

# Le *Oasi* e i *Deserti* di Mario Schifano: storia di paesaggi e memorie coloniali

GIORGIA GASTALDON

Università di Roma Tor Vergata  
giorgia.gastaldon@uniroma2.it

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.36.575>

## Parole chiave

Mario Schifano  
Colonialismo  
Orientalismo  
Deserto  
Fascismo

## Keywords

Mario Schifano  
Colonialism  
Orientalism  
Desert  
Fascism

## Abstract

Il pittore Mario Schifano nasce nel 1934 a Homs (oggi Al Khums), una cittadina dell'odierna Libia a quella data parte della cosiddetta 'quarta sponda' italiana. I paesaggi della sua infanzia sono dunque costituiti dai deserti e dagli scavi archeologici africani, osservati dal punto di vista privilegiato di qualcuno che appartiene, per diritto di sangue, a una potenza coloniale. Questi luoghi, da cui l'artista è stato violentemente strappato negli anni Quaranta, riemergono come ricordi autobiografici in più fasi della ricerca pittorica di Schifano e in particolare nella serie delle *Oasi* della seconda metà degli anni Sessanta e nel ciclo dei *Deserti* di inizio anni Ottanta. In questo contributo si intende dunque analizzare queste opere alla luce della vicenda biografica del pittore e della sua famiglia, ricontestualizzando questi lavori nell'ambito di una storia italiana di feroce colonialismo e rileggendo l'impianto fortemente orientalista e stereotipato di questi paesaggi alla luce dell'educazione scolastica e sociale di un uomo cresciuto sotto le influenze culturali egemoniche del Fascismo.

The painter Mario Schifano was born in 1934 in Homs (Al Khums), a small town in today's Libya, at that time part of the so-called Italian 'fourth shore'. The landscapes of his childhood therefore consist of African deserts and archaeological excavations, observed from the privileged viewpoint of someone who belongs, by right of blood, to a colonial power. These places, from which the artist was violently torn away in the 1940s, re-emerge as autobiographical memories in several phases of Schifano's pictorial research and in particular in the *Oases* series of the second half of the 1960s and in the *Deserts* cycle of the early 1980s. The aim of this paper is therefore to analyse these works in the light of the biographical story of the painter and his family, re-contextualising these works within the context of an Italian history of fierce colonialism, and re-reading the strongly orientalist and stereotypical structure of these landscapes in the light of the scholastic and social upbringing of a man brought up under the hegemonic cultural influences of Fascism.

Il pittore italiano Mario Schifano nacque nella città di Homs, odierna Al Khums, il 20 settembre 1934. A quella data la cittadina faceva parte della Tripolitania, un territorio dell'Africa del Nord affacciato sul Mar Mediterraneo nel quale, tra vicende belliche e politiche altalenanti, gli italiani erano presenti come colonizzatori fin dal 1911 (Calchi Novati 2019). Il 3 dicembre 1934, pochi mesi dopo la nascita dell'artista, il regime fascista riunì questa regione alla Cirenaica, un'altra ex provincia ottomana conquistata, dando così vita a un'unica colonia italiana denominata Libia.<sup>1</sup> Alla guida di quest'entità territoriale fu posto Italo Balbo, fascista della prima ora, protagonista della marcia su Roma e delle operazioni di colonizzazione militare di quegli stessi territori (Berselli 1963). Infine, qualche anno più tardi, con il Decreto Regio n. 70 del 9 gennaio 1939 le quattro province di Tripoli, Misurata, Bengasi e Derna vennero integrate come diciassettesima regione del territorio del Regno d'Italia, costituendo così in via ufficiale la cosiddetta 'quarta sponda'.<sup>2</sup> Schifano era dunque nato in una colonia italiana ed era ritenuto un italiano metropolitano, come si sarebbe detto all'epoca, perché figlio di due italiani, Giuseppe Schifano e Rosa Paganini (Gastaldon 2018).<sup>3</sup>

La famiglia si trovava a quella data a Homs perché la cittadina era il punto logistico di riferimento per i vicini scavi archeologici di Leptis Magna, dove il padre Giuseppe era impegnato, come restauratore, fin dal 1921 e sarebbe stato assunto, in qualità di dipendente del Ministero delle Colonie, nel 1931.<sup>4</sup> La situazione di agio e privilegio in cui vivevano gli Schifano si frantumò piuttosto rapidamente con lo scoppio della Seconda guerra mondiale. In particolare, tra la fine del 1940 e i primi mesi del 1941 la città di Tripoli, distante appena un centinaio di chilometri da Homs, subì continui bombardamenti aerei e navali, che provocarono un blocco quasi totale degli approvvigionamenti provenienti dall'Italia e l'avvio delle prime operazioni di sfollamento degli italiani residenti in Libia, indirizzate principalmente alla messa in salvo di civili, e in particolare della minoranza rappresentata dalle donne e dai bambini.<sup>5</sup> È proprio nel 1941 dunque che Mario Schifano lasciò la sua città natale, fuggendo in Italia con la madre e i fratelli minori Francesco e Ada. I quattro, ufficialmente trattati come profughi, giunsero in Sicilia il 2 novembre 1941, riparati a Castelvetrano, in provincia di Trapani (Tagliamonte 2018: 24). In seguito si spostarono a Roma, dove vissero prima nel

campo profughi di Cinecittà e poi in quello allestito presso la caserma Lamarmora a Trastevere (Gastaldon 2018).<sup>6</sup>

