



2016

IL CAPITALE CULTURALE

*Studies on the Value of Cultural Heritage*

**JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE**

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism  
University of Macerata

## Il Capitale culturale

*Studies on the Value of Cultural Heritage*

Vol. 14, 2016

ISSN 2039-2362 (online)

© 2016 eum edizioni università di macerata  
Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

### *Direttore*

Massimo Montella

### *Co-Direttori*

Tommy D. Andersson, Elio Borgonovi,  
Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre, Michela  
Di Macco, Daniele Manacorda, Serge  
Noiret, Tonino Pencarelli, Angelo R. Pupino,  
Girolamo Sciuolo

### *Coordinatore editoriale*

Francesca Coltrinari

### *Coordinatore tecnico*

Pierluigi Feliciati

### *Comitato editoriale*

Giuseppe Capriotti, Alessio Cavicchi, Mara  
Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia  
Dragoni, Pierluigi Feliciati, Enrico Nicosia,  
Valeria Merola, Francesco Pirani, Mauro  
Saracco, Emanuela Stortoni

### *Comitato scientifico - Sezione di beni culturali*

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca  
Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati,  
Maria Teresa Gigliozzi, Valeria Merola,  
Susanne Adina Meyer, Massimo Montella,  
Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco  
Pirani, Mauro Saracco, Michela Scolaro,  
Emanuela Stortoni, Federico Valacchi, Carmen  
Vitale

### *Comitato scientifico*

Michela Addis, Tommy D. Andersson, Alberto  
Mario Banti, Carla Barbati, Sergio Barile,  
Nadia Barrella, Marisa Borraccini, Rossella  
Caffo, Ileana Chirassi Colombo, Rosanna  
Cioffi, Caterina Cirelli, Alan Clarke, Claudine  
Cohen, Gian Luigi Corinto, Lucia Corrain,  
Giuseppe Cruciani, Girolamo Cusimano,

Fiorella Dallari, Stefano Della Torre, Maria  
del Mar Gonzalez Chacon, Maurizio De Vita,  
Michela Di Macco, Fabio Donato, Rolando  
Dondarini, Andrea Emiliani, Gaetano Maria  
Golinelli, Xavier Greffe, Alberto Grohmann,  
Susan Hazan, Joel Heuillon, Emanuele  
Invernizzi, Lutz Klinkhammer, Federico  
Marazzi, Fabio Mariano, Aldo M. Morace,  
Raffaella Morselli, Olena Motuzenko, Giuliano  
Pinto, Marco Pizzo, Edouard Pommier, Carlo  
Pongetti, Adriano Prospero, Angelo R. Pupino,  
Bernardino Quattrococchi, Mauro Renna,  
Orietta Rossi Pinelli, Roberto Sani, Girolamo  
Sciuolo, Mislav Simunic, Simonetta Stopponi,  
Michele Tamma, Frank Vermeulen, Stefano  
Vitali

### *Web*

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>

### *e-mail*

[icc@unimc.it](mailto:icc@unimc.it)

### *Editore*

eum edizioni università di macerata, Centro  
direzionale, via Carducci 63/a - 62100  
Macerata  
tel (39) 733 258 6081  
fax (39) 733 258 6086  
<http://eum.unimc.it>  
[info.ceum@unimc.it](mailto:info.ceum@unimc.it)

### *Layout editor*

Cinzia De Santis

### *Progetto grafico*

+crocevia / studio grafico



Rivista accreditata AIDEA

Rivista riconosciuta CUNSTA

Rivista riconosciuta SIMMED

Rivista indicizzata WOS

---

# Musei e mostre tra le due guerre

a cura di Silvia Cecchini e Patrizia Dragoni

---

Saggi

# La differenza tra noi e “gli altri”: su alcune mostre coloniali milanesi organizzate nel Ventennio fascista

Silvia Colombo\*

Qualcuno di noi ha avuto l'impressione di aver scoperto le Colonie italiane: laggiù dunque non c'è solo la sabbia? Sembra incredibile a più d'uno<sup>1</sup>.

## *Abstract*

Scopo del presente studio è cercare di individuare i punti cardine della politica coloniale fascista, così come proposta al pubblico attraverso una serie di esposizioni

\* Silvia Colombo, ricercatrice indipendente, Dottore di ricerca in Conservazione dei Beni Architettonici, Politecnico di Milano, Piazza Leonardo da Vinci, 32, 20133 Milano, e-mail: [silvia.colombo8@gmail.com](mailto:silvia.colombo8@gmail.com).

Per il compimento del presente lavoro si ringraziano sentitamente il dott. Andrea Lovati, Curatore dell'Archivio Storico di Fondazione Fiera Milano, e la dott.ssa Elisabetta Staudacher, Conservatrice dell'Archivio storico e Biblioteca presso la Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente di Milano.

<sup>1</sup> Monaldi 1922, p. 2.

milanesi organizzate dal governo Facta prima e dagli esponenti del PNF poi, nell'arco del Ventennio. Più precisamente, lo studio dei materiali d'archivio ed editi relativi a tre manifestazioni che scandiscono il lasso di tempo tra le due guerre – la “Mostra coloniale italiana”, tenutasi in concomitanza alla III Fiera Campionaria di Milano (12-27 aprile 1922), la “Mostra d'arte coloniale” allestita presso il Palazzo della Permanente nel 1936 (14-30 giugno) e la “Mostra dell'attrezzatura coloniale”, sezione della VII Triennale di Milano (aprile-giugno 1940) – sarà funzionale alla comprensione di un complesso contesto storico-culturale, di cui verranno presi in considerazione alcuni aspetti peculiari. Grazie a un approccio multidisciplinare, che abbraccia la storia, la storia dell'arte, la museologia e le scienze sociali, verranno messi in luce i contributi concessi e i risultati ottenuti dai protagonisti che hanno lavorato alla buona riuscita di queste occasioni espositive – artisti, architetti e committenti, ma anche le intenzioni didattico-esplicative messe in campo dagli organizzatori. In questo modo sarà possibile evidenziare gli strumenti comunicativi utilizzati dal regime per far presa sul pubblico, comprendere quale fosse il ruolo-chiave giocato dalle mostre nella propaganda fascista, ma anche percepire la visione discriminatoria – nell'ottica di una politica nazionalista e, con il passare degli anni, sempre più improntata a una visione razzista – con cui si cercava di educare le masse nella visione dell'“altro”.

This paper aims to highlight the fundamental principles of the colonial policy promoted by the Fascist regime throughout the study of some Milanese exhibitions organised by the liberal government at first and by the representatives of the PNF a little bit later, during the “Ventennio”. More precisely, the amount of published and unpublished documents here considered and referred to three – artistic and commercial – events arranged between the First and the Second World War will be functional to understand a complex national, cultural context. The “Mostra coloniale italiana”, during the III Fiera Campionaria di Milano (12-27 April 1922), the “Mostra d'arte coloniale” arranged at Palazzo della Permanente in 1936 (14-30 June) and the “Mostra dell'attrezzatura coloniale”, a section of the VII Triennale di Milano (April-June 1940), will be thus discussed from a multidisciplinary point of view, between history, art history, museology and the social sciences. In this essay, the results obtained by the protagonists who worked for these shows – artists, architects, customers... – will be also considered, together with the didactic intentions illustrated by the team of organisers. In that way it will be possible to underline the communication instruments used by the regime in order to impress the public, to understand the key-role played by the exhibitions during the “Ventennio”; and, finally, to perceive the xenophobic perspective employed by the PNF to educate the masses in seeing “the others”.

### *1. Antefatto: le radici della politica coloniale alla “Mostra coloniale italiana” nella III Fiera Campionaria di Milano (1922)*

Gli anni '20 vedono l'Italia protagonista di una – seppur timida – ripresa, in seguito al traumatico capitolo della Prima guerra mondiale, che si era concluso solo qualche anno addietro. Il Paese, che in ogni caso paga ancora le conseguenze delle gravi perdite, umane ed economiche, subite durante il conflitto, cerca ora di rialzarsi attraverso un rilancio sia della politica interna,

sia di quella estera. In quest'ultimo ambito, si tenta di assecondare due direttrici principali: la "questione di Fiume" da un lato, che intende riscattare la "vittoria mutilata" della Grande guerra, e la politica coloniale – oggetto del presente studio – dall'altro, che punta a situare l'Italia in un contesto europeo di rilievo, ai livelli delle due superpotenze Francia e Inghilterra.

Sebbene almeno dalla fine del secolo precedente il dominio italiano sul Nordafrica, spartito tra gli anglo-francesi, fosse ormai un miraggio (fatta eccezione per la sola Libia), il governo italiano rivolge la sua attenzione alla conquista del Corno d'Africa, anche in seguito alla battuta d'arresto, avvenuta con la sconfitta etiopica di Adua (1896)<sup>2</sup>. Un piano che, in effetti, riprende piede dall'inizio del secondo decennio del Novecento e verrà portato a compimento con la fondazione del breve, e violento, impero fascista, attorno alla metà degli anni '30.

Questo – dagli anni del primo dopoguerra alle soglie della Seconda guerra mondiale –, dunque, è l'arco di tempo considerato in tale sede, il contesto all'interno del quale i governi Bonomi (1921-1922) e Facta (1922) prima, il Partito Nazionale Fascista (d'ora in poi PNF) e i suoi principali rappresentanti poi si muovono per portare avanti una politica di propaganda coloniale, che volge progressivamente verso derive nazionaliste e identitarie. Nazionaliste perché «l'Italia, come l'Europa, aveva consolidato se stessa come soggetto sovrano definendo le proprie colonie come "altri"»<sup>3</sup>, e identitarie perché sarà proprio a partire da queste idee che verranno plasmate le identità etnico-razziali degli "italiani" e degli "altri".

È un momento storico denso di rivolgimenti, in cui si assiste alla graduale affermazione di un ventaglio di valori – o disvalori – che accompagneranno inesorabilmente l'intero Paese verso il secondo conflitto. Riconosciamo, tra di essi, il tentativo italiano di affermazione in un contesto europeo di più ampio respiro, facendo leva su un'economia in rilancio, che punta sulla valorizzazione delle risorse interne e sulla riduzione delle importazioni estere. Le radici dell'autarchia fascista si intravedono perciò sin dai primi anni '20, quando Mussolini non è ancora a capo del governo, ma si fa strada a poco a poco, sino a divenire la figura più influente della politica italiana di questo delicato frangente.

Senza dimenticare, ancora, la diffusione di una visione etnografica e razziale di tipo gerarchico, che fa distinzione tra la superiorità italiana e l'inferiorità africana e che troverà piena realizzazione nelle norme *Sulla difesa della razza* emanate tra il 1938 e il 1939<sup>4</sup>.

Milano, in questa fase difficile, assume su di sé un ruolo da protagonista, in quanto capitale economica e finanziaria del Paese, ma anche come centro strategico ove portare avanti una politica culturale ed espositiva di tutto

<sup>2</sup> Si rimanda a Calchi Novati 2011; Del Boca 1997.

<sup>3</sup> Ivi, p. 16.

<sup>4</sup> Per questi temi si vedano, tra gli altri: Calchi Novati 2011; Cassata 2008; Del Boca 1992; Del Boca 1997; Labanca 2005.

rispetto<sup>5</sup> tramite cui poter ‘educare le masse’. Il capoluogo lombardo ha inoltre il vantaggio di possedere una posizione geograficamente vantaggiosa, trovandosi, come punto di snodo, al centro delle vie commerciali europee.

