 24 novembre 1932, n. 1756. Modificazioni al R. decreto 18 marzo 1929, n. 409, relativo al regolamento per il Museo e per la Mostra coloniale. GU Serie Generale n.14 del 18-01-1933. Cfr: http://www.gazzettaufficiale.it/atto/serie_generale/caricaDettaglioAtto/originario?atto.dataPubblicazioneGazzetta=1933-01-18&atto.codiceRedazionale=032U1756

¹⁹⁷ Regio decreto 25 novembre 1940, n. 1970. Nuovo regolamento per il Museo dell'Africa Italiana. GU Serie Generale n.38 del 13-02-1941. Cfr: http://www.gazzettaufficiale.it/atto/serie_generale/caricaDettaglioAtto/originario?atto.dataPubblicazioneGazzetta=1941-02-13&atto.codiceRedazionale=040U1970

7- fotografica e cinematografica;

8 - filatelica»

Si noti che al precedente elenco privo di alcuna organicità, nel quale venivano inserite macro-categorie che non sempre si riferivano a materiali o oggetti specifici, si sostituiva nel 1940 una ripartizione per criterio tipologico. Per ogni sezione non venivano forniti dettagli, per cui non è possibile sapere, ad esempio, se nella sezione artistica fossero comprese opere pittoriche, scultoree o disegni, così come nel caso della sezione definita «economica e sociale» si ha qualche difficoltà a immaginare cosa potesse contenere. Erano menzionate anche la fototeca e la cineteca ma il materiale della Mostra Campionaria non risultava più elencato nel dettaglio.

Con la conquista dell'Impero, il Museo venne riorganizzato e dalla raccolta delle curiosità si passava alla costituzione di un'istituzione che diventava «mezzo pratico di divulgazione dell'idea nostra imperiale», grazie anche al trasferimento nella più consona sede di via Aldovrandi.¹⁹⁸

Nonostante i miglioramenti, ancora nel 1941 il Museo era considerato «in formazione», tanto che si intendeva procedere all'ordinamento in sole tre parti: quella sanitaria, quella degli usi e costumi e quella storico-militare, mentre «quella dei prodotti [...] troverà più acconcia sede nella Triennale d'Oltremare: la sua funzione documentaria è legata alla vita e al futuro sviluppo economico della colonia».¹⁹⁹ È molto probabile che la Mostra Campionaria, dunque, fosse destinata alla Triennale d'Oltremare a Fuorigrotta (Napoli).

La nuova sede del Museo Coloniale venne costruita inaugurata il 2 ottobre 1935, quasi in concomitanza con l'inizio delle manovre militari contro l'Etiopia. Il nuovo spazio al confine con Villa Borghese avrebbe dovuto dare dignità e risalto all'opera degli italiani in Africa ed è possibile farsi un'idea del nuovo allestimento grazie ad un articolo pubblicato su «L'Italia d'oltremare»:

«Appena si entra nel museo appare subito una raccolta di interessantissima di cimeli relativi ai principali nostri viaggiatori ed esploratori; in alcune sale raccolto materiale di vario genere delle nostre prime guerre d'Africa. In un altro salone v'è raccolta una mostra storica con le fotografie e le motivazioni delle medaglie d'oro coloniali, ed una mostra interessantissima di armi di vario genere in uso presso i popoli che abitano le nostre colonie e di quelle catturate nelle varie guerre coloniali. Una sala riservata ai

¹⁹⁸ Guida, G., *op.cit.*, 1941, p. 2224. Tra le mostre personali più note ricordiamo «la mostra di impressioni eritree» di Lorenzo Laurenzi (cfr: *Commemorazioni e Inaugurazioni*, «Italia coloniale», n. 4, a. V, aprile 1928, p. 77); la mostra fotografica di Morpugo (*La Mostra Morpugo al Museo Coloniale*, «Italia coloniale», n. 7, a. V, 1928, p. 146) e quella del pittore Neuhaus (*Paesaggi del sud tripolino, mostra di F. B. Neuhaus*, «Italia coloniale», n. 12, a. V, dicembre 1928, p. 251).

¹⁹⁹ Guida, G., *op.cit.*, 1941, p. 2225

doni offerti dal Maresciallo Graziani è piena di preziosissimi cimeli, un'altra è destinata a Sacratio della Milizia. Sempre al piano terreno sono esposte ricchissime raccolte di materiale etnografico proveniente dalle nostre colonie. Nel piano superiore invece vi è tra le altre un'ampia sala destinata a raccogliere collezioni di monili d'oro e d'argento, vere preziosità del genere e una ragguardevole raccolta numismatica dove, degna di speciale interesse, è una collezione di monete d'oro arabe, relative alle varie dinastie che si susseguirono in Libia. (...) Non meno interessanti sono le mostre merceologiche esposte in vare sale, ove oltre alla presentazione dei vari prodotti allo stato grezzo, provenienti dalle nostre colonie, vi è la presentazione di tutte le applicazioni o trasformazioni delle stesse materie prime, utilizzate sia nel campo industriale con quello commerciale. (...) In un amplissimo salone ogni domenica vengono proiettati filmi [sic!] di carattere coloniale, mentre la foto del museo, ricca di parecchie migliaia di fotografie è posta in grado di fornire documenti fotografici relativi alle nostre colonie a scrittori, giornalisti italiani e stranieri opera questa di propaganda coloniale di apprezzabilissimo valore.»²⁰⁰

Nell'estate 1937 il museo di via Aldovrandi fu costretto a chiudere per riordinamento dei materiali, riaprendo al pubblico il 15 giugno 1947, dopo dieci lunghi anni, in un clima ormai completamente mutato.²⁰¹ L'organizzazione del museo comprendeva 36 sale: cinque erano destinate a prodotti provenienti dalle colonie e all'etnografia, trattandosi per lo più di cimeli di esploratori, oggetti d'importazione, armi occidentali mescolati a calchi in cera dell'etnologo Lidio Cipriani e ad oggetti realmente etnografici.²⁰² Il nuovo direttore, Massimo Adolfo Vitale²⁰³ si trovò di fronte un compito molto complesso: in che modo presentare al pubblico del dopoguerra la collezione di un museo nato con palesi intenti propagandistici e cresciuto sotto l'egida dell'ormai sconfitto regime?

Le domande a cui Vitale cercò di dare una risposta risentivano, com'è possibile immaginare, delle temperie storica e politica dei tardi anni Quaranta che, in clima coloniale, era ben lungi dal mollare la presa sugli ultimi frammenti delle proprie conquiste. L'Italia, nonostante fosse stata sconfitta in guerra e il clima internazionale andasse verso altre direzioni, sedeva al tavolo delle trattative chiedendo a gran voce la possibilità di mantenere una parte del proprio potere politico nei territori d'oltremare sottoforma di protettorato. Vitale non trovava altra idea che quella di proporre la

²⁰⁰ Narducci, G., *Il Museo dell'Africa Italiana*, «L'Italia d'oltremare», a. VI, n.9, 1941, pp. 140-141 citato in Castelli, E., *op.cit.*, 1992, pp. 118-119.

²⁰¹ Gandolfo, F., *op. cit.*, 2014, pp. 177-181.

²⁰² Castelli, E., *op.cit.*, 1992, p. 120.

²⁰³ Fu nominato il 28 ottobre 1946. Cfr: Archivio Storico-Diplomatico Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale, Africa IV ex Ufficio Studi Ministero dell'Africa Italiana, pacco 19, fasc. 110, S4/1.

recente avventura italiana sotto la forma di una «pacifica penetrazione sociale, culturale ed economica, in concorde lavoro con la parte più intelligente ed evoluta dei nativi» per rendere il Museo più adeguato ai nuovi tempi. Il direttore cercò di disporre le collezioni in modo che fossero più fruibili da un punto di vista didattico ma questa nuova immagine si scontrava con due ordini di problemi, il primo di carattere economico, a causa dell'endemica carenza di fondi, e il secondo relativo alla stessa ragion d'essere del Museo.

La mancanza di denari, infatti, rendeva complesso anche l'allestimento delle vetrine così come il reperimento di un qualsiasi tipo di materiale utile a «riorganizzare in ogni parte il lavoro»²⁰⁴. Gli sforzi del direttore erano indirizzati anche a scongiurare il pericolo della chiusura del Museo, resa sempre più probabile della paventata soppressione del Ministero dell'Africa Italiana. Il direttore cercò di rendere il museo «un luogo pieno di visioni reali e dello spirito»²⁰⁵ che avrebbero dovuto documentare in modo inequivocabile la storia dell'opera italiana in Africa: l'unico modo per tenere in vita questo museo, dunque, era quello di trasformarlo in un sacrario a imperitura memoria delle gesta italiane, antiche e recenti.

Sarebbe un errore credere che l'attività fieristica del Museo non fosse ricominciata nel secondo dopoguerra. Da un rapporto del 1951 è infatti evidente che il museo continuava a integrare l'esposizione permanente delle sale museali con «i mezzi sul terreno della propaganda», ovvero le manifestazioni fieristiche ed espositive definite «notevolmente remunerative».²⁰⁶

Nel 1953 il Ministero dell'Africa Italiana venne ufficialmente soppresso. L'attività scientifica svolta fino a quel momento, il materiale di interesse scientifico e culturale e lo stesso Museo coloniale furono disposti a beneficio dell'Istituto italiano per l'Africa.

La legge del 1956 n. 154²⁰⁷ entrava nel merito delle devoluzioni:

²⁰⁴ Vitale, A.M., *Piccola Guida del Museo Coloniale 1948:1952*,

²⁰⁵ *Ibidem*.

²⁰⁶ Gandolfo, *op.cit.*, p. 205. Tra queste manifestazioni ricordiamo: la Fiera del Levante di Bari del 1947, la Mostra delle Attività Italiane d'Africa a Taranto 1948, la Mostra dell'Attività Eritrea alla Fiera del Levante 1948, la Mostra al Congresso di Studi Coloniali di Firenze, la Mostra al Congresso di Napoli, la Mostra al Raduno dei profughi d'Africa a Padova, la Mostra alla Fiera di Milano per lo stand delle Poste e Telecomunicazioni avvenute tra 1947 e 1948; la Mostra all'Organizzazione degli stand per artigiani libici alla Fiera di Bari, la Mostra Internazionale Allevamento Ovini dei paesi del Bacino del Mediterraneo a Roma 1949, la Mostra del Middle East Institute a Washington 1949, la Mostra a New York promossa dal Consolato generale d'Italia 1948, la Mostra ad Ottawa 1949, la Mostra alla Fiera di Chicago 1950, la Mostra della Rievocazione di Adua alla Festa del Corpo dei Granatieri di Sardegna, la Mostra Internazionale delle scuole all'aperto a Firenze 1949-50; la Mostra del Libro Italiano al Cairo e ad Alessandria d'Egitto 1951, la Mostra alla Fiera del Levante a Bari 1950-51, la Mostra alla Fiera di Milano 1951-52 e infine la Mostra d'Oltremare a Napoli sul lavoro italiano in Africa 1952.

²⁰⁷ Legge 15 marzo 1956, n. 154, GU Serie Generale n. 76 del 30-03-1956. Cfr:

http://www.gazzettaufficiale.it/atto/serie_generale/caricaDettaglioAtto/originario?atto.dataPubblicazioneGazzetta=1956-03-30&atto.codiceRedazionale=056U0154

«(Art. 4) Per l'uso dell'edificio, ove è attualmente installato il “Museo coloniale”, che, per effetto dell'art. 20 della legge 29 aprile 1953, n. 430, è devoluto all'Istituto italiano per l'Africa, quest'ultimo subentra al Ministero dell'Africa italiana in tutti gli obblighi e diritti risultanti dalle convenzioni stipulate tra il Ministero anzidetto e il comune di Roma [...]».

(Art. 7) Sono devoluti all'Istituto ed entrano a far parte del suo patrimonio gli impianti cinematografici, il macchinario fotografico, il materiale d'allestimento di mostre ed esposizioni, gli attrezzi e gli strumenti di laboratorio, i mobili d'ufficio e d'arredamento, i libri e le carte della biblioteca interna e quant'altro destinato all'arredamento, funzionamento e manutenzione del "Museo coloniale" e degli annessi servizi cinematografici, mostre ed esposizioni.

Erano invece attribuiti all'Istituto in amministrazione e deposito con i vincoli inerenti a regime di demanio pubblico:

a) gli oggetti e frammenti di oggetti costituenti le raccolte del Museo coloniale elencate per sezioni nell'art. 5 del regolamento approvato con regio decreto 25 novembre 1940, n. 1970, come descritti nel registro cronologico generale e negli inventari del Museo stesso, e la collezione cartografica del soppresso Ministero dell'Africa italiana;

b) le scaffalature, le mensole, gli armadi, le vetrine, le teche, i piedistalli delle statue, le cornici dei quadri e simili accessori destinati al servizio delle raccolte del Museo e descritti in inventario, c) le cose raccolte e le collezioni di proprietà aliena che il Museo abbia in custodia con gli obblighi di cui all'art. 7 del regolamento per la custodia, conservazione e contabilità del materiale artistico, archeologico, bibliografico e scientifico approvato con regio decreto 26 agosto 1927, n. 1917.

Il Museo chiuse definitivamente i battenti nel 1971, ponendo fine alla storia bizzarra di un'istituzione che ha faticato per tutta la propria esistenza a stare al passo con i cambiamenti che la storia le imponeva.

La storia del Museo Coloniale riflette alcune delle contraddizioni presenti nella storia del colonialismo italiano. Entrambi, infatti, hanno preso le mosse in palese ritardo rispetto ai corrispettivi europei, in un momento storico in cui la corsa imperialista iniziava a subire un arresto, e allo stesso modo andarono incontro ad un epilogo inglorioso. Nato per celebrare il precario

prestigio di una nazione appena formatasi che rivendicava il proprio «posto al sole», il Museo ha vissuto gran parte della propria esistenza celebrando le gesta di un regime dittatoriale che, tramite un'orchestrata propaganda, aveva saputo glorificare stesso e le proprie conquiste. In questo contesto, il Museo si era fatto portavoce di una versione edulcorata della storia e durante il secondo dopoguerra, messi di fronte alla necessità di un cambiamento, i funzionari e i responsabili non si mostrano all'altezza del nuovo compito, quello di proporre una nuova prospettiva sulla storia coloniale italiana e sulla importanza dell'incontro con l'alterità antropologica. Rimanendo ancorato ai vecchi schemi e non scoprendo nuovi mezzi per rinnovarsi, il Museo Coloniale ha finito col diventare un capitolo marginale di una storia dimenticata.

2.3 Una strategia calata dall'alto. Promotori e organizzatori

Dopo aver messo in evidenza i legami che intercorrevano tra Ministero delle Colonie e Museo Coloniale, è possibile entrare nel merito dell'organizzazione delle mostre coloniali, delle mostre di arte coloniale e delle fiere nelle quali è attestata la partecipazione ministeriale.

Le mostre coloniali e di arte coloniale sono state promosse e organizzate di volta in volta da enti o persone giuridiche differenti: alcune, ad esempio, hanno visto una partecipazione diretta del Ministero delle Colonie attraverso la *longa manus* del direttore del Museo Coloniale; altre sono state progettate “dal basso”, per lo più da sezioni locali dell'Istituto coloniale Fascista; in altri casi le manifestazioni sono state promosse da Enti o Comitati a partecipazione mista.

La produzione di una lista dettagliata di tutte le manifestazioni espositive, ovvero quello che dovrebbe rappresentare il primo passo del presente studio, è stata tutt'altro che immediata. Il rischio principale consisteva nel proporre un elenco parziale includendo errori come già avvenuto nei pochi volumi editi in materia, pienamente giustificati sia dalla scarsità della documentazione di riferimento che dalla difficoltà di accedere al materiale archivistico. È stato utilizzato materiale eterogeneo come documenti e fotografie reperite presso l'Archivio Storico Diplomatico del Ministero degli Esteri, fonti bibliografiche, la pubblicistica del tempo e fonti audiovisive (ovvero i cinegiornali LUCE di cui ci si è occupati nel cap. 1.3). Di alcune manifestazioni non è stato possibile reperire notizie: queste sono state comunque menzionate in Appendice 1.6²⁰⁸, nell'intento di proporre un quadro quanto più completo possibile dello sforzo propagandistico

²⁰⁸ Per una lista completa delle mostre coloniali realizzate in Italia, delle mostre d'arte coloniale, delle mostre estere che hanno visto la partecipazione italiana e di quelle realizzate in colonia si veda Appendice 1.6, pp. 386.

coloniale in campo museografico nella speranza che in futuro, grazie a ulteriori studi, si possano colmare le lacune.

Presso l'Archivio Storico-Diplomatico del Ministero degli Affari Esteri è stato possibile rinvenire alcuni documenti utili alla creazione di un elenco degli eventi espositivi coloniali italiani. I due documenti intitolati *Esposizioni e Fiere nel Regno* ed *Esposizione e Fiere all'estero*,²⁰⁹ ad esempio, costituiscono una buona base di partenza perché contengono una prima lista di base di esposizioni, realizzata in ordine alfabetico rispetto al nome delle città.

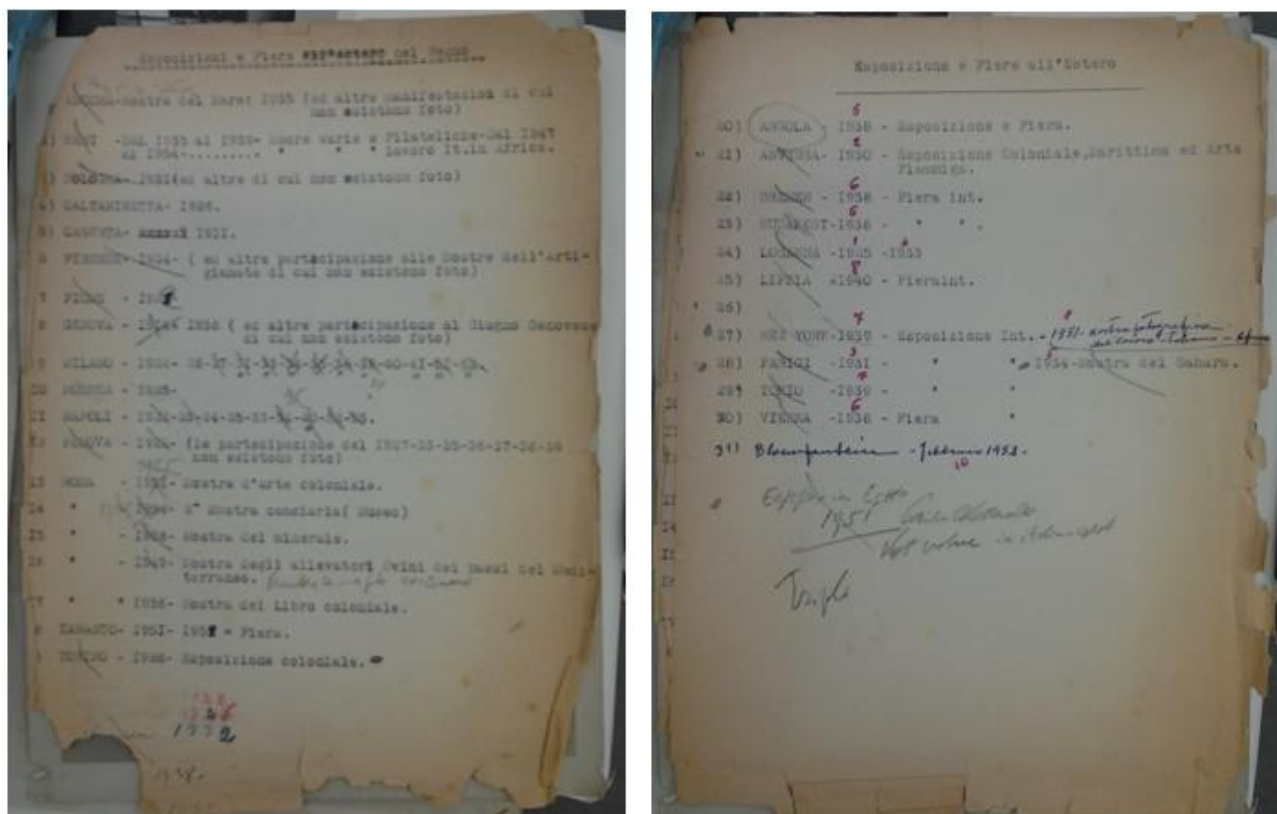


Figura 16 *Esposizioni e fiere del Regno. Esposizioni e Fiere all'estero. Archivio Storico-Diplomatico del Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale. ASMAI, VOL. III, B. 42, P.9.*

Le date si riferiscono alle edizioni degli eventi e non è possibile escludere che il documento fosse stato scritto per procedere ad una sorta di ricognizione di materiale documentario e/o fotografico relativo agli eventi espositivi, come sembrerebbero confermare le correzioni e gli appunti scritti a mano. In particolare, l'autore del documento ha segnalato quali di queste manifestazioni risultassero prive di documentazione, come ad esempio le edizioni del 1927, 1933, 1935, 1936, 1937, 1938 e 1939 della Fiera di Padova. Nel caso di Bologna, Ancona e Firenze, invece, si è limitato a ricordare che oltre alle date elencate (rispettivamente 1933, 1935 e 1934) erano stati realizzati *altri* eventi, privi di documentazione fotografica. Non viene citato né il titolo di queste

²⁰⁹ "Esposizione" al singolare è probabilmente un refuso, è stato deciso di non correggerlo ma di riportare i dati e le informazioni esattamente come appaiono.

manifestazioni né l'anno in cui hanno avuto luogo come se l'autore²¹⁰ avesse preferito non dilungarsi in ulteriori dettagli in riferimento ad eventi espositivi di cui non si possedeva la documentazione appropriata. Da un confronto con il materiale fotografico in nostro possesso è possibile affermare che a tutt'oggi non esistono fotografie e documenti relativi a tutte le manifestazioni elencate in questo documento. Mancano infatti quelli relativi ad Ancona, a Caserta, a Firenze 1934 e a Taranto, e per ciò che concerne le manifestazioni svoltesi a Bari il materiale è solo parzialmente presente, mancando quello relativo al secondo dopoguerra.²¹¹ Anche nel caso di *Esposizione e Fiere all'estero* vengono elencate delle manifestazioni di cui non c'è traccia in archivio, come quelle svoltesi a Brema, in Angola, a Tokyo e Vienna.

Questo interessante documento è stato prodotto, secondo chi scrive, in seno ai lavori del 'Comitato per la documentazione dell'Opera dell'Italia in Africa' che nel secondo dopoguerra aveva ricevuto l'incarico di raccogliere materiale in vista della pubblicazione di un volume della collana «L'Italia in Africa» sull'attività propagandistica coloniale. Il personale del comitato aveva probabilmente prelevato dai fascicoli e dalle buste del fondo oggi denominato «ex Ministero dell'Africa Italiana» tutto il materiale relativo all'azione propagandistica realizzata dal regime, non solo modificando l'ordine e l'aspetto dell'intero fondo, come è stato già spiegato nel cap. 1.1, ma aggiungendo al nucleo originale appunti e materiale di supporto alla ricerca. La cifra caratteristica del vol. III del fondo è infatti l'eterogeneità e quella che in un primo momento potrebbe essere interpretata come mancanza di organicità dovuta alla compresenza di ritagli di giornale e documenti ufficiali accanto a fotografie, negativi, appunti scritti a mano o battuti a macchina e conservati senza ordine, ad uno sguardo più attento si rivelano come tessere di un mosaico più grande e complesso. Proprio in virtù di questa complessità è stato portato avanti uno spoglio del volume III e alla lista iniziale sono state via via aggiunte nuove voci.²¹² Tra questi documenti ve ne sono alcuni ad uso interno, come

²¹⁰ Non è nota l'identità del funzionario che si è occupato della formazione del vol. III del fondo ASMAI, non viene neppure menzionata nell'inventario del 1979, ove viene spiegata la ragione dietro la strana conformazione del volume, scritto da Enrico Serra.

²¹¹ È bene ricordare che nel vol. III del fondo ASMAI sono state rintracciate anche fotografie prive di didascalia e non si esclude quindi, che qualcuna possa essere riferita alle mostre di cui non è stato trovato materiale fotografico.

²¹² In *Padiglioni coloniali in Fiere varie*, ad esempio, troviamo indicate diverse manifestazioni non menzionate nei documenti precedenti come Milano 1928, Padova (Mostra del Mare) 1930, Parigi 1930, Verona 1932. Proseguendo lo spoglio del volume sono stati rintracciati appunti battuti a macchina che elencano i principali istituti di cultura che conservavano opere d'arte coloniale, nonché le mostre e le fiere coloniali. Grazie a questi appunti possiamo quindi integrare le liste precedenti con le seguenti manifestazioni: 1894 Mostra dell'Eritrea a Milano; 1895 Manifestazione coloniale genovese; 1903 Firenze; 1904 Mostra dell'Eritrea a Ravenna; 1906 Mostra dell'Eritrea all'Esposizione di Milano. 1911 Torino; 1922 Esposizione coloniale interalleata Parigi; 1929 stand dell'istituto Coloniale Fascista in piazza Venezia a Roma; 1931 Firenze I congresso di studi coloniali; 1936 Mostra del libro coloniale a Roma; 1936 Prima mostra fotografica e d'arte in A.O.I in Toghian; 1937 Mostra di pittura e scultura in Galla e Sidama; 1937 Mostra personale del pittore Natoli in Galla e Sidama; 1938 L'artigianato e le manifestazioni culturali; 1938 Mostra Africana di Romano Dazzi; 1940 Fiera di Lipsia; 1940 Mostra dei prodotti autarchici in Galla e Sidama; 1952 Fiera Internazionale di Addis Abeba. Cfr: Archivio Storico-Diplomatico Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale ASMAI, vol. III, B. 42, P.9.

ad esempio le relazioni sull'attività svolta dall'Ufficio Studi e Propaganda e le previsioni sull'attività da svolgere. Grazie a questi si è riusciti a integrare la nostra lista.²¹³

Alle manifestazioni già menzionate vanno aggiunte quelle relative al secondo dopoguerra che, sebbene non costituiscano oggetto di analisi sistematica in questa sede, rappresentano comunque un momento di grande interesse e rilevanza storica perché testimoniano gli sforzi approntati dall'allora direttore del Museo Coloniale, Massimo Adolfo Vitale, nel reinventare la posizione culturale del Museo, proponendo chiavi di lettura alternative rispetto sia alla propria collezione che al passato coloniale italiano. Tuttavia il cambiamento di prospettiva non comportò l'adozione di strategie comunicative nuove: il Museo Coloniale continuava a far sentire la propria presenza attraverso la partecipazione a mostre e fiere, esattamente come durante il periodo tra le due guerre.²¹⁴

È facilmente prevedibile che una documentazione tanto eterogenea porti con sé la possibilità di ripetizioni e imprecisioni. Ad esempio, per ciò che riguarda la cosiddetta «Mostra del Mare» questa è stata collocata una volta a Padova nel 1930 e in un altro documento ad Ancona nel 1935. Da ricerche successive è emerso che la «Mostra del Mare» era un evento a cadenza annuale che si svolgeva a Padova, l'edizione del 1930 era infatti la VII°.

Un dettaglio estremamente importante di cui è necessario tener conto è la paternità dell'organizzazione delle manifestazioni. Come già accennato poco sopra, infatti, le mostre e le fiere di cui ci occupiamo sono state per la maggior parte dei casi promosse e allestite dal Ministero delle Colonie attraverso i funzionari dell'Ufficio Studi e Propaganda, tra i quali anche il direttore del Museo Coloniale, ma ci sono dei casi in cui il Ministero non risultava coinvolto o lo era solo parzialmente. È importante verificare la presenza effettiva del Ministero delle Colonie tra i membri promotori degli eventi espositivi non solo per ricostruire un quadro quanto più completo possibile della loro genesi organizzativa ma soprattutto perché ad un coinvolgimento ministeriale corrispondeva solitamente l'esposizione di oggetti e materiali prelevati dalle collezioni del Museo Coloniale. Questa informazione può aiutare a inquadrare il rapporto tra istituzione museale e attività espositiva effimera e risulta utile per valutare la presenza di analogie e differenze nelle rispettive scelte allestitivo, come si vedrà nei capitoli successivi.

²¹³ «Nel corrente anno il Museo Coloniale ha dignitosamente partecipato con proprie mostre campionarie e documentarie: I°- Alla Mostra dei prodotti agricoli del Mezzogiorno tenutasi a Napoli dal 24 maggio al 24 giugno; 2°- Alla Fiera del Littoriale di Bologna dal 14 al 31 maggio; 3°- Alla Fiera di Padova dal 3 al 18 giugno. Nell'anno prossimo il Museo parteciperà: I°- Alla I^a Mostra Internazionale Filatelica che avrà luogo a Milano da 12 al 27 aprile; 2°- Alla Mostra Nazionale dell'Agricoltura che avrà luogo a Firenze dal 1° al 31 maggio; 3°- Alla seconda Mostra Internazionale d'Arte Coloniale che avrà luogo a Napoli da 1° ottobre 1934-XII° al 31 gennaio 1935-XIII°.»

²¹⁴ Si veda la nota num. 201 a p. 67 per un elenco completo.

Tra le manifestazioni promosse da Comitati e/o Enti a partecipazione mista è da annoverare la già menzionata **Fiera di Tripoli**. La prima edizione della Fiera ha avuto luogo nel 1926 grazie all'interesse e all'impegno di un Comitato e già dal 1927 era stato fondato l'Ente Autonomo Fiera di Tripoli, il cui consiglio generale vedeva la partecipazione di due membri designati dal Regio



Figura 17 Reclame pubblicitaria Ente Turistico e Alberghiero della Libia. Fonte: *Il Libro coloniale nel tempo fascista, VII Mostra-Vendita del Sindacato Romano degli Autori e Scrittori, Catalogo della mostra, 1936, p. 311.*

Governo della Colonia, un membro designato dal Ministero delle Colonie, un membro designato dal Ministero dell'economia nazionale, un membro designato dalla Direzione del Partito Nazionale Fascista.²¹⁵ La Fiera di Tripoli costituiva una «presentazione ordinata e completa delle merci e dei prodotti che l'Africa offre ai bisogni ogni giorno più numerosi e più esigenti della civiltà, accanto ai prodotti ed ai manufatti di produzione metropolitana che possono trovare collocamento sui mercati coloniali».²¹⁶ Questa si configurava quale occasione straordinaria per la promozione propagandistica della colonia, grazie alla varietà geografica degli espositori e dei commercianti che aderiscono all'iniziativa (Svizzera, Belgio, Ungheria, Lussemburgo, Stati Uniti, Germania, Cecoslovacchia e da paesi limitrofi come Algeria, Tunisia ed Egitto) che concorrevano a ingrandire il giro di affari complessivo, ma anche alla promozione del turismo italiano

nell'oltremare grazie all'attività dell'Ente Turistico ed Alberghiero della Libia che, soprattutto durante gli anni del governatorato di Italo Balbo, conobbe un forte impulso. La Fiera di Tripoli, infatti, «trova sempre maggiore adesione nel mercato in cui si svolge ed in quelli finitimi, ed accanto ai suoi scopi turistici di propaganda giustifica la sua funzione commerciale».²¹⁷ La Fiera

²¹⁵ Ne fanno altresì parte: «un membro rappresentante di ciascun Ente promotore; un membro rappresentante di ciascun Ente fondatore che ne nominerà tanti, quante saranno le quote di L. 200,000 apportate in proprio alla costituzione; un membro rappresentante degli aderenti che ne nomineranno tanti, quante saranno le quote di L. 100,000 apportate, anche in gruppo, alla costituzione». Cfr: D.R. 27 ottobre 1927, n. 2118, "Istituzione in Tripoli di un Ente autonomo denominato «Fiera campionaria di Tripoli»", GU Serie Generale n.283 del 07-12-1927 http://www.gazzettaufficiale.it/atto/serie_generale/caricaDettaglioAtto/originario?atto.dataPubblicazioneGazzetta=1927-12-07&atto.codiceRedazionale=027U2118 Per maggiori informazioni circa la Fiera di Tripoli si veda cap. 4.1.

²¹⁶ Ufficio Studi e propaganda, Archivio Storico-Diplomatico del Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale ASMAI, vol. III, b. 156, n.7, 1933, p. 4.

²¹⁷ Il turismo in Cirenaica nel 1935 stentava ancora ad affermarsi: si sentiva una certa mancanza di una completa organizzazione alberghiera, i risultati fino a quel momento ottenuti dalla Fiera facevano ben sperare per il futuro ma era necessario investire parecchio in infrastrutture e trovare soluzioni per porre argine all'insicurezza nell'ordine pubblico.

venne di volta in volta strutturata in un numero variabile di sezioni a cui corrispondevano più padiglioni. Questi, a partire dalla terza edizione del 1929, vennero sostituiti con costruzioni stabili le cui soluzioni architettoniche sono oggetto di approfondimento successivo.²¹⁸ Le mostre risultavano a volte dedicate all'arte, all'archeologia e all'etnografia ma in certi casi contenevano una buona varietà tipologica che contribuiva a conferire l'aspetto di un bazar. Non era raro, infatti, trovare prodotti campionari esposti insieme ad opere pittoriche. Queste ultime, comunque, non risultano essere di proprietà del Museo Coloniale. L'Ente Autonomo Fiera di Tripoli ha dispiegato un'azione propagandistica pervasiva non solo sul territorio coloniale ma anche su quello italiano attraverso l'organizzazione della **Prima Mostra Internazionale di Arte Coloniale** svoltasi a Roma (Palazzo delle Esposizioni) nel 1931²¹⁹ con l'alto patronato del Duce. Il Comitato d'Onore della Mostra vedeva tra i propri membri insigni esponenti del Partito tra cui Federzoni, Presidente del Senato del Regno, il generale Rodolfo Graziani vicegovernatore della Cirenaica e Alessandro Lessona, sottosegretario di Stato al Ministero delle Colonie, accanto a Oppo, segretario del sindacato nazionale fascista degli artisti e Angelo Mariotti, direttore dell'E.N.I.T. Il comitato esecutivo era costituito da membri dell'E.A.F.T. (Maurizio Rava, Presidente, Alessandro Melchiori, vicepresidente, Goffredo Pautassi, direttore generale Fiera Campionaria di Tripoli) ed esponenti del Ministero delle Colonie (Ottone Gabelli, direttore generale Africa Orientale al Ministero delle Colonie; Giovanni Zucco, già direttore dell'Ufficio Studi e Propaganda; Ercole Vellani, direttore dell'Ufficio Studi e propaganda; Taddeo Orlando, direttore dell'ufficio militare; Luigi Mischi, Ispettore generale al Ministero delle Colonie). La giuria di accettazione invece, era formata da artisti e architetti: Casorati, Limongelli, Brozzi, Guerrini, Prini.²²⁰

L'E.A.F.T. è stato il promotore anche della **II Mostra Internazionale di Arte Coloniale** (Napoli, 1934-35)²²¹ il cui comitato esecutivo era formato da Emilio De Bono, Ministro per le colonie, Piero Baraton Alto Commissario per la Città e Provincia di Napoli, Giuseppe Bruni Presidente dell'E.A.F.T., oltre ad un numero vasto di funzionari ministeriali (Ottone Gabelli, direttore generale Africa orientale, Tullio Zedda, direttore generale per gli affari generali e personali, Romeo Campani direttore dell'Ufficio Studi e Propaganda, Umberto Giglio, direttore del Museo Coloniale).

²¹⁸ Si veda cap. 4.1, p. 262.

²¹⁹ *Prima Mostra Internazionale di Arte Coloniale*, Roma, Palazzo delle Esposizioni, settembre-dicembre 1931. Catalogo della mostra a cura di Ente Fiera di Tripoli, Fratelli Palombi Editore, 1931, p. 33.

²²⁰ *Ivi*, pp. 19-21.

²²¹ *II Mostra Internazionale di Arte Coloniale*, Napoli, Castelnuovo, 1934-1935. Catalogo della mostra a cura di Ente Fiera di Tripoli, Fratelli Palombi Editore, 1934, pp. 17-19.

L'Ente Fiera Autonoma di Tripoli, dunque, si rivela quale organo strategico nella promozione delle colonie italiane, sia per le attività in campo turistico, sia per quanto riguarda il settore espositivo, argomenti che vengono trattati diffusamente in altra sede.²²²

Diversa era la situazione per la **Mostra del Sahara Italiano**. Il Museo Coloniale, infatti, insieme alla collaborazione di numerosi illustri studiosi del tempo, aveva preso parte alla Mostra omonima organizzata dal Museo Trocadero a Parigi e nel 1934, in occasione della II Mostra Internazionale di arte Coloniale, decise di riproporla anche al pubblico italiano. Il catalogo permette di conoscere quali oggetti erano stati esposti: accanto a numerosi prodotti inviati dai governi coloniali e dal Museo di Tripoli erano presenti anche i reperti degli scavi archeologici del Fezzan, «vasi, anfore, coppe, collane, pettini, bicchieri e altro materiale diverso della missione Pace-Sergi-Caputo»²²³, parte della collezione del Museo Coloniale,²²⁴ insieme alle maschere della raccolta di Lidio Cipriani, esposte al Museo Coloniale nella sezione etnografica.²²⁵ È molto probabile che le numerose carte geografiche esposte in quest'occasione provenissero dall'Ufficio cartografico del Ministero.

Tra i promotori dell'**Ente Mostra Triennale Terre Italiane d'Oltremare**,²²⁶ istituito nel 1937 per provvedere alla realizzazione della Mostra d'Oltremare che ha avuto luogo a Napoli nel 1940, si ricordano il Governo generale dell'Africa Orientale Italiana e il Governo della Libia oltre alla provincia, al comune e al Banco di Napoli: anche in questo caso si trattava di una mostra che prevedeva la partecipazione indiretta del governo.²²⁷

Tuttavia, non tutte le mostre sono state volute dal Ministero, alcune infatti sono state promosse da altri attori, come nel caso della **Mostra coloniale nell'annuale dell'Impero** realizzatasi a Como (Villa d'Olmo) nel 1937, organizzata dalla sezione locale dell'Istituto Coloniale Fascista e inaugurata dal Duca di Bergamo e dal Ministro guardasigilli Solmi. Allo stesso modo la **Mostra d'arte coloniale** che esponeva esclusivamente opere d'arte di ispirazione coloniale, tenutasi a

²²² Si veda 4° cap., da p. 257.

²²³ La missione era stata portata avanti dal giugno del 1933 all'ottobre del 1934. Cfr: *La Mostra del Sahara italiano*, Napoli, Castelnuovo, 1934. Catalogo della mostra a cura del Museo Coloniale, Roma, Ministero delle Colonie, 1934, p. 40.

²²⁴ Gandolfo, F., *op.cit.*, 2014, p. 229.

²²⁵ *Ivi*, p. 221; *La Mostra del Sahara italiano*, *op.cit.* 1934, p. 40.

²²⁶ Regio Decreto-Legge 6 maggio 1937, n. 1756. Costituzione in Napoli dell'Ente autonomo «Mostra triennale delle terre italiane d'oltremare». GU Serie Generale n.248 del 23-10-1937. Cfr: http://www.gazzettaufficiale.it/atto/serie_generale/caricaDettaglioAtto/originario?atto.dataPubblicazioneGazzetta=1937-10-23&atto.codiceRedazionale=037U1756

²²⁷ Regio Decreto 4 aprile 1938, n. 2215, Statuto dell'Ente autonomo «Mostra triennale delle terre italiane d'oltremare», (Art.2), GU Serie Generale n.57 del 09-03-1939. Cfr: http://www.gazzettaufficiale.it/atto/serie_generale/caricaDettaglioAtto/originario?atto.dataPubblicazioneGazzetta=1939-03-09&atto.codiceRedazionale=038U2215

Milano nel 1936, è stata voluta dalla sezione lombarda dell'Istituto Coloniale Fascista. In entrambi i casi non sembrano essere state esposte opere appartenenti al Museo Coloniale.

Nel 1936 ha avuto luogo a Roma, a Palazzo delle Esposizioni, la mostra intitolata **Il Libro coloniale nel tempo fascista**, promossa dal Sindacato romano degli autori e scrittori, sotto gli auspici del Ministero delle Colonie.²²⁸ Quest'ultimo è responsabile soprattutto della sezione cartografica²²⁹, messa a disposizione dal proprio competente ufficio. Tra i numerosi espositori era presente anche l'Ente Autonomo Fiera di Tripoli.

Non soltanto il Ministero delle Colonie ha avuto una parte importante nell'organizzazione e promozione delle mostre ma i campionari e le collezioni del Museo Coloniale ne sono stati i protagonisti come ricordato da Umberto Giglio, direttore del Museo Coloniale dal 1927 al 1944, in un articolo pubblicato su «Realtà», il 1°maggio 1933:

«Nel solo 1925 le collezioni apparvero a Losanna, Napoli, Fiume e Monza e in tutto il decennio sono più di venti le manifestazioni alle quali l'amministrazione ha partecipato col Museo Coloniale [...] fiancheggiato dall'ufficio cartografico e dalla Biblioteca dello stesso Ministero delle Colonie»

Tra queste venti manifestazioni il direttore elencava quelle avvenute nel 1922 a Milano, Padova, Trieste e Napoli; nel 1923 a Milano e Napoli; nel 1924 a Napoli; nel 1926 a Caltanissetta;²³⁰ nel 1927 a Milano (in occasione del Congresso Geografico Nazionale); nel 1928 a Torino; nel 1930 ad Anversa; nel 1931 a Parigi e Roma; nel 1932 a Verona.

La Mostra del 1922 a Milano in occasione della III edizione della Fiera Campionaria è stata la prima ad essere allestita dal Ministero dopo la guerra e dal confronto dei cataloghi delle fiere organizzate poi a Milano, Padova, Napoli e Trieste, si può affermare che la Mostra Coloniale Italiana alla fiera Milanese si sia in seguito trasformata in una rassegna itinerante, riproponendo nelle tappe successive una buona parte degli stessi materiali.²³¹ Nonostante il materiale fotografico

²²⁸ *Il Libro coloniale del tempo fascista. VII Mostra-Vendita del Sindacato Romano degli Autori e degli Scrittori*. Catalogo della mostra, Roma, Palazzo delle Esposizioni, Primavera 1936.

²²⁹ *Ivi*, p.18.

²³⁰ In riferimento alla mostra che secondo Umberto Giglio ha avuto luogo a Caltanissetta si ricorda che non c'è traccia di questo evento in alcuna rivista coloniale e che all'interno del vol. III del fondo ASMAI dell'Archivio della Farnesina le fotografie segnalate come appartenenti alla mostra nissena risalgono invece all'Esposizione Internazionale di Torino del 1911. Ne è una prova il confronto con il catalogo della mostra, così come messo in evidenza anche in G. Tomasella, *Esporre l'Italia coloniale. Interpretazioni dell'alterità*, Il Poligrafo casa editrice, Padova, 2017, pp. 131-135.

²³¹ I padiglioni sono di volta in volta diversi e alcuni espositori privati mutano. Tomasella, G. (a cura di), *op.cit.* 2017, p. 147.

a disposizione non sia copioso si può proporre una ricostruzione parziale delle sale allestite verificando quanto affermato da Giglio, ovvero rintracciando in diverse occasioni la presenza di un identico nucleo di oggetti. Esaminando gli allestimenti, infatti, alcune ricorrenze balzano agli occhi in modo evidente.



Figura 18: Plastico del palazzo del Governatore. A sinistra: Sala dei prodotti della mostra campionaria, del Museo dell'Africa Italiana, Roma. Fonte: G. Guida, «Rivista delle Colonie», 1941. A destra: Una sala della Mostra Coloniale di Torino, 1928. Fonte: Archivio Storico-Diplomatico Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale, ASMAI, vol. III, b. 42 p.9.

Il plastico del palazzo del Governatore, ad esempio, è in bella mostra in una sala del Museo Coloniale nel 1941²³² ma è perfettamente visibile anche in una fotografia relativa all'Esposizione

²³² La fotografia è tratta da G. Guida, *Il Museo dell'Impero d'Italia*, «Rivista delle Colonie», a. XV, n. 9-10 (settembre-ottobre) 1941, p. 2236 a sua volta utilizzata anche da F. Gandolfo, *op.cit.*, 2014, p. 185.

realizzata a Torino nel 1928 (fig. 18).



Figura 19 Stambecco imbalsamato. A sinistra: Interno della Basilica di Leptis Magna, padiglione centrale della sezione Italiana all'Exhibition Internationale Coloniale di Parigi, 1931. A destra: Una sala della Mostra Coloniale di Torino, 1928. Fonte: Archivio Storico-Diplomatico Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale, ASMAI, vol. III, b. 42 p.9.

Nel caso della fig. 19 è possibile notare come uno stambecco imbalsamato presente all'Esposizione Internazionale Coloniale svoltasi a Parigi nel 1931 fosse stato precedentemente esposto anche a Torino nel 1928. Gli animali imbalsamati, esattamente come le pelli di animali, sono tra gli oggetti più ricorrenti negli allestimenti delle mostre coloniali lungo gli anni Venti e Trenta, come si avrà modo di approfondire nel capitolo successivo.



Figura 20 Arazzo con iscrizioni in lingua araba. A sinistra: Una sala della sezione italiana all'Exposition Internationale Coloniale Maritime et d'Art Flamand, Anversa, 1930. Fonte: Archivio Storico-Diplomatico Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale, ASMAI, vol. III, b. 42 p.9. A destra: Scala interna di accesso al Museo dell'Africa Italiana, Roma, 1941. Fonte: Carlo Rossetti, *Le origini del Museo dell'Africa Italiana*, p. 13.

Nel salone d'ingresso del Museo dell'Africa Italiana è stato esposto un arazzo con delle iscrizioni in arabo, questo stesso oggetto si trovava anche ad Anversa nel 1930 (fig. 20).

Durante le manifestazioni coloniali, infine, non era raro trovare esposte anche delle copie²³³ di opere d'arte antica particolarmente famose che presentassero un legame simbolico importante con la Roma antica contribuendo ad alimentare il mito di Roma. È il caso della Venere di Cirene, rinvenuta dagli italiani durante uno scavo archeologico del 1913.²³⁴ Risultano chiare le motivazioni relative all'esposizione di un'opera di tipo archeologico: si cercava di tessere connessioni visuali tra la Roma imperiale e la presente Roma fascista, concorrendo a descrivere la seconda come legittima erede della prima (fig. 21).



Figura 21 Copia della Venere anadiomene del II secolo. A sinistra: Una sala della sezione italiana dell'Exposition Internationale Coloniale Maritime et d'Art Flamand, Anversa, 1930. A destra: interno della Basilica di Leptis Magna, padiglione centrale sezione Italiana presso l'Exposition Internationale Coloniale, Parigi 1931. Fonte: Archivio Storico-Diplomatico Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale, ASMAI, vol. III, b. 42 p.9.

Grazie ad articoli su riviste d'epoca e alle ricostruzioni presenti nei cataloghi delle mostre, sono stati ricostruiti i viaggi di alcune opere appartenenti al Museo Coloniale di Roma nel corso degli anni, in occasione di diverse manifestazioni. Alla III edizione della Fiera campionaria di Milano (1922) guidata dall'Ente Autonomo Fiera di Milano, troviamo esposti diversi oggetti provenienti dal Museo tra cui monili dalla Tripolitania e dall'Eritrea, tessuti, indumenti libici, e circa 50 opere

²³³ Sappiamo che si tratta di una copia grazie al catalogo d'Esposizione parigina del 1931.

²³⁴ La Venere anadiomene del II secolo è una copia della Venere di Cnido di Prassitele, rinvenuta nei pressi delle terme di Cirene e del santuario di Apollo. L'opera venne custodita presso il Museo Nazionale romano ed è stata restituita nel 2008 da Berlusconi a Gheddafi, in segno di rinnovata amicizia. Cfr: Luni, M. (a cura di), *Cirene, Atene d'Africa*, Roma, L'«Erma» di Bretschneider, 2014, p. 30.

La Repubblica, *La Venere di Cirene torna in Libia: restituita la statua della discordia*, 30 agosto, 2008, <http://www.repubblica.it/2008/05/sezioni/esteri/libia-italia/venere-cirene-scheda/venere-cirene-scheda.html>

pittoriche, otto delle quali realizzate da A. Baruffi.²³⁵ Altre 45 opere erano state dipinte da Gabriella Fabbri e diventeranno parte delle collezioni del Museo Coloniale proprio in seguito a questa edizione della Fiera Campionaria di Milano: le manifestazioni coloniali, quindi, non costituivano solo un momento di esposizione di oggetti appartenenti al museo ma anche un'occasione di acquisizione per il museo stesso. In occasione della IX edizione della Fiera del 1928, sappiamo che tra gli espositori del padiglione stabile²³⁶ figuravano anche il Governo della Cirenaica e il Ministero delle Colonie, quest'ultimo con materiali forniti dal Museo Coloniale, sebbene non vengano esplicitati puntualmente.²³⁷

Materiali provenienti dal Museo Coloniale erano stati esposti anche alla mostra di Monza del 1925, tra cui autocromie del colonnello a riposo Pellerano e oggetti provenienti dalle quattro colonie italiane disposti dall'Ufficio Studi.²³⁸ Per quanto riguarda la mostra realizzata a Losanna nel 1925 il catalogo non fornisce informazioni circa gli oggetti e le opere presentate, tuttavia grazie all'esame delle fotografie è possibile scorgere la presenza di una tela che raffigura la Santissima Trinità con simboli degli evangelisti con un corteo di notabili nella parte inferiore: questa era parte della collezione del Museo Coloniale.²³⁹

La mostra di Torino del 1928 è una delle più importanti dell'intero periodo tra le due guerre, non solo per le enormi dimensioni e per l'alto numero di visitatori ma soprattutto per il rilievo accordato alla Mostra delle Colonie, la cui organizzazione era affidata all'Ufficio Studi sotto la direzione del Museo Coloniale. Il Ministero espose materiali provenienti da diversi uffici tra i quali l'Ufficio Studi e il Museo Coloniale, risultavano nuovamente presenti le autocromie di Pellerano.²⁴⁰

Durante la mostra di Anversa (1930) sono state esibite due opere del pittore Del Neri, *La Tripolitania* e *La Cirenaica*, dipinte in seguito ad un soggiorno libico della seconda età degli anni Venti e legate alla collezione del Museo Coloniale. Erano presenti anche opere di Laurenzi che andarono perse durante lo smantellamento della Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare (Napoli, 1940). *Testa di donna* di Cesare Biscarra, scultore che realizzò quest'opera durante un

²³⁵ Probabilmente riferibile al bolognese Alfredo Baruffi. Tomasella, G. (a cura di), *op.cit.*, 2017, pp. 145-6.

²³⁶ Il padiglione stabile era stato fatto costruire dall'Istituto Coloniale Fascista e inaugurato proprio in questa edizione della Fiera.

²³⁷ *Ivi*, p. 158

²³⁸ *Seconda Mostra Internazionale delle Art decorative: maggio-ottobre 1925*. Catalogo della mostra. II ed., Milano, Alpes-Del Rio, 1925, p. 60.

²³⁹ Tomasella, G. (a cura di), *op.cit.*, 2017, p.150.

²⁴⁰ *Ivi*, pp. 161-2.

viaggio in Somalia, era già stata acquistata dal Ministero delle Colonie nel corso dell'anno precedente.²⁴¹

A Parigi (1931) numerose opere erano state disposte all'interno di tre dei due padiglioni appositamente costruiti per la manifestazione²⁴² tra cui quelle di Francesco Carrara, tenente colonnello di cui il Museo Coloniale aveva acquisito nel 1930 diverse opere e alcuni manichini, modellati probabilmente da Piero Malvani, che saranno protagonisti alla I Mostra Internazionale di Arte Coloniale e che comparvero anche nella sala militare del Museo Coloniale.²⁴³

Alla VII Fiera Esposizione del Littoriale (Bologna, 1933) è possibile ravvisare esposte alcune opere provenienti dalle raccolte del Museo Coloniale, tra queste *Il Fruttivendolo libico* di Mario Ridola dipinto intorno al 1924, i già citati dipinti *Tripolitania* e *Cirenaica* di Del Neri.

In occasione della III Mostra Mercato della Pesca (Ancona, 1935) vennero esposte quattro opere di Giuseppe Rondini, *Bambino su testuggine*, *La pesca degli squali in Eritrea*, *Conchiglie trocas*, *La pesca delle trocas* realizzate nei primi anni Trenta, parte delle collezioni del Museo Coloniale.²⁴⁴

Una volta evidenziato il legame tra organizzatori, oggetti esposti ed eventi effimeri, si rimanda in appendice a uno strumento di analisi utile non solo a mappare e a contestualizzare cronologicamente le mostre e le fiere di cui si è parlato in questo capitolo (si veda l'appendice 1.6), ma anche a introdurre elementi e differenze specifiche tra le manifestazioni, di cui parleremo più approfonditamente in seguito.

2.4 L'iniziativa dei volontari

Le mostre e le sezioni coloniali organizzate dal Ministero erano caratterizzate da una buona omogeneità. Ciò era determinato da un lato dalla presenza degli stessi curatori e dall'altro dall'adesione al progetto propagandistico deciso all'interno degli uffici del Ministero.

Tuttavia accanto a questa categoria ne è esistita anche un'altra, a cui afferiscono mostre e sezioni coloniali organizzate e allestite da attori diversi dallo Stato, ad esempio sindacati o gruppi di volontari. Numericamente inferiori, le manifestazioni si dispiegano lungo un arco di tempo

²⁴¹ Ivi, pp. 169.

²⁴² Il terzo padiglione era dedicato alla ristorazione. Tra gli espositori governativi figurano il Ministero delle Colonie con diversi Uffici e tra i membri del comitato organizzativo compare Umberto Giglio, direttore del Museo Coloniale.

²⁴³ Ivi, pp. 177-78.

²⁴⁴ Margozzi, M. (a cura di), *Dipinti, Sculture e Grafica delle Collezioni del Museo Africano*, Roma, ISIAO, 2005, pp. 215-17.

abbastanza lungo (1927-1936) e sebbene risultino accomunate dall'adesione al programma propagandistico ministeriale, interessano maggiormente per il carattere volontaristico che li sottende, indicando come il programma statale fosse riuscito a scuotere le coscienze e a trovare adesioni spontanee. In alcuni casi si tratta di eventi espositivi di pertinenza locale e di scarsa risonanza nazionale sui quali le informazioni non sono numerose: spesso i cataloghi non stati pubblicati, a volte questi sono stati pensati come veri e propri elenchi di personalità coinvolte e di oggetti esposti, privi di immagini fotografiche. Non mancano però interessanti eccezioni che ancora una volta confermano il carattere sfuggente e difficilmente classificabile delle esposizioni coloniali.

Nel 1927 ha avuto luogo a **Imola** una **Mostra Coloniale Nazionale**, inaugurata dal Podestà della città il 24 novembre e aperta fino all'8 dicembre dello stesso anno.²⁴⁵ Il Presidente del Comitato d'onore era Luigi Federzoni, Ministro delle Colonie, ma tra gli espositori non figurava né il Ministero né il Museo Coloniale. I materiali esposti, infatti, erano stati prestati per lo più da ex militari della città di Imola. Il generale Carlo Manara era il maggior espositore, più volte decorato con medaglie di argento e bronzo al valore militare durante la sua vita in colonia, in occasione della mostra prestò un non meglio identificato «ricchissimo materiale» accumulato negli anni; il colonnello Augusto Severi di Dozza offrì la bandiera che gli italiani strapparono ai Derwis nel 1894; la signora Sofia Torchi concesse in prestito la collezione ornitologica del marito (più di 500 uccelli cacciati in colonia) che va a sommarsi agli esemplari del Circolo Cacciatori di Massalombarda; il colonnello comm. G. Testi Rasponi mise a disposizione la sua collezione di armi tuaregh e una raccolta di abbigliamento per signora; il Convento dei RR Padri Minori cappuccini di Bologna, che possedeva un repertorio di oggetti indiani, costituì un'apposita sezione «extra»; la signora Margherita Capri in Morsiani concesse il «materiale coloniale» del padre Giovanni, che spese lunghi anni in Eritrea; la R. Università di Bologna tramite il prof. Felice Pullè fece pervenire una ricca collezione di fotografie illustranti malattie coloniali (per lo più malaria, lebbra e leishmaniosi) raccolte dal direttore prof. Giuseppe Franchini nell'Istituto Coloniale della stessa Università; il M° Montuschi imprestò una copia di Ibis, «uccello che fu sacro agli Egizi». Il catalogo non menziona esplicitamente un promotore della mostra né cita il nome degli allestitori, si specifica solo che per iniziativa del Circolo intitolato a Silvio Pellico presso Imola furono organizzate delle Giornate Missionarie Diocesane con un ricco calendario di eventi. Oltre alle

²⁴⁵ *Mostra Coloniale Nazionale Imola 24 novembre-8 dicembre 1927. Guida Catalogo*, Imola, Tipografia Baroncini, 1927. Il catalogo non possiede pagine numerate.

funzioni religiose vi figurava anche la Mostra Coloniale, una Pesca-lotteria e una serie di conferenze speciali e proiezioni cinematografiche. La mostra, dunque, si iscriveva all'interno di un programma afferente alle missioni diocesane ma esponeva oggetti e reperti prestatati da laici. La mostra era divisa in otto sale: *Pelli*, nella quale vennero esposte pelli di animali esotici, esemplari interi o parti di essi; *Manoscritti*, consistente in lettere, libri sacri, messali copti; *Armi* che risultò essere probabilmente una delle sezioni più copiose; *Tessuti e vesti*; *Uccelli e Argenteria*. Le ultime tre sale fanno parte della *Sezione extra*, così motivate:

«Le seguenti sale non avrebbero motivo d'essere in una Mostra Coloniale Nazionale non avendo i luoghi qui rappresentati niente a che fare con le nostre colonie. Ma andando a prendere il materiale coloniale e vedendo nelle stesse abitazioni del magnifico materiale orientale siamo stati presi dalla tentazione di mostrare anche quello ai nostri visitatori certi di non far loro gran dispiacere. È perciò che queste quattro salette le abbiamo chiamate Sezione extra, volendo lasciarle indipendenti dalla Mostra Coloniale»²⁴⁶

Si tratta per lo più di materiale eterogeneo proveniente dal Convento dei Cappuccini di Bologna, della

R. Università della stessa città e del generale Manara, relativi per lo più all'India: fotografie di paesaggi e degli effetti di alcune malattie deformanti, oggetti di uso quotidiano come tegami, pentole, coltelli, tessuti e abiti tradizionali, sculture in legno o in alabastro, oggetti in pelle e calzature, frecce e armi, ventagli e tappeti. La fotografia veniva esposta in quasi tutte le sale, perfettamente commistionata agli oggetti e agli esemplari faunistici. La scelta di inserire una sezione orientale, relativa a territori diversi da quelli coloniali, rivelava una certa tendenza a considerare la mostra quale luogo in cui mettere in scena una generica e non geograficamente connotata *alterità*, attraverso l'esposizione di quanto più materiale possibile. La mostra infatti non sembrerebbe allinearsi alla prassi statale o alla sua politica propagandistica: il catalogo, ad esempio, non contiene nessun riferimento retorico alle vittoriose gesta del regime, né tanto meno dei singoli esponenti militari menzionati che hanno prestato il materiale esposto. Non emergono proclami in riferimento all'ampliamento dei possedimenti italiani; non sono presenti «chiamate alle armi» o appelli alla valorizzazione della coscienza coloniale: la descrizione delle merci e degli oggetti esposti tende piuttosto a mettere in risalto la loro abbondanza e la loro componente «esotica», invogliando il pubblico a visitare la mostra non per dovere civico ma per puro intrattenimento. Non si fa alcun riferimento all'attività evangelizzatrice o missionaria degli enti ecclesiastici, trapela invece un approccio didattico, relativo più che altro alla diffusione di notizie

²⁴⁶ Ivi, «sezione extra».

concernenti processi produttivi e curiosità. Ci si dilunga, ad esempio, sulle tecniche produttive degli oggetti, soprattutto nel caso delle armi e dell'argenteria, descrivendo gli strumenti necessari al lavoro e le superstizioni legate all'attività del fabbro e dell'argentiere.²⁴⁷ Non sono pervenute fotografie di quest'evento.

La Prima Mostra didattica coloniale che ha avuto luogo a **Varese nel 1930** e presenta caratteristiche uniche. Si tratta di un evento organizzato dagli **Universitari Fascisti sottogruppo di Varese**, coadiuvati dal prof. Romanini, direttore generale delle Scuole di Varese, e dall'avv. Lavatelli dell'Istituto Coloniale Fascista. Gli oggetti esposti riguardano per lo più componimenti scritti ed elaborati grafici realizzati da alunni delle scuole elementari, alcune «vere e proprie monografie» degli alunni delle scuole superiori, i «diagrammi e i quaderni» degli alunni dell'Istituto inferiore, le ceramiche della Scuola di Decorazione del Dopolavoro, le «opere di pregio» della Scuola Femminile di avviamento al lavoro. Se lo scopo precipuo delle Mostre Coloniali italiane consisteva nel far conoscere le colonie alla popolazione, questa mostra può essere considerata parte della categoria sebbene non vengano esposti oggetti provenienti dalle colonie né opere d'arte di ispirazione orientalista o coloniale. Piuttosto, sembrerebbe trattarsi di un evento utile a illustrare uno dei modi in cui la tanto decantata «coscienza coloniale» avrebbe dovuto manifestarsi, parlando implicitamente degli effetti della ricezione della propaganda coloniale ministeriale e di altri Istituti come quello Coloniale Fascista. La Mostra di Varese era divisa in 18 sale, si era svolta nei locali di un istituto scolastico ed era stata considerata «opera lodevole», «simpatica e opportuna» capace di dimostrare attraverso le produzioni dei piccoli alunni -«Con le nostre piccole mani ti renderemo, o Italia, ciò che è tuo!» scrive al termine di una poesia un alunno della prima classe della scuola primaria- quanto prensili potessero rivelarsi le coscienze dei più giovani, più inclini superare i pregiudizi degli adulti e ad abbracciare l'avventura, in ossequio alla vocazione didattica tipica del regime.²⁴⁸

Il **1931** è stato un anno interessante dal punto di vista espositivo perché oltre all'esposizione parigina ha avuto luogo la Prima edizione della Mostra Internazionale di Arte Coloniale a Roma e la **XII edizione della Fiera Campionaria di Milano**. Ci sono pervenute delle fotografie relative allo stand della Cirenaica e di un'altra sezione dall'aspetto prettamente informativo. A causa della scarsità di informazioni non è possibile affermare con certezza chi le abbia allestite, è tuttavia probabile che le immagini relative alla sezione della Cirenaica raffigurino stand di venditori privati e che soltanto la zona relativa all'informazione fosse stata allestita dal Museo Coloniale o dall'Istituto Coloniale Fascista. Colpisce che fra le due zone ci sia una significativa differenza

²⁴⁷ Ivi, «sezione C e D».

²⁴⁸ *La Prima Mostra Didattica Coloniale in Italia*, «L'Illustrazione Coloniale», agosto, 1930, pp. 23-24

nella metodologia allestitiva: da una parte, infatti, le fotografie raffiguranti la ditta Agiman²⁴⁹ e i suoi collaboratori presentano un allestimento che ricorda l'aspetto di un mercato, funzionale alla vendita di merci d'importazione, dall'altra la sezione informativa presenta uno stile più compassato e ordinato. Per quanto riguarda il primo gruppo di fotografie (catalogo foto num 187-190) gli stand erano organizzati lungo un corridoio, in una struttura dall'alto soffitto in legno con travi a vista, su entrambi i lati si susseguivano gli spazi riservati ai venditori senza soluzione di continuità. Grazie alla pubblicistica di quel periodo si sa che i padiglioni relativi alle colonie erano posti tra il palazzo del turismo e l'ingresso di piazza Giulio Cesare. Le strutture espositive erano tre: due gallerie in legno -una delle quali dedicata alla Cirenaica come è stato già sottolineato- e, nel mezzo, un edificio in muratura con una grande statua dorata raffigurante Settimio Severo, imperatore romano nato a Leptis Magna. In questi padiglioni era permessa la vendita al minuto e i visitatori erano ogni anno numerosi.²⁵⁰ Gli addetti alle vendite posavano ognuno vicino alla propria area, fissando la telecamera. Le merci in vendita consistevano in oggetti di arredamento quali tappeti, vasellame, tavolini, pouf, stoffe, argenti, piccole statue lignee. Il secondo gruppo di foto (vedi catalogo foto num. 191-192) invece ha avuto luogo in una struttura in muratura, con copertura piana e risulta formata da una sala ospitante una mostra della SAIS (Società Anonima Italo Somala) e da un'altra che sembrerebbe riportare informazioni sulla Cirenaica. In entrambi i casi erano esposte numerose fotografie, cartine geografiche, grafici informativi. È evidente, dunque, che la funzione degli spazi condizionasse il loro allestimento: se questi erano deputati alla vendita veniva preferito un allestimento tendente all'evocazione esotica, nel caso in cui lo scopo informativo fosse stato predominante, invece, si preferiva optare per una gestione degli spazi più ordinata. Sempre trattando della **Fiera Campionaria di Milano**, è pervenuta una testimonianza risalente al 1935 (XVI edizione della manifestazione) relativa ancora una volta alla ditta Agiman. *Padiglione Cirenaica e Isole Egee* recita la didascalia impressa sul recto della fotografia: le modalità con cui i tappeti e gli oggetti in vendita erano stati disposti sembra molto simile a quella adottata appena quattro anni prima, tuttavia il padiglione non è più lo stesso in legno (vedi catalogo foto num. 212) ma si trattava di una struttura in muratura dal soffitto alto, che terminava con una cupola progettata

²⁴⁹ Il nome "Mosè Agiman" è reperibile sul database del CDEC (Centro di Documentazione Ebraica Contemporanea) in due voci distinte: in un caso si riferisce ad un ebreo apolide ex italiano internato nel 1941 ad Itri, nel secondo caso, invece, ci si riferisce ad un ebreo libico nato il 16 giugno 1896 a Bengasi che non fu deportato. Nel caso in cui si tratti dell'uomo nato a Bengasi possiamo desumere si trattasse di un mercante o commerciante che partecipava alle edizioni della Fiera Campionaria di Milano per promuovere prodotti locali. Cfr: Ebrei stranieri internati in Italia durante il periodo bellico: <http://www.annapizzuti.it/database/ricerca.php?a=show&sid=9714>; Centro Interdipartimentale di Studi Ebraici, Università degli Studi di Pisa: <http://www.cise.unipi.it/ebreistranieriitalia/view.php?lang=it&id=44>

²⁵⁰ *Alla XVI Fiera di Milano*, «Illustrazione Coloniale. Rassegna d'espansione italiana», a. XVII, n. 4 (aprile 1935), p. 58.

da Rava e Larco. In questo, tuttavia, gli interni sono stati parzialmente nascosti grazie all'uso di tendaggi e all'esposizione di tappeti, nel tentativo di dare un aspetto più esotico all'area. La Tripolitania occupava uno spazio importante, la Cirenaica seguiva per grandezza e conteneva al suo interno anche le merci delle altre colonie. Inoltre «non senza qualche nota anacronistica» che aggiungeva qua e là «una nota di colore e dà alla visione africana una pennellata d'Oriente», erano esposti anche i kimoni, idoletti, collane, coralli e false pietre sgargianti. L'attrazione principale della sezione era il *suk* che registrava ampi profitti perché «nessuno che qui entri è disposto a uscirsene a mani vuote e un poco di profumo, un anellino, un fermaglio, un tappeto, uno scudiscio, un pacchetto di tè tripolino lieve e profumato tutti vogliono portarselo a casa come un ricordo della visita compiuta». Nonostante la mostra raccogliesse espositori da paesi lontani, non sembrerebbe tuttavia aver raggiunto lo scopo di apportare sempre nuovi orientamenti e nuove iniziative ispirate alle circostanze e alle necessità presenti nell'interesse dello sviluppo commerciale. La mostra coloniale non aveva un assetto commerciale importante: «raccoglie un insieme di oggetti, di minuterie dal sapore orientale, più o meno ricercati» ed era meta obbligata per la folla incuriosita, al contrario si auspicava che questa potesse contenere in futuro generi di prima necessità, in modo da destare l'interesse degli importatori.²⁵¹

Una certa mancanza di informazioni affligge anche la **Prima Mostra di prodotti etiopici** svoltasi a **Torino** dicembre **1936**, secondo quanto riportato da un articolo su *L'Illustrazione coloniale*.²⁵² Si trattava di una mostra campionaria di prodotti raccolti in Etiopia dall'on. Giovanni Visenino e dal conte dott. Napoleone Rossi di Montelera. Dalla descrizione fornita sembrerebbe trattarsi di una mostra concentrata prevalentemente su materie prime tra cui cereali, pelliccerie, pelli bovine, legumi, droghe, profumi, caffè, semi oleosi, legname e fibre tessili. Lo scopo, ancora una volta, doveva essere relativo all'avvicinamento in Italia di prodotti smerciabili provenienti dall'Etiopia: «ognuno di questi prodotti recava un cartello con le indicazioni più preziose per il tecnico, oltre alle analisi che ne attestano la superiore qualità». I due organizzatori, inoltre, affermavano esplicitamente che il campionario era stato organizzato per andare incontro «alla legittima e intelligente curiosità delle categorie economiche e soprattutto dei produttori e dei commercianti» oltre che per mostrare «i frutti della singolare feracità dei territori dell'Impero fascista». Viene menzionata, infine, una raccolta di oggetti d'avorio, di metallo, di legno, di «chincaglierie» fra cui collane di perle, vetro e corni di animali e una serie di fotografie.

Un posto a parte occupa la **Mostra dei prodotti dell'Impero** realizzata a **Bolzano** (1938). Da pochi fotogrammi estratti da un cinegiornale Luce è possibile affermare che la Mostra **organizzata**

²⁵¹ *Prima mostra di prodotti etiopici in Italia*, «L'Illustrazione Coloniale», a. XIX, n. 1 (gennaio 1937) p. 44.

²⁵² *Ibidem*.

dal Banco di Roma non si discostava troppo dal consueto impianto allestitivo fatto di teche e vetrinette in legno all'interno delle quali sono collocati oggetti di natura etnoantropologica e/o artigianale (foto catalogo num. 267-270). Corredate da qualche immagine fotografica, non mancavano le carte geografiche dell'Africa, che risponderebbero alla già nota funzione didattico-informativa, prodotti del sottosuolo e cimeli di guerra, che a loro volta assolvono quelle economiche e celebrative, e la cosiddetta «statua dell'infaticabile lavoratore italiano».²⁵³ Dietro di essa un'iscrizione parzialmente leggibile recita:

«Almeno 400.000 di quel mezzo milione di soldati che abbiamo nel centro dell'Africa sono contadini i quali marciando, combattendo, non dimenticano mai di osservare il terreno, di valutarlo, di prenderne in mano qualche zolla».²⁵⁴

Emerge il ritratto della figura del soldato-contadino fascista che, al pari del cittadino-soldato nell'antica Roma, possedeva competenze sia in ambito agricolo che militare. Il tema della fertilità appare centrale: sia per il colono italiano, parte delle «feconde famiglie rurali» ma anche per la terra d'Abissinia capace, grazie alle conoscenze tecniche dispiagate dagli italiani, di sfamare i propri abitanti. Ancora una volta, dunque, si cercava di smentire l'idea secondo la quale le colonie costituissero un pessimo affare, celebrandone non più le mere potenzialità ma presentando una prova concreta: mezzo milione di italiani si trovava già in Africa e stava lavorando per nobilitarla. Interessante risulta anche il rapporto tra fotografia e parola scritta. Alcune fotografie, infatti, arricchivano l'allestimento della mostra di Bolzano susseguendosi verticalmente: sembrerebbero incollate ad un supporto verticale a sua volta attaccato alla parete, riconoscibile perché di un colore leggermente più scuro. Le fotografie erano rettangolari, corredate di didascalie: *...Si gettano le fondamenta delle nuove città.../ Si elevano ardite le arcate dei ponti che recheranno inconfondibili i segni della civiltà romana.../ Gli orridi tucul cedono il passo alle ridenti costruzioni.* Le fotografie erano utilizzate come documentazione di ciò che veniva affermato dal testo e non solo: un altro elemento da non sottovalutare è il rapporto che l'intero apparato fotografico intrattiene con le scritte a caratteri cubitali poste sulla parete: *L'Italia ha nel cuore dell'Africa... territori dell'impero, dove per alcu... può dispiegare le sue virtù di lavo... capacità creatrici (Mussolini).* Nonostante la frammentarietà del testo, infatti, il messaggio sembrerebbe riferirsi alla possibilità che il regime aveva dato all'«uomo nuovo» di esprimere compiutamente le proprie potenzialità

²⁵³ Mostra dei prodotti dell'Impero, organizzata dal Banco di Roma sotto li auspici dell'Istituto Fascista dell'Africa Orientale. Giornale Luce B1349 del 03/08/1938 <https://www.youtube.com/watch?v=98pjssLrE40> è stata inoltre trovata un'immagine fotografica relativa alla mostra su A. Secciani, *L'impero. Le colonie italiane in Africa*, Novara, Editoriale Nuova, 2005.

²⁵⁴ L'iscrizione prosegue ma purtroppo non è possibile riportarla per intero: (...) fra l'Italia e l'Abissinia (...) prospet(...) di portare in quelle terre spopolate (...) feconde famiglie rurali italiane»

nei territori dell'impero. Superando il disfattismo dei nemici e l'ozio, l'uomo fascista ha finalmente potuto dar seguito al proprio destino vittorioso. La parola scritta si poneva come chiave di volta per la piena contestualizzazione non solo dell'apparato iconografico –poiché le fotografie esposte non erano altro che un'ulteriore testimonianza di quanto affermato retoricamente- ma dell'intera esposizione, esistendo tra i due mezzi un rapporto di reciproco sostegno.

CAPITOLO 3

Le mostre coloniali

Come già accennato nell'introduzione, una parte importante del lavoro ha previsto la categorizzazione degli eventi espositivi su base tipologica. Per rispettare le intrinseche diversità delle manifestazioni e per agevolarne l'analisi si è infatti deciso di dividerle in due categorie: le mostre coloniali *tout-court*, caratterizzate dalla tendenza ad accostare oggetti e prodotti eterogenei (materie prime, opere d'arte visiva, armi, artigianato); le mostre d'arte coloniale, nelle quali la grande protagonista era l'arte visiva (pittura, xilografia, scultura) di genere coloniale, sebbene non mancassero piccole sezioni adibite alla vendita diretta al pubblico di piccoli oggetti di artigianato.

Con l'espressione "mostra coloniale" ci si riferisce ad una serie di manifestazioni espositive che hanno avuto luogo lungo un arco di tempo significativo, che va dalla fine del XIX secolo alla Seconda guerra mondiale, utilizzando di volta in volta dispositivi e tecniche allestitivie differenti. Per dar conto delle differenze interne a questo grande gruppo di manifestazioni, dunque, si è deciso di trattare le mostre coloniali secondo un criterio diacronico e distinguendo tra quelle di età liberale da quelle di età fascista. L'evento impiegato come vero e proprio spartiacque è la Mostra Coloniale di Genova del 1914 sia per le sue caratteristiche allestitivie, oggetto di approfondimento successivo, che per la portata simbolica della data.

Le mostre coloniali di età liberale e quelle di età fascista presentano innegabili continuità oltre che significative differenze. Nonostante il focus di questo lavoro sia incentrato sul periodo tra la Prima e la Seconda guerra, si è ritenuto necessario dedicare un approfondimento anche a quello precedente per fornire un profilo quanto più completo possibile di questo fenomeno. In riferimento alla committenza, come già evidenziato nel capitolo precedente, le esposizioni coloniali sono state nella maggioranza dei casi organizzate, allestite e promosse da enti statali o parastatali, determinando una certa omogeneità allestitiva che si manifestava anche nel rifiuto, quasi sempre condiviso, delle più recenti sperimentazioni museografiche italiane. Come si era già avuto modo di sottolineare trattando del Museo Coloniale di Roma, gli addetti all'allestimento e alla preparazione delle mostre non erano quasi mai esperti del settore ma funzionari ministeriali che solo molto di rado affidavano le mansioni più tecniche ad architetti o artisti.

La divisione in categorie, dunque, risponde anche all'esigenza di evidenziare e chiarire i particolari che rendono unici questi eventi di propaganda, rintracciando al contempo similitudini, analogie e differenze. Laddove possibile sono stati proposti riferimenti alla tradizione espositiva coloniale internazionale: si tratta di un tema purtroppo non sufficientemente indagato né dalla critica né in

questa sede, in cui ci si propone di tracciarne i contorni nella speranza che trovi spazio in studi futuri.

3.1 Continuità e differenze con l'età liberale

Prima della proclamazione dell'Impero, l'Italia coloniale possedeva un piccolo gruppo di territori nel Corno d'Africa, alcuni dei quali privi di infrastrutture, semi-desertici e poco densamente abitati; la Libia, conquistata formalmente nel 1911-12, non venne sottomessa che negli anni Trenta. Il primo nucleo coloniale italiano consisteva in un piccolo territorio presso la baia di Assab, pochi chilometri quadrati di costa strappati all'Egitto sfruttando un momento di crisi politica grazie all'attività diplomatica di Giuseppe Sapeto e all'appoggio della compagnia Rubattino, acquisiti nel 1882 dal governo italiano.²⁵⁵ Le esposizioni coloniali sono nate e si sono sviluppate parallelamente all'avanzare dell'espansione coloniale italiana, arricchendosi evento dopo evento di sezioni dedicate alle colonie di nuova acquisizione. Proprio a causa della scarsa estensione del dominio italiano nell'oltremare, l'aspetto ludico e ricreativo delle mostre di fine XIX secolo risultava più marcato rispetto a quello didattico-informativo: prima ancora che per educare gli italiani alla conoscenza delle colonie, le mostre coloniali venivano organizzate per abituare all'*idea coloniale*, all'esistenza di un progetto ancora non pienamente realizzato: «la costruzione di un impero, per realizzarsi, deve essere sostenuta dall'idea di avere un impero [...] e a tal fine tutta la preparazione viene fatta nel campo della cultura», afferma Said.²⁵⁶ Prima del 1912 non esisteva il Ministero delle Colonie né una politica propagandistica statale ben pianificata, gli interventi espositivi non erano programmati su base sistematica e proponevano l'esposizione di collezioni private di oggetti rinvenuti da esploratori e viaggiatori, materie prime, pellami e armi.

Una caratteristica tipica di questa prima fase espositiva riguardava **l'enfasi attribuita alla promozione economica** che, sebbene presente anche nel periodo successivo, risultava allora preponderante. Le occasioni erano spesso di settore: la scelta di partecipare a eventi non frequentati

²⁵⁵ Grazie all'attività diplomatica di Giuseppe Sapeto, l'armatore Rubattino acquistò una striscia di terra di circa 6 km nella Baia di Assab nel 1869. I fondi erano stati anticipati dal governo italiano ma l'iniziativa si arenò presto: la costa del mar Rosso apparteneva all'Egitto e dietro l'Egitto c'era la Gran Bretagna che non ammetteva rivali sulla via delle Indie. Rubattino, tuttavia, seppe aspettare e nel 1879-80 approfittò della crisi del governo egiziano per sviluppare i propri possedimenti per cederli in blocco al governo italiano nel 1882, ricavandone un ottimo guadagno. Cfr: G. Rochat, *Il colonialismo italiano*, Torino, Loescher editore, 1973, p. 20-21. Il passaggio formale di Assab da possedimento privato a possedimento statale è sancito con legge del luglio 1882. Cfr: N. Labanca, *op.cit.* 2002, p. 51.

²⁵⁶ E. D. Said, *Cultura e Imperialismo*, Roma, Gamberetti Editrice, 1998, p. 36.

da un pubblico generalista lascerebbe pensare alla volontà di rivolgersi soprattutto agli addetti ai lavori del versante della promozione economica.

Nel **1884** ha avuto luogo quella che potremmo definire la **prima mostra coloniale italiana**.²⁵⁷ si tratta di una sezione composta da tre padiglioni e un villaggio indigeno in occasione **dell'Esposizione Generale di Torino** presso il **Parco del Valentino**.

Uno dei tre padiglioni ospitava le collezioni dell'esploratore Alberto Pogliani e alcuni materiali raccolti da Pietro Antonelli e Gustavo Bianchi, un altro le raccolte della Società Africana d'Italia di Napoli il cui allestimento fu affidato a Nicola Lazzaro, il padiglione più grande fu allestito dal Ministero dell'Agricoltura in cui vennero esposti prodotti abissini e scioani. L'esposizione ministeriale si concentrava prevalentemente su beni d'esportazione come il caffè, l'oro e l'avorio e conteneva anche pelli di animali, curiosità vegetali, prodotti della terra e del mare,²⁵⁸ armi e, infine, schizzi a carboncino di tipi e paesaggi africani di Giovanni Battista Licata.²⁵⁹ All'interno dell'Esposizione era stato adibito un Villaggio abitato da sei Assabesi (tre uomini, una donna e due bimbi). Dedicata alla Baia di Assab, unico possedimento "coloniale" – anche se non rilevante a causa delle dimensioni ridotte-, questa mostra rivelava la volontà da parte statale di informare gli italiani in visita circa l'esistenza di un *interesse* coloniale.

L'attività espositiva conobbe un'ulteriore tappa con la **IV Esposizione Nazionale Italiana di Palermo** del **1891-1892** presso la quale venne organizzata una Mostra dell'Eritrea. L'evento si proponeva obiettivi essenzialmente commerciali, grazie all'esposizione di materie prime, ma non mancarono occasioni di intrattenimento per il pubblico italiano, per esempio attraverso all'allestimento di un villaggio indigeno animato da circa 65 africani, la costruzione di una chiesa cofta e di un grande edificio in stile arabo adibito a punto di ristoro e all'interno del quale era possibile assistere a spettacoli di danza del ventre. All'interno della Mostra Eritrea si trovavano esposti dipinti di soggetto religioso e altri di soggetto profano del pittore eritreo Hallas Lucas, che suscitarono una varietà di reazioni -non sempre entusiaste- nei contemporanei.

²⁵⁷ «Se è vero che l'Esposizione Generale di Torino del 1884 ospitò la prima mostra coloniale italiana promossa a livello ministeriale, non erano però mancate in precedenza sul suolo nazionale altre occasioni di confronto con materiali africani sia per impegno missionario sia per impegno di singoli viaggiatori. Si trattava di mostre di dimensioni ridotte e per un pubblico di conoscitori.», cit. G. Tomasella, *op.cit* 2017, p. 116.

²⁵⁸ La parte relativa alle materie prime fu curata da Francesco Coraci e Antonio Basso, i materiali di origine vegetale e animale fu inviata dalla Società Africana d'Italia, allestita dal suo presidente Nicola Lazzaro. Cfr: G. Tomasella, *op.cit* 2017, pp.116-7.

²⁵⁹ Nel vicino chiosco della ditta Treves furono esposte anche illustrazioni di Edoardo Ximens che invece di allinearsi al diffuso orientalismo, si fecero portavoce di uno slancio di tipo etnografico, adottando uno sguardo più realista e investigativo.

Non mancano riproduzioni ambientali anche a **Milano nel 1894**, in occasione delle Esposizioni Riunite, organizzate dalla classe dirigente cittadina con il sostegno della Camera di Commercio, la quale aveva previsto la ricreazione di un bazar orientale accanto al padiglione dedicato allo Sport.²⁶⁰

Pochi anni dopo le manifestazioni palermitana e milanese, tuttavia, ebbe luogo la clamorosa **sconfitta di Adua (1896)**, in cui lo scontro tra l'esercito italiano e quello etiope fu risolto in favore del secondo. La sconfitta di Adua rappresentò per l'Italia del tempo un momento di grande demoralizzazione con risvolti profondi sul piano interno: Crispi fu costretto a dimettersi, la fazione anti-coloniale rialzò la testa e l'autorità della Corona venne profondamente scossa.²⁶¹ In un momento simile la propaganda espositiva coloniale non poteva godere di grande salute e sebbene gli appuntamenti espositivi non cessarono del tutto, questi sembrarono succedersi in sordina, come nel caso **dell'Esposizione Generale Italiana e d'arte sacra a Torino del 1898**. Il tema africano non venne messo in risalto,²⁶² trattandosi di un piccolo spazio all'interno del padiglione riservato agli Italiani all'Esteri e anche la stampa del tempo non mancò di evidenziarne lo scarso *appeal*, definendola troppo scarna e mal assortita per suscitare un reale interesse economico nei potenziali investitori.²⁶³

Tuttavia, con il trascorrere del tempo, grazie all'emergere di ulteriori fattori relativi alla politica nazionale e al ruolo svolto dalla propaganda propugnata dai circoli filo-coloniali, l'interesse per le colonie cominciò lentamente a crescere, tanto che l'inizio del nuovo secolo vide la Somalia trasformarsi da protettorato a colonia (1906) e l'espressione di un interesse nei confronti della Libia, appartenente all'Impero Ottomano.

In questo processo di sensibilizzazione graduale dell'opinione pubblica, un peso importante ebbe Ferdinando Martini, personaggio emblematico poiché oltre all'impegno da protagonista nel mondo della politica coloniale non perse l'occasione di occuparsi con profitto anche dei suoi risvolti

²⁶⁰ La sezione coloniale venne organizzata dalla Società di Esplorazione Commerciale in Africa con l'adesione della Società Geografica Italiana, la Società Geografica Africana di Firenze, il Ministero degli Esteri e del Governo dell'Eritrea e venne allestita addirittura dopo l'inaugurazione delle Esposizioni. Cfr: G. Tomasella, *op.cit.* 2017, p. 122.

²⁶¹ N. Labanca, *op.cit.* 2002, p. 82.

²⁶² G. Tomasella, *op.cit.* 2017, p. 42.

²⁶³ «Circa centocinquanta campioni di tessuti grezzi e colorati, anche in seta; esemplari dei prodotti caratteristici del paese, come il grano, la dura, il cotone e le fibre per cordami e il tabacco, oltre ad arance, olive e uva; saggi del terreno testi a testimoniare la fertilità; campioni di pesci conservati in alcool, dal valore commerciale pressoché nullo; campioni di legnami, in particolare ginepro ed ebano; alcuni allettanti pezzetti di quarzo aurifero e di oro, in quantitativo troppo limitato per suscitare però un vero interesse, e infine degli esemplari di attrezzi agricoli, come zappe e primitivi aratri, che per Einaudi rivelavano l'infruttuosità di investimenti esclusivamente di capitali in colonia, senza l'impiego di manodopera italiana e strumentazioni adeguate alla coltivazione». G. Tomasella, *op.cit.* 2017, p.126.

propagandistici. Governatore dell'Eritrea dal 1897 al 1907, Martini divenne presto consapevole che per ottenere i finanziamenti necessari allo sviluppo della colonia sarebbe stato necessario accollarsi anche il peso della promozione dell'immagine della colonia in Italia, sopperendo ad una lacuna generata dall'assenza di un ministero competente in materia. Risultava fondamentale, infatti, evidenziare le potenzialità del territorio, sfatare i miti circa l'impossibilità di un adeguato sfruttamento economico e azzerare simbolicamente le distanze tra madrepatria e Corno d'Africa. Quando Martini giunse in Eritrea erano in molti a considerare seriamente l'opportunità di disfarsi della colonia: l'Africa orientale richiamava la recente onta di Adua e lo stesso bilancio era sull'orlo della bancarotta. Lo stato italiano non era in grado di far fronte a situazioni di drammatica povertà sul territorio metropolitano dove la conflittualità sociale aveva raggiunto livelli pericolosi, culminati nei moti di Milano del maggio 1898. Creare un clima non ostile nei confronti dell'Eritrea finiva per essere fondamentale e l'unica strategia possibile consisteva nel mettere in evidenza che la colonia «primigenia» avrebbe senza dubbio ripagato un impegno serio e costante il cui peso finanziario sarebbe dovuto ricadere, per i primi anni, interamente sull'Italia.²⁶⁴

Per raggiungere questi obiettivi, Martini aveva bisogno di un mezzo efficace, pratico e d'effetto, che testimoniassero con veridicità la realtà africana: lo trovò nella fotografia e nel sodalizio con Alessandro Comini che lo seguì in numerose spedizioni. Martini aveva infatti bisogno di documentazione da mostrare a sostegno della propria tesi una volta tornato in Italia, «atta a far conoscere quanto ragionevolmente può sperarsi dalla loro produttività e ciò che dovrebbe farsi per invogliare l'industria privata a rivolgere ai medesimi i propri studi ed i propri capitali».²⁶⁵

Il legame tra mezzo fotografico ed esposizioni coloniali si deve, dunque, a Martini e affonda le radici nel volgere del nuovo secolo quando, in occasione della **mostra Orto-Avicola del 1903**, questi spedì a Firenze i materiali per una «mostra eritrea». Lo stesso fece per le mostre tenutesi a **Ravenna nel 1904** e a **Milano nel 1906**. La fotografia divenne quindi presto parte dell'allestimento delle mostre coloniali, una tendenza che ebbe ad accrescersi nei decenni successivi, quando l'attività espositiva iniziò a godere di una maggiore attenzione da parte del Ministero delle Colonie.

Nel **1906**, infatti, la cosiddetta “**Mostra del Sempione**” (Esposizione Internazionale di Milano) dedicò alla rappresentazione delle colonie una cura maggiore rispetto alle precedenti di fine secolo. Era presente un Villaggio allestito da Carl Hagenbeck, uno dei maggiori produttori di etno-

²⁶⁴ M. Zaccaria, “«Quelle splendide fotografie che riproducono tanti luoghi pittoreschi.» L'uso della fotografia nella propaganda coloniale italiana (1898-1914)”, in *Identità d'Africa fra Arte e Politica*, a cura di C. Fiamingo, Roma, Aracne Editrice, 2008, p. 149.

²⁶⁵ *Ivi*, p. 154.

esposizioni viventi del tempo, che contava su circa 100 africani e diversi esemplari faunistici. Il Villaggio indigeno era allestito in Piazza d'Armi e prevedeva spettacoli di danza femminili e fantasie guerresche dei cavalieri abissini, oltre che la possibilità di osservare, con uno sguardo più simile a quello del *voyeur* che del visitatore di un'Esposizione, i giochi dei bambini o le attività artigianali di intreccio di qualche lavoratore. Erano state ingaggiate persone in carne ed ossa: reclutati dalla ditta Hagenback dopo attente selezioni, i protagonisti possedevano qualche rudimento di lingua italiana e, dopo aver lavorato durante il tempo di apertura della manifestazione, venivano rimpatriati. Questo dato consente di riflettere anche su un altro elemento, ovvero la relazione tra visitatori e persone esposte che non sembrerebbe improntata solo ed esclusivamente alla coercizione. La realtà si presenta molto più sfumata e complessa e gli scambi tra le due parti dovrebbero essere intesi in senso biunivoco.²⁶⁶

Le novità di questa mostra consistevano da un lato nell'aver incluso una **sezione storica** relativa alle imprese del passato e alle opere realizzate dagli italiani all'estero per committenze straniere²⁶⁷ e dall'altro nell'aver inserito un padiglione dedicato al lavoro degli Italiani all'Estero.²⁶⁸ La presenza di una sezione storico-retrospettiva non è una novità introdotta dall'organizzazione milanese ma si poneva nel solco di quanto già avvenuto presso l'Esposizione nazionale coloniale di Marsiglia dello stesso 1906, nella quale le opere prodotte dagli artisti orientalisti ottocenteschi risultavano inserite in un discorso propagandistico più ampio, al fine di leggerne la produzione passata nel segno della continuità, a sostegno alle spedizioni in territori extra-europei. Al contempo, l'iniziativa mirava a spronare i giovani artisti (e non) a prendere in mano il proprio destino, invitandoli a viaggiare nei territori d'oltremare e ad abbracciare la politica espansionistica nazionale.²⁶⁹ La tendenza a inserire sezioni retrospettive non si limitava alle esposizioni di fine Ottocento ma trovava riscontro anche in eventi degli anni Trenta, fino alla Mostra d'Oltremare di Napoli del 1940, punto finale della parabola. A Milano nel 1906, dunque, si posero le basi per la costruzione di una linea narrativo-espositiva che si serviva in modo utilitaristico della storia per ragioni propagandistiche. Riallacciarsi al passato, infatti, poteva significare far emergere elementi e prospettive utili a considerare il presente quale *naturale* prosecuzione di un processo già in atto, ponendolo nel solco di una tradizione più o meno fittizia. Nel caso della Mostra del Sempione,

²⁶⁶ G. Abbattista, *Umanità in Mostra*, Trieste, Università di Trieste, 2013.

²⁶⁷ Mostra ordinata da Ettore Verga, direttore dell'Archivio Storico Civico.

²⁶⁸ Questo è stato progettato da Rondoni, Bianchi e Magnani.

²⁶⁹ Nella mostra era presente anche una sezione dedicata alle borse di viaggio per giovani artisti. Nel catalogo si legge a tal proposito: «En créant les bourses de voyage qui font l'objet de cette partie de l'Exposition des Beaux-Arts, j'ai voulu par une sorte 'd'ordre d'embarquement' faire tomber les hésitation qui pourraient se produire, détruire des obstacles qui semblent insurmontables, en un mot, couper la planche qui lie les timides au rivage». L. Dumoulin, *Aux futurs Coloniaux*, in *Exposition Nationale Coloniale. Marseille 1906. Notice Officielle et catalogue illustré des Expositions des Beaux-Arts*, Paris, Moderne Imprimerie, 1906, p. LXIII.

grazie all'allestimento del padiglione dedicato al lavoro all'estero, si puntava a evidenziare come in passato gli italiani fossero stati costretti a cercare fortuna altrove, mettendo a disposizione di altre nazioni le proprie abilità e il proprio ingegno. In tal modo le contemporanee vicende di politica estera venivano a collocarsi come naturale evoluzione di una tendenza già in atto piuttosto che come una vera e propria novità: per l'Italia era arrivato il tempo di convogliare le forze e competenze e di concentrarle in un'azione unica, mirata all'accrescimento del prestigio nazionale.

La Mostra del Sempione è nota anche per la ricostruzione della cosiddetta "Via del Cairo", un'area di 4500 mq in Piazza d'Armi modellata sull'esperienza parigina del 1889 a Parigi, che ne aveva costituito una delle attrazioni di maggior successo. La "Via del Cairo" divenne ben presto un «luogo comune viaggiante dell'esotismo»: venne riproposta alla World's Columbian Exposition del 1893 a Chicago, poi alla California Midwinter International Exhibition di San Francisco (1894) e alla Gewerbeausstellung di Berlino (1896).²⁷⁰ Divenne uno degli esempi più fortunati di «lettura distratta delle culture extraeuropee che le Esposizioni lasceranno in eredità ad altri più convincenti mass-media»²⁷¹ e avrebbe permesso al visitatore di esperire in prima persona l'atmosfera egiziana senza lasciare Milano. Ulteriori suggestioni esotiche erano offerte ai visitatori della mostra milanese: lo spettacolo del circo itinerante Wild West Show di Buffalo Bill, le caratteristiche architetture dei padiglioni stranieri come quello del Marocco, con il campionario delle merci dell'impero mauritano, e di quello cinese in cui era possibile gustare piatti tipici della cucina locale.²⁷² Fin dalle edizioni della fine dell'Ottocento, infatti, le mostre coloniali sembravano non mancare di elementi di modernità, tra cui la presenza di sezioni predisposte alla fruizione sensoriale, in questo caso relativa alla possibilità di esperienze legate ai sapori e alla tradizione culinaria extra-europea.

In alcune esposizioni tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento è possibile rintracciare la presenza di padiglioni effimeri che riproducevano uno stile architettonico relativo ad un'altra epoca e/o ad un'altra regione geografica. Questa costituiva una delle caratteristiche principali delle sezioni coloniali all'interno di Esposizioni nazionali, generali o universali o delle esposizioni indipendenti. Per quanto riguarda l'Italia, gli edifici venivano eretti facendo uso di un linguaggio architettonico non basato sul rispetto filologico dei modelli emulati, col risultato di creare un lessico ibrido. Per raccontare e descrivere le colonie agli italiani venne riconosciuta fin dall'inizio

²⁷⁰ A. Negri, "1906. Il Cairo arriva a Milano in Piazza d'Armi", in *Mondi a Milano. Culture ed esposizioni 1874-1940*, catalogo della mostra presso il MUDEC Museo delle Culture 27 marzo-19 luglio 2015, Milano, 24ore Cultura, p. 121

²⁷¹ L. Aimone, C. Olmo, *Storia delle Esposizioni Universali*, Torino Umberto Allemandi & Co., 1990, p. 166 citato in *Ivi*, p. 122.

²⁷² G. Tomasella, *op.cit.* 2017, p. 127.

dell'attività espositiva coloniale la necessità di creare una cornice immaginifica, un insieme di *tòpoi* allestitivi e architettonici a cui far ricorso per ambientare le gesta di esploratori o di corpi militari di volta in volta raccontati attraverso le illustrazioni o le fotografie, i reperti e i cimeli esposti. Missionari, soldati e armatori, botanici e scienziati, etnografi, mercanti e semplici appassionati: furono parecchie e dalla formazione diversificata le personalità coinvolte nelle prime esplorazioni italiane dell'Africa. Per rendere partecipe il pubblico delle loro scoperte e dei loro viaggi era necessario contestualizzarne le peripezie, creando una sorta di scenografia immaginifica. Questa **prassi allestitiva**, che definiremo **ambientazione**, possiede alcune caratteristiche:

- a) **propone al pubblico la ricostruzione di edifici effimeri o stabili il cui stile architettonico si ricollega con evidenza ad uno utilizzato nel passato e/o in un'altra regione del mondo;**
- b) **evoca un'atmosfera *altra* grazie a un uso ragionato e intenzionale degli spazi esterni e interni della manifestazione, attraverso arredi e decori.**

Lo spazio interno di un padiglione poteva dunque essere allestito con espedienti tali da richiamare un'atmosfera impossibile da esperire sul suolo italiano. Il modello più diffuso era quello del bazar, il tradizionale mercato stabile che occupava un'area più o meno ampia con stand e negozi che si affacciavano verso l'esterno.²⁷³ Nel caso dell'Esposizione di Palermo, invece, era stata ricreata l'atmosfera misteriosa e intima dei locali in cui si performa la danza del ventre. Allo stesso modo può essere sottoposto ad un intervento allestitivo importante anche un'area esterna a quella dei padiglioni, come nel caso dei Villaggi nei quali avevano luogo le cosiddette etno-esposizioni viventi. Si trattava nella maggioranza dei casi di ricostruzioni di capanne di fango e materiale naturale che intendevano simulare abitazioni tipiche o luoghi della produzione economica come botteghe artigiane. Persone tradotte da territori coloniali venivano ingaggiate alla stregua di attori per intrattenere il pubblico e interagire con esso, secondo il ruolo svolto.

- c) **Esclude il rigore filologico e si riferisce a stereotipi visivi immediatamente riconoscibili dal visitatore come appartenenti all'area semantica dell'alterità, attingendo a una visione esoticheggiante.**

Il termine "Esotismo" viene qui adottato per designare un atteggiamento di fascinazione nei confronti delle culture extra-europee e nella riproposizione di canoni, stili e modelli ad esse

²⁷³ Il bazar è nato in Persia e trova nel suq (o suk) il suo corrispettivo arabo.

ispirati.²⁷⁴ Nel vasto orizzonte di luoghi compresi dalla categoria dell'esotico, il fenomeno dell'orientalismo è molto diffuso: si tratta dell'insieme degli influssi provenienti da una geografia vasta, che va pressappoco dal Nord Africa a Damasco e Istanbul, per i quali è possibile trovare un comun denominatore nell'area musulmana mediterranea. Si tratta spesso di letture sommarie e imprecise, vicine all'immaginario occidentale piuttosto che ai contorni reali delle situazioni d'origine.²⁷⁵ Nel caso della produzione artistica italiana connessa al mondo coloniale, l'esotismo si risolve nella ripetizione di modelli sempre uguali: ad esempio nel dibattito intorno alla letteratura coloniale, critici ed editori risultavano concordi nell'affermare la necessità di liberarsi del «maledetto colore», ovvero della rappresentazione poco verosimile e stereotipata di modelli abusati, così come in occasione delle Mostre di Arte Coloniale le giurie e le commissioni non avevano potuto esimersi dall'accennare al dilettantismo delle opere pervenute.²⁷⁶ Questa visione europea dell'Oriente tendeva a mescolare elementi appartenenti ad aree geografiche differenti, avendo come presupposto suggestioni e citazioni. Padiglioni o aree espositive dedicati a regioni lontane geograficamente e culturalmente fra loro si trovavano le une a fianco delle altre, dando la sensazione al visitatore occidentale di poter dominare il mondo, lusingandone così il ruolo di colonizzatore e civilizzatore. Gli esempi che potrebbero essere proposti sono numerosi, basti pensare all'Esposizione Universale di Parigi del 1867 in cui vengono ricostruiti bazar e templi egiziani, caravanserragli, moschee tunisine e pagode indonesiane. All'interno dei padiglioni era possibile incontrare venditori arabi nei loro costumi, cammelli dai vistosi finimenti, fanciulle annamite ricoperte di veli e gioielli. Sembrerebbe palese l'intento di evocare un'atmosfera da *Le Mille e una Notte*, relativo a un Oriente carico di sensualità e promesse che l'Occidente aveva cominciato a costruire già dalla fine del XVIII secolo.²⁷⁷ Si fa quindi riferimento a un mondo che, proprio per i suoi confini ambigui e indeterminati rinviava all'esotismo come opzione di gusto, mescolata ad un'indubbia propensione alla fiaba.²⁷⁸

d) Configura un'esperienza immersiva che permette al visitatore d'intrattenere un rapporto inedito o insolito con lo spazio allestitivo.

²⁷⁴ Non è possibile approfondire il complesso e articolato dibattito intorno al concetto di "esotismo" nelle arti, rimandiamo a: M. Grazia Messina, *Le muse d'oltremare. Esotismo e primitivismo dell'arte contemporanea*, Torino, Einaudi, 1993.

²⁷⁵ O. Selvafolta, "L'orientalismo nel gusto decorativo eclettico: uno sguardo all'Italia della seconda metà dell'Ottocento", Atti del 5° e 6° convegno «Architettura dell'eclettismo: la dimensione mondiale», 24-25 giugno 2002 e 1° luglio 2003, Napoli, Liguori Editore, 2006, p. 443.

²⁷⁶ Vedi cap. 3.3, p. 209.

²⁷⁷ S. Puccini, *Uomini e Cose. Esposizioni, collezioni, musei*, Roma, CISU, 2012 (II ed.), p. 25; E. W. Said, *Orientalismo*, Milano, Feltrinelli, 1999, p. 121.

²⁷⁸ O. Selvafolta, *op.cit.* 2006, p. 449.

Costruire secondo regole e stili diversi da quelli europei permetteva al visitatore di entrare in contatto ad un livello profondo con l'avventura esplorativa e di colonizzazione raccontata attraverso fotografie, oggetti esposti e opere d'arte. Si trattava, infatti, di un tipo di partecipazione prevalentemente emotiva, che mirava non solo a stuzzicare la curiosità del pubblico ma che richiedeva di essere vissuta attraverso il proprio corpo, percorrendo uno spazio percepito come inedito, *altro*, e per questo foriero di sensazioni che andavano dal timore all'eccitazione. La partecipazione emotiva, rispetto a quella indirizzata al piano intellettuale, permetteva di interagire con livelli di pubblico diversi, abbattendo le barriere culturali tra gli strati sociali che, sul finire dell'Ottocento e gli inizi del Novecento, erano particolarmente profondi: possedere una formazione culturale elevata non costituiva dunque un elemento deterrente per non lasciarsi catturare dal fascino dell'ignoto.

- e) **l'ambientazione non ha come scopo precipuo quello didattico perché non si basa su una ricostruzione storica necessariamente realistica. Sebbene presente, viene limitato a beneficio dell'intrattenimento del pubblico;**

Uno degli scopi principali dell'ambientazione era quello di affascinare e incuriosire i visitatori, com'è stato già accennato, veicolando così motivi e temi utili alla formazione della cosiddetta «coscienza coloniale». L'assenza di una coscienza coloniale è stata più volte, nel corso dei decenni, sottolineata da politici, governatori, scrittori e giornalisti e non sembrerebbe trattarsi di un'esagerazione. Se si considerano da una parte le modalità con cui l'Italia ha cominciato la propria penetrazione commerciale in Africa -ovvero in ritardo rispetto alle altre nazioni europee, per mezzo di una terza parte e soprattutto *comprando* la terra, non conquistandola con le armi; le sconfitte di Dogali e di Adua, che lasciarono nella memoria collettiva il segno bruciante dell'umiliazione; la retorica dello «scatolone di sabbia» e dell'improduttività delle colonie-, e dall'altra parte tutte le difficoltà sociali connesse all'unità d'Italia nonché il livello di alfabetizzazione di gran parte della popolazione, l'interesse nei confronti delle colonie non doveva essere scontato. Il colonialismo italiano, com'è stato evidenziato da alcuni storici, è stato un fenomeno imposto dall'alto, soprattutto nelle sue fasi iniziali, conoscendo un progressivo aumento dell'interesse nel corso degli anni fino al 1936, quando il consenso nei confronti della politica

coloniale -nonché per il regime, che aveva dato un impero all'Italia- raggiunge il livello massimo.²⁷⁹

- f) È un dispositivo basato sulla manipolazione delle coordinate spazio-temporali, che può prevedere un uso della storia strumentale rivolto sia alla fascinazione del pubblico che alla trasmissione di messaggi politici e propagandistici;**

L'utilizzo dell'ambientazione non era limitato a finalità esclusivamente ludiche e di *divertissement* ma si trattava di un dispositivo strumentale a un uso politico della storia. Se n'è fatto ricorso nel caso delle modalità di rappresentazione dell'Italia coloniale: ad esempio nella sezione allestita per l'*Exposition Coloniale Internationale* del 1931 a Parigi. Il padiglione principale, dedicato alle colonie d'Africa, consisteva nella ricostruzione non filologica ma puramente evocativa della basilica di Leptis Magna (Libia, II sec. d.C) ad opera di Armando Brasini; il secondo, dedicato a Rodi e alle isole del Dodecaneso, aveva le fattezze di un castello medievale, in memoria dell'ordine dei Cavalieri di Rodi, impegnati nelle crociate contro gli infedeli durante il Medioevo; il terzo, adibito a ristorante, era stato costruito su progetto di Fiorini e Prampolini, artisti futuristi.²⁸⁰ Il legame tra la terza Roma fascista, la tradizione della Roma imperiale e quella della Roma cristiana veniva messo così in evidenza. La basilica di Leptis Magna, inoltre, era stata voluta da Settimio Severo, imperatore africano molto amato dalla popolazione gallica. In questo modo la palese inferiorità coloniale italiana, che nel 1931 non disponeva di un impero ma di un insieme di possedimenti, veniva mitigata dal ricordo delle gesta eroiche passate che avevano portato buona parte dell'Europa ad essere provincia di Roma. L'Italia sentiva il bisogno di giustificare la propria azione politica collocandosi quale erede di una tradizione lunga e prestigiosa e il regime proponeva una reinterpretazione della storia che proponendosi quale sintesi non solo della storia nazionale ma dell'Europa, in virtù del passato romano di una parte del continente, e del Mediterraneo, riuscendo a riappropriarsi di territori che le spettavano di diritto, come la Libia occupata dall'Impero Ottomano.

²⁷⁹ Il massimo consenso è stato raggiunto del regime subito dopo la promulgazione delle sanzioni internazionali. La risoluzione fornisce infatti un'utile occasione al regime per costruire messaggi di grande attrattiva psicologica, dipingendo il mito di un'Italia vittima dell'egoismo delle grandi potenze "plutocratiche", che priva 44 milioni di italiani del loro meritato posto al sole. L'entusiasmo collettivo raggiunse il parossismo, le adunate furono prese d'assalto e anche le donne, che da madri e mogli nutrivano forte trepidazione per la guerra, vennero affascinate dall'idea di poter contribuire, attraverso la donazione dell'oro ad esempio, alla grandezza della nazione. L'effetto placebo della vittoria contro l'Etiopia, tuttavia, non è destinato a durare a lungo: gli aumenti salariali promessi agli operai del luglio 1936 non bastarono a coprire l'inflazione galoppante che colpiva il paese e che viene ricollegata alla guerra. Nello stesso momento in cui il regime avrebbe dovuto registrare più consensi cominciarono a germogliare i semi della disillusione e della sfiducia. S. Colarizi, *Il consenso degli italiani sotto il regime 1929-1943*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2009, pp.194-204.

²⁸⁰ *Guide officiel de la section Italienne a l'exposition coloniale*, Parigi, La Publicité Rosa, 1931.

L'ambientazione, di cui sono state rintracciate le caratteristiche principali, non consiste in un fenomeno di invenzione italiana ma presenta delle connessioni molto forti con la tradizione allestitiva delle **Esposizioni Universali** e delle sezioni coloniali ivi presenti ma anche con la tradizione italiana del **museo di ambientazione**. Gli studi sulle Esposizioni Universali hanno conosciuto una grande fortuna critica fin dall'inizio della loro storia. Non sono mancate le parole sorprese, incuriosite o infastidite di giornalisti, scrittori e intellettuali, che hanno celebrato e commentato nelle proprie opere o in carteggi privati la sensazione provata di fronte al vorticoso spettacolo del mondo in scena. «Luoghi di pellegrinaggio al feticcio della merce» e all'«industria dei divertimenti»,²⁸¹ le Esposizioni si configurano come uno dei fenomeni culturali e sociali più importanti per esaminare la cultura visiva (e non) tra fine Ottocento e inizi del XX secolo e sono state considerate ottimi dispositivi storici per uno sguardo diretto e insuperato al fondo delle stesse società che si esibivano.²⁸² Sono state definite «isomorfi cronotopi di carattere transitorio».²⁸³ L'isomorfismo si riferisce alla genesi progettuale della maggioranza dei padiglioni, costruiti per essere distrutti pochi mesi dopo: questi, infatti, erano montati con elementi molto simili e organizzati in modalità analoghe,²⁸⁴ presentando similitudini strutturali. È stato messo da più parti in evidenza come, grazie al cosiddetto «principio retrospettivo», le Expo concedessero l'inedita possibilità di viaggiare non solo nello spazio ma anche nel tempo,²⁸⁵ regalando un'esperienza immersiva a visitatori del tempo.

Nell'ambito delle Esposizioni, fin dalla fine degli anni Ottanta del XIX secolo, si è verificato il ricorso al «principio retrospettivo»²⁸⁶ ovvero alla ricreazione di ambienti storici: per esempio in occasione dell'*Esposizione Generale Italiana* (Torino, 1884) era stato ricostruito un castello medievale, in vista dell'*Exposition Universelle* di Parigi 1889 era stata ricostruita la Bastiglia. Gli esempi potrebbero essere molti tanto la prassi era consolidata, e non sorprende che sia stata utilizzata anche per l'allestimento delle sezioni coloniali all'interno di Esposizioni Universali o Internazionali. Tuttavia, il principio retrospettivo, sebbene si basi anch'esso sull'evocazione,

²⁸¹ La famosa definizione è di Walter Benjamin, cit. in W. Benjamin, *I "Passages" di Parigi*, a cura di R. Tiedemann e E. Ganni, Torino, Einaudi, 2010, vol. I, p. 355.

²⁸² La critica più recente tende a spostare l'attenzione su fattori relativi non tanto all'autorappresentazione della società quanto alla definizione di norme e principi di allestimento, messa in scena e rappresentazione del consumo e della ricezione. Si è parlato a lungo di «spatial turn» ma anche di leggere le Esposizioni sotto la lente dei cultural e visual studies.

²⁸³ Alexander C.T. Geppert, *Città brevi: storia, storiografia e teoria delle pratiche espositive europee 1851-2000*, «Memoria e Ricerca», n. 17, settembre-dicembre 2004, p. 12.

²⁸⁴ George Simmel parla nel 1896 di evento destinato solo a scopi temporanei; cfr: *Simmel on culture. Selected writings*, a cura di D. Frisby e M. Featherstone, London, Sage, 1997, pp. 255-259.

²⁸⁵ Per evidenziare questo aspetto delle Esposizioni, è possibile ricorrere al concetto di «cronotopo» di M. Bachtin. Cfr: T. Migliore, *Il cronotopo. Un dispositivo dello spazio enunciazionale*, «EC» 31 luglio 2013, consultabile su: www.ec-aiss.it

²⁸⁶ Alexander C.T. Geppert, *Op.Cit.*, 2004, p. 14.

poggia le sue basi su un tentativo realistico e verosimile di ricostruzione architettonica, che invece risulta assente nell'ambientazione.

Nel caso delle esposizioni coloniali, infatti, il principio retrospettivo andò assumendo caratteristiche più sfumate. Nelle prime edizioni britanniche delle Expo, ovvero quella ad Hyde Park del 1851 e quella a Sidenham del 1854, è noto il ricorso alla costruzione delle cosiddette *courts*, ovvero appositi spazi al centro del padiglione nei quali venivano ricostruiti sia ambienti che richiamavano le grandi civiltà colonizzatrici del passato sia quelli appartenenti a realtà geografiche lontane. Presso l'edizione di Sidenham del Crystal Palace, infatti, vi erano allestite ben dieci *courts*, definite «living reconstructions», riferite al mondo greco-romano, assiro, egiziano, bizantino o rinascimentale. Già tre anni prima, nell'edizione di Hyde Park del 1851, erano state realizzate *courts* riferite alle Indie Orientali e al Canada, oltre alla maestosa *Indian court* che aveva lo scopo di presentare l'India e per estensione tutto l'impero britannico, conferendo al territorio l'aspetto di un tesoro di ricchezze e meraviglie tutte da scoprire.²⁸⁷

L'ambientazione, tecnica allestitiva frequente nelle Esposizioni, costituiva dunque un importante riferimento visivo delle mostre coloniali e presentava debiti anche con i cosiddetti **musei di ambientazione**, diffusi in Italia – ma anche in Germania, Francia e Stati Uniti- tra fine Ottocento e i primi trent'anni del Novecento. Nei locali dei musei di ambientazione venivano riproposti gli interni delle case di artisti e di palazzi gentilizi, oppure degli studi d'artista, grazie al sapiente accostamento di mobili, suppellettili e quadri. Questo modo d'intendere il museo fu al centro di un dibattito all'inizio del Novecento e improntò la fisionomia di alcune istituzioni: dal Museo Bardini di Firenze alla Galleria Franchetti alla Ca' d'Oro, dal museo Storico dell'Università di Padova a Palazzo Venezia a Roma.²⁸⁸ Nelle mostre coloniali, come nei musei di ambientazione, è la Storia ad andare in scena, tuttavia dire con esattezza di quale storia si tratti è complesso, perché nel caso delle esposizioni coloniali se ne trovavano mescolate di volta in volta diverse accezioni e sfumature: la storia di tipo evenemenziale del passato nazionale recente, testimoniata dai documenti e dalle fotografie che illustravano le conquiste coloniali italiane avvenute tra fine Ottocento e inizi del Novecento; la storia antica rivista sotto la lente del mito, ripercorsa attraverso i rimandi al patrimonio archeologico riportato alla luce in Libia o citato attraverso le ricostruzioni monumentali; la storia al di fuori del tempo dei popoli colonizzati che facevano il loro ingresso nel flusso continuo della Storia vera e propria grazie all'intervento italiano, testimoniata dagli

²⁸⁷ Questa *court* fu allestita da Henry Cole con l'aiuto di John Forbes Royle, esperto di botanica. Cfr: J. Auerbach, p. 113; T. Mitchell, 'The world as exhibition', «Comparative Studies in Society and History», 31 (1989), pp. 217-36.

²⁸⁸ *Museografia italiana negli anni Venti: il museo di ambientazione*, Atti del convegno omonimo, a cura di F. Lanza, edito dal comune di Feltre, febbraio 2003, Introduzione, p. X.

oggetti di artigianato, dalle armi, dai monili e dai costumi esposti. Il tutto era proposto al pubblico, come già avveniva nei musei di ambientazione, senza ricorrere all'esaltazione formalistica di uno o più pezzi d'arte ma attraverso la ricreazione di un'atmosfera composta di numerosi oggetti eterogenei.

Tra le esposizioni coloniali italiane dell'inizio del Novecento deve essere annoverata anche **l'Esposizione Internazionale torinese del 1911**, che rientrava nel quadro delle celebrazioni per il cinquantennio dell'Unità d'Italia ospitando, insieme a **Roma e a Firenze**, manifestazioni ed eventi di grande rilevanza. Un dato estremamente significativo, infatti, consisteva nella simultanea presenza, nell'ambito delle celebrazioni di carattere nazionalistico, di una mostra coloniale a Torino e di una mostra Etnografica Regionale a Roma. Com'è stato più volte accennato, infatti, l'Italia all'indomani dell'unificazione presentava problematiche di carattere economico, istituzionale e burocratico, tuttavia uno dei risvolti più complessi dell'unità era quello che si dispiegava sul piano culturale: «l'Italia gente dalle molte vite»,²⁸⁹ infatti, aveva vissuto per secoli divisa, sottoposta a dominazioni straniere e in guerra. Per alcuni storici, il processo che ha condotto all'Unità d'Italia ricorda per certi aspetti quello coloniale *tout-court*, mettendo in dubbio alcuni miti della storiografia Risorgimentale e arrivando a parlare di “colonialismo interno” per definire le modalità di conquista del Meridione e l'instaurarsi di una dialettica fondata sull'opposizione tra Nord e Sud, zone sviluppate e altre sottosviluppate all'interno di un'unica nazione.²⁹⁰ Il panorama nazionale post 1861 vedeva riunita sotto l'egida di un'unica corona una popolazione eterogenea ricca di differenze linguistiche, economiche e culturali significative, che mettevano di fronte alla necessità di lavorare per la definizione della propria identità culturale. L'Italia, dunque, iniziava a fare i conti con l'«alterità esterna» pochissimi anni dopo aver riconosciuto al proprio interno la presenza di una notevole varietà sociale (diversità interna).²⁹¹

Tutto ciò si rifletteva sulle modalità di rappresentazione dell'alterità: il meridione e i suoi abitanti risultavano spesso descritti secondo canoni a volte esoticheggianti e spesso improntati ad uno smaccato razzismo. Alessandro Triulzi, ad esempio, ha parlato di esotizzazione del Sud Italia, tracciando un percorso che prende le mosse dal Gran Tour fino agli inizi del Novecento ed

²⁸⁹ Si tratta di un'espressione desunta da un carteggio tra Loria e Baldassarri. Cfr: S. Puccini, *L'Italia gente dalle molte vite. Lamberto Loria e la Mostra di Etnografia Italiana del 1911*, Roma, Meltemi Editore, 2005.

²⁹⁰ Nicola Zitara, *L'Unità d'Italia. nascita di una colonia*, Jaca Book, Milano, 1971; *Il proletariato esterno*, Jaca Book, Milano, 1972. Altri studiosi che si sono occupati del tema: L. De Rosa, *La Provincia subordinata. Saggio sulla questione meridionale*, Roma-Bari, Laterza Editori, 2004.

²⁹¹ La conquista coloniale e l'unità nazionale sono avvenute a distanza di pochi anni, basti pensare che la proclamazione del regno d'Italia è datata al 1861, la riconquista del Veneto e di Roma ha avuto luogo rispettivamente tra il 1866 e il 1870, ovvero nello stesso periodo di tempo in cui Sapeto e Rubattino erano impegnati a gestire le trattative diplomatiche con l'Egitto per l'acquisto della Baia di Assab.

evidenziando come il Meridione sia stato descritto, disegnato e fotografato secondo stereotipi sempre uguali.²⁹² Il quadro che emerge è quello di un Mezzogiorno inventato più che descritto:

In straordinaria anticipazione di quell’Africa irreale e inventata che sarà l’Africa-colonia, la Napoli fotografata di fine Ottocento è una città anch’essa più “immaginata” che ritratta, più “inventata” che descritta, una singolare Napoli rosa confetto, costantemente in posa. La multiforme produzione di immagini nel capoluogo partenopeo di fine secolo non sembra interessata a ritrarre la città viva che produce, pensa, crea e distribuisce potere o ricchezza [...] ma la Napoli del quotidiano minuto, dei vicoli, dei tarallucci e vino sullo sfondo del mare, sempre calmo, e di un cielo immancabilmente terso.²⁹³

Così «scugnizzi» e «mangia-maccheroni» si trasformano in stereotipi duraturi e costituiscono il contraltare dell’«homo primitivus» fotografato negli stessi anni nel suo habitat esotico dal positivismo etnografico.²⁹⁴ L’uomo del sud appartiene, infatti, alla specie del «lazzarone»:

Gli altri popoli si riposano quando sono stanchi di lavorare; lui, invece, quando è stanco di riposare lavora. Lavora non di quel lavoro del nord che sprofonda eternamente l’uomo nelle viscere della terra bensì di quel lavoro giocondo, spensierato, trapunto di canzoni e lazzi, sempre interrotto dalla risata che mostra i suoi denti bianchi [...]. Quantunque il lazzarone appartenga alla famiglia degli onnivori, egli in generale mangia soltanto due cose: la pizza e il cocomero [...]; cocomero l’estate, pizza l’inverno.²⁹⁵

Quando all’inizio degli anni Ottanta dell’Ottocento la classe dirigente italiana volse il suo sguardo alle coste del Mar Rosso non fece altro che applicare agli Africani il già noto bagaglio di stereotipi, immagini e raffigurazioni connesse al Meridione²⁹⁶: in entrambi i casi sono state rappresentate come popolazioni ai margini della cultura ufficiale, illetterate e incolte, che era giusto guidare verso il progresso tracciato dalla ben più illuminata storia del Nord Italia:

²⁹² Secondo Carmine Conelli non di ‘esotizzazione’ si dovrebbe parlare, quanto piuttosto di razializzazione del Meridione. Cfr: C. Conelli, “Razza, colonialità, nazione”, in V. Deplano, A. Pes (a cura di), *Op.Cit.*, 2014.

²⁹³ A. Triulzi, ‘L’Africa come icona: Rappresentazioni dell’alterità nell’immaginario italiano di fine Ottocento’, in A. Del Boca (a cura di), *Adua le ragioni della sconfitta*, Laterza, Roma-Bari, 1998, p. 263.

²⁹⁴ C. Knight, *Sulle orme del Gran Tour. Uomini, luoghi, società del regno di Napoli*, Electa, Napoli, 1995, p. 238.

²⁹⁵ A. Dumas, *Il Corricolo*, Passigli, Firenze, 1985, pp. 92-3. Si noti che il viaggio a Napoli di Dumas è introdotto da una descrizione dei dey di Algeri da poco deposti dai francesi. Cfr: A. Triulzi, *Op.cit.*, p.278.

²⁹⁶ G. D’Ambrosio, *La donna e la “razza”. Nascita e sviluppo di un immaginario coloniale*, tesi di laurea, relatore prof. Daniela Adorni, Università degli Studi di Torino, a.a. 2015/16, p. 19

Gli arii –vale a dire l'Italia del nord- hanno un sentimento di organizzazione sociale più sviluppato di quel che non sia presso i mediterranei, -vale a dire l'Italia del sud- i quali hanno invece più sviluppato il sentimento individualistico. Mentre nella stirpe aria l'individuo facilmente si fonde nell'aggregato e si considera parte dell'unità sociale, sulla quale non aspira elevarsi per dominarla, nella stirpe mediterranea, invece ogni individuo vuole emergere, anche quando sia necessario rimanere come molecola dell'unità indivisa.²⁹⁷

In certi casi, il paragone può risolversi in favore delle popolazioni africane, dalle quali i meridionali sono invitati a imparare:

Che paesi son mai questi, il Molise e Terra di Lavoro! Che barbarie! Altro che Italia! Questa è Affrica. I beduini, a riscontro di questi caffoni, sono fior di virtù civile!²⁹⁸

Nello stesso periodo in cui venivano approfondite le esplorazioni in Africa e hanno avuto luogo i primi tentativi di penetrazione coloniale, alcuni antropologi ed esploratori italiani realizzarono che per trovare casi di studio meritevoli di attenzione non era più necessario viaggiare fino ai confini del mondo: il primitivismo era presente anche all'interno dei confini italiani, nel Meridione. Mainardi²⁹⁹, naturalista ed etnologo, durante il proprio viaggio nel Sud Italia tenne una fitta corrispondenza con il fiorentino Loria al quale non nascose le difficoltà comunicative incontrate, il pericolo fisico corso ogni giorno viaggiando da solo in terre battute da epidemie di colera e abitate da uomini disperati, che la miseria rendeva pronti a tutto: «Altro che civilizzare l'Africa, sacramento!», scriveva nel 1910 dalla provincia di Campobasso, «son tre mesi che non mi lavo, come un ciociaro, un campano, un sannita...»³⁰⁰. I viaggi di Mainardi, così come quelli portati a termine da altri colleghi nello stesso giro di anni, rivelano con spietata lucidità l'esistenza di un'Italia a due marce, una delle quali descritta come costellata di villaggi inospitali e isolati, abitata da uomini e donne sospettosi, chiusi, avidi e sgradevoli, tali da provocare allo studioso «qualche momento di nausea».³⁰¹ La vicinanza tra i ceti meno abbienti occidentali e le popolazioni extra-

²⁹⁷ A. Niceforo, *L'Italia barbara contemporanea (Studi e appunti)*, NabuPress, Firenze, 2012, p. 293.

²⁹⁸ Cit. M. Salvadori, *Il mito del buongoverno. La questione meridionale da Cavour a Gramsci*, Einaudi, Torino, 1960, p. 24.

²⁹⁹ Athos Foco Mainardi, naturalista livornese, viaggia tra 1908 e 1911 nel Sud Italia per raccogliere alcuni degli oggetti che verranno esposti alla Mostra di Etnografia Italiana del 1911. Cfr: S. Puccini, *Op.cit.*, pp. 97-99.

³⁰⁰ M. Salvadori, *Op.cit.*, p.103.

³⁰¹ Interessanti a tal proposito le tesi di Petruszewicz secondo cui gli intellettuali del meridione espatriati al nord per fuggire dalle repressioni abbiano contribuito alla sedimentazione di un'immagine retrograda del sud, favorendo un processo di bipolarizzazione che vedeva contrapposti civiltà e barbarie: l'Italia diventa così l'alter ego del regno di Napoli. Cfr: M. Petruszewicz, *Come il meridione divenne una questione*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1998; C. Conelli, "Razza, colonialità, nazione", in V. Deplano, A. Pes (a cura di), *Quel che resta dell'impero. La cultura coloniale degli italiani*, Milano-Udine, Mimesis, 2014, pp. 153-4.

europee può essere spiegata grazie ad alcune teorie in voga tra gli studiosi di etnografia. In ossequio alle teorie evoluzioniste, diffuse in alcuni paesi fino al primo decennio del XX secolo e in alcuni anche oltre, l'evoluzione umana poteva essere schematizzata attraverso un percorso a tappe serrate nel quale le differenze sociali, culturali, economiche facevano da discriminante per la determinazione della posizione sulla scala evolutiva. Società a tecnologia semplice, ad esempio, venivano considerate "arretrate" o primitive rispetto a quelle europee. All'interno di una stessa società, inoltre, vi era la possibilità di distinguere tra zone più evolute e altre più arretrate. Da questa prassi conseguiva la opportunità di «congiungere barbarie e civiltà, popoli lontani e "plebi" interne»³⁰² per cui i Meridionali italiani, ad esempio, potevano essere paragonati a popolazioni dell'Africa per senso della comunità, etica del lavoro, comportamenti sociali. Le disparità economico-sociale diventavano tappe dello sviluppo, avvicinando popoli extra-europei e classi sociali meno abbienti. I "diversi" interni ed esterni divennero così meritevoli di essere studiati in quanto sopravvivenze di un passato appartenuto anche alle popolazioni più evolute, rappresentando stadi di evoluzione precedenti.³⁰³

Un momento importante nel processo di definizione e conoscenza delle cosiddette alterità interna ed esterna è costituito dalla **Mostra di Etnografia italiana (Roma) e dall'Esposizione Coloniale (Torino) del 1911**, lo stesso anno in cui oltre a celebrare il cinquantennio dell'Unità l'Italia intraprese le ostilità contro l'Impero Ottomano per il controllo della Libia. La Mostra Regionale ed Etnografica ebbe luogo in piazza d'Armi nell'Urbe ed è stata la prova generale di un Museo Nazionale di Etnografia Italiana che Lamberto Loria³⁰⁴ caldeggiava da anni e che non riuscì a veder nascere.

³⁰² S. Puccini, *Op.cit* 2012, p. 33.

³⁰³ Per i ricercatori attivi tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento, l'essenza delle differenze razziali era intuitiva e ovvia così come elusiva, fluida e spesso indiscernibile. La fotografia razziale si sviluppa nonostante rappresenti il centro della tensione dialettica tra il credere nella legittimità delle differenze razziali e il fornire prove alla scienza che dovrebbe provare le stesse. Ann Stoler, ad esempio, afferma che l'autorità coloniale si basava su due falsi presupposti: 1) europei e nativi rappresentano due entità biologicamente e socialmente distinte e che potevano restare separate, 2) i confini tra loro erano già stati marcati ed erano naturalmente e inequivocabilmente auto-evidenti. Cfr: A. Stoler, *Carnal knowledge and imperial power race and the intimate in colonial rule*, Berkeley, University of California press, 2002, p. 42.

