



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 Quattrociochi, 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

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

Layout editor

Cinzia De Santis

Progetto grafico

+crocevia / studio grafico



Rivista accreditata AIDEA

Rivista riconosciuta CUNSTA

Rivista riconosciuta SISMED

Rivista indicizzata WOS

Musei e mostre tra le due guerre

a cura di Silvia Cecchini e Patrizia Dragoni

Saggi

Allestimenti museali, mostre e aura dei materiali tra le due guerre nel pensiero di Amedeo Maiuri

Gabriella Prisco*

* Gabriella Prisco, già funzionario archeologo, Istituto Superiore per la Conservazione e il Restauro, via di San Michele 23, 00153 Roma, e-mail: gabriella.prisco@fastwebnet.it

Ringrazio: Maddalena Cerletti, del Museo di Fotografia Contemporanea di Cinisello Balsamo (MI), per la cortese disponibilità e gli eredi di Federico Patellani per aver concesso la riproduzione delle sue fotografie a titolo gratuito; il direttore Donatella Chiodo, Iole Lianza e Gabriella Di Penna, della Mostra d'Oltremare S.p.A., per avermi concesso di consultare l'archivio storico e per l'uso liberale delle fotografie; Floriana Miele e Alessandra Villone, della Soprintendenza archeologica della Campania, rispettivamente per aver facilitato la consultazione di archivio sulla MTO e per l'aiuto nel rintracciare le fotografie dell'allestimento della Sezione tecnologica del Museo archeologico di Napoli; Andrea Milanese per le proficue discussioni sugli allestimenti del Museo di Napoli; Laura D'Agostino per la segnalazione dell'autobiografia di Siviero; Maria Ida Catalano per il suo testo sulla certosa di Capri.

Abstract

Obiettivo di questo studio è l'approfondimento di un aspetto poco noto dell'attività del soprintendente archeologo della Campania Amedeo Maiuri, ossia il suo pensiero e le sue realizzazioni in campo museale negli anni Trenta, sia attraverso allestimenti stabili, sia attraverso la partecipazione ad alcune grandi mostre-evento. Nessuno di tali allestimenti è sopravvissuto; ci si è avvalsi pertanto di immagini, documenti d'archivio e testi d'epoca, con particolare riguardo a quanto Maiuri stesso illustrò in contributi dedicati ai singoli allestimenti, ma soprattutto nel rapporto redatto in occasione della conferenza di Madrid del 1934 dedicata ai musei.

Da questo percorso emerge il ritratto di un Maiuri ben informato sulle più aggiornate linee di tendenza sul tema, alcune delle quali – come il doppio percorso dedicato a grande pubblico e studiosi, il diradamento degli oggetti da esporre, lo schiarimento delle pareti – egli applicò costantemente, all'interno di allestimenti dove si coglie un'eco dei musei di ambientazione.

Nella sua partecipazione alle due grandi mostre (quella “Augustea della Romanità” e la “Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare”) che videro protagonista l'archeologia, si coglie infine un attaccamento all'esposizione di originali che contrasta con la prevalente volontà dell'epoca di abdicare all'aura dei materiali a favore di allestimenti più liberi, ma anche maggiormente piegati alle necessità della propaganda, fino a confliggere con i fondamenti stessi della disciplina, di cui pure Maiuri fu un insigne rappresentante.

The aim of this study is the deepening of a little-known aspect of the activity of the Superintendent Archaeologist of Campania, Amedeo Maiuri, his thinking and his accomplishments on the museum field in the '30, both through permanent displays, both for participation in some large exhibitions-event. None of these displays has survived; there has therefore made use of images, archival documents and antique texts, particularly with regard to what is illustrated in the same Maiuri contributions dedicated to individual installations, but above all in the report prepared on the occasion of the Madrid Conference of 1934 dedicated to the museums.

This study reveals a portrait of a Maiuri well informed on the latest trends on the subject, some of which – such as dual path dedicated one to the general public and the other to scholars, the reduction of the objects to be exhibited, the clearing of the walls – he applied consistently, within arrangements where you may catch an echo of the environment museums.

In its participation in two major exhibitions (“Augustea della Romanità” and “Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare”) where protagonist was the archeology, finally it seizes an attachment to the display of the original, which contrasts with the prevailing will of the era to abdicare to the aura of materials in favor of more free equipment, but also more bent to the needs of propaganda, up to conflict with the very foundations of the archaeological discipline in which Maiuri was a distinguished representative.

1932-1940. In questo breve lasso di tempo, bruscamente interrotto dagli eventi bellici, si iscrivono alcuni dei più significativi contributi nel campo museale di Amedeo Maiuri, soprintendente archeologo della Campania dal 1924: da un lato importanti riordinamenti e allestimenti di musei posti sotto la sua giurisdizione, dall'altro il decisivo contributo ad alcune grandi mostre della seconda metà del decennio.

Se la figura del famoso archeologo è stata a più riprese indagata¹ pure, il più delle volte, l'accento è stato posto sulla sua attività di archeologo di territorio, mentre i criteri che improntano le sue scelte museografiche non sono stati oggetto di analoga attenzione. Si cercherà pertanto di ripercorrerne, attraverso le esposizioni cui sopra si è accennato, i tratti salienti, per quanto lo stato frammentario della documentazione lo permette: nessuno dei suoi allestimenti è infatti sopravvissuto alle distruzioni e ai cambiamenti susseguitisi negli anni.

Fil rouge e chiave interpretativa per comprenderne i nessi e il pensiero che vi è sotteso è il rapporto da lui redatto per la conferenza di Madrid del 1934, *Problèmes particuliers aux collections de sculpture*², ripreso in molti punti dal successivo *Il riordinamento del Museo Nazionale di Napoli* del 1935, da integrare con gli articoli dedicati ai singoli allestimenti.

Punto centrale di tutti gli scritti è il concetto di funzione educativa del museo, che non può pienamente svolgersi in presenza di un eccessivo affollamento delle sale, ovvero di una loro decorazione ridondante. L'archeologo campano individua nei musei locali una delle soluzioni possibili ai fini di un decentramento delle opere – ferma restando la concentrazione nei musei nazionali dei capolavori – e nella presentazione delle classi di materiale su base topografica una delle modalità allestitiva ad essi più congeniale, in particolare modo quando «la répétition, le groupement, l'alignement géométrique des éléments, contribuent à reconstituer dans l'esprit et dans l'imagination, la vision d'un phénomène religieux de l'antiquité»³.

È quanto egli stesso aveva realizzato, tra la fine degli anni '20 e gli inizi del decennio successivo, nel riordinamento del Museo Provinciale Campano di Capua, «qui est né pour ainsi dire de la découverte d'un temple». Il compito non era stato facile: il soprintendente aveva dovuto tener conto non solo dei numerosi limiti imposti dalla struttura del quattrocentesco palazzo Antignano, ma anche del precedente assetto che, a causa del «caotico disordine in cui trovavansi le collezioni del Museo, l'umidità e semioscurità dei locali del pianterreno, l'ammassamento delle terrecotte e dei vasi negli scaffali delle sale del piano superiore, l'ibrida mescolanza di materiali antichi e medievali» appariva, ai rari visitatori che vi si avventuravano, come «un Antiquario polveroso, un grosso magazzino archeologico di deposito»⁴.

L'allestimento di Maiuri fu improntato a ben diversi criteri, in primo luogo quello della separazione tra materiali di diversa cronologia: gli oggetti antichi vennero separati da quelli medievali, dalla quadreria e dalle glorie municipali.

¹ Manacorda 1982; Barbanera 1998; Zevi 2001.

² Per la genesi della conferenza e la partecipazione italiana si veda Kannés 2011. Maiuri è espressamente citato tra i partecipanti (*Muséographie* 1935, vol. II, p. 525); il rapporto Maiuri 1935a ne costituisce il cap. XIII.

³ Questa e le citazioni seguenti in lingua francese sono tratte da Maiuri 1935a.

⁴ Questa e le citazioni seguenti in lingua italiana riguardanti il Museo Campano sono tratte da Maiuri 1933.

Acquisiti così maggiori spazi, egli raggruppò poi i reperti di scavo per classi, tipi e sito di provenienza, operando una rigorosa selezione di quelli da esporre, in particolare delle terrecotte, in gran parte prive di contesto di provenienza e ridotte quindi al rango di oggetti per lo più seriali; queste, come pure i vasi, vennero collocate in nuove vetrine e scaffali (fig. 1), questi ultimi ora utilizzati «per il deposito dei molti esemplari simili ricavati dallo stesso stampo»⁵, a sostituzione di quelli «ingombranti, massicci e funerei di tinta e di decorazione» del precedente allestimento. Quanto alla ricca collezione lapidea, essa fu organizzata, nei locali e nei cortili del piano terra, dividendo rilievi e sarcofagi dalle epigrafi, collocate su un basso podio, lungo pareti dipinte di un uniforme colore scuro, per dare più risalto alle iscrizioni⁶.

Il maggiore spazio fu riservato alle numerosissime *madri* rinvenute nel santuario di fondo Patturelli⁷, che si trovavano «ammassate e accatastate, come in un groviglio tenebroso, entro lo spazio angusto di due umidi ambienti, mescolate ad elementi di membrature architettoniche medioevali, impossibili quasi ad essere esaminate ed osservate ciascuna di per sé», racconta il soprintendente. Nel nuovo allestimento esse furono sistemate «en series géométriques, sur des simples socles en maçonnerie, comme si elles devaient encore accompagner le visiteur le long d'une voie sacrée, jusqu'au coeur du temple» (fig. 2).

Con la sistemazione dell'esistente, Maiuri non riteneva però esaurito il suo compito: è chiara la sua intenzione di fare del museo un organismo vivo e in continuo divenire, collegato con il territorio da cui, grazie a nuovi scavi, sarebbero dovuti affluire sempre nuovi materiali. Inoltre, nelle sue intenzioni, grazie alle migliorie apportate, il museo si sarebbe aperto ad un più vasto pubblico, restando nello stesso tempo a disposizione degli studiosi, a beneficio dei quali era stata riservata parte degli scaffali di deposito. Si progettava infine il prosieguo della pubblicazione dei cataloghi delle diverse collezioni.

Si coglie, in questa operazione, l'eco di quella corrente innovativa, diffusa in Italia fin dal primo decennio del XX secolo, che tendeva allo sfoltoimento delle sale di esposizione e che fu condivisa da storici d'arte e archeologi⁸. Maiuri sembra inoltre essere stato fra i primi, in Italia, a creare un doppio percorso museale, uno per il grande pubblico e uno per gli studiosi, in ottemperanza, anche in questo caso, alle più avanzate teorie museografiche⁹; egli appare dunque ben informato e partecipe di correnti di pensiero che verranno sancite,

⁵ La stessa operazione di sostituzione di vetrine e scaffali Maiuri effettuò, negli stessi anni, nel Museo Pompeiano, anch'esso di fondazione ottocentesca. Le poche e confuse notizie e la scarsa documentazione fanno rimpiangere ancor di più la perdita dell'Antiquarium, vittima dei bombardamenti del 1943. Alcune notizie e fotografie sono pubblicate da García y García 2006, p. 176.

⁶ Maiuri 1933, fig. 3.

⁷ Per queste sculture si veda Rescigno 2009, cui si rimanda anche per la bibliografia sulle terrecotte architettoniche.

⁸ Fra questi ultimi Reinach 1931. Per l'intera questione cfr. Poncelet 2008, in part. paragrafo 12 ss.; Cecchini 2013, pp. 72-74.

⁹ Si veda Poncelet 2008, in part. par. 15; Cecchini 2013, p. 75-77.

solo un anno dopo l'inaugurazione del nuovo allestimento di Capua, dalla parte più avanzata degli studiosi presenti alla conferenza di Madrid¹⁰, cui, come si è detto, egli partecipò attivamente. Vanno perciò a mio avviso ripensati i severi giudizi sul suo operato nel museo provinciale¹¹, fermo restando il suo innegabile, ma comprensibile *penchant* per le collezioni archeologiche a scapito di quelle medievali – da lui confinate negli ambienti del convento della Concezione – e il sofferto adeguarsi ai limiti posti all'allestimento dallo storico edificio che le ospitava; tanto che, nel dopoguerra, egli caldeggiò l'abbattimento di quanto restava, dopo i bombardamenti, dei diaframmi in muratura che dividevano gli ambienti voltati delle sale al piano terra, operazione che avrebbe permesso un allestimento senza cesure delle sculture raffiguranti le *matres campanae*¹².

Le stesse idee innovative Maiuri portò nel riordinamento del più grande e importante museo affidato alle sue cure, quello di Napoli, cui si dedicò dagli inizi degli anni '30.

Complici le nuove possibilità aperte dallo spostamento, nel 1922, della Biblioteca Nazionale nel Palazzo Reale, dopo lunghi lavori strutturali all'edificio del Palazzo degli Studi, l'impegnativo rinnovamento poté avere inizio. Oltre ad adottare il criterio del diradamento sopra esposto, il soprintendente pose particolare attenzione alle sale che avrebbero dovuto ospitare le sculture; queste, «troppo presuntuose di ornati», furono trasformate in ambienti caratterizzati da «un'austera e monda semplicità», presupposto per potersi dedicare al «problema fondamentale del colore e della luce», per usare la frase-chiave della recensione che, pochi anni dopo, egli dedicherà alla “Mostra Augustea della Romanità”¹³. Infatti, poiché si era ormai compreso

che i toni troppo oscuri e forti di una parete, stagliando nettamente il contorno di una scultura, ne proiettava innanzi la visione frontale e non tridimensionale, e che soprattutto, i toni di fondo troppo vigorosi e soprattutto il prediletto rosso pompeiano, assorbivano tutto il colore e le ombre del modellato, distruggevano la soavità delle patine del marmo antico, toglievano alle sculture quello che la scultura deve soprattutto essere, una corporeità nello spazio¹⁴

furono eliminate le stoffe scure che ricoprivano le pareti fino ad una certa altezza. Per far sì che le grandi sale ritrovassero la loro originaria organizzazione spaziale, si giocò su un'alternanza di toni chiari, in diverse *nuances*, per le coloriture delle

¹⁰ *Muséographie* 1935; Kannés 2011.

¹¹ Cecchini 2013, pp. 71-72; Vitagliano 2008, pp. 461-462.

¹² Vitagliano 2008, p. 464.

¹³ Maiuri 1937a. Vittime di questa operazione furono, a giudicare dalla documentazione fotografica, alcune splendide basi in marmi policromi risalenti all'esposizione del 1884 che appaiono, in una foto riferibile all'allestimento Maiuri, rivestite invece di un materiale sordo e scuro – bardiglio? – mentre il marmo, anch'esso scuro, con rare venature bianche, è riservato alla sola zoccolatura di basi e pareti (si veda la differenza tra gli allestimenti confrontando le figg. 7 e 23 in Milanese 2007, rispettivamente a p. 140 e 152).

