

Editoriale

Le molte proposte arrivate a seguito della Call for Papers *Storia, teoria e pratiche femministe nell'arte del XX secolo*, lanciata da "pianob", dimostrano come la prospettiva di genere e lo sguardo critico sviluppato dalla teoria femminista e dai Women Studies siano oggi al centro di un forte interesse da parte di storiche e storici dell'arte di diverse generazioni e con molteplici approcci e ambiti di studio. Il numero, suddiviso in due sezioni, propone venticinque saggi che mirano a riflettere sul ruolo delle donne nella storia dell'arte italiana e internazionale, e ad analizzare le condizioni socio-culturali entro le quali artiste e critiche d'arte hanno operato e i tanti e radicati pregiudizi contro cui hanno lottato. L'obiettivo del numero, preso nel suo complesso, è infatti quello di provare a porre in discussione i modelli storico-artistici tradizionali, gettando luce su vicende, artiste, esposizioni e dibattiti critici esclusi dalle narrazioni dominanti, e di mostrare come la differenza di genere abbia giocato un peso decisivo nella costruzione della storia dell'arte e del suo racconto. La ricchezza di contributi sulla fotografia testimonia, inoltre, l'attualità delle ricerche condotte nel PRIN 2020 *La fotografia femminista italiana*, da cui prende le mosse il numero. I dieci interventi raccolti nella prima sezione, che spaziano dall'inizio del Novecento alla più stretta contemporaneità, sono infatti accomunati dall'attenzione nei confronti del linguaggio fotografico: i saggi di **Camilla Balbi, Fabio Cafagna, Irene Caravita, Laura Iamurri, Valentina Rossi, Valentina Tebala, Caterina Toschi e Romina Zanon** propongono l'analisi e la valorizzazione del contributo delle donne nel campo della fotografia, la riscoperta di figure marginalizzate dalla storiografia e la rivalutazione e l'approfondimento di specifici aspetti del lavoro di fotografe affermate o già in parte riconosciute dalla critica. Sulla presenza e il ruolo delle donne nell'ambito delle mostre e delle rassegne espositive fotografiche intervengono, nella stessa sezione, **Anna Calise e Cristiana Sorrentino**.

Mentre il primo volume è interamente dedicato alla fotografia, il secondo raccoglie articoli che analizzano, da un lato, la storia di singole personalità, gruppi di artiste o contesti di particolare interesse storico-artistico: è questo il caso dei contributi di **Carlo Caccamo, Mariadelaide Cuozzo, Lara Demori, Sara Fontana, Elisa Genovesi, Priscilla Manfren, Maria Teresa Roberto, Anna Rosellini e Claudio Zambianchi**. Dall'altro, comprende saggi come quelli di **Alessandra Acocella, Emanuele Carlenzi e Martina Cavalli, Francesca Della Ventura, Giada Pellicari**, che pren-

dono in esame i canali di diffusione dell'arte, e in particolare la storia delle mostre, delle fiere e delle riviste di settore. Su questioni di carattere teorico, di critica d'arte e museologia s'interrogano invece **Angela Maderna** e **Stefania Zuliani**, che analizzano, rispettivamente, il pensiero di Anne-Marie Sauzeau Boetti negli anni Settanta e Ottanta e il ruolo dell'istituzione museale alla prova della critica femminista di Griselda Pollock.

Cristina Casero e Raffaella Perna

Sguardi femminili nella Libia coloniale: artiste dimenticate tra dilettantismo e professionismo

PRISCILLA MANFREN

Prendere in considerazione il tema della presenza femminile nel settore della cosiddetta arte coloniale richiede alcune premesse: per prima cosa va detto che si sta affrontando un argomento sul quale – a quanto si sa, e per quel che riguarda lo specifico contesto italiano – non è mai stata proposta una ricerca o una panoramica d'insieme, contrariamente a quanto avvenuto negli studi stranieri interessatisi per esempio, già a partire dagli anni Novanta del secolo scorso, alle artiste ottocentesche del filone orientalista, indagate tenendo conto di una pluralità di aspetti che dal dato storico-artistico muovono verso questioni legate alla sfera etnografica e allo sguardo di genere (Lewis, 1995, 1996; Kuehn, 2010, 2011; Kelly, 2021).

