

# MUSEO DELLE OPACITÀ #2

## *Agricolture e architetture coloniali*

### **INDICE**

<b>Introduzione</b>	<b>2</b>
Colophon	5
<b>DAAR – SANDI HILAL E ALESSANDRO PETTI</b>	
<b>Ente di Decolonizzazione: Ceneri</b>	<b>7</b>
<b>COOKING SECTIONS</b>	
<b>Diritti ai semi, diritti dei semi</b>	<b>9</b>
<b>Le Collezioni Storiche dell'ex Museo Coloniale di Roma</b>	<b>11</b>
<b>Approfondimenti</b>	<b>13</b>
Attività estrattive durante l'occupazione coloniale in Libia, Eritrea, Somalia ed Etiopia	13
La società contadina nell'Etiopia di fine Ottocento	14
Laurenzio Laurenzi e la celebrazione del «fascino che si irraggia da Roma»	14
Come guardare i dipinti provenienti dai paesi occupati e colonizzati?	15
Yohannes Tesemma	16
Addis Ababa: la nuova residenza imperiale	17
Il resoconto del viaggio: Giorgio Oprandi nella colonia Eritrea	18
I piani di colonizzazione agricola nella Piana del Tessenei (Eritrea): sfruttamento e impatto	20
<b>Didascalie parlanti</b>	<b>22</b>
<b>Collezioni Storiche dall'ex Museo Coloniale di Roma</b>	<b>22</b>
Le vestigia dell'antica Roma nella propaganda coloniale	22
Estrattivismo coloniale	23
Rappresentazioni del potere coloniale in Eritrea	23

<u>Scene di vita contadina</u>	<u>24</u>
<u>Infrastrutture tradizionali</u>	<u>25</u>
<u>Azione colonizzatrice in Etiopia: l'Ente "Puglia d'Etiopia"</u>	<u>26</u>
<u>Giorgio Oprandi. Pittore viaggiatore, pittore coloniale</u>	<u>27</u>
<u>Colonizzazione agricola in Cirenaica: genocidio, sottrazione della terra, sfruttamento del al-Jabal al-Akhdar ("Montagna verde")</u>	<u>28</u>
<u>Sfruttamento di giacimenti minerari in Etiopia</u>	<u>29</u>
<u>Addis Abeba: nuova capitale di Menelik II</u>	<u>30</u>
<u>L'ex Museo Coloniale di Roma</u>	<u>31</u>
<u>La "Mostra Campionaria" dell'ex Museo Coloniale di Roma: per una mappatura delle agricolture coloniali</u>	<u>31</u>
<u>La conquista dell'Oasi di Gialo e la "pacificazione" della Libia</u>	<u>32</u>
<b><u>Collezioni Arti e Culture Contemporanee</u></b>	<b><u>34</u></b>
<u>DAAR – Sandi Hilal e Alessandro Petti, Ente di Decolonizzazione: Ceneri</u>	<u>34</u>
<u>Cooking Sections, Diritti ai semi, diritti dei semi</u>	<u>34</u>
<u>Adelita Husni-Bey, La Montagna Verde</u>	<u>35</u>
<u>Peter Friedl, Tripoli</u>	<u>36</u>
<u>Jermay Michael Gabriel, የካቲት ፲፪ - Yekatit 12</u>	<u>37</u>

## Introduzione

*Museo delle Opacità* è il progetto dedicato al riallestimento e alla progressiva restituzione alla collettività delle collezioni dell'ex Museo Coloniale di Roma, entrate a far parte del MUCIV-Museo delle Civiltà nel 2017 e in corso di ri-catalogazione. Costituite da oltre 12.000 opere e documenti che testimoniano la quasi secolare storia coloniale italiana in Africa (1882-1960), queste collezioni furono originariamente musealizzate con funzione di sostegno alle politiche coloniali, ma non furono più esposte dalla chiusura del Museo Coloniale, avvenuta nel 1971. Il MUCIV sta quindi coinvolgendo una pluralità di soggetti in una riflessione partecipata, in cui i vari capitoli del progetto si focalizzano su singoli aspetti e

nuclei tematici, mettendo in dialogo le collezioni storiche con nuove ricerche e interventi contemporanei e con il coinvolgimento delle comunità di riferimento.

In questo secondo capitolo, che segue quello inaugurato nel 2023, l'attenzione è posta sulla relazione fra agricolture e architetture coloniali per analizzare – attraverso documenti, fotografie e opere d'arte dell'epoca – aspetti come lo sfruttamento economico delle risorse umane, ambientali e geologiche, così come quello dell'arte, nella storia del colonialismo italiano in Eritrea, Somalia, Libia ed Etiopia. Rilievo emblematico assume la selezione della documentazione fotografica di alcune delle principali esposizioni coloniali sul territorio italiano, fra il 1914 e il 1940. Contribuiscono a condividere la ricerca in corso anche i fondi documentali dell'ex IsIAO (Istituto italiano per l'Africa e l'Oriente), che integrano l'allestimento grazie alla collaborazione con la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma. Nel percorso apparati di approfondimento permettono di contestualizzare i materiali selezionati nel quadro più generale della storia del colonialismo italiano, integrandosi a un programma di visite guidate, attività didattiche e eventi pubblici che proporranno ulteriori momenti di confronto.

Questo nuovo capitolo del *Museo delle Opacità* inizia nell'ingresso del Palazzo delle Scienze con un'opera già presente nel precedente capitolo, የካቲት ፲፯ - *Yekatit 12*, di Jermay Michael Gabriel, che riproduce il monumento a forma di scala edificato ad Addis Abeba durante l'occupazione coloniale: ognuno dei 14 gradini rappresentava un anno dell'epoca fascista, dal 1922 fino al 1936 – anno che segnò l'inizio dell'occupazione italiana dell'Etiopia. L'artista trasforma il manufatto storico in un dispositivo che monumentalizza la decolonizzazione, proiettando dalla sua sommità un video che celebra l'indipendenza degli ex paesi coloniali italiani.

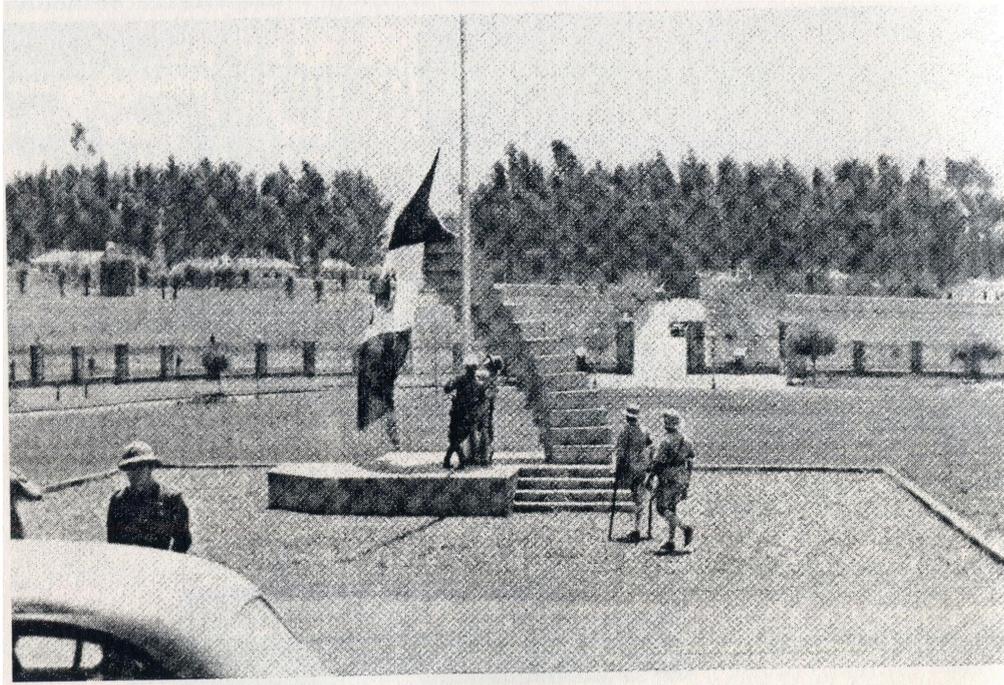
La connessione fra gli scenari del passato e quelli del presente è affidata, in questo secondo capitolo, anche ad altre due installazioni all'ingresso del Palazzo delle Scienze: *Diritti ai semi, diritti dei semi (Rights to Seeds, Rights of Seeds)* di Cooking Sections e *Ente di Decolonizzazione: Ceneri (Ashes)* di DAAR – Sandi Hilal e Alessandro Petti. Proseguendo il percorso, al primo piano sono invece presentate le opere delle collezioni storiche dell'ex Museo Coloniale degli artisti Domenico De Bernardi, Gariesus Gabret, Laurenzio Laurenzi, Giorgio Oprandi, Yohannes

Tesamma/Giustino Varvelli, Teodoro Wolf Ferrari, Yitbārak, in dialogo con le relative documentazioni e le opere delle collezioni contemporanee del MUCIV di Peter Friedl e Adelita Husni-Bey.

Il concetto di “opacità” assume nel progetto un duplice significato. Da un lato fa riferimento all’amnesia sull’epoca coloniale nella storia nazionale, che ne rende sconosciuti avvenimenti, cifre e protagonisti. Dall’altro lato, l’opacità è quella rivendicata come diritto di ogni individuo dal poeta e saggista Édouard Glissant (1928-2011) che nel 1959 aveva partecipato al 2° *Congresso Mondiale degli Scrittori e Artisti Neri*<sup>1</sup> organizzato dall’Istituto Italiano per l’Africa di Roma, e i cui scritti sono stati fondamentali per lo sviluppo del pensiero decoloniale. Per Glissant, l’opacità è il diritto di non assoggettare la propria identità all’“accettazione” ma di “condividerla” con gli altri come qualcosa che ogni individuo genera da sé, autonomamente. Ed è in questo senso che queste collezioni sono ora nuovamente condivise, accogliendone sia la complessità storica che la potenzialità rigenerativa per delineare appunto un ipotetico *Museo delle Opacità*. Ovvero un museo in cui i termini delle storie raccontate possono essere rinegoziati proiettandole dal passato al presente e restituendo la parola anche alle soggettività escluse dalla narrazione dell’ex Museo Coloniale. L’opacità è, quindi, un approccio possibile non solo per investigare il passato ma, soprattutto, per sprigionare nel presente la forza di narrazioni che contribuiscano a che non esistano in futuro *nuovi* Musei Coloniali ma, piuttosto, spazi e tempi condivisi di incontro e confronto.

