
Mario Schifano: sguardo, identità, colonialismo

GIORGIA GASTALDON

Questo contributo si basa su un quesito di stampo metodologico: come e quanto è possibile e legittimo indagare alcune opere pittoriche di un autore sulla base di alcuni suoi precisi dati biografici, legati a un momento peculiare della storia italiana come quello del colonialismo di età fascista. Questo interrogativo di ricerca è qui applicato alla biografia del pittore Mario Schifano e, in particolare, a una serie di opere da lui dipinte alla fine degli anni Sessanta del Novecento. In questo mio scritto propongo dunque una lettura a tratti biografica di alcune tele dell'artista, consapevole che se da un lato è vero che fin troppo spesso la produzione di questo pittore è stata analizzata alla luce delle sue vicende personali, è però parimenti certo che la maggior parte di queste precedenti letture si è incentrata quasi esclusivamente sulle vicende dello Schifano-personaggio, e cioè sui suoi amori più o meno scandalosi, sui problemi di droga, sugli arresti, sulle frequentazioni celebri, sui suoi stili di vita *bohémien* e *borderline*. In questo contributo intendo invece indagare principalmente le origini italo-libiche e il non troppo noto passato coloniale dell'artista e soprattutto i modi in cui questa eredità storica, sociale, culturale e identitaria possa aver influito su certe sue specifiche opere.

Mario Schifano nacque a Homs, odierna Al Khums, il 20 settembre 1934 quando questa cittadina faceva parte della Tripolitania, una provincia africana in cui gli italiani erano attivi come forza coloniale fin dal 1911.¹ Proprio in quello stesso anno, il 3 dicembre 1934, venne fondata la colonia italiana della Libia, mentre di lì a poco, e più precisamente nel gennaio 1939, le quattro province di Tripoli, Misurata, Bengasi e Derna

furono integrate come diciassettesima regione del territorio del Regno d'Italia, costituendo così in via ufficiale la cosiddetta "quarta sponda".² Alla luce di questo quadro storico si deduce come Schifano fosse pertanto nato in una colonia e avesse ottenuto la cittadinanza italiana ereditandola dai genitori.³

La famiglia viveva in quel momento a Homs perché il padre lavorava come restauratore nel vicino scavo archeologico di Leptis Magna. La casa in cui abitavano era grande, bianca, con le finestre sempre aperte da cui entravano per curiosità i bambini del posto. Vicino c'era una spiaggia dalla sabbia chiara e finissima, sconfinata, interrotta ogni tanto da bellissimi palmeti dove lui [Mario Schifano] si metteva a giocare o si metteva a fissare la linea dell'orizzonte, sul mare, perché gli avevano detto che al di là di quella c'era l'Italia. Era una famiglia di coloni italiani.⁴ In età adulta il pittore avrebbe conservato un ricordo lontano di Homs, un ricordo di quando era molto piccolo. Diceva che il paese era solo una strada [...] con le case a sinistra e a destra. [...] Aveva ancora in testa le immagini di Leptis Magna, il luogo dove lavorava il padre, con gli scavi, le colonne e le rovine romane.⁵

La situazione di agio e privilegio sperimentata da Schifano negli anni della sua prima infanzia si frantumò rapidamente allo scoppio del secondo conflitto mondiale. Nel 1941 il pittore, che aveva appena 7 anni, si vide infatti costretto a lasciare quella che di fatto era la sua terra natale per fuggire in Italia con la madre e i fratelli minori Francesco e Ada, nell'ambito di una delle prime operazioni di sfollamento degli italiani dalle colonie africane, indirizzate soprattutto alla messa in salvo di donne e bambini. I quattro,⁶ che avevano così di fatto assunto lo *status* di profughi, giunsero in Sicilia il 2 novembre 1941 e questa, per quanto ci è dato sapere, fu la prima volta in cui il pittore mise effettivamente piede sulla penisola italiana. In seguito Rosa Paganini si spostò coi figli a Roma. La famiglia, ancora separata dal padre, visse infatti in almeno due diversi campi profughi: prima in quello allestito negli studi di Cinecittà e poi in quello predisposto alla caserma Lamarmora di Trastevere.⁷ Per il pittore l'esperienza fu ovviamente traumatica: lì [in Libia] stavano bene, anche economicamente, e quando dovettero scappare durante la guerra l'arrivo a Roma fu scioccante. Erano fuggiti solo con i vestiti che avevano indosso. Mario [Schifano] aveva superato quella linea dell'orizzonte, aveva dovuto abbandonare la terra dove era nato, una separazione che lo ha sempre accompagnato come la nostalgia di un Eden perduto.⁸ Questi ricordi confermano ciò che ha ben sintetizzato la storica dell'età contemporanea Patrizia Audenino e cioè il fatto che per queste persone «la trafila nei campi profughi e la perdita di ogni riferimento sociale» erano sfociate in «percorsi di integrazione niente affatto facili».⁹