Il disinteresse nei riguardi delle artiste coloniali risiede nel fatto che le loro vicende si ricollegano all'incrociarsi di tre storie a tratti rimosse, volutamente ignorate, di certo sottovalutate e per lungo tempo dimenticate: la prima è, ovviamente, quella della presenza delle donne in campo artistico, tema affrontato in maniera puntuale e con un'ottica innovativa grazie alle riflessioni di Linda Nochlin, recepite e ampliate in ambito italiano a partire dai primissimi anni Ottanta del secolo scorso (Nochlin, 1971; Vergine, 1980, 1982; Monteverdi, 1981, 1983; Imarisio, 1996; Trasforini, 2000, 2006, 2007; Pallottino, 2019; Salaris, 2021; Ugolini, 2022). Alla tralasciata narrazione dell'arte al femminile si affianca, poi, quella relativa alla vicenda dell'Italia oltremare che, caduta nel dimenticatoio con la fine del fascismo, è stata in breve tempo rielaborata e coperta da un velo di silenzio, causato dall'assenza nel secondo dopoguerra di una vera discussione sul passato coloniale nazionale (Labanca, 2007, pp. 448-449). Un «passato che non passa» e che solo negli ultimi anni ha visto in Italia i primi concreti sforzi votati alla decolonizzazione della memoria, del patrimonio, della lingua, dello sguardo (Guermandi, 2021). La terza narrazione ignorata è, infine, quella più specificamente storico-artistica, relati-

va dunque agli studi sul particolare filone dell'arte coloniale, intesa come fenomeno dotato di sue peculiari caratteristiche, derivato ma non coincidente con l'Orientalismo di matrice ottocentesca, da indagare nell'ampiezza del suo complesso e non solamente in modo parziale all'interno delle biografie di alcuni singoli artisti. Tale indifferenza è senz'altro motivata, oltre che dal velo di silenzio postbellico steso sull'Italia d'Oltremare, dalle perplessità manifestate, già negli anni fra le due guerre, dalla critica più esigente: quest'ultima, infatti, non aveva mancato di evidenziare come il settore dell'arte coloniale fosse dominato – pur con alcune eccezioni – da una gran massa di autori di mediocre e scarso livello, talvolta dilettanti improvvisatisi artisti, che avevano spesso generato una produzione oscillante fra il taglio documentario e quello folcloristico (Manfren, 2019a, pp. 47-61).

Tenendo conto di tali premesse, appare dunque naturale che in Italia la produzione femminile dedicata all'Oltremare non sia ancora stata oggetto di un'analisi più accurata e sistematica. Tuttavia, con lo sdoganamento della questione coloniale nel settore degli studi storici, si è assistito, specialmente a partire dagli anni Novanta del Novecento, a un notevole proliferare di lavori connessi a tale periodo della storia nazionale, declinati secondo le specificità dei diversi ambiti di interesse, inclusi la letteratura, la fotografia, il cinema, l'architettura e, in anni più recenti, l'arte e la musica. Da sottolineare inoltre che, all'interno degli studi dedicati alla storia delle donne e all'analisi dei modelli femminili dell'Italia postunitaria e fascista, sono apparsi svariati contributi che indagano la presenza, il ruolo e la visione delle donne italiane attive nell'Oltremare (Ghezzi, 2003a, 2003b; Papa, 2009; Di Lalla, 2014). Ugualmente, nel ramo degli studi sulla letteratura di viaggio e i romanzi coloniali, sono comparsi apporti specificamente rivolti alla produzione femminile (Lombardi-Diop, 2005; Camilotti, 2015, 2019).

Per quel che riguarda il settore storico-artistico, un primo contesto da prendere in esame è certamente quello dell'ex Museo coloniale di Roma, istituzione alle dipendenze del Ministero delle Colonie nella quale confluì, tramite acquisti e donazioni, un'ampia raccolta di opere. A questa istituzione e al suo patrimonio, oggi conservato presso il Museo delle Civiltà dell'Urbe, sono stati dedicati svariati testi, che ne ripercorrono la genesi e le vicende soprattutto da un punto di vista storico (Castelli, 1992; Cardelli Antinori, 1999; Di Sante, 2014; Gandolfo, 2014; Falcucci, 2021). Meno trattato risulta invece lo studio delle singole figure di artisti e delle opere che andarono poi a comporre questo eterogeneo insieme