---

<sup>1</sup> All’evento parteciparono 150 delegati, tra cui figure chiave come Frantz Fanon, Aimé Césaire e Léopold Sédar Senghor, a pochi mesi dal 1960, anno simbolo delle prime indipendenze africane. Il congresso si svolse però nell’indifferenza generalizzata delle istituzioni e dell’opinione pubblica, prese dal boom economico e forse desiderose di dimenticare i rapporti coloniali con l’Africa.



**La bandiera italiana viene ammainata sul monumento eretto nel XIV anno dell'epoca fascista (1936). Cortile del Palazzo imperiale di Addis Abeba, Etiopia**  
Tratta da Fabrizio Di Lalla, *Immagini dell'Impero. Storia fotografica degli italiani in A.O.I.*, Edizioni Solfarelli, 2011, p. 312

## **Colophon**

### **SUPERVISIONE GENERALE**

Andrea Viliani

### **RICERCA SCIENTIFICA**

Gaia Delpino (GD), Rosa Anna Di Lella (RDL), Matteo Lucchetti (ML)

### **EX COLLEZIONI COLONIALI**

Gaia Delpino, Rosa Anna Di Lella

### **ARTI E CULTURE CONTEMPORANEE**

Matteo Lucchetti, Andrea Viliani

### **RUP**

Rosa Anna Di Lella, Loretta Paderni

### **RESTAURO**

Giulia Cervi, Serena Francone, Alessandra Montedoro, Laura Tocci

### **PROGETTO DI ALLESTIMENTO**

Dolores Lettieri

### **COORDINAMENTO EDITORIALE**

Caterina Venafro

### **PROGETTO GRAFICO**

Sara Annunziata

### **COLLABORAZIONE SCIENTIFICA**

Lorenzo Declich, Lucas Iannuzzi (Biblioteca IsIAO); Alessia La Ferrara, Ludovica Pagnozzi, Francesca Ravenna, Ilaria Ricci (Sapienza Università di Roma); Maria Cecilia Lovato, Gioia Toscani De Col (Università degli Studi di Padova)

## **CONSULENZA TECNICA**

Edoardo Pietrogrande

## **COMUNICAZIONE**

Maria Onori con Lara Facco P&C

## DAAR – SANDI HILAL E ALESSANDRO PETTI

### *Ente di Decolonizzazione: Ceneri*

In occasione del nuovo capitolo di *Museo delle Opacità*, DAAR – Sandi Hilal e Alessandro Petti presenta una nuova installazione dal titolo *Ceneri*, parte del progetto a lungo termine *Ente di Decolonizzazione* e intervento conclusivo della *Research Fellowship* condotta presso il MUCIV-Museo delle Civiltà.

L'*Ente di Decolonizzazione* è nato come progetto rivolto a tutte e tutti coloro che sentono la necessità di confrontarsi o mettere in discussione l'eredità del periodo coloniale della storia italiana. Dal 2020, attraverso interventi di vario tipo presso l'ex Ente di Colonizzazione del Latifondo Siciliano a Carlentini (in provincia di Siracusa), il progetto ha coinvolto soggetti locali e internazionali per avviare un processo di riuso critico di Borgo Rizza. Costruito nel 1940 durante il Fascismo per colonizzare la campagna siciliana, considerata all'epoca arretrata e improduttiva, il borgo pone oggi una domanda fondamentale: come riutilizzare gli edifici costruiti durante la storia del colonialismo italiano, analizzandoli in relazione alle urgenze del presente?

L'opera si basa su un'installazione precedente concepita per ampliare la riflessione di DAAR su luoghi e soggetti interessati a pratiche di riuso critico e decolonizzazione, composta da una serie di moduli-sedute sviluppati decomponendo e ricomponendo la facciata dell'ex Ente di Colonizzazione del Latifondo Siciliano, che creano uno spazio discorsivo in cui confrontarsi e riconsiderare gli effetti di memorie e patrimoni storici difficili immaginandone insieme nuovi usi. Nel maggio del 2024 una copia dell'installazione del 2022 è stata infatti bruciata a Carlentini, tramite un rito collettivo e liberatorio, e le ceneri prodotte sono state raccolte in 18 anfore, destinate a "fertilizzare" altrettanti nuovi progetti. Il secondo di questi progetti è appunto l'installazione *Ente di Decolonizzazione: Ceneri*, esposta nell'ingresso del Palazzo delle Scienze<sup>2</sup>. DAAR vi ha riassembleato due vetrine dell'ex Museo Coloniale di Roma, originariamente utilizzate per esporre oggetti sottratti durante le occupazioni coloniali come quelli presentati in questo nuovo allestimento. Le vetrine diventano così un dispositivo per condividere il video che illustra la trasformazione dello storico Ente di colonizzazione di Carlentini in un nuovo Ente di Decolonizzazione, mostrando come sia possibile riorientarne la storia verso nuove

---

<sup>2</sup> Il primo progetto è stata la costituzione a Carlentini dell'Ente di Decolonizzazione come associazione culturale, un'unione spontanea di persone con l'obiettivo di promuovere e valorizzare pratiche decoloniali. Una delle prime iniziative è stata la decisione di rinominare Borgo Rizza in Borgo EX.

interpretazioni e forme di utilizzo condivise.



**Mappa dei borghi rurali costruiti nel 1940 dall'Ente di Colonizzazione del Latifondo Siciliano**

## COOKING SECTIONS

### Diritti ai semi, diritti dei semi

Nel contesto di *Museo delle Opacità* è presentato anche l'intervento di *Cooking Sections Rights to Seeds, Rights of Seeds* ("*Diritti ai semi, diritti dei semi*"), acquisita grazie al bando *PAC-Piano per l'Arte Contemporanea* del Ministero della Cultura.

L'installazione entra in dialogo non solo con la raccolta di semi e prodotti agricoli delle collezioni storiche dell'ex Museo Coloniale di Roma – di cui è presentata una selezione dei barattoli originali – ma congiunge il racconto storico con le urgenze del presente. Attraverso la collaborazione con 40 aziende agricole e cooperative in Puglia e Sicilia (tra le regioni italiane con il più alto indice di aridità), l'intervento degli artisti permette di riflettere sulla necessità di preservare i semi di 125 diverse varietà di ortaggi del Sud Italia resistenti all'aumento delle temperature e alla siccità.

Questi semi, alcuni dei quali antichissimi, racchiudono infatti generazioni di patrimonio culturale e sono il risultato degli sforzi continui di agricoltrici e agricoltori che li hanno accuratamente selezionati, diffusi e scambiati tra territori e comunità.

L'installazione diventa così uno strumento per connettere la difesa della biodiversità agli scenari che ispirarono invece la costruzione della "banca dei semi" coloniale, in cui i semi erano estratti dai territori colonizzati (soprattutto in Eritrea, Somalia e Libia) per rafforzare un sistema agricolo intensivo e incentrato sullo sviluppo di monoculture, in cui pochi semi selezionati erano utilizzati per lo sviluppo di massa dell'industria agricola italiana.

Nell'opera, le sementi contemporanee sono conservate all'interno di vasi in ceramica che omaggiano i tradizionali contenitori di semi dell'Italia meridionale. Una volta depositati, i semi verranno scambiati con altri da agricoltori e agricoltrici durante due eventi annuali – connessi alla semina e al raccolto – che si terranno presso il Museo delle Civiltà. In questo modo il Museo diventa una piattaforma attiva che permette la circolazione libera di queste sementi, agendo come uno spazio di riparazione naturale-culturale e riconoscendo nel patrimonio agricolo italiano e nei saperi tradizionali ad esso connessi un bene non solo da conservare ma da mantenere vivo nel presente.



## Rete di aziende agroecologiche, cooperative e propagatori coinvolti nel progetto

## Le Collezioni Storiche dell'ex Museo Coloniale di Roma

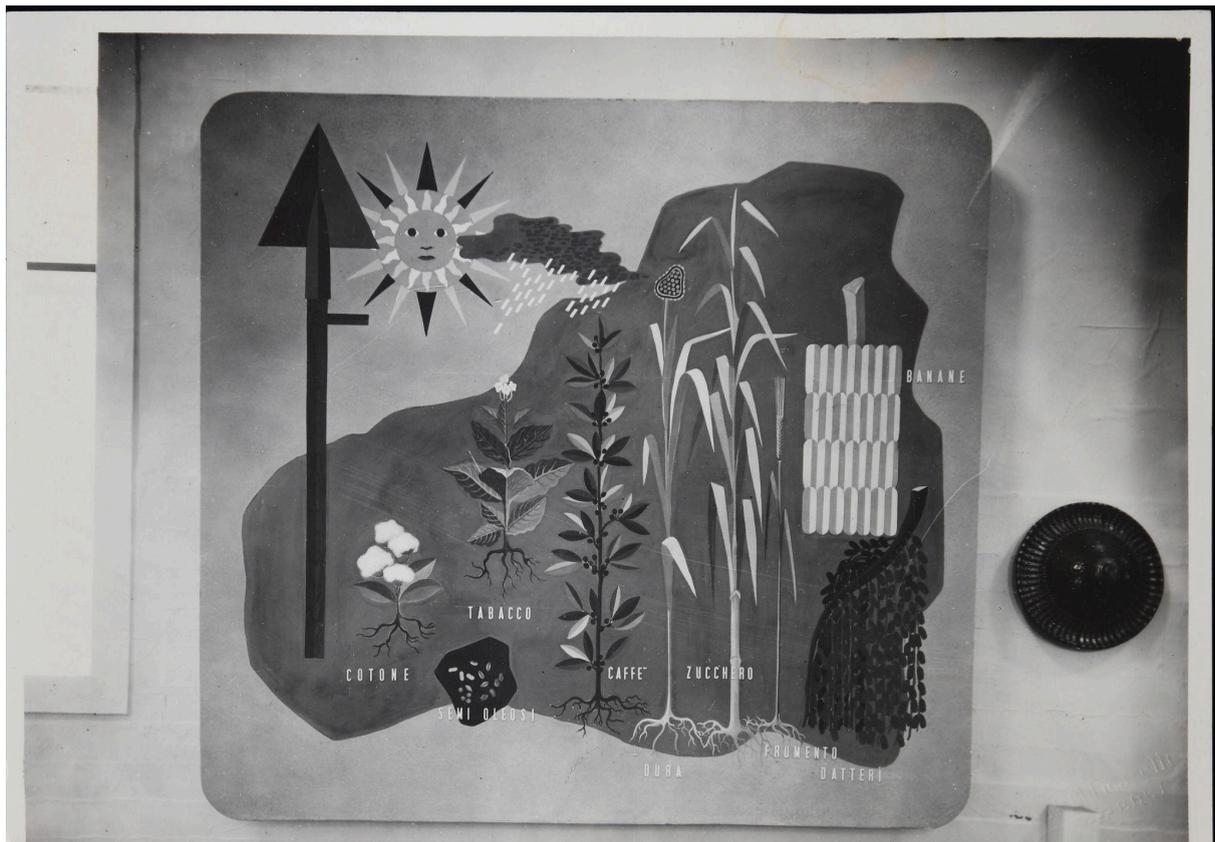
Il percorso di *Museo delle Opacità*, avviato nell'ingresso del Palazzo delle Scienze, continua e termina al primo piano. Questo spazio, però, rappresenta anche un inizio: è infatti un'area limitrofa alle sale che, al piano sottostante, saranno utilizzate a partire dal 2026 per il riallestimento permanente delle collezioni di provenienza coloniale del MUCIV-Museo delle Civiltà.