³⁰⁴ 1855-1913, Lamberto Loria è stato un etnografo e un esploratore. Viaggiò in Svezia, Finlandia, Russia, Nuova Guinea, India. Nel 1905 visitò l'Eritrea. Le sue collezioni confluirono in alcuni dei maggiori musei italiani tra cui il Pigorini di Roma. Nell'ultima parte della sua vita collaborò con Aldobrandino Mochi, antropologo fisico, alla raccolta di oggetti etnografici italiani, fondarono nel 1906 il Museo di Etnografia Italiana a Firenze i cui materiali confluirono poi nel Museo di Arti e Tradizioni Popolari a Roma. Fu promotore del Primo Congresso Nazionale della Società di Etnografia Italiana nel 1911. Cfr: S. Puccini, *L'Italia gente dalle molte vite. Lamberto Loria e la Mostra di Etnografia Italiana del 1911*, Roma, Meltemi, 2005.

Dopo un maestoso ingresso d'onore, lungo 120 metri e largo 35,³⁰⁵ si arrivava al Foro delle Regioni, «centro di irradiazione dei diversi padiglioni regionali», opera di Marcello Piacentini, arricchito da 160 colonne di marmi policromi, statue simboleggianti il progresso, quattro torri alte 30 metri di Rava, Eruli e Barricelli. Il Foro delle Regioni sembrava molto simile ai musei diffusi, che avevano colpito gli antropologi in viaggio in Inghilterra e in Nord Europa.³⁰⁶ Dalla parte opposta al Foro delle Regioni si apriva una piccola area con un laghetto, ai cui lati si ergevano il Palazzo delle raccolte etnografiche³⁰⁷ e il Padiglione delle Feste. Il Palazzo delle raccolte etnografiche radunava gioielli, terrecotte, attrezzi da lavoro usati da agricoltori e pastori, utensili per filare, tessere, ricamare.³⁰⁸ Dall'altra sponda del lago prendeva posto il Palazzo del Costume, all'interno del quale erano esposti costumi e maschere delle varie regioni italiane, sia quelle proprie della commedia dell'arte che «quelle più umili che non ascesero mai agli onori del teatro».³⁰⁹

Nelle sale museali, la scansione per materia era interrotta dalla suddivisione regionale e dalla presenza di più di 200 manichini che indossavano abiti tradizionali, gioielli e accessori. Nel Foro delle Regioni erano esposti attrezzi da lavoro e oggetti di varia estrazione divisi per regioni di appartenenza, gli aspetti “volatili”, come quelli riferiti alle credenze popolari, erano illustrati da amuleti, presepi, macchine processionali e rimandavano anche a composizioni complesse in cui i manichini, riuniti in gruppi, ricostruivano le cosiddette “scene animate”, riproponendo il flusso della vita cerimoniale e mettendo in scena matrimoni, battesimi e altri momenti salienti della vita.³¹⁰

³⁰⁵ Architetti: Ghino Venturi e Arnaldo Foschini. Cfr: *Guida ufficiale delle Esposizioni di Roma*, Comitato esecutivo per le feste commemorative del 1911 in Roma (a cura di), G. Bertero & C., A. Franchini, A. Guglielmi, A. Liebman & C. Editori, Roma, 1911, p. 93.

³⁰⁶ S. Puccini, *op.cit* 2012, p. 72.

³⁰⁷ L'esposizione etnografica occupava il palazzo sulla destra, il cui progetto è di Piacentini, il cosiddetto Palazzo delle Scuole. Al pian terreno vennero esposte «gioie», ovvero articoli di oreficeria, e stoffe lavorate nelle diverse regioni d'Italia; al primo piano vi erano raccolte testimonianze della religiosità popolare e della superstizione, giocattoli dei bambini e giochi per l'età adulta, insegne di venditori e di piccoli commercianti.

³⁰⁸ Vi erano inoltre la Mostra di Iconografia popolare curata da Francesco Novati e Achille Bertarelli; seguivano gli “utensili domestici”, e le sezioni sulla religiosità popolare, le credenze, i pregiudizi e il tatuaggio. Si terminava con la sezione sui giocattoli e sui “Pani, dolci e altre sostanze alimentari”. Il tutto era arricchito dai manichini abbigliati nei costumi tradizionali. Cfr: S. Puccini, *Op.cit.* 2012, pp. 71-72.

³⁰⁹ *Guida ufficiale delle Esposizioni di Roma*, *op.cit.* 1911, pp.109-111.

³¹⁰ L'uso dei manichini venne duramente criticato da Paolo Toschi nel 1944 e poi da Cirese (2007) perché accusati di “fare il verso alla vita” e di non darne un'accurata rappresentazione. Cfr: S. Puccini, *op.cit.* 2012, p. 73.

L'Esposizione consisteva nel complesso dei padiglioni regionali. Questi ultimi erano stati costruiti



Figura 22 Padiglione Siciliano, Esposizione Regionale, Mostra Regionale ed Etnografica, 1911, Piazza d'Armi, Roma. Architetto: Ernesto Basile. Fonte: Guida ufficiale delle Esposizioni di Roma, Comitato esecutivo per le feste commemorative del 1911 in Roma (a cura di), G. Bertero & C., A. Franchini, A. Guglielmi, A. Liebman & C. Editori, Roma, 1911, p. 143.

e ideati su committenza dai singoli territori, l'Esposizione Etnografica, invece, era stata voluta dal comitato per «dare un nuovo impulso agli studi del folklore» e per preservare dall'oblio forme d'arte dimenticate o prossime ad esserlo.³¹¹ Ogni padiglione regionale richiamava elementi architettonici tipici di determinati monumenti o di caratteristici momenti della storia e dell'arte di quella regione. Ad esempio, il

padiglione siciliano, progettato da Basile (fig. 22) risentiva:

«nelle principali sue linee dell'arte normanno-sicula che maggiormente fiorì in Sicilia. Il corpo dell'edificio ha le strutture murarie membrate da svelte arcate a sesto acuto o coronate da semplici facce merlate [...] due cupolini, a tutto sesto rialzato, campati sulle barrette, danno a tutta la costruzione un suggestivo sapore orientale».³¹²

Non solo l'esterno riprendeva alcuni elementi architettonici tipici della tradizione arabo-normanna dell'area palermitana, anche l'interno non era da meno, presentando un

«ampio vestibolo a somiglianza di quello che ancora si ammira nel palazzo della Zisa, con le stesse decorazioni e le stesse vòlte, dal quale si accede [...] ad un salone posteriore, in cui le rivestiture di maioliche e di mosaico sono di schietta derivazione araba».³¹³

³¹¹ Se è vero, infatti, che i “barbari” rappresentavano un certo gradino nella storia dell'evoluzione umana, è anche vero che a contatto con popolazioni più evolute sarebbero andate incontro facilmente a corruzione e alla perdita delle proprie caratteristiche. La visione delle popolazioni considerate arretrate, infatti era molto spesso a metà tra il vagheggiamento di un'età dell'oro di cui loro erano gli ultimi rappresentanti e l'aperto disprezzo per la condizione di inferiorità attribuitagli.

³¹² Guida ufficiale delle Esposizioni di Roma, op.cit. 1911, p. 142.

³¹³ Ibidem.

Il Foro delle Regioni diventava il «simbolo che rappresenta l'aspirazione di tutte le regioni d'Italia verso la gran madre Roma»:³¹⁴ nonostante le differenze, l'Italia unita si riconosceva nella dimensione locale dei piccoli centri minacciati dall'emigrazione,³¹⁵ nelle storie dietro ogni maschera o costume tradizionale, nell'abilità artigianale che produceva con inesausta creatività oggetti di uso quotidiano al pari di gioielli di pregio. L'Italia della Mostra di Etnografia era una nazione che cercava di fare il punto sulla propria diversità interna mentre, sul piano internazionale, cercava di conquistarsi un posto al tavolo delle potenze coloniali internazionali.

Contemporaneamente, a **Torino**, aveva avuto luogo una rassegna coloniale divisa in tre parti, ospitate nel Padiglione dedicato agli Italiani all'estero. A queste esposizioni, che avevano come soggetto le colonie di diretto dominio, troviamo affiancata una mostra fotografica sulle opere realizzate da connazionali nel passato, la cui attività si pone come anticipatoria della contemporaneità:³¹⁶ ancora una volta si faceva ricorso alla storia e alla sua messa in scena a scopi politici. La prima parte della mostra era stata organizzata dalla Direzione Centrale degli Affari Coloniali del Ministero degli Affari Esteri, allestita dal maggiore A.M. Tancredi e si componeva di una parte bibliografica, di una cartografica e di sezioni minori dedicate ai valori postali e alle monete in corso nelle colonie. Il corredo fotografico era molto ricco, con tipi e figure dei paesi Baria e Cunama per cura dell'agente coloniale Alberto Pollera, una serie di tipi dell'Eritrea, una serie di ritratti di personaggi politici etiopi e della corte di Addis Abeba, una serie su costumi e località della Somalia Italiana, colonia di recente acquisizione e per la prima volta oggetto di esposizione.³¹⁷ La seconda sezione espositiva era curata dal Governo dell'Eritrea, retto da Salvago Raggi e vi erano esposti prodotti coltivati, campionari di prodotti di importazione e di esportazione ma anche una raccolta di divise per ascari delle truppe coloniali e di costumi indigeni con cui erano abbigliati manichini disposti intorno allo stand. Alessandro Comini espose ingrandimenti di panorami di Asmara e di Massaua. Esternamente, un villaggio indigeno era formato da sei case circolari del tipo *agdò*, una capanna più grande in rappresentanza di una chiesa cofta e una baracca

³¹⁴ *Ivi*, p. 97.

³¹⁵ Un collaboratore di Loria, si legge nel catalogo, aveva trovato in un piccolo centro dell'Abruzzo un contadino abile anche nella lavorazione dei metalli, dal quale aveva comprato un anello. Dopo qualche tempo, tornò nel paese ma il contadino non c'era più: era emigrato in Argentina. Quest'episodio viene inserito nel catalogo come prova della progressiva sparizione di un'Italia fatta di competenze e abilità artigianali ormai prossime alla sparizione. La stessa tendenza è ravvisabile nei confronti delle popolazioni extra-europee, si fa infatti spesso riferimento tra gli etnografi alla progressiva «contaminazione» dei popoli a causa del contatto con i popoli occidentali, specificando come debbano essere «studiati» prima che il progresso spazzi via ogni caratteristica originale. Cfr: *Guida ufficiale delle Esposizioni di Roma, Op.Cit.*, pp. 102-104.

³¹⁶ P. Audenino, *La Mostra degli Italiani all'estero: prove di nazionalismo*, «Storia in Lombardia», 1/2008, p. 111-124.

³¹⁷ La Somalia fu dal 1889 al 1908 un protettorato e con la legge del 5 aprile 1908 divenne una colonia vera e propria. Cfr: N. Labanca, *op.cit.* 2002, pp. 85-92.

dancala in stuoie.³¹⁸ La terza sezione era dedicata alla Somalia Italiana e fu organizzata dal Governo della stessa rappresentato dal tenente Gustavo Pesenti. Anche in questa sezione erano presenti campionari merceologici-commerciali, che venivano completati da un villaggio indigeno diviso, a sua volta, in ben cinque aree, ognuna delle quali abitata da persone provenienti da località diverse: accanto ai quartieri arabo, egiziano e turco, infatti, vi era un'area dedicata al Madagascar, al Senegal e al Congo, un'altra dedicata ai Pelli Rosse, un'altra al Giappone e all'India, infine una alla Cina e all'Indocina. È interessante notare come le comparse in questo caso non fossero tradotte solo da territori afferenti alle colonie italiane ma puntassero a dare una sorta di rappresentanza delle principali «razze» esistenti al mondo, tenendo in considerazione l'Africa tanto quanto l'Asia e l'America del Nord e scegliendo i «tipi» più rappresentativi. Vi era, infine, un villaggio somalo, costituito da 15 capanne circolari arredate con utensili di uso quotidiano e una moschea in muratura. I suoi abitanti si esibivano in piccoli lavori di artigianato, sfide sportive, danze tradizionali.³¹⁹

Nel 1911, dunque, non andavano in scena solo le differenze regionali italiane ma anche le colonie di recente acquisizione e, in piccola parte, il mondo, grazie alla presenza di persone provenienti da diversi continenti. Questo espediente risultava utile nel portare avanti un importante tentativo di costruzione dell'identità italiana: il richiamo alle radici regionalistiche e alla cosiddetta diversità interna veniva *normalizzato* grazie al confronto con gli altri, presentati attraverso la ricostruzione in vitro del loro “habitat naturale”. È attraverso l'esposizione del diverso che potevano essere rintracciati i caratteri principali del sé. Sul piano allestitivo, i padiglioni regionali della Mostra romana del 1911 tendevano a utilizzare il «principio retrospettivo» di cui si è già parlato, evocando luoghi lontani geograficamente attraverso la riproduzione di monumenti noti e di elementi di gusto stereotipici. I padiglioni della Mostra Regionale di Roma del 1911 erano infatti stati realizzati prendendo come esempio edifici realmente esistenti, ricostruiti con un buon grado di verosimiglianza. Tuttavia, al di là del risultato finale, ciò che contava in quel caso era l'intenzione dell'architetto e dell'allestitore: a Roma doveva andare in scena l'Italia dei regionalismi, con il duplice obiettivo di evidenziare da una parte le macro-caratteristiche di riferimento di ogni sua componente -ciò che, in breve, rende ogni regione diversa - e dall'altra parte i fattori omogeneizzanti, ovvero l'appartenenza ad un'unica nazione simbolicamente resa attraverso il Foro delle Regioni, centro verso il quale convogliano tutti i padiglioni regionali. La Mostra Regionale del 1911 sembrerebbe emblematica perché nell'esporre i regionalismi su più piani - architettonico, visivo, materiale- questi vengono al tempo stesso privati di quel fascino esotico

³¹⁸ G. Tomasella, *op.cit* 2017, pp. 132-33.

³¹⁹ *Ivi*, 134.

solitamente prodotto alla mancanza di familiarità con una certa regione o cultura. Lungi dallo scardinare gli stereotipi connessi al Meridione, la Mostra Etnografica del 1911 rappresentò un passo verso la conoscenza reciproca delle diversità e, soprattutto, verso il riconoscimento di un'Italia endemicamente differente. La Mostra Etnografica esibiva oggetti popolari in una commistione che metteva insieme «estetica dannunziana, pax deamicisiana, esaltazione del regionalismo, abbellimento seducente della diversità, enfattizzazione dei tratti folklorici ed esigenze di rigore scientifico», il tutto per offrire alla cultura nazionale immagini identitarie rinnovate per il proprio rispecchiamento.³²⁰ La mostra, infatti, non servì ad appianare le differenze né fu da sprone per la classe dirigente affinché il divario economico tra le regioni venisse recuperato³²¹ ma piuttosto a riconoscere e a cristallizzare l'esistenza, percepita come inalterabile, di un'Italia che sulla diversità interna avrebbe basato la propria identità. Questa consapevolezza, che avrebbe potuto essere utilizzata in modo produttivo proponendone un contraltare nella gestione della diversità esterna, non venne però applicata al di là dei confini nazionali: le teorie evoluzionistiche alla base della cultura antropologica di fine Ottocento e inizi Novecento si saldarono ai pregiudizi e agli stereotipi già consolidati e ne uscirono rafforzati, grazie anche alla vocazione fieramente nazionalista del regime che pochi anni dopo finì per dare voce a un evidente razzismo.

Nel 1911 erano presenti, inoltre, soluzioni museografiche ripetute poi in contesti espositivi coloniali. Presso Palazzo del Costume, ad esempio, potevano essere ammirati oltre seicento costumi peculiari di ogni parte d'Italia, di cui circa la metà montati sopra manichini modellati dallo scultore Aristide Aloisi «il quale ha avuto anche la minuziosissima cura di dare, ai volti delle diverse persone, le loro caratteristiche regionali».³²² Sui manichini dell'Aloisi erano montate cento maschere circa divise in sette grandi gruppi realizzate da Galileo Chini e Giovanni Costantini.³²³ Un analogo ricorso ai manichini era stato proposto in occasione della mostra di Genova del 1914 e, in generale, l'attitudine all'esposizione di capi di abbigliamento e costumi tradizionali delle

³²⁰ S. Puccini, *Op.cit* 2012, p.105.

³²¹ Studi portati avanti da storici "meridionalisti" hanno evidenziato che la situazione economica preunitaria di molte regioni e città del Sud non era tragica come la storiografia risorgimentale ricorda dovendo parlare di arretratezza nei mezzi di produzione piuttosto che di sviluppo mancato. Le condizioni medie di vita erano probabilmente migliori nel Mezzogiorno che non altrove. Subito dopo l'unificazione, il governo centrale introdusse una serie di iniziative economico-commerciali volte a sfruttare il Meridione, considerandolo al pari di una colonia di consumo e inaridendone le risorse. Vennero depauperati i settori trainanti dell'economia e limitati fortemente gli investimenti, condannando una buona parte della nazione al sottosviluppo economico e infrastrutturale. Cfr: N. Zitara, *L'unità d'Italia nascita di una colonia*, Roma, Jaca Book, 2015, (1° ed.1971).

³²² S. Puccini, *op.cit* 2012, p. 111.

³²³ Le parrucche furono realizzate a Napoli da Salvatore di Giacomo, cfr: S. Puccini, *op.cit* 2012, p. 71.

popolazioni africane, presente già nel 1911 in occasione della Mostra Etnografica, può essere rintracciato anche in eventi coloniali successivi.³²⁴

Per quanto riguarda la presenza di maschere riproducenti le fattezze fisiognomiche delle popolazioni d'oltremare questa tendenza, che mescolava una funzione didattico-divulgativa ad istanze razziste, trovava un'assonanza nell'utilizzo parallelo della **fotografia antropologica o razziale**. Questa era già presente a Torino nel 1911 perché era stato proprio grazie alla fotografia e al suo utilizzo sul campo come fonte di documentazione che gli artigiani avevano avuto la possibilità di studiare le fattezze fisiognomiche dei soggetti ritratti. Quello relativo alla fotografia antropologico-razziale è un capitolo che si intreccia da un lato con le modalità di rappresentazione visiva dell'alterità e dall'altro con la vocazione didattico-pedagogica delle manifestazioni coloniali. Con questa espressione si indicano le fotografie scattate allo scopo di studiare le caratteristiche fisiche e fisiognomiche delle popolazioni extra-europee. I contatti tra occidentali e popolazioni extra-europee, infatti, sono storicamente avvenuti secondo due modalità: quella fattuale del lavoro, del commercio, delle relazioni affettive, degli omicidi e delle prevaricazioni, e quella virtuale che si è servita della carta, della fotografia, dei documenti burocratici, delle immagini proiettate sugli schermi dei cinema.³²⁵ Nel secondo caso sono stati gli Europei ad occupare prevalentemente il posto di osservatori, facendo della fotografia un vero e proprio strumento al servizio dell'impero.³²⁶

Se per i propri studi gli etnografi usarono in un primo momento fotografie scattate senza ricorrere ad un'uniformità metodologica, ben presto venne compresa l'importanza di seguire particolari

³²⁴ È il caso della Mostra organizzata nel 1925 a Monza: nella sezione dedicata all'Eritrea erano infatti esposti «pantaloni e camicia (telfi) ricamati dagli indigeni ed usati dalle donne per montare a cavallo» e nella mostra della Cirenaica erano esposti i barracani, una tipo di veste caratteristica del Nord Africa che avvolge il corpo per due volte, solitamente prodotti in lana e peli di cammello. Troviamo un analogo uso di mannequin nel 1931, presso la Mostra Militare in seno alla Prima Mostra Internazionale di Arte Coloniale. *Seconda Mostra internazionale delle Arti Decorative*, Consorzio Milano-Monza Umanitaria, maggio-ottobre 1925, Monza, Casa Editrice Alpes F. De Rio, Milano, 1925, pp. 61; R. Micaletti, *Rassegna della Prima Mostra Coloniale Internazionale*, «Italia coloniale», a. VIII, n. 12 (dicembre 1931), p. 206.

³²⁵ Landau, Paul A. *Images and Empire*, Los Angeles, University of Press California, 2002, p. 141.

³²⁶ L'espressione «tool of the Empire» è tratta dal volume *Images and Empire* di Paul A. Landau ed è a sua volta da mettere in relazione al noto volume di Daniel Headrick, *The tools of Empire*, nel quale si tratta delle attrezzature militari che hanno facilitato e permesso la conquista coloniale britannica. Secondo Landau, infatti, la fotografia può essere considerata uno strumento di conquista coloniale: «Photography became a tool of Empire by following the gun into Africa». Cfr: *Ibidem*.

accortezze tecniche. T. H. Huxley³²⁷ e J. H. Lamprey³²⁸, ad esempio, formularono i principi di una prassi in cui l'antropometria e la fotografia divenivano un binomio inscindibile; sir Francis Galton³²⁹ e Arthur Batut³³⁰ sperimentarono la sovrapposizione dei ritratti per visualizzare i tratti-tipo che definivano una tribù o una razza; Alphonse Bertillon³³¹ ideò un sistema di misurazione biometrica applicato anche all'identificazione dei criminali, in cui prescriveva l'uso di fotografie frontali e altre di profilo, insieme ad una serie di misurazioni e descrizioni fisiche per ogni individuo.³³² Grazie alla combinazione di antropometria e fotografia si potevano ottenere misure standard del corpo umano che hanno permesso lo sviluppo degli studi su base comparativa.³³³ In Italia, Paolo Mantegazza si fece promotore fin dalla seconda metà dell'Ottocento della fotografia

³²⁷ Thomas Henry Huxley (1825-1895) è stato un biologo, convinto assertore dell'evoluzionismo darwiniano si è occupato anche dei complessi rapporti tra scienza e religione, fu presidente della Royal Society britannica. Cfr: T. H. Huxley, *Escritos sobre ciência e religião*, São Paulo, Editora Unesp, 2009 (trad. Jézio Gutierre). Secondo lo scienziato la mancanza di uniformità nella fotografia antropologica comportava una diminuzione del suo valore scientifico, pertanto propose che i soggetti dovessero essere fotografati nudi accanto a strumenti di misurazione, ad una distanza fissa dalla macchina fotografica e secondo pose standardizzate. Era necessario scattare foto di profilo, foto frontali e primi piani del volto e del cranio. Cfr: A. Griffiths, *Wondrous Difference. Cinema, Anthropology and turn-of-the-century visual culture*, New York, Columbia University Press, 2002, p. 94.

³²⁸ La metodologia elaborata da Huxley prevedeva che fossero scattate fotografie dei nativi in piedi, di fronte a linee perpendicolari sospese attraverso una cornice di legno. Secondo lo studioso sarebbe stato utile a studiare le peculiarità del profilo osservabili in ogni gruppo e sarebbero servite come guide alla loro definizione che nessuna descrizione verbale può rendere pienamente. Cfr: *Ibidem*.

³²⁹ Francis Galton (1822-1911) è stato un esploratore e antropologo britannico, cugino di Charles Darwin, fondatore dell'eugenetica, dal 1877 al 1885 si occupa di definire la cosiddetta «composite photography» nella quale le fotografie di diversi soggetti erano combinate a scopo comparativo attraverso esposizioni brevi e ripetute delle lastre. Cfr: Nicholas W. Gillham, *A life of Sir Francis Galton: from African Exploration to the Birth of Eugenics*, New York, Oxford University Press, 2001, p. 215.

³³⁰ Arthur Batut (1846-1918) è stato un fotografo francese, pioniere della fotografia aerea, è noto per l'opera del 1887 *La photographie appliquée à la production du type d'une famille, d'une tribù ou d'une race* che può essere letta integralmente online sul sito della Bibliothèque nationale de France: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k110285p/f10.image>

³³¹ Alphonse Bertillon (1853-1914) è stato un criminologo francese, fondatore dell'antropometria giudiziaria e del «sistema Bertillon» utilizzato in tutta Europa e negli Stati Uniti per gran parte del Novecento. Bertillon applica la logica dell'antropometria coloniale ad un'altra categoria di «indesiderati»: i criminali. Il «sistema Bertillon», infatti, era un sistema di riconoscimento utilizzato per identificare i criminali basato sulla misurazione di alcune specifiche parti del corpo partendo da due presupposti: l'ossatura non subisce cambiamenti a partire dal 21° anno di età e lo scheletro di ogni individuo presenta delle caratteristiche peculiari. Cfr: M. Caswell, *Archiving the Unspeakable: Silence, Memory and the photographic record in Cambodia*, Madison Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 2014.

³³² Juan Naranjo, *Fotografia, antropologia y colonialismo (1845 – 2006)*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2006, p. 9-21. Può inoltre risultare utile la lettura di Amos Morris-Reich, *Race and photography. Racial photography as scientific evidence, 1876-1980*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 2016 per approfondire come la fotografia abbia funzionato nell'ambito degli studi e della costruzione delle categorie razziali analizzando l'interconnessione e interdipendenze, tensioni e flussi tra fotografia e gli altri settori della storia della scienza e della cultura.

³³³ Molti studiosi utilizzavano anche fotografie commerciali, che riproponevano una visione esoticheggiante e edulcorata delle popolazioni extra-europee. Paradossalmente, a una parte della comunità scientifica non sembrò importare molto di utilizzare un materiale in cui si è proiettata un'immagine stereotipata/idealizzata, più vincolata alla fantasia letteraria che alla realtà dei personaggi rappresentati. È possibile che quelle reazioni non furono percepite come tali e vennero scelte perché in grado di mostrare la parte più primitiva e non contaminata dei popoli indigeni. Cfr: *Ivi*, p. 15.

etnografica, spingendo alcuni esploratori italiani come Giglioli e Loria a raccogliere testimonianze fotografiche dei loro viaggi.

La fotografia antropologica o razziale non era un appannaggio esclusivo delle esposizioni ma può essere rintracciata anche nella pubblicistica (coloniale e non solo), dove veniva frequentemente impiegata in articoli e approfondimenti che miravano a informare il lettore italiano sugli usi e i costumi dei popoli d'oltremare. Da questo genere di pubblicazioni non è escluso un palese sottotesto razzista che arrivava a sfociare nel caso più lampante rappresentato dal celebre *La Difesa della Razza*, quindicinale che dal 1938 ospitò articoli e approfondimenti con il chiaro scopo di dimostrare l'inferiorità razziale delle popolazioni extra-europee e degli appartenenti alla comunità ebraica.³³⁴

Da quanto emerge, dunque, esporre le colonie era un'operazione complessa che sottendeva molteplici obiettivi. Significava abituare gli italiani all'idea coloniale, renderli consapevoli degli sforzi che il governo stava portando avanti, ma anche definire, attraverso il confronto con l'alterità, la propria identità nazionale, un passo imprescindibile e propedeutico alla possibilità di definirsi «colonizzatori».



Figura 23 Esposizione di Torino, 1911. Fonte: Archivio Storico Diplomatico del Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale, fondo ASMAI, vol. III, b. 42, p. 9.

È interessante notare, tuttavia, come le modalità di rappresentazione dell'alterità svelino dettagli in riferimento a chi se ne fa portavoce ancor più che sui soggetti ritratti: una sequenza di foto come quella esposta a Torino 1911 (fig. 23) non comunicava nulla circa le (presunte) caratteristiche somatiche del cosiddetto «tipo eritreo», almeno non più di quanto un costume tipico di una

³³⁴ Il primo numero de *La Difesa della Razza* è datato 5 agosto 1938. Per tutto il corso della sua pubblicazione, interrotta nel 1939, la rivista ospitò firme autorevoli quali Lidio Cipriani, Guido Landra, Franco Sarvognan (ordinario di demografia alla R. Università di Roma), Leone Franz, Marcello Ricci, Lino Businco, Giorgio Almirante.

qualunque regione del Meridione d'Italia potesse esprimere circa l'essere italiano, tuttavia fotografie del genere rivelano molto circa le velleità e le intenzioni di chi ha allestito la sala. Come affermarono i curatori di una esposizione fotografica tenutasi al Peabody Museum of Harvard: «attraverso questa mostra gli occhi che guardano verso di noi sono i nostri stessi occhi»;³³⁵ se è vero che fotografare è un modo per possedere³³⁶, esporre ritratti di «tipi» umani cos'altro potrebbe simboleggiare se non il tentativo di esibire al pubblico i *trofei* della propria battuta di caccia?



Fig. 24 Biglietto d'ingresso della Mostra Coloniale di Genova, 1914. Fonte: collezione personale.

Proseguendo con l'esame delle mostre coloniali, nel **1914 all'interno della Mostra Coloniale di Genova** ha avuto luogo un'importante esposizione il cui nucleo espositivo confluì nel Museo Coloniale di Roma, come è stato già evidenziato.³³⁷ Questo evento rappresentava un punto di raccordo tra la tradizione allestitiva di età liberale e quella successiva. Questa, infatti, era organizzata secondo un impianto che ricorda quello delle Esposizioni Universali di inizio secolo: lunghi corridoi ospitavano vetrine espositive in legno e vetro, oggetti di varia natura sono affastellati lungo le pareti e sui tavoli al centro dei corridoi.³³⁸ Manichini, guardie, panoplie, opere pittoriche, sculture, copie di reperti archeologici, materie prime e armi condividevano uno spazio che sembrava privilegiare l'assenza di interruzioni, consistendo in una serie di gallerie comunicanti. Queste erano organizzate per area geografica e, all'interno di ognuna di esse, l'allestimento prevedeva un susseguirsi di approfondimenti tematici. La Mostra della Tripolitania,

³³⁵ M. Banta, C. M. Hinsley, *From Site to Sight*, Cambridge, Peabody Museum Press, 1986.

³³⁶ «A fotografia é, sob várias formas, uma aquisição. Na sua forma mais simples, uma fotografia é o substituto da posse de uma coisa ou pessoa querida, posse que lhe confere alguma das características dos objetos únicos (...) As fotografias são uma forma de imobilizar e aprisionar a realidade, considerada rebelde e inacessível.» Cfr: S. Sontag, *Ensaio sobre fotografia*, Lisboa, Quetzal Editores, 2012, (trad. José A. Furtado), p. 152-159.

³³⁷ Si veda cap. 2.3, p. 74.

³³⁸ Per avere una visione completa del materiale fotografico riferito a Genova si rimanda al catalogo di questa tesi.

ad esempio, contemplava sezioni intitolate “Beneficenza, Sanità e Insegnamento”, “Agricoltura, Industria e Commercio”, “Etnografia”.³³⁹ Solo i pannelli in alto indicavano la fine di una sezione e l’inizio della successiva, mentre il visitatore si trovava investito da un flusso continuo di oggetti più o meno bizzarri e insoliti. La mostra di Genova si presentava dunque nel solco della continuità a livello planimetrico e allestitivo adottando una struttura debitrice della tradizione espositiva ottocentesca e teche in vetro e legno. D’altra parte, questa inaugurava l’inizio di un interesse statale nei confronti della propaganda espositiva e vi confluivano elementi accolti anche nel periodo successivo, come ad esempio la presenza di guardie in uniforme e una maggiore attenzione all’elemento didattico e informativo. Il visitatore aveva la possibilità di fruire dello spazio *emotivamente*, rimanendone colpito e incuriosito, lasciandosi sopraffare dalla quantità e dalla bizzarria dei prodotti. La stessa abbondanza, del resto, era una metafora dell’abbondanza economica profetizzata dalle Esposizioni Universali: il progresso tecnologico e industriale sarebbe stato in grado di garantire a un numero sempre maggiore di consumatori uno stile di vita improntato al benessere, all’opulenza. Il visitatore, di volta in volta, avrebbe dovuto decidere quale oggetto far emergere dal flusso espositivo grazie al proprio sguardo, lasciandosi colpire dalla bizzarria o dall’eccentricità di ciò che vedeva. La modalità espositiva secondo cui era stata modellata la mostra di Genova non sembrerebbe rispondere a criteri didattici quanto, piuttosto, di spettacolo.

L’abbondanza di materiale fotografico in relazione alla mostra di Genova (catalogo foto n. 1- 53) ha permesso di portare avanti una comparazione su base visiva della tipologia espositiva, rintracciando delle similitudini con le Wunderkammer. Queste analogie, tuttavia, devono essere intese su esclusiva base visuale e non quali riferimenti puntuali: è poco probabile che gli allestitori delle mostre coloniali italiane avessero in mente questo modello ed è altrettanto difficile ipotizzare che si siano ispirati ad esso per la disposizione degli oggetti.

La Wunderkammer è un fenomeno espositivo che affonda le sue radici nel XVI secolo, costituendo uno dei prodromi del museo stesso. Era composta da *naturalia*, oggetti afferenti al regno naturale, *artificialia* manufatti frutto dell’ingegno dell’uomo e, a partire dal secolo XVI, *exotica*, ovvero prodotti provenienti da paesi extra-europei, scelti per la stravaganza o per le uniche caratteristiche materiali. Tra gli *exotica* figuravano reperti provenienti dalle indie occidentali (America) e orientali (Asia), dall’Africa subsahariana e dal mondo islamico. Si trattava di bizzarrie come uova

³³⁹ Ministero delle Colonie, *Mostra Coloniale di Genova*, Roma, tipografia Nazionale di G. Bertero & C., 1914, p. 108.

di struzzo o corna di rinoceronte, manufatti come le porcellane cinesi o le lacche giapponesi.³⁴⁰ L'attenzione nei confronti della materialità e della fisicità degli oggetti esposti, infatti, era una cifra caratteristica della Wunderkammer poiché il collezionista era solito selezionare con estrema cura esemplari naturali eccentrici, avendo al tempo stesso riguardo di intervenire manualmente per migliorarli, apportandovi modifiche e servendosi di materiali preziosi. Esporre un oggetto in una Wunderkammer implicava la raccolta e la collezione di oggetti che si ritenevano preziosi e che, dal momento della loro selezione, venivano estrapolati dal normale flusso del divenire entrando a far parte di uno scenario immobile. Oltre alla loro eccentricità, era il loro isolamento artificiale dal contesto originale a determinare, insieme all'accumulo, la meraviglia del visitatore: questi ha infatti la possibilità di godere di oggetti sospesi in un continuum temporale, eternamente cristallizzati nel loro ruolo di «stranezza», avulsi dal contesto culturale e dalla funzionalità di cui erano investiti al momento della fabbricazione. «Meraviglia è un salto di percorso, una diversione da un itinerario conosciuto, quindi prima di tutto l'incontro con il nuovo, l'ignoto»³⁴¹ e si trattava dello stesso divario che il visitatore era portato ad esperire visitando le mostre coloniali. In entrambi i casi, i prodotti esposti erano stati strappati dal contesto in cui erano nati, avevano perso ogni riferimento utilitaristico e dovevano misurarsi con un tempo e uno spazio altri.

Le similitudini tra l'organizzazione spaziale delle Wunderkammer e quella degli allestimenti coloniali non seguono un processo di derivazione filologica, piuttosto si trattava del coesistere in entrambi i casi di alcune suggestioni visive. In un'incisione all'acquaforte di Cesare Fiori del 1666 che raffigura una veduta panoramica del Museo è possibile notare lo spazio risulti diviso in corridoi, ognuno dei quali formato da colonne e piccole vetrine ricolme di reperti. Alle pareti e al soffitto sono stati attaccati prodotti di varia natura (si riconoscono animali imbalsamati, quadri e armi). L'ordine inferiore è costituito da una decorazione ad archi a tutto sesto, come se si trattasse di un loggiato in miniatura, il cui andamento contribuisce a ritmare la sequenza espositiva.

³⁴⁰ Non sempre i collezionisti conoscevano con esattezza la provenienza di questi reperti. Cfr: Galli Michero, L. e Mazzotta, M. (a cura di), *Wunderkammer. Arte, Natura, Meraviglia oggi*, Milano, Skira, 2013, p. 98.

³⁴¹ Lugli, A., Mazzotta, M., Recht, R., *Naturalia et mirabilia. Il naturalismo enciclopedico nella Wunderkammern d'Europa*, Milano, Mazzotta Editore, 2006.



Figura 25 In alto: Museo Settala. In basso a sinistra: Museo Coloniale di Roma. In basso a destra: Mostra Coloniale di Genova 1914. Fonti: Galli Michero, L. e Mazzotta, M. (a cura di), *Wunderkammer. Arte, Natura, Meraviglia oggi*, Milano, Skira, 2013, p. 98.

È possibile annoverare un paio di casi che ripropongono espedienti simili: in basso a sinistra un allestimento del Museo Coloniale di Roma tratto da un articolo pubblicato nel 1924 e a destra una fotografia che raffigura una sezione della Mostra Coloniale di Genova del 1914. Nel primo esempio i reperti di caccia erano disposti sulle pareti e appesi al soffitto, nel secondo si faceva ricorso a uno schema allestitivo basato sull'utilizzo di corridoi separati da colonne. Anche in questo caso i reperti erano contenuti in vetrine che contribuivano a scandire il ritmo allestitivo. Il Museo Coloniale di Roma non è menzionato causalmente: già il Guida in un articolo del 1941 si riferiva al suo allestimento definendolo «un Museo Settala di cose coloniali». Il Museo Settala traeva origine da una nota Wunderkammer del Seicento curata da Manfredo Settala (1600-1680), ricco collezionista. Il *Septalianum Musaeum* era composto da circa 5000 oggetti tra cui strumenti di fisica e matematica, reperti fossili e archeologici, statue, medaglie, disegni, stampe, manufatti

di carattere etnografico.³⁴² Sebbene sia evidente che il Museo Coloniale di Roma presenti caratteristiche differenti da quelle delle mostre coloniali, esistono alcuni aspetti che pongono queste due realtà in relazione.³⁴³ Guido Guida cita il Museo Settala riferendosi probabilmente all'eterogeneità dei reperti esposti che ricordavano non la collezione di un vero e proprio museo ma «un primo nucleo di curiosità africane».³⁴⁴

Sebbene fosse la meraviglia la sensazione preponderante durante la visita di una mostra coloniale o la scoperta di una Wunderkammer, la ragione che sottintendeva la costituzione di un Gabinetto delle Meraviglie era ben diversa. Il termine “curiosità” affonda le sue radici etimologiche nel latino “curiosus” a sua volta derivante da “cura”, ovvero, “sollecitudine”, “che ha desiderio irrequieto o inconveniente di cercare e di sapere i fatti altrui e ciò che a lui non appartiene”.³⁴⁵ Per molto tempo la curiosità è stata giudicata esecrabile dalla chiesa cattolica ma considerando la storia delle scoperte scientifiche e dei viaggi di esplorazione compiuti dall'uomo nel corso dei secoli è possibile affermare che nessuna istituzione né legge né consuetudine sia mai riuscita a porre un freno al desiderio di conoscenza e al piacere della scoperta insiti nell'animo umano.³⁴⁶ La *curiositas* ha caratterizzato i viaggi dei primi esploratori che, in molti casi privi di appoggi istituzionali e di un'approfondita conoscenza dei territori di cui andavano alla scoperta, hanno restituito al proprio ritorno descrizioni e racconti, disegni tratti dal vero e cimeli. Questi ultimi, che condividevano con gli *exotica* delle Wunderkammer i caratteri di bizzarria e stranezza, non erano scelti solo per le loro caratteristiche materiali ma divenivano la metafora di una conquista, anche solo simbolica, di uno spazio altro nonché di un contatto con culture lontane. La *curiositas* è forse la caratteristica che più di ogni altra si manifesta nell'esposizione coloniale di Genova, allestita in gran parte con materiali provenienti da collezioni private di esploratori, naturalisti, geografi e africanisti amatoriali.

³⁴² L.G. Michero, M. Mazzotta (a cura di), *Wunderkammer. Arte, natura, meraviglia ieri e oggi*, Milano, Skira, 2013, p. 46.

³⁴³ Sia il Museo Coloniale che la maggioranza delle mostre di cui trattiamo in questo capitolo, infatti, sono state organizzate e allestite da Umberto Giglio, a volte coadiuvato nella sua azione da altri funzionari ministeriali o personalità impegnate nell'organizzazione degli eventi espositivi all'interno dei quali le mostre coloniali si inserivano; una buona parte degli oggetti esposti di volta in volta in mostre e sezioni coloniali provenivano dal Museo Coloniale e sono stati scelti dallo stesso Giglio; sia il Museo che le mostre rispondono al bisogno di comunicare al pubblico messaggi che da un punto di vista politico non risultano dissimili. Guida, G., *Il Museo dell'Impero d'Italia*, «Rivista delle Colonie», settembre-ottobre 1941, pp. 2221-2238.

³⁴⁴ *Ibidem*.

³⁴⁵ Etimologia termine “curioso”, cfr: Etimo, <https://www.etimo.it/?term=curioso>

³⁴⁶ Per esempio durante il Medioevo «curiosity was still a sin [and] discovery held no attraction. History was a matter of confirming old truths rather than producing new knowledge, and travel was undertaken in the interest of recovery of old worlds rather than finding new ones». John R. Gilles, “Taking History Offshore: Atlantic Islands in European minds, 1400-1800”, *Islands in History and representation*, R. Edmond e V. Smith (a cura di), Londra, Routledge Research in Postcolonial Literatures, p. 21.

Le mostre coloniali successive a Genova sono quelle del 1922 svoltesi a Napoli, Milano, Padova e a Trieste, con le quali si inaugura una stagione di propaganda più organizzata grazie ad una maggiore coordinazione dai vertici, così come è stato evidenziato trattando della struttura amministrativa delle mostre.³⁴⁷ Nelle mostre coloniali realizzate tra la seconda metà dell'Ottocento e l'inizio del Novecento venivano a imporsi edizione dopo edizione alcuni degli elementi che sono stati fondamentali nella storia successiva delle esposizioni coloniali: la vocazione didattica e divulgativa; l'esposizione di materie prime e prodotti lavorati per evidenziare la potenzialità economica delle colonie; la compresenza di oggetti appartenenti a tipologie diverse tra cui le opere d'arte visiva; la presenza di copie di opere d'arte antica; la ricreazione di villaggi indigeni e l'esposizione di esseri umani tradotti dall'Africa. La storia dell'avanzata coloniale italiana sembrerebbe legata a doppio filo non soltanto con la storia delle esposizioni coloniali ma più in generale con la diffusione dell'immagine dell'Africa in Italia e con la relativa costruzione di un immaginario coloniale. In questo processo, la fotografia ha avuto un'importanza eccezionale. Dagli inizi del Novecento, in Italia le fotografie erano inoltre divenute parte integrante del mondo della stampa e i progressi in campo tipografico consentirono la riproduzione di fotografie su supporto cartaceo così, dopo essere state appannaggio delle sole edizioni di lusso, le fotografie potevano essere riprodotte sulla maggior parte delle riviste popolari e fecero presto la loro comparsa sulla stampa quotidiana. Si era superato un notevole limite e la fotografia, adoperata inizialmente da un'élite, assumeva una dimensione popolare senza precedenti.³⁴⁸ Il suo successo come traccia documentaria è stato inarrestabile, tanto che dalla fine dell'Ottocento i conferenzieri più avveduti, per conferire maggiore incisività e animazione alle loro relazioni, avevano cominciato a usarla a supporto della parola, proiettando fotografie durante i loro interventi. Una delle prime testimonianze relative all'Eritrea risale al 1899, quando la Società di Studi geografici e coloniali organizzò una serie di cinque conferenze sull'Eritrea. Le letture erano accompagnate dalla proiezione di un centinaio di fotografie scattate dal cavalier Guarducci, che fu nel 1898 in colonia. Nei primi del Novecento il ricorso a «proiezioni luminose» diventava generalizzato, raggiungendo così un pubblico sempre più vasto.³⁴⁹

A questi strumenti visivi di propaganda coloniale si sommavano anche le esposizioni, nelle quali non era raro l'utilizzo delle fotografie. Le mostre coloniali divennero uno dei luoghi in cui plasmare la visione italiana dell'Africa e, più in generale, il ruolo di colonizzatori degli italiani. La

³⁴⁷ Si veda cap. 2, da p. 37.

³⁴⁸ M. Zaccaria, ««Quelle splendide fotografie che riproducono tanti luoghi pittoreschi» L'uso della fotografia nella propaganda coloniale (1898-1914)», in *Identità d'Africa fra Arte e Politica*, a cura di C. Fiamingo, Roma, Aracne Editrice, 2008, p. 150.

³⁴⁹ *Ivi*, p. 158.

visione dei territori coloniali e degli individui sottoposti al controllo italiano ha subito nel corso del tempo cambiamenti dovuti a variazioni nell'equilibrio tra la componente esoticheggiante e quella razzista.

È possibile affermare che esistono continuità e differenze tra mostre di età liberale (fino al 1914) e mostre di età fascista (dal 1922 al 1940). Tra queste deve essere annoverata la tendenza ad esporre **oggetti eterogenei**: pellame, esemplari zoologici impagliati, imbalsamati e sotto formalina, teste-trofeo risultanti da battute di caccia grossa; fotografie e pannelli informativi, modellini di costruzioni realizzate in colonia; armi, manichini vestiti con uniformi militari; pezzi di artigianato indigeno tra cui vasellame, strumenti musicali, tappeti, monili, arazzi, metalli e stoffe variamente lavorate; opere pittoriche e scultoree realizzate da artisti italiani e non, copie di opere d'arte antica; materie prime come la spugna, lo sparto, il cotone, vari tipi di legname. Una simile eterogeneità era motivata dalla necessità di comunicare al pubblico messaggi diversificati. Le categorie merceologiche presenti negli allestimenti coloniali rispondevano, infatti, ad esigenze comunicative e propagandistiche diverse tra le quali è possibile rintracciarne una informativo-didattica, una economica, una antropologica a carattere identitario e infine una evocativa. Una rigida vis classificatoria è fuori luogo ma può rivelarsi utile per individuare le componenti principali della narrazione propagandistica. La scomposizione in fattori minori, infatti, non deve far perdere di vista il quadro complessivo: l'esperienza immersiva fornita al visitatore, rutilante e spettacolare rappresentazione di un *brave new world*³⁵⁰ e delle sue mille possibilità, doveva essere funzionale ad informare circa l'attività coloniale in Africa, a suscitare interesse per le colonie e a partecipare attivamente alla loro costruzione. In secondo luogo, è stata già messa in evidenza la tendenza a promuovere la funzionalità economico-produttiva delle colonie, una caratteristica che non manca nemmeno nelle mostre successive, e che si dispiegava attraverso l'esposizione di materie prime e campionari di reperti faunistici e botanici per l'industria ma anche attraverso la creazione di aree espositive deputate alla vendita di oggetti e souvenir al pubblico.

Un'altra osservazione è relativa alla **concentrazione dell'attività espositiva nelle aree e nelle regioni italiane più economicamente vivaci, un principio che vale tanto per l'età liberale quanto più per quella fascista**. Andando spesso di pari passo alle Fiere Campionarie, le mostre coloniali tendevano ad appoggiarsi a realtà già strutturate come nel caso di Milano, considerata «cuore economico della vita nazionale»,³⁵¹ Padova e Napoli. È stata realizzata solo una mostra in

³⁵⁰ *Brave new world* è il titolo di un romanzo distopico di Aldous Huxley scritto nel 1932, nonché una citazione da *La Tempesta* di Shakespeare: «O wonder! How beauteous mankind is! O brave new world that has such people in't!» Cfr: W. Shakespeare, *Tutto il teatro*, Roma, GTE Newton, 1993, Atto V, Scena I, vv. 203–206.

³⁵¹ *La Settimana Coloniale alla IV Fiera Campionaria di Milano*, «Rivista Coloniale organo dell'Istituto Coloniale Italiano», a. XVIII, n. 3-4 (marzo-aprile 1923), p. 98

Sicilia (1891-1892 a Palermo) e non è stata trovata traccia di manifestazioni in alcune regioni quali la Sardegna, l'Abruzzo o il Molise. Le motivazioni devono essere probabilmente ricercate nella tendenza a utilizzare le mostre coloniali come momento di promozione economica dei territori d'oltremare, lo stato dunque non avrebbe avuto nessun ritorno immediato nell'organizzare delle manifestazioni in luoghi privi di potenziali investitori e di industrie. Ci si dovrebbe chiedere, piuttosto, come mai in molte regioni le mostre coloniali non siano state oggetto di un interesse «dal basso», ovvero per quale motivo nessun attore diverso dallo stato -collezionisti privati, sedi locali del Partito Nazionale Fascista ad esempio- abbia pensato di realizzare un evento simile. È possibile che manifestazioni simili, pur avendo avuto luogo, non abbiano lasciato tracce profonde: com'è stato più volte sottolineato, infatti, il panorama bibliografico e documentario relativo alle mostre è lontano dall'essere stato pienamente esplorato. Al di là di questo fattore, tuttavia, una domanda del genere porta a interrogarsi su quanto effettivamente la «coscienza coloniale» fosse penetrata nei cuori e nelle menti degli italiani e quanto, invece, interi settori della popolazione ne fossero rimasti estranei.

Sono presenti anche delle **differenze** tra le mostre coloniali di età liberale (1884- 1914) e quelle del periodo successivo (1922-1940). Un primo elemento da tenere in considerazione riguarda le figure professionali coinvolte nell'organizzazione e nell'allestimento. Prima della creazione del Ministero delle Colonie, come è stato evidenziato, esiste un maggior pluralismo nell'organizzazione espositiva e tra gli attori coinvolti è possibile trovare sia funzionari ministeriali che singole personalità come Ferdinando Martini o anche Istituti variamente coinvolti nella propaganda. La fondazione del Ministero delle Colonie e in particolare dell'Ufficio Studi e Propaganda ha cambiato le carte in tavola: la propaganda diveniva una competenza statale che, sebbene non esercitata in termini di esclusività, comportava un maggiore coordinamento nonché una maggiore attenzione sulla scelta dei mezzi da dispiegare per ottenere i risultati desiderati. La maggioranza degli appuntamenti espositivi di natura coloniale, dunque, era organizzata da funzionari ministeriali, mentre il numero di eventi promossi su iniziativa di altri attori diminuiva. I funzionari dell'Ufficio Studi e Propaganda del Ministero delle Colonie non avevano effettuato solidi studi in campo umanistico, né facevano parte delle personalità di spicco del panorama sperimentale museografico nazionale. È possibile, tuttavia, che abbiano aderito a quello che potremmo chiamare «gusto del tempo», e che lo abbiano integrato e sviluppato mescolandolo a spunti provenienti da altre tipologie espositive.

Sebbene l'ambientazione costituisca una caratteristica fondamentale delle esposizioni coloniali, è necessario ricordare come questa si imponesse con più frequenza nelle mostre di età liberale,

permanendo in età successiva soprattutto negli spazi e nei padiglioni coloniali allestiti in occasione delle Fiere o delle Esposizioni Internazionali Coloniali. Questa differenza non è casuale ma trova ragione d'essere in due motivi: da una parte considerando la vocazione squisitamente didattica del regime fascista, per ottemperare la quale si sacrificava un po' della fascinazione tipica degli allestimenti di ambientazione per esaltare il ruolo paideutico della mostra, con ampia diffusione di infografiche e pannelli esplicativi; dall'altra con l'adesione a quello che viene definito «gusto del tempo» che ha comportato un maggior distacco dai temi dell'esotismo e un avvicinamento ondivago a caratteristiche tipiche del panorama museografico e sperimentale del mondo dell'arte. Questa affermazione, tuttavia, è da assumere con molte precauzioni e soprattutto distinguendo tra mostre coloniali organizzate e allestite da funzionari ministeriali e mostre promosse da altri attori. Nel primo caso, infatti, si registra un più saldo rapporto con la una tradizione espositiva che ha nelle Esposizioni Universali una chiara matrice, nel caso delle mostre organizzate “dal basso”, il linguaggio allestitivo appare spesso reattivo nei confronti delle sperimentazioni avanguardistiche recenti. Le sezioni del PNF o dell'ICF promotrici degli eventi, infatti, in certe occasioni si erano affidate ad architetti coinvolti nella sperimentazione architettonica degli anni Trenta, contribuendo a creare esposizioni estremamente differenti da quelle ministeriali.

Alcune caratteristiche, invece, appaiono come tipiche del secondo periodo preso in esame, dominato dal regime fascista. Una di queste è il rapporto tra parola e parete, che prevede un ricorso significativo alla parola come elemento di decorazione e, al contempo, di significazione. Testo e supporto, quindi, si compenetrano a vicenda, dando vita ad un allestimento che sembrerebbe il risultato di un'ipertrofia verbale in cui la parete veniva utilizzata al pari di una pagina. Le ascendenze sono di matrice futurista e questa caratteristica si ricollega palesemente a diverse esposizioni di natura storico-artistica che hanno avuto luogo durante il Ventennio.

3.2 Terre d'oltremare post 1914

La Mostra di Genova del 1914 rappresenta uno spartiacque nella storia delle mostre coloniali italiane perché risulta collegata alla nascita di un interesse statale nei confronti della propaganda visiva coloniale. Carlo Rossetti, ordinatore dell'esposizione, ricevette l'incarico di prelevare i materiali esposti al termine dell'evento di Genova e costituirne un nucleo per la nascita del (secondo) Museo Coloniale di Roma. Nonostante l'istituzione sia stata inaugurata solo nel 1923, era palese e dichiarato l'intento di dar vita ad un programma propagandistico più strutturato e organico che avrebbe avuto nel Museo uno dei centri propulsivi delle attività. È proprio con il

materiale del Museo, infatti, che sono state allestite numerose mostre nel corso degli anni successivi e lo stesso Museo è stato promotore di esposizioni temporanee di artisti coloniali coevi, confermando il suo ruolo nella creazione e nella promozione della coscienza coloniale nella capitale e in Italia. Le mostre coloniali organizzate successivamente al 1914 coprono un periodo abbastanza lungo che va dal 1922 al 1940, quando è stata inaugurata la prima e ultima edizione della Mostra Triennale delle Terre d'Oltremare a Napoli. Le differenze più vistose con quelle di età liberale riguardano:

- a) **Diversificazione delle tipologie espositive.** Accanto a mostre coloniali *tout-court* furono allestite mostre di arte coloniale, si organizzò la partecipazione anche a manifestazioni all'estero rispondenti a esigenze di propaganda internazionale e di ricerca del prestigio nonché esposizioni nei territori coloniali. La scarsità di fonti su questi ultimi eventi non consente allo stato attuale di proporre un approfondimento significativo. Le mostre coloniali nell'oltremare di cui abbiamo notizia sono la Prima Mostra d'arte coloniale in Addis Abeba (1938), la Prima Mostra d'Arte della Cirenaica (Bengasi, 1939); la Prima Mostra d'Arte dell'Impero (Addis Abeba, 1938); la Mostra Interprovinciale d'Arte della Libia (Bengasi, 1939); la Mostra Artistica del dopolavoro di Gondar (Gondar, 1939); la Prima Mostra d'arte dell'Eritrea (Asmara, 1939).³⁵²
- b) **la presenza dell'ambientazione tende a diminuire a favore di un potenziamento dell'apparato retorico-celebrativo e della componente didattica.** In molte manifestazioni non si fa ricorso all'ambientazione né alla costruzione di villaggi indigeni ma trovavano spazio all'interno delle esposizioni membri di corpi militari coloniali, con funzione di guardiania e di controllo. L'atmosfera da bazar che durante l'età liberale aveva arricchito l'esperienza fruitiva del visitatore in certe mostre degli anni Venti e Trenta risultava meno strutturata: permaneva sovente un generale "disordine" nell'allestimento, che tuttavia non è sufficiente a qualificare gli spazi come "ambientati". Si annoverano casi in cui l'ambientazione è stata utilizzata, ad esempio in alcune edizioni della Fiera di Milano in cui si nota l'attitudine a modificare lo spazio preesistente;

³⁵² *La Prima Mostra d'arte coloniale in Addis Abeba*, «Etiopia rassegna illustrata dell'impero», a. II, n. 6 (1938), pp. 50-51; M. Del Carlo, *Prima Mostra d'Arte dell'Impero*, «L'Italia Coloniale», a. XV, n. 7 (luglio 1938); *Una Mostra interprovinciale d'arte inaugurata a Bengasi*, «Le Colonie», 18 maggio 1939 dattiloscritto ASMAE, ASMAI, vol. III, b. 47; *Aspetti dell'attività del Dopolavoro nell'Impero. Grande successo di una mostra di pittura, fotografia e artigianato indetta a Gondar*, «Le Colonie», 31 ottobre 1939, dattiloscritto ASMAE, ASMAI, vol. III, b. 47; *La I Mostra d'Arte dell'Eritrea sarà inaugurata domani ufficialmente, 30 espositori con 200 opere nella importante rassegna d'arte*, «Corriere Eritreo», 25 novembre 1939; *Mostra d'Arte dell'Eritrea*, «Etiopia», dicembre 1939; *La Prima Mostra d'Arte. Considerazioni e commenti*, «Corriere Eritreo», 5 dicembre 1939, sono ritagli in ASMAE, ASMAI, vol. III, b. 47.

- c) **La rappresentazione dei territori coloniali tende a diversificarsi a seconda della loro posizione geografica;**
- d) **Presenza intermittente di soluzioni allestitive di avanguardia accanto al più generale permanere di una struttura che trova nel tipo delle Esposizioni Universali il suo riferimento principale.** Nella maggioranza dei casi le soluzioni espositive vicine all'avanguardia sono realizzate da architetti o artisti su commissione di enti diversi dal Ministero delle Colonie;
- e) **Diversificazione tipologica delle piante espositive e dell'organizzazione spaziale.**

Nel 1922, come già accennato, Umberto Giglio organizzava la partecipazione a quattro eventi coloniali all'interno di Fiere di carattere nazionale o internazionale. Si trattava delle Mostre coloniali in occasione della III Fiera Campionaria di **Milano** (12-27 aprile), della Fiera Campionaria di **Padova** (giugno), della Fiera Campionaria di **Napoli** (settembre) e della Fiera di **Trieste** (inaugurata il 3 settembre). La **promozione economica dei territori coloniali** era una delle motivazioni principali che sostanzialmente creava e organizzava le sezioni coloniali all'interno delle Fiere. Questa si attuava deputando appositi spazi all'esposizione di materie prime e di oggetti provenienti dalle colonie, in alcuni casi questi erano in vendita. Le mostre e le fiere coloniali, infatti, sono state spesso occasione per la vendita al dettaglio di minuterie e oggetti di artigianato prodotti nelle colonie. La stessa prassi è stata attuata in occasione della II Biennale di Arte Decorativa (Monza, 1925), dove la 23ª sala espositiva era deputata a «bazar delle vendite» e non mancavano oggetti in vendita anche all'Esposizione di Torino del 1928; vi era una sala vendite anche alla *Mostra de Libro Coloniale del tempo fascista* (1936, Roma), la mostra di oggetti di artigianato libico presso il Circo Massimo nel 1939, infine, conteneva esclusivamente oggetti in vendita.³⁵³ Nel caso delle Fiere del 1922, la promozione economica delle colonie si concretizzava anche attraverso l'esposizione di prodotti, come ad esempio le materie prime, che avrebbero potuto attrarre comparti del mercato italiano: la sezione coloniale diventava così un luogo in cui domanda e offerta di beni potevano agevolmente incontrarsi, occasione di raccordo economico fra zone geopolitiche distinte. L'attività di propaganda, tuttavia, non dovrebbe essere considerata marginale. Nel caso **dell'evento milanese**, ad esempio, la pubblicistica affermava che i risultati conseguiti erano sia di ordine morale che materiale. Grazie all'attività di «personale addetto ai vari

³⁵³ Cfr: *Seconda Mostra internazionale delle Arti Decorative*, Consorzio Milano-Monza Umanitaria, maggio-ottobre 1925, Monza, Casa Editrice Alpes F. De Rio, Milano, 1925, p. 62; ³⁵³ *Il Libro Coloniale Del Tempo Fascista, VII Mostra-Vendita del Sindacato Romano degli Autori e Scrittori, Catalogo Edizione Definitiva*, Roma, Palazzo delle Esposizioni, primavera 1936; *Le colonie all'esposizione di Torino*, «Italia Coloniale», n. 2 (febbraio 1928), a. V, p. 26-27; *Giornale Luce* B1584, *Nel villaggio balneare al Circo Massimo un parco in stile africano e una mostra di prodotti dell'artigianato libico*, <https://bit.ly/2RDtF5T>.

stands [sic]», infatti, i visitatori erano stati edotti sulla realtà produttiva delle colonie italiane, sfatando falsi miti e pregiudizi («risultato notevole è adunque quello di aver convinto una massa ingente di persone alla realtà dei fatti, e cioè che le colonie italiane presentano i requisiti necessari per impegno di capitali a scopi commerciali e industriali e che essi non sono solamente lembi di terra africana occupati per pure ragioni politiche»);³⁵⁴ d'altra parte, affari e trattative venivano avviate a beneficio degli investitori e della prosperità delle terre coloniali («a partire da questa Mostra Campionaria si potrà constatare un differente e migliorato ritmo nella vita commerciale delle nostre colonie»). Il padiglione eretto per l'occasione era di legname grezzo e stuoie, coperto da un tetto di paglia che nella foggia ricordava le costruzioni proprie delle popolazioni africane³⁵⁵ (catalogo vedi foto 54-66).



Figura 26, III Fiera Campionaria di Milano, 12-27 aprile 1922. Fonte: Archivio Storico-Diplomatico del Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale, fondo «ex Ministero dell'Africa Italiana», vol. III, b. 42, p. 9.

La mostra era composta anche dai materiali del Museo Coloniale, uniti alle autocromie del colonnello Luigi Pellerano, «alle quali venne adibito un apposito reparto, coperto a capanna in modo da ottenere una camera oscura indispensabile per la perfetta visione delle pregevoli

³⁵⁴ F. Albin, *La Mostra Coloniale alla Fiera Campionaria di Milano*, «L'Illustrazione coloniale rivista mensile sotto gli auspici dell'Istituto Coloniale Italiano», n. 5 (maggio 1922), p.185.

³⁵⁵ *Ibidem*. Dall'analisi delle foto è evidente che alcune sale fossero state allestite in ambienti chiusi, dotati di un tetto in muratura. Non sono state reperite informazioni circa questo importante dettaglio.

autocromie»,³⁵⁶ a monili d'oro e argento, abiti, cuscini, campioni di minerali di ferro delle miniere dell'Agametta, guano naturale delle isole del Mar Rosso, «alcuni dipinti di soggetto africano con trofei di armi e scudi e una serie di denti di elefante». Nelle vetrine al centro della sala erano esposte seterie e lateralmente ammassati tappeti provenienti da Misurata; una piramide di legno esibiva spugne pescate presso Bengasi; venivano mostrate le fasi di lavorazione di materie prime come le noci di palma dum, non mancarono di essere esposti anche semi di lino, ostriche di madreperla, cordami eseguiti con agave, sacchi di cloruro di potassio e «lavori in stile arabo eseguiti dalla R. Scuola di Arti e Mestieri di Tripoli»³⁵⁷. Erano previsti stand a parte per i commercianti tripolini che presentavano velluto, oro, argento, avorio. La Direzione dei Monopoli della Tripolitania e della Cirenaica partecipò inviando campioni dei vari tipi di tabacchi in foglia, corredati da fotografie illustranti le coltivazioni dei tabacchi stessi e la raccolta del sale. Sembra evidente, dunque, la volontà «di far conoscere sotto il vero aspetto come e quanto le nostre colonie producano e potrebbero produrre maggiormente qualora l'attività fosse nazionale fosse rivolta a tal fine»,³⁵⁸ un intento che sembrerebbe permeare anche le tre successive manifestazioni. La fotografia in questo caso è stata utilizzata come documentazione, prova della capacità produttiva del territorio libico. Al mezzo fotografico era demandato il ruolo di testimone perché ritenuto in grado di rappresentare fedelmente la realtà.

La pianta della sezione coloniale della Fiera di Milano si discostava da quella della Mostra di Genova (1914). Invece di far nuovamente ricorso ad una struttura a corridoi, infatti, ne era introdotta una più dinamica, consistente in un susseguirsi di corridoi dotati di piccole nicchie laterali, formate dalla disposizione degli stessi stand e dei banchetti sui quali era posizionata la merce. Poiché il percorso ammetteva deviazioni, il visitatore era indotto a fermarsi in corrispondenza delle rientranze, avvicinandosi e allontanandosi a piacimento secondo la propria curiosità. Si tendeva a mimare l'andamento del *flâneur* in giro per un mercato, che sostituiva continuamente una traiettoria unidirezionale ad un'altra casuale.

La mostra di **Padova**, allestita poche settimane dopo quella milanese, non consisteva in una sua esatta replica, perché nuovi materiali dalla Cirenaica e dal Museo Coloniale erano stati recapitati appositamente per l'esposizione³⁵⁹ (catalogo vedi foto num. 67-70). La portata commerciale dell'evento era testimoniata dalla tipologia della mostra, che contemplava campioni di piante e di materie prime tra cui la palma dum, lo sparto, frutti di tamarindo, cotone e semi.

³⁵⁶ *Ivi*, p. 188.

³⁵⁷ *Ibidem*.

³⁵⁸ *Ibidem*.

³⁵⁹ *La mostra coloniale di Padova*, «L'Illustrazione coloniale rivista mensile sotto gli auspici dell'Istituto Coloniale Italiano», n. 7 luglio 1922, p. 262.

Alcune conferenze sulla propaganda coloniale avevano avuto luogo in concomitanza della mostra, una prassi che sembra non essere del tutto rara visto che, quello stesso anno, venne replicata anche a **Trieste**. Il congresso Italo-orientale coloniale, infatti, si tenne dal 12 al 15 settembre ed ebbe come argomento principale «la ripresa dei commerci e dei traffici ch  danno moto e calore allo scambio dei prodotti industriali ed agricoli»,³⁶⁰ la Prima guerra mondiale, infatti, aveva avuto profonde ripercussioni sulla vita economica europea e ancora nel 1922 le conseguenze erano avvertite in Italia poich  vi erano difficolt  ad avviare i commerci, specie con la parte orientale del continente.



Fig. 27, Fiera Campionaria Di Padova 1922. Fonte: Archivio Storico-Diplomatico del Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale, fondo «ex Ministero dell'Africa Italiana», vol. III, b. 42.

«Rimuovere gli ostacoli che inceppano lo svolgimento dei rapporti economici-internazionali e spingere l'Italia a nuove comunicazioni commerciali con quella parte d'Europa centrale che va

³⁶⁰ U. Marini d'Armenia, *Il Congresso Orientale-Coloniale, la Fiera di Trieste*, «L'Illustrazione Coloniale», ottobre 1922, p. 351.

dalla selva nera ai Balcani, col lontano e vicino Oriente e con le colonie d’Africa» era lo scopo del congresso inaugurato dal Ministro delle Colonie Amendola, il quale ricordò anche che:

«La fiera è un primo acquisto verso la ripresa dei traffici e delle relazioni di affari fra le province dell’Italia e Trieste, fra Trieste e l’Oriente vicino: fra Trieste, l’Europa centrale e i Balcani»³⁶¹

Di «aspetto magnifico», nella mostra coloniale di Trieste si potevano ammirare i progressi delle migliori industrie manifatturiere ed agricole (catalogo foto num. 71) Vi erano esposti tappeti, oreficerie, mercerie, vasellame, utensili di cucina, calzature, tessuti e carte geografiche. «La mostra è un indice che riflette la prosperità e la grandezza delle nostre Colonie e che dà prova dell’influsso gagliardo della civiltà italica in quelle lontane contrade. Il padiglione comprende i frutti della terra e i tesori che essa nasconde nel seno vasto e fecondo»³⁶² nonché prodotti legati alla pesca³⁶³ e carte geografiche [«ecco, là carte geografiche e dimostrative e altre pubblicazioni del Ministero delle Colonie, ecco i libri sul Benadir e sulla Somalia e le nitide stampe, raffiguranti ruderi e tracce di monumenti romani»].³⁶⁴

³⁶¹ *Ibidem.*

³⁶² *Ibidem.*

³⁶³ Anche la pubblicistica non manca di sottolineare questa eterogeneità, riportiamo questo esempio relativo alla mostra coloniale organizzata dal Ministero delle Colonie in occasione del Congresso Italo-Orientale-Coloniale di Trieste, tenuto dal 12 al 15 settembre 1922: «Ecco i bei ricami di argento; ecco l’esposizione di mantelli balnus e di selle; di harracani, di cartucce; ecco la mostra di pelli conce, col pelo, di leopardi e di gazzelle; le mercerie di pelle; le copertine per libri con iscrizioni e fregi d’argento; i recipienti e le stuoie, le coperte e i tappeti; il cotone dalla fibra lunga e lucente, e il kapok. Non vi mancano le spugne di Tripoli, le panoplie arabe, le armi ad arabeschi e a intarsio e, in uno speciale reparto, i prodotti che danno le terre coltivate dalla Società del Duca degli Abruzzi in Somalia. Ancora: i campioni di cocco e di semi d’ogni qualità, dai fagioli al cotone, l’avorio grezzo e i legnami per mobili di lusso, il caffè dello Zanzibar, la madreperla del Mar Rosso, la gomma rabica, i filati, i tessuti di Asmara, la lana di pecora e di cammello» Cfr: U. Marini d’Armenia, *Il Congresso Orientale-Coloniale, la Fiera di Trieste*, «L’Illustrazione Coloniale», ottobre 1922, p. 352. (351-3).

³⁶⁴ U. Marini d’Armenia, *Il Congresso orientale-Coloniale. La Fiera di Trieste*, «L’Illustrazione coloniale rivista mensile sotto gli auspici dell’Istituto Coloniale Italiano», ottobre 1922, p. 351 (351-353).



Fig. 28 Fiera Di Trieste 1922, Fonte: Archivio Storico-Diplomatico del Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale, fondo «ex Ministero dell'Africa Italiana», vol. III, b. 42.

visitatori una completa gamma delle voci più svariate spedite da uffici governativi». ³⁶⁵ Tra i prodotti e i materiali esposti figuravano le autocromie e i quadri illustranti paesaggi della Somalia e dell'Eritrea, stuoie di Misurata, tappeti del Garian, gioielli libici in pietre, in legno, in filigrana d'oro e argento, tessuti somali di smaglianti colori e quelli algerini adoperati per tende, coperte e copritavolo e tappezzerie, oggetti in cuoio e abiti in vari tessuti, accessori in pellame, campioni di tabacchi, e prodotti tipicamente coloniali come la gomma, il caffè e i datteri (foto catalogo n. 72-75). Vi trovarono posto anche prodotti del regno animale da usare nel commercio di lusso (piume di uccelli abissini, ad esempio) e un campionario di piante dalle «vastissime applicazioni» come la palma dum, il tabacco, l'olio di ricino, la canapa, le arachidi, l'agave e soprattutto lo sparto e il cotone. ³⁶⁶ (catalogo vedi foto n. 71-74)

A settembre dello stesso anno ha avuto luogo anche la Mostra Coloniale all'interno della Fiera Campionaria di **Napoli**: «in un padiglione elegante e singolare, dalla caratteristica architettura, costruito in vicinanza al mare, i prodotti del Museo Coloniale figuravano accanto alle merci inviate dalla Somalia, dall'Eritrea, dalla Cirenaica e dalla Tripolitania, presentano ai

³⁶⁵ F. Albini, *Il Padiglione delle Colonie a Napoli*, «L'Illustrazione coloniale rivista mensile sotto gli auspici dell'istituto coloniale italiano», n. 10 (ottobre 1922), p. 359.

³⁶⁶ *Ibidem*.



Fig. 29, Fiera Campionaria Di Napoli 1922. Fonte: Archivio Storico-Diplomatico Del Ministero Degli Affari Esteri E Della Cooperazione Internazionale, Fondo «Ex Ministero Dell'africa Italiana», Vol. III, B. 42.

La stessa vocazione commerciale era alla base della mostra di **Fiume** (1925) organizzata in occasione della Prima Esposizione Industriale, Commerciale, Agricola. Come rivela il titolo della manifestazione, infatti, l'attenzione principale era rivolta all'esposizione di materie prime e di oggetti utili a stimolare l'attenzione di commercianti e industriali (catalogo vedi foto n. 76-78). Il 1925 è stata un'altra data importante perché vi hanno avuto luogo diversi appuntamenti coloniali a Monza, Napoli e Losanna.



Fig. 29, *Prima Esposizione Commerciale Industriale Agricola, Fiume, 30 agosto -15 ottobre, 1925. Fonte: Archivio Storico-Diplomatico del Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale, fondo «ex Ministero dell'Africa Italiana», vol. III, b. 42.*

L'esposizione commerciale, industriale, agricola di **Fiume** era stata indetta dal Sindacato Nazionale per l'incremento dell'Industria e del Commercio residente in Milano e organizzata da un Comitato Esecutivo in seno al sindacato stesso, sotto la guida

di Giovanni Barberis. I comuni delle principali città italiane da Torino a Palermo aderirono «con entusiasmo», si legge sul catalogo, così come le Camere di Commercio. Più di 700 furono le ditte coinvolte. La Mostra Coloniale di Fiume (1925) occupava due grandi saloni al piano terreno e fu curata dal Ministero delle Colonie, «preparata con cura meticolosa da Vittorio Carli», allora Presidente dell'Ufficio Studi e Propaganda, e «organizzata con sagacia e intelligenza» dal Dr. Comm. Umberto Giglio. Secondo il catalogo, «vi apparivano i più svariati prodotti delle nostre colonie ed i campioni della fauna e della flora africane», dodici soldati indigeni appartenenti a tutte le armi dell'Esercito Coloniale prestavano servizio d'onore.³⁶⁷ La città di Fiume è descritta come «porta d'Oriente»:³⁶⁸ non a caso il Ministero delle Colonie aveva scelto di partecipare a questa manifestazione con un'apposita mostra coloniale, avendo intravisto le potenzialità economiche tipiche di una città di confine. Com'è stato evidenziato anche nel caso di Milano (1922), c'è un altro dettaglio da prendere in considerazione in relazione all'esposizione di beni di primaria necessità e di materie prime, ovvero l'intenzione di presentare le colonie come terre fertili e produttive, in opposizione a chi sosteneva che queste rappresentassero un pessimo investimento. Ad esempio, in relazione alla Mostra Coloniale di Fiume viene sottolineato che la mostra serviva:

«a sfatare la leggenda dell'improduttività di queste colonie, leggenda che trasse la sua origine in parte dalla fatalità degli eventi in parte da una assidua propaganda interna

³⁶⁷*Prima Esposizione Industriale, Commerciale, Agricola*, catalogo della mostra svolta a Fiume nel 1925 a cura di G. Barberis, Milano, 1926, pp. 8-11.

³⁶⁸ *Ivi*, p. 1.

dissolvitrice, favorita dalla debolezza dei governanti e dalla incomprendimento delle classi popolari. L'Eritrea vive di una vita, se non brillantissima, indipendente e feconda di opere e di risultati, senza essere di aggravio alcuno alla Madre Patria. Le perle e la madreperla costituiscono i prodotti principali e presso la Mostra di Fiume i visitatori potevano ammirare anche cotone, tabacco, cereali perché il multiforme lavoro italiano ha trasformato parecchie zone desertiche in fertili giardini, come appariva dalle stupende fotografie colà esposte»³⁶⁹

La vocazione commerciale dell'appuntamento fiumano era confermata anche dal catalogo che, nelle poche pagine dedicate alla mostra coloniale, non manca di elencare con dovizia tutte le merci esposte, dividendole per regioni geografiche di appartenenza, contemplando appunti e approfondimenti di natura storica. Sono state reperite due fotografie relative all'allestimento interno.³⁷⁰ In una di esse emerge chiaramente (fig. 29) l'abbandono della struttura "a corridoio" che aveva caratterizzato la mostra di Genova (1914) e in parte Milano (1922) a favore, al contrario, di una struttura basata sulla valorizzazione delle pareti. Gli oggetti e i prodotti, infatti, erano stati affissi alle mura o disposti su tavoli in prossimità di queste. Lo spazio al centro della stanza era libero, il pavimento parzialmente coperto da stuoie intrecciate e tappeti. L'atmosfera da bazar non era più ravvisabile: il festoso caos espositivo cedeva il posto ad ampi spazi vuoti nei quali gli oggetti esposti sembravano essere stati accuratamente selezionati in pochi esemplari. È probabile che le fotografie di cui si dispone non esauriscano la mostra nella sua totalità, può darsi, infatti, che vi fossero altri locali destinati alla mostra coloniale nei quali i prodotti commerciali e i campioni relativi alle materie prime potessero trovare posto. I prodotti qui visibili, infatti, sembrano meno numerosi rispetto alla disordinata opulenza degli allestimenti di Umberto Giglio che contemplava, oltre a stendardi e bandiere collocate nel registro più alto della parete che potrebbero simboleggiare la sottomissione di quei territori al potere italiano, anche pelli di animali esotici come la zebra, monili, vasellame (disposto sul pavimento, sotto al tavolo frontale), una balla di cotone grezzo, tessuti e qualche opera d'arte tra cui *Un ragazzo* di Mario Ridola e un pannello con case libiche e cammelli comparso anche a Losanna, quello stesso anno.³⁷¹ Un paio di guardie sono state ritratte mentre fissano l'obiettivo fotografico disponendosi accanto all'esposizione; la mostra di Fiume era ben lungi dal costituire una prova o una testimonianza della grande potenzialità economica dei territori coloniali, al contrario, sembrava quasi confermarne la povertà di risorse.

³⁶⁹ *Ivi*, p. 12.

³⁷⁰ *Ibidem*.

³⁷¹ G. Tomasella, *op.cit* 2017, p. 152.

Una simile sensazione viene esperita nello stesso **1925** a Milano, presso la sezione coloniale all'interno della **Fiera Campionaria**. Di questa sezione non sono pervenute fotografie ma è stato reperito un articolo di Bruno Siccardi che, con la propria pungente recensione, getta una nuova luce sul fenomeno delle esposizioni coloniali milanesi dei primi anni Venti, formulando al contempo interessanti osservazioni di carattere generale. Il giornalista muoveva critiche all'organizzazione della sezione milanese degli anni 1923 e 1925 e dava giudizi critici sulla riuscita dell'evento.³⁷² Si trattava di una delle poche voci dissonanti rispetto a un coro che anno dopo anno, edizione dopo edizione della Fiera Campionaria, era solita tessere le lodi della manifestazione descritta in termini entusiastici, vera occasione per testimoniare la potenza industriale della nazione. Siccardi affermava che la sezione coloniale dell'edizione del 1923 aveva lasciato a desiderare e che nemmeno quella del 1925 era stata all'altezza delle aspettative. Ciò che il cronista lamentava era da una parte l'inopportunità del padiglione delle colonie che somigliava a un «pagliaio» nonostante nelle intenzioni degli allestitori avrebbe voluto apparire come «esotico», dall'altra l'inefficacia della struttura comunicativa stessa della manifestazione, perché «né le pelli di jena o gli stuoini dell'Asmara o i narghilé rabescati, i barracani policromi e le zagaglie libiche»³⁷³ erano in grado di trasmettere «lo sforzo del colono e dell'industria spaesata per arrivare al successo, là dove, tranne il sole e la terra, nulla diede Iddio all'uomo oltre i muscoli e la volontà».³⁷⁴ Parole forti, che non facevano mistero circa le reali condizioni delle terre d'oltremare, descritte come inospitali e prive di infrastrutture e che sottolineano i limiti di questa metodologia espositiva rispetto alla trasmissione delle conoscenze in campo coloniale. A nulla valeva lamentarsi delle difficoltà organizzative, continua Siccardi, perché «le mostre vanno considerate per l'impressione che ne danno ai neofiti e non per la fatica di chi le coordina». Nemmeno l'edizione del 1925 era sembrata migliore, anzi: «tre o quattro disgraziati arabi» tentavano con scarso successo di vendere ninnoli e cianfrusaglie agli avventori infastiditi, alimentando il «disfattismo coloniale». L'autore affermava che una netta differenza era da tracciare tra la sezione curata dalla Consulta e quella a cura del Museo Coloniale, che risultava migliore, e consigliava di darle maggior peso negli anni avvenire per evitare i rischi di una «propaganda a rovescio», ovvero di dare una pessima immagine dei territori d'oltremare scoraggiando gli italiani a coltivare ogni interesse nei loro confronti. Siccardi terminava il proprio articolo con un paragone rispetto alle esposizioni coloniali straniere, affermando senza esitazioni l'inferiorità di quelle italiane:

³⁷² B. Siccardi, *Mostre e Fiere coloniali*, «L'illustrazione coloniale rivista mensile sotto gli auspici dell'Istituto coloniale italiano», a. VII, n. 6 (giugno 1925), pp. 190-191.

³⁷³ *Ivi*, p. 190.

³⁷⁴ *Ibidem*.

«soltanto quando potremo anche noi mostrare i grafici che documentino le migliaia di ettari che avremo messi a grano, a zucchero, a cotone o a caffè, aprendo canali e strade nelle nostre colonie e chiamando a raccolta gl'indigeni che vagano dispersi dalla marina al deserto: quando avremo ripetuto in casa nostra il miracolo che compiemmo in Tunisia, al Brasile, al Transvaal e in Oceania a profitto altrui, ben vengano di nuovo le esposizioni coloniali. Allora non avremo più da arrossire confrontando le nostre con quelle di Marsiglia o di Wembley e con quelle che, quasi per irrisione, ci han mandato il Messico e il Sud-Africa».³⁷⁵

L'autore sembrerebbe consapevole che il problema non era solo relativo alla struttura delle mostre coloniali ma trovava origine nella stessa natura delle colonie italiane, ancora ad uno stato embrionale di sviluppo e dunque incapaci di testimoniare ciò che avrebbero dovuto. Da questo articolo, infine, si apprende che nei primi anni Venti la sezione coloniale della Fiera di Milano era gestita dalla Consulta della Fiera stessa e che solo una parte di essa era deputata all'esposizione dei prodotti del Museo Coloniale e dunque del Ministero. La Fiera possedeva una natura ibrida nella quale, come si avrà modo di sottolineare, partecipava anche l'Istituto Coloniale Fascista attraverso la costruzione di un apposito padiglione che sostituirà il «pagliaio» dei primi anni Venti, dando degna collocazione alle merci e ai reperti del Museo Coloniale.



Fig. 30, Seconda Mostra Internazionale delle Arti Decorative, Monza, maggio-ottobre, 1925.

Fonte: Archivio Storico-Diplomatico del Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale, fondo «ex Ministero dell'Africa Italiana», vol. III, b. 42.

Quello stesso anno ha avuto luogo anche la II edizione della Mostra di Arti Decorative a **Monza**, comprendente una sezione coloniale (catalogo vedi foto n. 79-81).

Era stata allestita con oggetti provenienti dal Museo Coloniale ai quali furono aggiunti i materiali inviati dalle colonie predisposti dall'Ufficio Studi e Propaganda. L'ordinamento è stato compiuto da Umberto

Giglio, coadiuvato da Angelo Castaldi, ufficiale coloniale del Ministero e dal colonnello Enrico

³⁷⁵ Ivi, p. 191.

Fasulo. La decorazione della sala (vedi fig. 30) era dell'ingegnere Ettore Pennetta ed era dedicata esclusivamente alle produzioni artistiche in stile moresco orientale.³⁷⁶ Le sale di Villa reale dedicate al tema coloniale erano divise per criterio geografico; due erano riservate rispettivamente alla Cirenaica e alla Tripolitania mentre Somalia ed Eritrea disponevano di una sala ciascuna. A ciò si aggiungono una sala adibita alle autocromie di Pellerano, come abbiamo visto già a Milano nel 1922, e un'ultima sala dall'aspetto simile a quello di un bazar per le vendite assicurava la presenza della componente commerciale. In questo modo i visitatori avrebbero avuto modo di acquistare un souvenir della visita, portando nelle proprie case un piccolo pezzo di Africa coloniale e condividendo il sogno nazionale. Osservando le fotografie dell'allestimento relative alle sale dedicate alla Tripolitania, emerge con chiarezza l'adozione di uno stile improntato all'evocazione di un'atmosfera "moresca", in linea con lo stile dei manufatti esposti. La sede della manifestazione era Villa Reale, la cui edificazione fu conclusa nel 1780, progettata dall'architetto Giuseppe Piermarini secondo la tradizione tipologica della villa lombarda ispirata alla grandiosità della reggia di Caserta, alla cui realizzazione aveva partecipato come allievo del Vanvitelli.³⁷⁷ In un edificio di stampo prettamente neoclassico, dunque, era stata allestita una mostra che ricordava atmosfere orientali, evocate dall'uso degli archi acuti, delle decorazioni e degli arredi. Erano esposti «collezioni e materiali del Museo Coloniale integrati e collezioni con materiali inviati rispettivamente dalle nostre quattro colonie di dominio diretto», compreso un «album di pelle con fotografie della Somalia».³⁷⁸ Il ricorso all'ambientazione è evidente: lo spazio originario viene trasformato senza alcuna volontà di ricostruire con rigore filologico un monumento o un edificio in particolare, tendendo piuttosto a evocare un'atmosfera compatibile con quella da *Le Mille e una notte*. All'interno di teche in vetro e legno appoggiate al muro era possibile notare esposti tessuti finemente decorati, accessori in pelle, alle pareti si scorgevano appese armi e opere d'arte tra cui *Hassan Barucchiere*, *Arabica inter tumulos*, *Mendicante Arabo*, *la Bottega del sarto*, *In Somalia e Costume arabo*, tutti realizzati da Pompeo Mariani, artista locale risalenti agli anni Ottanta dell'Ottocento.³⁷⁹

³⁷⁶ Un cenno alla mostra di Monza del 1925 è rintracciabile sul catalogo della mostra di Fiume, cfr: *Prima Esposizione Industriale, Commerciale, Agricola*, catalogo della mostra, Fiume, 1925 a cura di G. Barberis, Milano, 1926, p. 13. Il catalogo della Mostra di Arti Decorative, infatti, si limita a proporre un elenco degli oggetti esposti divisi per provenienza geografica (Mostra della Tripolitania, Mostra della Cirenaica, Mostra della Somalia). Cfr: *Seconda Mostra internazionale delle Arti Decorative*, Consorzio Milano-Monza Umanitaria, maggio-ottobre 1925, Monza, Casa Editrice Alpes F. De Rio, Milano, 1925, pp. 60-62.

³⁷⁷ Villa Reale di Monza, <http://www.villarealedimonza.it/villa-reale/>

³⁷⁸ *Seconda Mostra internazionale delle Arti Decorative*, Consorzio Milano-Monza Umanitaria, maggio-ottobre 1925, Monza, Casa Editrice Alpes F. De Rio, Milano, 1925, pp. 60-62.

³⁷⁹ G. Tomasella, *op.cit* 2017, p. 148.

Nel 1925 ha avuto luogo anche la mostra coloniale di **Losanna** (vedi catalogo foto n. 82-86).³⁸⁰ Si trattava di una Fiera campionaria agricola e industriale organizzata dalla *Société coopérative du Comptoir suisse*, il presidente del Comitato organizzativo era Eugène Failletaz, deputato e presidente della Camera valdese di Commercio di Losanna.³⁸¹ La Fiera era divisa in sei padiglioni, uno dei quali riservato all'esposizione di prodotti coloniali ed esotici (*Halle des produits coloniaux*) a cui parteciparono diversi paesi tra cui l'Italia, il Belgio e il Congo belga, la Colombia, il Costa Rica, l'Egitto, la Francia, la Grecia, il Guatemala, il Giappone, la Turchia, i Paesi Bassi e le Indie Olandesi e le Filippine.³⁸² In prossimità del padiglione delle colonie vi era un «village africain». Risultavano esposte materie prime appartenenti a Tripolitania, Cirenaica, Somalia ed Eritrea, che portano a considerare un dato significativo: l'esposizione dei prodotti grezzi e di interesse primario non avveniva in sezioni separate dal resto della mostra ma in piena integrazione a quella delle altre categorie merceologiche. In questo caso, il pavimento era stato ricoperto di tappeti, tavoli disposti in prossimità della parete e al centro della stanza accoglievano gli oggetti più vari tra cui filari, tessuti e piccoli oggetti di artigianato.



Fig. 31, VII Comptoir Suisse et Foire Internationale de produits coloniaux et exotiques, Losanna, 27 giugno -26 luglio 1925. Fonte: Archivio Storico-Diplomatico del Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale, fondo «ex Ministero dell'Africa Italiana», vol. III, b. 42.

La parete risultava divisa in tre ordini, in quello superiore campeggiavano degli arazzi raffiguranti elementi architettonici tipici della tradizione architettonica araba, interrotti al centro da un pannello dipinto con un soggetto esotico (un cammello, case libiche e alcuni abitanti), opera di Giuseppe Rondini.³⁸³

Questo era collocato

sopra una bandiera che riproduceva i simboli del governatorato coloniale e terminava, poco più in

³⁸⁰ La denominazione ufficiale della mostra è «VI Comptoir suisse et Foire Internationale de produits coloniaux et exotiques» (27 giugno-26 luglio 1925).

³⁸¹ G. Tomasella, *Op.cit.*, 2017, p. 149.

³⁸² <https://www.mch-group.com/fr-CH/mch-group/history/history-blog/2016/02/kolonialmesse-lausanne.aspx>

³⁸³ G. Tomasella, *Op.cit* 2017, p. 150.

basso, con le fotografie dei due governatori di Cirenaica e Tripolitania. L'ordine mediano era costituito da una successione di scudi, l'ordine inferiore, invece, era quello dall'aspetto meno sistematico e di colore, con lunghi tavoli sui quali erano adagate merci diversificate. L'atmosfera evocata era quella del bazar, un po' meno sciatta rispetto all'edizione di Fiume. L'avventore poteva posare lo sguardo su una moltitudine festosa di oggetti in una cornice esotica, evocata dalle suggestioni architettoniche in alto e dall'opera di Rondini che, riproducendo una scena di vita quotidiana tra beduini, contribuiva a costruire un rapporto immaginifico con i territori coloniali. Al centro della sala campeggiava un grande covone di lana non lavorata e la sua presenza, insieme a quella di altri elementi di arredamento in prossimità del centro della sala, costellava lo spazio di ostacoli, limitando il campo visivo. Contrariamente all'ampio spazio vuoto della sala espositiva fiumana, infatti, a Losanna la dislocazione in posizione avanzata di alcuni oggetti e arredi aveva l'effetto di movimentare l'ambiente conferendo profondità: quest'ultima, infatti, presuppone la possibilità che il visitatore possa percorrere lo spazio in una certa direzione.³⁸⁴ La presenza di ostacoli rendeva l'atto del guardare un'azione non immediata ma volontaria, cosciente, perché il fruitore della mostra avrebbe dovuto attuare specifiche strategie al fine di appropriarsi degli spazi, non potendoli abbracciare con un solo colpo d'occhio. La fruizione della mostra diventava, dunque, una conquista: il pubblico avrebbe dovuto girare intorno al covone di lana grezza, ad esempio, per ammirare gli oggetti disposti sul tavolo vicino alla parete, oppure nel caso in cui non fosse stato possibile percorrere lo spazio espositivo ma solo guardarlo da lontano, avrebbe dovuto cercare la posizione migliore, il punto di vista adatto dal quale godere di quanti più dettagli possibile avvicinandosi o allontanandosi dalla balaustra, spostandosi a destra o a sinistra parallelamente ad essa. Un allestimento che non interessa solo il perimetro delle sale ma che ne investe anche le porzioni centrali comporta che il ruolo del visitatore sia attivo, così come la presenza di veri e propri «limiti», ovvero di strutture che impediscono l'accesso a porzioni delle sale, determinano la necessità di una rinegoziazione nella percezione e nella fruizione dello spazio.

Già trattando della Mostra Coloniale di Genova del 1914 era stata evidenziata una similitudine visiva con l'allestimento delle Wunderkammer e in particolar del Museo Settala. Nel caso delle mostre di Fiume e di Losanna potrebbe essere possibile rintracciare qualche riferimento in

³⁸⁴ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Milano, Bompiani, 2003.



Figura 32: Giuseppe Maria Mitelli, *Veduta del Museo Cospiano*, 1677, Incisione all'acquaforte. In alto a destra: Fiume 1925. In basso a sinistra: Losanna 1925. In basso a destra: Museo Coloniale di Roma, 1941.

Da quanto emerge dall'analisi di questa acquaforte del 1677 (fig. 32 in alto a sinistra), i reperti erano organizzati in ordini orizzontali: a partire dal basso le pareti venivano suddivise in quattro fasce scandite da divisori come se si trattasse di una cassettonatura, anche in questo caso caratterizzata da un certo ritmo. Nella parte superiore, invece, panoplie e oggetti afferenti alla categoria *naturalia* (animali marini e uccelli imbalsamati, elementi vegetali) erano disposti direttamente sulle pareti. Sia nel caso della Prima Esposizione Commerciale e Agricola di Fiume (1925) che della mostra di Losanna dello stesso anno si era preferito un allestimento che lasciava lo spazio centrale della sala libera da ingombri, disponendo tutti i prodotti alle pareti con l'aiuto di tavoli in legno. Se presso il Museo Cospiano una piccola statua di Dante campeggiava in alto, a Losanna vi era la fotografia del Principe Lanza di Scalea, allora Ministro delle Colonie. In basso a destra alla fig. 32, invece, figura una riproduzione dell'allestimento dei primi anni Quaranta del

³⁸⁵ Museo Cospiano annesso a quello del famoso Ulisse Aldovrandi e donato alla sua Patria dall'Illustrissimo Signor Ferdinando Cospi [...] *Descrizione di Lorenzo Legati*, Bologna, per Giacomo Monti, 1677, copia digitalizzata:

https://books.google.it/books?id=dVUcmEXGtqC&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Museo Coloniale in cui panoplie di armi prelevate dai territori d'oltremare vengono intervallate ad opere pittoriche. Gli ordini orizzontali erano due ma la scansione ritmica della parete era rispettata. Come anche nel caso di Genova (1914) è difficile che gli allestitori delle mostre coloniali avessero volontariamente deciso di inserire dei riferimenti alla tradizione espositiva della Wunderkammer, tuttavia allo sguardo di un visitatore «virtuale» del XXI secolo possono balzare agli occhi le analogie appena menzionate.

La sezione relativa alla mostra coloniale presso la **IX edizione della Fiera Campionaria di Milano (12 aprile – 19 giugno 1928)** è stata allestita dall'Istituto Coloniale Fascista. In quest'edizione ha fatto la propria comparsa il nuovo **Padiglione delle Colonie**, un edificio permanente voluto dallo stesso Istituto.



Figura 33 C.E. Rava, S. Larco – Fiera Campionaria di Milano - Padiglione delle Colonie. La fotografia è stata scattata nel 1929 ma il padiglione era in funzione già dal 1928. Fonte: Archivio digitale regione Lombardia: <http://www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/schede/IMM-u3020-0000264>

Il concorso era stato bandito nel 1927 e avevano partecipato numerosi architetti per un totale di 40 progetti. Secondo le direttive, il padiglione doveva essere in muratura «di carattere semplice, di linee semplici e dignitose, intonate alla destinazione».³⁸⁶ Doveva comprendere un solo piano

³⁸⁶ *Il Padiglione delle Colonie alla Fiera Campionaria di Milano*, «Rassegna di architettura», n. 2, 1929, p. 15.

salvo una sopraelevazione di circa 40 mq da adibire ad usi amministrativi e di segreteria. Dalla *Relazione della Commissione giudicatrice*, formata da Marcello Piacentini, Enrico Del Debbio e Cipriano E. Oppo, si evince che il concorso bandito dell'ICI non era riuscito «ottimo», tuttavia erano pervenuti dei progetti degni di essere realizzati. Quello vincente, realizzato da Carlo Enrico Rava e Sabastiano Larco, è stato definito con «più carattere», con una «pianta viva, varia e pratica». Le facciate erano ispirate a elementi dell'architettura araba minore sviluppati con nitidezza e «raffinatezza tutta moderna, sebbene vi siano da rilevare alcuni particolari poco soddisfacenti». Il progetto, nonostante fosse risultato vincitore, poteva essere eseguito solo a tre condizioni: che si sostituisse la cupola, inizialmente dotata di un chiodo che però venne giudicato troppo rigido e tagliente; che la statura dell'Imperatore Romano fosse concepita «con carattere meno barbarico» e che infine venissero soppresse scanalature verticali negli angoli della facciata principale, perché giudicate «di carattere troppo esotico» e sostituite con superfici lisce.³⁸⁷ L'interno del padiglione era diviso in tre sale e figurano tra gli espositori il Governo della Cirenaica e il Ministero delle Colonie, con qualche oggetto proveniente dal Museo Coloniale. Non disponendo di fonti iconografiche sufficienti è purtroppo impossibile portare avanti una dettagliata disanima dell'allestimento, tuttavia è noto che la mostra coloniale potesse contare, oltre che sul padiglione, anche su edifici riservati ai suk dei commercianti tripolini.³⁸⁸ Il padiglione rappresentò un interessante esempio di *mediterraneità* e potrebbe essere inserito all'interno di un dibattito che animò le pagine di alcune riviste di architettura in relazione alle caratteristiche che avrebbe dovuto avere l'architettura coloniale, nonché alle modalità di rappresentazione della presenza italiana in colonia, come si avrà modo di trattare in altra sede.³⁸⁹ Dal 1928, secondo quanto emerso dallo spoglio della pubblicistica coeva, il Padiglione delle Colonie ospitò una mostra coloniale durante ogni edizione della Fiera Campionaria di Milano. Tuttavia, a causa della scarsità del materiale documentario non è possibile ripercorrere anno dopo anno la *facies* dell'allestimento, dovendo accontentarsi di salti più o meno repentini. Come già accennato trattando delle precedenti edizioni della Fiera di Milano, la sua sezione coloniale presentava una natura ibrida perché vedeva la partecipazione del Museo Coloniale come espositore insieme al Governo della Cirenaica e della Tripolitania, della Consulta della Fiera per l'organizzazione della parte esterna al padiglione della sezione coloniale, e dell'Istituto Coloniale come ente promotore. L'allestimento di quest'edizione del 1928 aveva un aspetto semplice, nel quale non si fa ricorso all'ambientazione (vedi catalogo

³⁸⁷ *Concorso per il padiglione delle Colonie alla Fiera Campionaria di Milano. Relazione della Commissione Giudicatrice*, «Rivista Coloniale organo dell'Istituto Coloniale Italiano», a. XXII, n. 3 (maggio-giugno 1927), pp. 177-180.

³⁸⁸ G. Tomasella, *op. cit.* 2017, p. 158.

³⁸⁹ Si veda cap. 4, p. 257.

foto n. 87-90).³⁹⁰ Gli oggetti e i prodotti esposti erano ordinati su tavoli accostati alle pareti e qualche pelle di animale appesa alle pareti interveniva ad animare le sale. Non c'era traccia dell'atmosfera da bazar né di qualsiasi forma di coinvolgimento emotivo con il pubblico non specializzato; la Fiera di Milano, infatti, era un'occasione di incontro e confronto tra industrie nazionali e internazionali e addetti ai lavori. La sezione coloniale, dunque, non era stata progettata per intrattenere ma per far conoscere i prodotti e le materie prime da esportare dai territori d'oltremare.

Nello stesso anno ha avuto luogo a **Torino** una delle esposizioni coloniali di dimensioni maggiori del Novecento. La *reclame* pubblicitaria è stata notevole e osservando le fotografie relative si ha come l'impressione di trovarsi di fronte ad un evento che ha inciso profondamente nell'immaginario coloniale italiano. La mostra di **Torino del 1928** ha avuto luogo dal maggio al novembre 1928 ed è stata una delle ultime degli anni Venti (catalogo vedi foto n. 91-155).

La mostra coloniale sorgeva sulla sponda sinistra del Po nella nuova località *Il Pilonetto*, al di là del ponte Vittorio Emanuele III che venne inaugurato proprio in quell'occasione. La Mostra Coloniale di Torino si presentava quale parte integrante dell'Esposizione organizzata per celebrare il quarto centenario della nascita di Emanuele Filiberto di Savoia e il decennale della vittoria italiana a seguito della Prima guerra mondiale. Venne organizzata dal Comitato Esecutivo presieduto dal gr. uff. generale Eraldo Rho, insieme ad altri funzionari tra i quali il comm. Umberto Giglio. La Mostra era composta da un'edera porticata, alla quale si accedeva attraverso il ponte Vittorio Emanuele, e di un grande padiglione. Intorno ai portici si sviluppavano le botteghe indigene mentre nel padiglione si svolgeva la documentazione dell'attività coloniale, nella parte centrale venivano esposti i prodotti della Libia, nelle gallerie laterali quelli della Somalia e dell'Eritrea. Le sezioni etnografica, agricola, industriale e didattica suscitarono l'ammirazione, secondo la stampa, degli studiosi che «vi trovano elementi per aggiornare specificamente le loro cognizioni sull'interessante materia».³⁹¹ Dal padiglione centrale si irradiavano le comunicazioni con i quattro villaggi coloniali, ognuno abitato da indigeni di differenti colonie. I villaggi erano ricostruiti nelle loro fattezze originali sia all'esterno che all'interno: l'Eritrea era composto di *tukul* e gli *edemò*, la Somalia le residenze e le scuole di consolata; la Libia riproduceva le magnificenze

³⁹⁰ Le foto di cui sopra, rinvenute presso l'archivio della Farnesina, recano scritte sul retro alcune indicazioni e una data, il 1927. Tuttavia, l'autrice del regesto del volume di G. Tomasella più volte citato in questo lavoro, ha proposto di spostare la datazione al 1928 dopo il confronto con altro materiale bibliografico: G. Tomasella, Op. cit 2017, p. 159. Secondo l'archivio digitale della regione Lombardia, invece, sono databili al 1929: <http://www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/schede/IMM-u3020-0000268/>. È anche possibile che l'allestimento interno delle sale del Padiglione sia rimasto invariato nel corso di alcuni anni, purtroppo non è stata trovata conferma di questa teoria nella pubblicistica del tempo.

³⁹¹ *La Mostra Coloniale di Torino*, «Italia Coloniale», a. V, n. 7 (luglio 1928), p. 141.

archeologiche di Leptis Magna e i *suk*; la Cirenaica le fabbriche di tappeti e i parchi di fauna particolare. Dal padiglione centrale si diramavano delle strade per raggiungere i quattro villaggi coloniali, ognuno abitato da indigeni delle colonie, definiti fedeli «al **colore locale**», edificato per «dare al visitatore la schietta impressione dell’ambiente originale», non solo per la visione esterna ma anche per la riproduzione dell’interno di ogni abitazione. Era stato allestito un padiglione in celebrazione di **Rodi**, che trattava dei più interessanti aspetti dell’isola: questo aveva la forma tipica di una casa di Lindo con la sua architettura, frutto della fusione dello stile dei Cavalieri con lo stile «bizantino» e con elementi stilistici «moreschi». L’edificio disponeva di un avancorpo a torretta detto “pyrgos” e di un cortile, all’interno ospitava la mostra dei prodotti delle particolari attività di Rodi (tappeti, bozzi di seta), oltre a varie pubblicazioni di propaganda e turismo e fotografie della Rodi antica.³⁹²

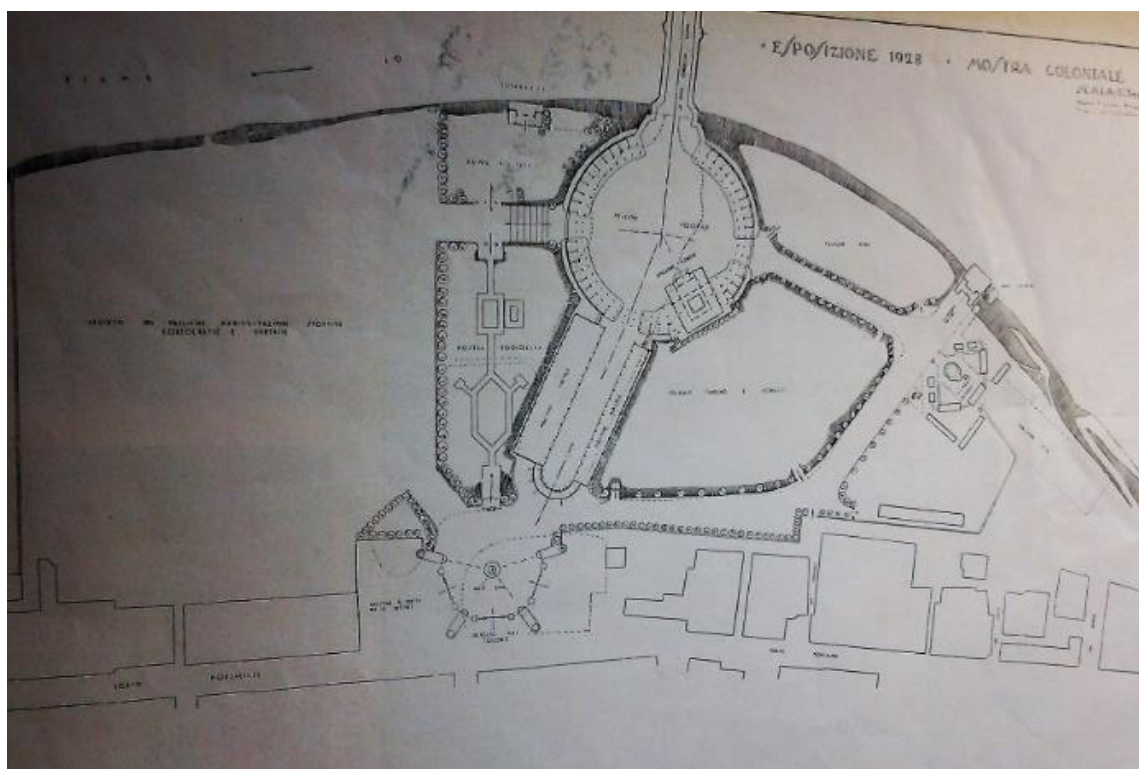


Fig 34 Pianta dell’esposizione coloniale di Torino. Fonte: *Le colonie all’esposizione di Torino*, «Italia Coloniale», a. V, n. 2 (febbraio 1928), p. 26-27.

La **Mostra dell’Eritrea** comprendeva una raccolta archeologica, una di armi e una di materiale etnografico; diapositive di usi e costumi e paesaggi; plastici dei più notevoli edifici pubblici; raccolte di legnami, prodotti del mare, una raccolta di rettili; strumenti musicali, vasi e anfore. La Mostra della **Somalia** comprendeva cartine geografiche, collezioni etnografiche, esemplari di fauna locale, un modello di sambuchi, un modello della grande diga sul fiume Scebeti.

³⁹² G. Preda, *Rodi all’Esposizione di Torino*, «Italia Coloniale», n. 8 (agosto 1928), a. V, p. 161.

Alcune ditte italiane si occupavano della vendita di prodotti indigeni quali caffè, dolciumi, bibite, pelli di animali. L'organizzazione di questo padiglione era affidata all'arch. Ernesto Gulla e al capitano cav. Riccardo Lanza. Nel villaggio dedicato alla **Cirenaica** vi erano quattro tende beduine dove gli indigeni lavoravano stuoie per fabbricare cestini. La **Mostra della Tripolitania**, invece, venne definita «copiosa» e comprendeva numerose informazioni della pesca al tonno. La mostra del costume e la mostra etnografica erano state curate da Bartoccini, archeologo della Soprintendenza dei Monumenti e Scavi della Tripolitania. Vi era, infine, la riproduzione di una **casa araba**, di un tabernacolo ebraico e di un **caffè**.

La **Mostra di Torino** del 1928 può essere considerata la prova più impegnativa e meglio riuscita messa a punto dal Ministero delle Colonie fino a quel momento. Uno dei motivi del successo era dato dalla partecipazione del Museo Coloniale che, sebbene nato da pochi anni, aveva fornito materiale in abbondanza. Il Museo, infatti, sarebbe dovuto diventare «il grande serbatoio aggiornato e attrezzato di tutto il materiale necessario alla dimostrazione dell'attività delle Colonie ma pure la fonte più accreditata per le notizie di carattere industriale e commerciale».³⁹³

Alla manifestazione di Torino era stata esposta anche una carta geografica (fig. 35) in cui risultavano evidenziati i confini della penisola italiana e quelli dei territori coloniali del Nord Africa, nel Mar Egeo e del Corno d'Africa. Prendendo come punto di riferimento la porta poco più a destra, è possibile avere un'idea delle dimensioni di questo oggetto che doveva colpire l'attenzione del visitatore di passaggio da un ambiente all'altro, costringendolo a soffermarsi. La rappresentazione cartografica era stata arricchita da motivi fitomorfi sulla parte in alto, rappresentanti rami di palma, e da decorazioni geometriche lungo i due lati maggiori. Lungo il lato inferiore sono visibili due gagliardetti e un medaglione su cui è incisa la didascalia: *Il Regno d'Italia (illeggibile)*.

Su questo elemento cartografico viene sovrapposta l'immagine di un soldato dell'esercito coloniale vestito con fez e uniforme d'ordinanza. Si tratta dunque di un modo accattivante ed efficace per informare circa l'estensione dei domini coloniali, paragonabile ai supporti didattici che anche oggi vengono impiegati nelle mostre per fornire al visitatore riferimenti geografici e storici di base.

³⁹³ È stato il museo coloniale che si è assunto l'onere dell'organizzazione della Mostra insieme al Comitato dell'Esposizione, il Ministero delle Colonie si era occupato dei costi e i singoli governatori hanno provveduto a costruire villaggi coloniali. G.B., *La chiusura della Mostra Coloniale di Torino*, «L'Italia Coloniale», a. V, n. 11 (novembre 1928), p. 215 (215:227)



Fig. 35 Esposizione di Torino 1 maggio – 4 novembre 1928. Fonte: Archivio Storico-Diplomatico del Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale, fondo «ex Ministero dell'Africa Italiana», vol. III, b. 42.

Galvão, ufficiale coloniale, nazionalista che nell'ultima fase della sua vita combatté contro il regime di Salazar, progettò questo strumento di grande impatto visivo che avrebbe aiutato portoghesi (e non) a visualizzare le effettive dimensioni dell'impero coloniale lusitano.³⁹⁴ Vennero prodotte dal Secretariado de Propaganda Nacional anche versioni in inglese e francese.

La tendenza a rappresentare tramite cartografia l'estensione dei domini non era limitata all'Italia, com'è facilmente prevedibile, ma rientrava nel novero di alcune esigenze propagandistiche che le manifestazioni coloniali europee erano solite soddisfare. Un esempio potrebbe essere rappresentato dalla celebre carta geografica portoghese del 1934, esposta in occasione della *Exposição Colonial do Porto* (fig. 36) la cui affissione era stata imposta anche a tutte le scuole del paese. Questa carta geografica apparteneva al momento in cui l'attenzione propagandistica dell'*Estado Novo* aveva raggiunto il massimo livello e Henrique

³⁹⁴ L. Marroni, "Portugal não é um país pequeno". *A lição de colonialismo na Exposição Colonial do Porto de 1934*, «História. Revista da FLUP. Porto», IV Série, vol. 3, 2013, pp. 59-78.

l'ingresso della mostra, il visitatore avrebbe dovuto avere la netta percezione di trovarsi in un luogo diverso da Torino. La presenza di padiglioni riproducenti architetture appartenenti a zone lontane dall'Italia dava probabilmente la sensazione di poter viaggiare semplicemente percorrendo il tragitto della mostra. Gli spettacoli di indigeni si susseguivano animando la visita, la presenza di un bazar delle vendite finale dava l'opportunità di portare a casa un ricordo dell'esperienza che, per un italiano del 1928, probabilmente non avvezzo a viaggiare in terre lontane, assumeva l'aspetto di una vera e propria avventura. La mostra di Torino, a livello planimetrico, ricalcava il modello tipico delle Esposizioni Universali. Non si trattava, infatti, di una piccola sezione coloniale all'interno di una manifestazione di carattere commerciale ma di un'intera area della città circoscritta e rifunzionalizzata temporaneamente, della creazione artificiale di uno spaccato di mondo all'interno di una città occidentale della prima metà del Novecento. Restando in ambito coloniale, questo modello è condiviso dalle due mostre successive.

L'Exposition Internationale coloniale Maritime et d'Art Flamand di Anversa del 1930 abbracciava ogni campo relativo ai rapporti di colonizzazione, ai metodi di messa in valore delle ricchezze coloniali, dell'industria e del commercio di importazione ed esportazione con la madrepatria, la navigazione per mare e interna, la costruzione di porti marittimi e fluviali, i trasporti su ruota e l'aviazione.



Fig. 37 Pianta dell'Esposizione di Anversa, 1930. Fonte : *Exposition Internationale Coloniale Maritime et d'Art Flamand, Anvers, 1930, Catalogo Generale, Bureaux 17, Anversa, 1930, p. 9.*



Fig. 38 "Il grande padiglione italiano", ritaglio di giornale in lingua olandese. Fonte: Archivio Storico-Diplomatico del Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale, fondo ex Ministero dell'Africa Italiana, vol. III, b.42, p. 9.

Il padiglione italiano fu realizzato dall'architetto Giovanni Chevalley, del regio Politecnico di Torino. Situato nei pressi dell'ingresso principale dell'Esposizione, era costituito da una serie di corpi di fabbrica caratterizzati da vetrate e lucernari.³⁹⁵ Il lessico architettonico non prevedeva alcun ricorso all'ambientazione ma, al contrario, la ricerca di una monumentalità di stampo classico. La superficie dell'esposizione occupava circa 50 ettari, venne inaugurata ad aprile 1930 e rimase aperta fino al 15 novembre dello stesso anno. Fu organizzata da una Società Anonima costituita da Gustave E. Van den Broeck membro della Camera dei Rappresentanti, di cui ha assunto la presidenza.³⁹⁶ Sorpassata la soglia di ingresso del padiglione italiano, si giungeva a un'ampia sala sovrastata da una cupola affrescata da Tito Chini con elementi naturali, aquile, palme e onde. L'area sottostante ospitava reperti archeologici rinvenuti in Libia (Venere di Cirene; ricostruzione dell'Arco di Marco Aurelio a Tripoli; una statua di Marte; un'effigie di Apollo). Le sale erano ricche di opere d'arte pittorica e nella sala attigua al salone centrale era stata allestita una mostra di dipinti realizzati da «pittori appassionati del paesaggio coloniale, che in diverse

³⁹⁵ G. Arena, *Op. cit* 2011, p. 53.

³⁹⁶ *Exposition Internationale Coloniale Maritime et d'Art Flamand*, Anversa, 1930, Catalogo Generale, Bureaux 17, Anvers, 1930, p. 10.

epoche hanno illustrato, con vero titolo di artista, le visioni coloniali».³⁹⁷ L'esposizione comprendeva anche una sezione retrospettiva sull'arte fiamminga dal 1830. Alcune tra le opere ritratte nelle fotografie (catalogo foto n. 156-162) sono state ricondotte a dipinti e sculture note: due paesaggi di Giuseppe Riondini, quattro pannelli decorativi rappresentanti donne indigeni dipinti da Laurenzio Laurenzi (*Somalia ed Eritrea*) e Edoardo del Neri (*La Tripolitania* e *La*



Fig. 39 *Exposition Internationale Coloniale, Maritime et d'Art Flamand, Anversa aprile-ottobre 1930*. Fonte: Archivio Storico-Diplomatico Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale, Fondo «ex Ministero Africa Italiana», vol. III, b.

Cirenaica), un disegno di Cesare Biseo *Testa femminile velata*, *Giovane araba di Cirene* (*Donna seduta*) di Mario Ridola approssimativamente del 1924, *Viale Principe Umberto a Mogadiscio* di Ajmone, *Primula* (1920 circa), *Lungo le rive del fiume Gasc*, *Mercato di Agordat* (ante 1928) e *Una sosta* di Giorgio Oprandi. Per quanto riguardava la scultura, venne esposta anche *Testa di donna*, risalente al periodo trascorso in Somalia di Cesare Biscarra insieme a Lidio Ajmone e *S.A.R. il Duca Amedeo di Savoia sul Mehari* di Mario Montemurro.³⁹⁸ Vennero inoltre presentati

³⁹⁷ *La Mostra coloniale Italiana alla Esposizione Internazionale di Anversa*, «Rivista delle Colonie Italiane», a. IV, n.6 (giugno 1930), pp. 516-519.

³⁹⁸ G. Tomasella, *op.cit* 2017, pp. 167-172.

manichini con costumi tipici delle quattro colonie africane e alcuni prodotti delle isole egee oltre a quelli, onnipresenti, di Eritrea, Tripolitania, Cirenaica.

Un'altra importante manifestazione internazionale coloniale ha avuto luogo l'anno successivo a **Parigi, si tratta dell'Exposition Coloniale Internationale del 1931** (catalogo vedi foto n. 164-185). Anche in questo caso la manifestazione aveva respiro internazionale e i numerosi padiglioni erano stati allestiti da delegazioni di potenze coloniali a imitazione di monumenti e stili architettonici tipici dei propri territori d'oltremare, dando al visitatore l'impressione di fare un *tour* del mondo in un giorno. Tra le nazioni che parteciparono, oltre la Francia e l'Italia, si ricordano gli Stati Uniti, il Portogallo, la Danimarca e l'Olanda, ognuna delle quali aveva a disposizione uno spazio abbastanza vasto, tutto intorno al laghetto centrale (fig 40).³⁹⁹ Erano stati ordinati per l'occasione dalla Francia il Palazzo delle Belle Arti e il Palazzo delle Industrie di Lusso. Il percorso fruitivo aveva una forma ellittica e il punto di inizio corrispondeva a quello finale. Una volta entrato attraverso la «Porte Dorée», il visitatore poteva ottenere preziose informazioni presso la *Cité des Informations* e proseguire lungo *l'Avenue des Colonie*, ovvero lungo il settore Meridionale dell'esposizione che ospitava padiglioni riproducenti lo stile architettonico di alcuni dei paesi sottoposti al potere europeo. In sequenza erano disposti gli edifici effimeri di Somalia (architetto: Charles A. Wulfleff), Oceania (Ernest Billecocq), Indie Francesi (Henri Girvès e René Sors), Pacifico australe (Nuova Caledonia, Nuove Ebridi e isole Wallis; Gustave Saacké, Pierre Bailey e Pierre Montenot), Guyana (Oradour) e i possedimenti caraibici francesi (Martinica, Riunione e Guadalupa; Charles A. Wulfleff, Henri-Léon Bloch e Ali Tur). Seguivano i padiglioni delle Missioni cattolica (Paul Tournon) e protestante (Henri Chauquet), la cui gravità strideva con la foggia primitiva delle successive sezioni coloniali: quella indocinese, dominata dalla ricostruzione del tempio khmer di Angkor Wat (Charles e Gabriel Blanche), la cambogiana (architetto: Georges Groslier); i padiglioni dell'Annam (architetti: Crastle e Blanche), del Laos (Charles e Gabriel Blanche), della Cocincina e del Tonchino (Paul Sabrié), dell'Africa occidentale francese (Dahomey, Senegal, Sudan, Guinea, Mauritania, Alto Volta, Niger e Costa d'Avorio; Germaine Olivier e Jacques-Georges Lambert) e dell'Africa equatoriale francese (Gabon, Ciad, Repubblica del Congo, Repubblica centro-africana; L. A. Fichet).⁴⁰⁰ Alla fine dell'Avenue, l'omaggio a uno dei pilastri della colonizzazione, la Torre di bronzo dell'Esercito (Lucien Lécuyer

³⁹⁹ Gli architetti olandesi erano J. A. J. Moojen e W. J. G. Zweedijk, quelli statunitensi Charles K. Bryant e Jacques Greber; il Palazzo delle Belle Arti era opera di Charles Halley e quello delle Industrie di Lusso di Roger-Henri Expert, per concludersi con la Danimarca (Helge Bosjsen-Moeller), l'Indostan (Jules Heyman e S. Barkal) e il Portogallo (Raul Lino)

⁴⁰⁰ M. Carli, *Ri/produrre l'Africa romana. I padiglioni italiani all'Exposition Coloniale Internationale, Paris, 1931*, «Memoria e Ricerca», n. 17, settembre-dicembre 2004, p. 220.

e Emile Berthelot). Completavano il settore francese il Nord Africa (Marocco, Robert Fournez e Albert Laprade; Algeria, Charles Montaland; Tunisia, Victor Valensi), le colonie nordamericane (isole di Saint Pierre e Miquelon; Charles Lowson), il Togo e il Camerun (Louis- Hippolyte Boileau e Léon Carrière), seguiti dal Congo Belga (Henri Lacoste) – unica colonia straniera ammessa a condividere lo spazio destinato a quelle nazionali – dalla Palestina (Georges Wybo) e dai protettorati di Libano e Siria (Ulysse Moussali).⁴⁰¹

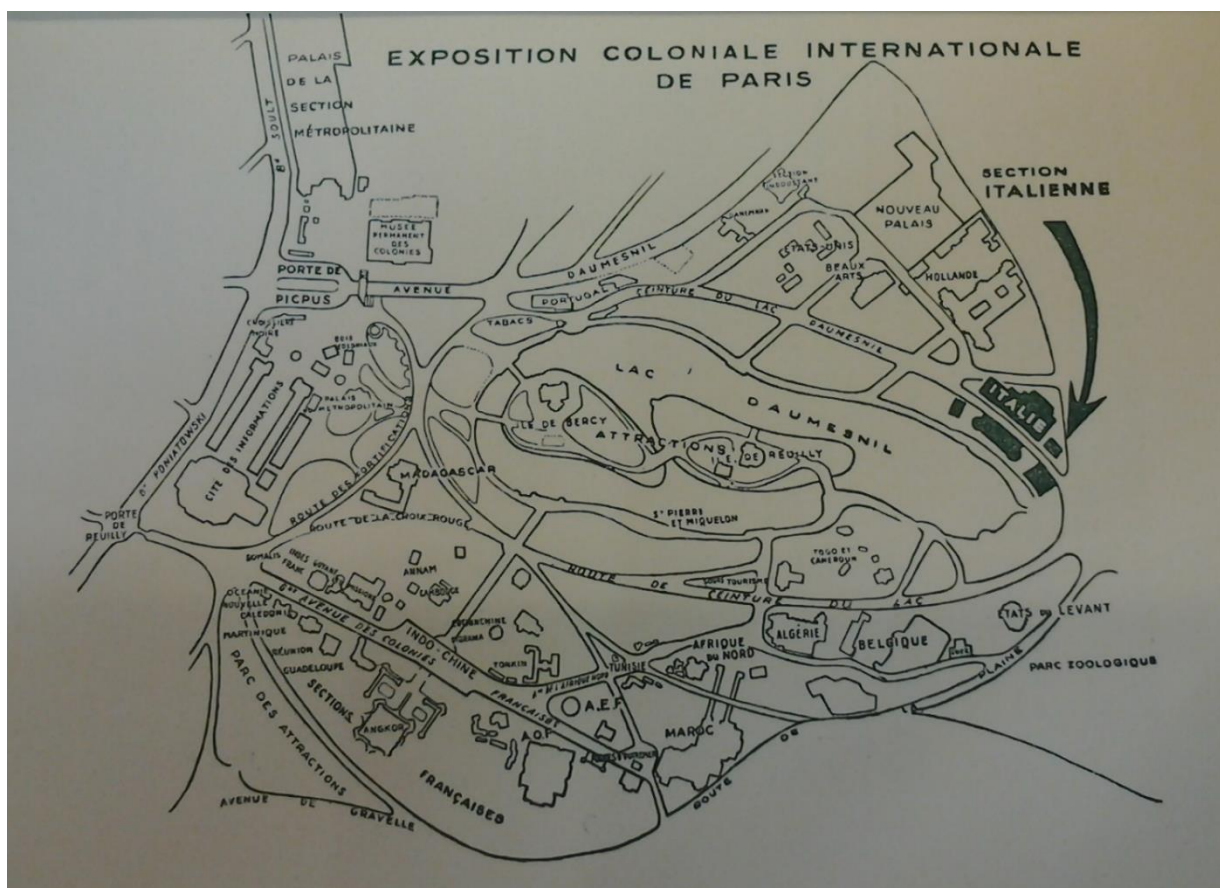


Figura 40 Pianta dell'Esposizione Coloniale Internationale, Parigi, 1931. Fonte: Guide officiel de la section Italienne à l'exposition coloniale, Parigi, La Publicité Rosa, 1931, p. 10.

A Parigi, contrariamente a quanto era avvenuto in Italia fino a quel momento, la differenza tra l'allestimento interno dei padiglioni e la loro *facies* esterna era molto marcata. Come ricorda Maddalena Carli:

«Se gli esterni – rigorosamente realizzati da architetti europei – simulavano uno stile indigeno di chiara impronta metastorica e del tutto funzionale a evidenziare il gap tra i costumi locali e la “cultura occidentale”, i loro interni vennero allestiti alla stregua di spazi espositivi moderni in cui erano presentati, a scopo pedagogico e divulgativo, rudimenti e frammenti dei paesi colonizzati, del loro ambiente naturale, della storia

⁴⁰¹ *Ibidem*.

della loro conquista, degli abitanti, dei prodotti e delle materie prime che essi fornivano alla madrepatria, come dei manufatti e delle relative espressioni artistiche. Di modo che fossero le stesse colonie a persuadere il pubblico dell'importanza dei risultati raggiunti dalla colonizzazione e della necessità di proseguire sulla via della civilizzazione dei territori extraeuropei; dell'opportunità, dunque, di sostenere tanto i partiti coloniali nazionali quanto la mutua collaborazione tra le potenze colonizzatrici»⁴⁰²

La sezione italiana a Parigi occupava il settore nord-orientale e risultava composta da tre padiglioni: il principale, dedicato alle colonie d'Africa, consisteva nella ricostruzione della basilica di Leptis Magna (Libia, II sec. d.C) ed era opera di Armando Brasini (fig.41); il secondo, dedicato a Rodi e alle isole del Dodecaneso, aveva le fattezze di un castello medievale in memoria dell'ordine dei Cavalieri di Rodi, impegnati nelle crociate contro gli infedeli durante il Medioevo (catalogo vedi foto n. 182); il terzo, adibito a ristorante, era stato costruito su progetto di Fiorini e Prampolini, artisti futuristi (catalogo vedi foto n. 184).⁴⁰³

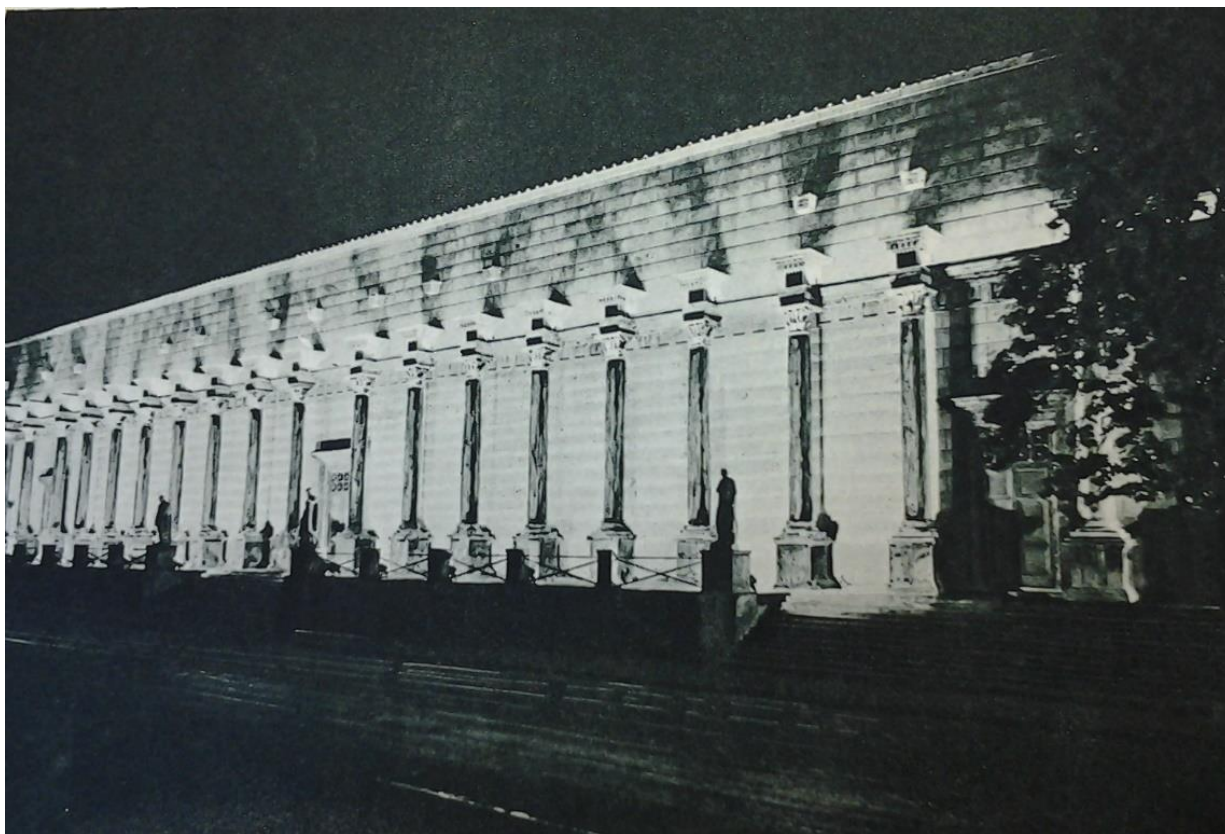


Fig. 41 Padiglione centrale, Fonte: *Guide officiel de la section Italienne a l'exposition coloniale, Parigi, La Publicité Rosa, 1931.*

⁴⁰² Ivi, p. 221.