A Roma, alla fine della guerra, madre e figli furono raggiunti dal padre, che era rimasto in Libia nel 1941 ed era stato imprigionato in un campo di guerra tra il maggio 1943 e l'ottobre 1945 (Tagliamonte 2018: 31). Una volta in Italia, Giuseppe Schifano aveva ripreso il suo posto al Ministero dell'Africa Italiana; nel 1950, su richiesta dell'allora Soprintendente alle Antichità dell'Etruria Meridionale Renato Bartoccini,<sup>7</sup> con cui aveva già collaborato ai tempi di Leptis Magna, era passato al Ministero della Pubblica Istruzione ottenendo, l'anno successivo, il trasferimento definitivo alla sede museale di Villa Giulia (Tagliamonte 2017: 386-387). Nel 1951 egli era riuscito a includere tra i collaboratori del museo etrusco anche il figlio Mario, che aveva lasciato la scuola per disinteresse. Il pittore sarebbe rimasto alle dipendenze di Villa Giulia fino al 1962, quando, anche in seguito alla stipula del contratto con la gallerista Ileana Sonnabend, diede le dimissioni per dedicarsi a tempo pieno alla sua promettente carriera artistica (Gastaldon 2015).<sup>8</sup> Come ha ricostruito l'archeologo Gianluca Tagliamonte, questa parentesi lavorativa rappresentò per lui l'occasione di riallacciare un filo sottile con la sua terra natale, dal momento che proprio tra 1952 e 1958 era attiva in Libia una missione archeologica guidata dal medesimo Bartoccini. In questo contesto Schifano, in qualità di disegnatore del museo di Villa Giulia, era stato coinvolto nelle operazioni di documentazione grafica dei risultati ottenuti dall'équipe italiana impegnata nello scavo del porto di Leptis Magna, indagini che avrebbero portato alla pubblicazione del volume *Il porto romano di Leptis Magna*, licenziata dal medesimo Bartoccini nel 1958 (Tagliamonte 2018: 26-27).

Il rapporto degli Schifano con l'Africa era però iniziato molto prima degli anni Venti del Novecento, dal momento che alcuni membri di questa famiglia sono attestati in Libia già dalla fine del XIX secolo (Mattosio 2018: 5). 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" (De Bei Schifano 2006: p.n.n.). I due diretti antenati del pittore erano dunque venuti al mondo in Tunisia e facevano con ogni probabilità parte di quella nutrita

schiera di italiani che si era spostata verso i territori libici in seguito alla loro conquista da parte del Regno d'Italia.<sup>9</sup> Il legame degli Schifano con il Nord Africa era dunque ben più stretto e profondo di quanto si è a lungo creduto e rappresentava un elemento cruciale della storia di questa famiglia. Ne consegue che un certo immaginario africano e orientalista, presente nella pittura di Mario Schifano, non può essere ritenuto un semplice espediente letterario estemporaneo e improvvisato, ma va piuttosto inquadrato come un aspetto fondativo dell'identità culturale e del senso di appartenenza dell'artista.

È il 1966 quando il pittore, un uomo di trentadue anni ormai maturo e con una carriera di successo alle spalle, inizia a creare quadri di paesaggio iconograficamente riconducibili a temi africani e di orientalismo e intitolati *Oasi e stelle*, *Tuttestelle* o *Tuttestelle (particolare dell'oasi)* [Fig. 1]. Su queste tele appaiono generalmente uno o due esemplari di palma accompagnati da gruppi di astri che paiono cadere dal cielo. Queste immagini sono realizzate con pittura a spray su mascherine sovrapposte alla tela e sono 'sigillate' dall'apposizione di fogli di plexiglass trasparenti, atti a creare una schermatura visiva per l'osservatore. Queste modalità operative intendevano massimizzare una resa artificiale degli elementi naturali rappresentati, accentuando la loro matrice simbolica e stereotipica. In aggiunta, questi quadri erano sviluppati per sintesi e sineddoche, poiché si intendeva proporre la visione di un paesaggio desertico attraverso l'oggetto visivo della palma, scelto in quanto icona concettualmente consunta. I panorami così creati finivano infatti per restituire visioni africane perfettamente rispondenti al gusto e alle aspettative degli occidentali, trasformandosi in perfetti esempi di quell'orientalismo che lo studioso Edward Said avrebbe sintetizzato, negli anni Settanta, nei termini di "un modo di mettersi in relazione con l'Oriente basato sul posto speciale che questo occupa nell'esperienza europea occidentale" (Said 2016: 11).<sup>10</sup>