¹⁴ Maiuri 1935b, p. 202.

membrature architettoniche e delle pareti; per queste ultime Maiuri si servì, come consulente per la scelta del tono di fondo, di un artista, Carlo Siviero¹⁵ (fig. 3); il risultato era un tono «leggero, neutro, reso più arioso fluido e atmosferico dalle spugnature fatte a mano», che «n'est, en somme, pas une couleur de fond, mais plutôt une couleur d'espace», adatto a sculture ormai non solo decontestualizzate rispetto alle collocazioni antiche, ma che avevano subito l'irrimediabile perdita dei colori che le caratterizzavano in origine¹⁶. Non era, questa, una posizione rigida: nella piccola sala che ospitava la Venere Callipige le tappezzerie alle pareti furono mantenute, perché era parso che la sua «coquetterie presque XVIII siècle» richiedesse un'atmosfera più intima; analogamente, i grandi spazi che ospitavano il Toro e l'Ercole Farnese evocavano le gigantesche aule delle terme di Caracalla, da cui provenivano. Per questi allestimenti, vicini in qualche modo a quelli dei musei di ambientazione¹⁷, Maiuri sembra aver mutuato istanze proprie del *milieu* storico-artistico; a queste idee si affiancano alcuni espedienti ancora pienamente ottocenteschi, come la proposta di posizionare le sculture su un meccanismo girevole, il «billico», affinché ciascun lato avesse sempre lo stesso sfondo e le stesse condizioni di luce¹⁸.

Sempre con lo sguardo rivolto al pubblico, oltre che agli studiosi, Maiuri volle infine realizzare, nello stesso Museo, un nuovo allestimento, un *unicum* nel panorama della museografia europea¹⁹. Si tratta della «Sezione di tecnologia e meccanica antica» da lui progettata fin dal 1927²⁰; essa fu infine allestita a

¹⁵ Le stoffe eliminate erano quelle, color amaranto, dell'allestimento Pais degli inizi del secolo, per il quale si veda Milanese 2007, p. 149 e 156, nota 32. Su Siviero si veda la sua autobiografia: Siviero 1944. Per Siviero e Capri – dove si approfondì probabilmente la frequentazione con Maiuri – si veda Catalano 2011, pp. 502-503.

¹⁶ Maiuri 1935a, p. 387.

¹⁷ Maiuri, pur non allestendo vere e proprie *period rooms*, sulle quali anche nell'OIM serpeggiavano critiche, ricreava atmosfere suggestive ed evocatrici dell'ambientazione originaria, su cui anche Henri Focillon si era espresso favorevolmente (cfr. Kannés 2011).

¹⁸ Maiuri 1935a, appendice, *notice* 1. Per il meccanismo del billico si veda Prisco 2007, p. 132, nota 301.

¹⁹ Gli unici precedenti sono costituiti, nella Napoli inizi secolo, dall'allestimento, nella sezione dell'Esposizione Nazionale d'Igiene dedicata all'antichità, di modelli di ambienti termali, cisterne e pozzi, collocati accanto all'originale del *calidarium* della villa della Pisanello di Boscoreale (cfr. Iannone 2006/7, p. 220). La prima vera occasione per la ricostruzione sperimentale di macchine antiche fu però la «I esposizione nazionale di Storia della Scienza» di Firenze del 1929 (Liberati 1999). Della mostra, che si tenne da maggio a ottobre 1929, rimase inedito il catalogo pubblicato poi, in forma ridotta, solo nel 1952. A questi modelli e ricostruzioni, creati «quando si ebbe a che fare con i superuomini di Firenze», accenna Luigi Jacono, ispettore generale per le opere portuali e marittime dell'antichità, in una lettera a Maiuri del 23 gennaio 1934-XII, avente per oggetto un incontro tenutosi a Palazzo Venezia con la commissione presieduta da Giglioli per la MAR: si veda Archivio Soprintendenza Archeologica Napoli (d'ora in poi ASAN), Mostre varie, fasc. 26: *Mostra augustea della Romanità* (aa. 1933-1936); egli collaborò con Maiuri alla realizzazione delle macchine in occasione di questa mostra (cfr. Prisco 2013b, p. 242), come già della sezione del Museo di Napoli; egli fu anche il responsabile di quella dedicata all'antica mariniera allestita nell'Antiquarium pompeiano (cfr. Della Corte 1952, p. 70).

²⁰ A seguito del voto del 6 luglio di quell'anno della Regia Accademia di Archeologia, approvato

tempo di record, per essere inaugurata in concomitanza con le celebrazioni del decennale della marcia su Roma.

La sezione era alloggiata nel cortile settentrionale del museo, in un grande ambiente del cd. “Braccio Nuovo”; questo denunciava, fin dalla pavimentazione a rustici blocchetti di calcare circondati da malta (fig. 4), la natura anomala dell’esposizione finalizzata – in un museo costituito prevalentemente da opere esemplificative dell’artigianato artistico e della storia dell’arte antica – alla valorizzazione del poco esplorato *côté* della tecnologia. Gli oggetti, afferenti ad ambiti tecnici diversi, si trovavano raggruppati per temi, ma senza nette cesure; si trattava essenzialmente di reperti di scavo, «completati in legno solo nelle parti mancanti [...] e pronti a riprendere il loro normale funzionamento», disinvoltamente accostati a modelli, calchi, ingrandimenti fotografici e quant’altro fosse utile a documentare le avanzate conoscenze tecnologiche di epoca romana²¹. L’allestimento risultava, da un punto di vista museografico, piuttosto incoerente, con il contrasto tra la *groma*, confinata in una imponente vetrina, e gli *instrumenta*, esposti senza alcun diaframma a dividerli dal pubblico; per alcuni di loro, come per il *torcularium*, si era cercata poi una certa contestualizzazione, riproducendo anche parte delle strutture murarie dell’area archeologica di provenienza; tuttavia, per permettere la visione degli oggetti, queste erano state realizzate simulando una sorta di stato ruderale²² (fig. 5).

«Di fronte a queste prove di palpitante verismo, i documenti monumentali, epigrafici, letterari [...] diventano cose pallide e sbiadite», si entusiasmava un contemporaneo²³. E di «illusione perfetta» parlava lo stesso Maiuri, a proposito della riproduzione in scala della vasca per piscicoltura di Formia ospitata nell’area a giardino davanti al Braccio Nuovo, popolata di pesci che nuotavano nell’acqua azzurra – grazie alla colorazione del fondo – e decorata da piccole sculture poste sui bordi²⁴.

dal Ministero della Pubblica Istruzione (cfr. Maiuri 1932) l’allestimento fu rinviato a seguito del terremoto del 23 luglio 1930, che comportò lavori strutturali all’edificio del museo di Napoli. Notizie sull’allestimento in Maiuri 1932 (l’articolo, anonimo, è però citato dal Maiuri stesso tra i suoi scritti: Maiuri 1956, p. 32); Massano 1933; *Enciclopedia dell’Arte Antica*, s.v. *Napoli*, Roma: Istituto dell’Enciclopedia Italiana, 1963 (M. Napoli, A. Maiuri); De Caro, Lista 1999; Liberati 1999; Ciarallo 2006, pp. 73-74.

²¹ Combinando fotografie e descrizioni a stampa è possibile riconoscere la *rudicula multiplex*, una sorta di impastatrice; la riproduzione in scala del torchio vinario della villa dei Misteri con parte delle murature perimetrali; la *groma*; la ruota idraulica di Venafro; il *torcular* per la spremitura delle olive.

²² Non è purtroppo pubblicata alcuna immagine dell’ambiente del *torcular* prima dei restauri (la fig. 42 in Maiuri 1931, p. 101, presenta già le murature rialzate e la copertura), sicché non è possibile comprendere se lo stato ruderale corrisponda a quello del momento del rinvenimento, o se si tratti di una sorta di spaccato. Per la ricostruzione del *torcular in situ* nella villa dei Misteri cfr. Maiuri 1964, pp. 166-168.

²³ Massano 1933, p. 82.

²⁴ Maiuri 1932. Per due diverse immagini della vasca appena creata si veda Ivi, p. 708; Prisco 2013b, p. 243, fig. 14.

Che l'intero allestimento fosse finalizzato a trasportare lo spettatore nel mondo antico sembra avvalorato dalla circostanza che, a corredo dell'articolo del soprintendente campano pubblicato su «L'Illustrazione Italiana» in occasione dell'inaugurazione, vi fossero numerose fotografie non già della sistemazione museale, ma di giovinetti, abbigliati come antichi romani, intenti a simulare l'utilizzo degli apparecchi (fig. 6). Anche in questo caso, come in quelli sopra descritti, il soprintendente aveva dunque volutamente ricercato un effetto simile a quello dei musei di ambientazione.

Fin qui gli interventi museali curati in prima persona dal soprintendente della Campania che, da lungimirante amministratore, sembra aver preferito investire le scarse risorse su allestimenti permanenti, piuttosto che sulle grandi mostre-evento che punteggiano tutti gli anni '30.

Tuttavia, poco tempo dopo, egli venne coinvolto in due esposizioni assai significative per la storia degli studi e, soprattutto, per la propaganda fascista: a partire dal 1934, la "Mostra augustea della Romanità" (da ora MAR), inaugurata nel 1937; quello stesso anno vide l'inizio della sua partecipazione alla progettazione della "Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare" (da ora MTO), inaugurata alla vigilia dell'entrata in guerra dell'Italia.

Del ruolo del Maiuri nella prima delle due mostre si è già ampiamente trattato in altra sede²⁵; se ne riassumono qui i punti salienti, nella convinzione che l'esame complessivo della sua attività nel decennio permetta di comprendere meglio il suo ruolo e di distinguere l'originalità del suo contributo in rapporto a quello dell'ideatore dell'evento, Giulio Quirino Giglioli.

Maiuri venne chiamato, come moltissimi altri studiosi a capo di istituzioni italiane e straniere, a collaborare a un progetto già tracciato nelle sue linee essenziali da Giglioli e dai suoi collaboratori: la MAR sarebbe stata la più importante mostra archeologica di tutta l'era fascista, di cui mirava scopertamente a celebrare i fasti attraverso quelli di Roma.

Al fine di disporre di un pressoché infinito numero di oggetti, ma anche di monumenti, Giglioli – allora direttore del Museo dell'Impero Romano – decise di ricorrere quasi sempre a riproduzioni, calchi e modelli provenienti da tutti i paesi che conservavano testimonianze della romanizzazione. Tali oggetti, privati così dell'aura che circondava gli originali, si prestavano ad essere accostati fra loro in allestimenti museografici molto liberi, nel segno di una rottura con la tradizione (figg. 7, 8).

Non era questo l'approccio cui era avvezzo il soprintendente di Napoli che, come si è visto, aveva tenuto per ferma la presenza degli originali, integrati delle sole parti mancanti, anche in un allestimento, come quello della sezione tecnologica, dove sarebbe stato legittimo aspettarsi un più largo ricorso a riproduzioni.

²⁵ Prisco 2013b, pp. 224-259.

Egli si adeguò, in linea di massima, a quanto richiesto dalla MAR; è però riconoscibile, esaminando con attenzione la fitta corrispondenza tra i due studiosi, non solo il decisivo contributo della Soprintendenza di cui era a capo, ma l'originalità del suo pensiero, spesso non del tutto coincidente con quello di Giglioli.

Ricalcano parte delle “macchine” dell'allestimento partenopeo del 1932 le copie – eseguite sempre in collaborazione con Luigi Jacono²⁶ – dislocate in varie sezioni della MAR; a proposito di queste, come pure dei plastici, vivace sarà lo scambio di opinioni con il direttore della mostra, in particolar modo sulla scala da adottare, sulla necessità o meno di sezionare gli edifici per permetterne la visione dell'interno, e così via²⁷.

Nessun dissenso vi fu invece tra i nostri due studiosi sulle modalità di riproduzione dei dipinti murali romani, eseguiti tutti ad acquarello su carta, con un interesse esclusivo per gli aspetti iconografici²⁸; e questo nonostante fosse ancora aperto – e connotato da un vivace dibattito – non solo il problema del procedimento, ma finanche la definizione della loro tecnica esecutiva²⁹. Eppure, da una maggiore attenzione a questi aspetti si sarebbero potute trarre utili indicazioni per il restauro degli originali; ma, nello specifico ambito dei problemi conservativi, Amedeo Maiuri, pur dimostrando un genuino interesse, appare propenso a seguire ora l'una, ora l'altra teoria³⁰ ed è, a volte, poco informato; tanto da permettere, ad esempio, il calco di qualsivoglia oggetto, indipendentemente dal materiale costitutivo e dallo stato di conservazione, e consentendo, per giunta, l'uso di gelatina per la forma e di materie grasse come distaccanti³¹.

Si coglie poi, in filigrana, la propensione del soprintendente partenopeo per il metodo combinatorio adottato a Napoli nel 1932: nel riprodurre per la MAR un gruppo di strumenti di lavoro da Pompei – di cui lo scavo aveva restituito, per evidenti motivi, le sole parti metalliche – egli dispose che se ne imitasse lo stato di conservazione, caratterizzato da una diffusa corrosione, pur dotandoli, come richiesto da Roma, di immanicature lignee, tali da suggerire l'idea «di oggetti di uso e non di oggetti 'di figura'»; a consegna avvenuta, Giglioli si mostrò però assai insoddisfatto del risultato, poiché la riproposizione dello stato conservativo mal si accordava con l'aspetto moderno delle parti

²⁶ Cfr. *supra*, nota 19.

²⁷ Prisco 2013b, pp. 236-237 e p. 242.

²⁸ Ivi, pp. 234-236.

²⁹ Sull'argomento si veda Prisco 2011; Prisco 2013a.

³⁰ Per la sua posizione ondivaga sulla tecnica esecutiva della pittura murale si veda Prisco 2011; Prisco 2013a, pp. 56-58. Pur essendo un uomo di punta delle istituzioni, tanto da essere molto presente nei convegni internazionali, ivi compreso quello di Atene del 1931, consacrato al restauro architettonico, Maiuri non risulta aver partecipato ai lavori della *Conferenza Internazionale per lo studio dei metodi scientifici applicati all'esame e alla conservazione delle opere d'arte* tenutasi a Roma nel 1930 (cfr. Cardinali, De Ruggieri 2013, pp. 138-143, dove è ricostruito l'elenco dei partecipanti).

