

editori in generale e assolse Bemporad dall'accusa/sospetto di avere in qualche modo provocato il suicidio del suo romanziere prediletto, ma gli si fece notare che avrebbe dovuto interessarsi alla sorte dei quattro orfani di padre e madre con un soccorso economico. Per l'autrice resta invece l'eccessiva richiesta di lavoro di tre-quattro romanzi l'anno la vera colpa degli editori; fu questo ad avere logorato Salgari fino alla resa.

Bemporad si dimise dalle cariche che ricopriva – tra cui quella di membro del Consiglio della Federazione Nazionale Fascista dell'Industria Editoriale – e s'impegnò ad occuparsi dell'opera postuma salgariana, compresa purtroppo quella fasulla che dal '28 in poi sarebbe dilagata con la complicità degli eredi Salgari con i quali, per sanare ogni questione, avviò lunghe trattative non più direttamente ma tramite l'avvocato Alberto Luchini. I figli erano interessati a rilanciare a qualunque costo una produzione non più autentica, purché redditizia. Il «Raduno», con il numero del 7 luglio '28, cessò le pubblicazioni dopo solo sei mesi dall'inizio in quanto aveva ormai raggiunto il suo scopo contro Bemporad, incluso quello di avere propagandato il ritratto di un Salgari colonialista e prefascista. A questo punto l'autrice, fornendo una inesauribile mole di documenti, entra nel merito dei contratti, dei falsi e delle loro traduzioni, dei diritti d'autore e di traduzione, del ruolo di altre case editrici (Vallardi, Sonzogno e Impero di Milano, Marzocco di Firenze, Paravia di Torino) e degli eredi dell'autore, dell'apprezzamento entusiasta di Gramsci e di Pavese. Cita contributi giornalistici e letterari, l'ammirazione rinnovata

in Italia e all'estero per quei romanzi capaci di stimolare fantasia e avventura nelle giovani generazioni, le ristampe e le nuove edizioni, i titoli di alcuni film del periodo tardo-fascista ispirati ai suoi romanzi, l'eterno confronto tra Verne e Salgari (con Verne ritenuto più vicino alla scienza e all'invenzione rispetto al rivale più votato all'azione avventurosa).

Da più parti si parlò e riparlò, attraverso i giornali, d'iniziative e progetti commemorativi – busti, monumenti, navi e persino un villaggio africano da intitolargli – mai realizzati in seguito all'evolversi delle vicende belliche di quegli anni. Di fatto il declino del fascismo e l'andamento negativo della guerra rallentarono di molto il fenomeno salgariano messo in piedi a scopi commerciali e politici: l'Italia del 1943 aveva ormai altro per la testa. L'unico a perderci, nella burrasca di tanta propaganda e tanti falsi romanzi attribuitigli, fu proprio Salgari e il suo buon nome. (Claudia Antonella Pastorino)

*Esporre l'Italia coloniale. Interpretazioni dell'alterità*, di Giuliana Tomasella, Padova, Il Poligrafo, 2017, pp. 252.

Quali immagini dell'*altro* sono state prodotte durante la vicenda coloniale italiana? A quale progetto politico-culturale dovevano rispondere? E che ruolo ha avuto l'arte nel definirle? Queste sono le domande da cui ha presso avvio la ricerca coordinata da Giuliana Tomasella, docente di Storia della critica d'arte e Museologia presso il Dipartimento dei Beni Culturali dell'Università di Padova,

in collaborazione con Priscilla Manfren e Chiara Marin.

La storia coloniale italiana è un tema complesso e rimosso: se finora sono stati pochi gli storici che hanno dedicato le proprie ricerche a questo soggetto, meno ancora sono gli storici dell'arte che hanno indagato la produzione artistica che ha dato forma alla narrazione culturale coloniale e colonialista (un discorso a parte andrebbe fatto per la storia dell'architettura, che invece ha affrontato il tema più spesso, data la grande partecipazione degli architetti e degli urbanisti italiani alla fondazione delle nuove città dell'Impero).

L'adesione italiana alla corsa coloniale iniziò tardi, negli anni Ottanta dell'Ottocento, proseguendo in modo poco sistematico, spesso legata a iniziative economiche private solo in un secondo tempo divenute statali. Anche le campagne militari furono difficili e pesanti, sia quella voluta dallo stato liberale che quella del regime fascista. Per piegare le popolazioni locali fu necessario uno sforzo bellico maggiore del previsto: come è noto, per evitare nuove disfatte (come avvenuto a Dogali e all'Amba Alagi), nella guerra d'Etiopia l'aviazione italiana utilizzò il gas iprite contro i guerriglieri e la popolazione civile, violando la Convenzione di Ginevra.