Nel frattempo Giuseppe Schifano era rimasto in Libia ed era finito prigioniero in un campo di guerra dove aveva trascorso i lunghi mesi compresi tra il maggio 1943 e l'ottobre 1945,¹⁰ potendo raggiungere la famiglia a Roma solo a fine conflitto. Una volta in Italia egli era tornato a lavorare

presso il Ministero dell'Africa Italiana fino al 1950, ottenendo in seguito il trasferimento alla Soprintendenza alle Antichità dell'Etruria Meridionale e l'assegnazione definitiva alla sede museale di Villa Giulia.¹¹ Qui, già dal 1951, il padre riuscì a far lavorare anche il figlio Mario, che aveva abbandonato gli studi per noia ed era finito a lavorare come garzone alla pasticceria Valzani di via del Moro, a Trastevere, dove era stato ribattezzato "il Tripolino".¹² Come noto, egli fu infatti collaboratore del museo etrusco di Roma dal 1951 al 1962, anno in cui, anche grazie al contratto stipulato con la gallerista Ileana Sonnabend, diede le dimissioni dall'istituto per dedicarsi a tempo pieno alla sua carriera di pittore.¹³

Il rapporto degli Schifano con l'Africa era però iniziato molto prima degli anni Venti del Novecento: alcuni membri di questa famiglia sono infatti attestati in Libia e in Tunisia già dalla fine del XIX secolo.¹⁴ Come riportato in una testimonianza di Monica De Bei, vedova di Schifano, l'artista «parlando della sua famiglia, soddisfatto diceva che in Africa erano nati suo padre a Sfax e suo nonno [Francesco Paolo Schifano] a Medina. Tre generazioni». ¹⁵ La connessione di questa famiglia con il Nord Africa era pertanto molto più intensa e sfaccettata di quanto si è a lungo ritenuto e non è certamente riferibile alla semplice precarietà ed effimerità di una missione archeologica lontana da casa. Al contrario, dunque, nella storia degli Schifano il legame con questo continente rappresentava un elemento identitario che non può non aver radicalmente influenzato un certo immaginario, di stampo sostanzialmente africano e orientalista, presente nell'opera del nostro pittore.

Lo stesso artista, come si è visto, aveva trascorso in Libia buona parte della sua infanzia, o meglio aveva con ogni probabilità passato in Africa tutti gli anni in cui era potuto essere davvero bambino, dal momento che è facile immaginare che l'esperienza traumatica della sua precipitosa fuga verso la penisola italiana abbia rappresentato per lui la fine di una prima stagione di vita felice e spensierata. Il lasso temporale trascorso da Schifano a Homs era stato dunque abbastanza lungo e fondamentale da aver certamente contribuito in maniera determinante alla costruzione e definizione di una sua certa identità personale, nazionale e culturale, che sarebbe dunque rimasta indelebilmente nel suo bagaglio esperienziale, riaffiorando in maniera esplicita in tutta una serie di opere più tarde.

Come ha ben spiegato l'antropologo inglese David Lowenthal, infatti, le persone coinvolte nei vari processi di espulsione di massa che hanno caratterizzato la lunga storia del Novecento sono state separate dai loro luoghi di origine e nascita e indotte pertanto a una perenne e traumatica ricerca delle radici della propria identità culturale e personale. In questa cornice spesso erano i luoghi fisici a rappresentare un elemento cruciale di questi processi poiché erano proprio i legami spezzati con i territori, gli edifici, i posti di ritrovo coercitivamente abbandonati a creare un profondo senso di perdita, che spingeva gli sfollati a enfatizzare il senso di mancanza delle terre natali, interdette e dunque idealizzate nelle pratiche della memoria. Conseguentemente, le soluzioni proposte a rimedio di questa si-

tuazione riguardavano spesso il ricorso a emblemi del proprio passato, atti a produrre un filo di continuità con la propria storia spezzata.¹⁶ È dunque alla luce di quest'ipotesi che intendo analizzare alcuni dipinti realizzati da Schifano nella seconda metà degli anni Sessanta, quando era un maturo uomo di trentadue anni all'apice della sua carriera artistica.