Le opere d'arte di epoca coloniale e i documenti presentati si concentrano sulla relazione tra agricolture e architetture coloniali, ovvero sulle più essenziali infrastrutture della politica e dell'economia coloniale. In particolar modo, esse parlano dell'impatto delle economie agricole, dei progetti di fondazione urbana e rurale e delle infrastrutture idriche, elettriche e di trasporto costruite in quei contesti. Tra le opere d'arte provenienti dalle collezioni storiche dell'ex Museo Coloniale sono presentate testimonianze dagli artisti Domenico De Bernardi, Garies us Gabret, Laurenzio Laurenzi, Giorgio Oprandi, Yohannes Tesamma/Giustino Varvelli, Teodoro Wolf Ferrari, Yitbärak. Le loro opere sono inserite in dialogo con due opere della collezione di arte contemporanea del Museo delle Civiltà: la scultura *Tripoli* (2015) di Peter Friedl e la mappa in tessuto *Montagna verde* (2011) di Adelita Husni-Bey. La stratificazione di immagini alle pareti, invece, ripercorre la documentazione fotografica di alcune delle principali esposizioni coloniali – nazionali e internazionali, sia di arti che di merci – avvenute sul territorio italiano: a partire dall'*Esposizione Internazionale di Marina e Igiene Marinara* del 1914 a Genova, fino alla *Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare* del 1940 a Napoli, passando per altri eventi espositivi realizzati in questo arco di tempo anche a Roma, Milano e Bari. Questi materiali fotografici dimostrano come, in tutto il territorio nazionale, fossero presenti numerose occasioni di divulgazione popolare e partecipata delle colonizzazioni in corso. La documentazione relativa a questa ampia mobilitazione propagandistica, di cui l'ex Museo Coloniale era uno (ma non l'unico) dei centri propulsivi, contraddice la diffusa convinzione secondo cui gli italiani non avessero consapevolezza di ciò che accadeva nei territori occupati dell'Eritrea, Somalia, Libia ed Etiopia. L'accostamento di queste immagini con quanto testimoniato dalle opere realizzate dagli artisti italiani e del Corno d'Africa, dai dossier fotografici e dagli oggetti presentati nelle collezioni e mostre coloniali permette di comprendere meglio le logiche del racconto sulla colonizzazione che queste collezioni ed esposizioni

propagandarono. E, per questo, evidenzia anche quanto sia necessario oggi ricostruire nei dettagli e tornare a condividere, con racconti accuratamente documentati e compartecipati, la storia coloniale italiana.



**Società Elettrica Coloniale Italiana**, Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare, Napoli, 1940. Biblioteca Nazionale Centrale 'Vittorio Emanuele II' di Roma. Fototeca ISIAO, Collocazione: Esposizioni e fiere, 34a



**Prodotti Autarchici dell'Impero**, Fiera del Levante, Bari, 1938. Biblioteca Nazionale Centrale 'Vittorio Emanuele II' di Roma. Fototeca ISIAO, Collocazione: Esposizioni e fiere, 34a

## Approfondimenti

### Attività estrattive durante l'occupazione coloniale in Libia, Eritrea, Somalia ed Etiopia

Durante il periodo coloniale, l'Italia sviluppò un'intensa attività estrattiva nei territori africani sotto il suo controllo, sfruttando le risorse naturali locali per sostenere l'economia nazionale.

In **Libia**, l'interesse si concentrò inizialmente sulla ricerca di petrolio, sali e minerali ferrosi. Nonostante le difficoltà tecniche e climatiche, furono avviate esplorazioni nel deserto e nelle regioni costiere, che alimentarono l'idea di una "Libia produttiva" da colonizzare e modernizzare.

In **Eritrea**, l'attività estrattiva ebbe un ruolo strategico fin dagli ultimi decenni del XIX secolo. Furono sviluppate miniere d'oro nella regione di Asmara e Dekemhare, oltre a cave di sale e gesso. Gli investimenti miravano a trasformare l'Eritrea in un centro minerario e agricolo capace di autosostenersi economicamente e di contribuire ai bisogni dell'Italia.

In **Somalia**, l'attività estrattiva fu più limitata rispetto agli altri territori. L'interesse principale riguardò l'estrazione di sale nelle regioni costiere e la ricerca di petrolio e gas naturale, senza però significativi successi. La Somalia fu prevalentemente considerata una colonia agricola, utile per la produzione di banane, cotone e canna da zucchero destinati al mercato italiano.

In **Etiopia**, dopo l'occupazione del 1936 e la proclamazione dell'Africa Orientale Italiana, l'estrazione mineraria divenne uno degli strumenti principali per il consolidamento del dominio coloniale. Le ricerche si focalizzarono su oro, platino, ferro e carbone, e furono concessi numerosi permessi a compagnie italiane. Tuttavia, le difficoltà logistiche, la resistenza locale e la scarsità di infrastrutture limitarono i risultati effettivi.

Le attività estrattive italiane in Africa contribuirono a trasformare i paesaggi e a lasciare un'impronta duratura, di cui ancora oggi si osservano tracce materiali, ambientali ed economiche. GD

## La società contadina nell'Etiopia di fine Ottocento

Alla fine del XIX secolo, l'Etiopia era un mosaico di società rurali in cui la vita quotidiana ruotava attorno ad un'agricoltura di sussistenza e alla pastorizia. La maggioranza della popolazione era costituita da contadini, organizzati in comunità fortemente radicate nel territorio e nei legami familiari. I villaggi rurali, composti da capanne circolari (*tukul*), si inserivano in un paesaggio agricolo fatto di campi coltivati a cereali come teff, orzo, miglio e grano, spesso integrati da orti familiari e piccole coltivazioni di legumi.

Il lavoro agricolo seguiva il ritmo delle stagioni e delle piogge, in un ambiente in cui la gestione collettiva delle risorse — come l'acqua e i pascoli — era sostanziale. Gli strumenti agricoli erano costituiti da aratri di legno trainati da buoi, zappe e strumenti manuali adattati alle differenti condizioni climatiche e geografiche del paese.

Il sistema sociale etiopico era strutturato secondo complessi rapporti di dipendenza e reciprocità, lo stesso si ripercuoteva nella gestione delle terre. La proprietà variava a seconda delle regioni. In alcune aree vigeva il sistema *rest*: una forma di proprietà fondiaria familiare e comunitaria basata sull'occupazione originaria di un terreno e la successiva trasmissione per via ereditaria; un sistema che prevedeva la compresenza di più persone titolate all'uso e alla gestione del terreno, il cui diritto era inalienabile. In altre zone si praticava il *gult*, in cui la terra era concessa dal sovrano a nobili, funzionari imperiali e alla chiesa etiopica in cambio di tributi o servizi. Introdotto dal XIV secolo, il *gult* prevedeva sia forme di concessione permanente del terreno (ad esempio ai monasteri) sia forme revocabili attribuite a nobili che, in caso di necessità, garantivano truppe e sostegno all'imperatore. Coloro che ricevevano il *gult* vantavano a loro volta diritti tributari verso i contadini che lavoravano quelle terre attraverso il sistema *rest*. GD

## Laurenzio Laurenzi e la celebrazione del «fascino che si irraggia da Roma»

Convinto sostenitore della politica imperialistica fascista, Laurenzio Laurenzi, nella seconda metà degli anni '30 del XX secolo, aveva intrapreso un lungo viaggio

attraverso i territori affacciati sul bacino del Mediterraneo per realizzare una serie di incisioni che ritraessero le antiche vestigia dell'Impero romano.

Queste opere si possono intendere solo come documenti storici e visivi?

Secondo un giornalista coevo, le acqueforti cui l'artista diede vita al suo rientro in Italia davano testimonianza di «*tutto il fascino della potenza civile e morale, che si irraggia da Roma sulle terre della sponda africana*». Il primo punto su cui riflettere, dunque, sono i soggetti rappresentati: maestosi testimoni della grandezza e della potenza dell'antica Roma in terra d'Africa, e non solo, questi monumenti si ponevano come contraltare visivo alla retorica della ri-conquista, supportando l'idea del diritto, anzi, del dovere "morale" della nuova Roma fascista di ripercorrere il solco della sua illustre "antenata".

È necessario poi soffermarsi su un dato all'apparenza solo tecnico, ma che in realtà testimonia come Laurenzi stesso, almeno sul piano ideologico, condividesse la politica imperialistica fascista. In alcune opere della serie, infatti, celate tra i piccoli tratteggi che modulano dettagli e chiaroscuri, si possono notare delle stringhe calligrafiche che l'artista utilizza per inserire commenti sulla situazione politico-militare, oppure affermazioni di supporto al regime. Nel caso dell'opera in mostra, sulla destra, ai piedi dei pilastri dell'arco, leggermente nascosta tra la tessitura del prato, si trova la scritta «LAVORO AGITATO CAUSA IL PERICOLO DELLA GUERRA, MA SEMPRE FORTE... PER IL DUCE E PER LA PATRIA VINCEREMO TUTTI E TUTTO! W IL RE».

Non si tratta solo di documenti, dunque, ma materiali visuali carichi di potenziale propagandistico, che, in linea con i dettami della cosiddetta 'arte coloniale', avrebbero potuto svolgere un ruolo di primo piano nella creazione della 'coscienza coloniale' degli italiani. MCL

## **Come guardare i dipinti provenienti dai paesi occupati e colonizzati?**

La collezione dei dipinti di area etiopica ed eritrea dell'ex Museo Coloniale di Roma offre l'opportunità di studiare lo sguardo degli italiani di fine XIX-inizio XX secolo, per contestualizzarlo ed attualizzarlo.