Se l'esperienza coloniale italiana è attualmente rimossa dall'opinione pubblica, tra la fine dell'Ottocento e gli anni Trenta del Novecento è stata invece oggetto di un ingente lavoro propagandistico volto a costruire, in madrepatria, una «cultura coloniale» che permetesse di sostenere i costi – economici e umani – dell'espansione. Furono fondati istituti ed enti culturali dedicati alle nuove colonie,

come anche riviste di settore e case editrici specializzate: l'obiettivo era quello di rendere familiari al pubblico l'Africa e gli africani e allo stesso tempo mostrarne la radicale diversità e distanza, in modo da legittimare la supremazia dei colonialisti e la subalternità degli indigeni. Questa continua dialettica tra alterità e identità divenne il soggetto di una massiccia produzione di immagini: vignette satiriche, illustrazioni per riviste, per testi scientifici e scolastici, stampe, fotografie, cartoline, figurine ma anche dipinti e sculture. Si generò così una «cultura visuale» del colonialismo italiano, volta a veicolare prossimità per quelle nuove terre e popolazioni e allo stesso tempo tesa a mostrarne l'inferiorità.

Il volume curato da Tomasella ripercorre la creazione di questo immaginario analizzando in particolare le esposizioni coloniali organizzate tra il 1884 e il 1940: per la definizione del *corpus* è stato necessario un capillare lavoro di ricerca delle fonti, in modo da ricostruire gli allestimenti e la tipologia degli oggetti esposti (opere d'arte, artigianato, oppure campionari di prodotti coloniali, grafici, materiali di propaganda). Sono stati analizzati cataloghi, riviste, documenti d'archivio e fondi fotografici riguardanti mostre coloniali allestite all'interno di grandi esposizioni nazionali e internazionali, ma anche ospitate in fiere campionarie, industriali, agricole, o in rassegne d'arte decorativa e applicata. Sono state lasciate fuori dal corpus le mostre missionarie o le moltissime mostre organizzate da singoli artisti reduci da un viaggio nelle colonie: si è scelto di dare la precedenza alle esposizioni organizzate direttamente, o fortemente sponsorizzate, dal governo italiano e dai ministeri.

Il volume si articola così in un testo storico e interpretativo a firma di Tomasella, cui segue il regesto delle 38 mostre analizzate, curato da Manfren e Marin: emergono così gli autori di questa stagione artistica, in buona parte dimenticati, e l'evoluzione dei soggetti. Si sottolinea in particolare il passaggio dalla moda dell'orientalismo verso un'«arte coloniale» che, a partire dai tardi anni Venti viene resa funzionale alla necessità politica di sovrascrivere le narrazioni, gli immaginari, la storia stessa delle popolazioni assoggettate, sempre descritte come inferiori, primitive, subalterne.

Al contrario, l'esperienza coloniale italiana dimostra come tali popolazioni non solo interagirono e si confrontarono con gli europei, ma si ribellarono e conquistarono l'indipendenza. Se nel caso di altre esperienze coloniali questo avvenne nella seconda metà del Novecento, l'esperienza italiana subì le sorti della Seconda guerra mondiale, dissipando l'Impero dopo pochi anni dalla sua nascita, a partire dal 1941.

Solo un anno prima, Napoli aveva ospitato la Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare: quella che doveva essere la più grande e completa rassegna della forza di espansione italiana, da Cesare a Mussolini, fu anche l'ultima. (Elena Pirazzoli)

***Le molte vite di Aldo Buzzi. Letteratura, editoria e cultura del cibo*, di Luca Gallarini, Pisa, Ets, 2018, pp. 260.**

Malgrado l'esiguità della sua produzione, Aldo Buzzi è autore oggi circondato quasi da un culto fra gli *happy few* che

lo conoscono: tanto i suoi brevi racconti quanto le sue divagazioni di viaggio e di gastronomia hanno un piccolo ma agguerrito esercito di ammiratori (non solo in Italia: il «New Yorker» ha spinto i suoi libri sul mercato anglosassone). Il volume di Gallarini ne esamina, per citare l'indovinato titolo, «le molte vite». Il primo capitolo ripercorre le tappe della sua biografia: dalla formazione al Politecnico alla duratura amicizia con Saul Steinberg, dai tentativi col cinema al periodo di precarie collaborazioni editoriali, dall'attività presso la Rizzoli sino al pensionamento e al (relativo) successo arriso a volumetti come *L'uovo alla kok* (Adelphi, 1979): l'attenzione maggiore è posta sul periodo alla Rizzoli, alle dinamiche interne all'organizzazione entro cui Buzzi, con il suo non facile carattere, si trova ad operare. Il secondo capitolo esamina la produzione letteraria, illustrando le affinità e differenze con la prosa d'arte e con certi pezzi di Gadda, e mettendone in luce il carattere autobiografico («una autobiografia altamente selettiva», p. 122), per coglierne infine l'«ambivalenza ideologica»: «sarà il lettore a scegliere se giudicare la carica libertaria della scrittura di Buzzi come un invito all'emancipazione dai condizionamenti subdoli e palesi del Potere [...] oppure come una reazione intellettualmente risentita alle utopie o ipocrisie equalitarie novecentesche» (p. 152). La terza parte è dedicata infine agli interessi gastronomici di Buzzi («parlare di cucina significa parlare di sé e di ciò che è *altro* rispetto alla propria formazione e all'*imprinting* di classe», p. 173).

Indubbiamente lo studio di Gallarini è un testo utile per far luce su un autore singolarissimo, e difficile da inca-