Nella mostra personale del 1967 *Tutte stelle*, allestita allo Studio Marconi di Milano, Schifano espone per la prima volta una serie di tele che presentano alcuni simboli iconograficamente riconducibili a temi africani e di orientalismo, quali stelle e palme.¹⁷ Questi quadri, di formato per lo più verticale, riportavano titoli esplicitamente legati a visioni desertiche come *Oasi e stelle*, *Tuttstelle* o *Tuttstelle (particolare dell'oasi)*¹⁸ ed erano occupati da uno o due esemplari di palma, che occupavano la superficie pittorica quasi per esteso, in altezza, e da gruppi di stelle che sembravano cadere dal cielo. La tecnica utilizzata era sempre la stessa, pur variata ogni volta, e prevedeva l'utilizzo di pittura a spray su mascherine sagomate dall'artista, sovrapposte alla tela bianca e anche tra loro, a indicare una stratificazione processuale. In tal modo le immagini degli alberi e degli astri erano quasi sempre presentate in bianco, perché realizzate per sottrazione, mentre il colore, in prevalenza un bel blu elettrico, si concentrava sulla descrizione del cielo notturno; solo alcune stelle erano talvolta realizzate con il pigmento a spray, per lo più in giallo, ma anche con un blu molto scuro. Sulle superfici pittoriche così approntate erano poi applicati dei fogli di plexiglass trasparente, variamente sagomati, la cui ragion d'essere era quella di creare una schermatura materica tra le icone dipinte e l'osservatore. Una tale procedura pittorica era infatti approntata all'esplicito scopo di massimizzare una resa artificiale e antinaturale degli oggetti dipinti, nonostante la loro appartenenza di diritto al mondo della natura. In questa serie pittorica, infatti, il genere del paesaggio — già precedentemente affrontato da Schifano nei cicli dedicati prima alle colline dell'Italia centrale dell'Autostrada del Sole e poi ai giardini della metropoli newyorkese — raggiungeva uno statuto nuovo, se possibile ancora più sintetico e artificiale, fatto di scorci visionari e stereotipi, realizzati per mezzo di icone sempre più riconducibili, nelle forme e nei modi con cui erano disegnate, alla grammatica sommaria e commerciale tipica dei mass media. Nello scegliere i mezzi e i temi iconografici con cui comporre le sue visioni desertiche il pittore si inseriva infatti pienamente in un filone iconico, quasi banale, di stampo orientalista, creando opere che restituivano visioni africane perfettamente aderenti al gusto e alle aspettative degli occidentali. La serie delle palme di Schifano pare infatti incarnare perfettamente i principi cruciali della teoria critica esposta dallo studioso Edward Said negli anni Settanta, per la quale «l'orientalismo» rappresenta «un modo di mettersi in relazione con l'Oriente basato sul posto speciale che questo occupa nell'esperienza europea occidentale».¹⁹

In una chiave di lettura postcoloniale, scelte iconografiche di questo tipo risultano certamente problematiche per il loro eurocentrismo. In questo caso la situazione è resa però ancora più complessa proprio dalle

vicende biografiche del nostro autore, che scelse di riproporre cliché visivi scontati e consumati di “terre lontane” nonostante le oasi e i deserti fossero luoghi da lui esperiti in prima persona durante gli anni dell’infanzia. A questo proposito non è ovviamente possibile tralasciare le precedenti prassi pittoriche schifaniane, che prevedevano, dal 1962 in poi, il recupero di immagini di grammatica e contenuto massmediatici.²⁰ Un approccio simile era stato infatti adottato in precedenza dal medesimo artista per raccontare anche la cultura italiana: nell’allestimento della personale del 1963 *Tutto. Schifano*,²¹ per esempio, un iconico ritratto di Leonardo Da Vinci era stato proposto come un simbolo mercificato, in diretto riferimento alle prassi commerciali della nascente industria turistica.²² Nel concepire le sue visioni desertiche, il pittore compiva dunque un processo simile assecondando, forse in maniera non consapevole, i linguaggi di promozione turistica legati alla vendita di sogni africani e orientaleggianti, che in Libia erano stati inaugurati proprio da quella macchina di propaganda fascista, messa in moto negli stessi anni trascorsi dall’artista in quelle terre.