Importante conferma di entrambe queste vocazioni milanesi – quella economica e quella culturale – è l’organizzazione della Fiera Campionaria: un’occasione ove poter esporre, gli uni a fianco agli altri, i prodotti più significativi dei Paesi partecipanti. L’idea di una fiera imprenditoriale, un luogo che possa essere all’altezza delle grandi esposizioni internazionali europee sorte nell’Ottocento, ove auto-promuovere l’economia nazionale, nasce già nel corso della Grande guerra, ma può inverarsi solamente a conflitto concluso, nel 1919. E la terza edizione in particolare, svoltasi presso i Bastioni di Porta Venezia tra il 12 e il 27 aprile 1922, si distingue rispetto alle due precedenti (del 1920 e del 1921) in primo luogo perché è la prima a cui prende parte una consistente componente straniera (calcolata attorno al 27%)<sup>6</sup>, e poi, perché sceglie di mettere in mostra anche le risorse provenienti dalle colonie, in occasione della “Mostra coloniale italiana”<sup>7</sup> che si svolge al suo interno.

La manifestazione, pur non essendo direttamente collegata a iniziative di governo – l’Ente Fiera è un organismo di natura privata –, ha certamente a che spartire con la politica coeva. Un legame che si evince anche attraverso la voce informativa delle testate ufficiali, il mensile «Fiera di Milano», e il quasi omonimo «La Fiera di Milano. Quotidiano ufficiale». Quali siano gli scopi di entrambe le pubblicazioni appare piuttosto evidente: oltre a mantenere alti i livelli di attenzione da parte del pubblico – soprattutto imprenditoriale, e dunque specialistico, ma anche comune – attorno alla manifestazione, essi svolgono una chiara «propaganda commerciale e industriale»<sup>8</sup>, portando avanti gli interessi della politica interna. Non appare perciò casuale la comparsa preventiva, sulle loro pagine, di articoli relativi all’organizzazione fieristica e all’importanza delle colonie per l’economia del nostro Paese.

A più riprese, in effetti, il tema coloniale viene ripercorso da chi scrive sulle due testate, già da qualche mese prima rispetto all’apertura della III Fiera; siamo nel novembre 1921, quando appaiono, sullo stesso numero, due articoli intitolati rispettivamente *Il valore delle nostre colonie*<sup>9</sup> e *Le colonie alla Fiera*<sup>10</sup>.

<sup>5</sup> Il discorso di Milano come capitale della politica culturale negli anni del Ventennio è già stato parzialmente affrontato in Colombo 2014b e Colombo 2015.

<sup>6</sup> Si veda: *Il valore delle nostre colonie* 1921.

<sup>7</sup> I materiali riferiti alla III Fiera Campionaria di Milano sono stati consultati presso l’Archivio Storico della Fondazione Fiera Milano: si fa riferimento, più in particolare, al catalogo della manifestazione, alla guida della “Mostra coloniale italiana” e ai due giornali pubblicati dallo stesso Ente Fiera, «La Fiera di Milano» e «La Fiera di Milano. Quotidiano Ufficiale». Non vi sono documenti d’archivio riferiti a questo evento.

<sup>8</sup> Come recita il sottotitolo della «Fiera di Milano»: «rivista mensile di propaganda commerciale e industriale».

<sup>9</sup> *Il valore delle nostre colonie* 1921.

<sup>10</sup> *Le colonie alla Fiera* 1921.

Mentre nel primo si vuole dimostrare quanto le colonie siano strumentali al miglioramento della situazione italiana<sup>11</sup>, nel secondo si effettua una più ampia panoramica del programma della manifestazione.

L'Eritrea, il Benadir, la Tripolitania e la Cirenaica cooperano [...] a dare una idea del loro divenire. L'opera del Ministero delle Colonie e di gruppi di industriali e commercianti verrà a documentare quali fonti di ricchezza possa ripromettersi l'Italia dai suoi possedimenti africani<sup>12</sup>.

Il governo, qui rappresentato dal Ministero delle Colonie, detiene perciò un ruolo chiave all'interno dell'esposizione, che peraltro viene pensata in maniera didattica, per far comprendere al pubblico – di imprenditori *in primis*, poiché da loro arrivano i principali investimenti – quali siano le principali ricchezze derivanti dai territori coloniali d'oltremare. I vantaggi provenienti dall'agricoltura cerealicola cirenaica, porterebbero, ad esempio, alla riduzione dell'importazione da altri Paesi stranieri, così come il cotone del Benadir potrebbe essere una materia prima essenziale per il rilancio dell'industria tessile locale. Inoltre, fatto ancor più significativo, il testo si conclude con una riflessione tesa a ribaltare la visione negativa inevitabilmente ascritta al colonialismo:

La colonizzazione è soprattutto opera di fede nei destini umani e non è basso ed ingordo sfruttamento; perciò l'Italia, che dalla forza e dal diritto dell'antica Roma ripete le sue più pure origini, deve essere maestra nel mondo di elevazione e umanità<sup>13</sup>.

Anticipando la "nostalgia romana" cui attingerà a piene mani la propaganda fascista, il colonialismo viene qui dotato di un passato dignitoso, che giustifica la sua nobilitazione nel tempo presente, lavando la coscienza degli italiani da tutti i sensi di colpa e dai peccati commessi ai danni di altri popoli.

Nei mesi successivi, i toni degli articoli pubblicati sulla «Fiera di Milano» si attestano sul medesimo livello di questi appena citati, ora prospettando una rigogliosa politica agricola in Somalia – foriera di beni quali cotone, tabacco, canna da zucchero, caucciù, mais, patate<sup>14</sup>, ora sostenendo le industrie cinematografica e turistica della Tripolitania<sup>15</sup> e, ancora, discorrendo dell'importanza del porto di Bengasi<sup>16</sup>.

<sup>11</sup> «Una mostra alla Terza Fiera di Milano dei prodotti delle nostre colonie africane vuol significare opera di persuasione e di dimostrazione agli italiani dei vantaggi che alla Patria deriveranno ove, con opera alacre, si voglia cooperare alla loro messa in valore». *Il valore delle nostre colonie* 1921, p. 17.

<sup>12</sup> *Le colonie alla Fiera* 1921, p. 12.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 14.

<sup>14</sup> *Il valore economico della Somalia italiana* 1922.

<sup>15</sup> Si segnala, in particolare, l'interessante iniziativa del Touring Club Italiano, volta a promuovere il turismo invernale in Tripolitania, dove il clima sarebbe stato senza dubbio più mite. Banfi 1922.

<sup>16</sup> Tegani 1922.

Questa la situazione che precede l'inaugurazione; per rintracciare, invece, l'assetto complessivo e la tipologia di allestimento scelti per la Fiera e, più nel dettaglio, per la "Mostra coloniale italiana", occorre fare riferimento alle cronache coeve e alla guida<sup>17</sup> dell'esposizione.

Su una superficie di 350.000 metri quadrati, ricompresa nella zona tra Porta Vittoria e Porta Venezia<sup>18</sup>, si erge un «villaggio di legno»<sup>19</sup>, composto da una serie di stand e padiglioni smontabili, disposti a *enfilade*, ove è stato sistemato l'insieme delle merci e degli oggetti da esporre al pubblico. Sfogliando le fotografie in bianco e nero dell'evento e leggendone le descrizioni, pare che almeno due siano i registri stilistici qui adottati dagli organizzatori, guidati dall'ingegner Giacomo Loria<sup>20</sup>, direttore tecnico della Fiera Campionaria e dal commendatore Giglio.

Se, da un lato, ai padiglioni rappresentativi dell'"identità occidentale" (come quelli della "Mostra degli Orafi", delle industrie delle costruzioni, quelli, grandiosi, dell'automobilismo e degli spettacoli cinematografici) è stato attribuito uno stile più «austero, senza esagerazioni reclamistiche»<sup>21</sup>, dotato di una «compostezza uniforme e lineare»<sup>22</sup>, discorso diverso va fatto per gli stand coloniali. Innanzitutto essi vengono collocati in un blocco separato della Fiera, in corrispondenza dei Giardini pubblici di Porta Venezia; inoltre sono caratterizzati da uno stile più «pittresco»<sup>23</sup>, termine che lascia presupporre la ricostruzione di un villaggio che asseconda un immaginario esotico condiviso, anziché rispettare in maniera fedele le tradizioni costruttive locali. Idea, questa, peraltro ribadita dalle parole che seguono:

la Mostra Coloniale dell'Eritrea, Somalia, Cirenaica, Tripolitania e delle Colonie francesi. Un villaggio esotico vi è sorto, con uno stile tropicale talvolta caratteristico, curioso e pittoresco, con felici costruzioni a rami d'albero e a tetti di paglia, nel quale i popoli lontani rivivono per noi, i loro prodotti i loro usi, i loro costumi, nella realtà<sup>24</sup>.

<sup>17</sup> *Guida alla mostra coloniale italiana. III Fiera Campionaria di Milano 1922.*

<sup>18</sup> Una pianta del sito espositivo è pubblicata su «La Fiera di Milano. Quotidiano Ufficiale» 1922, III, n. 2, p. 4.

<sup>19</sup> *Viglia d'opere alacri tra gli "stands e i padiglioni" 1922, p. 1.*

<sup>20</sup> Giacomo Loria si distingue tra i promotori di un ente fieristico stabile e autonomo, in seguito al successo avuto con l'Esposizione Internazionale tenutasi a Milano nel 1906 (Audenino 2008, p. 21); di questo stesso ente sarà poi Direttore tecnico a partire dalla prima edizione della Fiera Campionaria. Inoltre, sempre a Milano e in qualità di ingegnere dell'Ufficio Tecnico sociale, si è occupato – qui in collaborazione con l'ingegnere Pietro Allodi – di progetti come il milanese Borgo Pirelli, quartiere operaio costruito nei primi anni '20 dall'Istituto Case Popolari di Milano (Gramigna, Mazza 2001; Morandi 2005, p. 43; Negri, Reborà 2002, pp. 68-70; Pugliese 2005, p. 58). Tema, quest'ultimo, di cui si è interessato a partire sin dal decennio precedente; a tal proposito si rimanda a: Loria 1911.

<sup>21</sup> *Ibidem.*

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

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

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

Non si tratta, però, di una riproposizione che si limita al mero aspetto architettonico giacché, all'interno dei padiglioni, compaiono, in qualità di "figuranti in costumi tradizionali", i rappresentanti del Bengasi, di Tripoli e «di varii popoli africani ed orientali»<sup>25</sup>, senza distinzione alcuna, in una commistione che affianca indistintamente il Sud e l'Est del mondo. Fino a qui nulla di nuovo, dal momento che occasioni "folcloristiche" di questo tipo si ripresentano di frequente in tutta Europa – e in Italia, seppure un po' in ritardo e in "tono minore" – a partire almeno dall'ultimo quarto dell'Ottocento<sup>26</sup>. Si tratta, in altre parole, secondo la definizione di Guido Abbattista, di una «etno-esposizione umana vivente»<sup>27</sup>, che assume caratteri di propaganda politica, pronta a spronare coloro che sono ancora diffidenti nei confronti della questione delle colonie italiane e, soprattutto, dei benefici che esse possono apportare all'Italia.

La maggiore novità della "Mostra coloniale italiana" può forse essere identificata nell'allestimento complessivo dei suoi padiglioni, seppur non esente da contraddizioni che difficilmente trovano pace, almeno in tale contesto. In effetti, se, da un lato, l'ordine della merce esposta cerca di essere rigoroso ed efficace agli occhi del visitatore, pronto alla vendita e lontano da un confuso affastellamento oggettuale, tipico dei suk<sup>28</sup>, d'altro canto non manca quella inevitabile spinta verso un'idea di Africa comune agli occhi degli "occidentali colonizzatori".