³¹ Cfr. Prisco 2013b, p. 237.

aggiunte³². Per contro, il direttore della MAR non trovò niente da eccepire in un caso analogo, quando alle riproduzioni di due elmi gladiatori da Pompei – che pure erano state patinate a imitazione degli originali – vennero aggiunte piume di struzzo e fagiano «di restauro congetturale»³³. Infine, nessuno dei due protagonisti della nostra storia diede mostra del minimo turbamento quando Matteo della Corte, per rimediare alla perdita del famoso vaso pompeiano recante l'iscrizione di Antonio Musa, ne reperì nei depositi un altro di forma simile, lacunoso, che venne integrato mediante l'asportazione di un'ansa da un altro vaso antico e corredato poi, sulla scorta di notizie e disegni, dell'iscrizione dipinta, opera dello stesso Della Corte³⁴. Questi esempi denotano, in assenza di una teoria del restauro salda e coerente – di cui peraltro il *milieu* archeologico non sembrerà sentire la mancanza ancora per molti decenni a venire³⁵ – un pensiero poco strutturato a cospetto del problema della collocazione nel tempo storico dell'oggetto riprodotto/restaurato³⁶.

Nella medesima linea si pone la volontà di fare vivere al pubblico esperienze di immersione totale, con l'abbattimento di ogni diaframma temporale e spaziale, come è ben evidente in alcuni allestimenti della MAR: in primo luogo mediante la collocazione, nel piccolo e raccolto ambiente dedicato ai luoghi augustei, curato da Maiuri, di fotografie ingrandite e retroilluminate – una novità per l'epoca – che trasportavano il visitatore dentro i suggestivi paesaggi di Capri, Cuma e dei Campi Flegrei. Ancora una volta, il soprintendente partenopeo avrebbe voluto spingere ancora oltre il cortocircuito passato-presente: egli aveva infatti progettato, per questa sala, una vera e propria composizione figurata, popolata da «spiriti magni» del mondo antico. La proposta, respinta da Giglioli, doveva invece essere in linea con le idee dell'epoca tanto che, in un documentario sulla mostra, si vedono gli 'spiriti' degli abitanti aggirarsi all'interno della casa augustea³⁷ (fig. 9).

È, questa, la realizzazione che più di ogni altra permetteva al visitatore di identificarsi con la quotidianità degli antichi romani, mediante esperienze multisensoriali: non solo infatti la dimora era stata ricostruita al vero, in modo da poter osservare in dettaglio pavimenti, pitture e arredi, riprodotti – grazie al decisivo contributo di Maiuri – attingendo liberamente dagli esempi migliori di Pompei oltre che di Roma; ma si trattava anche di un luogo deputato, nel primitivo progetto, a sperimentazioni interattive (i mobili erano apribili, gli strumenti musicali funzionanti, ecc.)³⁸.

³² Cfr. Prisco 2013b, pp. 240-241.

³³ Cfr. Prisco 2013b, p. 240, figg. 11-12.

³⁴ Cfr. Prisco 2013b, p. 242.

³⁵ Cfr. Vlad Borrelli 2006.

³⁶ Come verrà, in anni assai più recenti, sistematizzato da Brandi 1963, I edizione.

³⁷ Prisco 2013b, pp. 233-234.

³⁸ Ivi, pp. 229, 241-242.

La tendenza all'iperrealità, già segnalata da F. Scriba³⁹ come una delle caratteristiche della mostra, raggiungeva, nella (ri)creazione di opere più leggibili degli originali, a volte fortemente degradati, la sua acme.

Le esperienze maturate nella copiosa produzione espositiva del decennio trovano un momento di approdo e, al tempo stesso, un superamento nella MTO, inaugurata a Napoli il 9 maggio 1940, anniversario della fondazione dell'Impero fascista (fig. 10), ma in progetto fin dal 1936.

Molto si è scritto, in questi ultimi anni, sul complesso partenopeo, creato *ex novo* su una vastissima superficie e portato a compimento nei tempi prescritti, al contrario dell'E42 di Roma, il cui progetto, reso pubblico nello stesso anno – un mese dopo la proclamazione dell'impero – ne costituiva il *pendant*: l'uno doveva sancire la trasformazione della piccola nazione di inizi Novecento in una potenza imperiale, l'altro avrebbe dovuto illustrare quanto compiuto dall'Italia fascista in tutti i settori dell'attività umana⁴⁰.

Per quanto riguarda la MTO, l'attenzione degli studiosi si è finora prevalentemente concentrata sulle trasformazioni urbanistiche del quartiere Fuorigrotta e sull'architettura⁴¹, nonché sugli apparati decorativi commissionati per i vari edifici⁴² – solo in parte ancora esistenti – mentre non hanno ricevuto eguale attenzione gli allestimenti creati per la prima Triennale, complice la circostanza che, a causa della guerra, essi rimasero visibili troppo poco per imprimersi nell'immaginario collettivo⁴³.

Pure, contenitore e contenuto appaiono indissolubilmente legati, poiché gran parte degli edifici enunciava fin dal primo impatto visivo il tema che vi si sarebbe svolto, secondo un espediente già sperimentato – limitatamente alla creazione di facciate posticce – nella prima “Mostra della Rivoluzione Fascista” (MRF) e nella MAR⁴⁴; nella MTO, organizzata per padiglioni separati, questo stesso codice fu esteso alle singole strutture, in particolare a quelle dei padiglioni coloniali: nacquero così un «armonioso gruppo di bianche costruzioni, sovrastate dalla snella sagoma di un minareto»⁴⁵ per il padiglione Libia (fig. 11), una casa-

³⁹ Scriba 1995, p. 17 ss.

⁴⁰ Così Valente 2000, pp. 55-56.

⁴¹ A partire dal numero monografico di «Architettura» XX, 1-2, 1941. L'attenzione sul complesso della MTO, caduta nell'oblio per lungo tempo, si è riattivata a partire dagli anni '90: Siola 1990; Puleo 1990; Capobianco 1996; Cislighi 1999; Baraldi 2001; Lucarelli 2005; Gravagnuolo 2005; Bisogni 2005; Lucarelli *et al.* 2006; Castagnaro 2006; Campi, Di Luggo 2009.

⁴² Si vedano Valente 2000; Basilico Pisaturo 2009, in part. pp. 87-152; Arena 2011a, in part. pp. 147-173.

⁴³ Il solo a dedicare una certa attenzione al tema è Arena 2011a, in particolare pp. 117-131; Arena 2011b; Arena 2012a; Arena 2012b.

⁴⁴ Cfr. rispettivamente le foto dell'Archivio Centrale dello Stato (d'ora in poi ACSR), Roma, <<http://151.12.58.148:8080/MRF/>>, 21.10.2016 e «Architettura», 11, 1938, fig. a p. 657.

⁴⁵ *Documentario* 1940, p. 30.

fortezza per quello dedicato all'Albania, un edificio ispirato all'ospedale dei Cavalieri per quello di Rodi, e così via⁴⁶.

Si era scelto infatti di illustrare «il problema attuale dell'Impero italiano nella sua forma più semplice e lineare: quella visiva»⁴⁷; e ciò tenendo ben presente le molteplici e sfaccettate esperienze delle mostre susseguitesi nel decennio, ma con l'aggiunta di un tocco di vivificante libertà creativa dovuta alla peculiare formazione del coordinatore e responsabile di tutta l'operazione, Marcello Canino, che era estranea ai «canoni piacentiniani, tra nostalgie romaneggianti e romana monumentalità»⁴⁸ nonché all'apporto di un gruppo di giovani architetti napoletani.

Architetti modernisti lavorarono, quindi, fianco a fianco con giovani razionalisti, e con artisti delle più varie tendenze⁴⁹; il risultato fu per certi versi innovativo, pur rimanendo riconoscibili in tutto il complesso alcuni espedienti allestitivi, cifra di tutto il decennio, che denotano un nuovo linguaggio, permeato di sinestesie: oltre all'enunciazione del tema svolto in ciascun padiglione attraverso l'architettura, di cui si è detto, la presenza massiccia di opere di artisti contemporanei a decorazione di interni ed esterni; l'uso della parete-pagina, con la sua mescolanza di scritte e immagini, e segnatamente di fotomontaggi e vetrofanie, ma anche l'utilizzo di nuovi mezzi di comunicazione, come lo «speciale apparecchio di proiezione» in funzione nel padiglione della «Civiltà cristiana in Africa»⁵⁰; la riproduzione di frasi mussoliniane in epigrafe/contrappunto a opere del passato o ad esse ispirate (fig. 12); la presenza di «sacrari» dedicati ai martiri celebrati a vario titolo dal regime⁵¹, l'utilizzo della luce – qui sapientemente sfruttata anche per l'illuminazione di architetture e paesaggio – per creare «sorpresa e visioni surreali»⁵²; gli effetti acustici, nella MTO realizzati attraverso altoparlanti che diffondevano «note di musica esotica, fattore questo di non trascurabile importanza, per completare l'illusione del colore locale»⁵³; infine, come già nella MAR, una certa tendenza all'iperrealità⁵⁴.

⁴⁶ L'effetto era, secondo Mc Laren 2011 (p. 38), quello di un «ibrido razziale di contesti metropolitani e coloniali».

⁴⁷ De Cesare 1940, p. 6.

⁴⁸ Capobianco 1996, p. 212. Si veda anche Stenti 2005.

⁴⁹ Per le tendenze degli architetti della MTO cfr. Cislighi 1999; per l'elenco degli artisti, circa 120, si veda Basilico Pisaturo 2009, p. 95.

⁵⁰ Cfr. *Catalogo MTO 1940*, p. 80, II edizione.

⁵¹ Contrariamente a quanto era avvenuto nella MRF (cfr. Schnapp 2003), nella MTO è presente più di un sacrario: uno nella sala II del padiglione delle Repubbliche Marinare; il «Sacrario delle reliquie»; nel settore della Marina; un altro, dedicato ai Legionari caduti nella guerra di Spagna, era nella torre del PNF (cfr. *Catalogo MTO 1940*, II edizione, rispettivamente pp. 25, 143, 58-59).

⁵² *Mostra Triennale 1940*, p. 57.

⁵³ *Ibidem*. La musica era presente anche nella MRF del 1932 e nella Leonardesca del 1939. Per le sinestesie messe in atto nelle esposizioni del decennio si veda Catalano 2013b, p. 43.

⁵⁴ Nell'accezione di (ri)creazione di opere e contesti più veri del vero; diversamente intende Puleo 1990, che cita, fra gli esempi di questa tendenza, i ruderi romani messi in luce da Maiuri nell'area della Mostra.

Quest'ultima trovava la sua massima espressione in due effimere realizzazioni: la prima, nel padiglione delle Repubbliche Marinare, era costituita dalla galea di Marco Querini ricostruita al vero che, posta in un bacino d'acqua, era visitabile, completa di arredi e suppellettili (fig. 13); la seconda dai villaggi indigeni, costruiti con materiali tradizionali da «un centinaio di negri delle terre dell'Impero» che li avrebbero dovuti abitare per tutta la durata della fiera⁵⁵.

I rimandi erano dunque all'esotico, ma arretrato – secondo l'ottica colonialista – mondo delle terre d'oltremare, cui faceva da contrappunto l'ormai rodada celebrazione delle glorie e virtù italiane a partire dalla romanità, origine della stirpe e inarrestabile motore di conquista e civilizzazione degli altri popoli. In tal modo aveva buon gioco chi avesse voluto istituire un confronto, ad esempio, tra le «forme ingenu e barbariche»⁵⁶ dei manufatti abissini e le opere frutto dell'italico ingegno, a tutto vantaggio, ovviamente, di quest'ultimo.

Tuttavia, benché «l'arte di Roma pagana e cristiana» fosse sentita ancora come «più vicina di quella greca»⁵⁷, si rintracciano in filigrana – ed è questa una peculiarità della MTO – allusioni ad un'antichità più genericamente mediterranea⁵⁸, in consonanza con il tema della mostra e con le radici greche della città che la ospitava: ne sono prova, per fare solo qualche esempio, gli scudi con *gorgoneion* appesi sotto i portici del piazzale Roma, oppure il fregio *Paesaggio mediterraneo con centauri e ninfe* di Edoardo Giordano nel bar del ristorante della piscina, nonché il dipinto di Emilio Notte con l'antro della Sibilla, nel Palazzo degli Uffici⁵⁹. Ma anche quando il tema raffigurato si riallaccia nei contenuti alla romanità, a volte il linguaggio tradisce altre reminiscenze: è il caso del fregio di Pasquale Meconio e Vincenzo Monaco con le gesta dei legionari di Mussolini, che accompagnava il visitatore anche lungo le scale che portavano alla Torre del P.N.F., con una modalità narrativa che mi sembra rimandi a quella dell'altare di Pergamo (fig. 14).

L'uso dell'antico, sporadicamente presente, come semplice citazione, in alcune delle precedenti mostre coloniali e fiere campionarie⁶⁰, si trova nella

⁵⁵ «Il Mattino», 24 aprile 1940. Come ha notato De Martino 2000-2001, vi era una contiguità fisica e semantica tra il giardino faunistico e quello antropologico. Per il destino di queste famiglie dopo lo scoppio della guerra si veda Wu Ming 2, con bibliografia.

⁵⁶ *Mostra Triennale* 1940, p. 68.

⁵⁷ Come, alcuni anni addietro, programmaticamente enunciato da Sironi nel suo *Manifesto della Pittura Murale*.

⁵⁸ Per l'inquadramento della mediterraneità di Canino si veda Canella 2005, p. 56.

⁵⁹ Si vedano rispettivamente Basilico Pisaturo 2009, p. 135; Valente 2000, p. 58.

⁶⁰ Si vedano, ad esempio, le statue dei fiumi che inquadravano l'ingresso del padiglione «Roma» nella II Fiera campionaria tenutasi a Tripoli nel 1928 (Mc Laren 2000, p. 533, fig. 2.b-10); le sculture nelle nicchie all'interno del padiglione italiano alla Esposizione coloniale di Anversa del 1930 (Arena 2011a, p. 67, figg. 30-31); un caso a parte, per monumentalità e volontà di ricostruzione filologica, è quello della basilica di Leptis Magna, utilizzata come modello per il padiglione italiano firmato da Armando Brasini nell'esposizione coloniale internazionale di Parigi del 1931, popolato all'interno dai calchi delle decorazioni e delle statue rinvenute nella basilica stessa (cfr. Mc Laren 2000, p. 523, figg. 2.a-38 e 39).