di dipinti, sculture e grafica. Se si eccettuano alcuni parziali tentativi (Roscini Vitali, 2020, pp. 59-78, 171-178; Manfren, 2019a, 2020, 2022b)¹, pochi sono infatti i contributi che hanno cercato di approfondire² le sintetiche notizie fornite, ormai quasi vent'anni fa, nell'ultimo catalogo delle collezioni (Margozi, 2005a, 2005b)³, preceduto solamente da alcuni saggi di carattere generale (Delvecchio, 1993, 2000; Margozi, 1999a, 1999b). Un secondo bacino di ricerca utile è poi quello delle esposizioni e delle mostre d'arte coloniale – collettive e personali – susseguitesesi con particolare dovizia in Italia e nei possedimenti oltremare nel periodo fra le due guerre e, seppur con un'ottica in apparenza diversa dovuta al mutato clima politico, riapparso sotto mentite spoglie nel periodo postbellico, segnato dalla nostalgia per le ex colonie. In merito a questi temi la letteratura, partendo da brevi notizie degli anni Novanta (Bono, 1992), si è poi ampliata grazie a studi più dettagliati (Arena, 2011; Jarrassé, 2016; Belmonte, 2017; Tomasella, 2017; Manfren, 2019b; Palmeri, 2019; Roscini Vitali, 2020).

In aggiunta a tali realtà si può inoltre menzionare l'interessante fucina artistica creatasi in ambito tripolino, fra il 1934 e il 1940, attorno alla figura del ferrarese Italo Balbo, che nelle vesti di governatore della Libia fece giungere sulla “quarta sponda” una variegata cerchia di autori,

¹ Roscini Vitali traccia una panoramica sulle mostre e gli artisti che esposero al Museo coloniale fra anni Venti e Trenta; Manfren, nelle note a piè di pagina del volume del 2019, fornisce dei brevi profili biografici basati, in certi casi, su fonti d'epoca poco note e documentazione inedita. Alcuni di questi artisti sono poi stati approfonditi nei saggi successivi dalla stessa autrice.

² A tale riguardo, si segnala che alcuni nuovi affondi sono stati presentati di recente in *Produzione artistica e dominio coloniale nell'Italia fascista: storie rimosse e prospettive di ricerca* (Padova, Palazzo Liviano, 21 novembre 2023), workshop promosso nell'ambito del progetto *d'Ateneo Immaginari coloniali e postcoloniali nell'Italia del Novecento: artisti, opere, allestimenti all'ex Museo coloniale di Roma* (Università degli Studi di Padova, Dipartimento dei Beni Culturali). In particolare, dopo una ricostruzione documentaria effettuata da Ambra Cascone in merito a genesi e sviluppi dell'ex Museo coloniale, Giuliana Tomasella ha indagato l'operato del pittore tedesco Fritz Berthold Neuhaus, Maria Cecilia Lovato ha approfondito alcuni aspetti dell'attività incisoria di Laurenzio Laurenzi, Priscilla Manfren ha ricostruito la biografia della pittrice Olga de Goguine.

³ Oltre ai saggi introduttivi, il catalogo presenta infatti una sezione – curata da Marina Sorbello, Serena Petrini, Stefania Frezzotti e Giulia Grosso – contenente brevi biografie degli artisti presenti nelle collezioni dell'ex Museo coloniale (Margozi, 2005a, pp. 271-296).

all'interno della quale comparivano anche alcune figure femminili (Scardino, 1993, 2000; Di Martino, 2021)⁴.

Prendendo dunque le mosse dalle fonti bibliografiche e documentarie legate allo studio di questi contesti, il presente contributo desidera fornire una prima idea in merito alle presenze femminili nel genere dell'arte coloniale italiana, pur nella consapevolezza che quanto presentato sarà – anche per questioni di spazio – una panoramica assai lacunosa. Infatti, nel momento in cui ci si accingeva a proporre questa ricerca – pur con una certa cognizione di causa – non si credeva che le autrici italiane dedicatesi a soggetti coloniali – e che talvolta trascorsero molti anni oltremare – fossero particolarmente numerose. Di contro a tali iniziali aspettative si è invece dovuto constatare, a mano a mano che si procedeva col lavoro, che la lista dei nomi diveniva più consistente del previsto, arrivando a contarne oltre cinquanta. Fra essi compaiono quelli di artiste che si cimentarono in questo filone con una certa intensità e assiduità, affiancati ad altri di autrici che vi si accostarono, da quanto si è potuto evincere, solo occasionalmente e in maniera superficiale, in concomitanza di esposizioni a tema alle quali parteciparono.