«C'è al centro dei Boschetti un padiglione vasto, circolare, caratteristico, che nella chiarezza vaga della rivestitura di paglia designa di colpo la natura degli oggetti che contiene e l'origine di essi: l'Africa»<sup>29</sup>. È proprio in virtù di tale tipicità che non possono mancare, in un insieme dai toni eterogenei, fotografie documentarie dai colori rutilanti, vicino a «una piccola raccolta di armi moresche e un angolo dedicato ad artisti che hanno illustrato la Colonia»<sup>30</sup>; senza dimenticare i prodotti tessili somali, la pelletteria e i tappeti libici, che

<sup>25</sup> *Ibidem*. Inoltre, come fa notare Abbattista 2013, p. 388, sono presenti alla manifestazione anche i «fedelissimi» ascari, gli stessi che erano stati esibiti a Genova nel 1914 e ai quali già nel 1912 era stato concesso [...] di sfilare in Italia come premio per il loro valore e la loro lealtà».

<sup>26</sup> Sull'argomento si vedano: Abbattista 2013; *Mondi a Milano* 2015; Puccini 2002-2003.

<sup>27</sup> Abbattista 2013, p. 31. L'autore prosegue: «L'etno-esposizione umana vivente è [...] un fenomeno con una precisa connotazione biopolitica [...] Si esprime con quelle tecniche di disciplinamento del corpo fisico degli esseri umani attraverso cui avvengono processi di edificazione del potere e dell'identità statale [...] la sua ambizione di rappresentazione e dominio sul mondo».

<sup>28</sup> Lo stesso ordine a cui è improntata la struttura della guida: in seguito a un discorso istituzionale introduttivo, accompagnato da fotografie di esterni dei padiglioni, con le delegazioni locali, viene riportato l'elenco dei Paesi coloniali partecipanti. Di ciascuno vengono elencate le caratteristiche fisico-economiche e i materiali esposti; si passa quindi a una rassegna dettagliata per stand: mentre nel Padiglione A è presente una raccolta di prodotti e oggetti provenienti dalle quattro colonie, oltre a una mostra del pittore A. Baruffi, nel Padiglione B si trovano manufatti locali divisi per "sezioni geografiche". Si rimanda a: *Guida alla Mostra coloniale italiana 1922*.

<sup>29</sup> Monaldi 1922, p. 2.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

possono andare a sostituire quelli importati dai Paesi esteri. A concludere il quadro, non può mancare un guftan (caftano), abito da sposa tripolitano che «pende malinconicamente»<sup>31</sup> dal soffitto.

La III Fiera Campionaria – e di riflesso anche la “Mostra coloniale italiana” –, riscuote complessivamente un discreto successo, come dimostrano la partecipazione di pubblico<sup>32</sup> e delle principali autorità italiane, tra cui re Vittorio Emanuele III<sup>33</sup>, in visita il giorno dell’inaugurazione e quello seguente, il sottosegretario di Stato alle Colonie Venino, il capo di governo, Facta e lo stesso Benito Mussolini, solo per citarne alcuni<sup>34</sup>. La soddisfazione per la buona riuscita dell’evento, così come riportata sui giornali, non si esime tuttavia dall’insistenza cronachistica su alcuni episodi che palesano quel meccanismo di identità-alterità tra visitatori e “uomini esposti”, ben descritto da Abbattista con le seguenti parole:

L’esposto deve cioè essere certamente un ‘alieno’, un ‘diverso’ rispetto alla ‘nostra’ normalità [...] Ma al tempo stesso può essere anche portatore di una sua ‘normalità’, essere cioè ‘tipico’, rappresentativo di peculiarità diverse da quelle di chi osserva, ma che chi è osservato condivide con l’ampio gruppo umano a cui appartiene<sup>35</sup>.

Non deve stupire, dunque, la costante presenza di un altisonante orgoglio patriottico e coloniale a fianco di episodi che hanno più a che spartire con il triviale – valgano come esempi i fotografi che, il giorno dell’inaugurazione, rivolgono insistentemente i loro obiettivi ai tripolini in costume, oppure l’episodio della bambina che si lecca il dito dopo aver toccato un africano, pensando avesse il sapore di cioccolato<sup>36</sup>.

L’insanabile dicotomia, che sembra essere condizione essenziale di questa manifestazione, con il trascorrere degli anni non farà che risultare sempre più evidente: sembra possibile quindi considerare questa edizione fieristica come l’antecedente diretto di manifestazioni riflesso della politica imperialista che, di qui a poco, sarà portata avanti con maggiore vigore dal governo di stampo fascista.

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

<sup>32</sup> *L’affluenza di un pubblico interessato e ammirato segna ormai il sicuro successo della Fiera 1922*, p. 1; *L’ultima visione della Fiera 1922*, p. 1.

<sup>33</sup> *Etr. 1922*, p. 1; *Il Re lascia Milano col ricordo di accoglienze indimenticabili 1922*, pp. 1-2; *La seconda visita del Re agli “stands” della Fiera 1922*, pp. 1-2; *Milano si prepara ad accogliere entusiasticamente il suo re. Il programma dei festeggiamenti 1922*, p. 2; *S.M. il Re d’Italia inaugura la Terza Fiera Campionaria di Milano 1922*, p. 1.

<sup>34</sup> *La visita dei Delegati ed Esperti Esteri alla Fiera Campionaria 1922*, p. 1.

<sup>35</sup> Abbattista 2013, p. 32.

<sup>36</sup> «C’è un tipo magro, ossuto, nero come il cioccolato [sic] che si attira le simpatie di tutti i visitatori e di molte visitatrici: una bambinetta sfacciatella non s’è peritata di passare il proprio ditino non perfettamente lavato sul viso del negro e lo ha portato subitaneamente alla bocca, persuasa di sentirne sapore di gianduotti». *L’affluenza di un pubblico interessato 1922*, p. 1.

Così, con ragioni filo-coloniali e paideutiche, il 27 aprile 1922 – senza possibilità di proroga – si chiude la III Fiera Campionaria di Milano, anticipando di pochi mesi la Marcia su Roma che, alla fine di ottobre dello stesso anno, porterà Benito Mussolini alla guida del suo primo governo e, nemmeno a dirlo, alla recrudescenza della politica coloniale italiana.

2. *Nell'anno della fondazione dell'Impero dell'Africa Orientale Italiana: la "Mostra d'arte coloniale" al Palazzo della Permanente (1936)*

Il discorso coloniale, dal primo governo Mussolini del 1922 all'inizio degli anni '30, non viene lasciato cadere nel vuoto, procede anzi con una certa continuità rispetto all'andamento dei governi precedenti di carattere liberale<sup>37</sup>; assume, solo, una declinazione ben più cruenta, che avrà il suo apice nei cinque anni di impero sull'Africa Orientale Italiana (1936-1941), e vede in atto una più massiccia operazione di sfruttamento economico e di ripopolamento (italiano) delle aree conquistate.

Nel complesso, se l'esperienza coloniale si presentò con sembianze diverse a ciascun gruppo etnico, la linea di confine tra colonizzato e colonizzatore [...] sopravvisse per tutto il periodo coloniale e venne ancora più evidenziata nel periodo fascista<sup>38</sup>.

Per cercare di far fronte a una situazione sempre più fragile, ma soprattutto per tentare di incanalare nella giusta direzione il consenso del popolo, messo davanti a iniziative pubbliche talvolta drastiche, il governo deve adottare uno strumento capace di intrattenere, di spiegare pazientemente che cosa sta succedendo – ovviamente secondo un unico e univoco punto di vista: quello dello Stato. Tale strumento è identificabile con la cultura delle esposizioni (temporanee o permanenti) che, nel corso degli anni '30, aumentano in maniera significativa, fino a coprire tutti gli ambiti più bisognosi di una massiccia propaganda.

Le mostre temporanee, perciò, si succedono a spron battuto, rincorrendosi ravvicinate nello spazio e nel tempo; nell'arco di pochi anni, in alcune delle maggiori città italiane, e in particolare a Milano e Roma, che divengono i poli attrattivi del nostro Paese, hanno luogo innumerevoli appuntamenti, tra i quali si ricordano, solo per citarne alcuni: le romane "Mostra della Rivoluzione fascista" (1932) e "Mostra augustea della romanità" (1937) e le milanesi "Mostra dell'Aeronautica italiana" (1934), "Mostra nazionale dello Sport" (1935)<sup>39</sup>.

<sup>37</sup> Calchi Novati 2011, pp. 98-109.

<sup>38</sup> Ivi, p. 245.

<sup>39</sup> Colombo 2014b, p. 84.

Questo concetto, declinato dal punto di vista più strettamente coloniale, viene inoltre ribadito da Nicola Labanca, il quale afferma:

Si pensi poi al numero crescente delle esposizioni coloniali o di oggetti coloniali allestite in quei mesi, e negli anni a venire, nelle cento città d'Italia. Esposizioni nei musei di antropologia, di prodotti coloniali, «del libro coloniale», di puro e semplice sostegno allo sforzo bellico occuparono le piazze e i palazzi del regime dell'Italia fascista. A esse si affiancarono inoltre stand e allestimenti coloniali nell'ambito di esposizioni di altri e più generali tipo: dalle più piccole e provinciali mostre dell'artigianato alla grande e nazionale Fiera del Levante<sup>40</sup>.

In effetti, nel 1923 inaugura a Roma il Museo coloniale, nel 1928 Torino ospita un'«Esposizione coloniale»; ancora negli anni '20, apre a Forlì il Museo Etnografico Romagnolo, mentre a Firenze riapre l'ottocentesco Museo di Antropologia ed Etnologia; a distanza di soli pochi anni, a Roma apre la «I Mostra internazionale d'arte coloniale» di Roma (1931) a Napoli si organizza la «Mostra Internazionale d'Arte coloniale» (1934)<sup>41</sup>, fino ad arrivare a un anno come il 1936. Esso, per certi punti di vista, può essere considerato momento cruciale del Ventennio fascista e della storia italiana del periodo, non solo poiché viene portato a compimento il sogno imperialista del PNF, con l'«anacronistica»<sup>42</sup> conquista dell'Etiopia e la fondazione dell'impero, ma anche perché da questo momento in poi i toni della politica fascista e gli sforzi investiti nella propaganda divengono sempre maggiori e sempre più sincopati, sino a raggiungere il culmine con l'entrata in guerra dell'Italia, nel 1940.

Considerando in questo caso l'ambito culturale-espositivo, basti pensare che nel 1936 hanno luogo, nella sola città di Milano, la «Mostra dell'Oreficeria italiana» al Palazzo dell'Arte, la messa a punto della figura di Leonardo come archetipo e simbolo della genialità nazionale attraverso il riordino delle Sale Leonardesche alla Pinacoteca Ambrosiana e l'organizzazione della «Leonardesca» (che aprirà i battenti solo tre anni dopo)<sup>43</sup>, la «Mostra dell'agricoltura coloniale» in occasione dell'annuale Fiera Campionaria e la «Mostra d'arte coloniale», organizzata nelle sale del Palazzo della Permanente e aperta al pubblico tra il 14 e il 30 giugno.

Quest'ultimo, in particolare, è un appuntamento che, seppur di breve durata, va parzialmente a incidere sull'immaginario del pubblico di fruitori.