⁴⁰³ *Guide officiel de la section Italienne a l'exposition coloniale, Parigi, La Publicité Rosa, 1931, pp. 12-13.*

Per quanto riguarda il padiglione centrale, il risultato finale era abbastanza lontano dall'originale per poter essere giudicato verosimile: erano state ridotte di più della metà le dimensioni effettive dell'edificio, erano stati aggiunti «importanti dettagli di creazione personale, nello specifico la grande porta d'onore, le gallerie laterali, le sale dell'esposizione dei trasporti e dell'esercito, la piscina e il gruppo architettonico della fontana». La presenza di finti marmi, di fogge romanizzanti, modelli in gesso e intelaiature di cemento armato restituiscono il profilo di un'esecuzione non rigorosa.⁴⁰⁴ La facciata esterna era dipinta di rosso a imitazione dell'acciottolato libico e intervallata da ventidue colonne – con l'anima di legno ricoperta di gesso e dipinta con vernice a olio a imitazione delle venature del marmo cipollino – e tre portoni, ai quali conducevano altrettante scalinate separate da balaustre in ferro su cui poggiavano delle copie di statue romane. L'interno simulava la pianta della basilica ed era costituito da tre navate separate da file di colonne

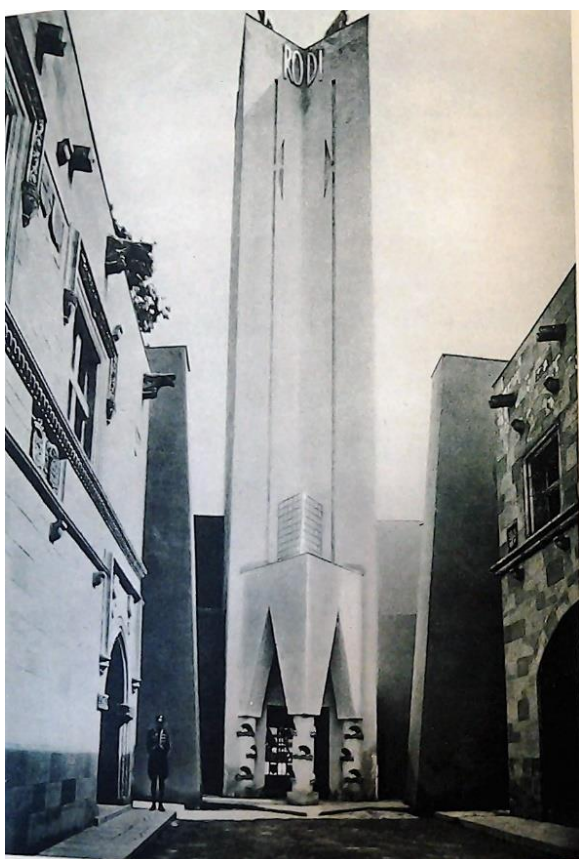


Fig. 42 Padiglione Rodi, Fonte: *Guide officiel de la section Italienne a l'Exposition Coloniale, Parigi, La Publicité Rosa, 1931.*

allineate su due piani sovrapposti, e una grande abside fregiata di pilastri al termine di quella centrale.⁴⁰⁵ Al nucleo originario erano inoltre annesse due stanze decorate «in stile rinascimentale», gallerie laterali e una piscina a cielo aperto circondata da un «giardino alla romana». All'interno vi era un'esposizione dedicata all'oltremare, in cui si alternavano reperti archeologici, materie prime, prodotti dell'artigianato locale e installazioni per illustrare la modernizzazione fascista dei territori africani. La sala centrale custodiva i calchi delle più importanti opere – statue, bassorilievi, epigrafi, frammenti architettonici – ritrovate a Cirene e Leptis Magna, vi era inoltre una sezione militare, una dedicata ai trasporti e una serie di oggetti, immagini, diorama, plastici e cartelloni per comunicare ai visitatori i costumi e la geografia

dei luoghi, oltre che il funzionamento delle loro principali strutture pubbliche, dai trasporti alla sanità, dalle bonifiche all'insegnamento.

⁴⁰⁴ M. Carli, *Ri/produrre l'Africa romana. I padiglioni italiani all'Exposition Coloniale Internationale, Paris, 1931*, «Memoria e Ricerca», n. 17, settembre-dicembre 2004, p. 225

⁴⁰⁵ *Ibidem.*

A completare il tutto, «una vasta collezione antropometrica» a dimostrazione della «diversità fisiologica delle razze»⁴⁰⁶ e la mostra dei volumi pubblicati dalle istituzioni protagoniste dello sforzo coloniale del paese, il ministero delle Colonie, i governatorati eritreo, somalo, tripolitano e della Cirenaica, l'Istituto Agricolo Coloniale di Firenze e l'Istituto Coloniale Fascista. L'intento era quello di proporre un legame tra la terza Roma fascista, la tradizione della Roma imperiale e quella della Roma cristiana. La basilica di Leptis Magna, inoltre, era stata voluta da Settimio Severo, imperatore africano molto amato tra la popolazione gallica. In questo modo la palese inferiorità coloniale dell'Italia, che nel 1931 non disponeva di un impero ma di un insieme di possedimenti, risultava mitigata dal ricordo delle gesta eroiche passate che avevano portato buona parte dell'Europa ad essere provincia di Roma.

Il padiglione di Rodi, invece, è stato costruito dall'architetto Pietro Lombardi in rappresentanza delle quattordici isole italiane dell'Egeo. Voleva essere un omaggio all'«epoca guerriera e civilizzatrice della Rodi dei Cavalieri confrontati con la minaccia che pesava sull'Europa cristiana del XV secolo».⁴⁰⁷ Il fabbricato era sovrastato da una torre quadrangolare sormontata da cervi d'argento, emblema araldico dell'isola di Rodi. Sulla facciata principale «si ergevano, identiche e severe nella semplicità delle linee, sette torri dalle cui sommità si dipartivano gli stendardi delle sette lingue delle nazioni che concorsero alla difesa dell'isola». Attraverso le due porte che si aprivano nella sua zona inferiore, si accedeva a una corte, allestita alla stregua di un vicolo dell'antica città. Ai suoi lati, i due palazzi maggiormente rappresentativi della Rodi tardo quattrocentesca: sulla destra, l'Ostello della Lingua d'Italia, sulla sinistra, l'Ostello della Lingua francese.

Una terza costruzione, adibita a ristorante, sala concerti e conferenze, si innalzava sulla porzione di terreno affidata in concessione alla dittatura fascista. Ideato da Guido Fiorini con la collaborazione di Enrico Prampolini, la verticalità delle linee, il dinamismo trasmesso dalle ampie vetrate incastonate sulle pareti laterali, il carattere astratto, stilizzato e “letterista” della torre che ne dominava la facciata, le pitture esterne, «non semplici decorazioni ma parte integrante dell'architettura», ne facevano un inno al modernismo e alla modernità futurista, a testimonianza del ruolo precursore svolto dalla nazione italiana anche nell'ambito delle ricerche artistiche d'avanguardia. Al suo interno si susseguivano i ricevimenti e le feste tra cui uno dei primi banchetti

⁴⁰⁶ *Guide officiel de la section Italienne a l'exposition coloniale*, Parigi, La Publicité Rosa, 1931, p. 19.

⁴⁰⁷ *Ivi*, p. 28.

futuristi organizzati secondo i principi rivoluzionari di Filippo Tommaso Marinetti applicati all'arte culinaria.⁴⁰⁸

Una struttura complessa come quella di Parigi 1931 presenta elementi in comune con le due manifestazioni di cui si è trattato precedentemente, ovvero Torino 1928 e Anversa 1930. Nonostante le debite differenze, è riscontrabile un'identica tendenza a creare, all'interno o in prossimità di centri abitati, delle vere e proprie *isole* separate da tutto il resto, all'interno delle quali venivano a instaurarsi rapporti spaziali e sociali differenti da quelli usuali, garantendo al visitatore un'esperienza unica.

A causa delle peculiari caratteristiche, l'Esposizione di Parigi si discostava leggermente dalle due precedenti. Da una generale osservazione della sezione italiana di Anversa 1930 le strutture maggiori sembrano impostate su forme neoclassiche e monumentali e non presentavano traccia di ambientazione. Il padiglione coloniale (vedi catalogo foto n. 162) accordava alcuni elementi decorativi esoticheggianti, come ad esempio le palme stilizzate ai lati del portone d'ingresso, ad una monumentalità classicheggiante tipica del periodo fascista. Nella sua struttura architettonica, il padiglione ricordava vagamente il Pantheon di Roma a causa della pianta circolare e della copertura a cupola, sebbene la facies in questo caso risultasse rimaneggiata profondamente nella parte frontale, grazie all'inserimento di un portale imponente incorniciato da due ali aggettanti, ognuna delle quali sormontate da statue a forma di aquile.

Nel caso di Torino 1928, una delle caratteristiche principali che la differenziava dalla mostra parigina riguardava la diversa portata dell'esposizione che, nel caso italiano non aveva respiro internazionale. L'ambientazione, tuttavia, era molto estesa grazie alla presenza dei quattro villaggi coloniali nei quali venivano riprodotti ambienti e atmosfere tipiche di ogni colonia: non mancavano infatti le botteghe artigiane, i bar tradizionali, la moschea (villaggio Cirenaico) e ampi spazi per performare "fantasie" e spettacoli. Sebbene non venissero riprodotti luoghi e monumenti appartenenti a contesti diversi dall'oltremare italiano, la prassi ambientativa dispiegata a Torino nel 1928 rappresentava uno dei massimi momenti nella storia delle esposizioni coloniali non solo per l'estensione della mostra ma soprattutto per la volontà di caratterizzare ogni regione in modo accurato, prestando attenzione ai dettagli che le differenziavano l'una dall'altra.

L'Esposizione di Parigi e quella di Torino 1928 condividevano alcune caratteristiche che potrebbero essere lette attraverso i principi dell'**eterotopia** formulati da **Michel Foucault**. Per il

⁴⁰⁸ M. Carli, *op.cit* 2004, p. 229.

filosofo francese le eterotopie sono luoghi reali ed esistenti nel mondo, soggetti a una discontinuità dello spazio-tempo rispetto al resto dello spazio circostante.

«Ci sono le regioni di passaggio, le strade, i treni, le metropolitane; ci sono regioni aperte della sosta transitoria, i caffè, i cinema, le spiagge, gli alberghi, e poi ci sono le regioni chiuse del riposo e della casa. Ora, fra tutti questi luoghi che si distinguono gli uni dagli altri, ce ne sono alcuni che sono in qualche modo *assolutamente* differenti; luoghi che si oppongono a tutti gli altri e sono destinati a cancellarli, a compensarli, a neutralizzarli, a purificarli. Si tratta in qualche modo di contro-spazi»⁴⁰⁹

Le eterotopie sono definite «contro-spazi», «spazi diversi» pur potendo essere rintracciate in qualunque società, in qualunque momento storico, sebbene assumendo forme straordinariamente varie. Foucault enumera alcune caratteristiche che un luogo deve possedere per poter essere considerato un'eterotopia.⁴¹⁰ Innanzitutto, c'è un limite ben evidente tra interno ed esterno della mostra, un sistema di chiusura e apertura che isola dall'ambiente circostante e permette l'accesso solo a certe condizioni: a Parigi la «*porte dorée*», un cancello monumentale, separava il territorio espositivo da quello del resto della città, per accedere al quale era necessario pagare un biglietto di 12 franchi, allo stesso modo la Mostra torinese di pochi anni precedente presentava sistemi di chiusura e apertura per selezionare gli ingressi.

Come afferma Foucault, l'eterotopia non presenta un'assoluta omogeneità interna e ciò significa che lo spazio racchiuso al suo interno non deve essere uniforme. Nelle esposizioni coloniali, infatti, possono essere rintracciate zone che soddisfacevano scopi diversi: alcuni padiglioni avevano finalità informativa e altre espositiva, alcune aree erano deputate allo spettacolo e alle attrazioni come per esempio i villaggi indigeni, poco lontano trovavano posto i padiglioni-ristorante e i caffè. In generale, afferma il filosofo, l'eterotopia ha come regola quella di giustapporre in un luogo reale più spazi che normalmente sarebbero o dovrebbero essere incompatibili.⁴¹¹ è quello che accade quando si ricostruiscono edifici tipici di una certa regione del mondo ben lontani dalla stessa, oppure quando *tucul* e pagode cinesi, nel caso delle esposizioni coloniali internazionali, si trovano l'uno accanto all'altro, senza che ciò rivesta il minimo criterio di verosimiglianza.

Un'altra caratteristica delle eterotopie è la cosiddetta **iperrealtà**, che ancora una volta è possibile rintracciare nelle esposizioni coloniali come quella di Parigi 1931. L'iperrealtà, infatti, non deve

⁴⁰⁹ M. Foucault, *Utopie Eterotopie*, a cura di A. Moscati, Napoli, Edizioni Cronopio, 2006, p. 12.

⁴¹⁰ Le caratteristiche di cui sopra sono in parte differenti dai principi che la scienza eterotopica dovrebbe avere secondo Foucault. Non è nostra intenzione, infatti, procedere con un'ampia disanima delle idee foucaultiane ma estrapolarne solo i caratteri che risultano funzionali al nostro discorso.

⁴¹¹ *Ivi*, p. 18.

necessariamente consistere nella ricostruzione filologica di un monumento ma con la possibilità insita in questo tipo di mostre di evocare con forza un'idea, un concetto, un'atmosfera ben precisa sebbene non storicamente verosimile. Non è necessario, ad esempio, che la ricostruzione di un caffè arabo utilizzi modelli architettonici o elementi appartenenti rigorosamente alla tradizione magrebina per apparire plausibile agli occhi di un italiano che di quelle terre non ha che un'idea vaga: basta che la struttura venga costruita sulla base di stereotipi e immagini le quali, nel corso del tempo, hanno raggiunto la penisola o che sono state create proprio in funzione di un pubblico occidentale. L'ambientazione, dunque, svolge un ruolo importantissimo nel rendere *più che reale*, estremamente credibile, il luogo oggetto di caratterizzazione.

Infine, un'altra caratteristica fondante l'eterotopia è l'**eterocronia**, quelle che Foucault chiamava «strane suddivisioni del tempo». Ci sono eterotopie dove il tempo si accumula all'infinito (musei, biblioteche), altre che ripetono lo stesso evento ciclicamente, come le fiere. Parlare di eterocronia in relazione alle esposizioni coloniali è tuttavia possibile solo introducendo qualche riflessione in più.

Per quanto riguarda la mostra torinese del 1928 è stata sottolineata la presenza ben quattro villaggi indigeni, all'interno dei quali erano state ricostruite le abitazioni tipiche di una certa regione coloniale e vi erano "invitati" a risiedere per tutta la durata dell'esposizione uomini e donne autoctoni. Già in occasione di un approfondimento sulla fotografia antropologico-razziale e sulla questione identitaria italiana si è avuto modo di sottolineare l'importanza della teoria evoluzionista all'interno del pensiero antropologico tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX secolo. Le popolazioni appartenenti ai territori coloniali, infatti, venivano solitamente percepite come aderenti ad un tempo fuori dal tempo, a una dimensione storica e incollocabile usando i consueti parametri spaziali. Proprio per questo motivo venivano studiate: perché rappresentavano il passato delle popolazioni più avanzate nel lungo percorso verso la civilizzazione. Questa concezione non è una novità introdotta dalla rappresentazione coloniale ma poggia le basi su una lunga tradizione. In un discorso pronunciato all'università di Jena nel 1830, ad esempio, G. W. Hegel affermava che «ciò che intendiamo propriamente come Africa è quel suo essere non storico e non dispiegato, che è ancora tutto immerso nel grado naturale dello spirito». La visione storica dei popoli africani permeava profondamente l'atteggiamento del colonizzatore europeo, che finiva con il rintracciarla in ogni settore, da quello espositivo a quello della cultura materiale.⁴¹² Nel catalogo della II Mostra

⁴¹² Le visioni che del cosiddetto «selvaggio» si danno fin dall'inizio dell'età moderna sono una risposta al binomio mito e programma politico: a volte il primo viene fondato per dare un contenuto al secondo, a volte è il programma politico che affonda le radici in un mito preesistente. Come ormai è noto storiograficamente, il dibattito sul primitivismo sarebbe inconcepibile se non ci fossero stati a monte gli interessi del colonialismo europeo (cfr: G. Gliozzi, *La scoperta dei selvaggi. Antropologia e colonialismo da Colombo a Diderot*, Milano, Principato, 1971). Le

Internazionale di Arte Coloniale, trattando di arte indigena, si può leggere: «senza pretendere di assegnare alle arti indigene delle nostre colonie il posto che nella storia dell'arte occupano le arti di una qualsiasi provincia italiana, pur tuttavia quelle primitive delle nostre Colonie orientali che ricordano una vita patriarcale di quattromila anni fa e le arti libiche che risentono dell'influenza di tutte le dominazioni che si sono succedute su quelle terre, formano un complesso di eccezione».⁴¹³ Veniva dunque affermata non solo un'innegabile inferiorità dell'arte indigena nei confronti di quella italiana e di tutte le tendenze regionalistiche, ma soprattutto si riteneva l'arte delle colonie del Corno d'Africa tanto primitiva da essere paragonabile solo all'arte prodotta nel 2000 a.C.

Questa idea ha avuto notevoli ripercussioni sul modo di *rappresentare* visivamente le diverse popolazioni coloniali, creando una differenza significativa tra i territori posseduti dall'Italia. Sebbene non sia il caso di interpretarla in maniera rigida, è possibile notare una generale tendenza a rappresentare la Quarta Sponda, ovvero la Libia formata dal Fezzan, dalla Tripolitania e dalla Cirenaica, in accordo a due filoni tematici principali: da una parte ricordando la passata colonizzazione romana della Libia e proponendo una sua rappresentazione simbolica attraverso opere d'arte antica rinvenute in siti archeologici; d'altra parte proponendone una visione orientalizzata, da bazar, utilizzando elementi architettonici come quelli della Mostra di Monza del 1925, fatta di archi lobati e contrassegnati da una decorazione riccamente fitomorfa. Per quanto riguarda la rappresentazione della Libia da un punto di vista storico-archeologico, ovvero ponendo enfasi sulla passata appartenenza all'Impero Romano, essa si lega a doppio filo con un tema cardine della retorica fascista, quello relativo alla ripresa di motivi romani nelle consuetudini quotidiane e nelle celebrazioni nazionali. Il regime infatti, poneva la propria attività politico-propagandistica nel solco di una tradizione che fa risalire alla cosiddetta «prima Roma», ovvero la Roma antica. Mussolini volle proporsi come discendente ed erede di questa tradizione, dando così modo agli italiani di immaginare con facilità verso quali straordinarie glorie e vittoriose avventure li avrebbe guidati. L'utilizzo di termini come «Duce», che deriva dal latino *dux*, il ricorso al fascio littorio nonché l'introduzione di una serie di festività legate al mondo romano, devono dunque essere ricondotte a questa precisa volontà.⁴¹⁴ Conquistare la Libia significava tornare a casa,

rappresentazioni delle popolazioni extra-europee, di volta in volta di segno negativo o positivo, prendono corpo prima che sul terreno delle concrete verifiche, su quello della fantasia e degli interiori idoleggiamenti, in generale comunque è possibile affermare che tutto il dibattito sull'umanità primitiva si svolge intorno ad un nucleo centrale e ruota intorno alla rappresentazione dell'idea di natura e dei suoi derivati. Il fondamento rimane quello di una natura preistorica e astorica, come se fosse possibile isolarla da ogni sovrastruttura e incrostazione storica e culturale. Gli indigeni, infatti, vengono rappresentati sovente come uomini che «vivono nel presente», avulsi da un continuum temporale e storico. Cfr: L. Sozzi, *Immagini del selvaggio. Mito e realtà nel primitivismo europeo*, Edizioni Storia e Letteratura, Roma, 2002.

⁴¹³ *Il Mostra Internazionale di Arte Coloniale 1934-1935 Napoli*, Roma, Fratelli Palombi editore, 1934, p. 249.

⁴¹⁴ La presenza di elementi desunti dalla tradizione romana e la loro manipolazione in senso propagandistico da parte del regime fascista è un tema noto alla critica, si rimanda a: A. Giardina, A. Vauchez, *Il mito di Roma. Da*

liberare il territorio da «usurpatori», ovvero i successivi governanti, che nessun diritto avevano di stabilirsi e insediarsi in quelle terre. In seguito alla pacificazione della regione, il regime poteva fregiarsi di aver avuto successo laddove il precedente governo liberale aveva fallito: il mito del ritorno a casa dei legittimi eredi si concretizzava, dunque, in continui riferimenti a Leptis Magna, icona dell'impegno archeologico in colonia, e nell'esposizione di copie di sculture romane rinvenute durante gli scavi, mostrando al contempo quanto il regime fosse interessato alla valorizzazione e alla promozione del proprio patrimonio archeologico e storico.⁴¹⁵ Portare alla luce i resti archeologici presso Cirene, Sabratha o Leptis Magna, infatti, ha avuto un enorme valore simbolico divenendo metafora di un fortunato tentativo di ristabilire il proprio potere su quelle terre, non solo a livello politico ma soprattutto culturale.

Tuttavia, anche la Libia delle rovine archeologiche è una Libia sottratta al flusso del tempo, *cristallizzata* nel suo passato: tutta la storia e i secoli successivi alla conquista romana, agli occhi del regime, non ne hanno scalfito il nucleo latino. Le fattezze originarie attendevano solo di essere portate alla luce, dissotterrate da secoli di «barbarie», strappate dall'oblio della sabbia. Sebbene non rappresentata in termini spregiativi, anche la Libia era vittima di una rappresentazione astorica e fuori sincrono del tempo. Rodi e le isole dell'Egeo, invece, «colonie bianche», sono state poco rappresentate nelle mostre coloniali. Sia a Torino nel 1928 che a Parigi tre anni dopo, venne tuttavia proposta una interpretazione architettonica relativa a quella che era considerata l'epoca d'oro della colonia: il medioevo. La rappresentazione fascista dei territori coloniali prevedeva l'individuazione della *golden age* di ogni territorio e della sua messa in scena, escludendo ogni altro riferimento storico: anche Rodi era dunque sacrificata a una rappresentazione interrotta della storia, che non teneva conto dei suoi sviluppi storici ma che ne strumentalizzava politicamente episodi significativi.

Nel caso del Corno d'Africa, tuttavia, l'approccio doveva essere differente: si trattava di una regione con cui l'Italia non aveva intrattenuto alcun rapporto politico o culturale, distante dalle dinamiche storiche europee. Le metodologie di rappresentazione visiva dovevano dunque seguire un altro itinerario, e la regione finì con l'essere proposta al pubblico italiano da una parte mediante l'esposizione di materie prime ivi coltivate e dall'altra attraverso i villaggi indigeni. Ne derivava una visione basata sulla componente naturale di queste terre, luoghi da sfruttare e da cui era possibile trarre guadagni, ma anche come sacca endemica di primitivismo, folklore, bizzarria e

Carlo Magno a Mussolini, Roma-Bari, Editori Laterza, 2000; S. Z. Falasca, *Lo spettacolo del fascismo*, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2003; E. Gentile, *Fascismo di Pietra*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2008.

⁴¹⁵ M. Carli, *Ri/produrre l'Africa romana. I padiglioni italiani all'Exposition Coloniale Internationale, Paris, 1931*, «Memoria e Ricerca», n. 17, settembre-dicembre 2004, pp. 211-232.

stranezza. Lontani dalla civiltà europea, uomini e donne vivevano in capanne di fango sperando un contatto autentico con l'ambiente, ancorati ad uno stato di progresso simile all'atavico «stato di natura». Basterebbe osservare le fotografie relative all'Esposizione di Torino del 1928 per notare come la sezione relativa alla Somalia fosse composta da semplici capanne dal tetto di paglia, priva di struttura urbanistica, mentre la sezione della Cirenaica o della Tripolitania presentavano una insieme ordinato grazie alla presenza di edifici, moschee, botteghe artigiane.

Il viaggio che veniva proposto ai visitatori delle mostre coloniali, dunque, non contemplava solo la visita a luoghi geograficamente distanti nello spazio ma anche *l'attraversamento* del tempo: ciò è visibile soprattutto a Parigi 1931 dove ad un primo padiglione dedicato a Leptis Magna e riprodotto la basilica, ne seguiva uno dedicato a Rodi, con l'aspetto di un castello, e infine uno progettato da Prampolini e Fiorini, artisti futuristi. Il cerchio, dunque, sembra chiudersi: alla prima Roma imperiale succedeva la Roma cristiana, ed entrambe trovavano una felice sintesi nel Futurismo.⁴¹⁶

Per tutte le motivazioni qui riportate, è possibile parlare di *eterocronia* all'interno di alcune esposizioni coloniali. Percorrere il tragitto della mostra, infatti, significava viaggiare nello spazio e nel tempo, fino ai primordi della civiltà o fino al passato imperiale romano, senza nascondere una certa nostalgia per quest'ultimo.

Le mostre di Torino e Parigi, dunque, possono essere paragonate a eterotopie foucaultiane, eventi nei quali viene proposta una certa rappresentazione dei territori coloniali, funzionale ai temi retorico-propagandistici delle nazioni colonizzatrici.

Si arriva così, affermava Foucault, a ciò che c'è di più essenziale nelle eterotopie. Esse sono la contestazione di tutti gli altri spazi e questa contestazione può avvenire in due modi, o creando una realtà che denunci tutto il resto della realtà come illusione, oppure creando uno spazio altro, tanto reale e perfetto, meticoloso, ordinato quanto il nostro si rivela disordinato e caotico.⁴¹⁷ Le mostre coloniali, seguendo questa seconda direzione, hanno avuto la capacità di attivare una *mise en scene* in cui il mondo risultava sottoposto ad un perfetto controllo, ordinato a misura dell'uomo bianco, dove i nativi extra-europei venivano accolti solo nella misura in cui sapevano a quale posto appartenessero. Le esposizioni coloniali internazionali hanno aiutato a visualizzare, progettare e

⁴¹⁶ Per un approfondimento dei rapporti tra futurismo e fascismo si veda cap. 3.3, p. 209.

⁴¹⁷ M. Foucault, *op.cit* 2006, p. 25.

realizzare su piccola scala un prototipo della città coloniale ideale,⁴¹⁸ secondo il punto di vista dell'occidente.

Una struttura allestitiva molto diversa è invece ravvisabile nel **1932 a Verona**, presso la Mostra Agricola Coloniale allestita in seno alla XXXVI Fiera dell'Agricoltura e Fiera cavalli (catalogo vedi foto n. 200-205).



Fig. 43, XXXVI Fiera dell'Agricoltura e Fiera cavalli, Verona 13-24 marzo 1932. Fonte: Archivio Storico-Diplomatico Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale Fondo «ex Ministero Africa Italiana», vol. III, b. 42, p. 9.

Possiamo avere un'idea approssimativa del contenuto della mostra e del suo allestimento grazie a fotografie rinvenute presso l'Archivio della Farnesina⁴¹⁹ che rivelano la presenza di grafici e carte geografiche, purtroppo non perfettamente individuabili nel contenuto. Sulla parte più a destra è possibile riconoscere rappresentazioni di animali da lavoro insieme a qualche paesaggio, all'estrema sinistra invece è riconoscibile la scultura di un camélide, probabilmente attribuibile a Montemurro.⁴²⁰ La mostra di Verona 1932 costituisce un esempio di come la diversità degli oggetti

⁴¹⁸ G. Greslieri, "L'Architettura dell'Italia d'Oltremare, realtà, finzione, immaginario", in *Architettura italiana d'oltremare*, a cura di G. Greslieri, P.G. Massaretti, S. Zagnoni, Venezia, Marsilio, 1993, p. 24.

⁴¹⁹ Come già esposto nel cap. 1.1, la didascalia di una di queste immagini fotografiche riporta la dicitura «Como, Villa Olmo» riferendosi dunque alla Mostra svoltasi nel 1937 dal titolo *Mostra coloniale celebrativa della Vittoria Imperiale*, tuttavia da successivi confronti con il catalogo è emerso che si tratta di un errore e che questa è riferibile alla mostra di Verona del 1932.

⁴²⁰ S.A.R. *Il Duca Amedeo di Savoia sul Mehari*, cfr: G. Tomasella, *Op.cit.*, 2017, p. 193.

esposti rispondesse a differenti finalità propagandistiche. La parete espositiva risultava costituita da tre ordini: il superiore accoglieva opere pittoriche di grandi dimensioni, in quello centrale figuravano le panoplie, in quello inferiore le fotografie e il materiale informativo. Si trattava di oggetti afferenti a categorie molto distanti fra loro e, a loro volta, in grado di esplicare funzionalità diverse. Le armi afferivano a una dimensione celebrativo-propagandistica, le opere d'arte evocavano le atmosfere e i paesaggi delle terre coloniali e, infine, le fotografie e il materiale informativo rispondevano ad un'esigenza didattica. Si tendeva dunque a fornire una rappresentazione visiva delle terre conquistate attraverso le opere d'arte pittorica⁴²¹ -una rappresentazione non realistica, com'è intuibile, ma verosimile se compenetrata alla logica dell'orientalismo tipica della pittura coloniale italiana-⁴²², veniva ribadita la superiorità militare italiana attraverso l'esposizione delle armi sottratte agli sconfitti e, infine, grazie alla testimonianza offerta dalle fotografie, si evidenziava come la terra conquistata fosse stata alacrementemente messa a frutto dagli italiani. Il rapporto con la terra e gli aspetti produttivi ad essa legati, costituiva una costante della propaganda fascista, variamente declinata in concetti noti quali quello della bonifica, che assumeva sovente accezioni socioculturali e che si impiantava sull'annoso confronto tra aree urbane e rurali, con relativa esaltazione della vita «sana» dei contadini e della gente di campagna. «È l'aratro che traccia il solco ma è la spada che lo difende», affermava Mussolini, come a voler sottolineare un rapporto inscindibile tra colonizzazione e lavoro agricolo; in questo caso le «spade» esposte erano quelle dei vinti, veri e propri bottini di guerra che concorrevano, con il loro aspetto esotico e inattuale rispetto a quelle europee, a caratterizzare l'avversario come *diverso*, situato in un altro contesto, non solo da un punto di vista geografico ma anche storico. I colonizzati erano frequentemente raffigurati come al di fuori della storia, bisognosi di essere guidati verso il progresso e la civiltà occidentali poiché incapaci di giungervi autonomamente. È proprio su questo sfondo che può essere rintracciato un elemento di autorappresentazione ricorrente, relativo alla bontà del colonialismo perpetrato dagli italiani. Contrariamente alle cosiddette nazioni «plutocratiche», gli italiani non erano interessati allo *sfruttamento* dei territori ma alla loro *messa a frutto*. I coloni venivano presentati quali soldati-contadini sul modello del cittadino-soldato romano, lavoratori pronti a rimboccare le maniche per contribuire alla grandezza della

⁴²¹ Le informazioni relative alla presenza di arte in questa mostra non sono numerose. Cesare Biscarra espone dei bronzi, Edoardo Neri presenta quadri che ritraggono figure e paesaggi libici, Laurenzio Laurenzi propone quadri con paesaggi e figure dell'Eritrea e della Somalia, Mario Ridola opere ad olio raffiguranti tipi della Cirenaica. Cfr: G. Tomasella, *Op.cit.*, 2017, pp. 192-193.

⁴²² Per un approfondimento sull'orientalismo e l'arte coloniale italiana si veda cap. 3.3, p. 209.

madrepatria. Come recitava uno slogan esposto in occasione della Mostra del Minerale Autarchico, infatti, «Vittoria non è un punto di arrivo, è un punto di partenza».⁴²³

Nel 1933 ha avuto luogo a **Bologna la VII Esposizione del Littoriale**. Organizzata dall'apposito comitato per valorizzare le forze agricole, industriali e commerciali dell'area padana, è stata arricchita da una sezione coloniale. La documentazione su questa mostra allestita dal Ministero delle Colonie è molto scarsa, consistendo in una fotografia rinvenuta presso l'Archivio della Farnesina (catalogo vedi foto n. 206) e in un video dell'Istituto Luce. Estrapolando alcuni fotogrammi è possibile notare, oltre alla folla assiepata dell'inaugurazione, la presenza sullo sfondo di carte geografiche e fotografie. Non è possibile affermare con certezza quale fosse il loro contenuto ma attraverso ingrandimenti sembrerebbero essere relative a paesaggi. Sulla sinistra, un ascari in fez accoglie i convenuti; armi, lance e scudi sono appese nella parte più alta delle pareti e intorno agli stipiti della porta, mentre tra i dipinti identificabili compaiono *Il fruttivendolo libico* di Mario Ridola, *Cirenaica* e *Tripolitania* di Edoardo del Neri, tutte opere che risultano provenienti dal Museo Coloniale di Roma.⁴²⁴ Gli oggetti d'arte non costituiscono la parte principale dell'esposizione coloniale ma si mescolano a tutte le altre categorie merceologiche. Venivano impiegate per il loro potere evocativo, come oggetti di scena contribuivano alla contestualizzazione di un palco dove l'Italia coloniale poteva essere rappresentata.



Figura 44 Due sale della Mostra del Ministero delle Colonie, VII Fiera Esposizione del Littoriale, Bologna, 14-31 maggio, 1933. Fonte: «S. E. Rossoni inaugura a Bologna in nome del Duce la VII Fiera del Littoriale», Istituto Luce, B0270 del 05/1933, https://www.youtube.com/watch?v=xiR__lznRR0

⁴²³ *Aspetti della Mostra del Minerale Autarchico a Roma*, «Rassegna di Architettura», n. 12, 1938, p. 507.

⁴²⁴ G. Tomasella, *op.cit.*, 2017, p. 194.

La **III Mostra Mercato della Pesca del 1935**, svoltasi ad **Ancona**, è stata organizzata dalla Camera di Commercio di Ancona insieme a Provincia, Comune e Cassa di Risparmio locale, puntando a evidenziare l'importanza della pesca nell'economia nazionale. L'esposizione prevedeva ben tredici reparti. Il Governatorato della Cirenaica-Bengasi e il Ministero delle Colonie parteciparono a due di essi con una sezione documentaria sulle colonie Africane nel caso della Mostra Produttiva e con una sezione documentaria e campionaria della pesca nelle colonie nel caso della Mostra Retrospettiva e scientifica.⁴²⁵ Il catalogo non contiene immagini fotografiche, tuttavia attraverso la planimetria della mostra è possibile notare che il Ministero delle Colonie fosse dotato di un padiglione a sé. Qualche informazione circa il suo interno può essere estrapolata da un cinegiornale Luce⁴²⁶ relativo all'inaugurazione della manifestazione. I secondi dedicati al padiglione del Ministero delle Colonie sono pochissimi, si scorgono modellini di barca a vela e dipinti riconducibili a Giuseppe Rondini (*Conchiglie trocas*, *La pesca degli squali in Eritrea*, *Bambino su testuggine*, *La pesca delle trocas*). Si tratta di opere degli anni Trenta, parte della collezione del Museo Coloniale.⁴²⁷

⁴²⁵ *Ancona III Mostra Mercato della Pesca. Guida ufficiale*. Ancona, Stab. Tip. Nacci, 1935, p. 10 e 12

⁴²⁶ Giornale Luce B0711, *Inaugurazione della III Mostra Nazionale della Pesca alla presenza del principe di Piemonte*, 10/07/1935, <https://www.youtube.com/watch?v=sPx9qSFyEAA>

⁴²⁷ G. Tomasella, *op.cit* 2017, p. 207.



Figura 45 Inaugurazione della Mostra Nazionale della Pesca di Ancona. Fonte: Estratti dal Cinegiornale Luce B0711, <https://bit.ly/2B2Pcud>

L'**Esposizione di Bruxelles** venne inaugurata il 27 aprile 1935 e rimase aperta fino al 3 novembre dello stesso anno. La sezione italiana, di cui il Conte Volpi di Misurata era Commissario Generale, era formata da ben 14 padiglioni e occupava 25.000 metri quadrati. Il padiglione principale era costituito dal *Palazzo del Littorio* dove sulle pareti del Salone d'Onore si svolgeva la sintesi della marcia del Fascismo dagli inizi fino al 1935.⁴²⁸ Mussolini, infatti, volle che l'esposizione fosse progettata come una continuazione della Mostra del Decennale della Rivoluzione Fascista del 1932, una continuità che si intravede nella facciata costituita da enormi fasci littori stilizzati, ad imitazione del riassetto di Palazzo delle Esposizioni progettata da Libera e De Renzi. Il loro sodalizio architettonico, cominciato con la Mostra del 1932, continuò nella progettazione insieme a Valente del padiglione per l'esposizione di Chicago del 1933 e per questa *kermesse* belga.⁴²⁹ Gli

⁴²⁸ Citazione dal commento tratto da Giornale Luce B0684 del 29/05/1935, *Si inaugura l'Esposizione Internazionale*, <https://www.youtube.com/watch?v=TAiy0itdLBQ>

⁴²⁹ S. Pacchiani, *Esposizione universale di Bruxelles 1935*, estratto dalla tesi di dottorato dal titolo *L'Exposition Universelle et Internationale, Bruxelles 1935: l'immagine dell'Italia all'estero tra arte, architettura e propaganda*, <https://luceperladidattica.com/2016/09/14/1935-lesposizione-universale-di-bruxelles-a-cura-di-serena-pacchiani/>

enormi pannelli sulle pareti laterali e su quella di fondo interpretavano e descrivevano la fondazione dei fasci di combattimento a partire dal primo dopoguerra, in una costante, persistente e consapevole appropriazione da parte del regime degli avvenimenti storici precedenti, di cui voleva essere emanazione e conseguenza diretta; la narrazione delle pareti procedeva fino a condurre all'episodio della Marcia su Roma e della fondazione dello stato di Mussolini, il cui trionfo apicale era sottolineato dalla riproduzione della figura alata de *La Victoire* inscritta all'interno del tricolore realizzata dal pittore Guido Cadorin.⁴³⁰ Accanto al *Palazzo del Littorio* si ergevano i padiglioni gemelli di Roma e dell'Arte che formavano un semicerchio grazie alle facciate concave.⁴³¹ La sezione coloniale della mostra occupava «un vasto spazio di circa un ettaro e mezzo di superficie» e comprendeva un locale riservato agli organismi a carattere turistico, nonché un «palazzo della Colonia», un bar e un «ristorante coloniale».⁴³² L'intera kermesse belga si estendeva su un'area di 125 ettari destinata a formare, al termine della mostra, lo scheletro di un nuovo quartiere. Su *Rassegna di Architettura* si riporta che «come idea, questa utilizzazione futura degli sforzi compiuti per una esposizione, sarebbe molto apprezzabile se nel presente caso non avesse dato luogo ad un esempio di pessima urbanistica»⁴³³. Si sosteneva infatti che il raggruppamento degli edifici sembrava dovuto al caso, che nessun criterio di urbanistica moderna era stato tenuto in conto per sistemare i 40 metri di dislivello del terreno fra una zona all'altra, i padiglioni nella fattispecie non avevano orientamento, determinando problemi di visibilità, tanto che alcuni risultavano parzialmente oscurati. Questi possono essere distinti in due categorie, il gruppo funzionalista che comprende quelli di Austria, Cecoslovacchia, Danimarca, Finlandia; Norvegia e Svizzera, e il gruppo del decorativismo belga-francese, orientato sui vecchi schemi dell'*École des Beaux Arts*. Tra questi due gruppi si distingueva il padiglione principale dell'Italia che si staccava volutamente «dal solito funzionalismo d'esposizione per cercare una sua espressione monumentale e simbolica».⁴³⁴

⁴³⁰ *Ibidem*.

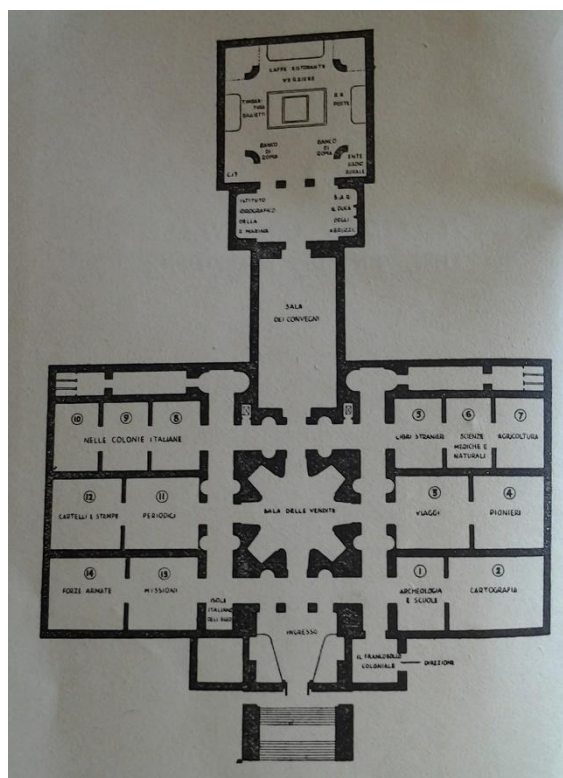
⁴³¹ Citazione dal commento tratto da Giornale Luce B0685 del 29/05/1935, *Momenti dell'Esposizione Internazionale* <https://www.youtube.com/watch?v=fg1KrDcvfOA>

⁴³² *L'Esposizione di Bruxelles*, «Italia Coloniale», a. XII, n. 3 (marzo 1935) p. 21; per avere una panoramica complessiva della manifestazione si rimanda ad un video youtube che raccoglie immagini fotografiche relative alle parti principali dell'Expo come ad esempio gli ampi viali e il parco di attrazioni. Le fotografie mostrano anche l'interno e l'esterno di alcuni padiglioni, soffermandosi in particolare sulla sezione dedicata ai Paesi Bassi, cfr: Bert Ziech, *Brussels World Exposition 1935*, https://www.youtube.com/watch?v=pYZKcNRb_2c. M

⁴³³ R. Rothschild, *Esposizione Universale di Bruxelles 1935*, «Rassegna di Architettura», 1935, p. 362.

⁴³⁴ *Ivi*, p. 366.

Su iniziativa del Sindacato romano Autori e Scrittori e sotto gli auspici del Ministero Stampa e Propaganda e di quello delle Colonie, tra febbraio e marzo 1936 ha avuto luogo a **Roma la Mostra del libro Coloniale**. Questa nasceva per offrire al pubblico:



«Una interessante e pregevolissima documentazione sugli studi coloniali, sulla passione e lo spirito espansionista ed avventuroso del nostro popolo: darà inoltre una esatta sensazione del contributo portato dagli italiani nel campo delle ricerche scientifiche, delle esplorazioni e della colonizzazione, dell'incessante progredire e dell'alto grado raggiunto dai cultori e dagli appassionati di discipline coloniali.»⁴³⁵

Questa mostra è stata allestita da tre artisti (Carlo Testi, Antonio Barrera e Francesco Dal Pozzo)⁴³⁶

Figura 54 Pianta Mostra del Libro Coloniale del tempo Fascista, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 1936. Fonte: Catalogo (pagina non numerata)

il commissario organizzatore è Francesco Saporì⁴³⁷
(Commissario del sindacato fascista degli scrittori

ed editori) scrittore e critico d'arte, tra gli studiosi collaboratori comparivano Umberto Giglio, Carlo Rossetti, Angelo Piccioli. Osservando la pianta della mostra emerge con chiarezza come questa si configurasse quale vero e proprio viaggio attraverso la letteratura coloniale e su alcuni aspetti del colonialismo italiano. Vi erano proposte sezioni di approfondimento su Archeologia e

⁴³⁵ *La Mostra del Libro Coloniale*, «L'Italia Coloniale», a. XIII, n. 1, gennaio 1936, p. 89.

⁴³⁶ Carlo Testi (Ravina di Trento 1902- 1977) è stato un pittore. Nel ventennio Fascista si occupa inoltre dell'organizzazione di mostre d'arte Italiana in numerose città straniere (Cairo, Tunisi, Casablanca, Beirut, Alessandria d'Egitto), fungendo da braccio destro del Ministro Piero Parini, cfr: AA.VV., Carlo Vittorio Testi - Mostra Antologica, 1990, Comune di Riolo Terme; Biografia di Carlo Testi <http://www.carlovittoriotesti.it/biografia/>. Antonio Barrera (Roma 1889 – Forlì 1970) è stato un pittore, da giovane ha frequentato il laboratorio di Pietro Gaudenzi. Nella sua produzione non manca un certo interesse verso Corot e gli Impressionisti da cui non è estraneo anche un interesse per Casorati. È noto per aver realizzato il grande affresco del Salone d'Onore del Museo delle Tradizioni Popolari (EUR, Roma), cfr: M. Biancale, Mostra personale del pittore Antonio Barrera, catalogo della mostra tenuta a Roma dal 10 maggio al 19 maggio 1944, Galleria San Marco, Roma 1944; Museo Multimediale, il patrimonio artistico dell'Istituto Nazionale Previdenza Sociale: <https://servizi2.inps.it/servizi/MuseoMultimediale/autori.aspx?idauthor=87>. Francesco Dal Pozzo (Bologna 1891-Solbiate Olona 1983) è stato uno scultore, illustratore, scenografo e giornalista. Cfr: Dizionario Biografico degli Italiani: [http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-dal-pozzo_res-bdb719bf-87eb-11dc-8e9d-0016357eee51_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-dal-pozzo_res-bdb719bf-87eb-11dc-8e9d-0016357eee51_(Dizionario-Biografico)/)

⁴³⁷ Massa Lombarda 1890-Roma 1964, è stato uno scrittore e storico dell'arte, noto per volumi quali *L'arte e il duce* (1932) e *Il fascismo e l'arte* (1934). Cfr: Rosanna Cioffi e Alessandro Rovetta (a cura di), *Percorsi di critica: un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, Milano, Vita e Pensiero, 2007, p. 436-37.

scuola (1), Agricoltura (7), Scienze Mediche e Naturali (6), altre di tipo storico relative all'attività dei Pionieri ma anche sulle Forze Armate e sulle Missioni (14-13), oltre che su temi squisitamente inerenti all'editoria come Periodici (11) Cartelli e stampe (12), Libri stranieri (5). La sezione cartografica era a cura del competente ufficio del Ministero.⁴³⁸

Al centro della mostra, una sala delle vendite con quattro ingressi, uno per lato, e grandi nicchie che le conferiscono l'aspetto di una stella. Infine, oltre la sala dei convegni, si apriva l'area destinata ai servizi ristoro decorati con due installazioni di Mario Ridolfi per il Banco di Roma (catalogo vedi foto n. 230-255).

Sapori, secondo quanto riportato dai cronisti del tempo, voleva realizzare una mostra di libri «che fosse solo tale» e quindi scelse di non ammettere «cimeli polverosi» se non quelli necessari per «imprimere all'ambiente il carattere coloniale che dalle pagine dei libri non sarebbe apparso».⁴³⁹

Per ogni sezione erano dunque esposti documenti e volumi editi, accompagnati da un allestimento sobrio che non cedeva alla tentazione del «colore locale». Questo, infatti, «viene ottenuto senza la solita banalità»:⁴⁴⁰ molto probabilmente non era c'era una sala con i materiali del Museo Coloniale ma Umberto Giglio si era limitato, su richiesta di Sapori, a elargire pochi oggetti significativi come le bandiere di Bottego, del Duca degli Abruzzi e di Franchetti, gli autografi dei pionieri e qualche «sintesi plastica»⁴⁴¹ che sono poi stati distribuiti omogeneamente nelle sale. In questo modo l'esposizione di documenti e libri, che costituiva la gran parte della mostra, non perdeva il proprio ruolo di protagonista, esaltato dalla modesta ambientazione fornita dai pochi «cimeli» coloniali. Il catalogo della mostra, inoltre, costituiva «la prima bibliografia totalitaria di carattere coloniale» perché procurava un elenco minuzioso di tutte le pubblicazioni relative agli argomenti e alle sezioni oggetto di approfondimento, senza tuttavia restituire alcuna descrizione delle sale né del loro allestimento ad eccezione delle fotografie. Dalla loro osservazione è possibile confermare quella che in un primo momento era solo un'ipotesi: nessuna sezione, neanche quella intitolata 'Le nostre colonie', presentava un allestimento paragonabile a quello delle mostre coloniali. L'ambientazione orientaleggiante e di tipo evocativo non sembra essere stata applicata in questa mostra a favore, invece, di un solido apparato didattico-informativo che ne costituiva il nucleo principale. Se, come già visto, le mostre coloniali organizzate dal Ministero tendevano a informare

⁴³⁸ Gli ordinatori artistici per ciascuna sala: Sala delle vendite, Sala del Francobollo coloniale, Scuole, Archeologia, Cartografia, Viaggi in Africa, Scienze Mediche e Naturali Carlo Testi; Pionieri, Libri italiani sulle colonie italiane, Agricoltura e colonizzazione agricola, Forze Armate Antonio Barrera; S.S.R. Il Duca degli Abruzzi, Istituto Idrografico della Regia Marina, Nelle colonie italiane Etiopia e opere varie, Nelle colonie italiane linguistica e arte narrativa, Nelle colonie italiane musica e musicologia, Gabriele D'Annunzio, Periodici, Missioni, Isole italiane nell'Egeo, Francesco dal Pozzo.

⁴³⁹ U.F., *Un primo bilancio della Mostra 'Il Libro Coloniale del tempo Fascista', «L'Italia Coloniale»,* agosto 1936, p. 102.

⁴⁴⁰ *Ibidem.*

⁴⁴¹ *Ibidem.*

affascinando, a veicolare messaggi attraverso un allestimento fatto anche di espedienti di tipo ambientativo, la mostra coloniale del tempo fascista presentava piuttosto una predominante componente didattica. L'allestimento era chiaro nei contenuti, sobrio, ricco di riferimenti visivi che aiutavano il visitatore a contestualizzare geograficamente i territori e ad inserire i temi di volta in volta affrontati nel più vasto panorama della culturale nazionale. Il rapporto tra parete e parola assumeva connotati particolari: l'allestimento aveva il compito di accompagnare il messaggio, rendendolo pienamente fruibile ai centomila trecento visitatori circa⁴⁴². Ciò non escludeva che la mostra presentasse una forte componente retorico-celebrativa, testimoniata da importanti dettagli disseminati lungo tutto il percorso espositivo. Le due pareti vicine alla Sala Congressi, ad esempio, riportano due citazioni di Mussolini.



Figura 55 Sala convegni Discorso del Duce 2 ottobre XIII (a sinistra); Discorso del Duce 9 maggio anno XIV (a destra), Mostra del Libro Coloniale del Tempo Fascista, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 1936. Fonte: Catalogo tavv. XVI-XVII.

Una porzione della sala dedicata alle Forze Armate, allestita da Barrera, è stata fotografata e riportata sul catalogo con il sottotitolo “Trofei di guerra di S.A.R. il Duca di Pistoia” (fig. 56). Ad una citazione attribuita a Ras Alula⁴⁴³ circa l'impossibilità di battere gli italiani è accostata un'uniforme militare di cui non viene fornita alcuna indicazione, è tuttavia probabile appartenesse a un ras o un capo politico etiope, considerando che il Duca di Pistoia (1895-1990) prestò servizio in Etiopia tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Quaranta, partecipando proprio nello stesso 1936 alla battaglia di Amba Aradam.⁴⁴⁴ Accanto alla vetrina, due soldati delle milizie coloniali (quello a sinistra un fante coloniale libico e quello a destra, invece, un asfahi) posano a guardia del prezioso trofeo.

⁴⁴² *La Mostra del Libro Coloniale*, «L'Italia Coloniale», a. XIII, n. 1, gennaio 1936, p. 89.

⁴⁴³ Ras Alula (1827-1897) è stato un sovrano etiope, partecipò alle battaglie di Dogali e di Adua, entrambe videro il fronte italiano sconfitto. Morì in seguito ad uno scontro con il ras Tembien.

⁴⁴⁴ Filiberto Lodovico Massimiliano Emanuele Maria di Savoia-Genova è citato spesso col nome di Duca di Pistoia



Figura 56 Arco di trionfo (a sinistra), Sala delle Forze Armate (a destra), Mostra del Libro Coloniale del tempo Fascista, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 1936, tavv. XVIII-XXXI.

La Mostra del Libro Coloniale si inseriva all'interno di una più vasta e complessa riflessione da parte degli organizzatori e del Sindacato circa il ruolo dell'intellettuale, nella fattispecie dello scrittore, nel panorama culturale del regime:

«Noi scrittori viventi nell'atmosfera di Roma fascista, teniamo doveroso ingerirci delle cose della Patria e dello Stato: aperti educatori di generazioni virili, educati a nostra volta dagli esempi magnanimi. Lontani da ogni freddo intellettualismo, ai dibattiti d'estetica preferimmo le conquiste nazionali. Amiamo aggirarci nella cerchia dei sentimenti alti e puri»⁴⁴⁵

Francesco Saponi riteneva fondamentale impegnarsi a fianco del regime nell'attività di propaganda e necessario occuparsi delle giovani generazioni, indicando tra le priorità il saper prendere spunto da alcuni esempi del passato e del presente.

⁴⁴⁵ Il Libro Coloniale Del Tempo Fascista, VII Mostra-Vendita del Sindacato Romano degli Autori e Scrittori, Catalogo Edizione Definitiva, Roma, Palazzo delle Esposizioni, primavera 1936, p. 23.

Gli esempi tratti dal passato, infatti, non mancavano, sia sul versante letterario che delle conquiste nazionali: Gabriele D'Annunzio sveltava nella sezione dal titolo “Le nostre colonie”, così come il Principe Duca degli Abruzzi occupava un posto di particolare rilievo per le sue doti militari e per gli obiettivi raggiunti.⁴⁴⁶ A quest'ultimo, morto pochi anni prima, veniva dedicato uno spazio che si discostava dall'usuale linguaggio allestitivo della mostra per la propria compassata monumentalità e per l'assenza di dinamismo, quasi come a voler restituire solennemente il ricordo di un eroe invitando il visitatore a soffermarsi in contemplazione commossa. Si trattava di un piccolo “mausoleo” inserito all'interno del percorso espositivo.

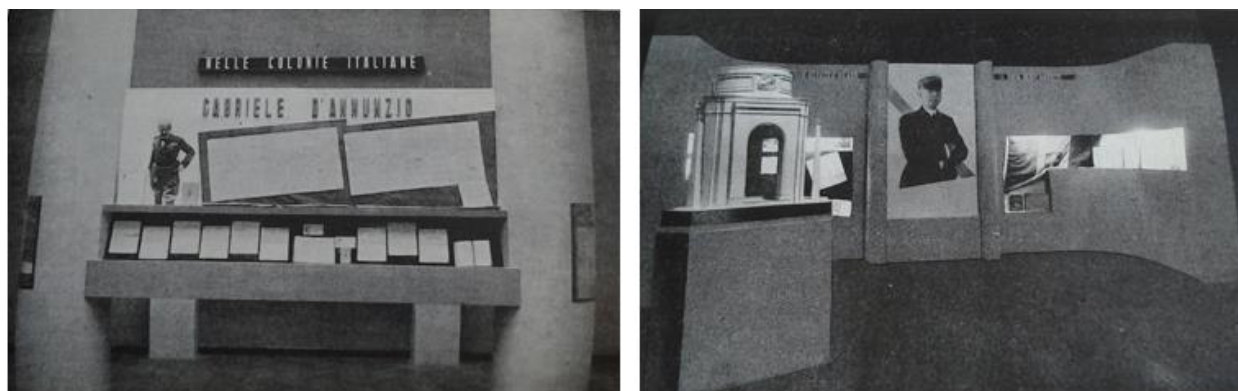


Figura 57 *Nelle Colonie italiane* (a sinistra), *S.E.R. Duca degli Abruzzi* (a destra), *Mostra del Libro coloniale del Tempo fascista 1936*, Roma, Palazzo delle Esposizioni. Fonte: *Catalogo*, tav. XXIV e XIX.

Per Francesco Saporì, interventismo culturale significava allontanarsi dal «freddo intellettualismo» in favore di un approccio militante. Questa posizione non era affatto nuova perché riporta alla mente un nodo storiografico estremamente noto, ovvero quello del rapporto tra regime e intellettuali che non ha mancato di evidenziare i termini di una relazione complessa, sfaccettata e non improntata esclusivamente alla coercizione. Focalizzando l'attenzione sulle tematiche relative alla promozione della cultura coloniale e soprattutto sulla letteratura coloniale è possibile notare come le parole di Saporì sembrano rispondere, a dieci anni di distanza, a quelle di Mario de Gaslini, direttore e creatore di «Esotica», rivista di letteratura e cultura coloniale. Lo scrittore-giornalista invitava con calore scrittori e artisti ad un interventismo in materia coloniale, che nel 1926 sembrava ancora ben lontano dall'essere consueto. De Gaslini ha dato un contributo

⁴⁴⁶ Il Duca degli Abruzzi viene elogiato anche nella Mostra celebrativa della Vittoria Imperiale di Como (1937) per i suoi meriti. Luigi Amedeo Giuseppe Maria Ferdinando Francesco di Savoia (1873-1933) è stato infatti un esploratore e ammiraglio italiano, 'Duca degli Abruzzi' era una carica onorifica conferita all'interno della casata Savoia. Il Duca è noto in ambito coloniale perché si è dedicato alla fondazione di una colonia agricola in Somalia, che prese il suo nome. Nel 1926, la colonia comprendeva 16 villaggi, abitati da 3.000 somali e 200 italiani. Nel 1940 poteva vantare una popolazione di 12.000 abitanti, di cui circa 3.000 italiani. Oggi l'abitato è noto con il nome Giohar. Cfr: G. Podestà, *Sviluppo industriale e colonialismo. Gli investimenti italiani in Africa orientale*, Milano, Mondadori, 1996.

essenziale alla definizione dei caratteri della neonata letteratura e arte coloniali: il compito degli scrittori, infatti, consisteva nell'interpretare e farsi portatori del nuovo tipo di civiltà italiana, far conoscere l'Italia non soltanto per ciò che essa aveva di grande nel passato:

«quando dissi che avevo visitato solo due pinacoteche, non era vero: ne ho visitate parecchie. Volevo dire che non dobbiamo fermarci alle pinacoteche ma bisogna [...] produrre qualche cosa di nuovo che abbia il sigillo del nostro tempo», ovvero raccontare e descrivere il nuovo stato italiano, come l'aveva fatto la guerra e come lo stava facendo la rivoluzione fascista.⁴⁴⁷

Riportando questo brano tratto dal discorso di Mussolini di Via del Gesù, de Gaslini poneva nel solco dell'interventismo culturale la neonata letteratura coloniale, tracciando una linea che collegava le caratteristiche richiamate dal dittatore a quelle che auspicava per il nuovo genere: si trattava dunque, di un'adesione esplicita al programma propagandistico del governo, secondo il quale la letteratura coloniale avrebbe dovuto farsi portavoce delle caratteristiche nuove dell'Italia e degli italiani, senza «fermarsi alle pinacoteche», alla tradizione, ma forgiando un nuovo modo di raccontare. Questo compito era funzionale anche all'incivilimento delle popolazioni coloniali che non godono di «tre millenni della nostra storia, né possono vantare i prodigi incomparabili del nostro Rinascimento».⁴⁴⁸ Imperialismo spirituale, dunque, significava conquistare questi popoli «anche col fascino della nostra creazione spirituale».⁴⁴⁹ Gli appelli di de Gaslini, infatti, richiamavano questo nucleo concettuale, rivolgendosi prevalentemente ai giovani, spronandoli a viaggiare in colonia: «Bisogna fare letteratura coloniale, partire, vedere, amare, descrivere: preparare i coloni, i militi, i commercianti, i carovanieri, i dominatori: bisogna costruire dal principio».⁴⁵⁰ Il regime fascista, infatti, vedeva nella letteratura «un mezzo di penetrazione, un'arma»⁴⁵¹ utile alla promozione della coscienza coloniale, all'identificazione del prototipo di 'colonizzatore', solleticando la curiosità dei lettori affinché si facessero promotori di azioni concrete, facendo dell'Africa il proprio *altrove*.⁴⁵² Il romanzo coloniale si nutriva di un immaginario dominato da istanze di matrice ottocentesca: l'Africa era scenario esotico per vicende che avrebbero potuto prendere avvio in qualsiasi altra parte del mondo e, nonostante una parte degli scrittori che si dedicava al genere avesse visitato le colonie, non era stata trovata la formula

⁴⁴⁷ *Imperialismo spirituale. La missione degli scrittori fissata dal Duce (dal discorso di Via del Gesù)*, «Esotica», a. I, n.1, 1926, p. 36.

⁴⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁴⁹ *Ibidem*.

⁴⁵⁰ Il gruppo di Esotica, *Gruppo artisti e imperialisti coloniali. Appello ai giovani*, «Esotica», a. I, n.1, 1926, p. 37.

⁴⁵¹ «Referendum sulla letteratura coloniale», in «L'Azione Coloniale», 15 gennaio 1931.

⁴⁵² M. Isnenghi, *L'Italia del Fascio*, Firenze, Giunti, 1996, p. 216

letteraria migliore per uscire dall'*impasse* dell'esotismo.⁴⁵³ Il compito dello scrittore coloniale era pragmatico prima che di natura estetica, deve «conoscere per far conoscere, cantarle per farle amare, studiarle per farle rendere, popolarle per farle italiane». Con de Gaslini si ponevano dunque le basi per uno stretto rapporto tra genere coloniale e politica, un rapporto che troverà un ulteriore rinsaldamento nel referendum del 1931 tra le pagine di «Azione Coloniale».

Per tutta la propria breve vita, il romanzo coloniale è rimasto ai margini della cultura letteraria e ha goduto di rado di un'approvazione di carattere nazionale estranea all'*establishment* propagandistica, conoscendo una veloce *damnatio memoriae* dopo il secondo dopoguerra.⁴⁵⁴ La maggioranza dei romanzi coloniali, infatti, sono stati pubblicati grazie a incentivi statali, recensiti da riviste specializzate e rimasti appannaggio di scrittori e giornalisti minori. Il dibattito circa la natura e la funzione del romanzo coloniale in Italia rappresenta un momento importante della vita di questo genere letterario soprattutto per i suoi risvolti politici. Questo ha nel Referendum proposto da «L'Azione Coloniale» nel 1931 uno dei punti di maggiore importanza.⁴⁵⁵

⁴⁵³ Il romanzo coloniale italiano e i protagonisti che hanno animato la scena letteraria coloniale, sia come scrittori-giornalisti che come editori, sono stati oggetto di studi certamente più numerosi se paragonati alla scarsità del panorama relativo all'attività espositiva coloniale. Monica Venturini, ad esempio, è autrice di due volumi interessanti sul rapporto tra letteratura, riviste coloniali e giornalisti scrittori (*Fuori campo. Letteratura e giornalismo nell'Italia coloniale. 1920-1940*, a cura di Monica Venturini, Prefazione di Simona Costa, Morlacchi, 2013, Perugia; *Controcànone. Per una cartografia della scrittura coloniale e postcoloniale italiana*, Aracne, Roma, 2010..), Giovanna Tomasello, più volte menzionata in questo capitolo, è autrice di diversi contributi alcuni dei quali editi negli anni Ottanta (*La letteratura coloniale italiana dalle avanguardie al fascismo*, Palermo, Sellerio 1984; *L'eroe dannunziano e l'Africa nella costruzione dell'ideologia coloniale dell'Italia prefascista*, «Quaderni del Vittoriale», a. VI, n.36 novembre-dicembre 1982; 'L'Africa nella letteratura italiana tra Ottocento e Novecento', in *Permanenze e metamorfosi dell'immaginario coloniale in Italia*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2000; *Letteratura coloniale italiana. Martini e Oriani*, «Annali dell'Istituto universitario Orientale. Sezione romanza», XLII, 2, 2000; 'La guerra d'Etiopia e il letterato: il disagio della scrittura', in *L'Impero fascista. Italia ed Etiopia 1935-1941*, a cura di R. Bottoni, Bologna, Il Mulino 2008). Tra i contributi più recenti ricordiamo Massimo Boddi, *Letteratura dell'Impero e romanzi coloniali (1922-1935)*, Marina di Minturno (LT), Caramanica editore, 2012; Deplano, Valeria. 2018. *Per una nazione coloniale. Il progetto imperiale fascista nei periodici coloniali*. Perugia: Morlacchi Editore. Non sono mancati anche studi inerenti gli aspetti linguistici del romanzo coloniale, ricordiamo ad esempio le interessanti conclusioni di Laura Ricci sull'utilizzo dell'italiano nel romanzo dove ad una lingua altisonante e magniloquente parlata dagli italiani si oppone un altro italiano frammezzato, spezzato, sgrammaticato messo in bocca agli indigeni, capaci solo di coniugare i verbi all'infinito e incapaci di pronunciare le "t", cfr: *La Lingua Dell'impero. Comunicazione, letteratura e propaganda nell'età del colonialismo italiano*, Carocci, Roma, 2005; G. Frenguelli, L. Melosi, *Lingua e cultura dell'Italia Coloniale*, Roma, Aracne, 2009.

⁴⁵⁴ Non è possibile ripercorrere la storia del romanzo coloniale italiano, ricordiamo tuttavia che questo genere si affaccia sul panorama letterario alla fine dell'Ottocento, in concomitanza ai tentativi di penetrazione italiani in Africa e si snoda lungo i primi quarant'anni circa del Novecento. Cfr: G. Tomasello, *L'Africa tra mito e realtà. Storia della letteratura coloniale italiana*, Palermo, Sellerio editore, 2016 (prima ed. 2005). La *damnatio memoriae* è probabilmente determinata da una parte dal livello estetico delle opere, non sempre rilevante, dalla sua percezione da parte della critica come genere appartenente ad una sorta di "serie B" della letteratura, ma dall'altro per l'adesione a temi e stili inequivocabilmente legati al regime. Secondo chi scrive, uno dei più grandi romanzi coloniali italiani è *Tempo di uccidere* di Ennio Flaiano, vincitore nel 1947 del Premio Strega, un romanzo che se da una parte presenta caratteristiche qualitative superiori a quelle medie del genere, dall'altro rappresenta un nuovo corso, un nuovo sentimento, svuotando di significato le consuete categorie stereotipiche. Nel momento stesso in cui il genere raggiunge l'apice qualitativo, diventa evidente come questo non abbia più motivo di esistere.

⁴⁵⁵ «L'Azione Coloniale» era una rivista molto vicina regime e non stupisce che proprio dalle sue pagine prenda il via il tentativo di fare il punto della situazione circa lo stato del romanzo coloniale in Italia, cfr: G. Tomasello, *op.cit.*, 2016, p. 149.

Questo si apre con un'affermazione: la letteratura coloniale «esiste in quanto è praticata una coscienza politica coloniale, in quanto cioè l'attività pratica di un popolo si dirige verso l'espansione e l'affermazione nel mondo»⁴⁵⁶ e non dev'essere intesa come attività oziosa perché «ogni attività letteraria ha un compito assai più vasto di educazione sociale, scopi divulgativi, intenti educatori»⁴⁵⁷. Confermando l'esistenza di un legame tra arte e politica, secondo cui la prima deve lavorare in funzione della seconda, viene ribadito il suo ruolo di strumento conoscitivo della complessa realtà africana: «rendere ognuno partecipe, almeno spiritualmente, della odierna vita più ampia della nostra patria, è il compito che noi riconosciamo e affidiamo alla letteratura coloniale italiana»⁴⁵⁸. La redazione propose a intellettuali e scrittori un questionario di quattro domande per saggiare lo stato di questo genere letterario che, nonostante sia anagraficamente molto giovane, presentava già nel 1931 numerose problematiche:

«Esiste una letteratura coloniale? Se esiste, quali sono i suoi caratteri, le sue tendenze, quali i pregi e quali i difetti? Se non esiste quali sono le cause di questa deficienza, e quali i mezzi più opportuni per rimediarvi? Quale è il romanzo coloniale, fra tutti quelli finora pubblicati in Italia, che meglio risponda ai caratteri di una sana ed efficace letteratura coloniale?». ⁴⁵⁹

Nella stessa sede in cui si intendeva spiegare la funzione e il ruolo che la letteratura coloniale aveva nella vita culturale italiana si ribaltava il punto di partenza chiedendo conferma agli scrittori circa la sua esistenza. Le risposte pervenute furono numerose.⁴⁶⁰ C'è chi non aveva dubbi: «la letteratura coloniale italiana è molto scarsa», scrive Massimo Bontempelli; «è deplorabile che manchi all'Italia una letteratura di penetrazione spirituale» osserva Clarice Tartufari; «se si tratta di romanzi» puntualizza Dario Lischi, «non esiste affatto una letteratura coloniale». Corrado Pavolini propone una riflessione dai toni polemici: «se non esiste una vera e propria “coscienza” coloniale italiana, come pretendere che esista una letteratura coloniale?». L'opera d'arte nasce da «un sentimento profondo e religioso della terra in cui si ama, spera, soffre: si è, in una parola, uomini», bisogna solo «attendere che gli scrittori, in Colonia, ci nascano o per lo meno, vi abbiano vissuto tanto da considerarla con spirito filiale». Margherita Sarfatti sposta l'accento sui caratteri estetici che l'opera tanto attesa dovrebbe avere: «Avrei bisogno di libri d'arte coloniale. Di bei

⁴⁵⁶ *Referendum sulla letteratura coloniale*, in «L'Azione Coloniale», 15 gennaio 1931.

⁴⁵⁷ *Ibidem*.

⁴⁵⁸ *Ibidem*.

⁴⁵⁹ *Ibidem*.

⁴⁶⁰ F. T. Marinetti, A. Bruers, A. Cipolla, A. Panzini, M. L. Fiumi, C. Pavolini, G. Pesce, M. Bontempelli, C. Tartufari, D. Lischi, M. Sarfatti, F. M. Martini, T. Sillani, G. B. Angioletti, E. Rivalta. Cfr: *Referendum sulla letteratura coloniale*, in «L'Azione Coloniale», 15 gennaio 1931.

libri che si possano leggere. Anzi che vi “obblighino” a leggerli», aggiungendo che per scrivere questo genere di libri non occorre nemmeno avere delle colonie, l’unico requisito è «l’immaginazione creatrice».⁴⁶¹

È possibile rintracciare tra gli interventi pervenuti alla redazione de «L’Azione Coloniale» un certo *fil rouge*, ovvero la più volte decantata necessità di allontanarsi dal «maledetto colore», dal «falso e stridente lirismo romantico», da quello, insomma, che potremmo considerare l’aspetto più evidente dell’esotismo di matrice ottocentesca, ma nessuno degli intellettuali interpellati riuscì a dare una definizione chiara ed esauriente circa ciò che il romanzo coloniale italiano dovesse diventare –né tanto meno di quali strumenti linguistici o narrativi sia opportuno utilizzare-, limitandosi a sottolinearne le mancanze. Il nucleo centrale del Referendum non consisteva infatti nel mutare giudizio estetico sul romanzo coloniale ma nell’indicare come fosse necessario prescindere da esso in favore di uno più squisitamente politico, che rendesse la prosa coloniale più vicina alla ‘tecnica di propaganda’ del regime⁴⁶². Ad uno sguardo attento, il Referendum rivela il proprio obiettivo, squisitamente politico. Nonostante la fortuna del romanzo coloniale non conosca incredibili splendori né momenti di esaltante successo, nel 1936 con la Mostra romana, Saporì riprese le fila del discorso affermando che i dubbi circa la letteratura e la poesia coloniali dovevano essere spazzati via. Il motivo risiedeva, primo fra tutti, in un nome che grandeggia sopra gli altri, ovvero quello di D’Annunzio che già nel 1897 cantò dell’impresa di Adua e che poi continuò a celebrare le fatiche e i traguardi nell’oltremare con *Più che l’amore* (1906) e le memorabili *Canzoni della gesta d’oltremare*; il cammino di successo italiano contava anche altri prestigiosi nomi, come quello di Pascoli e di Alfredo Oriani, scrittori che «amarono e vollero, in tutti i tempi, la patria immortale».⁴⁶³ Il riferimento a D’Annunzio e a *Più che l’amore* è significativo. Seguendo un filone che avrebbe poi avuto rinnovata fortuna durante il Ventennio, il Vate proponeva un’interessante interpretazione storica secondo cui quella degli italiani in Africa non sarebbe da leggere come una conquista ma piuttosto come un ritorno, come «un viaggio nel tempo, verso le origini della propria civiltà»⁴⁶⁴. Menzionando la cosiddetta «memoria del sangue», D’Annunzio non considera, come ad esempio aveva proposto Pascoli, l’annessione di nuove terre come «continuazione della terra natia» e soluzione al problema dell’emigrazione, piuttosto come il

⁴⁶¹ Non è possibile ripercorrere in questa sede la totalità degli interventi ma segnaliamo l’intervento di Marinetti, uno dei pochi intervistati a rispondere positivamente: «Se esiste una letteratura coloniale? Indubbiamente», aggiungendo poi di trovare «inutile indicare caratteri e tendenze che fanno parte dei pregi e dei difetti» esprime il desiderio che la letteratura coloniale diventi «sempre più futurista» liberandosi «dai fronzoli sentimentali e romantici [per] mantenersi colorita e lirica».

⁴⁶² G. Tomasello, *Op.Cit.*, 2016, p. 153.

⁴⁶³ Il Libro Coloniale Del Tempo Fascista, Catalogo, *Op.Cit.*, 1936, p. 21.

⁴⁶⁴ G. Tomasello, *Op.Cit.*, 2016, p. 72.

recupero di qualcosa che era stato sottratto, determinando una vera e propria mutilazione territoriale. Non si trattava di occupare una terra straniera ma di liberare la propria terra dagli stranieri.⁴⁶⁵ Questo è uno dei motivi ricorrenti che informa la propaganda fascista in riferimento alla conquista della Libia e che, in generale, aiutava il regime a giustificare l'azione politica come conseguenza di un «destino fatale» a cui opporsi sarebbe inutile e che, nell'economia di questa mostra, diventa uno strumento importante per proporre una reinterpretazione della storia funzionale al programma propagandistico fascista.

«Nel segno del libro e del moschetto, del vomere e della spada, noi scrittori e combattenti esaltiamo con infinto amore la civiltà e il diritto di Roma la bontà e la bellezza della nostra divina madre: l'Italia»⁴⁶⁶

In quest'espressione, che conclude l'introduzione di Francesco Saporì al catalogo della mostra romana, è racchiusa l'essenza dell'interventismo di cui de Gaslini con *Esotica* e la redazione dell'*Azione Coloniale* si erano fatti promotori. Lo scrittore doveva assolvere un compito non diverso da quello di un soldato o di un agricoltore perché «il colonizzare è per eccellenza un dissodare» e quanto più nobile è la materia del dissodare quanto più è meritevole l'iniziativa.⁴⁶⁷

Tornando all'allestimento della Mostra del Libro Coloniale, il tema relativo alla storia e alla sua (re)interpretazione era, come già accennato, ben presente. Lo stesso Saporì, infatti, ricordava che i prodromi del successo italiano erano da rintracciare già molto tempo prima, perché «la lotta fra Italia e Affrica [sic!] dura da trenta secoli» ovvero dalla vittoria di Roma su Cartagine. Allo stesso modo, la penetrazione culturale italiana risale almeno al Cinquecento⁴⁶⁸. In tempi più recenti Cavour, «pensò di metter piede sulla via delle Indie ma volle anche un servizio postale tra Cagliari e Tunisi, intendeva fondare una colonia italiana in Eritrea»; Crispi, che ammoniva di non lasciarsi precedere dalle altre potenze europee nella conquista dei territori africani, non venne ascoltato; Garibaldi esule «aveva scelto Tunisi a sua residenza»; Nino Bixio avvertiva la «necessità di occupare la baia di Assab, ma la dormiente coscienza nazionale non s'era desta ancora».⁴⁶⁹

⁴⁶⁵ *Ivi*, p. 77.

⁴⁶⁶ *Ivi*, p. 24

⁴⁶⁷ «Il colonizzare è per eccellenza un dissodare. Ma quanto meno fisicamente certa è la materia in cui il colonizzatore affonda il rostro del suo aratro, tanto più delicata e pertanto più nobile è la sua missione». D. Lombardo, *Colonizzazione di spiriti*, in «Illustrazione coloniale – Rassegna dell'espansione italiana», a. XII, n.7 (luglio 1930), p. 23.

⁴⁶⁸ Saporì si riferisce alla supposta introduzione della stampa da parte degli italiani: «Si è trovato lo schizzo generico dell'Abissinia e degli elenchi toponomastici apprestati per la missione di Giovan Battista Britti in Etiopia, avvenuta alla fine del Cinquecento». Cfr: *Il Libro Coloniale Del Tempo Fascista, Catalogo, Op.Cit.*, 1936, p. 12.

⁴⁶⁹ *Ivi*, p. 13.

È per merito di questi precursori «impazienti e sublimi» che è stato possibile proseguire sulla gloriosa strada della conquista, grazie a Vittorio Bottego, Giuseppe Sapeto, Pellegrino Matteucci, Alfredo Oriani, «eroiche avanguardie della penetrazione italiana oltre il Mediterraneo». Vennero affrontati anni «politicamente bigi e vuoti» fino alla Marcia su Roma, quando il prestigio nazionale divenne una prerogativa del regime e finalmente l'Italia di Mussolini poteva essere considerata la nazione mediterranea per eccellenza. Non sorprende che nell'ambito di una mostra coloniale venissero proposti collegamenti e rimandi all'antica Roma e alle sue politiche espansionistiche: il Mito di Roma, infatti, è uno dei più diffusi nella retorica e nella propaganda fascista, capace di dare prestigio alla propria politica estera. Anche la presenza di Cavour e Crispi rispondeva ad una logica di reinterpretazione storica che vede nel regime il momento finale, ultimo, di un destino ineluttabile. Tutti gli sforzi, le umiliazioni, gli errori commessi dal precedente governo e in generale da chi deteneva il potere in passato sono ricondotti nell'alveo di una narrazione che ha nel regime il momento di realizzazione e di compimento di un destino. Pertanto, se di destino è possibile parlare, anche l'indecisione di Cavour o le raccomandazioni senza seguito di Crispi diventavano parti necessari del retroterra di cui il regime si era nutrito e da cui aveva tratto la forza per trionfare.

Una simile concezione della storia, vista e raccontata dal punto di vista del regime che si autoproponeva quale momento ultimo di sintesi, non è stata esclusiva della Mostra Coloniale del Libro fascista, ma può essere ravvisata anche in una Mostra realizzata in Lombardia l'anno seguente. **Como** dal 5 al 24 maggio **1937** è stata teatro della **Mostra Coloniale celebrativa della Vittoria Imperiale**, allestita a Villa Olmo, al piano terra e al primo piano. La rassegna venne stata organizzata dalla sezione comasca dell'Istituto Coloniale Fascista, i componenti del comitato promotore sono molti, il principe Adalberto di Savoia ne è il Presidente onorario.

Alla base della Mostra di Como c'era una visione dell'esposizione come metafora di un'opera tutt'ora in cammino, non conclusa, simboleggiata dalla Torre dell'Impero:⁴⁷⁰

«Tutta la mostra non vuol essere soltanto una documentazione di ciò che è stato fatto, ma è la visione di un'opera tutt'ora in cammino. Già all'esterno della cancellata questo concetto è espresso dalla Torre dell'Impero di semplice e nuda intelaiatura metallica; torre da cantiere in attività, incompiuta a sommo: la sua costruzione continua.»⁴⁷¹

⁴⁷⁰ Architetto Fulvio Cappelletti, Allievo arch. Silvio Longhi, pittore, Domenico Parisi.

⁴⁷¹ *Catalogo ufficiale della Mostra Coloniale Celebrativa della Vittoria Imperiale*, Villa Olmo, Como, 5-24 maggio 1937, p. 12.

Alla Torre dell'Impero alta 40 metri, vengono attaccate le cinque tavole imperiali murate sulla Basilica di Massenzio a Roma.



Figura 58 Torre dell'Impero, Mostra Coloniale celebrativa della Vittoria Imperiale, Villa Olmo, Como, 5-24 maggio 1937. Fonte: Giornale Luce B1104, <https://www.youtube.com/watch?v=86aHzKq4Bbg>, minuto 0'48".

Gli esterni della Villa comasca non furono oggetto di intervento: ne fornisce testimonianza un estratto di un cinegiornale dell'Istituto Luce in cui per pochi secondi viene inquadrata la facciata esterna.⁴⁷² L'unica eccezione era determinata dalla presenza di «due sagome in muratura che, a guisa di due grandi Fasci segnano gli anni I e II dell'Impero» accanto all'entrata della Mostra. Al contrario, gli interni di Villa Olmo vennero completamente trasfigurati dall'allestimento che tendeva a destabilizzarne la *facies* originaria. Villa Olmo, infatti, è un edificio neoclassico opera dell'architetto Simone Cantoni, costruito intorno al 1782 sulla riva occidentale del lago di Como, su commissione di Innocenzo Odescalchi.⁴⁷³

⁴⁷² Catalogo ufficiale della Mostra Coloniale Celebrativa della Vittoria Imperiale, Op. Cit., p. 12; Giornale Luce B1104, <https://www.youtube.com/watch?v=86aHzKq4Bbg>, minuto 0'24''.

⁴⁷³ Simone Cantoni è nato a Muggio di Mendrisio, Canton Ticino, 1736 e morto a Milano nel 1818. La Villa passò alla famiglia Raimondi che vi ospitò illustri personaggi della storia italiana ed europea (Giuseppe Garibaldi, la famiglia imperiale di Ferdinando I d'Austria), per poi essere venduta nel 1883 ai duchi Visconti di Modrone, il cui stemma in pietra è posizionato al centro della balaustrata che corona l'edificio. Nel 1925 fu ceduta al Comune di

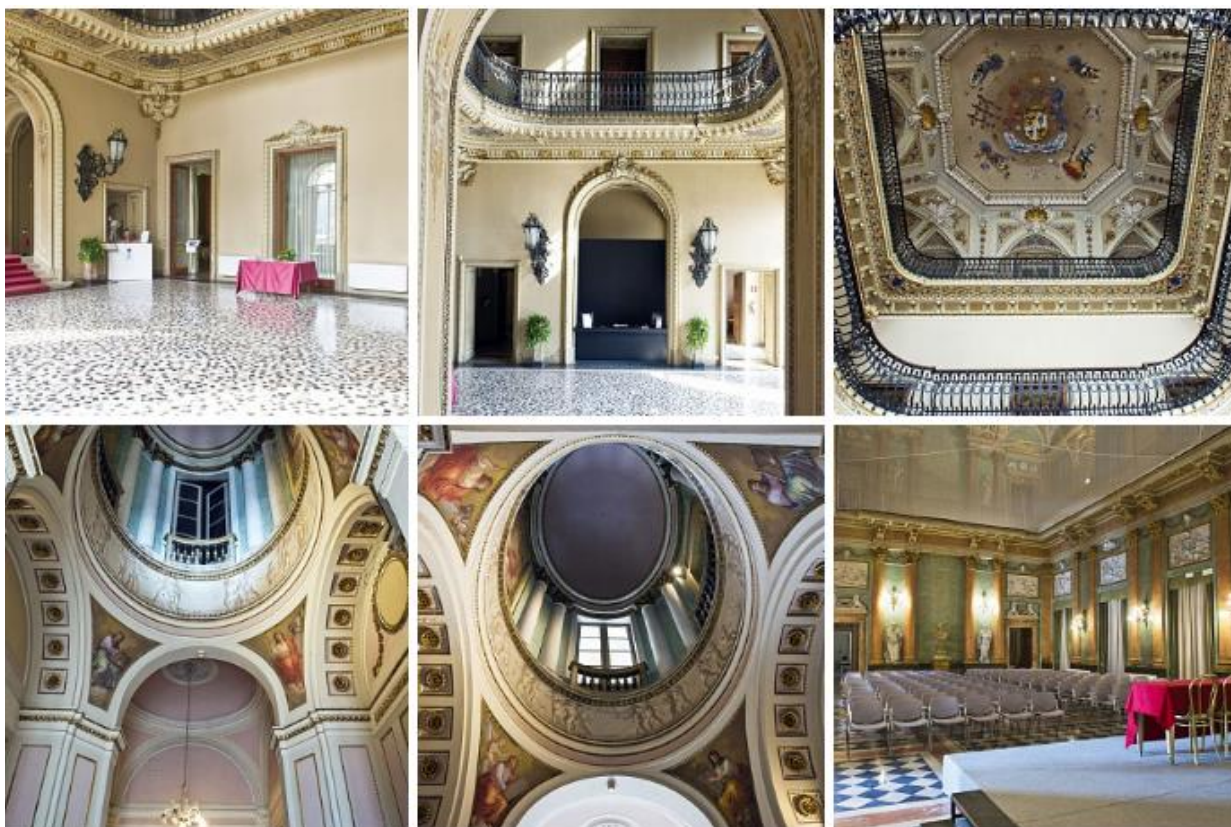


Figura 59 Selezione di fotografie degli interni di Villa Olmo oggi, piano terra. Fonte: Sito Ufficiale Villa Olmo, Como. Fonte: <http://www.villaolmocomo.it/piano-terra/>

Gli interni di matrice neoclassica, dunque, erano stati stravolti da un allestimento impostato su elementi taglienti, fatto di linee rette e spezzate.

La mostra occupava il piano terra e il primo piano delle strutture (catalogo vedi foto n. 256-266). Le sale principali erano state allestite al piano terra, quelle del primo piano erano occupate dalla Sala del Libro Coloniale, altre due sale erano destinate ai materiali del Museo Coloniale e altre tre sale erano dedicate a mostre minori.⁴⁷⁴

Entrando nel merito dell'allestimento, il percorso il cui inizio è segnalato dalla lettera 'A', segue un andamento lineare in senso antiorario (fig. 60). Le scale per accedere al piano superiore si trovano in prossimità dell'ingresso quindi la prima parte del percorso terminava in prossimità dell'inizio.

Como che due anni dopo, in occasione del primo centenario della morte di Alessandro Volta, vi allestì l'Esposizione Internazionale Voltiana. Da allora la Villa è sede di mostre, manifestazioni e convegni. Cfr: <http://www.villaolmocomo.it/villa-olmo/>

⁴⁷⁴ Come quella di Dirè Daua, quella delle imprese comasche in A.O.I. e quella sulle imprese della Milizia e al 116° Battaglione. *Catalogo ufficiale della Mostra Coloniale Celebrativa della Vittoria Imperiale*, Op.Cit., pp. 27-31.

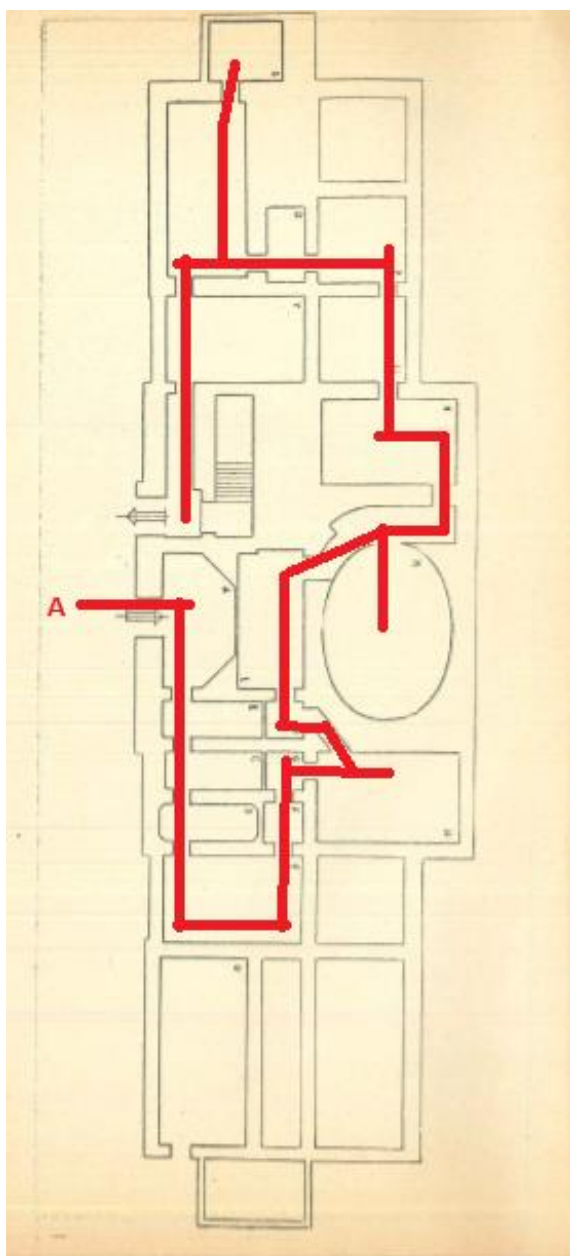


Figura 60 Pianta mostra coloniale di Como, Villa Olmo, 1937. Fonte: *Catalogo ufficiale della Mostra Coloniale Celebrativa della Vittoria Imperiale*, p. 11.

La mostra Coloniale di Como aveva un andamento cronologico. Si partiva dall'Impero nella volontà, nel pensiero e nell'azione del capo" (Sala A), per proseguire con Precursori, pionieri, esploratori (B), la conquista dell'Eritrea (C), la conquista della Libia (D), dal trattato di Versailles alla Marcia su Roma (E), conti vecchi e nuovi da regolare-la civiltà abissina-provocazioni-rivendicazioni (F-G-H-I), preparazione bellica -Società delle Nazioni - atteggiamenti stranieri (sala L), sala del Duce-conquista e fondazione dell'impero (M), conquista armata-le grandi battaglie (N), conquista armata-le armi e i reparti (O), conquista armata -entrata in Addis Abeba (P), la conquista civilizzatrice (Q), le medaglie d'oro (R), Sacrario dei caduti (S), Etiopia pacificata e colonizzata (T). Le fotografie e i documenti che possediamo sulla Mostra Coloniale di Como sono numericamente limitati,⁴⁷⁵ quindi non è possibile proporre una lettura della mostra sala per sala, anche se è possibile compensare la mancanza di riferimenti visivi con quanto descritto dal catalogo ufficiale.

La motivazione alla base della realizzazione della Mostra riguarda la celebrazione dell'annuale dell'impero:

«Esaltare la grande vittoria coloniale, celebrare la proclamazione dell'impero fascista e rievocare in rapida sintesi lo sforzo e i mezzi, la volontà dell'Italia ad oggi, sono gli

⁴⁷⁵ Il catalogo stesso, ad esempio, non dispone di un repertorio fotografico. Una fonte importante tuttavia è rappresentata dall'Archivio online della Regione Lombardia che ha permesso di reperire immagini relative soprattutto alla Sala M dedicata al Duce e alla fondazione dell'impero, altri fotogrammi sono stati estratti da un cinegiornale Luce. Grazie alle descrizioni presenti nel catalogo è stato possibile determinare a quale sala si riferissero.

scopi dell'interessante rassegna. Il nuovo comandamento del Capo è il motto della Mostra, è la divisa del popolo Italiano: RICORDARE E PREPARARSI». ⁴⁷⁶

«Ricordare», dunque, era il leitmotiv di questa mostra che ripercorreva le tappe salienti che hanno portato alla conquista imperiale. È significativo come la prima sala (A) sia relativa all'impero nella mente del Duce:

«Abbiamo in questo Atrio breve, plasticamente sistemato su toni rosso grigi con fotorilievi, affrescature e soprastrutture in cotto, una subita visione sintetica dell'Impero, quale è nato -si può dire- dalla mente del Duce: pensato, preordinato, conquistato, organizzato con quella volontà che, in lui, fa idea ed azione concomitanti. Carte idealmente tracciate; un rilievo delle grandi strade che possono dirsi imperiali e l'effigie del Duce, gigantesca, tratta con suggestivo intendimento da quella che i nostri legionari scolpirono, a colpi di mazza, in una colossale roccia del Tigrai: una vera forza dominatrice. A lato, pure in fotomontaggio, una serrata fila di Legionari, pugnale in alto.» ⁴⁷⁷

La conquista dei territori d'oltremare, infatti, aveva avuto inizio ben prima dell'avvento del Fascismo al potere, sebbene la politica del precedente governo liberale non avesse mancato di mostrare in più occasioni la propria insufficienza. La sala successiva, infatti, ripercorreva la storia dei pionieri, menzionandone due del XIX secolo (Bottego e Giulietti) ⁴⁷⁸ e due che avevano compiuto esplorazioni tra gli anni Venti e Trenta del Novecento (Franchetti e Nesbit), ⁴⁷⁹ elogiandone le attività.

⁴⁷⁶ *Catalogo ufficiale della Mostra Coloniale Celebrativa della Vittoria Imperiale*, Op.Cit., p. 7.

⁴⁷⁷ *Ivi*, p. 12.

⁴⁷⁸ Vittorio Bottego, esploratore ed ufficiale, nasce a Parma nel 1860 e muore nel 1897 a Daga Roba; Giuseppe Maria Giulietti è stato un esploratore e geografo italiano, nato a Casteggio nel 1847 e morto a Beilul nel 1881. Cfr: V. Bottego, *Il Giuba Esplorato*, (A Cura Di) Nicola Labanca, Parma, Ugo Guanda Editore, 1997; G. M Giulietti, *Dizionario Biografico degli Italiani*, [http://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-maria-giulietti_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-maria-giulietti_(Dizionario-Biografico)/)

⁴⁷⁹ Raimondo Franchetti, nato a Firenze nel 1889 e morto a nord del Cairo nel 1935, pur non essendosi mai tesserato al PNF, la sua attività in Eritrea ed Etiopia fu cruciale per il regime. Strinse infatti legami con i feudatari insoddisfatti sotto il regno di Hailé Selassié, in particolare Ras Hailù, con il quale il Franchetti strinse amichevoli rapporti e non mancò di rifornire di armi e munizioni per capeggiare la rivolta contro il negus. Ludovico Marcello Mariano Nesbit è nato nel 1891 ad Albano Laziale ed è morto nel 1935 sulle Alpi svizzere, è noto per essere stato il primo europeo ad aver esplorato e attraversato la Dancalia nel 1928, impresa che fino a quel momento aveva visto cadere numerosi connazionali tra cui il Giulietti. Cfr: Giorgio Barani e Manlio Bonati (a cura di), *Gli Italiani in Africa. Con appendici monografiche su esploratori e personaggi che calcarono il suolo africano dal 1800 al 1943*, Reggio Emilia, T&M Associati, 2004, pp. 541–562; L.M. Nesbitt *La Dancalia Esplorata*, Boopen Editore, Pozzuoli (Napoli), 2011.

Si proseguiva poi con le sale C e D, inerenti la conquista dell'Eritrea e della Libia. Nella sala C, sulla parete a sinistra i versi di una canzone del 1895 o 1896 («Addio miei cari, addio, parte la spedizione per vendicare il sangue sparso degl'Italian»), a destra sei baionette in present'armi, sei superstiti sotto un nugolo di frecce e, nella parete centrale, una scena del parlamento «che rumoreggia e tumultua», Crispi «sacrificato alla canea dei politicanti vili, e i generali gli ufficiali,



Figura 61 Sala C (a sinistra) e sala D (a destra), Mostra Coloniale della Vittoria Imperiale, Villa Olmo, Como, 1937. Fonte: Cinegiornale B1104, <https://www.youtube.com/watch?v=86aHzKq4Bbg>

caduti serenamente in mezzo ai loro eroi».⁴⁸⁰ La conquista della Libia (sala D) veniva presentata in una sintesi definita «eloquente», ripercorrendo dati, luoghi, personaggi principali degli eventi bellici. All'estrema sinistra era infatti riconoscibile il Duca degli Abruzzi, poco oltre si ricorda la battaglia dallo Sciara Sciatt che sancisce

l'occupazione italiana di Tripoli (23-24 ottobre 1911), rievocata poco più a destra. A caratteri cubitali⁴⁸¹ il manichino di un marinaio concorre ad arricchire l'allestimento che, oltre ad essere caratterizzato dal ricorso a fotogrammi e dall'utilizzo massiccio della parola scritta, acquista così tridimensionalità.

⁴⁸⁰ Catalogo ufficiale della Mostra Coloniale Celebrativa della Vittoria Imperiale, *Op.Cit.*, p. 14.

⁴⁸¹ *Ivi*, pp. 13-14.

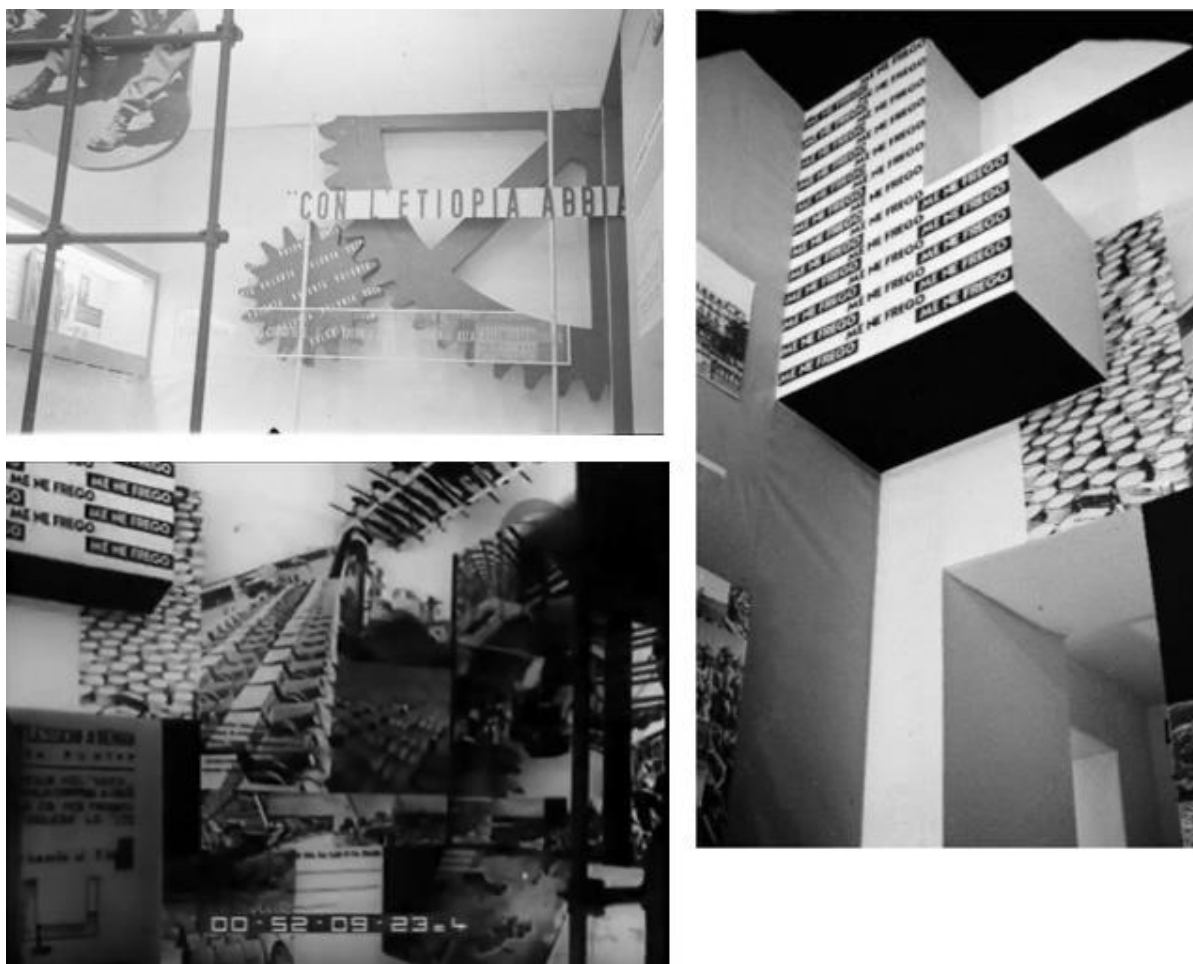


Figura 62 Sala L, Mostra Coloniale Celebrativa della Vittoria Imperiale, Como, Villa Olmo, 1937. Fonte: Cinegiornale B1104, <https://www.youtube.com/watch?v=86aHzKq4Bbq>

La storia coloniale italiana viene dunque ripercorsa nelle sue tappe fondamentali fino alla sala L dedicata alla preparazione bellica, alla società delle nazioni e agli atteggiamenti stranieri. Gli ideatori avevano voluto evidenziare la concitazione dei preparativi in vista della guerra, lo sforzo compiuto dall'Italia per la preparazione logistica dell'impresa.⁴⁸²

A una parete che nella composizione dei fotomontaggi esprime l'atmosfera febbrile della preparazione, succede diaframmata da elementi tubolari, una parete di riposo nella quale piglia maggior rilievo la vetrina del Volontarismo. [...] in contrapposto la parete che illustra gli atteggiamenti stranieri, l'opera della S.d.N., gli armamenti e la mobilitazione Etiopica: coalizione che inutilmente tentò di arrestare il corso della storia piegato dalla nostra inflessibile volontà.⁴⁸³

⁴⁸² Architetto Cappeliotti, allievo architetto Longhi, pittore Parisi. Cfr: Catalogo ufficiale della Mostra Coloniale Celebrativa della Vittoria Imperiale, *Op.Cit.*, p. 17.

⁴⁸³ *Ivi*, pp. 17-18.

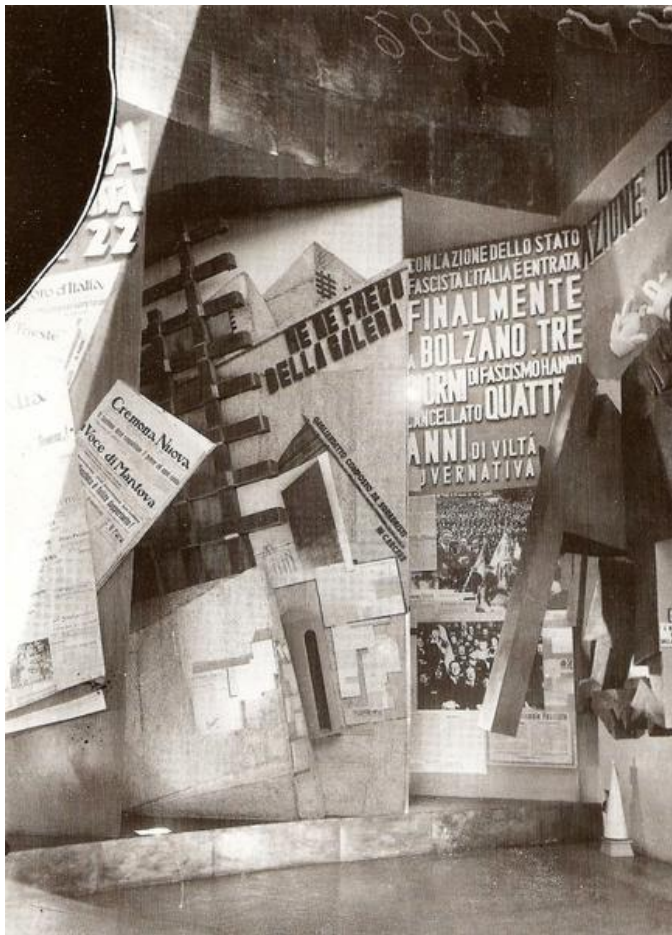


Figura 63 Sala O, Mostra della Rivoluzione fascista, 1932, Giuseppe Terragni.

Il famoso slogan «Me ne frego» campeggiava attirando l'attenzione, esempio di un «umorismo squisitamente latino (italiano), di fonte ad avvenimenti di tanta gravità, dà una dimostrazione di coraggio sereno e sprezzante».⁴⁸⁴ Sulla parete di fondo si notava un ingranaggio che simboleggiava «il corso della Storia mosso da una volontà che non conosce ostacoli». La ruota della storia, inoltre, ricordava il verso di Carducci, («dà col sangue a la ruota il movimento»)⁴⁸⁵. Il 2 ottobre Mussolini dava il via alle operazioni militari per la conquista dell'Etiopia, simboleggiata dalla baionetta fissata al pavimento.

Grazie ad una visione complessiva di queste sale della Mostra Comasca, è possibile riconoscere il principale riferimento che ne ha profondamente influenzato

l'allestimento: la Mostra della Rivoluzione Fascista del 1932. I mezzi espressivi erano gli stessi come i fotomontaggi, i pannelli tipografici, le figure giganti, l'assemblaggio, il rapporto tra parete e scrittura. Un elemento importante da tenere in considerazione è, infatti, la presenza di Giuseppe Terragni, uno dei protagonisti della MRF, nel comitato esecutivo della Mostra della Vittoria Imperiale di Como che, con la collaborazione di architetti tra cui Cesare Cattaneo, Mario Radice, Pietro Lingeri e Manlio Rho, ha illustrato le fasi dell'occupazione coloniale attraverso fotomontaggi e slogan come già sperimentato nel 1932.⁴⁸⁶ Terragni è noto per la sua partecipazione al Gruppo 7⁴⁸⁷, punta di diamante della sperimentazione razionalista in Italia, uno dei maggiori esponenti del dibattito architettonico che interessa l'Italia tra gli anni Venti e la fine degli anni

⁴⁸⁴ Ivi, p. 18.

⁴⁸⁵ G. Carducci, 'Sui colli de le Argonne alza il mattino', in *Rime Nuove (1861-1887)*, Torino, Einaudi, p. 151, consultabile su 'Biblioteca della Letteratura Italiana Einaudi online': http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_9/t342.pdf

⁴⁸⁶ S. Bignami, P. Rusconi, *Le arti e il fascismo: Italia anni Trenta*, Firenze-Milano, Giunti Editore, 2014, p. 10; (n.d.r.), *La Prima Mostra Coloniale dell'Impero*, «Rassegna di Architettura», n. 9, 1937, pp. 343-45.

⁴⁸⁷ Nel 1927 escono sulla rivista "Rassegna italiana" i quattro articoli del Gruppo 7, considerati il manifesto del Razionalismo italiano. Insieme a Luigi Figini, Adalberto Libera, Gino Pollini, Guido Frette, Sebastiano Larco e Carlo Enrico Rava, Terragni è uno dei sette firmatari di questo manifesto.

Trenta: ne è stato parte attiva grazie a progetti quali la Casa del Fascio a Como (1932)⁴⁸⁸,

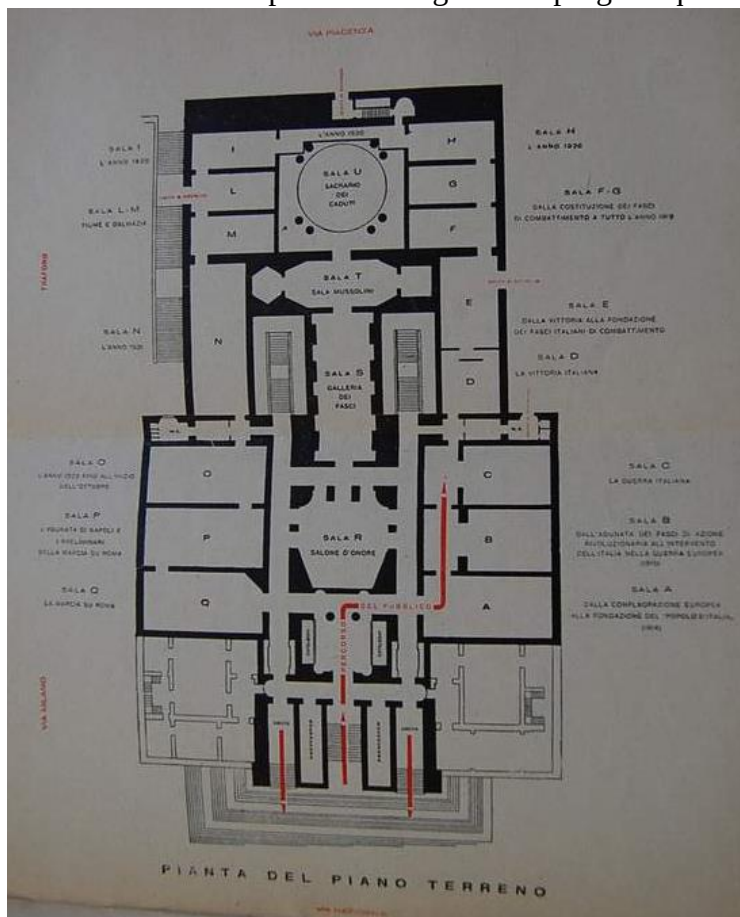


Figura 64 Pianta della Mostra della Rivoluzione Fascista, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 1932. Fonte: J.T. Schnapp, Anno X. *La Mostra della Rivoluzione Fascista del 1932*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2003, p. 49.

partecipando a numerosi eventi come le due edizioni dell'Esposizione di Architettura Razionale. È stato un protagonista del dibattito sull'architettura moderna italiana, grazie alla collaborazione con la rivista «Quadrante».⁴⁸⁹ La presenza di Terragni è molto probabilmente una delle ragioni principali alla base dell'utilizzo degli stessi mezzi espositivi: le due mostre hanno un impianto storico abbastanza simile, proponendo una rilettura della storia a scopi propagandistici. Ma ciò che colpisce è che in entrambe si perviene ad una visione del regime Fascista quale *summa*, sintesi ultima, della storia d'Italia. La presenza della parola scritta costituisce un vero e proprio *leit motiv* dell'esposizione e se

da una parte è innegabile l'ascendenza nei confronti della Mostra del Decennale, è anche vero che i prodromi di un utilizzo simile della parola -che diventa oggetto di arredamento oltre che mero veicolo di significati- si deve al Padiglione del Libro di Fortunato Depero alla III Biennale di Arti

⁴⁸⁸ Tra le opere maggiori di terragni ricordiamo: il Novocomum, Como (1929), il Monumento ai caduti della I Guerra Mondiale, Erba (1930), la Sala O della Mostra della Rivoluzione Fascista, Roma (1932), la Casa del Fascio, Como (1932-1936), la Casa Rustici, Milano (1933-1935), la Casa del Fascio (oggi Palazzo Terragni), Lissone (1938-1940), la Casa ad appartamenti Giuliani-Frigerio, Como (1939-1940), l'Asilo Infantile Sant'Elia, Como (1937).

⁴⁸⁹ La fondazione del «Quadrante» (1933-36) avviene con Terragni, Radice, Gabriele Giussani come firmatari, mentre Bontempelli, Bardi e Ghiringhelli e Radice figuravano nel consiglio di amministrazione. Direttori sono Bardi e Bontempelli. La direzione della rivista era stata offerta a Persico il quale rifiuta probabilmente per ragioni economiche, preferendo entrare nella redazione di «Casabella». Cfr: P. Bettini, «Quadrante». Documenti di storia e di critica dell'architettura: le riviste del periodo fascista, in «Casabella», XXXII, 322, gennaio 1968, pp. 52-57, XXXII, 323, febbraio 1968, pp. 58-60; S. Danesi, Aporie dell'architettura italiana in periodo fascista – Mediterraneità e Purismo in Il Razionalismo e l'architettura in Italia durante il Fascismo, a cura di Luciano Patetta e Silvia Danesi, Venezia, La Biennale di Venezia, 1976, pp. 21-28; Franco Biscossa, «Quadrante»: il dibattito e la polemica, in *La costruzione dell'utopia. Architetti e urbanisti nell'Italia fascista*, a cura di Giulio Ernesti, Roma, Edizioni Lavoro, 1988, pp. 67-89.

Decorative di Monza (1927), nel quale l'arte tipografica e l'utilizzo del testo scritto diventano protagonisti di un progetto allestitivo innovativo, destinato a grande fortuna successiva.

Osservando la piantina della MRF, infatti, il percorso sembrava seguire un andamento centripeto perché dall'esterno tendeva ad avvilupparsi verso l'interno: una volta terminata la visita alle sale collocate nella fascia esterna, si passa, infatti, alla zona interna occupata dal Salone d'onore (R), Galleria dei fasci (S), Sala Mussolini (T) e infine il Sacrario dei Morti (U). La presenza di un nucleo interno di sale permetteva di organizzare lo spazio secondo le regole di un climax ascendente, lasciando che l'andamento narrativo si facesse sempre più concitato, ripercorrendo le tappe dei principali avvenimenti storici italiani dal 1914 (sala A), all'Adunata dei Fasci di Azione rivoluzionaria (B), alla Prima guerra mondiale (C-D), alla fondazione dei Fasci (E), al 1919 /F-G), al 1920 (H-I), alla presa di Fiume e della Dalmazia (L-M), al 1921 (N) al 1922 (O). L'allestimento «in continua agitazione», quasi come se le pareti dovessero aprirsi da un momento all'altro, portando via in un vortice tutta la documentazione, le bandiere, i plastici, le sculture, impediva ogni distanza critica nel visitatore, investito da continui stimoli e sollecitazioni emotive.⁴⁹⁰ Una volta arrivati alla sala P (adunata di Napoli) e Q (la Marcia su Roma) allestite da Sironi, l'architettura diventava più stabile, austera, monumentale. Da quest'ultima, infatti, i visitatori si sarebbero trovati nel nucleo centrale composto da quattro stanze comunicanti non più in ordine cronologico, nelle quali le caratteristiche già presenti negli spazi allestiti da Sironi andavano enfatizzandosi fino a raggiungere il massimo della monumentalità. Il potere Fascista, ormai normalizzato, veniva rappresentato puntando con maggiore decisione su monumentalità e stasi, glorificando le organizzazioni Fasciste, il ruolo del Duce e i martiri del Fascismo, caduti per «l'immortale Patria». Mentre le prime sale davano la sensazione di un uragano che da un momento all'altro avrebbe spazzato via Palazzo delle Esposizioni, le sale centrali proponevano una visione rasserenata, statica monumentale del regime.⁴⁹¹ Il Sacrario dei Martiri, a pianta circolare, ricca di iscrizioni («Presente!») permetteva al visitatore di sciogliere la tensione precedentemente accumulata nella contemplazione commossa dell'estremo sacrificio dei camerati. Quello della MRF era un allestimento funzionale a esprimere il vorticoso incedere di una vera e propria rivoluzione popolare: il visitatore veniva investito dalla violenza delle immagini fotografiche così da attivare automaticamente un sentimento di appartenenza alla comunità nazionale vittoriosa che, nonostante i nemici e le difficoltà, era riuscita a trionfare e a far avverare il proprio destino. La MRF permetteva al visitatore di coniugare storia e memoria individuale, in un unicum inscindibile, inserendo eventi cruciali della storia nazionale -e probabilmente a più riprese legati alla memoria

⁴⁹⁰ A. Russo, *Il Fascismo in mostra*, Roma, Editori Riuniti, 1999, p. 11

⁴⁹¹ *Ivi*, p. 12.

[illegible]

nazionale, capace di racchiudere in sé tutte le aspirazioni irrisolte degli italiani, in termini di bisogni materiali e spirituali. Una volta stabilizzato, infine, il potere non aveva più motivo di presentarsi come rivoluzionario: alla movimentazione dell'architettura e all'atmosfera d'instabilità che informano le prime sale di natura storica, si sostituiva l'ineluttabile eternità di un potere che non aveva più nulla da dimostrare ma che, per il solo fatto di esistere, entrava a far parte della dimensione del mito.

La Sala M di Villa Olmo era dedicata a Mussolini e alla proclamazione dell'Impero, rappresentava il momento più alto della mostra. Il salone centrale era stato trasformato in una cupola con una

«concezione ardita, che ha trovato nelle maestranze degli artefici degni delle più belle tradizioni comasche».⁴⁹²

Le immagini e i fotomontaggi si susseguono lungo tutta la circonferenza della sala, accompagnati da frasi stampate su una fascia continua che si avviluppa a nastro continuo fino al soffitto dando un forte senso di coesione e unità visiva. Campeggiano in grandi dimensioni le parole «Ieri» («un pugno d'eroi si sacrifica a Dogali mentre l'Italietta parlamentare vota programmi di viltà»), «Oggi» («tutto il popolo è un blocco solo serrato attorno alla giovinezza in grigio-verde»), «In Piedi», invito alla partecipazione del popolo perché «tutti danno nell'ambito delle proprie responsabilità».⁴⁹³

Oltre alle immagini di adunate e preparazione bellica, sul basamento di imposta della cupola campeggiavano quattro composizioni significative: una relativa alla raccolta delle fedeltà d'oro («il contegno del generoso popolo nostro, sublimato nel gesto della donna, della madre, della sposa che offre sull'altare della Patria il cerchietto aureo della sua 'Fede'»); seguiva la rievocazione relativa alle «inique sanzioni» che «segnò il fallimento di egemonie e di organismi creati per la tutela degli interessi egoistici di popoli satolli»; il racconto procedeva con la rappresentazione della Società delle Nazioni, chiusa in un «circolo senza uscita»; infine «la Romanità della guerra», sullo sfondo di un bassorilievo riproducente una Vittoria romana, si rappresentava «il ritmo ordinato dei legionari del Duce».

Mussolini era presentato come il genio ordinatore della vittoria, ripetutamente evocato: la parola «Duce», riprodotta centinaia di volte sul soffitto, ricordava le acclamazioni del popolo accorso alle adunate.

In occasione delle adunate, prima ancora che Mussolini si mostrasse al pubblico accorso, i canti e i cori si rincorrevano per le piazze, come in una sorta di invocazione. Ricordiamo, ad esempio, la cronaca del XIII annuale della fondazione dei fasci:

«Tutte le musiche intonano Giovinezza. I gagliardetti si alzano. Mussolini! [...] 'Duce! Duce!'. Il grido appassionato si moltiplica all'infinito, sovrasta il fragore delle musiche. La manifestazione assurge ad un immenso religioso rito di fede. È tutto un popolo che si esalta in un Uomo, che si ritrova in Lui.»⁴⁹⁴

⁴⁹² *Catalogo ufficiale della Mostra Coloniale Celebrativa della Vittoria Imperiale, Op.Cit.*, pp. 19-20

⁴⁹³ *Ibidem*.

⁴⁹⁴ «Il Popolo d'Italia», 24 marzo 1932 in E. Gentile, *Il Culto del Littorio*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1993, p. 253.



Figura 66 Sala M, Mostra Coloniale Celebrativa della Vittoria Imperiale, Villa Olmo, Como, 1937.

Mussolini era invocato dalla folla in un'atmosfera di generale trepidazione, la parola DUCE ripetuta centinaia di volte sul soffitto della Mostra di Como sembra riecheggiarne la voce. Lo spettatore poteva così fare esperienza indiretta delle sensazioni provate durante un'adunata «oceanica», impaziente di vedere il Capo.⁴⁹⁵ Gli allestitori della sala M dell'evento comasco, attraverso il rincorrersi di slogan a caratteri cubitali, immagini fotografiche relative a battaglie e di masse popolari festose, intendevano regalare allo spettatore della Mostra l'illusione di trovarsi in piazza in quel fatidico 5 maggio 1936, quando l'Impero fu proclamato: immerso nell'abbraccio tentacolare della folla, con un «unico cuore e un'unica anima», celebrava uno dei massimi successi del regime.

Facendo un piccolo passo indietro di un anno, si ricorda che nel **1936** ha avuto luogo la **XVII edizione della Fiera Campionaria di Milano** (vedi catalogo foto n. 213-229), molto distante dalle due manifestazioni precedenti. Il tema della Storia, infatti, non riveste più un'importanza centrale ma le attenzioni si spostano sul piano spirituale della celebrazione laica di un personaggio d'eccezione. Secondo quanto riportato da *L'Illustrazione Coloniale*, nel padiglione

⁴⁹⁵ Il Fascismo com'è stato più volte sottolineato dalla critica, ha costruito una vera e propria religione secolare che trova nel culto del Duce uno dei suoi punti di forza. Augusto Turati e Achille Starace ne sono tra i maggiori artefici.

dell'Agricoltura era stata prevista una sezione dedicata alle “Possibilità agricole delle nostre colonie”, su iniziativa della Confederazione Nazionale fascista degli agricoltori e con la collaborazione del Ministero delle Colonie e dell'Istituto Agricolo Coloniale di Firenze, confermando ancora una volta la natura organizzativa ibrida delle sezioni della Fiera di Milano che riguardavano le colonie. Per l'occasione l'Istituto Agricolo Coloniale Italiano di Firenze aveva trasferito a Milano una raccolta di fotografie, a dimostrazione «dei prodigi operati dalla tenacia e



Fig. 46 Fiera Campionaria di Milano 1936 - Padiglione Arnaldo Mussolini (padiglione dell'agricoltura), sede della Mostra dell'agricoltura coloniale- Sala. Fonte: Archivio Digitale Regione Lombardia.

dalla fede dei nostri coloni», planimetrie, carte dimostrative, dati statistici.⁴⁹⁶ Esternamente il padiglione assumeva l'aspetto di un edificio medievale grazie alla presenza di una torre, all'uso della pietra e delle coperture a spioventi. La struttura sembrava essere stata avvolta da rami e arbusti (vedi foto catalogo num. 229) probabilmente per dare al visitatore l'impressione di un edificio antico, come nelle stereotipiche rappresentazioni dell'edilizia medievale basata sul principio della *rovina*.⁴⁹⁷ Grazie ad una rappresentazione fotografica dall'alto (fig.46) è possibile

⁴⁹⁶ *Partecipazioni alla XVII Fiera di Milano*, «L'Illustrazione Coloniale», a. XVIII, n. 4 (aprile 1936), p. 45.

⁴⁹⁷ Grazie all'archivio digitale della Fondazione Fiera di Milano è possibile apprendere che questo padiglione è stato utilizzato anche nelle edizioni successive della Fiera, almeno fino al 1940. Confronta con:

avere un'idea generale della struttura di questa sezione, composta da un corridoio centrale e da altri due più piccoli sui lati, separati da due serie di colonne.

La parte centrale del soffitto in legno risultava più alta delle coperture laterali e lo spazio sovrastante i corridoi minori era decorato da una successione di pannelli senza soluzione di continuità. Accanto alle colonne che separavano i corridoi si trovavano delle sculture di grandi dimensioni che poggiavano su basamenti decorati. L'impianto della sezione agricoltura coloniale prevedeva anche l'interruzione di questi tre corridoi grazie all'inserimento di uno più breve perpendicolare, introdotto da un elemento simile ad un arco a tutto sesto: in prossimità dei due lati minori vi erano disposte palme e sculture a dimensione naturale di soldati indigeni, in fondo alla parete, invece, capeggiava il busto di Arnaldo Mussolini. Le tre navate divise da un colonnato, le coperture di diverse altezze, la presenza di un transetto e di un arco che separava la zona sacra dal resto dell'edificio: la struttura di questa esposizione richiamava con evidenza quella di una chiesa paleocristiana. La presenza di pannelli decorativi nella parte superiore delle pareti, sebbene con le dovute differenze, ricorda vagamente la *facies* di Sant'Apollinare in Classe. In questo luogo di culto *sui generis*, la parte che tradizionalmente doveva essere dedicata all'abside è occupata dal busto di Arnaldo Mussolini, fratello minore di Benito, al quale è dedicato l'intero padiglione Agricoltura (catalogo vedi foto n. 221). La sua presenza come nume tutelare di una mostra sull'agricoltura non è casuale, infatti il suo interesse nei confronti dell'ambiente e della natura era sempre stato presente: insegnò agraria dal 1908 al 1909 presso San Vito al Tagliamento, in Friuli, successivamente fondò numerosi giornali tra cui *La Domenica dell'Agricoltore* e si dedicò per anni alla rinascita boschiva, alle bonifiche e all'organizzazione dell'agricoltura, divenendo Presidente del Comitato Nazionale Forestale e ricevendo una laurea in agraria *honoris causa* nel 1928. Il transetto introdotto da guardie armate decretava la perdita di aura sacrale per conferire alla mostra, invece, l'aspetto di una celebrazione laica da cui l'aspetto militare non era escluso. Del resto, dal fascismo non era affatto avulsa una componente di misticismo e spiritualismo, ben nota alla critica e presente solitamente nelle cerimonie relative alla figura del Duce o di alcuni riti considerati fondamentali per la costruzione del senso di appartenenza nazionale. La presenza di Arnaldo Mussolini può essere spiegata sia facendo riferimento alle maggiori competenze da lui possedute nel settore agricolo sia all'impostazione religiosa della manifestazione. Il fratello minore di Mussolini, infatti, potrebbe essere considerato al pari di un santo cristiano nell'ambito del pantheon della religione fascista, figura mirabile per esempio e per rettitudine al quale tributare devozione e preghiere, intercessore presso il fratello maggiore, depositario di verità ben più

profonde. Così come i santi cristiani possiedono una “specializzazione” a volte riconosciuta dalla Chiesa, a volte frutto di credenze popolari, Arnaldo Mussolini acquisiva così la propria, a metà tra quella di “santo” protettore dell’agricoltura e la più paganeggiante versione maschile della dea romana Cerere.

Il corridoio centrale della mostra risultava diviso a metà da un breve cordone, che probabilmente assolveva la funzione di agevolare il flusso di visitatori, indirizzandoli prima verso il busto di Mussolini -quasi come se si trattasse di una processione- e poi in direzione opposta, verso l’uscita.



Fig. 47, Fiera Campionaria di Milano - 1936 - Padiglione Arnaldo Mussolini (padiglione dell'agricoltura) – Mostra dell'agricoltura coloniale – Sala. Fotografi: Ancillotti & Martinotti. Fonte: Archivio Digitale Regione Lombardia

L’allestimento di questa sezione rispondeva a criteri moderni: basti osservare l’uso del fotomontaggio (fig. 47) che assumeva proporzioni notevoli.

Le immagini fotografiche che raffiguravano uomini al lavoro e campi coltivati, occupavano lo spazio interno di una monumentale pala, appoggiata su una parete decorata con altre fotografie dello stesso soggetto: con un solo colpo d’occhio, lo spettatore veniva dunque edotto circa la natura dell’esposizione. L’allestimento prevedeva una forte relazione tra oggetti esposti, arredamento e parola scritta: si trattava di un rapporto funzionale che mirava a spiegare al visitatore la natura

delle merci esposte, ma al tempo stesso capace di assolvere a un ruolo decorativo interessante, grazie ad una certa ricercatezza nella scelta del *font* (vedi catalogo foto n. 199) e all'uso di arredi che accentuavano i contrasti luministici, in un sapiente alternarsi di spazi pieni e vuoti. In questo modo l'esposizione di merci di prima necessità e di prodotti naturali, una costante delle mostre coloniali fin dagli anni Ottanta dell'Ottocento, risulta rivitalizzata e dinamizzata. La presenza della parola scritta accompagnava la mostra, la cui ascendenza è probabilmente da ricercare sia nel padiglione tipografico del 1927 di Depero alla III Biennale di Arti Decorative di Monza, sia nelle sperimentazioni del 1932 alla Mostra del Decennale.



Fig. 48, Fiera Campionaria di Milano – 1936, Fonte: Archivio Digitale Regione Lombardia, <https://bit.ly/2H6ww0b>

Il legame con la famosa Mostra della Rivoluzione Fascista è testimoniato anche da un'altra sala (fig. 48), caratterizzata dalla presenza di materiale fotografico. Rispetto al 1932, nella sezione relativa all'agricoltura coloniale, il linguaggio espositivo sembrerebbe tendere alla stasi: niente di paragonabile alla violenza visiva di cui il visitatore era investito a Palazzo delle Esposizioni. In questo caso, infatti, il messaggio da trasmettere al visitatore non richiedeva l'utilizzo di un lessico prorompente: il tema della sala era relativo allo sfruttamento delle risorse agricole da parte dei coloni italiani, l'obiettivo consisteva nel comunicare il progressivo miglioramento delle condizioni di vita in colonia, la fecondità della terra, la possibilità di cominciare una nuova vita fatta di sfide,

fatica e laute ricompense. L'oltremare «freme di nuova vita» grazie al lavoro degli italiani, testimoniato da grafici informativi e fotografie. I vasi disposti su un gradino, in prossimità di una decorazione pittorica parietale raffigurante un paesaggio esotico e uomini che si avviano al lavoro, erano utilizzati da una parte per testimoniare il gusto decorativo dell'artigianato locale ma anche e soprattutto con la stessa funzione di una *metonimia*. Esponendo il contenitore, infatti, si fa implicitamente riferimento al contenuto, alla sua abbondanza e all'importante valore simbolico che per la retorica fascista ha la terra, il grano, il pane. Un'altra prospettiva sulla stessa parte della sala restituisce un altro elemento decorativo: a sinistra una scultura composta da una riproduzione della forma geografica della Libia, sulla quale vengono riportate delle frasi illeggibili. Il lato destro dell'opera risulta forzato in modo da formare un angolo retto e diventare simile alla lettera "L" di *Libia*. È inoltre presente una frase in latino ripetuta più volte su una cornice decorativa posta a ridosso del soffitto, *In campis vita*, che potrebbe essere tradotto con "la vita è nei campi" secondo un'interpretazione "bucolica" della vita da agricoltori.



