



2024

IL CAPITALE CULTURALE
Studies on the Value of Cultural Heritage

eum

Rivista fondata da Massimo Montella



Il capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage

n. 30, 2024

ISSN 2039-2362 (online)

© 2010 eum edizioni università di macerata

Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

Direttore / Editor in chief Pietro Petrarola

Co-direttori / Co-editors Tommy D. Andersson, Elio Borgonovi, Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre, Michela di Macco, Daniele Manacorda, Serge Noiret, Tonino Pencarelli, Angelo R. Pupino, Girolamo Scullo

Coordinatore editoriale / Editorial coordinator Maria Teresa Gigliozzi

Coordinatore tecnico / Managing coordinator Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale / Editorial board Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Costanza Geddes da Filicaia, Maria Teresa Gigliozzi, Chiara Mariotti, Enrico Nicosia, Emanuela Stortoni

Comitato scientifico - Sezione di beni culturali / Scientific Committee - Division of Cultural Heritage
Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi, Susanne Adina Meyer, Marta Maria Montella, Umberto Moscatelli, Caterina Papparello, Sabina Pavone, Francesco Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni, Carmen Vitale

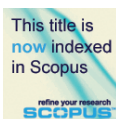
Comitato scientifico / Scientific Committee Michela Addis, Mario Alberto Banti, Carla Barbati †, Caterina Barilaro, Sergio Barile, Nadia Barrella, Gian Luigi Corinto, Lucia Corrain, Girolamo Cusimano, Maurizio De Vita, Fabio Donato †, Maria Cristina Giambruno, Gaetano Golinelli, Rubén Lois Gonzalez, Susan Hazan, Joel Heuillon, Federico Marazzi, Raffaella Morselli, Paola Paniccia, Giuliano Pinto, Carlo Pongetti, Bernardino Quattrococchi, Margaret Rasulo, Orietta Rossi Pinelli, Massimiliano Rossi, Simonetta Stopponi, Cecilia Tasca, Andrea Ugolini, Frank Vermeulen, Alessandro Zuccari

Web <http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>, email: icc@unimc.it

Editore / Publisher eum edizioni università di macerata, Corso della Repubblica 51 – 62100 Macerata, tel. (39) 733 258 6081, fax (39) 733 258 6086, <http://eum.unimc.it>, info.ceum@unimc.it

Layout editor Oltrepagina srl

Progetto grafico / Graphics +crocevia / studio grafico



Rivista accreditata AIDEA
Rivista riconosciuta CUNSTA
Rivista riconosciuta SISMED
Rivista indicizzata WOS
Rivista indicizzata SCOPUS
Rivista indicizzata DOAJ
Inclusa in ERIH-PLUS

Anversa 1930: l'Italia all'«Exposition Internationale Coloniale, Maritime et d'Art Flamand»

Giuliana Tomasella*

Abstract

Il saggio si propone di indagare la partecipazione dell'Italia all'«Exposition Internationale Coloniale, Maritime et d'Art Flamand» di Anversa del 1930, con particolare riferimento alla sezione coloniale e al ruolo dell'arte al suo interno. Per la prima volta, infatti, viene allestita una sala interamente dedicata al nuovo genere dell'arte coloniale, su cui ampiamente si era discusso nelle riviste di settore negli anni precedenti. Le opere d'arte cessano di essere impiegate come semplice quinta ambientativa di merci e prodotti agricoli, per divenire parte integrante del programma propagandistico di regime. Svoltasi alla data cruciale di apertura di decennio, la rassegna costituisce un'occasione di aggiornamento per l'Italia. Di lì in avanti, infatti, una serie di scelte espositive impiegate dal Belgio verranno assimilate anche dall'Italia, dimostrando l'importanza di un'analisi comparativa e transnazionale nello studio delle mostre e dei musei coloniali.

* Ordinaria di Museologia, Storia della Critica d'Arte e del Restauro, Università di Padova, Dipartimento dei Beni Culturali: archeologia, storia dell'arte, del cinema e della musica, via 8 febbraio 2, 35122 Padova, e-mail: giuliana.tomasella@unipd.it.

Ringrazio Ambra Cascone per avermi segnalato alcuni importanti documenti d'archivio e Lucas Iannuzzi della Biblioteca IsIAO per il prezioso aiuto nel reperimento delle foto degli allestimenti.

The essay aims to investigate Italy's participation in the 1930 'Exposition Internationale Coloniale, Maritime et d'Art Flamand' in Antwerp, with particular regard to the colonial section and the role of art within it. For the first time, a room was set up entirely dedicated to the new genre of colonial art, about which there had been much discussion in specialised reviews in previous years. The artworks were no longer used as a simple background for goods and agricultural products but became integral to the regime's programme of propaganda. Held at the crucial opening of the decade, the exhibition provided an opportunity for Italy to bring itself up to date. From then on, Italy would also assimilate a series of exhibition strategies employed by Belgium, demonstrating the importance of comparative and transnational analysis in studying colonial exhibitions and museums.

1. *Verso una promozione dell'“arte coloniale”*

Nelle numerose esposizioni coloniali italiane che si susseguono dal 1884 in avanti, le opere d'arte faticano a trovare una loro precisa collocazione¹. All'inizio non sono altro che un fondale utilizzato per ambientare e far meglio risaltare mercanzie e prodotti coloniali; il loro ruolo, insomma, appare del tutto subalterno. In alternanza/competizione con le fotografie – da cui spesso sono strettamente dipendenti² – vengono utilizzate per rendere meno noiosa la visita, invogliando il pubblico a immergersi nel clima delle colonie. Numerose foto d'epoca, che ci restituiscono l'aspetto degli allestimenti, confermano tale impressione. Ancora negli anni immediatamente successivi alla I guerra mondiale, non si nota un particolare scarto rispetto alle modalità in uso tra fine Ottocento e primo Novecento. Fra i molti possibili, lo testimonia un confronto fra due sale coloniali dell'“Esposizione internazionale di Torino” del 1911 e della “Fiera campionaria di Milano” del 1922. In entrambi i casi si vedono grani e cereali, avorio vegetale, gomme, resine, semi oleosi, tappeti e fibre tessili su scaffali e vetrine, ma anche semplicemente collocati sul pavimento; e sullo sfondo, appesi alle pareti in modo spesso disordinato, foto e disegni, mappe e dipinti, cui è delegato il compito di descrivere – o evocare – le lontane ed esotiche terre. Le prime testimonianze della presenza di opere d'arte all'interno delle mostre coloniali sono desumibili quasi esclusivamente dalle fotografie, che talora consentono il riconoscimento di dipinti e sculture nemmeno citati nei cataloghi e nelle guide. Si tratta di una produzione quantitativamente (e qualitativamente) piuttosto marginale, com'è il caso

¹ Fra i contributi di carattere generale inerenti l'arte “coloniale” cfr. Margozi 2005 e Belmonte 2021; spunti interessanti in *Mondi a Milano* 2015. Per quanto concerne l'orientalismo, cfr. almeno Bossaglia 1998. Sul tema delle esposizioni umane in Italia è fondamentale il libro di Abbattista 2013.

² Sul rapporto di dare e avere tra fotografie e dipinti si veda Manfren 2023; altri esempi in Manfren 2019.

delle opere di Gabriella Fabbri Bertonelli, identificabili nella sala della mostra milanese del 1922³.

Al tramontare della fortuna della moda orientalista, che aveva visto affermarsi nel nostro Paese pittori come Cesare Biseo, Roberto Guastalla, Alberto Pasini, Vincenzo Marinelli – per limitarsi ad alcuni dei nomi più noti – fatica a farsi strada una nuova leva di artisti interessati a rappresentare l'Oltremare. Va precisato, peraltro, che nelle più antiche rassegne fra Otto e Novecento le opere degli orientalisti non venivano esposte nelle sezioni coloniali, ma facevano bella mostra di sé nei ben più dignitosi padiglioni delle Belle Arti.

Solo nove anni separano le campionarie del 1922 (non solo a Milano, ma anche a Padova, Napoli, Trieste) dalla “Prima mostra internazionale d'arte coloniale di Roma” (1931), e a quel punto gli organizzatori paiono aver compiutamente compreso il potenziale propagandistico dell'arte, com'è esplicitamente detto in catalogo:

L'Ente [Fiera di Tripoli] pensa che per giungere al cuore ed alla mente degli uomini non vi ha mezzo più rapidamente suaso dell'arte. Alla bellezza, comunque e in qualsivoglia forma espressa, a questa invincibile ambasciatrice con la quale non si discute, la quale vince solo col mostrarsi, l'Ente Autonomo Fiera di Tripoli affida l'onore e la responsabilità di propagandare su vasta scala l'idea coloniale⁴.

Allineata con altre nazioni europee (in primis Francia e Belgio) nella consapevolezza di quanto importante potesse essere il ruolo degli artisti nella costruzione di un immaginario coloniale⁵, l'Italia ad apertura del quarto decennio offre loro la ribalta del magniloquente Palazzo delle Esposizioni di Roma. Quello della promozione dell'arte coloniale è un capitolo importante, a lungo trascurato, della ramificata politica espositiva del regime che, in particolare a partire dagli anni Trenta, non lascia nulla al caso nella sua volontà pianificatrice.

Che cosa era intervenuto, nel frattempo, a mutare in modo così sostanziale l'atteggiamento circa il contributo dell'arte nel discorso coloniale, al punto da spostarla dal fondo della scena – sorta di quinta ambientativa – al suo centro?

Partendo da una considerazione generale, quello che si nota, tra la metà degli anni '20 e i primi '30, è un allontanamento – sia pur ambiguo – da parte di critici e pubblicitari di regime dalle posizioni crociane in merito alla separazione fra cultura (e segnatamente arte) e politica, in direzione gentiliana. Non

³ Sul ruolo propagandistico dell'arte all'interno delle esposizioni coloniali rimando a Tomassella 2017: sulle mostre citate cfr. Marin 2017 e Manfren 2017, *Ivi*. Sulla Prima mostra internazionale d'arte coloniale si vedano inoltre Roscini Vitali 2015 e 2020; Jarrassé 2016.

⁴ *Programma*, in *I Mostra Internazionale d'Arte Coloniale 1931*, p. 33.