<sup>40</sup> Labanca 2005, p. 55. Idea sostenuta anche da Abbattista: «La dimensione propagandistica del fatto coloniale, il suo contribuire ai processi di rafforzamento dell'identità nazionale attraverso una molteplicità di strumenti di educazione dell'opinione pubblica, tra i quali musei ed esposizioni coloniali hanno avuto un ruolo di primaria importanza, sono elementi che la storiografia internazionale [...] ha da tempo posto al centro dei propri interessi». Abbattista 2013, p. 39.

<sup>41</sup> Si vedano: Colombo 2014a; Labanca 1992; Piredda 2012.

<sup>42</sup> Calchi Novati 2011, p. 103: «L'impresa d'Etiopia era ancora più anacronistica delle precedenti azioni compiute dal fascismo in Africa. La guerra era un fatto nello stesso tempo locale e mondiale [...]. Ultima arrivata nell'arena imperialista, l'Italia tornava alla guerra in Africa orientale riprendendo il filo interrotto ad Adua».

<sup>43</sup> Si rimanda a Colombo 2014b e Colombo 2015.

Inoltre, piuttosto interessante si rivela la scelta che ricade su una tipologia espositiva tradizionale, la classica mostra d'arte pittorica, ove sono chiamati a raccolta artisti che hanno avuto modo di compiere viaggi nei territori delle colonie. Lasciato alle spalle il succitato modello delle etno-esposizioni, viene preso in considerazione il canonico percorso contemplativo tra opere d'arte eseguite da autori italiani che introducono il visitatore in un mondo "altro" attraverso il filtro costituito dal loro sguardo. Non ci sono perciò contatti diretti tra "noi" e "loro", bensì solo scenari evocativi che, per quanto tentino di essere documentaristici, sono frutto di composizioni soggettive.

Piuttosto difficile appare, oggi, ricostruire con esattezza quell'evento, a causa della scarsità di documenti che lo riguardano; tuttavia, a partire dalla consultazione del catalogo<sup>44</sup> e dei verbali delle sedute del Consiglio amministrativo<sup>45</sup>, è possibile trarre qualche considerazione.

In primo luogo, la curatela, affidata alla sezione lombarda dell'Istituto Coloniale Fascista, chiarisce da subito la committenza, di carattere prettamente politico, cui viene affiancato il lavoro di una commissione ordinatrice interna, presieduta dal «Presid. on. Avv. Luigi Silva»<sup>46</sup> e di cui fanno parte anche il pittore Remo Taccani, segretario della Permanente, lo scultore Timo Bortolotti, il professore e artista Oreste Bogliardi. A riconferma di questa idea concorrono ulteriori dettagli, come la mancata menzione della "Mostra coloniale italiana" all'interno dei *Verbali delle sedute consigliari* della Permanente di quei mesi. Più nel dettaglio, nella seduta di inizio anno (datata 27 gennaio 1936) in cui si discute del programma delle mostre dei successivi dodici mesi, non viene fatto cenno a esposizioni sul tema<sup>47</sup>: il che farebbe pensare a una richiesta straordinaria effettuata direttamente dalla sezione locale del PNF.

Difatti, in una lettera del 3 giugno 1936<sup>48</sup> il Segretario della Permanente conferma la concessione agli organizzatori di dodici sale a pian terreno – che saranno poi suddivise in cinque sezioni –, ma ascrive buona parte delle spese da sostenere all'Istituto Coloniale Fascista<sup>49</sup>. E che si tratti di un'occasione dai

<sup>44</sup> *Mostra d'arte coloniale 1936*.

<sup>45</sup> Milano, Archivio storico della Società per le belle arti ed esposizione permanente (d'ora in poi ASPM), fasc. b.12 7. 14 269 e "Verbale della seduta consigliare" del 27/1/1936.

<sup>46</sup> *Mostra d'arte coloniale 1936*, pp. n.n.

<sup>47</sup> ASPM, "Verbale della seduta consigliare" del 27/1/1936.

<sup>48</sup> Le tempistiche organizzative sono molto strette, considerando che l'inaugurazione della "Mostra coloniale italiana" avverrà il 14 giugno dello stesso anno – quindi pochi giorni dopo rispetto alla lettera.

<sup>49</sup> «Siamo in massima parte disposti alla concessione delle sale a terreno in numero di dodici, alle seguenti condizioni:

a) che le opere esposte siano opere d'arte, vagliate ed accettate da una Commissione Artistica formata di accordo col Segretario Interprovinciale del Sindacato Fascista Belle Arti di Milano di cui un membro almeno da noi designato.

b) che le opere giungano alla nostra sede e siano esposte senza nostra responsabilità pei danni di incendio o qualsiasi altro danno.

c) che il catalogo sia stampato a spese dell'Istituto coloniale [...]

risvolti propagandistici risulta evidente sia dalla pubblicità stampata sull'ultima pagina del catalogo, che recita «Italiani! Associatevi all'Istituto Coloniale fascista sez. Lombardia»<sup>50</sup>, sia dal fatto che il 20% di ogni opera venduta vada a confluire nelle casse del medesimo istituto<sup>51</sup>.

Tornando alla mostra, nel testo introduttivo del piccolo catalogo si punta su due argomentazioni, che intendono guidare il lettore alla comprensione del tema: si vuole sottolineare il carattere di originalità – che non può essere confermato o smentito, poiché nel catalogo non compaiono immagini – dell'esposizione, e si vuole giustificare il fatto coloniale, portando a testimone la Storia passata, che ha già visto la conquista di territori esterni alla madrepatria. «La Commissione si è preoccupata di dimostrare al Pubblico che la passione Africana non è d'ora, ma bensì da parecchi decenni valenti e noti artisti italiani hanno varcato i mari per ritrarre usi, costumi e paesaggi»<sup>52</sup>.

Chi sono gli artisti selezionati per la mostra è presto detto: si tratta di quasi duecento lavori eseguiti da figure perlopiù distanti dalle Avanguardie e più vicine a modalità esecutive che abbracciano la figurazione e la ritrattistica tradizionali.

Nella Sala I, di vocazione quasi esclusivamente monografica, sono disposte quarantaquattro opere del bergamasco Luigi Brignoli<sup>53</sup> che, nel corso degli anni '20, ha modo di visitare l'Algeria e la Tunisia, dove compone una serie di lavori che gli sono valsi il soprannome di “Brignoli l'Africano”. Essi, seppur lontani da uno schietto esotismo, fanno comunque riferimento a un meridione molto vago, come si evince dai titoli *Flautista arabo*, *Piccola araba*, *Toletta dell'odalisca...* A concludere l'allestimento della sala, un'unica scultura in bronzo (*Gazzelle*) di Giovanni Battista Ricci.

Nella seconda sezione, dove la ritrattistica cede il passo alla prevalente raffigurazione di luoghi, si alternano i quadri della lombarda Natalia Mola<sup>54</sup> e quelli, più numerosi, di Aldo Mazza<sup>55</sup>, celebre illustratore e già protagonista della mostra coloniale romana del 1931. Tornano due sculture a tema animalistico del già menzionato Ricci, vicino a quelle di Ernesto Bazzaro<sup>56</sup> e Antonio Cappelletti.

e) che l'Istituto Coloniale si assuma tutte le spese inerenti all'accettazione collocamento e riconsegna delle opere». ASPM, fasc. b.12 7. 14 269, lettera del 3 giugno 1936.

<sup>50</sup> *Mostra d'arte coloniale* 1936, pp. n.n.

<sup>51</sup> ASPM, fasc. b.12 7. 14 269.

<sup>52</sup> *Mostra d'arte coloniale* 1936, pp. n.n.

<sup>53</sup> Per ulteriori informazioni biografiche su Luigi Brignoli (1881-1952) si rimanda a: Vaccher 1972, anche in <[<sup>54</sup> Di sicuro l'artista godeva del consenso ufficiale del governo, così come affermato in A.F. 1935, \*Natalia Mola\*, «Emporium», vol. LXXXII, n. 488, p. 108: «Fra il 1933 e il 1934 la pittrice si conquistò ben cinque premi, dalla Medaglia d'Oro del Ministero dell'Educazione Nazionale al Premio del ritratto della Provincia di Milano».](http://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-brignoli_(Dizionario_Biografico)/></a>, 26.08.2016.</p>
</div>
<div data-bbox=)

<sup>55</sup> Per la biografia di Aldo Mazza (1880-1964) si veda: Ruscio 2008, anche in <[<sup>56</sup> Per note biografiche su Ernesto Bazzaro \(1859-1937\), si rimanda a: Costantini 1940; <\[http://www.artgate-cariplo.it/\]\(http://www.treccani.it/enciclopedia/ernesto-bazzaro/></a>, 26.08.2016; <<a href=\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/aldo-mazza_(Dizionario_Biografico)/></a>, 26.08.2016.</p>
</div>
<div data-bbox=)

Nel più affollato ambiente successivo si trovano lavori di Leonardo Pracchi, Federico Patellani<sup>57</sup>, Virginio Ghiringhelli<sup>58</sup>, Gigi Brondi<sup>59</sup>, Guido Tallone<sup>60</sup>, Domenico De Bernardi<sup>61</sup>, Pierangiolo Basorini, Anselmo Bucci – oltre ai soliti Bazzaro, Ricci e Cappelletti.

Tra costoro si distinguono, in particolare, i nomi di Ghiringhelli, anch'egli, come Brignoli, allievo di Cesare Tallone, recatosi in Libia nel 1930 insieme ad Achille Funi per realizzare un dipinto murale, Ernesto Bazzaro, discepolo di Giuseppe Grandi, nonché uno degli esponenti della Scapigliatura milanese, e di Anselmo Bucci<sup>62</sup>. Rispetto agli altri due, quest'ultimo viene ricordato come uno dei protagonisti della pittura di inizio Novecento, non solo per il suo lungo e proficuo soggiorno a Parigi (dal 1906 al 1915), ma anche per il suo impegno bellico, da volontario nella Grande guerra prima e come artista con doti cronachistiche nel dopoguerra poi.

In generale, l'attenzione di questi artisti torna sugli animali e le persone che popolano le terre africane colonizzate, ma anche sui luoghi pubblici di ritrovo (*Mercato arabo coperto* della Mola, *Cortile di moschea* di Pracchi). Maggiore spazio sembra essere riservato alla Libia, anche se viene talora dato adito a territori differenti, come ci suggeriscono i *Paesaggi e tipi della Somalia Italiana* dipinti da Grazia, ma anche *Donna e bimbo del Camerun* di Brondi. Sembra inoltre interessante notare la presenza occidentale dominatrice all'interno delle colonie, come si riscontra dai titoli di lavori come *Coloni e Giovane colona*, ancora di Grazia.

La Sala IV è sicuramente di minore rilievo rispetto alle altre, poiché non si trovano che una quindicina di opere eseguite da Ricci, un non meglio identificato "Bianchi" (senza altre indicazioni), dal futurista Osvaldo Bot<sup>63</sup> e da Pracchi.

collezione-online/page45d.do?link=oln82d.redirect&kcond31d.att3=45>, 26.08.2016.

<sup>57</sup> Federico Patellani (1911-1977) esordisce in gioventù in ambito pittorico, ma si affermerà poi nel campo del fotogiornalismo. Si veda: Della Torre 2014.