Se un orientamento iconografico di questo tipo presenta già qualche criticità generale a causa del suo approccio prevalentemente eurocentrico, risulta certamente qui ancor più problematico perché perseguito da un artista nato e in parte cresciuto proprio in un contesto geografico di questo tipo, esperito dunque in prima persona, ma riproposto in modi

strenuamente appiattiti su cliché a dir poco scontati e consumati. Certo la presenza di queste icone stereotipate e mercificate mostra una qualche coerenza con il precedente percorso pittorico tracciato da Mario Schifano, che come noto si era impegnato, dal 1962 in avanti, in poetiche di recupero dell'immagine in una chiave massmediatica (Gastaldon 2021: 129-149). Le stesse icone popolari italiane incluse nella mostra *Tutto. Schifano del 1963 (Tutto. Schifano 1963)*, tra cui è annoverato un mitologico ritratto di Leonardo Da Vinci, proponevano già questo carattere simbolico e mercificato, con riferimenti diretti alle prassi commerciali della neonata industria del turismo (Barthes 1962). A questo proposito, dunque, presentando oasi, stelle e palme Schifano non faceva altro che inserire la propria pittura in quella scia di promozione turistica e vendita di sogni africani orientalizzanti con cui si era da tempo soliti riferirsi alla Libia. Non a caso, tra gli obiettivi strategici ed economici delle conquiste coloniali fasciste nei territori del Nord Africa vi era infatti anche la possibile valorizzazione turistica di questi luoghi, dove si volevano attrarre viaggiatori provenienti sia dalla madrepatria che da altri paesi europei, in nome delle affascinanti bellezze naturali – mare e deserto – e del patrimonio archeologico di età romana.

Questo aspetto era stato sviluppato in particolare nella seconda metà degli anni Trenta – per inciso, proprio quando Schifano era bambino in Libia –, su interesse del già citato governatore Balbo, che aveva inteso trasformare la colonia a lui affidata in una meta mediterranea abituale del turismo d'élite europeo. A questo fine egli aveva infatti deciso la costruzione di nuovi palazzi pubblici, teatri, cinema, casinò, stabilimenti balneari e hotel di lusso, nonché di una strada litoranea, denominata via Balbia e inaugurata da Benito Mussolini nel 1937 (Balbo 1937), che attraversava la Libia collegando la Tunisia con l'Egitto.<sup>11</sup> Alla base di queste politiche di espansione turistica, che riscossero anche un certo successo,<sup>12</sup> vi era proprio l'immagine di una terra in cui potevano convivere la magnificenza della civiltà romana, testimoniata dai vari siti storici di Leptis Magna, Sabratha e Tripoli, e il fascino esotico del deserto, un binomio continuamente promosso dalle campagne comunicative di regime.

Come ha dimostrato la storica Simona Berhe (2017), la propaganda turistica influenzò fattivamente il cambio di percezione che della Libia avevano

gli italiani, passando da terreno di conflitto bellico e conquiste a meta vacanziera. In questo senso furono cruciali alcune riviste di viaggio dell'epoca – come *Le vie d'Italia*, organo a stampa ufficiale del Touring club italiano, e *Libia*, la pubblicazione periodica fondata dall'Ente turistico alberghiero della Libia nel 1937 –, ma anche l'ideazione di opuscoli *ad hoc*. È questo il caso del libricino *Tripoli*, prodotto nel 1934 dall'Ente Turistico Tripolitano su progetto grafico di Carlo Vittorio Testi (*Tripoli* 1934). Il volumetto promozionale – che presentava tutti i testi in italiano, francese, inglese e tedesco, a segnalare l'intenzione di una sua diffusione internazionale – si proponeva come un album che attraverso parole e immagini fotografiche raccontava un viaggio in terre libiche. Sulla prima pagina era infatti riprodotta una nave attraccata a un'affollata banchina di porto e la didascalia recitava “dopo un viaggio incantevole l'Africa mediterranea dà il suo primo saluto al passeggero con l'indimenticabile spettacolo della bianca Tripoli e del verde scenario dei suoi giardini di palme” (ivi: p.n.n.). Dopo una serie di pagine di apertura in cui si lodavano strutture e servizi moderni realizzati dagli italiani in questa terra – la stazione, le costruzioni moderne che richiamano “l'arte moresca”, gli “avvenimenti sportivi di risonanza internazionale” come l'Ottavo Gran Premio Automobilistico di Tripoli, gli spettacoli del Teatro Miramare –, nel cuore del volume si procedeva alla descrizione delle attrazioni locali quali moschee, “bianche visioni di edifici e di corti che richiamano scene delle ‘Mille e una Notte’”, “fresche sorgenti. Giardini lussureggianti. Candore di pozzi nelle oasi”, “la vita e costumi indigeni in fonduchi misteriosi”, per concludere poi con una sezione dedicata alla promozione dell'ottava edizione della Fiera di Tripoli (ivi: pp.n.n.). A fare da cornice a tutte queste immagini era ovviamente “il deserto... che si perde lontano nell'assorta immensità assoluta” (ivi: p.n.n.), qui documentato attraverso scorci fotografici di paesaggi sabbiosi bruciati dal sole e puntellati, continuamente, proprio di palme. A questo albero erano infatti non a caso dedicati alcuni interventi grafici all'interno del volume ma, soprattutto, la copertina stessa di questa pubblicazione [fig. 2], dove su uno sfondo giallo – chiaro riferimento alla sabbia delle dune del deserto – era stata stampata in marrone la scritta “TRIPOLI”, con la “O” che, come in un abbecedario, è adibita a oasi, al cui interno è cresciuta una palma verde. Le modalità grafiche, al contempo