⁵ Per un'interessante riflessione sulla definizione di arte coloniale e sul suo uso propagandistico in prospettiva comparativa si vedano Jarrassé 2002 e 2020. Per quanto concerne la politica francese di sostegno agli artisti, fin dagli inizi del XX secolo, cfr. Sánchez 2010. In generale sul tema delle rassegne coloniali in Italia cfr. anche Palmeri 2018-2019.

bisogna dimenticare che c'erano stati, nel frattempo, i due manifesti e che uno dei punti salienti del dibattito aveva riguardato proprio i compiti degli intellettuali. Nel manifesto di Gentile essi venivano chiamati a raccolta in un'azione non solo di fiancheggiamento e di sostegno, ma di identificazione con il fascismo, definito movimento politico e morale, nuova "religione", che chiedeva il sacrificio di ogni residuo di individualismo in nome di una «fede energica, violenta, non disposta a nulla rispettare che opponesse alla vita, alla grandezza della Patria»⁶. Non a caso, una delle prime obiezioni mosse da Croce nel contro-manifesto riguarda proprio questo punto, laddove si dice:

E, veramente, gl'intellettuali, ossia i cultori della scienza e dell'arte, se, come cittadini, esercitano il loro diritto e adempiono il loro dovere con l'ascriversi a un partito e fedelmente servirlo, come intellettuali hanno solo il dovere di attendere, con l'opera dell'indagine e della critica, e con le creazioni dell'arte, a innalzare parimenti tutti gli uomini e tutti i partiti a più alta sfera spirituale, affinché, con effetti sempre più benefici, combattano le lotte necessarie. Varcare questi limiti dell'ufficio a loro assegnato, contaminare politica e letteratura, politica e scienza, è un errore, che, quando poi si faccia, come in questo caso, per patrocinare deplorabili violenze e prepotenze e la soppressione della libertà di stampa, non può dirsi nemmeno un errore generoso⁷.

A sua volta Gentile, nel discorso di inaugurazione dell'Istituto Nazionale Fascista di Cultura, pronunciato il 19 dicembre 1925, aveva sprezzantemente contestato, nel manifesto degli intellettuali antifascisti, l'antitesi tra fascismo e cultura e salutato la fondazione di una nuova cultura fascista:

Dico una nuova cultura, perché la cultura non è contenuto, ma forma: non è una certa quantità d'istruzione concentrata o diffusa, ma potenza spirituale; non è materia, ma stile. Oggi in Italia c'è una forza spirituale, come abbiamo visto: un vigore, che tende a pervadere e informare di sé tutta la vita. Non tutte le manifestazioni, a cui questo movimento dà luogo, potranno piacere: ma quel che importa è questo: che c'è uno spirito nuovo, che nessuno può scambiare per qualcosa di superficiale e capriccioso, perché questa forza è pur quella, a cui tutta la nazione ha piegato, anzi è venuta incontro con moto sempre più accelerato⁸.

L'unità dell'Atto puro brucia così le differenze fra pensiero e azione, e la scelta politica traduce il pensiero in prassi⁹. Si può dire che, all'altezza del

⁶ Il *Manifesto degli intellettuali del Fascismo* fu diffuso dalla stampa nazionale il 21 aprile 1925. Traggio la citazione dalla sua ripubblicazione in Papa 1958, p. 62.

⁷ Il "contromanifesto" di Croce fu pubblicato sul «Mondo», 1° maggio 1925 con il titolo: *Una risposta di scrittori, professori e pubblicisti italiani, al manifesto degli intellettuali fascisti*, ora in Papa 1958, p. 93.

⁸ Gentile 1925b, p. 60.

⁹ «Perciò tante volte s'è detto che la dottrina del fascismo è nella sua azione. Non è una ideologia, non è un sistema chiuso, e non è neanche veramente un programma, se per programma s'intende un disegno preconcepito e proiettato nell'avvenire. La parola del fascista è fatto: la riforma che egli vagheggia è nel disegno di legge che, per l'adattamento che il regime fascista

1925, i due filosofi avessero già detto tutto, e segnato il corso della cultura degli anni a venire.

I critici e giornalisti – difficilmente in possesso di strumenti teorici solidi – che si cimentano con la questione dell'uso politico dell'arte, risultano spesso bilicati fra l'adesione all'estetica crociana, che era un portato della loro formazione, e il richiamo mistico all'azione di matrice gentiliana, ormai sentito come ineludibile. Ne risultano formulazioni ibride, goffi tentativi di comporre l'inconciliabile.

Al 1926-1927 data la famosa inchiesta sull'arte fascista, ospitata nella rivista di Bottai «Critica Fascista», e di lì in avanti si moltiplicano referendum e discussioni, da Novecento Italiano all'architettura razionale, dal quadro storico alla pittura murale¹⁰, mentre parallelamente si promuove anche la riflessione sull'arte coloniale. Nel 1926 viene indetto il primo Premio letterario coloniale, vinto da Mario dei Gaslini con il romanzo *Piccolo amore beduino*. L'autore dirigeva la rivista «Esotica. Mensile di Letteratura e valorizzazione coloniale. Cronache d'arte e di vita» (1926-1927), fondata con lo scopo precipuo di diffondere la letteratura coloniale e di creare il nuovo genere del romanzo coloniale¹¹.

Nel medesimo periodo si collocano anche le prime iniziative di promozione dell'arte coloniale, sotto l'egida del Ministero delle colonie, allora retto da Luigi Federzoni, grazie all'organizzazione di esposizioni monografiche o collettive. Nel 1927, per esempio, venne allestita nelle sale del Museo coloniale di Roma, allora ospitato nella sede del Palazzo della Consulta, una mostra di ben 168 quadri di Giorgio Oprandi e su «L'Italia coloniale» si esprime vivo compiacimento «per questo interessamento dell'arte verso le nostre Colonie, il quale è certo fra i migliori contributi desiderabili per la tanto necessaria conoscenza di esse»¹².

Nella primavera dello stesso anno, nella cornice della «I Fiera Campionaria di Tripoli», si svolse la «Prima mostra tripolina d'arte», di cui ci resta un *Album* illustrato con numerosi dei lavori esposti. La collocazione in colonia, dunque fuori dai circuiti delle rassegne europee, sembra voler rimarcare uno degli aspetti essenziali della nuova codificazione dell'arte coloniale: la necessità di un suo radicamento nei territori d'oltremare, il fatto che, per poter effi-

ha fatto e non poteva storicamente non fare del meccanismo costituzionale, nella forma e nello spirito, a' suoi bisogni, diventa rapidamente legge e vita dello Stato. Perciò è stato pur detto che il fascismo è piuttosto un atteggiamento spirituale che un certo contenuto di pensiero» (Gentile 1925b, p. 54). Su Gentile, in relazione a questi temi, cfr. almeno Franzinelli 2021.

¹⁰ Naturalmente su questi temi la bibliografia è vastissima: mi limito a rimandare alla ricca antologia commentata di Barocchi 1990, al catalogo *Muri ai pittori 1999* e ai due volumi di inquadramento generale Salvagnini 2000 e Benzi 2013.

¹¹ Cfr. Venturini 2017, 2013.

¹² *Un'esposizione di pittura coloniale al Ministero delle Colonie 1927*, p. 234.

cacemente rispondere all'esigenza di illustrare le colonie, fosse necessario, per gli artisti, risiedere in esse. Come si spiega nel breve testo di apertura, firmato "il Comitato",

Un gruppo di amatori e cultori d'arte ha voluto indire, nell'occasione della Fiera campionaria, una Mostra di Arte Pura, nell'intento di stimolare l'interessamento di professionisti e dilettanti residenti in Colonia e del pubblico appassionato. E furono chiamati a partecipare pittori, scultori, architetti, disegnatori, caricaturisti. Si volle una eletta raccolta di opere a soggetto coloniale, originali, tutte però prodotte da artisti residenti in Colonia. Questo "Album" che presentiamo al pubblico valga a dimostrare come anche lontano dalla Madre Patria, il culto del bello si addestri e si fortifichi nello spirito e nell'opera di ogni buon italiano¹³.

Siamo, come si vede, sul discrimine tra la vecchia prassi delle società di "Amatori e cultori" e l'avvento del sistema sindacale gerarchizzato della Confederazione dei professionisti e artisti (istituita nel 1926), che si sovrascrisse alle strutture organizzative cui localmente era demandata, in precedenza, la gestione delle mostre d'arte¹⁴. Fra gli espositori troviamo soprattutto ufficiali e le loro mogli; notiamo inoltre artisti che si erano cimentati anche nell'ambito della letteratura coloniale, come Augusta Perricone Viola e Alberto Denti di Pirajno, a testimonianza della stretta connessione fra i due ambiti¹⁵.

La rassegna libica fece emergere i gravi limiti della produzione artistica italiana, che potremmo sintetizzare con il termine dilettantismo: lasciare a un'iniziativa amatoriale l'incarico di rappresentare le colonie non poteva corrispondere alle esigenze e alle richieste di una politica sempre più aggressiva; anche in questo settore bisognava serrare i ranghi, favorire lo sviluppo di una nuova categoria di artisti, coloni loro stessi e capaci di convincere i loro connazionali a trasferirsi in colonia.

La discussione intorno alla necessità e ai compiti di un'organizzazione sindacale in ambito artistico, ospitata su «Critica Fascista» nel 1928, aveva visto l'intervento decisivo di Giuseppe Bottai, il quale aveva lucidamente scritto:

Ma perché la scienza e ogni altra specie di attività dell'intelletto, non ultima tra le quali la politica, non degenerino in gretto empirismo, è necessario sulla frammentarietà ed episodicità degli esperimenti sovrastare, incombere, con l'unità d'un pensiero organico e sistematico, che riduca tutto ad una traccia e ad un orientamento. [...] Solo un pensiero unitario, solo un'ordinata cultura possono stabilire i rapporti e le connessioni necessarie a dare alla politica d'una classe dirigente un respiro di politica nazionale. Una grande politica non è, in fondo, che un metodo di pensare, studiare, predisporre e ordinare i rapporti tra i

¹³ *Prima Mostra Tripolina d'Arte. Primavera MCMXXVII 1927*, pp. non numerate [2]

¹⁴ Sulla storia del progressivo e subdolo imporsi di un sistema di controllo politico sulle mostre, resta fondamentale Salvagnini 1988; si veda inoltre De Angelis 1999.

¹⁵ Nella scheda dedicata alla rassegna, P. Manfren segnala anche la presenza dell'illustratrice di libri per l'infanzia Marù Cortini Viviani (Manfren 2017, p. 154).

valori, ponderabili e imponderabili, che si agitano nella vita di un popolo; un'energia che, ricollegando i particolari all'universale, determina le qualità fondamentali d'un processo storico e crea, con moto unitario e unificatore, uno stile politico e il carattere d'un'epoca¹⁶.

Un «moto unitario e unificatore», appunto, capace di convogliare le energie creative, generando un efficace dispositivo di controllo dall'alto. Il che non significò, come sappiamo, imporre dei temi o uno stile, ma – con l'aiuto degli artisti stessi – promuovere un ramificato e pervasivo *sistema* delle arti. Era dall'insieme armonico delle diverse attività e iniziative che doveva scaturire un globale senso di concorde operosità sotto l'egida dello Stato fascista: inevitabile che tale esigenza dovesse investire anche il settore coloniale¹⁷.