Il problema si pone nei confronti di tutti gli oggetti provenienti dal continente africano entrati in collezioni museografiche otto-novecentesche, a lungo considerati come parte di un'unica tradizione uniforme, statica e primitiva rispetto ai canoni europei. Tali pregiudizi hanno impedito per decenni di elevare produzioni creative africane al rango di opere d'arte, associando i manufatti ad un'analisi esclusivamente antropologica, se non a prospettive esotizzanti o razziste. La produzione artistica etiopica ed eritrea non è stata esente da tale prospettiva interpretativa:

*«I soggetti sono sempre religiosi ed eroici, quantunque nella sua, chiamiamola pure evoluzione, l'arte etiopica non abbia superato mai lo stato embrionale, pure ha il merito di ricordarci i bizantini. Pittura primitiva che per secoli ristagnò per ricadere sempre in manifestazioni più barbare»*, affermò il pittore Remo Fabbrì (in: Pittura Abissina, «Etiopia», Anno I, n. 1, 1937, pp. 20-21).

Dalle fonti appare che i dipinti portati dal Corno d'Africa al Museo Coloniale erano funzionali a supportare la narrativa bellica della conquista dei territori, esposti accanto agli oggetti etnografici. Tuttavia, non si tratta solo di un bottino di guerra: come dimostrano i ritratti dei generali italiani dipinti dagli artisti eritrei, che risentono della volontà del colonizzatore nelle scelte contenutistiche e formali, l'atto di prevaricazione era nello stesso atto di creazione. Occorre, quindi, porsi delle domande e rinnovare lo sguardo, a fronte di un'apertura delle narrazioni che voglia approssimarsi alla verità storica e considerare tutti i soggetti coinvolti nella vicenda coloniale, in cui l'arte – italiana come etiopica ed eritrea – rivestì un ruolo di cardinale importanza. GTDC

## **Yohannes Tesemma**

Il dipinto reca la firma dell'artista: in basso in posizione centrale, in lingua amarica si può leggere con il nome Yohannes Tesemma (1914 o 1916-1972), uno dei più importanti pittori etiopici attivo nella città di Addis Abeba. Nipote di un prete copto, Tesemma era originario della regione di Goggam. Ebbe un'educazione religiosa e studiò pittura con Antanah Gabru. Nel 1933 si trasferì ad Addis Abeba, dove iniziò a produrre pitture su carta per le *tei betoch*, locali in cui si consuma una bevanda di miele fermentato o idromele (*tej*, in amarico ጠጃ; in tigrino ጥጥ) e dove i dipinti venivano esposti e venduti.

Nel 1937 Tesemma, insieme ad altri artisti etiopici ed eritrei, lavorò per il georgiano Djougashvilli – anche conosciuto impropriamente come “Principe Amiradjibi” – che aveva aperto ad Addis Abeba un laboratorio di produzione e vendita di opere etiopiche. Nel 1953 divenne insegnante di disegno nella Scuola di arti intitolata all’Imperatrice Menen, moglie dell’imperatore Haile Selassie. Continuò la sua produzione fino alla sua morte, dipingendo soggetti religiosi, eventi storici e scene di vita quotidiana. RADL

## **Addis Ababa: la nuova residenza imperiale**

L’artista Yohannes Tesemma offre il ritratto di una zona particolarmente rilevante per la storia etiopica. Nel XIX secolo, il controllo dei territori era conteso fra diversi capi locali – *negus* e *ras* –, il più potente dei quali veniva riconosciuto come imperatore d’Etiopia con il titolo *negus neghesti*, “re dei re”, un *primus inter pares* che godeva di maggior prestigio ed aveva, fra i vari privilegi, la possibilità di scegliere la città capitale.

Menelik II, già *ras* della regione dello Shewa, succedette come *negus neghesti* d’Etiopia a Yohannes IV del Tigray nel 1889. Fin dagli anni Settanta, ancora *ras*, era alla ricerca di un sito dove fondare un centro urbano, in linea con i propositi di rinnovare ed unificare il paese, accentrando il potere. Inizialmente, la sede del governo di Menelik II era la città di Ankober, sua città natale ed antica capitale dello Shewa.

A seguito della scoperta di alcune rovine di epoca medievale sul monte Entoto, il *negus* scelse di collocarci una base militare, per connettere simbolicamente il suo reame alle glorie dei grandi imperatori del passato. Tuttavia, il sito era scomodo per la fondazione di una città, a causa delle condizioni climatiche e della mancanza di provvigioni di acqua e legname. Di conseguenza, nel 1886, gli insediamenti vennero dislocati verso sud, in corrispondenza dell’attuale capitale etiopica.

Secondo le fonti, fu la regina Taytou, consorte di Menelik II, a volere una residenza nella zona, nelle vicinanze di una sorgente termale chiamata Filwoha. La situazione era così prosperosa che Taytou decise di nominare il nuovo insediamento urbano Addis Abeba, in amarico “*nuovo fiore*”. Attorno alla residenza imperiale, soggetto del

dipinto di Tesemma, sorsero rapidamente numerosi abitati, che ospitassero una popolazione giunta a circa 10.000 abitanti nel regno di Menelik II. Egli si preoccupò, inoltre, di modernizzare la nuova capitale attraverso l'insediamento di un ufficio postale, un ospedale, un sistema telefonico e telegrafico, banche, scuole, alberghi, ristoranti e cinema. Nel 1917 (quattro anni dopo la scomparsa di Menelik II), vi venne insediata anche una stazione della ferrovia Addis Abeba – Djibouti, pietra miliare della storia di una capitale in costante crescita. GTDC

## **Il resoconto del viaggio: Giorgio Oprandi nella colonia Eritrea**

Giorgio Oprandi pubblicò un resoconto del viaggio in Eritrea sul catalogo della *Mostra Eritrea*, realizzata nel 1927 al Palazzo della Consulta di Roma, sede in quegli anni del Ministero delle Colonie e del Museo Coloniale. L'esposizione, inaugurata sotto l'alto patronato di S.A.R. la Duchessa d'Aosta, presentava circa 150 dipinti prodotti in varie regioni della colonia Eritrea durante un viaggio durato quasi un anno.

Le note di viaggio, intitolate "Il mio vagabondaggio eritreo", restituiscono il contesto di produzione delle opere, la dimensione emotiva dell'artista e gli episodi che lo vedono in dialogo con gli apparati coloniali e le popolazioni locali. L'artista riporta con semplicità una serie di episodi oscillando tra letture esotiche, nostalgie della patria e strategie di sopravvivenza, informando sulle ragioni del suo soggiorno in Eritrea:

*"Quel che a me preme è semplicemente dire, così alla buona, al visitatore dei miei quadri eritrei come mai mi accadesse di trovarmi un giorno in Eritrea con cavalletto e tavolozza, come alle porte della mia città lombarda; ed in quale stato d'animo vi abbia eseguito circa centocinquanta tele, che riflettono i multiformi aspetti di quell'interessante e ancora troppo sconosciuta nostra Colonia".*

Dal resoconto apprendiamo, inoltre, che Oprandi fosse il primo pittore italiano a illustrare la colonia Eritrea e che viaggiasse con "un giovane compagno di viaggio, che mi faceva eventualmente da interprete", anche a seguito di altre carovane. In una fase del loro viaggio, Oprandi e il suo accompagnatore facevano parte di una carovana guidata da due cacciatori italiani, che il pittore descrive come "due artidi catturatori di bestie, i quali avevano, col migliore dei garbi, catturato anche noi due,

*sebbene non fossimo poi bestie a segno da non potere, se mai, continuare il nostro vagabondaggio eritreo per conto nostro. Ci avevano sedotti col fantastico quadro del basso piano del Setit, che intendevano esplorare, per vie poco praticabili, alla caccia di belve da portar in Italia vive, e noi due, dopo un po' di naturale incertezza, li avevamo seguiti, dall'alto dei nostri cammelli, con entusiastico slancio". Una notte, Oprandi spara e ferisce per errore a una natica uno degli "indigeni di scorta" della carovana. L'episodio determinerà l'allungamento del soggiorno eritreo e l'incontro con il Commissario coloniale di Agordat e con Jacopo Gasparini (1879-1941), Governatore dell'Eritrea dal 1923 al 1928, eventi che portarono alla realizzazione della mostra in Italia. Si riporta qui di seguito la descrizione dell'evento da parte dell'artista: "...passati alcuni giorni e proprio mentre sto abbandonando la carovana per andare a Kassala, e, da Kassala, per i fatti miei, secondo il mio personale itinerario, mi capita addosso, a chiedermi conto di quella fatale fucilata nientemeno che il Commissario di Agordat. Egli sa già tutto e, per prima cosa vuol vedere il ferito. Lo trova ormai convalescente, ma gli vede ancora ben chiari i segni dei grossi pallini nella natica; e basta perché, naturalmente, apra sull'incidente una sommaria, ma severa inchiesta, avvertendo senz'altro me che non avrei potuto allontanarmi dalla carovana se non a pendenza liquidata.*

*Sta bene. Riparerò al fatale errore. Pagherò di persona. È giusto; e mi rassegnò al mio destino.*

*Ma mi viene un'idea. Dopo il ferito, mostro al Commissario i miei quadri. Idea ottima. Il Commissario si fa di colpo più indulgente. Mi assolve dall'innocente errore di bersaglio, ma a queste precise condizioni: indennizzare la vittima e rinviare il mio viaggio in Egitto, perché possa incontrarmi col Governatore dell'Eritrea e mostrare, se mai, i miei quadri anche a lui.*

*Indennizzo il ferito; me lo tengo con me, come aiutante di campo; e attendo di potermi imbattere in S.E. Gasparini.*

*L'attesa è breve. Dopo pochi giorni m'imbatto proprio in lui. Vede anch'egli le mie impressioni; le trova interessanti e mi prega di rimanere in Eritrea a continuarvi la mia opera di illustratore finché non sia riuscito a mettere insieme un materiale sufficiente per una mostra in Patria".*

Per l'intero resoconto di viaggio si rimanda a

[www.accademiadadini.it/wp-content/uploads/2022/09/1927-Oprandi.pdf](http://www.accademiadadini.it/wp-content/uploads/2022/09/1927-Oprandi.pdf). RADL

## **I piani di colonizzazione agricola nella Piana del Tessenei (Eritrea): sfruttamento e impatto**

La Colonia Eritrea fu fondata dal Regno d'Italia nel 1890, divenendo il primo territorio coloniale italiano. Le prime politiche agricole coloniali, attuate dal 1891 al 1896, erano finalizzate a trasformare l'Eritrea in una colonia demografica, a partire dallo sfruttamento dell'altopiano eritreo, un territorio su cui si intendeva indirizzare la pressione demografica italiana. Si procedette così a una requisizione governativa delle aree coltivate dagli agricoltori locali, in previsione di una loro riassegnazione ai coloni italiani.