stilizzate e simboliche, con cui è impaginata questa copertina sembrano dialogare in maniera inequivocabile con le visioni desertiche schifaniane appena analizzate, segnalando, forse, una memoria visiva autobiografica affiorata, non del tutto inaspettata, nella fase più ‘pop’ della pittura di quest'artista. Ovviamente, in parallelo a queste spinte più personali e introspettive, non va poi dimenticata la nuova attenzione che andava guadagnando, proprio nel corso degli anni Sessanta, il continente africano, protagonista dei processi di decolonizzazione e dei movimenti per i diritti civili.<sup>13</sup> Come ha ben sintetizzato lo storico Paolo Borruso, proprio a quell'altezza cronologica “analisi e reportage”, sempre più diffusi anche nei media generalisti, si focalizzavano prioritariamente “sulle nuove prospettive non solo politiche ma anche culturali”, nelle quali emergeva “il riconoscimento di una ‘cultura’ africana fuori degli stereotipi coloniali sopravvissuti nel lungo silenzio del dopoguerra” (2024: 33).

Nel 1984 Schifano tornò sul tema dei deserti in una serie di opere di grande formato esplicitamente collegate alla sua vicenda biografica di italiano nato in Libia come *Leptis Magna, io sono nato qua – 20.9.34* (originariamente intitolata *I was born in Leptis Magna 20-09-1934*), *Dune deserte* e *Scultura arsa dal sole (Sculpture sand)*.<sup>14</sup> Questi quadri furono concepiti per essere esposti nella mostra *Deserts* che si tenne ad Amman, in Giordania, nel 1985.<sup>15</sup> La monografica, originariamente allestita negli spazi del Royal Cultural Center, visitò poi diverse altre città del Mar Mediterraneo, tra cui proprio Tripoli (Carcano 2005: 26), e fu riproposta anche in Italia, nel 2005, nelle sale del Museo archeologico di Capo Colonna a Crotone (Archivio Mario Schifano, Associazione BluBramante 2006).<sup>16</sup>

Da un punto di vista formale questi quadri, che presentano il formato quadrato tanto caro all'artista, erano stati realizzati con la tavolozza brillante e vivace e i modi rapidi ed energici tipici del clima di gioioso ritorno alla pittura che aveva caratterizzato, tra gli altri, anche l'arte di Schifano in quegli anni. In queste opere era poi presente anche un elemento materico e sineddotic, dal momento che all'interno degli smalti era stata mescolata della sabbia. In questa seconda serie dedicata ai deserti, Schifano abbandonava dunque gli scorci notturni proposti negli anni Sessanta, per presentare visioni più allucinatorie di torridi de-

serti diurni, comunque caratterizzate dalla presenza di elementi stereotipati come la palma, la sabbia, il sole allo zenit. Monica De Bei, che aveva partecipato direttamente alla realizzazione di queste opere in veste di assistente dell'artista, ricordò come queste tele fossero "concentrate su questo limite che è il deserto, fatte di sabbia e di immagini sue" e come Schifano avesse "nuovamente attinto", con spirito autobiografico, da una "riserva depositata dentro di lui" (De Bei Schifano 2006: p.n.n.).

Alla luce dell'analisi del rapporto biografico e coloniale intrecciato da Schifano con la Libia è certamente di particolare interesse l'opera *Leptis Magna, io sono nato qua - 20.9.34* [fig. 3]. In questa tela il pittore propone una visione desertica a metà tra lo scorcio di una distesa sabbiosa con uno spicchio di cielo blu in alto a sinistra e il disegno di una mappa del medesimo paesaggio costiero, affacciato sul mare. Appone poi qui la scritta 'LEPTIS MAGNA 20-9-34' in bianco, come un'incisione. L'iscrizione, vicina nei modi all'intestazione di una cartolina turistica, si presenta ovviamente come un'affermazione identitaria, ma curiosamente nell'agire questa presa di posizione l'artista non indica come suo luogo di origine la città di Homs, dove nacque effettivamente, ma Leptis Magna, la città romana dell'imperatore Settimio Severo (146), che nel 1934 non era più un centro abitato, ma lo scavo archeologico dove lavorava il padre.<sup>17</sup> Questa scelta non può certamente ritenersi casuale e può essere spiegata alla luce della cultura visiva e dell'educazione scolastica e familiare che avevano influenzato e informato lo Schifano bambino. Decidere di chiamare una città non col suo nome moderno, ma con il suo antico toponimo romano rappresenta infatti, senza ombra di dubbio, un'operazione di memoria coloniale: se in questo modo il pittore aveva forse voluto esprimere un implicito omaggio al padre, cui era profondamente legato, è innegabile però la circostanza per la quale l'effetto finale di una tale decisione propone valenze politiche e culturali ben più ampie e complesse.