MTO utilizzato in modo ubiquo. In particolare il tema della romanità era, come si è detto, di gran lunga prevalente; non si intendeva però illustrarne tutti gli aspetti, come era avvenuto nella pur ideologica MAR, ma privilegiarne solo alcuni, funzionali alla politica coloniale del regime: la conquista, la guerra, la sottomissione dei vinti, la superiorità della razza. Appaiono infatti strettamente collegati a questi temi l'aggressivo manifesto creato per l'inaugurazione (fig. 15), «una delle più nobili espressioni di arte reclamistica apparsa in questo ultimo ventennio»⁶¹; molti dipinti murali contemporanei come, per fare un esempio fra tanti, nel salone dell'Impero, *Il trionfo di Cesare* di Giovanni Brancaccio, cui faceva da pendant quello con *Il trionfo di Mussolini*; numerose opere scultoree e plastiche visibili all'esterno degli edifici, dai due colossali trofei – opera di Enzo Puchetti – collocati nel piazzale Roma⁶² ai rilievi inseriti, in un duplice registro, nell'attico del portico che fungeva da cerniera con piazza dell'Impero⁶³ (fig. 10). Sostanziavano nel presente questi continui rimandi all'aggressiva politica di Roma i cimeli strappati ai capi indigeni africani ed orgogliosamente esposti nel “Padiglione delle conquiste coloniali e della conquista dell'Impero”⁶⁴, e quelli, in carne ed ossa, costituiti dagli ascari posti di guardia all'ingresso della mostra (fig. 16) e dalle famiglie indigene deportate, di cui sopra si è detto.

La MTO era divisa in tre settori: “storico e geografico”, “popolaresco e documentario”, “attività della metropoli e del regime”⁶⁵. I reperti archeologici e le opere d'arte – o le loro riproduzioni – erano dislocati non soltanto, come ci si sarebbe aspettati, nel primo settore, ma esposti in molti altri padiglioni: essi si trovavano utilizzati, infatti, non tanto in quanto testimonianze puntuali di una determinata epoca, ma in quanto oggetti carichi di valenze estetiche e simboliche.

Inoltre si trova praticata nella mostra una disinvolta commistione tra manufatti differenti non solo per epoca, ma anche per linguaggio: ne è esemplificazione, ad esempio, il padiglione della Civiltà cristiana in Africa, dove convivevano

esemplari e modelli, scelti dai nostri migliori africanisti e resi (quando non è stato possibile riportarli autenticamente) attraverso i mezzi più moderni di riproduzione e di simbologia: utensileria delle epoche e piante silicizzate, fossili, maschere, calchi e plastici, bronzi, gessi

⁶¹ Pozzi 1940, p. 614. Il manifesto è opera di Corrado Manciole e Ugo Giammusso.

⁶² Non solo erano raffigurati due trofei – onusti degli scudi sottratti al nemico –, ma i rilievi della corazza di quello visibile nelle fotografie riproducono quelli dell'Augusto di Prima Porta (come già notato da Arena 2011a, p. 204, nota 15); non casualmente, credo, poiché sulla statua antica è raffigurata la restituzione a Tiberio delle insegne di Crasso ad opera del re dei Parthi, ormai sottomesso.

⁶³ I rilievi sono perduti. Per quanto è possibile capire dalle fotografie dell'epoca, si tratta di scene ispirate alla colonna Traiana (il ponte di barche) e ad altri monumenti di età romana imperiale con scene di sacrificio, guerra e *deditio* di barbari (a scene della colonna Traiana non meglio precisate pensa Arena 2011a, p. 204, nota 16).

⁶⁴ Cfr. *Catalogo MTO 1940*, II edizione.

⁶⁵ *Ibidem*.

e pitture, foto e disegni, tavole a colori e pannelli, cartografie e didascalie, gruppi, statue, bassorilievi: tutto in un gioco vario di luci artificiali, suggestivamente diffuse e armonizzate⁶⁶.

Analogamente, nell'assai più essenziale allestimento del padiglione della Razza, si trovavano assieme, in una sapiente composizione, il calco della statua di Giulio Cesare dei Musei Capitolini, posto contro una pannellatura scura – su cui l'occhio scorreva seguendo il dipanarsi di una frase mussoliniana⁶⁷ (fig. 12) – e riproduzioni fotografiche di volti di personaggi celebri, dall'antichità al Rinascimento, liberamente accostati fra loro mediante il montaggio su due registri, in un *continuum* privo di cesure che ricorda i provini a contatto della pellicola fotografica (fig. 17).

Appare evidente, in questo fotomontaggio, il debito formale con l'allestimento del Salone della Vittoria alla triennale di Milano del 1936 dove, su una delle pareti laterali, si svolgevano, in una sequenza verticale di sapore cinematografico, i fotogrammi dei ritratti di alcuni imperatori romani⁶⁸. Tuttavia profondo è il cambiamento di senso avvertibile, a pochissimi anni di distanza, tra i due pannelli: al crocevia tra la fotografia per l'arte e l'arte per la fotografia⁶⁹ quello della mostra milanese, l'altro volto a istituire il paradigma della «continuità spirituale della razza italiana attraverso i secoli»⁷⁰. Da questo sciagurato approdo il regime non tornerà più indietro⁷¹: in una sala della MRF del 1942⁷² in un grande pannello saranno messi a confronto, in una sequenza su più registri, volti di antichi romani e di personaggi dello spettacolo (fig. 18), a suggerire e rafforzare un'identificazione connotata in senso razziale da parte del pubblico⁷³. Anche la rivista «La difesa della razza» scelse, per molte delle sue

⁶⁶ Ivi, pp. 85-86.

⁶⁷ «Capace di miracolo è stata, in ogni tempo, questa nostra razza italiana, che mi appare ognora, quando io ne faccio oggetto delle mie meditazioni, un prodigio singolare nella storia umana»; la frase è estrapolata da un discorso del 15 aprile 1926-IV.

⁶⁸ Giolli 1936, con particolare a p. 19; Catalano 2013b, pp. 37-38.

⁶⁹ Cfr. Catalano 2013b, pp. 33-39; Catalano in corso di stampa.

⁷⁰ *Catalogo MTO 1940*, II edizione, pp. 161-162. In concomitanza con l'inaugurazione della mostra si sarebbe dovuto proclamare il vincitore del concorso per la migliore monografia su «Il Razzismo coloniale» (schema s.d. in Archivio Centrale dello Stato di Roma, d'ora in poi ACSR, *Min. P. I. Dir. Gen. AA.BB.AA.*, div. III, busta 165, *Napoli mostre (1940-1951)*, fasc. s.n.). Ormai a guerra iniziata, il GUF partenopeo si candidava ad allestire, nella torre del Partito, una sezione «Mostra della Razza e dell'Impero» il cui tema avrebbe dovuto essere «La razza italiana ha assorbito gli elementi estranei, non è stata influenzata da essi» (nota del 6 novembre 1940, in ACSR, PNF, direttorio naz., servizi vari (serie II), carteggio con le Federazioni prov. (1922-43). *Mostra triennale d'oltremare*, busta 1226, fasc. 53.3,9).

⁷¹ Anche all'interno dell'E42 era prevista, come nella MTO, una «Mostra della Sanità e della Razza» (sez. III.4): cfr. i documenti relativi all'E42 presso l'ACSR elencati dal Museo Galileo di Firenze, <www.museogalileo.it/biblioteca.html>, 21.10.2016.

⁷² «Architettura» 1, gennaio 1943, p. 25, foto in basso a destra. Cecchini 2013, p. 86 e fig. 9.

⁷³ La sala era dedicata alla propaganda cinematografica; tra gli attori si riconoscono Anna Magnani e, dubitativamente, Carlo Ninchi.

copertine⁷⁴, fotografie di celebri sculture antiche elaborate graficamente a fini propagandistici (fig. 19). Del resto, è tristemente noto il ruolo dell'archeologia a sostegno delle nuove teorie razziali, ben esemplificato proprio dallo scritto del 1941 di Maiuri *Roma e l'Oriente europeo*⁷⁵, e dal contributo di diversi studiosi – Giglioli in testa – al progetto della “Mostra della Razza”⁷⁶, che prevedeva, tra l'altro, una “sezione Paleolitica e Mesolitica”, una su “Romanità e italiani nel mondo”, una “sala etrusca”, una dedicata al Medioevo⁷⁷.

Tornando alla MTO, a fronte della tendenza all'astrazione e alla contaminazione sopra illustrata, vari furono gli episodi di insofferenza per quella che veniva percepita come una mancanza di rispetto nei confronti delle testimonianze del passato.

Posizioni molto critiche espressero infatti alcuni soprintendenti italiani: benché fin dal febbraio 1939 il ministro dell'Educazione Nazionale avesse dato il suo aprioristico consenso a qualunque richiesta pervenisse da parte del Commissariato generale della Mostra⁷⁸, alcuni di loro si opposero a fare viaggiare degli originali «specialmente quando la richiesta viene effettuata per manifestazioni che non hanno un fine artistico»⁷⁹; e, a proposito del prestito delle preziose raccolte di Palazzo Ducale, Gino Fogolari, soprintendente alle Gallerie e alle Opere d'arte di Venezia, così si esprimeva:

Secondo quanto ci risulta, le armi del Palazzo Ducale dovrebbero servire all'arredamento di una galea posticcia che sarà costruita, per diletto del pubblico, come si suol fare in simili esposizioni. Veramente sembrerebbe preferibile ricorrere a delle copie o imitazioni di armi antiche anziché proprio ai rari originali del Palazzo Ducale⁸⁰.

⁷⁴ La rivista fu pubblicata dal 5 agosto 1938 al 20 giugno 1943.

⁷⁵ Discorso pronunciato in Campidoglio il 23 novembre 1941 nell'adunanza inaugurale dell'anno accademico: Maiuri 1942. Una difesa di Maiuri, spesso tacciato di attiva adesione al fascismo si trova in Pappalardo 2015, pp. 9-11.

⁷⁶ La mostra avrebbe dovuto essere inaugurata nell'aprile 1940: cfr. ACSR, *PNF Direttorio Nazionale, Servizi vari* (serie II), Carteggio direttorio (1922-1943), b. 337: *MinCulPop, I Mostra Nazionale della Razza, Palazzo delle Esposizioni, Roma*. Per la consulenza di Giglioli: Arthurs 2012, p. 135.

⁷⁷ Il progetto delle sale, di cui ho rinvenuto il computo metrico, prevedeva una totale trasformazione dello spazio architettonico: ad esempio, nella II sala della Romanità era previsto una copertura all'antica con orditura lignea, *impluvium*, antefisse e doccioni; nella III un soffitto cassettonato; nella sala del Medioevo un pavimento in cemento derivante dal calco di un basolato romano. Anche qui i materiali archeologici erano usati in senso decorativo: così nell'atrio i calchi dell'Ara Pacis, «da cui si spiccano un volo di aquile dorate». Per la sezione paleolitica si veda «Rivista di antropologia: atti della Società romana di antropologia» 33, 1940, p. 358.

⁷⁸ Circolare n. 24 del 7 febbraio 1939-XVII del Ministero dell'Educazione Nazionale indirizzata a tutti i Soprintendenti ai Beni artistici (minuta e copia dattiloscritta in ACSR, *Min. P.I., Dir. Gen. AA.BB.AA., div. III*, b. 165: *Napoli mostre (1940-1951)*, fasc. s.n.).

⁷⁹ Così Luigi Serra, soprintendente alle Gallerie ed alle Opere d'arte medievali e moderne per il Lazio, con lettera del 10 febbraio 1939 al Ministero (Ivi). Negarono il prestito di alcuni oggetti, per motivi conservativi, il direttore del Museo d'arte di Verona, quello del Museo Poldi Pezzoli di Milano e quello del Museo Pigorini di Roma (Ivi).

⁸⁰ Lettera al Ministero del 9 febbraio 1940, che reca in allegato una missiva, di due giorni

Dunque, per coloro cui era affidata la tutela delle opere, il rischio di un prestito⁸¹ non era giustificato a fronte della tipologia dell'esposizione, con fini di propaganda piuttosto che scientifici, ma anche perché gli originali sarebbero stati disinvoltamente utilizzati in *pastiches*, in un continuo corto circuito tra autentico e forme di (ri)creazione. Viceversa, i soprintendenti napoletani furono consapevoli protagonisti dell'operazione; il che getta un'ombra sul loro operato non solo per i motivi addotti dai loro colleghi, ma perché esposero scientemente le opere richieste a gravi rischi, essendo impossibile che essi ignorassero i venti di guerra che avrebbero spirato, a meno di un mese dall'inaugurazione della MTO, anche sul nostro paese. Non è qui possibile descrivere le complesse vicende, danneggiamenti e perdite cui andarono incontro le strutture e i materiali prestati per la mostra; ma di certo una parte di responsabilità venne attribuita, concluso il conflitto, all'*establishment* partenopeo, come si evince dalle ironiche parole di Vittorio Moschini, soprintendente alle Gallerie di Venezia, a proposito delle mancate restituzioni, ancora nel 1945, di quanto all'epoca prestato:

Ad ogni modo ci sembra che sarebbe necessario l'intervento della Soprintendenza alle Gallerie di Napoli la quale con tanto zelo si è occupata del materiale dato in prestito nel 1940 ad una organizzazione che allora lasciava non poco a desiderare, come del resto tante altre cose in quel disgraziato periodo⁸².

Di certo, il soprintendente Maiuri non ebbe minori responsabilità, all'interno della mostra, del suo collega ai beni artistici: benché egli risulti incaricato dell'allestimento di due soli padiglioni (doc. 1, 2), faceva parte, fin dalla sua istituzione, nel luglio 1938, della commissione che aveva il compito di esaminare «valorizzazione e attrattive turistiche, archeologiche e di ospitalità» del nuovo complesso fieristico e dell'area circostante.

Dai carteggi traspare il suo tiepido interesse per gli allestimenti della MTO rispetto all'archeologia di campo, cui aveva dato nuova linfa la scoperta, durante i lavori nell'area, di importanti resti di età imperiale⁸³ (fig. 20); ma,

antecedente, del podestà di Venezia, anch'egli contrario alla rimozione delle armi di Palazzo Ducale. In precedenza Fogolari aveva più volte invocato le severe leggi sulla concessione dei prestiti appena emanate (lettere del 13 febbraio e del 6 luglio 1939, nonché del 15 gennaio 1940, indirizzate al Ministero, Ivi).

⁸¹ In ogni caso, si coglie, da parte di alcuni soprintendenti, una particolare attenzione alle condizioni di conservazione delle opere, il che indusse il commissario della mostra Tecchio a proporre al Ministero che “per evitare ritardi e possibili complicazioni sarebbe forse opportuno affidare a un solo Ente la direzione dei restauri cioè al Gabinetto di recente istituito presso codesta Direzione Generale”. Non se ne fece poi niente, perché a quella data l'ICR non era ancora operativo, a causa di un ritardo nella consegna dei locali (si vedano le lettere del 19 e 31 gennaio 1940 in ACSR, *Min. P.I., Dir. Gen. AA.BB.AA., div. III*, b. 165, Napoli mostre (1940-1951) – 4. Napoli 1941-1942-1946-1947-1948-1949-1951: *Mostra Triennale Terre d'Oltremare. Restituzione opere d'arte*, fasc. s.n.).

⁸² Ivi, Lettera del 27 ottobre 1945 al Ministero della Pubblica Istruzione.