<sup>58</sup> Sul catalogo indicato con il nome di Virgilio Ghiringhelli, ma quasi certamente identificabile con Virginio Ghiringhelli (1898-1964); per informazioni biografiche si rimanda a Tedeschi 2000, anche in <[<sup>59</sup> Gigi Ernesto Alessandro Brondi \(1894-1938\) nasce a Cuneo, è allievo di Cesare Tallone a Milano, dove partecipa a una serie di mostre nei primi decenni del Novecento; ma muore in Congo, dove realizza una serie di opere tematiche dedicate all'Africa. Si rimanda a Sallusto 2006.](http://www.treccani.it/enciclopedia/virginio-ghiringhelli_(Dizionario_Biografico)/></a>, 26.08.2016.</p>
</div>
<div data-bbox=)

<sup>60</sup> Guido Tallone (1894-1967) è figlio dell'artista Cesare; inizia a esporre sin dagli anni '20 e ha modo di viaggiare tra Europa e Africa. Per ulteriori notizie si rimanda, *in primis*, al sito web dell'Archivio Tallone: <<http://www.archiviotallone.com/vallino.html>>, 26.08.2016.

<sup>61</sup> Per ulteriori informazioni su Domenico De Bernardi (1892-1963) si veda almeno Siligato 1987, anche <[<sup>62</sup> La bibliografia su Anselmo Bucci è piuttosto vasta; si rimanda almeno a quella – seppur datata – riportata nella voce del \*Dizionario biografico degli italiani\*, compilata da Marchiori 1972 \(<\[<sup>63</sup> Osvaldo Bot, all'anagrafe Osvaldo Barbieri \\(1895-1958\\), è un futurista che, nel corso della sua carriera, ha avuto modo di stringere un rapporto diretto con le terre d'Africa. «Il rapporto tra BOT e l'Africa \\[offre\\] un raro nucleo dell'«arte coloniale» italiana degli Anni Trenta. La\]\(http://www.treccani.it/enciclopedia/anselmo-bucci\_\(Dizionario-Biografico\)/></a>, 26.08.2016\).</p>
</div>
<div data-bbox=\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-de-bernardi_(Dizionario_Biografico)/></a>, 26.08.2016.</p>
</div>
<div data-bbox=)

Infine, nell'ultima si succedono quadri di Claudio Martinenghi, Luigi Bracchi<sup>64</sup>, Mario Vellani Marchi e una scultura di Ricci. Globalmente, le tematiche affrontate da questi autori sembrano non discostarsi da quelle appena incontrate nelle stanze precedenti, giacché ripercorrono generi affrontati convenzionalmente nella pittura coeva.

Nel suo insieme, la mostra non pare abbia avuto grande risonanza di critica e pubblico: a ciò possono aver contribuito svariati fattori, tra cui l'impostazione non particolarmente innovativa ma, senz'altro, anche la breve apertura al pubblico e l'esiguità del percorso espositivo. Pare perciò plausibile affermare che il messaggio di celebrazione imperiale lanciato in questa mostra non sia stato pensato in maniera trionfale e altisonante, soprattutto considerando le grandi innovazioni già introdotte dal PNF in materia di linguaggio espositivo.

Altri saranno gli appuntamenti che faranno presa sul grande pubblico, anche in un frangente così a ridosso della Seconda guerra mondiale, come ad esempio la VII Triennale, svoltasi presso il milanese Palazzo dell'Arte nel 1940.

### 3. *Propaganda, ultimo atto: la "Mostra delle attrezzature agricole" alla VII Triennale di Milano (1940)*

Dopo il 1936, il PNF irrigidisce la propria politica e si esprime in termini più netti attraverso la propaganda. Se già all'inizio degli anni '30, in Libia, erano stati aperti tredici campi di concentramento<sup>65</sup> e se, contestualmente alla campagna di Etiopia, il nemico era stato disumanizzato e denigrato, poiché «per conquistare "i cuori e le menti" degli italiani si doveva quindi ignorare o svillaneggiare gli etiopici, e al tempo stesso presentare gli italiani in Africa orientale [...] perfettamente consapevoli del principio di superiorità razziale»<sup>66</sup>, ciò che segue è ancora più esplicito. Tra il 1936 e il 1938 il governo, sulla scia delle leggi razziali tedesche, emana il *corpus* di norme volte a tracciare una linea di demarcazione ben distinta tra il bianco occidentale e le altre etnie, considerate inferiori. L'obiettivo primario era, innanzitutto, evitare il meticcio,

protezione di Italo Balbo porta l'artista ad un soggiorno in Libia e a viaggi in Abissinia che si rivelano fondamentali per lo sviluppo della sua poetica: l'interesse nei confronti dell'*objet trouvé* si arricchisce di elementi desunti dall'arte locale, arrivando alla creazione di opere dai profili totemici». La citazione è ripresa da un comunicato stampa pubblicato sull'edizione online del quotidiano piemontese «La Stampa» e si riferisce alla recente mostra che ha chiuso da poco a Piacenza. Si veda: <<http://www.lastampa.it/2015/08/14/societa/expo-2015/calendario/bot-barbieri-oswaldo-terribile-i-futurismi-di-un-giocoliere-opere-scelte-fRwAmCgCM918MbwPZ3URQP/pagina.html>>, 26.08.2016.

<sup>64</sup> Si trova qualche informazione biografica sul sito del Museo Etnografico di Trieste: <<http://www.museotirano.it/art/65-bracchi-luigi.html>>, 26.08.2016.

<sup>65</sup> Calchi Novati 2011.

<sup>66</sup> Labanca 2005, p. 49.

per salvaguardare la purezza e la «Difesa della razza» italiana, così come recita anche il titolo della rivista pubblicata a Roma tra il 1938 e il 1943<sup>67</sup>.

In questo clima decisivo, l'Italia – e di conseguenza anche la città Milano – volge progressivamente verso la Seconda guerra mondiale a fianco della Germania di Hitler. Nemmeno a dirlo, per tentare di far passare come giusta e corretta una situazione densa di continui cambiamenti, di fronte agli occhi di un popolo più o meno elitario ed educato a certi valori, occorre un programma culturale che sia in grado di convincerlo. Nel 1937, difatti, nasce il Ministero della Cultura Popolare, poiché «con l'affermarsi della politica di massa del regime era emersa la necessità di una più sistematica pianificazione, a livello nazionale, di quella cultura popolare»<sup>68</sup>.

Non deve stupire, quindi, che anche a ridosso della Seconda guerra, l'immagine venga scelta come espediente educativo, come manifesto per lanciare un messaggio rassicurante e istruttivo. In quest'ottica, ancora nel maggio 1939, presso il milanese Palazzo dell'Arte, inaugura la "Leonardesca", che rimane aperta al pubblico oltre lo scoppio del conflitto – avvenuto il primo settembre 1939.

Sulla stessa linea, a ridosso dell'entrata in guerra dell'Italia (il 10 giugno 1940), viene inaugurata la "VII Triennale di Milano. Esposizione delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna"<sup>69</sup>.

La grave situazione in cui essa apre al pubblico non viene affatto ignorata poiché, a più riprese, all'interno dei libri e delle guide che si riferiscono all'evento, si utilizzano termini oscillanti tra perifrasi più vaghe, come «il particolarissimo momento»<sup>70</sup>, «anni economicamente così duri e storicamente così agitati»<sup>71</sup>, e affermazioni più chiare, che non si esimono dal dichiarare quale sia la posizione dell'Italia in quel momento. «In piena crisi europea, crisi politica, economica, sociale, la Settima Triennale apre le sue porte. All'ombra del Vallo Littorio l'Italia armata prosegue le sue opere di alta civiltà e di pace feconda»<sup>72</sup>.

All'interno del tempio milanese dell'architettura fascista, di nuovo il Palazzo dell'Arte di Muzio, ove Mussolini si era recato in visita ufficiale nell'ottobre 1932, quando esso era ancora in costruzione, si apre quello che potrebbe essere definito l'"ultimo atto" della politica espositivo-culturale di regime.

Un capitolo certamente imperfetto – la Svizzera si ritira, la Francia non invia a Milano i suoi giurati –, eppure ancora animato da alcune, significative personalità del mondo della cultura. Scorrendo i nomi dei giurati delle varie sezioni si ritrovano, ad esempio, Giuseppe Pagano e Agnoldomenico Pica, come

<sup>67</sup> Si rimanda a Cassata 2008, in particolare alle pp. 235-236.

<sup>68</sup> Malvano 1988, p. 33.

<sup>69</sup> *Triennale di Milano. Esposizione delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna* 1940a.

<sup>70</sup> Ivi, p. 7.

<sup>71</sup> *Ibidem*.

<sup>72</sup> *VII Triennale di Milano. Guida* 1940b, p. 11.

membri della sezione “ordinamento mostre – Gran Premio”, Campigli, Fontana e Melotti per ciò che concerne le “Pitture, Sculture ornamentali e Decorazioni murali”, Bottoni, Cabiati, Caccia Dominioni e di nuovo Pica per “Arredamento Ambienti – Mobilio”, Bucci, Richard Ginori e Venini per il “Gran Premio Italia” della sezione “Ceramiche, Cristalli, Vetri”.

Altra questione di rilievo è la presenza della “Mostra dell’attrezzatura coloniale” che, «ricavata in uno spazio a sé all’interno della Galleria dell’arredamento [...] segnava allo stesso tempo l’apogeo e l’epilogo di una “questione” che da più di un decennio aveva rinfocolato il dibattito e le polemiche sull’architettura razionale»<sup>73</sup>, ma non solo.

Essa, attraverso la scelta di un soggetto peculiare come l’arredamento di una casa coloniale – dalle principali componenti d’arredo agli accessori – e attraverso un certo tipo di linguaggio allestitivo votato alla sobrietà e alla semplicità, riporta alla ribalta alcuni dei punti del programma politico del PNF che dimostrano di essere ancora attuali: primo tra tutti l’imperialismo, ma non da meno la politica autarchica.

In sintesi, non cambia il messaggio diretto dal regime al pubblico, bensì il modo con cui esprimerlo, come dimostra anche l’assegnazione della curatela a una personalità che ben incarna le aspettative del governo in quel frangente: l’architetto Carlo Enrico Rava<sup>74</sup>.

Rava, già avvezzo alla tematica coloniale poiché (in collaborazione con l’architetto Sebastiano Larco) si era occupato del progetto relativo al Padiglione delle Colonie, inaugurato alla Fiera Campionaria di Milano del 1928<sup>75</sup>, aveva viaggiato nei territori italiani d’Africa e, a partire dai primi anni ’30, teneva una “rubrica coloniale” sulla rivista «Domus»<sup>76</sup>, alla Triennale si cimenta con un nuovo scenario, cronologico e tematico<sup>77</sup>.

I tempi sono sicuramente cambiati rispetto al decennio appena decorso e il progetto imperialista promosso dal regime inizia a mostrare le prime crepe, che porteranno, di lì a qualche anno, a un repentino collasso. Il linguaggio da

<sup>73</sup> Irace 2015, p. 191. La “Mostra dell’attrezzatura coloniale” è stata concepita come sezione della più ampia “Mostra dell’arredamento”, ove rientrano esempi di arredamento per alberghi, ostelli, case... In proposito si veda: *VII Triennale di Milano. Guida* 1940.

<sup>74</sup> Per notizie su Carlo Enrico Rava (1903-1986) si rimanda al sito web dell’Enciclopedia Treccani (<<http://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-enrico-rava/>>, 26.08.2016.) e a Perna 2007, sebbene qui vi siano delle imprecisioni sugli estremi biografici.

<sup>75</sup> Irace 2015.

<sup>76</sup> Rava 1931 (a-e).