Nel 1931, la rivista «L'azione coloniale» lanciò un referendum sulla letteratura. I quesiti proposti si attagliavano perfettamente anche all'ambito delle arti figurative, tanto da essere echeggiati negli articoli a esse dedicati:

1. Esiste una letteratura coloniale italiana? 2. Se esiste, quali sono i suoi caratteri, quali le sue tendenze, quali i suoi pregi e quali i difetti? 3. Se non esiste quali sono le cause di tale deficienza, e quali i mezzi più opportuni per rimediarvi? 4. Qual è il romanzo coloniale, fra tutti quelli finora pubblicati in Italia, che meglio risponda ai caratteri di una sana ed efficace letteratura coloniale?¹⁸

I partecipanti al dibattito erano grosso modo divisi fra chi auspicava lo sviluppo di un romanzo coloniale moderno che ripudiasse quello che Corrado Pavolini definiva il «maledetto colore», chi preferiva una produzione tecnico-informativa, come Marinetti, infine chi – Panzini era fra questi – riteneva auspicabile rivolgersi alla grande tradizione storica da Marco Polo, Pigafetta, le repubbliche marinare, fino alle relazioni degli esploratori ottocenteschi, come base per una riflessione sul tema. Dalle numerose risposte traspariva, con poche eccezioni, un certo imbarazzo, la percezione di un'inadeguatezza della produzione letteraria, dovuta all'im maturità della coscienza coloniale italiana.

¹⁶ Bottai 1928, pp. 441-443.

¹⁷ Come ha scritto Francesco Flora in pagine indimenticabili per lucidità e rigore morale: «Insidie e allettamenti erano l'altro volto dell'intimidazione: una tessera che per lo meno prometteva l'esercizio della professione, uffici ben retribuiti che potevano conferire autorità per adescare o forzare le lodi in riviste e giornali, il miraggio massimo dell'Accademia, i miraggi minori dei premi, concessi per meriti veri o presunti di fedeltà al regime. Non s'era mai vista tanta galleria di premi grandi e piccoli: ma la vita civile non era forse diventata un gioco del lotto? Allora qualcuno di noi dichiarò di aspirare ad una lontana epigrafe che dicesse soltanto. "Non ebbe alcun premio letterario"» (Flora, *Dignità dello scrittore*, in Papa 1958, p. IX).

¹⁸ Fra coloro che rispondono al referendum sull'«Azione coloniale» vi sono: Filippo Tommaso Marinetti, Alfredo Panzini, Maria Luisa Fiumi, Corrado Pavolini, Giovanni Pesce, Massimo Bontempelli, Clarice Tartufari, Margherita Sarfatti, Giovan Battista Angioletti, Ercole Rivalta, Tomaso Sillani. Parte del dibattito è stata ripubblicata in Venturini 2013, pp. 177-206. Nel 1933 viene lanciato un analogo referendum indirizzato questa volta agli editori, che tuttavia in larga maggioranza non rispondono (cfr. Tomasello 2004).

Nel frattempo, nelle maggiori testate di settore, il dibattito ferveva già da qualche anno. Nel 1929 Mauro Pozzi, Osvaldo Guida e altri si erano cimentati sull'argomento nella rivista «L'Oltremare»¹⁹. Proprio sulla questione della coscienza coloniale si appuntava l'attenzione di Pozzi, il quale scriveva che

Dopo decenni di staticità assoluta, spirituale e materiale, che in simili argomenti si eguaglia a una marcia regressiva, si viene formando in Italia per un improvviso balzo in avanti quella che può definirsi veramente "coscienza coloniale": la quale, se prima non esisteva come verità che nell'animo di pochissimi, e come opinione nelle teorie di pochi, oggi esiste finalmente allo stato di magnifico embrione nel travaglio quotidiano di un popolo intero, nell'ambiente e nel terreno più adatto per il suo rigoglioso sviluppo²⁰.

Lo stesso anno il direttore del Museo coloniale Umberto Giglio dedicava – nella «Rivista delle Colonie Italiane» – un articolo alle *Mostre coloniali d'arte*, prendendo spunto da una rassegna dedicata a Lidio Ajmone e Cesare Biscarra, ospitata nelle sale del museo per iniziativa del ministro Emilio De Bono. In esso si diceva che l'ex ministro delle colonie Federzoni, colpito da alcune belle opere ammirate all'"Esposizione Nazionale di Torino" del 1928, aveva voluto che fossero esposte anche a Roma. Sia Ajmone che Biscarra erano reduci da un soggiorno a Mogadiscio, richiesto dal governatore De Vecchi di Val Cismon, per decorare il palazzo del governo, la cattedrale e il circolo Duchessa d'Aosta. Ciò che l'autore intendeva soprattutto sottolineare, e che costituisce il *Leitmotiv* delle riflessioni sul tema, era la necessità per gli artisti di servire la causa della colonizzazione, affiancando il loro impegno nelle nuove terre a quello di soldati e agricoltori:

Così, per la fatale ineluttabile necessità del genio della nostra razza, sulle orme ancor fresche del conquistatore, nel solco pur ora aperto dal colonizzatore, avanzasi l'artista italico, che, imponendo la legge del bello e segnando e plasmando col magistero dell'arte le cose della vita, segue e perfeziona l'opera del duro pioniere. Anch'egli quindi, come il soldato e l'agricoltore, conquistatore e valorizzatore ideale della colonia a sua volta, compie lavoro alto e degno di incremento di civiltà e di affermazione di potenza²¹.

Nulla di nuovo, se pensiamo a quanto i francesi andavano proclamando fin da inizio secolo²²; ma in Italia questo punto di vista tarda a imporsi e la

¹⁹ Pozzi 1929, pp. 210-212; Guida 1929, pp. 268-370.

²⁰ Pozzi 1929, p. 210.

²¹ Giglio 1929, p. 223; sulla mostra si vedano anche il catalogo *La Somalia nelle pitture di Lidio Ajmone e nelle sculture di Cesare Biscarra: mostre personali al Museo coloniale* (1929) e g.b., *Le Mostre Ajmone e Biscarra al Museo Coloniale* 1929.

²² Come scrisse il conservatore del Musée du Luxembourg e presidente della Société des peintres orientalistes français Léonce Bénédite nel catalogo dell'esposizione coloniale di Marsiglia del 1906 a proposito del contributo degli orientalisti, «Ce rôle purement artistique comportait, comme corollaire, une mission de propagande. Si l'Orient reste toujours pour nous le pays de l'immuable, du mystère et du rêve, s'il continue à exercer la séduction inépuisable de sa

messa a fuoco data soltanto a questo turno di tempo. Analogamente a quanto osservato per il contesto letterario, nel dibattito artistico vi sono dure prese di posizione contro i *clichés* della pittura orientalistica (il «maledetto colore»), richiami all'efficacia anche documentaria delle rappresentazioni dell'oltremare, auspici a che finalmente possa svilupparsi una moderna arte coloniale, con la partecipazione degli artisti più noti.

Nel 1930 ha luogo la grandiosa "Exhibition of Italian Art 1200-1900" alla Royal Academy di Londra, con cui si apre la stagione delle imponenti mostre propagandistiche di regime, in cui l'arte viene disinvoltamente impiegata come strumento/ausilio diplomatico in contesto internazionale²³. Nello stesso anno si svolge la "XVII Biennale Internazionale di Venezia" – la seconda con a capo Antonio Maraini – e proprio allora giunge il provvedimento che la trasforma in Ente Autonomo, sottraendola alle ingerenze della municipalità veneziana e ponendola sotto il controllo di un comitato costituito da cinque membri e nominato dal capo del governo, alla cui presidenza viene posto Giuseppe Volpi, conte di Misurata, uomo nuovo che si rivelerà funzionale alla trasformazione della rassegna²⁴.

lumière et de son ciel, ce magique décor des Mille et une Nuits ne nous cache pas les êtres vivants, citoyens naturels de vastes empires qui portent au fond des sables brûlants et des mers lointaines les frontières de la patrie. Tout en restant fidèles à leur idéal étroitement pittoresque, les orientalistes ne pouvaient oublier que ce sont les littérateurs et surtout les artistes qui ont le plus contribué à faire pénétrer dans la foule les formes et les mœurs de l'Orient, à lui ôter chaque jour son caractère exceptionnelle et inusité, à l'acclimater enfin parmi nous». (Bénédite 1906, p. LIII); da parte sua, il commissario delle Belle arti e futuro presidente della Société des artistes coloniaux Louis Demoulin, così aveva commentato la creazione di borse di viaggio destinate agli artisti: «En créant les bourses de voyage qui font l'objet de cette partie de l'exposition des Beaux-Arts, J'ai voulu par une sorte «d'ordre d'embarquement» faire tomber les hésitations qui pourraient se produire, détruire des obstacles qui semblent insurmontables, en un mot, couper la planche qui lie les timides au rivage» (Demoulin 1906, p. LXIII).

²³ Sulla mostra londinese del 1930 rimando al fondamentale saggio di Haskell 2008. Su altri esempi di propaganda attraverso le mostre durante il fascismo si vedano: Tomasella 1998; Lazzaro, Crum 2005; Monciatti 2010; Salvatore 2013-2014; Carletti, Giometti 2016; Toffanello 2017; Gathan, Pegazzano 2018; Cortesini 2018; Bedarida 2022.

²⁴ Volpi, oltre che industriale, era figura di spicco del fascismo lagunare: già governatore della Tripolitania (tra il 1921 e il 1925), fu ministro delle Finanze tra il 1925 e il '28 e presidente della Confindustria dal 1934 al 1943. Uomo di grande intraprendenza, ebbe attività estremamente ramificate: nel 1905 fondò la SADE (Società Adriatica di Eletticità), che acquisì un ruolo di primo piano nel settore elettrico; nel 1917 fu tra i promotori della realizzazione del polo industriale di Porto Marghera; fu proprietario di importanti testate giornalistiche locali, dalla "Gazzetta di Venezia" al "Gazzettino" e fra i maggiori azionisti della catena alberghiera CIGA. Il fascismo, dunque, vuole a capo del neonato ente autonomo un uomo legato a Venezia (per non urtare la suscettibilità degli ambienti locali), ma che allo stesso tempo si stacca nettamente dal cliché della Venezia passatista di marinettiana memoria. Non un uomo di cultura, né il rampollo di qualche illustre ed antica famiglia gentilizia, ma un industriale dal piglio propositivo che vuole il rilancio dell'area lagunare e, insieme, un uomo di regime. Sulle biennali fasciste rimando a Tomasella 2001 e De Sabbata 2006.

Da questo punto in avanti la politica espositiva si fa sempre più intensa e ramificata, marcando un evidente cambio di passo rispetto al decennio precedente.

Nessuna occasione viene trascurata per la promozione dell'immagine dell'Italia all'estero: si aderisce quindi all'invito del Belgio all' "Exposition Internationale" del 1930, nonostante la concomitanza con la rassegna londinese e il lavoro organizzativo in vista sia della citata "Prima esposizione internazionale dell'arte coloniale" di Roma, che della partecipazione italiana all'"Exposition Coloniale Internationale de Paris 1931"²⁵.