⁸³ Fin dal 1937 Maiuri aveva chiesto l'istituzione di una sorveglianza durante i lavori di sterro, nell'eventualità di rinvenimenti archeologici (lettera dell'8 settembre 1937-XV di Maiuri a Tecchio:

soprattutto, il nuovo disegno del quartiere Fuorigrotta offriva l'irripetibile occasione di ripensare tutta l'area flegrea, progettando «opere di viabilità, opere di completamento di lavori di carattere storico-monumentale, opere di rimboschimento e abbellimento», puntualmente recepite dall'Ente Mostra⁸⁴ (doc. 3).

Tuttavia per Maiuri fu giocoforza sottrarre del tempo alla cura del territorio per dedicarsi ai progetti del padiglione di "Roma sul mare" – in collaborazione con Luigi Penta e con la consulenza, per la marina, di Giuseppe Speziale – e del settore geografico e archeologico di quello di "Rodi e isole dell'Egeo", assieme ad Alfonso Cufino⁸⁵; i motivi dell'assegnazione di questi due vasti temi vanno ricercati, per il primo, nella sua grande conoscenza della topografia campana e nell'aver egli allestito, agli inizi del decennio, una sezione sulla marineria antica nel Museo Pompeiano⁸⁶; quanto al secondo, la sua competenza era indubitabile, essendo egli stato, per ben dieci anni (1914-1924), direttore della missione archeologica italiana nell'Egeo, nonché soprintendente ai monumenti e scavi del Dodecaneso e direttore del Museo Archeologico a Rodi⁸⁷. Gli architetti responsabili degli allestimenti furono rispettivamente Marcello Canino e Giovanbattista Ceas.

Benché i rapporti con il commissario governativo della Mostra, Vincenzo Tecchio, fossero tutt'altro che idilliaci – ad un suo sollecito, Maiuri risponderà che il suo ruolo è solo quello di consulente, poiché «a differenza della mostra della Romanità in Roma, io non posso giovarmi di collaboratori utili e conclusivi»⁸⁸ – è da credere che anche in questo ambito le idee dell'autorevole soprintendente campano avessero il loro peso; sicché si è tentati di collegare alle sue posizioni, così come le abbiamo individuate in precedenza, la notizia che «alla Mostra non si desiderano i calchi in gesso»⁸⁹ (doc. 4).

ASAN, Mostre N-11 [3/5]: *Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare*, fasc. 1). Vennero in luce un segmento dell'acquedotto del Serino, un complesso termale e un tratto della via Puteolana, ai cui lati furono ritrovati monumenti funerari e sepolture.

⁸⁴ Così Maiuri, in un memoriale dell'8 settembre 1937-XV allegato a una lettera all'on. Vincenzo Tecchio, Ivi. Il peso del parere di Maiuri era tale che Bisogni 2005 (p. 118) è in dubbio se attribuire a lui o a Canino il merito di non aver fatto transitare all'interno della mostra le arterie stradali allora in costruzione. In effetti la firma di avallo del soprintendente è leggibile sotto la planimetria con gli espropri nella zona flegrea presentata dal commissario della MTO (datata 9 marzo 1940: ACSR, *Min. P.I., Dir. Gen. AA.BB.AA., div. III*, b. 165, Napoli mostre (1940-1951) – 4, Napoli 1941-1942-1946-1947-1948-1949-1951: *Mostra Triennale Terre d'Oltremare. Restituzione opere d'arte*, fasc. s.n.).

⁸⁵ ASAN, *Mostre N-11 [3/5]*, *Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare*, fasc. 1, dattiloscritto anonimo intitolato: Settore Roma – Rodi. Accordi presi col Prof. Maiuri il 2/9/938-XVI.

⁸⁶ Notizia in Della Corte 1952, p. 70.

⁸⁷ Si veda Maiuri 1919; Maiuri 1937b.

⁸⁸ Si vedano le lettere del 26 gennaio 1939-XVII di Tecchio a Maiuri e del 28 gennaio 1939-XVII di Maiuri a Tecchio (ASAN, *Mostre N-11 [3/5]*: *Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare*, fasc. 1).

⁸⁹ Lettera manoscritta dell'11 gennaio 1939-XVII di Luciano Laurenzi a Maiuri. Ivi.

Anche se questo veto iniziale non fu evidentemente mantenuto – numerose sono le segnalazioni della presenza di riproduzioni nei vari allestimenti – è evidente che l'aura dei materiali esercitava ancora la sua attrazione sul soprintendente partenopeo: ad esempio nel padiglione egeo, dove l'antico aveva spazi dedicati, gli originali della Venere di Rodi e dei materiali dei corredi da tombe di Camiros e di Ialisos erano esposti con grande enfasi nel salone d'onore; viceversa la sala II, che ospitava il vero e proprio museo (fig. 21) era stata allestita tutta con riproduzioni di sculture da Cos e da Rodi⁹⁰, ma si può presumere che questa diversa scelta vada collegata al desiderio di rendere il museo permanente, al di là del tempo limitato della mostra.

Anche l'allestimento del padiglione Albania, di cui si era interessato il collaboratore di Maiuri Luigi Penta, ospitava, nella sua scarna esposizione, solo originali⁹¹.

In ogni caso, che Maiuri costituisse un punto di riferimento per quanti non intendevano subordinare l'evidenza archeologica al senso complessivo degli allestimenti, lo si deduce da una lettera dell'egittologo Achille Vogliano, che così gli si rivolgeva:

Ci terrei molto che la mia Missione figurasse degnamente almeno nel Padiglione greco-romano. Se ho ben capito, le idee di quelli che presiedono al Padiglione africano tenderebbero a considerare i pezzi che ho trovato a Madinet Madi in funzione soltanto decorativa⁹².

Infatti, anche nel secondo padiglione curato dal grande archeologo campano, "Roma antica sul mare", è palese il tentativo di tener ferma la presenza, se non dell'autentico⁹³, almeno della filologia: come ha notato G. Arena, l'esposizione, sobria e calibrata, favoriva la lettura delle opere e ai fotomontaggi, così diffusi in altri settori della mostra, si era qui preferito l'uso di tradizionali pannelli esplicativi⁹⁴. Tuttavia tale impostazione appare di retroguardia, se paragonata al linguaggio di altri padiglioni della MTO, e vanificata in più punti dall'architetto che ha firmato l'allestimento, Marcello Canino, evidentemente non in perfetta

⁹⁰ Tra cui spiccava, collocato sulla parete di fondo, il celebre rilievo della poppa della nave di Hagesandros, «in pietra artificiale di tinta perfettamente uguale alla roccia»: cfr. nota senza data di Marco Paolini, architetto preposto alle Antichità di Rodi, a Maiuri (ASAN, *Mostre* N-11 [3/5]: *Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare*, fasc. 3).

⁹¹ Oltre a materiali archeologici non meglio specificati, esposti nelle vetrine (*Catalogo MTO 1940*²), nell'atrio si trovavano almeno 4 statue dal teatro di Butrinto e, nella sala superiore, 8 teste: cfr. Penta 1940; Gilkes 2003, p. 14.

⁹² Lettera dattiloscritta del 10 gennaio 1940-XVIII di Achille Vogliano a Maiuri (ASAN, *Mostre* N-11 [3/5], *Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare*, fasc. 3).

⁹³ Gli unici originali segnalati sono, nella II sala, l'*Amazzone morente* del Museo di Napoli (in realtà si tratta dell'*Amazzone e barbaro* dalla villa imperiale di Anzio), un rilievo del dio Bes, un busto di Scipione l'Africano, il papiro ercolanese con una poesia sulla battaglia di Azio; e, nella sala IV, la fragile statuetta indiana in avorio della dea Lakhsmi scoperta a Pompei l'anno precedente (si veda la richiesta di autorizzazione al prestito di Maiuri al Ministero del 27 aprile 1940, in ACSR, *Min. P.I., Dir. Gen. AA.BB.AA., div. III*, b. 165: *Napoli mostre (1940-1951)*, fasc. s.n.).

⁹⁴ Arena 2011a, p. 122.

sintonia con Maiuri, al contrario di quanto era avvenuto nel caso di Giovanni Battista Ceas per il padiglione Rodi⁹⁵: ad esempio, in uno schizzo della sala dei Cesari, le statue degli imperatori da esporre sono individuate accuratamente⁹⁶, sulla base di motivi storici legati al tema delle conquiste sul mare; ma la scelta di collocarle in controtuce, sullo sfondo di un finestrone a lamelle orizzontali (fig. 22), fa sì che le otto sculture appaiano come una teoria indistinta di personaggi, a riprova di una predilezione per l'astrazione del segno⁹⁷. La stessa linea di tendenza si riconosce nell'immagine stilizzata di una gigantesca trireme romana – disegnata sulla parete con pochi tratti essenziali – la cui tridimensionalità era accennata mediante l'aggiunta di elementi aggettanti, quali remi e timone (fig. 23).

Nei fatti, tutti gli allestimenti dove il rigore filologico aveva prevalso – con esposizione in ordine paratattico/in spazi dedicati, e oggetti coscienziosamente restituiti nel loro stato lacunoso⁹⁸ (figg. 24-25) – appaiono, se confrontati con quelli più innovativi, datati e quasi fuori luogo, finalizzati come sono a mostrare solo se stessi; tanto che essi calamitarono in misura assai minore l'attenzione di stampa e fotografi⁹⁹. Lo stesso catalogo dà conto in modo assai sommario e impreciso dei singoli oggetti esposti; e se anche in questo caso, come per la MAR, ne esistono due diverse edizioni, una più sintetica e una più dettagliata¹⁰⁰, non è certo in omaggio alla logica del doppio percorso: sia al grande pubblico sia agli studiosi è dedicata la medesima edizione in 8°, mentre l'altra, di grande formato, offre largo spazio alle realizzazioni e alle attività produttive nelle colonie¹⁰¹.

⁹⁵ Questa sintonia si deve probabilmente sia alla lunga frequentazione caprese di entrambi (cfr. Catalano 2011, cui si rimanda per la bibliografia), sia al lavoro svolto da Ceas a Kos, come vincitore della borsa di studio dell'Istituto Storico Archeologico FERT di Rodi per l'anno 1934: benché all'epoca Maiuri fosse già da tempo a Napoli, faceva ancora parte la Giunta Direttiva dell'Istituto, e passava parte del suo tempo a Rodi (lettera di Maiuri al prefetto Marziali del 1 agosto 1938, in ASAN, *Mostre N-11 [3/5], Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare*, fasc. 1).

⁹⁶ Augusto, Tiberio, Tito, Vespasiano, Traiano, Adriano, Settimio Severo, Marco Aurelio, Diocleziano, Costantino.

⁹⁷ Con «effetto di metafisica solennità», secondo Canella 2005, p. 54. La stessa ricerca di uno spazio metafisico attribuisce all'architetto Canino Arena 2011a, p. 122.

⁹⁸ Per quanto riguarda l'ara con le Menadi da Tolemaide la ricomposizione fu solo in apparenza filologica, poiché, come informa lo stesso scopritore, non vi furono inseriti alcuni «frammenti minori» (cfr. Caputo 1948).

⁹⁹ Ad esempio, non ho fino ad oggi rinvenuto alcuna fotografia dell'allestimento delle 5 sale dedicate alla Libia archeologica, i cui materiali sono noti grazie alla puntuale descrizione del contenuto dei colli inviati in Italia fatta da Gennaro Pesce e pubblicata dal figlio (in Gandolfo 2014, p. 440). La sola fotografia con l'ingrandimento di un oggetto archeologico – la famosa coppa “cirenaica” di Arkesilaos – è presa in una sala che sembra dedicata a testi a stampa (Federico Patellani© Studio Federico Patellani – Regione Lombardia / Museo di Fotografia Contemporanea, Cinisello Balsamo (MI) n. 13368).

¹⁰⁰ Rispettivamente *Catalogo MTO 1940*, II edizione e *Documentario 1940*.

¹⁰¹ Anche Gandolfo 2014, p. 276, nota come l'archeologia riceva poca attenzione sia nelle esposizioni della MTO sia nel catalogo *in folio*, dove le sono riservate, compresi gli scavi archeologici, 5 pagine su 308.

La stessa area archeologica, scoperta in occasione dei lavori per la Mostra¹⁰² (fig. 20), fu doverosamente celebrata come il nuovo “quartiere” romano che andava ad affiancare quello, contemporaneo, delle arti¹⁰³; ma, in fondo, i ruderi colpirono l’immaginario collettivo meno della romanità ri-creata negli allestimenti di cui sopra si è parlato. Del resto la stessa soprintendenza ne volle fare uno spazio fisicamente separato: Maiuri rievocando, in occasione della riapertura della Mostra agli inizi degli anni ’50, il primitivo assetto della sistemazione degli scavi, rimpiangeva infatti «i pini che s’era piantato ai lati di quella strada per un necessario distacco dalle cieche e monotone mura dei padiglioni»¹⁰⁴. E dello scarso peso attribuito all’antico rispetto alla “città nuova” è significativa testimonianza questa frase:

Dove oggi, sui lastroni di trachite delle strade romane percorse un tempo dai legionari, passano schiere di operai che si recano ai cantieri e alle officine della Zona Flegrea, la Mostra Triennale delle Terre Italiane d’Oltremare alza le possenti strutture dei suoi edifici¹⁰⁵.

In conclusione, l’approccio di Maiuri alla museografia negli anni ’30 appare, alla luce di questa disamina, molto più articolato e moderno di quanto generalmente si pensi¹⁰⁶: benché più portato per l’attività sul campo, il soprintendente partenopeo appare ben informato e partecipe delle più recenti linee di tendenza della museografia internazionale¹⁰⁷, che teorizza e applica coerentemente, pur con i vincoli imposti da allestimenti precedenti e da contenitori architettonici a carattere monumentale.

Tuttavia egli rimane saldamente ancorato ad un approccio filologico, prediligendo, quando possibile, l’esposizione degli originali, anziché di copie e rifacimenti.

Questa linea di pensiero, attuata nei musei archeologici affidati alle sue cure nella prima metà del decennio, si scontra, nelle grandi mostre-evento degli ultimi anni antecedenti alla guerra, con una tendenza sempre maggiore alla spettacolarizzazione, all’astrazione del segno, all’abolizione della storia: come è noto, infatti, nella propaganda fascista è la nozione stessa di tempo ad essere costantemente alterata, mediante accostamenti arbitrari, salti cronologici, forzature, finalizzati di volta in volta a dilatarlo, comprimerlo, oppure abolirlo¹⁰⁸. Sicché gli archeologi come Maiuri, che avevano spontaneamente

¹⁰² Cfr. *supra*, nota 83.

¹⁰³ Biancale 1940, p. 55.

¹⁰⁴ Maiuri 1952, p. 267.

¹⁰⁵ *Documentario* 1940, p. 12.