<sup>77</sup> Rava si trova inoltre a coordinare, in qualità di curatore della “Mostra dell’attrezzatura coloniale”, un gruppo di architetti che collaborano alla buona riuscita dell’esposizione. I membri esecutivi della Commissione organizzatrice sono gli architetti: Salvo d’Angelo, Paolo Malchiodi, Giovanni Pellegrini, Luigi Piccinato. Altri membri sono gli architetti: Gherardo Bosio, Enrico Del Debbio, Umberto Giglio, Ignazio Guidi, Plinio Marconi, Guglielmo Ulrich, Cesare Valle. Si veda *VII Triennale di Milano* 1940b, p. 114.

utilizzare, perciò, deve essere esteticamente in linea con un presente che intende essere moderno e, al contempo, più contenuto, "meno immaginifico". Se

la penetrazione della tematica coloniale dentro l'universo merceologico e industriale della Fiera era stata rapida e progressiva a partire dall'esposizione del 1922 ai Bastioni di Porta Venezia, dove, accanto al Padiglione delle Colonie, comparvero i primi stand dei commercianti tripolini e delle varie scuole di arti e mestieri<sup>78</sup>,

i due modi di mostrare e mostrarsi al pubblico sono parzialmente differenti. Scompaiono il modello etno-espositivo e l'affastellamento oggettuale che abbiamo incontrato alla III Fiera Campionaria, a favore di un ordine razionale e di una pulizia cromatico-ambientale notevoli; come ben riassume Fulvio Irace, contro ogni revival, «l'esotismo [ ] cedeva il passo all'economia»<sup>79</sup>.

Aspetto, questo, più volte sottolineato dallo stesso Rava, il quale prende le distanze dagli allestimenti scenografici, spesso carichi di riferimenti folcloristici, a favore di un approccio maggiormente realistico: «piuttosto che di un "addobbo" delle sale, si tratta di un "modo", quanto più si potrà evidente, chiaro e luminoso, di presentare il contenuto della sezione. Una architettura fresca e lineare»<sup>80</sup>.

A tale scopo concorrono le cromie, appena evocative di un territorio "altro", improntate sui bianchi, sul «verde palma» o sul «giallo limone»<sup>81</sup> e le decorazioni parietali eseguite dai pittori Fray Lustig<sup>82</sup> e Fabio Mauro, primitiviste, ma caratterizzate da uno stile sintetico, distanti dagli stilemi più convenzionali incontrati nella "Mostra d'arte coloniale" del 1936.

Il motivo di simili scelte va ricercato nella volontà di far coincidere lo stile delle sale con il loro contenuto, ossia campioni di mobili funzionali e scomponibili, tutti di alta qualità, pensati come prototipi di una produzione seriale che doveva andare ad arredare le abitazioni dei coloni nelle terre d'Africa, assecondando «il "nuovo nomadismo" della vita in carovana»<sup>83</sup>.

Ed è proprio qui, nell'espressione del pregevole lavoro italiano per le colonie, nella valorizzazione di quei territori lontani<sup>84</sup>, che risiede la più alta manifestazione della politica imperialista di regime. In sintesi, allora, la finalità della mostra è quella di «offrire agli italiani [...] attrezzature tali da consentire alla vita in colonia una dignità ed un tono civile sempre più elevati»<sup>85</sup>, tanto

<sup>78</sup> Irace 2015, p. 193.

<sup>79</sup> Ivi, p. 197.

<sup>80</sup> *La Mostra dell'attrezzatura coloniale alla Triennale* 1940, p. 16.

<sup>81</sup> *Ibidem*.

<sup>82</sup> Notizie biografiche sulla pittrice Felicita Fray Lustig (1909-2010), seppur sintetiche, si ritrovano in Borgese 2010.

<sup>83</sup> *VII Triennale di Milano* 1940b, p. 116.

<sup>84</sup> Rava 1940, in *La Mostra dell'attrezzatura coloniale alla Triennale*, pp. 9-10: «vastissime possibilità ha, naturalmente, offerto a questo spirito avventuroso [...] l'impresa africana, non solo in quanto conquista di un Impero, ma anche [...] in quanto valorizzazione di esso».

<sup>85</sup> Ivi, p. 19.

più se poste di fronte al popolo dei colonizzati, portatori di caratteri addirittura opposti a quelli occidentali, forieri di assenza di dignità e di inciviltà.

È questo che Rava, ancora una volta, scrive nel catalogo della mostra, sostenendo l'importanza di mantenere «la scala di gerarchie, necessaria base della struttura coloniale, sia per conservare altissimi, di fronte all'indigeno, i privilegi anche esteriori, ed il prestigio di razza del popolo dominante»<sup>86</sup>.

Un discorso che porta a considerare l'«altrove» come un luogo distante, se non fisicamente perlomeno dal punto di vista gerarchico-razziale; i colonizzatori, in virtù di mere ragioni di conquista, si possono permettere di guardare all'altro con una netta carica di superiorità.

Ragioni imperialiste e ragioni razziali, dunque, ma non solo: esse si affiancano a tematiche autarchiche, che puntano a migliorare il livello produttivo delle aziende impegnate nell'ambito dell'arredamento coloniale e di spronare quelle che ancora non se ne occupano. Senza contare che, a tali considerazioni, vanno affiancati anche motivi di più ampio respiro che, come afferma Silvia Cecchini, portano a considerare le mostre come «laboratorio per allestimenti museali» e «luogo di sperimentazione per architetture mobili»<sup>87</sup>. Secondo questa prospettiva, perciò, al lavoro di Rava per la Triennale del 1940 fa eco quello di Pagano, mostrato al pubblico solo l'anno precedente, in occasione della «Mostra del libro italiano all'estero» e della milanese «Leonardesca»<sup>88</sup>.

Le svariate sezioni della «Mostra dell'attrezzatura coloniale» cercano infatti di mettere in evidenza le nuove esigenze del mercato italiano, parallelamente alla voglia di sperimentazione tanto degli artisti quanto degli architetti: occorre pensare alla produzione di un mobilio facile da smontare, imballare e trasportare, che sia maneggevole ma anche ricomponibile secondo abbinamenti differenti.

Gli accessori, come le «Attrezzature per il mangiare», devono essere realizzati con materiali resistenti (le plastiche e le resine, ad esempio) e inossidabili; le «Attrezzature per il viaggio» devono comprendere oggetti come valigie speciali e tavoli pieghevoli, mentre altri tipi di equipaggiamento sono destinati ad attività nomadi come quelle carovaniere e venatorie – si ritrovano in questa categoria «selle, stivaloni, armi di precisione e di lusso»<sup>89</sup>. Materiali, forma e finiture necessitano di perfezione estetica e funzionale, così come ci dicono le fotografie degli ambienti espositivi, pubblicati su «Domus» lo stesso anno dell'esposizione<sup>90</sup>. La celebre immagine che inquadra una seduta, in legno con imbottitura, disposta nell'angolo di una stanza, affiancata da un «trofeo» – come viene identificato nella didascalia – innalzato dallo stesso Rava, sullo sfondo di

<sup>86</sup> Ivi, pp. 11-12.

<sup>87</sup> Cecchini 2013, p. 92.

<sup>88</sup> Come anche indicato *ibidem*, si veda: Giolli 1939; per la «Leonardesca» si rimanda a Colombo 2015.

<sup>89</sup> *La mostra dell'attrezzatura 1940*, p. 32.

<sup>90</sup> Rava 1940.

moderne decorazioni pittoriche incarna in maniera abbastanza rappresentativa quanto esposto sino a ora. La composizione astratta di Rava, in particolare, simile alle sperimentazioni spazialiste e informali che si esprimeranno appieno di lì a qualche anno, ma di fatto eseguita con attrezzatura per l'equitazione, conferisce all'ambiente quel tocco aristocratico e padronale a un ambiente di per sé piuttosto semplice.

Le velleità d'ambientazione – come nella foto della veranda, caratterizzata da un pavimento coperto di sabbia e affollata da numerose piante – sono dunque certamente presenti, ma votate a un indubbio presente. Ulteriore esempio è la sala che ospita arredi da ufficio disegnati – ancora una volta – da Rava, di fronte ai quali è posto uno spazioso tavolo in cristallo nero, “trafitto” da una struttura a montanti (decorativi e portanti) che partono dal pavimento e arrivano al soffitto, reggendo dei pannelli dai contorni frastagliati<sup>91</sup>.

La “Mostra dell'attrezzatura coloniale” all'interno della VII Triennale, pur nella sua esiguità, si propone al pubblico con un messaggio chiaro, che trascende dall'unico ambito artistico-decorativo, per approdare a quello storico. Non è quindi solo una «direttrice di gusto»<sup>92</sup> di cui essa si fa foriera, bensì anche di idee, un'occasione di riflessione e di insegnamento impartito su più livelli, da quello industriale a quello politico. Senza dimenticare che, alle soglie della guerra, essa rappresenta anche la fine di un'epoca, dell'era fascista e di tutte le aspirazioni di cui si era fatta portatrice. Riprendendo nuovamente le parole di Irace, si può affermare che «con la VII la Triennale si sarebbe chiuso di fatto il lungo capitolo del dibattito coloniale alla vigilia di una guerra che avrebbe fatto piazza pulita di tutti i suoi presupposti politici e militari»<sup>93</sup>.

#### 4. Conclusioni

Con il presente lavoro si è cercato di leggere, tra le righe della storia, della storia dell'arte e dell'architettura e attraverso un punto di vista limitato alla sola città di Milano, il programma politico coloniale del governo liberale del primo dopoguerra e del PNF, a partire dal 1922 e fino al 1940. La scelta, ricaduta su tre esposizioni che si dipanano nell'arco di quasi vent'anni, è dettata dalla volontà di cogliere i cambiamenti incorsi nella politica coloniale e in quella culturale tra gli anni '20, '30 e '40, a ridosso di un nuovo conflitto di portata mondiale.

<sup>91</sup> Un'idea allestitiva che scaturisce dall'inventiva dello stesso architetto Rava, come dimostrato dai disegni progettuali riportati anche all'interno del catalogo della *VII Triennale di Milano* 1940b.

<sup>92</sup> Pranzo 1940, p. 41. Per rimanere nel tema delle cronache della Triennale si rimanda inoltre a Papini 1940.

<sup>93</sup> Irace 2015, p. 203.

Certamente, la tradizione coloniale italiana risale a ben prima, almeno al secolo precedente, ma è con i primi decenni del Novecento, e segnatamente con l'arrivo al governo di Mussolini e del PNF, che essa cerca di avere un impatto sul popolo anche attraverso le esposizioni.

Le divergenze che separano le tre mostre, rese di per sé evidenti già nel corso dei precedenti paragrafi a causa della loro diversa natura, rendono in ogni caso ragione del cambiamento incorso a livello politico.

Con il trascorrere degli anni, le conquiste territoriali e i traguardi raggiunti dall'Italia e dal suo governo in campo coloniale hanno portato a una più limpida definizione di un'etica razziale e nazionalista, che ha non solo influenzato il modo di guardare e pensare l'Africa, ma anche di rappresentarla, di esibirla.

Da un'altra prospettiva, nonostante l'ideologia progressivamente più aggressiva e drastica ai danni dello "straniero", che ha avuto il suo acme con le leggi razziali del 1938, le modalità rappresentative si fanno più sottili, più decise ma allo stesso tempo più discrete.

Pur tenendo conto delle distanze esistenti tra le tre mostre qui considerate – la committenza, i curatori, i luoghi e le tipologie espositive hanno una natura diversa, più commerciale la III Fiera Campionaria del 1922 e la VII Triennale del 1940, più convenzionalmente artistica quella del 1936 – questo potrebbe essere uno dei percorsi di lettura possibili.