2. Anversa 1930

In occasione del centenario dell'indipendenza del Belgio (1830), ebbe luogo una grande esposizione internazionale, che si svolse sia ad Anversa che a Liegi. Anversa ospitò la sezione coloniale, marittima e d'arte fiamminga, mentre Liegi quella dedicata alla grande industria, alle scienze e all'arte vallona antica. In questa separazione, va tenuto conto della divisione linguistica del Belgio: Anversa fiamminga, Liegi francofona. Nel momento stesso in cui si celebrava l'indipendenza, veniva sottolineata – con questa scelta – la netta divisione in due del Paese. Un'esposizione di arte contemporanea belga si svolse inoltre, parallelamente, a Bruxelles. L'Italia fu presente sia a Liegi che ad Anversa.

Nel *Livre d'Or de l'Exposition Internationale d'Anvers*, pubblicato nel 1932, opera ponderosa e ricca di immagini, fonte essenziale per le notizie relative alla rassegna e anche per il suo bilancio complessivo, si sottolinea come il piccolo Belgio avesse organizzato più esposizioni internazionali di tutti gli altri Paesi in Europa, e in effetti l'elenco è piuttosto impressionante: ad Anversa nel 1885, a Bruxelles nel 1888, ancora ad Anversa nel 1894 e a Bruxelles nel 1897; a Liegi nel 1905, di nuovo a Bruxelles nel 1910, infine a Gand nel 1913. Si nota inoltre che è forse tramontato il tempo delle esposizioni universali propriamente dette e che risultano di maggior successo e meno onerose da organizzare le rassegne "speciali", dedicate a particolari settori (come appunto quello coloniale).

Il centenario dell'indipendenza vede un enorme dispiegamento di risorse, che si traduce anche in frenetica attività editoriale/pubblicitaria: guide, cataloghi, *affiches*, cartoline, francobolli, pieghevoli, dedicati anche alle attività accessorie: è il caso della settimana italiana della lirica. L'Italia, come le altre

²⁵ Sull' Exposition Coloniale Internationale di Parigi del 1931 cfr. Hodeir, Pierre 1991; Morton 2000; Carli 2004 e 2024; Pinchetti 2014; Gravano 2016.

nazioni partecipanti, ebbe un suo spazio per organizzare manifestazioni artistiche e conferenze e la scelta cadde sulla gloria nazionale del melodramma²⁶.

In questo ambizioso progetto, un posto di notevole rilievo ebbe l'esposizione di Arte Fiamminga, che comprendeva non solo pittura e scultura, ma anche mobili, ceramiche, oreficerie, tessuti, medaglie, arte popolare, illustrati in ben tre volumi. Anziché avvalersi degli usuali padiglioni temporanei, per ospitare le opere vennero edificate una chiesa e una scuola, destinate a essere poi utilizzate per servire il nuovo quartiere che si sarebbe sviluppato nell'area prescelta, a circa due chilometri dal centro storico. Per quanto concerne la chiesa, si stipulò un accordo preventivo con l'arcivescovo perché, dopo la chiusura dell'esposizione, essa divenisse edificio di culto, come in effetti fu: si tratta dell'attuale Chiesa del Cristo Re.

Le nazioni partecipanti furono Danimarca, Francia, Marocco, Gran Bretagna, Brasile, Ungheria, Giappone, Lettonia, Finlandia, Paesi Bassi, Portogallo, Norvegia, Svezia, Polonia, Italia, Austria, Persia, Canada, Granducato di Lussemburgo, oltre alle città anseatiche di Danzica e Amburgo-Brema. Il Belgio presentò numerosi padiglioni, fra cui quello grandioso del Congo e il notevole padiglione delle arti decorative, progettato da uno dei più interessanti architetti belgi del periodo, Leo van Stynen, allora appena trentunenne²⁷. Il responsabile della regia complessiva dei lavori fu l'architetto Joseph Smolderen.

Per quanto riguarda la partecipazione dell'Italia, il commissario generale di entrambe le sedi di Anversa e Liegi fu Edoardo Agnelli. Nella sua presentazione alla *Guide Officiel* di Anversa, egli parlò delle lontane origini delle relazioni italiane con la città di Anversa, che risalivano al XIV secolo, quando navi veneziane e genovesi – due delle famose repubbliche marinare, su cui si tornerà in seguito – arrivarono al porto per motivi commerciali. I rapporti economici proseguirono poi ininterrottamente per sei secoli. Forzando un po' le date, Agnelli sottolineò la quasi coincidenza dell'indipendenza italiana e belga, facendo riferimento ai primi moti avvenuti nel 1821 e culminati con la proclamazione dell'unità qualche decennio dopo. Spese altre parole retoriche per esaltare lo sforzo belga di organizzazione e si soffermò infine sullo sviluppo economico dell'Italia dagli anni Venti in avanti, snocciolando numeri che riguardavano importazioni, esportazioni, produzione agricola, industria pesante e tessile; mise in risalto la stabilizzazione della lira e il miglioramento dei trasporti. Presentò quindi le cinque sezioni espositive previste ad Anversa: coloniale, marittima, automobilistica, aeronautica, turistica e, in aggiunta, un sesto gruppo rappresentato da industrie di vario genere. Per quanto concerne la sezione coloniale, il commissario scrisse:

²⁶ Per l'occasione venne pubblicato un libretto, *Esposizioni internazionali di Anversa e Liegi 1930: settimana italiana 1-7 settembre: programma degli spettacoli lirici / R. commissariato generale per l'Italia 1930*.

²⁷ Su questo interessante architetto è uscito di recente Wolski, Vincent 2023.

L'Exposition coloniale veut surtout démontrer au monde entier l'effort accompli et le résultat atteint par l'Italie en fait d'organisations, des civilisations, de fertilisation et d'industrie surtout agricole, dans chaque colonie, en vertu du travail, de la génialité, de la technique et de la tenacité de nos colonisateurs, dirigeants et travailleurs, dignes héritiers de la puissance colonisatrice de la Rome ancienne. Surtout veut-on rappeler que cette activité date seulement depuis dix ans et les résultats obtenus sont bien une promesse et un signe de ce que l'Italie pourra faire dans l'avenir par une activité toujours plus consolidée et novatrice²⁸.

Come si nota, il discorso evoca il glorioso precedente dell'Impero romano saldandolo all'azione del fascismo – senza fare alcun cenno alle iniziative dei governi liberali, in una vera e propria *damnatio memoriae* – e prospetta uno sviluppo dell'azione colonizzatrice.

Diresse i lavori del padiglione italiano Giovanni Chevalley (in collaborazione con D. Chiaves), nato a Siena nel 1868, ma laureatosi alla Scuola di applicazione degli ingegneri di Torino e poi attivo per tutta la vita nel capoluogo piemontese²⁹. Non era la prima volta che si cimentava in questo genere di progettazioni: nel 1928 aveva avuto l'incarico di presiedere l'ufficio tecnico per l'«Esposizione Nazionale di Torino» e nel 1929 aveva costruito in forme neobarocche il padiglione del Piemonte alla «Fiera campionaria di Milano» (poi riutilizzato per diverse altre rassegne)³⁰.

Il padiglione di Anversa copriva 7500 metri quadrati e, come viene detto nel *Livre d'Or*,

Son principal attrait résidait dans le salon d'honneur monumental qui formait le centre de l'édifice. On y accédait par un péristyle orné de gradins en marbre de Carrare de l'effet le plus harmonieux. Des colonnes classiques, un dallage en marbre orné de motifs symboliques, de magnifiques portes en bois sculpté achevaient de donner à la façade du pavillon italien une allure grandiose. Le salon d'honneur, haut de 20 mètres, occupait une superficie de 500 mètres carrés. Il était formé d'une nef centrale portée par de grandes arcades et de deux nefs latérales basses. Douze fenêtres hautes, décorées de vitraux de Florence, représentant les divers instruments de navigation, y jetaient une lumière colorée³¹.

La decorazione del salone era ispirata alle glorie coloniali e marittime sia dell'Impero romano che delle Repubbliche marinare. Nelle grandi lunette alle due estremità vi era la raffigurazione dei domini di Roma, mentre in tre pan-

²⁸ Agnelli 1930, p. 208.

²⁹ Su Giovanni Chevalley si veda Signorelli 1988. Nello staff dell'esposizione del 1928 vi era anche Giuseppe Pagano. In quell'occasione tra i due sorsero gravi dissidi, che approdarono perfino a una sfida a duello, poi rientrata. Va notato che Chevalley vantava un legame piuttosto stretto con la famiglia Agnelli: dall'autorizzazione alla costruzione del Lingotto nel 1917 al restauro della dimora della famiglia a Villar Perosa (1945-47) si nota una certa continuità.

³⁰ Cfr. <<https://archivistorico.fondazionefiera.it/entita/109-chevalley-giovanni>>, 09.09.2024. *Giovanni Chevalley architetto* 1951; Massaia 1997.

³¹ *Livre d'Or de L'Exposition Internationale Coloniale, Maritime et d'Art Flamand Anvers* 1930, p. 297-299.

nelli (riproduzione delle carte geografiche vaticane) venivano rappresentati i possedimenti di Venezia, Genova e Pisa. Un quarto pannello mostrava i diversi itinerari seguiti dai maggiori viaggiatori del passato: Cristoforo Colombo, Amerigo Vespucci, Antonio Pigafetta, Marco Polo, Francesco Morosini. Sopra le grandi finestre vi era un'ornamentazione che riproduceva le triremi romane e le galere veneziane, pisane, amalfitane e genovesi. La realizzazione dei dipinti, caratterizzati da una tecnica che imitava i mosaici, fu affidata a Eugenio Cisterna di Roma, che aveva lavorato in innumerevoli chiese, e che l'anno seguente fu chiamato a intervenire anche all'esposizione di Parigi del 1931³². Con lui collaborò Achille Parachini di Torino. Completavano l'ornamentazione della sala alcune statue che raffiguravano i citati viaggiatori, oltre ai busti del re e di Mussolini e alla grande *maquette* del Bucintoro – la nave dei dogi – proveniente dall'arsenale di Venezia. L'iconografia era dunque dominata dalla celebrazione dell'azione colonizzatrice di Roma, vista in continuità con l'espansione delle Repubbliche marinare. Veniva così rilanciata, ma su scala assai più vasta, la storia delle glorie marinare italiane, che già era stata evocata all'"Esposizione internazionale di marina e igiene marinara. Mostra coloniale italiana di Genova" del 1914³³.