¹⁰⁶ Oltre agli autori citati a nota 11, si veda ad es. Dragoni 2015, p. 151, che annovera Maiuri tra gli italiani legati al modello museografico ottocentesco.

¹⁰⁷ E ciò benché, nella sua biblioteca privata, non vi sia traccia di un settore dedicato: si veda Cotugno, Lucignano 2009.

¹⁰⁸ Si veda l’analisi sul trattamento del tempo storico nella MAR di Marcello 2011, pp. 232 ss.; Fogu 2013.

fornito, in larghissima maggioranza, un appoggio e una giustificazione ideologica al regime¹⁰⁹, sperando di guadagnarne in prestigio e visibilità, si trovarono a pagare, in cambio di questo dubbio privilegio, l'altissimo prezzo di negare le fondamenta stessa della loro disciplina, mentre un fascismo ormai sempre meno in contatto con la realtà correva a capofitto verso il sanguinoso disastro della guerra.

Riferimenti bibliografici / References

- Arena G. (2011a), *Visioni d'oltremare. Allestimenti e politica dell'immagine nelle esposizioni coloniali del XX secolo*, Napoli: Fioranna.
- Arena G. (2011b), *Allestimenti e apparati decorativi alla mostra d'oltremare. Melkiorre Melis e il padiglione Libia*, «Napoli Nobilissima» (VI s.) 2, 3-4, pp. 137-152.
- Arena G. (2012a), *Napoli 1940-1952. Dalla prima Mostra triennale delle terre italiane d'Oltremare alla prima Mostra triennale del lavoro italiano nel mondo*, Napoli: Fioranna.
- Arena G. (2012b), *The city of the colonial Museum. The Forgotten Case of the Mostra d'Oltremare of Naples*, in *Great Narratives of the Past Traditions and Revisions in National Museums*, Conference Proceedings from EuNaMus; European National Museums: Identity Politics; the Uses of the Past and the European Citizen (Paris, 28 June – 1 July & 25–26 November 2011), edited by D. Poulot *et al.*, Linköping: Linköping University Electronic Press; Linköpings universitet, pp. 267-284, <<http://www.ep.liu.se/ecp/078/017/ecp12078017.pdf>>, 21.10.2016.
- Arthurs J. (2012), *Excavating Modernity. The Roman Past in Fascist Italy*, Ithaca (NY): Cornell University Press.
- Baraldi R. (2001), *Il complesso espositivo della Mostra d'Oltremare*, in B. De Sivo *et al.*, *La costruzione moderna a Napoli tra le due guerre. Caratteri, degrado e recupero*, Napoli: Luciano, pp. 110-135.
- Barbanera M. (1998), *L'archeologia degli italiani. Storia, metodi e orientamenti dell'archeologia classica in Italia*, Roma: Editori Riuniti.
- Basilico Pisaturo A. (2009), *Il volto decorato dell'architettura: Napoli 1930-1940*, Napoli: Paparo edizioni.

¹⁰⁹ Sul ruolo degli archeologi nel ventennio si vedano in particolare Manacorda 1982; La Rosa 1986; Barbanera 1998. La bibliografia consacrata a romanità e fascismo è davvero imponente. Restano fondamentali i contributi di Cagnetta 1976; Cagnetta 1979; Canfora 1980; inoltre: Giardina, Vauchez 2000; Lazzaro 2005; Nelis 2007; Nelis 2012. Per l'attività espositiva in epoca fascista, tra gli altri: Malvano 1988; Russo 1999; Salvagnini 2000; Falasca Zamponi 2003.

- Biancale M. (1940), *La prima mostra Triennale delle Terre italiane d'Oltremare*, «Le Arti» 1, ottobre-novembre, pp. 54-57.
- Bisogni S. (2005), *La Mostra d'Oltremare nell'idea di città contemporanea*, in Stenti 2005, pp. 114-120.
- Brandi C. (1963), *Il tempo riguardo all'opera d'arte e al restauro*, in *Teoria del restauro*, Torino: Giulio Einaudi editore (ed. cons. 1977), pp. 21-27.
- Cagnetta M. (1976), *Il mito di Augusto e la "rivoluzione" fascista*, in *Per una discussione sul classicismo nell'età dell'Imperialismo*, «Quaderni di Storia», 3, pp. 139-181.
- Cagnetta M. (1979), *Antichisti e impero fascista*, Bari: Edizioni Dedalo.
- Campi M., Di Luggo A., a cura di (2009), *Palazzo Canino e la mostra delle terre d'oltremare*, Roma: Officina Edizioni.
- Canella G. (2005), *Una misura tra modernità e tradizione*, in Stenti 2005, pp. 49-57.
- Canfora L. (1980), *Ideologie del classicismo*, Torino: Giulio Einaudi Editore.
- Capobianco M. (1996), *Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare: documentario*, «Architettura quaderni», 14-15, pp. 212-256.
- Caputo G. (1948), *Lo scultore del grande bassorilievo con la danza delle Menadi in Tolemaide in Cirenaica*, Roma: L'Erma di Bretschneider.
- Cardinali M., De Ruggieri M.B. (2013), *Il pensiero critico e le ricerche tecniche sulle opere d'arte a partire dalla Conferenza di Roma del 1930*, in Catalano 2013a, pp. 107-149.
- Castagnaro A. (2006), *La mostra Oltremare (1938-1952). Dossier, Napoli: patrimonio dell'Umanità?*, «Ananke» 48 (n.s.) maggio, pp. 52-67.
- Catalano M.I. (2011), *Come una "creatura spaesata": pensieri e immagini per la Certosa di Capri*, in *Scritti in onore di Marina Causa Picone*, a cura di C. Vargas, A. Migliaccio, S. Causa, Napoli: Arte Tipografica, pp. 495-507.
- Catalano M.I., a cura di (2013a), *Snodi di critica tra musei, mostre, restauri e diagnostica artistica in Italia (1930-1940)*, Roma: Gangemi Editore.
- Catalano M.I. (2013b), *Una scelta per gli anni Trenta*, in Catalano 2013a, pp. 9-55.
- Catalano M.I. (in corso di stampa), *Tra la parete e la pagina. L'arte per la fotografia nell'Italia degli anni Trenta*, in *Fotografia e culture visuali del XXI secolo. La "svolta iconica" e l'Italia*, Atti del convegno internazionale (Roma, 4-5 dicembre 2014), a cura di E. Menduno, in corso di stampa.
- Catalogo MTO (1940), Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare*, (Napoli 9 maggio – 15 ottobre 1940-XVIII), Napoli: Stabilimento Tipografico Ferdinando Raimondi.
- Cecchini S. (2013), *Musei e mostre d'arte negli anni Trenta: l'Italia e la cooperazione intellettuale*, in Catalano 2013a, pp. 57-105.
- Ciarallo A., De Carolis E., a cura di (1999), *Homo Faber. Natura, scienza e tecnica nell'antica Pompei*, Milano: Electa Mondadori.
- Ciarallo A. (2006), *Scienziati a Pompei tra Settecento e Ottocento*, Roma: L'Erma di Bretschneider.

- Cislaghi P. (1999), *La città fascista: il rione Carità e la mostra triennale delle Terre Italiane d'Oltremare*, in *L'architettura a Napoli tra le due guerre*, a cura di C. De Seta, Napoli: Electa Napoli, pp. 115-122.
- Cotugno A., Lucignano A. (2009), *Il fondo bibliografico di Amedeo Maiuri. Libri, carteggi e cimeli di un grande archeologo*, a cura di U. Pappalardo, Napoli: L'Orientale.
- Mostra Triennale (1940), in *La prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare a Napoli*, «Emporium», XCII, 548, agosto.
- De Caro S., Lista M. (1999), *La Sezione Tecnologica del Museo Archeologico di Napoli*, in Ciarallo A., De Carolis E., a cura di (1999), pp. 13-15.
- De Cesare S. (1940), *Triennale d'Oltremare*, «Augustea», 13, maggio, p. 6.
- Della Corte M. (1952), *Commemorazione di Luigi Iacono*, «Rendiconti della Accademia di archeologia, lettere e belle arti», XXVII, pp. 65-74.
- De Martino R. (2000-2001), *L'inaugurazione della Mostra d'Oltremare nel rituale mass-mediologico*, in *Architettura e media nell'Italia fra le due guerre mondiali*, Atti delle giornate di studio, «Quasar», 24-25, 1, Serie di storia, pp. 123-130.
- Documentario (1940), *Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare, Napoli 9 maggio – 15 ottobre 1940-XVIII. Documentario*, Napoli: Mostra d'Oltremare.
- Dragoni P. (2015), *Accessible à tous: la rivista «Mouseion» per la promozione del ruolo sociale dei musei negli anni '30 del Novecento*, «Il Capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», 11, pp. 149-221.
- Falasca Zamponi S. (2003), *Lo spettacolo del fascismo*, Soveria Mannelli (Cz): Rubettino.
- Fogu C. (2013), *Fascismo e stilizzazione del tempo*, «Storiografia», 17, pp. 123-138.
- Gandolfo F. (2014), *Il Museo Coloniale di Roma (1904-1971). Fra le zebre nel paese dell'olio di ricino*, Roma: Gangemi Editore.
- García y García L. (2006), *Danni di guerra a Pompei*, Roma: L'Erma di Bretschneider.
- Giardina A., Vauchez A. (2000), *Il mito di Roma. Da Carlo Magno a Mussolini*, Roma-Bari: Laterza.
- Gilkes O.J., (2003), *Luigi Maria Ugolini and the italian archaeological Mission to Albania*, in *The theatre at Butrint: Luigi Maria Ugolini's excavations at Butrint 1928-1932*, a cura di O.J. Gilkes, A. Liberati (Albania antica IV), London: British School at Athens.
- Giolli R. (1936), *VI Triennale di Milano. La "Sala della Vittoria" (M. Nizzoli, G. Palanti, E. Persico)*, «Casabella», 102-103, giugno-luglio, pp. 14-21.
- Gravagnuolo B. (2005), *Il fascino esotico delle Terre d'Oltremare*, in Stenti S., a cura di (2005), pp. 107-113.
- Iannone N. (2006/7), *Napoli tra incisione e fotografia (1850-1930)*, tesi di dottorato di ricerca in *Storia dell'architettura e della città*, Napoli: Università di Napoli "Federico II".

- Kannés G. (2011), *Vittorio Viale e la partecipazione italiana alla Conferenza internazionale di museografia di Madrid del 1934*, «Studi e notizie», 2, pp. 70-79.
- La Rosa V., a cura di (1986), *Archeologia italiana nel Mediterraneo fino alla seconda guerra mondiale*, Atti del convegno (Catania, 4-5 novembre 1985), Catania: Arbor Sapientiae.
- Lazzaro C. (2005), *Forging a Visible Fascist Nation: Strategies for Fusing Past and Present*, in *Donatello among the Blackshirts: History and Modernity in the Visual Culture of Fascist Italy*, a cura di C. Lazzaro, R.J. Crum, Ithaca (NY): Cornell University Press, pp. 13-31.
- Liberati A.M. (1999), *La collezione pompeiana del Museo della Civiltà Romana*, in Ciarallo A., De Carolis E., a cura di (1999), pp. 17-18.
- Lucarelli F., a cura di (2005), *La Mostra d'Oltremare. Un patrimonio storico-architettonico del XX secolo a Napoli*, Napoli: Electa Napoli.
- Lucarelli F., Iuliano M., Mignozzi A., a cura di (2006), *Culture et architecture en Italie dans les années Trente. La Triennale, l'E 42, la Mostra d'Oltremare et la Moderne Heritage List*, Napoli: Paparo.
- Maiuri A. (1919), *Rodi: guida dei monumenti e del Museo Archeologico di Rodi*, Rodi.
- Maiuri A. (1931), *La villa dei Misteri*, Roma: Libreria dello Stato.
- Maiuri A. (1932), *Una sezione di tecnologia e di meccanica antica nel Museo Archeologico di Napoli*, «L'Illustrazione Italiana», 46, 13 novembre, pp. 708-709.
- Maiuri A. (1933), *Il riordinamento del Museo Provinciale Campano di Capua*, «Bollettino d'Arte», XXVII, I, luglio, pp. 24-36.
- Maiuri A. (1935a), *Problèmes particuliers aux collections de sculpture*, in *Muséographie*, vol II, pp. 372-387.
- Maiuri A. (1935b), *Il riordinamento del Museo Nazionale di Napoli*, «L'Illustrazione italiana», 10 febbraio, pp. 202-205.
- Maiuri A. (1937a), *La Mostra Augustea della Romanità*, «Nuova Antologia», 72, 1573, 1° ottobre, pp. 261-266.
- Maiuri A. (1937b), *Storia, archeologia, arte, usi, costumi, opere del regime nell'Egeo*, in *L'Impero coloniale fascista*, Novara: Istituto Geografico de Agostini, pp. 541-568.
- Maiuri A. (1942), *Roma e l'Oriente europeo*, «Annuario dell'Accademia d'Italia» XIV, pp. 5-26.
- Maiuri A. (1952), *La zona archeologica*, in *I Mostra Triennale del Lavoro italiano nel Mondo* (Napoli, Mostra d'Oltremare, giugno-ottobre 1952), a cura di E. Fiore, supplemento a «Oltremare», IV, 1, pp. 267-268.
- Maiuri A. (1956), *Bibliografia di A. M., 1908-1955*, Napoli.
- Maiuri A. (1964), *Nel mistero di Dioniso*, in Maiuri A., *Pompei ed Ercolano fra case e abitanti*, Milano: Aldo Martello Editore (1950¹), pp. 147-169.