Un aspetto forse meno noto che caratterizzò le campagne coloniali fasciste in Nord Africa riguarda l’intento economico di una valorizzazione anche turistica di quei luoghi. Il regime sperava infatti di richiamare in Libia visitatori italiani e internazionali, interessati a scoprirne le bellezze naturali — mare, deserto e oasi — e il patrimonio archeologico, *in primis* ovviamente i beni di età romana. Questi obiettivi erano stati perseguiti con particolare impegno ed energie, anche economiche, da Italo Balbo, governatore della Libia proprio negli anni tripolini di Schifano, e cioè tra il 1934 e il 1940.²³ Egli aveva infatti lavorato strenuamente al fine di trasformare la colonia in una meta mediterranea di un certo turismo d’élite. A tal proposito aveva dunque promosso tutta una serie di servizi moderni e alla moda attraverso l’edificazione di teatri, cinema, casinò, stabilimenti balneari, hotel di lusso e nuovi palazzi pubblici. Nel 1934 aveva poi fondato l’Ente turistico alberghiero della Libia (ETAL), che oltre a gestire la maggior parte dei servizi menzionati, organizzava e promuoveva numerosi eventi mondani di respiro internazionale, tra cui spiccavano la Fiera campionaria di Tripoli e la Mille miglia libica. In aggiunta, Balbo aveva speso enormi energie nella costruzione di una strada litoranea che attraversava la Libia, collegando la Tunisia con l’Egitto: battezzata via Balbia, quest’arteria viaria fu inaugurata da Benito Mussolini stesso nel 1937.²⁴ Queste imprese furono coronate e rinforzate, anche e soprattutto presso l’opinione pubblica, dalle visite libiche compiute da alcuni gerarchi del regime nazista quali Rudolph Hess (1937) e Hermann Göring (1939), che riscossero un interesse internazionale e resero possibile una capillare diffusione di vedute del paese nei coevi mass-media di diversi paesi europei.²⁵ Queste politiche di espansione turistica riscossero anche un certo successo, come dimostrano i dati raccolti dallo storico Gian Paolo Calchi Novati: negli anni Trenta il numero dei turisti che visitarono la Libia crebbe infatti in maniera piuttosto notevole, passando dalle 7.200 unità documentate nel 1929 alle 44.000 attestata nel 1938.²⁶

Al principio degli anni Trenta, la cosiddetta “quarta sponda” aveva d'altronde mutato volto: non si presentava più come il campo pericoloso dove misurare la «maschia potenza militare dell'Italia», ma piuttosto come una terra pacificata, pronta ad accogliere in sicurezza chiunque volesse recarvisi.²⁷ Come ha ben evidenziato la storica Simona Berhe, fu proprio la propaganda turistica a fornire un contributo concreto al modificarsi della percezione che gli italiani avevano della Libia, in particolare grazie al contributo di alcune riviste turistiche come *Le vie d'Italia*, organo a stampa ufficiale del Touring club italiano, e *Libia*, la pubblicazione periodica fondata dall'ETAL nel 1937. Queste iniziative avevano un peso culturale importante, che travalicava il ristretto bacino delle poche privilegiate persone che potevano realmente organizzare un viaggio africano in quegli anni. A quella data, ma anche oggi, i periodici turistici rappresentavano infatti un potentissimo strumento di propaganda coloniale, che raggiungeva quel vasto pubblico per il quale «la lettura delle riviste sostituiva il viaggio stesso, rappresentando una fonte di conoscenza che soddisfaceva la naturale curiosità di esplorare luoghi lontani».²⁸

Fin dai primi articoli dedicati alla Libia apparsi nelle riviste degli anni Dieci della guerra italo-turca fu l'esotismo la chiave di lettura privilegiata per questa colonia. Questa categoria interpretativa era utilizzata per stabilire un approccio totalizzante, atto a descrivere la “quarta sponda” sulla base della diversità, dell'anomalia e di un certo ribaltamento di caratteri rispetto alla realtà europea. Questo esotismo era applicato in particolare alle descrizioni del deserto libico, quale meta più estranea e affascinante per i viaggiatori occidentali. Ciò accadeva nonostante all'inizio degli anni Trenta il regime avesse promosso una svolta nella comunicazione di questa colonia, presentata come un paese ormai civilizzato e ammodernato, grazie al contributo degli italiani.²⁹ I precedenti *topoi* orientalisti risultavano però evidentemente prevalenti, supportati com'erano da una centenaria tradizione letteraria, dura a morire.³⁰ È in questa cornice teorica che va dunque interpretata la pagina promozionale apparsa sulla rivista *Libia* nel 1937 dove un fotomontaggio, intitolato “Visitate l'Africa settentrionale italiana” [fig. 1], presentava alcuni reperti archeologici e un edificio contemporaneo fascista stagliati sullo sfondo di una notte stellata nel deserto.³¹ In maniera simile, in un fascicolo più tardo della medesima rivista, una pubblicità della Società italo libica commercio automobili [fig. 2] presentava un modello di FIAT 1500 in mezzo al deserto, vicino a un cammello, e un esemplare di FIAT 1100 alle porte di un'oasi piena di palme.³²