*In primis* dunque una scelta del genere dimostra la prevalenza di un approccio 'romano' alle terre libiche, frutto di tanta propaganda coloniale, sviluppata in Italia da fine Ottocento in avanti. Le mire nazionalistiche sui territori libici erano sfociate, con il governo di Giovanni Giolitti, nello sbarco del 5 ottobre 1911, che aveva avviato la guerra italo-turca e l'impresa colo-

niale italiana (Calchi Novati 2019: 121-132), in seguito potenziata dallo stesso Mussolini. Fin da subito l'impresa bellica aveva ricevuto il sostegno di diversi intellettuali quali Gabriele D'Annunzio e Giovanni Pascoli, che avevano contribuito a formulare l'idea per la quale l'Africa del Nord era stata florida e ricca sotto l'Impero Romano, era caduta in disgrazia una volta lasciata in mano alle popolazioni locali, e necessitava ora della riconquista italiana per poter fare ritorno allo splendore di un tempo. A questo proposito è ad esempio emblematico il discorso pronunciato da Pascoli nel 1911, che recitava: "la grande proletaria si è mossa. Prima ella mandava i suoi lavoratori che in patria erano troppi [...] oltre le Alpi e oltre mare [...]. Ora l'Italia, la grande martire delle nazioni, dopo soli cinquant'anni ch'ella rivive, si è presentata al suo dovere di contribuire per la sua parte all'aumento e incivilimento dei popoli; al suo diritto di non essere soffocata e bloccata nei suoi mari; [...] al suo solenne impegno coi secoli augusti delle sue due Istorie [...]. Oh Tripoli, oh Berenike, oh Leptis Magna (non hanno diritto di porre il nome quelli che hanno disertato o distrutto la casa!), voi rivedete, dopo tanti secoli, i coloni dorici e le legioni romane" (Pascoli 1911).

Queste teorie nazionaliste e coloniali erano diffuse in maniera martellante dai mezzi di comunicazione dell'epoca, raggiungendo un apice propagandistico negli anni del fascismo. Come noto, il regime si era occupato molto anche della scuola, plasmando i programmi degli istituti educativi di ogni ordine e grado sui propri ideali. La questione coloniale, il riferimento a una superiorità civile razziale italiana e il diritto di occupazione dell'Africa del Nord sulle basi storiche di un perduto Impero Romano informarono pertanto molto presto anche i testi scolastici sui cui studiarono intere generazioni di italiani, Schifano incluso. L'organizzazione dell'istruzione dell'Impero fascista era stata infatti una priorità per il governo italiano, che tra 1936 e 1940 ne aveva fissato strutture e contenuti. Nelle colonie erano state pertanto istituite, per gli abitanti metropolitani, scuole italiane identiche a quelle della madrepatria, certamente frequentate dall'artista nei suoi ultimi anni libici (Calchi Novati 2019: 195). Lo scolaro Schifano doveva avere dunque una certa dimestichezza con la prassi di ricorrere a toponimi romani per riferirsi a luoghi della Libia, dal momento che si era formato leggendo pagine di testo che recitavano frasi del tipo: "sotto il governo di Au-

gusto e dei suoi successori la Tripolitania si trasformò. Le terre che, tranne in pochi luoghi, erano aride e desolate, divennero campagne ubertose”, “affinché [la prosperità che ebbero anticamente sotto il dominio di Roma] venga presto raggiunta è necessario che le popolazioni della Libia abbiano per l'Italia, che tanto fa per esse, la riconoscenza e il culto che ebbero per Roma i loro antichi progenitori” (Ministero delle Colonie 1934: 12-13, 31).

Il ricorso al toponimo Leptis Magna fa poi riferimento anche al legame affettivo che Schifano aveva con quello specifico sito archeologico, che aveva visitato più volte insieme al padre. Anche in questa cornice di storia familiare entrava però di peso la propaganda fascista e coloniale, dal momento che, come hanno dimostrato diversi storici, anche l'archeologia era stata piegata a logiche politiche di propaganda, in modo particolare negli anni del regime. Come riporta Massimiliano Munzi (2001: 39), infatti, dal 1922 “la romanità assume un ruolo centrale nell'ideologia fascista”, provocando “un'accelerazione nei tempi e nelle forme del connubio romanità-fascismo”. Alla luce di ciò l'archeologia assume un ruolo strategico, in madrepatria e nelle colonie, ricevendo finanziamenti importanti, e in Libia fu ancora una volta Balbo a primeggiare anche in questo campo. Gli obiettivi prioritari delle ricerche così finanziate non erano però individuati autonomamente dagli archeologi sulla base di interessi prettamente scientifici, ma seguivano invece scopi politici di impatto propagandistico. Per questo motivo in Libia erano stati privilegiati i siti di Leptis Magna – con lo scavo delle terme di Adriano, della basilica e del foro severiani, del mercato – di Sabratha – dove il teatro romano era stato restaurato e riportato in funzione – e di Tripoli, con le gemme del Castello e dell'arco di Marco Aurelio. “Le ricerche e la valorizzazione del passato” si erano pertanto fatte “strumentali alla ristrutturazione ideologica del presente” (ivi: 41). Questo principio era talmente chiaro, tra gli archeologi attivi in Libia durante il Ventennio, che nelle sue direttive di scavo Giacomo Caputo, reggente della Soprintendenza della Libia sotto Balbo, nell'elencare i principi guida del suo operato scriveva: “1) Motivo politico: consacrare anche scientificamente il pieno dominio, pieno nelle forme e nello spazio, della nostra Colonia” (ivi: 50). Anche in questo caso, dunque, Leptis Magna non poteva essere considerata, nella storia familiare schifaniana, un luogo neutra-

le, depositario di ricordi personali imparziali, ma piuttosto, anche se inconsciamente, un retaggio residuo e non del tutto metabolizzato dell'esposizione infantile dell'artista alla propaganda fascista.