- Malvano L. (1988), *Fascismo e politica dell'immagine*, Torino: Bollati Boringhieri.
- Manacorda D. (1982), *Per un'indagine sull'archeologia italiana durante il ventennio fascista*, «Archeologia medievale», IX, pp. 443-470.
- Marcello F. (2011), *Mussolini and the Idealisation of Empire: the Augustan Exhibition of Romanità*, «Modern Italy. The Journal of the Association for the Study of Modern Italy», 16, 3, pp. 223-247.
- Massano G. (1933), *Macchine e strumenti dell'antichità in una nuova sezione del Museo Naz. di Napoli*, «Le vie d'Italia», 39, 2, febbraio, pp. 81-92.
- Mc Laren B. (2000), *Mediterraneità e modernità: Architecture and Culture during the period of Italian Colonization of North Africa*, Ph. D. Diss.: Massachusetts Institute of Technology, Dept. of Architecture.
- Mc Laren B. (2011), *Rappresentazioni coloniali e nascita della politica imperiale fascista*, introduzione ad Arena G. (2011a), pp. 28-42.
- Milanese A. (2007), *Iconografia, cronologia, contesti di provenienza: un secolo di evoluzione negli allestimenti delle sculture del museo di Napoli (1807-1903)*, in C. Gasparri, a cura di, *Le sculture Farnese*, Napoli: Electa Napoli, pp. 135-156.
- Muséographie* (1935), *Muséographie. Architecture et aménagement des Musées d'Art*, Conférence Internationale d'Études (Madrid, 28 ottobre – 4 novembre 1934), Paris: Société des Nations, Office international des musées, Institut international de coopération intellectuelle.
- Nelis J. (2007), *Constructing Fascist Identity: Benito Mussolini and the Myth of Romanità*, «Classical World» 100, 4, pp. 391-415.
- Nelis J. (2012), *Imperialismo e mito della romanità nella Terza Roma Mussoliniana*, «Forum Romanum Belgicum», pp. 1-11.
- Pappalardo U. (2015), *Amedeo Maiuri da Rodi a Pompei*, in *Amedeo Maiuri da Rodi a Pompei. Una vita per l'archeologia*, guida della mostra (Pompei, Palazzo comunale), a cura di U. Pappalardo, L. Del Verme, P. Manzo, Pompei: Città di Pompei, pp. 5-11.
- Penta L. (1940), *Le sculture romane*, in *Il Padiglione dell'Albania alla Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare*, «Arte mediterranea. Rivista bimestrale di arte figurativa», XVIII, 2-3, marzo-giugno, pp. 32-38.
- Poncelet F. (2008), *Regards actuels sur la muséographie d'entre-deux-guerres*, «CeROArt», 2, <<https://ceroart.revues.org/565#tocto1n2>>, 21.10.2016.
- Pozzi A. (1940), *Orme di Legionari sulle Terre d'Oltremare*, «Le vie d'Italia», XLVI, 1, gennaio, pp. 601-614.
- Prisco G. (2007), *'La più bella cosa di cristianità': i restauri alla collezione Farnese di sculture*, in *Le Sculture Farnese. Storia e documenti*, a cura di C. Gasparri, Napoli: Electa Napoli, pp. 81-133.
- Prisco G. (2011), *Tra ideologia e reminiscenze storiche: il dibattito sulla tecnica esecutiva della pittura murale romana ai tempi del duce*, in *Arte e memoria*

- dell'arte*, Atti del convegno (Viterbo, 1-2 luglio 2009), a cura di M.I. Catalano, P. Mania, Pistoia: Gli Ori, pp. 211-233.
- Prisco G. (2013a), *Tecnica esecutiva e conservazione delle pitture murali di epoca romana. Il dibattito tra fine '800 e prima metà del '900*, «Bollettino ICR – Nuova Serie», 27, pp. 50-69.
- Prisco G. (2013b), *Fascismo di gesso. Dietro le quinte della Mostra augustea della romanità*, in Catalano 2013a, pp. 224-259.
- Puleo A.M. (1990), *Piano Regolatore e progetti architettonici nella Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare*, «ArQ», 3, pp. 74-84.
- Reinach S. (1931), *L'encombrement des musées*, in «Musées. Cahiers de la République des Lettres, des Sciences et des Arts», XIII, pp. 13-18.
- Rescigno C. (2009), *Un bosco di madri. Il santuario di Fondo Patturelli tra documenti e contesti*, in *Lungo l'Appia. Scritti su Capua antica e dintorni*, a cura di M.L. Chirico et al., Napoli: Giannini Editore, pp. 31-42.
- Russo A. (1999), *Il fascismo in mostra*, Roma: Editori Riuniti.
- Salvagnini S. (2000), *Il sistema delle arti in Italia 1919-1943*, Argelato (Bo): Minerva Edizioni.
- Schnapp J.T. (2003), *Anno X. La mostra della rivoluzione fascista del 1932*, con una postfazione di C. Fogu, Pisa-Roma: Istituti editoriali e poligrafici internazionali.
- Scriba F. (1995), *Augustus im Schwarzhemd? Die Mostra Augustea della Romanità in Rom 1937/38*, Frankfurt a.M.: Peter Lang.
- Siola U. (1990), *La Mostra d'Oltremare e Fuorigrotta*, Napoli: Electa Napoli (Napoli, Uomini e luoghi delle trasformazioni urbane, 4).
- Siviero C. (1944), *Cenni autobiografici dal 1897 al 1943*, Rom: s.e.
- Stenti S., a cura di (2005), *Marcello Canino 1895-1970*, Napoli: CLEAN.
- Valente I. (2000), *Grandi cicli decorativi a Napoli negli anni Trenta: un percorso fra la Stazione Marittima e la Mostra d'Oltremare*, in *Arte a Napoli dal 1920 al 1945. Gli anni difficili*, catalogo della mostra (Napoli, 28 ottobre – 5 dicembre 2000), a cura di M. Picone Petrusa, Napoli: Electa Napoli, pp. 53-66.
- Vitagliano G. (2008), *Un restauro di restauri: l'intervento postbellico al Museo Campano di palazzo Antignano a Capua*, in *Restaurare i restauri: metodi, compatibilità, cantieri*, Atti del XXIV convegno internazionale scienza e beni culturali (Bressanone, 24-27 giugno 2008), a cura di G. Biscontin, G. Driussi, Venezia: Arcadia Ricerche, pp. 459-468.
- Vlad Borrelli L. (2006), *L'archeologia italiana prima e dopo la Teoria del restauro*, in *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, Atti del convegno internazionale di studi (Viterbo, 12-15 novembre 2003), a cura di M. Andaloro, Firenze: Nardini editore, pp. 215-224.
- Wu Ming 2, *Carlo Abbamagal e i cinquanta dell'Oltremare*, <<http://www.wumingfoundation.com/giap/?p=20110>>, 21.10.2016.

Zevi F. (2001), *Aspetti dell'archeologia pompeiana del Novecento: Gli scavi del Maiuri a Pompei*, in *Pompei. Scienza e società. 250° Anniversario degli Scavi di Pompei*, Atti del convegno internazionale (Napoli, 25-27 novembre 1998), a cura di P.G. Guzzo, Milano: Electa, pp. 73-79.

Appendice documentaria

Documento 1

ASAN, *Mostre N-11 [3/5]: Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare*, fasc. 1, Promemoria dattiloscritto senza data (probabilmente di maggio-giugno 1938) dell'Ente Mostra per il soprintendente Amedeo Maiuri

Prof. MAIURI

- a) urge il programma dettagliato della Mostra dedicata alla espansione latina nel Levante, in Africa e nel vicino Oriente. Eventualmente indicarci uno specialista che possa, agli ordini del Prof. Maiuri, collaborare al dettaglio di questo settore.
- b) Esaminare l'opportunità di accaparrarsi il materiale utilizzabile esposto alla Mostra Augustea di Roma.
- c) Eventualmente richiedere il materiale, o in un primo momento le indicazioni del materiale, da presentare poi ai Musei italiani, della Libia, di Rodi, ed ai Musei della Tunisia, Algeria, Marocco, Egitto, Siria, Turchia ecc, oltre a quegli altri Musei esteri che possiedono materiale tale da riuscire indispensabile a questa Mostra. All'uopo interessare, se del caso, il Ministro dell'Educazione Nazionale, le diverse Sovrintendenze all'Arte antica, i Direttori dei Musei italiani ed esteri. (la Gipsoteca di Copenaghen, per la iconografia dei grandi romani conquistatori o governatori delle province africane ed asiatiche). L'Istituto di Studi Romani (?)
- d) Occorre con la massima sollecitudine il dettaglio del programma della Mostra delle Isole italiane dell'Egeo. Il programma di massima è già in mano al Prof. Maiuri.
- e) Valorizzazione archeologica dei Campi Flegrei.

Documento 2

ASAN, *Mostre N-11 [3/5]: Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare*, fasc. 1, Verbale dattiloscritto, senza data, di quanto concordato tra l'Ente Mostra e il soprintendente Amedeo Maiuri sui settori di "Roma sul mare" e "Rodi" il 2 settembre 1938

Settore ROMA - RODI

Accordi presi col Prof. Maiuri il 2/9/938 – XVI

RODI = Si è definito di suddividere il padiglione di Rodi in due settori: 1° - Settore Geografico e Archeologico; 2° - Settore Economico, Politico, civile, ecc.

Del primo settore si occuperà il Prof. Maiuri, del secondo si occuperà direttamente il nostro ufficio.

Il Prof. Maiuri consiglia di tener presente: per il servizio fotografico il Signor Giovanni Vetti – fotografo del Governo di Rodi – residente a Rodi, per la parte rilievi, calchi, ecc. l'Architetto Paolini della Sovrintendenza di Rodi. Inviare al Prof. Maiuri una copia dello

schema di ordinamento della Mostra di Rodi da questi preparato. Il Prof. Maiuri svilupperà questo schema in modo che si possa arrivare a concretare le dimensioni e la disposizione degli ambienti. Prendere appuntamenti presso il Prof. Maiuri degli Architetti Ceas e Canino, nell'entrante settimana.

ROMA = Il Prof. Maiuri dopo di aver rivisti alcuni elementi che gli occorrono, preparerà lo schema di presentazione e l'elenco degli oggetti da presentare nella Mostra di Roma. Per servire questo settore e fare da collegamento fra noi e il Prof. Maiuri, giovedì 8 corrente prenderà servizio presso il nostro ufficio, dalle ore 18 alle ore 20 di ogni giorno, il Dott. Gennaro Pesce assistente presso la Sovrintendenza, che curerà anche la parte di Rodi secondo le indicazioni del Prof. Maiuri.

ZONA FLEGREA = Il Prof. Maiuri, secondo il programma a suo tempo concordato, preparerà un programma per S.E. il Ministro della Cultura Popolare, riguardante una parte del lavoro da eseguirsi nella zona Flegrea, programma che sarà presentato a S.E. Bottai dall'On. Commissario generale.

Prendere appuntamento con il Comm. Tizzano per concretare circa il lavoro di sterro dell'arena di Pozzuoli, lavoro che dovrebbe essere giuntato a quello della bonifica di Lucrino. Il Prof. Maiuri consiglia di tener presente per i plastici che dovremo fare eseguire per tutta la zona Flegrea, l'Architetto Iacono.

Documento 3

ASAN, Mostre N-11 [3/5]: Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare, fasc. 1, Appunto dell'Ente Mostra del dicembre 1938, che riporta sicuramente alcune idee di Maiuri, su Turismo e ospitalità alla Mostra Triennale d'Oltremare

[...] c) Potenziamento e valorizzazione, d'intesa con gli enti turistici locali e soprattutto con la Sovrintendenza dell'Arte Antica e Medioevale della Campania, della zona dei Campi Flegrei, soprattutto dal punto di vista archeologico.

In questo senso occorrerà predisporre un dettagliato programma inerente alla messa in valore del patrimonio archeologico attuale della zona stessa, relativamente ignorato, misconosciuto e abbandonato. Occorrerà provvedere al ripristino di ruderi, monumenti, vestigia romane, opportunamente presentate, provvedendo contemporaneamente alla valorizzazione delle bellezze naturali del luogo. Si potrebbe ad esempio predisporre nella zona del Lago di Averno un complesso di attrattive archeologiche, riattando la Pseudo-Grotta della Sibilla, organizzando eventualmente un museo toponomastico e archeologico virgiliano; riattivare il Lago di Lucrino, riproducendo vivai romani di murene, ostriche e mitili; organizzare la rete stradale dei quattro laghi, adattando alla viabilità la Grotta della Pace, ecc., ecc.

Documento 4

ASAN, Mostre N-11 [3/5]: Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare, fasc. 1, Lettera manoscritta ad Amedeo Maiuri di Luciano Laurenzi, che nel 1939 occupava il posto, che era stato del grande archeologo, di soprintendente ai monumenti ed agli scavi del Dodecaneso. Contiene proposte di massima per il padiglione "Rodi"

Roma, 11/1/39 – XVII

Caro professore,

ti ringrazio per la gentile lettera e per gli auguri. Ho già scritto al Pugliese-Carratelli, secondo le tue disposizioni e spero che questa volta la pratica avrà corso. È da notare che

S.E. De Vecchi ha già approvato un ottimo progetto di lavoro presentato dal Carratelli ma il nuovo Soprintendente rodio ha messo agli atti la questione, pur dopo l'approvazione del Governatore. Ma si ritorna da capo.

Ho steso in questi giorni l'abbozzo di un progetto per il padiglione rodio alla Mostra d'Oltremare.

Non conosco le direttive degli ordinatori, né le tue, quindi ritengo che l'abbozzo non andrà bene.

Tuttavia te lo mando, premettendo queste osservazioni:

1. Mi parrebbe opportuno che Rodi approfittasse dell'occasione della Mostra permanente per fare eseguire un plastico grande di quell'insigne monumento, ch'è la città cavalleresca. Un tecnico abile non dovrebbe impiegarvi molto tempo, avendo a sua disposizione piante e vedute panoramiche del Gabriel. Anche l'esecuzione dei plastici dei santuari di Lindo e di Coo non dovrebbe presentare difficoltà perché i complessi sono stati già studiati e disegnati.
2. Non è possibile rendere attraverso le fotografie, anche ottime, la bellezza dei complessi monumentali dell'Egeo, che vivono (sono?) sotto il sole. Tu che hai pubblicate magnifiche illustrazioni di Ercolano e Pompei, sai invece quanto renda l'acquerello. Né in Italia mancano gli acquerellisti. Basta ricordare la prof.^{ssa} Barasso. Gli acquerelli di grande formato potrebbero essere inseriti come pannelli nell'architettura della sala della Mostra.
3. I monumenti cavallereschi si possono presentare anche attraverso disegni a sanguigna. Il Ceas possiede appunto una collezione di disegni rodii di grande formato, fra i quali alcuni sono ottimi.
4. Dei complessi monumentali antichi non ancora studiati (Agorà di Coo, Grandi Terme di Coo ecc.) non è possibile dare solo fotografie. Il visitatore comprende assai più se si trova dinnanzi a uno schizzo ricostruttivo. Un esempio è stato dato dai paolini nel progetto di ricostruzione del santuario di Lindo. Ma si può fare anche meglio.
5. Poiché alla Mostra non si desiderano i calchi in gesso, credo che sarebbe opportuno approfittare dell'occasione, per fare eseguire delle assunzioni con apparecchi di grande formato delle sculture migliori. Delle tavole si potrebbe fare un'edizione scientifica attraverso l'Istituto di Palazzo Venezia e nei Denkmäler Brunn – Bruckmann. Per questi ultimi il Poulsen ha chiesto la nostra collaborazione, a condizione che le fotografie fossero degne dell'opera.
6. Gli oggetti antichi da esporre, potrebbero essere: ceramiche e terrecotte rodie, grandi pythoi, are circolari e rettangolari.