La reazione delle popolazioni locali e il cambiamento nel clima politico-militare a seguito della sconfitta italiana nella battaglia di Adua (1896), determinarono un cambio di strategia: il Governatore dell'Eritrea Ferdinando Martini (1841-1928) spostò l'attenzione sulle aree pianeggianti della colonia, che risultavano solo parzialmente coltivate, in quanto abitate da popolazioni che praticavano la pastorizia. Tali territori, a differenza di quelli dell'altopiano, potevano essere sfruttati al meglio attraverso modelli di colonizzazione agricola di tipo industriale; le condizioni climatiche e idrologiche permettevano l'avvio della coltivazione intensiva del cotone, prodotto altamente ricercato in Italia per l'industria tessile. Il progetto poteva realizzarsi però solo a condizione di un più sistematico sfruttamento dei corsi d'acqua stagionali con la realizzazione di opere idriche, quali sbarramenti e dighe, che avrebbero permesso una disponibilità costante delle acque per l'agricoltura.

Il Ministero delle Colonie affidò nel 1905 la realizzazione di un'indagine lungo il fiume Gash all'ingegnere Nicola Coletta, il quale individuò nella Piana del Tessenei il luogo più adatto per costruire uno sbarramento del fiume. Il progetto, però, rimase irrealizzato fino agli anni Venti: fu infatti Jacopo Gasparini, Governatore dell'Eritrea dal 1923 al 1928, a ridare impulso al piano di colonizzazione agricola ipotizzato nella fase coloniale liberale, nel quadro delle più ampie politiche economiche coloniali del Fascismo, anche a partire dal modello sperimentato in Somalia dalla S.A.I.S. – Società Agricola italo-somala e considerato di successo.

Il progetto di sfruttamento agricolo interessò più di 10.000 ettari. La coltivazione principale era quella del cotone della varietà *sakellaridis* e le attività produttive si basavano principalmente sulla manodopera locale. Nel 1929 circa 1000 famiglie, principalmente provenienti dalle popolazioni Cunama e Beni Amer, si erano insediate nel Tessenei. Nel 1931 la SIA – Società Imprese Africane, fondata e presieduta dall'ex governatore Jacopo Gasparini, prese la concessione dell'intera area e della filiera produttiva. Nel corso degli anni Trenta la Società arrivò a produrre ogni anno 10.000 quintali di dura e 6000 quintali di cotone.

Come mostrato da recenti studi

([www.shs-conferences.org/articles/shsconf/pdf/2019/04/shsconf\\_modscapes2018\\_05002.pdf](http://www.shs-conferences.org/articles/shsconf/pdf/2019/04/shsconf_modscapes2018_05002.pdf)), le infrastrutture idriche realizzate nella Piana del Tessenei negli anni Venti e Trenta dello scorso secolo causarono un cambiamento radicale nel paesaggio e nella demografia locale. La massiccia deforestazione e la conseguente riorganizzazione dei terreni ebbero infatti un impatto drammatico sulle culture agricole tradizionali, sui processi di produzione e sulla biodiversità locale, oltre che sulle relazioni sociali e sugli assetti dei ruoli e delle attività familiari. RADL

## **Didascalie parlanti**

### **Collezioni Storiche dall'ex Museo Coloniale di Roma**

#### **Le vestigia dell'antica Roma nella propaganda coloniale**

Nelle ambizioni politiche sia dell'Italia liberale che, successivamente, di quella fascista, l'invasione coloniale della Libia fu descritta come un ritorno, una riconquista di un territorio che doveva essere italiano perché era stato un tempo parte dell'Impero romano: la cosiddetta "quarta sponda" dei domini romani nel Mediterraneo. Questa retorica si fondava sulla presupposta continuità storica e culturale che avrebbe reso l'Italia contemporanea l'erede dell'antica Roma. In questa prospettiva i resti archeologici di origine romana presenti nei territori libici divennero elementi visivi di grande rilevanza propagandistica. Nelle sale dell'ex Museo Coloniale di Roma, tale retorica trovò la propria applicazione dell'esposizione di modelli in scala di diversi siti o monumenti romani, tra cui quello dell'Arco di Marco Aurelio e Lucio Vero.

Innalzato nel 183 d.c. per commemorare le vittorie romane sui Parti ad opera di Lucio Vero, fratello dell'imperatore Marco Aurelio, l'arco di trionfo a struttura quadrifronte fu, nel corso del tempo, inglobato nella città tripolina divenendo parte integrante del tessuto urbano e ospitando al suo interno anche esercizi commerciali tra cui, agli inizi del Novecento, un cinematografo. Con l'occupazione italiana nel 1911 ebbe inizio un programma di recupero archeologico delle architetture romane della città e una loro monumentalizzazione che modificò lo spazio urbano di Tripoli. L'arco di Marco Aurelio e Lucio Vero fu oggetto di una campagna di scavo che ne recuperò lo strato originario, mentre le costruzioni più recenti che lo circondavano furono rase al suolo, isolando così l'edificio dal resto dell'abitato. Documentazione storica e visiva di tale passaggio, conclusosi negli anni Trenta del XX secolo, è data dalle due opere qui esposte: quella del 1904 di Giustino Varvelli (seconda metà XIX-prima metà XX secolo) che ritrae l'edificio immerso nel contesto cittadino, nella medina, prima dunque dell'occupazione italiana; e quella del 1935 di Laurenzio Laurenzi (1878-1943) quando l'arco era già stato isolato dal tessuto urbano per essere trasformato in un monumento, traccia materiale di quel passato romano a cui retoricamente si richiamava l'occupazione coloniale italiana della Libia. GD

## **Estrattivismo coloniale**

La presenza italiana in tutti i paesi invasi e occupati nel periodo coloniale – Eritrea, Somalia, Tripolitania, Cirenaica, Fezzan ed Etiopia – si accompagnò ad uno sfruttamento delle risorse umane e naturali di quei territori. La popolazione civile lavorò come manovalanza in imprese economiche e infrastrutturali e molte materie prime iniziarono ad essere estratte, esportate e raffinate in Italia. È nel periodo coloniale che ebbe infatti inizio quell'estrattivismo su larga scala di materiali esportati fuori dal continente africano, senza sostanziale lavorazione e beneficio per le società e popolazioni locali, che continuò anche in epoca postcoloniale e le cui conseguenze si rivelano ancora nella nostra contemporaneità.

Nelle fiere coloniali ampio spazio veniva dato al settore merceologico, in cui si esponevano le materie prime provenienti dai territori africani occupati e i prodotti finali, allo scopo di promuovere nella società italiana investimenti e al tempo stesso celebrare le azioni e imprese commerciali nazionali. Il primo nucleo collezionistico dell'ex Museo Coloniale di Roma proveniva dalla fiera campionaria presente nell'*Esposizione internazionale di marina e igiene marinara - Mostra coloniale italiana*, organizzata a Genova nel 1914, e nel 1929 fu inaugurata una sezione dell'ex Museo Coloniale esclusivamente dedicata al tema merceologico.

Dopo l'occupazione dell'Etiopia e la proclamazione dell'Africa Orientale Italiana nel 1936, per rispondere alle misure autarchiche intraprese in Italia, particolare attenzione fu posta sulla ricerca geologica e sull'estrazione del marmo e di minerali, tra cui oro, salgemma, potassio, quarzo, platino. Sorsero diverse società estrattive per iniziativa pubblica, ma anche di banche o di imprese siderurgiche e meccaniche a capitale italiano e talvolta internazionale. In epoca coloniale alcuni tra i più grandi gruppi industriali italiani investirono e parteciparono in attività estrattive e imprenditoriali nei territori africani occupati dall'Italia o da altri paesi europei. GD

## **Rappresentazioni del potere coloniale in Eritrea**

Probabilmente realizzato su commissione italiana, questo dipinto anonimo raffigura in primo piano il governatore dell'Eritrea, seguito da un ufficiale italiano e un gruppo di ascari al suo comando, mentre procedono tra la popolazione locale.

Come nello stile della tradizione pittorica etiopica ed eritrea, la figura principale, a cui il pittore intendeva dare maggiore rilievo, è stata posta al centro della raffigurazione e ritratta in dimensioni più grandi rispetto agli altri personaggi ed elementi del dipinto. L'intento era quello di simboleggiare il potere del governatore della colonia, la sua autorità e dominio tanto sull'apparato militare coloniale quanto sulla popolazione civile rappresentata sulla sinistra, come esplicitato dallo stesso pittore nella didascalia in lingua trigrina: *"la popolazione [che] saluta, mentre presenta petizioni: chi per questioni terriere, chi per la paga, chi [per] decisioni"*. Si tratta di una scena di vita amministrativa coloniale che racconta consuetudini connesse anche alla gestione delle terre. La centralità in quest'opera del sistema e apparato di potere coloniale potrebbe ravvisarsi inoltre nel colore con cui è rappresentato il cavallo del governatore, nero e non bianco, come invece nella tradizione pittorica locale erano di solito raffigurati questi animali quando si trattava di destrieri di personalità importanti.

Il dominio coloniale si estende infine sugli elementi architettonici della città, come gli edifici posti sullo sfondo del dipinto. Probabilmente si tratta di Massaua o di Asmara: la prima dal 1890 capitale della colonia Eritrea, la seconda dal 1897. Le architetture ritratte sono quelle precedenti agli interventi urbanistici ed edilizi che investirono entrambe le città a partire dagli inizi del XX secolo per proseguire negli anni Venti e Trenta. Tra le costruzioni raffigurate vi sono abitazioni tradizionali (*hidmo*) e quella che appare essere una chiesa a pianta circolare, tipica dell'architettura eritrea. GD

### **Scene di vita contadina**

Al momento dell'occupazione da parte italiana dell'Impero d'Etiopia, l'agricoltura e l'allevamento erano i settori su cui si basava l'economia del paese. Le terre erano divise in vasti appezzamenti di proprietà delle famiglie nobiliari fedeli al *negus* ("re", dalla radice semitica *ge'ez ngś*, "regnare") e da queste fatte coltivare alla popolazione rurale che, nella propria gerarchia sociale, comprendeva anche contadini e schiavi. Cereali, ortaggi, frutta, legumi, sesamo, caffè erano i prodotti agricoli maggiormente coltivati per un consumo principalmente locale, e quindi non di sfruttamento estensivo volto ad una produzione agricola commerciale come avvenne a seguito dell'occupazione coloniale.