Fig. 49, Fiera Campionaria di Milano – 1936, Padiglione Arnaldo Mussolini (padiglione dell'agricoltura) - Mostra dell'agricoltura coloniale - Ricostruzione di un tukul. Fotografi: Ancillotti e Martinotti. Fonte: Archivio Digitale Regione Lombardia, <https://bit.ly/2WtCZr9>



Fig. 50, Fiera Campionaria di Milano - 1936 - Padiglione Arnaldo Mussolini (padiglione dell'agricoltura) – Mostra dell'agricoltura coloniale - Ricostruzione di un tukul

Interessante anche la ricostruzione del *tukul*, profondamente diverso da quello di manifestazioni precedenti nelle quali erano invitati a partecipare uomini e donne in carne ed ossa (fig. 49-50). In questo caso, invece, sembra trattarsi di una ricostruzione all'interno della sala espositiva -e non all'esterno, come avveniva di solito. La piccola costruzione si ergeva sopra un basamento di pietra raggiungibile attraverso due piccoli gradini. L'abitazione sembrerebbe molto piccola, come se fosse stata riprodotta soltanto nella parte più esterna e non fosse realmente abitabile. Come abbiamo avuto modo di sottolineare in occasione di esposizioni come quella di Torino del 1928, i villaggi indigeni erano solitamente ricostruiti in apposite aree espositive all'aperto, le capanne erano ampie e spaziose per permettere agli indigeni di muoversi al loro interno con naturalezza. In questo caso, invece, accanto alla porta di ingresso del *tukul*, una donna con un lungo vestito a righe era intenta a lavorare: nelle due fotografie che la riguardano è possibile notare, ricavandone un effetto stranante, che si tratta probabilmente di una *silhouette*. Questa si trova, infatti, nella stessa identica posizione, prima immortalata da sola e poi insieme a tre guardie indigene che sembrano partecipare allo scatto senza nascondere una certa esitazione. Una pianta di agave decorava il breve tratto esterno all'abitazione e poco oltre la soglia è possibile intravedere la figura di un bambino di spalle.

Continuando con l'esame di un successivo appuntamento della kermesse milanese, nel **1938** in occasione della **XIX edizione della Fiera Campionaria di Milano** ha avuto luogo una mostra

celebrativa della vittoria ottenuta in Etiopia, organizzata dall'Istituto Fascista dell'Africa Italiana nel Palazzo degli Affari, situato all'ingresso di Via Domodossola (catalogo vedi foto n. 271-273). Sono allineati, in uno spazioso salone, dipinti di autori abissini e cimeli della guerra e oggetti che appartenevano ai ras e ai capi de governo negussita. Stoffe, armi, finimenti, tamburi italiani, uniformi del Mulughetà, tredici ferri da schiavi probabilmente come riferimento implicito al ruolo di distruttori delle catene degli italiani. È evidente la volontà di esporre degli oggetti dall'alto valore simbolico, veri e propri *opima spolia*, bottini di guerra prelevati ai vinti a dimostrazione del valore dei vincitori. Nel recinto della caccia, oltre alla solita campionatura di animali domestici e selvatici, vi erano belve e uccelli dell'A.O.I. (due leoni, struzzi, ghepardo, scimmie, lontre, antilopi, faraone e tartarughe). Si tratta di mostre che rappresentano un diversivo per il visitatore «affaticato dalle lunghe visite alle mostre, il cui interesse, sempre rinnovato, non dà tregua».⁴⁹⁸

Tra il 9 e il 26 giugno 1938 ha avuto luogo a **Padova**, nell'ambito della **XX edizione della Fiera Campionaria**, un'esposizione coloniale allestita **dall'Istituto Fascista dell'Africa Italiana**, erede dell'istituto Coloniale Fascista. Per quest'occasione l'Istituto allestisce un padiglione progettato da Walter Roverni, il cui interno è diviso in due sale, nella seconda erano esposti prodotti e materie prime provenienti dalle colonie, fotografie di paesaggio, un plastico sull'organizzazione periferica dell'IFAI. Nessun oggetto esposto proveniva dal Museo Coloniale. Non sono state pervenute fotografie.

La **Mostra Autarchica del Minerale Italiano** (18 novembre 1938 – 9 maggio 1939) ha offerto alle colonie italiane un'importante occasione pubblicitaria perché al suo interno era stato allestito il padiglione dell'Africa Italiana. La rassegna era stata realizzata dal PNF nei pressi del Circo Massimo. Il perimetro della mostra era quindi tracciato da quattro strade: viale Africa, via del Circo Massimo, via dell'Ara Massima di Ercole e via dei Cerchi. Il padiglione coloniale era stato realizzato dell'Ufficio Studi del Ministero dell'Africa Italiana come attuazione «del ricco programma di esposizioni che, dopo la conquista dell'impero, il Ministero si è proposto»⁴⁹⁹ ricordando l'Esposizione internazionale di New York, la Mostra tecnica italiana organizzata sotto gli auspici del Ministero della Cultura Popolare a Tokyo e la Mostra Triennale d'Oltremare a Napoli che «esige in questo momento la più attiva collaborazione del Servizio Mostre ed

⁴⁹⁸ R. Frenzi-Colleoni, *La XIX Fiera di Milano. L'autarchia nazionale sul piano dell'Impero e l'espansione italiana*, «L'Illustrazione Coloniale», a. XX, n. 4 (aprile 1938), p. 58.

⁴⁹⁹ *Parliamone un poco*, «L'Azione Coloniale», 16/03/1939 ritaglio di giornale consultato presso l'Archivio Storico-Diplomatico del Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale, fondo «ex Ministero dell'Africa Italiana», vol. III, b. 42.

Esposizioni dell'Ufficio Studi».⁵⁰⁰ L'ingresso principale della rassegna dava su piazzale Circo Massimo dove sorgevano le biglietterie e gli uffici, da lì un ampio viale fiancheggiato da portici conduceva alla piazza centrale dove aveva inizio la vera e propria mostra. Il padiglione dell'Africa Italiana è stato realizzato da Carlo Enrico Rava e Franco Petrucci (catalogo vedi foto n. 275-276). Entrando nel primo e principale salone del padiglione, il visitatore aveva modo di osservare un grande plastico dell'AOI che dominava la parete di fronte, da un lato erano esposti globi in vetro che racchiudevano campioni di minerali estratti in colonia e dall'altro lato carte geografiche, oltre a strumenti minerari dai più rudimentali ai più innovativi.⁵⁰¹ Sulle pareti di questo stesso salone d'onore vennero riprodotti gli antichi graffiti rupestri del Fezzan attraverso linee bianche e nere su uno sfondo color ruggine. Il soffitto era costituito da ingrandimenti fotografici di nuvole. Dal salone centrale si passava alla sala dei Governi dove erano illustrate le possibilità minerarie della Quarta Sponda con una larga documentazione fotografica e macchinari. Al centro di questa sala «degli occhi luminosi riproducono particolari del grande plastico del salone d'onore con l'indicazione precisa della zona mineraria presa in esame».⁵⁰² Un'intera sala era dedicata alla C.O.MI.N.A., società costituita con il concorso dei maggiori gruppi minerari italiani, titolare di licenze d'indagine in Harar, Eritrea Etiopia sud-occidentale, Migiurtina e Gogiam. In questa stessa sala era stata montata una tenda da carovana perfettamente attrezzata per far rendere conto il visitatore dei mezzi di esplorazione. Una sala venne dedicata alla ricerca e all'estrazione del platino e dell'oro, nell'ambito della quale attività operava la CO.MI.NA. e la S.A.P.I.E. (Società Anonima per le Imprese Etiopiche). Nelle vetrine che si allineano intorno alle pareti vennero esposti oggetti lavorati in platino e lingotti d'oro, uno dei quali del peso di ben otto chili.⁵⁰³ Nel ripiano superiore della sala era stato adibito un cinema che proiettava documentari dell'attività mineraria in AOI.⁵⁰⁴ Nella sezione storica della mostra erano esposti diagrammi bianchi e neri riproducenti in positivo e in negativo carte geografiche delle zone minerarie dell'Etiopia, composte con immagini della fauna africana tratte da antiche incisioni. Il pavimento e il soffitto erano di linoleum rosso.⁵⁰⁵ In una biografia dell'artista Montemurro viene segnalata la presenza di una sua personale all'interno del padiglione ma non è stato possibile trovarne traccia.⁵⁰⁶ La mostra allestita all'interno del

⁵⁰⁰ *Ibidem*.

⁵⁰¹ M. Montefoschi, *Il Padiglione dell'Africa Italiana alla Mostra del Minerale*, «Etiopia rassegna illustrata dell'Impero», a. III, n. 2 (febbraio 1939), p. 65

⁵⁰² *Ibidem*.

⁵⁰³ La quarta sala indicava la funzione dell'Impero nel quadro dell'autarchia per quanto riguarda una materia prima di larga applicazione nell'industria, la mica. Un grafico documentava i dati relativi alle importazioni e alla quantità di minerale estratto dal 1937 al 1938. Cfr: *Ibidem*.

⁵⁰⁴ *Ivi*, p. 66.

⁵⁰⁵ *Aspetti della Mostra Autarchica del Minerale Italiano a Roma*, «Rassegna di Architettura», a. X, n. 12 (dicembre 1938), pp. 502-504.

⁵⁰⁶ G. Tomasella, *op.cit.* 2017, p. 215.

Padiglione dell’Africa Italiana è una mostra per specialisti e non per il pubblico generalista, l’apparato didattico infatti non sembrerebbe modulato per venire incontro alle esigenze di chi non dispone di alcuna dimestichezza con la materia trattata ma, piuttosto, per esperti desiderosi di aggiornarsi sui nuovi sviluppi del settore. Anche in questo caso troviamo utilizzati slogan («Gli imperi si conquistano con le armi ma si tengono con il prestigio») che determinano un rapporto stretto tra allestimento, decorazione e retorica comunicativa.

Nella stessa zona in cui era stata allestita la Mostra del Minerale, ovvero in prossimità del Circo Massimo, venne nell’estate dello stesso anno organizzato un **villaggio balneare**. Esso consisteva in un vasto complesso di attrazioni e svaghi comprendenti campi sportivi, piscine, luoghi di ristoro: l’estratto del cinegiornale Luce che riporta la notizia della sua inaugurazione è composto da fotogrammi che presentano avventori festosi, in un clima generale di spensieratezza per giovani e famiglie.⁵⁰⁷

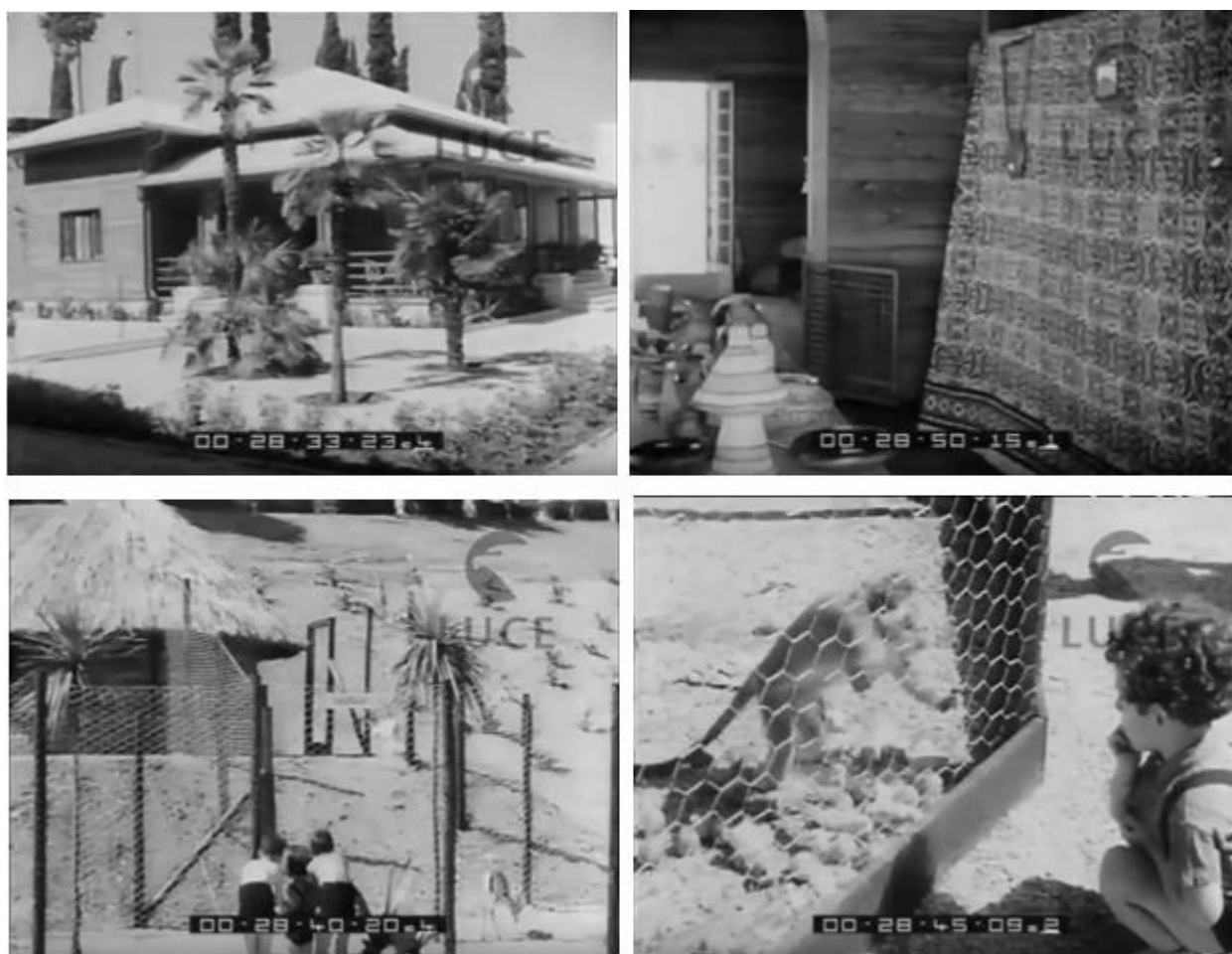


Figura 51 La casa coloniale dall'esterno e dall'interno; bambini guardano animali esotici. Fonte: Cinegiornale Luce B1584, <https://www.youtube.com/watch?v=n1vPzR65R3A>

⁵⁰⁷ Giornale Luce B1554, *Apertura del villaggio balneare al Circo Massimo*, 26 luglio 1939, <https://bit.ly/2Dq1fmX>

All'interno del **villaggio balneare** era stato ricreato un **parco in stile africano e una mostra dei prodotti dell'artigianato libico**. Era stata allestita una casa coloniale «circondata da un suggestivo autentico scenario africano»,⁵⁰⁸ oltre a un tucul intorno al quale si aggiravano scimmiette e gazzelle. Il video mostra alcuni bambini in costume da bagno sporgersi quanto più possibile verso la rete metallica che li separava dagli animali, confermando dunque la prossimità tra il villaggio balneare e questa sezione espositiva. La casa coloniale, costruita «esclusivamente con pregiato legno di ginepro»,⁵⁰⁹ ospitava la mostra dei prodotti artigianali in vendita al pubblico. Le inquadrature rivelano per lo più la presenza di vasellame, tessuti e abiti, calzature in pelle e oggetti di uso quotidiano. La vendita era probabilmente sovrintesa da due donne vestite con abiti tradizionali che nel video appaiono in posa, sorridenti, avvolte in lunghi mantelli nonostante la stagione estiva.



Figura 52, Oggetti esposti al pubblico, due donne vestite con abiti tradizionali. Fonte: Cinegiornale Luce B1584, <https://www.youtube.com/watch?v=n1vPzR65R3A>

⁵⁰⁸ Citazione dal commento orale del Giornale Luce B1584, *Nel villaggio balneare al Circo Massimo un parco in stile africano e una mostra di prodotti dell'artigianato libico*, 13/10/1939, <https://www.youtube.com/watch?v=n1vPzR65R3A>

⁵⁰⁹ Citazione dal commento orale del Giornale Luce B1584, vedi nota precedente.

Questa mostra *sui generis* non sembra presentare alcun intento didattico o informativo quanto piuttosto uno relativo alla promozione delle vendite dirette di oggetti di artigianato. C'è da sottolineare la modernità presente in questa iniziativa che approfitta di un momento di svago e di relax dell'avventore del villaggio balneare per proporre attività con finalità commerciali. La «stranezza» e la bizzarria degli animali e dell'architettura indigena incuriosiva il visitatore portandolo, se non ad acquistare, almeno a varcare la soglia della casa coloniale per prendere visione del materiale esposto. Le colonie sembrano essersi integrate profondamente nell'attività propagandistica del regime, che diversificava così la propria offerta, proponendo da una parte eventi impegnativi sia a livello organizzativo che nei contenuti trasmessi, e dall'altro eventi come questo, in cui la visione delle colonie è disimpegnata. L'abbinamento vacanza-colonia libica, del resto, non sembra casuale: dalla seconda metà degli anni Trenta, infatti, la Libia è stata oggetto di una significativa promozione in termini turistici. Anticipando quanto affrontato più avanti nel corso di questo lavoro, durante il governatorato di Italo Balbo venne dato un forte impulso alla creazione di infrastrutture essenziali per permettere ai turisti italiani e stranieri di viaggiare quanto più confortevolmente possibile in Libia. Le aree archeologiche romane come Sabratha, Leptis Magna e Cirene furono oggetto di un'attenzione particolare e la nota Fiera di Tripoli divenne la punta di diamante della *reclame* pubblicitaria, proposta quale occasione imperdibile per visitare la Quarta Sponda.⁵¹⁰

L'esposizione internazionale di New York del 1939 è stata una grande occasione per il regime di dimostrare al mondo «quanto l'Italia fascista ha saputo realizzare nel giro brevissimo di questi ultimi anni del campo coloniale» nonché agli Italiani in America «il nobilissimo volto rinnovato della Patria Fascista». La partecipazione italiana si avvale di due sezioni, una relativa all'Impero e una relativa alla Libia, testimoniando ancora una volta quanto diversi risultino i trattamenti riservati alle diverse regioni d'oltremare. L'organizzazione era stata affidata dall'Ufficio Studi del Ministero dell'A.I. al conte Galleani d'Agliano, il quale aveva avuto il compito non solo di scegliere i materiali del Museo Coloniale da portare negli States ma anche di allestire le due grandi sale dedicate all'Italia. In riferimento all'allestimento vi era la chiara volontà di «dare ai grandi ambienti e in generale alle due sezioni un aspetto di ariosa, fresca, modernissima semplicità che conferisce all'insieme e ad ogni particolare un senso di larghissimo respiro, quale veramente si addice ad un insieme di mostre coloniali».⁵¹¹ Questa nota che Patrizio Gioia scrive nel 1939 su *Rivista delle Colonie Italiane* è particolarmente densa di significato perché da una parte risulta una

⁵¹⁰ Le relazioni tra promozione del turismo libico e Fiera di Tripoli sono trattati più approfonditamente nel cap. 4.

⁵¹¹ P. Gioia, *L'Impero, la Libia e Rodi all'esposizione internazionale di New York*, «Rivista delle Colonie Italiane», a. XIII, n. 12 (dicembre 1939), p. 1625.

delle poche attestazioni in riferimento ai criteri di allestimento adoperati in un contesto coloniale, in secondo luogo perché le riflessioni sono riportate su una rivista, una testimonianza del fatto che l'allestimento di un'esposizione coloniale era finalmente stato reputato degno di essere discusso, pensato, ragionato pubblicamente. La ragione di tanto inedito fermento è da rintracciare nei risvolti politico-propagandistici della manifestazione, unica occasione per il regime di esporre le proprie colonie negli Stati Uniti.

L'architetto Busiri Vici fu l'autore del padiglione e dell'allestimento delle sale attraverso il quale ha si puntava alla documentazione delle opere svolte in Libia e nel resto dell'Impero. Le sale si trovavano al secondo piano del padiglione e si aprivano sopra un ingresso monumentale fiancheggiato da due figure in bassorilievo dello scultore Vittorio di Colbertaldo, autore delle decorazioni della sala. Le figure in bassorilievo rappresentavano un Cammelliere Libico e un cavaliere Etiopico (catalogo vedi foto n. 285-286).

Tra le opere e gli oggetti selezionati per l'esposizione le armi non occupavano una posizione di rilievo. Questo dato, che si trova in forte discontinuità con la tradizione allestitiva coloniale precedente, ha una motivazione ben chiara:

«se infatti la conquista delle nostre colonie ha richiesto innanzi tutto l'opera della spada, è certo che l'azione italiana e fascista nel nostro Impero e nella Libia è e deve essere sopra tutto un'azione di pace, la pace di un forte e grande popolo che [...] invia e sempre più invierà le migliaia dei suoi dissodatori, dei suoi contadini, dei suoi artigiani, che in queste terre porta tutte le cure e le innovazioni necessarie perché in esse si affermi nuovamente la civiltà di Roma»

Al centro del grande ingresso il visitatore era accolto da un animale estico, l'agazén, sottoforma di scultura realizzata dall'artista Colbertaldo. Ai due lati dell'ingresso di 6 metri di lunghezza si aprivano due vetrine con trofei di armi, stoffe e costumi di Libia ed Etiopia. Varcato l'ingresso, si aprivano a destra e a sinistra le due sale che accoglievano le due sezioni. Nella sala libica, una vetrina esponeva costumi e oggetti non meglio specificati «scelti con fine accorgimento» oltre che un'opera del pittore Simoni raffigurante un paesaggio. Nel centro della sala altre due vetrine presentavano pelli lavorate, ricami, avori, argenti, ovvero tutta la mirabile e scintillante produzione dell'artigianato arabo che sotto la protezione del Littorio fioriva più che mai.⁵¹² La sezione archeologica documentava lo spirito «con cui l'Italia ha ripreso la sua parte di civilizzatrice in

⁵¹² Ivi, p. 1627.

Africa» e si concludeva con la visione della vita attuale della colonia, lodando la realizzazione del regime che ha

«permesso di fare di un possedimento coloniale una serie di nuove province, dalle strade alle miniere, ai pozzi alla graduale e sistematica conquista del deserto per nuovi terreni produttivi, dagli ospedali alle scuole e all'opera veramente mirabile della colonizzazione metropolitana e araba, con i nuovi villaggi dai nomi gloriosi e le distese dei nuovi campi conquistati all'Africa mediterranea dal lavoro dei nostri rurali».

La sezione dell'Impero era allestita in modo corrispondente a quella della Libia, sullo sfondo vi era un «analogo sfondo luminoso che serve a presentare al visitatore aspetti e visioni delle nuove terre dell'Impero». Altre vetrine erano deputate a mostrare l'opera del regime per la valorizzazione dell'Etiopia in relazione alle costruzioni di porti, infrastrutture ed edifici di pubblica utilità come gli ospedali e i lebbrosari. Il soffitto della sala dell'Impero era costituito da una serie di cupole coniche di paglia imitanti i tucul indigeni. Il soffitto della sala libica, invece, era decorato con cupole arabe illuminate a luce indiretta.

In questo modo gli Italiani residenti in America avevano l'occasione di ammirare l'opera del regime, vivendo uno stupore che doveva essere eguale a quello degli americani, particolarmente sensibili alla tematica coloniale «dato che l'americano è per se stesso un popolo che ha tutta la sua storia nella colonizzazione».⁵¹³

La **sezione di Rodi** fu voluta dal Conte De Vecchi e organizzata dal Conte Galleani d'Agliano con materiali direttamente inviati dall'Egeo ed era sistemata all'interno della sala della Libia, occupandone una parete intera. La mostra era incorniciata da due colonne sormontate dalla lupa di Roma e dal cervo, riproducenti quelle poste all'ingresso del porto di Rodi e consisteva in quattro vetrine in cui erano disposti oggetti che testimoniavano il mercato artigianale delle isole, inoltre la sezione archeologica illustrava le civiltà che da lì si erano irradiate. Nella parte superiore i pannelli dipinti da Giulio Rosso rappresentavano vedute panoramiche del castello di Rodi, dell'acropoli di Lindo e del teatro romano di Rodi, illustrando quanto il regime aveva fatto per la rinascita del turismo con opere di risanamento, scavi e studi per valorizzare questo millenario centro di civiltà del Mediterraneo.⁵¹⁴

⁵¹³ *Ibidem*.

⁵¹⁴ Presso l'Archivio della Farnesina sono state trovate due fotografie che recano come didascalia *Fiera Internazionale di Budapest 1938 – Padiglione Ministero dell'Africa Italiana*, tuttavia non è stato possibile trovare traccia di questa manifestazione né tra i documenti di archivio né sulla bibliografia di riferimento né sull'archivio

Tra le caratteristiche che è possibile definire tipiche delle mostre coloniali vi è anche la compenetrazione tra fotografia e allestimento. Nelle mostre degli anni Venti, com'è stato possibile evidenziare, la fotografia è presente per lo più come documentazione delle attività svolte dagli italiani in colonia: ci si riferisce ai casi in cui la fotografia viene utilizzata come prova per testimoniare la veridicità di quanto attestato da un documento scritto o esibito *in nuce* attraverso un oggetto. Questo uso della fotografia rivela una considerazione del mezzo quale *medium* auto-evidente. Un altro uso consueto della fotografia consisteva nel suo utilizzo quale surrogato di qualcosa che non poteva essere esposto. Nel catalogo della mostra di Genova 1914, ad esempio, si fa più volte riferimento alla strettezza dei tempi con cui sono stati portate a termine le operazioni di reperimento dei materiali e l'allestimento della mostra. Nella parte riservata all'agricoltura all'interno della sezione relativa alla Tripolitania, furono quindi esposte fotografie dei «prodotti più pregiati» della regione perché fuori stagione; lo stesso procedimento era stato adottato nella sezione destinata alla zootecnica, nella quale erano state esposte fotografie rappresentanti specifiche razze animali accanto a balle di lana ed esemplari di pellami. Si trattava di fotografia, quindi, utilizzata per sopperire ad una mancanza sia logistica che fisica.

È necessario ricordare anche un ulteriore dettaglio, relativo all'attuale collocazione delle fotografie esposte durante le mostre coloniali organizzate dal Ministero. Queste, infatti, facevano parte con ogni probabilità della fototeca del Museo Coloniale: è possibile dire, dunque, che si trattava di una proprietà ministeriale. Nella già ricordata operazione di riordino del materiale fotografico pervenuto all'ISIAO, infatti, Silvana Palma ha evidenziato la presenza di 70.000 fotografie sciolte, 300 album, 10-15.000 negativi su lastre di vetro e centinaia di pellicola.⁵¹⁵ Non è possibile quantificare il numero di esemplari dispersi perché non è stato possibile rinvenire registri di uscita. Dalla relazione della Palma emerge con evidenza un quadro conservativo preoccupante, votato all'incuria: i reperti, infatti, non risultavano ordinati né classificati ma «accatastati», privi di cartelle o buste di protezioni, poggiati sui davanzali delle finestre e per terra, aggrediti dalla polvere e dalla muffa. Il materiale risultava spesso accompagnato da didascalie errate o imprecise, in molti casi era impossibile risalire all'autore delle fotografie o alle modalità d'acquisizione dell'oggetto. Per quanto riguarda le fotografie esposte prima del 1914 si segnala un nutrito gruppo di «incunaboli fotografici» opera dei fratelli Nicotra, di Luigi Fiorillo e Luigi Naretti, che operarono in Eritrea alla fine del XIX secolo. Attualmente questo corposo nucleo fotografico si trova nei depositi della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, è in attesa di essere ordinato e non è

Luce né tantomeno sulle riviste oggetto di spoglio. Un'ulteriore fotografia recava come didascalia a matita la sola annotazione *Lipsia 1940*, anche in questo caso non è stato possibile trovare ulteriori informazioni circa la manifestazione.

⁵¹⁵ Si veda cap. 1.

interamente consultabile, grazie ad un'operazione volta alla digitalizzazione del materiale tutt'ora in corso.⁵¹⁶ Il materiale della fototeca del Museo Coloniale non era consultabile durante la travagliata e complessa vita del Museo stesso, trattandosi di materiale conservato in sezioni non aperte al pubblico, né dopo la Seconda guerra mondiale, a causa delle sue condizioni di incuria e semi-abbandono. I lavori di riordino da parte della Biblioteca Nazionale si protraggono da ormai diversi anni e da quanto emerso da uno scambio con la referente del progetto Isiao, non ci sono ancora notizie certe circa la data di apertura al pubblico.

Non solo, dunque, è impossibile procedere ad un'analisi materiale delle opere oggetto di studio, ma chiunque sia interessato al loro approfondimento critico si trova di fronte all'impossibilità di portare avanti qualsiasi iniziativa, dovendosi accontentare di altre (non numerose) fonti, come i cataloghi delle mostre. Le motivazioni che sostanziano tale mancanza non risiedono nella mancanza di interesse da parte del mondo della ricerca: la stessa Silvana Palma, ad esempio, ci informa che il lavoro di riordino a cui lavorava alla fine degli anni Ottanta era parte di un ampio progetto, voluto e organizzato dal prof. Alessandro Triulzi, che interessava le fonti della storia dell'Africa,⁵¹⁷ senza contare che quello portato avanti da Silvana Palma non era nemmeno il primo lavoro di riordino riferito a questo fondo: uno era stato avviato nel 1944, un altro risultava in corso nel 1950 e infine se ne ha traccia di un terzo nei primi anni Settanta.⁵¹⁸

La mancata riorganizzazione di questo materiale, che ha comportato la sua inaccessibilità al pubblico, è da attribuire probabilmente alla cronica mancanza di fondi statali destinati alla conservazione e alla tutela del patrimonio archivistico, unita alla difficoltà, sempre da parte statale, di gestire in modo produttivo l'eredità storica coloniale. Di queste problematiche si è già parlato in diverse occasioni lungo questo lavoro, sottolineando al contempo come il panorama critico stia cominciando, da circa dieci o quindici anni a questa parte, a interessarsi maggiormente di certi aspetti culturali legati alla storia del colonialismo italiano. Si spera che un interessamento da parte del mondo della ricerca comporti una maggiore diffusione di notizie e informazioni tra l'opinione pubblica e che questa, a sua volta, si ripercuota favorevolmente incidendo sulle azioni politiche.

⁵¹⁶ Dal sito della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma apprendiamo infatti che: «Sono parte integrante del patrimonio trasferito presso la sede della Biblioteca Nazionale anche la fototeca africana e la cartoteca, già appartenute all'Istituto Italo Africano, che contano rispettivamente oltre 100.000 tra fotografie e negativi risalenti al periodo coloniale italiano ed oltre 14.000 carte geografiche della stessa epoca storica.» Sono state inviate numerose mail al referente del progetto Isiao, il quale non sa purtroppo fornire indicazioni circa la prossima apertura al pubblico del materiale Cfr: <http://www.bncrm.beniculturali.it/it/790/eventi/1805/riapre-la-biblioteca-isiao-nella-biblioteca-nazionale-centrale-di-roma>; Il materiale già digitalizzato è consultabile presso la sezione intitolata "grafica" del sito della Biblioteca: <http://digitale.bnc.roma.sbn.it/tecadigitale/fotografie>

⁵¹⁷ S. Palma, *op.cit.* 1989, p. 608

⁵¹⁸ *Ivi*, p. 599

3.3 Residualità delle esposizioni di arte coloniale

Le mostre di arte coloniale, numericamente inferiori alle mostre coloniali di cui ci si è già occupati, consistono nella Prima Mostra Internazionale di Arte Coloniale (Roma, 1931); nella Seconda Mostra Internazionale di Arte Coloniale (Napoli, 1934-35) che al suo interno ripropone la Mostra del Sahara Italiano già realizzata nel 1934 in Francia; nella Mostra d'Arte Coloniale (Milano, 1936) e infine nella Mostra Triennale d'Oltremare (Napoli, 1940), che rappresenta il momento di massima sintesi della stagione espositiva coloniale italiana, segnandone al contempo la fine.

La differenza più evidente tra le mostre coloniali e le mostre di arte coloniale riguarda la natura degli oggetti esposti e di conseguenza l'obiettivo propagandistico sotteso alla manifestazione stessa: nel caso delle mostre di arte, infatti, non venivano esposte categorie merceologiche legate all'industria estrattiva o all'agricoltura né all'allevamento. Non è possibile rintracciare, dunque, stand dedicati alle materie prime dei territori coloniali o a specifici settori produttivi. La protagonista di questi eventi è l'arte visiva, pittura e scultura *in primis*, ma anche arti grafiche e arti applicate. L'allestimento non prevede significative intromissioni nell'uso dell'ambientazione ma segue un impianto tradizionale. Non vengono accolte, infatti, le innovazioni avanguardistiche sperimentate dagli architetti negli anni Trenta, che avevano fatto capolino nel mondo delle esposizioni coloniali grazie all'intervento di attori locali: le esposizioni di arte coloniale presentavano nella maggioranza dei casi un aspetto molto compassato. Tache di vetro al centro della sala, dipinti alle pareti, totale assenza della parola scritta come elemento di decorazione e di significazione, nessuna ingerenza delle tecniche grafiche contemporanee: le mostre di arte coloniale potrebbero dirsi allestite nei primi anni del Novecento. Ciò che aiuta a datare queste manifestazioni agli anni Trenta, invece, è la conoscenza della parabola dell'arte coloniale nelle sue manifestazioni artistiche, che sarà oggetto di esame poco più avanti. L'artigianato indigeno, tuttavia, fa sovente capolino nelle sezioni dedicate alle singole colonie, che costituiscono quelle più particolari, folkloristiche e «di colore». Queste sono le uniche in cui è stata utilizzata l'ambientazione: si tratta di aree ben delimitate dell'esposizione oppure addirittura isolate dalle restanti sezioni, nelle quali mercanti indigeni espongono merce come chincaglierie, stoffe, oggetti in pelle, monili, argenti e piccoli elementi di arredo vendendoli al pubblico. La presenza di questi settori era giudicata fondamentale dalle Commissioni ordinatrici nell'ambito del coinvolgimento di ampie porzioni di pubblico, potenzialmente disinteressato alle tematiche artistiche ma attratto dal richiamo del fascinoso Oriente. Da questi brevi cenni è già possibile dedurre che a cambiare radicalmente è il ruolo che l'opera d'arte, riveste in queste manifestazioni. Si tratta, infatti, di un

ruolo centrale e non più di mera evocazione o di decorazione, come avveniva nelle mostre coloniali *tout-court* che, a causa della loro *facies* eterogenea e composita, non permettevano un'adeguata valorizzazione dei dipinti e delle sculture esposte. Queste ultime, infatti, si trovavano nella posizione di concorrere, insieme a tutti gli altri oggetti, alla definizione di un'atmosfera evocativa, più o meno riuscita, più o meno attraente. Le sale principali delle mostre d'arte coloniale, invece, non prevedevano quasi mai la presenza di elementi ambientativi e le opere d'arte godevano della piena attenzione dei visitatori. Nelle sezioni coloniali di queste stesse manifestazioni, la compresenza di tukul e manichini segnalava, invece, un permanere del linguaggio allestitivo ambientativo: è come se negli anni Trenta fosse ormai riconosciuta una metodologia espositiva "standard" fatta di determinati elementi considerati vincenti o per lo meno necessari affinché il discorso propagandistico sulle colonie fosse efficace, in cui l'arte tornava ad avere un ruolo decorativo ed evocativo.

Un ulteriore motivo di differenziazione tra mostre coloniali e mostre di arte coloniale è la presenza, nelle seconde, di Giurie esaminatrici composte da architetti e artisti con il compito di scegliere le opere da esporre in mostra, di curarne l'allestimento e di progettare una sistemazione degli spazi interni. La Prima e la Seconda edizione della Mostra Internazionale di Arte Coloniale, ad esempio, hanno visto il coinvolgimento di architetti come Rava, Limongelli e Di Fausto. Si tratta di esperti che negli anni Trenta erano stati fortemente impegnati nel dibattito intorno all'architettura coloniale⁵¹⁹ e che avevano realizzato diversi progetti per l'edilizia coloniale soprattutto in Libia. Ciò tuttavia non dovrebbe far pensare all'utilizzo di un lessico allestitivo di tipo esoticheggiante, né a banali imitazioni di stile: come già sottolineato, il linguaggio adoperato era improntato a una grande semplicità.

Un'altra caratteristica che balza immediatamente agli occhi è il coinvolgimento di artisti di ascendenza futurista, soprattutto nella Prima e nella Seconda Mostra Internazionale di Arte Coloniale del 1931 (Roma) e del 1934 (Napoli), una presenza significativa che fa riflettere in primo luogo sul legame tra politica culturale fascista e il movimento futurista capitanato da Filippo Tommaso Marinetti e inoltre sulle motivazioni che avrebbero comportato un'adesione degli artisti futuristi al filone dell'arte coloniale che, come vedremo, era già all'epoca tutt'altro che scevro da pregiudizi. Trattare approfonditamente dei rapporti tra futurismo e fascismo, un argomento oggetto di numerosi studi da parte della critica, non è il nostro scopo principale, tuttavia è necessario ricordare qualche tappa saliente del dibattito intorno a questo tema, se non altro per evidenziare

⁵¹⁹ L'argomento viene affrontato nel cap. 4, da p. 257.

alcuni aspetti che aiutano a spiegare la partecipazione futurista alla propaganda coloniale del regime.

Le analogie tra le Futurismo e Fascismo, ovvero il radicalismo, il combattentismo, una certa aggressività verbale, la temerarietà esibita in piazza⁵²⁰, non possono essere nascoste. Ciò che accomunava Fascismo e Futurismo era la volontà rivoluzionaria tesa a scardinare la società italiana nelle sue fondamenta borghesi, oziose, innamorata dei «chiari di luna», dove all'ebbrezza dell'ignoto viene preferito un modesto e sicuro impiego.

«Veramente, per chi abbia senso delle connessioni storiche, l'origine ideale del fascismo si ritrova nel futurismo: in quella risolutezza a scendere in piazza, a imporre il proprio sentire a turare la bocca ai dissidenti, a non temere tumulti e parapiglia, in quella sete di nuovo, in quell'ardore a rompere ogni tradizione, in quella esaltazione della giovinezza, che fu propria del futurismo, e che parò poi ai cuori dei reduci delle trincee, sdegnati delle schermaglie dei vecchi partiti e della mancanza di energia di cui davano prova verso le violenze o le insidie antinazionali e antistatali»,

scrisse Benedetto Croce nel 1924,⁵²¹ ravvisando importanti analogie tra i due movimenti. Tuttavia, sia il fascismo che il futurismo esplicarono la propria attività lungo un arco di tempo significativo e hanno dunque conosciuto evoluzioni, modifiche e cambiamenti. Se visti in un'ottica diacronica l'interventismo, il combattentismo e più in generale la carica propulsiva verso il cambiamento riguardava tanto il futurismo quanto il fascismo della prima ora. Una volta preso il potere e compenetratosi a fondo nelle istituzioni e nella vita di milioni di italiani, il regime perse tuttavia quella carica rivoluzionaria che lo rendeva avvicinabile per alcune caratteristiche tematiche e comportamentali dei suoi membri al Futurismo, divenendo un regime dittatoriale *tout-court*.

Prezzolini, ad esempio, nel 1923 aveva affermato, pur riconoscendo delle analogie tra i due movimenti, che si era di fronte ad un equivoco «nato da una vicinanza di persone, da una accidentalità di incontri, da un ribollire di forze, che ha portato Marinetti accanto a Mussolini. Ciò andava bene durante il periodo della rivoluzione. Ciò stona in un periodo di governo».⁵²² L'avanguardia aveva un'anima anarchica che non trovava un corrispettivo in un progetto politico restauratore dell'ordine. I rapporti tra fascismo e futurismo non sfociarono mai, infatti, in un'aperta fusione, il primo ebbe origine autonoma e anche dopo la presa del potere non si schierò mai

⁵²⁰ C. Salaris, *Artecrazia. L'avanguardia futurista negli anni del fascismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1992, pp. 8-9.

⁵²¹ B. Croce, *Fatti politici e interpretazioni storiche*, «La Critica», marzo 1924.

⁵²² C. Salaris, *op cit.* 1992, p. 27.

apertamente a favore di una corrente artistica né, come il nazismo, puntò a eleggere un'arte di stato. La tendenza fu piuttosto quella di inquadrare gli artisti all'interno di corporazioni, unita a una politica culturale che fece uso del mecenatismo e che si configurò quale mediazione tra varie tendenze. Nulla è più difficilmente governabile dell'arte e il Duce ne era consapevole: decretare un'arte di stato avrebbe significato giudicare come deviate tutte le altre tendenze, generando quindi scontento tra autori e critici emarginati.⁵²³ Considerando la presenza di una matrice comune non stupisce che Marinetti e altri artisti sentirono di aderire al programma coloniale, trattandosi della condivisione di alcuni dei tematismi originari che, nel corso del tempo, continuarono a legare i due movimenti.

Il rapporto tra futurismo e arte coloniale sembrerebbe vivo e forte: Depero e Fiorini avevano progettato uno dei padiglioni presentati a Parigi nello stesso 1931, Prampolini aveva realizzato per quella stessa occasione «sei immensi pannelli di dinamismo africano-meccanico», una sezione futurista era presente sia nella Prima edizione della Mostra Internazionale di Arte Coloniale che nella seconda del 1934-5. Come mai Filippo Tommaso Marinetti e numerosi altri esponenti del movimento futurista aderirono con tale entusiasmo alle vicende culturali coloniali italiane? Marinetti, infatti, non si era interessato solo al versante visivo dell'arte coloniale ma aveva partecipato attivamente anche al dibattito intorno alla letteratura coloniale. Com'è possibile spiegare un tale interesse?

L'avventura coloniale per il regime non significava solo prestigio internazionale, bacino da cui attingere materie prime a basso costo per l'industria, valvola di sfogo per i disoccupati e le emorragiche fuoriuscite di emigranti; la conquista di territori e soprattutto la creazione e la gestione di una nuova società basata su principi fascisti aveva tutto il sapore di un esperimento di antropologia sociale impagabile. L'Africa era un enorme parco giochi in cui l'*uomo nuovo* fascista avrebbe potuto mettere alla prova il proprio valore demiurgico, di titanica opposizione agli ostacoli naturali, all'interno della quale azione, la propria virtù veniva consolidata e rafforzata. Se trasportate sul piano della cultura, queste caratteristiche rendevano l'Africa e un'occasione imperdibile.

«Le atmosfere africane coloniali in genere sono tutte da esplorare, tanto più che esse sono molto diverse. Per esempio, l'atmosfera di beatitudine verde e scarlatta del palmeto di Vittoria Ramleh al tramonto assume un'intensità assolutamente opposta a quella piena

⁵²³ M. Calvesi, «La mistica del vuoto», in *E42. L'esposizione universale di Roma. Utopia e scenario del Regime*, vol. II, Venezia, Marsilio, 1987, p. 3.

di languore argenteo perlaceo e vaporoso che avviluppa le dahabieh sul Nilo a mezzo giorno in vista della grande piramide»⁵²⁴

Così come in Africa tutto era da fare, anche l'arte (e la letteratura) coloniale erano ad uno stadio embrionale a livello internazionale: «L'arte coloniale ha dato pochi capolavori: i quadri di Gauguin, di Matisse e le migliori sculture negre» ricordava Marinetti nel catalogo della mostra romana del 1931, facendo riferimento alla presenza di una moltitudine di opere di poco valore artistico, dal forte afflato esoticheggiante:

«Vi è un'Africa di maniera, ricca di moschee, palme, minareti, suk e marabutti di burro, zucchero, miele e marmellata arancione ad uso del pubblico snob che odia ogni profondità e ogni intensità sincera»⁵²⁵

Tuttavia, un panorama artistico tanto povero e connotato da una profonda assenza di tradizione, più che un motivo di scoramento, per i futuristi è visto come una possibilità concreta di forgiare interamente un settore del sapere pressoché inesplorato.

«Con una metallica sicurezza di vittoria il futurismo pittorico italiano affronta oggi le difficoltà di una plastica africana futurista. [...] L'abitudine della sintesi, della trasfigurazione, della simultaneità e dello stato d'animo dà un'assoluta superiorità ai pittori futuristi nello sforzo di catturare queste mobili e spesso inafferrabili atmosfere»⁵²⁶

Il Futurismo, secondo Marinetti, aveva tutte le caratteristiche per interpretare nella maniera migliore le atmosfere africane, senza cadere nella stanca ripetizione di modelli abusati:

«L'assenza di costruzione plastica che caratterizza gran parte dell'Africa ne rende i paesaggi poco favorevoli al pennello realistico e meticoloso dei pittori tradizionali. Sono sempre paesaggi atmosferici quasi aviatorii, dove l'ingegno dei futuristi già allenati a costruire con piani di raggi, nuvole, nebbie, spessori, ombre, trasparenze, profondità, può planare, scivolare d'ala, impennarsi, capriolare senza suicidarsi»⁵²⁷

Quella che Marinetti definisce «marmellata arancione ad uso del pubblico snob», ovvero il resto delle opere d'arte coloniali di ascendenza non futurista, costituivano com'è prevedibile il numero

⁵²⁴ I Mostra Internazionale di Arte Coloniale, Palazzo delle Esposizioni, Roma 1931, Roma, Fratelli Palombi, 1931, p. 291.

⁵²⁵ *Ibidem.*

⁵²⁶ *Ivi*, p. 292.

⁵²⁷ *Ibidem.*

maggiore delle opere esposte in queste manifestazioni, essendo dedicate ai Futuristi solitamente un paio di sale.

Le Mostre d'Arte Coloniale insistevano, infatti, sull'annosa questione relativa alla definizione di "arte coloniale". La prima definizione è stata proposta nel 1932:

«Arte coloniale può avere due significati, uno dei quali è pessimo come la cosa che designa, ad esempio, la pittura di quegli artisti che non sapendo far nulla di buono in patria vanno in colonia e ritornano con centinaia di tele dove han fermato "la scena di genere" o "il tipo indigeno senza nessun rispetto di "toni", "valori", "rapporti" come se un corpo negro nel pieno sole dell'Africa, che riduce le ombre a piccoli piedistalli, non dovesse avere nessuna relazione pittorica con il cielo e con il paesaggio. Il «folclorismo» è il supremo pericolo degli artisti che vanno in colonia senza maturità d'arte, incapaci perciò di rappresentare gente diversa da noi... Miglior significato ha quando designa le opere degli artisti indigeni»⁵²⁸

Secondo Mariastella Margozi, arte coloniale e orientalismo sono fenomeni ben distinti: la prima si configura come portavoce di valori connessi inevitabilmente a quelli dello Stato italiano imperialista. È innegabile, scrive la studiosa, che gli artisti si facessero rappresentanti di una visione estetizzante e fascinosa dell'Oriente alla quale l'Africa era associata, ma le opere d'arte coloniale possono essere esaminate anche nella loro caratteristica fondamentale, che è quella di riprendere la realtà africana e non di interpretarla.⁵²⁹ Il settore dell'arte coloniale aveva già avuto un riconoscimento ufficiale dalla Mostra di Genova del 1914 nella quale, secondo Margozi, si cominciava a delineare un confine tra pittura orientalista e pittura coloniale, ovvero tra un atteggiamento più «romantico» rappresentato nelle opere di Mariani, Pasini, Biseo, e quello invece più attento alle diverse iconografie del colonialismo rappresentato da Cammarano, che focalizzano l'attenzione più sulle conquiste che non sul fascino esotico delle terre d'oltremare.⁵³⁰ Da quel momento, le opere d'arte erano presenti secondo due modalità, una più frequente che prevedeva un allestimento composito, con prodotti eterogenei, nella quale le opere d'arte hanno un ruolo prevalente di sfondo, come si è già sottolineato, e un'altra in cui queste sono ordinate secondo un allestimento circoscritto all'arte coloniale.

Per molto tempo si è avuta la tendenza a considerare l'arte coloniale come produzione culturale legata al fascismo. In realtà i confini appaiono molto più sfumati perché c'è stata arte coloniale

⁵²⁸ G. Bellonci, *Arte e colonie*, «Rivista delle Colonie Italiane», a. VI, 1932, pp. 25-30.

⁵²⁹ M. Margozi, *Dipinti, scultura e grafica del Museo Africano*, Roma, ISIAO, 2005, pp. 1-2

⁵³⁰ *Ivi*, p. 2.

anche prima del 1922 e, inoltre, non dovrebbe essere fatto l'errore di considerare automaticamente come di propaganda tutta l'arte prodotta durante il Ventennio, trattandosi di una posizione critica ormai scardinata. È facile pensare ad un immediato collegamento fra regime e artisti coloniali perché per molti fare il viaggio a Oriente significava accodarsi a iniziative di tipo militare o a spedizioni ufficiali, così come è impossibile negare, soprattutto per gli artisti che si sono occupati dello studio dei siti archeologici in Libia, la consapevolezza o la volontà di rappresentare la romanità come passato che alimenta il presente, congeniale ai programmi politici del regime.⁵³¹ Tuttavia, non vi è sempre stata la volontà di aderire completamente alla propaganda così come non si può escludere a priori che qualche artista fosse genuinamente interessato al soggetto.

Un elemento che non può essere ignorato, infatti, riguarda ancora una volta il riconoscimento, nell'ambito delle mostre di arte coloniale, di un forte senso di anacronismo: lungi dal rappresentare il vertice di ricerche e sperimentazioni museografiche moderne, queste manifestazioni sembrano prodotte da una macchina del tempo ferma al XIX secolo. Il distacco dalla temperie coeva è una caratteristica che, com'è già stato evidenziato, informava anche il Museo Coloniale di Roma e le mostre coloniali *tout-court*, tuttavia trattandosi in questi casi di mostre d'arte lo stacco emerge con rinnovata evidenza. Il problema, infatti, riguarda da un lato l'allestimento e i criteri che lo sottendono, dall'altro la natura delle opere esposte. Se è infatti vero che la sistemazione dello spazio espositivo prevede soluzioni superate, è altresì corretto affermare che la presenza di alcune opere futuriste non era affatto sufficiente a colmare il divario tra la produzione di tipo coloniale e quella non di genere.

⁵³¹ A. Moltedo Mopelli, "Tra Oriente e Occidente nelle stampe italiane all'epoca della modernizzazione del Paese", *Tra Oriente e Occidente. Stampe Italiane della Prima metà del 900*, a cura di A. Moltedo Mopelli, catalogo della mostra, Roma, Ist. Nazionale per la Grafica, 2006-2007, Roma, Artemide, 2006, p. 12.

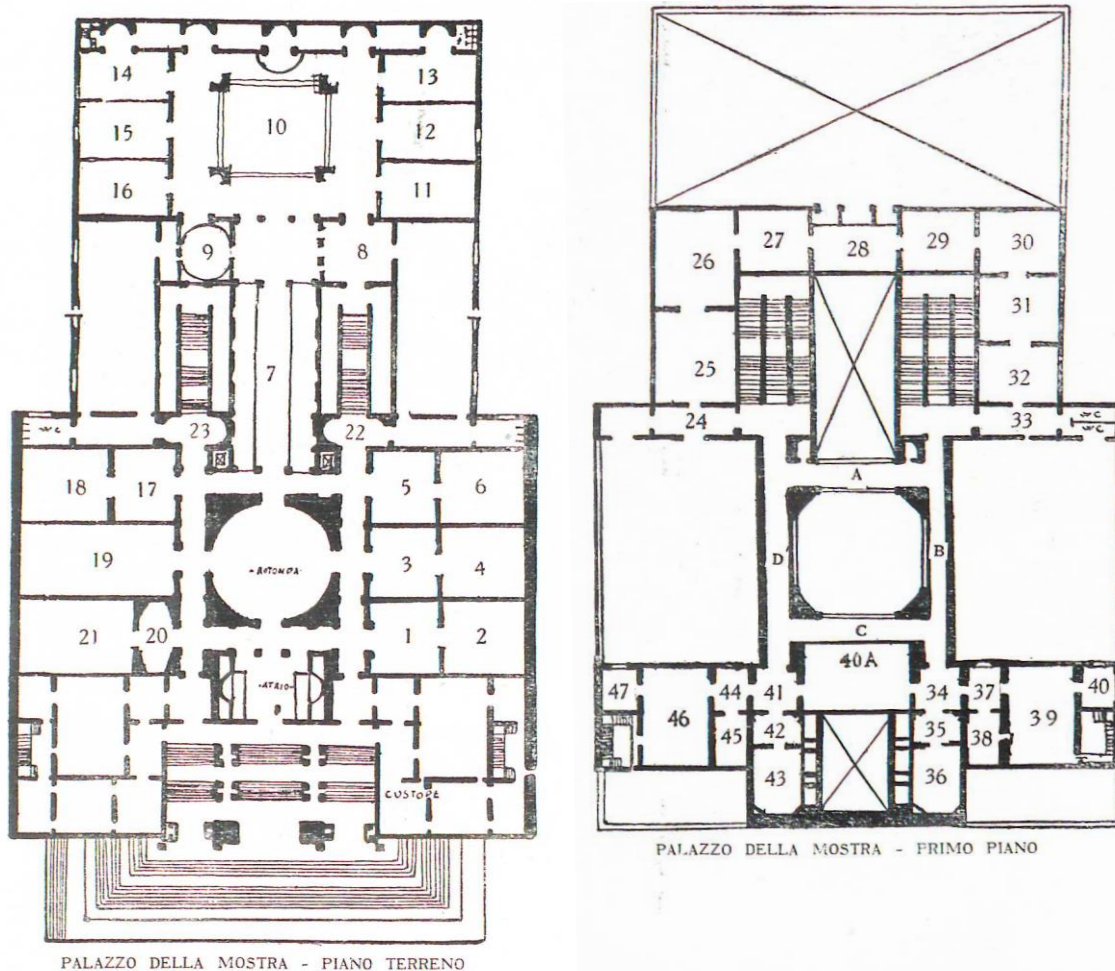


Fig. 67 Pianta del piano terreno e del primo piano della Prima Mostra Internazionale di Arte Coloniale, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 1931.

La **Prima Mostra Internazionale di Arte Coloniale** ha avuto luogo da ottobre a dicembre 1931 presso Palazzo delle Esposizioni a Roma. È stata la prima occasione in cui l'arte coloniale è stata separata dalle altre tipologie di oggetti e merci. Il 1931 è anche stato l'anno dell'inchiesta sulla letteratura coloniale: la prima metà degli anni Trenta costituì un momento di riflessione teorica da parte di critici del mondo dell'editoria e dell'arte visiva, per ragionare su tendenze e movimenti in atto già dal decennio precedente. Si avvertiva la necessità di stabilire confini, di elaborare definizioni e di fare chiarezza. Sia nel caso dell'arte coloniale che del mondo dell'editoria, scrittori e artisti cadevano spesso nella ripetizione abusata di formalismi e stereotipi. Non è difficile ricordare le dure parole utilizzate da Margherita Sarfatti nei confronti delle contemporanee opere letterarie coloniali:⁵³² seguendo un copione non troppo dissimile, le commissioni della prima e della seconda esposizione di arte coloniale avevano sentito l'esigenza di inserire nei cataloghi delle manifestazioni riflessioni circa l'ingenuità e il dilettantismo degli artisti scelti. La motivazione,

⁵³² Si veda cap. 3.2, p. 127.

ancora una volta, era da rintracciare secondo loro nella mancanza di coscienza coloniale. Anche nel caso della produzione pittorica, infatti, gli esperti sentivano quasi il dovere di giustificare le proprie scelte e, nel caso della Seconda Edizione della manifestazione, proprio per ovviare alla palese mancanza di maturità artistica degli artisti esposti pochi anni prima a Roma, gli organizzatori inviarono addirittura alcuni artisti in colonia, affinché il loro sguardo divenisse più attento all'indagine della realtà africana.

La Prima edizione della Mostra è stata organizzata dall'**Ente Autonomo Fiera di Tripoli**, sotto la direzione di Alessandro Limongelli. Si trattava di una manifestazione di ampio respiro, articolata su due piani che ospitava anche sezioni straniere (Francia, Belgio, Danimarca). Fra le



Figura 68 Locandina della Prima Mostra Internazionale di Arte Coloniale, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 1931.

Relazione della Giuria, si fa un riferimento molto interessante anche alla qualità delle opere perché se è vero che quelle pervenute erano state circa 1200 e quelle ammesse circa 400, tra queste si registrava una netta «prevalenza di diletterismo». La ragione, secondo i membri della giuria Alessandro Limongelli, Giovanni Prini, Felice Casorati, Renato Brozzi, Giovanni Guerrini, era da cercarsi anche nel fatto che l'arte coloniale consisteva ancora in un campo «pressoché

motivazioni che avevano posto in essere la mostra vi era la consapevolezza che l'arte fosse il mezzo più persuasivo per colpire la mente e il cuore degli uomini. Alla bellezza, dunque, l'EAF «affida l'onore e la responsabilità di propagandare su vasta scala l'idea coloniale».⁵³³ Ancora una volta si faceva riferimento alla scarsa diffusione «di quell'idea imperiale» fra i giovani a causa di decenni di oscurantismo che avevano reso invisibili le colonie a causa di «ricordi cruenti e penosi».⁵³⁴ Era considerato fondamentale, dunque, combattere l'agnosticismo che si frapponesse fra il popolo e la coscienza coloniale con tutti i mezzi, anche con l'arte. La Mostra raccolse opere di pittura, di scultura, di arte applicata, di «bianco e nero» (ovvero xilografia e litografia), una sezione dedicata al libro e una alla fotografia. Nella

⁵³³ *Prima Mostra Internazionale di Arte Coloniale. Roma 1931. Catalogo*, Roma, Fratelli Palombi, 1931, p. 33.

⁵³⁴ *Ivi*, p. 34.

inesplorato».⁵³⁵ La mostra, dunque, più che un'esposizione d'arte matura e consapevole si poneva quale operazione con finalità propagandistica, «lavoro di dissodamento e di seminagione»; delle 400 opere esposte, infatti, alcune potevano essere escluse ma la finalità della giuria consisteva più genericamente nella promozione di «una più estesa conoscenza tecnica, sociale e storica dei nostri possedimenti d'oltre mare».⁵³⁶ Così come i pionieri e gli esploratori avevano compiuto i primi passi verso l'acquisizione italiana dei territori, i membri della giuria auspicavano che «l'esaltazione di quanto in esse esiste e vien creato di più suggestivo, sia connessa al profondo amore dei nostri artisti». Se normalmente le mostre di arte nascono per esporre i risultati della ricerca di uno o più artisti, per dar conto dello sviluppo di una determinata corrente o dello status del panorama culturale in un certo luogo in un certo momento, questa Prima Mostra d'Arte Coloniale sembrerebbe piuttosto essere stata creata *ad hoc*, ovvero per indurre gli artisti a riflettere su un determinato tema, invertendo la rotta. Il prevedibile risultato consisteva nel dilettantismo, nell'improvvisazione, nella mediocrità delle opere esposte. L'arte coloniale, promossa artificialmente dal regime alla stregua di quanto accaduto con la letteratura coloniale, andava incontro ad una paradossale marginalizzazione e auto-ghettizzazione: non conoscendo, infatti, sbocchi significativi al di fuori di queste manifestazioni appositamente organizzate in suo onore, l'arte coloniale nasceva già come fenomeno culturale di «serie B», meritevole di essere studiato e analizzato proprio in virtù delle sue contraddizioni e delle sue particolari caratteristiche.⁵³⁷ Questo è un elemento significativo da prendere in esame perché sembrerebbe evidenziare come iniziative di questo tipo siano state create *in vitro*, dall'alto, per promuovere lo sviluppo di un genere artistico che si trovava in una fase embrionale di sviluppo. Considerando quanto emerso anche attraverso gli studi illustrati nei capitoli precedenti, questa riflessione va collocata nel solco di un più ampio discorso sullo scollamento tra prodotti imposti dall'alto e la società, composta dal pubblico ordinario ma anche da intellettuali e artisti. È come se a degli input forniti da parte statale non corrispondesse mai un'adesione corale, condivisa, profonda, tanto da dare vita a movimenti artistici e di pensiero solidi e indipendenti. Ancora una volta si ha la sensazione di trovarsi di fronte a prodotti culturali residuali, nati da una mancanza di organicità più che da una consapevole volontà di sperimentazione e riflessione.

Una delle caratteristiche principali di questa Prima Edizione della Mostra d'Arte Coloniale svolta a Palazzo delle Esposizioni riguardava la presenza di una forte separazione tra l'interno e l'esterno

⁵³⁵ *Ivi*, p. 46.

⁵³⁶ *Ivi*, 46-47.

⁵³⁷ Margozi enumera la partecipazione di artisti afferenti al genere coloniale a Quadriennali e Biennali di Venezia ma si tratta di una minoranza. Cfr: M. Margozi, *Dipinti, sculture e grafica delle collezioni del Museo Africano. Catalogo generale*, Roma, IsIAO, 2005, p. 10-12.

della manifestazione, sottolineata dalla presenza di Uoizerò Arminiù nel giorno dell'inaugurazione che, sulle scale esterne di Palazzo delle Esposizioni, performava un *mistero*, una sorta di rito sacro sotto gli occhi -probabilmente un po' increduli e un po' incuriositi- dei passanti. I filmati del Luce restituiscono i suoi gesti lenti e solenni nell'addomesticare un piccolo fuoco e nel direzionarne il fumo, vestita di tutto punto con abiti tradizionali, lasciando solo gli occhi scoperti. Un'ara realizzata da Francesco



Figura 69 Uoizerò Arminiù sulle scale d'ingresso di Palazzo delle Esposizioni, Roma, 1931. Fonte: «L'Italia Coloniale», dettaglio della copertina, a. VIII, n. 12 (dicembre 1931).

Coccia e scolpita a bassorilievo da Paolo Bucci,⁵³⁸ poneva un vero e proprio limite tra la sacerdotessa e il resto della folla assiepata in strada, la quale dovette ricavarne una forte suggestione, la sensazione di assistere a qualcosa di incomprensibile ma importante. Alle sue spalle, guardie dei corpi militari coloniali, abbiglianti con foggia tipica, vegliavano su di lei e sull'ingresso dell'esposizione fissando l'orizzonte, ieratici e immobili.

Varcare la soglia dell'esposizione significava lasciare il noto per procedere alla scoperta *dell'ignoto*, di una realtà molto diversa da quella italiana, dove i riti misterici erano ancora in auge. L'arte acquista il valore delle cose sacre, tanto che il visitatore aveva bisogno di un rito di purificazione per accedervi. Lungi dal volerla interpretare in chiave etnocentrica, questa serie di azioni

potrebbe anche essere considerata un'iniziativa a scopo meramente pubblicitario. Creare aspettative, suscitare curiosità e al tempo stesso dar vita a una performance estremamente riconoscibile, che può essere riprodotta su locandine e fotografie, che a loro volta saranno usate nelle riviste e in altri supporti pubblicitari: questa è una delle basi del *brand-building*, ovvero della costruzione di un "marchio" facilmente distinguibile.

⁵³⁸ G. Tomasella, *Op.cit.* 2017, p. 182.

Subito dopo il portale d'ingresso si apriva la rotonda, decorata da Oddo Aliverti e Francesco Coccia con altorilievi. Seguivano le sezioni allestite dalla Francia (sale da I a VI), una retrospettiva e una dedicata all'«arte indigena» proveniente da Tunisia, Marocco, Algeria e Madagascar; del Belgio (sala XIX) e infine della Danimarca (sale XX e XXI) nella quale erano esposti anche oggetti prodotti dalla colonia Groenlandia. La Francia del 1931 era stata teatro dell'*Exposition Internationale Coloniale*, nell'ambito della quale era stato deciso di renderne permanente una parte, all'interno del Museo Storico delle Colonie, «monumento più grandioso delle fortune coloniali della nostra sorella latina». Nonostante ciò, la Francia non aveva lesinato sul materiale inviato a Roma: 98 tra quadri, acqueforti, sculture acquarelli in cui figuravano opere di Delacroix, Vernet, Chasserai, Fromentin, Lebourg, Rodin, Raffet provenienti da Versailles, dal Louvre, da collezioni private e dal Museo delle Belle Arti di Algeri. La sezione retrospettiva conteneva circa 200 quadri e una trentina di bronzi e legni scolpiti. La sezione dedicata all'arte indigena comprendeva a sua volta prodotti fabbricati nelle scuole indigene, ricami, tappeti, rilegature, ceramiche, pitture su seta, oreficeria, tutti oggetti scelti con molta cura.⁵³⁹ La sezione belga era invece formata da poche opere, accuratamente scelte, fra cui quelli di Allard L'Olivier e di Paul Mattieu. Si era scelto di dare maggior risalto ai lavori indigeni ovvero a maschere, collane, figure d'avorio o legno, strumenti musicali, armi, coppe, pipe, tessuti insieme a fotografie e disegni «che danno un'idea abbastanza completa» del Congo belga.⁵⁴⁰ Il comitato organizzatore della Danimarca, invece, aveva scelto di esporre alcuni lavori che facessero comprendere l'arte primitiva eschimese nelle sue caratteristiche principali evidenziando in che modo questa avesse influenzato l'arte della madrepatria. Le opere presentate erano circa un centinaio accompagnate da lavori artigianali degli indigeni della Groenlandia, originariamente esposte nei musei danesi, lavori di intaglio in legno e in osso e ricami in pelle.⁵⁴¹ Nelle sale XVII e XVIII era allestita la **Mostra delle Isole Egee** a cura di Pietro Lombardi: il primo ambiente presentava opere con paesaggi di Rodi e Coe e alcuni dipinti di Orazio Amato, Mario Bacchelli; infine una rassegna di arte decorativa tra cui numerosi tappeti della Società Anonima Italiana Tappeti Rodi e alcune fotografie sullo sviluppo edilizio di Rodi. La sala VII, che consisteva in un corridoio, venne allestita sottoforma di suk, ovvero di mercato arabo: vennero inserite botteghe che ospitavano la lavorazione di materie prime e punti vendita di oggetti di arte applicata prodotti da artigiani provenienti dalla Libia. Qui il pubblico poteva comprare direttamente dai produttori indigeni pelli di animali, profumi, oggetti di oreficeria, henné e minutaglie che «non sono di certo artistiche ma

⁵³⁹ S.G., *La Mostra Internazionale di Arte Coloniale*, p. 832, ritaglio di giornale in Archivio Storico-Diplomatico del Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale, ASMAI, vol. III, b.43, p. 10.

⁵⁴⁰ *Ivi*, p. 833.

⁵⁴¹ *Ibidem*.

che agli scopi di propaganda coloniale servono, presso una certa qualità di pubblico, assai più dei grafici, dei dipinti, dei bronzi». Da una parte vi era l'intenzione di creare un appuntamento importante per artisti, critici, appassionati ed esperti del settore artistico, in modo che l'arte coloniale -fino a quel momento relegata a ruolo di sfondo evocativo in mostre commerciali, fiere agricole ed esposizioni generali- potesse trovare degna consacrazione, facendo il suo debutto ufficiale in un luogo consacrato alla ricerca artistica.



Fig. 70 L'interno dei suk con le botteghe di vendita e lavorazione di tappeti, di stuoie, di cuscini, di ninnoli e di gioielli esotici.
Fonte: Giornale Luce A0887 del 11/1931, <https://www.youtube.com/watch?v=L44SUbe28qM&t=2s>

D'altra parte, tuttavia, gli interessi di propaganda non potevano essere elusi, e nel tentativo di catturare l'attenzione di un pubblico quanto più diversificato possibile, vennero riproposte alcune formule tipiche delle mostre coloniali, ovvero gli stand e i banchetti dei mercanti, dove acquistare e ammirare chincaglieria. Mescolare due forme di intrattenimento così diverse -una basata sull'esposizione di opere d'arte e l'altra sull'evocazione di un folklore con cui a più riprese si era detto di voler evitare di contaminare ulteriormente l'arte e la letteratura- potrebbe essere interpretato come un segno di insicurezza nei confronti delle reali possibilità attrattive delle opere d'arte scorporate dalle manifestazioni folkloristiche. Palazzo delle Esposizioni, infatti, era stato per l'occasione oggetto di una «suggestiva decorazione coloniale», curata da Limongelli con «senso d'arte e con squisito intuito del colore locale [...] potentissima attrazione ed un fecondo strumento didattico e propagandistico», come è possibile vedere nei bozzetti di Limongelli (fig. 71). Il visitatore si sarebbe dovuto sentire influenzato dall'allestimento soprattutto dei «locali destinati alle cerimonie e all'allogamento delle rassegne folkloristiche a carattere anche commerciale», così da trarre un'impressione favorevole rispetto all'opera di «rigenerazione che i popoli civili vanno compiendo in colonia».⁵⁴²

La sala VIII era ordinata Francesco Tombari, Enrico Cascino e Francesco Giannarelli e vi presentava le attività dell'E.A.F.T. dal 1927 al 1931, soprattutto attraverso la fotografia. La sala IX decorata da Angelo Canevari e Gino Piccioni ospitava la Mostra Indiana e consisteva in un'esposizione di oggetti preziosi (gioielli e coppe, per la maggior parte) ordinata da Guido Cardinali, seguiva la sala X, chiamato Salone delle Feste, e nella **sala XI** era allestita la **Mostra della Tripolitania**: da una parte vi era una sezione ordinata da Angelo Leschiutta dedicata alla propaganda turistica e alle opere pubbliche in Libia, la seconda accoglieva oggetti di artigianato (catalogo vedi foto n. 199) accogliendo l'arte applicata della regione nelle sue espressioni più originali. Si tratta, più che di una sala vera e propria, di un piccolo ambiente di passaggio, quasi un corridoio. Ad una parete erano appesi scudi e stoffe, su un tavolo appoggiato alla parete sono esposti altre merci di varia natura, per terra, invece, erano adagiati dei sacchi. Non sembrerebbe trattarsi di un allestimento meditato a fondo o capace di andare oltre la mera esposizione di oggetti in vendita. Non era presente ambientazione.

⁵⁴² *La Prima Mostra Internazionale d'Arte Coloniale. Il discorso del Ministro De Bono al comitato esecutivo*, «L'Italia Coloniale», a. VIII, n. 8 (agosto 1931), p. 135.

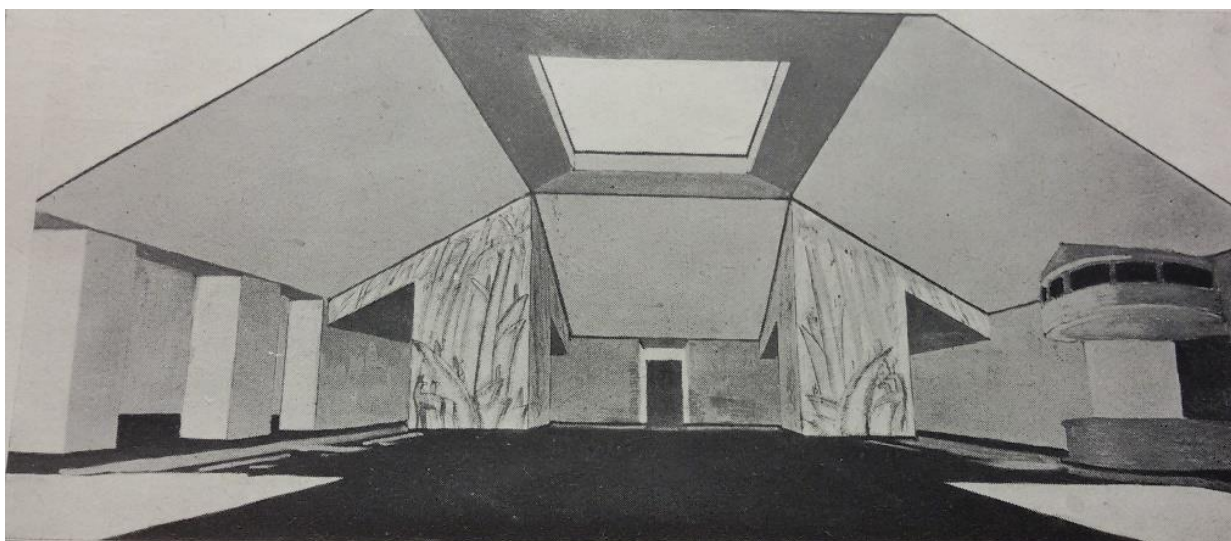


Fig.71 Bozzetti di Limongelli, un salone. Fonte: «Italia coloniale», a. VIII, n. 9 (settembre 1931).

La **sala XII**, ordinata da Guglielmo Narducci, era dedicata alla **Cirenaica** e consisteva in un'esposizione di quadri, disegni e stampe nonché di oggetti di artigianato. Era stata meta



Figura 72 Il Duce fa vibrare le corde di un'arpa araba. (Sala Eritrea) Fonte: L'Inaugurazione della Prima Mostra Internazionale di Arte Coloniale, «Italia coloniale», a. VIII, n. 12 (dicembre 1931).

giornaliera di molti visitatori che avevano avuto la possibilità di ammirare i pastelli del Colonnello Enrico de Agostini, i lavori a lapis e sanguigna di Rinaldo Bonati ed una retrospettiva di Giuseppe Piromalli. Accanto ad opere d'arte vennero esposti i consueti prodotti di artigianato: argenti provenienti direttamente da negozianti di Tobruch, cesti di foglie di palma intrecciata realizzati dagli abitanti delle oasi di Gialo, prodotti in cuoio lavorati da artigiani Mohamed Cahel e Gibrin Drisa di Bengasi, le stoffe lavorate dello stabilimento Sc. Khouzam, arredi e mobili della R. Scuola Industriale e i ricami in seta delle alunne della R. Scuola di Lavoro per musulmane, i tappeti beduini della ditta Vittorio Tammam di Bengasi e le terrecotte di Abdo Soubakachis.

La Mostra della **Somalia** (catalogo foto n. 198) occupava la sala XIII ed era stata allestita da Angelo Castaldi, presentava quattromila pezzi di fattura indigena tra cui anche oggetti in pelle, vasi, gioielli, indumenti e tessuti, armi e trofei. La **Mostra dell'Eritrea** (sala XIV, catalogo foto n. 195) ordinata dallo stesso Castaldi, proponeva settecento oggetti lavorati tra cui soprattutto i gioielli e circa 30 dipinti di Andrea Baruffi e altri di artisti indigeni che raffigurano per lo più scene di carattere venatorio, guerresco e religioso:

vennero esposti alcuni dipinti indigeni rappresentanti Cristos, Mariam e la Silassiè, ovvero la SS Trinità, S. Cheorge che ammazza il drago ed altri soggetti sacri. Seguivano una serie di scudi in pelle di ippopotamo e di lance, ricami e abiti da donna, strumenti musicali, oggetti lavorati in oro e argento «stile che ha molte rassomigliante col bizantino» e che rappresentava lo stile degli argentieri locali. Molto attraente anche la Mostra delle Isole Egee, organizzata sotto gli auspici di S.E. Mario Lago, governatore della cosiddetta “colonia bianca”, con l’aiuto di Pietro Lombardi che ne aveva ordinato l’allestimento. Le pareti erano arricchite da diciassette dipinti di Bacchelli, alcune tele di Orazio Amato e paesaggi di Edith Bosch. La parte decorativa comprendeva ceramiche di Lindo e tappeti.⁵⁴³ La sala XV era dedicata all’artigianato tripolino, la XVI al tappeto orientale e le sale XXII e XXIII erano occupate dalla Mostra del gioiello artistico orientale. Le



Fig.73 E. Prampolini, *Feticcio meccanizzato e Fono-danza*, bozzetti per la decorazione del ristorante della sezione italiana all’Exposition Coloniale Internationale del 1931 (Parigi). Fonte: G. Tomasella, *Op.cit.* 2017, p. 93.

sale XXIV, XXV e XXVI erano allestite dal colonnello Taddeo Orlando e ospitavano la **Mostra d’Arte Militare** (catalogo vedi foto n. 196-197). La sala XXV in particolare era allestita sottoforma di *tukul* somalo con quattro manichini a grandezza naturale di militari e civili indigeni, realizzati dal maggiore Pietro Malvani. Erano inoltre presenti due bozzetti in gesso a metà tra grandezza di tipi di soldati indigeni realizzati da Enrico Malvani e cinque bozzetti bronzei di soggetto militare realizzati da Cesare Biscarra oltre a un diorama raffigurante il paesaggio tripolitano realizzato da Ettore Pennetta. Tra le opere d’arte qui esposte, i dipinti di

Lidio Ajmone, Edoardo Gioia e U. Bassano. La sala XXVII, invece, era organizzata con circa 40 opere di Filippo Tommaso Marinetti, commissario ordinatore della mostra, insieme ad altre di Depero che espose tappeti decorativi, *Cavalli* e *Somarelli*, ricchi di colore, Giacomo Balla con

⁵⁴³ R. Micaletti, *Rassegna della Prima Mostra Coloniale Internazionale*, «Italia coloniale», a. VIII, n. 12 (dicembre 1931), p. 204

Hajdè nel patio, Benedetta Cappa, Tullio Crali, Giulio d'Anna, Maria Dormal (con *Sintesi egiziana*), Mimmy Dotti (con *L'Idolo nel Tempio*), Voltolina con *l'Atmosfera coloniale*, Tato con i la sua serie di studi fezzanesi «veramente saporosa di grazia caricaturale» e numerose opere di Prampolini.

L'artista, secondo un cronista del tempo, dominava con le proprie opere la sala dedicata ai futuristi. Il suo linguaggio pittorico sembrava un po' più compassato rispetto al passato: «dobbiamo però riconoscere che o anche lui con il passar degli anni si è fatto meno astruso o anche noi col passar degli anni siamo diventati meno duri di comprendonio» infatti soggetti come *Il feticcio meccanizzato*, *Il sole tatuato*, *Lo schermo nel deserto*, *La Radio-fauna*, *la Fono danza e la Magia della perla nera*, sembrarono più accessibili rispetto «ai pugni nello stomaco» che sferravano i rebus indecifrabili della prima maniera. Alcune delle opere esposte in quella sala erano state prodotte per il ristorante futurista, ovvero il terzo padiglione della sezione italiana presso *l'Exposition Coloniale Internationale* di Parigi. In generale, le sue opere riflettevano la tendenza a compenetrare l'elemento artificiale, a sua volta legato al concetto di modernità, con la realtà africana, proponendola quasi come una versione migliorata rispetto a quella tradizionale. Il feticcio-oggetto di studi etnografici e di curiosità da parte di appassionati africanisti e semplici osservatori- nella visione di Prampolini diventa meccanizzato: depositario della venerazione religiosa, il progresso tecnologico che aveva permesso ad un oggetto di acquisire dinamicità, potenziandone gli effetti. La rappresentazione consiste nella raffigurazione stilizzata e concisa di un oggetto totemico, in primo piano, accompagnato da effetti coloristici tali da accentuare l'effetto di dinamismo. Grazie alla modernità, dunque, anche gli aspetti più tradizionali della cultura tribale africana avevano il privilegio di abbracciare la contemporaneità. L'eterno presente in cui le popolazioni d'oltremare erano solitamente relegate, come si è già evidenziato, poteva essere rotto -al pari di un incantesimo- dallo straordinario potere della macchina, del motore, della musica della *Fono-danza*, in cui una molteplicità di soggetti riprodotti nelle loro caratteristiche principali -diversi profili ma solo qualche volto- risultano collegati tra loro da un'energia poderosa e trascinante, determinata dall'utilizzo di strumentazione che permette la riproduzione del suono. I

balli tradizionali, le danze cerimoniali diventano *moderne*, finalmente libere dal tribalismo e solo così possono entrare a far parte della contemporaneità italiana.

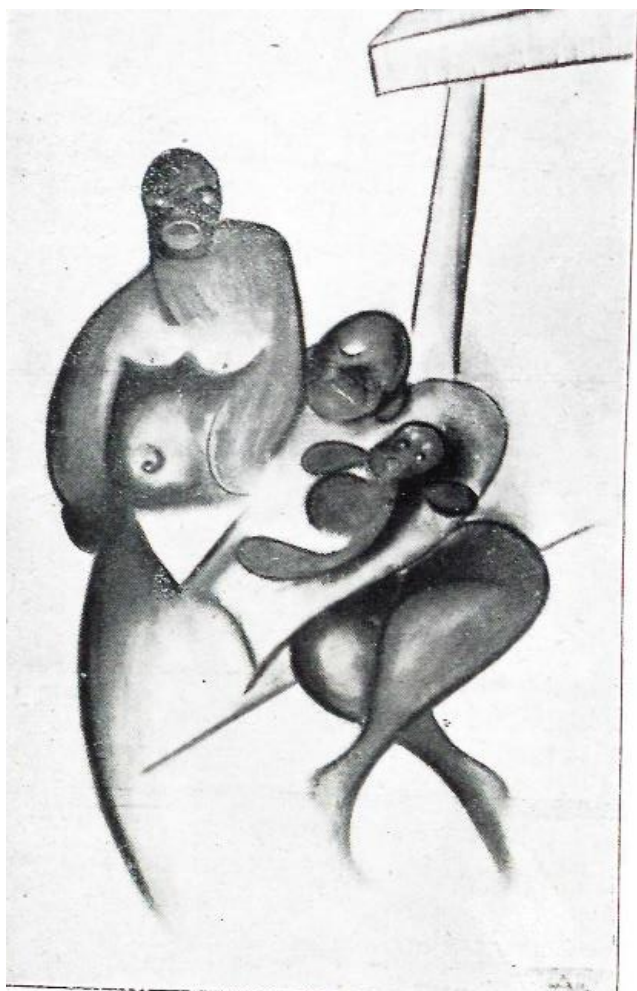


Fig. 74 Tato, *Famiglia Fezzanese*, Fonte: *Prima Mostra Internazionale di Arte Coloniale*. Roma 1931. Catalogo, Roma, Fratelli Palombi, 1931, p. 298.

Tato,⁵⁴⁴ con il suo studio dal titolo *Famiglia Fezzanese*, restituiva un piccolo quadretto familiare che, come già riportato, un cronista de *L'Italia Coloniale* definì caricaturale. I corpi sono stati resi senza rispetto delle proporzioni, le teste apparivano troppo piccole e le gambe troppo sottili rispetto ai corpi mastodontici, privi di alcun intento naturalistico. I volumi risultavano modellati attraverso il colore, che enfatizzava la rotondità delle figure senza tratteggiare alcun dettaglio nella resa dei volti. La figura in piedi presentava occhi e bocca riconoscibili, la figura a destra no. Alle loro spalle era abbozzata con pochi tratti un elemento architettonico che concorreva a dare un senso di profondità all'opera. Questa, caratterizzata da volumetrie invadenti, in cui il paesaggio non aveva «nulla di umano né di vegetale

né di geologico», si presentava estremamente diversa dalle precedenti di Prampolini, probabilmente distante rispetto a ciò che nel corso degli anni i futuristi avevano abituato il pubblico. Una chiave di lettura utile potrebbe essere costituita dal *Manifesto della Fotografia futurista* che Marinetti e Tato avevano elaborato solo l'anno prima (1930):

«La fotografia di un paesaggio, quella di una persona o di un gruppo di persone, ottenute con un'armonia, una minuzia di particolari ed una tipicità tali da far dire: "Sembra un quadro", è cosa per noi assolutamente superata»

⁵⁴⁴ Nome d'arte dell'artista Guglielmo Sensoni (1896-1974), nel 1920 organizzò il suo funerale per rinascere come Tato Futurista. Fu tra i firmatari del Manifesto dall'aeropittura e collaborò con Marinetti per la stesura del Manifesto della Fotografia futurista.

Recita l'incipit del manifesto che, con la consueta concisione, procede per punti ad illustrare in cosa debba consistere la fotografia futurista:

«Occorre realizzare queste nuove possibilità fotografiche: 1° Il dramma di oggetti immobili e mobili; e la mescolanza drammatica di oggetti mobili e immobili; 2° il dramma delle ombre degli oggetti contrastanti e isolate dagli oggetti stessi; 3° il dramma di oggetti umanizzati, pietrificati, cristallizzati o vegetalizzati mediante camuffamenti e luci speciali; 4° la spettralizzazione di alcune parti del corpo umano o animale isolate o ricongiunte alogicamente; 5° la fusione di prospettive aeree, marine, terrestri; 6° la fusione di visioni dal basso in alto con visioni dall'alto in basso; 7° le inclinazioni immobili e mobili degli oggetti o dei corpi umani ed animali; 8° la mobile o immobile sospensione degli oggetti ed il loro stare in equilibrio; 9° le drammatiche sproporzioni degli oggetti mobili ed immobili; 10° le amoroze o violente compenetrazioni di oggetti mobili o immobili; 11° la sovrapposizione trasparente o semitrasparente di persone e oggetti concreti e dei loro fantasmi semiastratti con simultaneità di ricordo sogno; 12° l'ingigantimento straripante di una cosa minuscola quasi invisibile in un paesaggio; [...]»⁵⁴⁵

In quest'opera, Tato sembrerebbe aver messo in pratica alcune delle caratteristiche elencate nel *Manifesto della Fotografia futurista* come «l'immobile sospensione degli oggetti», risultando i membri della famiglia fezzanese come «pietrificati, cristallizzati» nella loro posa, caratterizzati da «drammatiche sproporzioni» e immobilità. Quando il giornalista de *L'Italia Coloniale* parlava di caricatura, forse, stava cercando di definire l'effetto straniante suscitato dall'opera, che compenetrando disegno e tecniche elaborate per la fotografia, creava una rappresentazione del Fezzan e dei suoi abitanti non aderente ai caratteri tradizionali. La «mutria malinconica» che secondo Raffaele Micaletti caratterizzava solitamente le raffigurazioni degli indigeni era sparita e i soggetti apparivano come silhouette senza espressione.⁵⁴⁶

La sala successiva della mostra, la numero XXVIII, era adibita a caffè arabo, dove il visitatore aveva il tempo di sostare prima di continuare la visita. Le sale dalla XXIX alla XXXII contenevano rispettivamente la personale di Giorgio Oprandi composta da una trentina di dipinti realizzati durante i suoi viaggi nelle colonie italiane e la personale dell'artista sardo Giuseppe Biasi con 18 opere che concorrono a rafforzare la sua fama di colorista e di decoratore. Seguiva

⁵⁴⁵ F. T. Marinetti, Tato, «La fotografia futurista: manifesto», «Il Futurismo rivista sintetica bimensile», n. 22, 11 gennaio 1931.

⁵⁴⁶ R. Micaletti, *Rassegna della Prima Mostra Coloniale Internazionale*, «Italia coloniale», a. VIII, n. 12 (dicembre 1931), p. 196

la personale formata da diciotto paesaggi libici di Neuhaus, artista tedesco le cui opere erano di proprietà del Museo Coloniale, il quale era solito utilizzare impasti originali, costruzioni realistiche e violente, forse «effetto logico di un trasferimento dal meridiano di Berlino a quello di Gadames con relativa esasperazione della sensibilità impressionistica». Infine, la personale di

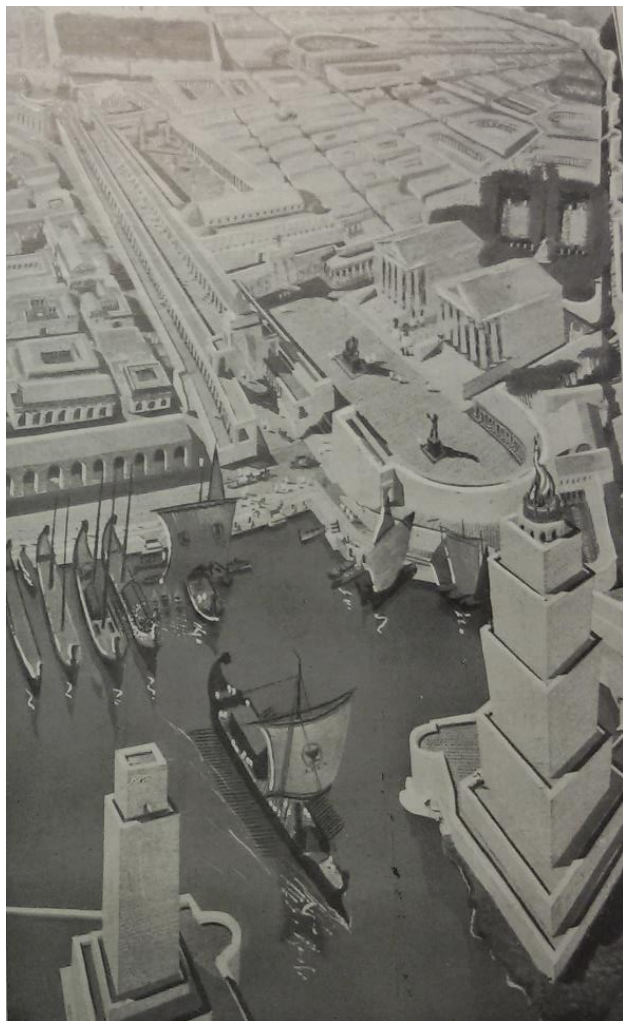


Figura 75 La Rievocazione di Leptis Magna dell'Architetto Limongelli. Sala XLII.

Romano Dazzi, comprendente circa cinquanta opere di disegno raffiguranti reparti militari coloniali oltre ad aspetti del mondo arabo colti sia lungo le carovaniere che durante le tappe delle azioni guerresche. Il disegno era tormento, intricato, l'effetto complessivo quello di un «realismo possente» preannunciando la possibilità di un'arte coloniale di «grande respiro» per un non lontano futuro.⁵⁴⁷

Le sale XXXIII e XXXIV erano dedicate al «**Bianco e Nero**», ovvero a litografie, disegni, xilografie e acqueforti, contenendo opere di Lidio Ajmone (*Moschea al chiaro di luna a Mogadiscio*), Antonio Carbonati, Giulio Cisara, Gennaro Favai, Mariano Gavasci, Gurje con *Lavoratore coloniale*, Laurenzio Laurenzi che dal suo viaggio in Eritrea recava con sé nuove acqueforti, tra cui una intitolata *Struzzi*. La seconda sala ospita Edoardo Del

Neri con quindici soggetti di ambiente libico, dimostrando sobrietà di mezzi «che è contrassegno d'un'arte giunta attraverso meditate esperienze a tale grado di naturalezza espressiva da non restare indietro a nessuno, quella di e Angelo Vannetti con dieci piccole statuette riproducenti tipi e costumi cinesi come *Popolana di Hong Kong*, *Venditrice di merletti del Tonchino*, *La cieca di Si-Thi*.⁵⁴⁸

Le sale dalla XXXV alla XLII ospitavano progetti e fotografie di architetture coloniali realizzate dagli architetti C. Enrico Rava, Sebastiano Larco, Mirko Articos ed Enrico Lattes. L'Articos

⁵⁴⁷ *Ibidem*.

⁵⁴⁸ *Ivi*, p. 197.

presentava tre studi per progetti di Villaggi coloniali, il Lattes le piante del suo Padiglione Permanente del Governo della Tripolitania alla III Fiera Campionaria di Tripoli, C. Enrico Rava le fotografie delle sue costruzioni tra cui l'Arco di Trionfo in occasione della visita dei reali a Tripoli, l'Albergo di Homs, la Chiesa di Suani nei Aden, Sebastiano Larco le piante per il concorso della Piazza della Cattedrale di Tripoli.⁵⁴⁹ Una sezione importante, questa, che si salda con la crescente attenzione rivolta all'architettura coloniale nella duplice accezione di creazione ex-novo di villaggi di popolamento demografico da un lato e di sistemazione dei centri preesistenti dall'altro.

Seguivano studi architettonici di Limongelli dedicati a Cirenaica e Tripolitania. L'architetto era già avvezzo al complesso tema dell'architettura coloniale, basti ricordare il Padiglione di Roma realizzato per la Fiera di Tripoli e la rievocazione di Leptis Magna, esposta in questa occasione e della quale non sono state trovate altre informazioni. Il Padiglione di Roma, in particolare, ha accompagnato per lunghi anni lo svolgimento delle attività fieristiche nella principale città della Quarta Sponda, punto di ingresso alla manifestazione per visitatori ed espositori, vero e proprio simbolo di quel monumentalismo di stampo classicista caro al regime. La Fiera di Tripoli anno dopo anno, ha interpretato e sintetizzato al proprio interno le maggiori tendenze architettoniche in voga tra la fine degli anni Venti e il decennio successivo tanto che suggestioni folkloristiche, reminiscenze antiche, riferimenti all'architettura locale e alla tradizione araba finivano per essere variamente interpretati e incarnati nei padiglioni della manifestazione tripolina.⁵⁵⁰

L'esposizione romana del 1931 proseguiva con le opere pittoriche Beppe Ingegnoli, Claudio Martinenghi, con i paesaggi di Rodi e Lindo di Francesco Mennyey e un'opera di Lorenzo Magno ispirata alla Filippine; opere di Lidio Ajmone, Umberto Richiello con *Villaggio somalo* ovvero la raffigurazione di una chiesetta sulla quale sventola la bandiera italiana, Giuseppe Rondini, Gennaro Favai, Giuseppe Leoni e Teodoro Wolf-Ferrari con un gruppo di impressioni rese con immediatezza tra cui *Una ventata a Tripoli*; Gino Albieri, Giulio Amisani e Mimì Quilici Buzzacchi, Pietro Besrodny, Ennio Belsito con due opere sulla Cina portoghese e Laurenzio Laurenzi; Giuseppe Amisani, Anna Barbaro, sei dipinti di Achille Contino, Cesare Biseo, Stefano Ussi, Alberto Pasini; otto xilografie di Francesco dal Pozzo, una di Arnaldo Paiella, Goffredo Verginelli e Cesare Biscarra.

⁵⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁵⁰ Questo argomento è oggetto di studio nel cap. 4, da p. 257.

La sala XLIII era dedicata all'attività di propaganda **dell'Istituto Coloniale Fascista** (catalogo foto n. 194), conteneva manifesti, fotografie, mappe geografiche, xilografie di Gavasci, sculture di Biscarra. La mostra era ordinata sulla base delle necessità della propaganda con un intendimento puramente didattico. Ciò che dalla mostra non a erano «le difficoltà gravissime che l'Istituto ha dovuto superare durante la sua vita spesso non lieta, avversata talvolta da ostilità demagogiche, ma più frequentemente da quell'apatica indifferenza che è peggiore d'una dichiarata avversione».⁵⁵¹ Ancora una volta, dunque, non si faceva mistero della difficoltà incontrate nella valorizzazione della coscienza coloniale in Italia dovuta principalmente all'indifferenza, che aveva costretto uno dei più prestigiosi enti nazionali a grandi difficoltà.

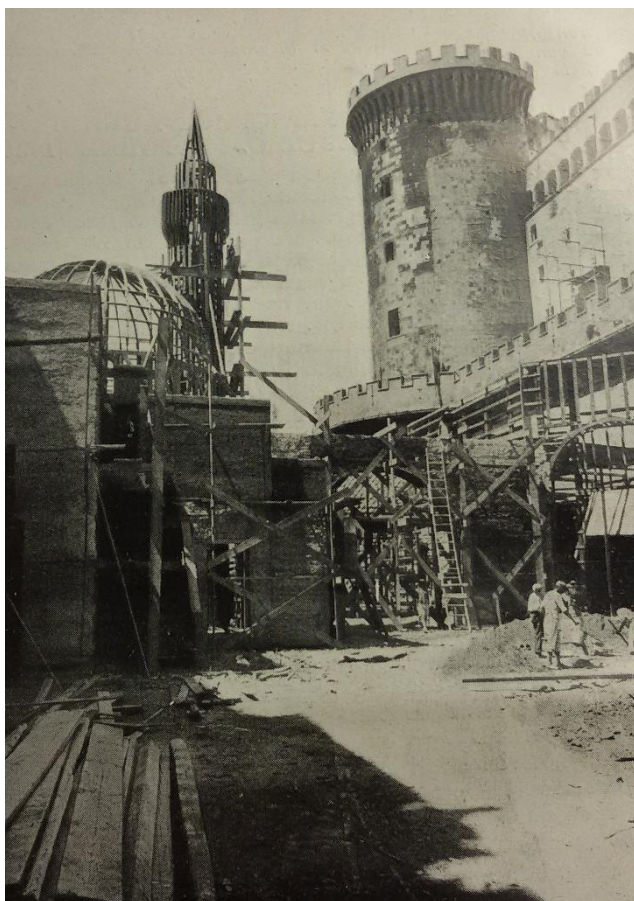


Figura 76 Il villaggio che si sta costruendo nel fossato intorno al castello. Fonte: La Seconda Mostra Internazionale d'Arte Coloniale, «L'Italia Coloniale», a. XI, n. 8 (agosto 1934), p. 128

Le sale dalla XLIV alla XLVII ospitavano altre opere pittoriche di Biscarra, Tommaso Cascella, Antonio Barrera, Mario Delitala, Mario Lannes, Lorenzo Cecconi, Alfredo Furigà, Metello Helzel, David Junes, Pier Paolo de Marchis. Infine, le gallerie (A, B, C, D) del primo piano erano occupate da una Mostra Fotografica della Cirenaica, che ospitava una serie di scatti relativi a Bengasi, Cirene, Derna e l'Oasi di Cufra; Mostra di arti e oggetti etiopici di proprietà di S.E. Zoli che occupa una parte della galleria B; una Mostra Storico-Artistica delle Colonie Italiane con materiali dal XV secolo al primo Novecento provenienti da importanti biblioteche e una Mostra del Libro Italiano Coloniale in cui circa 40 case editrici presentarono le loro pubblicazioni, entrambe organizzate da Giuseppe Fumagalli, anticipatrice della ben

più vasta e strutturata manifestazione del 1936; infine, una sezione Bianco e Nero (con studi di Cesare Biseo e Tommaso Cascella, studi e disegni delle rovine di Leptis Magna e Sabratha).

La Seconda Mostra Internazionale d'Arte Coloniale era invece stata organizzata dall'Ente Autonomo della Fiera di Tripoli ma ha avuto luogo a **Napoli**, presso Castelnuovo, tra il **1934 e il**

⁵⁵¹ Ivi, p. 200.

1935. Si trattò di un «grande avvenimento di arte e di politica» che vide Napoli protagonista nel suo ruolo di porto coloniale, assegnatole dal Duce.⁵⁵² Il comitato esecutivo della manifestazione era composto dall'allora Ministro delle Colonie De Bono e da numerosi altri personaggi tra cui Rodolfo Micacchi, archeologo, ed esperti d'arte come Michele Biancale e Ugo Ortona in qualità di commissario e vicecommissario dell'esposizione. La Mostra raccolse opere di pittura, scultura, architettura, bianco e nero, arte applicata e decorativa e comprendeva una sezione retrospettiva, una contemporanea e una straniera. La sezione retrospettiva comprendeva le opere più significative del XV e XVI secolo «quando le nostre gloriose Repubbliche Marinare erano in consuetudine di rapporti con l'Oriente e quando i fastosi sultani gareggiavano nell'invitare gli artisti nostri a ritrarre le sembianze loro e quelle dei famigliari» e un nucleo risalente all'Ottocento, secolo importante perché nonostante «i tempi non fossero propizi al dispiegarsi di un'idea espansionistica non è mancato qualche personaggio di pregio come Michele Cammarano».⁵⁵³ La sezione contemporanea era formata da tutti gli artisti viventi che avevano inteso il richiamo del motivo coloniale. Un requisito richiesto in questa seconda edizione del 1934 era infatti la genuinità, cercando infatti di evitare la «colonia di atelier» e preferendo l'opera prodotta in colonia o frutto di un viaggio in quelle terre. Il diritto di ingresso, si legge sul catalogo, venne riconosciuto a tutte le tendenze, senza alcun «pregiudizio di scuola» purché le opere non indugiassero ad «effetti edonistici». Le sezioni estere chiamavano a raccolta tutte le nazioni che, avendo o no delle colonie, fossero popolate da artisti interessati al tema e le selezioni erano curate da Commissari dei singoli paesi. Queste contavano Francia, Portogallo e Belgio, erano state allestite in padiglioni appositamente costruiti all'esterno dell'edificio principale su progetto di Florestano di Fausto. La sezione Francese era stata allestita a cura del signor Le Fol, Governatore delle colonie francesi e del Prof. Alazard, direttore del Museo Nazionale delle Belle Arti di Algeri e comprendeva circa 500 opere fra pitture, sculture, stampe, arte applicata.⁵⁵⁴ Seguivano una sezione di architettura, una archeologica, una del libro e una di arte applicata. La sezione di architettura aveva una funzione di documentazione rispetto all'attività edilizia recentemente svolta in colonia e una storica in riferimento allo studio delle forme assunte dall'architettura coloniale nei secoli dal VII al XII, soprattutto nell'Africa del Nord. La presenza di questa sezione era di rilievo perché evidenziava l'esistenza di un interesse forte nei confronti dell'architettura coloniale, soprattutto in Libia. La presenza di due sezioni rispecchia le caratteristiche principali del dibattito intorno al costruire in colonia che anima alcune riviste degli anni Trenta. A più riprese, come verrà messo in evidenza in

⁵⁵² *La Seconda Mostra Internazionale d'Arte Coloniale*, «L'Italia Coloniale», a. XI, n. 8 (agosto 1934), p. 128.

⁵⁵³ *II Mostra Internazionale di Arte Coloniale 1934-1935 Napoli*, Roma, Fratelli Palombi, 1934, pp. 23-24.

⁵⁵⁴ *Le sezioni straniere alla mostra coloniale di Napoli*, «L'Italia Coloniale», a. XI, n. 12 (dicembre 1934), p. 189.

seguito, si era avvertita l'esigenza di definire che cosa dovesse significare la presenza italiana in un territorio tanto diverso per caratteristiche climatiche e naturali, che alternava ampi spazi desertici a tessuti urbani stratificati, aree archeologiche romane a preesistenze islamiche, pervenendo a una rosa di proposte estremamente interessanti, frutto di un intenso dibattito.⁵⁵⁵ La sezione archeologica presente alla mostra del 1934 faceva da contraltare a quella dell'edizione precedente ed evidenzia attraverso fotografie e plastici, stampe e monografie il lavoro archeologico portato avanti a Leptis Magna e in altre aree di interesse dagli esperti. La sezione del libro comprendeva le edizioni più pregiate in fatto di colonialismo, la settima sezione dedicata all'arte applicata e decorativa comprendeva manufatti come tappeti, ceramiche, oggetti lavorati in

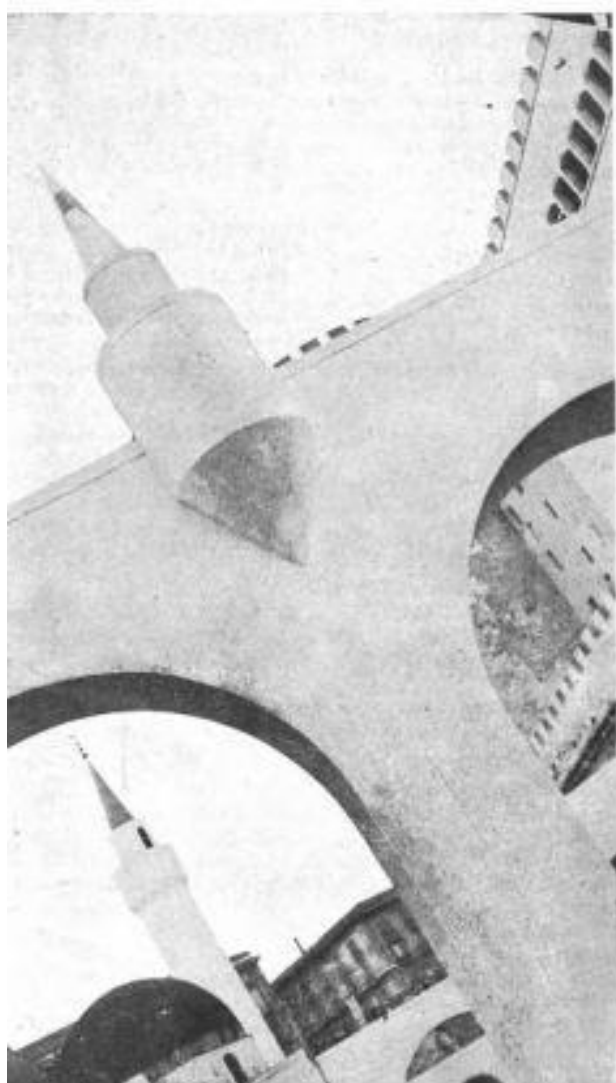


Figura 77 Costruzioni coloniali intorno al Castello di Napoli.
Fonte: «Illustrazione coloniale. Rassegna di espansione
italica», a. XVI, n. 11 (novembre 1934), p. 43.

cuoio, avorio, argento.⁵⁵⁶ La sezione dava inoltre alla Mostra «il colore locale» necessario a intrattenere i visitatori grazie alla riproduzione del caratteristico mercato, il suk, dove la merce esposta era in vendita. Si trattava di monili in argento e oro, bigiotteria, lavori in pelle ricamata come cuscini, borse, cinture, copertine per libri, mobili e arredi. Infine, la sezione militare aveva un carattere celebrativo e retorico: allestita a cura del Museo Coloniale di Roma in una sala al Pianterreno della Palazzina Spagnola, era composta da uniformi militari, equipaggiamenti e plastici atti a rievocar le diverse tappe della storia coloniale italiana, mirava a mettere in rilievo le figure dei pionieri e degli eroi che avevano resa possibile la conquista e il sacrificio delle truppe di colore che avevano dato spunto a numerose opere d'arte. Nei primi giorni di ottobre, contemporaneamente all'inaugurazione della Mostra, si svolse a Napoli il Congresso di Studi Coloniali che in cinque giorni di lavori affrontò numerosi temi,

⁵⁵⁵ Si affronta questo argomento nel cap. 4, da p. 257.

⁵⁵⁶ *Il Mostra Internazionale di Arte Coloniale 1934-1935 Napoli*, Roma, Fratelli Palombi, 1934, pp. 26-27.

distinti in sei sezioni (igienico-patologica, economico-agraria, giuridica, storico-archeologica, naturalistica e geografica, etnografica e filologica) per un totale di 240 interventi. L'on. Lessona, nel suo discorso riportato dai media, aveva fatto cenno alle origini dell'espansione coloniale italiana riferendosi al fatto che non coincidevano certo con «la timida occupazione della baia di Assab» ma molti prima nel tempo e nello spazio.⁵⁵⁷ Un altro tentativo, dunque, di pre-datare l'inizio dell'attività coloniale italiana per acquisire prestigio, esattamente com'era stato già proposto in occasione dell'Exposition parigina del 1931.

Lo storico castello che riassume ben sette secoli di storia della città, il Maschio Angioino, era stato «tolto all'inspiegabile abbandono», appositamente per ospitare questa seconda edizione della mostra d'arte coloniale. La visita al monumento venne proposta al pubblico come duplice occasione di ammirare i risultati raggiunti dal Fascismo nel terreno coloniale ma anche gli ambienti rinnovati. Florestano Di Fausto si dedicò al progetto relativo al villaggio arabo all'interno del fossato del Maschio Angioino. Nel concepirlo «l'illustre architetto ha voluto raffigurare le orde arabe che riuscirono a lambire ma non ad offendere la civiltà occidentale e cristiana: flutto che talvolta parve e fu irrompente e prorompente ma, dopo una vita effimera, si ritirò e scomparve».⁵⁵⁸ La presenza dell'ambientazione, come già sottolineato, restava confinata in un'area separata da quella espositiva, in questo caso il fossato di Castelnuovo. Questo venne utilizzato con un evidente valore simbolico, confine invalicabile per le «orde arabe» che mai riuscirono a scalfire la civiltà occidentale e al tempo stesso terra di mezzo, zona interstiziale brulicante di vita. Florestano Di Fausto non si limitò infatti a ricostruire qualche abitazione ma fece edificare anche un minareto con la caratteristica torre del *muezzin*, un mercato, un intero villaggio alle pendici del monumento utilizzato quale metafora dell'intera civiltà occidentale. La prossimità fra queste due entità è estremamente significativa: mai abbastanza ridotta da permettere alle due culture di contaminarsi reciprocamente ma sempre presente come alter-ego, contraltare del racconto autobiografico coloniale. La costruzione dell'identità coloniale, ricorda Labanca, non serve solo a definire gli altri ma anche se stessi. È la necessità incessante di autodefinizione, di distinzione, di costruzione dell'io storico e sociale a guidare nella cultura coloniale la costruzione dell'immagine degli altri. La visione dell'Oriente, infatti, non solo risulta profondamente mutevole ma in particolare legata ai meccanismi di autodefinizione non meno che

⁵⁵⁷ *La mostra d'arte coloniale a Napoli*, «L'Illustrazione coloniale. Rassegna di espansione italica», a. XVI, n. 10 (ottobre 1934), p. 25

⁵⁵⁸ *L'inaugurazione della II Mostra Internazionale d'Arte Coloniale*, «L'Italia Coloniale», a. XI, n. 9 (settembre 1934), p. 141.

a quelli di identificazione e di rappresentazione dell'altro.⁵⁵⁹

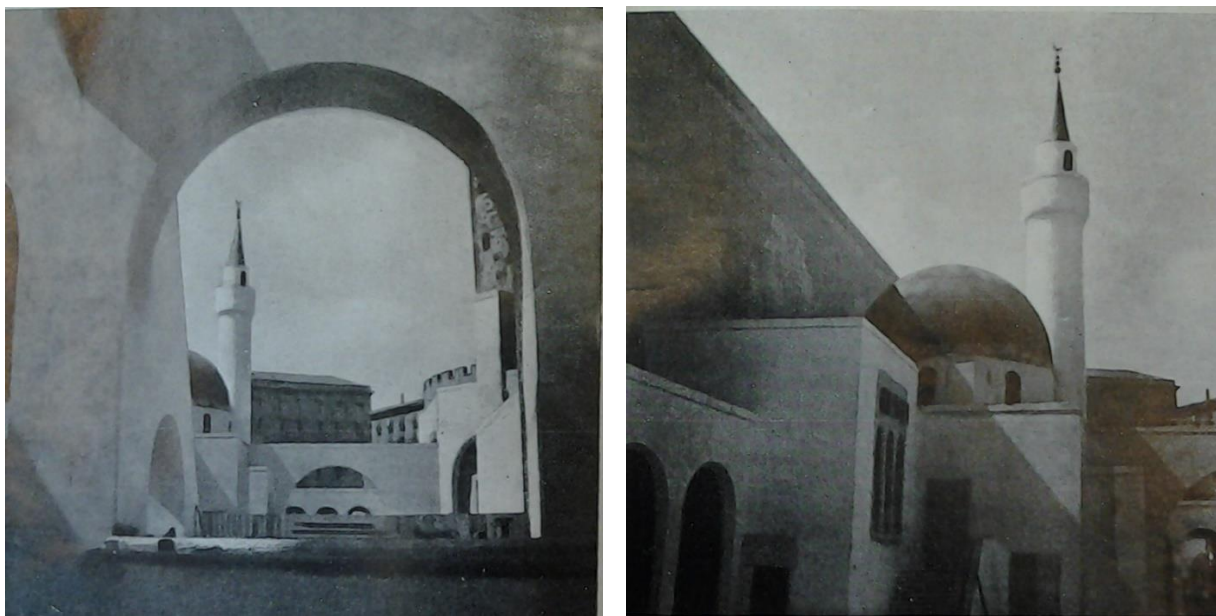


Fig.78 Dettagli del Villaggio Arabo, Florestano Di Fausto, II Mostra Internazionale di Arte Coloniale, Napoli 1934-1935. Fonte: *II Mostra Internazionale di Arte Coloniale 1934-1935 Napoli*, Roma, Fratelli Palombi, 1934, pp 8-9.

La prima sala che il visitatore avrebbe incontrato era la Gran Sala o Sala Maggiore riccamente decorata, nella quale erano esposti cimeli (sciabole, pugnali, denti di elefante, corone, iscrizioni) e arazzi provenienti dal Museo Nazionale di Napoli. Seguiva la Sala dei Baroni in cui erano esposte opere de il Veronese, Giovanni Mansueti, Carlo Caliari, Jacopo Palma il giovane, Vittore Carpaccio, Tiziano, Alessandro e Pietro Longhi, Ferdinando Toniolo, G. A. Pellegrini e G. A. Castiglioni.⁵⁶⁰ Seguiva una sala con le armi provenienti dal Civico Museo Correr di Venezia e delle sculture di Gaetano Chiaromonte, Francesco Jerace, Francesco Nagni, Carlo Siviero; la Sala di Carlo V prevedeva l'esposizione di opere di numerose opere di Michele Cammarano, Domenico Morelli, Vincenzo Gemito, Ettore Cercone, Luigi Fabron, Vincenzo Marinelli, Henry Dubois, Lorenzo Delleani, Alberto Pasini, Stefano Ussi, Cesare Biseo, Mariano Fortuny.⁵⁶¹

Numerose sono le sale che propongono mostre personali di artisti contemporanei tra il primo e il secondo piano, per esempio la quella di Luigi Surdi (sala I), Giuseppe Casciaro (sala II), Alessio Issupoff (sala III), Gigi Brondi (sala IV), Giorgio Oprandi (sala V), Pieretto Bianco (sala VI), Domenico de Bernardi (sala XI e XVIII), Cesare Cabras (sala XIII), Gaetano Bocchetti (sala XIV), Michele Cascella (sala XV), Plinio Nomellini (sala XVI), Luigi Brignoli (sala XIX), Vincenzo Colucci (Sala XXI). Altre sale, invece, sono deputate all'esposizione di opere prodotte da più artisti

⁵⁵⁹ N. Labanca, "Visioni d'Oriente e d'Occidente fra gli Italiani d'Africa. Considerazioni e ipotesi di ricerca, in *Tra Oriente e occidente. Stampe italiane della prima metà del 900 op.cit* 2006, p. 27.

⁵⁶⁰ *II Mostra Internazionale di Arte Coloniale 1934-1935 Napoli*, Roma, Fratelli Palombi, 1934, pp. 63-65.

⁵⁶¹ *Ivi*, pp. 43-72.

(sale VII, VIII, X, XII, XVII, XX, XXII, XXIII) tra cui Laurencio Laurenzi, Amelia Venturini, Alcide Davide Campestrini, Lorenzo Cecconi, Giambattista Crema, Luigi Servolini, Renato Brozzi, Antonio del Val, Pippo Rizzo, Natalia Mola, Maria Grandinetti Mancuso, Pietro Angelini, Francesco Trombadori, Biagio Mercadante.⁵⁶²

La sala XXIV era occupata dalla mostra degli aeropittori futuristi e da quanto Marinetti scrive in catalogo, la rassegna era composta per lo più dall'aeropittore Tato (Guglielmo Sensoni) e Carlo Cocchia, il primo con 13 opere pittoriche e tre plastici in legno, il secondo con cinque opere. Tra gli altri artisti afferenti alla mostra futurista si annoverano Tullio Crali, Fide Testi, Emilio Buccafusca, Mario Rispoli, Elio Randazzo, Mario Japelli, Alessandro Martelli, Bruno Tano, Marisa Mori, Oronzo Abbatecola. Gli aeropittori futuristi, secondo Marinetti, avevano voluto cimentarsi nella risoluzione del più difficile problema della plastica coloniale:

«con l'agilità di fantasia e il dinamismo coloristico acquistati nel riassumere i paesaggi e le marine dall'alto dei 2000 e 3000 metri in volo, essi si sono proposti di rapire artisticamente ed esprimere ciò che si chiama comunemente il fascino dell'Africa, cioè l'implacabile desiderio di rivederla in tutti coloro che l'hanno vissuta per qualche tempo. Questo fascino che risiede a volta a volta in una data vibrazione d'atmosfera arancione-dorata, in un cielo verde, o in un celeste di casa cubica, o in merli di vecchie fortezze bianche, come pure in una nota lamentosa di flauto al crepuscolo, può essere fissato sulla tela a colpi d'intuizione senza ricorrere ai soliti africani: palme, moschee»⁵⁶³

La pittura aerofuturista non era compresa dal pubblico che preferiva un tipo di pittura più tradizionale. Dopo aver guardato all'Africa da un punto di vista tradizionale, il Futurismo propose quindi una visione aerea, cambiando repentinamente prospettiva.

⁵⁶² *Ivi*, pp. 75-173.

⁵⁶³ *Ivi*, pp. 175-176.



Fig. 79 Tatu, *Quattro negri di Rabat*, Fonte: *Il Mostra Internazionale di Arte Coloniale 1934-1935 Napoli, Roma, Fratelli Palombi, 1934, tav. LXVII.*

Il catalogo della Mostra riporta solo un paio di opere futuriste, *Quattro negri di Rabat* di Tatu e *Idea primitiva* di Cocchia. Comparando quest'opera con quella precedentemente esposta nel 1931, sembrerebbe che Guglielmo Sensoni, vero nome di Tatu, stesse portando avanti uno studio sulla resa della figura umana in senso non convenzionale. I quattro uomini, che sembrano assumere una posa non dissimile da quella di *Fono-danza* di Prampolini (1931), erano raffigurati in prossimità di uno spazio architettonico appena accennato: si tratta probabilmente dell'ingresso di un'abitazione o di un edificio. Tre si trovano all'esterno, un quarto è in piedi nelle vicinanze dell'ingresso, sorridente. Le tre figure in primo piano sembrerebbero essere un adulto e due bambini, ai loro piedi è

riconoscibile il profilo del corpo centrale di una chitarra. Tutti i personaggi sono avvolti da un'ombra formata a sua volta da due diverse tonalità, che sembrerebbe sottolinearne la stasi. Il bozzetto del 1931 di Tatu, pervaso da una sorta di elettricità nervosa a livello superficiale, viene sostituito da un'opera più strutturata e studiata nella composizione ma meno dinamica.

La **Mostra delle Colonie Italiane** occupava quattro sale della palazzina di nuova costruzione, la Palazzina Spagnola, comunicante attraverso un corridoio con l'edificio principale. I prodotti di artigianato, che possono essere considerati un *leit motiv* delle mostre coloniali, riguardavano le produzioni in legno, i metalli preziosi oro e argento, il rame, il cuoio, la terracotta e i tessuti, gli strumenti musicali. Vennero inoltre esposti anche calchi in gesso delle principali sculture rinvenute negli scavi archeologici in Libia. Il **padiglione della Tripolitania** ospitava produzioni della Scuola d'Arte e Mestieri, della Scuola di lavoro per Musulmane di Tripoli e la Scuola femminile italo-araba di Misurata. Gli espositori erano circa 100, alcuni dei quali italiani residenti a Tripoli, a dimostrazione della capacità produttiva degli Italiani della Colonia, disciplinata e potenziata dal nuovo organismo sindacale tecnico-assistenziale, per iniziativa del Governatore Balbo. Nella

Mostra erano stati anche ricostruiti suk tripolini nei quali artigiani indigeni vendevano e lavoravano sul posto i prodotti. Contestualmente agli oggetti, vennero esposte anche fotografie che attestano alcuni aspetti della vita artigiana in colonia, a causa di un *contest* promosso da un ente denominato Artigianato della Libia.⁵⁶⁴ La **Mostra della Cirenaica** mirava a evidenziare le migliorate condizioni di vita in colonia fornita di strade e di alberghi per il turismo grazie all'attività del regime.⁵⁶⁵ Di interesse erano la Mostra dell'Architettura in Tripolitania e la Mostra dell'Architettura Musulmana dell'Africa Settentrionale, che rappresentavano a loro volta dei momenti di riflessione nell'ambito del più generale dibattito intorno all'architettura coloniale italiana.⁵⁶⁶ Il settore dell'architettura musulmana dell'Africa mediterranea si proponeva due obiettivi, uno era relativo alla presentazione di una visione complessiva delle forme tipiche strutturali e decorative che si svilupparono nella regione dove fiorì la civiltà islamica, in secondo luogo raccogliere materiale per far comprendere i limiti e la portata dell'influenza musulmana nella formazione e nello sviluppo dell'architettura arabo-sicula.⁵⁶⁷ Gino Chierici, autore di questa sezione del catalogo nonché organizzatore della sezione, dopo aver descritto brevemente la storia dell'architettura araba in Siria ed Egitto e i suoi influssi su quella spagnola e in particolare andalusa, ricordava che il visitatore della II edizione della Mostra di Arte Internazionale Coloniale avrebbe potuto ammirare oltre alle superbe vestigia della dominazione romana, rinvenute in Tripolitania e Cirenaica, anche i «monumenti di una civiltà che se non raggiunse la grandezza e l'universalità di quella nata sulle rive del Tevere, ebbe profonda influenza sul movimento, artistico, economico, scientifico del medio evo».⁵⁶⁸ La presenza di questa sezione testimonia ancora una volta l'interesse degli architetti nei confronti del dibattito già menzionato sull'architettura coloniale italiana, tuttavia la presenza di una chiosa tanto etnocentrica quanto storicamente poco attendibile rivela la presenza di posizioni intellettuali diverse all'interno di tale dibattito. Come vedremo, infatti, non fu facile rapportarsi al problema edilizio e architettonico coloniale assumendo come punto di riferimento dialettico l'architettura locale, l'atteggiamento più comune prevedeva infatti una maggiore attenzione alle caratteristiche «italiche» degli edifici costruiti e alla loro monumentalità.

Quest'esposizione costituì un'occasione importante anche per verificare gli **sviluppi dell'arte coloniale** e per portare avanti una riflessione sulle sue caratteristiche. Michele Biancale, nel

⁵⁶⁴ *L'Artigianato tripolino alla Mostra di Napoli*, «L'Illustrazione Coloniale. Rassegna di espansione italiana», novembre 1934, p. 38.

⁵⁶⁵ *II Mostra Internazionale di Arte Coloniale 1934-1935 Napoli*, Roma, Fratelli Palombi, 1934, p. 273.

⁵⁶⁶ G. Tomasella, *Op.cit* 2017, p.

⁵⁶⁷ *II Mostra Internazionale di Arte Coloniale 1934-1935 Napoli*, Roma, Fratelli Palombi, 1934, p. 359.

⁵⁶⁸ *Ivi*, p. 362-362.

catalogo della mostra, afferma che «l'arte è semplicemente arte senza attributi» e che non si intende assegnare una certa finalità all'arte chiamandola coloniale:

«Non bisogna inferire dal particolare esotico, motivo di novità o di curiosità, una ragione d'arte ma bisogna considerare s'ess s'è tramutato in arte, oppure se, suo malgrado, l'opera che lo contiene è opera d'arte. Un quadro di Madonna, una marina, una carovana nel deserto possono saper presentare tre motivi d'arte ma non li chiameremo d'arte *sacra*, d'arte *marinara*, d'arte *coloniale*, ch  assegnaremo ai tre motivi una destinazione che esorbita dai limiti stessi dell'arte»⁵⁶⁹

Con questa espressione, Biancale toccava il nodo fondamentale della questione: che cosa significa «arte coloniale», o meglio, cosa rende “coloniale” l'arte? Se in presenza della Madonna del Cardellino di Raffaello (1506 circa)   naturale parlare di arte *tout-court* e non di arte sacra, per quale motivo i numerosi dipinti esposti in queste manifestazioni sono definiti *coloniali*? Parlare di arte coloniale infatti presenta dei pericoli:

«il pericolo di leghe deteriori   anche maggiore che per le altre arti specializzate, perch  i valori illustrativi accessori di costume, singolarit  tipologica, esotismo paesistico possono essere considerati in s  come valori artistici anche quando non sono tali.»⁵⁷⁰

Non   raro che artisti scarsamente dotati tentino di sfruttare questi motivi per catturare l'attenzione del pubblico.   proprio sulla figura dell'artista e sulla sua formazione che Biancale si sofferma, affermando che la mancanza di dimestichezza con la realt  delle terre d'oltremare non giovava affatto, perch  il pericolo era quello di indurre gli artisti a produrre opere di maniera in studio anzich  immergersi nella rutilante realt  africana. Un altro elemento fa riflettere, ovvero il riferimento al fatto che molti artisti, sebbene meritevoli, scegliessero volontariamente di non dedicarsi al tema coloniale perch  non avrebbero voluto «essere considerati pittori specialisti»: si ha quindi la sensazione che, nonostante le ragionevoli parole del critico, l'arte coloniale fosse considerata presso gli artisti alla stregua di un sottogenere, qualcosa a cui non dedicarsi per mantenere intatta la reputazione di artista a tutto tondo.

Biancale, esattamente come la Giuria della manifestazione del 1931, era costretto ad ammettere che la qualit  delle opere selezionate non erano «tali da soddisfarci compiutamente» ma che nel criterio di selezione si era scelto di preferire «un mediocre pittore che ha operato in colonia ad un mediocre artista che non c'  stato». La sezione retrospettiva della mostra, relativa al Quattrocento,

⁵⁶⁹ *II Mostra Internazionale di Arte Coloniale 1934-1935 Napoli*, Roma, Fratelli Palombi, 1934, pp. 39-40.

⁵⁷⁰ *Ivi*, p. 40.

al Cinquecento e all'Ottocento, era stata voluta dal critico per «mostrare che cosa può la fantasia d'un grande artista nell'evocazione di motivi esotici»: Carpaccio, Veronese, Tiziano, Mansueti erano chiamati a dimostrare tale presupposto, fungendo da monito agli artisti contemporanei che, nonostante viaggi in colonia e la possibilità di vedere dal vivo la realtà africana, continuavano a produrre opere di scarsa qualità. Cammarano, il «Courbet d'Italia»⁵⁷¹, era stato scelto per l'enfasi, il dinamismo compositivo ma soprattutto perché nella sua opera più famosa, *La battaglia di Dogali*, aveva mostrato di aver assimilato la tradizione precedente, creando dunque un'opera coraggiosa, che sa porsi nel solco della grande storia italiana apportando qualcosa di nuovo.⁵⁷² L'Africa di Cammarano non è una «Colonia di maniera», è teatro di lotte e sofferenze, di eroismo e patriottismo. Non appare scevra da conseguenze propagandistiche la decisione di mostrare quest'opera dipinta pochi anni dopo il triste evento storico: esponendo una delle più cruente sconfitte subite dall'esercito italiano durante l'età liberale, il confronto con i successi riportati dal fascismo risultava palesamente a favore del regime.

Esaminando la pubblicistica coloniale si ha la sensazione che l'annoso problema relativo all'arte coloniale, alla sua definizione e al suo rapporto con l'arte genericamente intesa, non preoccupasse solo Biancale e una ristretta cerchia di specialisti ma anche altre personalità, come qualche giornalista del tempo. Alcuni, com'è prevedibile, diedero notizia della mostra senza scendere in dettagli di natura critica e senza proporre riflessioni teoriche scomode, ponendo l'accento sugli aspetti più *pop* della mostra, ovvero i padiglioni dedicati alle colonie e il villaggio indigeno. Su le pagine de *L'Italia Coloniale*, invece, Alberto Neppi⁵⁷³ si interrogò su alcuni aspetti in un lungo articolo. Affermò infatti che nel mondo dell'arte gli specialisti tendevano a non guardare di buon occhio le specializzazioni, perché desideravano veder rappresentati tutti i generi in tutte le mostre d'arte, accogliendo le tendenze concettuali e stilistiche più diverse. Tuttavia,

«Per quanto riguarda le periodiche rassegne internazionali, indette dall'Ente Autonomo della Fiera di Tripoli, la specializzazione non può essere intesa come una volontaria angustia di orizzonti ideali, o come una confessione di irrimediabili e meccaniche *routines* creative, giacché si tratta, in fondo, di uno spostamento di

⁵⁷¹ *II Mostra Internazionale di Arte Coloniale 1934-1935 Napoli*, Roma, Frat.lli Palombi, 1934, p. 42.

⁵⁷² Questo dipinto era custodito al Museo Coloniale di Roma, vedi cap. 2.