Le ipotesi illustrate fino a qui sembrano certificare l'esistenza di un rapporto biografico preciso e caratteristico del pittore Schifano con i deserti, i cieli, i luoghi archeologici della natale Libia, emerso nel corso della sua esistenza in alcuni determinati cicli di opere. Queste letture interpretative del lavoro dell'artista, è bene specificarlo, non sono ovviamente indirizzate a una possibile definizione di Mario Schifano nei termini di un malinconico fascista coloniale, dal momento che sono al contrario molto note le sue posizioni spiccatamente di sinistra, che lo portarono a dipingere anche alcuni cicli pittorici a tema esplicitamente politico, come la serie *Compagni, compagni* dedicata, nel 1968, al celebre discorso pronunciato nel 1957 da Mao Tse-Tung (Quintavalle 1974: 83-84).

Il tentativo portato avanti qui è invece legato alla volontà di spiegare alcune opere dedicate dal pittore all'Africa alla luce di una certa cultura visiva nel quale il medesimo Schifano, la sua famiglia e più in generale la società in cui è nato, cresciuto e si è formato come uomo sono, spesso inconsapevolmente, immersi. Tutto ciò anche alla luce dei noti ritardi e delle evidenti difficoltà con cui l'Italia ha – o forse meglio non ha ancora – affrontato l'eredità e la memoria del proprio passato coloniale, e forse la storia qui raccontata è un buon esempio di ciò (Lombardi-Diop, Romeo 2014). È infatti importante qui tenere a mente ancora una volta il peso dell'appartenenza generazionale di Schifano, artista nato italiano in una colonia conquistata, fuggito in madrepatria da profugo, e cresciuto, come adulto, negli anni della ricostruzione e del boom economico, quando nessuno voleva più occuparsi del ricordo spiacevole e doloroso della guerra e tanto meno affrontare le pesanti responsabilità coloniali italiane.

Alla luce di ciò si può dunque affermare che la matrice biografica delle immagini qui analizzate è stata in qualche modo, a sua volta, colonizzata. A causa della particolare serie di eventi che ha caratterizzato i primi anni di vita di Schifano è dunque capitato che il pittore si sia trovato in una posizione mediana: da esule, egli ha idealizzato e romanticizzato i luoghi dai quali è stato strappato; da colone, il suo sguardo

memoriale si è intriso di immagini turistiche e archeologiche, inconsciamente indotte dalla propaganda. Se dunque ancora negli anni Ottanta la coscienza politica italiana non concedeva strumenti sufficienti a capire il colonialismo e l'importanza dei processi di decolonizzazione, Schifano pareva voler ammettere almeno una cosa: il proprio immaginario di individuo è stato inesorabilmente contaminato dai messaggi propagandistici con cui si era confrontato quotidianamente e ciò significa, per un italiano della generazione di Schifano, anche dalla passata, e rapidamente rimossa, propaganda fascista.

## Note

<sup>1</sup> “Libia” era il nome con cui la cultura letteraria e retorica dell’Italia liberale era solita indicare le due province autonome della Tripolitania e della Cirenaica (Labanca 2010: 1).

<sup>2</sup> 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 italiano e liberale di un “imperialismo demografico” (Labanca 2010: 2).

<sup>3</sup> “Il padre Giuseppe era di origine siciliana, la madre Rosa invece era di Imola, della Romagna, e di cognome faceva Paganini”, Monica De Bei, in Ronchi (2012: 258).

<sup>4</sup> Giuseppe Schifano (Mahdia, Tunisia 1907 – Roma 1998) inizia a collaborare agli scavi archeologici di Leptis Magna e Sabratha come impiegato giornaliero nel 1921; nel 1929 ottiene il ruolo di impiegato a contratto straordinario e viene assunto come dipendente del Ministero delle Colonie nel 1931 (dal 1937 Ministero dell’Africa Italiana), cfr. Tagliamonte (2018: 23, 31).

<sup>5</sup> Nel censimento della popolazione eseguito dall’ISTAT nel 1936 risulta che tra i 115.637 italiani residenti in Libia solo il 26% (30.224) era di sesso femminile. La popolazione italiana in colonia era formata in larga parte da giovani uomini di età compresa tra i 20 e i 49 anni (51%), cfr. Istituto Centrale di Statistica del Regno d’Italia (1936: 11, 16).

<sup>6</sup> “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”, Francesco Schifano in Ronchi (2012: 27).

<sup>7</sup> Renato Bartoccini, soprintendente alle Antichità dell’Etruria Meridionale tra il 1950 e il 1960, aveva guidato la Soprintendenza alle Antichità della Tripolitania tra il 1923 e il 1928, cfr. Rinaldi Tufi (1988).

<sup>8</sup> 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.