In questo dipinto, realizzato molto probabilmente in Etiopia date le iscrizioni in amarico e *ge'ez*, il tema è proprio quello del mondo agricolo della sussistenza. L'opera è suddivisa per registri come da tradizione pittorica degli *antika*, dipinti in cui vengono narrate storie, originariamente a carattere mitico-religioso e in seguito connesse anche a temi laici di vita quotidiana o della sfera politica.

Nell'opera qui esposta, in una lettura che inizia dall'alto e si legge da sinistra verso destra, sono raccontate scene di vita contadina dell'Etiopia di fine XIX-inizi XX secolo, accompagnate da didascalie esplicative. "Seminatore", "sorveglianza delle coltivazioni in germoglio", "sarchia le erbacce", "tiene a bada gli uccelli" sono i soggetti presenti nelle scene del primo registro. "Miete", "trasporta il carico", "trebbia", "ripone in sacchi di pelle", "immette nel serbatoio per cereali" sono quelli del secondo. Nel terzo registro le didascalie riportano "estrae dal serbatoio", "lei macina", "lei cuoce il pane", "lei attinge l'acqua", "lei si dirige verso casa", in cui particolare attenzione è data ai differenti ruoli attribuiti consuetudinarmente all'uomo e alla donna nella società contadina del tempo. Nell'ultimo registro la narrazione pittorica riporta i seguenti titoli per ogni scena: "lui munge la vacca", "lui scalda al fuoco", "lui cena" e "lui a letto" ripetuto due volte. Al centro del bordo finale del dipinto vi è firma dell'autore: Yitbarārak. GD

### **Infrastrutture tradizionali**

Ad accompagnare e raccontare gli eventi connessi all'invasione e dominio coloniale vi furono anche artisti che con le proprie opere raffigurarono i paesi occupati dalle truppe, i loro paesaggi e i loro abitanti. Nell'attenta campagna volta alla rappresentazione visiva delle colonie e alla costruzione di immaginari coloniali per il pubblico italiano, l'arte fu utilizzata come strumento della propaganda coloniale: furono infatti organizzate mostre di arte coloniale, e nel Museo Coloniale era presente una sezione storico-artistica contenente soprattutto dipinti e disegni ambientati in Etiopia, Eritrea, Somalia, Tripolitania, Cirenaica e Fezzan.

Nel 1924, su indicazione di Emilio Del Bono, Vittorio Emanuele III invitò Teodoro Wolf Ferrari (1878-1945) in Tripolitania, dove il pittore si dedicò ad una produzione di vedute paesaggistiche. Nelle sue opere si dà rappresentazione anche ad elementi antropici e tradizionali con cui le popolazioni della Tripolitania modellarono,

addomesticarono e gestirono il territorio prima della costruzione delle infrastrutture coloniali.

In *Vecchio pozzo a Shara Shatt* (1925), Wolf Ferrari rappresenta una struttura locale costruita per l'approvvigionamento dell'acqua in questo centro vicino a Tripoli, luogo di una battaglia e rappresaglia avvenuta nel 1911 durante l'invasione coloniale di età liberale. I pozzi tradizionali comparivano spesso nelle immagini (fotografie, cartoline, disegni, dipinti) dei paesaggi libici e più in generale nordafricani che venivano poi trasmesse in Italia ed Europa. Frutto dell'ingegno e della convivenza con il territorio da parte delle società locali, i pozzi tradizionali erano strumenti di sussistenza basati su una conoscenza del sistema delle acque presenti nel sottosuolo. Il pozzo è la rappresentazione esterna di delicati saperi ed equilibri ambientali. GD

### **Azione colonizzatrice in Etiopia: l'Ente "Puglia d'Etiopia"**

A seguito della campagna di occupazione dell'Etiopia (1935-1936) da parte del Regno d'Italia, i generali Pietro Badoglio e Rodolfo Graziani avviarono i primi tentativi di colonizzazione agricola e demografica dei nuovi territori conquistati. Nel 1937 Benito Mussolini nominò Amedeo di Savoia Duca d'Aosta Viceré d'Etiopia e nel 1938 si pianificò una campagna che prevedeva il coinvolgimento sia di Enti regionali – creati allo scopo – che di altre istituzioni – come l'O.N.C.-Opera Nazionale Combattenti, la quale poteva garantire una precedente esperienza in piani di bonifica agraria nel territorio nazionale, come nell'Agro Pontino e in altre regioni italiane.

L'Ente "Puglia d'Etiopia" fu tra i primi Enti regionali ad essere creato, seguito da "Romagna d'Etiopia" e "Veneto d'Etiopia". Finanziato dal Banco di Napoli e dall'Istituto Nazionale Fascista di Previdenza Sociale, l'Ente pugliese avviò un progetto pilota di colonizzazione intensiva nel territorio del Governatorato dell'Harar, istituendo il Comprensorio di "Puglia d'Etiopia". Tra il 1938 e il 1939 venne costruito un villaggio civile chiamato "Bari d'Etiopia" e una serie di case coloniche, entrambe realizzate su progetto dell'architetto Saverio Dioguardi (1888-1961) che negli anni precedenti aveva realizzato nella città di Bari diverse opere urbanistiche e progettato per l'O.N.C, in Etiopia, i villaggi di fondazione Oletta e Biscioftù.

Il centro urbano era costruito ispirandosi ad un ideale villaggio italiano: intorno a una piazza centrale si articolavano una serie di edifici civili e religiosi, a cui si collegava un impianto di case coloniche rurali nelle campagne circostanti. Nel 1939 vennero avviati i anche i cantieri per la realizzazione di infrastrutture stradali e idriche – acquedotto e canalizzazioni – che avrebbero permesso lo sfruttamento e il piano di avvaloramento dei terreni. I primi 100 coloni provenienti dalla Puglia arrivarono nel territorio nel febbraio 1939. RADL

### **Giorgio Oprandi. Pittore viaggiatore, pittore coloniale**

Giorgio Oprandi (1883-1962) iniziò la sua formazione all'Accademia Tadini di Lovere, proseguendo gli studi all'Accademia Carrara di Bergamo e, in seguito, a Roma. Pittore-viaggiatore, paesaggista e ritrattista di ispirazione "orientalista", fu uno dei più apprezzati pittori coloniali dell'epoca.

A partire dai primi anni Venti e fino ai primi anni Quaranta, Oprandi viaggiò e operò in diversi paesi africani e nei Balcani. Durante il viaggio in Egitto, Re Fu'ād I gli commissionò la realizzazione di 12 pannelli decorativi per il salone dei ricevimenti del suo palazzo. A riprova del suo successo come pittore 'coloniale', le sue opere furono esposte alla Mostra d'Arte Coloniale di Anversa (1930), alla *Prima Mostra Internazionale d'Arte Coloniale*, svoltasi nel 1931 a Roma, presso il Palazzo delle Esposizioni, dove gli fu dedicata un'intera sala; lo si ritrova, poi, anche alla *Seconda Mostra Internazionale d'Arte Coloniale* di Napoli (1934).

Tra il 1925 e 1926, Oprandi partì per l'Eritrea, prima colonia italiana, e nel 1927 espose più di 150 dipinti realizzati durante il suo viaggio in una mostra personale tenutasi al Museo Coloniale di Roma. Il dipinto esposto raffigura un bosco di palma doum, una pianta spontanea il cui seme divenne, già dalla fine del XIX secolo, uno dei primi prodotti coloniali esportati dall'Eritrea per l'industria italiana dei bottoni.

Nelle sale dell'ex Museo Coloniale, inoltre, erano esposti altri tre dipinti prodotti in Eritrea, tra i quali due raffiguranti i lavori di bonifica avviati dagli italiani nella piana di Tesseney, una regione dell'Eritrea interessata all'epoca da un progetto di valorizzazione agricola incentrato sulla coltivazione intensiva del cotone. Il piano fu

avviato nel 1924 con la costruzione di infrastrutture idriche, in particolare una diga di sbarramento del fiume Gasc.

Le opere di Oprandi risultano interessanti per comprendere come tali opere fossero investite anche dal compito di restituire un'immagine dei progetti di valorizzazione agricola che caratterizzarono il progetto coloniale durante il Fascismo. Oprandi, attraverso la produzione artistica in viaggio, raccoglie e poi diffonde in Italia visioni e prospettive cariche di riferimenti alle estetiche orientaliste, concentrandosi su paesaggi e panorami in cui inizia a intravedersi la proliferazione delle attività di colonizzazione. RADL

### **Colonizzazione agricola in Cirenaica: genocidio, sottrazione della terra, sfruttamento del *al-Jabal al-Akhḍar* (“Montagna verde”)**

Il villaggio “Luigi di Savoia” fu tra i primi costruiti dall’Ente per la colonizzazione della Libia, negli anni Trenta, all’interno di un più ampio piano di sottrazione e sfruttamento delle terre fertili della regione *al-Jabal al-Akhḍar* (“Montagna verde”) in Cirenaica.

L’Ente fu istituito nel 1932 come “Ente per la colonizzazione della Cirenaica”, assumendo nel 1935 la denominazione definitiva a seguito dell’unificazione amministrativa della Tripolitania e della Cirenaica. Dipendeva dal Ministero delle Colonie e dal Commissariato per le Migrazioni e la colonizzazione interna e operava in sinergia con l’Ufficio Opere pubbliche di Bengasi. La sede dell’Ente era stata individuata nella città di Barqa (attuale El Merq) rinominata Barce come richiamo alla sua fondazione romana a seguito dell’occupazione da parte delle truppe italiane (1913).

Tra il 1933 e il 1934, sorsero i primi quattro villaggi costruiti dall’Ente: “Beda Littoria”, “Primavera”, “Luigi di Savoia” e “Giovanni Berta”. Con la scelta dei nomi si intendeva evocare simboli del Fascismo, come nel caso di Beda Littoria che richiamava una delle “città nuove” fondate a seguito della bonifica della Pianura Pontina, o per celebrare personalità ritenute importanti per la colonizzazione, come Luigi di Savoia, nipote del Re Vittorio Emanuele II, fondatore della Società agricola Italo-Somala in Somalia.