Da un'idea del "tutto esposto" che connota la "Mostra coloniale italiana" del 1922, mettendo di fronte al pubblico gruppi di africani in costumi storici o tipici e svariati prodotti delle colonie africane d'Italia, ci si dirige verso una più evidente mediazione, riscontrabile *in primis* nelle opere pittoriche e scultoree esposte alla "Mostra d'arte coloniale" della Permanente e poi nelle sale arredate della "Mostra dell'attrezzatura coloniale" a Palazzo dell'Arte. Qui, in particolare, non ci sono documenti o immagini provenienti dalle colonie e neppure rappresentanti delle terre d'oltremare, ma solo esempi moderni di arti decorative e ambienti vagamente evocativi, riferiti esclusivamente allo stile di vita dei colonizzatori occidentali.

La spiegazione di ciò si può forse ascrivere a necessità di tipo identitario, che a ridosso della guerra si rendono meno impellenti – se il programma politico è già reso esplicito, occorre solamente consolidare il consenso e rimarcare principi già noti al pubblico di fruitori –, oppure, più semplicemente, a un mutamento nella strategia espositiva e comunicativa del regime.

In ultima battuta, però, di fronte agli eventi della Seconda guerra, da cui l'Italia viene letteralmente travolta, sono ben altre le urgenze del Paese. Il discorso coloniale frana miseramente e con esso tutte le velleità propagandistico-culturali di regime; l'Italia torna a essere una nazione democratica, ma il discorso postcoloniale verrà ripreso solo a decenni di distanza, in seguito a una completa rimozione postbellica.

*Riferimenti bibliografici / References*

- VII Triennale di Milano – Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna. Regolamento per l'attribuzione delle ricompense (1940a), s.l.: s.e.
- VII Triennale di Milano. Guida (1940b), catalogo della mostra (Milano, Palazzo dell'Arte, aprile-giugno 1940), Milano: Società Anonima Editrice.
- A.F. (1935), *Natalia Mola*, «Emporium», vol. LXXXII, n. 488, p. 108.
- Abbattista G. (2013), *Umanità in mostra. Esposizioni etniche e invenzioni esotiche in Italia (1880-1940)*, Trieste: Università di Trieste.
- Audenino P. (2008), *Milano e l'Esposizione internazionale del 1906*, Roma: Franco Angeli.
- Banfi A. (1922), *Quindici giorni a Tripoli*, «La Fiera di Milano», II, n. 3, pp. 9-11.
- Borgese G. (2010), *Addio Felicità Frai pittrice delle donne*, «Corriere della Sera», 15 aprile, p. 57.
- Calchi Novati G.P. (2011), *L'Africa d'Italia. Una storia coloniale e postcoloniale*, Torino: Carocci editore.
- Cassata F. (2008), *“La difesa della razza”: politica, ideologia e immagine del razzismo fascista*, Torino: Einaudi.
- Cecchini S. (2013), *Musei e mostre d'arte negli anni Trenta: l'Italia e la cooperazione intellettuale*, in *Snodi di critica. Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia 1930-1940*, a cura di M.I. Catalano, Roma: Gangemi Editore, pp. 57-105.
- Colombo S. (2014a), *Fuori e dentro il museo: l'arte del paesaggio agrario negli ultimi cinquant'anni*, in *Paesaggi in trasformazione. Teorie e pratiche della ricerca a cinquant'anni dalla Storia del paesaggio agrario italiano di Emilio Sereni*, a cura di G. Bonini, C. Visentin, Bologna: Editrice Compositori, pp. 519-523.
- Colombo S. (2014b), *La Pinacoteca Ambrosiana attraverso il Novecento. Interventi tra museologia e museografia*, tesi di dottorato in Conservazione dei Beni Architettonici, Politecnico di Milano, relatore: prof. Pietro C. Marani, tutor: prof.ssa Serena Pesenti.
- Colombo S. (2015), *La fortuna museale ed espositiva di Leonardo tra le due guerre: due episodi milanesi a confronto*, «Raccolta vinciana», fasc. XXXVI, pp. 329-374.
- Costantini V. (1940), *Milano. Retrospective di Ernesto Bazzaro ed Eugenio Pellini*, «Emporium», vol. XCI, n. 546, p. 305.
- Del Boca A. (1992), *L'Africa nella coscienza degli italiani. Miti, memorie, errori, sconfitte*, Roma-Bari: Laterza.
- Del Boca A. (1997), *Adua. Le ragioni di una sconfitta*, Roma-Bari: Laterza.
- Della Torre G. (2014), *Patellani, Federico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, *ad vocem*.

- E.G. (1922), *Il valore economico della Somalia italiana*, «La Fiera di Milano», I, n. 3, pp. 22-25.
- En-Nur S.A. (1922), *Diana coloniale*, «La Fiera di Milano», II, n. 8, pp. 15-16.
- Etr. (1922), *Vittorio Emanuele III è giunto a Milano a trarre dalla mostra delle opere gli auspici della prosperità d'Italia*, «La Fiera di Milano. Quotidiano Ufficiale», III, n. 2, p. 1.
- Giolli R. (1939), *Elementi scomponibili per esposizioni ambulanti*, «Casabella Costruzioni», n. 137, pp. 6-12.
- G.M.S. (1922), *I valori morali della nostra Fiera*, «La Fiera di Milano. Quotidiano Ufficiale», III, n. 7, p. 1.
- Gramigna G., Mazza S. (2001), *A century of Milanese architecture from Cordusio to Bicocca*, Milano: Hoepli.
- Guida alla mostra coloniale italiana. III Fiera Campionaria di Milano* (1922), catalogo della mostra (Milano, Bastioni di Porta Venezia, 12-27 aprile 1922), Milano-Genova-Roma: Giuseppe Vertuy Editore.
- I Presidenti della Fiera* (1922), «La Fiera di Milano. Quotidiano ufficiale», III, n. 1, p. 1.
- Il valore delle nostre colonie* (1921), «La Fiera di Milano», I, n. 2, pp. 17-20.
- Il Re lascia Milano col ricordo di accoglienze indimenticabili* (1922), «La Fiera di Milano. Quotidiano Ufficiale», III, n. 5, pp. 1-2.
- Irace F. (2015), *Vivere in colonia*, in *Mondi a Milano. Culture ed esposizioni 1874-1940*, catalogo della mostra (Milano, Museo delle Culture, 27 marzo – 19 luglio 2015), Milano: 24 Ore Cultura.
- Istituto coloniale fascista – sezione Lombardia, a cura di (1936), *Mostra d'arte coloniale*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, 14-30 giugno 1936), Milano: Arti Grafiche E. Gualdoni.
- L'affluenza di un pubblico interessato e ammirato segna ormai il sicuro successo della Fiera* (1922), «La Fiera di Milano. Quotidiano Ufficiale», III, n. 6, p. 1.
- L'itinerario della fiera* (1922), «La Fiera di Milano. Quotidiano Ufficiale», III, n. 1, p. 4.
- L'ultima visione della fiera* (1922), «La Fiera di Milano. Quotidiano Ufficiale», III, n. 17, p. 1.
- La VII Triennale Internazionale delle Arti decorative e industriali moderne. Milano 1940 XVIII* (1940), «Rassegna di architettura», XII, n. 6, pp. 169-175.
- La mostra dell'attrezzatura coloniale* (1940), «Domus», n. 150, pp. 80-85.
- La mostra dell'attrezzatura coloniale alla Triennale* (1940), catalogo della mostra (Milano, Palazzo dell'Arte, aprile-giugno 1940), Milano: Tipografia S.A. Alfieri & Lacroix.
- La nostra terza fiera* (1922), «La Fiera di Milano», II, n. 3, pp. 2-32.
- La seconda visita del Re agli "stands" della Fiera* (1922), «La Fiera di Milano. Quotidiano Ufficiale», III, n. 4, pp. 1-2.
- La visita dei Delegati ed Esperti Esteri alla Fiera Campionaria* (1922), «La Fiera di Milano. Quotidiano Ufficiale», III, n. 14, p. 1.

- Labanca N. (1992), a cura di, *L'Africa in vetrina: storie di musei e di esposizioni etnografiche in Italia*, Treviso: Edizioni Pagus.
- Labanca N. (2005), *Una guerra per l'impero. Memorie della campagna d'Etiopia 1935-36*, Bologna: il Mulino.
- Le colonie alla fiera* (1921), «La Fiera di Milano», I, n. 2, pp. 12-14.
- Loria G. (1911), *Il problema delle case economiche ed il sistema Edison: lettura fatta al Collegio degli Ingegneri ed Architetti in Milano la sera del 20 dicembre 1910*, Milano: Tipografia e litografia degli ingegneri.
- Malvano L. (1988), *Fascismo e politica dell'immagine*, Torino: Bollati Boringhieri.
- Marchiori G. (1972), *Bucci, Anselmo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.
- Milano si prepara ad accogliere entusiasticamente il suo re. Il programma dei festeggiamenti* (1922), «La Fiera di Milano. Quotidiano Ufficiale», III, n. 1, p. 2.
- Monaldi G. (1922), *Visitando la Mostra Coloniale con S.E. Venino*, «La Fiera di Milano. Quotidiano Ufficiale», III, n. 2, p. 2.
- Mondi a Milano. Culture ed esposizioni 1874-1940* (2015), catalogo della mostra (Milano, Museo delle Culture, 27 marzo – 19 luglio 2015), Milano: 24 Ore Cultura.
- Morandi C. (2005), *Milano: la grande trasformazione urbana*, Venezia: Marsilio.
- Negri M., Rebora S. (2002), *La città borghese: Milano 1880-1968*, Milano: Skira.
- Papini R. (1940), *Le arti a Milano nell'anno XVIII*, «Emporium», vol. XCI, n. 545, pp. 211-247.
- Perna I. (2007), *Carlo Enrico Rava: coerenza umanistica di un architetto*, tesi di dottorato, XIX ciclo, Università degli Studi di Napoli "Federico II", tutor: prof. Arch. Benedetto Gravagnuolo.
- Piredda M.F. 2012, *Sguardi sull'Altrove. Cinema missionario e antropologia visuale*, Bologna: CLUEB.
- Ponti G. (1931), *Gli italiani alla Triennale di Milano*, «Domus», IV, n. 42, p. 21.
- Pranzo F.M. (1940), *Aspetti della VII Triennale*, «Natura», XIII, n. 3, pp. 35-41.
- Puccini S. (2002-2003), *I primitivi e noi. Esposizioni, rappresentazioni e musei*, «Antropologia museale», I, n. 3, pp. 18-26.
- Pugliese R. (2005), *La casa popolare in Lombardia, 1903-2003*, Milano: Unicopli.
- Rava C.E. (1931/1), *Spirito Latino*, «Domus», IV, n. 38, pp. 24-29.
- Rava C.E. (1931/2), *La nuova chiesa di Suani-Ben-Adenn presso Tripoli*, «Domus», IV, n. 39, pp. 32-33.
- Rava C.E. (1931/3), *Necessità di selezione (parte seconda)*, «Domus», IV, n. 40, pp. 39-43.
- Rava C.E. (1931/4), *Di un'architettura coloniale moderna. Parte prima*, «Domus», IV, n. 41, pp. 39-43 e 89.