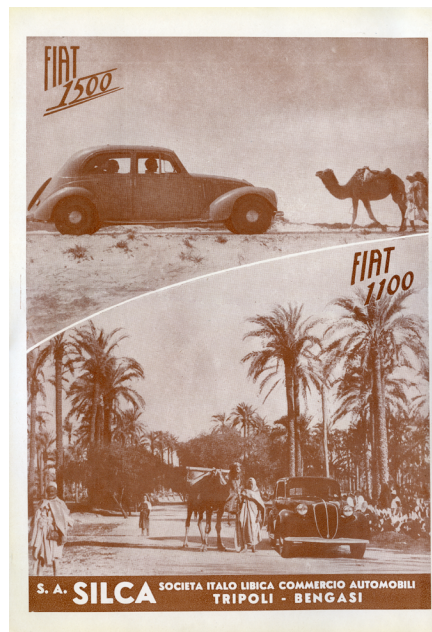
A questo proposito, d'altronde, anche le immagini video dedicate alla Libia che circolavano in quegli anni facevano ricorso a chiavi interpretative simili. Una lunga serie di documentari e cinegiornali realizzati sotto il Fascismo riproponevano infatti continuamente simboli legati da un lato alla propaganda imperiale di legittimazione delle conquiste coloniali, tracciati sulla scia di un presunto antico diritto di appartenenza romana, dall'altro, di nuovo, di orientalismo.³³ Nel documentario muto del 1925-1926 *Tripoli figlia d'Italia*, ad esempio, mentre si mostravano le visite



1.
In *Libia*, 4, luglio 1937, p. 8. Courtesy
Centro di documentazione e
ricerca sull'archeologia dell'Africa
Settentrionale Antonino Di Vita
dell'Università di Macerata.

compiute dall'allora governatore della colonia Emilio De Bono in occasione dell'inaugurazione della Fiera Campionaria di Tripoli, oltre a scene che illustravano gli scavi di Sabratha, le telecamere proponevano continuamente paesaggi desertici e palmeti.³⁴ In un altro filmato, intitolato *Il trionfale viaggio di S. E. Mussolini in Tripolitania* (1926), addirittura un'intera sequenza di montato era dedicata proprio agli alberi di palma, di cui venivano forniti dati informativi e statistici, e di cui si restituivano immagini fotografiche altamente suggestive.³⁵ Tali messaggi non erano di certo creati in maniera ingenua, ma erano piuttosto indirizzati a una diffusione propagandista di idee coloniali. Dal momento dunque che «una buona macchina di propaganda», come quella approntata attraverso documentari e cinegiornali dal Fascismo, «è una macchina di sogni», questi materiali audiovisivi dovevano suscitare speranze ed emozioni negli individui. [...] L'Africa raccontata al cinema offriva agli italiani molte opportunità per sognare. [...] Braccianti e nullatenenti potevano sognare all'idea di avere facile accesso al possesso di terre libere da coltivare [...], mentre i giovani potevano fantasticare su avventure in terre esotiche.³⁶

Questo sguardo orientalista e coloniale esercitato dall'esterno delle terre tripoline era inevitabilmente condiviso anche dagli italiani che in Libia vivevano e lavoravano, dal momento che anche il loro punto di vista rimaneva quello di osservatori forestieri, superiori perché europei civiliz-



2.

In *Libia*, 4, aprile 1938, p. 16.
 Courtesy Centro di documentazione
 e ricerca sull'archeologia dell'Africa
 Settentrionale Antonino Di Vita
 dell'Università di Macerata.