3. *Il contributo italiano alla mostra d'arte fiamminga antica*

La presenza dell'Italia fu rilevante non solo per la sua partecipazione nelle diverse sezioni espositive, ma anche per alcuni importanti prestiti di opere destinate alla mostra d'arte fiamminga antica. All'Archivio Centrale dello Stato è conservata una copiosa documentazione relativa a tali prestiti: lettere con cui Paul Lambotte, incaricato del Governo belga dell'organizzazione della mostra, chiede una serie di dipinti e sculture a diversi musei italiani; risposte dei direttori dei musei o dei sovrintendenti; commenti e precisazioni da parte dell'ambasciatore italiano a Bruxelles, del ministero degli Affari Esteri, della Direzione Generale Antichità a Belle Arti.

In alcuni casi i responsabili delle collezioni rifiutano per motivi conservativi o di opportunità, in altri concedono i prestiti, anche su pressione dei ministeri. Quello che si evince con chiarezza è che le autorizzazioni sono vincolate alla reciprocità, in vista della grande mostra di Londra del 1930 alla Royal Academy, che si aprì in marzo, circa un mese prima di quella di Anversa.

³² Si veda la voce di Moretti 1982.

³³ Va rammentato che già all'Esposizione internazionale di marina e igiene marinara. Mostra coloniale italiana di Genova del 1914 era presente il tema della gloria marinara delle repubbliche, con ovvio riferimento soprattutto a Genova. Il tema viene ripreso e rilanciato ad Anversa. Si veda Marin 2017.

In una lettera inviata dal Ministero degli Affari Esteri alla Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, del 6 settembre 1929, per esempio, si cita quanto comunicato dall'ambasciatore italiano a Bruxelles:

Il Signor Lambotte mi ha pregato di insistere presso V.E. affinché le opere richieste dal Belgio non siano sostituite da altre di minore valore, il che tornerebbe a scapito della importanza della mostra. A quanto mi ha lasciato intendere il Signor Lambotte gli organizzatori della mostra non tengono in modo speciale a che si raggiunga il numero dei dipinti fiamminghi da essi richiesti. Anche i tre quarti o i due terzi di tali dipinti sarebbero sufficienti. Essi hanno chiesto un numero di dipinti superiore a quelli che contano di ottenere in previsione appunto della eventualità che non tutti i quadri da essi indicati possano essere concessi, ma tengono che la scelta sia limitata alle opere indicate nella lista e che non vengano invece mandate opere di minore valore artistico. In pari tempo il Signor Lambotte mi ha informato che nella sua qualità di Commissario Governativo per le Esposizioni di Belle Arti egli è stato incaricato di raccogliere per l'Esposizione di Arte Italiana a Londra un certo numero di quadri italiani presso i Musei e le Gallerie private del Belgio. Egli mi ha dichiarato che si adopererà nel miglior modo perché siano dal Belgio inviate a Londra opere italiane di reale valore, e mi ha espresso l'augurio che a titolo di reciprocità il R^o Governo vorrà rispondere al gesto dei Musei e dei collezionisti belgi inviando ad Anversa una buona parte delle opere richieste per la mostra del 1930³⁴.

Dalla Direzione Generale così si risponde – con tono piccato – a un altro telespresso del Ministero Affari Esteri del 27 settembre:

Secondo quanto cod. M. Ministero ha riferito il R. Incaricato d'affari a Bruxelles riterrebbe che l'Italia dovesse fin d'ora dare una risposta concreta specificando fin d'ora quali quadri fiamminghi ci impegnamo [sic] a prestare alla mostra d'Anversa, per mettere in grado il Belgio di dire se e quali quadri invierà alla mostra italiana di Londra. Ma tale dichiarazione del R. Incaricato prescinde da una considerazione di notevole peso ed è che la esposizione di Londra precede di parecchio tempo quella di Anversa. Ora sarebbe assai singolare che noi dovessimo assumere un impegno per una mostra più lontana quando il Belgio non lo assume per una mostra più vicina. Cominci il Belgio a dire ciò che intende di fare per quella imminente di Londra e l'Italia assumerà in conseguenza i suoi impegni per quella di Anversa da cui ci separano ancora molti mesi³⁵.

Fra le opere richieste, viene rifiutato, per motivi conservativi, l'invio dei due quadri di Bruegel il Vecchio della Pinacoteca di Napoli. Il direttore Aldo De Rinaldis precisa che

³⁴ Telespresso del Ministero degli Affari Esteri del 6 settembre 1929 alla Direzione Generale Antichità e Belle Arti Div. II, Archivio Centrale dello Stato, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti (1852-1975), 1929- 1933 (Divisione Seconda), Busta 69. Da ora in poi si farà riferimento alla medesima busta, indicata con ACS, busta 69. Ringrazio Ambra Cascone per la segnalazione di questo e degli altri documenti citati.

³⁵ Velina diretta a On. Ministero degli Affari Esteri. Roma. A telespresso no 248453/312 del 27 settembre 1929, *Ivi*.

I due quadri di Pietro Brueghel il Vecchio che si conservano in questa Pinacoteca – due capolavori della pittura europea di tutti i tempi – sono dipinti a tempera a lievissima colla su tela di lino di trama estremamente sottile. Su di essi questa Direzione è stata sempre costretta ad una speciale e continua sorveglianza onde evitare che le consumazioni della pittura a tempera, già progressivamente prodottesi, non avessero ad aggravarsi. Per tale ragione crede cosa oltremodo pericolosa spostare dalla loro sede questi due preziosissimi quadri ed avviarli ad Anversa; e prega cotesto Ministero di non accogliere per i due quadri la richiesta del Comitato per la mostra di Anversa³⁶.

Vari sono i pareri negativi: dal direttore Pirro Marconi viene il diniego allo spostamento del *trittico di Malvagna*, di Jan Gossaert, detto Mabuse, sia per motivi conservativi legati alla delicatezza dell'opera, sia perché la pinacoteca di Palermo è in corso di riordinamento e non può privarsi di un'opera fondamentale; dalla Regia Galleria di Parma si risponde che, a causa del precario stato di conservazione, il *Ritratto di Alessandro Farnese* di Anthonis Mor non sarà inviato; il sovrintendente per le Marche e Zara a sua volta esprime parere negativo per la tavola di Giusto di Gand, *Istituzione dell'Eucaristia*, a causa delle grandi dimensioni (3,11 x 3,25 metri)³⁷, anche se poi l'opera venne spedita. Più possibilista appare Guglielmo Pacchioni, allora a capo della Pinacoteca di Torino, il quale sconsiglia il prestito delle opere richieste dal governo belga, che sono fra le più importanti del museo, a meno di «importantissime ragioni per consentire alla richiesta del governo belga», alludendo, evidentemente, alle ragioni politiche cui oramai i direttori erano abituati. Tanto che aggiunge: «Il valutare la importanza di queste ragioni non è compito mio ma del governo il quale solo ha modo di confrontare e coordinare l'atteggiamento dei vari Istituti Italiani intonandoli ad uno stesso criterio»³⁸.

Risulta evidente che la concomitanza con la mostra di Londra, per la quale Mussolini in persona era intervenuto con una circolare, imponendo, di fatto, i prestiti, non giochi a favore di Anversa³⁹. Il direttore degli Uffizi chiede di

³⁶ Lettera di A. De Rinaldis del 2 ottobre 1929 al Ministero della Pubblica Istruzione. Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, ACS, busta 69.

³⁷ Lettera del Direttore Pirro Marconi, Palermo, 13 agosto 1929 al Ministero dell'Istruzione. Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, Ivi; Lettera del direttore della Regia Pinacoteca di Parma Sorrentino al Ministero dell'Istruzione. Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, 2 settembre 1929, Ivi; Lettera del Sovrintendente per le Marche e Zara del 20 agosto 1929 al Ministero dell'Istruzione. Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, ACS, busta 69.

³⁸ Lettera di G. Pacchioni del 7 settembre 1929 al Ministero dell'Istruzione. Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, ACS, busta 69.

³⁹ Il duce fece spedire una circolare di questo tenore ai soprintendenti e direttori di musei: «È mio intendimento che la Mostra di Arte italiana antica, indetta per il prossimo mese di gennaio a Londra, costituisca un'eccezionale manifestazione di italianità [...] e prego l'Eccellenza Vostra di voler adoperarsi personalmente, nel modo più efficace presso i proprietari, siano enti o privati, affinché le chieste opere vengano concesse, senza eccezione alcuna. Ai proprietari l'Eccellenza Vostra vorrà manifestare come il successo della mostra sta particolarmente a cuore al Regio Governo, e come io conti sulla loro cooperazione». Cfr. Haskell 2008, pp. 154-155.

escludere dall'invio il *Trittico dell'Adorazione dei pastori* di Hugo van der Goes e altri dipinti richiesti da Lambotte, proprio rammentando che ben venti opere avrebbero lasciato l'Italia alla volta della Royal Academy tra ottobre 1929 e aprile 1930⁴⁰.

Alla fine dell'intricato gioco di intermediazioni, il numero di opere inviate in Belgio ammontò a venti, fra dipinti, sculture e codici. Fra le più importanti c'erano *Le stimmate di San Francesco* di Jan van Eyck della Galleria Sabauda, la *Madonna in trono fra due angeli* di Hans Memling, degli Uffizi, il *Ritratto di Amalia Soms* di Van Dyck di Brera, l'*Ecce Homo* di Quentin Metsys del Palazzo Ducale di Venezia⁴¹.

4. La sezione coloniale dell'Italia

La sezione coloniale italiana fu ospitata in un padiglione a parte, la cui entrata era ornata di ceramiche della ditta Chini di Firenze con palme con grappoli di banane e uccelli, le stesse poi riutilizzate per la facciata della nuova sede del Museo coloniale di Roma in via Aldrovandi, in corso di ristrutturazione nel 1931-1932; anche l'interno della cupola era decorato da Tito Chini con palme e navi. La documentazione fotografica d'epoca testimonia che nei locali destinati alle colonie vennero esposte varie opere d'arte insieme a calchi di statue antiche e a materiali eterogenei di carattere commerciale, artigianale, agricolo. Come si diceva, questa era la prassi seguita di norma nelle esposi-

⁴⁰ Lettera di Nello Tarchiani del 5 ottobre 1929 al Ministero dell'Istruzione. Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, ACS, busta 69. Le altre opere su cui si esprime parere negativo sono: Rubens, *Entrata di Enrico IV a Parigi*; Rubens, *I quattro filosofi*; R. van der Weiden, *Il seppellimento di Cristo*; G. Sustermans, *Ritratto di Federico III di Danimarca*; G. Sustermans, *Ritratto di Galileo*. Si propongono, in cambio, H. Memling, *La Vergine e gli Angeli*; G. Sustermans, *Ritratto di Claudia de' Medici*. Cfr. Cornette 1930; *Trésor de l'Art Flamand du Moyen Age au XVIIIe siècle*, Tome I, Peintures, 1932.