<sup>9</sup> Secondo i dati del locale Ufficio di collocamento, nel 1936 tra i 3971 italiani che lavoravano in Libia come dipendenti il 45% proveniva dalla Sicilia, il 7,5% dal Veneto, il 6,2% era nato in Libia, il 10% era nato all’estero e la provenienza principale di questi ultimi era proprio la Tunisia, cfr. Calchi Novati (2019: 192).

<sup>10</sup> Esiste a oggi un’ampia bibliografia sul tema dell’Orientalismo in pittura, cfr. ad esempio Nochiin 1983; Messina 1993; Bossaglia 1998.

<sup>11</sup> “In un primo tempo, [Balbo] aveva puntato di più sullo sviluppo turistico del paese che non su quello agricolo”, Del Boca (1991: 275).

<sup>12</sup> Come ha ricostruito lo storico Gian Paolo Calchi Novati (2019: 193), negli anni Trenta il numero dei turisti che visitarono la Libia crebbe notevolmente passando dalle 7200 unità documentate nel 1929 alle 44.000 attestata nel 1938.

<sup>13</sup> Si veda a questo proposito la pubblicazione di Angelo Del Boca *L’Africa aspetta il 1960*, uscita per Bompiani nel 1959.

<sup>14</sup> “Mentre stava dipingendo i quadri sui deserti mi aveva raccontato

qualcosa della Libia. Credo che i suoi ricordi più importanti fossero legati al senso di libertà e di spazio che provava laggiù”, De Bei in Ronchi (2012: 258). A questo proposito è utile tenere a mente come la Libia fosse stata, negli anni Settanta e a inizio del decennio in questione, protagonista assidua delle cronache politiche ed economiche italiane, in particolare grazie alla figura di Muḡammad Gheddafi e al suo controverso rapporto con alcune figure apicali nelle istituzioni italiane (cfr. Del Boca 1998).

<sup>15</sup> “Mario Schifano painted this series *Deserts* specifically for this exhibition in summer and autumn 1984” (Di Castro 1985: p.n.n.). Ringrazio di cuore Raffaella Perna e Stefano Dello Schiavo per l’aiuto con questo riferimento bibliografico.

<sup>16</sup> Sulle circostanze ideative e organizzative di questa mostra si veda Gastaldon 2025.

<sup>17</sup> La città di Leptis Magna era stata fondata dai Fenici all’inizio del I millennio a.C. ma negli anni Trenta del Fascismo le origini puniche di quest’insediamento non erano minimamente considerate, cfr. Musso (1995: 572).

## Bibliografia

- ARCHIVIO MARIO SCHIFANO, ASSOCIAZIONE BLUBRAMANTE (2006), *Mario Schifano. Deserts*, catalogo mostra, Museo archeologico di Capo Colonna, Crotone, 3 dicembre 2005 – 31 gennaio 2006.
- BALBO I. (1937), “La Litoranea: Opera Romana”, in *Libia*, 1: 12 marzo 1937, pp. 3-9.
- BARTHES R. (1962), “Lo scrittore in vacanza”, in BARTHES R., *Miti d’oggi*, Lerici editori, Milano (prima edizione 1957), pp. 25-28.
- BERHE S. (2017), “Un impero di carte: l’immagine della Libia nelle riviste turistiche ‘Le vie d’Italia’ e ‘Libia’”, in *Clio@Themis. Revue électronique d’histoire du droit*, 12, pp. 1-18.
- BERSELLI A. (1963), “Balbo, Italo”, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 5, [https://www.treccani.it/enciclopedia/italo-balbo\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/italo-balbo_(Dizionario-Biografico)/), 26 luglio 2025.
- BORRUSO P. (2024), *L’Italia e l’Africa. Strategie e visioni dell’età postcoloniale (1945-1989)*, Edizioni Laterza, Bari-Roma 2024.
- BOSSAGLIA R. (1998), *Gli orientalisti italiani: cento anni di esotismo (1830-1940)*, catalogo della mostra, Palazzina di caccia di Stupinigi, Torino, 13 settembre 1998 – 6 gennaio 1999, Marsilio, Venezia.
- CALCHI NOVATI G. P. (2019), *L’Africa d’Italia. Una storia coloniale e postcoloniale*, Carocci Editore, Roma (prima edizione 2011).
- CARCANO L. (2005), “L’eterna giovinezza”, in BEATRICE L. (a cura di), *Mario Schifano. Gli anni Ottanta*, catalogo della mostra, MACI, Isernia, 13 novembre 2004 – 30 gennaio 2005, pp. 28-45.
- DE BEI SCHIFANO M. (2006), “I was born at Leptis Magna 20-9-1934”, in ARCHIVIO MARIO SCHIFANO, ASSOCIAZIONE BLUBRAMANTE (a cura di), *Mario Schifano. Deserts*, catalogo mostra, Museo archeologico di Capo Colonna, Crotone, 3 dicembre 2005 – 31 gennaio 2006, pp.n.n.
- DEL BOCA A. (1991), *Gli italiani in Libia. Dal Fascismo a Gheddafi*, Editori Laterza, Roma-Bari.
- DEL BOCA A. (1998), *Gheddafi. Una sfida dal deserto*, Editori Laterza, Bari-Roma.
- DI CASTRO F. (1985), “Deserts”, DI CASTRO F. (a cura di), *Mario Schifano. Deserts. Italians and the East-Benchmarks 1860-1984*, catalogo mostra, Royal Cultural Center, Amman, marzo 1985, Le parole gelate, Roma, pp.n.n.
- GASTALDON G. (2015), “Ilena Sonnabend e Mario Schifano: un epistolario, 1962-1963”, in *Storia dell’arte*, 140, pp. 148-176.