Le attività di colonizzazione agricola e demografica vennero avviate dopo la cosiddetta "riconquista della Libia" (1928-1932), cruenta repressione della resistenza libica anticoloniale. In Cirenaica si assistette alla deportazione delle popolazioni locali verso 13 campi di concentramento costruiti nella regione della Sirtica e a sud di Bengasi. Si stima che 60 mila cirenaici morirono in questa operazione. I terreni, sottratti e confiscati, furono destinati ai nuovi coloni. Alcuni storici si riferiscono a questi drammatici eventi con la locuzione di "Genocidio del Gebel" (nome italiano per *al-Jabal al-Akhḍar*).

L'opera di colonizzazione demografica ed agricola proseguì negli anni successivi. Italo Balbo, governatore della Libia, progettò nel 1938 l'impresa dei Ventimila, finalizzata al trasferimento in Libia di famiglie contadine italiane e alla costruzione, in Tripolitania e in Cirenaica, di 1800 poderi. Nel 1940 erano stati costruiti 30 villaggi in cui vivevano 100.000 coloni italiani. RADL

### **Sfruttamento di giacimenti minerari in Etiopia**

Il dipinto (non sono ancora state reperite notizie biografiche dell'autore dell'opera) raffigura un complesso di abitazioni del villaggio che era stato realizzato intorno a una concessione mineraria italiana in Etiopia.

Nel 1905 l'ingegnere piemontese Alberto Prasso, infatti, ottenne dall'Imperatore d'Etiopia Menelik II la concessione per lo sfruttamento dei giacimenti minerari a Jubdo, nella regione del Birbir. Le attività estrattive di platino, oro e altri metalli pregiati prese avvio nel 1924 da parte della *Société Minière des Concessions Prasso en Abyssinie*, fondata da Prasso con capitali italiani e francesi. Con l'occupazione italiana dell'Etiopia, nel 1935 Prasso fu estromesso dalle sue concessioni e mandato al confino.

A partire dal 1936, la valorizzazione delle risorse minerarie dell'Etiopia fu affidata a diverse imprese e società, tra cui la S.A.P.I.E. (Società Anonima per le Imprese Etiopiche), che operava nelle regioni occidentali del paese in quanto azionista di maggioranza delle società Prasso e della Società Mineraria Italo-Tedesca, come risultato di accordi tra l'Italia e la Germania. La S.A.P.I.E. controllava, quindi, due

concessioni: la prima nella regione dell'Uollega lungo una superficie di 36.000 km<sup>2</sup>, la seconda nel Beni Sciangul con un'estensione di 4000 km<sup>2</sup>.

Le modalità di estrazione della società avevano un'impostazione militare: ogni colonna, gruppo di 35-40 uomini che esplorava un territorio specifico, era scortata da militari ascari ed era coordinata da un ingegnere della direzione generale della società. Nel 1936 fu istituito un Servizio Minerario Coloniale per pianificare l'esplorazione dell'Etiopia e di altri territori dell'A.O.I, mentre alla Compagnia Mineraria Etiopica fu affidato il lavoro di indagine nei territori inesplorati. RADL

### **Addis Abeba: nuova capitale di Menelik II**

Il dipinto raffigura una porzione del monte Entoto, una montagna situata nella parte settentrionale della città di Addis Abeba in Etiopia, dove a partire dal 1886 l'Imperatore Menelik II (1844-1916) decise di fondare una nuova capitale, grande e moderna, avviando un ampio piano di sviluppo urbanistico.

In alto a destra del dipinto si può vedere una didascalia in lingua amarica che recita: "Il Palazzo imperiale di Sua Maestà Menelik". Il Palazzo, noto agli italiani come *Grande Ghebbi*, fu costruito nel 1886 per essere la residenza di Menelik II, diventando qualche anno dopo anche sede del governo imperiale. La struttura è raffigurata dall'artista, Yohannes Tasamma, tra due edifici terminanti a cupola: si tratta con molta probabilità delle chiese adiacenti al palazzo: Teaka Mariam Bahata (Santa Maria) e Debre Mengist (San Gabriele). La vegetazione rappresentata dall'artista richiama la presenza di una foresta di alberi di provenienza non locale, gli eucalipti, fatti impiantare dall'Imperatore per riforestare l'area e far fronte alla necessità di legname. Questo elemento vegetale caratterizza tutt'oggi il paesaggio della città.

Con l'occupazione italiana dell'Etiopia (1935), vennero avviati nuovi piani urbanistici della città di Addis Abeba. Già dal primo assetto del 1936, il criterio ordinatore del piano di trasformazione urbana fu la segregazione razziale: per far posto al quartiere italiano si iniziò a procedere con l'esproprio delle abitazioni e si avviò la costruzione di un quartiere indigeno per gli etiopici. Il progetto definitivo del 1938, a firma degli architetti Cesare Valle e Ignazio Guidi e solo parzialmente realizzato, prevedeva di

spostare il centro politico e civile della città dal Monte Entoto all'area vicino alla stazione ferroviaria, dove sarebbe sorto un quartiere europeo, chiamato Piazza. Si prevedeva, inoltre, la realizzazione di una nuova rete stradale, di un acquedotto e di una serie di edifici civili e religiosi. RADL

### **L'ex Museo Coloniale di Roma**

I materiali presentati sono alcuni degli apparati comunicativi e informativi del percorso espositivo dell'ex Museo Coloniale di Roma. Il Museo Coloniale fu inaugurato da Benito Mussolini nel 1923 nel Palazzo della Consulta, sede del Ministero delle Colonie.

Nato con una finalità propagandistica, il museo esponeva oggetti raccolti nelle colonie italiane in Libia, Eritrea e Somalia, già presentati al pubblico in diverse fiere e mostre coloniali.

Nel 1934 il museo fu trasferito in via Aldrovandi, e nel 1940 venne rinominato Museo dell'Africa Italiana. Nel 1938 chiuse per riscontro inventariale e riaprì nel 1947, nello stesso anno in cui l'Italia rinunciava formalmente alle colonie con l'eccezione del protettorato in Somalia. Il Museo chiuse definitivamente agli inizi degli anni '70. Nel 1953, sotto la vigilanza del Ministero degli Affari Esteri, le collezioni erano state devolute all'Istituto Italiano per l'Africa. Passate al Ministero della Cultura nel 2017, le collezioni dell'ex Museo Coloniale sono oggi parte del MUCIV-Museo delle Civiltà, che ne sta curando la ri-catalogazione e la progressiva restituzione al pubblico. Esse comprendono circa 12.000 oggetti, prodotti o sottratti nel corso dell'esperienza coloniale italiana in Africa. GD-RADL

### **La “Mostra Campionaria” dell'ex Museo Coloniale di Roma: per una mappatura delle agricolture coloniali**

In questa vetrina sono presentate le ricerche in corso su alcuni prodotti agricoli connessi alle pratiche estrattive e ai piani di colonizzazione demografica e agricola messi in atto durante il periodo coloniale in Eritrea, Somalia, Cirenaica, Tripolitania, Fezzan ed Etiopia. I materiali esposti sono selezionati da una più ampia raccolta di circa 2.000 campioni botanici, mineralogici, zoologici, prodotti commerciali grezzi o

lavorati originariamente esposti nella sezione “Mostra Campionaria” dell’ex Museo Coloniale di Roma e in diverse esposizioni coloniali dei primi decenni del XX secolo.

La sezione fu inaugurata nel 1929 con lo scopo di giustificare le conquiste coloniali, incentivare le attività di esportazioni e importazioni commerciali, implementare le filiere industriali e agricole in Italia e nelle colonie. La raccolta materializza e documenta i meccanismi di sfruttamento di manodopera locale e di spoliatura delle risorse naturali che caratterizzarono le agricolture nei territori colonizzati.

Semi, frutti, fibre, oli e altri campioni vegetali della suddetta sezione merceologica dell’ex Museo Coloniale saranno periodicamente sostituiti e rinnovati, in una progressione che seguirà la riattivazione dell’intervento di Cooking Sections intitolato *Rights to Seeds, Rights of Seeds* (“*Diritti ai semi, diritti dei semi*”).

Al primo nucleo relativo al Villaggio Duca degli Abruzzi in Somalia e alla S.A.I.S – Società Agricola italo-somala seguiranno approfondimenti fruibili nel supporto multimediale interattivo posto qui accanto. L’intento è quello di presentare, partendo dalle collezioni storiche del Museo, una prima mappatura delle agricolture nelle ex colonie italiane, all’interno delle più ampie politiche ed economie coloniali del periodo liberale e fascista che portarono alla fondazione di nuovi villaggi agricoli coloniali, alla costruzione di infrastrutture e alla trasformazione degli ecosistemi locali. RADL

### **La conquista dell’Oasi di Gialo e la “pacificazione” della Libia**

La scena rappresentata fa riferimento all’occupazione dell’Oasi di Gialo in Cirenaica, avvenuta il 26 febbraio 1928 nell’ambito delle operazioni militari conosciute come *Conquista delle Oasi del 29° parallelo*, condotte dalle truppe coloniali italiane dal gennaio al maggio 1928. Le operazioni portarono all’occupazione della catena delle oasi esistenti lungo il 29° parallelo nord (Giofra, Zella, Marada, Augila, Gialo) con l’obiettivo di unificare le due colonie della Tripolitania e della Cirenaica e di consolidare il controllo politico-militare italiano nei territori libici.

L’autore del dipinto, come si legge al centro in basso, è Gariesus Gabriet, ascario eritreo che combatté nei battaglioni eritrei delle truppe coloniali italiane operanti in Libia sotto il comando del colonnello Pietro Maletti. L’opera, quindi, costituisce una

testimonianza interna e alternativa delle operazioni militari coloniali e documenta in dettaglio un momento cruciale del processo di "riconquista della Libia" (1928-1932): l'occupazione integrale di tutto il territorio e la repressione di ogni forma di resistenza anti-coloniale, che costituivano la premessa per una dominazione completa della Libia, una sua gestione politico-amministrativa unitaria e l'avvio di progetti di colonizzazione agricola, demografica e commerciale.