⁴¹ Nella citata busta dell'ACS sono conservate anche varie copie dei verbali di consegna delle opere inviate ad Anversa. La lista completa è la seguente: dalla R. Pinacoteca di Firenze: Memling, *Vergine in trono con due angeli*; Rubens, *Il pittore col fratello*; Sustermans, *Ritratto di Claudia de' Medici*; Sustermans, *Ritratto del principe di Danimarca*; dalla Pinacoteca di Torino: Van Dyck, *S. Francesco che riceve le stimmate*; Rubens, *Schizzo dell'apoteosi di Enrico IV*; Memling, *La passione di Cristo*; Teniers il giovane, *La moglie e il figlio di Tenier*; Van Dyck, *I figli di Carlo I*; dalla Regia Pinacoteca di Milano, Van Dyck, *Ritratto di Amelia di Solms*; da Palazzo Ducale di Venezia, Quentin Metsys, *Cristo mostrato al popolo*; dalla R. Pinacoteca di Urbino, Giusto di Gand, *L'Istituzione dell'Eucaristia*; dalla Galleria Capitolina, Rubens, *Romolo e Remo con la lupa*; dalla Biblioteca di S. Cecilia, Filippo Da Monte, tre volumi di Madrigali; dalla Chiesa di S. Donato a Genova, Josse Van Cleve, *L'Adorazione*; dal Museo civico di Cremona Van Orly, *Madonna col bambino*; dalla Galleria Doria, Brueghel le Vieux, *Vista del porto di Napoli*; infine dal Bargello tre bronzi del Giambologna raffiguranti *Un dindon*, *Un aigle* e *Un Faucon*.

zioni coloniali: le arti figurative erano chiamate ad ambientare e a illustrare didatticamente aspetti del paesaggio o delle popolazioni africane. In base a quanto possiamo dedurre dalle foto, fra le opere presenti nel padiglione vi erano dipinti di Cesare Biseo, Giuseppe Rondini, Laurenzio Laurenzi e Edoardo Del Neri, oltre a sculture di Cesare Biscarra e Mario Montemurro⁴².

Tuttavia, per la prima volta in una rassegna coloniale europea, l'Italia prevedeva anche una sala a parte interamente dedicata a dipinti di soggetto coloniale, di cui finora si è riusciti a reperire solo una foto nell'archivio storico della Farnesina. L'allestimento è molto tradizionale: i quadri sono esposti su un registro unico se di grandi dimensioni, altrimenti su due registri; un tramezzo divide la grande sala consentendo spazio ulteriore per l'ostensione dei dipinti. Almeno una delle pareti e il tramezzo risultano coperti da carta da parati (o tessuto) di colore neutro. L'unico altro decoro dell'ambiente è costituito da modesti vasi con piante. La sala – che affaccia sulla rotonda – riceve la luce naturale da tre alte finestre schermate da tende bianche. Qui troviamo schierati alcuni degli artisti coloniali che diverranno più noti, le cui opere provenivano dal Museo coloniale di Roma: fra esposizioni temporanee e museo – luoghi emblematici della condensazione e cristallizzazione del potere coloniale – venne a crearsi una sorta di circolarità e scambio reciproco: di volta in volta le une e l'altro funsero da bacino cui attingere manufatti e opere, documenti e cimeli, in un trapasso continuo fra passato e presente e in un progressivo, mutuo, rafforzamento.

Da un articolo su «L'Italia Coloniale» si apprende che, fra i diversi premiati, ottengono un “Diploma d'onore di collaborazione” gli artisti Lidio Ajmone, Edoardo Del Neri, Laurenzio Laurenzi, Antonio Calcagnadoro, Cesare Biscarra, Mario Montemurro, Edoardo Ximenes, Angelo Castaldi, Mario Ridola, Teodoro Wolf Ferrari, Giulio Marchetti, Alberto Rosati; Il “Gran Prix” viene assegnato a Giorgio Oprandi, artista che godeva di particolare favore, come testimoniato anche dalla grande mostra del 1927 già citata. Fra l'altro, uno dei suoi quadri, *Doni di nozze (Usanze arabe delle nostre colonie)*, ebbe l'onore di essere riprodotto sulla copertina di «Emporium» di febbraio 1930. Da un articolo apparso sulle «Arti Plastiche» si apprende che il padiglione italiano aveva suscitato interesse proprio grazie alla mostra di Oprandi, di cui si citano la *Testa del beduino*, *Giudio di Tripoli*, *Il Gebel al chiaro di luna*, la *Veduta di Derna*. Si precisa inoltre che l'artista aveva presentato dodici quadri e lo si loda per la «rappresentazione realistica delle nostre colonie africane». Questi quadri, si aggiunge, «hanno rivelato agli stranieri le bellezze della natura, dei costumi e dell'umanità vivente nelle nostre colonie. La Tripolitania, la Cirenaica e l'Eritrea hanno così in Anversa, oltre che una presenza artistica

⁴² Per una descrizione del padiglione e di quanto conteneva rimando alla dettagliata scheda di Manfren 2017.

anche un valore politico»⁴³. L'esigenza di una rappresentazione fedele dell'Africa si salda alle istanze politico-propagandistiche: nel momento in cui i dipinti vengono raccolti insieme, essi cooperano alla costruzione e rappresentazione – per il pubblico estero e per quello nazionale – dell'Italia coloniale.

Il tema del realismo e della modernità nella raffigurazione delle colonie, come si è visto, erano divenuti centrali nel dibattito dei tardi anni '20 e fu da questo momento in avanti che la rappresentazione dell'Africa venne definitivamente sottratta all'estemporaneità e resa funzionale a un preciso disegno politico, come dimostra l'importante ruolo assunto dall'Ufficio Studi e Propaganda del Ministero delle colonie nell'organizzazione delle mostre.

Si raccolgono via via i frutti di una prassi che, su imitazione di quanto la Francia aveva fatto fin da fine Ottocento, aveva condotto a sostenere economicamente i viaggi degli artisti in colonia: nel 1925 Edoardo De Neri fu in Libia su incarico del Ministero delle Colonie; Milo Corso Malverna si trasferì a Mogadiscio nel 1927 e restò in Africa fino al secondo dopoguerra; Giorgio Oprandi iniziò la sua instancabile serie di viaggi africani nel 1925; nel marzo del 1926 Aldo Mazza si recò in Tripolitania; come già rammentato, tra il 1926 e il 1928 Cesare Biscarra e Lidio Ajmone furono chiamati in Somalia dal governatore De Vecchi di Val Cismon; anche il tedesco Fritz Berthold Neuhaus fu favorito nei suoi viaggi prima in Libia e poi in Somalia dal governo italiano⁴⁴. Infine, in occasione della “Seconda Mostra Internazionale di Arte Coloniale” di Napoli del 1934-'35 furono previste delle vere e proprie borse di viaggio per gli artisti⁴⁵.

Come sappiamo, l'Italia fu l'ultima delle potenze europee ad affacciarsi sullo scacchiere internazionale. Non c'è quindi da stupirsi se precisò la propria strategia a partire dalle più rodate esperienze di altri Paesi. Peraltro, considerando sinotticamente il panorama europeo, emergono evidenti prassi comuni, sia nell'ambito delle esposizioni coloniali che in quello connesso dei musei coloniali⁴⁶.

⁴³ *Arte coloniale* 1930.

⁴⁴ Il Museo delle Civiltà di Roma possiede ben 44 dipinti di Fritz Berthold Neuhaus, provenienti dalla collezione dell'ex Museo coloniale; si tratta dell'unico artista straniero presente, oltretutto rappresentato da un corpus fra i più cospicui fra quelli conservati nei depositi. Su questo interessante artista tedesco, nato a Düsseldorf nel 1882, è in corso di pubblicazione una mia ricerca, che ha avuto come primo esito una relazione dal titolo *Fritz Berthold Neuhaus: un artista viaggiatore nelle collezioni dell'ex museo coloniale di Roma*, nell'ambito del Workshop *Produzione artistica e dominio coloniale nell'Italia fascista: storie rimosse e prospettive di ricerca* svoltosi il 21 novembre 2023 presso il Dipartimento dei Beni culturali dell'Università di Padova. Sono emersi stretti rapporti con personalità dell'establishment coloniale italiano, da De Bono a Maurizio Rava, che favorirono i soggiorni di Neuhaus e della moglie Virginia nelle colonie italiane.

⁴⁵ Gli artisti vincitori delle borse di viaggio furono Plinio Nomellini, Giuseppe Casciaro, Cesare Cabras, Michele Cascella, Luigi Surdi, Domenico De Bernardi, Gaetano Bocchetti e Vincenzo Colucci. Cfr. Tomasella 2017 in particolare pp. 96-101 e Manfren 2017.

⁴⁶ Sul confronto tra Italia, Francia e Belgio rimando ai testi citati alla nota 5. Più in generale sull'analisi comparativa a livello europeo delle istituzioni e musei coloniali si veda Groten 2022

Per quanto riguarda la sezione coloniale italiana di Anversa, emergono alcuni aspetti che ne fanno una sorta di laboratorio per le più impegnative rassegne a venire. L'esempio del Belgio, che riserva a città diverse specifici settori espositivi, può aver giocato un ruolo significativo nella volontà da parte del regime di differenziare la collocazione delle mostre, a seconda della peculiare "vocazione" delle città italiane: Venezia come sede delle mostre internazionali, Roma di quelle nazionali e, dal 1934, Napoli di quelle coloniali, in virtù della sua apertura sul Mediterraneo (analogamente ad Anversa sul mare del Nord).

Un altro spunto importante riguarda la pianificazione urbanistica: si è visto che la rassegna fornì l'occasione per progettare edifici destinati a durare, nella prospettiva della fondazione di nuovi quartieri: come sappiamo l'Italia fece lo stesso sia in occasione della "Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare" a Napoli che, soprattutto, in vista dell'"Esposizione Universale" che Roma avrebbe dovuto ospitare nel 1942.

Infine, il connubio che ad Anversa si propose fra una rassegna coloniale e un'esposizione d'arte antica fu riproposto dall'Italia e reso esplicitamente funzionale alle mire imperialistiche. Via via, infatti, con una progressiva intensificazione a partire proprio dall'anno seguente, il 1931, sempre più frequentemente (e sistematicamente) all'interno delle esposizioni coloniali vennero allestite retrospettive. Si cominciò con la "Prima mostra Internazionale d'Arte coloniale" di Roma del 1931, che ospitò una ricca sezione di dipinti ottocenteschi, si proseguì nel 1934-35 con la "Seconda Mostra Internazionale d'Arte coloniale" di Napoli, che vide la grandiosa sala dei Baroni – a inizio percorso – allestita con opere del '400 e '500 veneto; infine, nel 1940, alla "I Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare" di Napoli, la sezione destinata agli antichi maestri venne ampliata fino a comprendere artisti di tutta Italia. Vennero selezionati i più vari soggetti, forzati a dimostrare la vocazione italiana all'espansione oltremare in tutti i secoli: servirono allo scopo il ritratto di Andrea Doria e la battaglia di Lepanto, le crociate e la presa di Costantinopoli, le ambascierie dell'Impero ottomano e perfino la *Maga* di Dosso Dossi⁴⁷.