zati. Non stupisce dunque che i temi del deserto, della palma, dell'oasi, dei cieli stellati nel deserto tanto cari a Schifano fossero poi presenti anche nella letteratura coloniale prodotta negli anni Trenta proprio in Libia. Tutti questi riferimenti apparivano ad esempio, a ripetizione, nel libro pubblicato dal tenente-medico e psichiatra Mario Tobino nel 1952 emblematicamente intitolato *Il deserto della Libia*. «Il cielo di stelle era sopra di noi. Silenzio e profumo nell'oasi»,³⁷ scriveva ad esempio il soldato ricordando i diciotto mesi trascorsi al fronte africano tra il giugno 1940 e l'ottobre 1941, «la notte appariva per migliaia di stelle, trapunte nel cielo scuro e limpido, stelle vivide, [...] stelle tante da toccarne tre con un dito»;³⁸ e ancora, «le oasi sono fatte di colori tenui e limpidi, le palme tentennano ebbre nel cielo»,³⁹ «l'oasi è composta di datteri, di sere, di dondolio di palme, [...] di sabbia che subito precipita come licopodio, le mani che l'hanno soppesa rimangono asciutte».⁴⁰

In questo senso, dunque, i quadri di deserto realizzati da Schifano a partire dalla fine degli anni Sessanta paiono ben esemplificare quel processo di «orientalismo introiettato» definito dallo storico dell'arte Stefano Chiodi nei termini di «un'adesione inconscia a un cliché preventivamente assimilato e rimosso», per il quale un'identità visiva poteva «essersi costituita in relazione dialettica con uno "sguardo dal di fuori" che l'ha definita e insieme espropriata della propria irriducibile differenza».⁴¹

NOTE

1. La storia delle campagne coloniali italiane è compresa nel frangente cronologico che va dal 1912, data di conclusione della guerra italo-turca, al 1942, quando le forze britanniche entrarono a Tripoli stabilendo nei territori dell'ormai ex colonia italiana una propria amministrazione di transizione. La Libia ottenne la totale indipendenza nel 1951 con la fondazione di una monarchia federale. Su questi temi si veda, tra gli altri, Gian Paolo Calchi Novati, *L'Africa d'Italia. Una storia coloniale e postcoloniale* (2011), Carocci Editore, Roma, 2019.
2. L'espressione "quarta sponda", coniata dal sociologo Robert (Roberto) Michels, era una definizione utilizzata dalla retorica nazionalista per indicare i territori africani che si affacciavano aldilà del Mar Mediterraneo rispetto alla penisola italiana. L'espressione è tradizionalmente collegata al concetto liberale di un "imperialismo demografico", cfr. Nicola Labanca, "The Embarrassment of Libya. History, Memory, and Politics in Contemporary Italy", *California Italian Studies*, n. 1, 2010, p. 2.
3. I genitori di Mario Schifano erano Giuseppe e Rosa Paganini, cfr. Giorgia Gastaldon, "Schifano, Mario", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 91, 2018, [https://www.treccani.it/enciclopedia/mario-schifano_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/mario-schifano_(Dizionario-Biografico)/) (ultimo accesso 26/02/2025).
4. Monica De Bei in Luca Ronchi, *Mario Schifano. Una biografia*, Johan & Levi Editore, Milano, 2012, p. 258.
5. Fulvio Abbate in *ivi*, p. 256.
6. Gianluca Tagliamonte, "Mario Schifano e l'arte etrusco-italica", in Gianluca Tagliamonte e Maria Paola Guidobaldi (a cura di), *Etruschifano. Mario Schifano a Villa Giulia: un ritorno* (catalogo della mostra, Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, 13 dicembre 2018-10 marzo 2019), Ianieri Edizioni, Pescara, 2018, p. 24.