⁵⁷³ Alberto Neppi (1890-1965) fu direttore della casa editrice Taddei subito dopo la Prima Guerra Mondiale. Insieme al fratello, danno nuovo impulso all'attività editoriale della ditta che, al momento dell'acquisto, era poco più che una tipografia. Venne dato ampio spazio anche a debuttanti come nel caso di Filippo De Pisis. Dal 1915 al 1923 vengono pubblicati oltre 120 volumi, in maggioranza di letteratura, poesia, arte e storia, tra cui alcuni dello stesso Alberto. Nel 1923 la casa editrice chiuse i battenti e Alberto Neppi fu costretto a trasferirsi a Roma per continuare la sua attività come giornalista presso *L'osservatore Romano*, *L'Illustrazione Italiana*, *Il lavoro d'Italia* e molti altri. Pubblicò anche saggi e monografie in particolare sulla pittura rinascimentale del ferrarese. Cfr: <http://www.letteraturadimenticata.it/neppi.htm>

domicilio e di un cambiamento di clima, geografico ed etnico, da parte degli artisti operanti in colonia, i quali, per il fatto stesso di aver compiuto il non omerico viaggio, non rinunciano, almeno nelle intenzioni, a raffigurare la vita vivente nella sua mutevole e complessa integrità»⁵⁷⁴

Nessuna distanza dovrebbe essere rintracciata tra l'artista che rappresenta la vita coloniale e quello che si occupa di descrivere la vita nella madrepatria, trattandosi solo di fare arte a latitudini diverse. Il problema, semmai, riguardava *come* portare avanti il compito:

«Le estetiche oggi in auge non favoriscono certo le avventure spirituali a caccia del motivo inedito e tendono a svalutare, in genere, le effusioni del sentimento e le reazioni d'indole etica e morale, sul piano della vita quotidiana e, a maggior ragione, della vita fantastica»⁵⁷⁵

Se non è possibile rifarsi alle tendenze estetiche contemporanee, dunque, sembrerebbe naturale volgersi al passato:

«è indubitato che i migliori esemplari di antica pittura veneziana, raccolti qui nella ciclopica Sala dei Baroni, dalla giorgionesca *Disputa di Santo Stefano* del Carpaccio all'autoritratto di Paolo Veronese col moretto, evocano costumi e tipi esotici in un aureo lume imaginifico [sic!] e che la formazione ottocentesca di una tuttora valida schiera di pittori colonialisti in Francia coincide con il trionfo del romanticismo, capeggiato in arte dal fervido Delacroix»⁵⁷⁶

Volgersi al passato significava per Alberto Neppi ricorrere, ancora una volta, a stilemi e tendenze esoticheggianti di ascendenza romantica, che nulla cedevano al realismo, preservando intatto il ricorso a “tipi” e “costumi” esotici. La Sala dei Baroni e la Sala di Carlo V, dunque, venivano implicitamente interpretate come monito e invito ai pittori contemporanei, affinché attraverso lo studio e l'osservazione delle opere del passato potessero trovare ispirazione:

«Per noi italiani si tratta [...] di suscitare l'interesse, non effimero o dilettantesco degli artisti migliori per quelle affascinanti terre d'oltremare, seguendo, perciò, le orme dei pionieri del colonialismo figurativo di cui vediamo riunite nella Sala di Carlo V opere documentarie innegabilmente pregevoli [...]»⁵⁷⁷

⁵⁷⁴ A. Neppi, *Alla Mostra Coloniale di Napoli*, «L'Italia Coloniale», a. XI, n. 10 (ottobre 1934), p. 41.

⁵⁷⁵ *Ibidem.*

⁵⁷⁶ *Ibidem.*

⁵⁷⁷ *Ibidem.*

Il panorama critico relativo all'arte coloniale tradiva un'incertezza di fondo su cosa fosse, effettivamente, il genere coloniale. Non sembrava possibile allontanarsi dalla ripetizione abusata di figure e temi desunti dalla tradizione esoticheggiante e orientalistica del passato e, d'altra parte, non si riuscivano a indicare nuove strade da percorrere, nuove tecniche da adoperare o nuovi punti di vista per risolvere quest'*impasse*. Proprio come accadeva nel caso della letteratura coloniale, si ha la sensazione di trovarsi di fronte a un genere artistico necessario perché voluto dall'alto ma con tutti i segni distintivi delle iniziative nate all'interno di un programma politico. Probabilmente solo il tempo avrebbe consentito al genere coloniale di approfondire la riflessione sul proprio ruolo e sui propositi da seguire, ma la repentina fine dell'avventura coloniale italiana spazzò via ogni possibilità in questa direzione.

Nel 1934, il **Museo Coloniale** aveva partecipato all'**Esposizione Internazionale del Sahara al Museo d'Etnografia del Trocadero di Parigi**. La sezione italiana venne riproposta in Italia in occasione della Seconda edizione della Mostra d'Arte Coloniale con un catalogo a parte.⁵⁷⁸ I partecipanti, oltre alla Francia e all'Italia, erano le potenze che detenevano i maggiori territori sahariani, ovvero la Gran Bretagna e l'Egitto. La sezione italiana era stata organizzata per documentare l'opera compiuta dagli studiosi italiani nell'esplorazione scientifica del Fezzan e delle altre zone sahariane della Libia e prevedeva anche un approfondimento storico sui viaggiatori e gli esploratori che fin dal Medioevo avevano esplorato la zona costiera africana e i paesi interni dell'area, di cui il catalogo ripercorre succintamente i passi e le avventure. Le sezioni espositive contavano materiale illustrativo sulle esplorazioni, la geografia fisica e la cartografia medioevale grazie a numerose carte geografiche riportanti i tragitti percorsi dalle missioni o i dati geologici della regione; vasi, anfore, collane, pettini, bicchieri della missione Pace -Sergi-Caputo; bracciali e anelli inviati dal Museo di Tripoli; ventiquattro maschere di tipi "tebbù" e "tuareg" del Prof. Cipriani, «teschi delle genti primordiali che abitarono il Fezzan»,⁵⁷⁹ una collezione di fotografie di diversi tipi umani del Fezzan tratti dalla stessa missione,⁵⁸⁰ svariati reperti preistorici ed etnografici come gli arnesi tuareg e oggetti di uso quotidiano (scodelle, cucchiai, panieri ma anche monili in metalli preziosi oppure pietra); materiale chirurgico e medicinali tradizionali delle zone del Sahara «droghe o erbe, ma spesso anche amuleti che portano incise o scritte formule magiche

⁵⁷⁸ *II Mostra Internazionale d'arte Coloniale. La Mostra del Sahara Italiano*, Roma, Ministero delle Colonie, 1934.

⁵⁷⁹ F. Corò, *Esposizione internazionale del Sahara*, ritaglio di giornale datato giugno 1934 rinvenuto in Archivio Storico-Diplomatico del Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale, fondo ex Ministero dell'Africa Italiana, vol. III, b41 p8.

⁵⁸⁰ *La partecipazione italiana alla mostra del Sahara a Parigi*, «L'Italia Coloniale», a. XI, n. 5 (maggio 1934), p. 74.

che secondo le credenze di quelle popolazioni sono il toccasana di ogni malanno»;⁵⁸¹ materiale illustrativo dell'azione italiana in quelle regioni come la carta sulla ripartizione dei servizi sanitari in Tripolitania e in Cirenaica e quella sulla ripartizione delle scuole elementari.

La **mostra d'arte coloniale di Milano del 1936** era stata voluta dalla sezione lombarda dell'Istituto Coloniale Fascista, presieduta da Luigi Silva, e allestita con circa 180 opere in cinque sale del palazzo della Permanente appena un mese dopo la proclamazione dell'Impero. Tra gli artisti esposti si ricordano Luigi Brignoli, undici opere di Natalia Mola, una dozzina di Aldo Mazza, Giorgio Grazia, Ernesto Bazzaro, Antonio Cappelletti, Giovan Battista Ricci, Oswaldo BOT, Claudio Martinenghi, Luigi Bracchi.⁵⁸² Non sono state reperite immagini fotografiche su questa mostra e le informazioni risultano molto scarse.

La cosiddetta “**Mostra d'Oltremare**” era stata organizzata dall'**Ente Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare** a Fuorigrotta, quartiere periferico di Napoli che per l'occasione divenne teatro di imponenti lavori di bonifica e ammodernamento. Sulla stampa iniziarono a diffondersi notizie sulla Mostra con molto anticipo, almeno già dal 1937 e all'inizio del 1938 venne diffusa la notizia dell'Istituzione di un Ente per la Mostra Triennale delle Terre d'Oltremare, che fin dall'inizio era stato pensato come evento a cadenza periodica.⁵⁸³ Intorno alla Mostra d'Oltremare nacque un'industria culturale grazie al lavoro solerte del Ministero della Cultura Popolare, che ne assicurò la massima copertura pubblicitaria attraverso reclame su quotidiani e riviste, cartoline, francobolli celebrativi, manifesti, documentari dell'Istituto Luce.⁵⁸⁴

La rassegna era stata progettata come prova della forza di espansione italiana, considerata nell'arco diacronico che da Cesare va a Mussolini. La mostra, la più grande esposizione coloniale organizzata in Italia, era divisa in cinque settori, uno dedicato ai servizi, uno storico che comprendeva sei mostre dedicate all'espansione italiana dalle conquiste di Roma a quelle del Fascismo, uno geografico che comprendeva otto mostre dedicate alle varie aree dei possedimenti italiani, uno relativo alla produzione e al lavoro di cui facevano parte trenta mostre tra cui quelle del Libo e del Giornale, della Sanità, della Caccia, della Pesca e dell'Arredamento, uno artistico-archeologico, in cui facevano la loro comparsa ricostruzioni di vestigia romane, un'arena, un

⁵⁸¹ F. Corò, *Esposizione internazionale del Sahara*, ritaglio di giornale datato giugno 1934 rinvenuto in Archivio Storico-Diplomatico del Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale, fondo ex Ministero dell'Africa Italiana, vol. III, b41 p8.

⁵⁸² G. Tomasella, *op.cit* 2017, p. 210.

⁵⁸³ *Notizie e Informazioni. La Mostra Imperiale di Napoli*, «L'Illustrazione Coloniale», a. XX, n. 1 (gennaio 1938), p. 23.

⁵⁸⁴ G. Arena, *Visioni d'oltremare. Allestimenti e politica dell'immagine nelle esposizioni coloniali del XX secolo*, Napoli, Edizioni Fioranna, 2011, p. 103.

Palazzo dell'Arte, parchi e un acquario. Il Palazzo dell'Arte, oltre a ospitare i congressi, conteneva alcune interessanti esposizioni d'arte.

Per l'organizzazione della mostra il regime compì uno sforzo grandioso. Sotto la Presidenza del Ministro dell'Africa Italiana, Attilio Teruzzi, venne nominato a capo dell'equipe di lavoro un Commissario generale Governativo, Vincenzo Tecchio, Consigliere nazionale. Ogni settore si avvalse dell'aiuto e della collaborazione di esperti: l'africanista Zaghi per il settore storico, Badoglio e Ravenni per quello militare, Cocchia e Piccinato per quello architettonico, Quaroni e Guerrini per quello artistico che si occuparono di coordinare l'attività di pittori, scultori e decoratori.⁵⁸⁵

Il programma generale venne approvato nel settembre 1938 e i lavori iniziarono nel gennaio 1939 con un contributo iniziale di venti milioni di lire. Contemporaneamente ai lavori di recupero dell'area flegrea e alla costruzione di edifici permanenti, venne iniziata anche la ricerca e la raccolta del materiale da esporre ad opera dei funzionari del Ministero dell'Africa Italiana, dei Governi delle colonie con la collaborazione di pinacoteche, archivi, musei pubblici e privati collezionisti. Molto materiale era di provenienza del Museo Coloniale di Roma.

Il piano definitivo della mostra fu elaborato da Marcello Canino e venne quasi interamente rispettato. Luigi Piccinato e Carlo Cocchia intervennero nella sistemazione delle fontane e dei giardini. Cocchia, in particolare, cercò di inserire elementi decorativi, nonostante le opinioni contrarie, all'interno di quelli architettonici, come ad esempio nel caso del ristorante con piscina nella cui nudità architettonica inserì esternamente la grande decorazione di Prampolini e all'interno, le decorazioni parietali e pavimentali di Edoardo Giordano. La Mostra d'Oltremare venne inaugurata il 9 maggio del 1940 e un mese dopo fu chiusa a causa dell'entrata in guerra dell'Italia. Durante i pochi giorni in cui fu aperta al pubblico non accolse tanti visitatori quanti il governo ne aveva previsti. La chiusura repentina e l'immane sproporzione tra i costi sostenuti e i risultati ottenuti rendono questa manifestazione una metafora del divario fra le aspirazioni del regime e la realtà della politica coloniale italiana, destinata a una parabola breve e poco gloriosa.

In un documento rinvenuto presso l'Archivio del Ministero degli Esteri è possibile trovare interessanti riflessioni circa le motivazioni che avevano posto in essere la mostra nonché sullo spirito generale che animava i promotori nel periodo seguente la chiusura al pubblico della mostra. Il documento non è datato ma è stato scritto sicuramente dopo il giugno 1940 perché fa riferimento alla guerra che ha decretato la chiusura della mostra e ai bombardamenti che hanno comportato la

⁵⁸⁵ G. Arena, *op.cit.* 2011, p. 99.

rovina del materiale esposto, inoltre traspare chiaramente il desiderio di dare un seguito a questa prima edizione della mostra e il testo appare fortemente apologetico nei confronti dell'attività del regime. Se l'autore trovava ancora possibile che il programma culturale del regime fosse portato avanti, ciò indica probabilmente che la situazione in cui l'Italia fascista si trovava in quel particolare momento non era tale da far disperare in un possibile ritorno. È probabile dunque che l'autore di questo testo, un non meglio identificato "Faber", fosse un funzionario del Ministero dell'Africa Italiana, convinto assertore della politica coloniale e dell'azione culturale coloniale fascista, amareggiato dalla piega presa dal corso degli eventi e speranzoso di un riscatto futuro. Al di là della retorica propagandistica, questa relazione, probabilmente una bozza di articolo destinato ad una rivista o ad un giornale -il tono non è quello asciutto e funzionale tipico dei documenti ad uso interno -, appare utile per scoprire *Il significato della Mostra Triennale d'Oltremare*, proprio come recita il titolo.

«Con la Triennale si volle, allora, documentare in una completa sintesi panoramica l'opera compiuta dal genio, dal valore e dal lavoro italiano in terra di colonia: si vollero fissare le caratteristiche storiche, geografiche ed economiche dei nostri possedimenti; si vollero dedurre, dal comparato esame di questa opera e di queste caratteristiche, le direttrici fondamentali per la futura azione; si volle infine offrire al mondo, diffidente o ignaro, in buona o in mala fede, la possibilità di una valutazione obiettiva della nostra volontà e capacità costruttrici e civilizzatrici. Ma si volle anche e soprattutto [...] dimostrare la continuità storica e ideale della nostra inesauribile forza di espansione. E in questo senso effettivamente la mostra, oltre che espressione del fervore coloniale e colonizzatore allora in atto, apparve quasi coronamento di tutto un ciclo di volontà, di sacrifici e di sforzi maturatisi non soltanto attraverso gli anni e i decenni più vicini, ma attraverso i secoli, i millenni anzi, dell'espansione d'oltremare delle nostre genti»⁵⁸⁶

Prima che la guerra trascinasse l'Italia nel caos, Faber afferma che era stato ritenuto opportuno raccogliere le fila del lavoro compiuto, fissarle in una «definitiva documentazione», ovvero la Mostra d'Oltremare, per un duplice scopo: trarre nuova lena per gli sviluppi futuri dell'azione coloniale e lasciare alle future generazioni un monito, quello di non dimenticare il passato recente e lontano e a riprenderne appena possibile il corso, facendo tesoro dell'esperienza acquisita. La Mostra d'Oltremare si profilava dunque come evento di importanza propagandistica eccezionale:

⁵⁸⁶ Faber, *Significato della Mostra Triennale delle terre d'Oltremare*, documento dattiloscritto rinvenuto presso l'Archivio Storico-Diplomatico del Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale, fondo ex Ministero dell'Africa Italiana, vol. III, b.43 p.10, p. 1.

testamento che sancisce le ultime volontà di un condannato a morte, speranzoso che la progenie possa seguire le sue orme affinché la propria eredità non vada perduta. La valenza didattica della mostra, dunque, è innegabile e traspare dalla struttura stessa della mostra.

La Mostra d'Oltremare, *ça va sans dire*, è stata il risultato di spese consistenti: riferimenti più o meno espliciti erano presenti lungo tutto il testo circa l'impegno economico profuso per la mostra e i «capitali ingenti» sono citati con una punta di amarezza, quella di chi pur essendo consapevole dello spreco si ostina ad ostentare una malcelata noncuranza. L'autore afferma di avere piena fede nella capacità di ripresa d'Italia e del suo ritorno al posto che le compete perché il lavoro e l'intelligenza degli italiani torneranno a essere «strumento di civiltà sulle vie del mondo» proprio come la Triennale testimoniava. A sottolineare l'eccezionale ricchezza della Mostra, l'autore procede a ricordare la successione **delle singole sezioni della Mostra Storica**: Roma antica sul mare (che trattava delle conquiste romane nel Mediterraneo, dei rapporti delle colonie con la madrepatria e del progresso della tecnica navale che aveva reso possibile tutto ciò); Repubbliche marinare (in cui venivano trattati i punti salienti della storia di Genova e Venezia, la quarta crociata, la guerra di Lepanto e della diplomazia delle due realtà politiche); La Galea di Marco Querini (sezione dedicata alla pittura italiana dal sec XV al XVIII con l'esposizione di opere di Carpaccio, Bellini, Santacroce, Mansueti, Dossi, Tintoretto e Tiziano); Pionieri ed esploratori italiani in Africa (raccolta di carte geografiche dal Medioevo al 1940); Conquiste coloniali (Vengono ripercorsi i momenti principali dal 1896 all'Impero Fascista); Partito Nazionale Fascista (nella quale si comincia dalla situazione politica italiana nell'Ottocento per trovare le motivazioni e le cause dell'ascesa politica del regime); Lavoro italiano in Africa, Espansione Italiana in Oriente (partendo dall'età romana si producevano documenti che ripercorrevano la penetrazione coloniale italiana fino alla concessione di Tien Tsin), Civiltà cristiana in Africa.⁵⁸⁷ Lo scopo della sezione storica e della mostra più in generale, era dar corpo all'Idea che «vive superba nell'evidenza nuda dei dati»: la mostra infatti può anche essere stata chiusa ma i dati sono eterni «perché rispecchiano le realtà dei fatti e ci indicano la via del nostro divenire».⁵⁸⁸

Dal documento permea un generale ottimismo generato dalla consapevolezza che «un popolo che, in tutte le fasi della sua antichissima storia, ha dato tante prove della sua vitalità, non può morire, anche se la tempesta sembra sommergerlo», in questi pochi fogli dattiloscritti è possibile veder emergere tutte le contraddizioni di una politica coloniale votata al fallimento ma millantata dalla propaganda per lunghi anni come vincente.

⁵⁸⁷ *Ivi*, pp. 4-5.

⁵⁸⁸ *Ivi*, p. 7

Oltre che dal Museo Coloniale, una buona quantità di materiale utilizzato per l'allestimento delle numerose sezioni della Mostra d'Oltremare provenne dalla Mostra Augustea della Romanità, inaugurata il 23 settembre 1937 per commemorare il Bimillenario della nascita di Augusto avvenuta il 23 settembre del 63 avanti Cristo. Giulio Quirino Giglioli, direttore generale della mostra, aveva espresso qualche dubbio in relazione al rischio per la Mostra d'Oltremare di diventare un succursale della precedente, a causa dell'alto numero di pezzi che la commissione aveva chiesto in prestito. Come si evince dalla struttura della sezione storica, infatti, la Mostra d'Oltremare si proponeva come sintesi storica delle fatiche coloniali italiane, rintracciandone l'inizio nell'età romana. Tuttavia, i materiali della mostra allestita in via Nazionale nel 1937 a cura dello stesso Giglioli furono inglobati all'interno di una rappresentazione molto più articolata e strutturata del concetto di impero e, di conseguenza, di *Romanitas*. La Mostra della Romanità, infatti, fu voluta non solo per commemorare un grande imperatore ma come occasione di celebrare tutta la Romanità, «dalle umili origini leggendarie dell'VIII secolo a.C. fino alla codificazione del diritto romano e all'affermazione della Chiesa trionfante come erede spirituale di Roma, nella prima metà del VI secolo».⁵⁸⁹ La romanità veniva rappresentata come sintesi storica di ciò che era stato creato anticamente dalle più «progredite civiltà del Mediterraneo orientale e specialmente dalla greca», capace al tempo stesso di generare una civiltà superiore «che ai grandi valori intellettuali seppe aggiungere per la prima volta norme di ordine, di disciplina, di equità» che impressero un marchio indelebile nella storia europea.⁵⁹⁰ L'Italia poteva considerarsi erede diretta della tradizione romana: già nel Rinascimento si era distinta per il fiorire delle arti e delle scienze e negli ultimi cento anni era risorta anche come unità politica. Grazie al fascismo il popolo italiano aveva raggiunto un nuovo splendore, creando «per il bene non solo dell'Italia ma di tutto il mondo, le norme del nuovo assetto politico dei popoli civili».⁵⁹¹ Si venne così a delineare una continuità ideale tra l'antica Roma -creatrice di un nuovo ordine, sintesi fra quanto di meglio il Mediterraneo aveva da offrire- e il regime -responsabile della nuova stagione di straordinaria vitalità, non soltanto nelle arti e nelle lettere ma nell'azione civilizzatrice e politica-. È questo uno dei nodi principali da evidenziare, ovvero i risvolti prevalentemente politici derivati dall'utilizzo del concetto di *romanitas* all'interno della propaganda del regime. Lungi dal rappresentare solo una

⁵⁸⁹ Il materiale esposto alla Mostra Augustea della Romanità era costituito da calchi e non da originali: calchi in scala di monumenti e in dimensioni reali di statue ed epigrafi. Il materiale era stato rintracciato in numerosi musei italiani, in molti musei esteri e in collezioni private, Giglioli e i suoi collaboratori, infatti, fin dal 1932 lavorarono senza posa per rintracciare e selezionare i pezzi da far riprodurre agli esperti. Una volta chiusa la Mostra Augustea, il materiale raccolto avrebbe dovuto costituire il nucleo principale del Museo dell'Impero Romano che avrebbe dovuto essere il «centro unico al mondo di studi scientifici sulla Romanità». *Mostra Augustea della Romanità catalogo prima edizione*, Roma 23 settembre 1937 – 23 settembre 1938, Roma, tipografia camera deputati ditta Carlo Colombo, 1937, pp. VII- XI.

⁵⁹⁰ *Ivi*, p. VIII.

⁵⁹¹ *Ibidem*.

suggerimento, esso diventò nei tardi anni Trenta vera e propria chiave di volta di un percorso molto più lungo, che vide un progressivo inserimento di tematiche e motivi di stampo archeologico all'interno della vita del regime. Il mondo romano era uno dei principali referenti politici, modello ed esempio, strumentalizzato per rinvigorire l'immagine interna del regime che può dunque fregiarsi del titolo di civilizzatore, alla stregua di quanto fatto dal precedente Impero Romano. Non stupisce che una buona parte dei materiali della Mostra Augustea siano poi confluiti nella Mostra d'Oltremare: quest'ultima era stata concepita e organizzata come sintesi ultima del ruolo italiano nella colonizzazione e il riferimento alla *romanitas* e all'impero era considerato un presupposto imprescindibile. La paura di Giglioli relativa alla possibilità per la Mostra d'Oltremare di diventare una costola della Mostra Augustea della Romanità, tuttavia, non trova un corrispettivo nella realtà né nelle intenzioni degli allestitori impegnati a Napoli perché sebbene il riferimento all'antico fosse costante questo risultava compenetrato all'interno di una narrazione di più ampio respiro, nella quale accenni e stimoli culturali differenti convivevano. Razionalismo architettonico, monumentalismo, decorativismo, archeologia: la Mostra d'Oltremare di Napoli (1940) riassumeva in un unico grande spazio tutte le tendenze culturali che avevano contribuito ad arricchire il panorama espositivo e più in generale culturale durante il Ventennio, dando vita a un gigantesco racconto per immagini del *voler essere* del regime, poco prima della sua sconfitta politica.

Una visita completa della Triennale poteva compiersi seguendo un itinerario che dimostrava con coerenza e fedeltà storica la continuità dell'idea imperiale di Roma, da Cesare a Mussolini. Da un settore propriamente storico si passava al settore geografico e quindi al settore della produzione e del lavoro fra i quali trovavano posto i servizi, i ristoranti e gli spettacoli. Dall'ingresso principale della mostra, che s'apriva a oriente della zona, «adorno di festosi policromi e di alti pennoni con bandiere e gonfaloni», il visitatore entrava nel primo settore della Triennale d'Oltremare, quello storico, nel quale veniva documentata ed esaltata, nelle sue diverse forme d'attività «la forza d'espansione della stirpe italiana nei secoli, dalle guerre puniche a oggi».⁵⁹² “Roma antica sul mare” era il tema dominante degli edifici che componevano la prima mostra che si offriva all'ammirazione del visitatore. In essi, disposti su due ali raccordate da una galleria centrale «la gloria imperiale di Roma, il suo secolare dominio sul Mediterraneo, la sua invincibile capacità di espansione trovano la documentazione, anche spettacolare, più completa ed efficace». Il senso della marcia di civiltà che da Roma si irradiò per tutto il mondo conosciuto, veniva offerto attraverso le riproduzioni delle navi romane degli itinerari carovanieri, delle indicazioni militari. I numerosi plastici, le statue, le reliquie archeologiche più importanti della trionfale espansione

⁵⁹² *Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare*, Napoli, Campi Flegrei 9 maggio – 15 ottobre 1940, Torino, Industrie Grafiche Gros Monti & C, 1940, p. 15.

romana, raccolte dalla Libia all'Egitto, dall'Asia Minore alla Spagna, documentavano suggestivamente le imprese compiute, le guerre combattute, la civiltà portata agli altri popoli. Tutto viveva in un ordine profondamente suggestivo, senza il pericolo «di apparire o di essere in una fredda esposizione di cose appartenenti al passato: anzi ogni cosa di questa rassegna ottiene il suo significato più giusto, collocandosi in quella storica continuità che lega all'Impero di Roma all'Impero di Mussolini». Da questa prima mostra si passava a quella dedicata alle Repubbliche Marinare e alle Marinerie Italiane dell'Ottocento.⁵⁹³ Le glorie di Amalfi, di Pisa, di Genova e di Venezia che durante tutto il Medio Evo furono «le insigne continuatrici della forza d'espansione lasciata in eredità da Roma imperiale», trovavano la loro più completa e unitaria documentazione in un grandioso edificio la cui architettura era ispirata a quella delle colonie amalfitane, pisane, genovesi e venete, nelle terre d'oltremare. Nelle sale della Mostra delle Repubbliche Marinare - allestite in modo da riprodurre un cortile amalfitano del XII sec., un fondaco genovese, un mandracchio-, erano raccolti ed esposti i più interessanti documenti relativi al periodo che vide la fioritura delle Repubbliche Marinare. L'elemento spettacolare di maggiore suggestione era dato dalla riproduzione fedele di una galea veneta del XV secolo che galleggiava, a dimensione naturale e completamente armata, in un bacino intorno al quale si aprono gli archi di un fondaco veneziano. Una torre quadrata di vedetta dominava tutto l'edificio con la sua sagoma svelta e possente e reca in cima un fiammante gonfalone. Accanto vi era la Mostra dedicata alle marinerie napoletana, toscana, ligure, pontificia e sarda che nell'Ottocento furono attive nel Mediterraneo. Successivamente il visitatore sarebbe uscito sulla grande piazza imperiale, decorata con aiuole e fontane, e avrebbe visto profilarsi il severo edificio in cui vi era la Mostra dei Pionieri ed Esploratori Coloniali,⁵⁹⁴ ricca di documenti e stampe, reliquie e cimeli che informavano il visitatore sugli anni duri e difficili in cui queste figure d'eccezione operarono, fra l'indifferenza e l'ostilità.⁵⁹⁵ La Mostra delle Conquiste risultava integrata alla Mostra delle Forze Armate e seguiva immediatamente quella dei Pionieri. Il visitatore era accolto in un'altissima sala nella quale una Vittoria alata simboleggiava le glorie militari italiane. Plastici murali e riproduzioni dei territori dell'Impero conquistato provavano il valore dei soldati «degni eredi della tradizione legionaria di Roma e rappresentavano «la più formidabile rassegna dell'eroismo italiano d'oltremare». In una vasta sala sopra un enorme plastico raffigurante l'A.O.I., erano rappresentati tutti i movimenti delle truppe italiane impegnate nella conquista dell'impero, mentre la voce di Badoglio illustrava le fasi delle operazioni. La Mostra delle Forze Armate testimoniava invece dello sviluppo dato

⁵⁹³ *Ivi*, p. 17.

⁵⁹⁴ *Ivi*, p. 18.

⁵⁹⁵ *Ivi*, p. 19.

all'Esercito, alla Marina, all'Aviazione, alla MVSN dal Regime Fascista per la difesa attiva dei territori dell'Impero.⁵⁹⁶ La Torre del Partito, simbolo della costruttività della Rivoluzione, si elevava a conclusione del settore storico, era visitabile dall'alto in basso, alta 50 metri e costituita da 10 piani, in essi era documentato il volontarismo fascista, strumento di espansione dell'idea imperiale di Mussolini e «argine insuperabile alle forze deleterie alla civiltà latina».⁵⁹⁷ Il Teatro Littorio s'affacciava sulla Piazza Imperiale. Si trattava di una costruzione in marmo verde e travertino, il cui fronte principale era adornata di un sobrio colonnato dietro al quale era campito un encausto di 300 m². Nel corpo centrale dell'edificio vi era il grande teatro, con una capacità di 2000 posti a sedere, con palcoscenico, riscaldamento e amplificazione acustica dove si terranno spettacoli lirici e d'arte drammatica. Nel corpo anteriore vi erano grandi gallerie nelle quali erano ordinate le importanti mostre d'arte retrospettiva e d'arte contemporanea e i saloni in cui si sarebbero dovuti tenere congressi, convegni, e raduni scientifici nazionali su temi riguardanti l'Impero. La mostra retrospettiva presentava dipinti, incisioni e disegni di artisti molto noti, alcuni dei quali già esposti presso le edizioni del 1931 e del 1934 delle mostre d'arte coloniale. Ricordiamo: Saverio Altamura, Nicolò Barabino, Pietro Bellò, Cesare Biseo, Carlo Bruloff, Ippolito Caffi, Michele Cammarano, Vincenzo Caprile, Raffaele Carelli, Giacomo Casa, Eugenio Cecchini, Eugenio Cecconi, Ettore Cercone, Felice Cerruti Beauduc, Fabio Cipolla, Luigi Conconi, Tranquillo Cremona, Eduardo Dalbono, Massimo D'Azeglio, Marco De Gregorio, Lorenzo Delleani, Mario De Maria, Gaetano Esposito, Luigi Fabron, Federico Faruffini, Giovanni Fattori, Antonio Fontanesi, Achille Formis, Luigi Gallis, Ernesto Giroux, Bartolomeo Giuliano, Francesco Heyez, Enrico Junk, Alessandro La Volpe, Carlo Mancini, Pompeo Mariani, Vincenzo Marinelli, Domenico Morelli, Francesco netti, Eleuterio Pagliano, Alberto Pasini, Antonio Puccinelli, Giovanni Renica, Achille Sangiovanni, Stefano Ussi, Elia Todeschini, Paolo Vetri.⁵⁹⁸ La mostra d'arte contemporanea era stata ordinata da Ugo Ortona e realizzata con opere giunte attraverso concorsi ma anche per invito, e passate al vaglio di una giuria composta da Carlo Giulio Argan, Bruno Barilla, Vincenzo Ciardo, Bruno Molajoli, lo stesso Ortona, Attilio Selva e Giorgio Rosi. Espongono come pittori: Adriana Apolloni Contardo Barbieri, Paride Beccarini, Antonio Barrera, Antonio Cannata, Michele Cascella, Giuseppe Casciaro, Vincenzo Ciardo, Vincenzo Colucci, Anna Dinella, Mario Cortiello, Donato Frisia, Lazzaro Giampaolo, Malkiorre Melis, Vincenzo Morelli, Aldo Pagliacci, Bernardino Palazzi, Mario Vellani Marchi, Corrado Russo, Lucenti Vuattolo. Per il bianco e nero: Lino Bianchi Barriviera, Lucia Di Borbone, Duchessa

⁵⁹⁶ *Ivi*, p. 21.

⁵⁹⁷ *Ivi*, p. 22.

⁵⁹⁸ G. Tomasella, *op.cit.* 2017, pp. 224-226.

D'ancona, Antonio Carbonati, Tommaso Cascella, Giulio Cisari, Mario Pacilio, Diego Pettinelli, Pippo Rizzo, Mimì Quilici Buzzaschi. Per la scultura: Paolo Boldrin, Benedetto De Lisi, Ugo Carà, Antonio Corsi, Antonio Rega, Michele Guerrisi, Corrado Ruffini, Nardo Pajella. Una sala a è stante racchiude le aeropitture futuriste con Prampolini, Giuseppe Oriani, Emilio Buccafusca, Sante Monachesi, Giovanni Acquaviva, Enrico Castello, Leandra Angelucci Cominazzini, Sascha Robb Cucchetti, Leonida Zen, Corrado Forlin, Mario Radice, Manlio Rho. Vi era anche una sezione per i giovani dei Gruppi Universitari.⁵⁹⁹

A sud del Teatro Littorio con la Mostra del Lavoro Italiano in Africa, aveva inizio il settore geografico della Triennale.⁶⁰⁰ “Lavoro italiano in Africa” era scritto a grandi lettere sul frontone dell'edificio che costituiva l'introduzione simbolica e al settore geografico della Triennale. Il visitatore vi avrebbe verificato la portata del contributo dato dagli italiani alla civilizzazione dell'Africa non italiana, ovvero nei territori dominati da altre nazioni come Egitto, Congo, Tunisia, Marocco, Senegal. «Il lavoro italiano è l'orgoglio maggiore della patria che offre al mondo i suoi figli, le sue creature laboriose, con romana generosità».⁶⁰¹ La sezione era esternamente decorata da un enorme viale di palme, disposte su quattro lunghissime file. A sinistra si apriva la Mostra dell'AOI e a destra quella della Libia. La prima costituiva forse la parte più suggestiva del settore geografico della Triennale: «un grandioso edificio rivestito esternamente di mosaico dorato, dalle pareti interne affrescate con vaste composizioni allegoriche [...] conduce al complesso di edifici dedicati ai singoli governi dell'AOI nei quali viene documentata tutta la rapida e intensa valorizzazione dell'AOI compiuta dal regime».⁶⁰²

Tutto intorno alla mostra dell'AOI, una vasta zona era sistemata in modo da offrire una visione ambientale piena di suggestione: un laghetto, circondato da palme e da euforbie, sul quale si affacciava il famoso bagno di Fasilide, cioè uno degli edifici più interessanti dei Castelli di Gondar, una radura nella quale erano disseminati, accuratamente ricostruiti da indigeni con materiale venuto dall'Etiopia, i villaggi abissini ovvero tucul e ghebbi nei quali alcune famiglie indigene lavoravano alla loro produzione artigianale, raccolti intorno a una chiesa copta. Queste strutture esponevano prodotti dell'artigianato etiopico ma anche strade, ponti, opere igieniche, opere di colonizzazione e di bonifica.⁶⁰³ Questa rassegna era completata dalla Mostra della Libia che si presentava, dall'altro lato del viale delle palme, con un gruppo di costruzioni bianche sovrastate

⁵⁹⁹ *Ivi*, pp. 226-228.

⁶⁰⁰ *Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare*, Napoli, Campi Flegrei 9 maggio – 15 ottobre 1940, Torino, Industrie Grafiche Gros Monti & C, 1940, p. 23.

⁶⁰¹ *Ivi*, p. 25.

⁶⁰² *Ivi*, p. 27.

⁶⁰³ *Ivi*, p. 29.

dalla sagoma di un minareto. Venivano illustrati gli aspetti storici e geografici della Libia nonché le realizzazioni del regime in ogni campo sociale, politico, religioso per la valorizzazione della Quarta Sponda, senza dimenticare di rendere conto dell'azione dell'Ente di Colonizzazione che attraverso bonifiche ha strappato vaste zone al deserto, costruendo villaggi rurali, attraverso una riproduzione fedele di quelle costruzioni che l'Ente aveva costruito per i 30mila coloni partiti per la Libia.⁶⁰⁴

Seguiva la mostra dell'espansione italiana in Oriente, che informava i visitatori su quanto compiuto in Estremo Oriente dai tempi di Marco Polo alla concessione di Tien-Tsin. La Mostra era alloggiata in una pagoda, dalla quale si dipartivano due portici di fattura orientale che conducevano a un giardino persiano e a un giardino cinese.⁶⁰⁵

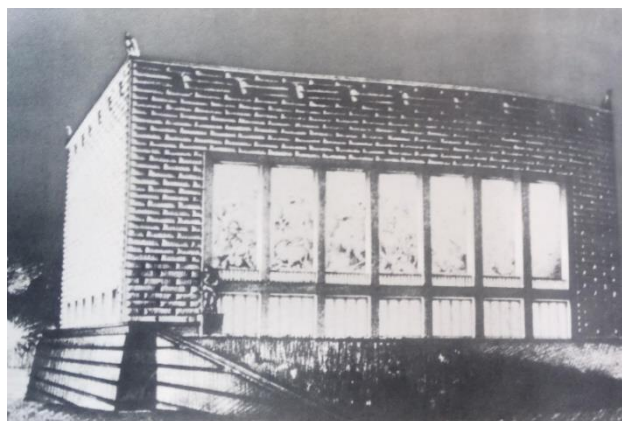


Fig.80 Mostra dell'espansione italiana in Oriente a sinistra; Padiglione dell'Albania a destra, Mostra Triennale delle Terre d'Oltremare, Napoli, 1940. Fonte: Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare, Napoli, Campi Flegrei 9 maggio – 15 ottobre 1940, Torino, Industrie Grafiche Gros Monti & C, 1940, pp. 31 e 34.

A seguire, la Mostra delle Isole Italiane dell'Egeo nella quale il compito di evidenziare le realizzazioni fasciste era affidato a oggetti eterogenei, «i tappeti vivissimi, i vasi policromi, le reliquie archeologiche».⁶⁰⁶ Dopo la successiva Mostra della Civiltà Cattolica, alla fine del settore geografico della Triennale, il grande edificio di ascendenza classicheggiante destinato alla mostra dell'Albania nella civiltà mediterranea. In esso vi erano illustrati i rapporti storici fra l'Italia e l'Albania e «gli sforzi disinteressati che il Regime compie per sincronizzare la terra schipetara al ritmo intenso e fecondo della civiltà italiana».⁶⁰⁷ Seguivano serre tropicali con piante

⁶⁰⁴ *Ivi*, p. 30.

⁶⁰⁵ *Ivi*, p. 31.

⁶⁰⁶ *Ivi*, p. 33.

⁶⁰⁷ *Ivi*, p. 34.

d'importazione e un grande vivaio all'aperto per le specie che non necessitavano di particolari accortezze climatiche, di fronte alle serre un grande Acquario Tropicale aveva il compito di illustrare le specie ittiche del Mar Rosso e dell'Oceano Indiano. Proseguendo il giro, il visitatore avrebbe avuto l'occasione di attraversare «viali che richiamano l'architettura floreale classica, perché disposti a righe alterne di lauri e di cipressi» arrivando al teatro all'aperto che rappresentava la prima realizzazione europea di un teatro all'aperto per le masse. La costruzione era in travertino, con un fronte principale a scalee fra le quali si aprivano grandi aiuole. In alto correva un fregio di 150 metri di lunghezza e 7 di altezza, composto da un mosaico con 12 gruppi di figurazioni classiche. La cavea si distendeva a ventaglio con gradinate che avevano una capacità di 15mila spettatori a sedere e si restringeva fra due corpi avanzati di fabbrica, verso il triplice palcoscenico in cui potevano interagire fino a 5mila attori.⁶⁰⁸ Si trattava dunque di un teatro per masse che nelle intenzioni avrebbe dovuto eliminare le distinzioni sociali.⁶⁰⁹

Il settore relativo alla Produzione e al Lavoro della Triennale documentava le attività svolte nelle terre d'oltremare, illustrava le loro possibilità economiche, testimoniava sforzi e risultati, mete raggiunte e da raggiungere, passava in rassegna tutta l'attrezzatura culturale economica e militare realizzata dal regime per la messa in valore e il potenziamento autarchico dell'Italia imperiale. Erano ben 150 le sale che costituivano il panorama della produzione e del lavoro, comprendendo la Mostra Sanitaria divisa in *igiene, veterinaria e medicina*; la Mostra del libro e del giornale coloniale, Mostra della Cultura, la Mostra della Moda, seguivano edifici a struttura permanente nei quali vennero presentate le attività relative ai settori agricolo-industriale, industriale, commerciale, del credito e delle assicurazioni e infine delle comunicazioni.⁶¹⁰ Il settore **industriale** presentava informazioni sulle industrie estrattive minerarie, del freddo e della birra, dei materiali da costruzione, dell'arredamento, dell'abbigliamento, della meccanica agraria. Il settore **Agricolo industriale** era composto dalla Mostra della zootecnica e caccia, dalla Mostra della selvicoltura, del legno e delle piante da prodotto industriale, dalla Mostra dei cereali, dalla Mostra delle fibre tessili, dalla Mostra della flora officinale, delle piante da bevanda, della frutticoltura e orticoltura. Il settore **commerciale** era composto dalla Mostra del commercio in cui vennero esposti i pesi usati dagli indigeni e i dati di esportazione e importazioni delle maggiori merci. Il settore **assicurazioni** conteneva una mostra del credito e dell'assicurazione, la **Mostra delle comunicazioni e del turismo**, infine, comprendeva 13 sottosezioni ognuna delle quali rivolte

⁶⁰⁸ *Ivi*, p. 38.

⁶⁰⁹ Per approfondire il tema del teatro di massa nel programma politico e culturale fascista si rimanda a: J. T. Schnapp, *18BL. Mussolini e l'opera d'arte di massa*, Milano, Garzanti, 1996.

⁶¹⁰ *Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare*, Napoli, Campi Flegrei 9 maggio – 15 ottobre 1940, Torino, Industrie Grafiche Gros Monti & C, 1940, p. 41.

a evidenziare l'opera del regime nella costruzione di strade, ferrovie, autotrasporti, teleferiche, e nel miglioramento delle comunicazioni lacustri, marittime e fluviali.⁶¹¹

Un'esedra a giochi d'acqua si estendeva per quasi tutta la larghezza della Mostra, dalla Piazza Imperiale alla strada romana rinvenuta durante le operazioni di scavo e di sterro della zona. Essa è formata da un grande canale con salti d'acqua e con vasche laterali a zampilli, disposti fra prati inclinati e aiuole, e da una grande esedra di settanta metri di raggio, sui cui fianchi erano collocate cento grandi vasche quadrate dalle quali si alzavano zampilli d'acqua colorata che s'accordavano con musiche appositamente composte e che si raccoglievano in un bacino centrale dal quale poi discendevano a cascate lente per tutta la lunghezza del canale. Continuando la passeggiata, il visitatore avrebbe poi potuto visitare la zona archeologica. Durante i lavori di scavo e di sterro della zona sulla quale si disponeva la mostra, infatti, erano stati rinvenuti reperti archeologici che «dimostrando l'intensità di vita che all'epoca dell'Impero Romano v'era nei luoghi, rappresentò anche un auspicio e un simbolo per la nuova mostra che appunto voleva legare il nuovo Impero di Mussolini all'Impero dei Cesari». Fu trovato un lungo tratto di strada romana a lastroni di trachite flegrea e fu riconosciuto come un tratto della via Antiniana che collegava Napoli a Pozzuoli e a Baia. Sul bordo della strada furono trovate tombe di epoca imperiale, un tempietto votivo che venne ricostruito.⁶¹² Tra le opere rinvenute primeggia una magnifica testa di Augusto in marmo, collocata insieme con le monete, le anfore e le lucerne e gli altri pezzi archeologici, in un piccolo museo che sorgeva all'inizio della strada romana. I resti di un acquedotto, quello che portava l'acqua del Serino fino alla Piscina Mirabilis, dove s'approvvigionava la flotta, e la relativa casa del *Custos Aquarum* erano, insieme ai resti di un edificio termale, le splendide testimonianze storiche emerse in questa occasione.⁶¹³

La Mostra d'Oltremare offriva ai propri visitatori anche momenti di svago e di relax: erano presenti, infatti, un Parco Divertimenti composto da un Parco Faunistico con 4mila esemplari di fauna africana catturati per l'occasione, un Serpentario, ricco delle varietà di rettili più diverse, un vastissimo giardino ad agrumi fra i cui alberi sono disposte tre pedane per il pattinaggio all'aperto, una piscina e due ristoranti, uno di prima e uno di seconda categoria, con annessi servizi, bar e caffè.⁶¹⁴

Da quanto riportato sul catalogo, la Mostra Triennale del 1940 doveva sembrare agli occhi del visitatore del tempo uno spettacolo incredibile, sia per le dimensioni che per la ricchezza di

⁶¹¹ *Ivi*, pp. 42-45.

⁶¹² *Ivi*, p. 47.

⁶¹³ *Ivi*, p. 49.

⁶¹⁴ *Ivi*, p. 50.

materiale espositivo. La Mostra ha una pianta estremamente articolata che tende a destinare a ogni area una determinata funzione, distinguendo nettamente fra le aree a vocazione squisitamente didattica e quelle dedicate allo svago e al ristoro. A fare da cuscinetto fra queste due parti solo apparentemente distinte, vi erano le sezioni ambientate, ovvero quelle dedicate all'AOI e alla Libia, in cui vennero ricreati un minareto ma anche tukul, ghebbi, botteghe artigiane, il tutto immerso in uno scenario *naturale* atto a rendere l'esperienza fruitiva del visitatore quanto più verosimile possibile. Elementi di grande modernità, come ad esempio la funivia che collegava in appena sei minuti la Mostra a Posillipo Alto, all'inizio del Parco della Bellezza⁶¹⁵ si succedevano dunque alle zone destinate all'interazione con gli indigeni provenienti dalle colonie che, quasi come oasi protette, limitavano la loro presenza a zone specifiche. Sarebbe stato dunque il visitatore occidentale a decidere se recarsi nella sezione dell'AOI o della Libia, oppure se evitare l'immersione in quella realtà parallela restando nelle parti dedicate all'informazione e alla promozione delle iniziative del regime.

La Mostra d'Oltremare rappresenta il più poderoso tentativo del regime di propaganda visiva, attraverso l'utilizzo di un lessico espositivo composito che non si avvale solo della commistione tra architettura, decorazione, elementi naturali e artificiali, ricreazioni di capanne indigene inondate dal sole equatoriale e fontane arricchite da giochi d'acqua, ma anche di stimoli olfattivi e sonori. La voce di Badoglio nella Mostra delle Conquiste, ad esempio, accompagnava il visitatore attraverso il percorso, galvanizzandone l'attenzione, potenziando il racconto silenzioso degli oggetti e dei documenti esposti attraverso la concitazione della voce di chi aveva vissuto in prima persona avventure mirabolanti e che, grazie al proprio coraggio, aveva contribuito a fare grande l'Impero; le serre all'aperto, ricche di fiori ed elementi vegetali africani, avrebbe rappresentato un'attrattiva anche sul versante olfattivo oltre che visivo. Tutti i sensi del visitatore risultavano coinvolti nella Mostra d'Oltremare, la mostra che nelle intenzioni -e probabilmente, a quanto emerge dalle fonti, anche nella sua realizzazione- costituiva il tentativo più alto del regime di sintetizzare il proprio ruolo in politica estera e il proprio rapporto con la Romanità.

Se, come afferma Schnapp, la Roma che viene rappresentata alla Mostra Augustea della Romanità presentava un allestimento che tendeva ad un lirismo freddo e funereo,⁶¹⁶ il legame con l'antico voleva essere vivificato e rinnovato nella Mostra d'Oltremare che non mira soltanto a rappresentare il regime come continuatore ideale dell'Impero -tentativo peraltro non inedito ma ben consolidato nella propaganda visiva fascista, coloniale e non- ma mira a rendere dialettico

⁶¹⁵ Ivi, p. 51.

⁶¹⁶ J. T. Schnapp, *Anno X. La Mostra della Rivoluzione Fascista del 1932*, Pisa Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2003, p. 63.

questo rapporto attraverso il suo inserimento in un discorso celebrativo di dimensioni maggiori e di respiro più ampio. La Roma antica non è che un tassello di una storia *fatale* più grande dei singoli uomini e delle singole vicende, una storia che ha visto splendere la buona stella delle Repubbliche Marinare, il coraggio degli esploratori, dei missionari e dei pionieri, fino a conoscere il proprio climax nel regime, nella proclamazione dell'Impero. L'Italia era destinata a essere a capo di un impero non solo perché ciò è scritto nella sua storia ma anche perché è composta da uomini laboriosi, «ardimentosi», capaci di rendere migliori i luoghi che abitano: la presenza di una Mostra sul Lavoro degli Italiani all'estero, infatti, è ravvisabile in poche mostre coloniali del periodo preso in esame ma è significativo che ciò riguardi l'inizio della parabola espositiva nel 1906, in occasione dell'Esposizione Internazionale di Milano, nota anche come Mostra del Sempione, e nel 1940 al tramonto di questa stessa stagione. Fil rouge che accompagna l'idea coloniale, la capacità demiurgica e rinnovatrice dell'italiano che, oltre confine, riesce a distinguersi per le proprie competenze e per l'abnegazione al lavoro.

Da un punto di vista allestitivo, la Mostra d'Oltremare riuscì a far convivere al proprio interno stili architettonici di ascendenze molto diverse. Per esempio, l'ingresso alla mostra del settore storico era costituito da un loggiato monumentale, alla cui sommità si alternavano bassorilievi e iscrizioni. Le alte colonne cadenzavano lo spazio d'ingresso per il visitatore che si trovava di fronte ad una struttura imponente, davanti alla quale sentire tutto il peso della propria piccolezza. Al pari di una cattedrale gotica medievale, il monumentalismo architettonico propugnato dal regime mirava ad un duplice scopo, rappresentare la grandezza dell'istituzione rappresentata (Chiesa o Stato) e d'altra parte indurre il visitatore a percepire nettamente un'appartenenza ad essa. Sia in quanto fedele che in quanto cittadino, il visitatore è parzialmente spogliato della sua stessa individualità, ingranaggio di un sistema più grande e importante di lui. Responsabile dell'allestimento del settore storico fu Marcello Canino che per la mostra introduttiva al settore storico scelse un'architettura sobria e un'illuminazione soffusa degli ambienti. Adottò strumenti allestitivi essenziali e funzionali alla valorizzazione di simboli e oggetti che dovevano invocare la nuova Roma imperiale. La spettacolarità è stata volontariamente tralasciata a favore di una disposizione calibrata dei documenti e dei materiali esposti.⁶¹⁷ Nella sala dei Cesari, Canino esprime la sua personale visione della monumentalità evocativa: disponendo come in una parata militare le statue degli imperatori romani, l'architetto cerca un effetto di sospensione temporale, il cui precedente più significativo è forse a Sala della Vittoria di Persico e Nizzoli alla VI Triennale di Milano.⁶¹⁸

⁶¹⁷ G. Arena, *op.cit* 2011, p 121.

⁶¹⁸ *Ivi*, p. 122.

La Romanità invocata nel monumentale ingresso della sezione storica cede il posto a soluzioni espositive caratterizzate dall'uso di una tecnica futurista, la plastica murale abbinata all'uso di fotomosaici⁶¹⁹ nel settore geografico e in quello dedicato alla Produzione e al Lavoro. In questo modo il tono solenne creato negli spazi delle mostre del settore storico si diluiva nell'utilizzo di un lettering più dinamico, accanto a plastici, fotomontaggi, pannelli. È in questa direzione che va il lavoro di Attilio Calzavara, architetto padovano.⁶²⁰ Per il settore geografico, Calzavara realizzò l'allestimento della Mostra dell'Espansione Italiana in oriente e a Sala del regio Istituto Agronomico per l'Africa Italiana nella Mostra dell'AOI. Nel caso della prima sala, sviluppò temi relativi alla Romanità al piano terra, la Torre di Marco Polo nella sala speciale al piano rialzato e le sale dal secolo XIV al XIX. Si trattava soprattutto di rivestimenti, vetrine, tabelloni, il tutto accompagnato dall'uso del linoleum per i pavimenti (catalogo foto n. 287).

Negli spazi delle mostre “merceologiche” del Settore produzione e Lavoro furono realizzate anche composizioni allestitive di matrice futurista progettate da Prampolini. Nelle realizzazioni ambientali per la Mostra d'Oltremare, Prampolini dispiega la propria fervida capacità immaginativa piegandola alle esigenze della comunicazione di massa. Nella Mostra dell'Elettrotecnica l'esaltazione dello sviluppo tecnologico e della produzione industriale era ottenuta con la costruzione di una scenografia avvolgente che proietta il visitatore in uno spazio dinamico differente da quelli razionalisti. Un'articolata struttura metallica tubolare al centro della sala, inquadrava un cono rovesciato spiraliforme illuminato, simbolo dell'energia elettrica, che congiunge il cielo e il suolo. Il cielo venne evocato da un cerchio di colore chiaro sul soffitto e il suolo da un sagomato sul pavimento.⁶²¹ Due diagrammi informativi montati su strutture metalliche a griglia forniscono informazioni al visitatore, sembrano come prolungamenti della parete e creano un effetto originale di trasparenza. L'allestimento è in linea con le ricerche avanguardistiche di Prampolini e con gli allestimenti realizzati per la già ricordata VI Triennale di Milano ma anche per la Mostra Autarchica del Minerale Italiano e il Padiglione italiano all'Esposizione di New York. L'artista, tuttavia, realizza anche ambientazioni più tradizionali, per esempio un l'intervento pittorico per la Mostra dell'Abbigliamento, una decorazione parietale di 24 mq che raffigura una donna salvata da un guerriero⁶²² (catalogo foto num. 288).

⁶¹⁹ *Ivi*, p. 119.

⁶²⁰ *Ivi*, p. 123.

⁶²¹ *Ivi*, p. 128.

⁶²² *Ivi*, p. 129.

4 CAPITOLO

La Fiera di Tripoli

Questo è imperialismo vero:
lavorare ed imporre il proprio lavoro. Costruire e poi gloriarsene.
Civilizzare e poi governare. Volere e poi attuare.
(Mario dei Gaslini, *Esotica*, 1927)

623

La Fiera Campionaria di Tripoli è una manifestazione a cadenza annua svoltasi dal 1927 al 1939, interrotta durante la II Guerra Mondiale e poi ripresa negli anni Cinquanta. L'evento si inseriva nel variegato quadro delle attività promosse e finanziate dal regime per un duplice scopo: la promozione della coscienza coloniale e la valorizzazione dei traffici commerciali.

Come è stato evidenziato nel capitolo precedente, l'attività espositiva coloniale poteva essere promossa direttamente dal regime, per lo più attraverso il Ministero delle Colonie e il suo Ufficio Studi e Propaganda, oppure poteva trovare realizzazione grazie all'interesse e all'attività di altri attori, per esempio membri delle sezioni locali del Partito Fascista o dell'Istituto Coloniale Fascista.

Nel caso della Fiera di Tripoli è possibile parlare di un'ulteriore modalità di intervento dello Stato fascista definibile "indiretta" perché non prevedeva la partecipazione esclusiva e unica del Ministero delle Colonie. L'Ente Autonomo Fiera di Tripoli, costituito formalmente nel 1928, disponeva di un consiglio generale che prevedeva la partecipazione di due membri designati dal Regio Governo della Colonia, un membro designato dal Ministero delle Colonie, un membro designato dal Ministero dell'economia nazionale, un membro designato dalla Direzione del Partito Nazionale Fascista⁶²⁴: si trattava, dunque, di un Ente che univa personalità provenienti da diversi ministeri del governo fascista. La Fiera di Tripoli, come verrà approfondito poco oltre, veniva definita «fiera-esposizione», e costituiva una vetrina di importanza internazionale per prodotti

⁶²³ *In margine alla mostra*, «Esotica», a. II, n. 2 (15 febbraio 1927), p. 22.

⁶²⁴ Ne facevano altresì parte: «un membro rappresentante di ciascun Ente promotore; un membro rappresentante di ciascun Ente fondatore che ne nominerà tanti, quante saranno le quote di L. 200,000 apportate in proprio alla costituzione; un membro rappresentante degli aderenti che ne nomineranno tanti, quante saranno le quote di L. 100,000 apportate, anche in gruppo, alla costituzione». D.R. 27 ottobre 1927, n. 2118, "Istituzione in Tripoli di un Ente autonomo denominato «Fiera campionaria di Tripoli»", GU Serie Generale n.283 del 07-12-1927 http://www.gazzettaufficiale.it/atto/serie_generale/caricaDettaglioAtto/originario?atto.dataPubblicazioneGazzetta=1927-12-07&atto.codiceRedazionale=027U2118

italiani e materie prime dei territori coloniali. I padiglioni potevano riguardare singole imprese (come nel caso della FIAT) o accorpare più venditori, potevano rappresentare regioni o province d'Italia, nazioni estere insieme ai loro territori coloniali, enti statali come quello di Previdenza Sociale.

Oltre che la preparazione della Fiera tripolina, all'EAFI è da attribuire l'organizzazione della Prima e della Seconda Manifestazione di Arte Coloniale, la prima avvenuta a Roma nel 1931, la seconda a Napoli tra il 1934 e il 1935, a riprova dell'impegno dell'ente nella promozione della coscienza coloniale sia in Africa che nel territorio metropolitano. Le differenze tra le due tipologie espositive sono numerose e vengono ripercorse tenendo conto anche della diversità del pubblico di riferimento: a Tripoli si tratta di un target internazionale e composito, formato da italiani residenti in colonia, indigeni, commercianti provenienti da tutto il bacino del Mediterraneo e da altri paesi africani; a Roma e a Napoli, invece, il pubblico era formato prevalentemente da italiani.

Ripercorrere la storia e lo sviluppo della Fiera durante il Ventennio fascista può essere utile da un lato perché questa è considerabile a tutti gli effetti un prodotto dell'attività espositiva coloniale di regime dal momento che l'Ente era presieduto da funzionari di importanti ministeri, presentando inoltre innegabili collegamenti con due delle più importanti esposizioni che hanno avuto luogo in Italia; dall'altro per la struttura unica nel suo genere. La sua originalità, infatti, non è giustificata solo dal trattarsi della prima Fiera nata in una colonia africana riconosciuta ufficialmente, ma anche per l'importanza che ha rivestito in molteplici campi dell'attività italiana in colonia quali lo sviluppo economico e architettonico, nonché per l'impatto profondo che ha avuto sull'urbanistica della città. La Fiera di Tripoli occupava un'area nel cuore della città di Tripoli ed era costituita da padiglioni effimeri, da strutture stabili e da altre semipermanenti. Questi erano stati progettati e realizzati in un arco di tempo significativo (1927-1940) con picchi di fervore costruttivo nel 1929 e nel biennio 1934-35. Il linguaggio architettonico adoperato nel quartiere fieristico, tuttavia, non poteva essere definito omogeneo nemmeno negli ultimi anni Trenta, quando la *facies* della Fiera era pressoché completa e le strutture effimere costituivano solo la minima parte del progetto. Piuttosto, l'aspetto restituito dai filmati e dalle fotografie del tempo sembrerebbe testimoniare la natura eclettica del *pastiche*, determinata dalla compresenza di suggestioni, spunti, linguaggi architettonici differenti, rivelando la volontà da parte dell'EAFI di preferire un colpo d'occhio scenografico ad un progetto che contemplasse unità di stile. In alcuni casi, infatti, le strutture presentavano elementi decorativi e/o strutturali esterni tali da suggerire il proprio contenuto oppure rimandavano a un dettaglio inconfondibile e suggestivo, capace di sintetizzare con immediatezza l'identità del committente. Superfici ruvide e pergolati in paglia e legno, ad esempio,

caratterizzavo il padiglione della Mostra Zootecnica mentre, invece, il Padiglione della provincia di Genova aveva l'aspetto di una nave, celebrando così il suo passato di Repubblica Marinara. Questa eterogeneità stilistico-morfologica, tuttavia, non deve far dubitare circa l'esistenza di una certa coerenza interna: la monumentalità, infatti, era il *fil rouge* che univa la stragrande maggioranza dei padiglioni del quartiere fieristico, almeno nelle intenzioni retorico-celebrative.

La Fiera di Tripoli, nata nel 1927 con la funzione di mezzo di espansione, cioè di orientamento verso «nuovi orizzonti di civiltà e di benessere, irradiato nel Continente africano, per mezzo del nuovo mercato»⁶²⁵, si faceva anno dopo anno portavoce e testimonianza dei desideri e delle necessità del regime, assecondando gli sviluppi delle vicende politico-militari, diventando metafora della sua capacità di soverchiare le forze nemiche e imporre il proprio controllo, sia da un punto di vista territoriale che economico. La manipolazione dello spazio urbano di una città coloniale, in cui i giochi di forza e i complessi equilibri tra colonizzati e colonizzatori venivano continuamente rinegoziati, assumeva un valore estremamente significativo. Tripoli è stata per il regime fascista un vero e proprio simbolo: ricca di testimonianze archeologiche della Roma antica, città principale della Quarta Sponda -geograficamente così vicina all'Italia del Sud da poter essere considerata una sua estrema propaggine-, terreno in cui attizzare il fuoco della propaganda anti-liberale e celebrativa del regime

Considerando la struttura conferita alla manifestazione tripolina, secondo gli studiosi è evidente il debito nei confronti della ben più longeva Fiera di Milano. Nonostante le dimensioni dell'evento africano fossero molto modeste, circa un ottavo di quello milanese, la fiera italiana costituiva un modello importante da cui prendere spunto per numerosi dettagli tecnico-logistici. Tuttavia il dato che interessa sottolineare in questa sede è relativo alla connotazione regionalistica dei padiglioni. A Milano, infatti, una serie di padiglioni collettivi si trovavano vicini ad altri che rappresentavano la produzione di specifiche regioni italiane. A Tripoli i padiglioni di stampo regionalistico rappresentavano l'unica alternativa a molti altri edifici effimeri dedicati per lo più all'industria decorativa. La presenza delle regioni italiane in colonia si ricollegava al «multiforme aspetto dell'Italia, una nazione di molti popoli»,⁶²⁶ così la fiera di Tripoli veniva a configurarsi quale dispositivo ibrido e complesso: nel rappresentare l'Italia in colonia, infatti, venivano messe in atto una serie di strategie comunicative che poggiavano le basi su metodi di rappresentazione dell'alterità già ampiamente sperimentati negli anni precedenti. Si ricordi a tal proposito la Mostra Regionale del 1911 organizzata da Loria a Roma in occasione della celebrazione del cinquantennio

⁶²⁵ G. Ferrari, *La quinta Fiera di Tripoli*, «Illustrazione coloniale», a. XIII, n. 4 (aprile 1931), p. 27.

⁶²⁶ B.L. Maclaren, *Op.Cit.*, 2002, p. 175. La citazione è di Angelo Piccioli, *La Fiera di Tripoli*, «Gli annali dell'Africa Italiana», n. 1 (agosto 1938), p. 503.

dell'Unità d'Italia, che sancì un punto di riferimento importante nel delineare le modalità di rappresentazione dell'identità regionalistica italiana. Il regime, nel caso della Fiera di Tripoli, si appropriò di strumenti e prassi già consolidate estendendole a scala internazionale, proponendo un'immagine della penisola non omogenea né unitaria ma in sostanziale accordo col volto sfaccettato dell'«Itala gente dalle molte vite».⁶²⁷ Il paese si presentava agli indigeni, ai turisti, agli italiani stessi residenti in colonia e ai visitatori provenienti da nazioni africane ed europee senza smussare gli angoli della propria varietà interna. Questa, che potrebbe essere considerata una caratteristica tipicamente italiana, ha accompagnato per tutta la durata della manifestazione la fiera nordafricana, legandosi strettamente anche ad un persistente riferimento alla classicità e alla monumentalità: basti considerare il padiglione del 1927 di Felice Nori, sul lungomare Volpi, nel quale il riferimento a Roma era coerente con il contemporaneo svolgersi del dibattito intorno all'architettura coloniale.⁶²⁸ I rapporti con l'ambiente circostante, con l'antico e, più in generale, con il concetto di «moderno» erano le tendenze principali entro le quali la Fiera di Tripoli dispiegava il proprio sviluppo architettonico, in sintonia con quanto accadeva al di là dei cancelli della manifestazione, nella città con la quale architetti e urbanisti si misuravano.

La costruzione dei padiglioni stabili all'interno del quartiere fieristico di Tripoli rappresenta inoltre l'occasione per seguire le maggiori vicende legate alla nascita e all'evoluzione dell'architettura coloniale italiana in Libia. La compresenza di stili così differenti rivela l'adesione a concezioni non univoche circa il significato che la presenza italiana doveva assumere in colonia. Quali dovevano essere le caratteristiche dell'edilizia coloniale italiana, quali messaggi dovevano essere comunicati, quale rapporto intrattenere con la tradizione romana e con quella vernacolare sono domande che gli architetti pongono a più riprese tra la fine degli anni Venti e la fine degli anni Trenta trovando di volta in volta risposte differenti. Ad un primo momento di libertà espressiva non esente da un certo eclettismo, caratterizzato dalla riproposizione in contesto coloniale di tipologie strutturali e stilistiche della tradizione italiana, si faceva strada già dalla prima metà degli anni Trenta, un tentativo di teorizzazione e concettualizzazione di più ampio respiro, che trovava sbocco nelle pagine di *Rassegna di Architettura* e di altre importanti riviste quali *Domus*, e che mirava a mettere in comunicazione dialettica la ricerca architettonica portata avanti in madrepatria con le esigenze pratiche di un territorio molto diverso dall'Italia. Architetti come Carlo Enrico Rava e Sebastiano Larco ma anche Pellegrini, Ottavio Cabiati, Alberto Alpago-Novello parteciparono al dibattito attraverso articoli e progetti, declinando ognuno secondo la propria sensibilità e background culturale il rapporto tra monumentalismo, mediterraneità, lessico

⁶²⁷ L'espressione è di Lamberto Loria, si veda p. 107.

⁶²⁸ B.L. MacLaren, *op. cit.* 2002, p. 176.

vernacolare, riferimenti all'antica Roma e razionalismo, dando vita ad un capitolo importante nell'ambito dell'occupazione italiana in Libia.

Architettura e arte coloniali, fin da quanto emerge da queste brevi battute, hanno seguito percorsi differenti: da una parte i protagonisti sono architetti di primo piano, le testate coinvolte erano di valore ma soprattutto sono stati ottenuti risultati che si inseriscono a pieno titolo nella temperie culturale del tempo e che partecipano alla grande stagione architettonica italiana degli anni Trenta; nel caso dell'arte coloniale, invece, il panorama sembrerebbe molto più frammentato, il dibattito assumeva i toni della retorica propagandistica anche a causa dell'abuso di tematismi stereotipici. Il fatto stesso che si fosse sentita l'esigenza di proporre occasioni espositive a esclusivo tema coloniale, concorre a fornire un'immagine "ghettizzata"⁶²⁹ di questa produzione artistica, che resta scorporata rispetto alla coeva temperie culturale italiana, una parentesi che mal dialoga con il linguaggio futurista e novecentista.

Per tutte queste caratteristiche, trattare della Fiera di Tripoli può rivelarsi utile per affrontare il rapporto con il contesto edilizio circostante e con la tradizione vernacolare indigena. Motivazioni propagandistiche, sovente mescolate ad un malcelato razzismo, hanno trovato posto accanto ad altre più disponibili ad accogliere soluzioni architettoniche indigene, soprattutto laddove potessero aiutare ad arginare problematiche legate al clima.

Secondo una suggestiva interpretazione di Greslieri, le esposizioni coloniali potrebbero essere considerate vere e proprie sperimentazioni in vista della costruzione della città coloniale perfetta. L'intento didattico su cui poggiano le proprie basi i programmi delle grandi manifestazioni come le mostre di Marsiglia del 1906 e 1922, quella di Parigi del 1931, quella di Napoli del 1940, potrebbero essere considerate attuazioni della logica che sovrintende la fondazione e alla gestione delle città coloniali: la modernità è opposta alla barbarie, il piano regolatore alla crescita spontanea, la programmazione agricola all'atavismo delle culture locali, l'uomo moderno all'uomo primitivo.⁶³⁰ Nelle sezioni retrospettive tutto veniva ricondotto ad una causa storica; nella ricreazione di villaggi indigeni gli abitanti venivano inquadrati in un sistema che, oltre a ghettizzarli, li trasformava in caricature di se stessi; grazie alla grandiosità dei proclami

⁶²⁹ Opere d'arte coloniale erano state anche esposte durante alcune edizioni della Biennale di Venezia (1928 con l'orientalista Alberto Pasini, P. Marussing e M. Levy; 1930 con T. Wolf Ferrari e M. Levy; 1932 (F. Chiappelli e A. Baracchi; 1934 con D. Frisia; 1936 con F. Carena, D. Colao, C. Masuelli, U. Lucerni; 1938 con A. Pasini e L. Servolini; 1940 con G. Giordani, C. Tomba e P. Mandelli; 1942 con R. Wolf, F. Pozzi, E. Rota) e della Quadriennale di Roma (1939 con Matilde Festa Pieraccini). Cfr: M. Margozi, op.cit. 2005, pp. 11-12. e

⁶³⁰ G. Greslieri, *op. cit* p. 24.

propagandistici i visitatori trovavano un senso agli sforzi economici e di risorse umane cui il regime li obbligava.

Il grande esperimento di ingegneria sociale promosso dal regime circa la creazione ex-novo di una società fascista in un territorio dove le dinamiche di relazione tra colonizzatori e colonizzati davano una grande libertà operativa, trova un riflesso nel delicato capitolo relativo all'architettura coloniale e soprattutto all'*idea* che gli edifici e i monumenti italiani dovevano comunicare visivamente. Il quartiere fieristico di Tripoli può dunque essere visto come un'occasione per mettere alla prova non solo linguaggi architettonici e soluzioni urbanistiche ma anche l'immagine del regime in quanto potenza coloniale.

4.1 La Fiera di Tripoli: nascita e sviluppo lungo il Ventennio

La Fiera di Tripoli risulta fin dalle origini legata a doppio filo con la politica coloniale italiana nel Nord Africa. Le prime iniziative di politica locale furono intraprese sotto il governatorato Volpi e avevano come punto di partenza il miglioramento delle infrastrutture e il potenziamento dell'agricoltura: il governo italiano fece uno sforzo significativo, infatti, per creare un sistema viario efficiente e istituzioni pubbliche per i bisogni della popolazione. I miglioramenti sul piano economico, invece, risultavano legati principalmente all'agricoltura e per facilitare la messa in produzione del suolo, Volpi promulgò delle leggi che incoraggiavano compagnie private a prendere possesso delle terre incolte, prevedendo incentivi allo sviluppo di proprietà agricole.⁶³¹ Si registrò anche una certa attenzione per la protezione del patrimonio romano della Tripolitania, attraverso la creazione di una commissione che studiasse i monumenti e i reperti meritevoli di essere tutelati e dell'Ufficio Governativo delle Arti Indigene Applicate per promuovere lo sviluppo dell'artigianato locale.⁶³² La Fiera, grazie al suo ruolo di collettore delle forze economiche nazionali e internazionali nasceva quale parte integrante di questo progetto di rilancio della regione.

Nonostante l'idea di fondare una mostra a ricorrenza annuale in colonia circolasse già sotto il governatorato Volpi, secondo quanto riportato dalla pubblicistica del tempo, l'idea prese concretamente forma durante uno scambio tra Mussolini e De Bono:⁶³³

⁶³¹ B. L. MacLaren, *The Tripoli Fair and the Representation of Italy's African Colonies*, «Journal of Decorative Art and Propaganda Art», n. 24, 2002, p. 173.

⁶³² *Ivi*, p. 174.

⁶³³ La notizia secondo cui l'idea dell'istituzione della Fiera di Tripoli fosse da attribuire al Conte Volpi di Misurata è riportata in: E. Gagliardi, *Tripoli d'Italia La Fiera Campionaria*, «Esotica», a. I, n. 3 (dicembre 1926), p. 9 e anche in *Tripoli d'Italia, la Mostra di Tripoli*, «Esotica», a. I, n. 1 (1926), p. 12.

«Dopo le cinque trionfali giornate libiche, Benito Mussolini, la sera della partenza accolse sulla R. N. Cavour le alte autorità della Colonia, fra i vari programmi occasionalmente trattati, il duce si soffermò anche su quello delle esposizioni e delle fiere, rilevandone la grande fioritura in quegli'ultimi anni, di tutte, senza scendere ad esempi, pur riconoscendone l'utilità e la dinamicità. "Bravo!" – esclamò allora il Governatore- "ed io che intendevo bandirne una a Tripoli!", "A Tripoli, sì la capisco - rispose subito il duce- e l'aiuterò!", "Benissimo -replicò S.E. De Bono- grazie e ti prego sin d'ora di accettare l'alto patronato", "Accetto!". Così, con recisa fermezza, secondo il suo abito, il Capo del Governo concluse il breve dialogo...»⁶³⁴

Tra l'11 e il 15 aprile 1926, infatti, Mussolini compì un viaggio in Libia concentrando sulla colonia, oltre che su di sé, l'attenzione di tutti i mezzi di comunicazione nazionali. Questo, infatti, servì per rilanciare il territorio in chiave propagandistica, sia come eventuale sede di una manifestazione fieristica annuale, sia come parte di un immaginario coloniale che non cessa di essere prodotto lungo tutto il Ventennio. Il viaggio aveva avuto una buona copertura mediatica e doveva assolvere il compito di richiamare l'attenzione degli italiani sulla Quarta Sponda. In soli cinque giorni e con al seguito numerosi giornalisti, il duce attraversò in lungo e in largo la Tripolitania non solo per visitare i maggiori villaggi abitati dai coloni italiani e prendere atto dei progressi agricoli, ma anche per aiutare con le proprie mani gli abitanti contribuendo alla risoluzione della crisi idrica, ponendo le prime pietre per nuove costruzioni e ricevendo da ogni colono e da ogni abitante indigeno complimenti e attestazioni di fede. Non solo: Mussolini trovò il tempo di intervenire anche in occasione del Primo Convegno Agricolo Coloniale; si recò a Sabratha dove erano in corso scavi archeologici finanziati dal Governo; presso l'oasi e la città di Zuara, Aziziah detta "la città bianca", Mesellata fino alla regione del Gebel e a Garian, nota per le dimore "trogloditiche"; visitò poi Mizda, Tarhuna e Homs. La visita a Leptis Magna, sito archeologico «tra la Roma del passato e quella dell'avvenire», venne particolarmente pubblicizzata perché le rovine davano la possibilità di entrare in autentico contatto con l'eredità di Roma antica.

635

Il Conte Volpi di Misurata (1877-1947) è stato governatore della Tripolitania dal 1921 al 1925 e poi Ministro delle Finanze dal 1925 al 1928. Il successore nel governo in colonia è stato De Bono (1925-1928), a sua volta futuro Ministro delle Colonie (1932-1935). Cfr: Senato della Repubblica, scheda personale di Giuseppe Volpi di Misurata <https://bit.ly/2EASea7>; scheda personale di Emilio De Bono <https://bit.ly/2EA2QGp>.

⁶³⁴ A. Piccioli, *L'imminente inaugurazione della Fiera di Tripoli. La sagra del lavoro nazionale sulla quarta sponda*, «Italia Coloniale», a. IV, n. 2 (febbraio 1927), pp. 23-25.

⁶³⁵ Il resoconto del viaggio è tratto da un documentario realizzato durante il viaggio del 1926 da Vittorio Labarbera e attualmente visionabili tramite l'Archivio digitale dell'Istituto Luce. Cfr: *Il trionfale viaggio di S.E. Mussolini in Tripolitania*, <https://bit.ly/2Hiz5g2>

La notizia secondo la quale si sarebbe tenuta ogni anno una Fiera a Tripoli non aveva accolto immediatamente grandi favori presso le aziende italiane. L'idea di dover inviare i propri campionari dall'altra parte del Mediterraneo, affrontando un viaggio lungo e non sempre comodo, costituiva un ostacolo difficilmente superabile, senza contare che i guadagni non sembravano garantiti. Tuttavia, nonostante le iniziali difficoltà, nel 1927 ebbe luogo la prima edizione della manifestazione, destinata ad accrescere il proprio successo nel corso degli anni e a vedere aumentare il numero di espositori, di visitatori e il complessivo giro d'affari.⁶³⁶ Le difficoltà con cui gli organizzatori avevano dovuto lottare non avevano nulla in comune con le analoghe manifestazioni metropolitane, perché riguardanti soprattutto le dogane e le tasse da una parte e la resistenza dei produttori a esporre delle merci così lontano dalla madrepatria, senza possibilità di diretto controllo.⁶³⁷

Gli obiettivi alla base della creazione e della promozione dell'esposizione erano, come già accennato, di ordine economico e propagandistico. Nel primo caso si trattava di sfatare il mito secondo cui «la nostra colonia sia soltanto passiva e che l'Italia debba acquistare dall'estero non pochi prodotti di talune industrie estrattive» per far vedere le risorse sviluppate per le spugne, lo sparto e la produzione di olio, prodotti in pelle e sale.⁶³⁸ Infatti, «se per le materie prime questa colonia non può annoverarsi fra le terre ricchissime di risorse naturali, pur essa non può più considerarsi, oggi, come la favoleggiata landa desertica e improduttiva».⁶³⁹ Per quanto riguarda l'importanza propagandistica dell'evento lo stesso De Bono, nel suo discorso inaugurale, non mancava di rilevarne l'importanza:

«Bisogna avere il coraggio e la franchezza di dirlo: fino ad oggi non abbiamo avuto una coscienza coloniale e neppure oggi è completamente forte negli Italiani: da ciò dipendeva la scarsa fiducia e la poca fede che fin qui il nostro paese ha avuto in un promettente e radioso avvenire delle nostre Colonie»⁶⁴⁰

La Fiera di Tripoli si rivelava quindi utile per sfatare il mito diffusosi in età liberale relativo allo «scatolone di sabbia» libico, dando prova delle potenzialità di un territorio tutto da scoprire, sia da un punto di vista culturale che produttivo ed economico. In senso più ampio si trattava di promuovere la cosiddetta *coscienza coloniale*, un'attitudine a 360° nei confronti delle colonie, che

⁶³⁶ G. Ferrari, *La V Fiera di Tripoli*, «Illustrazione Coloniale», a. XIII, n. 4 (aprile 1931), p. 21.

⁶³⁷ *La IX Fiera di Tripoli*, «Illustrazione coloniale», a. XVII, n. 3 (marzo 1935), p. 43.

⁶³⁸ *La fiera campionaria di Tripoli*, «Rivista Coloniale organo dell'Istituto Coloniale Italiano», sett.-ottobre 1926, p. 451.

⁶³⁹ E. Niccoli, *Le materie prime alla fiera campionaria di Tripoli*, «Rivista delle colonie italiane a cura del Ministero delle Colonie», novembre 1927, p. 25. Enrico Niccoli si autodefinisce nel corso dell'articolo «chimico industriale specialista e già direttore di importanti industrie chimiche nel Regno», cfr: *ivi*, p. 35.

⁶⁴⁰

riguardava tanto il conoscerne le caratteristiche principali quanto il partecipare alla loro valorizzazione. Avere coscienza coloniale significava, infatti, non solo disporre di una base conoscitiva più o meno approfondita su alcuni aspetti relativi alla vita in colonia, ma anche aver fiducia nella capacità militare e diplomatica dell'Italia a compiere le imprese fondamentali per la conquista di quei territori, nel sostenere queste stesse azioni senza cedere al disfattismo, nel supportare la causa mettendo a disposizione le proprie competenze professionali o artistiche, la propria forza lavoro o, per lo meno, senza chiudere del tutto la porta alla curiosità e all'interesse. Tenere a mente il duplice volto della coscienza coloniale, dunque, può rivelarsi importante per valutare la portata, gli scopi e gli effetti degli eventi e delle manifestazioni propagandistiche a sostegno della sua promozione. Le mostre coloniali, le mostre d'arte coloniale e le fiere campionarie come quella di Tripoli si configuravano come espedienti e occasioni per instillare questo particolare *sentire* negli italiani, da una parte attraverso la diffusione di un tipo di conoscenza che potremmo definire evenemenziale e nozionistica, ad esempio attraverso agli apparati didattici e informativi delle mostre coloniali; al tempo stesso anche mediante la celebrazione dei traguardi raggiunti dal regime, sintetizzati, simboleggiati e rappresentati esplicitamente attraverso oggetti e soluzioni allestitivi. Nel caso della fiera di Tripoli questi principi si saldavano ad un sistema molto più complesso che, prendendo le mosse dagli spazi dedicati alla manifestazione, coinvolgevano l'intera città. Se l'Africa, infatti, era il luogo ideale in cui sperimentare le potenzialità *dell'uomo nuovo fascista* e in cui tentare di costruire una società basata sui valori considerati fondamentali dal regime, la Libia risultava l'area ideale in cui procedere con i primi tentativi. Le ragioni sono molteplici, com'è stato più volte sottolineato, è da tenere in considerazione il valore simbolico dell'intera regione libica, ricollegata al tema del ritorno a casa dei legittimi eredi, che offriva l'occasione per approfondire il legame con la Roma del passato. Non solo: col trascorrere del tempo l'esperimento di ingegneria sociale e urbana mostrava piano piano i suoi frutti:

«Roma rivive qui a ogni piè sospinto, non nelle rovine soltanto che si vanno dissotterrando, ma nella rinascita della tradizione antica, coloniale, politica, economica»⁶⁴¹

Ne 1927, come ricorda De Bono, la coscienza coloniale non è ancora profondamente radicata negli italiani, i quali sembrano piuttosto incapaci di liberarsi della pesante eredità morale del precedente governo:

⁶⁴¹ *Tripoli e la sua fiera*, «Illustrazione Coloniale Rassegna dell'espansione italiana», a. XVI, n.3 (marzo 1934), p. 25.

«Fin da quando sbarcammo e ci affermammo su queste terre gli aborigeni ebbero la sensazione della grandezza, della forza dell'Italia e della sua potenzialità; e questa sensazione non sarebbe mai stata mutata né venuta meno se i Governi del dopoguerra, con la loro supina soggezione alle idee demagogiche non avessero permesso che nelle piazze d'Italia ritornasse in vigore il grido del 1896: "Via dall'Africa". Questo, o signori, non valse certo ad aumentare la stima degli indigeni verso di noi. Qui si era disperso il senso di ogni reale sovranità, o signori. Un popolo che vuol dominare non deve mai rischiare di essere dominato»⁶⁴²

La responsabilità di cui l'Italia fascista doveva farsi carico, dunque, non riguardava solo l'opinione pubblica internazionale e interna ma anche la popolazione indigena, agli occhi della quale il comportamento italiano non rispettava tutti i canoni delle nazioni vittoriose. Secondo il lungo discorso di De Bono, qui riportato solo in parte, gli arabi e i berberi sapevano che l'Italia aveva le capacità di ottenere ciò che voleva ed erano persuasi e pervasi dallo spirito del fascismo mentre gli Italiani non ancora: il mito dello «scatolone di sabbia», delle aride terre e dei mari di sabbia, risultava particolarmente duro da abbattere. La Tripolitania offriva invece terreni fertili «che aspettano avidi le braccia dei nostri bravi agricoltori», e proprio sulla base di questa consapevolezza, confermava il generale, sorse l'idea di indire una Esposizione-fiera in colonia per «far sì che maggiori divenissero i contatti fra la Madre Patria e Colonia e per invitare ed incitare gli Italiani a venire a vederla, e conoscerla». Accanto alla valorizzazione della coscienza coloniale e al rilancio dell'economia della madrepatria e del territorio africano, si può notare come fin dalla prima edizione della Fiera la vocazione civilizzatrice del regime non mancasse di essere palesemente espressa, trovando perfetto compimento nel titolo di "protettore dell'Islam" conferito a Mussolini nel 1937.

I rapporti tra Medio Oriente e fascismo, infatti, sono stati molto più complessi e sfaccettati di quanto non si crede comunemente. La politica fascista nei confronti degli arabi, infatti, può essere distinta in tre fasi. La prima, che termina alla fine degli anni Venti, era improntata all'indifferenza, un po' per il riferimento alla politica britannica un po' perché era in corso la riconquista della Libia. Dal 1930 al 1936 l'attenzione nei confronti del mondo arabo cominciò a crescere e si faceva strada l'idea di un'Italia ponte tra occidente e oriente, vera e propria «scuola occidentale» per le nascenti nazioni islamiche. Al fine di sviluppare questa funzione era dunque necessario potenziare la propria presenza culturale ed economica nel Medio Oriente: nel 1930 venne fondata a Bari la Fiera del Levante, vennero inviate missioni archeologiche per facilitare la penetrazione culturale

⁶⁴² *Ibidem.*

e l'affermazione del prestigio italiano, nel 1934 radio Bari diede inizio ad un programma radiofonico in lingua araba, vennero organizzati due convegni degli studenti asiatici a Roma sotto il patrocinio dei GUF (1933 e 1934) e venne creata con sede al Cairo l'Agence d'Egypte e d'Orient (1935) in cui lavoravano numerosi corrispondenti delle maggiori città mediorientali. Nonostante l'impegno profuso nel prendere contatto con alcuni esponenti dei movimenti nazionali e panarabi mediorientali, la politica araba del fascismo era meno definita e finalizzata di quanto potesse sembrare, guidata piuttosto da opportunismo e strumentalità. Con il 1937 si aprì la terza fase che si protrasse fino all'entrata in guerra, durante la quale iniziarono a comparire in molte riviste anche articoli di intellettuali e autori arabi filofascisti sul tema, che ribadivano i legami ideologici supposti tra islam e fascismo, nonché la maggiore corrispondenza del fascismo rispetto al comunismo ai valori religiosi arabi. La conquista della Libia e i duri metodi repressivi impiegati da Graziani e Badoglio avevano alienato al regime una parte delle simpatie arabe ma nel corso del tempo le due parti si riavvicinarono. Gli arabi, infatti, erano attratti dalla politica revisionista fascista e dal suo spirito antifrancese: si ricorda, infatti, un articolo di Shekib Arslan del 1934 apparso su «La nation arabe» in cui la politica italiana nei confronti dei musulmani in Eritrea era elogiata rispetto ai metodi oppressivi dei francesi in Algeria. Shekib Arslan era una delle figure più in vista del nazionalismo arabo che, dopo aver condotto una politica molto violenta contro l'occupazione coloniale italiana in Libia, aveva espresso idee opposte proprio in virtù della complessa situazione geopolitica.⁶⁴³ Il 1937 è una data dall'alto valore simbolico perché in occasione del secondo viaggio in Libia di Mussolini ebbe luogo nei pressi di Tripoli la cerimonia del conferimento del titolo di «protettore dell'islam» al duce. Quest'ultimo, infatti, fece confezionare da una ditta artigiana di Firenze una spada a lama dritta a doppio filo, arabescata e decorata da fregi in oro massiccio sull'elsa. Un capo berbero fedele al regime consegnò questa preziosa arma a Mussolini, il quale ricordò l'impegno profuso a tutela delle genti musulmane.

⁶⁴³ R. De Felice, *Il Fascismo e l'Oriente. Arabi, ebrei e indiani nella politica di Mussolini*, Milano, Luni editrice, 2018, pp. 15-40. Per un approfondimento sulle motivazioni che spinsero il regime ad un avvicinamento nei confronti del mondo arabo si rimanda a *Relazione di massima sulla politica fascista verso il mondo arabo sottoposta a Ciano e da lui approvata il 20 luglio 1936*, in R. De Felice, *op.cit.* 2018, pp. 250- 254.



Figura 17Fig. 81, Spada dell'Islam; Mussolini a cavallo brandisce la spada dell'Islam. Fonte: http://www.mymilitaria.it/liste_04/spada_islam.htm

La prima edizione della fiera, definita come «nuova affermazione di forza e di potenza della rinnovata Metropoli, nuova faticosa tappa verso il pieno avvaloramento della Colonia»⁶⁴⁴ venne inaugurata il 15 febbraio del 1927 alla presenza del Duca delle Puglie e del Governatore gen. De

⁶⁴⁴ S. Zagarese, *La nostra Fiera d'Africa e le comunicazioni*, «Illustrazione coloniale rivista mensile sotto gli auspici dell'Istituto Coloniale Italiano», a. IX, n. 5 (maggio 1927), p. 166.

Bono. L'ingresso della manifestazione e il padiglione delle cerimonie si trovavano sul lungomare Volpi: si trattava di due padiglioni laterali, quadrati, che sorreggevano un porticato dalle decorazioni classiche.

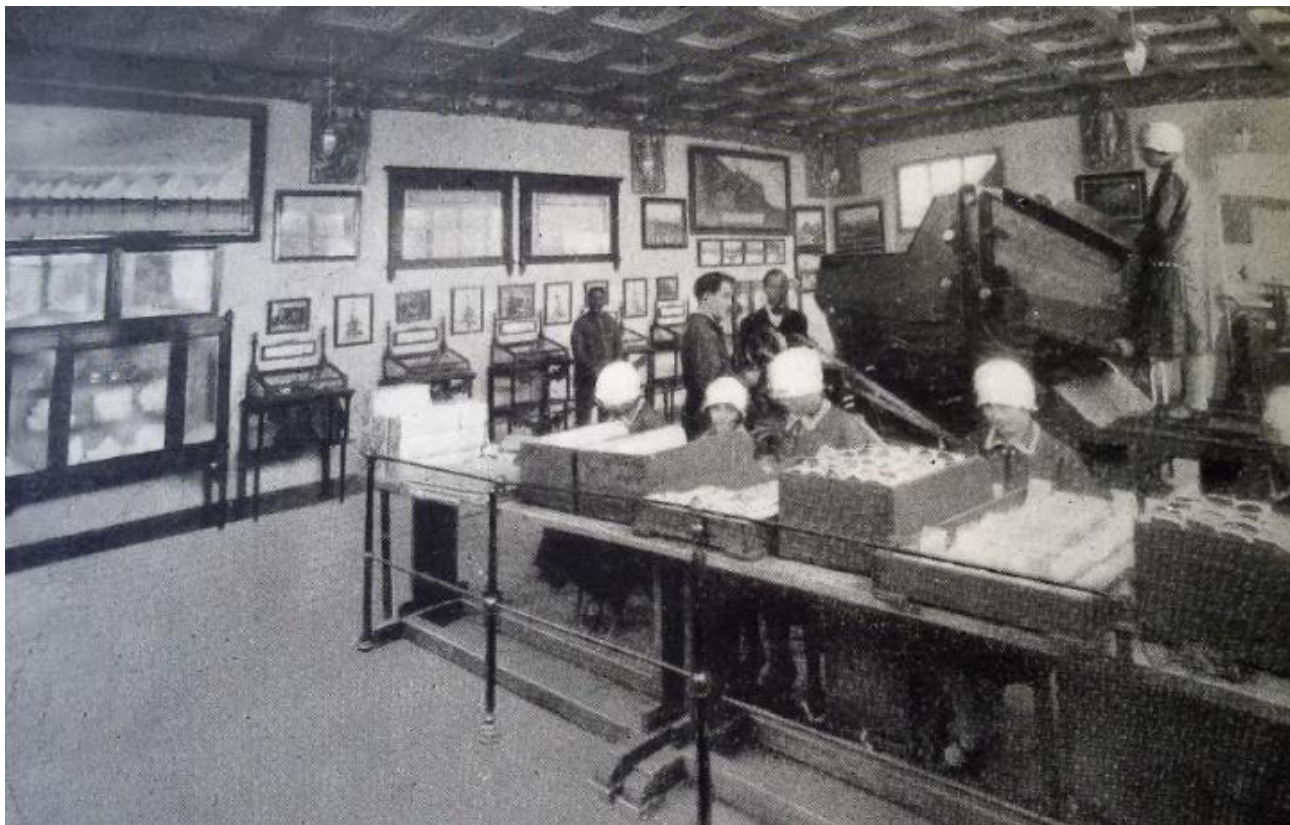


Fig. 82, Salone dei Monopoli alla I Fiera Campionaria. Fonte: *Rivista coloniale italiana*, 1927, p. 34.

Sulla facciata le statue dei fiumi Nilo e Tevere costituivano il motivo dominante dell'ingresso insieme al blocco di marmo sostenuto da otto colonne sul quale era inciso a grandi lettere il nome di Roma accompagnato da fasci littori. Dei 600 mq di cui era costituito il Padiglione di Roma la metà erano al coperto. Una buona parte era destinata a cerimonie di rappresentanza e alcuni spazi, invece, ospitavano le sale della Mostra speciale di Roma, incentrata sulle attività del Governatorato.⁶⁴⁵

La fiera nel 1927 risultava divisa in numerose sezioni, tra cui Agricoltura; Industria meccanica, metallurgica ed elettrica; Industria edilizia e della casa (materiali per costruzioni, macchine edili, arredamento casa e ufficio); Industrie alimentari; Trasporti e sport; Turismo; Industria dell'abbigliamento; Industrie scientifiche e chimiche; Mostre collettive.⁶⁴⁶ Fin dalla prima

⁶⁴⁵ G. Arena, *op. cit.* 2011, p. 48.

⁶⁴⁶ *In margine alla mostra*, «Esotica», a. II, n. 2 (15 febbraio 1927), p. 21.

edizione erano presenti alcuni settori produttivi strategici che nel corso delle edizioni successive erano stati ampliati e potenziati grazie alla partecipazione di un numero maggiore di espositori.

Dal padiglione di Roma, tramite una scalinata, si veniva immessi nella piazza interna della Mostra dove trovavano posto padiglioni e stand. Tra questi si ricorda quello **della R. Marina** che copriva uno spazio di 300 mq in uno dei punti considerati più pittoreschi dell'Esposizione, ovvero accanto alla Mostra Coloniale. L'organizzazione era stata curata dal colonnello del Genio Militare Luria e dal capo di vascello De Orestis, l'esecuzione era demandata ad una commissione nominata dal Ministero della Marina. Alla sommità del padiglione era collocato un grande albero di segnalazione provvisto di pennoncino e di fanale di testa d'albero animato dal garrire di un gran pavese dai colori vivaci. Conteneva riproduzioni delle più antiche e moderne navi italiane.⁶⁴⁷ Nel **padiglione dell'ufficio Agrario**, invece, erano esposti «i più bei campioni della flora locale» e potevano essere reperite materie prime per industrie importanti. I prodotti oggetto di interesse erano soprattutto lo sparto, l'henna, i datteri, il gelso, il sale, l'orzo, il ricino, l'olivo e il tabacco.⁶⁴⁸ Lo sparto, in particolare, era considerato la più importante risorsa della regione, serviva per la produzione di cordami e per la produzione di cellulosa.⁶⁴⁹ La Mostra esponeva anche campioni di cellulosa di alfa fabbricata in Italia, diverse varietà di carta fabbricata con cellulosa di alfa e la seta artificiale prodotta con lo stesso materiale.⁶⁵⁰ Il **Padiglione delle Distillerie** della Tripolitania si occupava di mostrare le fasi di produzione e una serie di liquori già pronti, alcuni dei quali ottenuti grazie alla lavorazione del dattero. Il **salone dei Monopoli** della manifestazione dava conto della produzione del tabacco e della sua lavorazione che risultava in aumento.⁶⁵¹ Le tipologie di prodotti

⁶⁴⁷ Giornalista a zonzo, *Visitando i padiglioni*, «Esotica», a. II, n. 3 (15 marzo 1927), p. 11. Inoltre, sull'ingresso dello stesso, invece, venne collocato un «aerofaro elettrico» per illuminare gli spazi durante le ore serali. La Mostra ospitava gli Arsenali marittimi di La Spezia e di Taranto, il comando della Base navale di Venezia, il cantiere di Castellammare di Stabia, la scuola meccanici di Venezia, l'Ufficio Tecnico dei fari e del segnalamento marittimo di Napoli, cfr: *Il padiglione della R. Marina all'Esposizione di Tripoli*, «Rivista Coloniale organo dell'Istituto Coloniale Italiano», genn.-febb. 1927, p. 75.

⁶⁴⁸ L'henna (o *henné*) era un prodotto tintorio, utilizzato sin dai tempi preistorici soprattutto per i tessuti. Era divenuto parte integrante di alcuni riti e cerimonie indigene (ad esempio in occasione dei matrimoni alle spose era consuetudine tingere piedi, mani e capelli) ma era utile anche nella tintura del legno. L'orzo era il cereale indigeno per eccellenza e si trovava alla base dell'alimentazione araba, serviva anche per la produzione di birra, un settore che nel 1927 risultava in ascesa. Il ricino, secondo il Niccoli, era indicato per quelle terre perché le condizioni ambientali permettevano un alto rendimento e perché i prodotti erano facilmente esportabili all'estero. L'olio ricavato dalla lavorazione dei semi veniva impiegato con finalità mediche o industriali. La coltivazione del gelso era, com'è noto, alla base della produzione serica e grazie alle favorevoli condizioni ambientali la produzione era salita notevolmente così come quella dell'olio e delle olive. Cfr: E. Niccoli, *Le materie prime alla fiera campionaria di Tripoli*, «Rivista delle colonie italiane a cura del Ministero delle Colonie», novembre 1927, pp. 41-42.

⁶⁴⁹ Lo sparto, chiamato anche «alfa» nel 1927 era abbondantissima in Tripolitania, sia nella zona marittima che desertica, fino ai confini con il Fezzan. Cresceva in terreni aridi, sassosi, sabbiosi e non aveva bisogno di una grande quantità di precipitazioni annue. La sua esportazione aveva subito un netto crollo a causa della concorrenza algerina e tunisina. Cfr: E. Niccoli, *Le materie prime alla fiera campionaria di Tripoli*, «Rivista delle colonie italiane a cura del Ministero delle Colonie», novembre 1927, pp. 41-42.

⁶⁵⁰ *Ivi*, p. 43.

⁶⁵¹ *Ivi*, pp. 50-51.

esposti testimoniano l'interesse del regime nei confronti del settore produttivo: la conquista della Tripolitania, infatti, aveva richiesto un'ingente quantità di risorse umane ed economiche -risorse che continuavano, del resto, ad essere spese per la pacificazione della confinante Cirenaica, che avvenne solo all'inizio degli anni Trenta-, sembra quindi evidente il desiderio di veder fruttare l'investimento, rilanciando la spendibilità produttiva dell'area. Era stata organizzata anche una **Mostra d'Arte Tripolina**, la prima «che la nostra città africana espone al visitatore» con opere di Armando Bezzi raffiguranti paesaggi e «quadri veramente belli come il pozzo arabo, la sera...»; Marù Cortini Viviani con «visioni arabe»; Luigia Viola Daviso con opere a olio raffiguranti botteghe arabe, uno *zanghet*, una moschea; il tenente Attilio Foti con sei opere a olio; Maria Giuseppina Mezzanotte; Alfredo Presutti; Raffaele Bugliesi; l'ingegnere Renato Gherardi; Alberto Denti di Piraino, infine gli scultori Colombo Colombari e Nereo De Gennis. In architettura figurava in bella mostra un capitello littorio dell'architetto Di Segni.⁶⁵²

Oltre a questa esposizione di opere prodotte da artisti italiani avevano partecipato anche numerose piccole industrie italiane e arabe e Scuole di artigianato. Tra queste ultime si ricordano quella di Suk el Giuma fondata dalla signora Queirolo⁶⁵³ e quella a Zliten fondata e gestita da Augusta Perricone Violà, moglie del delegato circondariale di Zliten, pittrice amatoriale,⁶⁵⁴ scrittrice di racconti e romanzi coloniali,⁶⁵⁵ redattrice per la rivista *Esotica*. I suoi intrecci ponevano al centro storie d'amore tra soldati italiani e donne indigene e si facevano portavoce di una visione esoticheggiante della colonia, terra di mistero, fascino e seduzione. Gli articoli consegnati per la rivista diretta da Dei Gaslini consistevano in racconti o cronache romanzate della propria vita in Africa, delle caratteristiche delle popolazioni indigene, dei loro usi e costumi e della selvaggia bellezza di una terra che le dischiudeva i propri straordinari tesori. Dispensatrice di preziosi consigli per le donne italiane in colonia che, come madri e mogli, avrebbero dovuto tenere una condotta morale impeccabile, prevaleva un atteggiamento di paternalismo nei confronti degli

⁶⁵² Giornalista a zonzo, *Visitando i padiglioni*, «Esotica», a. II, n. 3 (15 marzo 1927), p.12.

⁶⁵³ Su Elsa Queiroli Ghetti (o Ghelli?) non sono state trovate numerose fonti. Viene citata come “etnografa accidentale” perché autrice di alcune descrizioni su cerimonie tradizionali della Tripolitania connesse al matrimonio, alla nascita sulla vita quotidiana dei nuclei familiari. Gli studi etnografici nelle colonie italiane, infatti, non sono sempre stati portati avanti da specialisti ma una parte significativa delle fonti proviene dal racconto dell'osservazione diretta di burocrati, funzionari, membri dell'esercito e viaggiatori. Elsa Queiroli era probabilmente la moglie di uno di questi. Il regime incentivava le mogli a seguire il proprio consorte in Africa, sia per evitare il dilagare del ‘problema’ del meticcio, sia per incrementare la percentuale di famiglie italiane in colonia, vera e propria spina dorsale del popolamento demografico della regione. Cfr: S. Joseph (a cura di), *Arab Family Studies Critical Review*, Syracuse University Press, 2018, p. 63.

⁶⁵⁴ In occasione della I Fiera di Tripoli aveva esposto degli acquerelli («due suk e due testine di *auled* arabo») presso la Mostra d'arte tripolina. Cfr: Giornalista a zonzo, *Visitando i padiglioni*, «Esotica», a. II, n. 3 (15 marzo 1927), p.12.

⁶⁵⁵ Tra questi si ricordano: *Donne e non bambole* 1930, *Il rogo tra le palme* 1932, *Ricordi somali* 1935, *Un Balilla all'equatore: diario di un caposquadra* 1936.

abitanti di quelle terre, spesso descritti come non autosufficienti, bisognosi di una guida e di aiuto. Per questa ragione Augusta Perricone Violà fondò una Scuola di Artigianato, occupandosi poi di esportare i prodotti in Italia. La manifattura era composta da «donne e uomini vecchi, infermi o ragazzi, gli inabili cioè ai lavori agricoli».⁶⁵⁶ Le donne, secondo la Perricone, non dovevano rimanere inerti, inutili o estranee all'opera di civilizzazione del popolo: l'uomo «traccia con mano sicura le grandi e forti opere, noi possiamo con mano gentile cesellare il dettaglio; e dove l'opera dell'uomo si arresta, sulla soglia cioè dei grandi portoni verdi, noi possiamo penetrarvi apportandovi un soffio dolce di bontà e amore».⁶⁵⁷ Augusta Perricone si preoccupava di reinvestire una parte del profitto prodotto dal commercio di questi oggetti «pieni di arte e di ingenua poesia» per fornire una sistemazione e dei pasti caldi ai propri lavoratori, solitamente in condizioni economiche non felici, guadagnandosi la loro riconoscenza. La sua figura meriterebbe di essere approfondita ulteriormente, sia perché il punto di vista femminile non è frequente in un contesto coloniale ma soprattutto perché attraverso la propria vita e i propri scritti incarna una serie di valori cari al fascismo.⁶⁵⁸ Le arti indigene, solitamente esposte anche in occasione di mostre coloniali in Europa e in Italia, diventavano a Tripoli un banco di prova per misurare il grado di civiltà del popolo indigeno, le sue facoltà naturali in fatto di espirazione ed esecuzione, nonché l'efficacia didattica della civiltà bianca. Il grado di sviluppo delle manifestazioni artigiane di un popolo era infatti messo in relazione al suo stato economico-civile.⁶⁵⁹

A questa prima edizione della Fiera era presente anche un Villaggio coloniale, «vale a dire la riproduzione in piccolo di parte della Tripoli caratteristica, araba ed israelita, e di un villaggio della Gefara».⁶⁶⁰ Questa sezione interessava uno spazio di 3000 mq «chiamato di palmizi dalle fogli ricadenti in morbide curve, odorante di essenze indiane, popolato da un vero esercito di indigeni che lavorano alacremente»⁶⁶¹ e comprendeva un *suk* coperto e uno all'aperto, case tradizionali, marabutti, moschee, gadamsine, zeribe.⁶⁶² All'interno di alcuni locali preposti erano esibiti stoffe, abiti, utensili, le armi, i finimenti dei cavalli e dei cammelli, vi era uno spazio adibito alla filatura della lana, un reparto di danzatrici e suonatori, artigiani intenti a lavorare metalli, cuoio, legno e

⁶⁵⁶ C. Planaval, *Tripoli d'Italia: Gemme d'iniziativa e di fede nell'Africa nostra*, «Esotica», a. I, n. 2 (15 novembre 1926), pp. 13-14.

⁶⁵⁷ *Ibidem*.

⁶⁵⁸ Per un approfondimento sul tema delle donne impegnate in letteratura coloniale e sulla figura di Augusta Perricone Violà si rimanda a C. Ghezzi, *Colonie, coloniali. Storie di donne e uomini e Istituti fra Italia e Africa*, Roma, Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente, 2003.

⁶⁵⁹ B. Francolini, *L'utilità delle Mostre coloniali e la Somalia a Tripoli*, «Illustrazione Coloniale», a. XIV, n. 3 (marzo 1932), p. 32.

⁶⁶⁰ E. Gagliardi, *Tripoli d'Italia La Fiera Campionaria*, «Esotica», a. I, n. 3 (dicembre 1926), p. 10.

⁶⁶¹ *Ibidem*.

⁶⁶² In Libia e in Somalia questo termine indica un recinto di spine secche che circonda le capanne. Cfr: Vocabolario Treccani online, <http://www.treccani.it/vocabolario/zeriba/>

altre materie prime.⁶⁶³ È spontaneo chiedersi per quale motivo gli organizzatori pensarono di riprodurre artificialmente la vita coloniale negli stretti confini della fiera nonostante lo stesso evento avesse luogo nel cuore del capoluogo, vicino al suo centro commerciale, amministrativo e storico. Per osservare al lavoro artigiani, orafi e intagliatori indigeni sarebbe bastato camminare per le vie delle città, andando in cerca delle botteghe; per osservare i marabutti o le moschee sarebbe stato sufficiente osservare quelle di Tripoli o degli immediati dintorni. Il ricorso a questo genere di ambientazione rispondeva molto probabilmente alla necessità di conformarsi ad una serie di principi allestitivi che, nel corso dei decenni precedenti, si erano affermati in Italia in campo coloniale. Il visitatore italiano, infatti, era abituato ad aspettarsi la presenza di determinate attrazioni all'interno o in concomitanza di una mostra o fiera coloniale: venditori indigeni, artigiani, ballerini, spettacoli folkloristici, parate, riproduzione di ambienti tradizionali. Non era possibile immaginare di organizzare una manifestazione coloniale, dunque, senza farla accompagnare dalla ricreazione dell'ambiente a cui essa era riferita. Com'è possibile notare grazie alla cronaca dei giornalisti, tuttavia, il luogo preso come punto di riferimento non era reale ma costruito *in vitro*, sulla base di alcuni stereotipi che prevedevano il mescolamento di elementi appartenenti a culture diverse, da una parte «profumi indiani» e dall'altra strutture architettoniche visivamente riconducibili all'Oriente, come incantatori di serpenti e architetture in stile moresco. La città di Tripoli, pur ospitando la Fiera, non era *abbastanza* esotica da appagare le aspettative e la curiosità del visitatore italiano: era necessario edulcorare la realtà, decorando, sistemando, smussando le asperità, fino a ribaltare il punto di vista tra realtà e finzione, fino a indicare come «caratteristica» la Tripoli riprodotta in Fiera, spostando l'attenzione da quella vera. La Fiera di Tripoli doveva presentarsi come una sorta di Parco divertimenti tematico al quale la contemporaneità ha abituato i cittadini del mondo del XX e XXI secolo, ma che doveva probabilmente apparire come una scelta originale agli occhi del pubblico del Ventennio.

La prima edizione della manifestazione si chiudeva con numeri interessanti: 1887 espositori, 81.555 visitatori e una superficie di 20.580 mq occupata. Qualche dettaglio sembrava però ancora meritevole di essere sistemato. Il piroscampo «Menfi» che trasportava molte delle merci che avrebbero dovuto essere esposte, ad esempio, si era incagliato pochi giorni prima dell'inaugurazione, facendo restare vuoti molti stand. Inoltre, sebbene tutte le maggiori industrie dei settori produttivi più significativi fossero state invitate a partecipare, gli inviti in molti casi furono disattesi, sia «per mancanza di fede [...]» sia sopra tutto per incomprensione da parte degli

⁶⁶³ G. Arena, *op. cit.* 2011, p. 48.

italiani ferocemente avversi a qualsiasi forma di propaganda, specialmente nelle Colonie».⁶⁶⁴ Un altro elemento che aveva contribuito alla defezione delle imprese riguardava l'impraticabilità del sistema doganale. L'Italia, infatti, ancora nel 1927 disponeva di un complesso sistema di dazi doganali tra madrepatria e territori coloniali, determinando altissimi costi per gli espositori e i commercianti. Non solo: in questa prima edizione della fiera era stato previsto un sistema secondo il quale il 10% delle entrate registrate durante l'evento dovevano essere destinate alla «Società assuntrice dell'impresa». Oltre a determinare una fuoriuscita significativa di risorse e a rendere poco appetibile l'evento, ciò favoriva anche l'evasione: i commercianti, infatti, si erano risolti a dichiarare alla Società una cifra molto inferiore a quella realmente guadagnata, impedendo una reale stima dei risultati economici ottenuti.

La **II Fiera di Tripoli** ha avuto luogo dal 20 febbraio al 31 marzo **1928** e ha visto una grande novità a livello organizzativo: la creazione dell'Ente Autonomo di cui si fecero promotori il Municipio, dal Consorzio Agrario, dalla Camera di Commercio e dalla Cassa di Risparmio di Tripoli, di carattere stabile. La prima edizione era infatti stata organizzata da un'impresa privata con l'aiuto del governo locale. La Fiera del 1928 nasceva con l'intento precipuo di «consolidare i risultati raggiunti e di proseguire l'impresa iniziale, la quale [...] trascende i confini della solita fiera campionaria e industriale per condensare entro segni d'indubbia eloquenza il preciso destino di tutta la Nazione che si espande e si afferma».⁶⁶⁵ Per la prima volta veniva esposto anche materiale proveniente dalle altre colonie italiane, così da fornire un quadro completo al visitatore dei progressi agricoli, industriali e commerciali raggiunti.

La vocazione italiana della Fiera di Tripoli veniva ribadita poco prima dell'inizio della seconda edizione, quando l'on Bisi, Sottosegretario del Ministero dell'Economia Nazionale e Presidente della Confederazione generale fascista dell'industria, affermò in occasione di una conferenza stampa che tutte le maggiori industrie nazionali sarebbe state invitate a partecipare avendone il dovere morale, perché «la Fiera di Tripoli costituisca nuova e degna affermazione dell'industria italiana sulla Quarta Sponda».⁶⁶⁶

La mostra aveva ancora carattere strettamente nazionale e questa scelta veniva motivata adducendo il desiderio di non facilitare la concorrenza straniera rispetto alla produzione agraria e

⁶⁶⁴ S. Zagarese, *La nostra Fiera d'Africa e le comunicazioni*, «Illustrazione Coloniale», a. X, n. 5 (maggio 1927), p. 166.

⁶⁶⁵ *La II Fiera di Tripoli*, «Illustrazione Coloniale», a. IX, n. 12 (dicembre 1927), p. 441.

⁶⁶⁶ *La II Fiera di Tripoli*, «L'Italia Coloniale», a. V, n. 1 (gennaio 1928), p. 5.

manifatturiera italiana, anzi, la tendenza sembrava piuttosto orientarsi sui binai dell'autarchia economica:

«l'industria nazionale ha il dovere di dimostrare in Colonia che per nessun prodotto è necessario ricorrere ad altri Paesi: lo sviluppo tecnico dell'Italia è tale che consente di corrispondere ad ogni esigenza anche dei mercati coloniali».⁶⁶⁷

La fiera comprendeva prodotti agricoli, macchine e attrezzi, materie prime e lavorate, mostre speciali riguardanti la produzione ed industria della seta, la bonifica agraria e idraulica, macchine casearie, motoaratura, produzione e industria olearia, attrezzature e prodotti per costruzione e arredamento della casa. Una sezione speciale era dedicata allo sport, al turismo e ai trasporti. Altre sezioni riguardavano le mostre tessili e dell'abbigliamento. Su ordine di De Bono, Teruzzi dovette inoltre organizzare in breve tempo anche una **mostra** dedicata esclusivamente alla **Cirenaica**. La presenza della Cirenaica in questo contesto risultava significativa: si trattava della regione libica confinante alla Tripolitania non ancora completamente sottomessa al dominio fascista, sebbene formalmente annessa. La resistenza locale, infatti, venne piegata solo alla metà degli anni Trenta con le risoluzioni di Graziani, il quale organizzò campi di concentramento e rastrellamenti dei villaggi, perpetrando quello che gli storici concordano nel definire un vero e proprio genocidio.⁶⁶⁸

⁶⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁶⁸ N. Labanca, *Oltremare. Storia dell'espansione coloniale italiana*, Bologna, Il Mulino, 2002, p. 144.

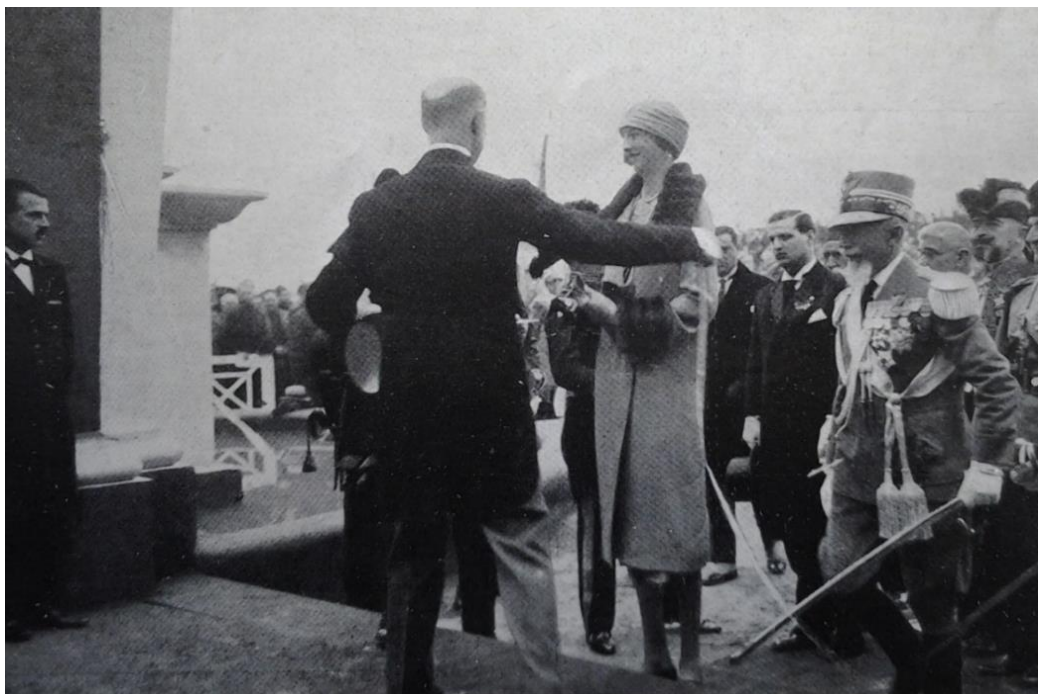


Fig. 83: La duchessa delle Puglie taglia il simbolico nastro; l'ingresso della Fiera la mattina dell'inaugurazione, 20 febbraio.
Fonte: *L'Inaugurazione della II Fiera di Tripoli*, «L'Italia Coloniale», a. V, n. 3 (marzo 1928), p. 47.

Nonostante le difficoltà nell'allestire una mostra su un territorio non ancora completamente pacificato, il problema venne superato attraverso l'esposizione di numerose fotografie, «fedele documentazione dell'opera di rinascita della Colonia» compiuta dal regime negli anni precedenti, mentre neppure mancavano diagrammi, grafici, statistiche che rilevavano l'incremento dei vari servizi delle attività commerciali e sociali, così come «le visioni di Giarabub riconquistato» e una mostra archeologica. Il colonnello De Agostini espose una serie di «pastelli» rappresentanti il paesaggio locale; Bengasi e Derna erano presenti attraverso una documentazione relativa allo sviluppo edilizio «iniziato pochi anni or sono e che ha culminato nell'anno 1927»;⁶⁶⁹ era previsto un focus specifico sugli scavi archeologici a Cirene, sulle ricchezze del Museo, sui lavori infrastrutturali, gli impianti delle saline e attività economiche come la pesca delle spugne.

⁶⁶⁹ E. Vacca Maggiolini, *La Seconda Fiera di Tripoli*, «Rivista delle colonie italiane», n. 4 (1928), p. 600.

Numerose erano infine le fotografie circa i raccolti della Colonia Penale Agricola di Coefia e del Fuehat, documenti a testimonianza dei progressi della zootecnica e una serie di carte topografiche e di studi sul nuovo piano regolatore.⁶⁷⁰ Il **Padiglione della Cirenaica** consisteva in una struttura complessa, formata da tre avancorpi collegati fra loro. Il nucleo centrale mostrava una facciata classicheggiante, decorata da paraste e una finestra a tutto sesto, i due corpi laterali presentavano una forma molto più geometrica e squadrata. Era prevista una combinazione di elementi massicci in muratura che inquadravano la parte centrale, costituita da finestroni separati da una consistente cornice centrale e da più sottili elementi verticali. L'insegna "Cirenaica" a caratteri cubitali e dalla grafica solida, contribuiva a conferire un aspetto robusto alle piccole strutture, mentre le aperture centrali smorzavano quest'effetto alleggerendola.⁶⁷¹



Fig. 84, Padiglione della Cirenaica. Fonte: «Italia Coloniale», a. V, n. 4 (aprile 1928).

La **Mostra dell'ufficio d'Arte applicata all'industria** compendia la migliore produzione locale, perfezionata grazie alle direttive italiane. Al suo interno potevano essere trovati prodotti tripolini in oro, argento, cuoio, avorio nonché tappeti, accessori e abiti tradizionali in vendita al pubblico. Faceva da contraltare a questa sezione, la zona adiacente occupata dai suk e dalle botteghe artigiane. Anche in questa seconda edizione era presente nel «padiglioncino di Zliten» Augusta Perricone Violà con i prodotti della Scuola da lei gestita. Si trattava per lo più di coperte, cuscini, sedie e mobili in stile orientale, «che pur mantenendo intatto il carattere locale hanno una maggior perfezione ed un miglior senso di buon gusto».⁶⁷² Lo stile dell'artigianato locale e dei mobili, quindi, veniva modificato in modo da accordarsi al senso estetico e alle preferenze della

⁶⁷⁰ *La Cirenaica alla Fiera di Tripoli*, «Italia Coloniale», a. V. n. 6 (giugno 1928), p. 120.

⁶⁷¹ *Ibidem*.

⁶⁷² E. Vacca Maggiolini, *La Seconda Fiera di Tripoli*, «Rivista delle colonie italiane», n. 4 (1928), p. 603.

clientela italiana. Non si trattava di una novità ideata dalla Perricone: fin dalla fine del XIX secolo

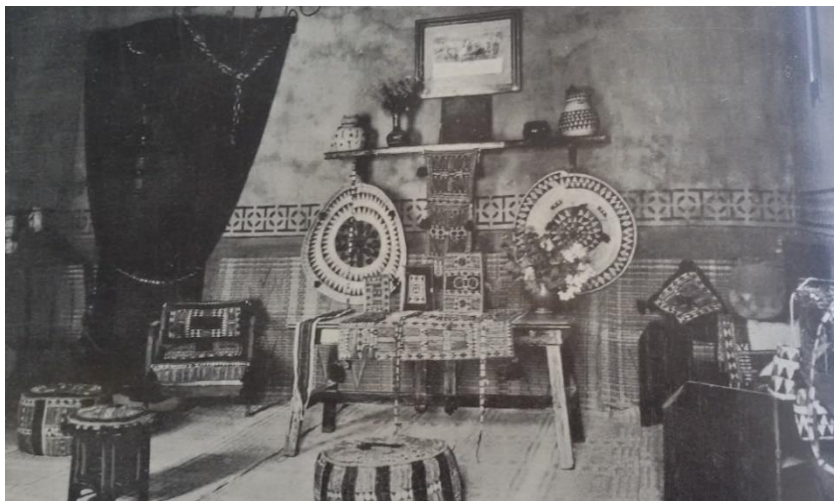


Figura 84 Fig. 86, Salottino di Augusta Perricone Viola. Fonte: C. Planaval, *Tripoli d'Italia. Gemme d'iniziativa e di fede nell'Africa nostra*, «Esotica», a. I, n. 2 (15 novembre 1926), p. 13.

alcuni italiani si erano trasferiti nel Nord Africa avviando botteghe artigiane di complementi di arredo, all'interno delle quali artigiani indigeni realizzavano prodotti che univano la funzionalità a cui erano abituati i clienti italiani a elementi stilistici e decorazioni locali. Era il caso del laboratorio presso Il Cairo

di Giuseppe Parvis, nato a Breme Lomellina nel 1831 e trasferitosi in Egitto nel 1859. La sua fortuna era iniziata nel 1867 quando all'Esposizione Universale di Parigi Ismail Pascià⁶⁷³ aveva portato alla ribalta internazionale il proprio paese, presentato le opere ingegneristiche del canale di Suez e le ricostruzioni di ambienti pittoreschi come il caravanserraglio, il palazzo del pascià, le case tipiche. I mobili erano stati realizzati proprio dal Parvis, uno dei primo ad applicare le tecniche e l'ornato della tradizione islamica a dei mobili pensati per il consumo europeo. Parvis espose un salotto completo in occasione della Fiera di Milano del 1881, contribuendo a diffondere un gusto orientalista per l'arredamento anche in Italia. Era in voga l'uso di esporre non solo i singoli mobili ma delle vere e proprie stanze interamente ammobiliate. Piano piano, infatti, nelle più agiate case europee comparve l'abitudine di arredare una stanza alla maniera araba, turca o moresca, combinando liberamente mobili, cuscini, divani, tappeti, souvenir di viaggio, oggetti che ricordavano l'Oriente e la sua atmosfera. Per esempio, una "sala turca" era presente nell'abitazione di Giuseppe Verdi presso Palazzo Doria a Genova, contrassegnato dalla presenza di tappeti, arazzi e quadri a soggetto orientalista come l'Odalisca di Domenico Morelli.⁶⁷⁴ Le modalità di esposizione dei prodotti del Signor Parvis non sembrerebbero eccessivamente distanti da quelli utilizzati dagli allestitori delle mostre coloniali: in entrambi i casi è infatti rintracciabile un analogo intento evocativo, finalizzato alla creazione di un'atmosfera che suggestioni e affascini. Il legame tra le modalità espositive delle "stanze interamente ammobiliate" e quelle adoperate in occasione

⁶⁷³ Ismail Pascià fu un sovrano in Egitto, della Nubia e del Sudan tra il 1863 e il 1879. Cfr: <http://www.royalark.net/Egypt/egypt9.htm>

⁶⁷⁴ O. Selvafolta, "Il signor Pavis del Cairo all'esposizione del 1881", in *Mondi a Milano*, op.cit.2015, pp. 68-73.

delle manifestazioni coloniali non sono state ancora pienamente esplorate, e probabilmente sarebbe necessario farlo nei termini di una suggestione visiva che gli allestitori, spesso privi di cultura museografica e storico-artistica, possono aver tenuto in considerazione nel disporre gli



Fig. 85, Fotografia del negozio del Signor Parvis al Cairo tra XIX e XX secolo. Torino, collezione privata. Fonte: O. Selvafolta, "Il signor Pavis del Cairo all'esposizione del 1881", in *Mondi a Milano* p. 72.

oggetti e i prodotti coloniali. Ciò che viene registrato in questa sede, tuttavia, riguarda l'adozione dello stesso sistema della "camera ammobiliata e completa" anche in occasione della Fiera di Tripoli e di alcune altre mostre coloniali svoltesi in Italia. Si pensi, ad esempio, a salottino di Augusta Perricone Violà della I edizione della fiera tripolina (fig. 85).

La provincia più vicina geograficamente alla

Tripolitania, ovvero Ragusa, aveva presentato una ricca mostra di prodotti naturali che avrebbero potuto interessare gli agricoltori della colonia per l'affinità che avevano con i prodotti locali consistenti in olio, semi, vino e prodotti caseari. In generale, infatti, il numero maggiore di espositori proveniva dalla Sicilia (454), seguiti da quelli lombardi (349), calabresi (275) e laziali (214).⁶⁷⁵ L'agricoltura aveva un posto di primo piano nella fiera e occupava anche un padiglione a sé. Oltre a numerosi macchinari e attrezzi, figuravano la mostra delle materie prime e quelle lavorate per uso agricolo. Oggetto di particolare attenzione erano i prodotti raccolti in colonia che, con le loro proporzioni insperate e i colori vivaci, diventavano prova della fertilità del suolo e presagio delle ricchezze che quelle terre avrebbero portato all'Italia.⁶⁷⁶

Durante la II edizione della Fiera erano stati esposti 4940 quintali di merce di cui solo 2409 appartenenti alla tipologia agricola, più di mille quintali in più rispetto all'edizione precedente. Si

⁶⁷⁵ Se durante la prima edizione della Fiera il padiglione della Calabria si era distinto per numero di partecipanti e organizzazione, nel 1928 è quello delle Puglie a sollevare la curiosità dei cronisti del tempo. Quest'ultimo presentava mostre sulle industrie regionali che sembravano avere un buon riscontro sui mercati orientali e africani. Il padiglione del Ministero dell'Economia raccoglieva un modello perfetto di tonnara trapanese, reti moderne e uno scafandro di produzione italiana insieme a numerosi prodotti per la pesca. Cfr: S. Zagarese, *La seconda Fiera di Tripoli. Avvaloramento della Colonia e sviluppo dei traffici con la Madrepatria*, «Illustrazione coloniale», a. X, n 5 (maggio 1928), pp. 191-193.

⁶⁷⁶ *Ibidem*.

era registrato un aumento di espositori nella categoria edilizia, attraverso l'esposizione di ditte produttrici di macchinari per la preparazione del materiale da costruzione, eliminando così le problematiche relative al trasporto di materiale molto ingombrante dall'altro lato del Mediterraneo. Accanto a questi, un'esposizione di materiali da costruzione ottenuti con procedimenti e lavorazioni moderni e infine esemplari di costruzioni adatte alla colonia, comprese quelle rurali.⁶⁷⁷

Durante i primi due anni, i **padiglioni** consistettero in «modeste costruzioni in legno» ma fin dal **1929** iniziò un processo di rinnovamento che prevedeva l'erezione di strutture stabili.⁶⁷⁸ Il quartiere fieristico venne spostato dal lungomare Volpi alla zona di Sciara El Garbi, estesa circa 45.000 mq, la Fiera sarebbe stata grande più del doppio rispetto agli anni precedenti.⁶⁷⁹ Il piano regolatore dell'area, strutturato con un sistema a griglia e prevedendo spazi vuoti, destinati ad una pianificazione successiva, assumeva l'aspetto di un microcosmo in cui elementi del linguaggio architettonico italiano e caratteristiche locali andavano fondendosi, ricalcando in scala ciò che andava contestualmente succedendo all'abitato della città circostante.⁶⁸⁰ Il Quartiere fieristico sorse per volontà di Roma e il Governatore Principe Boncompagni Ludovisi volle che all'ingresso della Fiera s'innalzasse il Padiglione dell'Urbe, «imponente e maestoso, a riaffermare il dominio bimillenario della romanità sulla quarta sponda d'Italia».⁶⁸¹ Consisteva in un arco di trionfo monumentale sormontato da una statua rappresentante la dea Roma di Amleto Cataldi, con indosso l'elmo di Scipio. Ai lati dell'arco vi erano due bassorilievi raffiguranti uno la Seminatrice e l'altro il Commercio, allegorie del lavoro realizzati da Torresini. Al Padiglione si accedeva mediante una grande scala e vi erano anche statue, altri bassorilievi e fontane a completamento della costruzione.⁶⁸² La struttura, destinata a diventare un vero e proprio simbolo della Fiera tante sono state le volte in cui è apparsa a scopo pubblicitario, esprimeva la propria «romana» monumentalità grazie alla composizione delle masse d'insieme, allo stesso tempo armoniose ma imponenti. La reminiscenza dell'antico era stata semplificata e sintetizzata senza per questo togliere forza, energia e calore al risultato finale. L'interno risultava proporzionato nei volumi e conveniente nel modo di far entrare la luce naturale «per la materia delle superfici e per il loro tono, ha un senso di raccoglimento maestoso assai conteso al tema. La stessa scala reale delle grandezze ne risulta

⁶⁷⁷ Ivi, p. 191.

⁶⁷⁸ U.M., *La X Fiera di Tripoli*, «Illustrazione coloniale», a. XVIII, n. 2 (febbraio 1936), p. 44.

⁶⁷⁹ A. Melchiori, *Viaggio del Duce in Libia per l'inaugurazione della Litoranea anno XV. Ordinamenti e note ad uso dei giornalisti*, estratto in ASMAI, vol. III, b. 43, p. 10, p. 2

⁶⁸⁰ B. L. MacLaren, Op. cit 2012, p. 180.

⁶⁸¹ A. Melchiori, *Viaggio del Duce in Libia per l'inaugurazione della Litoranea anno XV. Ordinamenti e note ad uso dei giornalisti*, estratto in ASMAI, vol. III, b. 43, p. 10, p. 2.