In stretto rapporto con tale invenzione della tradizione coloniale attraverso i dipinti, si colloca l'omaggio alle Repubbliche marinare, già celebrate, come si è visto, nel salone centrale del padiglione dell'Italia ad Anversa. Strumentalmente convocate a sancire il secolare diritto italiano all'espansione – senza soluzione di continuità da Roma in avanti – esse trovarono la loro più compiuta glorificazione alla mostra di Napoli del 1940, in cui un'intera sezione fu dedicata a esse. Il bucintoro di Anversa venne sostituito da una monumentale riproduzione della Galea di Marco Querini: in linea con il clima del conflitto, nonché con l'accresciuta aggressività imperiale, all'imbarcazione cerimoniale

⁴⁷ Per un approfondimento sul tema dell'uso propagandistico dell'arte antica nelle mostre coloniali cfr. Tomasella 2020.

dei dogi si sostituì la nave da guerra di uno degli eroi di Lepanto, vittorioso contro i Turchi.

Per concludere, la rassegna di Anversa è stata fin qui messa in ombra da altre più rilevanti *kermesse*, fra cui l'Exposition Coloniale Internationale di Parigi del 1931, a cui l'Italia partecipò con il famoso padiglione ispirato a Leptis Magna, e senza dubbio la mostra belga può apparire marginale, al confronto, sia a livello di impatto mediatico che di successo di pubblico. Tuttavia, addentrandosi nello studio di quanto accadde, emergono alcuni aspetti molto rilevanti per lo sviluppo delle strategie espositive del regime e l'“Exposition Internationale Coloniale, Maritime et d'Art Flamand” può essere vista come luogo di gestazione – alla data cruciale che apre il decennio – di quanto prenderà forma e si assesterà di lì in avanti in termini di propaganda coloniale e di uso politico dell'arte. Appare inoltre chiara l'influenza esercitata da modalità espositive e strategie comunicative di un altro Paese, invogliando ad altri sondaggi in chiave transnazionale e comparativa del fenomeno.

Riferimenti bibliografici / References

- Abbattista G. (2013), *Umanità in mostra: esposizioni etniche e invenzioni esotiche in Italia (1880-1940)*, Trieste: Università di Trieste.
- Agnelli E. (1930), *Italie*, in *Exposition Internationale Coloniale, Maritime et d'Art Flamand. Guide Officiel*, Bruxelles: Agence de Publicité “MIRAX”, pp. 202-209.
- Arte coloniale* (1930), «Le Arti Plastiche» giugno, p.
- Barocchi P. (1990), *Storia moderna dell'arte in Italia: manifesti, polemiche, documenti. 3.1 Dal Novecento ai dibattiti sulla figura e sul monumentale, 1925-1945*, Torino: Einaudi.
- Bedarida R. (2022) *Exhibiting Italian art in the United States from futurism to arte povera: like a giant screen*, New York: Routledge.
- Belmonte C., (2021), *Arte e colonialismo in Italia. Oggetti, immagini, migrazioni (1882-1906)*, Venezia: Marsilio.
- Bénédite L., (1906), *La Société des Peintres Orientalistes Français in Exposition Nationale Coloniale. Marseille 1906 Notice Officielle et Catalogue Illustré des Expositions des Beaux-Arts*, Paris: Moderne Imprimerie, pp. LI-LIV.
- Benzi, F. (2013), *Arte in Italia tra le due guerre*, Torino: Bollati Boringhieri.
- Bossaglia R., a cura di (1998), *Gli orientalisti italiani. Cento anni di esotismo 1830-1940*, catalogo della mostra (Palazzina di Caccia di Stupinigi, 13 settembre 1998 - 6 gennaio 1999), Venezia: Marsilio.
- Bottai G. (1928), *Fascismo e Cultura*, «Critica Fascista», 1° dicembre, pp. 441-443.

- Carletti L., C. Giometti (2016), *Raffaello on the road. Rinascimento e propaganda fascista in America (1938-1940)*, Firenze: Carocci.
- Carli M. (2004), *Ri/produrre l'Africa romana. I padiglioni italiani all'Exposition Coloniale Internationale, Parigi 1931*, «Memoria e Ricerca», 17, settembre-dicembre, pp. 211-232.
- Carli M. (2024), *Prima e dopo la proclamazione dell'impero. L'esotico, la rappresentazione delle colonie e gli allestimenti effimeri del fascismo*, «Memoria e Ricerca», Anno XXXII, Nuova Serie, n. 75, gennaio-aprile, pp. 17-32.
- Chevalley Giovanni*, <https://archiviostorico.fondazionefiera.it/entita/109-chevalley-giovanni>
- Cornette H. (1930), *La peinture à l'Exposition d'Arte Flamand ancien à Anvers 1930*, Bruxelles et Paris: Librairie Nationale d'Art et d'Histoire.
- Cortesini S. (2018), *One day we must meet: le sfide dell'arte e dell'architettura italiane in America (1933-1941)*, [Monza] : Johan & Levi.
- Croce B. (1925) *Una risposta di scrittori, professori e pubblicitari italiani, al manifesto degli intellettuali fascisti*, in E.R. Papa, *Storia di due manifesti. Il fascismo e la cultura italiana*, Milano: Feltrinelli, 1958, pp. 92-102.
- De Angelis D. (1999), *Il Sindacato Belle Arti: una ricerca sui documenti dell'Archivio dello Stato dell'E.U.R. a Roma*, Nettuno: Gruppo 88 Edizioni.
- De Sabbata M. (2006), *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini (1928-1942)*, Udine: Forum.
- Demoulin L. (1906), *Aux futurs Coloniaux*, in *Exposition Nationale Coloniale. Marseille 1906 Notice Officielle et Catalogue Illustré des Expositions des Beaux-Arts*, Paris: Moderne Imprimerie, pp. LXIII-LXVI.
- Esposizioni internazionali di Anversa e Liegi 1930: settimana italiana 1-7 settembre: programma degli spettacoli lirici / R. commissariato generale per l'Italia* (1930), Milano: Arti grafiche E. Calamandrei.
- Flora F. (1958), *Dignità dello scrittore*, in E. R. Papa, *Storia di due manifesti...* cit pp. VII-XII.
- Franzinelli M. (2021), *Il filosofo in camicia nera: Giovanni Gentile e gli intellettuali di Mussolini*, Milano: Mondadori.
- g.b. (1929), *Le Mostre Ajmone e Biscarra al Museo Coloniale*, «L'Italia Coloniale», VI, 3, marzo, pp. 48-49.
- Gahtan M., Pegazzano D. Eds (2018), *Monographic Exhibition and the History of Art*, New York and London: Routledge.
- Gentile G. (1925a) *Il Manifesto degli intellettuali del Fascismo* in E.R. Papa, *Storia di due manifesti... cit.*, pp. 59-69.
- Gentile G. (1925b) *Discorso inaugurale dell'Istituto nazionale fascista di cultura letto in Campidoglio il 19 dicembre 1925*, in G. Gentile, *Fascismo e cultura*, Milano: Fratelli Treves, pp. 49-70.
- Giglio U. (1929), *Mostre coloniali d'arte*, «Rivista delle Colonie Italiane», III, 3, marzo, pp. 222-237.

- Giovanni Chevalley architetto*, a cura della Società degli Ingegneri e Architetti (1951), Torino:
- Gravano V. (2016), *La Romanità dell'Italia coloniale e fascista. La partecipazione italiana alla Exposition Coloniale de Paris del 1931*, «roots-routes», VI, 23, settembre-dicembre (on line <http://www.roots-routes.org/?p=19224>).
- Groten M. (2022), *The Architecture of Empire in Modern Europe Space, Place, and the Construction of an Imperial Environment, 1860-1960*, Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Guida O. (1929), *Questa letteratura coloniale*, «L'Oltremare», III, 8, agosto, pp. 268-370.
- Haskell F. (2008), *Botticelli al servizio del fascismo*, in ID. *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Milano: Skira, pp. 147-172.
- Hodeir C., M. Pierre M. (1991), *1931. L'Exposition Coloniale*, Bruxelles: Editions Complexe.
- I Mostra Internazionale d'Arte Coloniale. Roma 1931. Catalogo*, II ed., Roma: Fratelli Palombi.
- Jarrassé D. (2002) *L'art colonial entre orientalisme et art primitif. Recherche d'une définition*, «Histoire de l'Art», 51, Novembre, pp. 3-16.
- Jarrassé D. (2016), *Usage fasciste de l'art colonial et dénis d'histoire de l'art. Les Mostre d'arte coloniale (Rome 1931 et Naples 1934)*, «Studiolo», 13, pp. 236-263.
- Jarrassé D. (2020) *Définitions et usages propagandistes de l'art colonial. Approche comparée entre la Belgique, la France et l'Italie (1920-1940)*, in *Il confronto con l'alterità tra Ottocento e Novecento. Aspetti critici e proposte visive*, a cura di G. Tomasella, Roma: Fondazione Passaré-Quodlibet, pp. 11-30.
- La Somalia nelle pitture di Lidio Ajmone e nelle sculture di Cesare Biscarra: mostre personali al Museo coloniale (1929)*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo della Consulta, febbraio 1929), Roma: Ministero delle colonie.
- Lazzaro C., Crum R.J. Eds. (2005), *Donatello among the blackskirts: History and Modernity in the Visual Culture of Fascist Italy*, Ithaca: Cornell University Press.
- Livre d'Or de L'Exposition Internationale Coloniale, Maritime et d'Art Flamand - Anvers 1930 (1932)* Anvers: La Propagande Commerciale.
- Manfren P. (2017), *Exposition Internationale Coloniale, Maritime et d'Art Flamand*, Anversa, aprile-ottobre 1930 in G. Tomasella, *Esporre l'Italia coloniale. Interpretazioni dell'alterità*, Padova: il Poligrafo, pp. 166-174.
- Manfren P. (2019), *Icone d'Oltremare nell'Italia fascista: artisti, illustratori e vignettisti alla conquista dell'Africa*, Trieste: EUT (www.openstarts.units.it/handle/10077/9314).
- Manfren P. (2023), *Arte smascherata: uso, manipolazione e distorsione di fon-*