Queste premesse sono puramente teoriche, e quindi si può non tenerne conto. Occorre invece tener conto dell'impossibilità in cui si trova attualmente Rodi di allestire una qualsiasi mostra, perché manca di attrezzatura tecnica e di competenti. Qualunque sia il progetto che redigerai occorrerà dunque che mandi sul posto degli specialisti (anche il fotografo Vetti fa quello che può; ma ha un apparecchio da ingrandimenti antidiluviano e carta pessima).

E, se permetti, aggiungo anche un'altra osservazione e cioè che gli ordinatori della Mostra devono acconsentire che le arti antica e medievale di Rodi siano largamente rappresentate, perché esse sole costituiscono il prestigio del Possedimento.

L'elenco che accludo è soltanto un abbozzo.

Sono a tua disposizione per le modificazioni, anche integrali. Ma forse sarà meglio che ne discutiamo, se lo credi necessario, a una tua venuta a Roma. Se vuoi scrivermi io abito in via Tacito 50.

Prego porgere i miei ossequi alla Signora e accogli deferenti saluti da dev^{mo}

Luciano Laurenzi

Appendice

Fig. 1. Capua, Museo Campano, I piano, allestimento delle terrecotte architettoniche (Maiuri 1933, fig. 8)



Fig. 2. Capua, Museo Campano, p.t., allestimento delle *matres campanae* (Maiuri 1933, fig. 7)



Fig. 3. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, Galleria del Toro e dell'Ercole Farnese (Maiuri 1935, p. 203)



Fig. 4. Napoli, Museo Nazionale, Sezione di tecnologia e meccanica antica (Soprintendenza per i Beni archeologici di Napoli)



Fig. 5. Napoli, Museo Nazionale, Sezione di tecnologia e meccanica antica (Soprintendenza per i Beni archeologici di Napoli)



Fig. 6. Giovinetti abbigliati da antichi romani azionano una macina da grano (Maiuri 1932, p. 709)



Fig. 7. Mostra Augustea della Romanità, sala delle Terme e degli Acquedotti (*Mostra augustea della Romanità. Catalogo*, vol. I, Roma 1938)

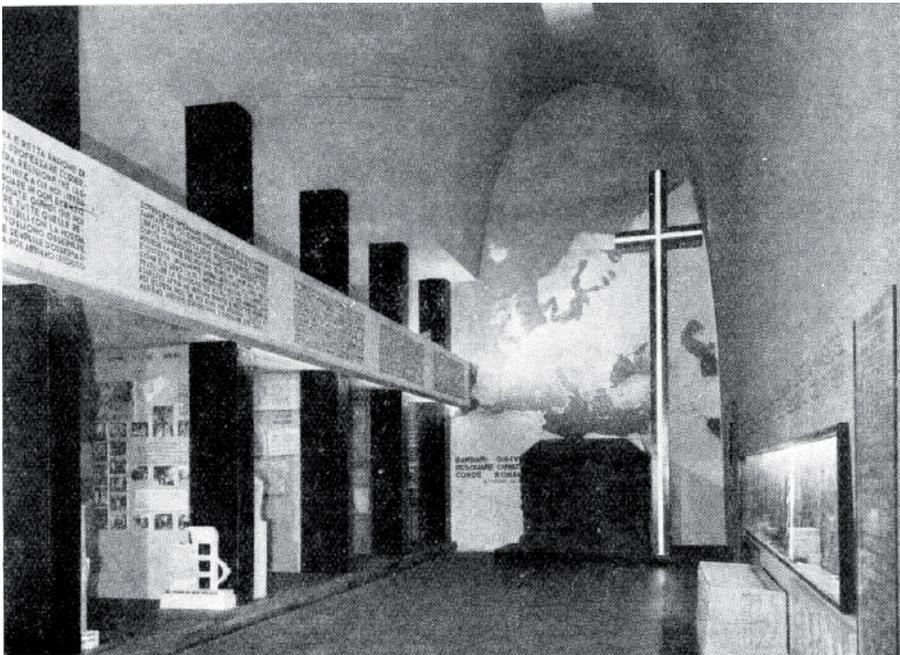


Fig. 8. Mostra Augustea della Romanità, sala del Cristianesimo (*Mostra augustea della Romanità. Catalogo*, vol. I, Roma 1938)

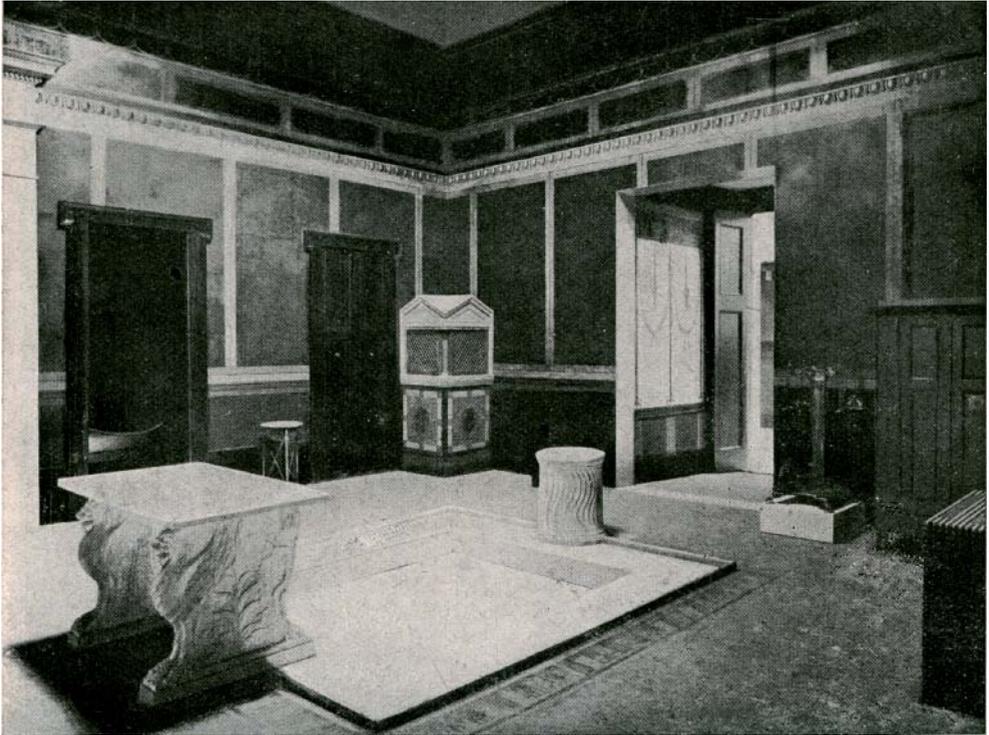


Fig. 9. Mostra Augustea della Romanità, casa augustea (*Mostra augustea della Romanità. Catalogo*, vol. I, Roma 1938)



Fig. 10. MTO, inaugurazione, il re e il suo seguito a piazzale Roma (De Martino 2000-2001)



Fig. 11. MTO, Il padiglione Libia visto da quello di Rodi (*Mostra Triennale 1940*, p. 80)



Fig. 12. MTO, padiglione della Razza (Federico Patellani© Studio Federico Patellani - Regione Lombardia / Museo di Fotografia Contemporanea, Cinisello Balsamo (MI))



Fig. 13. MTO, la galea di Marco Querini nel padiglione delle Repubbliche Marinare (Federico Patellani© Studio Federico Patellani - Regione Lombardia / Museo di Fotografia Contemporanea, Cinisello Balsamo (MI))



Fig. 14. MTO, Torre del P.N.F., fregio di Monaco e Meconio (*Mostra Triennale 1940*, p. 102)



Fig. 15. Manifesto della MTO

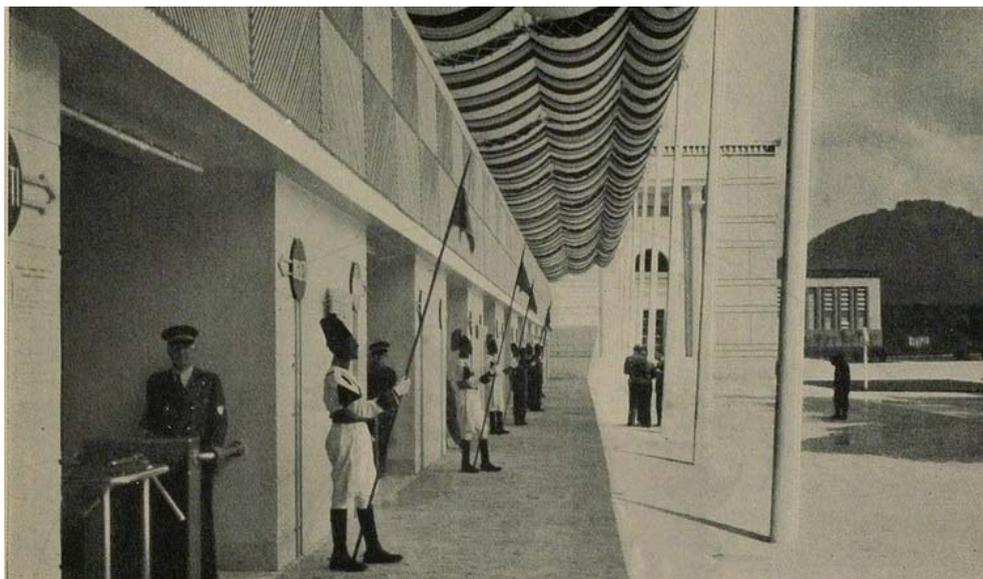


Fig. 16. MTO, Ascari di picchetto all'ingresso (*Mostra Triennale 1940*, p. 71)



Fig. 17. MTO, padiglione della Razza (Federico Patellani© Studio Federico Patellani - Regione Lombardia / Museo di Fotografia Contemporanea, Cinisello Balsamo (MI))



Fig. 18. MRF 1942, sala della Propaganda cinematografica, fotomontaggio («Architettura» 1, gennaio 1943, p. 25)



Fig. 19. Copertina de «La difesa della razza» (20 settembre 1938) con il volto dell'Antinoio Farnese contaminato dall'impronta digitale di un ebreo



Fig. 20. MTO, area archeologica, particolare (*Mostra Triennale 1940*, p. 82)



Fig. 21. MTO, Padiglione Rodi, sala dedicata al museo (Federico Patellani© Studio Federico Patellani - Regione Lombardia / Museo di Fotografia Contemporanea, Cinisello Balsamo (MI))

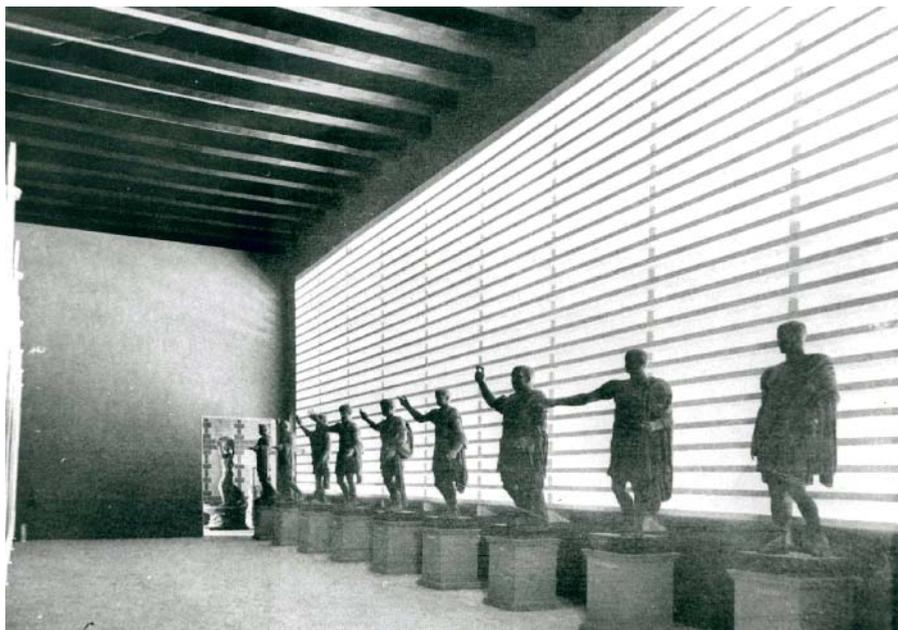


Fig. 22. MTO, Padiglione Roma sul Mare, sala dei Cesari (archivio storico della Mostra d'Oltremare S.p.A.)

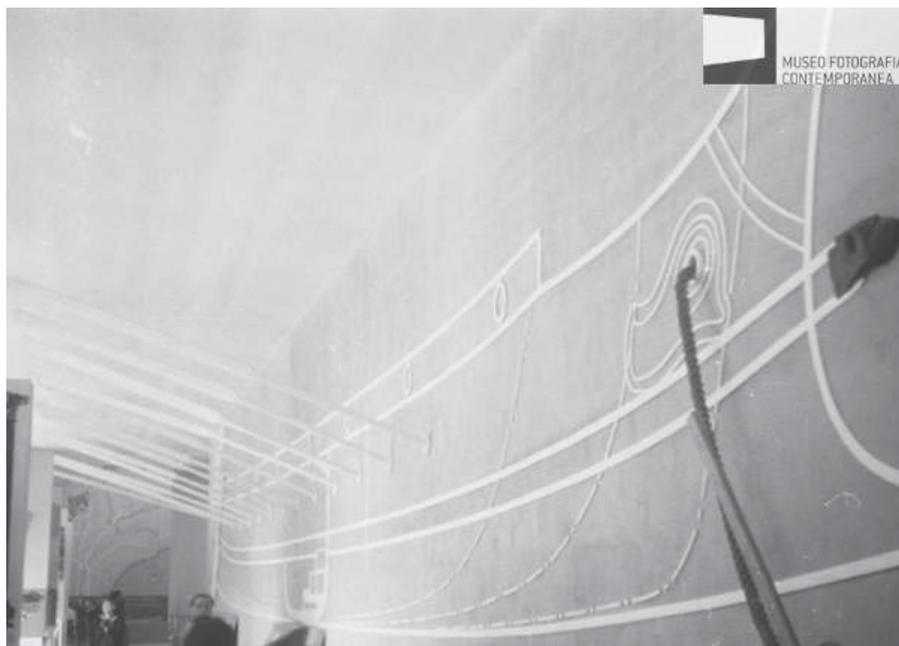


Fig. 23. MTO, Padiglione Roma sul Mare, sala IV, trireme romana stilizzata a parete (Federico Patellani © Studio Federico Patellani - Regione Lombardia / Museo di Fotografia Contemporanea, Cinisello Balsamo (MI))



Fig. 24. MTO, padiglione Albania, atrio in cui è esposta la dea di Butrinto (Penta 1940)



Fig. 25. MTO, padiglione Libia, cortile, ara delle Menadi da Tolemaide (Federico Patellani © Studio Federico Patellani - Regione Lombardia / Museo di Fotografia Contemporanea, Cinisello Balsamo (MI))

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