Un cartello dattiloscritto posto nel retro del dipinto, posteriore all'epoca della realizzazione dell'opera, recita: «*Nella sua fantasia il "pittore" (ascari eritreo Gariesus Gabriet) ha voluto ritrarre la nostra pacifica occupazione dell'Oasi di Gialo (Cirenaica, 1928), sotto il comando dell'allora Generale Ottorino Mezzetti, Comandante delle Truppe (quello con cavallo bianco). L'allora capitano Lorenzini, comandante la squadriglia autoblindo, è quello con la barba, secondo il pittore!*»

Le tecniche e le iconografie dell'opera si allontanano dai canoni classici dell'arte etiopica ed eritrea tradizionale; si percepisce, infatti, l'influenza di tecniche e modalità rappresentative europee, per esempio nell'uso della prospettiva, nei cromatismi e nella rappresentazione della figura umana e del cavallo. RADL

## Collezioni Arti e Culture Contemporanee

### **DAAR – Sandi Hilal e Alessandro Petti, *Ente di Decolonizzazione: Ceneri***

*Ceneri* è una nuova fase del progetto di lungo termine *Ente di Decolonizzazione* e nasce appunto dalle ceneri di una copia dell'opera *Ente di Decolonizzazione* (2022), realizzata da DAAR (fondato nel 2007 da Sandi Hilal e Alessandro Petti; vivono tra la Palestina e la Svezia) ed esposta sulla terrazza del Palazzo delle Scienze qui al MUCIV-Museo delle Civiltà. La copia è stata bruciata tramite un rito collettivo tenutosi nel maggio 2024 presso l'ex Ente di Colonizzazione del Latifondo Siciliano a Carlentini (in provincia di Siracusa). Le ceneri, raccolte ora in 18 anfore, sono destinate a "fertilizzare" altrettanti nuovi progetti e a continuare le riflessioni iniziate e facilitate dall'*Ente di Decolonizzazione* circa la riconsiderazione critica degli effetti di varie forme di patrimonio difficile (fascista, coloniale, e modernista) e l'immaginazione collettiva di nuovi possibili usi. Con *Ceneri* gli artisti hanno deciso di riassembrare due vetrine dell'ex Museo Coloniale, ribaltando la loro funzione originale e facendole diventare un dispositivo per condividere il video che illustra la trasformazione dell'Ente di colonizzazione in un Ente di Decolonizzazione.

Come dimostra il lavoro di DAAR, in Italia esiste un vasto patrimonio prodotto durante il periodo coloniale (1882-1960) e verso il quale non si è avviato un consapevole processo di decolonizzazione. Dalle ceneri nasce quindi un'altra iniziativa: la collaborazione con il Museo delle Civiltà per lanciare il primo *Premio per il Riuso Critico del Patrimonio Difficile* – il cui premio inaugurale è assegnato al Comune di Carlentini per il sostegno nel riutilizzo critico di Borgo Rizza. Insieme, DAAR e il Museo delle Civiltà vogliono riconoscere il valore di soggetti e progetti capaci di riorientare questi patrimoni difficili verso nuove interpretazioni e forme di utilizzo, con l'obiettivo di generare ulteriori possibilità trasformative e condivise. ML

### **Cooking Sections, *Diritti ai semi, diritti dei semi***

*Rights to Seeds, Rights of Seeds* si posiziona in dialogo con la raccolta di semi e prodotti agricoli delle collezioni dell'ex Museo Coloniale, esposti nell'allestimento *Museo delle Opacità #2. Agricolture e architetture coloniali*. L'opera di Cooking Sections (fondato a Londra nel 2013 da Daniel Fernández Pascual e Alon Schwabe;

vivono a Londra) conserva i semi di diverse varietà di ortaggi del Sud Italia (125 in totale), non registrati e resistenti all'aumento delle temperature e alla siccità. Le sementi sono conservate all'interno di vasi in ceramica, che si ispirano ai tradizionali contenitori di semi dell'Italia meridionale, smaltati con ceneri provenienti dalla raccolta di residui di semi e rami di alberi d'olivo seccati durante la diffusione del batterio *xylella fastidiosa* che ha irrimediabilmente compromesso la monocultura olivicola nel sud della Puglia. In due eventi annuali, legati alla semina e al raccolto, agricoltrici e agricoltori portano altri semi al Museo da scambiare con quelli conservati nell'opera, trasformando così il Museo in uno spazio attivo, dove la circolazione libera di queste varietà non registrate viene resa possibile.

Con l'obiettivo di stabilire una collaborazione a lungo termine con la rete di agricoltori e agricoltrici che si occupa di preservare questi semi, il Museo delle Civiltà ha firmato un protocollo annuale di "scambio di semi" che formalizza la custodia dei semi non registrati e permette così a questi ultimi di rimanere liberi da rivendicazioni di proprietà e restrizioni commerciali. In questo senso, l'intervento di Cooking Sections rappresenta anche un'opportunità per poter avviare una riflessione più ampia sulle diverse implicazioni dei "diritti della natura", partendo proprio dai diritti dei semi qui depositati. Questi semi rimangono liberi da rivendicazioni di proprietà, brevetti o restrizioni commerciali, circolando attraverso una collezione vivente di cui il museo si fa garante. ML

### **Adelita Husni-Bey, La Montagna Verde**

La grande mappa su tessuto appesa alla parete ritrae la zona dell'altopiano *al-Jabal al-Akhdar* (الجبل الأخضر), italianizzato in *Gebel el-Achdar* che significa "montagna verde") nella regione libica della Cirenaica, luogo di numerosi conflitti connessi all'occupazione coloniale italiana cominciata nel 1912 e terminata nel 1943, che rappresenta anche un luogo di ricordi familiari per l'artista italo-libica Adelita Husni-Bey (Milano, 1985; vive e lavora tra Bologna e Modica). In *La Montagna Verde* l'artista ha infatti recuperato la mappa di origine militare negli archivi dell'Istituto Geografico di Parigi e l'ha spogliata della toponomastica coloniale, lasciando in evidenza solo le aree archeologiche, i punti per l'approvvigionamento di acqua e le oasi, stampandola poi su un tessuto che ricorda un telo domestico, simile a quelli

con i quali lei stessa si stendeva sui prati di *al-Jabal al-Akhdar* da piccola con la famiglia.

L'opera si relaziona con il sottostante rilievo del Centro Luigi di Savoia, che rappresenta uno dei vari villaggi agricoli coloniali di quella regione, installati distruggendo i secolari equilibri tra insediamenti umani e natura, che le rimozioni dell'artista fanno riemergere nella stampa su tessuto. Con la stessa intenzione di liberazione dallo sguardo che ha imposto identità artificiali a quei territori, l'artista spezza in due anche una foto d'epoca, prodotta assecondando il gusto orientalista europeo, e la posiziona in equilibrio su una pietra prelevata da quei luoghi, che sono stati riparo per la resistenza libica anche durante il colpo di stato del 1969 che vide salire al comando Mu' ammar Gheddafi. L'intreccio delle memorie personali dell'artista, che hanno ispirato queste due opere, con gli oggetti esposti, costituisce quindi una contro-narrazione di resistenza ai vari domini cui la Libia è stata assoggettata e dei quali continua a subire le conseguenze ancora oggi. ML

### **Peter Friedl, *Tripoli***

Nel saggio *Secret Modernity* del 2009, l'artista Peter Friedl (Oberneukirchen, 1960; vive e lavora a Berlino) analizza la continuità storica del colonialismo italiano dalla fine del XIX secolo, ripercorrendone i legami con il Futurismo, le teorie architettoniche e urbanistiche del Modernismo e del Razionalismo, il cinema neorealista, includendo le riflessioni di autori come Pier Paolo Pasolini sulla continuità tra il fascismo definito "archeologico" o "tradizionale" e la società dei consumi a lui contemporanea.

Nel modellino *Tripoli*, Friedl, dando forma alle sue ricerche, materializza un'architettura mai realizzata che era stata progettata per la città di Tripoli durante l'occupazione italiana dall'architetto Carlo Enrico Rava, che nel 1926 aveva fondato, insieme a Terragni, il Gruppo 7, un collettivo che si proponeva di unire le istanze del razionalismo architettonico proprie del Movimento Moderno alla tradizione classica mediterranea. Nello specifico, il palazzo progettato da Rava doveva accogliere il quartier generale dell'industria automobilistica FIAT, in una sintesi tra le costruzioni locali libiche e il linguaggio modernista del Gruppo 7.

L'artista, dando forma a quel progetto, crea una testimonianza che rivela l'impianto ideologico che connette l'ideologia modernista, industrialista ed estrattiva alla storia

coloniale, ponendo l'accento sulla complicità e la responsabilità dell'industria italiana nelle occupazioni coloniali. In *Costruire Colonia* Terragni affermava: "Il primo e più importante principio della pianificazione urbana è 'la separazione dell'architettura coloniale in due parti, con indigeni da una parte e i bianchi dall'altra.'"

Questo plastico di un edificio mai realizzato ci fa riflettere quindi anche sull'impossibilità di separare le forme estetiche dell'architetture dalle loro ragioni storiche: un discorso che si può estendere anche al quartiere dell'EUR, in cui il Museo delle Civiltà ha sede. ML

### **Jermay Michael Gabriel, የካቲት ፲፯ - Yekatit 12**

Il titolo የካቲት ፲፯ - *Yekatit 12* (che significa "19 febbraio" nel calendario etiopico) si riferisce alla strage di Addis Abeba, consumatasi tra il 19 e 21 febbraio 1937 quale rappresaglia a seguito dell'attentato al Viceré di Etiopia, Rodolfo Graziani, avvenuto ad opera di Abraham Deboch e Mogus Asghedom, due resistenti all'occupazione dell'Etiopia. Gli storici stimano che furono circa 19.000 le vittime etiopi uccise dagli italiani.

L'opera costituisce la riproduzione formale, nei suoi elementi più essenziali, del monumento a forma di scala voluto ad Addis Abeba da Benito Mussolini e dallo stesso Graziani per commemorare gli eventi del 1937: ognuno dei 14 gradini rappresentava un anno dell'epoca fascista, dal 1922 fino al 1936 – anno, quest'ultimo, che rappresentò anche l'inizio dell'occupazione italiana dell'Etiopia. Al termine di questa, il 5 maggio 1941, l'imperatore Hailé Selassié, rientrato dall'esilio, decise di collocare il Leone di Giuda (simbolo dinastico dell'Impero Etiope) sul gradino più alto della scala, quale gesto di riappropriazione del monumento. Jermay Michael Gabriel (Addis Abeba, 1997; vive e lavora tra Milano e Lisbona) rinnova quel gesto collocando il monumento all'interno di un edificio come il Palazzo delle Scienze e risignificandolo come un dispositivo decoloniale che proietta materiali di propaganda dell'epoca accompagnati dagli annunci radiofonici dell'indipendenza del Corno d'Africa dall'occupazione coloniale italiana. ML