⁶⁸² G. Arena, op. cit. 2011, p. 50.

superata».⁶⁸³ «L'opera è di quelle che più si vedono e più compiaciono [sic] grazie ai loro pregi equilibrati e sicuri».⁶⁸⁴ Il padiglione era stato progettato da Limongelli, che dal 1929 sostituiva Armando Brasini come architetto principale della città, il passaggio di testimone venne esemplificato anche da questo nuovo padiglione, che con la propria classica monumentalità segnava la distanza dall'eclettismo del predecessore. Nella semplicità dei volumi esterni e nell'uso di materiali locali, il progetto può essere considerato come un tentativo di mettere in comunicazione il lessico italiano con l'ambiente coloniale circostante. Si tratta di uno dei tanti approcci all'architettura coloniale, sensibile nei confronti del contesto nordafricano, che diventò più pronunciato nei lavori successivi dello stesso architetto fino a imporsi negli anni Trenta.⁶⁸⁵



⁶⁸³ N.d.r., *Il Padiglione del Governatorato di Roma alla Fiera di Tripoli dell'arch. Alessandro Limongelli*, «Architettura e arti decorative», a. VIII, fasc. XI (luglio 1928), pp. 515-516.

⁶⁸⁴ *La solenne inaugurazione della V Fiera coloniale di Tripoli*, «Italia Coloniale», a. VIII, n. 4 (aprile 1931), p. 69.

⁶⁸⁵ B.L.MacLaren, *op.cit.* 2002, p. 181.

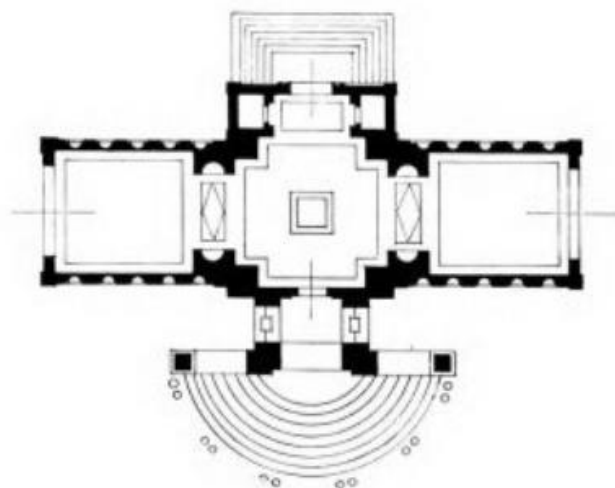
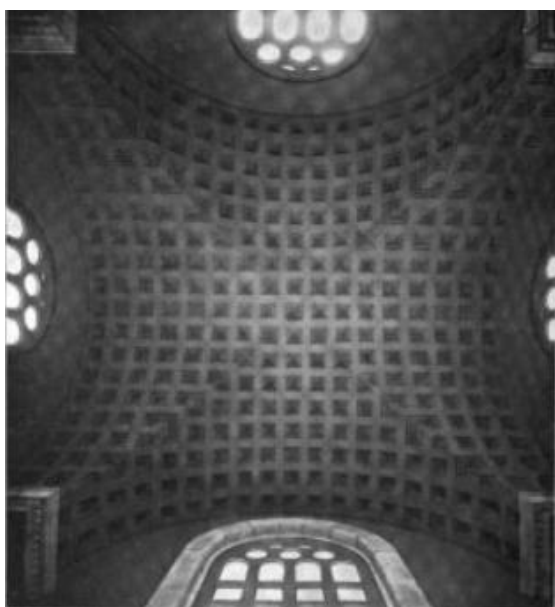


Fig. 87 – Dall'alto: Arch. Limongelli, Padiglione del Governatorato di Roma alla Fiera di Tripoli, facciata, Statua della Dea Roma in bronzo di Amleto Castaldi e altre sculture di Attilio Torresini; Interno del salone centrale e della sala laterale; Copertura del salone centrale con volta a crociera cassettonata; Pianta. Fonte: N.d.r., *Il Padiglione del Governatorato di Roma alla Fiera di Tripoli* dell'arch. Alessandro Limongelli, «Architettura e arti decorative», a. VIII, fasc. XI (luglio 1928), pp. 515- 520.

In occasione dell'inaugurazione della **terza edizione della Fiera** venne organizzata una parata per dare il benvenuto alle autorità governative convenute. Questa partiva da piazza Italia e arrivava al Quartiere fieristico attraversando Corso Sicilia.⁶⁸⁶ Piazza Italia a Tripoli oggi è denominata Piazza

⁶⁸⁶ Lungo questo percorso, durante le inaugurazioni, si assieparono visitatori, scolaresche, reparti delle truppe coloniali, notabili indigeni e amministratori italiani per partecipare alle celebrazioni e salutare le autorità fasciste

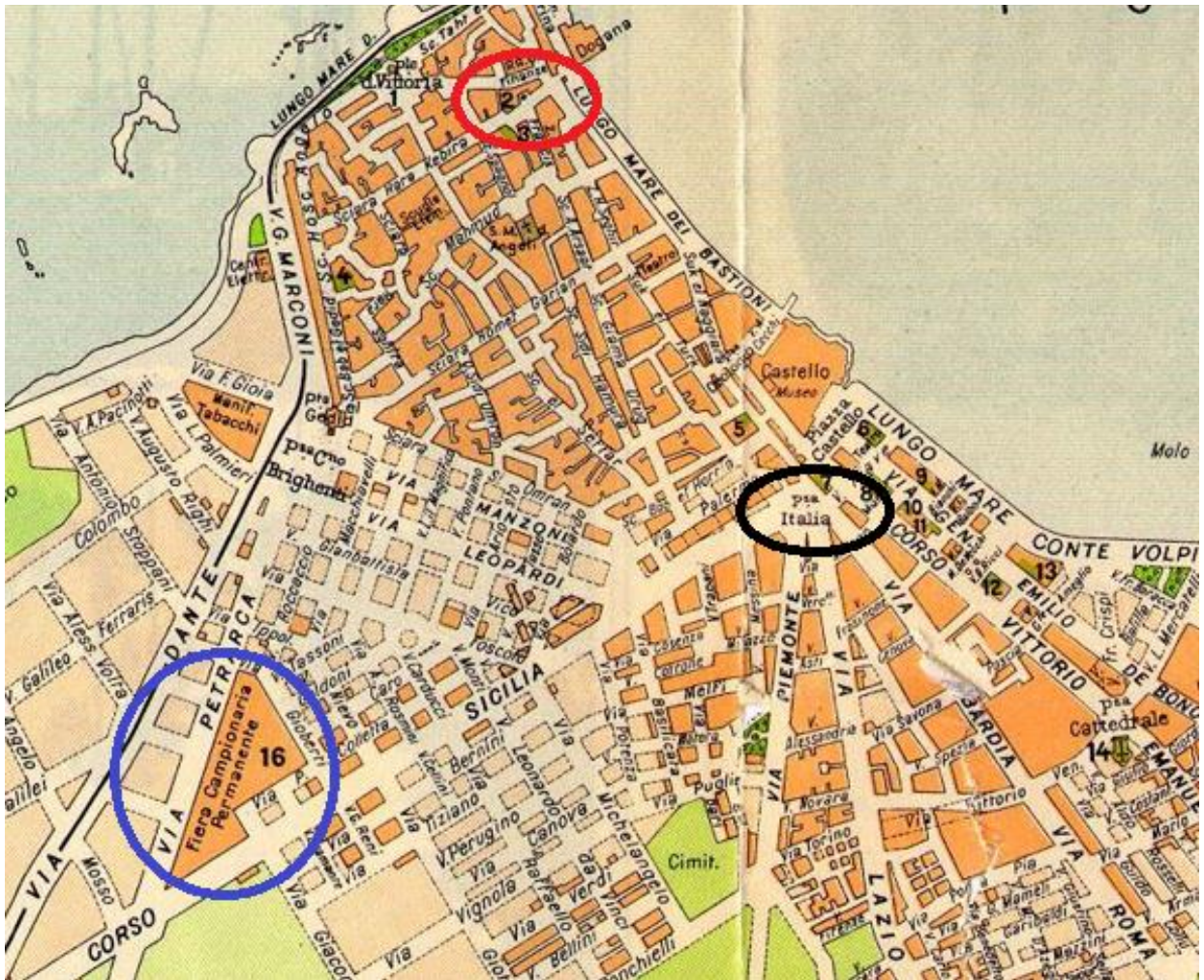
dei Martiri e Corso Sicilia, invece, è stato intitolato a Omar Al Mukhtar.⁶⁸⁷ La sistemazione iniziale della Fiera risultava comoda grazie alla vicinanza al mare, che consentiva una certa facilità nello scarico delle merci e nell'approdo delle navi. La sistemazione successiva, invece, risultava dislocata rispetto alla costa ma permetteva senz'altro un maggior agio nella divisione e nell'organizzazione degli spazi. L'area verso Nord, in prossimità del lungomare dei Bastioni, è l'area più antica della città: la posizione della Fiera di Tripoli, dunque, ad angolo tra il rettilineo di Corso Sicilia, si poneva come spartiacque fra la zona antica a Nord e quella più moderna a Sud, che a sua volta aveva visto un significativo intervento urbanistico da parte degli italiani, considerando gli Uffici del Governatorato Italiano, la Cattedrale e la Stazione ferroviaria (leggermente decentrata verso sud-ovest). Anche la zona settentrionale aveva assistito nel corso degli anni ad una stratificazione abitativa che aveva a sua volta comportato la coesistenza di elementi romani, come l'Arco di Marco Aurelio (fig. 88, cerchiato in rosso l'Arco di Marco Aurelio, ancora oggi esistente), e di elementi architettonici indigeni. In quel caso sono state infatti oggetto di discussioni e di dibattito le azioni urbanistiche da intraprendere in un'area in cui l'elemento romano e quello indigeno coesistevano. Come si evidenzia successivamente, infatti, il rapporto con l'abitato arabo non è sempre stato univoco e in alcuni casi queste preesistenze sono state sacrificate in altre, invece, sono state oggetto di tutela e protezione.

Il padiglione di Limongelli agiva come vera e propria soglia attraverso la quale abbandonare lo spazio urbano ed entrare in quello fieristico. Quest'ultimo a propria volta comprendeva sia l'imprevedibilità della topografia locale che la regolarità della viabilità italiana. La mostra era organizzata intorno a due strade parallele che collegavano dei grandi spazi ai poli opposti della manifestazione. Il primo di questi spazi aveva una forma irregolare ed era situato vicino l'entrata di Corso Sicilia. Grazie a sistemazioni successive assunse una forma triangolare. Il secondo era una piazza formata da edifici disposti tutt'intorno ad essa e costituiva la fine del percorso. Una serie di stradine e di spazi secondari si frapponevano alla regolarità della struttura principale, introducendo una certa varietà. Uno di questi era formato da un lago e proponeva suggestioni visive simili a quelle di un'oasi.⁶⁸⁸

convenute. Cfr: Giornale Luce B0314 del 04/1929, *Fiera Espositiva a Tripoli*, https://www.youtube.com/watch?v=0qXq-pqCg_4&t=93s, la prassi divenne molto probabilmente abituale come testimonia anche il Giornale Luce B0648 del 27/03/1935 *Apertura della IX Fiera Internazionale*, https://www.youtube.com/watch?v=_OOf5qUHV4

⁶⁸⁷ Guerrigliero cirenaico che ha guidato la resistenza anticoloniale contro gli italiani, catturato, processato sommariamente e giustiziato nel settembre 1931. Cfr: A. Del Boca, *Omar al Mukhtar, credente e stratega -padre della patria per i libici, pendaglio da forza per i fascisti, sconosciuto per l'Italia di oggi*, «Nigrizia», aprile 1998, consultabile liberamente su: <http://www.gennarocarotenuto.it/516-colonialismo-italiano-omar-al-mukhtar-leroe-della-resistenza-libica/>

⁶⁸⁸ B.L. MacLaren, *op cit* 2002, p. 182.



La Fiera Campionaria assumeva nell'urbanistica locale un valore di mediazione, da *trade d'union*, luogo fisico in cui *romanitas* e cultura indigena non si limitavano a co-esistere ma interagivano fruttuosamente. L'area fieristica era uno spazio deputato al commercio ma anche allo scambio in senso generale, in cui le differenze tra coloni e colonizzati venivano a ridursi a beneficio del guadagno. Le fiere, infatti, sono state considerate fin dal Medioevo un momento di estrema importanza economica ma anche sociale e culturale, luogo fisico in cui nascevano alleanze e legami, in cui i convenuti, spinti dalla necessità di portare avanti i reciproci interessi economici, erano disposti a sopassedere sulle diversità che li dividevano. È per questa ragione che, storicamente, in occasione di Fiere e mercati di grande dimensione venivano appositamente deposte le armi: nel caso della famosa fiera di Champagne del XII secolo, ad esempio, uno dei compiti del signore era quello di assicurarsi che i raduni rappresentassero «un'oasi di pace e un

terreno di prova».⁶⁸⁹ Tornando all'edizione del **1929**, questa sistemazione topografica era coerente con le strategie di pianificazione urbana del piano regolatore di Tripoli realizzato da Alpago-Novello, Cabiati e Ferrazza nel 1933, dove non era prevista alcuna separazione netta ma continuità tra la parte indigena e quella italiana.⁶⁹⁰ Una delle caratteristiche della Fiera di Tripoli, dunque, fu la commistione di elementi italiani e locali, che determinano una sorta di identità ibrida sul piano architettonico.

L'edizione del 1929 vide anche la costruzione del **Padiglione stabile del Governo della Tripolitania**, ispirato alla tradizione locale, «gioiello architettonico di aristocratica fattura, mèta assidua di chiunque cerchi e comprenda la malia di una genuina atmosfera coloniale».⁶⁹¹ La Somalia partecipa nel 1929 per la prima volta.⁶⁹²

La **IV manifestazione del 1930** venne denominata **Prima Rassegna Internazionale in Africa** e accolta nell'Unione delle Fiere Internazionali. Furono create delegazioni ad Algeri, Barcellona, Berlino, Bruxelles, Budapest, Londra, Parigi, Tunisi, Vienna, Zurigo; partecipavano alla rassegna, oltre alle colonie italiane in Africa e nell'Egeo, anche il Belgio con il Congo, la Francia con le colonie e i protettorati africani, l'Indocina e la Guiana, infine l'Unione Africana del Sud.⁶⁹³ L'Ente non aveva limitato i suoi compiti all'allestimento della Fiera ma nel 1930 aveva cercato di promuovere quanto più possibile l'evento per far affluire nel quartiere non soltanto campioni di materie prime ma anche merci atte a soddisfare e a moltiplicare le richieste dei vari mercati africani e internazionali. La Fiera si divideva in due sezioni: la Rassegna generale delle attività africane e la Mostra internazionale dell'Industria e del Commercio. Nella prima furono raggruppate le mostre dei prodotti naturali, dell'agricoltura, dell'allevamento e quelle delle organizzazioni statali coloniali, le mostre del costume e dell'arte coloniale. Nella seconda, distinta in dieci settori, furono

⁶⁸⁹ Lopez R. S., 1962, *Naissance de l'Europe*, Librairie Armand Colin, Paris ; trad. it., 1966, *La nascita dell'Europa. Secoli V-XIV*, Einaudi, Torino. p. 334, citato in S. Cristante, F. Filotico, *Le grandi fiere medievali e l'origine della merce moderna*, «H-ermes. Journal of Communication H-ermes», J. Comm. 5 (2015), 97-112:106, DOI 10.1285/i22840753n5p97.

⁶⁹⁰ B.L.MacLaren, *op cit* 2002, p. 182.

⁶⁹¹ G. P., *La Fiera di Tripoli*, «Illustrazione coloniale», a. XIV, n. 3 (marzo 1932), p. 29.

⁶⁹² *Ivi*, p. 33.

⁶⁹³ G.P., *La Fiera Internazionale di Tripoli*, «Illustrazione Coloniale», a. XII, n. 3 (marzo 1930), p. 24. Nel 1930 la Fiera inviò rappresentanti ai Congressi di Bruxelles, Marsiglia e Poznan per ottenere alcuni obiettivi sul piano formale. Nel primo si ottenne il riconoscimento della necessità di salvaguardare la priorità e i diritti della Fiera Tripolina, l'unica campionaria internazionale in colonia, nel caso di eventuali iniziative similari in regioni limitrofe. Nel secondo caso si limitò il riconoscimento di "fiera internazionale" a carattere coloniale solo a quelle manifestazioni che rispondevano a certi requisiti. Nel terzo, la Fiera di Tripoli insieme a quella di Marsiglia e di Bordeaux, chiese alle Autorità dell'Unione Fiere che in qualunque sede venisse riconosciuto il valore delle iniziative delle Fiere coloniali in Tripoli nei rispetti della capacità di essa per la creazione, l'incremento e lo sfruttamento dei mercati coloniali, ottenendolo. Durante questa edizione della Fiera vennero esposte sia le materie prime e i manufatti provenienti dagli Stati liberi, dai Protettorati e dalle colonie d'Africa perché di interesse per le industrie e i commerci europei, sia quelle di altre Nazioni per sopperire alle necessità e alle carenze del mercato libico e africano in generale. Cfr: A. Melchiori, *Viaggio del Duce in Libia per l'inaugurazione della Litoranea anno XV. Ordinamenti e note ad uso dei giornalisti*, estratto in ASMAI, vol. III, b. 43, p. 10, p. 2.

esposti i prodotti della meccanica, gli oggetti di arredamento, i prodotti per la casa, dell'industria cartaria, della chimica industriale e farmaceutica, dell'industria meccanica e le attrezzature sportive.⁶⁹⁴ La planimetria della III Fiera di Tripoli presentava una forma irregolare, vagamente triangolare, con l'ingresso su Corso Sicilia. Una volta varcato il Padiglione di Roma, il fruitore si trovava obbligato a procedere la visita verso destra, lungo tre percorsi principali, fino al Parco coloniale che occupava l'area a nord-ovest. È probabilmente al suo interno che prendevano posto le abitazioni tipiche della Libia, le botteghe artigiane, i *suk* e tutti gli elementi di ambientazione precedentemente approfonditi. La sistemazione del 1930 non era definitiva, l'intero quartiere fieristico è stato infatti oggetto di numerose modifiche negli anni seguenti.

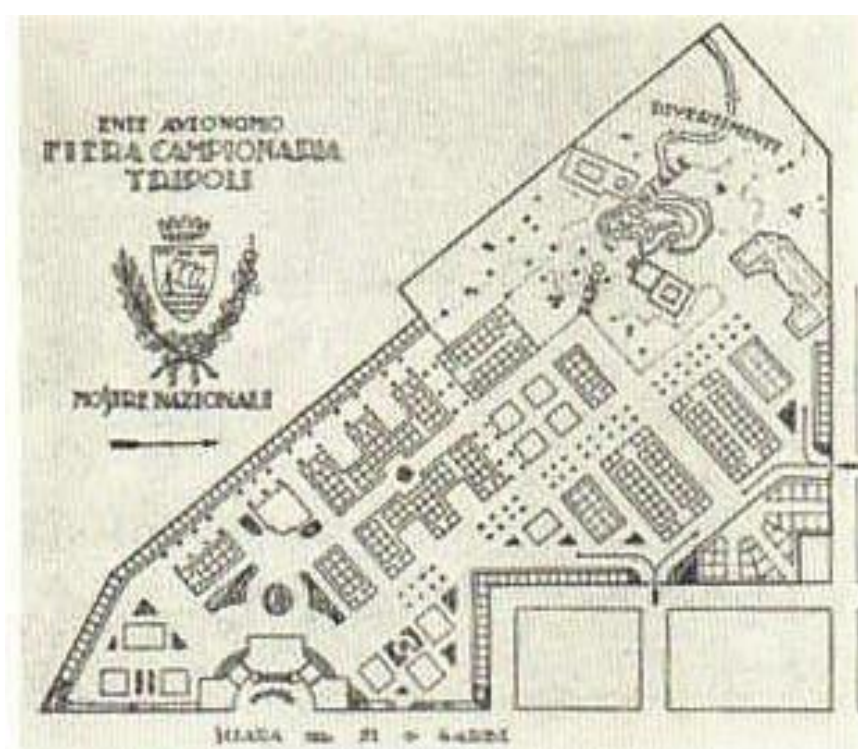


Fig. 89, Planimetria generale della III Fiera Campionaria di Tripoli. Fonte: G. Arena, op.cit., 2011, p. 61.

La **Mostra della Tripolitania** era stata allestita in parte dal Governo, in parte dalla camera di commercio di Tripoli che aveva documentato l'attività industriale nella regione, e in parte da altri enti della Colonia tra cui l'amministrazione dei Monopoli, che aveva fornito una dimostrazione della propria attività circa la coltivazione del tabacco e l'esportazione dei prodotti derivati. Le

mostre organizzate dall'Ufficio Agrario erano state lodate dalla stampa, in particolare per la loro valenza didattica. Mirabile, infatti, risultava la dimostrazione di come imbrigliare e rimboschire una duna mobile in sabbia, attestazione lo sforzo italiano nella colonizzazione del deserto.⁶⁹⁵ Il Consorzio agrario aveva esposto, oltre a una varietà di primizie tripoline, una serie di macchinari e attrezzi per l'agricoltura. A completamento della partecipazione della Tripolitania vi era la

⁶⁹⁴ G. Arena, Op. cit 2011, p. 50-51.

⁶⁹⁵ *L'Italia, Rodi e le Colonie alla Fiera di Tripoli*, «Illustrazione Coloniale», a. XII, n. 5 (maggio 1930), p. 33

mostra etnografica di Misurata e Zliten dove vennero raccolti lavori in cuoio, i tappeti e i prodotti delle industrie indigene.⁶⁹⁶

La presenza della **Cirenaica**, nonostante i gravi problemi politici, risultava di cruciale importanza perché funzionale a diffondere un'immagine mitigata del conflitto in corso e a inserire la regione nel circuito della promozione economica, in attesa che la situazione militare fosse finalmente risolta. Se nella prima edizione della Fiera si era deciso di esporre delle fotografie - documentazione quanto più verosimile possibile delle scoperte archeologiche e dei lavori perpetrati nella zona- nel 1930 si decise di trasportare a Tripoli un intero gregge «per attestare le risorse notevoli della Colonia come produttrice di lana».⁶⁹⁷ La Cirenaica, infatti, era una regione difficile da promuovere sul campo economico: dotata di un entroterra per lo più desertico, l'economia locale non era florida come la propaganda lasciava immaginare. Fin dall'inizio del Novecento, infatti, autori greci e latini furono grossolanamente travisati e portati come testimonianza della fertilità del terreno; viaggiatori superficiali o addirittura inventati furono dimostrati per citare l'abbondanza delle risorse naturali della regione. Il ruolo di punta nella mistificazione fu assunto dai giornali e dalle riviste che nel corso degli anni alimentarono questo falso mito.⁶⁹⁸

Le **isole Egee** erano presentate al pubblico di Tripoli soprattutto da un punto di vista industriale-commerciale e agricolo, attraverso l'esposizione di materiale atto a far intravedere i futuri sviluppi che l'opera italiana avrebbe dovuto svolgere nel proprio possedimento orientale. Tuttavia, era l'industria italiana a godere della maggior rappresentazione: quasi tutte le regioni erano infatti rappresentate e ognuna di esse aderiva con un numero più o meno alto di stand a cura di commercianti ed esportatori. La mostra di **Siracusa** contava oltre 150 partecipanti, seguita da quella di Bergamo, di Novara, di Vercelli, di Ferrara, di Pavia, di Firenze e di Venezia.⁶⁹⁹

Merita di essere citata la **Mostra della colonizzazione italiana** che, divisa in quattro sezioni, si presentava quale approfondimento retrospettivo all'interno della manifestazione tripolina. Accoglieva tutta la passata epopea italiana quale popolo colonizzatore «con la dimostrazione del presente e dell'avvenire nostri, fiduciosamente affidati all'espansione coloniale».⁷⁰⁰ Stando alle fonti consultate, questa mostra sembrerebbe la prima di tipo retrospettivo ad essere allestita

⁶⁹⁶ Non è da escludere che anche in quest'edizione della manifestazione fosse presente Augusta Perricone Viola con lo stand della sua Scuola di Artigianato, tuttavia non sono state trovate notizie a tal proposito.

⁶⁹⁷ *Ivi*, p.34.

⁶⁹⁸ G. Rochat, *op.cit.* 1973, p. 63. Se nonostante tutto ciò l'Italia decise di procedere con la conquista della Libia è dovuto a motivazioni di ordine geopolitico, si riteneva infatti che la regione controllata da Londra o da Parigi avrebbe precluso ogni spazio d'azione nel Mediterraneo. Cfr: N. Labanca, *Op.Cit.* 2002, p. 109.

⁶⁹⁹ *L'Italia, Rodi e le Colonie alla Fiera di Tripoli*, «Illustrazione Coloniale», a. XII, n. 5 (maggio 1930), p. 34.

⁷⁰⁰ *Ibidem*.

all'interno della Fiera. Partendo dall'esposizione delle estensioni delle Colonie romane e dalla diversa struttura agricola delle regioni occupate, si passava a illustrare la prosperità commerciale delle Repubbliche marinare italiane in Europa e in Oriente, fino ad arrivare al 1930 e alle «**attuali colonie** di Italiani all'estero, silenziose apportatrici di benessere e di sana attività in terra straniera». ⁷⁰¹ Si è già avuto modo di notare la presenza ricorrente di sezioni retrospettive che avevano come obiettivo quello di inquadrare o semplicemente evidenziare la presenza italiana in zone del mondo non sottoposte al dominio politico italiano. ⁷⁰² È una presenza significativa che concorre a far pensare che il termine “colonia” venisse inteso in un duplice valore, non solo come territorio sottoposto a un controllo diretto dalla metropoli ma anche come nucleo di cittadini provenienti da un'unica nazione che risiedevano in un altro paese. Si tratta di un'accezione del termine molto vicina a quella del greco antico: la parola “colonia”, infatti, trova un corrispettivo ne termine “*αποικία*” che significa letteralmente “casa fuori”:

«Già la parola esclude ogni intenzione di conquista e ogni sottotesto imperialistico. Erano soltanto dei poveri diavoli che andavano a mettere su casa e, sebbene il loro governo designasse a capo di queste spedizioni un “fondatore” che assumeva il comando e la responsabilità della spedizione, la *apoikìa*, una volta costituita, non diventava una dipendenza, o un dominio, o un protettorato della città-madre, ma serbava con essa solo dei vincoli sentimentali» ⁷⁰³

A differenza della *cleruchia*, che era un insediamento organizzato dalla madrepatria in un territorio sottomesso, la parola “colonia” non designava nel mondo greco antico un rapporto di dipendenza diretta con il nuovo insediamento bensì un mero legame affettivo. Grazie al proprio lavoro, inoltre, gli italiani avevano contribuito attivamente al benessere e alla grandezza delle società nelle quali si trasferivano, dimostrando il proprio valore. Da un punto di vista propagandistico, trattare di una tale emorragica fuoriuscita ⁷⁰⁴ di risorse umane dai propri confini nazionali sembrerebbe quasi un paradosso: il fascismo non avrebbe avuto alcun motivo di celebrare la presenza italiana in territori diversi da quelli di pertinenza coloniale. L'abilità comunicativa in questo caso consiste nel ribaltare i termini della celebrazione: non menzionando le cause di questa fuoriuscita (crisi

⁷⁰¹ *Ibidem*.

⁷⁰² Si veda capitolo 3 soprattutto l'approfondimento sulla Mostra Triennale delle Terre d'Oltremare del 1940 a Napoli.

⁷⁰³ I. Montanelli, *Storia dei Greci*, Milano, BUR edizioni, 2006 (1ª edizione 1959 Rizzoli), pp. 47-48.

⁷⁰⁴ Dal punto di vista quantitativo l'insediamento nelle colonie italiane impallidiva rispetto alle dimensioni delle comunità italiane ad Algeri, Tunisi, in Egitto o nell'Africa nera. Inoltre non è da dimenticare che fino alla seconda metà degli anni Trenta, che vide la colonizzazione dell'Etiopia e la spedizione dei Ventimila in Libia, fu il colonialismo “coatto” dei militari a rappresentare il maggior spostamento quantitativo apprezzabile verso i territori l'oltremare. Secondo Labanca, almeno fino alla metà degli anni Trenta, il legame che la propaganda aveva stretto fra emigrazione e colonie andrebbe rivisto. Cfr: N. Labanca, *Op. cit.* 2002, pp. 375-6.

economica e disoccupazione *in primis*) ed esaltando da un lato i risultati raggiunti e dall'altro lato le dimensioni significative del fenomeno, il regime proponeva una visione della «razza italiana» quale portatrice di civiltà e benessere, facendo rientrare questo fenomeno nei ranghi della propria propaganda coloniale. Gli italiani, sembrerebbe affermare il regime, sono civilizzatori “per natura” e per questa ragione migliorano spontaneamente il luogo in cui vivono attraverso il proprio lavoro e il proprio impegno. La forza-lavoro degli italiani è la grande protagonista di questo tipo specifico di mostre, che si dimostrano utili per creare nel fruitore una forma di aspettativa per le realizzazioni nelle colonie di diretto dominio: se gli italiani all'estero hanno ottenuto così significativi risultati lavorando per stati diversi dal proprio, cosa sarebbero in grado di ottenere se lavorassero con lo stesso impegno nelle proprie colonie? Con un'abile strategia di comunicazione, il regime poteva quindi permettersi di celebrare il lavoro italiano all'estero, tradizione espositiva cominciata sotto il governo liberale, senza per questo cedere di un passo sui propri obiettivi propagandistici. La Fiera aveva visto un miglioramento significativo: 14.000 mq di superficie coperta, 1750 espositori, 40.000 quintali di merce esposta, i visitatori furono 10.000 a paragone dei 4642 dell'edizione precedente.⁷⁰⁵



Fig. 90 Un viale della Fiera Internazionale a Tripoli. Fonte: *L'Italia, Rodi e le Colonie alla Fiera di Tripoli*, «*Illustrazione Coloniale*», a. XII, n. 5 (maggio 1930), p. 39.

Grazie ad un cambio di direzione dell'Ente Autonomo Fiera di Tripoli supportato dal vertice del regime, l'edizione del **1931 (II rassegna Internazionale in Africa, 1° marzo-30 aprile)** assumeva il carattere di rassegna agricola. Il V anno fieristico fu dunque l'anno dell'agricoltura, della bonifica, della colonizzazione, in risposta al motto del Duce «riscattare la terra, e con la terra gli

⁷⁰⁵ *La chiusura della IV Fiera Campionaria di Tripoli*, «*La Cirenaica organo della Federazione Fascista della Cirenaica*», a. II, n. 99, domenica 27 aprile 1930, p. 1.

uomini, e con gli uomini la razza».⁷⁰⁶ Nonostante la crisi economica mondiale, infatti, e nonostante le energie e le attenzioni fossero da spartire con l'importante *Exposition Internationale Coloniale* di Parigi, l'Ente a capo dell'organizzazione della Fiera di Tripoli non solo non decurtò il suo programma ma cercò di arricchirlo. Il Ministro dell'Agricoltura Acerbo viaggiò in Tripolitania per prendere visione di quanto esposto in quest'edizione della Fiera che riguardava da vicino il suo dicastero e la visita rappresentò l'occasione per affrontare lo spinoso problema del conflitto armato in Libia:

«È appena cessato il fragor delle armi, è appena di ieri la integrale occupazione del territorio libico e già regna dovunque la tranquillità e la pace operosa. Una organizzazione amministrativa semplice e robusta, che avvicina le popolazioni al Governo; un ordimento delle magistrature che rende la giustizia pratica e snella; un assetto scolastico che, senza ferire le caratteristiche etniche e religiose degli indigeni, rappresenta tuttavia un poderoso strumento d'italianità; un regime militare che resiste ad ogni prova più ardua; tale è il quadro del progresso civile di questa Colonia [...]»⁷⁰⁷

Secondo i giornalisti del tempo, le parole del Ministro ebbero grande successo tra gli ascoltatori, «autentici colonizzatori», perché «aderivano pienamente alla realtà» e al contempo segnavano l'inizio di un nuovo corso: bisognava ormai dare un nuovo indirizzo alla politica coloniale in Libia, facendone una colonia di popolamento, ed è proprio ai fini di questa necessità che la V Fiera doveva dare dimostrazione delle potenzialità agricole del territorio fornendo a chiunque, «agli increduli per ignoranza e ai scettici per mala fede» la prova che quel futuro non fosse ancora troppo distante. Anche gli indigeni sembravano aver capito l'importanza della manifestazione, partecipando alla Fiera sia da espositori che da visitatori, la prova che attraverso la valorizzazione materiale si poteva arrivare anche alla valorizzazione spirituale.⁷⁰⁸

Come già evidenziato, il progressivo scioglimento dei problemi politico-militari in Cirenaica concorreva a rendere più evidente agli occhi del regime la necessità di promuovere lo sviluppo economico di una regione indebolita dalla guerra. Il **Padiglione della Cirenaica** prevedeva, infatti, l'esposizione di campionari della produzione agricola e industriale al fine di mettere in evidenza

⁷⁰⁶ A. Melchiori, *Viaggio del Duce in Libia per l'inaugurazione della Litoranea anno XV. Ordinamenti e note ad uso dei giornalisti*, estratto in ASMAI, vol. III, b. 43, p. 10, p. 3.

⁷⁰⁷ Il Viandante, *La solenne inaugurazione della V Fiera di Tripoli*, «Italia Coloniale», a. VIII, n. 4 (aprile 1931), p. 70.

⁷⁰⁸ *Ibidem*. Cfr: T. Doria, *Il popolamento della Libia*, «Illustrazione Coloniale», a. XII, n. 10 (ottobre 1930), pp. 11-13.

alcuni aspetti eloquenti dell'attività governativa del regime tra cui la costruzione di scuole, ospedali, infrastrutture.⁷⁰⁹

La valorizzazione agricola era esplicata mediante tre Mostre: quella dedicata **all'Opera Nazionale Combattenti**, che presentava la sua azione di trasformazione fondiaria volta a incrementare la piccola e media proprietà, ad accrescere la produzione e a stabilizzare nei centri rurali una più densa popolazione lavoratrice; la **Mostra dell'Associazione Nazionale fra i Consorzi della bonifica e dell'irrigazione** che presentava il quadro dell'opera svolta per promuovere e sostenere le attività dirette ad aumentare la produttività del suolo mediante la sistemazione del regime idraulico e l'utilizzazione opportuna delle acque; la **Mostra dei Concessionari in colonia**, che si occupavano di valorizzazione agricola tout-court. Seguivano mostre minori su attrezzature e macchinari agricoli.⁷¹⁰ La mostra delle Opere pubbliche dava informazioni attraverso plastici e fotografie sui lavori in corso e su quelli già eseguiti, la Soprintendenza ai monumenti e scavi sulle proprie attività nella regione e in particolare sul nuovo museo che sarebbe sorto a Sabratha. Veniva concesso dello spazio anche ai cosiddetti "concessionari", ovvero persone alle quali venivano affidati appezzamenti di terreno da mettere a frutto. Le concessioni De Marchi, ad esempio, erano state avviate e dirette da un combattente mutilato che aveva riportato risultati definiti sorprendenti: là dove vi era solo dune di sabbia, nel 1931 crescevano giardini irrigui coltivati ad agrumi e peschi.⁷¹¹ L'edificio stabile dell'Istituto Nazionale delle Assicurazioni faceva la sua comparsa in quest'edizione della Fiera: al suo interno erano esposte fotografie, materiale di propaganda, facsimili di polizze che spiegavano l'attività dell'Ente in colonia. Era aperto al pubblico anche un padiglione dedicato al Municipio di Tripoli, «interessante per il progresso che attesta avvenuto nella città» il cui merito è da attribuire agli italiani, «come risulta dal confronto con lo sviluppo molto più lento degli altri ceppi etnici: Arabi, Ebrei o altri cittadini d'Europa».⁷¹² Le province d'Italia erano presenti anche in questa edizione con i propri stand, numerose soprattutto quelle siciliane.

⁷⁰⁹ «Opere effettuate alla fine dell'anno VIII: R. Scuola Elementare alla Berca, Autogrupo, ospedale coloniale padiglione infettivi, R. Dogana. Opere in corso nell'anno IX: porto di Bengasi, ospedale coloniale padiglione per tubercolotici, nuova rete stradale in Cirenaica, sistemazione della strada di circonvallazione, R. scuola media "Giosuè Carducci", scuole primarie italo-arabe di Tobruck, scuola italo-araba di Gubba». Cfr: *Alla V Fiera coloniale la Mostra della Cirenaica*, «Italia coloniale», a. VIII, n. 5 (maggio 1931), pp. 87-88.

⁷¹⁰ Nel padiglione dell'Ufficio agrario della Tripolitania erano esposti vari aspetti dell'avvaloramento economico della Colonia attraverso carte geografiche, campioni di legnami e prodotti del suolo. L'ufficio fondiario documentava la propria attività mediante mappe, grafici, statistiche, la direzione delle Ferrovie coloniali esponeva oltre a materiale grafico, vari campioni di materiali. Il Viandante, *Alla V Fiera di Tripoli. Il nuovo significato*, «Italia Coloniale», a. VIII, n. 2 (febbraio 1931), p. 25.

⁷¹¹ G. Ferrari, *La Quinta Fiera di Tripoli*, «Illustrazione coloniale», a. VIII, n. 4, (aprile 1931), p. 28.

⁷¹² *Ivi*, p. 29.

Nel 1931 un'ulteriore novità si imponeva sul versante burocratico-amministrativo. Per indire e organizzare la sua manifestazione, infatti, l'Ente era tenuto ogni anno a chiedere il nulla osta governativo come da apposita disposizione generale di legge. Tuttavia, un decreto del gennaio 1931 intervenne a stabilire definitivamente l'annuale succedersi della Fiera e fu consentito all'Ente di far fronte e tutte le necessità relative all'efficienza tecnica e allo sviluppo dei suoi uffici e dei suoi impianti.⁷¹³ La rassegna del 1931 contò 1650 espositori, 52.000 visitatori di cui 4.000 d'oltremare, 11.900 mq di spazi coperti, 3.300 quintali di merci esposte e introiti significativi (1.700.000 L in Fiera e circa 2.300.000 L per effetto della Fiera).⁷¹⁴

La **VI Fiera di Tripoli** era dedicata agli scambi commerciali. La Fiera del **1932** vedeva la presenza della Mostra di Colonizzazione e della Migrazioni Interne e una Mostra Zootecnica senza precedenti in Libia. Questa edizione contemplava anche qualche novità nel quartiere fieristico, arricchito di giardini e viali alberati. Il primo settore era riservato alle Mostre Internazionali dell'Industria e del commercio nel quale spiccavano i Padiglioni siciliani di Siracusa, Catania e delle altre province. Due nazioni straniere, Francia e Belgio, erano presenti con strutture eleganti e sobrie; poco oltre si innalzavano il palazzo dell'Istituto Nazionale Assicurazioni, il padiglione della Fiat e la Casa dell'Elettricità. Semipermanenti rimanevano parecchi padiglioni destinati alle esposizioni collettive, quello per le **Mostre della Propaganda e del Turismo** e i due più grandi della Meccanica e dell'Agricoltura. Seguivano poi 130 sezioni metropolitane, costruite ancora con «materiale di circostanza», raggruppate per categorie merceologiche, tra i quali quello dell'Istituto di credito agrario, quello di Previdenza Sociale, quello delle Piccole Industrie e dell'Artigianato. Nel secondo settore, invece, «in tutto il suo fervore, in forme e colori seducenti, la Fiera coloniale propriamente detta, quella che l'Ente autonomo definiva “rassegna generale delle attività africane”». Anche in questo caso padiglioni stabili ed effimeri coesistevano.⁷¹⁵ La Cirenaica andava in scena abbandonando i «posteggi provvisori» e approdando in un contesto stabile, posizionandosi accanto al padiglione dell'Eritrea e della Somalia e a quello dedicato ai possedimenti italiani nell'Egeo. Il settore coloniale si chiudeva con le case arabe di Sliten e Misurata, che facevano da ornamento, il teatro-caffè arabo e il folto palmeto circostante.⁷¹⁶

Nel 1932 si faceva inoltre riferimento al superamento di alcuni problemi legati alla vendita dei prodotti. Infatti, la Fiera «pur chiamandosi campionaria e come tale svolgendosi nell'assolvimento del prescritto compito di avvicinare il produttore a consumatore, non può esimersi

⁷¹³ G. P., *La Fiera di Tripoli*, «Illustrazione coloniale», a. XIV, n. 3 (marzo 1932), p. 27.

⁷¹⁴ *Ivi*, p. 28.

⁷¹⁵ G.P., *La Fiera di Tripoli*, «Illustrazione coloniale», a. XIV, n. 3 (marzo 1932), p. 29.

⁷¹⁶ *Ivi*, p. 30.

dall'applicazione di sistemi differenti per quanto riguarda la vendita in luogo dei campioni sostituiti». Ciò significava che alla fine della manifestazione la merce esposta, invece di essere riportata in madrepatria, veniva ricollocata in colonia. Un apposito organismo fondato dall'Ente, infatti, facilitava l'invio e lo smercio dei prodotti e assicurava la difesa degli interessi degli espositori che, per impegni professionali o per ragioni di economia, preferivano tornare in patria.⁷¹⁷



Fig. 91-92, Vista della Fiera; Padiglione delle colonie francesi. Fonte: «Illustrazione Coloniale», a. XIV, n. 3 (marzo 1932). [la prima foto in alto viene utilizzata anche nel 1934 su «Rassegna dell'espansione italiana». Questa è una prassi comune nel giornalismo di tipo coloniale, tuttavia rende estremamente complesso datare le immagini fotografiche: si può esser certi che non si riferisce al 1934 ma fa dubitare parecchio anche sulla veridicità dell'attribuzione al 1932]

⁷¹⁷B. Francolini, *L'utilità delle Mostre coloniali e la Somalia a Tripoli*, «Illustrazione Coloniale», a. XIV, n. 3 (marzo 1932), p. 30.

Nonostante il significativo sforzo per la realizzazione della mostra a Vincennes (1931), la Francia aveva deciso di partecipare insieme alle proprie colonie africane (Tunisia, Algeria, Marocco, Africa occidentale francese e Madagascar). La Mostra delle Colonie francesi presentava sotto l'aspetto tecnico, sociale, didattico e propagandistico «varie caratteristiche e originalità di collaborazione culturale», il Belgio aveva già partecipato all'edizione precedente della manifestazione, e nel 1932 tornava aggiornando il proprio padiglione del Congo belga. In ambito coloniale, la Fiera offriva quell'anno uno spettacolo d'eccezione: ideata dal comm. Siniscalchi, direttore della Colonizzazione presso il Governo della Tripolitania, si presentava «singolare e suggestiva, di fronte al fascino della quale i visitatori apprendono in dieci minuti più di quanto sarebbe loro dato di assimilare in un anno di letture» approfondendo tutti i problemi della colonizzazione in Tripolitania illustrando al contempo le attività statali e coloniali e in un apposito padiglione quelle commerciali. La Mostra della Somalia era stata ingrandita fino ad occupare uno spazio doppio rispetto a quello dell'anno precedente.⁷¹⁸

Il rapporto tra il numero degli stand coloniali e di quelli metropolitani aveva fin dalla prima edizione conosciuto un certo squilibrio a favore dei secondi, tuttavia nel corso degli anni il dislivello andò diminuendo: si passava, infatti, da una proporzione 1 a 10 delle prime edizioni si passava, nel 1930 e 1931 al rapporto 3 a 10 fino ad arrivare nel 1932 a 5:10.⁷¹⁹

La **Mostra della Direzione di colonizzazione** era importante e suggestiva, consistendo in «una grande galleria ove su tanti palcoscenici in miniatura si poteva osservare riprodotto il processo di imbrigliamento delle dune». Questa complessa operazione veniva rappresentata per fasi. Nel primo vi era una steppa percorsa da cammelli, in un secondo veniva messo in risalto il lavoro del colono, che disegnava sulle dune i riquadri geometrici delle siepi e piantava alberi di acacia australiana e di ulivi, ovvero le specie che meglio attecchiscono in terreni aridi, infine, nell'ultimo riquadro, la sabbia risultava vinta e ricoperta di macchia mediterranea.⁷²⁰

Il Governo della Cirenaica interveniva alla **VI edizione della Fiera (1932)** con un padiglione in muratura dell'ing. Cascino, capo dell'ufficio Tecnico dell'Ente della Fiera. All'interno erano esposte riproduzioni fotografiche delle principali statue che fino a poco prima erano custodite in un museo locale e che si intendeva ricollocare nei luoghi ove a suo tempo erano state rinvenute, oltre a documentazione rappresentante le opere svolte dal Governo della Cirenaica a favore delle

⁷¹⁸ *Ibidem*.

⁷¹⁹ *Partecipazioni italiane alla VI Fiera di Tripoli*, «Illustrazione Coloniale», a. XIV, n. 4 (aprile 1932), p. 28.

⁷²⁰ *Ibidem*.

popolazioni sottomesse come uffici, tribunali, ospedali, ambulatori medici, scuole e case per gli orfani.



Fig. 93, Interno Padiglione della Cirenaica, Interno, Prodotti e primizie da esportazione R. Ufficio Agrario, Mobili orientali della R. Scuola industriale Stoffe orientali della ditta. Sc. Khonzam. Fonte: *La partecipazione della Cirenaica alla VI Fiera di Tripoli*, «Cirenaica», a. 1, n. 2 (marzo 1932), p. 66.

Nella sezione centrale del padiglione vi era una raccolta di prodotti agricoli e industriali, alle pareti un campionario di tappeti beduini della ditta Vittorio Tammam, prodotti d'artigianato realizzati dagli indigeni delle oasi di Gialo. La Milizia Nazionale Forestale aveva esposto un campionario di legnami provenienti dai boschi della Cirenaica e la Direzione dei Servizi Agrari. L'artigianato indigeno occupava una grande sezione, alcuni prodotti erano stati realizzati dalla Direzione dei Servizi Carcerari della Cirenaica e dalla R. Scuola Industriale di Bengasi. Non mancava nemmeno un riferimento alla Cirenaica archeologica e turistica con Derna, Cirene, Gubba, Ain Mara, «tanti paesaggi pieni di vita e di poesia appaiono agli occhi dei visitatori attoniti, abituati a sentir parlare della Cirenaica “Cenerentola” delle Colonie Italiane».⁷²¹ Alcune fotografie (fig. 93) mostrano qualche scorcio dell'interno del padiglione. Non sembrerebbe essere stata adottata alcuna tecnica allestitiva desunta da un lessico d'avanguardia, anzi, la tipologia di ordinamento potrebbe essere paragonata a quelle di alcune mostre coloniali della metà degli anni Venti (per esempio quelle di Fiume, Trieste e Losanna del 1925) nelle quali le merci venivano disposte lungo le pareti, prevedendo altresì con piccole isole attorno alle quali poter camminare. Nel 1932, lo stesso anno in cui a Roma viene inaugurata la mostra della Rivoluzione Fascista, la Fiera di Tripoli sembrerebbe non avere alcuna intenzione di sperimentare nuovi linguaggi allestitivi.

⁷²¹ *La partecipazione della Cirenaica alla VI Fiera di Tripoli*, «Cirenaica», a. 1, n. 2 (marzo 1932), pp. 66-69.

La **VII Fiera (1933)** aveva carattere celebrativo ed era dedicata alla produzione. Si ricordano in particolare tre mostre: quella delle «realizzazioni», definita «storia grafica» della riconquista economica e militare della Libia, organizzata dal Governo della Tripolitania; quella dell'Azienda Autonoma Statale della Strada e dei lavori Pubblici e infine quella del MVSN. Il padiglione della Milizia conferiva al Quartiere «il maschio volto dell'Italia Fascista» in ricordo del decimo annuale della fondazione della Guardia Armata della Rivoluzione.⁷²² Quest'edizione registrò 100.000 visitatori.⁷²³

La Fiera del 1934, l'ottava edizione, vide l'inizio di un processo di rinnovamento architettonico e strutturale della Fiera, grazie al quale venivano progressivamente sostituite strutture effimere con altre stabili. Venivano eretti in quest'occasione i padiglioni di Palermo (fig. 94) e Siracusa (fig. 95), i nuovi uffici dell'Ente e il padiglione dell'Algeria. L'edificio che rappresentava Palermo mescolava elementi desunti dal lessico architettonico locale, come ad esempio l'uso abbacinante del bianco e la morbidezza delle curve, che sostituivano quelle ben più squadrate a cui il razionalismo stava abituando gli italiani. Permaneva un generale desiderio di liberazione dal decorativismo, che dimostra come l'architettura stabile dei padiglioni di Tripoli non fosse del tutto aliena dal dibattito sull'architettura coloniale che animava gli esperti in quello stesso volgere di anni. Evidente sembrerebbe, dunque, lo scollamento tra l'interno e l'esterno della struttura, tra l'involucro architettonico e l'allestimento dei prodotti e delle merci: nel primo caso interessato all'elaborazione di nuove sintesi, capaci di raccordare il razionalismo al cosiddetto "colore" locale, dall'altro, invece, improntato a un linguaggio espositivo distante di matrice ottocentesca. Il padiglione di Siracusa dell'architetto Lombardi presentava un più evidente debito nei confronti del razionalismo monumentale caro al regime. Il ritmo binario delle colonne della facciata principale, che costituiva un sapiente gioco di pieni e vuoti, risultava enfatizzato dall'uso di materiali di colori diversi, uno leggermente più chiaro dell'altro. Un certo dinamismo, dunque, alleggeriva le notevoli dimensioni e la massa dell'edificio.

Interessante risultava lo stabile dedicato alla Scuola di Arti e Mestieri grazie alla compenetrazione tra parola e architettura. L'insegna esterna recante la denominazione della mostra incorniciava il perimetro della struttura in modo non usuale. Le sperimentazioni inaugurate nel 1927 da Depero con il famoso Padiglione del Libro della III Mostra Internazionale di Arti Decorative di Monza, che in ambito espositivo coloniale avevano trovato asilo in alcuni allestimenti progettati da

⁷²² Ivi, p. 4.

⁷²³ *L'ottava Fiera di Tripoli*, «Italia Coloniale», a. XI, n. 2 (febbraio 1934), p. 31.

architetti affermati, nel caso dell'edificio scuola arti e mestieri venivano applicati all'esterno e non più all'interno.

Insieme al rinnovamento architettonico, si intensificavano i confronti tra autorità circa l'indirizzo futuro da dare alla Fiera. Gli indigeni, infatti, non sembravano essere facilmente orientabili verso nuovi consumi, quindi la maggioranza della merce italiana presente in Fiera veniva venduta agli europei che abitavano nelle regioni limitrofe.



Fig.94 A sinistra: Padiglione di Palermo; Nuovi uffici dell'Ente e sulla destra padiglione dell'Algeria. Fonte: L'ottava Fiera di Tripoli, «Italia Coloniale», a. XI, n. 2 (febbraio 1934), p. 31.

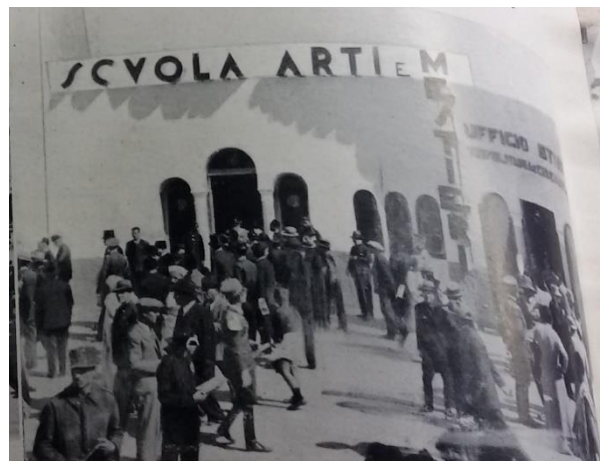


Fig. 95 A sinistra: Padiglione di Siracusa, architetto Lombardi; a destra: Padiglione della Scuola di Arti e Mestieri. Fonte: Fiera di Tripoli, «Rassegna di Architettura» 1934, p. 281; VIII Fiera di Tripoli, «Italia Coloniale», marzo 1934, p. 34.

Qualcuno, assecondando una tendenza già in atto, consigliava di accentuare il carattere africano della Fiera, trascurando la produzione nazionale; altri invece sostenevano la non applicabilità di questa modifica perché la Fiera andava considerata alla stregua di un «emporio commerciale del Nord-Africa», ritenendo necessario, piuttosto, selezionare i prodotti prima che

essi giungano in mostra, così da tener in miglior conto le esigenze locali.⁷²⁴ Osservazioni del genere non sono comuni presso le pagine delle riviste coloniali, solitamente improntate a descrizioni entusiastiche delle edizioni della Fiera e abituate a glissare sugli aspetti che avrebbero potuto rivelare la presenza di interessi o intenzioni contrastanti.⁷²⁵ Com'è possibile notare continuando l'esame delle edizioni fasciste della Fiera di Tripoli, l'indirizzo che riscosse seguito fu quello più attento alle esigenze del mercato italiano. Si decise, quindi, di lasciare spazio alla produzione nazionale attraverso gli stand regionali o provinciali da un lato e l'affitto dei singoli posteggi a venditori privati presso grandi padiglioni.

Il padiglione dell'Eritrea e della Somalia facente parte della Mostra Coloniale veniva sostituito durante quest'edizione della Fiera da un edificio progettato da Carlo Enrico Rava e Sebastiano Larco rispondente ai canoni coevi del razionalismo.

⁷²⁴ *Risultati e sviluppi della Fiera di Tripoli*, «Illustrazione Coloniale», a. XVI, n. 5 (maggio 1934), p. 35.

⁷²⁵ Nel 1934 aveva avuto luogo una Mostra della Colonizzazione con un'apposita sezione dedicata all'illustrazione delle opere realizzate sul Gebel dall'Ente per la Colonizzazione della Cirenaica. Cfr: *L'ottava Fiera di Tripoli*, «Italia Coloniale», a. XI, n. 2 (febbraio 1934), p. 31.

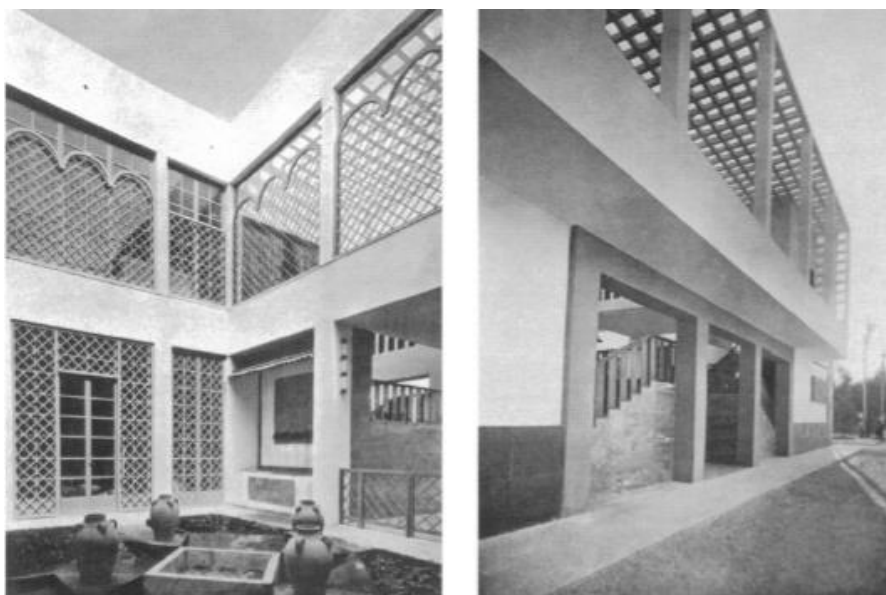


Fig. 96, S. Larco e Carlo E. Rava, Padiglione dell'Eritrea e della Somalia, interno ed esterno.
Fonte: B. L. MacLaren, op cit 2002, p. 189.

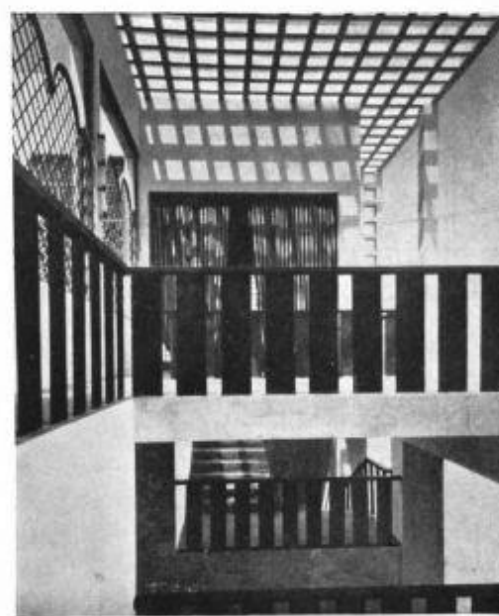
Si trattava di una struttura essenziale, a forma di parallelepipedo, la cui semplice linearità veniva interrotta solo da aperture rettangolari e, su uno dei fianchi, da una veranda aggettante caratterizzata da tre colonne centrali e piccole aperture

quadrate sui lati. L'interno era dinamizzato dal susseguirsi di elementi lineari perpendicolari che conferivano allo spazio interno particolari e suggestivi effetti di luci e ombre geometriche. La struttura, esattamente come avveniva anche per l'esterno, era essenziale e priva di orpelli. Il padiglione dell'Eritrea e della Somalia si situava chiaramente all'interno del discorso contemporaneo circa l'utilizzo di riferimenti indigeni nell'architettura contemporanea coloniale. La veranda appariva infatti come un filtro attraverso cui l'esterno e l'interno potevano comunicare. In un articolo pubblicato su *Domus* si alludeva alla relazione tra questo progetto e l'architettura africana tradizionale, notando da una parte che il portone d'ingresso era di derivazione somala e dall'altra che la *masharabbia* (pannelli in legno decorati) era di ispirazione Eritrea. Secondo l'autore la casa era una sintesi tra il lessico vernacolare e la trazione Romana perché presentava collegamenti con il contesto libico e il concetto di mediterraneità: per Rava la dimensione ambientale del lessico vernacolare era infatti una costante fondamentale a cui l'architettura in colonia doveva rispondere per connettere precedenti antichi, cultura indigena e razionalismo moderno.⁷²⁶

⁷²⁶ B. L. MacLaren, op. cit 2002, p. 189.

Quest'edizione vide la adesione di 1600 espositori, 110.000 visitatori e la partecipazione del Belgio, del Lussemburgo, dell'Etiopia che era a quella data uno stato sovrano, membro della Società delle Nazioni dal 1923, e della zona internazionale di Tangeri⁷²⁷.

PADIGLIONE ERITREA-SOMALIA ALLA FIERA DI TRIPOLI / ARCH. C. E. RAVA E S. LARCO
 Veduta di un fianco Veduta posteriore



Veduta della loggia e della scala dall'esterno

Veduta dall'interno della scala e della loggia
 da "Domus" giugno 1934

Fig. 97, Padiglione Eritrea-Somalia, architetti C.E. Rava e S. Larco. Fonte: «L'Architettura Italiana, periodico mensile di architettura pratica», agosto 1935, p. 300.

A Napoli, tra il 1934 e il 1935, aveva luogo la **II Mostra Internazionale di Arte Coloniale** organizzata e promossa dall'Ente Autonomo Fiera di Tripoli, lo stesso che da ormai diversi anni si occupava della Fiera tripolina in colonia e che aveva già provveduto all'organizzazione della I Mostra Internazionale di Arte Coloniale a Roma nel 1931. È interessante notare come lo stesso

⁷²⁷ A. Melchiori, *Viaggio del Duce in Libia per l'inaugurazione della Litoranea anno XV. Ordinamenti e note ad uso dei giornalisti*, estratto in ASMAI, vol. III, b. 43, p. 10, p. 4.

Ente si fosse posto a capo di due iniziative molto diverse, sebbene accomunate dalla necessità di promuovere la coscienza coloniale italiana:

«Mentre con la Fiera di Tripoli l'Ente richiamava e richiama i più volenterosi e per certi aspetti i privilegiati a constatare in luogo quanto vi sia di fatto e il moltissimo che vi è ancora da fare, con la Mostra d'arte coloniale, usufruendo dignitosamente dei mezzi più suggestivi (nessuna migliore propaganda esiste di quella fatta sotto l'egida della bellezza) portava le Colonie a diretto contatto di masse cospicue nella Metropoli, suscitando un piacere nuovo di attenzione e un sano fervore di propositi. [...] La Mostra ebbe il merito precipuo di avere accortamente sintetizzato, armonizzato e fuso gli elementi di arte pura con quelli folkloristici, le più severe espressioni culturali con quelle di una realtà vibrante, di aver mantenuto validamente le posizioni di favore, conquistate tanto nell'animo della critica quanto nella generosa passione del pubblico»⁷²⁸.

Il concetto che informava la Mostra era «eminentemente aristocratico: affidare alla bellezza, comunque e in qualsivoglia forma espressa, l'onore e la responsabilità di propagandare su vasta scala l'idea coloniale».⁷²⁹

Nel 1934 a Napoli, a lato della Mostra d'Arte vera e propria furono organizzate altre significative mostre ovvero: la Mostra Coloniale Italiana, la Mostra dell'Architettura Musulmana dell'Africa Mediterranea, la Mostra del Sahara Italiano, la Mostra Missionarie e quella del Libro Coloniale Italiano.⁷³⁰ In altra sede si è descritto il contenuto delle sale e le modalità di partecipazione degli artisti italiani e stranieri alle due edizioni delle Mostre di Arte Coloniali le quali, per le dimensioni assunte, il numero di visitatori, la martellante pubblicità sulle riviste del tempo e la copertura mediatica, rappresentano insieme alla Mostra Triennale delle Terre d'Oltremare del 1940 i principali momenti di riflessione in Italia sull'arte coloniale. È sorprendente constatare che sia stato proprio l'EAFT e non il Ministero delle Colonie a farsi promotore di questi eventi, un elemento che lascia riflettere circa l'importanza che l'arte coloniale assumeva per il regime nell'ambito della propaganda.

L'allestimento delle due edizioni delle Mostre d'Arte Coloniali, com'è possibile notare attraverso il materiale fotografico e gli estratti dei cinegiornali Luce, non rispecchiava quanto veniva

⁷²⁸ *Ibidem*.

⁷²⁹ A. Melchiori, *Viaggio del Duce in Libia per l'inaugurazione della Litoranea anno XV. Ordinamenti e note ad uso dei giornalisti*, estratto in ASMAI, vol. III, b. 43, p. 10, p. 3.

⁷³⁰ *Ivi*, p. 5.

sperimentato nello stesso periodo in Italia ma piuttosto risultava comparabile all'allestimento museale in voga nella penisola prima dell'ondata travolgente dell'avanguardia e del razionalismo. Le mostre temporanee italiane degli anni Trenta, infatti, sono ormai unanimemente considerate dalla critica un momento di profonda riflessione museografica i cui risultati, adottati anche in sede permanente, hanno contribuito a cambiare il volto dei musei. La domanda, quindi, sembrerebbe nascere spontanea: per quale motivo gli incaricati avevano adottato modelli visivi non attuali per l'ordinamento delle mostre di arte coloniale? Volendo proporre un'ipotesi, questa è probabilmente da ricondurre agli obiettivi propagandistici della committenza, desiderosa di presentare nel modo migliore le opere degli artisti coloniali contemporanei, dando carattere di ufficialità, monumentalità e formalità all'intera esposizione. Nell'ottica di una nobilitazione del genere artistico coloniale, quale linguaggio allestitivo sarebbe risultato più appropriato di quello "tradizionale"? Dal punto di vista dei burocrati e degli impiegati ministeriali non è da escludere infatti che un allestimento compassato potesse sembrare quello più adatto a donare ufficialità alle opere esposte. Le stesse, com'è stato ricordato in altra sede, in entrambe le occasioni erano state definite dai membri della giuria e della commissione "ingenue", non sempre all'altezza del fine prefissato, acerbe.

È evidente che le modalità con cui L'EAFI aveva portato avanti l'organizzazione delle mostre di arte coloniale da un lato e della fiera dall'altro, presentavano grandi diversità sia a livello logistico che allestitivo. Ad esempio, nel caso delle due Mostre di Arte Coloniale erano state nominate Giurie di esperti del settore per la selezione e l'ammissione delle opere. Nel caso della mostra romana del 1931 questa era formata da Felice Casorati, Alessandro Limongelli, Giovanni Prini, Giovanni Guerrini e Renato Brozzi. Nel 1934, invece, la giuria era formata da Attilio Selva (scultore, accademico d'Italia), Monsignor Pietro Ercole (direttore del Museo Missionario Laterano), Mattia Limoncelli (presidente accademia di Belle Arti di Napoli), Michele Biancale (Commissario Artistico della Mostra), Florestano di Fausto (Architetto della Mostra), Paolo Emilio Passaro (dalla R. Accademia di Napoli), Carlo Siviero (Direttore della scuola di pittura dell'Accademia di Belle Arti di Napoli), Eugenio Viti (Sindacato Fascista degli Artisti). Filippo Tommaso Marinetti intervenne per sovrintendere l'ordinamento delle sale futuriste.⁷³¹

Esaminando i nomi dei membri delle Giurie, è possibile ricordare che in alcuni casi si trattava di artisti vicini alla temperie culturale del momento, impegnati in riflessioni metodologiche e critiche attuali e destinate a segnare il corso della storia dell'arte italiana, in altri ci si riferisce a personalità eclettiche. Florestano di Fausto, ad esempio, è stato un architetto estremamente versatile,

⁷³¹ Per maggiori dettagli si consulti cap. 3.3, p. 209.

impegnato anche nel coevo dibattito intorno all'architettura coloniale e portavoce di una linea ben distinta da quella razionalista di Rava e Larco. Michele Biancale, invece, era una delle maggiori voci del tempo sul tema riguardante l'arte coloniale, che aveva dedicato anche molti anni di studio all'arte del XIX secolo.⁷³² Questo non sembrerebbe un dettaglio da poco ma, al contrario, contribuirebbe a delineare la presenza di un *fil rouge* tra la temperie culturale dell'Ottocento -fatta anche di esotismo- a quella coloniale del secolo successivo.

Un'ulteriore riflessione è possibile riguardo la presenza di una **coerenza di fondo** in queste manifestazioni. Com'è noto, l'allestimento di una mostra -inteso nelle sue componenti più tecniche come l'illuminazione, la scelta del tipo di didascalie, lo studio dei rapporti fra spazio e oggetti, ad esempio- merita di essere studiato attentamente nell'ottica di una valorizzazione del significato e della storia delle opere e degli oggetti esposti. Nel caso delle opere d'arte coloniale la situazione è estremamente complessa e sfaccettata: si trattava sovente di opere qualitativamente non eccellenti, che piuttosto che nascere da un reale interesse dell'artista rispondevano all'esigenza di quest'ultimo di compiacere il regime e di guadagnarsi un posto in occasione di importanti manifestazioni. Com'è stato evidenziato, ancora oggi la critica tende a rifuggire ogni interpretazione troppo manichea e non è concorde nella definizione di "arte coloniale". Questa appare troppo sfuggente, ricca di contraddizioni e di eccezioni per pervenire ad una sicura soluzione, ma è pur vero che, concentrando l'attenzione sul Ventennio, il genere sembrerebbe promosso dall'alto e al tempo stesso condizionato dagli interessi politici del regime. Esattamente come avveniva per la letteratura e il romanzo coloniale, incoraggiati tramite concorsi e inchieste ma mai assorti al rango di arte *tout-court*, anche la pittura e la scultura di genere coloniale sembrerebbero un esperimento dai risultati non sempre felici. La stessa parola "coloniale" era da molti declinata come sinonimo di "esotico", con tutto ciò che in termini di stereotipi esso conteneva. La realtà coloniale, del resto, non doveva essere affatto facile da rappresentare: si trattava di società disgregate, inafferrabili, la cui unità del tessuto sociale era stata spazzata via dal regime e dalle conseguenze dei conflitti. Molto più facile raffigurare palmizi, dunque, fanciulle alle fonti, monumenti romani e carovane nel deserto che impegnarsi a penetrare la superficie delle cose. Del resto, il ricorso agli stereotipi -visivi e non- non era affatto scoraggiato dal regime che, attraverso la confezione di prodotti multimediali e il controllo sulla stampa, non disdegnava di fornire una visione edulcorata delle aree coloniali e dei suoi abitanti. L'artigianato e l'arte

⁷³² Tra le numerose opere di Biancale si ricordano: *Ottocento-Novecento*, Roma, Ed. Primato, 1961, 2 vol.; *Mostra dell'Ottocento italiano*, catalogo della mostra omonima, Galleria d'Arte Michelangelo, Firenze, 9-20 novembre 1946; "La pittura napoletana del secolo XIX", in *La mostra della pittura napoletana dei secoli XVII, XVIII, XIX*, catalogo della mostra omonima, Napoli, 1938; *Michele Cammarano*, Milano, Ed. Bertarelli, 1938.

indigena, ad esempio, erano più o meno velatamente descritti come ingenui e *naïf*, il gusto estetico locale non era congeniale al ben più raffinato pubblico italiano.⁷³³ Nello stesso momento in cui vedevano la luce, le opere d'arte coloniale avevano l'aspetto delle cose superate, appartenenti a un passato senza propaggini nel presente ad eccezione delle motivazioni politico-propagandistiche. Pochissimi artisti riuscirono -escludendo qualche raro e fortunato tentativo - a collegare le istanze contemporanee e le ricerche avanguardistiche con la tematica di tipo coloniale. Se si ammette come reale la persistenza di modelli appartenenti al passato nelle opere d'arte coloniale, allora è anche vero che un allestimento non d'avanguardia costituiva una logica cornice.

Tornando alla Fiera di Tripoli, con l'edizione del **1935** alcuni padiglioni temporanei lasciarono il posto a quelli in muratura. Il quartiere fieristico continuava a mutare aspetto sotto la direzione dell'architetto responsabile Pietro Lombardi. Il programma di costruzione, iniziato l'anno prima, avrebbe dovuto essere terminato per il 1936 con l'obiettivo di donare alla manifestazione un'omogeneità costruttiva assente nei primi anni.⁷³⁴ Una volta varcato l'ingresso principale ci si ritrovava di fronte ad una piazza; a destra sorgeva il nuovo padiglione di Messina e a sinistra il padiglione della Milizia, «la casa delle camicie nere coloniali, che nella sua massa imponente ricorda la saldezza e la tenacia di questa superba creatura del regime».⁷³⁵ Accanto a questo si ergevano i padiglioni della provincia di Catania e quello già noto di Siracusa, uniti nel «ritmo di pilastrate rossicce»,⁷³⁶ all'interno dei quali un arredamento da fiera accoglieva prodotti e manufatti. Nel viale principale della Fiera vi era un vasto padiglione merceologico, inquadrato da uno stile razionale, che consentiva ai venditori di organizzare i propri stand in modo logico ed efficace. Sul fondo del piazzale delle Colonie, completato da tre padiglioni di ispirazione futurista, campeggiava la sede della **Mostra zootecnica**, costituita da «un blocco rupestre, con grafici caratteristici, di forte colorazione», ovvero da «una grande scritta architettonica illuminata indirettamente, e da una serie di graffiti rupestri richiamanti le principali specie di animali esposti»⁷³⁷. La zona deputata a questa mostra era organizzata con tettoie e recinti di tipo sahariano, costituiti da colonnati di tronchi di palma con coperture di *dhis*.

⁷³³ Gli articoli sulla pubblicistica coeva che si occupano di questi argomenti sono numerosi, rimandiamo a qualche esempio: P. Gamba, *L'artigianato indigeno eritreo*, «Etiopia», a. III, n. 1 (1939), pp. 37-39; R. Fabbri, *La pittura abissina*, «Etiopia», a. I, n. 1 (1937), pp. 20-21; A. Bonanni, *Africa e arte europea*, «Etiopia», a. V n. 10/11 (1941), pp. 170-171.

⁷³⁴ C.C., *La IX Fiera di Tripoli*, «Illustrazione coloniale», a. XVII, n. 3 (marzo 1935) p. 46.

⁷³⁵ *Ibidem*.

⁷³⁶ *Ibidem*.

⁷³⁷ La zona deputata alla Mostra zootecnica prevedeva anche un'area in cui gli spettatori avrebbero potuto assistere giornalmente ad una passeggiata di cavalli arabi e berberi acquistati in Egitto, Siria e Algeria, tutti a dimora nelle scuderie della Fiera. Cfr: *Il nuovo volto della IX Fiera di Tripoli*, «Illustrazione Coloniale», a. XVII, n. 4 (aprile 1935), p. 51; *Alla nona Fiera di Tripoli si avrà una novità: la prima Mostra zootecnica Coloniale*, «Italia Coloniale», a. XII, n. 2 (febbraio 1935), p. 21.



Fig. 98, Padiglione della Mostra Zootechnica. Fonte: *L'XI Fiera di Tripoli mostra dell'Italia Imperiale*, «*Illustrazione coloniale*», a. XIX, n. 3 (marzo 1937).

La Mostra zootechnica presentava un ingresso dalla *facies* più caratteristica, grazie all'ampio spazio concesso all'insegna e soprattutto all'utilizzo di un materiale inusuale per la facciata principale, che conferiva un aspetto volutamente rustico, di non finito, alla struttura. Il profilo di due animali, probabilmente

bovini, di dimensioni notevoli contribuiva a indicare il contenuto della mostra senza lasciare alcunché all'immaginazione, i due animali sono stati ottenuti “per levare” ovvero eliminando una porzione di intonaco. Dal lato a sinistra della facciata aveva inizio il galoppatoio, ovvero un portico realizzato in legno e con una copertura in paglia, suggerendo anche un utilizzo prettamente funzionale degli spazi espositivi.

Vicino poteva essere osservato il ritrovo berbero, definito quale «pittoresco angolo sahariano, in prossimità del padiglione dei territori del Sud algerino».⁷³⁸

Oltre a quelli già citati, nuovi stabili vennero costruiti per quest'edizione della fiera: il Padiglione di Palermo, il Padiglione del Belgio e di Littoria, il Padiglione dei Consigli Provinciali dell'Economia Corporative, il Padiglione di Napoli, il Padiglione di Genova, il Padiglione di Rodi la Casa dell'Artigianato Fascista della Libia di due piani, e numerosi altri come quello dell'Istituto Nazionale Fascista della Previdenza Sociale. Queste opere, tranne la **Casa dell'Artigianato**, avevano tutte carattere semipermanente, essendo stimata la loro durata intorno ai 10 anni, un periodo sufficiente ad ammortizzare i costi e ad evitare che l'aspetto architettonico della Fiera si “pietrificasse”, consentendo alla manifestazione di cambiare il proprio volto di tanto in tanto. La casa dell'Artigianato era stata voluta da Balbo che aveva raccolto gli uffici ove si svolge il lavoro

⁷³⁸ Ricordiamo anche la presenza del padiglione degli Alimentari presentava produzioni nazionali caseari e del settore dei vini e dei liquori; nel settore abbigliamento e arredamento erano rappresentate le industrie romane. *Il nuovo volto della IX Fiera di Tripoli*, «*Illustrazione Coloniale*», a. XVII, n. 4 (aprile 1935), p. 50.

organizzativo e di direzione della comunità e dei mestieri, e i padiglioni dove gli artigiani italiani e libici adunano ogni anno i saggi migliori della loro produzione.⁷³⁹

Un lato del quartiere venne demolito per consentire la costruzione di un viale e di un piazzale, dove vennero approntate tutte le infrastrutture necessarie (fognatura, pavimentazione, illuminazione artificiale) grazie soprattutto alla partecipazione economica del Governo della Libia. La partecipazione delle imprese italiane veniva sottolineato fieramente quale prova dell'adesione popolare alla politica del regime («tutti i ceti produttivi nazionali hanno vigorosamente reagito e hanno partecipato unanimemente alla nostra manifestazione economica e coloniale quasi ad affermare il diritto espansionistico italiano in Africa»)⁷⁴⁰, tuttavia non mancarono anche le partecipazioni straniere tra cui quella del Belgio, del Lussemburgo, dell'Africa Occidentale Francese della Svizzera, della Germania e di alcune nazioni degli Stati Uniti d'America. Anche in questo caso i numeri raccontano una storia di successo: 1777 espositori, 2.250.000 affari conclusi, 120.000 visitatori.⁷⁴¹

Anche in quest'edizione non mancava un riferimento al patrimonio archeologico della regione: all'interno del **padiglione del Governatorato di Roma**, infatti, grazie al lavoro del prof. Guidi, Soprintendente ai Monumenti e agli scavi, e dell'architetto Pellegrini, che aveva allestito una mostra nella quale potevano essere ammirati «una colossale testa che campeggia in uno sfondo rosso cupo, i plastici raffiguranti il teatro romano di Sabratha, l'Arco quadrifronte di Leptis e la diga romana *dell'uabi* di Lebda»,⁷⁴² oltre alle più recenti scoperte negli scavi di Leptis Magna e Sabratha, tra cui un busto di Ottaviano Augusto trovato nel Foro di Leptis che testimoniava l'importanza del sito in età augustea. Inoltre, visioni romane eseguite da Nello Ciampi erano state esposte per conto del Governatorato, per testimoniare le trasformazioni edilizie di quegli ultimi anni.⁷⁴³ Inoltre era presente in quest'edizione, per la prima volta, **la provincia di Littoria**, con l'illustrazione dei lavori di bonifica compiuti nell'Agro Pontino.

Esporre delle “visioni” testimonianti le trasformazioni edilizie della capitale negli ultimi anni è significativo, trattandosi di una scelta allestitiva che puntava a creare un ponte tra ciò che i coloni e gli indigeni esperivano a Tripoli, e ciò che stava accadendo in Italia. Se infatti in madrepatria le riviste e i media riportavano costantemente notizie dell'impetuoso sviluppo edilizio della Libia, allo stesso modo l'Italia viene rappresentata in madrepatria come un enorme cantiere a cielo aperto,

⁷³⁹ *XII Fiera Intercoloniale di Tripoli*, «Illustrazione Coloniale», a. XX, n. 4 (aprile 1938), p. 61.

⁷⁴⁰ A. Melchiorri, *Ad uso dei giornalisti op. cit.*, p. 8.

⁷⁴¹ *Ibidem*.

⁷⁴² *Il nuovo volto della IX Fiera di Tripoli*, «Illustrazione Coloniale», a. XVII, n. 4 (aprile 1935), p. 52.

⁷⁴³ Erano altresì presenti la Mostra del Servizio chimico militare che, attraverso alcuni diagrammi realizzati dal pittore Spirito, miravano a spiegare alla popolazione come difendersi da alcuni aggressivi chimici. Cfr: *Ibidem*.

pervasa da un vorace desiderio di miglioramento, come testimoniavano anche i risultati dei lavori di bonifica nell'Agro Pontino esposti in questa occasione. Strappare la terra alle paludi significava combattere la malaria e fornire nuovi posti di lavoro, senza contare i risvolti sul piano dell'immaginario, fortemente connessi alla capacità del regime di vincere la natura, piegandola al proprio volere: è quello che contemporaneamente veniva realizzato in Libia, con il processo di imbrigliamento delle dune sabbiose che veniva mostrato ai visitatori. Grazie al lavoro dei propri cittadini -debitamente inquadrati in un sistema corporativo -, per il regime nulla era impossibile: ribaltare lo stato delle cose naturali diveniva una questione di tempo, del cui risultato nessuno avrebbe dovuto dubitare.

La Fiera di Tripoli rivela così una funzionalità propagandistica biunivoca: da una parte vetrina propagandistica della madrepatria in colonia; dall'altra *mise en scene* delle colonie a beneficio di un pubblico metropolitano. L'importanza della Fiera non si risolveva solo nella creazione di uno snodo commerciale ma piuttosto occasione per comunicare messaggi diversi a pubblici differenti. In quest'edizione troviamo un altro indizio di quell'identità architettonica variegata che è stata definita come una delle caratteristiche fondamentali della mostra già a partire dal 1929. Nel 1936, sotto il controllo dei Consigli Provinciali dell'Economia Corporativa venne organizzata una mostra collettiva di prodotti industriali e di consumo. Per l'occasione Florestano di Fausto progettò un padiglione composto da un muro senza decorazioni che suggeriva la modestia e la semplicità delle costruzioni rurali, interrotto da due grandi vetrate che avevano l'apparenza di una vetrina, come quelle dei negozi della metropoli. La mostra all'interno di questo spazio era stata organizzata dalla provincia di Milano e aveva l'aspetto di un allestimento museale più che di un mercato, mancando del tutto di vivacità. La presentazione dei prodotti industriali milanesi era stata attuata attraverso un'affermazione dell'avanzamento tecnologico della Metropoli rispetto alla colonia.⁷⁴⁴ Questa forte dicotomia tra interno ed esterno rivela da parte dell'architetto l'esigenza di adattarsi il più possibile al linguaggio architettonico locale, senza tuttavia rinunciare a un allestimento funzionale, basato sull'ordine. In queste due anime compresenti è possibile rivedere, ancora una volta, uno degli aspetti più significativi del dibattito intorno all'architettura coloniale, fortemente impegnato a delineare i termini di una prassi capace di coniugare «colore locale», razionalismo, mediterraneità.

⁷⁴⁴ B.L. MacLaren, *op cit.* 2002, p. 184.



Fig. 99-100, a sinistra: Florestano di Fausto, Padiglione dell'Esposizione Collettiva, Fiera di Tripoli, 1935. A destra: Esposizione della Provincia di Milano, Fiera di Tripoli, 1935. Fonte: B. L. MacLaren, op. cit 2002, p. 184.

Era altresì presente una sezione chiamata **Mostra delle Colonie Italiane**, di cui faceva parte il **Padiglione dell'Africa orientale**, che accoglieva «interessanti presentazioni di carattere esotico che conferiscono alla Fiera una caratteristica simpatica». ⁷⁴⁵ Difficile dire con esattezza cosa fosse esposto, è noto tuttavia che la mostra presentava visioni di animali imbalsamati che conferivano «un'impronta equatoriale» alla Mostra. Non mancavano pelli, cotone e prodotti artigianali somali, madreperle e conchiglie dell'Eritrea. La **Libia** stessa occupava un grande settore della Fiera: la Cirenaica offriva una Mostra agricolo-industriale a dimostrazione della colonizzazione del Gebel e di alcune grandi opere come il porto di Bengasi; la **Tripolitania**, in diversi padiglioni variamente collocati, esponeva il meglio della propria produzione agricola ottenuta dagli italiani in colonia: miele, agrumi, primizie, cereali, vini. Un vasto padiglione ospitava **l'Artigianato della Libia**, concentrando prodotti provenienti da Gadames, Murzuk, le oasi della Giofra, le località costiere della Cirenaica e Cufra. ⁷⁴⁶

Il **1936** è stata un'edizione dall'alto valore simbolico per la Fiera e per il regime perché ha avuto luogo durante il periodo delle cosiddette «inique sanzioni». In conseguenza dell'invasione italiana dell'Etiopia, infatti, 50 stati membri della Società delle Nazioni avevano approvato l'applicazione di una serie di provvedimenti punitivi sul piano economico, in vigore dal novembre 1935 al luglio 1936. Le sanzioni non sortirono in verità grandi effetti dando invece la possibilità al regime di rovesciare la situazione sul piano mediatico e di presentarsi all'opinione pubblica interna come vittime di un'ingiustizia. La Fiera di Tripoli del 1936 veniva organizzata fin dalla fine dell'anno precedente prevedendo ristrutturazioni, ampliamenti e rinnovamenti: era necessario fare tutto il

⁷⁴⁵ *Il nuovo volto della IX Fiera di Tripoli*, «Illustrazione Coloniale», a. XVII, n. 4 (aprile 1935), p. 53

⁷⁴⁶ *Ibidem*.

possibile per dimostrare ai «falsi amici» da un lato e agli italiani dall'altro, che le sanzioni non erano state in grado di fermare l'espansione economica e coloniale.



Fig. 101, Padiglione della Tripolitania. Fonte: *La IX Fiera di Tripoli*, «*Illustrazione Coloniale*», marzo 1935, p. 45.

Veniva annunciato già da novembre 1935, dunque, che il Governo delle **Isole Egge** avrebbe avuto un suo padiglione, concepito secondo «l'inconfondibile stile dei Cavalieri di Rodi» e anche Napoli e Genova avrebbero avuto una sede definitiva. Alcune costruzioni provvisorie sarebbero state demolite e sarebbero sorti due nuovi piazzali e un nuovo viale, vera e propria arteria del quartiere in questo assetto inedito della fiera. Il padiglione del Governatorato di Roma avrebbe ospitato una mostra intitolata “Dalla Roma di Romolo alla Roma di Mussolini” e il Ministero delle Colonie avrebbe organizzato una Mostra sui pionieri italiani in Africa orientale nel XIX secolo.⁷⁴⁷ Le promesse vennero mantenute e i lavori completarono quelli già cominciati durante le edizioni passate. La sistemazione coinvolgeva il piazzale principale, ovvero quello che il visitatore si trovava dinnanzi entrando dall'ingresso principale, costituito dal padiglione di Roma di Limongelli. Dalla decima edizione del 1936, il piazzale acquisiva una forma triangolare: da un lato sorgeva l'edificio della Provincia di Messina e di fronte quello della provincia di Palermo. Sul fondo del piazzale si intravedeva un altro edificio che aveva la «medesima architettura e la stessa decorazione» dei precedenti, collegato agli altri tramite un portico. Il colonnato racchiudeva a

⁷⁴⁷ M.G., *La nuova Fiera di Tripoli*, «*Illustrazione Coloniale Rassegna d'espansione italiana*», a. XVII, n. 11 (novembre 1935), p. 39.

sinistra una serie di caratteristiche botteghe coloniali e a destra si apriva su un nuovo viale lungo mezzo chilometro che, una volta percorso, presentava a sinistra un'ampia costruzione in stile berbero, adibito ad accogliere le Mostre collettive. Sul fondale del Quartiere, continuava il ritmo uguale delle botteghe coloniali e si elevava un altro edificio, quello di **Napoli**, progettato da Lombardi. Questo era costruito in pietra lavica inframmezzata da zone di colore verde e adornato con bassorilievi realizzati da Vacca rappresentanti molteplici aspetti della vita partenopea, ovvero l'agricoltura, l'industria, il turismo, il commercio, l'armamento. La decorazione esterna del padiglione comprendeva grandi zone a colori neutri e vivaci che dividevano la facciata dell'edificio con vari motivi a bassorilievo. La facies ricordava suggestioni di tipo naturale: «la massa a colori cupi che s'innesta e sovrasta la sottostante bianca costruzione con la scritta fiammante in alto, fa pensare alla potenza del Vesuvio che incombe sulla vita di Napoli».⁷⁴⁸ L'interno era stato curato dalla ditta Bacchignani e Spirito che avevano seguito le linee dell'Unione fascista degli industriali di Napoli, adottando di conseguenza un linguaggio semplice, per evitare di sminuire l'importanza dei prodotti esposti attraverso «toni accesi o effetti scenografici di facile realizzazione».⁷⁴⁹ L'interno dell'edificio dedicato a Napoli esponeva una mostra antisanzionista che mirava a evidenziare quali prodotti nostrani potessero degnamente sostituire quelli normalmente importati dalle altre nazioni. Le pareti ospitavano a caratteri cubitali estratti da discorsi del Duce («Io vedo la grandissima Napoli futura, la vera metropoli del Mediterraneo nostro. Il Mediterraneo ai Mediterranei») e l'esposizione di plastici e di fotografie miravano a dare al visitatore un'idea del fermento edilizio nella città di Napoli.⁷⁵⁰

⁷⁴⁸ *La X Fiera di Tripoli gli sviluppi delle Colonie e la produzione metropolitana*, «Illustrazione Coloniale», a. XVIII, n. 3 (marzo 1936), p. 71.

⁷⁴⁹ *Ibidem*.

⁷⁵⁰ *Ivi*, p. 73.

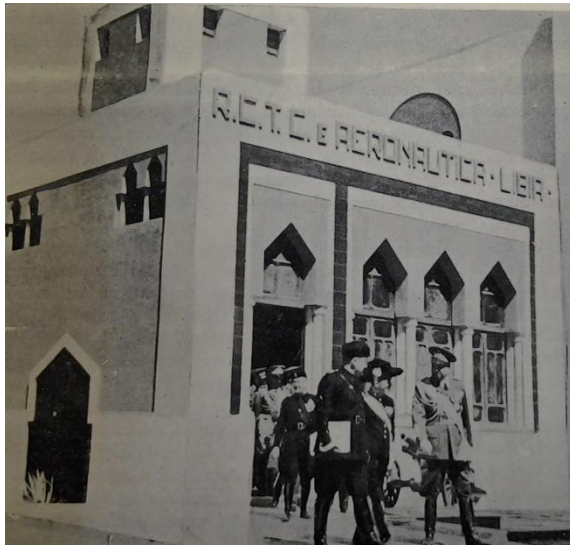


Fig. 102-103, a sinistra, Padiglione RCTC Aeronautica libica; a destra, Padiglione di Napoli. Fonte: Fiera di Tripoli inaugurazione, «Italia Coloniale», a. XIII, n. 3 (marzo 1936), p. 27.

Sulla destra del viale si elevava il padiglione di **Genova**, una costruzione che ricordava il fianco di una nave, su cui si innestava una galleria decorata in affresco. L'edificio presentava una facciata principale costituita da un alto porticato che si specchiava in un laghetto di nuova costruzione. I progetti di queste opere erano stati realizzati da Lombardi e dall'ing. Cascino e volevano essere improntati ad una certa unità di valori plastici e policromi, anche se considerando le effettive realizzazioni non sembra fuori luogo parlare, ancora una volta, di quartiere-*pastiche*.

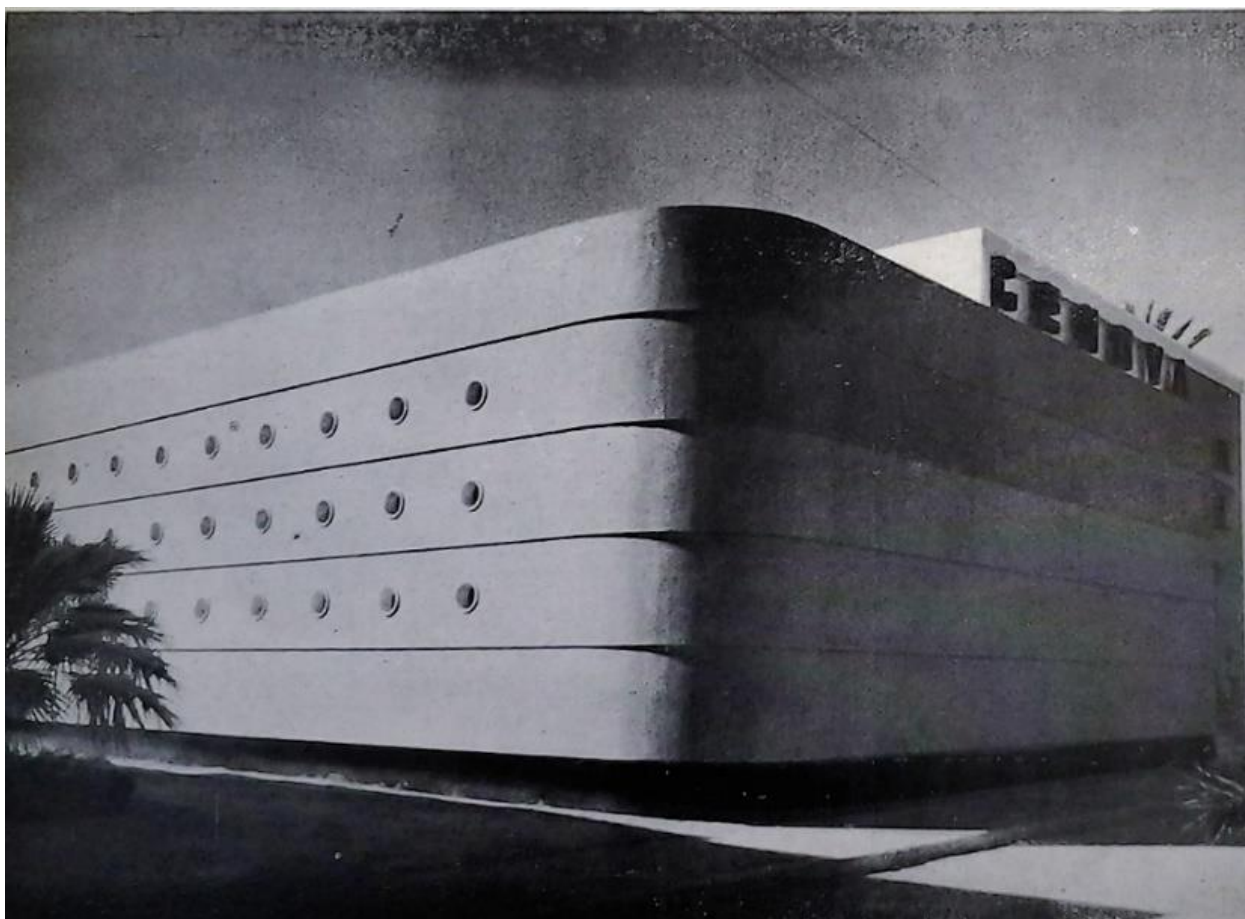


Fig. 104, Il nuovo Padiglione della provincia di Genova. Fonte: A.V. Pellegrineschi, *La Fiera di Tripoli dell'Anno XV perché è stata anticipata?*, «Italia Coloniale», a. XIII, n. 9 (settembre 1936), p. 107.

La massa compatta e possente del Padiglione di Genova, le decorazioni in stile finto-egizio sulla facciata principale di quello di Napoli, i volumi squadrati e le aperture orientaleggianti dell'edificio "RTC Aeronautica Libia" (fig. 102), le decorazioni zoomorfe che ricordano le iscrizioni rupestri sulla facciata dello stabile dedicato alla Mostra Zootecnica: ad accomunare questi padiglioni non c'è il riferimento ad un'unità di stile ma il ricorso alla monumentalità cara al regime. Sull'altra estremità dello specchio d'acqua si trovava il padiglione dedicato alle Isole Egee, edificio che giocava sul contrasto fra la massa piena e il porticato traforato a giorno. Al limite del nuovo grande viale si allargava la piazza delle Colonie che racchiudeva gli stabili della Libia, della Somalia e dell'Eritrea, dall'ingresso della Mostra zootecnica e dal caffè sahariano. Dal piazzale si dipartiva un viale preesistente, abbellito e risistemato, al cui termine si apriva il nuovo piazzare dell'Artigianato della Libia. In esso sorgeva una delle costruzioni più interessanti del Quartiere la «Casa dell'Artigianato della Libia» che, per la purezza delle sue linee e per la perfetta distribuzione dei pieni e dei vuoti, poteva dirsi classica «nel significato moderno».⁷⁵¹ Il palazzo era al tempo stesso sede espositiva e sede degli uffici dell'Associazione sindacale. Si trattava di una costruzione

⁷⁵¹ Ivi, p. 71.

in stile moderno costruito su un terreno confinante con Corso Sicilia. Era diviso in due piani nei quali trovavano posto mostre permanenti mentre in un corpo laterale erano sistemati gli uffici. La parte più imponente della costruzione era una grande abside da cui si sviluppava uno scalone monumentale elicoidale rivestita di piastrelle maiolicate, realizzate dalla Scuola della Ceramica tripolina.⁷⁵² La struttura sembrava invece animata da un ritmo geometrico incalzante, soprattutto nel cadenzato aprirsi dei punti luce rettangolari nella parte più a est, disposti in due file e uniformemente distanziati. Un tocco di movimento era conferito dalla parte più a ovest, caratterizzata da due ampie aperture simmetriche, una in corrispondenza di un ingresso e una, al primo piano, di una terrazza coperta.

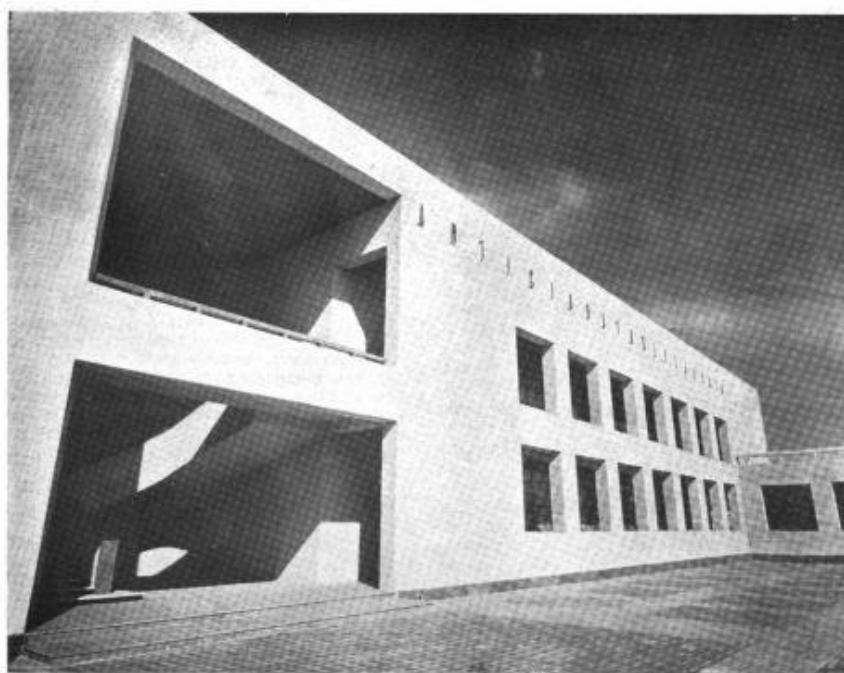


Fig. 105, Padiglione dell'Artigianato Libico. Fonte: *L'XI Fiera di Tripoli mostra dell'Italia Imperiale*, «Illustrazione coloniale», a. XIX, n. 3 (marzo 1937).

era espresso mediante il ricorso a linee squadrate e a forme pure, e «tutti gli elementi integrativi pennoni, bandiere, illuminazione, scritte» costituivano un «armonico completamento a parte» senza mai prendere il sopravvento sul complesso architettonico del Quartiere.⁷⁵⁴

La mostra promossa dal Governatorato di Roma rievocava l'evoluzione urbanistica e monumentale della Città eterna dai giorni della sua nascita all'epoca fascista. Si trattava di una versione romanzata della storia romana esemplificata attraverso l'esposizione di copie di monumenti e di opere d'arte che celebrano l'età antica e, come conseguenza dei collegamenti creati

La piazza si presentava «splendida, lineare, espressa con spirito e sapore coloniale».⁷⁵³ Si tentava, dunque, di integrare alcuni dei principi tipici del razionalismo all'onnipresente «colore», il quale sembrerebbe una cifra da soddisfare per costruire in colonia, anche nel caso di padiglioni fieristici. Il razionalismo

⁷⁵² U.M., *La X Fiera di Tripoli*, «Illustrazione coloniale», a. XVIII, n. 2 (febbraio 1936), p. 44.

⁷⁵³ *La X Fiera di Tripoli gli sviluppi delle Colonie e la produzione metropolitana*, «Illustrazione Coloniale», a. XVIII, n. 3 (marzo 1936), p. 70

⁷⁵⁴ *Ibidem*. Alle spalle dei padiglioni sorgeva una torre che avrebbe illuminato la Fiera con dei grandi fasci di luce dopo il tramonto.

ad hoc dalla propaganda di regime, anche il governo fascista. Il Medioevo, ad esempio, era rappresentato come epoca in cui Roma «era ridotta a un fantastico campo di rovine, disseminato di chiese e conventi attornianti un piccolo centro di vita conservatosi accanto al Campidoglio e lungo il Tevere», e solo dopo secoli di oscura elaborazione, «quasi al soffio di una nuova primavera», i germi della civiltà antica rinacquero: sorgevano palazzi e chiese, i colli si popolavano di ville; il Seicento e il Settecento venivano presentati come secoli nei quali, dopo l'aureo periodo del Rinascimento, Roma finalmente usciva dal proprio oscurantismo; l'Ottocento, con i suoi piani regolatori e le opere di avvaloramento monumentale, annunciava l'età moderna anche se «è solo con l'avvento del Fascismo che Roma acquista linee degne della sua storia di ieri e di oggi».⁷⁵⁵ La Mostra era stata organizzata dal Governatorato di Roma che ne aveva dato l'incarico al direttore delle Antichità e Belle Arti, il prof. Muñoz. Uno fra i più solerti ordinatori fu l'archeologo Collini. Fra le repliche di opere esposte ricordiamo un'urna fittile replicante la forma delle capanne di legno e stoppie di cui era composta la città primitiva, un particolare della statua di Giulio Cesare dell'età Traiana che si trova al Campidoglio, un modello del Colosseo in scala 1:250, un modello del Tempio di Venere e Roma costruito da Adriano. Seguivano numerose piante topografiche tra cui la *Forma urbis*, incisa all'epoca di Settimio Severo ed esposta in una parete del Foro della Pace. La Roma medioevale era raffigurata da una rappresentazione incisa da Lombardi appartenente al XVI secolo, esposta al Museo di Roma e dal titolo «Il Laterano prima della trasformazione di Sisto V», insieme ad acquerelli e dipinti a olio con monumenti risalenti al medioevo. La Roma Mussoliniana, invece, era presente attraverso quadri e fotografie delle opere compiute dal fascismo in 14 anni di governo.⁷⁵⁶ La “Mostra dei pionieri Italiani in Africa” deve essere probabilmente messa in correlazione alle contemporanee operazioni militari per la conquista dell'Etiopia; puntava a sottolineare l'importanza dell'attività esplorativa condotta lungo tre direzioni principali: lungo il Nilo, il secondo da Massaua e da Assab, il terzo dal Golfo di Aden e dall'Oceano indiano, attraverso l'Harrar e l'Ogadén o verso le regioni dell'Alto Giuba. Venivano messe in evidenza singole personalità di missionari, studiosi e geografi che hanno avuto il merito di preparare il cammino dell'Italia lungo territori che nella maggioranza dei casi sono diventati di interesse coloniale.⁷⁵⁷ Alle sanzioni internazionali, l'Italia fascista reagiva simbolicamente con la mostra della Romanità allestita nel padiglione di Roma, grazie alla quale veniva fornita ai visitatori una dimostrazione della civiltà e della grandezza di Roma nel mondo dal mondo antico alla

⁷⁵⁵ *La X Fiera di Tripoli gli sviluppi delle Colonie e la produzione metropolitana*, «Illustrazione Coloniale», a. XVIII, n. 3 (marzo 1936), p. 71

⁷⁵⁶ *Ivi*, p. 72.

⁷⁵⁷ F. Corò, *La Mostra dei Pionieri Italiani in Africa alla X Fiera di Tripoli*, «Illustrazione Coloniale», a. XVIII, n. 3 (marzo 1936), pp. 76-77.

contemporaneità. Il Ministero della Guerra, come anche nell'edizione passata, organizzava la Mostra della Difesa Antiaerea.⁷⁵⁸



Fig. 106, Nuove costruzioni alla X Fiera di Tripoli. Fonte: *La X Fiera di Tripoli gli sviluppi delle Colonie e la produzione metropolitana*, «*Illustrazione coloniale*», a. XVIII, n. 3 (marzo 1936), p. 69.

Che il governo avesse deciso di puntare sulla valorizzazione della Fiera di Tripoli, investendo anche economicamente sul suo rinnovamento architettonico, risponde a ragioni di ordine propagandistico che andrebbero valutate accanto a quelle di ordine economico. «Le Colonie dell'Africa mediterranea e orientale hanno questo importante compito nel quadro della politica economica italiana: esse devono concorrere ad affrancare la nostra economia da taluni rifornimenti dall'estero che per tanto tempo hanno pesato sul nostro sistema produttivo» affermò l'on. Lantini durante la cerimonia inaugurale della X Fiera di Tripoli, dichiarando implicitamente come per le colonie fosse ora di restituire qualcosa all'Italia cosicché «molte centinaia di milioni di lire fino a ieri spese sui mercati stranieri potranno gradatamente essere collocate nell'acquisto di prodotti coloniali». Anche i territori coloniali potevano diventare un mercato vantaggioso per la madrepatria: «prima dell'inizio delle sanzioni, i Paesi stranieri esportavano in Tripolitania per il

⁷⁵⁸ Ricordiamo inoltre che le Province Italiane erano largamente rappresentate, ve ne erano parecchie appartenenti alla Sicilia ma anche Genova, Torino, Venezia e il Veneto, alcune province delle Marche, della Lombardia, della Toscana, della Calabria e della Puglia. Presso la casa dell'Artigianato andavano in scena le opere degli artigiani italiani e indigeni libici. Il Governo di Tripoli interveniva con la Mostra delle Opere Pubbliche e dell'Ufficio Agrario. La rassegna zoologica, infine, accoglieva nel 1936 non solo prodotti indigeni ma anche provenienti dalla madrepatria. Cfr: U.M., *La X Fiera di Tripoli*, «*Illustrazione coloniale*», a. XVIII, n. 2 (febbraio 1936), p. 45-46.

30%, in Cirenaica per il 32%, in Eritrea per il 45,5% e in Somalia per il 55,3%, queste percentuali meglio delle parole dimostrano che vi è un ampio margine per una nostra opera di penetrazione, diretta a sostituire sul mercato coloniale il prodotto straniero con quello italiano».⁷⁵⁹ Il successo della rassegna è stato definito «senza pari», i posteggi all'interno dei padiglioni erano stati tutti occupati e prenotati con largo anticipo. La Fiera era risultata gradita anche all'elemento indigeno che:

«ammira e apprezza la potenzialità industriale e commerciale dell'Italia fascista [...] ed è così che in Libia fermamente si è venuta sradicando dalle menti di questa gente, che alla sicura ombra del tricolore italiano ha proficuamente ravvivato traffici e culture, l'idea che soltanto certe nazioni potessero fabbricare e fornire certe merci, sì che oggi i prodotti italiani penetrano vittoriosi ovunque».⁷⁶⁰

La Fiera di Tripoli del 1937 (XI edizione), la “Prima Mostra Coloniale dell'Impero”, assume un'importanza particolare.⁷⁶¹ Il bisogno di dare un volto nuovo alla manifestazione, espresso mediante imponenti ristrutturazioni e valorizzazioni architettoniche, aveva comportato anche una riflessione di natura logistica sull'evento, nell'ottica dell'incremento del numero di visitatori e di espositori. La Fiera di Milano, infatti, si svolgeva annualmente tra l'11 e il 27 aprile, mentre quella tripolina aveva luogo solitamente tra febbraio e marzo. La vicinanza di date determinava nei partecipanti la necessità di scegliere a quale delle due esposizioni partecipare e a causa dei significativi costi di viaggio per la Quarta Sponda non è difficile immaginare che diversi mercanti e imprese avessero optato per la più vicina e raggiungibile fiera milanese. L'undicesima edizione del 1937, pertanto, venne inaugurata il 15 gennaio e accorciata di un paio di settimane.⁷⁶² Vennero costruiti i nuovi padiglioni delle industrie della Libia, del Ministero dei Lavori Pubblici, dell'Istituto Nazionale, delle Assicurazioni, delle Puglie e delle Calabrie. Il 1937, inoltre, è l'anno del ritorno del Duce in colonia ben undici anni dopo la sua prima visita. Secondo i cronisti, questo viaggio andava letto quale «auspicio di nuove realizzazioni: istintivamente si pensa al collegamento fra Libia e A.O.I.»:⁷⁶³ nonostante fosse di dominio pubblico che l'avvaloramento dell'Etiopia sarebbe stata un'opera complessa, costosa e lunga, il compito del capo del governo

⁷⁵⁹ *La X Fiera di Tripoli gli sviluppi delle Colonie e la produzione metropolitana*, «Illustrazione coloniale», a. XVIII, n. 3 (marzo 1936), p. 69. Per un elenco delle industrie nazionali presenti alla decima edizione della Fiera cfr: *Le industrie nazionali alla X Fiera di Tripoli*, «Illustrazione Coloniale», a. XVIII, n. 4 (aprile 1936), pp. 50-52.

⁷⁶⁰ *Ivi*, p. 70.

⁷⁶¹ *La preparazione dell'XI Fiera di Tripoli*, «Italia Coloniale», a. XIII, n. 11 (novembre 1936), p. 150.

⁷⁶² A.V. Pellegrineschi, *La Fiera di Tripoli dell'Anno XV perché è stata anticipata?*, «Italia Coloniale», a. XIII, n. 9 (settembre 1936), p. 107; *La XI Fiera di Tripoli anticipata*, «Illustrazione Coloniale», a. XVIII, n. 7 (luglio 1936), p. 26.

⁷⁶³ *Ibidem*.

consisteva anche nel ravvivare la volontà e la motivazione popolare, nel tener viva la fiamma della coscienza coloniale, tanto in patria quanto in Africa. per ottemperare a questi obiettivi era necessario riportare l'attenzione mediatica sulle colonie, attraverso la propria presenza fisica in quelle aree.

«Pur mantenendo in parte il suo aspetto pittoresco e simpatico, specie per i viali alberati, per i giardini e per i piazzali», l'insieme del quartiere espositivo risultava nel 1937 più armonico, grazie ai cambiamenti perorati negli anni passati. Il numero dei padiglioni permanenti e semipermanenti saliva a 30, il quartiere fieristico occupava 48.303 metri quadrati di superficie di cui 20.500 coperti.⁷⁶⁴ Il padiglione dell'Etiopia, che celebrava la conquista del territorio, presentava un aspetto monumentale: il corpo dalla forma rigida recava, accanto al portone di ingresso, due alti monoliti decorati da tre aquile per lato e la scritta A.XV (anno XV dell'era fascista) in cima. Il resto dell'edificio, realizzato da Armando Brasini, risultava sviluppato più in lunghezza che in altezza, era costituito da un gioco di colori di fasce orizzontali che, passando da una tonalità più chiara ad una più scura, creava un suggestivo effetto di dinamismo, stemperando il monolitico monumentalismo dell'ingresso, la finestra a nastro nella parte superiore contribuiva a movimentare la struttura.

La mostra all'interno del Padiglione prevedeva un *focus* sulla visione dell'impero presentando sia la recente vittoria italiana in Etiopia sia l'impegno colonizzatore dell'Italia nei territori del Corno d'Africa, sintetizzando l'immagine della conquista con quella della vita pubblica ed economica del regime. L'intersezione dell'elemento bellico e di quello relativo alla società civile era documentata attraverso l'allestimento interno che prevedeva da una parte mappe, disegni tecnici e fotografie raffiguranti la conquista militare dell'Etiopia, dall'altro l'esposizione dei prodotti per l'esportazione e dei progetti pubblici per lo sviluppo dell'Agricoltura illustrava i risultati della colonizzazione. Lo spazio era diviso in aree e i materiali presentati a seconda della loro provenienza geografica. Uno scaffale lungo tutto il perimetro della sala, che conteneva ceramiche e prodotti agricoli, dava un senso di continuità all'allestimento. Nella porzione superiore della stanza vi erano una serie di *murales* a tematica coloniale che combinavano paesaggi a immagini di guerra. Il padiglione dell'Etiopia, noto anche come padiglione dell'Africa Orientale Italiana, segnalava un deciso cambiamento nella rappresentazione della cultura indigena delle colonie italiane e di conseguenza nella politica italiana coloniale. Invece di rappresentare i territori attraverso una sintesi delle tradizioni vernacolari, come era stato fatto nel 1934 da Sebastiano

⁷⁶⁴ N. C. Fiorelli, *L'XI Fiera di Tripoli mostra dell'Italia Imperiale*, «Illustrazione coloniale», a. XIX, n. 3 (marzo 1937), p. 93.

Larco e Carlo Enrico Rava con il padiglione Eritrea e della Somalia, si preferiva celebrare la proclamazione dell'impero italiano, la cultura indigena risultava surclassata dalla monumentalizzazione della Vittoria e l'identità ibrida moderna è stata sostituita da una estetica declinata attraverso guerre e di sopraffazioni.⁷⁶⁵ L'Etiopia, di recentissima acquisizione, faceva la sua comparsa alla Fiera di Tripoli nel segno dello strapotere fascista, sorvegliata simbolicamente da possenti aquile e rappresentata da una struttura più simile ad un carcere che ad un padiglione fieristico. Quest'edizione della Fiera vedeva anche la partecipazione della Germania nazista che, pur non avendo inviato prodotti d'oltremare, dimostrava uno «spiccatissimo spirito coloniale» grazie a una mostra retrospettiva che evidenziava ciò che la Germania era stata in grado di realizzare nei territori del suo ex impero coloniale, non mancando di esporre anche prodotti industriali quali profumi, materiale fotografico, prodotti chimici, costruzioni meccaniche.⁷⁶⁶

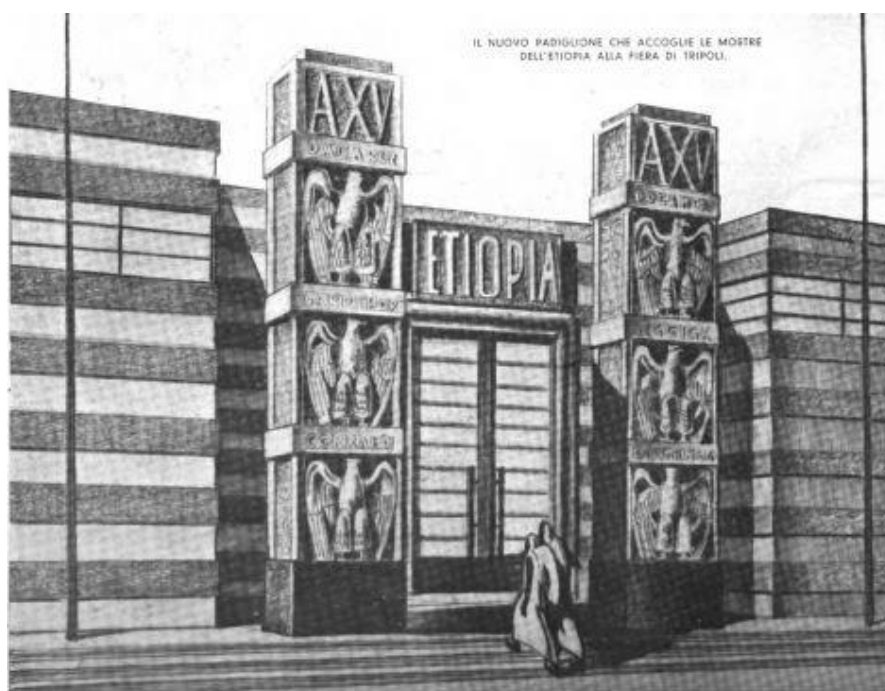


Fig. 107, Padiglione dell'Etiopia. Fonte: *L'XI Fiera di Tripoli mostra dell'Italia Imperiale*, «Illustrazione coloniale», a. XIX, n. 3 (marzo 1937).

La Germania, dunque, faceva la propria comparsa sul palcoscenico internazionale della Fiera di Tripoli sancendo un ulteriore momento di alleanza -in questo caso economico-propagandistica- con l'Italia Fascista.

La XII edizione del 1938 venne inaugurata il 6 febbraio e terminò il 10 aprile dello stesso

anno prevedendo un ulteriore ampliamento e rinnovamento del Quartiere fieristico,⁷⁶⁷ il quale «trae maggior risalto dalla cornice di verde e dalla luminosa atmosfera mediterranea».⁷⁶⁸ Per la

⁷⁶⁵ B. L. MacLaren, op cit 2002, pp. 196-197.

⁷⁶⁶ N. C. Fiorelli, *L'XI Fiera di Tripoli mostra dell'Italia Imperiale*, «Illustrazione coloniale», a. XIX, n. 3 (marzo 1937), p. 96.

⁷⁶⁷ Per un suggestivo sguardo d'insieme della Fiera nell'edizione del 1938 si consulti il cinegiornale Luce B1261 del 02/03/1938 (<https://www.youtube.com/watch?v=lHqT8xBSp2Q&t=51s>) nel quale sono presenti anche degli scorci dell'interno di alcuni padiglioni. Tuttavia, a causa della mancanza di indicazioni non è possibile stabilire con esattezza a quale padiglione si riferiscano.

⁷⁶⁸ *Organizzazione della XIII Fiera di Tripoli*, «Illustrazione Coloniale», a. XIX, n. 9 (settembre 1937), p. 38.

XII Manifestazione erano stati costruiti il grande Parco dei divertimenti in prossimità dell'ingresso, su un lato della piazza triangolare, nonché un caffè-bar di tipo coloniale, sul progetto vincitore del concorso indetto dalla Fiera di Tripoli in unione alla Federazione degli esercizi pubblici. Erano stati inoltre oggetto di ammodernamento i magazzini per adeguarsi al meglio alle esigenze degli espositori. Il numero degli espositori e delle ditte presenti per la prima volta era aumentato significativamente.⁷⁶⁹ L'aspetto della Fiera nel 1938 è testimoniato da una mappa pubblicata su *L'Illustrazione Coloniale*, grazie alla quale è possibile notare la forma caratteristica della pianta del Quartiere, il gran numero di padiglioni relativi a regioni, province ed entità territoriali italiane rispetto a quello di imprese private, come ad esempio la Fiat.

Anche gli Enti Statali erano ben rappresentati con il Padiglione del Ministero della Cultura Popolare, l'Ala Littoria, l'Istituto Nazionale Assicurazioni, i Monopoli di Stato (dove venivano esposti i prodotti dell'industria del tabacco) e il Governo della Libia.

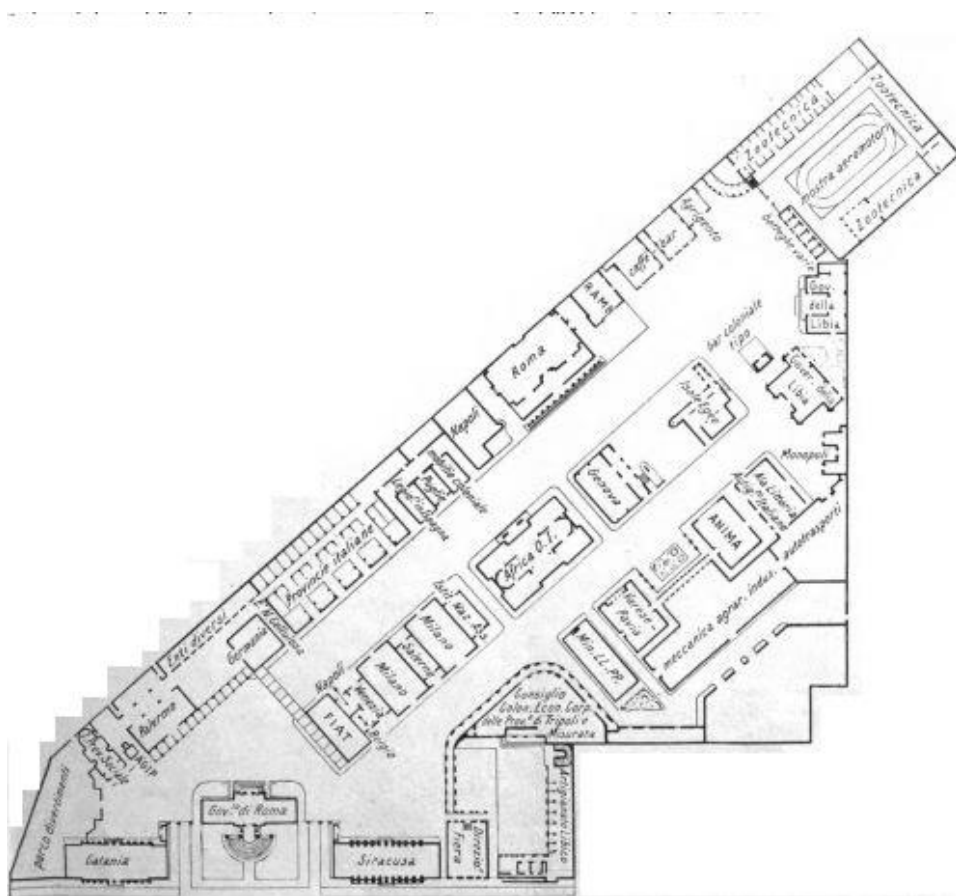


Fig.108, Pianta della Fiera. Fonte: *La Germania alla XII Fiera di Tripoli*, «*Illustrazione Coloniale*», a. XX, n.2 (febbraio 1938), p. 65.

⁷⁶⁹ A. Melchiori, *Caratteri e funzioni della Fiera coloniale di Tripoli*, «*Illustrazione Coloniale*», a. XX, n.2 (febbraio 1938), pp. 61-63.

I servizi di ristoro erano concentrati sulla parte finale del viale centrale, uno di fronte all'altro.

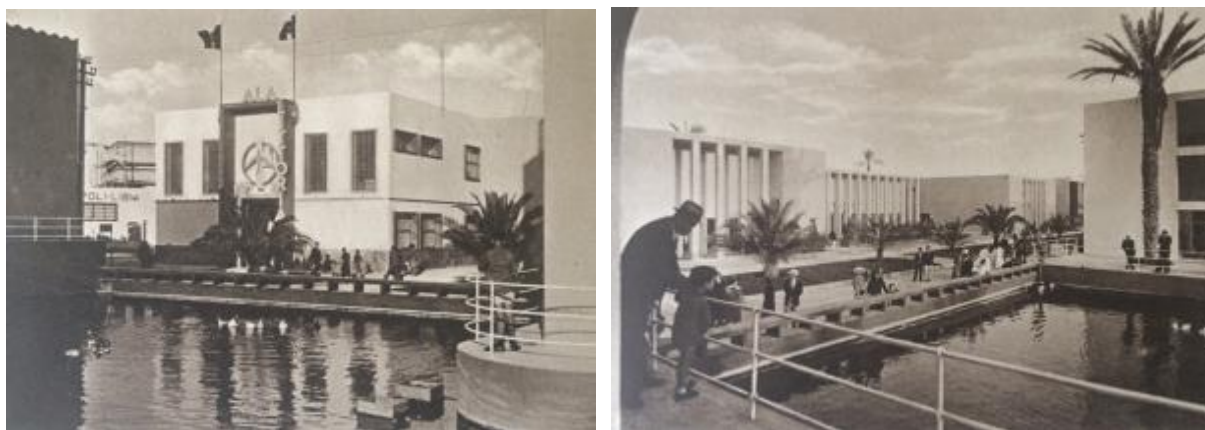


Fig. 109-110, A sinistra: Padiglione dell'Ala Littoria; a destra: Padiglione della Meccanica e dell'Industria nazionale. Fonte: <https://bit.ly/2P7iHB0>

La Mostra zoologica conteneva una nuova sezione sui soggetti nati e allevati in Libia utilizzando un particolare criterio di selezione genetica. La Mostra relativa alle Isole Italiane nel Mar Egeo era stata notevolmente arricchita grazie all'interessamento del quadrumviro De Vecchi e risultava divisa in due sezioni, una turistica e una agricolo-industriale. La sezione turistica, mediante ingrandimenti fotografici, illustrava le nuove costruzioni, i palazzi governativi, gli alberghi di Rodi, isola che racchiudeva nell'ambito delle sue coste segni straordinari di civiltà millenarie che si erano sovrapposte e avvicendate nei secoli, nel nome di un ideale cavalleresco e della difesa della stessa cristianità.⁷⁷⁰ Si trattava di un'ulteriore conferma del ruolo di finestra sull'Italia Coloniale svolto della Fiera di Tripoli, che tentava attraverso le mostre di enfatizzare l'appetibilità turistica, l'importanza storica e culturale dei propri territori. Rodi e le isole egee venivano promosse soprattutto sul piano turistico, la Libia, sembrerebbe essere rappresentata anche come punto strategico per la penetrazione verso sud:

«È bene ricordare che Tripoli, come capitale di un paese che racchiude in sé due caratteristiche, quella mediterranea per la zona prossima alla costa, e quella africana per la zona prossima al Sahara, è destinata a essere in centro introno a cui graviteranno le correnti di traffico tra l'Europa e l'Africa equatoriale».⁷⁷¹

Tripoli è una città bifronte, che da un lato guarda all'Europa e dall'altra all'Africa, snodo di importanza cruciale a livello economico. Il regime non perdeva occasione per ricordare al pubblico i propri impegni di politica estera, lungi dall'esaurirsi sul versante della colonizzazione: era infatti

⁷⁷⁰ R. F.C., *Le isole italiane dell'Egeo*, «Illustrazione Coloniale», a. XX, n. 4 (aprile 1938), p. 62.

⁷⁷¹ G. Barbosi, *Le attività nazionali e coloniali attraverso la XII Manifestazione fieristica di Tripoli*, «Illustrazione Coloniale», a. XX, n.2 (febbraio 1938), p. 64.

presente una mostra dedicata ai «Legionari di Mussolini nella Spagna in fiamme» che celebrava «le virtù della giovinezza italiana»,⁷⁷² e la presenza della Germania nazionalsocialista ribadiva la «somiglianza dei due regimi». ⁷⁷³ L'esposizione dei prodotti della tecnica tedesca era intesa quale efficace completamento degli scambi di idee da tempo in corso fra gli esponenti dell'industria tedesca e di quella italiana: Germania e Italia, infatti, venivano descritti quali paesi economicamente complementari, capaci di recare reciproco benessere attraverso importazioni strategiche. La Germania importava dalla penisola agrumi, frutta, ortaggi, legumi, marmo, pelli, esportando materie prime quale carbone e macchinari industriali. Quindi anche l'economia coloniale beneficerebbe di una maggiore partecipazione tedesca soprattutto nel campo estrattivo.⁷⁷⁴

Il padiglione «di volgarizzazione per la protezione antiaerea», già presente nelle edizioni del 1936 e del 1937 con chiaro intento divulgativo, era visibile anche al pubblico del 1938. La mostra aveva come soggetto principale la Libia, di recente entrata a far parte con Tripoli, Misurata, Bengasi e Derna del territorio nazionale. Il padiglione era stato allestito dal Comitato Centrale del Comitato Interministeriale Protezione Antiaerea presso il Ministero della Guerra.⁷⁷⁵

La Mostra dell'Industria e del commercio assumeva in quest'occasione proporzioni significative poiché divisa in dieci sezioni: agricoltura, meccanica agraria, silvicoltura, zootecnia e bonifica; alimentari; arredamento, arti decorative, industria tessile e abbigliamento; articoli caseari, mercerie e chincaglierie, vetri e cristalli; carta e cancelleria, tipografia e litografia; chimica industriale, agraria e farmaceutica; apparecchi scientifici; sport, trasporti e comunicazioni. Altre mostre speciali riguardavano le partecipazioni ufficiali straniere, il turismo e la propaganda, la previdenza e l'assicurazione, la piccola industria e l'artigianato.⁷⁷⁶ Tra le mostre coloniali la più abbondante riguardava la Libia. I Padiglioni del Governo Generale della Colonia esponevano infatti materiale informativo di vario tipo tra cui grafici, fotografie, plastici, diagrammi. L'artigianato nazionale occupava in questa edizione un posto particolare, esponendo oggetti e prodotti appartenenti a due settori fondamentali, quello dell'arredamento e dei mobili e quello

⁷⁷² *Ibidem.*

⁷⁷³ Il comune denominatore, infatti, era il sostegno e la difesa della dottrina secondo cui ai fini della vita di un popolo non fosse decisiva l'economia ma la politica. Cfr: K. Amelung, *La Germania alla XII Fiera di Tripoli*, «Illustrazione Coloniale», a. XX, n.2 (febbraio 1938), p. 65

⁷⁷⁴ *Ibidem.*

⁷⁷⁵ *La XII Fiera di Tripoli avrà una mostra della protezione antiaerea*, «Le Colonie», estratto in ASMAI, vol. III, B.43 p.10.

⁷⁷⁶ N. C. Fiorelli, *La XII Fiera Internazionale di Tripoli e i traffici con l'Africa*, «Illustrazione Coloniale», a. XX, n.2 (febbraio 1938), p. 57.

dell'abbigliamento. Erano dunque presentati nuovi modelli per i mobili della casa secondo le necessità coloniali e che, pur avendo una linea tecnica e moderna:

«si staccano dalla eccessiva linearità dell'arido ed esasperato Novecento, per assumere una fisionomia nella quale l'opera del progettista e dell'artigiano si



armonizzano in una costruzione che appaga il senso estetico e assegna al mobile una intrinseca funzione. Un appartamento (studio, pranzo, letto, cucina) costruito con questi criteri è stato esposto e ha richiamato l'attenzione dei visitatori con numerose ordinazioni.