7. Giorgia Gastaldon, "Schifano, Mario", cit. «Durante la guerra siamo stati costretti a scappare e a venire in Italia, stavamo a Cinecittà, dentro gli studi cinematografici trasformati in campi profughi. Poi ci hanno mandato a Trastevere, alla caserma Lamarmora, un altro campo profughi. Non ha mai studiato, non gli andava, ha ripetuto due volte la prima media, due volte la seconda e poi si è stufato. Nel '52 siamo tornati nei pressi di Cinecittà perché a mio padre avevano assegnato una casa», Francesco Schifano in Luca Ronchi, *Mario Schifano. Una biografia*, cit., p. 27. Sulla storia del campo profughi di Cinecittà si veda, in particolare, Marco Bertozzi, *Profughi a Cinecittà*, 52', Italia 2012.
8. Monica De Bei in Luca Ronchi, *Mario Schifano. Una biografia*, cit., p. 258.
9. Patrizia Audenino, "Memorie ferite: esuli e rimpatriati nell'Italia repubblicana", *Meridiana*, n. 86, 2016, p. 85.
10. Gianluca Tagliamonte, "Mario Schifano e l'arte etrusco-italica", in Gianluca Tagliamonte e Maria Paola Guidobaldi (a cura di), *Etruschifano. Mario Schifano a Villa Giulia: un ritorno*, cit., p. 31. «Il padre fu fatto prigioniero di guerra in America» Monica De Bei, in Luca Ronchi, *Mario Schifano. Una biografia*, cit., p. 258.
11. Gianluca Tagliamonte, "Gli Etruschi e la Pop Art italiana", in Giuseppe Della Fina (a cura di), *Gli Etruschi nella cultura e nell'immaginario del mondo moderno. Atti del XXIV Convegno internazionale di studi sulla storia e l'archeologia dell'Etruria*, Edizioni Quasar, Roma, 2017, pp. 386-387.
12. Gianluca Tagliamonte, "Mario Schifano e l'arte etrusco-italica", in Gianluca Tagliamonte e Maria Paola Guidobaldi (a cura di), *Etruschifano. Mario Schifano a Villa Giulia: un ritorno*, cit., p. 26.
13. Cfr. Giorgia Gastaldon, "Schifano, Mario", cit., e Giorgia Gastaldon, "Ileana Sonnabend e Mario Schifano: un epistolario, 1962-1963", *Storia dell'arte*, n. 140, gennaio-aprile 2015, pp. 148-176. Le informazioni sulla presenza di Schifano al museo di Villa Giulia sono deducibili dai documenti dell'Archivio della Soprintendenza alle Antichità dell'Etruria Meridionale, Roma II, Roma e in particolare la busta IV, 125, Mario Schifano.
14. Nicola Mattosco, "Schifano tra luoghi e visioni", in Gianluca Tagliamonte e Maria Paola Guidobaldi (a cura di), *Etruschifano. Mario Schifano a Villa Giulia: un ritorno*, cit., p. 5.
15. Monica De Bei Schifano, "I was born at Leptis Magna 20-9-1934", in Archivio Mario Schifano e Associazione Blubramante (a cura di), *Mario Schifano. Deserts* (catalogo mostra, Crotone, Museo archeologico di Capocolonna, 3 dicembre 2005-31 gennaio 2006), Museo archeologico di Capocolonna, Crotone, 2005, s.p.
16. David Lowenthal, *The Heritage Crusade and the Spoils of History* (1998), Cambridge University Press, Cambridge, 2006, in particolare pp. IX - XVIII.
17. Maurizio Calvesi, "Ricordi di una farfalla", *L'Espresso*, 22 Ottobre 1967. Cfr. anche [s.a.], *Autobiografia di una galleria. Lo Studio Marconi 1965-1992*, Studio Marconi, Milano, 2004, p. 31.
18. L'immagine dell'opera è accessibile online all'indirizzo: <https://www.artforum.com/events/luxembourg-dayan-london-206682/>.
19. Edward W. Said, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente* (1978), Giangiaco Feltrinelli Editore, Mi-