- GASTALDON G. (2018), "Schifano, Mario", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 91, [https://www.treccani.it/enciclopedia/mario-schifano\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/mario-schifano_(Dizionario-Biografico)/), 26 luglio 2025.
- GASTALDON G. (2021), *Schifano. Comunque, qualcos'altro. 1958-1964*, Studi della Bibliotheca Hertziana, 13, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.
- GASTALDON G. (2025), *Libia, Egitto, Giordania, Siria, Eritrea, Brasile. Mario Schifano alla prova dell'altrove*, in GALLO F. (a cura di), *Immaginari visivi postcoloniali. Ricerche artistiche e scritture espositive in Italia, tra anni ottanta e doppiopzero*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, pp. 37-49.
- ISTITUTO CENTRALE DI STATISTICA DEL REGNO D'ITALIA (1936), *VIII Censimento generale della popolazione, 21 aprile 1936 - XIV, V, Libia - Isole italiane dell'Egeo - Tientsin*, [https://lipari.istat.it/digibib/Censimenti%20popolazione/censpop1936/IST0005817vol5\\_LibialeitalianedellEgeoTientsin/IST0005817cp1936\\_LibialeitalianedellEgeoTientsin+OCRottimizzato.pdf](https://lipari.istat.it/digibib/Censimenti%20popolazione/censpop1936/IST0005817vol5_LibialeitalianedellEgeoTientsin/IST0005817cp1936_LibialeitalianedellEgeoTientsin+OCRottimizzato.pdf), 30 luglio 2025.
- LABANCA N. (2010), "The Embarrassment of Libya. History, Memory, and Politics in Contemporary Italy", in *California Italian Studies*, 1, pp. 1-18.
- LOMBARDI-DIOP C., ROMEO C. (2014), "Il postcoloniale italiano. Costruzione di un paradigma", in LOMBARDI-DIOP C., ROMEO C. (a cura di), *L'Italia postcoloniale*, Le Monnier, Firenze, pp. 1-40.
- MATTOSCO N. (2018), "Schifano tra luoghi e visioni", in GUIDOBALDI M. P., TAGLIAMONTE G. (a cura di), *Etruschifano. Mario Schifano a Villa Giulia: un ritorno*, catalogo mostra, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, 13 dicembre 2018 - 10 marzo 2019, Ianieri Edizioni, Pescara, pp. 5-7.
- MINISTERO DELLE COLONIE (1934), *Libro sussidiario per la terza classe elementare*, 1934, ora in MUNZI M. (2001), *L'epica del ritorno. Archeologia e politica nella Tripolitania italiana*, L'Erma di Bretschneider, Roma, pp. 73-74.
- MESSINA M. G. (1993), *Le muse d'oltremare: esotismo e primitivismo dell'arte contemporanea*, Einaudi, Torino.
- MUNZI M. (2001), *L'epica del ritorno. Archeologia e politica nella Tripolitania italiana*, L'Erma di Bretschneider, Roma.
- MUSSO L. (1995), "Leptis Magna", in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, IV, Roma, p. 572, [https://www.treccani.it/enciclopedia/leptis-magna\\_\(Enciclopedia-dell-Arte-Antica\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/leptis-magna_(Enciclopedia-dell-Arte-Antica)/), 3 agosto 2025.
- NOCHLIN L. (1983), "The Imaginary Orient", in *Art in America*, 71, pp. 119-131, 187-191.
- PASCOLI G. (1911), "La grande Proletaria si è mossa", in *La Tribuna*, 27 novembre 1911.
- RINALDI TUFFI S. (1988), "Bartoccini, Renato", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 34, [https://www.treccani.it/enciclopedia/renato-bartoccini\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/renato-bartoccini_%28Dizionario-Biografico%29/), 30 luglio 2025.
- QUINTAVALLE A. (1974), *Mario Schifano*, catalogo della mostra, Salone delle Scuderie in Pilotta, Parma, febbraio - marzo 1974.
- RONCHI L. (2012), *Mario Schifano. Una biografia*, Johan & Levi Editore, Milano.
- SAID E. (2016), *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Gianniacomo Feltrinelli Editore, Milano (prima edizione 1978).
- TAGLIAMONTE G. (2017), "Gli Etruschi e la Pop Art italiana", in DELLA FINA G. M. (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, pp. 385-402.
- TAGLIAMONTE G. (2018), "Mario Schifano e l'arte etrusco-italica", in GUIDOBALDI M. P., TAGLIAMONTE G. (a cura di), *Etruschifano*, cit., pp. 23-32.
- TRIPOLI (1934), Istituto geografico De Agostini, Novara.
- TUTTO. SCHIFANO (1963), catalogo della mostra, Galleria Odyssea, Roma.