Naturalmente l'elemento economico prezzo è stato tenuto nel giusto conto»⁷⁷⁷



La casa coloniale (fig. 111) presentava caratteri di austera semplicità, prevedendo soltanto i complementi fondamentali e non lasciando spazio alla frivolezza. Valori quali la sobrietà e la morigeratezza, del resto,

erano presenti nell'immagine ideale della famiglia fascista. In questo caso tuttavia si fa riferimento a un vero e proprio arredamento domestico, con mobili in legno ideati per

⁷⁷⁷ G.L.F., XII Fiera Intercoloniale di Tripoli, «Illustrazione coloniale», XX, n. 4 (aprile 1938), p. 62.

essere utilizzati a lungo, una situazione molto diversa da quella proposta nel 1928 alla Mostra Coloniale di Torino con i complementi pieghevoli (fig. 112). Si tratta di due atteggiamenti nei confronti dell'abitare: da una parte prevaleva la necessità di una sistemazione confortevole ma pratica, facile da smontare nel caso in cui fosse stato necessario spostarsi e ideale per brevi soggiorni. Nel 1938 a Tripoli, invece, veniva proposta l'idea di una vera e propria abitazione familiare che, sebbene non brillasse per ricchezza e sfarzo, esibiva tutti i caratteri della stabilità. La promozione della politica demografica, rivolta ad un aumento della popolazione italiana in colonia, si materializzava anche attraverso nuove esigenze di arredamento e la creazione di un'immagine confortevole della vita in Africa. L'ambiente abitativo esposto a Tripoli presentava un'essenziale sobrietà e, pur contando su elementi d'arredo stabili come divani, *pouf* e mobili di legno, non si affrancava del tutto dalla concezione mobile che informava gli arredi del 1928. Si pensi alla sedia raffigurata in primo piano, nell'angolo in basso a destra (fig. 35), comunemente denominata "tripolina". Si tratta di una sedia in legno e tela di canapa, pieghevole, nata in ambito inglese alla fine dell'Ottocento ma dalla paternità sconosciuta, utilizzata dai militari italiani negli anni Trenta durante la guerra in Libia. questa stessa sedia è destinata ad un discreto successo anche dopo la II Guerra mondiale: Albini, per esempio, ne propose un modello rivisitato in cuoio e ottone per l'arredamento delle Gallerie Comunali di Palazzo Bianco a Genova tra il 1949 e il 1951, in sostituzione di sedute neorinascimentali.⁷⁷⁸ È possibile, dunque, rintracciare un legame tra alcuni elementi relativi all'arredamento della casa coloniale -argomento ancora non pienamente studiato dalla critica- e alcune soluzioni successive, fatto di contestualizzazioni e rifunionalizzazioni degli oggetti prelevati da un contesto e utilizzati in altri.⁷⁷⁹ Questo dato aiuta comprendere come, nonostante risultino difficili da riconoscere, alcuni elementi della cultura coloniale siano riusciti a farsi strada nel gusto comune fino a comparire in periodi successivi in soluzioni culturali di carattere ufficiale.

L'edizione del 1939 (26 febbraio – 16 aprile) veniva inaugurata nel segno dell'alleanza con Berlino e della propaganda relativa alle politiche di popolamento demografico della Libia. Il fervore costruttivo non accennava a diminuire: erano in programma sei nuovi padiglioni per l'esposizione di macchine agricole e numerose mostre erano previste nel programma ufficiale. Tra queste una Mostra del Turismo Nazionale, quella dell'Ente Nazionale per la Cooperazione e una relativa ai Monopoli libici dedicata al the, di cui si era recentemente istituito il monopolio. Tra le rassegne di

⁷⁷⁸ M. I. Catalano, *Spazi e tempi della sosta nella museografia degli anni tra le due guerre*, in corso di pubblicazione.

⁷⁷⁹ Non è questa la sede appropriata per proporre un approfondimento su questi temi, si rimanda a: A. Rossari, *Franco Albini 1905 – 1977. L'arte del porgere*, «Casabella», 730 (2005), p. 6, F. Bucci, A. Rossari, *I musei e gli allestimenti di Franco Albini*, Milano, 2005.

carattere politico, di particolare interesse risultava la Mostra del Ventennale dei Fasci organizzata per celebrare la marcia del Fascismo in ogni campo tra cui la lotta contro il comunismo, la fondazione dell'Impero e le opere pubbliche. La Mostra intendeva illuminare «l'eroica vigilia rivoluzionaria e costituirà una sintetica ma efficace documentazione, dal punto di vista politico-economico, delle realizzazioni compiute dal Fascismo, poste in contrasto con ciò che è stato fatto in senso negativo dalla Russia in venti anni di regime sovietico».⁷⁸⁰

La presenza della retorica anticomunista era una novità perché non era mai stata presente in occasione di esposizioni coloniali. Solitamente rivolta all'autocelebrazione del regime e delle sue vittorie, la propaganda coloniale fascista aveva in qualche occasione contrapposto la propria attività a quella del precedente governo liberale ma, rispetto a quanto emerso finora, non si era mai posta in aperta opposizione nei confronti dell'ideologia comunista in campo coloniale. In questo modo, dopo aver affermato la propria unicità nei confronti della democrazia liberale, il regime ribadiva il proprio ruolo quale «terza via», dichiarandosi in contrasto con il comunismo. Molto probabilmente una scelta del genere è da attribuire alla vicinanza sempre più manifesta fra l'Italia di Mussolini e la Germania di Hitler che il 1° settembre dello stesso 1939 procedeva a sua volta con l'invasione della Polonia, dando inizio alla Seconda Guerra Mondiale. La presenza di un riferimento anticomunista alla Fiera di Tripoli dimostra ancora una volta quanto la politica propagandistica coloniale, esplicita mediante fiere, esposizioni e manifestazioni di varia tipologia, non possa essere scissa del tutto dal resto delle iniziative e delle decisioni politiche fasciste. Accogliendo spunti e suggestioni di tipologia diversa, le esposizioni coloniali e la Fiera di Tripoli in particolare possono essere considerati veri e propri collettori di quell'identità camaleontica e poliedrica di cui parlava Togliatti.⁷⁸¹

Accanto alla Mostra del Ventennale dei Fasci ebbe luogo anche un'esposizione a tema archeologico, ospitata nel padiglione del Governatorato di Roma, a testimonianza dell'interesse del regime in campo culturale e riguardante la messa in valore dei monumenti del «primo Impero di Roma».⁷⁸²

L'ente per la Colonizzazione libica e l'Ente Nazionale per la cooperazione organizzarono delle mostre per dimostrare i benefici che il regime aveva portato al popolo italiano in ogni settore.⁷⁸³

⁷⁸⁰ *Nel ventennale dei fasci prospettive della XIII Fiera di Tripoli*, «Il Giornale d'Italia», 5 gennaio 1939, estratto in ASMAI, vol. III, b. 43, p. 10.

⁷⁸¹ «Nulla più dell'ideologia fascista assomiglia a un camaleonte», cfr: P. Togliatti, *Corso sugli avversari. Lezioni sul fascismo*, Torino, Einaudi, 2010, pp. 14-15.

⁷⁸² *Nuovi sviluppi della Fiera di Tripoli*, «Illustrazione Coloniale», a. XX, n. 12 (dicembre 1938), p. 41.

⁷⁸³ *Nel ventennale dei fasci prospettive della XIII Fiera di Tripoli*, «Il Giornale d'Italia», 5 gennaio 1939, estratto in ASMAI, vol. III, b. 43, p. 10.

Inoltre, ricollegandosi a quanto detto in relazione alle mostre degli italiani all'estero, in quest'edizione del 1939 è da sottolineare che:

«Importanza morale altissima aveva anche la partecipazione degli Italiani della Tunisia, che testimoniano ai loro fervida attività di lavoratori ed il loro profondo invincibile attaccamento alla Madre Patria, mentre non meno significativa è anche la partecipazione di numerose ditte maltesi»⁷⁸⁴

Si trattava di una mostra organizzata dalla camera di commercio agricoltura ed arti di Tunisi nella quale venivano illustrate le attività degli Enti italiani e degli Italiani di Tunisia e non è da escludere che in questo clima teso, immediatamente prima dello scoppio della Seconda guerra mondiale, un riferimento simile fosse da considerare in senso anti-francese e anti-britannico. A causa del significativo numero di espositori, per quest'edizione del 1939 Melchiori, Presidente dell'Ente Autonomo e Direttore Tecnico della Fiera, fece valere ove possibile il principio del raggruppamento merceologico e decretò la costruzione di una decina di nuovi padiglioni per soddisfare le esigenze di visitatori e partecipanti. Tra questi quello dell'ENAPI (Ente Nazionale Artigianato e Piccole Industrie). Un'ulteriore novità di quest'edizione consisteva nel mercato dei venditori ambulanti situati accanto il Padiglione di Napoli.⁷⁸⁵

In quest'occasione le mostre più importanti furono due, la Mostra dei Ventimila e quella all'interno del padiglione della Previdenza Sociale, entrambe testimonianze dell'importanza che la politica demografica andava assumendo nell'agenda di governo. La prima era stata organizzata dal Governo generale della Libia per celebrare l'incredibile sforzo del regime per ripopolare la regione libica attraverso il trasferimento di coloni italiani. I ventimila avevano ormai acquisito un significato simbolico. Erano già in corso i preparativi per far arrivare in colonia altre migliaia di coloni italiani e da queste iniziative si capisce il valore di un uomo come Balbo, pronto a superare innumerevoli problemi di ordine pratico e amministrativo pur di veder raggiunto l'obiettivo. L'Italia forgia in Libia un nuovo tipo inconfondibile di rurale architettura nazionale, i contadini infatti provenivano da ogni regione italiana e il regionalismo architettonico era abolito.⁷⁸⁶

⁷⁸⁴ *Oggi si inaugura la XIII Fiera di Tripoli*, «Il Popolo di Roma», estratto in ASMAI, vol. III, b. 43, p. 10.

⁷⁸⁵ *La riunione del Consiglio Generale dell'Ente Fiera di Tripoli*, «Consulenze coloniali», estratto in ASMAI, vol. III, b. 43, p. 10. Per un approfondimento sulle industrie napoletane presenti in questa edizione della Fiera, cfr: *Le industrie napoletane alla X Fiera di Tripoli*, «L'Organizzazione Industriale», 10/03/1939 in Archivio Storico-Diplomatico del Ministero degli Esteri e della Cooperazione Internazionale, ASMAI, vol. III, b. 43, p. 10.

⁷⁸⁶ *Ibidem*.



Figg. 113-114, Padiglione della Milizia dell'Impero. Fonte: «Etiopia», a. III, n. 5 (1939), pp. 18-19.

Il **Padiglione della Previdenza sociale** era stato aperto al pubblico per l'edizione del 1938 ma nel 1939 venne rinnovato. Si trovava nel grande piazzale d'ingresso della Fiera e illustrava la propria partecipazione alla «grandiosa opera di colonizzazione demografica intensiva della Libia, voluta dal Duce e organizzata dal Quadriumviro Balbo».⁷⁸⁷ Venivano dunque illustrate le condizioni e lo sviluppo dei villaggi agricoli su una parete del padiglione e sull'altra le attività proposte dall'Ente a favore dei lavoratori italiani dislocati nei diversi territori dell'Impero.⁷⁸⁸

Nella manifestazione del 1939 era presente anche il primo salone nazionale dell'automobile, organizzato dall'Associazione fascista industriali dell'automobile, dedicato esclusivamente alle vetture da turismo.⁷⁸⁹ La Mostra dell'AOI, infine, testimoniava la potenza realizzatrice e animatrice delle attività de rinnovato Impero di Roma.⁷⁹⁰

⁷⁸⁷ *Ibidem*.

⁷⁸⁸ *La Previdenza Sociale alla Fiera di Tripoli*, «Il Mattino», 10-03-1939, estratto in ASMAI, vol. III, b. 43, p. 10.

⁷⁸⁹ *Novità alla XIII Fiera di Tripoli*, «Corriere Mercantile», 28-02-1939, estratto in ASMAI, vol. III, b. 43, p. 10.

⁷⁹⁰ *Ibidem*.



Fig. 115 Interno del Padiglione della Previdenza Sociale alla Fiera di Tripoli. Fonte: *La Previdenza Sociale alla Fiera di Tripoli*, «Il Mattino», 10-03-1939, estratto in ASMAI, vol. III, b. 43, p. 10.

La superficie totale del quartiere fieristico era passata da 48.303 mq della decima manifestazione (1936) ai 50.000 del 1939, di cui 17.624 mq al coperto. I partecipanti erano aumentati da 1667 a 2000 recando con sé 6.500 quintali di merce contro i 4.785 del 1936. Il valore approssimativo degli affari conclusi in Fiera era passato da 5.200.000 L a 6.100.000 L, i visitatori da 120.000 a 200.000.⁷⁹¹

Con lo scoppio della guerra la Fiera di Tripoli fu sospesa. Venne nuovamente indetta negli anni Cinquanta, attribuendole un nuovo significato, una nuova gestione (il *General Board of Fairs*) e dotandola di nuovi padiglioni. L'edizione del 2010 ha contato la partecipazione di più di 1000 espositori arabi ed europei provenienti da

29 paesi.⁷⁹²

4.2 La promozione della Fiera: il turismo in Libia

La storia del turismo è materia di interesse per gli storici dagli anni Novanta e con l'inizio del nuovo millennio la produzione critica è diventata sempre più intensa.⁷⁹³ Il turismo è un fenomeno moderno dalla lenta evoluzione che trova origine nel viaggio, un vero e proprio *tòpos* letterario oltre che autentica espressione della curiosità e dell'amore per la scoperta. Sterne, ad esempio, esplicando le finalità del Gran Tour, affermava che «l'amore della varietà, ossia la curiosità di

⁷⁹¹ G. Ongaro, *Successo finanziario e propagandistico*, «L'Azione Coloniale», 12 -10- 1939, estratto in ASMAI, vol. III, b. 43, p. 10.

⁷⁹² Maghreb watch: <https://maghrebwatch.wordpress.com/2010/04/25/39th-tripoli-international-fair-opens-promotes-global-partnership/>

⁷⁹³ A. Berrino, *Storia del turismo in Italia*, Bologna, Il Mulino, 2011, in «Mondo Contemporaneo», n. 2/2012, p. 186. Per un approfondimento sulla tematica si rimanda a: J. K. Walton, *Prospects in Tourism History: Evolution, State of play and Future Developments*, in «Tourism Management», n. 30 (2009), pp. 783-793; P. Battilani, *Vacanze di pochi, vacanze di tutti. L'evoluzione del turismo europeo*, Bologna, Il Mulino, 2001; C. Visentin, *Il turismo contemporaneo. Cultura e mondo dell'impresa*, Lugano, Giampiero Casagrande editore, 2002; F. Dallari, A. Mariotti (a cura di), *Turismo. Tra sviluppo locale e cooperazione interregionale*, Atti del convegno internazionale Rimini 28-30 maggio 2004, Bologna, patron Editore, 2006; S. M. Hom, *The beautiful country: Tourism And The Impossible State Of Destination Italy*, Toronto, University of Toronto Press, 2015.

vedere cose nuove, che è poi la medesima passione o una passione affine, sembra tessuta della struttura stessa di ogni figlio o figlia di Adamo».⁷⁹⁴ Il turismo è profondamente legato alle modalità di gestione del tempo libero, quest'ultimo è stato conquistato dalla classe media e popolare segnando il passaggio dalla dominazione della sfera del privato, domestico e religioso, al pubblico, spettacolare, laico. Il tempo libero è stato una conquista sindacale e politica importante ma al tempo stesso anche strumento di controllo e di irreggimentazione delle masse.⁷⁹⁵ Mussolini, ad esempio, comprese chiaramente l'importanza che il turismo aveva nella bilancia economica del paese e nel valore di agglutinante sociale legato al viaggio. Per questo motivo diede inizio a una campagna di statalizzazione del settore sia attraverso l'ENIT (Ente Nazionale Italiano Turismo) e altri enti statali e parastatali, sia attraverso la promozione di una serie di iniziative come i treni popolari, le gite domenicali, le colonie marine.⁷⁹⁶ Organizzare il tempo libero degli italiani significava esercitare una forma di controllo pervasivo nell'ottica della formazione di una cultura del consenso basata su pratiche culturali nuove.⁷⁹⁷ Il folklore e il turismo venivano utilizzati dal regime in una prospettiva educativa e conoscitiva oltre che economica, ribadendo ancora una volta la vocazione didattica del governo.⁷⁹⁸ Tra il 1919 e il 1920 venne creato l'Ufficio centrale del Turismo denominato ENIT (Ente nazionale per l'incremento delle Industrie Turistiche), al quale vennero attribuite competenze consultive e di promozione turistica attraverso campagne informative, incentivi alla ricostruzione delle strutture situate lungo la linea del fronte bellico e agevolazioni economiche per i viaggiatori provenienti da oltreconfine.⁷⁹⁹ Una volta preso il potere, il regime scelse di agire in continuità con quanto già stabilito nel settore turistico: l'ENIT, sul quale vigilava il Ministero dell'Industria e del Commercio, mantenne per la prima metà degli anni Venti la propria funzione di organo tecnico-operativo e di coordinamento, curando soprattutto la comunicazione turistica. L'avvento del fascismo non sconvolse gli assetti istituzionali dell'organizzazione turistica periferica ma, per quanto riguarda i contenuti delle iniziative, si iniziarono a sottolineare con maggiore insistenza l'impegno con cui il regime stava lavorando per rilanciare l'immagine dell'Italia all'estero.⁸⁰⁰ Gli esempi possono essere numerosi, basti pensare all'*Esposizione Internazionale del Turismo di Grenoble* oppure alla mostra di **Anversa del 1930**.

⁷⁹⁴ A. Brilli, *Quando viaggiare era un'arte. Il romanzo del Gran Tour*, Bologna, Il Mulino, 1995, p. 19.

⁷⁹⁵ Z. Ciuffoletti, *Tempo libero tra socialità e organizzazione del consenso (idee per un bilancio)*, citato in A. Berrino, Op.Cit., 2012, p. 186.

⁷⁹⁶ R. De Lorenzo, "Modelli europei e mondiali per il turismo italiano: la 'rivista di viaggi' della Thomas Cook (1926-1938)", in *Storia del Turismo*, annale 2002, a cura di A. Berrino, Vol. III, Franco Angeli, Milano, 2002, pp. 55-93.

⁷⁹⁷ V. De Grazia, *Consenso e cultura di massa nell'Italia fascista*, Roma-Bari, Laterza Editori, 1981.

⁷⁹⁸ S. Cavazza, *Piccole Patrie. Feste popolari tra regione e nazione durante il fascismo*, Bologna, Il Mulino, 2003.

⁷⁹⁹ A. Mariotti, *L'industria del forestiero in Italia*, Bologna, Zanichelli, 1923.

⁸⁰⁰ E. Tizzoni, Op.Cit. 2017, p. 152.

La mostra del turismo occupava nel padiglione italiano dell'esposizione di Anversa un vasto salone di 1200 metri quadrati nel quale erano rappresentate le principali regioni turistiche italiane.⁸⁰¹ Osservando le immagini fotografiche d'archivio, sembrerebbe evidente la volontà di promuovere il turismo in Italia tramite l'enfaticizzazione di una visione regionalistica dei territori, ognuno dei quali presentato da una piccola sezione in cui veniva esposto il meglio della produzione artistico-artigianale. Si offriva, tramite opere d'arte visiva e fotografie, un assaggio delle bellezze paesaggistiche. Per evidenziare l'eleganza del gusto artigiano locale, la mostra diventava occasione per esporre mobili di raffinata fattura, secondo la prassi precedentemente esaminata delle "stanze interamente ammobiliate". In questo caso i mobili non avevano nulla a che spartire con il gusto orientalistico del laboratorio di Giuseppe Parvis o con la pratica essenzialità degli arredi coloniali ma erano stati scelti, probabilmente, per indicare una ricercatezza e una cura per l'estetica che rendeva la penisola la meta ideale per gli amanti delle arti.

Di interesse risultava la sezione dedicata a Napoli e alla Campania, all'interno della quale la bellezza del capoluogo era dimostrata da più di 100 diapositive illuminate elettricamente. Si tratta di un accorgimento che probabilmente trova la sua ragion d'essere nell'utilizzo di fotografie impresse su lastre di vetro, dal formato maggiore rispetto a quello di una cartolina ma minore rispetto a quelli consueti per una tela pittorica. In mancanza di documentazione ulteriore non è possibile stabilire se queste fotografie fossero risalenti a un momento precedente o se fossero state realizzate per l'occasione utilizzando questa tecnica ormai non più all'avanguardia. Infatti è stata accertata dalla critica la coesistenza di tecniche di produzione fotografiche moderne e di altre risalenti al secolo XIX per la prima metà del Novecento. La varietà di linguaggi adoperati all'interno della sezione italiana alla Mostra di Anversa del 1930, inoltre, consentiva l'accostamento di materiale fotografico a quello pittorico: facevano infatti la loro comparsa anche una serie di quadri di pittori come Casciari, Passaro, Postiglione, Ciardi, Fabbricatore, Galante,

⁸⁰¹ Le piccole industrie nazionali erano rappresentate da questa mostra nella quale trovavano posto le terrecotte decorate, i ferri battuti, gli ottoni lavorati e tutti i prodotti tipici delle produzioni locali. Una volta entrati nel salone principale si trovava subito a sinistra la mostra della Provincia di Trento costituita da un grande trittico delle Dolomiti, quadri e oggetti delle industrie artistiche regionali: vi erano esposti oggetti in ferro battuto o in rame e ottone cesellato, ceramiche, piccoli vasi, cestini e mobili. Di fronte a questa sezione si trovava anche la mostra del Touring Club Italiano e quella della Provincia di Como con numerose fotografie, diorami luminosi e un magnifico plastico della regione. Alla sinistra del salone si trovava la mostra della provincia di Varese con numerosi ingrandimenti fotografici, quadri a olio e oggetti d'artigianato come ceramiche e mobili; la mostra di Genova e della Liguria occupava lo stand accanto con un gran numero di fotografie e mostrava i vari aspetti del turismo mentre illustrava i centri migliori della Riviera come Santa Margherita, Rapallo, Portofino. Le ceramiche di Albisola, i pizzi di Santa Margherita, le filigrane di Genova rappresentavano le industrie artistiche regionali. Per la Toscana, oltre a buon numero di quadri, numerose fotografie presentavano la ragione insieme a un plastico, i prodotti caratteristici delle piccole Industrie regionali erano copiosi, non mancavano i vasi di legno intarsiato di Pistoia né le terrecotte e i lavori in ferro di Arezzo. Bergamo, Novara, Bolzano, Forlì, Biella, Vercelli erano rappresentate così come alcune località del Sud Italia, tra cui la provincia di Salerno attraverso ingrandimenti fotografici e ceramiche. Ente Nazionale per le Industrie Turistiche, Relazione sulla Mostra di Anversa, documento n. 9203/441/Ne indirizzato a S.E.De Bono Ministro delle Colonie del 10 settembre 1930, in ACS, MAI, 2073.

Viti, De Corsi. Per proporre l'immagine dell'Italia all'esterno non era sufficiente un solo mezzo espressivo, esattamente come avveniva per la promozione dell'immagine delle colonie in Italia.







Figg. 116-120, Mostra del Turismo di Anversa, 1930. Dall'alto: Mostra di Napoli, Mostra dell'ENIT, Mostra valdostana, Mostra di Carrara, Mostra di Bolzano. Fonte: ACS MAI 2073.

Fu durante il fascismo che venne creata una vera e propria rete di enti turistici comprendenti un livello centrale e uno periferico (provinciale e comunale)⁸⁰² anche se i contenuti della propaganda indirizzata ai mercati esteri dall'ENIT non evidenziavano discontinuità con le epoche precedenti, contemplando al massimo riferimenti alle nuove opere e realizzazioni compiute dal regime ma senza specifici richiami alle dottrine fasciste.⁸⁰³ Il principale obiettivo che il regime intendeva ottemperare riguardava la promozione del paese all'estero per provocare un aumento dei flussi turistici internazionali. Tentare di guadagnare un posto al tavolo delle nazioni più sviluppate significava promuovere l'immagine della *Nuova Italia* plasmata dal Duce, comunicando valori quali l'efficienza, l'ordine, la disciplina, soprattutto a partire dagli anni Trenta. Dall'altra parte, motivazioni di tipo economico sostanziano scelte specifiche: il turismo internazionale, infatti, garantiva un significativo afflusso economico, contribuendo a sostenere molte località italiane. Per le stesse ragioni si cercò di limitare il turismo italiano all'estero diramando presso le prefetture comunicazioni a firma del Ministero dell'Interno che raccomandavano di scoraggiare l'organizzazione di viaggi oltreconfine organizzati da enti statali e parastatali come, ad esempio,

⁸⁰² E. Tizzoni, *Politica e turismo in epoca fascista tra centro e periferia*, «Ricerche di storia politica», fasc. 2, agosto 2017, p. 147.

⁸⁰³ *Ivi*, p. 153. Ciò apparirebbe in sintonia con quanto affermato da Bosworth che sosteneva la tesi secondo cui la gestione del turismo a livello nazionale rimase prevalentemente legata a modelli elaborati negli anni precedenti e risenti dei meccanismi di mercato più che dei condizionamenti ideologici del regime. R.J.B. Bosworth, *Tourist Planning in Fascist Italy and the Limits of a Totalitarian Culture*, in «Contemporary European History», n. 6 (1997), pp. 1-25.

l'Opera nazionale del Dopolavoro.⁸⁰⁴ Questa, fondata nel 1925, si fece portavoce di molte iniziative turistiche nazionali, a vantaggio soprattutto della classe operaria, con l'intento di smussarne la resistenza e di appagare le esigenze di consumo vanificate dalla politica statale.⁸⁰⁵ Comunicando al pubblico interno gli stessi valori di efficienza, ordine e progresso, il regime tentava al di coinvolgere gli italiani in un'esperienza collettiva ideologicamente orientata, controllando così ogni aspetto della loro vita privata e pubblica. La cosiddetta «vacanza» entra negli anni Trenta a far parte dell'orizzonte di una parte della popolazione italiana, attraverso gite organizzate presso città d'arte, località di montagna o balneari, in occasione di fiere, mostre, ricorrenze e competizioni sportive. Grazie a sconti e agevolazioni era possibile scoprire le bellezze della penisola ma anche i grandi complessi industriali e le opere pubbliche del regime.⁸⁰⁶ La promozione del turismo, dunque, sembrerebbe essere adoperato dal regime come strumento per produrre consenso e, al tempo stesso per conseguire finalità prettamente economiche.⁸⁰⁷

L'interesse turistico del regime, tuttavia, non si limitava solo ai confini nazionali ma anche alle colonie e in particolar modo alla Libia. Nonostante le isole Egee e Rodi fossero oggetto di una certa *reclame* -basti pensare che in occasione di mostre e fiere veniva prevalentemente messa in luce l'attrattiva della zona come meta turistica-, la Quarta Sponda convogliava su di sé maggiori attenzioni pubblicitarie e comunicative. Le ragioni sono da ricollegare probabilmente alla vicinanza geografica che avrebbe facilitato il viaggio abbassando i costi; alla presenza di rovine archeologiche romane che permettevano di portare avanti un discorso prettamente ideologico, collegando il regime alla Roma antica; alla volontà di rilanciare l'economia locale. La Libia, come già specificato, rappresentava un avamposto geografico importante per una eventuale futura penetrazione nel continente africano e, considerando i delicati equilibri geopolitici nel continente nero, costituiva un'occasione imperdibile per far sentire la propria presenza.

L'organizzazione del turismo in Libia era legata alla rinascita e allo sviluppo economico della colonia. In seguito alla pacificazione della regione e all'introduzione di gruppi di contadini italiani in diversi villaggi di nuova fondazione o nelle città già esistenti, il problema dell'organizzazione turistica divenne più sentito. La modernizzazione della Libia grazie alla costruzione di infrastrutture e strade è stata la condizione preliminare allo sviluppo del turismo visto a sua volta

⁸⁰⁴ E. Tizzoni, *op cit* 2017, p. 156.

⁸⁰⁵ V. De Grazia, *op cit.* 1981.

⁸⁰⁶ A. Berrino, *op. cit* 2011, p. 194.

⁸⁰⁷ E. Tizzoni, *op cit* 2017, p. 165.

come uno dei principali fattori di espansione economica nella regione al pari della colonizzazione demografica e dello sviluppo agricolo.⁸⁰⁸

Il turismo diretto in colonia, inoltre, risultava fortemente influenzato da nozioni ideologiche e da richiami alle dottrine fasciste senza dimenticare che la Fiera di Tripoli ha rappresentato un momento fondamentale per convogliare sulla colonia le attenzioni mediatiche e gli sforzi organizzativi.

Presentare la Libia quale meta turistica significava da una parte potenziarne l'apparato ricettivo, alberghiero e infrastrutturale, dall'altra confezionare un'immagine del paese attrattiva su più livelli, destinata a pubblici diversificati. L'interesse turistico nei confronti della Libia risale agli anni immediatamente successivi alla conquista: il Touring Club fondato da Stefano Carlo Johnson organizzò infatti la prima gita in colonia nel 1914. Durante gli anni Venti l'aspetto turistico acquisì progressivamente importanza come dimostrato dalla stesura di una guida archeologica della città di Tripoli, di siti di interesse archeologico come Sabratha e del museo di Leptis Magna, che ebbero il compito di mostrare alla borghesia il patrimonio culturale della regione.⁸⁰⁹

La prima fase dello sviluppo del turismo in Libia deve essere datata al governatorato di Giuseppe Volpi (1921-1925). Insieme all'occupazione della terra, alla creazione di un'economia agricola e allo sviluppo di un'immagine adeguata della Libia, lo sviluppo turistico era uno delle quattro componenti principali del programma di rinascita della regione del governatore.

L'obiettivo venne perseguito mediante una serie di iniziative volte al miglioramento delle comunicazioni marittime tra Italia e colonia, sia per il settore commerciale sia per quello turistico. Grazie all'intervento di Volpi, infatti, i viaggi a cadenza settimanale che collegavano Siracusa a Tripoli si allungarono fino a comprendere Napoli.

L'amministrazione Volpi lavorò in sinergia all'ENIT soprattutto per la produzione di guide turistiche e pubblicità, inoltre presero a essere organizzati eventi e occasioni per promuovere il viaggio in colonia, come ad esempio i convegni di materia archeologica. Nel 1925 a Tripoli, oltre a una serie di presentazioni realizzate da archeologi stranieri e italiani, la conferenza della durata di 15 giorni includeva la visita ai siti archeologici di Sabratha e Leptis Magna.⁸¹⁰

Volpi investì anche nel miglioramento della ricezione turistica promuovendo a costruzione di un lussuoso Grand Hotel a Tripoli (1925). Le infrastrutture per turisti in questo periodo non erano

⁸⁰⁸ B. L. McLaren, *Architecture and Tourism in Italian Colonial Libya: an ambivalent modernism*, London, Darf Publishers, 2018 (1° ed. 2006), pp. 43-44.

⁸⁰⁹ M. Munzi, *L'epica del ritorno. Archeologia e politica nella Tripolitania italiana*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2001, p. 79.

⁸¹⁰ B. L. McLaren, *op. cit* 2018, pp. 49.

molte, vi erano infatti solo altri due hotel in città, l'hotel Moderno e l'hotel del Commercio, nonché poche forme di intrattenimento per il pubblico ovvero due teatri, due piccoli cinema e tre locali. L'itinerario turistico dei viaggi organizzati approntato nel 1925 era molto limitato e includeva alcune delle attrazioni principali di Tripoli come il museo archeologico, la parte vecchia della città e i due siti archeologici di Sabratha e Leptis Magna, anche se quest'ultimo era accessibile solo via mare.⁸¹¹

Nonostante la creazione di un *network* turistico fosse il prodotto di politiche promosse da Volpi, l'organizzazione logistica dei viaggi organizzati durante questo periodo era gestito da enti che avevano ritenuto opportuno elaborare due programmi differenziati per due pubblici diversi. Il primo era rivolto a italiani benestanti come ufficiali, amministratori o membri del governo - tutti coloro che potevano affrontare una spesa ingente- e prevedeva la creazione di piccoli gruppi. L'altro tipo era rivolto ad un pubblico più ampio e i gruppi costituiti raggiungevano numeri più alti. A capo dell'organizzazione vi erano il Touring Club Italiano e l'Istituto coloniale italiano, mentre le compagnie private si inserirono nel mercato in un secondo momento.⁸¹²

Il sistema turistico in Libia continuò a crescere anche durante i **governatorati di De Bono e di Badoglio**. A Tripoli venne completata la costruzione del Grand Hotel, nel 1929 l'offerta turistica era notevolmente cresciuta e offriva un range variegato di possibilità per target diversificati: vi erano 5 alberghi che potevano provvedere all'alloggiamento e al vitto di turisti di fascia alta, tre un po' più modesti e altri tre molto economici. Vennero incrementate le attività ricreative, aumentò il numero di ristoranti e bar e il viaggio da Tripoli ai siti archeologici maggiori divenne molto più agevole: grazie a servizi automobilistici con partenze quotidiane era possibile raggiungere Leptis Magna in meno tempo e nella prossimità del sito archeologico venne costruito anche l'hotel Venere per garantire il massimo del confort; grazie al miglioramento della rete ferroviaria divenne possibile raggiungere con facilità anche il sito di Sabratha, che a sua volta venne dotato dell'hotel Secchi. Il turismo verso la parte interna della Regione iniziò in questo periodo grazie alla costruzione di hotel a Gharyan e Nalut e venne creato un servizio bisettimanale di autobus da Tripoli a Gadames da gennaio 1929.⁸¹³

Negli anni Trenta le condizioni del turismo in Libia migliorarono ulteriormente, gli itinerari comprendevano infatti anche le regioni desertiche del sud, dove vennero creati nuovi alberghi a Yifran nel 1930 e Ghadames nel 1931, nella parte costiera della Regione vennero costruiti nuovi alberghi a Misurata, Cirene, Al-Khums, Sirt e Zuwarah tra il 1930 e il 1933. Alcuni di questi erano

⁸¹¹ *Ivi*, p. 50.

⁸¹² *Ibidem*.

⁸¹³ *Ivi*, pp. 51-52.

collegati a itinerari turistici organizzati, il più lungo dei quali durava 15 giorni e copriva 1500 km. La modalità di trasporto privilegiata era una corriera che a seconda delle condizioni climatiche riusciva a trasportare fino a 4 persone. La città di Tripoli incrementò le proprie attività turistiche, per esempio il museo archeologico all'interno del castello venne rinnovato nel 1930, la Fiera di Tripoli cambiò collocazione, occupando un settore della parte sud occidentale della città vecchia, offrendo un'ulteriore attrazione per i visitatori e venne costruito anche il casinò Municipale. Il trasporto marittimo tra il 1926 e il 1933 fu sottoposto a una revisione e le tratte da settimanali presero a essere espletate due volte a settimana. Venne creata una linea di voli tra Roma e Tripoli che nel 1929 potevano portare fino a 19 passeggeri. Già dall'inizio degli anni Trenta ci furono significativi investimenti sia da parte di compagnie italiane che straniere per far sì che le crociere nel Mediterraneo facessero tappa anche a Tripoli, uno dei primi esempi è fornito dalla compagnia genovese chiamata "Italia" che dal 1931 inserì anche Tripoli fra le mete di soggiorno. Il Touring Club Italiano era solito organizzare numerose escursioni, per esempio quello in Tripolitania per commemorare il ventennale dell'occupazione italiana nel 1931 e quello del 1933 per celebrare l'occupazione della Cirenaica.

L' Istituto coloniale fascista organizzò delle crociere nel 1929 e nel 1930 per lavoratori e studenti e altre iniziative furono proposte dalla società Dante Alighieri tra cui il viaggio in Tripolitania nel 1927 per la prima edizione della fiera di Tripoli. Il gruppo dei giovani fascisti chiamati "avanguardisti" visitò la regione 4 volte tra il 1928 e il 1933. In generale, il numero dei visitatori della città di Tripoli raddoppiò tra il 1927 e il 1933.⁸¹⁴

Il sistema turistico libico stava andando incontro a un miglioramento nell'organizzazione e nella supervisione delle attività, adottando un sistema molto simile a quello italiano. Questo risultato è stato possibile grazie alla collaborazione tra Emilio De Bono che venne nominato Ministro delle colonie nel 1929 e Pietro Badoglio, governatore della regione. La loro collaborazione comportò anche una serie di facilitazioni burocratiche nell'emissione di passaporti e visti. Un contributo ancora più significativo riguardò la creazione dell'Associazione Turismo Tripolitania nel novembre del 1929, fondata dall'amministrazione Badoglio e dalla Camera di Commercio di Tripoli sull'esempio dell'ENIT, un'organizzazione parastatale responsabile della coordinazione, del controllo e della promozione del turismo in Italia. Lo statuto dell'ATT riguardava la coordinazione delle compagnie che si occupavano dei viaggi organizzati, lo sviluppo della propaganda per il turismo coloniale, a creazione di report sui flussi turistici e la partecipazione a congressi e mostre.⁸¹⁵

⁸¹⁴ *Ivi*, pp. 52-53.

⁸¹⁵ *Ivi*, pp. 53-54.

«Nel 1922-23 un turista doveva essere quasi un eroe per svernare a Tripoli, dove c'erano appena un piccolo albergo e tre o quattro locande paesane senza il più piccolo comfort»⁸¹⁶ ma grazie all'attività edilizia del regime il viaggiatore poteva contare sul medesimo standard di confort che avrebbe trovato in un qualsiasi albergo italiano.

L'organizzazione turistica della Libia vide però il massimo momento di sviluppo sotto la guida del governatore Italo Balbo, nominato da Mussolini nel 1934, che si dedicò al progetto turistico con solerzia: realizzò un piano integrato comprendente una nuova linea costiera, infrastrutture alberghiere e servizi automobilistici di gran turismo gestiti dall'Ente Turistico Alberghiero della Libia (E.T.A.L.) nello stesso anno del suo trasferimento in colonia.⁸¹⁷ L'E.T.A.L. gestiva le autolinee che collegavano i maggiori centri abitati, quella che congiungeva Tripoli a Gadames era una delle più inflazionate. Si trattava di linee di autobus "gran turismo" attrezzati per lunghi viaggi in aree desertiche, forniti di radio e bar. Per celebrare l'apertura della famosa *Strada Litoranea* voluta da Italo Balbo, venne organizzato un viaggio molto particolare, di cui facevano parte due gruppi di partecipanti. Il primo doveva partire da Tripoli e dirigersi a Bengasi, mentre il secondo percorreva l'itinerario opposto, visitando tutti i maggiori siti di interesse storico. Si trattava di un gesto di propaganda non dissimile dall'inaugurazione della stessa strada presieduta da Mussolini, finalizzata a dare visibilità all'attività del governatore e alla colonia. Il governatore si mosse in quattro direzioni: la costruzione di hotel nella parte interna della Libia, il rinnovamento del Grand Hotel, la costruzione di hotel turistici e di lusso a Tripoli. In conseguenza di ciò, nel 1934 ben quattro nuovi edifici vennero costruiti e altri quattro vennero restaurati sotto la direzione dell'amministrazione coloniale. Questi nuovi progetti erano l'hotel di lusso Uaddan e il più modesto Mehari entrambi a Tripoli, l'hotel Rumia a Yifran e l'hotel Naut, tutti progettati da Florestano di Fausto. Il restauro interessò l'hotel agli scavi di Leptis Magna, l'hotel Sirt e l'hotel della Gazzella a Sliten.⁸¹⁸ In concomitanza al fiorire dell'attività edilizia sotto il governo Balbo, anche l'architettura assumeva un'importanza particolare, divenendo parte integrante del dibattito sull'architettura coloniale italiana.⁸¹⁹

Risultarono altresì migliorati i trasporti verso la colonia e al suo interno. Venne aumentato il numero e la frequenza delle connessioni marittime con la Libia che nel 1929 comprendevano 5 navi a vapore con partenza da Tunisi, Siracusa e Napoli con frequenza due volte a settimana. Il

⁸¹⁶R. Francalanga, *Il turismo libico e la grande opera dell'E.T.A.L.*, in «L'Illustrazione Coloniale», a. XX, n. 11 (novembre 1938), in ASMAI, vol. V, p. 20, f.10.

⁸¹⁷ M. Munzi, *L'epica del ritorno archeologia e politica nella Tripolitania italiana*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2001, p. 79

⁸¹⁸ B. L. McLaren, *op. cit* 2018, pp. 54-55.

⁸¹⁹ Si veda il paragrafo successivo.

sistema venne raddoppiato nel 1937 con un servizio di quattro volte a settimana e partenze anche da Genova e Palermo. I collegamenti aerei con la Libia subirono miglioramenti grazie alla costruzione di nuovi aeroporti, l'inserimento di tre nuove linee e l'aumentata capacità di. I trasporti pubblici all'interno della regione videro la nascita di due nuove linee urbane tra i siti archeologici di Leptis Magna e di Sabratha, soprattutto durante il periodo della fiera di Tripoli; tre nuove linee collegavano inoltre Nalut, Yifran e Gadames. L'amministrazione di Balbo risultò ugualmente attiva nell'incoraggiare l'inserimento della Libia come tappa nel tour delle crociere organizzate, un'iniziativa che portò 30 mila visitatori nella regione soltanto durante i primi sei mesi del suo governo. I principali enti coinvolti in questa attività erano l'Opera Nazionale Dopolavoro, che organizzò 11 diverse crociere per lavoratori di diverse province nella madrepatria, l'Istituto Coloniale Fascista che organizzò quattro viaggi organizzati in Libia durante il primo anno del governo Balbo, e operatori privati come Lloyd triestino e Italia Consulich che contribuirono ad aumentare il numero totale di visitatori. La fiera di Tripoli era una delle attrazioni più importanti dell'intera regione.⁸²⁰

La linea automobilistica bisettimanale Tripoli-Tunisi inaugurata e gestita dall'E.T.A.L., offriva la possibilità di compiere in una sola giornata il viaggio lungo la sponda libica toccando cittadine quali Zavia, Sabratha, Zuara, Sfax. L'ETAL, inoltre, gestiva il servizio automobilistico all'interno di Tripoli con macchine Lancia Augusta. Si occupava di gestire l'intrattenimento culturale e sportivo dei cittadini in diversi centri cittadini, ad esempio non mancavano rassegne teatrali, i cui programmi erano «scelti con oculatezza e con adattamento ai vari ambienti» contemplando anche la possibilità di interpretazioni in arabo di opere classiche, né manifestazioni ippiche, ciclistiche e pugilistiche. Infine, i funzionari dell'Ente avevano il compito di sottoporre a controllo «caratteristici locali di tipo arabo» tra cui il caffè di Suk el Muscir a Tripoli. Ben presto l'ETAL arrivò a gestire i maggiori alberghi della costa e dell'interno libico di cui il Grand Hotel a Cirene e l'Albergo Casinò Uaddam a Tripoli, che costituivano casi esemplari della «larghezza e complessità con cui viene attuato il programma alberghiero».⁸²¹ Dal 1936, l'ETAL venne rappresentato alla Fiera di Tripoli attraverso un padiglione a sé stante.⁸²²

⁸²⁰ *Ivi*, pp. 56-57.

⁸²¹ R. Francalanga, *Il turismo libico e la grande opera dell'E.T.A.L.*, in «L'Illustrazione Coloniale», a. XX, n. 11 (novembre 1938), in ASMAI, vol. V, p. 20, f.10.

⁸²² U.M., *La X Fiera di Tripoli*, «Illustrazione coloniale», a. XVIII, n. 2 (febbraio 1936), p. 45-46.



Fig. 121, Allestimento interno del Padiglione del Turismo Libico alla Fiera di Tripoli del 1936. Fonte: B.L.MacLaren, op.cit 2018, p. 66.

Nelle aspirazioni del regime e grazie all'impegno profuso da Balbo e dai funzionari dell'ETAL, la Libia poteva aspirare a diventare «terra prediletta dal turismo mondiale». Per questa ragione diventava necessario proporre una strategia comunicativa atta a comunicare una certa immagine della regione. Si trattava di un'operazione complessa, perché comprendeva la manipolazione di tematiche apparentemente distanti fra loro ma che in questo contesto venivano a compenetrarsi quasi naturalmente: la Libia veniva presentata da una parte come naturale prosecuzione del suolo italiano («Quarta Sponda») grazie alla presenza di una comune origine latina e, dall'altra parte, come meta esotica, intrinsecamente *diversa* dall'Italia. Clima mite, bellezza e varietà dei paesaggi, presenza di rovine classiche e folklore locale «antichissimo senza trucco, nativo, fresco di tradizioni e di costumi»,⁸²³ la Libia veniva proposta quale meta piena di «colore» e attrazioni uniche ma al tempo stesso luogo familiare, riconoscibile, sicuro.

Sin dal 1911 l'esotismo ha infatti rappresentato una modalità di lettura privilegiata della colonia riflettendo un'immagine stereotipata che, proprio per la mancanza di aderenza al dato reale, diventava particolarmente difficile da eradicare.⁸²⁴ Erano diversi i canali deputati a veicolare

⁸²³ R. Francalanga, *Il turismo libico e la grande opera dell'E.T.A.L.*, in «L'Illustrazione Coloniale», a. XX, n. 11 (novembre 1938), in ASMAI, vol. V, p. 20, f.10.

⁸²⁴ S. Berhe, *Un impero di carte: l'immagine della Libia nelle riviste turistiche «Le Vie d'Italia» e «Libia»*, «Clio Thémis revue électronique d'histoire du droit», n. 12, 2017, p. 3.

un'immagine stereotipica delle colonie. Basti pensare alle fotografie esposte in occasione delle mostre coloniali che, da quanto emerge dall'osservazione delle fonti iconografiche e dalle descrizioni dei cataloghi erano relative a scorci urbani, paesaggi desertici oppure oasi, rovine archeologiche, come nel caso dell'Esposizione genovese del 1914, quella torinese del 1928, quella parigina del 1931. Le stesse categorie tematiche erano riconducibili anche al corredo fotografico delle riviste coloniali, alcune delle quali non disdegnavano di diffondere un'immagine esotizzante delle colonie, soprattutto fino alla metà degli anni Trenta- e, infine, ha interessato anche le cartoline postali. Queste potrebbero essere considerate vero e proprio specchio -alle volte fedele, alle volte deforme- degli interessi politici, sociali, propagandistici, militari connessi all'imperialismo italiano. Sono numerosi gli esempi prodotti da case editrici italiane con sede nella penisola o sul territorio coloniale che constano dell'uso e talvolta dell'abuso di temi fissi. Fra questi, come già accennato, non mancano le vedute cittadine e gli elementi del paesaggio naturale (palmizi, baobab, boscaglia, il deserto, le oasi), animali (coccodrilli, giraffe, scimmie, leoni...) e membri della popolazione indigena. I gruppi etnici tribali, il folklore inteso sia in senso etnografico che come consuetudine bizzarra, i costumi civili e religiosi, le donne sono tra i soggetti prevalenti in ambito coloniale.⁸²⁵ Trattare del profondo ed evidente influsso dell'esotismo nella produzione delle cartoline coloniali esula, purtroppo, dalla presente trattazione, tuttavia nel caso delle immagini che rappresentano la città di Tripoli e l'area limitrofa, questa modalità di rappresentazione era particolarmente evidente. La Libia e la città di Tripoli da cartolina risultavano composte da una serie di luoghi descritti con poca fantasia, tra questi il deserto, il simbolo per eccellenza della Quarta Sponda, solcato dalle carovaniere; le strade della città popolate da passanti solitamente ritratti di spalle, in prossimità di elementi architettonici arabeggianti come archi, torri del muezzin, moschee o mercati.

⁸²⁵ L. Goglia, *Nota sulla cartolina fotografica coloniale italiana*, «Rivista di storia e critica della fotografia», a. IV, n. 5 giugno-ottobre 1983, pp. 8-9.

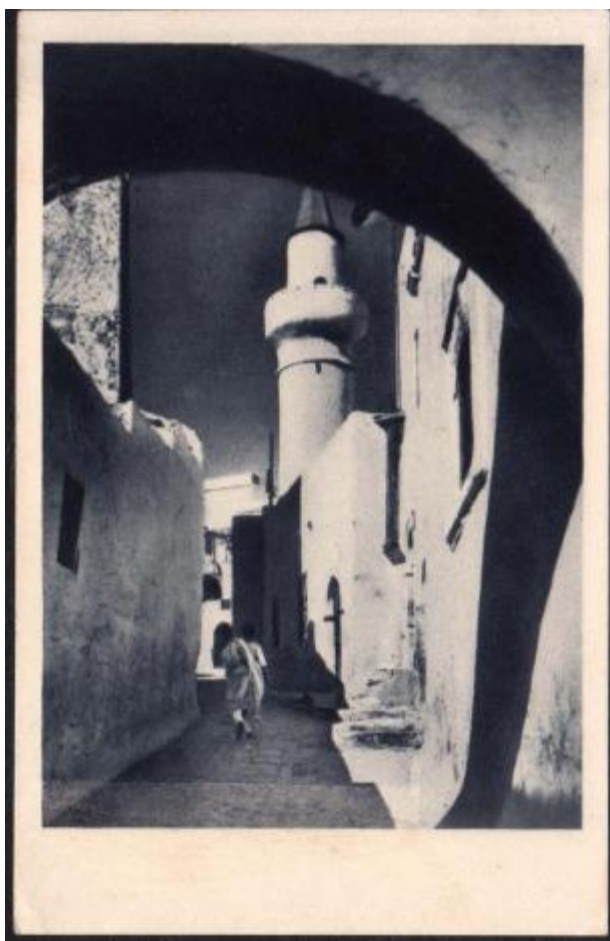


Fig. 122 Cartolina spedita il 06/08/1934 indirizzata a Zurigo raffigurante una via di Tripoli. Fonte: <https://bit.ly/2v1EGA4>

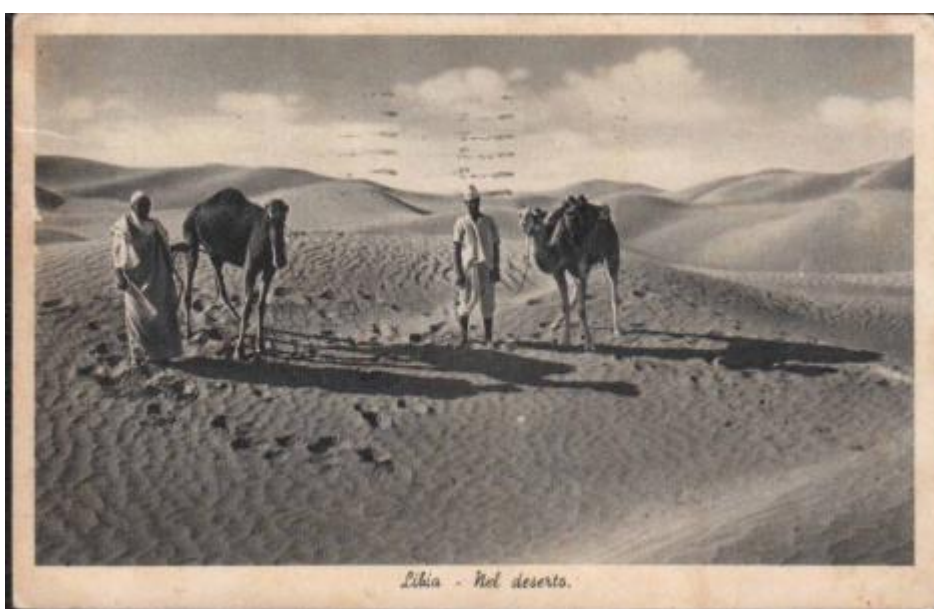


Fig.123 Cartolina spedita da Tripoli nel 1940 a Teramo raffigurante il deserto, fonte: <https://bit.ly/2IuCBEW>

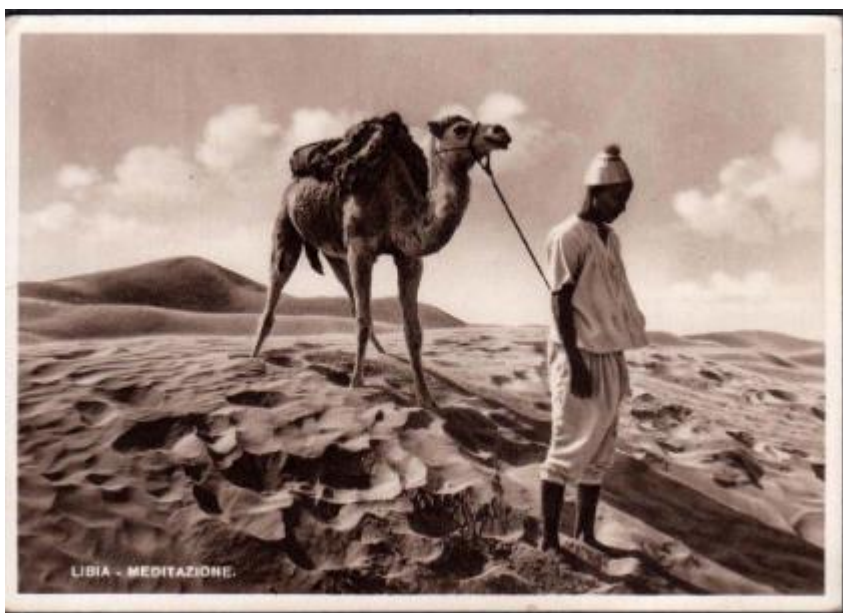


Fig. 124 Cartolina spedita da Tripoli a Seveso, anno ignoto, fonte: <https://bit.ly/2UtXUxo>



Fig. 125 Cartolina spedita nel 1933 da Tripoli a Vienna raffigurante un'oasi, fonte: <https://bit.ly/2USrgF8>



Fig. 126 Cartolina spedita da Tripoli a Zurigo nel 1933, rappresentante una vecchia via della città, fonte: <https://bit.ly/2UdWcLJ>

Viaggiare in Libia significa immergersi in un'atmosfera *altra*: la regione deteneva, secondo i cronisti del tempo, un fascino primitivo perché il cosmopolitismo delle città egiziane e tunisine non vi era ancora penetrato. L'Oriente "occidentalizzato" delle città del Nord Africa non aveva nulla a che vedere con quello genuino della Libia, come testimoniavano le cartoline che percorrevano in lungo e in largo l'Europa, spedite prevalentemente da turisti.

Tuttavia, se l'elemento esotico spadroneggiava a livello iconografico, questo da solo non esauriva la ricca gamma di accezioni attraverso le quali presentare la Libia agli italiani. Tripoli, infatti, veniva descritta dalla pubblicistica come una città «veramente italiana» perché la «Roma classica è sempre presente: nella solitudine della steppa o del deserto, il passato risorge nudo, vivo, con una prodigiosa veemenza» grazie al fascino delle rovine classiche che «improvvisamente si presentano all'occhio stupefatto del viaggiatore non solo nei famosi centri dell'età classica Tripoli, Sabratha, Leptis, Berenice, Tolemaide, Apollonia, Cirene» ma si trovano ovunque, persino ai limiti del deserto. Mausolei e templi, necropoli, cisterne e pozzi.⁸²⁶

⁸²⁶ R. Francalanga, *Il turismo libico e la grande opera dell'E.T.A.L.*, in «L'Illustrazione Coloniale», a. XX, n. 11 (novembre 1938), in ASMAI, vol. V, p. 20, f.10.

«Nella più smagliante cornice, il viaggiatore moderno, per quanto viziato ed esigente, scopre il quadro più complesso e ricco di colori e più vivido di movimento: si può così convincere che la gamma delle emozioni è tuttavia inesauribile. Chi, invece, non è tutto preso dal ritmo violento della modernità, ma ancor coltivi nell'animo la nostalgia del passato, trova a Tripoli, e a poca distanza da casa, i documenti solenni di una civiltà immortale».⁸²⁷

Leptis Magna in particolare assumeva un ruolo da protagonista sia per la vicinanza a Tripoli, che la rendeva una meta facilmente raggiungibile anche in caso di brevi soggiorni, sia perché sede di un'importante area archeologica di epoca romana. Leptis Magna, infatti, era stata oggetto di campagne archeologiche finanziate dal governo, nonché una delle tappe del viaggio di Mussolini



Fig. 127-128 dall'alto, Edoardo Ximenes, *Leptis Magna*, olio su tela, 1912; *Ruderi romani nel deserto*, olio su tela, 1912 circa. Fonte: M. Margozi, op. cit 2005, p. 252.

in Libia nel 1937, un momento che diede grande notorietà alla zona, grazie a numerose fotografie diffuse tramite riviste specializzate e cinegiornali Luce. Nel corso dei decenni, Leptis Magna ha rappresentato, insieme all'arco di Marco Aurelio di Tripoli, un vero e proprio punto di riferimento visivo per parlare della colonia libica e dell'eredità romana, rispondendo magistralmente all'esigenza di accorciare le distanze con la colonia e renderla un po' più "vicina" agli italiani. Il sito archeologico divenne un vero e proprio simbolo della Quarta Sponda, grazie anche all'attività di diversi artisti che raffigurarono particolari delle rovine e del deserto sia durante l'età liberale che durante il Ventennio. Uno dei primi

artisti a interessarsi al tema fu Eduardo Ximenes, colonialista convinto che seguì con passione le prime vicende legate alla conquista dell'Eritrea, tornando in Africa per la guerra in Libia. Fu tra i primi a impegnarsi a Tripoli nella costruzione di scuole e imprese italiane. Realizzò diverse opere raffiguranti paesaggi e scorci cittadini coloniali, alcuni dei quali esposti alla Mostra di Genova del

⁸²⁷ G.P., *La Fiera Internazionale di Tripoli*, «Illustrazione Coloniale», a. XII, n. 3 (marzo 1930), p. 25.

1914.⁸²⁸ I suoi dipinti a olio del 1912 (fig. 127-128) ritraggono una Leptis Magna spopolata, immobile, la cui solitudine è enfatizzata dall'immensa distesa del cielo, contraltare di quella del deserto.



Fig. 129-131 dall'alto, Mimi Quilici Buzzacchi, *Leptis Magna Foro Nuovo Severiano*, litografia, 1938; Teodoro Wolf Ferrari, *Palazzo dell'imperatore, Leptis Magna, Homs*, olio su tavola, 1925; T. W. Ferrari, *Homs terme di Leptis Magna*, olio su tavola, 1925. Fonte: M. Margozi, op. cit. 2005, pp. 205-234-235.

Tommaso Wolf Ferrari fu uno dei primi pittori a recarsi in Tripolitania nel 1924 su invito di Vittorio Emanuele III e dietro suggerimento di Emilio De Bono per ritrarre gli aspetti caratteristici della regione. Le sue vedute furono esposte a Ca' Pesaro nel 1925 e poi passarono al Museo Coloniale di Roma. L'artista realizzò qualche altro viaggio fino alla fine degli anni Venti e venne insignito dell'Ordine Coloniale della Stella d'Italia per i suoi meriti di illustratore della regione.⁸²⁹ La Tripolitania di Ferrari è fatta di volumi corposi, un effetto ben diverso rispetto alle successive opere di Laurenzi e Quilici Buzzacchi, determinato molto probabilmente dal ricorso all'olio rispetto all'incisione. (fig. 130-131) Quest'ultima, infatti,

⁸²⁸ Palermo 1852- Roma 1932, fu direttore artistico de *L'Illustrazione Italiana* e della casa editrice Treves di Milano. Cfr: M. Margozi, op.cit. 2005, p. 296.

⁸²⁹ M. Margozi, op. cit. 2005, p. 295.

concorreva a dare un'idea più eterea del paesaggio e delle rovine. La Leptis Magna di Ferrari sembra al contrario costruita sul calore della materia, della sabbia che restituisce e nasconde preziose memorie, dalla solidità della pietra contrapposta alla fluidità cangiante del paesaggio desertico. Nella litografia del 1938 conservata presso il Museo Africano, la pittrice Mimì Quilici Buzzacchi⁸³⁰ (fig. 129) rivela un certo debito nei confronti della composizione post-cubista del paesaggio che aveva già sperimentato negli anni precedenti dipingendo prevalentemente paesaggi del delta padano. Il gusto per la rovina, tuttavia, infonde alla scena un'atmosfera vagamente dechirichiana, collocandosi nel solco della tradizione relativa alla raffigurazione di Leptis Magna.

Laurenzio Laurenzi, infine, fece del paesaggio archeologico la propria cifra caratteristica: tra il 1935 e il 1940 realizzò 80 acqueforti dal titolo *Monumenti dell'Impero Romano* sparsi per il Mediterraneo. Viaggiò molto toccando la Spagna, la Francia, l'Africa del Nord e, in occasione del Bimillenario di Augusto, venne incaricato di realizzare un'altra serie di 45 acqueforti, sempre raffiguranti monumenti romani. Le sue opere facevano parte della collezione del Museo Africano e alcune di queste vennero esposte durante la I e la II Mostra Internazionale di Arte Coloniale.⁸³¹ Leptis Magna venne ritratta numerose volte, il gusto per la rovina archeologica si salda a un uso saldo e rigoroso della prospettiva e all'attenzione per i dettagli. Il sito sembra avvolto da un'atmosfera immobile, statica, silenziosa, come se nonostante il via vai dei popoli e il susseguirsi delle vicende umane, la fiera monumentalità romana non vedesse intaccato il proprio prestigio.

Moderna ma al tempo stesso folkloristica, Tripoli era meta di turismo internazionale pur non rinunciando alle proprie radici culturali romane. Era un modello di sviluppo infrastrutturale ma conservava un rapporto autentico con la natura circostante, la quale appariva come fiorente e varia:

«la steppa sconfinata, misteriosa, solcate di brividi e diffuse di baglior; le sidre cespugliose che fan della pianura un'immensa scacchiera punteggiata di strani rigonfiamenti vegetali; le *sébche* cristalline e luccicanti come per una brinata miracolosa; gli uliveti argentei che fronteggiano qua e là quasi a testimoniare l'antica opulenza della terra; le oasi coi colonnati di palme che levano il ventaglio stellare nei

⁸³⁰ Medole 1903 – Roma 1990, fu pittrice, litografa e xilografa autodidatta. Dal 1928 al 1950 espose diverse volte presso la Biennale di Venezia e alla Quadriennale di Roma dal 1931 al 1959. Decorò l'aula magna dell'università di Padova e affrescò la chiesa della borgata Corradini in Libia. cfr: M. Margozi, *Op.Cit.* 2005, p. 290.

⁸³¹ L. Laurenzi (Assisi 1878- Roma 1946) era membro dell'accademia di Urbino, dell'Accademia Spoletina e membro onorario di quella perugina. Iniziò come paesista e dal 1920 si dedicò all'incisione. Cfr: M. Margozi, *op. cit.* 2005, p. 283.

tramonti di fiamma o nelle notti vellutate: sono spettacoli di bellezza inconsueta. Chi li ha contemplati non li dimenticherà mai»⁸³²



⁸³² R. Francalanga, *Il turismo libico e la grande opera dell'E.T.A.L.*, in «L'Illustrazione Coloniale», a. XX, n. 11 (novembre 1938), in ASMAI, vol. V, p. 20, f.10, p. 5.

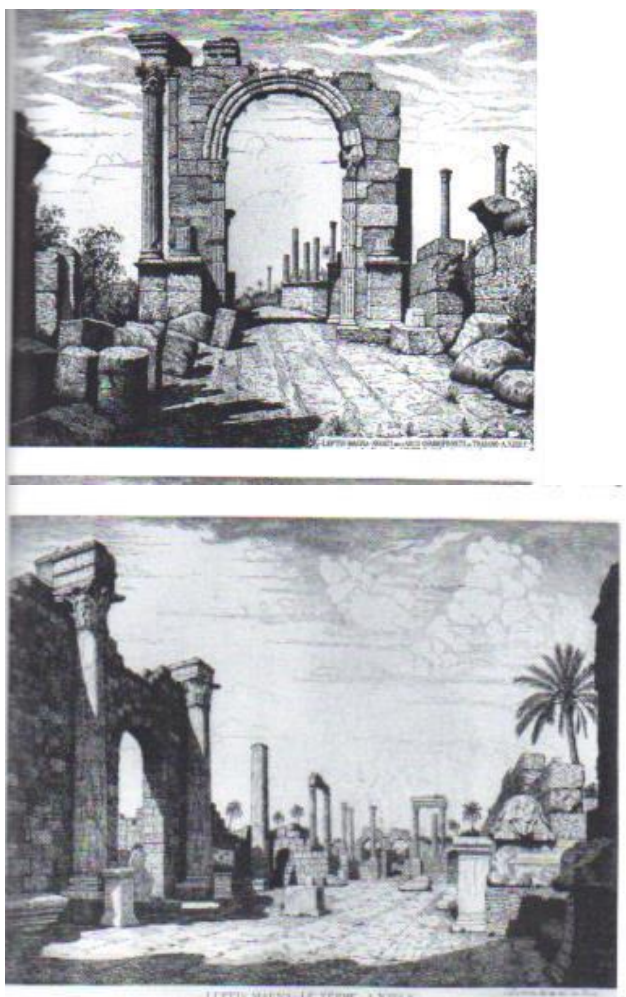


Fig. 131-136 dall'alto a sinistra in senso orario: Laurenzio Laurenzi, *Leptis Magna il Foro con l'ingresso alla Basilica Severiana*, 1935; *Esterno della Basilica Severiana*, 1935; *Leptis Magna Mercato Romano*, 1935; *Leptis Magna le terme*, 1935; *Leptis Magna avanzi dell'arco quadrifronte di Traiano*, 1935; *Interno della Basilica di Settimo Severo*, 1935. Fonte: M. Margozzi, *Dipinti, sculture e grafica delle collezioni del Museo Africano, catalogo generale*, Roma, IsIAO, 2005.

Il clima mite concorreva a rendere la capitale della Tripolitania un luogo ideale per un soggiorno turistico. Inoltre, «la linda sobrietà dei quartieri moderni, la varietà delle passeggiate lungo il mare e nell'oasi, la ridente cintura di giardini e di orti, la deliziosa foresta di palme, fanno di Tripoli una delle più apprezzabili stazioni di cura e di soggiorno».⁸³³ La promozione turistica della città e della regione tripolitana erano oggetto di lodi e lusinghe più o meno approfondite su temi principali quali clima, attrazioni culturali, infrastrutture e “colore locale”. L'intento era probabilmente quello di dipingere il ritratto della città ideale, per convincere il turista italiano che affrontare un viaggio

⁸³³ *Ibidem*.



Fig. 137: Francobollo con vittoria alata. Credit: collezione personale.

simile avrebbe significato vivere un'esperienza indimenticabile. La relazione tra l'autentico «colore locale» e il mito di Roma era pervasiva e facilmente riconoscibile in pubblicità e illustrazioni sulle riviste specializzate del tempo, ma anche in un enorme sottobosco di produzione iconografica definita solitamente minore, ai margini della cultura visiva ufficiale e per questo non sempre consultata dalla critica. Un esempio è costituito dai francobolli emessi dal governo, alcuni per celebrare le numerose edizioni della Fiera di Tripoli, altri erano genericamente riferiti ai territori coloniali. In particolare in uno di questi esemplari è possibile rintracciare un perfetto esempio di combinazione tra

elementi esotici e classici (fig. 61). Il personaggio principale del francobollo libico da 1 Lira, infatti, ricalca l'iconografia tradizionale della vittoria alata, consistente nella raffigurazione di una donna che reca in mano una corona. In questo valore bollato la protagonista -che molto probabilmente è una raffigurazione simbolica della città di Roma- è rappresentata nell'atto di auto-incoronarsi esprimendo, probabilmente, un'intenzione auto-celebrativa del regime. Lo sfondo presenta tre minareti a distanza progressiva, un espediente utile per conferire alla scena profondità prospettica, e un tessuto architettonico caratterizzato da stili architettonici differenti, riconoscibili dall'alternanza dei tetti piani o a cupola. Molto probabilmente si trattava della stessa Tripoli, che in alcune fotografie del tempo rivelava una simile varietà architettonica.⁸³⁴

⁸³⁴ Questo francobollo era parte di una serie con tre differenti valori (1 Lira, 5 Lire, 10 Lire) emessi tra gli anni Venti e gli anni Quaranta. Cfr: I Bolli, <http://www.ibolli.it/cat/colonie/libia3/libia3.php>.



Fig. 138, Tripoli, 1925. Fonte: B. L. McLaren, *op.cit.* 2018, p. 43.

La *romanitas* personificata nella protagonista, si trova in relazione dialettica con la cultura locale islamica. Queste due componenti erano simbolicamente presenti anche all'interno del quartiere fieristico: da una parte grazie alla monumentalità dei padiglioni stabili ufficiali, come quello di Roma del 1927, nel quale le due figure sulla facciata principale si basavano sull'iconografia dei fiumi Tevere e Nilo, presenti sul Campidoglio a Roma⁸³⁵ dall'altro grazie alla presenza del Villaggio Coloniale. L'intento era quello di offrire una visione capace di riassumere l'ambiente e la regione circostante, attraverso l'esposizione di laboratori artigiani, mercati tradizionali e case arabe, ma allo stesso tempo il Villaggio rappresentava una forma di esposizione che era apparsa già da tempo nelle esposizioni coloniali internazionali e italiane. La differenza maggiore riguardava il contesto: il Villaggio di Tripoli, infatti, era collocato nel cuore della città nordafricana, ovvero all'interno dello stesso sfondo di cui si proponeva quale imitazione. McLaren ha definito questa prassi «heterotopic enclave of native culture, screening out all aspects that were contradictory to the colonial order, such as the religious practices of the local populations».⁸³⁶ Incapace di gestire l'alterità antropologica, il fascismo non poteva far altro che lavorare sugli stereotipi, plasmando una nuova mitologia visuale. Suk, bazar, villaggi indigeni, caffè: tutto era ridotto a modello bidimensionale e ogni elemento di dissonanza eliminato, cosicché lo spettatore italiano si sarebbe trovato di fronte a uno spettacolo controllato e previsto nei minimi dettagli.

⁸³⁵ B. L. McLaren, *op. cit.* 2002, p.176.

⁸³⁶ *Ivi*, p. 177.

La Libia, tuttavia, non era descritta solo come affascinante ed esotica meta turistica disseminata di riferimenti alla cultura romana. Esotismo e richiamo alle radici classiche vengono ad accompagnarsi, soprattutto a partire dal governatorato di Balbo, a una retorica che inquadra la Libia come regione moderna, efficiente, senza nulla da invidiare alle città della penisola. Tripoli, infatti, veniva spesso descritta come una città in fermento, il cui volto misterioso ed esotico veniva arricchito dagli imponenti lavori pubblici promossi dal Governatorato libico e dal regime. Ospedali, scuole, illuminazione pubblica e fognature, strade e autostrade, linee ferroviarie e potenziamenti al porto erano solo alcuni degli interventi su cui la stampa non mancava di porre l'accento; parallelamente all'enfasi con cui descriveva l'ingrandimento della Fiera e la costruzione di nuovi padiglioni stabili, non si mancava di informare il pubblico sull'ampliamento del lungomare, sull'avanzamento dei lavori di ambientazione relativi all'Arco di Marco Aurelio. Ancora una volta, il lavoro degli italiani aveva contribuito a dare nuova vita a una regione per secoli negletta e mal governata. La tradizione romana veniva così onorata e irrorata di nuova linfa vitale.

Com'è stato più volte ricordato, la Fiera rappresentava un'ottima occasione per pubblicizzare la regione e spingere gli italiani a visitarla. Per ciò che riguardava la prima edizione della Fiera, ad esempio, il ministero delle Comunicazioni aveva concesso la riduzione del 50% sui biglietti delle Ferrovie dello Stato e le Compagnie di Navigazione uno sconto uguale sui biglietti (esclusi vitto e diritti) sia per gli espositori che per i visitatori. Le concessioni erano valide dal 15 novembre 1926 al 15 maggio 1927 per gli espositori e dal 1° febbraio al 25 aprile 1927 per i visitatori.⁸³⁷ Sotto il patronato del governatore De Bono venne inoltre indetto un viaggio di propaganda in Tripolitania dall'11 al 22 febbraio 1927, con significativi sconti per i membri dell'Opera Nazionale Dopolavoro.⁸³⁸ Il viaggio avrebbe avuto inizio a Genova, toccando Napoli, Palermo e infine Tripoli. Oltre ai maggiori monumenti di Tripoli e alle sue attrazioni (il lungomare, il Monumento ai Caduti, il Castello e il Museo Archeologico, l'Arco di Marco Aurelio, la Moschea dei Caramanli, Such el Turc e le Mura di Carlo V), erano previste gite anche nei dintorni, per esempio a Such el Giuma, il mercato del venerdì che aveva luogo nell'oasi di Tripoli; a Sabratha per la visita all'anfiteatro romano dove era previsto lo svolgimento di una manifestazione filodrammatica del Dopolavoro; presso la cosiddetta "bianca Aziza", un piccolo centro abitato dell'entroterra sulla

⁸³⁷ Erano previste agevolazioni anche sui prezzi del trasporto merci in vista della Fiera dal 15 novembre al 28 febbraio per l'andata e dal 15 aprile al 15 maggio per il ritorno.

⁸³⁸ Gli sconti e le agevolazioni per recarsi in Libia in occasione della Fiera di Tripoli si estendono per tutte le edizioni della manifestazione sotto il governo fascista. Numerose notizie possono essere rintracciate nella pubblicistica del tempo.

strada carovaniera, la cui maggiore attrattiva era rappresentata da un castello.⁸³⁹ Si trattava di un itinerario che da Tripoli e dalla regione costiera avrebbe condotto i visitatori sempre più all'interno. A questo primo viaggio organizzato fecero seguito numerosi altri, lungo tutto il corso della Fiera, con il merito di offrire un'esperienza di viaggio unica a un prezzo vantaggioso. All'interno di questi fitti programmi non erano mai previsti momenti di svago individuale per i visitatori, una caratteristica molto peculiare che differenzia il viaggio organizzato del passato con quello odierno, durante il quale si tende a dare maggiore spazio alle esigenze dei turisti. L'obiettivo principale dei *tour* organizzati da enti statali o parastatali sotto il fascismo, infatti, era far sì che gli italiani guardassero alla colonia «come ad una terra ormai civilissima, dove l'asprezza del lavoro è mitigata dall'abbondanza delle comodità e delle provvidenze»,⁸⁴⁰ tenendo la curiosità personale e il desiderio di esplorazione individuale in secondo piano. La finalità propagandistica, dunque, era prevalente.

Non mancava fin dalla prima edizione della Fiera l'appoggio dell'ENIT. La Direzione Generale dell'Ente Nazionale per le Industrie Turistiche curava la propaganda della Mostra per mezzo della vasta rete dei suoi uffici e provvedeva alla distribuzione della speciale «tessera passaporto» per Tripoli istituita dal Comitato della Mostra, curandone la compilazione «per facilitazioni di soggiorno».⁸⁴¹ Questa tessera era acquistabile nelle agenzie di viaggio italiane e, oltre che agli sconti, dava diritto al titolare di recarsi temporaneamente in Libia anche se sprovvisto di documenti ufficiali purché corredata di fotografia personale e firma autorizzata dalla Questura.⁸⁴² Sembrerebbe trattarsi di una sorta di visto o di lasciapassare dalla validità temporanea, probabilmente un *escamotage* per aggirare le lungaggini burocratiche relative alla richiesta dei documenti ufficiali e incentivare i cittadini a organizzare il proprio viaggio anche con un ristretto margine. Sempre nel 1927 si era costituita in Tripoli la “Società Nord Africana Industrie Turistiche” che proponeva di attivare una serie di centri di propaganda per intensificare il movimento turistico verso l'Africa «così vicina all'Italia e tanto ricca di promesse per l'avvenire».⁸⁴³ Alcuni eventi sportivi, in particolare gare automobilistiche, vennero organizzati in concomitanza alla Fiera per incentivarne l'affluenza.⁸⁴⁴

⁸³⁹ *In margine alla mostra*, «Esotica», a. II, n. 2 (15 febbraio 1927), p. 22. Nella stessa sede è possibile venire a sapere che anche la Società Dante Alighieri aveva promosso un viaggio per i propri associati in occasione della Fiera, con Tunisi, Tripoli e Malta come tappe.

⁸⁴⁰ *Ibidem*.

⁸⁴¹ *Ibidem*.

⁸⁴² *Ibidem*.

⁸⁴³ *La Fiera campionaria di Tripoli*, «Esotica», a. II, n. 1, (15 gennaio 1927), p. 17.

⁸⁴⁴ L'Inaugurazione della II Fiera di Tripoli, «L'Italia Coloniale», a. V, n. 3 (marzo 1928), p. 47. Si ricorda ad esempio che nel in concomitanza alla Fiera hanno luogo dal 1934 il Raduno Automobilistico internazionale del Nord Africa e fin dal 1927 il Gran Premio, collegato alla Lotteria dei Milioni. Queste manifestazioni erano inserite in un vasto

L'apertura della Fiera al mercato internazionale nel 1930 ebbe un effetto galvanizzante sulla promozione turistica della regione. Tripoli cominciava ad essere oggetto di sistematiche e lusinghiere descrizioni. I paesaggi erano definiti «lussureggianti», la città ricca di «imponenti opere pubbliche», di reti ferroviarie e di «un'ammirevole organizzazione di impianti, di manifatture, di officine, di istituti sanitari e culturali di prim'ordine».⁸⁴⁵ Secondo quanto riportato dai giornali, i turisti continuavano ad affluire in colonia dove avrebbero trovato migliorate le condizioni dei trasporti automobilistici e la costruzione di alberghi nelle località principali come Misurata, Homs (Leptis), Zuara e Gadames così da abbinare alla visita alla Fiera di Tripoli anche l'esplorazione delle zone limitrofe. La Compagnia Italiana Turismo organizzava per tutto il periodo della Fiera delle gite in comitiva con partenze quindicinali da Siracusa, nonché un viaggio nel mese di aprile in Tripolitania e Cirenaica. L'albergo di Homs di Rava e Larco è uno degli esempi più evidenti della volontà di potenziare la capacità ricettiva e le infrastrutture delle maggiori località libiche. Si trattava di una struttura semplice ed elegante che rappresenta un esempio di architettura razionale in colonia, grazie alla prevalenza di linee orizzontali, coperture a terrazza, aperture formate da angoli retti.⁸⁴⁶ L'albergo agli scavi di Homs, inaugurato il 5 marzo 1931 e ideato per una clientela di classe, grazie al prevalere del bianco e alla sua massa compatta di volumi di ascendenza cubista, indicava una delle strade possibili da percorrere agli architetti che avrebbero voluto cimentarsi con la tematica coloniale. Apprezzato dai contemporanei per funzionalità e geometria dei volumi, può essere considerato il manifesto del concetto di mediterraneità di C. E. Rava: l'edificio infatti non contiene elementi pleonastici, riesce a compenetrarsi con il paesaggio circostante, presta attenzione agli aspetti climatici e all'esposizione al sole, ispirandosi a principi vernacolari.⁸⁴⁷

4.3 Architettura e urbanistica coloniali: un caso di studio

Le vicende relative allo sviluppo dell'architettura coloniale italiana godono di una buona fortuna critica presso gli studiosi e non mancano di destare anche oggi un certo interesse. Si ritiene necessario proporre un breve approfondimento sul tema perché il tema relativo all'architettura coloniale in Africa è uno di quei *fil rouge* che, pur non rimasto in sordina fino a questo punto del lavoro, non ha mancato di far sentire la propria presenza in più occasioni. Trattando di esposizioni

programma per appassionare e intrattenere il pubblico di turisti e visitatori, completato da crociere e gite turistiche con soste a Gadames, Leptis Magna, Sabratha e Garian.

⁸⁴⁵ *Ibidem*.

⁸⁴⁶ *Albergo agli scavi di Leptis Magna a Homs*, «Rassegna di Architettura», a. IX, n. 8 (15 agosto 1931), pp. 297-299.

⁸⁴⁷ L. Musso e L. Buccino (a cura di), *Il Museo di Sabratha nei disegni di Diego Vincifori. Architettura e archeologia nella Libia degli anni Trenta*, Firenze, All'insegna del Giglio edizioni, 2013, p. 28.

coloniali e di arte coloniali, ad esempio, si è brevemente fatto cenno ad una sezione “Architettura” allestita in seno alla II Mostra Internazionale di Arte Coloniale di Napoli (1934-35) in cui erano state esposte fotografie e plastici a riprova dello sforzo edilizio nei territori coloniali.⁸⁴⁸ Ma non solo: era presente anche un approfondimento sull’architettura musulmana dell’Africa mediterranea che si proponeva di presentare per la prima volta una visione complessiva delle forme tipiche strutturali e decorative che si svilupparono nel Nord Africa e soprattutto di «procurare e raccogliere un materiale atto a far comprendere i limiti e la portata dell’influenza musulmana nella formazione e nello sviluppo dell’architettura che si vuol chiamare arabo-sicula».⁸⁴⁹

Inoltre, trattando della storia della Fiera di Tripoli e della progettazione di numerosi padiglioni temporanei e stabili, si può notare la formazione di un vero e proprio itinerario sperimentale che ha seguito il contemporaneo evolversi delle caratteristiche dell’edilizia in Libia, condividendone alcuni esponenti come Florestano di Fausto, Carlo E. Rava e Sebastiano Larco.

Quando si tratta di architettura coloniale italiana – e soprattutto quando si affronta l’argomento da una prospettiva liminare, come in questo caso- due considerazioni risultano preponderanti: da una parte si registra la presenza di un vivace dibattito sul tema che coinvolge importanti esponenti del settore, dall’altro la distanza con ciò che accadeva nello stesso momento nel mondo dell’arte visiva coloniale sembra profonda. Come è stato più volte ribadito, infatti, si fa molta fatica a considerare l’arte coloniale italiana quale momento di punta della ricerca artistica e delle sperimentazioni del Novecento: al contrario, sembrerebbe un capitolo condizionato fortemente dalle esigenze propagandistiche del regime, non riuscendo mai del tutto ad affrancarsi dalla ragion di stato. Nel caso dell’architettura coloniale, invece, le posizioni dei singoli partecipanti rispondono a criteri ben meditati e sono informati dalla necessità di trovare una chiave interpretativa per soddisfare le concrete esigenze dell’abitare in colonia da un lato e di rappresentare degnamente la presenza italiana in Africa dall’altro. La Libia è il territorio privilegiato di questa ricerca, probabilmente per il fatto di trovarsi poco più a sud della Sicilia era diventata parte dell’immaginario collettivo, considerata alla stregua di una provincia metropolitana.⁸⁵⁰ La topografia e la facies architettonica di Tripoli e della regione erano complesse e stratificate: accanto a tracce dell’antica dominazione romana, infatti, si aprivano vasti settori costruiti secondo la tradizione arabo-ottomana. La storia dell’architettura coloniale è stata caratterizzata dall’esigenza di trovare un equilibrio tra diverse

⁸⁴⁸ La sezione constava anche di una parte retrospettiva in cui venivano spiegate le «orme assunte dall’architettura coloniale nella storia, limitando il campo a determinati periodi di tempo come i secoli dal VII al XIII. Cfr: *Ivi*, p. 24.

⁸⁴⁹ G. Chierici, *op. cit.* p. 359.

⁸⁵⁰ È inoltre da ricordare che con il dr. legge del 9 gennaio 1939 le quattro provincie libiche di Tripoli, Misurata, Bengasi e Derna furono aggregate al Regno d’Italia ed entrarono a far parte integrante del territorio della madrepatria sancendo una grande differenza legislativa con tutto il resto dell’impero coloniale.

direttive: da una parte la necessità di preservare le preesistenze romane, in secondo luogo il rapporto con l'elemento indigeno e infine l'applicazione di elementi desunti dal lessico funzionalista e razionalista in auge negli anni Trenta in Italia. Sebbene non sorprenda il desiderio di restaurare un rapporto quanto più stretto possibile con l'architettura romana antica, in ossequio a principi di natura propagandistica, la relazione con gli elementi indigeni dell'architettura e con le costruzioni già esistenti non è un dato scontato. L'ambiente costruito della città islamica libica, infatti, era visto dagli italiani come un interlocutore degno di considerazione, entità autonoma con la quale confrontarsi dialetticamente e non da annullare *tout-court*.⁸⁵¹ Le modalità di intervento degli architetti e degli ingegneri italiani all'interno della città hanno subito cambiamenti nel tempo e si configuravano quali parti di un più vasto dibattito su cosa significasse per la madrepatria da un lato edificare in colonia e dall'altro interfacciarsi a un livello profondo con una cultura diversa dalla propria. Questa complessità di vedute e l'evoluzione di temperie differenti trovano un contraltare da una parte in alcune sale delle mostre coloniali dedicate all'architettura e dall'altra nell'aspetto dei padiglioni della Fiera di Tripoli che, come è stato già evidenziato, spesso acquisiscono una fisionomia stabile solo nella metà degli anni Trenta.

La seppur breve storia dell'architettura coloniale italiana in Libia si sviluppò a partire dai primi anni Dieci e vide impegnati ingegneri, urbanisti e architetti fino allo scoppio della seconda guerra mondiale. A partire dagli anni Trenta, i maggiori protagonisti si confrontarono tra le pagine di riviste specializzate per elaborare soluzioni stilistiche di volta in volta tese a individuare quale messaggio l'architettura intendesse veicolare attraverso monumenti e opere pubbliche, quale rapporto era necessario intrattenere con le antiche glorie della Roma imperiale, se gli edifici di nuova costruzione si sarebbero dovuti distinguere stilisticamente dal resto del tessuto urbano e che relazione sarebbe stato necessario intrattenere con la tradizione architettonica del paese.

La storia dell'architettura coloniale italiana, inoltre, si lega a doppio filo con la storia della politica nei confronti della popolazione locale. Le relazioni tra le due popolazioni non furono improntate in maniera manicheistica sulla dominazione e sulla soggezione: è innegabile, infatti, che i rapporti di potere fossero ben presenti nella mente di entrambe le parti, ma come spesso accade, far ricorso a uno schema binario non esaurisce la complessità del quadro generale, che va valutato anche in base al momento storico. Le visite di Mussolini possono essere considerate momenti importanti nell'ottica di un avvicinamento tra madrepatria e cultura locale: già durante la visita del 1926 il

⁸⁵¹ È bene ricordare che non tutte le colonie godevano di questo trattamento: man mano che ci si allontanava da luoghi pregni di personalità e di significato simbolico, infatti, il carattere italico dell'architettura assumeva connotati più precisi perché favorito dall'assenza di una tradizione con la quale confrontarsi. Si pensi ad esempio alla fragilità degli insediamenti urbani in Eritrea o al volto familiare e domestico delle isole Egee. Cfr. G. Greslieri, *op.cit.* 1993, p. 24.

vecchio sindaco di Tripoli, rivolgendosi al Duce durante un discorso ufficiale, paragonò il regime fascista «a un giorno di sole» nella storia della Libia, in totale contrapposizione con le repressioni che stavano avvenendo in Cirenaica; nel 1937 fu invece Mussolini a tendere una mano alla cultura locale, parlando di una nuova epoca che stava iniziando per il popolo libico, un'era di pace giustizia benessere e rispetto delle leggi del Profeta.⁸⁵²

Questi tentativi si pongono in totale disaccordo con l'emanazione delle leggi razziali, dimostrando ancora una volta la distanza fra i proclami propagandistici e la realtà fascista.⁸⁵³

Contrariamente a quanto avveniva nel Nord Africa francese a partire dall'inizio del Novecento, quando il moresco diventa lo stile di stato e la grande maggioranza degli edifici pubblici e privati è arabizzato, nell'Italia coloniale si affermava uno stile originale.⁸⁵⁴ Si avvertiva l'esigenza di evidenziare la presenza italiana sul suolo coloniale, grazie a edifici in grado di esprimere i caratteri di autorità politica attraverso monumentalità, ricercatezza, rigore formale. Gli architetti interessati al dibattito declinarono di volta in volta questi stimoli e questi desideri in maniera diversa, ponendo l'accento sul debito nei confronti della tradizione vernacolare locale, nel necessario rapporto con l'antichità, oppure sugli elementi formali necessari a tradurre in pietra l'ideologia fascista.

Durante la prima metà degli anni Dieci la diplomazia italiana, che aveva promosso una serie di studi sul mondo arabo e ottomano, scelse di coinvolgere l'elemento locale nelle operazioni di governo. Questa linea di politica, in seguito abbandonata, si rifletteva nelle decisioni del Genio Militare e del Genio Civile, enti incaricati di occuparsi dell'edificazione di nuovi edifici e delle infrastrutture di base. I due uffici in questo momento decisero di attenersi quanto più possibile a principi di integrazione architettonica con il preesistente elemento indigeno. L'architettura

⁸⁵² B. L. MacLaren, *op.cit* 2018, pp. 80-81.

⁸⁵³ Si ricorda ad esempio che il R.D. L. 19 aprile 1937, n. 880 convertito con modificazione dalla Legge 30 dicembre 1937, n. 2590 proibì la relazione di indole coniugale tra un cittadino italiano e un suddito dell'AOI, disponendo la reclusione da uno a cinque anni del cittadino italiano secondo la ratio che, essendo di razza superiore, fosse da addebitare a lui (o a lei) la colpa della trasgressione. La norma colpiva le convivenze aventi carattere di stabilità ritenendo che da esse, piuttosto che da rapporti puramente occasionali, derivasse una lesione alla integrità della razza. Il RDL 1728 del 17 novembre 1938, *Provvedimenti per la difesa della razza italiana*, diede ufficialmente inizio non solo alla campagna antisemita, ma ad un quadro più ampio di discriminazioni che comprendevano anche le popolazioni assoggettate delle colonie. La L. 29 giugno 1939, n. 1004 *Sanzioni penali per la difesa del prestigio di razza di fronte ai nativi dell'Africa italiana* vietò il matrimonio con individui di razza camitica, semitica e altre razze non ariane. Successivi decreti vietarono la frequentazione dei quartieri e dei pubblici esercizi indigeni e ordinarono l'espropriazione dei fabbricati contigui alle abitazioni dei dominatori. Fu introdotto il reato di lesione del prestigio della razza, comprendente i matrimoni misti e la frequentazione di persone e locali indigeni; furono inoltre inasprite le pene comuni quando il reato comportasse un abbassamento del prestigio della razza. La L. 13 maggio 1940, n. 822, *Norme relative ai meticci* abolì completamente la possibilità di ottenere la cittadinanza italiana per tutti gli abitanti indigeni dell'AOI, ma anche per le italiane maritate a sudditi, a tutti i figli di africani, ai bambini di sangue misto o di genitori ignoti, agli indigeni che prestassero servizio militare o civile presso l'amministrazione dell'AOI. Cfr: Benevelli, *La psichiatria coloniale italiana negli anni dell'Impero (1936-1941)*, Biblioteca di antropologia medica, 7, Corte dell'Idume (Le), Argo, 2010, pp. 57-59 citato in "Novecento.org", <http://www.novecento.org/dossier/mediterraneo-contemporaneo/colonialismo-e-tutela-della-razza/>

⁸⁵⁴ G. Greslieri, *op.cit* 1993, p. 23.

coloniale in questa fase, quindi, assumeva elementi caratteristici dell'architettura del luogo e prediligeva materiali locali.⁸⁵⁵

Il primo documento ufficiale pubblico con cui si riconosce l'importanza di preservare la cultura locale è il piano regolatore di Tripoli ad opera dell'ingegnere Luigi Luiggi. Questa proposta, datata al 1912, includeva da una parte un programma di modernizzazione della città attraverso la ristrutturazione del Porto, l'introduzione di servizi pubblici, il miglioramento delle condizioni stradali e dall'altra prevedeva un'attenzione alla struttura preesistente della città. Su modello dei francesi in Tunisia e dei britannici in Egitto, questo piano stabiliva che la città antica non doveva essere toccata per preservarne inalterato il carattere.⁸⁵⁶ Redatto a cura del Ministero delle Colonie, il piano regolatore di Tripoli prevedeva la conservazione della medina araba entro la quale “liberare” e “valorizzare” le preesistenze romane come l'arco di Marco Aurelio, mentre la città coloniale era disegnata con un tracciato ottocentesco subito dopo le mura ottomane.⁸⁵⁷

Questo programma non venne attuato almeno fino all'arrivo del governatore Volpi (1921) il quale, lavorando con Rodolfo Micacchi proveniente a sua volta dal Ministero delle Colonie, impegnò una buona quantità di risorse nel restauro e nella propaganda relativa ai siti archeologici romani. Un esempio è fornito dal celebre sito di Leptis Magna dove intorno al 1924 vennero fatti investimenti cospicui e, sotto la guida di Pietro Romanelli, Soprintendente ai monumenti, alcuni punti di interesse come il foro, la basilica e le terme dell'antica colonia romana di Leptis furono recuperati e divennero punto di interesse turistico. Sotto la stessa amministrazione Volpi venne finanziato anche lo scavo archeologico a Sabratha, nel 1923 sotto la direzione di Roberto Paribeni, dove vennero strappate alla sabbia del deserto, la basilica, i templi, le terme e un anfiteatro di forma ellittica.⁸⁵⁸

Il piano regolatore di Tripoli del 1913-4, così come quello di Derna e Bengasi, erano stati sottoposti all'approvazione del Parlamento nazionale e già solo per questo fatto erano entrati a far parte del dibattito nazionale. Tripoli ebbe successivamente un regolamento edilizio (1920) che evidenziava una certa attenzione per l'aspetto tipologico-formale degli edifici, con indicazioni sul tipo di decorazioni e di colore da utilizzare. Il piano fu poi aggiornato nel 1924 grazie all'interesse di Alpago-Novello, Cabiati e Ferrazza, artefici di un avvicinamento tra cultura locale e «Novecento», che fu valutata positivamente da Reggiori, il quale sottolineò come il loro lavoro avesse i tratti

⁸⁵⁵ D. Barillari, “Architetture neo-arabe di Marcello Piacentini in Libia”, in *L'Orientalismo nell'architettura italiana tra Ottocento e Novecento*, Maria Adriana Giusti, Ezio Godoli (a cura di), 319-328, Siena, Maschietto&Musolino, 1999, pp. 323-4.

⁸⁵⁶ B. L. MacLaren, *op. cit* 2018, p. 83.

⁸⁵⁷ G. Greslieri, *op.cit* 1993, pp. 33-34.

⁸⁵⁸ B. L. MacLaren, *op. cit* 2018, p. 83-84.

della monumentalità ma anche della mediterraneità «fondamentalmente classica e ragionata». I tre lavorarono dal 1927 alla realizzazione della cattedrale, i cui progetti erano stati realizzati con il metodo della «sovrapposizione grafica» invece che col fotomontaggio, ovvero prendendo in grande considerazione il contesto urbano, assorbendolo e ricreandolo.⁸⁵⁹

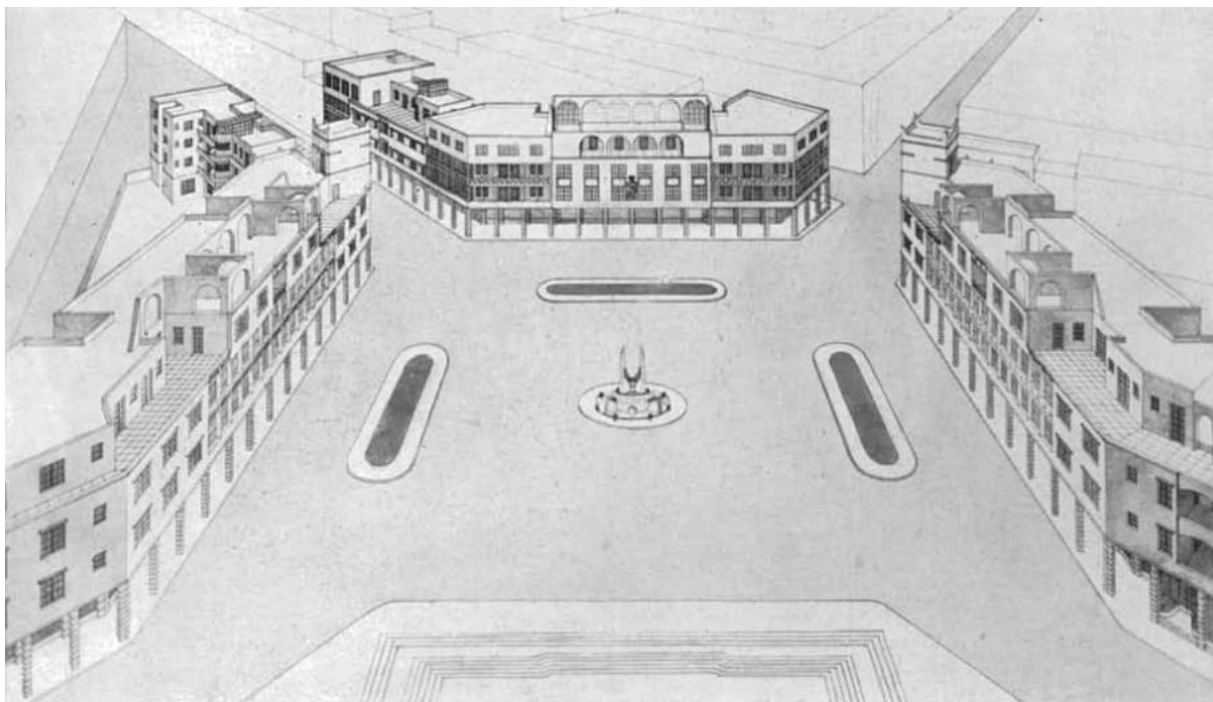


Fig. 139, Concorso per la sistemazione della Piazza della Cattedrale di Tripoli, uno dei quattro progetti premiati a parità di grado, C.E. Rava e S. Larco, «Rassegna di architettura», a. VIII, n. 7 (15 luglio 1930), p. 263.

Un altro importante protagonista dell'architettura tripolina è Alessandro Limongelli, che nel 1929 divenne consulente per l'architettura del comune della città. Esegui la sede del Banco di Sicilia⁸⁶⁰ e nel 1931 la nuova sede del Banco di Roma poi completata da Alpago-Novello, Cabiati e Ferrazza con poche modifiche. Il lessico di Limongelli coniugava un classicismo usato nei suoi elementi basilari e un leggero tocco di esotismo. Il progetto per la sistemazione della piazza di Tripoli del

⁸⁵⁹ La sovrapposizione grafica si otteneva reticolando la foto dello stato di fatto alla quale veniva sovrapposta la soluzione del progetto in modo da poter controllare per successivi passaggi il risultato finale. Cfr: *Ibidem*.

⁸⁶⁰ Il progetto è sottoposto al parere di Antonio Zanca che chiede al direttore di conferire con l'architetto per «talune osservazioni riguardanti il progetto», Zanca infatti conosceva molto bene le esigenze funzionali del committente. Cfr: P. Barbera e M. Giuffrè (a cura di), *Un archivio di architettura tra ottocento e novecento. I Disegni di Antonio Zanca 1861-1958*, Palermo, Biblioteca del Cenide, 2005, p. 239. La morte improvvisa dell'architetto Limongelli, avvenuta nel febbraio del 1932, pone fine all'incarico di consulente tecnico conferito ad Antonio Zanca. Poco dopo la direzione del Banco affida la prosecuzione del progetto all'architetto Florestano Di Fausto che, dal 1934 al 1936, viene nominato dal nuovo governatore Italo Balbo architetto ufficiale della Municipalità ricoprendo il posto che era stato di Limongelli. Il progetto per la filiale di Tripoli non verrà mai realizzato, poiché il Consiglio valuterà l'opportunità di evitare l'ingente spesa prevista per la costruzione dell'edificio e delibererà la retrocessione dell'area al Comune di Tripoli. Cfr: E. Messina, *Architetti e ingegneri del Banco di Sicilia tra Ottocento e Novecento*, tesi di dottorato, Università di Palermo, tutor P. Barbera, 2015, p. 131, consultabile su: https://iris.unipa.it/retrieve/handle/10447/106289/143355/Tesi%20dottorato_Evelyn%20Messina.pdf

1930 costituisce un momento molto importante perché evidenzia una certa confusione di intenti, soprattutto tra gli architetti più giovani. La giuria formata da Parimbeni, Oppo, Fasolo, Del Debbio ebbe forti dubbi nel selezionare i materiali, assegnò vari *ex aequo* (Libera, Morandi-Lombardi, Morpugo, Pietro Lombardi) ed evitò di formulare un giudizio definitivo in favore del moderno o del classico. Questa distinse i progetti in due gruppi, quelli che avevano eccessivamente calcato la mano sul monumentalismo e quelli che invece avevano mostrato un'aderenza eccessiva al tipo della casa minore mediterranea, rivelando dunque tutta la difficoltà di conciliare queste due istanze.⁸⁶¹ Il dualismo classicità-vernacolare era impossibile da sciogliere.

Sotto il governatorato di Giuseppe Volpi (1921-1925), nella città di Tripoli venne nominata una commissione che, dopo una riunione fatta nel novembre 1921, stilò un elenco di edifici di interesse storico artistico e archeologico che comprendeva due monumenti romani, il castello antico, le mura delle città vecchia, 13 immobili religiosi islamici e 24 abitazioni private. Nel 1922 il governo Volpi estese anche ai monumenti islamici lo stesso regime di tutela previsto per quelli italiani.⁸⁶² Negli stessi anni venne dato un forte impulso ai restauri degli edifici meritevoli di tutela, tra cui anche quelli appartenenti alla medina, e furono promosse le costruzioni di nuove opere infrastrutturali. Risalgono a questo periodo alcune opere di Armando Brasini, come il contrastato restauro del castello (1922-23) e il monumento ai caduti e alla vittoria (1923-25). Costui è stato un architetto romano definito dalla critica «visionario», capace di associare ad un linguaggio magniloquente e scenografico il riferimento agli esponenti del barocco.⁸⁶³ Brasini venne fortemente criticato da Carlo Enrico Rava, figlio del futuro governatore della Somalia, in occasione dell'*Exposition Internationale Coloniale* di Parigi in cui l'architetto romano aveva replicato la Basilica di Leptis Magna. Era inammissibile, secondo Rava, che l'Italia si fosse presentata ad un evento così importante riproponendo gli stilemi della più scenografica iconografia accademica:

«Con quest'opera l'odierna architettura italiana darà una doppia prova di impotenza e di ignoranza, indegne veramente di un popolo civile»⁸⁶⁴

Secondo Rava, infatti, la partecipazione italiana all'esposizione parigina aveva preso le distanze dal «moderno razionale», orientandosi su un abusato esotismo e su un riferimento al mondo classico sterile. Brasini, del resto, era un architetto che si sottraeva alle classificazioni troppo rigide, capace di spaziare dall'elemento scenografico rimproverato da Rava al ricorso al lessico

⁸⁶¹ *Ivi*, 38.

⁸⁶² B. L. MacLaren, *op.cit* 2018, p. 84.

⁸⁶³ G. Ciucci, *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 81-2.

⁸⁶⁴ C. E. Rava, *Nove anni di architettura vissuta, 1926-1935*, Roma, 1935, p. 104.

tradizionale italiano, in una sintesi che riesce a sorprendere, instaurando un legame particolare con il contesto naturale.

Durante il periodo di governo di De Bono (1925-1928) il dibattito sui caratteri dell'architettura indigena si diffuse. Uno dei maggiori esponenti fu Salvatore Aurigemma che aveva lavorato per la Soprintendenza ai Monumenti in Italia tra il 1912 e il 1919 e che anche durante gli Anni Venti pubblicò numerosi articoli sui maggiori monumenti della regione, sia islamici che risalenti al periodo romano. Salvatore Aurigemma è stato uno dei primi studiosi a chiedersi quale storia - quella locale o quella romana - meritasse più dell'altra di essere protetta e a quale costo.

Durante un discorso del dicembre 1925, Mussolini, riferendosi a Roma, aveva indicato una possibile soluzione al problema: la città eterna, infatti, aveva secondo lui due facce, quella romana e cristiana e quella vernacolare: la prima doveva essere celebrata a spese della seconda e si trattava di una dicotomia che poteva essere trasferita anche in colonia.⁸⁶⁵

Tuttavia il discorso circa la tutela del patrimonio islamico della Libia non si arrestava, nemmeno sotto il governatorato di Badoglio (1929 – 1933). Maurizio Rava, Segretario Generale della Tripolitania, inviò infatti un report sul futuro dello sviluppo edilizio che venne pubblicato sull'*Oltremare* nel 1929 con il titolo *Dobbiamo rispettare il carattere dell'edilizia tripolina*. Questo documento prevedeva una difesa vigorosa dell'architettura locale, del paesaggio della città e delle oasi limitrofe alla capitale, proponendo un programma di conservazione dei maggiori edifici rappresentativi e introducendo nuove strutture in armonia con l'ambiente circostante.⁸⁶⁶

Non tutti gli architetti condividevano questi dettami, ad esempio Armando Brasini si dedicò alla progettazione della nuova sede della Cassa di Risparmio della Tripolitania costruita sul Lungomare Principe di Piemonte dal 1932 e inaugurata nell'ottobre 1935. L'edificio sorgeva su una gradinata sulla quale si apriva un portico di marmo venato di Carrara ed era sviluppato su tre livelli. Le facciate esterne erano rivestite con una cortina di mattoni, mentre i riquadri delle finestre e le cornici erano realizzate in travertino romano e peperino di Viterbo. La parte più ricca di decorazioni era quella del salone: lungo i suoi lati vi erano colonne in cipollino e in marmi apuani con le basi e i capitelli di bronzo; nelle pareti in mattoni erano inseriti pannelli con intarsi di marmi policromi. Di marmo era anche il pavimento e la fontana collocata al centro, mentre il soffitto era coperto da una cupola con vetrate decorate. La sagoma bicolore della Cassa di Risparmio per l'uso dei marmi bianchi e per rivestimento in mattoni era visibile a chi veniva dal mare e il suo aspetto rimandava immediatamente all'architettura orientale e in particolare ai modelli bizantini, come si poteva notare nelle cupole che coronavano le due torri angolari, ma nei paramenti murari della

⁸⁶⁵ B. L. MacLaren, *op.cit* 2018, p.89.

⁸⁶⁶ *Ibidem*.

facciata vi erano anche riferimenti diretti all'architettura romana.⁸⁶⁷ Nei propri progetti, Brasini non sembrerebbe mettere in campo una relazione dialettica con l'elemento locale. Questi rispondono piuttosto ad un eclettismo esoticheggiante che mescolava elementi ottocenteschi e orientali contro il quale finirono per schierarsi gli architetti che lavorarono in colonia durante gli anni Trenta.⁸⁶⁸ Ciò fornisce un'idea di quanto variegata e composita fosse la situazione architettonica in colonia agli inizi degli anni Trenta, che il dibattito sulle riviste del tempo contribuisce a comprendere ma che di certo non esaurisce.

Nel 1931 Luigi Piccinato scriveva la voce «edilizia coloniale» nell'Enciclopedia Italiana, schierandosi già contro l'utilizzo dei cosiddetti «stili inventati», tributari di un esotismo lontano da operazioni consapevoli sul piano storico:

«Purtroppo l'architettura coloniale anche recente, si è valsa di imitazioni dello stile locale per creare delle goffe mascherature che, prodotte da uomini ben lontani dalla cultura e dallo spirito nei quali lo stile era sorto, sproporzionato rispetto alla mole, insufficienti alla nuova destinazione, totalmente indifferenti nei loro materiali da quelli originali, non sono che l'esempio della povertà spirituale del colonizzatore»

La critica coinvolgeva anche la Libia dove si era creduto di fare dello stile locale costruendo in uno stile arabo che sul posto non era mai esistito o del quale solo qualche debole elemento si era sviluppato.⁸⁶⁹ Ancora una volta, dunque, ci si schiera contro l'eclettismo avvicinandosi sempre di più a principi improntati all'essenzialità e al funzionalismo.

Un momento importante di riflessione sul rapporto con l'elemento architettonico locale è stato il piano regolatore di Tripoli del 1933, un documento che prendeva in considerazione una serie di questioni tecniche, prevedendo la modernizzazione del tessuto urbano e l'espansione fino al doppio della dimensione della città ed evidenziando ancora una volta un interesse nei riguardi dello stato conservativo della parte vecchia della città. Uno dei principi del piano del 1933, ad esempio, riguardava la necessità di costruire secondo lo stile indigeno all'interno delle mura cittadine. Veniva previsto inoltre il ricollocamento della popolazione locale in un'area residenziale fuori dalle vecchie mura cittadine secondo le caratteristiche del decentramento utilizzato anche per le aree di nuova

⁸⁶⁷ V. Santoianni, *Il Razionalismo nelle colonie italiane 1928-1943. La "nuova architettura" delle Terre d'Oltremare*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Napoli Federico II, 2008, p. 88.

⁸⁶⁸ G. Greslieri, *op. cit.* 1993, pp. 263-268.

⁸⁶⁹ G. Dore, "Ideologia coloniale e senso comune etnografico nella mostra delle terre italiane d'oltremare", in N. Labanca (a cura di), *L'Africa in vetrina. Storie di musei e di esposizioni coloniali in Italia*, Treviso, Pagus Edizioni, 1992, p. 54.

costruzione. In questo modo, distribuendo la popolazione indigena ed evitando ogni forma di ghettizzazione, si sarebbero evitati problemi di ordine pubblico.⁸⁷⁰

Soprattutto a partire dalla metà del decennio, il dibattito sulle caratteristiche stilistiche che avrebbe dovuto avere la neonata architettura coloniale italiana si fece più intenso: era il periodo in cui il fascismo tentava una sintesi operativa.⁸⁷¹ Ferdinando Reggiori si chiedeva quale fosse il significato dell'espressione «architettura coloniale» e fino a dove la presenza dell'aggettivo «coloniale» influenzasse la prassi architettonica:

«È colonia una terra soggetta a dominio di Potenza grande o piccola: oppure colonia è qualsiasi terra africana, asiatica orientale, insomma che odori purchessia di deserto o foresta, d'avventura e bestie feroci e uomini poco vestiti?»⁸⁷²

È necessario che l'architettura coloniale sia diversa da quella della madrepatria? Secondo Reggiori, un popolo che esporti la propria civiltà non può non imporre anche la propria edilizia perché civiltà e architettura hanno sempre camminato di pari passo. Man mano che l'antica Roma conquistava nuovi territori, ad esempio, esportava anche il proprio gusto architettonico: si fabbricava alla romana e i monumenti imperiali rispondevano agli stessi ordini e canoni. Si doveva scendere nei particolari decorativi per riconoscere un'opera mauretana da una siriana e allo stesso modo gli italiani della Terza Roma avrebbero dovuto portare avanti «lo straordinario compito» di esportare la propria civiltà, facendo buona scelta del loro bagaglio di conoscenze perché «le nostre terre, dalla libica all'Egeo, all'Africa tropicale pongono ben distinti i temi: clima, terreno, atmosfera, abitudini, natura, vegetazione, color locale, minime necessità contingenti». Reggiori auspicava al contempo di non vedere più «una banca in stile tra il moresco e l'indiano o un fortino in pieno deserto con i merli ghibellini o come si disse, una chiesa tropicale in stil lombardo» ricordando che l'architettura coloniale deve essere «Italiana» e «moderna, nostra, attuale».⁸⁷³ Secondo questo ragionamento, che prevedeva un'identità tra architettura e civiltà, era necessario costruire in maniera «italiana» tenendo in considerazione le esigenze dettate dalla natura e il «colore locale», senza cedere al gusto eclettico.

Con questo articolo del 1936, Ferdinando Reggiori affrontava alcuni dei temi più importanti intorno al dibattito sull'architettura coloniale italiana, che interessavano il legame con la Roma

⁸⁷⁰ B. L. MacLaren, *op. cit.* 2018, pp. 90-91.

⁸⁷¹ G. Greslieri, *op.cit.* 1993, p.23.

⁸⁷² Ferdinando Reggiori, «Architettura coloniale e architettura coloniale», *Rassegna di architettura. Rivista mensile di architettura e decorazione* a. VIII, n.10 (ottobre 1936), p. 340.

⁸⁷³ *Ivi*, p. 342.

antica, la retorica degli «Italiani brava gente», capaci di portare benefici ai colonizzati, così come il bisogno di rispettare le caratteristiche climatiche del territorio e il colore locale.

L'Africa costituiva il luogo perfetto in cui dar prova del proprio coraggio e performare eroici gesti. L'eredità del passato era vista come una profezia perché ancora una volta gli italiani avevano l'opportunità di comportarsi come costruttori di città e di conseguenza di civiltà. L'architettura romana ricordava il destino dell'Italia ma anche quello della Libia, non in quanto terra da conquistare ma casa alla quale fare ritorno. Le operazioni militari non prevedevano, infatti l'occupazione di una terra straniera ma la liberazione dagli usurpatori di un proprio antico possesso. Così come la sabbia dischiudeva le rovine romane, la quarta sponda ingiustamente invasa dagli islamici doveva essere liberata: l'Africa diventava la proiezione messianica della nuova Italia, un laboratorio sperimentale per il suo «fatale destino».⁸⁷⁴

Se era vero, infatti, che colonizzare significava esportare civiltà, era anche corretto, come affermava Ottavio Cabiati, che la colonia avrebbe dovuto immancabilmente presentare tracce visibili della cultura del popolo dominatore («tutta l'architettura civile e religiosa deve parlare della cultura e della civiltà della nazione che ha eretto quegli edifici»).875 La stessa monumentalità che informava l'architettura coloniale, infatti, ha sempre avuto una finalità dimostrativa che si rivolgeva alla sfera emozionale e razionale dell'osservatore, garantendo riconoscibilità degli oggetti architettonici e delle città.⁸⁷⁶

Per ottenere un buon risultato in termini di architettura coloniale, secondo Cabiati era necessario tener conto dello studio dell'ambiente locale, dell'utilizzo di un lessico che valorizzi la grandiosità e la plasticità romane. Scadere nel folklore era un rischio concreto quando non veniva rispettato l'equilibrio tra questi elementi, dando più importanza all'osservazione degli indigeni e della loro architettura rispetto all'ossequio da tributare all'architettura romana. Lo spirito classico era la sintesi massima dell'architettura moderna ufficiale italiana, che permetteva di rappresentare «la romanità rinata nel continente africano». Proprio per questo motivo l'eclettismo gli era parso un errore imperdonabile.⁸⁷⁷ L'architettura in colonia secondo Cabiati assolveva molteplici compiti

⁸⁷⁴ Giovanna Tomasello, *L'Africa tra mito e realtà. Storia della letteratura coloniale italiana* (Palermo: Sellerio editore, 2004), 77-79.

⁸⁷⁵ Ottavio Cabiati, *Nuovi orientamenti della moderna architettura italiana in Libia*, «Rassegna di architettura. Rivista mensile di architettura e decorazione» a. VIII, n. 10 (Ottobre 1936), p. 344. Ottavio Cabiati (1889- 1956) è stato un architetto e un urbanista, membro *Club degli Urbanisti*, con Alpago - Novello, Giò Ponti, Ferrazza, Emilio Lancia e Muzio è considerato uno dei più importanti architetti del movimento denominato Novecento. Cfr: Giorgio Ciucci, *Gli architetti e il Fascismo. Architettura e città 1922-1944*, Torino, Einaudi, 2002, pp.61-63.

⁸⁷⁶ G. Greslieri, *op.cit.* 1993, p. 24.

⁸⁷⁷ Ottavio Cabiati, *Nuovi orientamenti della moderna architettura italiana in Libia, Rassegna di architettura. Rivista mensile di architettura e decorazione*, a. VIII, n. 10 (Ottobre 1936), p. 344.

oltre a quello di rappresentare l'Italia, tra questi vi era anche la necessità di «farsi rispettare dagli indigeni» perché non si doveva fare l'errore di supporre che

«la nostra civiltà sia tanto superiore da potersi affermare anche prendendo in prestito le forme della civiltà locale, lasciando supporre agli indigeni stessi che noi non ci sentivamo abbastanza maturi da saper fissare nelle terre conquistate i segni della nostra civiltà».⁸⁷⁸

Cabiati affronta il tema dell'architettura come segno visibile della potenza del colonizzatore e dell'architettura come strumento di controllo simbolico, di coercizione metaforica, evidenziando come modernità e romanità rappresentino due membri della stessa equazione. Non c'era separazione tra l'antico spirito classico e il moderno spirito fascista: il primo riviveva nel secondo, rinnovandosi.

Durante il Primo Congresso Nazionale di Urbanistica del 1937, Carlo Enrico Rava intervenne con un discorso che costituì uno dei punti fondamentali delle riflessioni italiane su questo tema. Era necessario tenere a mente che la concezione urbanistica coloniale non poteva adottare gli stessi criteri di quelli applicabili all'Italia:

«Bisogna innanzitutto che gli architetti intendano quale sia il “problema” di costruire in colonia, problema di italianità, e allo stesso tempo, d'ambiente, d'attualità e di coltura, di dignità e di potenza: architettura coloniale deve infatti significare affermazione imperiale, ma anche ricerca d'ambientazione, fusione di una elaborata modernità con una comprensione acuta ed attenta delle esigenze di clima, di latitudine, di colore».⁸⁷⁹

L'intervento di Rava era sostenuto dalla consapevolezza che l'architettura fosse «espressione suprema di civiltà» e dalla conseguente necessità di costruire in colonia con ordine, senza fretta e in modo organico, evitando quei grossolani errori che, ad esempio, avevano portato ad affrettate «costruzioni da provincia siciliana», rovinando vaste zone di Tripoli, Bengasi e Mogadiscio. Per

⁸⁷⁸ *Ivi*, pp. 343-4.

⁸⁷⁹ Carlo Enrico Rava, Alcuni punti di urbanistica coloniale, in *Atti del Primo congresso nazionale di urbanistica*, Roma, Palazzo della Sapienza, 5-7 aprile 1937, Roma, Tipografia delle Terme, 1937, p. 90. Carlo Enrico Rava (1903-1986), è stato un architetto fondatore del *Gruppo Sette* nel 1926 insieme a Luigi Figini, Guido Frette, Sebastiano Larco, Gino Pollina, Giuseppe Terragni e Ubaldo Castagnoli. Può essere considerato uno dei primi a tentare di coniugare le istanze del razionalismo all'interno del panorama architettonico italiano. Dalla seconda metà degli anni Venti è stato coinvolto in numerosi progetti in Libia e specialmente a Tripoli (come la chiesa di Suani Ben Adem nel 1930 e l'Arco di Trionfo eretto nel 1931 in occasione della visita dei Principi di Piemonte) e in Somalia. Cfr: Giorgio Ciucci, *Gli architetti e il Fascismo. Architettura e città 1922-1944*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 69-76.

questo motivo il 12 settembre 1936 il Consiglio dei Ministri accolse con favore la sua proposta di istituire una Consulta coloniale per l'edilizia e l'urbanistica.

Costruire in colonia era un problema «d'italianità» nella misura in cui questa veniva vista come sinonimo di affermazione imperiale, nell'ottica di un'architettura come testimonianza della potenza dell'Italia. L'architettura deve essere moderna e italiana, deve prevedere una netta separazione tra quartieri indigeni e quartieri destinati a europei, deve preservare un tocco di colore favorendo una demolizione oculata e parziale nei quartieri misti, preservare quanto di meglio l'architettura araba abbia prodotto ed eliminare le brutture che col tempo hanno impoverito e rese squallide quelle stesse aree. Un elemento ulteriore è la ribadita necessità di tutelare il paesaggio coloniale nell'ottica della salvaguardia del «suggestivo quadro ambientale della natura mediterranea africana». ⁸⁸⁰

Anche Giovanni Pellegrini aderiva al dibattito scrivendo il *Manifesto dell'architettura coloniale*. Il termine “manifesto” che non dovrebbe essere inteso nel senso letterale ma piuttosto come testo che mirava a indicare modalità di procedura e di analisi del contesto coloniale. Dopo aver espresso pareri sull'utilizzo di alcuni elementi architettonici quali archi e portici, Pellegrini affermava che:

«tutte le soluzioni che la pratica delle costruzioni indigene dimostra efficaci (case con cortile centrale, pareti chiuse, strade strette) dovranno essere utilizzate fondendole risolutamente con tutto quello che la tecnica moderna insegna e l'estetica moderna addita»⁸⁸¹

L'architettura locale, quindi, doveva essere presa a esempio per tutte quelle caratteristiche funzionali che si sarebbero rivelate vincenti, tutto il resto doveva essere integrato dalla tecnica e dall'estetica moderna. La casa araba «mostra in atto i migliori espedienti architettonici e le migliori soluzioni per l'adattamento della vita dell'uomo alle condizioni geografiche e climatologiche». ⁸⁸² «Modernità» significava modello urbanistico improntato all'uso di forme «pure», all'organizzazione «cubista» dei volumi, all'uso di materiali locali e alla semplicità.

⁸⁸⁰ Carlo Enrico Rava, “Alcuni punti di urbanistica coloniale”, in *Atti del Primo congresso nazionale di urbanistica*, Roma, Palazzo della Sapienza, 5-7 aprile 1937, Roma, Tipografia delle Terme, 1937, p. 91.

⁸⁸¹ Giovanni Pellegrini, *Manifesto dell'architettura coloniale*, «Rassegna di architettura. Rivista mensile di architettura e decorazione», a. VIII, n.10 (Ottobre 1936), p. 349. Giovanni Pellegrini (1908- 1995) è stato un architetto attivo a Tripoli fin dal 1933 dove aveva fondato uno studio privato dedicato quasi esclusivamente all'edilizia civile. cfr: D'Amia, Giovanna. 2015. “Dizionario Biografico degli Italiani”, Enciclopedia Treccani, vol. 82, [http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-pellegrini_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-pellegrini_(Dizionario-Biografico)/)

⁸⁸² Giovanni Pellegrini, *Manifesto dell'architettura coloniale*, «Rassegna di architettura. Rivista mensile di architettura e decorazione», a. VIII, n.10 (Ottobre 1936), p. 349.

Pur rappresentando un esempio da cui prendere spunto, quindi, l'architettura coloniale italiana non poteva rifarsi *tout-court* a quella indigena perché quest'ultima aveva bisogno di essere integrata dalla quella italiana. La tecnica edilizia indigena non era considerata «moderna»: le colonie africane erano “fuori dal tempo”, prigioniere di un'epoca arcaica che ne impediva lo sviluppo verso la modernità. Gli italiani, che si proponevano quali civilizzatori, si sentivano investiti del compito di portare in colonia la propria competenza e la propria abilità.

Nella *Piccola casa a Tripoli*, Pellegrini metteva in atto tutti i principi che aveva enunciato nel *Manifesto*, realizzando un edificio dal sapore «cubista» in cui i pieni e i vuoti erano stati studiati per evitare al minimo i disagi connessi a vento, alla polvere e alle alte temperature. L'intonaco era bianco con degli sfondi in rosso, le tegole verdi.⁸⁸³ L'attenzione al rapporto con l'ambiente era evidente nel modo usato nell'impostare due edifici, «la casa a mare Zard» e la «Villa Salvi»: la prima era isolata in un terreno che accusava solo grandi linee orizzontali e dominava verticalmente il paesaggio, la seconda sorgeva vicino a delle piantagioni e si sviluppava in estensione.

Un uso alternativo di questi stessi volumi «cubisti» era ravvisabili nell'albergo *Uaddan*, uno degli edifici più noti di Florestano di Fausto, il quale nel 1934 assunse il ruolo di Consulente Artistico della Municipalità nel 1934, durante il governatorato di Italo Balbo.⁸⁸⁴ Nella struttura dell'albergo era possibile riconoscere il cilindro dei minareti così come il tetto a cono o a piramide, le cupole dei marabutti e delle moschee: i pezzi erano separati e spogliati dal loro ruolo iniziale, riaccorpati seguendo l'obiettivo di una riequilibrata composizione.⁸⁸⁵ Si trattava di un «cubismo» realizzato attraverso volumi accatastati, in cui le forme desunte dal lessico architettonico arabo più che come riferimento culturale venivano utilizzate per il loro valore volumetrico. L'equilibrio tra italianità, modernità e conoscenza dell'architettura indigena trovava un nuovo punto di incontro.

Di un modo alternativo nel concepire i rapporti tra colore locale e romanità si faceva promotore Alpago-Novello, il quale ribadiva la necessità di diffidare da soluzioni affrettate: il «volto della patria», infatti, sarebbe stato rappresentato in futuro dalle colonie africane oltre che da Roma e da qualche altra importante città italiana, quindi il compito degli architetti doveva orientarsi su costruzioni normalizzabili che rispondessero a esigenze specifiche, pervenendo a «schemi di urbanistica coloniale tipicamente italiani».⁸⁸⁶ I principi di questi schemi non sono stati esplicitati,

⁸⁸³ *Problemi della nostra architettura coloniale*, «Rassegna di architettura», 1936, p. 396.

⁸⁸⁴ Venne infatti definito “L'Architetto di Balbo” per via della sua amicizia con il governatore e per il gran numero di commissioni ricevute, plasmò l'ultimo periodo dell'architettura italiana a Tripoli. Cfr: Vittorio Santoiananni, ‘Il Razionalismo nelle colonie italiane 1928-1943. La “nuova architettura” delle Terre d'Oltremare’ (PhD diss., Università degli Studi di Napoli Federico II, 2008), 94.

⁸⁸⁵ Vittoria Capresi, “I centri rurali libici. L'architettura dei centri rurali di fondazione costruiti in Libia, colonia italiana, durante il Fascismo (1934-40)”, tesi di dottorato, Vienna University of Technology, 2007, p.293.

⁸⁸⁶ *Ivi*, p. 390.

né chiariva cosa intendesse per «tipicamente italiani». L'autore contestava la scelta di alcuni architetti di ricorrere ai cosiddetti «modelli indigeni» dimenticando che questi, a loro volta, derivavano da più antichi modelli romani:

«le auspiccate piante di città geometriche, a via parallele, con le strade secondarie strette, per le quali lodiamo gli arabi, si trovano, in verità anche migliori per organicità e larghezza di vedute, in ogni città antica romana. La casa a cortile centrale con portico o loggie [sic!] su cui si aprono i locali, e tutte chiuse verso l'esterno o con piccole finestre, e un grande portale... sono, da molti secoli prima di quelle arabe, le case romane».⁸⁸⁷

Per Alpagò Novello, quindi, il modello principale da seguire resta quello antico in quanto archetipo regionale. Solo così gli architetti avrebbero evitato il folclorismo.

Da quanto riportato, sembrerebbe comune l'esigenza di non assumere in blocco gli elementi architettonici locali ma fonderli in armonia con l'ambiente circostante o utilizzando l'esempio romano come referente privilegiato.

Il rapporto con l'antico, nel caso di realtà urbane complesse e a continuità di abitato come Tripoli, emergeva non solo a livello architettonico ma anche urbanistico. A tal proposito è esemplare il caso relativo al restauro e all'«ambientazione» dell'arco di Marco Aurelio nella capitale libica. Questo monumento risalente al 163 d.C. venne rappresentato in diverse opere d'arte visiva del tempo, molte delle quali affluirono nella collezione del Museo Coloniale: l'arco divenne col tempo un vero e proprio simbolo della Quarta Sponda, grazie al suo rapporto complesso e suggestivo con il circostante ambiente esotico. Una tempera su carta del 1904 di Giovanni Varvelli è molto probabilmente uno dei primi esempi di rappresentazione della struttura romana prima della conquista italiana del 1911. Varvelli era un ingegnere appassionato di pittura e in questo caso ha scelto di contestualizzare l'arco all'interno di una scena di vita ordinaria a Tripoli. Tra i personaggi raffigurati si notano due arabi, un monaco e qualche viaggiatore accompagnato da una guida locale. Soltanto i turisti ammirano il monumento mentre gli abitanti sembrano non degnarlo di uno sguardo: con questo espediente, Varvelli si stava probabilmente riferendo ad un tema diffuso nella pittura orientalistica del tempo secondo cui la popolazione indigena era indifferente all'eredità dei tempi antichi perché non sapeva o non voleva riconoscerne l'importanza. La mancanza di interesse

⁸⁸⁷ Alberto Alpagò - Novello, *Aspetti e problemi della nostra architettura coloniale*, «Rassegna di architettura. Rivista mensile di architettura e decorazione», a. VIII, n. 11 (Novembre 1936), p. 394. Alberto Alpagò - Novello (1889-1985) è stato un architetto, urbanista e storico. Interessato soprattutto a dare una nuova forma urbana ai centri, coniugando modernità e tradizione. Cfr: Giorgio Ciucci, *Gli architetti e il Fascismo. Architettura e città 1922-1944*, Torino, Einaudi, 2002, p. 83.

costituiva un tema importante a sostegno dell'idea che gli italiani avessero fatto bene a ripristinare il proprio dominio, concedendo al patrimonio archeologico della zona l'importanza che meritava.

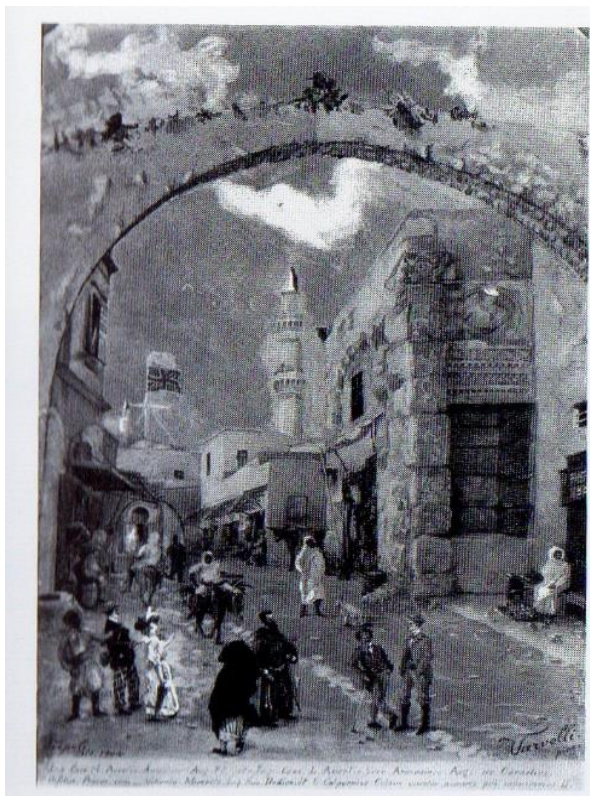


Fig 140: Giovanni Varvelli: Tripoli, Arco di Marco Aurelio, 1904, tempera su carta; Fonte: Dipinti, sculture e grafica delle collezioni del Museo Africano (Roma: Istituto per l'Africa Orientale, 2005).