- ti fotografiche nelle creazioni coloniali del Ventennio*, «Annali. Museo Storico Italiano della Guerra», n. 31, pp. 75-93.
- Margozzi M., a cura di (2005), *Dipinti, Sculture e Grafica delle Collezioni del Museo Africano. Catalogo generale*, Roma: IsIAO.
- Marin C. (2017), *Esposizione Internazionale di Marina e di Igiene Marina. Mostra Coloniale Italiana* Genova, 12 maggio-15 dicembre 1914, in G. Tomasella, *Esporre l'Italia coloniale...*, cit., pp. 135-143.
- Massaia A.S. (1997), *Giovanni Chevalley architetto (1868-1954) dall'Eclettismo allo Stile Novecento*, «Studi Piemontesi», 26, 1 (marzo), pp. 19-46.
- Monciatti A. (2010), *Alle origini dell'arte nostra. La mostra giottesca del 1937 a Firenze*, Milano: Il Saggiatore.
- Mondi a Milano. Culture ed esposizioni, 1874-1940* (2015), catalogo della mostra (Milano, Museo delle Culture, 27 marzo - 19 luglio 2015), Milano: 24 Ore Cultura, MUDEC.
- Moretti D. (1982), *Eugenio Cisterna*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* vol. 26, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana https://www.treccani.it/enciclopedia/eugenio-cisterna_%28Dizionario-Biografico%29/
- Morton A. (2000), *Hybrid Modernities. Architecture and Representation at the 1931 Colonial Exposition*, Paris-Cambridge (MA): MIT Press.
- Muri ai pittori* (1999), *Muri ai pittori: pittura murale e decorazione in Italia 1930-1950*, Milano: Mazzotta.
- Palmeri M. (2018-2019), *Esposizioni, fiere e cultura visiva coloniale italiana fra le due guerre*, tesi di di Dottorato, Università degli Studi della Tuscia di Viterbo, tutor: prof.ssa M.I. Catalano.
- Pinchetti A.L. (2014), *L'idea coloniale francese all'Exposition Coloniale Internationale di Parigi, 1931*, «Storia Urbana», XXXVII, 143, aprile-giugno, pp. 13-42.
- Pozzi M. (1929), *Arte e propaganda nella letteratura coloniale*, «L'Oltremare», III, 5, maggio, pp. 210-212.
- Prima Mostra Tripolina d'Arte. Primavera MCMXXVII* (1927), Roma- Milano: Società Editrice d'Arte Illustrata, pp. non numerate.
- Roscini Vitali A. (2015), *Fra orientalismo e modernità. La Mostra d'arte coloniale a Roma*, in *In corso d'opera. Ricerche dei dottorandi in Storia dell'Arte della Sapienza*, a cura di M. Nicolaci, M. Piccioni, L. Riccardi, Roma: Campisano Editore, pp. 301-307.
- Roscini Vitali A. (2020), *Roma e le esposizioni coloniali: la messa in scena della diversità durante il fascismo*, Roma: CISU.
- Salvagnini S. (1988), *L'arte in azione. Fascismo e organizzazione della cultura artistica in Italia*, in "Italia contemporanea", dicembre, n. 173, pp. 5-21.
- Salvagnini S. (2000), *Il sistema delle arti in Italia, 1919-1943*, Bologna: Minerva.
- Salvatore A. (2013-2014), *Exposition de l'Art Italien de Cimabue à Tiepolo. Parigi- Petit Palais – 1935*, tesi di dottorato, Università di Venezia Ca'

- Foscari, IUAV, Università di Verona, A.A. 2013-2014, tutor prof.ssa L. Corti.
- Sánchez P. (2010), *La Société Coloniale des Artistes Français puis Société des Beaux-Arts de la France d'Outre-mer: répertoire des exposants et liste de leurs oeuvres, 1908-1970*, introduction historique de S. Richemond, Dijon: L'échelle de Jacob.
- Signorelli B. (1988) *Giovanni Chevalley* in *Dizionario Biografico degli Italiani* vol. 34 Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana ([https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-chevalley_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-chevalley_(Dizionario-Biografico)/))
- Toffanello M. a cura di (2017), *All'origine delle grandi mostre in Italia (1933-1940) Storia dell'arte e storiografia tra divulgazione di massa e propaganda*, Mantova: Il Rio Editore.
- Tomasella G. (1998), *Venezia-Parigi-Venezia. La Mostra d'arte italiana a Parigi e le presenze francesi alla biennale di Venezia*, in *Il Futuro alle spalle*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 22 aprile – 22 giugno 1998), a cura di F. Pirani, Roma: De Luca, pp. 83-93.
- Tomasella G. (2001), *Biennali di guerra (1939-1944). Arte e propaganda negli anni del conflitto*, Padova: Il Poligrafo.
- Tomasella G. (2017), *Esporre l'Italia coloniale. Interpretazioni dell'alterità*, Padova: il Poligrafo.
- Tomasella G. (2020), *Art and Colonialism: the "Overseas Lands" in the History of Italian Painting (1934-1940)*, «Predella journal of visual arts», n. 48, pp. 165-187 (https://predella.it/category/predella_48/miscellanea_48/)
- Tomasello G. (2004), *L'Africa tra mito e realtà. Storia della letteratura coloniale italiana*, Palermo: Sellerio.
- Trésor de l'Art Flamand du Moyen Age au XVIII^e siècle* (1932), Tome I, Peintures, Bruxelles: Librairie Nationale d'Art et d'Histoire.
- Un'esposizione di pittura coloniale al Ministero delle Colonie* (1927), «L'Italia coloniale», IV, 12, dicembre, pp.
- Venturini M. (2013) *Fuori campo. Letteratura e giornalismo nell'Italia coloniale 1920-1940*, Perugia: Morlacchi.
- Venturini M. (2017), *Al di là del mare. Letteratura e giornalismo nell'Italia coloniale. 1920-1940*, «Clio@Themis Revue électronique d'histoire du droit», 12, "Revue et empires coloniaux", <https://journals.openedition.org/cliiothemis/1041>
- Wolski T., Vincent L. Eds (2023), *Léon Stynen: architect*, Gent: Snoeck.

Appendice

Fig. 1. Sala della Direzione di colonizzazione Eritrea, Esposizione Nazionale di Torino, 1911 (da *Le Mostre coloniali all'Esposizione Internazionale di Torino del 1911*, Roma: Tipografia Nazionale di G. Bertero e C., 1913)



Fig. 2. Mostra Coloniale Italiana alla III Fiera Campionaria di Milano, 1922 (da *Guida della Mostra Coloniale Italiana nella III Fiera Campionaria di Milano. 12-27 aprile 1922*, Milano: Giuseppe Vertuy Editore, 1922)



Fig. 3. Esposizione Nazionale di Torino 1928: una sala con dipinti a soggetto coloniale, tra cui alcuni paesaggi di Fritz Berthold Neuhaus. Roma, ASMAE, ASMAI, Africa III, Azione Culturale, b. 42



Fig. 4. Il Salone centrale dell'Italia ad Anversa, 1930



Fig. 5. Il Padiglione delle Colonie italiane ad Anversa, 1930

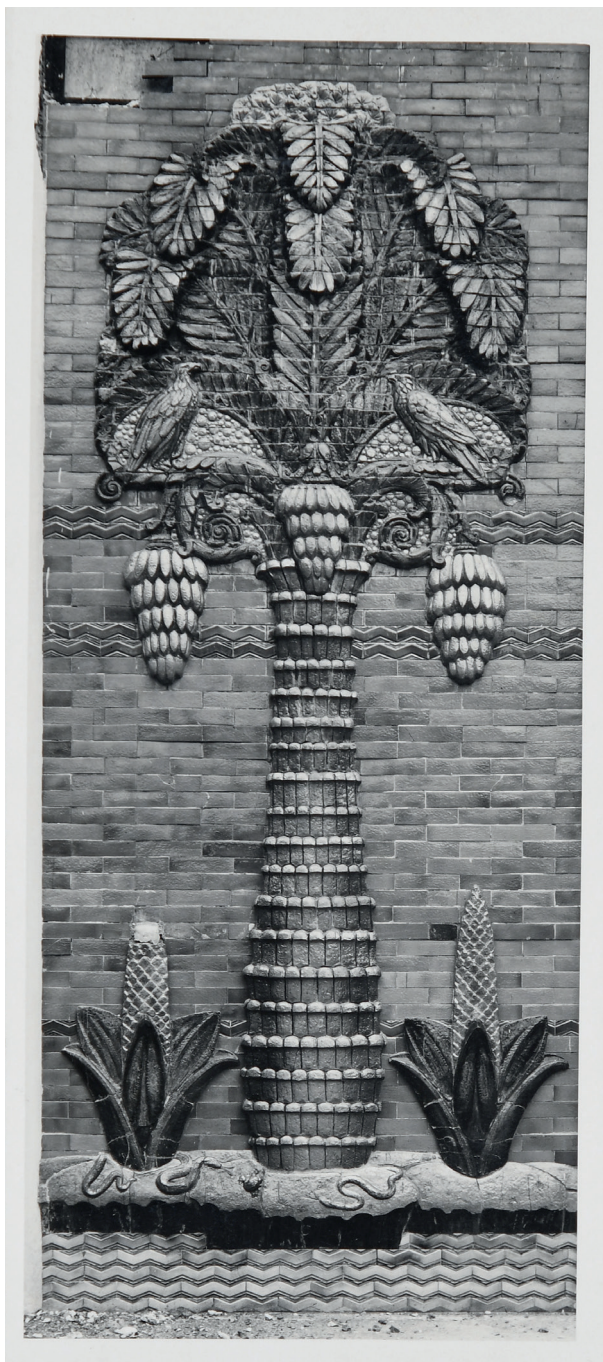


Fig. 6. Uno dei pannelli in ceramica della ditta Chini, con la palma da banane, poi utilizzato per l'ingresso del Museo coloniale (BNCR, Fototeca IsIAO, Museo coloniale - Economica Fabbricato, 35A, I, 21)



Fig. 7. La sala della pittura coloniale italiana, Anversa 1930 (Roma, ASMAE, ASMAI, Africa III, Azione Culturale, b. 42)

JOURNAL OF THE DIVISION OF CULTURAL HERITAGE
Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

Direttore / Editor

Pietro Petrarola

Co-direttori / Co-editors

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

Texts by

Gianpaolo Angelini, Federica Antonucci, Letizia Barozzi, Nadia Barrella,
Enrico Bertacchini, Fabio Betti, Paola Borrione, Monica Calcagno, Angela Calia,
Maria Caligaris, Stefania Camoletto, Raffaele Casciaro, Mariana Cerfeda,
Mara Cerquetti, Mario D'Arco, Mariachiara De Santis, Giorgia Di Fusco,
Daniela Fico, Girolamo Fiorentino, Martha Friel, Nicola Fuochi, Giorgia Garabello,
Luciana Lazzeretti, Roberto Leombruni, Martina Leone, Andrea Carlo Lo Verso,
Melissa Macaluso, Giada Mainolfi, Dario Malerba, Angelo Miglietta,
Monica Molteni, Maria Rosaria Nappi, Paola Novara, Paola Pisano,
Francesco Puletti, Daniela Rizzo, Alessandro Romoli, Walter Santagata,
Giovanna Segre, Matilde Stella, Giuliana Tomasella, Francesco Trasacco,
Piergiorgio Vivencio

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