- Rava C.E. (1931/5), *Di un'architettura coloniale moderna. Parte seconda*, «Domus», IV, pp. 32-36.
- Rava C.E. (1940), *La mostra dell'attrezzatura coloniale*, «Domus», XIII, n. 150, pp. 80-86.
- Ruscio R. (2008), *Mazza, Aldo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 72, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, *ad vocem*.
- S.M. *il Re d'Italia inaugura la Terza Fiera Campionaria di Milano (1922)*, «La Fiera di Milano. Quotidiano Ufficiale», III, n. 3, p. 1-3.
- Sallusto F. (2008), *Itinerari epistolari del primo Novecento. Lettere e testi inediti dell'Archivio di Alberto Cappelletti*, Cosenza: Luigi Pellegrini Editore.
- Siligato R. (1987), *De Bernardi, Domenico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 33, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, *ad vocem*.
- Tedeschi F. (2000), *Ghiringhelli, Virginio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 53, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.
- Tegani L. (1922), *Un bisogno coloniale. Il porto di Bengasi*, «La Fiera di Milano», II, n. 5, pp. 14-18.
- Vaccher L. (1972), *Brignoli, Luigi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 14, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, *ad vocem*.
- Vigilia d'opere alacri tra gli "stands e i padiglioni" (1922)*, «La Fiera di Milano. Quotidiano Ufficiale», III, n. 1, p. 1.
- Vitale M.A. (1922), *La terra d'Italia più lontana*, «La Fiera di Milano», II, n. 10, pp. 20-22.

*Appendice*



Fig. 1. Stand della colonia eritrea, "Mostra Coloniale", alla III Fiera Campionaria di Milano (1922). Milano, Archivio Storico Fondazione Fiera Milano



Fig. 2. Il Padiglione Centrale (A) disegnato dall'ingegner Loria, Direttore Tecnico della III Fiera Campionaria di Milano (1922). Milano, Archivio Storico Fondazione Fiera Milano



Fig. 3. Copertina del catalogo della "Mostra d'Arte Coloniale" allestita presso il Palazzo della Permanente di Milano (1936). Milano, Archivio storico della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente

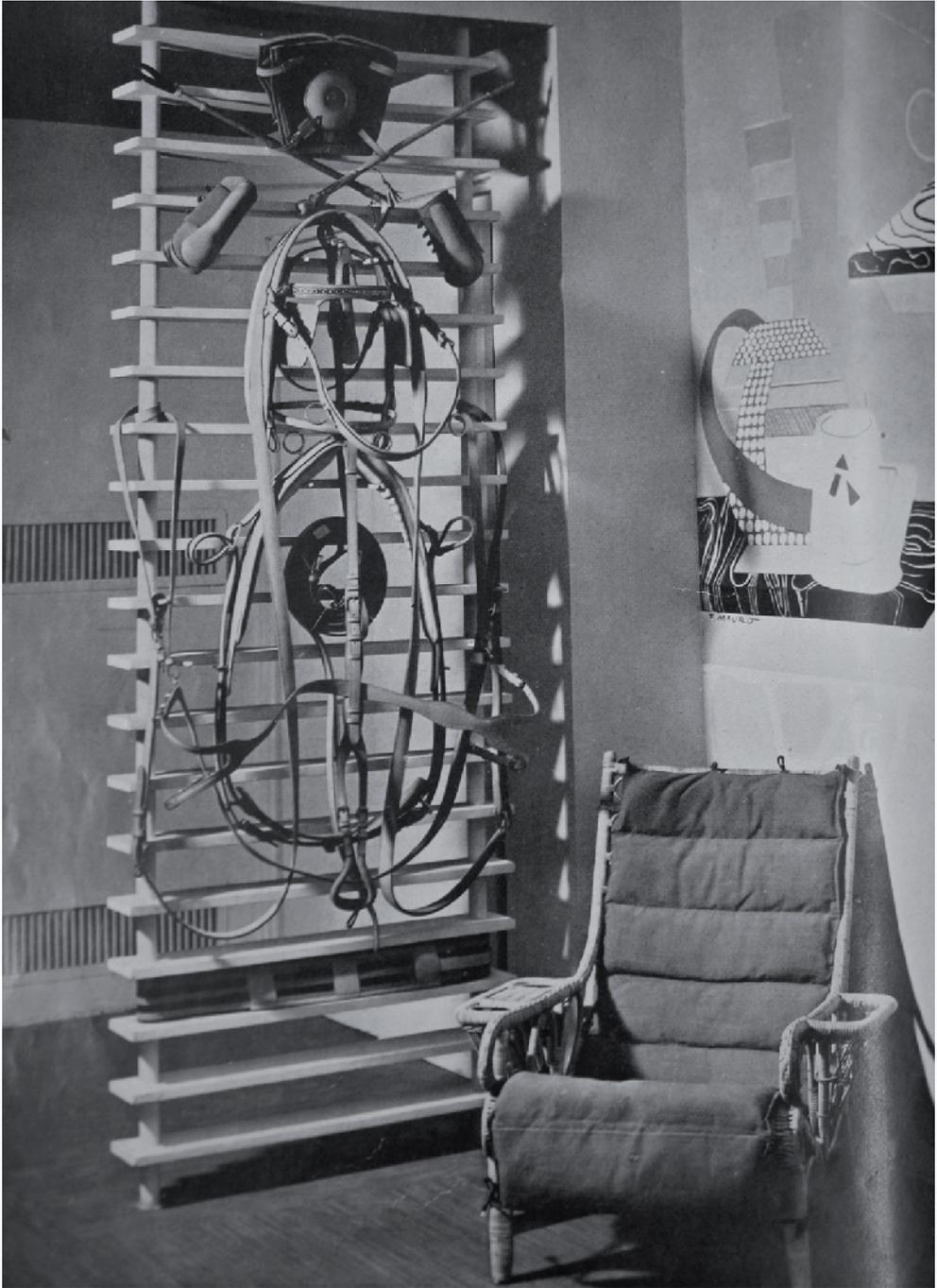


Fig. 4. Sala della "Mostra dell'attrezzatura coloniale", allestita dall'architetto Carlo Enrico Rava presso la VII Triennale di Milano (1940). «Domus», 150, giugno 1940, p. 82

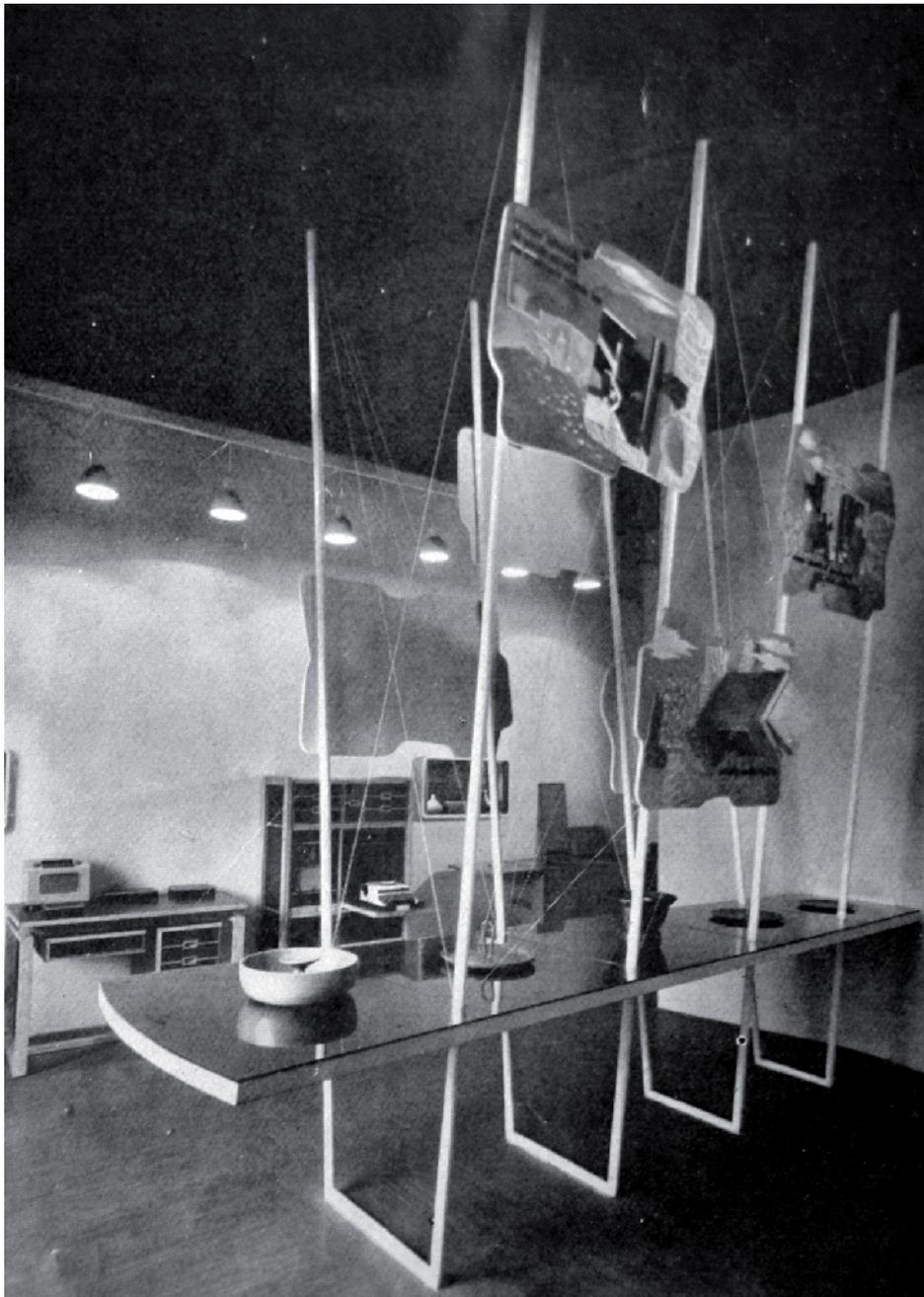


Fig. 5. Sala della “Mostra dell’attrezzatura coloniale”, allestita dall’architetto Carlo Enrico Rava presso la VII Triennale di Milano (1940). «Domus», 150, giugno 1940, p. 83

## **Direttore / Editor**

Massimo Montella

## **Co-Direttori / Co-Editors**

Tommy D. Andersson, University of Gothenburg, Svezia  
Elio Borgonovi, Università Bocconi di Milano  
Rosanna Cioffi, Seconda Università di Napoli  
Stefano Della Torre, Politecnico di Milano  
Michela Di Macco, Università di Roma 'La Sapienza'  
Daniele Manacorda, Università degli Studi di Roma Tre  
Serge Noiret, European University Institute  
Tonino Pencarelli, Università di Urbino "Carlo Bo"  
Angelo R. Pupino, Università degli Studi di Napoli L'Orientale  
Girolamo Sciuillo, Università di Bologna

## **Comitato editoriale / Editorial Office**

Giuseppe Capriotti, Alessio Cavicchi, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari,  
Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Valeria Merola, Enrico Nicosia,  
Francesco Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni

## **Comitato scientifico / Scientific Committee**

**Dipartimento di Scienze della formazione, dei beni culturali e del turismo**  
**Sezione di beni culturali "Giovanni Urbani" – Università di Macerata**  
**Department of Education, Cultural Heritage and Tourism**  
**Division of Cultural Heritage "Giovanni Urbani" – University of Macerata**

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni,  
Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi, Valeria Merola, Susanne Adina Meyer,  
Massimo Montella, Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco Pirani,  
Mauro Saracco, Michela Scolaro, Emanuela Stortoni, Federico Valacchi,  
Carmen Vitale