L'opera di Varvelli metteva in luce un ulteriore elemento di grande importanza, ovvero il rapporto tra il tessuto urbano e l'arco. Nel corso dei secoli, infatti, si era deciso di costruire tutto intorno all'arco, spesso addirittura a contatto con parti dell'edificio romano. Questo risultava interrato di almeno tre metri, era stato venduto all'asta ad un privato ed era stato utilizzato prima come magazzino e poi come cinema all'aperto. La vicinanza tra gli edifici di epoca successiva aveva un effetto depotenziante sulla monumentalità della struttura e una volta preso possesso della regione, gli architetti e gli archeologi italiani presero a dibattere sulla necessità di dare respiro all'arco liberandolo dalle superfetazioni successive.

L'arco di Marco Aurelio, al pari dell'area archeologica di Leptis Magna, era un vero e proprio simbolo della presenza italiana in Libia tanto da fare la propria comparsa anche in alcuni esemplari di cartoline postali, dagli anni Dieci agli anni Quaranta. Attraverso la loro osservazione diacronica è possibile ricostruire le fasi di restauro del monumento: l'arco nel 1913, ad esempio (fig. 141), era perfettamente inserito all'interno del tessuto urbano, murato, a stento riconoscibile è proposto dal fotografo quale sfondo per una veduta urbana dove gli sguardi degli indigeni fanno da eco alle insegne delle attività commerciali. Nel 1917 (fig. 142) le fotografie testimoniano l'inizio dei lavori, l'arco sembra stato isolato dal contesto, circondato da impalcature. Un uomo è appoggiato alla balaustra mentre un altro, dalla parte interna, osserva davanti a sé non curandosi del primo. Nella cartolina del 1940, infine, (fig. 143) l'arco ha assunto la facies attuale. Isolato dal tessuto urbano, sembra circondato da quella necessaria solitudine di cui parlava Mussolini.



Fig. 141-143, dall'alto a sinistra, in senso orario: Arco di Marco Aurelio nel 1913, nel 1917 e nel 1941. Fonte: <https://bit.ly/2Pc8aVo>

Nel 1912 Salvatore Aurigemma scrisse un articolo su *Il Marzocco* in cui ricostruiva la storia del monumento dall'erezione all'«estremo avvilimento» dopo essere stato dichiarato bene alienabile dalle autorità ottomane e venduto a un mercante di Costantinopoli.⁸⁸⁸

«Ci voleva una riparazione. [...] Era tempo che noi venissimo a ritrovar le ombre dei nostri grandi, ora che la Patria [...] ha imbracciato nuovamente lo scudo e impugnato sulla destra la lucida asta possente.»⁸⁸⁹

Aurigemma affermava chiaramente la propria idea circa il trattamento irrispettoso a cui era stato sottoposto un così importante monumento antico e gli sembrava necessario che lo stato italiano si occupasse attivamente della protezione della memoria e dell'eredità romana. Questa posizione, formulata con decisione circa dieci anni prima dell'avvento al potere del fascismo, testimonia ancora una volta come alcune tematiche care all'ideologia e alla retorica di regime fossero già presenti *in nuce* durante l'età liberale. Nel 1915 Giacomo Boni⁸⁹⁰ e Lucio Mariani,⁸⁹¹ due

⁸⁸⁸ S. Aurigemma, *L'Arco di Marco Aurelio in Tripoli*, «Il Marzocco», 16 Giugno 1912, p. 2.

⁸⁸⁹ *Ibidem*

⁸⁹⁰ Giacomo Boni (1859–1925) è stato un archeologo e architetto italiano, uno dei primi a utilizzare il metodo stratigrafico. Cfr: Eva Tea, *Giacomo Boni nella Vita del suo Tempo*, Milano, Ceschina, 1932.

⁸⁹¹ Lucio Mariani (1865–1924) è stato un archeologo, docente Universitario e direttore museale. È stato uno dei fondatori della Società Italiana di Archeologia e Storia dell'Arte. Cfr: M. Munzi, *L'Epica del Ritorno: Archeologia e Politica nella Tripolitania Italiana*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2001.

importanti archeologi, pubblicarono un articolo su *Notiziario Archeologico del Ministero delle Colonie* informando il pubblico sullo stato dei lavori intrapresi sotto a guida di Aurigemma. L'idea che informava l'articolo riguardava la necessità di una «liberazione e isolamento dell'edificio, cui si addossavano catapecchie e nel quale si annidavano luride botteghe»⁸⁹² interrogandosi al contempo su come trattare l'ambiente circostante. Gli autori raccomandavano un programma di espropriazioni su larga scala e demolizione di edifici vicini all'arco per portare avanti studi topografici dell'area e verificare la presenza di ulteriori resti archeologici. I due professori, in particolare, si stavano riferendo al tetto del quale era scomparsa l'originaria copertura ottagonale, un dettaglio che fu portato alla luce quando venne rimossa la copertura moderna. Speravano quindi di recuperare l'originale attraverso indagini nell'area limitrofa. Questi consigli implicavano una forte manomissione dell'ambiente urbano senza grosse preoccupazioni per l'impatto sociale di queste e mostrando una certa indifferenza per l'architettura locale.



Fig. 144: L'arco di Marco Aurelio dopo i lavori sotto la direzione di Salvatore Aurigemma (1912-1918). Fonte: Salvatore Aurigemma, "L'arco di Marco Aurelio in Tripoli," *Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione* (1926).

Nel 1933 in un altro articolo pubblicato da Michele Marelli su *Africa Italiana Rivista di Storia e d'Arte* a cura del Ministero delle Colonie, veniva proposta una soluzione diversa. Se Boni e Mariani, infatti, avevano proposto di posizionare l'arco al centro di una grande piazza dopo aver demolito accuratamente le costruzioni circostanti coì da creare un appropriato sfondo per il monumento, Marelli proponeva di creare le condizioni affinché l'arco "respirasse" nuovamente, senza distruggere del tutto le strutture circostanti che avrebbero avuto la funzione di «cornice

⁸⁹² Giacomo Boni and Lucio Mariani, "Relazione Intorno al Consolidamento ed al Ripristino dell'Arco di M. Aurelio in Tripoli," *Notiziario Archeologico del Ministero delle Colonie* 1 (1915), p. 15.

gentile».⁸⁹³ Secondo Marelli gli edifici circostanti potevano provvedere un certo contrasto e aiutare a evidenziare la magnificenza dell'arco a patto che venissero realizzati dei piccoli aggiustamenti.



Fig. 145: Arco di Marco Aurelio a Tripoli. Fonte: Giacomo Caputo, *“I grandi monumenti della romanità risuscitati da Balbo,”* Libia: rivista mensile illustrata, a. IV, n. 5-8, (1940), p. 45.

Dopo la demolizione di magazzini limitrofi, infatti, l'umile apparenza del quartiere avrebbe enfatizzato il monumento dando al tempo stesso un tocco di “colore locale”. Marelli suggerì anche di piantare oleandri e piante grasse per isolare il reperto archeologico dalle strutture circostanti. Il suo progetto permetteva di massimizzare la visibilità dell'arco anche in rapporto al tessuto urbano di Tripoli nonostante si trovasse tre metri sotto il livello della strada, attraverso la creazione di un «ambiente degno e proporzionato».⁸⁹⁴ La scelta risulta significativa: invece di vedere l'arco di Marco Aurelio come un pezzo unico se paragonato al contesto architettonico circostante, l'architetto scelse di ribaltare la prospettiva e di mettere al centro il monumento romano e di considerare come “accessorio” tutto il circondario. Da questo punto di vista le posizioni di Boni e Mariani e quella di Marelli restituiscono una visione etnocentrica dell'intervento urbanistico, sostenendo l'idea che gli architetti italiani avessero facoltà di manomettere fino alle estreme conseguenze la topografia locale. Il risultato finale dei lavori diretti da Florestano di Fausto e

⁸⁹³ Michele Marelli, “Relazione al Progetto di Sistemazione dell'Arco di Marco Aurelio in Tripoli e di Restauro dei Fonduchi Arabi,” *Africa Italiana: Rivista di Storia e d'Arte* a Cura del Ministero delle Colonie 12 (1933), p. 169.

⁸⁹⁴ *Ivi*, p. 166.

terminati intorno al 1937, comparve a corredo di un articolo su *Libia rivista mensile* illustrata (fig. 145). La didascalia recitava “L’Arco di Marco Aurelio restaurato e ambientato urbanisticamente” e la fotografia mostra un primo piano dell’arco, circondato da edifici bianchi, dalle linee architettoniche morbide come si conviene alla tradizione locale. La facies spigolosa della moschea dei Bastioni sullo sfondo concorre a creare uno stacco significativo con la monumentalità classica dell’arco. Di fronte al monumento vi era una passerella abbellita da frammenti di colonne e resti archeologici evidenziando il suo isolamento rispetto all’area circostante, che si trovava ad un’altezza superiore. Grazie al confronto con fotografie satellitari o immagini amatoriali scattate dai turisti è possibile affermare che l’arco di Marco Aurelio appare ancora oggi in questa stessa posizione leggermente ribassata, isola silenziosa nel mezzo del caos e del rumore di una grande città mediterranea.

Le opere d’arte che raffigurano l’arco di Marco Aurelio, a differenza delle cartoline postali, non forniscono una visione realistica dello spazio urbano, rivelando dunque la portata del valore simbolico e politico di questo genere di rappresentazioni.



Fig. 146, Laurencio Laurenzi: Tripoli, Arco di Marco Aurelio, 1935, acquaforte; Fonte: Dipinti, sculture e grafica delle collezioni del Museo Africano (Roma: Istituto per l’Africa Orientale, 2005).

In un’acquaforte di Laurencio Laurenzi del 1935 (fig. 146), un artista italiano che ha visitato molti paesi del Mediterraneo e che ha avuto a che fare diverse volte con testimonianze architettoniche di natura archeologica,⁸⁹⁵ l’arco è stato rappresentato da una prospettiva bassa, collocato in quella “necessaria solitudine” che Mussolini richiedeva per le vestigia romane. Questo obiettivo è presente nell’opera di Laurenzi attraverso la trasfigurazione

del contesto urbano: gli edifici intorno all’edificio sono stati rimossi, non compaiono figure umane e tutto sembra avvolto dal silenzio. Gli edifici di Tripoli, inclusa la moschea dei Bastioni, si trovano tutti sullo sfondo. La palma sulla sinistra conferisce un tocco di «colore locale» alla scena.

⁸⁹⁵ Agostino M. Comanducci, *Dizionario Illustrato dei Pittori, Disegnatori e Incisori Italiani Moderni e Contemporanei*, Milano, Leonilde M. Patuzzi Editore, 1972; Marco Rinaldi, “Immagini d’Oltremare,” 42.

È datato al 1942 l'acquerello di Raul Falangola, un soldato appassionato di arte⁸⁹⁶ che scelse di rappresentare l'arco evitando il punto di vista ribassato e restaurando una proporzione regolare tra il soggetto e lo spazio circostante. In quest'opera l'arco non è al centro della scena ma risulta raffigurato di scorcio accompagnato da colonne spezzate e altri resti archeologici, un vero e proprio stereotipo che si ricollega al tema della rovina di ascendenza settecentesca. Non c'è traccia né di vegetazione né di uomini ma ancora una volta è evocata la Moschea dei Bastioni sullo sfondo, sebbene non sia rappresentata nell'esatta posizione. Gli artisti interessati alla raffigurazione di questo monumento simbolo della Quarta Sponda, com'è possibile notare grazie al paragone con le fotografie coeve, non hanno rappresentato l'arco nel suo contesto, ma lo hanno utilizzato quale riferimento visivo, stereotipo utile a trattare delle testimonianze romane sul suolo coloniale e di riflesso per celebrare la grandezza della Roma passata e di quella attuale.

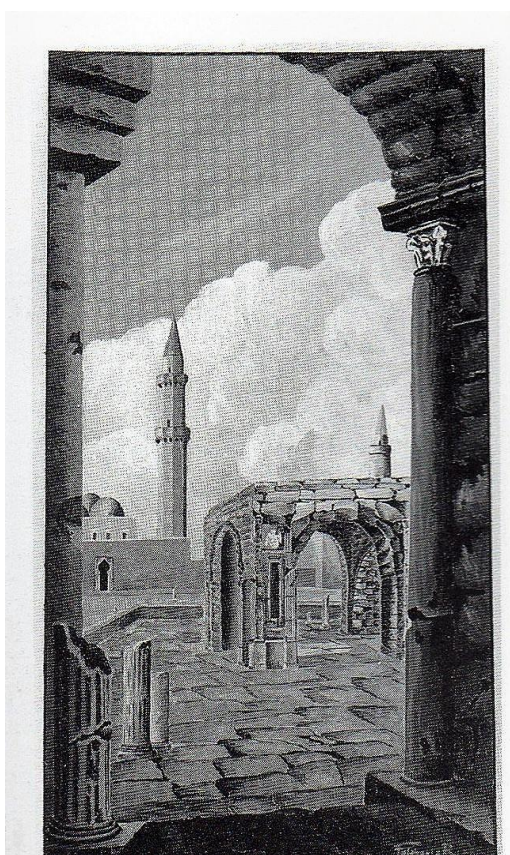


Fig. 147, Raul Falangola: *Tripoli '42. Zona Arco Marco Aurelio e rovine*, 1942, acquerello. Fonte: *Dipinti, sculture e grafica delle collezioni del Museo Africano* (Roma: Istituto per l'Africa Orientale, 2005).

La vicenda relativa al restauro dell'arco di Marco Aurelio fa emergere alcune caratteristiche relative al confronto tra esperti italiani e tessuto urbano locale e avvalorare l'idea secondo la quale la Libia e Tripoli, con le loro caratteristiche, abbiano assunto un ruolo esemplare nell'ottica del controllo sulla popolazione e sulle aree urbane. L'utilizzo del termine «ambientazione», rintracciato nel sopracitato articolo della rivista *Libia* risalente al 1940, conduce a ulteriori riflessioni riguardanti il valore da assegnare a questa espressione, connessa a sua volta alle modalità di manifestazione del potere italiano.

In precedenza si è trattato diffusamente delle caratteristiche dell'ambientazione in riferimento a un contesto allestitivo-espositivo, alcune di queste sembrerebbero essere riferibili anche al contesto urbano. L'ambientazione, anche su scala monumentale, mantiene il proprio ruolo di

dispositivo basato sulla manipolazione delle coordinate spazio-temporali prevedendo un uso della storia strumentale sia alla fascinazione del pubblico che alla trasmissione di messaggi politici e

⁸⁹⁶ Marina Sorbello et al., "Biografie degli Artisti," in *Dipinti, Sculture e Grafica Delle Collezioni del Museo Africano*, ed. Mariastella Margozi, Roma: Istituto per l'Africa Orientale, 2005, p. 280.

propagandistici. Nel caso dell'arco di Marco Aurelio la manomissione del tessuto urbano attraverso la distruzione di edifici circostanti e l'isolamento del monumento evidenzia da una parte un evidente cambiamento nell'effettivo ordine delle cose nello spazio pubblico e dall'altra la tendenza a proporre una certa interpretazione della storia, enfatizzando il ruolo della dominazione romana e sminuendo il successivo periodo ottomano. Anche il ribaltamento di prospettiva di cui si è parlato, che consisteva nel proporre come "atipico" ed "esotico" il preesistente elemento indigeno e come "tradizionale" l'arco, afferisce a questa idea di alterazione delle coordinate temporali. Allo stesso modo l'ambientazione del monumento romano ha comportato l'instaurarsi di una modalità inedita di fruizione dello spazio. L'arco, infatti, si trova su un livello del suolo ribassato di circa tre metri, che ha l'effetto di isolare il monumento dal resto della città delimitandone l'area di interesse. Questa porzione di spazio urbano, dunque, assume i connotati di un'isola distaccata dal resto del tessuto cittadino contravvenendo, paradossalmente, all'intenzione degli archeologi e degli architetti. Delimitare significa sì sottolineare ma anche *escludere*, causando un inedito rapporto tra lo spazio dell'arco e quello circostante, tra l'interno e l'esterno dell'area. Questa caratteristica determina la necessità di percorrere quella distanza per ottenere una visione privilegiata dell'opera e l'atto del discendere fino ad arrivare all'altezza originaria si configura quale atto volontario: il monumento, infatti, potrebbe essere osservato anche dall'altro lato dei cornicioni, dalla strada principale. Tuttavia la "fatica" connessa alla distanza da attraversare acquista tutto il sapore di una conquista, nei termini della ricerca individuale di un contatto autentico con il passato.

L'ambientazione dell'arco concorre all'evocazione di un'atmosfera altra attraverso, ad esempio, l'uso delle piante e dei resti archeologici a scopo decorativo. In relazione osmotica con il circostante quartiere, l'arco di Marco Aurelio rappresenta un'isola di *romanitas* all'interno del contesto arabo-ottomano con il quale non riesce a fondersi del tutto. Allo stesso modo la presenza della moschea sullo sfondo, onnipresente anche nelle opere d'arte visiva del tempo, era funzionale a sottolineare l'unicità e la diversità del monumento romano rispetto all'ambiente circostante, simboleggiando la coesistenza di due civiltà attraverso edifici dall'alto valore religioso e politico ma soprattutto l'affermazione della presenza italiana al di là dei confini nazionali, ricollegandosi al tema del «ritorno a casa dei legittimi eredi». Considerando l'impatto di una manipolazione territoriale tanto profonda, la vicenda relativa al restauro e all'ambientazione dell'arco può esser vista come una metafora del controllo della regione sullo spazio urbano e conseguentemente sulla vita delle popolazioni indigene.

APPENDICE

1.1. Gli Studi fotografici

Archivio Storico-Diplomatico Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale, ASMAI, vol. III, B. 40 P. 7

Stabilimento fotografico Crimella, Milano -16° Fiera di Milano, 1935;

Servizio Fotografico S. A. Crimella, Milano -V Triennale di Milano 1933

Studio Fotografico Cosciancich e Gatti, Milano (corso Vitt. Emanuele, 8) –Fiera Campionaria 1922

Studio Fotografico Dario Gatti, Milano (corso Italia, 34) – Fiera di Milano 1934; Mostra campionaria reparto coloniale, Milano 1927;

Fotografia Fabbri, Roma (via F. Crispi, 30) – *senza didascalia*

Bruni Foto Agenzia, Roma – senza didascalia

Photoreporter per la stampa internazionale, *indirizzo illeggibile* - Mostra Libia, palazzo di vetro Roma 1949 (Fototeca Museo Africa Orientale)

Archivio Storico-Diplomatico Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale, ASMAI, vol. III, b. 42 P. 9

Studio d'art Photographie V. Henry, *indirizzo illeggibile*, Paris – *senza didascalia*; Parigi, Mostra del Sahara 1934.

Photographie A. Kern, Lé Vesuve-Montetan, Lausanne – Mostra di Losanna *presumibilmente* 1925

Foto notizie per la stampa ROTOFOFO, via Montebello 3, Milano – XXX Fiera di Milano 1952

Publifoto, Milano – (*scritta illeggibile*) 1951 o 1952

Luxardo, Milano (*scritta illeggibile*) – *senza didascalia*

Stabilimento Fotografico Ancillotti e Martinotti, Milano – XVII Fiera di Milano 1936

G. Rossotto, via Vignale 10, Torino – *senza didascalia (verificare se è Torino 1928)*

Romolo Del Papa, via Borgognona 26, Roma – Mostra del Minerale Autarchico, Roma 1938

Fot. Aragozzini della Soc. Crimella, Milano – *senza didascalia*

Fot. A. Cartoni, Roma - Mostra del Minerale Autarchico, Roma 1938

Fotografia Enzo Scalogna Reporter Fotografico de «Il Tempo» di Roma, via scarlatti 126 Napoli – *senza didascalia ma per comparazioni si presume Napoli*, 1952

Soc. Aut. Artigiani Fotografi della Provincia di Taranto – *senza didascalia* Taranto 1952

“Magis” Studio di Fotografia Specializzata, Roma – Sezione coloniale, Salone Internazionale della Musica, 1960-1961

Foto “Seidmer” (*poco leggibile*) Budapest – Fiera Internazionale di Budapest, Padiglione del Ministero dell’Africa Italiana, Museo Coloniale 1938

Barsotti Firenze – senza didascalia, 1934

Incisione illeggibile sulla fotografia – Prima Mostra d'Arte Coloniale, Bengasi 1930

Fot. *Scritta sulla fotografia Illeggibile* - Fiera Campionaria, Padova 1922.

APPENDICE

1.2 Le riviste coloniali oggetto di spoglio

1) L'Azione Coloniale

Sede: Roma – Venezia

Editore: ---

Data di pubblicazione: 1931 gen. 15 - 1945 apr. 19

Direttore: Marco Pomilio

Note: La testata era sotto due Ministeri, il Ministero della Cultura Popolare, come competenza istituzionale di giornale, e il Ministero dell'Africa Italiana per la materia trattata (Africa Italiana).⁸⁹⁷

2) Rivista delle Colonie Italiane

Sede: Roma, Italia.

Editore: Cappelli (Tipografia: Sindacato italiano arti grafiche)

Data di pubblicazione: 1927-1934 (Semestrale, dal 1928 bimestrale, dal 1929 mensile).

Direttore: Camillo Manfroni

Note: Organo del Ministero delle Colonie

3) Libia. Rassegna mensile illustrata

Sede: Tripoli

Editore: Edizioni per l'Ente Stampa per la Libia

Data di pubblicazione: 1937

Direttore: Francesco Corò

Note: dal 1939 diventa «Libia. Rivista mensile illustrata»

4) Esotica. Mensile di Letteratura e Valorizzazione coloniale, cronache d'arte e di vita

Sede: Milano

Editore: A. Gorlini

Data di pubblicazione: 1926-1927 (mensile)

Direttore: Mario dei Gaslini

Note: Dal 1928 viene assorbito ne «L'Oltremare» insieme ad altre riviste quali il mensile «Rivista delle Colonie d'Oriente» e il bimestrale «Rivista delle Colonie». ⁸⁹⁸

5) Cirenaica Illustrata. Rivista mensile di espansione coloniale

Sede: Bengasi

Editore: F.lli Pavone

Data di pubblicazione: febbraio 1932- dicembre 1935 (mensile)

Direttore: Dante Maria Tuninetti

⁸⁹⁷ <http://suisa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/pagina.pl?TipoPag=prodente&Chiave=55657>

⁸⁹⁸ M. Venturini, *Fuori campo. Letteratura e giornalismo nell'Italia Coloniale*, Perugia, Morlacchi, 2013, p. 529.

Note: Sotto gli auspici della Federazione Fascista e della Camera di Commercio Industria e Agricoltura della Cirenaica.

6) Africa Italiana. Rivista di storia e d'arte a cura del Ministero delle Colonie

Sede: Bergamo

Editore: Istituto Italiano di Art Grafiche

Data di pubblicazione: 1927- 1941 (trimestrale)

Direttore: Rodolfo Micacchi

Note: Nasce sulle ceneri del «Notiziario Archeologico del Ministero delle Colonie» con cui il Ministero fin dal 1915 si era proposto di diffondere le notizie riguardanti lo sviluppo e la conoscenza della cultura archeologica nelle colonie italiane. A causa del costo elevato e della mancanza di periodicità, il Notiziario aveva avuto diffusione solo presso un pubblico altamente specializzato. Nel 1927 il Ministero decide quindi di rivedere le modalità di pubblicazione attraverso la fondazione di questa nuova rivista.

7) L'Italia Coloniale. Organo delle nostre colonie di diretto dominio e della gente italiana negli altri paesi: supplemento mensile alla Illustrazione italiana

Sede: Milano

Editore: fr.lli Treves

Data di pubblicazione: 1924-1943

Direttore: ---

Note: -

8) L'Illustrazione Coloniale. Rivista mensile sotto gli auspici dell'Istituto Coloniale Italiano/ Rassegna dell'espansione italica

Sede: Milano

Editore: Varietas

Data di pubblicazione: 1919-1944 (mensile)

Direttore: ---

Note: sulla copertina si trova il sottotitolo «Rassegna dell'espansione italica» ma il sistema di archiviazione della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma la ha catalogata con «Rivista mensile sotto gli auspici dell'Istituto Coloniale Italiano». La rivista ha lunga durata: nasce nel 1919, nel 1932 cambia nome in «Rassegna dell'espansione italica. Illustrazione coloniale», nel 1935 diventa «Rassegna d'espansione italiana. L'Illustrazione coloniale» e infine nel 1936 «L'Illustrazione coloniale. Rassegna d'espansione italiana». La pubblicazione cessa nel 1944.

9) L'Oltremare

Sede: Roma

Editore: Italia d'oltremare

Data di pubblicazione: 1927- 1934 (mensile)

Direttore: Roberto Cantalupo

Note: Mensile dell'Istituto Coloniale Fascista. Nasce come continuazione di «Rivista coloniale» (1906-1927). Poi sarà assorbito da «Rivista delle colonie: rassegna dei possedimenti italiani e

stranieri d'oltremare» che cambierà titolo in «Riviste delle Colonie. L'Oltremare» (1935-1943).⁸⁹⁹

10) Etiopia rassegna illustrata dell'Impero

Sede: Roma- Addis Abeba

Editore: Pizzi & Pizio

Data di pubblicazione: 1937-1943

Direttore: Giuseppe Fabbri

Note: -

11) Le vie dell'impero. Rassegna politica economica illustrata dell'espansionismo italiano

Sede: Roma

Editore: ---

Data di pubblicazione: 1926- 1929 (Mensile, quindicinale da nov. 1928)

Direttore: Alessandro Bartolomei

Note: ---

12) Vita coloniale rassegna mensile di politica interna, estera, coloniale e di emigrazione

Sede:

Editore:

Data di pubblicazione: 1915-1943

Direttore: Giovanni Preziosi

Note: da giugno 1917 diventa «Vita coloniale rassegna mensile di politica», da luglio 1931 «Vita coloniale rassegna politica» pubblicazione mensile de «Il regime fascista».

13) Rivista coloniale organo dell'Istituto Coloniale Italiano

Sede: Roma

Editore: Unione Coop. Editrice

Data di pubblicazione: 1906 - 1927⁹⁰⁰ (cadenza variabile, a volte bimestrale a volte mensile)

Direttore: (coincide con il direttore dell'Istituto Coloniale)

Note: è lo «strumento intellettuale» dell'Istituto Coloniale. Non contiene immagini fotografiche né illustrazioni, ad eccezione di quella del frontespizio che raffigura un veliero. La rivista si propone non solo come organo informativo ma anche direttivo della cultura coloniale italiana: il Paese, infatti, difetta di preparazione intellettuale e la rivista si pone l'obiettivo di informare il pubblico per metterlo al riparo dall'incertezza e fornire, dunque, orientamenti per l'azione politica da intraprendere. promuovendo gli studi coloniali e la diffusione della cultura «diretta a fini pratici». La rivista non vuole porsi quale «atto di fede» ma piuttosto opera «viva e necessaria», come richiesto dalla situazione politica del tempo.⁹⁰¹ Interessante è il riferimento ai diritti «naturali

⁸⁹⁹ M. Venturini, *Op.Cit.*, 2013, p. 531,

⁹⁰⁰ Roma, Unione Coop. Editrice

⁹⁰¹ A. I, n°1-2, pp. 3-6.

ed acquisiti» dell'Italia alla politica coloniale da proteggere «con gelosa e dignitosa cura» ai quali si ricollega il riferimento all'«energia intatta che vigila nelle radici profonde della stirpe».

APPENDICE

1.3 Regesto dei cinegiornali dell'Istituto Luce

1) GIORNALE LUCE

Fiera campionaria II di Tripoli

<https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000051739/1/fiera-campionaria-ii-tripoli.html?startPage=0>

data: 1928

durata: 6 minuti e 40 secondi

colore: b/n

sonoro: muto

codice filmato: M008208

data: 1928

2) ISTITUTO NAZIONALE LUCE

I padiglioni dell'Esposizione Campionaria di Torino

<https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000051078/1/i-padiglioni-esposizione-campionaria-torino.html?startPage=0>

data: 1928

durata: 9' e 42"

colore: b/n

sonoro: muto

codice filmato: M000305

lingua: italiana

nazionalità: italiana

Casa di produzione: Istituto Nazionale Luce

3) GIORNALE LUCE A / A0124

Principe Umberto visita l'Esposizione coloniale di Torino

<https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000048743/2/principe-umberto-visita-l-esposizione-coloniale-torino.html?startPage=0>

data: 06/1928

durata: 00:01:50

colore: b/n

sonoro: muto

codice filmato: A012402

direzione artistica: **Craveri, Mario**

4) GIORNALE LUCE A/A0314

Fiera espositiva a Tripoli

https://www.youtube.com/watch?v=0qXq-pqCg_4

data: 04/1929

durata: 4'11''

colore: b/n

sonoro: muto

5) GIORNALE LUCE A0537

Fiera campionaria di Tripoli

<https://www.youtube.com/watch?v=zF0H-9EmOpQ>

data: 03/1930

durata: 1'39''

colore: b/n

sonoro: muto

6) GIORNALE LUCE A0530

Fiera di tripoli

<https://www.youtube.com/watch?v=YqGSd9sOR3s>

data: 03/1930

durata 2'13''

colore: b/n

sonoro: muto

7) GIORNALE LUCE A/A0561

Gli avanguardisti catanesi visitano la Fiera

<https://www.youtube.com/watch?v=E9z9-tfTZnY>

data: 04/1930

durata: 1'12''

colore: b/n

sonoro: muto

8) GIORNALE LUCE B / B0004

Roma. L'esposizione di arte coloniale inaugurata dal duce

<https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000009541/2/roma-l-esposizione-arte-coloniale-inaugurata-dal-duce.html?startPage=0>

data: 1931

durata: 00:02:30

colore: b/n

sonoro: sonoro

codice filmato: B000406

Casa di produzione: Photophone

direzione artistica: Ricotti, Arnaldo

direzione artistica: Ruffini, Giulio

9) GIORNALE LUCE A / A0866

A Roma si inaugura la mostra d'arte coloniale

<https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000034372/2/a-roma-si-inaugura-mostra-d-arte-coloniale.html?startPage=0>

data: 10/1931

durata: 00:01:17

colore: b/n

sonoro: muto
codice filmato: A086605
direzione artistica: Ricotti, Arnaldo

10) GIORNALE LUCE A / A0887

A Roma la Prima Mostra Internazionale d'arte coloniale

<https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000035915/2/a-roma-prima-mostra-internazionale-d-arte-coloniale.html?startPage=0>

data: 11/1931
durata: 00:02:13
colore: b/n

sonoro: muto
codice filmato: A088705
direzione artistica: Ricotti, Arnaldo

11) GIORNALE LUCE A / A0888

A Roma La prima Mostra internazionale d'arte coloniale

<https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000035918/2/a-roma-prima-mostra-internazionale-d-arte-coloniale-1.html?startPage=0>

data: 11/1931
durata: 00:01:20
colore: b/n

sonoro: muto
codice filmato: A088801
Direzione artistica: Ricotti, Arnaldo

12) GIORNALE LUCE A / A0783

A Parigi il Presidente della Repubblica inaugura l'Esposizione internazionale coloniale

<https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000034832/2/a-parigi-presidente-della-repubblica-inaugura-l-esposizione-internazionale-coloniale.html?startPage=0>

data: 05/1931
durata: 00:01:18
colore: b/n

sonoro: muto
codice filmato: A078301

13) GIORNALE LUCE A / A0784

Veduta aerea dell'esposizione internazionale di Parigi

<https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000034842/2/veduta-aerea-esposizione-internazionale-parigi.html?startPage=0>

data: 05/1931
durata: 00:01:51
colore: b/n

sonoro: muto
codice filmato: A078402

14) GIORNALE LUCE A / A0792

A Parigi l'inaugurazione del padiglione italiano all'Esposizione Internazionale Coloniale

<https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000035445/2/a-parigi-l-inaugurazione-del-padiglione-italiano-all-esposizione-internazionale-coloniale.html?startPage=0>

data: 05/1931

durata: 00:01:05

colore: b/n

sonoro: muto

codice filmato: A079203

15) GIORNALE LUCE B0270

S.E. Rossoni inaugura a Bologna in nome del Duce la VII Fiera del Littoriale.

https://www.youtube.com/watch?v=xiR_lznRR0

data: 05/1933

durata: 1'59''

colore: b/n

sonoro: sonoro

codice filmato: B027001

direzione artistica: Ricotti, Arnaldo

16) GIORNALE LUCE B / B0552

"Inaugurazione da parte di S.M. il Re della mostra internazionale d'arte coloniale in Castelnuovo"

<https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000014860/2/inaugurazione-parte-s-m-re-della-mostra-internazionale-d-arte-coloniale-castelnuovo.html?startPage=0>

data: 09/1934

durata: 00:01:06

colore: b/n

sonoro: sonoro

codice filmato: B055201

direzione artistica: Ricotti, Arnaldo

17) Italia. Napoli Mostra coloniale Napoli

<https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000090005/1/mostra-coloniale-napoli.html?startPage=40>

data: 1934

durata: 1'4"

colore: b/n

sonoro: sonoro

codice filmato: D043803

Casa di produzione: Istituto Nazionale Luce

18) GIORNALE LUCE B / B0641

La mostra di trofei di caccia grossa delle colonie dell'Africa

<https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000016901/2/la-mostra-trofei-caccia-grossa-colonie-africa.html?startPage=0>

data: 13/03/1935

durata: 00:00:50

colore: b/n

sonoro: sonoro

codice filmato: B064103

Casa di produzione: Luce RCA Photophone

direzione artistica: Ricotti, Arnaldo

19) GIORNALE LUCE B / B0878

La mostra del Libro coloniale del tempo fascista è stata inaugurata dal sottosegretario per la stampa e la propaganda, Alfieri. Il Principe di Piemonte visita la mostra.

<https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000023627/2/la-mostra-del-libro-coloniale-del-tempo-fascista-e-stata-inaugurata-dal-sottosegretario-stampa-e-propaganda-alfieri-principe.html?startPage=20>

data: 06/05/1936

durata: 00:01:15

colore: b/n

sonoro: sonoro

codice filmato: B087805

direzione artistica: Gemmiti, Arturo

Trascrizione audio: visitando alcune delle sale ove è raccolta la documentazione bibliografica, ricca di pagine altamente civili e umanitarie della nostra attività coloniale. Dall'eroico passato di abnegazione e di fede degli antesignani esploratori, missionari e pionieri alle vittoriose conquiste dell'Italia del Littorio. S.A.R. principe di Piemonte visita la mostra.

20) GIORNALE LUCE B / B0648

Apertura della IX Fiera Internazionale

<https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000014994/2/apertura-della-ix-fiera-internazionale.html?startPage=0>

data: 27/03/1935

durata: 00:02:32

colore: b/n

sonoro: sonoro

codice filmato: B064801

Casa di produzione: R.C.A. Photophone

Direzione artistica: Ricotti, Arnaldo

Trascrizione audio: Aspetti panoramici di Tripoli ripresi dal nostro operatore, in occasione dell'apertura della IX fiera internazionale, imponente rassegna del lavoro nell'africa fascista. Lungo tutto il percorso che da piazza Italia, attraverso il corso Sicilia, conduce al quartiere dell'esposizione, sono schierati reparti delle balde truppe coloniali e si assiepano le organizzazioni fasciste, le scolaresche e una folla metropolitana e indigena per l'avvenimento che testimonia il continuo progresso della nostra bella colonia libica sotto l'impulso animatore del regime. Il Ministro dell'Agricoltura e Foreste, S.E. Rossoni, in rappresentanza del

governo inaugura la IX Fiera campionaria, presente il generale della Libia, maresciallo Balbo, e numerose autorità. Una rapida visita ai vari quartieri della mostra che raduna, fra l'altro, lavori originali dell'artigianato indigeno, delle industrie regionali e dei vari stati colonizzatori ed una interessantissima rassegna zootecnica.

21) GIORNALE LUCE B / B0850

La Decima Fiera Campionaria di Tripoli alla presenza di Balbo

<https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000090487/2/tripoli-decima-fiera-campionaria-tripoli-alla-presenza-balbo.html?startPage=0>

data: 18/03/1936

durata: 00:02:34

colore: b/n

sonoro: sonoro

codice filmato: B085005

Direzione artistica: Gemmiti Arturo

Trascrizione audio: mentre vigono le sanzioni, una grandiosa affermazione del lavoro italiano e di come l'Italia sappia potenziare le sue colonie, la X fiera campionaria di Tripoli inaugurata in rappresentanza del governo dall'on. Lantini, accompagnato dal governatore maresciallo Balbo. Un'occhiata ai vari padiglioni della fiera a cui partecipano oltre 2000 espositori con più di 5 quintali di merci.

22) GIORNALE LUCE B / B0867

Il Ministro delle Comunicazioni Benni e il Vicesegretario del partito Serena inaugurano la 17° fiera campionaria di Milano.

<https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000022750/2/il-ministro-comunicazioni-benni-e-vicesegretario-del-partito-serena-inaugurano-17-fiera-campionaria-milano.html?startPage=0>

data: 15/04/1936

durata: 00:01:30

colore: b/n

sonoro: sonoro

codice filmato: B086708

direzione artistica: Ricotti, Arnaldo

trascrizione audio: il ministro delle comunicazioni, S.E. Benni, e il vicesegretario del partito, On. Serena, inaugurano la 17° Fiera Campionaria di Milano, grande rassegna della genialità e della capacità produttiva dell'Italia Fascista. Una rapida occhiata nel padiglione della meccanica. La mostra del turismo. La mostra agricola e coloniale nel padiglione "Arnaldo Mussolini".

23) GIORNALE LUCE B / B1104

Mostra coloniale nell'annuale dell'impero

<https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000023486/2/mostra-coloniale-nell-annuale-impero.html?startPage=20>

data: 02/06/1937

durata: 00:00:59

colore: b/n

sonoro: sonoro

codice filmato: B110406

Casa di produzione: Istituto Nazionale Luce

direzione artistica: Ricotti, Arnaldo

Trascrizione audio: In occasione dell'annuale dell'Impero, Como ha aggiunto alle sue molteplici attrattive che ne fanno una delle più rinomate stazioni di soggiorno della Lombardia, l'interesse di una originalissima mostra coloniale organizzata nella sontuosa Villa dell'Olmo dalla Sezione Locale dell'Istituto Coloniale Fascista, inaugurata da S.A. il Duca di Bergamo e dal Ministro guardasigilli S.E. Solmi. La mostra documenta, con efficaci sintesi grafiche e fotografiche corredata da importanti cimeli, il cammino ascendente delle conquiste coloniali italiane, dai pionieri africani ad oggi, e presenta dinanzi all'ingresso una torre quadrangolare in traliccio metallico alta 40 mt che esibisce le 5 tavole imperiali che il Duce ha fatto murare sulla Basilica di Massenzio in Roma.

24) GIORNALE LUCE B / B1261

La Fiera Campionaria di Tripoli.

<https://patrimonio.archiviolute.com/luce-web/detail/IL5000032171/2/la-fiera-campionaria-tripoli.html?startPage=20>

data: 02/03/1938

durata: 00:02:10

colore: b/n

sonoro: sonoro

codice filmato: B126108

Casa di produzione: Istituto Nazionale Luce

direzione artistica: Gemmiti, Arturo

25) GIORNALE LUCE B / B1474

La tredicesima fiera campionaria

<https://patrimonio.archiviolute.com/luce-web/detail/IL5000018472/2/la-tredicesima-fiera-campionaria.html?startPage=20>

data: 08/03/1939

durata: 00:01:56

colore: b/n

sonoro: sonoro

codice filmato: B147408

Casa di produzione: Istituto Nazionale Luce

direzione artistica: **Gemmiti, Arturo**

26) GIORNALE LUCE B / B1584

Nel villaggio balneare al Circo Massimo un parco in stile africano e una mostra di prodotti dell'artigianato libico

<https://patrimonio.archiviolute.com/luce-web/detail/IL5000021909/2/nel-villaggio-balneare-al-circo-massimo-parco-stile-africano-e-mostra-prodotti-artigianato-libico.html?startPage=20>

data: 13/10/1939

durata: 00:01:14

colore: b/n

sonoro: sonoro

codice filmato: B158401

Casa di produzione: **Istituto Nazionale Luce**
direzione artistica: **Franchina, Basilio**

27) GIORNALE LUCE B0314

Fiera Espositiva a Tripoli

https://www.youtube.com/watch?v=0qXq-pqCg_4&t=93s

data: 04/1929

durata: 00:04:11

colore: b/n

sonoro: muto

28) GIORNALE LUCE B0648

Apertura della IX Fiera Internazionale

https://www.youtube.com/watch?v=_OOmF5qUhv4

data: 27/03/1935

durata: 00:02:13

colore: b/n

sonoro: sonoro

29) GIORNALE LUCE B1261

La Fiera campionaria di Tripoli

<https://www.youtube.com/watch?v=lHqT8xBSp2Q&t=51s>

data: 02/03/1938

durata: 00:02:15

colore: b/n

sonoro: sonoro

30) GIORNALE LUCE B1554

Apertura del villaggio balneare al Circo Massimo

<https://bit.ly/2Dq1fmX>

data: 26 luglio 1939

durata: 00:00:45

colore: b/n

sonoro: sonoro

codice filmato: B155401

Casa di produzione: Istituto Nazionale Luce

direzione artistica: Ricotti, Arnaldo

31) GIORNALE LUCE B1349

Mostra dei prodotti dell'Impero, organizzata dal Banco di Roma sotto li auspici dell'Istituto Fascista dell'Africa Orientale

<https://www.youtube.com/watch?v=98pjssLrE40>

data: 03/08/1938

durata: 00:01:00

colore: b/n

sonoro: sonoro

1.4 Previsioni annuali di spesa del Ministero delle Colonie (1912-1943)⁹⁰²

Anno	Denominazione spesa	Importo
1912-13	Spese per il funzionamento del Consiglio coloniale, per acquisto di pubblicazioni di carattere coloniale e sussidi per studi, pubblicazioni ed esperimenti dello stesso carattere, sovvenzioni ad istituti. Vari di carattere coloniale e spese vario nell'interesse delle due colonie	124,240 L
1913-14	MAGGIORE ASSEGNAZIONE- Spese pel funzionamento del Consiglio coloniale ⁹⁰³ , per acquisto di pubblicazioni di carattere coloniale e sussidi per studi, pubblicazioni ed esperimenti dello stesso carattere, sovvenzioni ad Istituti vari di carattere coloniali e spese varie nell'interesse delle due colonie.	+ 35,000 L
1918-19	(manca la voce)	-
1919-20	(manca la voce)	-
1922-23	A) Studi, ricerche ed esperimenti eseguiti a cura dello Stato – Esplorazioni e missioni geografiche e scientifiche B) Sovvenzioni ad istituzioni nazionali ed internazionali aventi scopo coloniali C) Spese, sovvenzioni, retribuzioni e compensi ad Enti o persone estranee all'Amministrazione coloniale per Congressi, esposizioni, studi, pubblicazioni, esperimenti e lavori nell'interesse delle Colonia o per collaborazione prestata a favore delle medesime.	40,000 L 150,000 L 150,000 L
1924-25	A) IDEM B) IDEM	30,000 L 100,00 L

⁹⁰² Per stilare questa appendice sono stati utilizzati decreti pubblicati sulla gazzetta ufficiale, si veda pp. 389-392.

⁹⁰³ Con il D.R. n. 1817 del 31 dicembre 1922 viene istituito il Consiglio Superiore Coloniale in sostituzione del Consiglio coloniale e del Comitato superiore amministrativo, che vengono contestualmente soppressi. Cfr: http://www.gazzettaufficiale.it/atto/serie_generale/caricaDettaglioAtto/originario?atto.dataPubblicazioneGazzetta=1914-01-30&atto.codiceRedazionale=014U0019

	C) Sovvenzioni e rimborsi di spese per Congressi, Esposizioni e pubblicazioni fatte a spese di Enti o persone estranee all'Amministrazione coloniale	75,000 L
1925-26	A) IDEM B) IDEM C) IDEM	30,000 L 100,000 L 75,000 L
1927-28	Spese per studi, ricerche, esplorazioni e pubblicazioni interessanti le colonie, congressi, esposizioni e propaganda coloniale Sovvenzioni ad istituti nazionali ed internazionali aventi scopi coloniali	205,000 L
1928-29	IDEM	185,000 L
1929-30	IDEM	185,000 L
1930-31	IDEM	185,000 L
1931-32	IDEM	185,000 L
1933-34	Spese per studi, ricerche, esplorazioni interessanti le colonie, congressi, esposizioni e propaganda coloniale - Sovvenzioni, per scopi coloniali, ad Istituti nazionali ed internazionali - Spese per pubblicazioni destinate a diffondere la coltura nelle colonie	185,000 L
1934-35	IDEM	185,000 L
1935-36	IDEM	175,000 L
1936-37	IDEM	175,000 L
1937-38	IDEM	300,000 L
1938-39	IDEM	300,000 L
1939-40	IDEM	300,000 L
1940-41	IDEM	300,000 L
1941-42	Spese per studi, ricerche, esplorazioni interessanti l'Africa italiana, congressi, esposizioni e propaganda coloniale - Sovvenzioni, per scopi	300,000 L

	coloniali, ad istituti nazionali ed internazionali - Spese per pubblicazioni destinate a diffondere la cultura nell'Africa italiana.	
1942-43	IDEM	300,000 L

1.5 Previsioni annuali di spesa del Museo Coloniale (1922-1943)⁹⁰⁴

Anno	Denominazione spesa	Importo
1922-23	Museo coloniale -Spese per acquisto, ordinamento, manutenzione e conservazione delle raccolte	30,000 L
1924-25	Museo coloniale - Spese per acquisto, ordinamento, manutenzione e conservazione delle raccolte e per il funzionamento del museo	20,000 L
1925-26	IDEM	20,000 L
1927-28	IDEM	20,000 L
1928-29	IDEM	18,000 L
1929-30	IDEM	18.000 L
1930-31	IDEM	18,000 L
1931-32	IDEM	16,000 L
1933-34	Museo coloniale - Spese per acquisto, ordinamento, manutenzione e conservazione delle raccolte e per il funzionamento del museo - Spese per il funzionamento della Mostra campionaria di propaganda coloniale - Quote di entrate devolute ai Governi coloniali e di somme comunque percette, per conto di terzi (art. 23, Regio decreto 18 marzo 1929, n. 409 modificato dal Regio decreto 24 novembre 1932, n. 1756)	16,000 L
1934-35	IDEM	16,000 L
1935-36	Museo coloniale -Manutenzione del palazzo sede del Museo - Spese per acquisto, ordinamento, manutenzione e conservazione delle raccolte e per il funzionamento del Museo -Spese per il funzionamento della Mostra campionaria di propaganda coloniale - Quote di entrate devolute ai Governi coloniali e di somme comunque percette, per conto di terzi (articolo 23 Regio decreto 18 marzo 1929, n. 409, modificato dal Regio decreto 24 novembre 1932, n. 1756, convertito nella legge 3 aprile 1933, n. 315)	16,000 L
1936-37	IDEM	16,000 L
1937-38	IDEM	16,000 L
1938-39	IDEM	16,000 L

⁹⁰⁴ Per stilare questa appendice sono stati utilizzati decreti pubblicati sulla gazzetta ufficiale, si veda pp. 389-392.

1939-40	Museo coloniale -Manutenzione del palazzo sede del Museo - Spese per acquisto, ordinamento, manutenzione e conservazione delle raccolte e per il funzionamento del Museo --Spese per il funzionamento della Mostra campionaria di propaganda coloniale ⁹⁰⁵	16,000 L
1940-41	IDEM	16,000 L
1941-42	Museo dell'Africa italiana -Manutenzione del palazzo sede del Museo - Spese per acquisto, ordinamento, manutenzione e conservazione delle raccolte e per il funzionamento del Museo - Spese per il funzionamento della Mostra campionaria di propaganda coloniale.	16,000 L
1942-43	IDEM	16,000 L

⁹⁰⁵ Per quanto riguarda la voce «Quote di entrata devolute al Governi coloniali e di somme comunque percette, per conto di terzi: articolo 23 Regio decreto 18 marzo 1929-VII, n. 409, modificato col Regio decreto 24 novembre 1932-XI, n. 175» dall'esercizio 1939-40 viene scorporata da quella del Museo Coloniale e nella colonna relativa alle spese compare l'espressione «per memoria».

1.6 Attività espositiva coloniale italiana

Nell'arco cronologico considerato, di cui si tratta diffusamente nel capitolo 3, hanno avuto luogo manifestazioni appartenenti a tipologie espositive differenti, ognuna delle quali riportata in una tabella. La prima riguarda gli eventi coloniali in Italia ed è composta da manifestazioni eterogenee, la seconda analizza la categoria delle mostre d'arte coloniali e la terza, invece, la partecipazione italiana agli eventi coloniali all'estero. Da questi elenchi è esclusa la Fiera di Tripoli alla quale è dedicato il 4° capitolo.

Legenda:

- in verde le manifestazioni di natura esclusivamente coloniale (tutte le altre consistono in sezioni all'interno di eventi espositivi più grandi)
- in giallo le manifestazioni di cui non è stata reperita documentazione

Eventi espositivi coloniali in Italia (1914-1939)

DATA	LUOGO	NOME DELLA MANIFESTAZIONE	Si tratta di una sezione all'interno di una manifestazione più vasta o di un evento a tema coloniale?	Organizzatore	Presenza di materiali del Museo Coloniale
1914	Genova	Esposizione Internazionale di Marina e di Igiene Marinara, mostra coloniale italiana	Sezione	Ministero delle Colonie (il Ministro Bertolini incarica Carlo Rossetti)	I materiali esposti confluiranno a Roma per formare il primo nucleo della collezione del Museo Coloniale
1922	Milano	III Fiera Campionaria	Sezione	Ministero delle Colonie	Prodotti provenienti dalle quattro colonie e dal Museo Coloniale.
1922	Trieste	-	-	Ministero delle Colonie	-
1922	Padova	Fiera Campionaria	Sezione	Ministero delle Colonie	

1922	Napoli	Fiera Campionaria	Sezione	Ministero delle Colonie	
1923	Milano	Fiera Campionaria	Sezione	Ministero delle Colonie	
1923	Napoli	Fiera Campionaria	Sezione	Ministero delle Colonie	
1925 (30 agosto-15 ottobre)	Fiume	Prima Esposizione Commerciale Industriale Agricola	Sezione	Ministero delle Colonie	Alcuni oggetti provengono dal Museo Coloniale
1925	Napoli	Fiera Campionaria	Sezione	Ministero delle Colonie	
1925	Monza	Seconda Mostra Internazionale Di Arti Decorative	Sezione	Ministero delle Colonie	Prodotti provenienti dalle quattro colonie (predisposti dall'Ufficio Studi e Propaganda) e dal Museo Coloniale
1927	Milano	Congresso Geografico Nazionale		Ministero delle Colonie	-
1927 (12-27 aprile)	Milano	VIII Fiera Campionaria	Sezione (Mostra delle Colonie Italiane)	Ministero delle Colonie (Umberto Giglio) e Istituto Coloniale Italiano	
1928 (1° maggio - 4 novembre)	Torino	Esposizione di Torino	Sezione	Ministero delle Colonie (specifica commissione ministeriale che funge da collegamento tra il Ministero e il Comitato dell'Esposizione a cui viene delegato il compito di	Alcuni oggetti provengono dal Museo Coloniale

				organizzare i villaggi coloniali)	
1928 (12 aprile – 19 giugno)	Milano	IX Fiera Campionaria	Sezione	Istituto Coloniale Fascista	Prodotti del Governo della Cirenaica e del Museo Coloniale
1929 (12-28 aprile)	Milano	X Fiera Campionaria	Sezione	Ministero delle Colonie (Umberto Giglio e il senatore Pier Gaetano Venino). Il Padiglione stabile è stato finanziato dall'Istituto Coloniale Fascista	Commercianti da Tripoli, rappresentanze della Cirenaica e prodotti del Museo Coloniale
1931	Firenze	I Congresso di studi coloniali	Sezione		
1932 (13-24 marzo)	Verona	XXXVI Fiera dell'Agricoltura e Fiera cavalli	Sezione (tre sale)	Ministero delle Colonie	Oggetti provenienti dal Museo Coloniale; dipinti da collezioni personali.
1933 (14-31 maggio)	Bologna	VII Fiera Esposizione del Littoriale	Sezione	Ministero delle Colonie (Il Comitato Fiera del Littoriale organizza il resto della manifestazione)	Oggetti provenienti dal Museo Coloniale; prodotti artigianali e campioni della produzione di origine sconosciuta.
1933 (24 maggio al 24 giugno)	Napoli	Mostra dei prodotti agricoli del Mezzogiorno	Sezione		Oggetti provenienti dal Museo Coloniale

1933 (2 – 18 giugno)	Padova	Fiera campionaria	Sezione		Oggetti e/o documentazione provenienti dal Museo Coloniale
1933 (maggio-settembre)	Milano	V triennale - Padiglione della Stampa	Sezione (Mostra della stampa coloniale)		(«Vasta documentazione fotografica delle conquiste operate dal colono italiano nelle terre lontane più refrattarie alla fecondità») ⁹⁰⁶
1934 (12-27 aprile)	Milano	I ^a Mostra Internazionale Filatelica	Sezione		Oggetti e/o documentazione provenienti dal Museo Coloniale
1934 (I° al 31 maggio)	Firenze	Mostra Nazionale dell'Agricoltura	Sezione		Oggetti e/o documentazione provenienti dal Museo Coloniale
1935 (7-22 luglio)	Ancona	II Mostra mercato della pesca	Sezione	Ministero delle Colonie	Prodotti artigianali e campioni della produzione di origine sconosciuta; modelli di imbarcazioni di origine sconosciuta; oggetti provenienti dal Museo Coloniale.
1936 (primavera)	Roma	Il Libro coloniale del tempo fascista – VII Mostra-vendita del sindacato romano degli autori e scrittori	sezione	Sindacato nazionale degli autori e degli scrittori sotto gli auspici del Ministero delle Colonie e del Ministero della Propaganda	Alcuni oggetti provengono dal Museo Coloniale

⁹⁰⁶ Il Padiglione della stampa alla V Triennale di Milano, «Cirenaica», n. 2, a. II, (febbraio) 1933, pp. 40-41.

1937	Como	Mostra Coloniale nell'annuale dell'Impero	Intera manifestazione	Sezione comasca dell'Istituto Coloniale Fascista	Cimeli da collezioni private; oggetti provenienti dal Museo Coloniale.
1938 (9-26 giugno)	Padova	XX Fiera Campionaria	Sezione	Istituto Fascista dell'Africa Italiana	Nessun oggetto proviene dal Museo Coloniale
1938	Bolzano	Mostra dei prodotti dell'impero	Intera mostra dedicata alle colonie italiane	Banco di Roma sotto gli auspici dell'Istituto Fascista dell'Africa Italiana	(NP)
1939 (18 novembre – 9 maggio)	Roma	Mostra Autarchica del Minerale Italiano	sezione	PNF	Prodotti inviati dalle colonie; oggetti provenienti dal Museo Coloniale.
1939	Roma	Villaggio balneare al Circo Massimo	Sezione: un parco in stile africano e una mostra di prodotti dell'artigianato libico	(NP)	Nessun oggetto proviene dal Museo Coloniale

Mostre D'arte Coloniale In Italia

1931 (ottobre-dicembre)	Roma	Prima Mostra Internazionale di Arte Coloniale	Mostra dedicata interamente all'arte coloniale	Ente Autonomo Fiera di Tripoli	Collezioni private in prestito; oggetti provenienti dal Museo Coloniale; prodotti inviati dalle colonie.

1934/5 (ottobre- gennaio)	Napoli	Seconda Mostra Internazionale di arte coloniale	Mostra dedicata interamente all'arte coloniale con sezione sulle colonie italiane.	Ente Autonomo Fiera di Tripoli	Dipinti da collezioni private; prodotti artigianali e campioni della produzione di origine sconosciuta; oggetti provenienti dal Museo Coloniale.
1936 (14-30 giugno)	Milano	Mostra d'arte coloniale	Mostra dedicata interamente all'arte coloniale.	Sezione lombarda dell'Istituto Coloniale Fascista	Nessun oggetto proviene dal Museo Coloniale
1940	Napoli	Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare	Mostra dedicata interamente all'arte coloniale e alle colonie italiane.	Ente Mostra Triennale Terre Italiane d'Oltremare	Alcuni oggetti provengono dal Museo Coloniale

Partecipazione Italiana ad eventi espositivi coloniali realizzati all'estero

DATA	LUOGO	NOME MANIFESTAZIONE	Sezione o intera mostra?	Organizzatore	Presenza di materiali del Museo Coloniale
1922	Parigi	Esposizione coloniale interalleata			
1925	Losanna	VI Comptoir Suisse et foire Internationale de produits coloniaux et exotiques	Sezione (Halle des produits coloniaux -partecipano diversi paesi tra cui l'Italia)	Ministero delle Colonie	Alcuni oggetti provengono dal Museo Coloniale

1930 (aprile-ottobre)	Anversa	Exposition Internationale coloniale, maritime et d'art flamand	Sezione dedicata all'Italia	Ministero delle Colonie	Alcuni oggetti provengono dal Museo Coloniale
1931	Parigi	Esposizione Internazionale Coloniale		Ministero delle Colonie	Alcuni oggetti provengono dal Museo Coloniale
1934	Parigi (poi riproposta a Napoli)	Mostra del Sahara italiano		Ministero delle Colonie	Alcuni oggetti provengono dal Museo Coloniale
1938	Budapest	Fiera Internazionale		-	(NP)
1939 (30 aprile-31 ottobre)	New York	New York World's Fair	Sezione (Mostra dell'Italia d'oltremare)	Ministero delle Colonie, Ufficio Studi e Propaganda	Alcuni oggetti provengono dal Museo Coloniale
1940	Lipsia				

FONTI

ARCHIVI

Archivio Centrale di Stato

Fondo: Ministero Africa Italiana (sec. XIX-XX)

B55, B2089, B2023, B532, B2073, B103, B2100, B2050, B238

ACS, Atti Corte dei Conti, Decreti Colonie, 1915-16. D. lt. 2 gennaio 1916.

Archivio Storico Diplomatico del Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale

Ministero Africa Italiana vol. II (1859 - 1945):

POSIZIONE 133/1 – FASCICOLO 5

POSIZIONE 133/2 – FASCICOLO 15

POSIZIONE 150/1 - FASCICOLO 3

Ministero Africa Italiana vol. III (1879-1955):

B39, B40, B41, B42, B43, B44, B45, B46, B47

Ministero Africa Italiana vol. IV Ufficio Studi Min. AOI:

pacco 19, pacco 20

Ministero Africa Italiana vol. V (1855-1962) Materiale recuperato al Nord:

pacco 19 fasc. 250, pacco 29 fasc. 338.

Ministero Africa Italiana Gabinetto Archivio Segreto (1925-1942).

cartella 18, cartella 19, cartella 215, cartella 208, cartella 209.

GAZZETTA UFFICIALE

Regio Decreto del 3 ottobre 1904, n. 683. Istituzione in Roma di un erbario e museo coloniale alle dipendenze dell'Istituto ed orto botanico GU Serie Generale n. 3 del 04-01-1905.

http://www.gazzettaufficiale.it/atto/serie_generale/caricaDettaglioAtto/originario?atto.dataPubblicazioneGazzetta=1905-01-04&atto.codiceRedazionale=004U0683

Regio Decreto del 5 marzo 1914, n. 212. Riguardante la ripartizione del Ministero delle colonie in uffici centrali. GU Serie Generale n. 76 del 31-03-1914.

http://www.gazzettaufficiale.it/atto/serie_generale/caricaDettaglioAtto/originario?atto.dataPubblicazioneGazzetta=1914-03-31&atto.codiceRedazionale=014U0212

Regio Decreto 31 gennaio 1924, n. 198. Modificazione dell'art.2 del R. decreto del 23 ottobre 1922, n 1517, concernente la ripartizione del Ministero delle colonie in uffici centrali. GU Serie Generale n. 46 del 23-02-1924.

http://www.gazzettaufficiale.it/atto/serie_generale/caricaDettaglioAtto/originario?atto.dataPubblicazioneGazzetta=1924-02-23&atto.codiceRedazionale=024U0198

Regio Decreto 15 ottobre 1925, n. 1882. Ripartizione del Ministero delle colonie in uffici centrali. GU Serie Generale n. 261 del 10-11-1925.

http://www.gazzettaufficiale.it/atto/serie_generale/caricaDettaglioAtto/originario?atto.dataPubblicazioneGazzetta=1925-11-10&atto.codiceRedazionale=025U1882

Regio Decreto 18 novembre 1926, n. 1941. Ripartizione degli uffici centrali del Ministero delle colonie. GU Serie Generale n. 272 del 25-11-1926.

http://www.gazzettaufficiale.it/atto/serie_generale/caricaDettaglioAtto/originario?atto.dataPubblicazioneGazzetta=1926-11-25&atto.codiceRedazionale=026U1941

Regio Decreto 7 aprile 1927, n. 581, Istituzione del posto di direttore del Museo coloniale, GU Serie Generale n.100 del 30-04-1927.

http://www.gazzettaufficiale.it/atto/serie_generale/caricaDettaglioAtto/originario?atto.dataPubblicazioneGazzetta=1927-04-30&atto.codiceRedazionale=027U0581

D.R. 27 ottobre 1927, n. 2118, Istituzione in Tripoli di un Ente autonomo denominato «Fiera campionaria di Tripoli». GU Serie Generale n.283 del 07-12-1927

http://www.gazzettaufficiale.it/atto/serie_generale/caricaDettaglioAtto/originario?atto.dataPubblicazioneGazzetta=1927-12-07&atto.codiceRedazionale=027U2118

Regio decreto 18 marzo 1929, n. 409. Nuovo regolamento per il Museo e per la Mostra coloniali. GU Serie Generale n. 84 del 10-04-1929.

http://www.gazzettaufficiale.it/atto/serie_generale/caricaDettaglioAtto/originario?atto.dataPubblicazioneGazzetta=1929-04-10&atto.codiceRedazionale=029U0409

Regio decreto 24 novembre 1932, n. 1756. Modificazioni al R. decreto 18 marzo 1929, n. 409, relativo al regolamento per il Museo e per la Mostra coloniale. GU Serie Generale n.14 del 18-01-1933.

http://www.gazzettaufficiale.it/atto/serie_generale/caricaDettaglioAtto/originario?atto.dataPubblicazioneGazzetta=1933-01-18&atto.codiceRedazionale=032U1756

Regio Decreto 13 marzo 1934, n. 457. Ripartizione del Ministero delle colonie in uffici centrali. GU Serie Generale n. 75 del 30-03-1934.

http://www.gazzettaufficiale.it/atto/serie_generale/caricaDettaglioAtto/originario?atto.dataPubblicazioneGazzetta=1934-03-30&atto.codiceRedazionale=034U0457

Regio Decreto 24 giugno 1935, no. 1009, Istituzione del Ministero per la Stampa e la Propaganda, GU serie generale no. 148 del 26-06-1935.

http://www.gazzettaufficiale.it/atto/serie_generale/caricaDettaglioAtto/originario?atto.dataPubblicazioneGazzetta=1935-06-26&atto.codiceRedazionale=035U1009

Regio Decreto-Legge 24 settembre 1936, no 1834. Ordinamento del Ministero per la Stampa e la Propaganda, GU serie generale no. 246 del 22-10-1936.

http://www.gazzettaufficiale.it/atto/serie_generale/caricaDettaglioAtto/originario?atto.dataPubblicazioneGazzetta=1936-10-22&atto.codiceRedazionale=036U1834

Legge 28 maggio 1936, no. 1018. Stato di previsione della spesa del Ministero per la stampa e la propaganda per l'esercizio finanziario dal 1° luglio 1936 al 30 giugno 1937. GU serie generale n. 136 del 13-06-1936.

http://www.gazzettaufficiale.it/atto/serie_generale/caricaDettaglioAtto/originario?atto.dataPubblicazioneGazzetta=1936-06-13&atto.codiceRedazionale=036U1018

Legge 20 aprile 1936, Stato di previsione della spesa del Ministero dell'Educazione Nazionale per l'esercizio finanziario dal 1° luglio 1936 al 30 giugno 1937, GU Serie Generale n.113 del 15-05-1936.

http://www.gazzettaufficiale.it/do/atto/serie_generale/caricaPdf?cdimg=036U081700100010110001&dgu=1936-05-15&art.dataPubblicazioneGazzetta=1936-05-15&art.codiceRedazionale=036U0817&art.num=1&art.tiposerie=SG

Regio Decreto 8 aprile 1937, n. 431. Modificazione della denominazione del Ministero delle colonie. GU Serie Generale n. 88 del 15-04-1937.

http://www.gazzettaufficiale.it/atto/serie_generale/caricaDettaglioAtto/originario?atto.dataPubblicazioneGazzetta=1937-04-15&atto.codiceRedazionale=037U0431

Regio Decreto-Legge 6 maggio 1937, n. 1756. Costituzione in Napoli dell'Ente autonomo «Mostra triennale delle terre italiane d'oltremare». GU Serie Generale n.248 del 23-10-1937.

http://www.gazzettaufficiale.it/atto/serie_generale/caricaDettaglioAtto/originario?atto.dataPubblicazioneGazzetta=1937-10-23&atto.codiceRedazionale=037U1756

Regio Decreto 4 aprile 1938, n. 2215, Statuto dell'Ente autonomo «Mostra triennale delle terre italiane d'oltremare». GU Serie Generale n.57 del 09-03-1939.

http://www.gazzettaufficiale.it/atto/serie_generale/caricaDettaglioAtto/originario?atto.dataPubblicazioneGazzetta=1939-03-09&atto.codiceRedazionale=038U2215

Regio decreto 25 novembre 1940, n. 1970. Nuovo regolamento per il Museo dell'Africa Italiana. GU Serie Generale n.38 del 13-02-1941.

http://www.gazzettaufficiale.it/atto/serie_generale/caricaDettaglioAtto/originario?atto.dataPubblicazioneGazzetta=1941-02-13&atto.codiceRedazionale=040U1970

Legge 15 marzo 1956, n. 154. Riordinamento strutturale e funzionale dell'Istituto Italiano per l'Africa in esecuzione dell'art.20 della legge 20 aprile 1953, n. 430. GU Serie Generale n. 76 del 30-03-1956.

RIVISTE COLONIALISTE

«L'Azione Coloniale»

Referendum sulla letteratura coloniale, «L'Azione Coloniale», 15 gennaio 1931.

«Italia Coloniale»

Alla nona Fiera di Tripoli si avrà una novità: la prima Mostra zootecnica Coloniale, «Italia Coloniale», a. XII, n. 2 (febbraio 1935), p. 21.

Alla V Fiera coloniale la Mostra della Cirenaica, «Italia Coloniale», a. VIII, n. 5 (maggio 1931), pp. 86-88.

Commemorazioni e Inaugurazioni, «Italia Coloniale», a. V, n. 4, (aprile 1928), p. 77.

Crudi L., *Il giardino zoologico di Roma all'esposizione di Parigi*, in «L'Italia coloniale», a. VIII, n. 9 (settembre), 1931, pp. 144-5.

Fiera di Tripoli inaugurazione, «Italia Coloniale», a. XIII, n. 3 (marzo 1936), p. 27.

G.B., *La chiusura della Mostra Coloniale di Torino*, «Italia Coloniale», a. V, n. 11 (novembre 1928), pp. 215-227.

Il Ministro De Bono all'Esposizione Coloniale di Parigi, «Italia Coloniale» a. VIII, n. 10 (ottobre) 1931, pp. 160-2.

Il Viandante, *Alla V Fiera di Tripoli. Il nuovo significato*, «Italia Coloniale», a. VIII, n. 2 (febbraio 1931), p. 25.

Il Viandante, *La solenne inaugurazione della V Fiera di Tripoli*, «Italia Coloniale», a. VIII, n. 4 (aprile 1931), p. 70.

L'artigianato tripolino alla Mostra d'Arte Coloniale, in «Italia Coloniale», a. XI, n. 11 (novembre) 1934, p. 74.

L'Esposizione di Bruxelles, «Italia Coloniale», a. XII, n. 3 (marzo 1935) p. 21.

L'Inaugurazione della II Fiera di Tripoli, «L'Italia Coloniale», a. V, n. 3 (marzo 1928), p. 47.

L'inaugurazione della II Mostra Internazionale d'Arte Coloniale, «Italia Coloniale», a. XI, n. 9 (settembre 1934), p. 141.

L'Inaugurazione della Prima Mostra Internazionale di Arte Coloniale, in «Italia Coloniale», a. VIII, n. 10 (ottobre), 1931, pp. 71-73.

L'ottava Fiera di Tripoli, «Italia Coloniale», a. XI, n. 2 (febbraio 1934), p. 31.

La Cirenaica alla Fiera di Tripoli, «Italia Coloniale», a. V, n. 6 (giugno 1928), p. 120.

La I Mostra Internazionale di Arte Coloniale. Il discorso del Ministro De Bono al Comitato Esecutivo, in «Italia Coloniale», a. VIII, n. 8 (agosto 1931), p. 185.

La II Fiera di Tripoli, «Italia Coloniale», a. V, n. 1 (gennaio 1928), p. 5.

La Mostra Coloniale di Torino, «Italia Coloniale», a. V, n. 7 (luglio 1928), p. 141.

La Mostra del Libro Coloniale, «Italia Coloniale», a. XIII, n. 1, (gennaio 1936), p. 89.

La Mostra Mompugno al Museo Coloniale, «Italia Coloniale», a. V, n. 7 (luglio 1928), p. 146.

- La partecipazione italiana alla mostra del Sahara a Parigi*, «Italia Coloniale», a. XI, n. 5 (maggio 1934), p. 74.
- La preparazione dell'XI Fiera di Tripoli*, «Italia Coloniale», a. XIII, n. 11 (novembre 1936), p. 150.
- La Seconda Mostra Internazionale d'Arte Coloniale*, «Italia Coloniale», a. XI, n. 8 (agosto 1934), p. 128.
- La solenne inaugurazione della V Fiera coloniale di Tripoli*, «Italia Coloniale», a. VIII, n. 4 (aprile 1931), pp. 68-69.
- Le sezioni straniere alla mostra coloniale di Napoli*, «Italia Coloniale», a. XI, n. 12 (dicembre 1934), p. 189
- Micaletti R., *Rassegna della Prima Mostra Coloniale Internazionale*, «Italia Coloniale», a. VIII, n. 12 (dicembre 1931), pp. 195-200.
- Neppi A., *Alla Mostra Coloniale di Napoli*, in «Italia Coloniale», a. XI, n. 10 (ottobre 1934), pp. 148-9.
- Paesaggi del sud tripolino, mostra di F. B. Neuhaus*, «Italia Coloniale», a. V, n. 12 (dicembre 1928), p. 251.
- Pellegrineschi A.V., *La Fiera di Tripoli dell'Anno XV perché è stata anticipata?*, «Italia Coloniale», a. XIII, n. 9 (settembre 1936), p. 107.
- Piccioli A., *L'imminente inaugurazione della Fiera di Tripoli. La sagra del lavoro nazionale sulla quarta sponda*, «Italia Coloniale», a. IV, n. 2 (febbraio 1927), pp. 23-25.
- Preda G., *Rodi all'Esposizione di Torino*, «Italia Coloniale», a. V, n. 8 (agosto 1928), p. 161.
- Prima Mostra d'Arte dell'Impero*, «Italia Coloniale», a. XV, n. 7 (luglio 1938).
- U.F., *Un primo bilancio della Mostra 'Il Libro Coloniale del tempo Fascista'*, «Italia Coloniale», a. XIII, n. 8 (agosto 1936), p. 102.
- VIII Fiera di Tripoli*, «Italia Coloniale», a. XI, n. 3 (marzo 1934), pp. 34-5.

«Rivista Coloniale organo dell'Istituto Coloniale Italiano»

- Il padiglione della R. Marina all'Esposizione di Tripoli*, «Rivista Coloniale organo dell'Istituto Coloniale Italiano», a. XXII, n. 1 (gennaio-febbraio 1927), p. 75.
- La fiera campionaria di Tripoli*, «Rivista Coloniale organo dell'Istituto Coloniale Italiano», a. XXI, n. 5 (settembre-ottobre 1926), p. 451.
- La Settimana Coloniale alla IV Fiera di Milano (12-27 aprile)*, «Rivista Coloniale Organo dell'Istituto Coloniale Italiano», a. XVIII, n. 2 (marzo-aprile 1923), p. 98.

Paoli R., *Le dimissioni del direttore*, «Rivista Coloniale organo dell'Istituto Coloniale Italiano», a. X, vol. 1, fasc. 12 (30 giugno 1914), pp. 329-330.

Concorso per il padiglione delle Colonie alla Fiera Campionaria di Milano. Relazione della Commissione Giudicatrice, «Rivista Coloniale organo dell'Istituto Coloniale Italiano», a. XXII, n. 3 (maggio-giugno 1927), pp. 177-180.

«Cirenaica»

Il Padiglione della stampa alla V Triennale di Milano, «Cirenaica», a. II, n. 2 (febbraio 1933), pp. 40-41.

La partecipazione della Cirenaica alla VI Fiera di Tripoli, «Cirenaica», a. I, n. 2 (marzo 1932), p. 66.

«Esotica»

Gagliardi E., *Tripoli d'Italia La Fiera Campionaria*, «Esotica», a. I, n. 3 (dicembre 1926), p. 9.

Giornalista a zonzo, *Visitando i padiglioni*, «Esotica», a. II, n. 3 (15 marzo 1927), p. 11.

In margine alla mostra, «Esotica», a. II, n. 2 (15 febbraio 1927), p. 22.

La Fiera campionaria di Tripoli, «Esotica», a. II, n. 1, (15 gennaio 1927), p. 17.

Planaval C., *Tripoli d'Italia: Gemme d'iniziativa e di fede nell'Africa nostra*, «Esotica», a. I, n. 2 (15 novembre 1926), pp. 13-14.

Imperialismo spirituale. La missione degli scrittori fissata dal Duce (dal discorso di Via del Gesù), «Esotica», a. I, n.1, 1926, p. 36.

Il gruppo di Esotica, *Gruppo artisti e imperialisti coloniali. Appello ai giovani*, «Esotica», a. I, n.1, 1926, p. 37.

«Illustrazione Coloniale Rassegna dell'espansione italiana»

A. Melchiori, *Caratteri e funzioni della Fiera coloniale di Tripoli*, «Illustrazione Coloniale», a. XX, n.2 (febbraio 1938), pp. 61-63.

Albini F., *La Mostra Coloniale alla Fiera Campionaria di Milano*, «L'Illustrazione coloniale rivista mensile sotto gli auspici dell'Istituto Coloniale Italiano», a. IV, n. 5 (maggio 1922), pp.185-188.

Alla XVI Fiera di Milano, «Illustrazione coloniale. Rassegna d'espansione italiana», a. XVII, n. 4 (aprile 1935), pp. 55-59.

Alla XVI Fiera di Milano, «Illustrazione Coloniale. Rassegna d'espansione italiana», a. XVII, n. 4 (aprile 1935), p. 58.

B. Francolini, *L'utilità delle Mostre coloniali e la Somalia a Tripoli*, «Illustrazione Coloniale», a. XIV, n. 3 (marzo 1932), p. 30.

Bastogi G., *Mostre coloniali in Italia*, «L'illustrazione coloniale rivista mensile sotto gli auspici dell'Istituto coloniale italiano», a. IV, n. 11 (novembre 1922), pp. 390-1.

C.C., *La IX Fiera di Tripoli*, «Illustrazione coloniale», a. XVII, n. 3 (marzo 1935) p. 46.

D'Annibale L., *Fiera di Milano*, «Illustrazione coloniale. Rassegna d'espansione italiana», a. XIX, n. 4 (aprile 1937), pp. 64-68.

F. Corò, *La Mostra dei Pionieri Italiani in Africa alla X Fiera di Tripoli*, «Illustrazione Coloniale», a. XVIII, n. 3 (marzo 1936), pp. 76-77.

Ferrari G., *La quinta Fiera di Tripoli*, «Illustrazione coloniale», a. XIII, n. 4 (aprile 1931), p. 27.

Francolini B., *L'utilità delle Mostre coloniali e la Somalia a Tripoli*, «Illustrazione Coloniale», a. XIV, n. 3 (marzo 1932), p.32.

Frenzi-Colleoni R., *La XIX Fiera di Milano. L'autarchia nazionale sul piano dell'Impero e l'espansione italiana*, «L'Illustrazione Coloniale», a. XX, n. 4 (aprile 1938), p. 58.

G. Barbosi, *Le attività nazionali e coloniali attraverso la XII Manifestazione fieristica di Tripoli*, «Illustrazione Coloniale», a. XX, n.2 (febbraio 1938), p. 64.

G. Ferrari, *La Quinta Fiera di Tripoli*, «Illustrazione coloniale», a. VIII, n. 4, (aprile 1931), p. 28.

G. P., *La Fiera di Tripoli*, «Illustrazione coloniale», a. XIV, n. 3 (marzo 1932), p. 29.

G. P., *La Fiera Internazionale di Tripoli*, «Illustrazione Coloniale», a. XII, n. 3 (marzo 1930), p. 24.

G.F., *All'Esposizione Coloniale di Parigi*, «L'Illustrazione coloniale. Rivista mensile sotto gli auspici dell'Istituto Coloniale Italiano», a. XIII, n.3 (marzo 1931), pp. 36-7.

G.L.F., *XII Fiera Intercoloniale di Tripoli*, «Illustrazione coloniale», XX, n. 4 (aprile 1938), p. 62.

Il nuovo volto della IX Fiera di Tripoli, «Illustrazione Coloniale», a. XVII, n. 4 (aprile 1935), p. 51.

K. Amelung, *La Germania alla XII Fiera di Tripoli*, «Illustrazione Coloniale», a. XX, n.2 (febbraio 1938), p. 65.

L'Artigianato tripolino alla Mostra di Napoli, «L'Illustrazione Coloniale. Rassegna di espansione italica», a. XVI, n. 11 (novembre 1934), p. 38

L'Italia, Rodi e le Colonie alla Fiera di Tripoli, «Illustrazione Coloniale», a. XII, n. 5 (maggio 1930), p. 33

L'XI Fiera di Tripoli mostra dell'Italia Imperiale, «Illustrazione coloniale», a. XIX, n. 3 (marzo 1937).

La II Fiera di Tripoli, «Illustrazione Coloniale», a. IX, n. 12 (dicembre 1927), p. 441.

La IX Fiera di Tripoli, «Illustrazione coloniale», a. XVII, n. 3 (marzo 1935), p. 43.

La mostra coloniale di Padova, «L'Illustrazione coloniale rivista mensile sotto gli auspici dell'Istituto Coloniale Italiano», a. IV, n. 7 (luglio 1922), p. 262.

La mostra d'arte coloniale a Napoli, «L'Illustrazione coloniale. Rassegna di espansione italica», a. XVI, n. 10 (ottobre 1934), p. 25

La Prima Mostra Didattica Coloniale in Italia, «L'Illustrazione Coloniale», a. XII, n. 8 (agosto 1930), pp. 23-24.

La X Fiera di Tripoli gli sviluppi delle Colonie e la produzione metropolitana, «Illustrazione Coloniale», a. XVIII, n. 3 (marzo 1936), p. 71.

La XI Fiera di Tripoli anticipata, «Illustrazione Coloniale», a. XVIII, n. 7 (luglio 1936), p. 26.

Le industrie nazionali alla X Fiera di Tripoli, «Illustrazione Coloniale», a. XVIII, n. 4 (aprile 1936), pp. 50-52.

Lombardo D., *Colonizzazione di spiriti*, «Illustrazione coloniale. Rassegna dell'espansione italiana», a. XII, n.7 (luglio 1930), p. 23.

M.G., *La nuova Fiera di Tripoli*, «Illustrazione Coloniale Rassegna d'espansione italiana», a. XVII, n. 11 (novembre 1935), p. 39.

Marini d'Armenia U., *Il Congresso Orientale-Coloniale, la Fiera di Trieste*, «L'Illustrazione Coloniale rivista mensile sotto gli auspici dell'Istituto Coloniale Italiano», a. IV, n. 10 (ottobre 1922), pp. 351-353.

Montanari G., *Fiera di Milano*, «Illustrazione coloniale. Rassegna d'espansione italiana», a. XVIII, n. 3 (marzo 1936), pp. 81-86.

N. C. Fiorelli, *L'XI Fiera di Tripoli mostra dell'Italia Imperiale*, «Illustrazione coloniale», a. XIX, n. 3 (marzo 1937), p. 93.

N. C. Fiorelli, *La XII Fiera Internazionale di Tripoli e i traffici con l'Africa*, «Illustrazione Coloniale», a. XX, n.2 (febbraio 1938), p. 57.

Notizie e Informazioni. La Mostra Imperiale di Napoli, «L'Illustrazione Coloniale», a. XX, n. 1 (gennaio 1938), p. 23.

Nuovi sviluppi della Fiera di Tripoli, «Illustrazione Coloniale», a. XX, n. 12 (dicembre 1938), p. 41.

Organizzazione della XIII Fiera di Tripoli, «Illustrazione Coloniale», a. XIX, n. 9 (settembre 1937), p. 38.

Partecipazioni alla XVII Fiera di Milano, «L'Illustrazione Coloniale», a. XVIII, n. 4 (aprile 1936), p. 45.

Partecipazioni italiane alla VI Fiera di Tripoli, «Illustrazione Coloniale», a. XIV, n. 4 (aprile 1932), p. 28.

Prima mostra di prodotti etiopici in Italia, «L'Illustrazione Coloniale», a. XIX, n. 1 (gennaio 1937) p. 44

R. F.C., *Le isole italiane dell'Egeo*, «Illustrazione Coloniale», a. XX, n. 4 (aprile 1938), p. 62.

R. Francalanga, *Il turismo libico e la grande opera dell'E.T.A.L.*, in «L'Illustrazione Coloniale», a. XX, n. 11 (novembre 1938).

Risultati e sviluppi della Fiera di Tripoli, «Illustrazione Coloniale», a. XVI, n. 5 (maggio 1934), p. 35.

S. Zagarese, *La seconda Fiera di tripoli. Avvaloramento della Colonia e sviluppo dei traffici con la Madrepatria*, «Illustrazione coloniale», a. X, n 5 (maggio 1928), pp. 191-193.

Siccardi B., *Mostre e Fiere coloniali*, «L'Illustrazione Coloniale», a. VII, n. 6 (giugno 1925), pp. 190-191.

T. Doria, *Il popolamento della Libia*, «Illustrazione Coloniale», a. XII, n. 10 (ottobre 1930), pp. 11-13.

Tripoli e la sua fiera, «Illustrazione Coloniale Rassegna dell'espansione italica», a. XVI, n.3 (marzo 1934), p. 25.

U.M., *La X Fiera di Tripoli*, «Illustrazione coloniale», a. XVIII, n. 2 (febbraio 1936), p. 44.

XII Fiera Intercoloniale di Tripoli, «Illustrazione Coloniale», a. XX, n. 4 (aprile 1938), p. 61.

Zagarese S., *La nostra Fiera d'Africa e le comunicazioni*, «Illustrazione coloniale rivista mensile sotto gli auspici dell'Istituto Coloniale Italiano», a. IX, n. 5 (maggio 1927), p. 166.

«Notiziario Archeologico del Ministero delle Colonie»

Boni G., Mariani L., *Relazione Intorno al Consolidamento ed al Ripristino dell'Arco di M. Aurelio in Tripoli*, «Notiziario Archeologico del Ministero delle Colonie», a. I (1915), p. 15-34.

«Riviste delle Colonie»

Bellonci G., *Arte e colonie*, «Rivista delle Colonie Italiane», a. VI, 1932, pp. 25-30.

Gioia P., *L'Impero, la Libia e Rodi all'esposizione internazionale di New York*, «Rivista delle Colonie Italiane», a. XIII, n. 12 (dicembre 1939), p. 1625.

Guida, G., *Il Museo dell'Impero d'Italia*, «Rivista delle Colonie», a. XV, n. 5 (settembre-ottobre 1941), pp. 2221-2238.

L'inaugurazione della Fiera di Tripoli e i discorsi delle LL.EE. De Bono e Bolzon, «Riviste delle Colonie», a. I, n. 3 (marzo 1927), pp. 149-151.

La Mostra coloniale Italiana alla Esposizione Internazionale di Anversa, «Rivista delle Colonie Italiane», a. IV, n.6 (giugno 1930), pp. 516-519.

Niccoli E., *Le materie prime alla fiera campionaria di Tripoli*, «Rivista delle colonie italiane a cura del Ministero delle Colonie», a. I, n. 11 (novembre 1927), pp. 25-42.

Vacca Maggiolini E., *La Seconda Fiera di Tripoli*, «Rivista delle colonie italiane», a. II, n. 4 (aprile 1928), p. 600.

«Libia»

Caputo G., *I grandi monumenti della romanità risuscitati da Balbo*, «Libia: rivista mensile illustrata», a. IV, n. 5-8 (maggio-agosto 1940), p. 45.

«Africa Italiana: rivista di storia e d'arte a cura del Ministero delle Colonie»

Marelli M., *Relazione al progetto di sistemazione dell'arco di Marco Aurelio in Tripoli e di restauro dei fonduchi arabi*, «Africa Italiana: rivista di storia e d'arte a cura del Ministero delle Colonie», a. XII, n. 3-4, 1933.

«Gli annali dell'Africa Italiana»

Piccioli A., *La Fiera di Tripoli*, «Gli annali dell'Africa Italiana», a. I, n. 1 (agosto 1938).

«Etiopia»

Bonanni A., *Africa e arte europea*, «Etiopia», a. V, n. 10-11 (1941), pp. 170-171.

Fabbri R., *La pittura abissina*, «Etiopia», a. I, n. 1 (1937), pp. 20-21.

Gamba P., *L'artigianato indigeno eritreo*, «Etiopia», a. III, n. 1 (1939), pp. 37-39.

La Prima Mostra d'arte coloniale in Addis Abeba, «Etiopia rassegna illustrata dell'impero», a. II, n. 6 (1938), pp. 50-51.

Montefoschi M., *Il Padiglione dell'Africa Italiana alla Mostra del Minerale*, «Etiopia rassegna illustrata dell'impero», a. III, n. 2 (1939), p. 65.

Mostra d'Arte dell'Eritrea, «Etiopia», a. III, n. 12 (1939), p. 62.

ALTRE RIVISTE D'EPOCA

Varie

Apollonj Bruno M., *Il Foro e la Basilica Severiana di Leptis Magna*, «I monumenti italiani», n.8-9, 1936.

Aurigemma S., *L'arco di Marco Aurelio in Tripoli*, «Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione», a. V, n.12, 1926.

Aurigemma S., *L'Arco di Marco Aurelio in Tripoli*, «Il Marzocco», 16 Giugno 1912, p. 2.

Carano E., *Onoranze tributate al Prof. P.R.P. in occasione del 75° compleanno e abbandono dell'insegnamento*, «Annali di Botanica», n. 18, 1928, pp. 1-6.

Galvano E., *Accademia Africana*, «Primato», a. I, n. 6, 1940, p. 3-5.

Giglio U., *Il Museo Coloniale Italiano*, in «Realtà. Rivista mensile del Rotary Italiano», a. XI, n. 5 (maggio 1933), pp. 543- 546.

La chiusura della IV Fiera Campionaria di Tripoli, «La Cirenaica organo della Federazione Fascista della Cirenaica», a. II, n. 99, domenica 27 aprile 1930, p. 1.

La I Mostra d'Arte dell'Eritrea sarà inaugurata domani ufficialmente, 30 espositori con 200 opere nella importante rassegna d'arte, «Corriere Eritreo», 25 novembre 1939.

Mattei E., *La colonia in attesa del Fondatore dell'Impero*, in «La Stampa», 12 marzo, 1937.

N.d.r., *Il Padiglione del Governatorato di Roma alla Fiera di Tripoli dell'arch. Alessandro Limongelli*, «Architettura e arti decorative», a. VIII, fasc. XI (luglio 1928), pp. 515-516.

Padiglione Eritrea-Somalia, architetti C.E. Rava e S. Larco. «L'Architettura Italiana, periodico mensile di architettura pratica», agosto 1935, p. 300.

Croce B., *Fatti politici e interpretazioni storiche*, «La Critica», marzo 1924

Marinetti F. T. e Tato, *La fotografia futurista: manifesto*, «Il Futurismo rivista sintetica bimensile», n. 22, 11 gennaio 1931.

«Rassegna di Architettura»

Albergo agli scavi di Leptis Magna a Homs, «Rassegna di Architettura», a. IX, n. 8 (15 agosto 1931), pp. 297-299.

Alpago – Novello A., *Aspetti e problemi della nostra architettura coloniale*, «Rassegna di architettura. Rivista mensile di architettura e decorazione», a. VIII, n. 11 (Novembre 1936), p. 390-402.

Cabiati O., *Nuovi orientamenti della moderna architettura italiana in Libia*, «Rassegna di architettura. Rivista mensile di architettura e decorazione» a. VIII, n. 10 (Ottobre 1936), p. 343-4.

Concorso per la sistemazione della Piazza della Cattedrale di Tripoli, uno dei quattro progetti premiati a parità di grado, C.E. Rava e S. Larco, «Rassegna di architettura», a. VIII, n. 7 (15 luglio 1930), p. 263.

Reggiori F., *Architettura coloniale e architettura coloniale*, «Rassegna di architettura. Rivista mensile di architettura e decorazione», a. VIII, n.10 (ottobre 1936), p. 339-42.

N.d.r., *La Prima Mostra Coloniale dell'Impero a Villa d'Olmo*, «Rassegna di Architettura», a. IX, n. 9 (settembre 1937), p. 343-5.

Pellegrini G., *Manifesto dell'architettura coloniale*, «Rassegna di architettura. Rivista mensile di architettura e decorazione», a. VIII, n.10 (Ottobre 1936), pp. 349-363.

Putelli A., *L'architettura all'Esposizione Coloniale di Parigi*, in «Rassegna di architettura», a. III, n. 12 (dicembre 1931), pp. 444-9.

Il Padiglione delle Colonie alla Fiera Campionaria di Milano, «Rassegna di architettura», a. I, n. 2, (febbraio 1929), p. 15.

Aspetti della Mostra del Minerale Autarchico a Roma, «Rassegna di Architettura», a. X, n. 12, (dicembre 1938), p. 507.

Rothschild R., *Esposizione Universale di Bruxelles 1935*, «Rassegna di Architettura», a. VII, (1935), p. 361-7.

La Prima Mostra Coloniale dell'Impero, «Rassegna di Architettura», a. IX, n. 9 (settembre 1937), pp. 343-45.

CATALOGHI DELLE ESPOSIZIONI COLONIALI

Ancona III Mostra Mercato della Pesca. Guida ufficiale. Ancona, Stab. Tip. Nacci, 1935.

Catalogo ufficiale della Mostra Coloniale Celebrativa della Vittoria Imperiale, Villa Olmo, Como, 5-24 maggio 1937

Exposition Internationale Coloniale Maritime et d'Art Flamand, Anvers, 1930, Catalogo Generale, Bureaux 17, Anversa, 1930

Exposition Nationale Coloniale. Marseille 1906. Notice Officielle et catalogue illustré des Expositions des Beaux-Arts, Paris, Moderne Imprimerie, 1906

Guide officiel de la section Italienne a l'exposition coloniale, Parigi, La Publicité Rosa, 1931.

II Mostra Internazionale di Arte Coloniale, Napoli, Castelnuovo, 1934-1935. Catalogo della mostra a cura di Ente Fiera di Tripoli, Fratelli Palombi Editore, 1934.

Il Libro Coloniale Del Tempo Fascista, VII Mostra-Vendita del Sindacato Romano degli Autori e Scrittori, Catalogo Edizione Definitiva, Roma, Palazzo delle Esposizioni, primavera 1936

La Mostra del Sahara italiano, Napoli, Castelnuovo, 1934. Catalogo della mostra a cura del Museo Coloniale, Roma, Ministero delle Colonie, 1934.

Mostra Coloniale di Genova, a cura del Ministero delle Colonie Roma, tipografia Nazionale di G. Bertero & C., 1914.

Mostra Coloniale Nazionale Imola 24 novembre-8 dicembre 1927. Guida Catalogo, Imola, Tipografia Baroncini, 1927.

Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare, Napoli, Campi Flegrei 9 maggio – 15 ottobre 1940, Torino, Industrie Grafiche Gros Monti & C, 1940

Prima Esposizione Industriale, Commerciale, Agricola, catalogo della mostra svolta a Fiume nel 1925 a cura di G. Barberis, Milano, 1926

Prima Mostra Internazionale di Arte Coloniale, Roma, Palazzo delle Esposizioni, settembre-dicembre 1931. Catalogo della mostra a cura di Ente Fiera di Tripoli, Fratelli Palombi Editore, 1931.

Seconda Mostra Internazionale delle Art decorative: maggio-ottobre 1925. Catalogo. II ed., Milano, Alpes-Del Rio.

Seconda Mostra internazionale delle Arti Decorative, Consorzio Milano-Monza Umanitaria, maggio-ottobre 1925, Monza, Casa Editrice Alpes F. De Rio, Milano, 1925

BIBLIOGRAFIA

ANTOLOGIE E MISCELLANEE

- Aimone L., Olmo C., *Storia delle Esposizioni Universali*, Torino Umberto Allemandi & Co., 1990,
- Anania F., Melograni P. (a cura di), *L'Istituto Luce nel regime fascista. Un confronto tra cinematografie*, Roma, Istituto Luce, 2006.
- Castelli E., Laurenzi D., *Permanenze e metamorfosi dell'immaginario coloniale in Italia*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2000.
- Crosetti A., Vaiano D., *Beni culturali e paesaggistici*, Torino, Giappichelli, 2018.
- Banta M., Hinsley C. M., *From Site to Sight*, Cambridge, Peabody Museum Press, 1986
- Barani G., Bonati M. (a cura di), *Gli Italiani in Africa. Con appendici monografiche su esploratori e personaggi che calcarono il suolo africano dal 1800 al 1943*, Reggio Emilia, T&M Associati, 2004
- Barbera P., Giuffrè M. (a cura di), *Un archivio di architettura tra ottocento e novecento. I Disegni di Antonio Zanca 1861-1958*, Palermo, Biblioteca del Cenide, 2005.
- Behdad A. e Gartland L., *Photography's Orientalism: New Essays on Colonial Representation*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2013.
- Benjamin W., *I "Passages" di Parigi*, a cura di R. Tiedemann e E. Ganni, Torino, Einaudi, 2010, vol. I
- Bertella Farneti, Mignemi A., Triulzi A. (a cura di), *L'impero nel cassetto. L'Italia coloniale tra album privati e archivi pubblici*, Milano-Udine, Mimesis, 2013
- Bignami S., Rusconi P., *Le arti e il fascismo: Italia anni Trenta*, Firenze-Milano, Giunti Editore, 2014
- Corner, P., (a cura di), *Il consenso totalitario. Opinione pubblica e opinione popolare sotto fascismo, nazismo e comunismo*, Roma-Bari, Laterza, 2012
- De Lorenzo R., "Modelli europei e mondiali per il turismo italiano: la 'rivista di viaggi' della Thomas Cook (1926-1938)", in *Storia del Turismo*, annale 2002, a cura di A. Berrino, Vol. III, Franco Angeli, Milano, 2002, pp. 55-93
- Del Boca A. (a cura di), *Adua le ragioni di una sconfitta*, Roma-Bari, Laterza, 1998
- Del Boca A., Labanca N., *L'impero africano del fascismo nelle fotografie dell'Istituto Luce*, Roma, Editori Riuniti, 2002
- Del Boca, A. (a cura di), *Le guerre coloniali de fascismo*, Roma-Bari, Laterza, 1991
- Deplano V., Pes A. (a cura di), *Quel che resta dell'impero. La cultura coloniale degli italiani*, Milano-Udine, Mimesis, 2014.

R. Edmond e V. Smith (a cura di), *islands in History and Representation*, Londra, Routledge Research in Postcolonial Literatures.

Edwards E., Hart J. (a cura di), *Photographs, objects, Histories*, New York, Routledge, 2004

Ernesti G. (a cura di), *La costruzione dell'utopia. Architetti e urbanisti nell'Italia fascista*, Roma, Edizioni Lavoro, 1988

Fiamingo C. (a cura di), *Identità d'Africa fra Arte e Politica*, Roma, Aracne Editrice, 2008

Frisby D., Featherstone M. (a cura di), *Simmel on culture. Selected writings*, London, Sage, 1997

G. Greslieri, P.G. Massaretti, S. Zagnoni (a cura di), *Architettura italiana d'oltremare*, Venezia, Marsilio, 1993.

Galli Michero L., Mazzotta M. (a cura di), *Wunderkammer. Arte, Natura, Meraviglia oggi*, Milano, Skira, 2013

Giardina A., Vauchez A., *Il mito di Roma. Da Carlo Magno a Mussolini*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2000

Giusti Maria A., Ezio Godoli E. (a cura di), *L'Orientalismo nell'architettura italiana tra Ottocento e Novecento*, Siena, Maschietto&Musolino, 1999,

Graffi G. e Scalise S., *Le lingue e il linguaggio. Introduzione alla linguistica*, Milano, Bologna, Il Mulino, 2002.

Joseph S. (a cura di), *Arab Family Studies Critical Review*, Syracuse University Press, 2018

Labanca N. (a cura di), V. Bottego, *Il Giuba Esplorato*, Parma, Ugo Guanda Editore, 1997

Landau Paul L. e Kaspin Deborah D. (a cura di), *Images and empire. Visuality in colonial and postcolonial Africa*, Berkley and Los Angeles, University of California, 2002.

Lugli A., Mazzotta M., Recht R., *Naturalia et mirabilia. Il naturalismo enciclopedico nella Wunderkammern d'Europa*, Milano, Mazzotta Editore, 2006.

Luni, M. (a cura di), *Cirene, Atene d'Africa*, Roma, L'«Erma» di Bretschneider, 2014.

Lupo G., Langella G. (a cura di). *Il secolo dei manifesti. Programmi delle riviste del Novecento*, Torino, Nino Aragno Editore, 2006.

Mignemi A. (a cura di), *Lo sguardo e l'immagine: la fotografia come documento storico*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.

Molledo Mapelli A. (a cura di), *Tra Oriente e Occidente. Stampe italiane della prima metà del '900*, Roma, Artemide, 2007.

Musso L., Buccino L. (a cura di), *Il Museo di Sabratha nei disegni di Diego Vincifori. Architettura e archeologia nella Libia degli anni Trenta*, Firenze, All'insegna del Giglio edizioni, 2013.

Patetta L., Danesi S. (a cura di), *Il Razionalismo e l'architettura in Italia durante il Fascismo*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1976.

Pellegrini, V., Bettinelli, A., *Per la storia dell'amministrazione coloniale italiana*, Milano, Giuffrè Editore, 1994.

Rosanna Cioffi e Alessandro Rovetta (a cura di), *Percorsi di critica: un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, Milano, Vita e Pensiero, 2007.

Segall Marshall H., Campbell Donald T., Herskovit Melville J., "The influence of culture on Visual Perception", in Hans Toch e Clay Smith (a cura di), *Social Perception*, U.S., Van Nostrand Reinhold Inc., 1968.

Tea E., *Giacomo Boni nella Vita del suo Tempo*, Milano, Ceschina, 1932.

Tomasella, G. (a cura di), *Esporre l'Italia coloniale. Interpretazioni dell'alterità*, Il Poligrafo casa editrice, Padova, 2017.

Venturini M. (a cura di), *Fuori campo. Letteratura e giornalismo nell'Italia coloniale 1920-1940*, Perugia, Morlacchi Editore, 2013.

Welch D. (a cura di), "Nazi Propaganda: the power and the limitations", Londra, Croom Helm, 1983

ATTI DI CONVEGNI

Architettura dell'ecllettismo: la dimensione mondiale, Atti del 5° e 6° convegno, 24-25 giugno 2002 e 1° luglio 2003, Napoli, Liguori Editore, 2006.

Atti del Primo congresso nazionale di urbanistica, Roma, Palazzo della Sapienza, 5-7 aprile 1937, Roma, Tipografia delle Terme, 1937.

Gli studi africanistici in Italia dagli anni '60 ad oggi, Atti del Convegno Roma 25-27 giugno 1985, Roma Istituto Italo Africano, 1986.

Museografia italiana negli anni Venti: il museo di ambientazione, Atti del convegno, a cura di F. Lanza, edito dal comune di Feltre, febbraio 2003.

Turismo. Tra sviluppo locale e cooperazione interregionale, a cura di F. Dallari, A. Mariotti, Atti del convegno internazionale Rimini 28-30 maggio 2004, Bologna, patron Editore, 2006

CATALOGHI

Carlo Vittorio Testi - Mostra Antologica, catalogo a cura di AA.VV., Comune di Riolo Terme, 1990.

Dipinti sculture e grafiche delle collezioni del Museo Africano. Catalogo generale, a cura di M. Margozi, IsIAO, Roma, 2005.

E42. *L'esposizione universale di Roma. Utopia e scenario del Regime*, vol. II, Venezia, Marsilio, 1987, a cura di M. Calvesi, E. Guidoni, S. Lux.

Guida ufficiale delle Esposizioni di Roma, Comitato esecutivo per le feste commemorative del 1911 in Roma (a cura di), G. Bertero & C., A. Franchini, A. Guglielmi, A. Liebman & C. Editori, Roma, 1911

Mondi a Milano. Culture ed esposizioni 1874-1940, catalogo della mostra, (Milano, 27 marzo - 19 luglio 2015), Milano, 24 ore cultura, 2015.

Mostra personale del pittore Antonio Barrera, catalogo della mostra tenuta a Roma dal 10 maggio al 19 maggio 1944, a cura di M. Biancale, Galleria San Marco, Roma 1944.

Mostra Augustea della Romanità catalogo prima edizione, Roma 23 settembre 1937 – 23 settembre 1938, Roma, tipografia camera deputati ditta Carlo Colombo, 1937.

Post zang tumb tuum. Art life politics Italia 1918-1943, catalogo della mostra (Milano, 18 febbraio – 25 giugno 2018), Milano, Fondazione Prada, 2018.

Tra Oriente e occidente. Stampe Italiane della Prima metà del 900, a cura di A. Moliterno Mopelli, catalogo della mostra, Roma, Ist. Nazionale per la Grafica, 2006-2007, Roma, Artemide, 2006.

MONOGRAFIE

Abbattista G., *Umanità in mostra. Esposizioni etniche e invenzioni esotiche in Italia (1880 – 1940)*, Trieste, Università di Trieste, 2013.

Allotti P., *Giornalisti di regime. La stampa italiana tra fascismo e antifascismo (1922-1948)*, Roma, Carocci, 2012.

Arena, G., *Visioni d'Oltremare. Allestimenti e politica dell'immagine nelle esposizioni coloniali del secolo XX*, Napoli, Edizioni Fiorama, 2011.

Argentieri M., *L'occhio del regime. Informazione e propaganda nel cinema del fascismo*, Firenze, Vallecchi Editore, 1979.

Barbanera M., *L'archeologia degli italiani. Storia, metodi e orientamenti dell'archeologia classica in Italia*, Roma, Editori Riuniti, 1998.

Barthes R., *La camera chiara. Note sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 2003.

Battilani P., *Vacanze di pochi, vacanze di tutti. L'evoluzione del turismo europeo*, Bologna, Il Mulino, 2001.

Battini, M., *Peccati di memoria: la mancata Norimberga italiana*, Laterza, Roma-Bari, 2003.

Batut A., *La photographie appliquée à la production du type d'une famille, d'une tribù ou d'une race*, disponibile su: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k110285p/f10.image>

Berrino A., *Storia del turismo in Italia*, Bologna, Il Mulino, 2011.

Brilli A., *Quando viaggiare era un'arte. Il romanzo del Gran Tour*, Bologna, Il Mulino, 1995

- Boddi M., *Letteratura dell'Impero e romanzi coloniali (1922-1935)*, Marina di Minturno (LT), Caramanica editore, 2012
- Carboni M., *La mosca di Dreyer. L'opera della contingenza nelle arti*, Milano, Jaca Book, 2007
- Carducci G., 'Sui colli de le Argonne alza il mattino', in *Rime Nuove (1861-1887)*, Torino, Einaudi, 1967.
- Cassata F., «*La Difesa della Razza*». *Politica, ideologia e immagine del razzismo fascista*, Torino, Einaudi, 2008.
- Caswell M., *Archiving the Unspeakable: Silence, Memory and the photographic record in Cambodia*, Madison Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 2014
- Cavazza S., *Piccole Patrie. Feste popolari tra regione e nazione durante il fascismo*, Bologna, Il Mulino, 2003.
- Ciucci G., *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944*, Torino, Einaudi, 2002.
- Colarizi S., *Il consenso degli italiani sotto il regime 1929-1943*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2009, pp.194-204
- De Felice R., *Il Fascismo e l'Oriente. Arabi, ebrei e indiani nella politica di Mussolini*, Milano, Luni editrice, 2018
- De Grazia V., *Consenso e cultura di massa nell'Italia fascista*, Roma-Bari, Laterza Editori, 1981.
- De Maria C. (a cura di), *Fascismo e società italiana. Temi e parole-chiave*, Bologna, BraDypUS, 2016
- De Rosa L., *La Provincia subordinata. Saggio sulla questione meridionale*, Roma-Bari, Laterza Editori, 2004
- Deplano V., *Per una nazione coloniale. Il progetto imperiale fascista nei periodici coloniali*. Perugia, Morlacchi Editore, 2018
- Di Chiara M., *Oltre la gabbia: ordine coloniale e arte di confine*, Roma, Meltemi, 2005.
- Eco U., *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1984.
- Edwards E., *Photography and Anthropology 1860-1920*, New Haven- London, Yale university press in association with the Royal anthropological institute, 1992.
- Eisenstaedt A., *Witness to our time*, New York, Viking Press, 1966.
- Erbaggio P., *Italian Silent Cinema: A Reader*, London, John Libbey, 2013.
- Faeta F., *Strategie dell'occhio. Saggi di etnografia visiva*, Milano, Franco Angeli, 2003.
- Floch J.M., *Semiotica, marketing e comunicazione. Dietro i segni, le strategie*, Milano, Franco Angeli Editore, 2002 (ed. or. 1990).
- Foucault M., *Utopie Eterotopie*, a cura di A. Moscati, Napoli, Edizioni Cronopio, 2006.
- Gandolfo F., *Il Museo Coloniale di Roma 1904-1971. Fra le zebre nel paese dell'olio di ricino*, Roma, Gangemi editore, 2014

- Frenguelli G., Melosi L., *Lingua e cultura dell'Italia Coloniale*, Roma, Aracne, 2009
- Gentile E., *Il Culto del Littorio*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1993
- Gentile E., *Fascismo. Storia e interpretazioni*, Roma-Bari, Laterza, 2002
- Gentile E., *Fascismo di Pietra*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2008.
- Ghezzi C., *Colonie, coloniali. Storie di donne e uomini e Istituti fra Italia e Africa*, Roma, Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente, 2003.
- Gili J.A., *Stato fascista e cinematografia. Repressione e promozione*, Roma, Bulzoni, 1981.
- Gillham Nicholas W., *A life of Sir Francis Galton: from African Exploration to the Birth of Eugenics*, New York, Oxford University Press, 2001
- Gioia A., *Donne senza qualità. Immagini femminili nell'Archivio storico dell'Istituto Luce*, Milano, Franco Angeli Editore, 2010.
- Giozzi G., *La scoperta dei selvaggi. Antropologia e colonialismo da Colombo a Diderot*, Milano, Principato, 1971
- Gobetti P., *La Rivoluzione Liberale*, Torino, Einaudi, 2008
- Griffiths A., *Wondrous Difference. Cinema, Anthropology and turn-of-the-century visual culture*, New York, Columbia University Press, 2002
- Hom S. M., *The beautiful country: Tourism And The Impossible State Of Destination Italy*, Toronto, University of Toronto Press, 2015.
- Huxley T. H., *Escritos sobre ciência e religião*, São Paulo, Editora Unesp, 2009
- Knight C., *Sulle orme del Gran Tour. Uomini, luoghi, società del regno di Napoli*, Electa, Napoli, 1995
- Isnenghi M., *Intellettuali militanti e intellettuali funzionari. Appunti sulla cultura fascista*, Torino, Einaudi, 1979.
- Isnenghi M., *L'Italia del Fascio*, Firenze, Giunti, 1996
- Labanca N. (a cura di), *L'Africa in vetrina. Storie di musei e di esposizioni coloniali in Italia*, Treviso, Pagus Edizioni, 1992.
- Labanca, N., *Oltremare. Storia dell'espansione coloniale italiana*, Bologna, Il Mulino, 2002.
- Laura Ernesto G., *Le stagioni dell'aquila*, Roma, Istituto Luce, 2004.
- Legati L., *Museo Cospiano annesso a quello del famoso Ulisse Aldovrandi e donato alla sua Patria dall'Illustrissimo Signor Ferdinando Cospi [...] Descrizione di Lorenzo Legati*, Bologna, per Giacomo Monti, 1677, copia digitalizzata:
https://books.google.it/books?id=dVUcmEXGtqgC&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- Lubinski K., *Abessinië land en volk*, Amsterdam, Andries Blitz, 1935.

- Lussana F., *Cinema educatore. L'Istituto Luce dal fascismo alla Liberazione (1924-1945)*, Roma, Carocci Editore, 2018.
- Manacorda D., Tamassia R., *Il piccone del regime*, Roma, Curcio, 1985.
- Marazzi A., *Antropologia della visione*, Roma, Carocci, 2002.
- Mariotti A., *L'industria del forestiero in Italia*, Bologna, Zanichelli, 1923
- Messina M. Grazia, *Le muse d'oltremare. Esotismo e primitivismo dell'arte contemporanea*, Torino, Einaudi, 1993
- Montanelli I., *Storia dei Greci*, Milano, Bur edizioni, 2006 (1ª edizione 1959 Rizzoli).
- McLaren B. L., *Architecture and Tourism in Italian Colonial Libya: an ambivalent modernism*, London, Darf Publishers, 2018 (1ª ed. 2006).
- McLuhan M., *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il Saggiatore 1967.
- Mignemi A., *Lo sguardo e l'immagine. La fotografia come documento storico*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.
- Monina G., *Il consenso coloniale. Le Società geografiche e l'Istituto Coloniale italiano (1896-1914)*, Roma, Carocci, 2002.
- Morris-Reich A., *Race and photography. Racial photography as scientific evidence, 1876-1980*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 2016
- Munzi M., *L'epica del ritorno: archeologia e politica nella Tripolitania italiana*, Roma, L'Erma Di Bretschneider, 2001.
- Naranjo J., *Fotografia, antropologia y colonialismo (1845 – 2006)*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2006
- Nesbitt L.M., *La Dancalia Esplorata*, Boopen Editore, Pozzuoli (Napoli), 2011
- Niceforo A., *L'Italia barbara contemporanea (Studi e appunti)*, NabuPress, Firenze, 2012
- Petrusewicz M., *Come il meridione divenne una questione*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1998
- Podestà G., *Sviluppo industriale e colonialismo. Gli investimenti italiani in Africa orientale*, Milano, Mondadori, 1996.
- Puccini S., *Uomini e Cose. Esposizioni, collezioni, musei*, Roma, CISU, 2012 (II ed.).
- Puccini S., *L'Italia gente dalle molte vite. Lamberto Loria e la Mostra di Etnografia Italiana del 1911*, Roma, Meltemi Editore, 2005
- Rava C.E., *Nove anni di architettura vissuta, 1926-1935*, Roma, 1935
- Rivoltella P.C., *L'audiovisivo e la formazione*, CEDAM, Padova, 1998
- Rochat G., *Il colonialismo italiano*, Torino, Loescher, 1973
- Russo A., *Il Fascismo in mostra*, Roma, Editori Riuniti, 1999.
- Salvadori M., *Il mito del buongoverno. La questione meridionale da Cavour a Gramsci*, Einaudi, Torino, 1960

- Said Edward W., *Cultura e Imperialismo*, Roma, Gamberetti Editrice, 1998
- Said Edward W., *Orientalismo*, Milano, Feltrinelli, 1999.
- Schnapp J. T., *18BL. Mussolini e l'opera d'arte di massa*, Milano, Garzanti, 1996.
- Schnapp J. T., *Anno X. La Mostra della Rivoluzione Fascista del 1932*, Pisa Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2003.
- Sontag S., *On Photography*, New York, RosettaBooks LLC, 2005 (1° ed. 1973).
- Sontag S., *Ensaio sobre fotografia*, Lisboa, Quetzal Editores, 2012
- Sozzi L., *Immagini del selvaggio. Mito e realtà nel primitivismo europeo*, Edizioni Storia e Letteratura, Roma, 2002
- Stoler A., *Carnal knowledge and imperial power race and the intimate in colonial rule*, Berkeley, University of California press, 2002
- Taillibert C., *L'Institut International du cinématographe éducatif. Régards sur le rôle du cinéma éducatif dans la politique internationale du fascisme italien*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- Togliatti P., *Corso sugli avversari. Lezioni sul fascismo*, Torino, Einaudi, 2010
- Tomasello G., *La letteratura coloniale italiana dalle avanguardie al fascismo*, Palermo, Sellerio 1984
- Tomasello G., *L'Africa tra mito e realtà. Storia della letteratura coloniale italiana*, Palermo, Sellerio editore, 2004
- Tomasella G., *Esporre l'Italia Coloniale. Interpretazioni dell'alterità*, Padova, Il Poligrafo, 2017.
- Venturini, M. *Controcànone. Per una cartografia della scrittura coloniale e postcoloniale italiana*, Roma, Aracne Editrice, 2010.
- Venturini, M. *Fuori campo. Letteratura e giornalismo nell'Italia coloniale. 1920-1940*, Morlacchi, 2013, Perugia
- Visentin C., *Il turismo contemporaneo. Cultura e mondo dell'impresa*, Lugano, Giampiero Casagrande editore, 2002
- Zamponi Falasca S., *Lo spettacolo del fascismo*, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2003
- Zitara N., *L'Unità d'Italia. nascita di una colonia*, Milano, Jaca Book, 2015 (1° ed. 1971)
- Zitara N., *Il proletariato esterno*, Milano, Jaca Book, 1972
- Salaris C., *Artecrazia. L'avanguardia futurista negli anni del fascismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1992

RIVISTE SCIENTIFICHE

- Audenino P., *La Mostra degli Italiani all'estero: prove di nazionalismo*, «Storia in Lombardia», 1/2008, pp. 111-124.

Benevelli, *La psichiatria coloniale italiana negli anni dell'Impero (1936-1941)*, Biblioteca di antropologia medica, 7, Corte dell'Idume (Le), Argo, 2010, pp. 57-59.

Berhe S., *Un impero di carte: l'immagine della Libia nelle riviste turistiche «Le vie d'Italia» e «Libia»*, in «Clio@Themis», n. 2, 2017.

Bettini P., «Quadrante». Documenti di storia e di critica dell'architettura: le riviste del periodo fascista, in «Casabella», XXXII, 322, gennaio 1968, pp. 52-57, XXXII, 323, febbraio 1968, pp. 58-60

Borio G., *Riflessioni sul rapporto tra struttura e significato nei testi audiovisivi*, in «Philomusica online. Rivista dell'Università di Padova», vol. 6, n. 3, 2007. Disponibile su: http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/06-03-INT01/73#_ftnref5

Bosworth R.J.B., *Tourist Planning in Fascist Italy and the Limits of a Totalitarian Culture*, in «Contemporary European History», n. 6 (1997), pp. 1-25.

Caprotti F., *Information Management and Fascist Identity*, in «Media History», Vol. 11, n. 3, 2005, pp. 177- 191.

Caprotti F., *The invisible war on nature: the Abyssinian war (1935-1936) in newsreels and documentaries in Fascist Italy*, in «Modern Italy», v. 19, n. 3, pp. 3015-321.

Carli M., *Ri/produrre l'Africa romana. I padiglioni italiani all'Exposition Coloniale Internationale, Paris, 1931*, «Memoria e Ricerca», n. 17, settembre-dicembre 2004, p. 220.

Catalano M. I., *Spazi e tempi della sosta nella museografia degli anni tra le due guerre*, in corso di pubblicazione.

Cristante S., Filotico F., *Le grandi fiere medievali e l'origine della merce moderna*, «H-ermes. Journal of Communication H-ermes», J. Comm. 5 (2015), 97-112:106, DOI 10.1285/i22840753n5p97.

Del Boca A., *Omar al Mukhtar, credente e stratega -padre della patria per i libici, pendaglio da forza per i fascisti, sconosciuto per l'Italia di oggi*, «Nigrizia», aprile 1998, disponibile su: <http://www.gennarocarotenuto.it/516-colonialismo-italiano-omar-al-mukhtar-leroe-della-resistenza-libica/>

Gargani D., Pagliarulo A., *La costruzione semiotica delle ideologie: il caso dei cinegiornali LUCE e INCOM*, in «Esercizi Filosofici», n. 6, 2011, pp. 281-298.

Geppert Alexander C.T., *Città brevi: storia, storiografia e teoria delle pratiche espositive europee 1851-2000*, «Memoria e Ricerca», n. 17, settembre-dicembre 2004, pp. 7-18.

Goglia L., *Nota sulla cartolina fotografica coloniale italiana*, «Rivista di storia e critica della fotografia», a. IV, n. 5 giugno-ottobre 1983, pp. 8-12.

MacLaren B. L., *The Tripoli Fair and the Representation of Italy's African Colonies*, «Journal of Decorative Art and Propaganda Art», n. 24, 2002.

Marroni L., *“Portugal não é um país pequeno”. A lição de colonialismo na Exposição Colonial do Porto de 1934*, «História. Revista da FLUP. Porto», IV Série, vol. 3, 2013, pp. 59-78.

Migliore T., *Il cronotopo. Un dispositivo dello spazio enunciazionale*, «EC» 31 luglio 2013, consultabile su: www.ec-aiss.it

Mitchell T., 'The world as exhibition', «Comparative Studies in Society and History», 31 (1989), pp. 217-36.

Morone, Antonino M., *I custodi della memoria. Il comitato per la documentazione dell'opera dell'Italia in Africa*, in «Zapruder», n. 23, sett-dic. 2010, pp. 25-38.

Ottaviano C., *I coloniali. I documentari Luce e la Settimana Incom* in «Zapruder», settembre-dicembre 2010, pp. 11-23.

Palma S., *La Fototeca dell'Istituto Itali Africano*, in «Africa: rivista trimestrale di studi e documentazione dell'Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente», a. 44, n. 4 (dicembre) 1989, pp. 595-609.

Palmeri M., *The Time of the Myth: Situating Representations of the Roman Empire within Italian Colonialism, 1911–1940*, «Global Histories a Student Journal», vol. III, issue 2, 2017, pp. 103-120.

Tizzoni E., *Politica e turismo in epoca fascista tra centro e periferia*, «Ricerche di storia politica», fasc. 2, Agosto 2017.

Tomasello G., *L'eroe dannunziano e l'Africa nella costruzione dell'ideologia coloniale dell'Italia prefascista*, «Quaderni del Vittoriale», a. VI, n.36 novembre-dicembre 1982.

Tomasello G., *Letteratura coloniale italiana. Martini e Oriani*, «Annali dell'Istituto universitario Orientale. Sezione romanza», XLII, 2, 2000.

Walton J. K., *Prospects in Tourism History: Evolution, State of play and Future Developments*, in «Tourism Managment», n. 30 (2009), pp. 783-793.

TESI DI LAUREA E DI DOTTORATO

V. Capresi, «I centri rurali libici. L'architettura dei centri rurali di fondazione costruiti in Libia, colonia italiana, durante il Fascismo (1934-40)», tesi di dottorato, Vienna University of Technology, 2007.

Chicca A., *La fotografia nella costruzione delle retoriche coloniali: lo scandalo Somalia del 1997*, Tesi di laurea specialistica, Università degli Studi di Pisa, rel. Proff. Fabio Dei e Marco Lenci, 2006.

McLaren B. L., *The Tripoli Trade Fair and the Representation of Italy's African Colonies*, in PhD dissertation *Mediterraneità and Modernità: Architecture and Culture during the Period of Italian Colonization in North Africa*, Massachusetts Institute of Technology, February 2001.

Mancosu G., *La LUCE per l'Impero. I cinegiornali sull'Africa Orientale Italiana 1935- 1942*, tesi di dottorato Università degli Studi di Cagliari, a.a. 2013-2014, relatore Cecilia Novelli.

Messina E., *Architetti e ingegneri del Banco di Sicilia tra Ottocento e Novecento*, tesi di dottorato, Università di Palermo, tutor P. Barbera, 2015, p. 131, consultabile su: https://iris.unipa.it/retrieve/handle/10447/106289/143355/Tesi%20dottorato_Evelyn%20Messina.pdf

Santojanni V., *Il Razionalismo nelle colonie italiane 1928-1943. La “nuova architettura” delle Terre d’Oltremare*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Napoli Federico II, 2008.

D’Ambrosio G., *La donna e la “razza”. Nascita e sviluppo di un immaginario coloniale*, tesi di laurea, relatore prof. Daniela Adorni, Università degli Studi di Torino, a.a. 2015/16.

S.Pacchiani, *Esposizione universale di Bruxelles 1935*, estratto dalla tesi di dottorato dal titolo *L’Exposition Universelle et Internationale, Bruxelles 1935: l’immagine dell’Italia all’estero tra arte, architettura e propaganda*, <https://luceperladiadattica.com/2016/09/14/1935-lesposizione-universale-di-bruxelles-a-cura-di-serena-pacchiani/>

SITOGRAFIA

Archivio Istituto Luce

Archivio Luce, V. Labarbera, *Il trionfale viaggio di S.E. Mussolini in Tripolitania*, <https://bit.ly/2Hiz5g2>

Cinegiornale Luce A (1927-1932), <https://www.archivioluce.com/giornale-luce-a/>

Cinegiornale Luce B (1931- 1940), <https://www.archivioluce.com/giornale-luce-b/>

Cinegiornale Luce C (1940-1945), <https://www.archivioluce.com/giornale-luce-c/>

Rivista Luce (1934-1935), <https://www.archivioluce.com/rivista-luce/>

Cronache dell’Impero (1937), <https://www.archivioluce.com/cronache-dellimpero/>

Cine GIL (1940-1943), <https://www.archivioluce.com/cine-gil/>

Biografie

Alberto Neppi, informazioni sulle opere <http://www.letteraturadimenticata.it/neppi.htm>

Alberto Neppi, scheda biografica: <http://www.letteraturadimenticata.it/neppi.htm>

Enciclopedie

Brunetta G. Piero, *Istituto Nazionale Luce*, in «Enciclopedia del cinema», 2003, consultabile su: http://www.treccani.it/enciclopedia/istituto-nazionale-l-u-c-e_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/

Etimologia termine “curioso”, cfr: Etimo, <https://www.etimo.it/?term=curioso>

Francesco Dal Pozzo, Dizionario Biografico degli Italiani, Enciclopedia Treccani, [http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-dal-pozzo_res-bdb719bf-87eb-11dc-8e9d-0016357eee51_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-dal-pozzo_res-bdb719bf-87eb-11dc-8e9d-0016357eee51_(Dizionario-Biografico)/)

G. M. Giulietti, Dizionario Biografico degli Italiani, Enciclopedia Treccani [http://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-maria-giulietti_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-maria-giulietti_(Dizionario-Biografico)/)

“Zeriba”, Vocabolario Treccani online: <http://www.treccani.it/vocabolario/zeriba/>

Fotografia

Giuseppe Bazzani nelle fotografie di Cosciaticchi e Gatti. Fondazione Zeri:
http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/ricerca.v2.jsp?locale=en&decorator=layout_resp&apply=true&percorso_ricerca=F&filtroautore_F=3604

Francobolli

Catalogo dei francobolli emessi in Libia dal 1936 a 1941. I Bolli,
<http://www.ibolli.it/cat/colonie/libia3/libia3.php>

Istituzioni

Archivio Storico Diplomatico del Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale:
http://www.esteri.it/mae/it/ministero/servizi/uapdsd/storico_diplom

Biblioteca Nazionale Centrale di Roma <http://www.bncrm.beniculturali.it/it/790/eventi/1805/riapre-la-biblioteca-isiao-nella-biblioteca-nazionale-centrale-di-roma>;

Centro Interdipartimentale di Studi Ebraici, Università degli Studi di Pisa:
<http://www.cise.unipi.it/ebreistranieriitalia/view.php?lang=it&id=44>

Ministero delle colonie, Relazione dell'on. P. Bartolini “Nel primo anno di vita del ministero delle colonie,” *DigitUniTO*, accesso 09 agosto 2018, <https://www.omeka.unito.it/omeka/items/show/713>

Senato della Repubblica, scheda personale di Emilio De Bono <https://bit.ly/2EA2QGp>

Senato della Repubblica, scheda personale di Giuseppe Volpi di Misurata <https://bit.ly/2EASa7>

Mostre e Fiere

Apertura della 39° Fiera di Tripoli, Maghreb watch:
<https://maghrebwatch.wordpress.com/2010/04/25/39th-tripoli-international-fair-opens-promotes-global-partnership/>

Bert Ziech, *Brussels World Exposition 1935*, https://www.youtube.com/watch?v=pYZKcNRb_2c.

La Fiera di Tripoli e la Fiera del Levante le porte verso l'Eurafrica, Italia Coloniale,
<https://bit.ly/2P7iHB0>

La Foire coloniale et exotique de 1925 à Lausanne, 05 febbraio 2016, <https://www.mch-group.com/fr-CH/mch-group/history/history-blog/2016/02/kolonialmesse-lausanne.aspx>

L'Esposizione "Arte italiana contemporanea" alla Galleria Pesaro, fotografie di Cosciancich e Gatti, «Emporium», <http://www.artivisive.sns.it/fototeca/scheda.php?id=33937>

Villa Olmo, Como, Sito ufficiale: <http://www.villaolmocomo.it/villa-olmo/>

Villa Reale di Monza, <http://www.villarealedimonza.it/villa-reale/>
Quotidiani

La Repubblica, *La Venere di Cirene torna in Libia: restituita la statua della discordia*, 30 agosto, 2008, <https://www.repubblica.it/2008/05/sezioni/esteri/libia-italia/venere-cirene-scheda/venere-cirene-scheda.html>

Storia

Ebrei stranieri internati in Italia durante il periodo bellico:
<http://www.annapizzuti.it/database/ricerca.php?a=show&sid=9714>

RINGRAZIAMENTI

Il mio primo ringraziamento va alla professoressa Maria Ida Catalano e alla dottoressa Paola Poglioni, rispettivamente tutor e co-tutor della tesi, per il sostegno e la disponibilità mostrati nel corso di questi anni.

Un ringraziamento va anche al professor Giuseppe Marcocci, oggi professore associato presso la Facoltà di Storia dell'Università di Oxford, che mi ha incoraggiata durante il mio primo anno di ricerche, e alla professoressa Catia Papa, coordinatrice del corso di dottorato dell'Università degli Studi della Tuscia, che si è dimostrata sempre disponibile.

Colgo l'occasione per ringraziare la professoressa Filipa Lowndes Vicente che mi ha guidata durante il mio periodo di visiting in Portogallo, così come il personale del dipartimento di Ciências Sociais dell'Universidade de Lisboa.

Ringrazio Maria Holtrop, curatrice della sezione coloniale del Rijksmuseum di Amsterdam, e il professor Andrew Morral del Bard Graduate Centre di New York, con cui ho avuto degli interessanti scambi durante la summer school "Museum object as evidence" e che mi hanno fornito utili spunti di riflessione.

Ringrazio i responsabili dell'Archivio Storico del Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale, i funzionari della Biblioteca Centrale Nazionale di Roma e degli altri istituti di cultura che ho frequentato per le mie ricerche che si sono dimostrati estremamente gentili.

È difficile spiegare a chi non ha esperienza di ricerca accademica il senso di alienazione che si raggiunge nei momenti di massimo impegno. La ricerca è struttura e la struttura, a sua volta, è disciplina, tentativi andati a male, frustrazione, solitudine, notti insonni, insofferenza. Più di tre anni fa ho messo in pausa la mia vita e oggi, finalmente, me ne riapproprio: credo sia doveroso ringraziare tutte le persone che durante questi lunghi mesi hanno deciso di restarmi accanto nonostante spesso non avessi nulla da dare.

Eccomi: è finita.