- lano, 2016, p. 11. Esiste a oggi un'ampia bibliografia sul tema dell'Orientalismo in pittura, tra cui si ricordano almeno i seguenti titoli: Linda Nochlin, "The Imaginary Orient", *Art in America*, vol. 71, n. 5, 1983, pp. 119-131, 187-191; Maria Grazia Messina, *Le muse d'oltremare: esotismo e primitivismo dell'arte contemporanea*, Einaudi, Torino, 1993; Rossana Bossaglia (a cura di), *Gli orientalisti italiani: cento anni di esotismo (1830-1940)* (catalogo della mostra, Torino, Palazzina di caccia di Stupinigi, 13 settembre 1998 - 6 gennaio 1999), Marsilio, Venezia, 1998.
20. Giorgia Gastaldon, *Schifano. Comunque, qualcos'altro. 1958-1964*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2021, in particolare pp. 129-149.
 21. *Tutto. Schifano* (catalogo della mostra, Roma, Galleria Odyssia, marzo 1963), Galleria Odyssia, Roma, 1963.
 22. Roland Barthes, "Lo scrittore in vacanza", in Roland Barthes, *Miti d'oggi* (1957), Lerici editori, Milano, 1962, pp. 25-28.
 23. Aldo Berselli, "Balbo, Italo", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 5, 1963, [https://www.treccani.it/enciclopedia/italo-balbo_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/italo-balbo_(Dizionario-Biografico)/) (ultimo accesso 28/02/2025). «In un primo tempo, [Balbo] aveva puntato di più sullo sviluppo turistico del paese che non su quello agricolo», Angelo Del Boca, *Gli italiani in Libia. Dal Fascismo a Gheddafi*, Editori Laterza, Roma-Bari, 1991, p. 275.
 24. Italo Balbo, "La Litoranea: Opera Romana", *Libia*, n. 1, 12 marzo 1937, pp. 3-9.
 25. Massimiliano Munzi, "Archeologia e guerra in Libia. Archeologi e militari nella guerra italo-turca e nella Seconda guerra mondiale", in Hédi Dridi e Antonella Mezzolani Andreose (a cura di), *Under Western Eyes. Approches occidentales de l'archéologie nord-africaine (XIXe-XXe siècles)*, BraDypUS Communicating Cultural Heritage, Bologna, 2016, p. 99.
 26. Gian Paolo Calchi Novati, *L'Africa d'Italia. Una storia coloniale e postcoloniale* (2011), Carocci Editore, Roma, 2019, p. 193.
 27. Simona Berhe, "Un impero di carte: l'immagine della Libia nelle riviste turistiche *Le vie d'Italia e Libia*", *Clio@Themis. Revue électronique d'histoire du droit*, n. 12, 2017, p. 2.
 28. *Ivi*, pp. 1-18.
 29. «L'autostrada da Tripoli a Gadâmes rappresenta certo la più bella via di penetrazione turistica nella nostra Colonia Mediterranea, né fa rimpiangere quello che va forse perdendosi dell'aspetto romantico e del lato un po' avventuroso, ma non troppo agevole, del percorso desertico o semidesertico, mentre, per compenso, si moltiplicano le possibilità commerciali e turistiche di tutta la zona», cfr. Maria A. Loschi, "L'autostrada del deserto libico", *Le Vie d'Italia. Rivista mensile del Touring club italiano*, agosto 1936, pp. 529-537, ora in Simona Berhe, "Un impero di carte: l'immagine della Libia nelle riviste turistiche *Le vie d'Italia e Libia*", cit., p. 3.
 30. «In short, the spirit of "Tripoli, beautiful land of love" overcame every criticism, and Libya, for Italians, represented simultaneously both Black Africa and the Orient», Nicola Labanca, "The Embarrassment of Libya. History, Memory, and Politics in Contemporary Italy", *California Italian Studies*, n. 1, 2010, p. 3.
 31. *Libia*, n. 4, luglio 1937, s.p.
 32. *Libia*, n. 4, aprile 1938, s.p.
 33. «Alla fine della guerra 60.000 erano i metri di negativo girati in Africa orientale, 18 i documentari, oltre ai vari servizi dei cinegiornali, 7.000 i negativi di fotografie diffuse in 350.000 esemplari», Chiara Ottaviano, "Coloniali. I documentari Luce e la *Settimana INCOM*", *Zapruder*, n. 23, 2008, p. 11.
 34. *Tripoli figlia d'Italia*, b/n muro, 08:31, Istituto Nazionale Luce, 1925-1926, codice filmato M006503, [https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000051430/1/-3.html?startPage=0&jsonVal={%22jsonVal%22:{%22query%22:\[%22libia%22\],%22fieldDate%22:%22dataNormal%22,%22_perPage%22:20}}](https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000051430/1/-3.html?startPage=0&jsonVal={%22jsonVal%22:{%22query%22:[%22libia%22],%22fieldDate%22:%22dataNormal%22,%22_perPage%22:20}}) (ultimo accesso 20/07/2024).
 35. *Il trionfale viaggio di S. E. Mussolini in Tripolitania* (1926), b/n muro, 31:18, Istituto Nazionale Luce, 1926, codice filmato M022107, [https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000095973/1/-3008.html?startPage=0&jsonVal={%22jsonVal%22:{%22query%22:\[%22homs%22\],%22fieldDate%22:%22dataNormal%22,%22_perPage%22:20}}](https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000095973/1/-3008.html?startPage=0&jsonVal={%22jsonVal%22:{%22query%22:[%22homs%22],%22fieldDate%22:%22dataNormal%22,%22_perPage%22:20}}) (ultimo accesso 20/07/2024).
 36. Chiara Ottaviano, "Riprese coloniali. I documentari Luce e la *Settimana INCOM*", cit., pp. 11-12.
 37. Mario Tobino, *Il deserto della Libia* (1952), Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1973, p. 54.
 38. *Ivi*, p. 186.
 39. *Ivi*, p. 61.
 40. *Ivi*, p. 101.
 41. Stefano Chiodi, *Genius Loci. Anatomia di un mito italiano*, Quodlibet, Macerata, 2021, p. 31.