Non volendo dunque ridurre questo studio a un elenco poco più che telegrafico, è parso necessario compiere una selezione e trattare, seppur in breve, solamente alcune di queste figure, prediligendo quelle che – a quanto si sa – vissero per un certo tempo oltremare ed ebbero rapporti più stretti con i territori coloniali, specie africani, tanto da poter presentare in esposizioni e rassegne personali gruppi nutriti di opere a tema. In particolare, si è deciso di considerare alcune autrici legate al contesto libico, ripromettendosi di trattare altrove le loro colleghe che si recarono nel Corno d'Africa, nel Dodecaneso, in Albania. Ciò premesso, si auspica che il lavoro possa avere un'adeguata prosecuzione in altra sede e fornire, specie per le figure meno note, le basi per eventuali successivi affondi.

Un primo insieme di autrici presente sulla “quarta sponda” si rintraccia nel 1927, quando, in occasione della prima edizione della *Fiera di Tripoli*, un gruppo di amatori e cultori decide di indire la *Prima Mostra Tripolina d'Arte*, composta – come si legge nella premessa dell'album riccamente illustrato – «di opere a soggetto coloniale, originali, tutte però prodotte da artisti residenti in Colonia» (*Prima Mostra Tripolina d'Arte*, 1927). Ven-

⁴ Di Martino ha ricostruito l'attività degli artisti nelle chiese dei villaggi libici di fondazione balbiana attraverso i documenti dell'Archivio Balbo, in deposito presso l'Archivio Centrale dello Stato di Roma dal 2015 e resi consultabili, dopo il loro riordinamento, nel 2022.

gono coinvolti pittori, scultori, architetti, disegnatori e caricaturisti, tra i quali si segnalano le pittrici Maria Viviani Cortini, Augusta Violà Perricone, Luigia Daviso Viola, Maria Giuseppina Mezzanotte. Da quanto si sa, Maria Viviani (1890-1980) fu scrittrice, pittrice e illustratrice di libri e riviste: dopo gli studi compiuti all'Accademia di Belle Arti di Roma, Marù – questo il suo nome d'arte – si era trasferita nel 1923 con il marito Valentino Cortini e le figlie a Tripoli. Nella città libica, che abbandonerà nel 1931 per rientrare in Italia, aveva creato una scuola di recitazione, svolgendo al contempo un'intensa attività artistica (Pallottino, 2019, p. 112). Un articolo del 1967 ricorda infatti come ella fosse vissuta nella “quarta sponda” «collaborando con entusiasmo allo sviluppo dell'Arte Italiana in Colonia, con Mostre e Pubblicazioni» e che lì avesse eseguito «invitata espressamente dalla famiglia dei Principi di Karamanli, il ritratto di Has-suna Pachà» (*L'arte di Maru Cortini Viviani*, [1967])⁵, per il quale era stata premiata con una Medaglia d'Oro. Marù era, in effetti, particolarmente versata nel ritratto, specie infantile, come già ricordava nel 1956 Milo Corso Malverna, poliedrico artista anch'egli reduce da oltre due decenni di vita nelle colonie africane. Lo stesso Corso Malverna, inoltre, non mancava di sottolineare gli influssi che nell'arte della pittrice erano stati lasciati dalla permanenza oltremare; egli scrive infatti:

Specie nei ritratti di bambini ella trova il modo di esprimere il suo amore per l'infanzia e di interpretare l'anima di queste creature che si affacciano alla vita facendo quasi presentire il mistero del domani.

Anche in taluni paesi ha la mano rapida e felice, e rende vibrante nelle cose la luminosità del sole che quasi tutti i pittori di oggi hanno dimenticata. Dipingere buio è più facile e più comodo: ma quest'artista ha conosciuto ed ha studiato la luce dell'Africa e fortunatamente molte volte la ricorda ancora (Corso Malverna, [1956]).

Testimonianze concrete di questo suo periodo oltremare sono le pitture a olio e le opere di bianco e nero che la Viviani presenta nella rassegna tripolina del 1927, consistenti in uno *Studio di testa*, due ritratti – da identificarsi probabilmente con gli espressivi volti a carboncino di *Fatma* (fig. 1) e *Negretto* pubblicati nell'album –, *Uno zenghet*, *Arcata di Giuma Ahmed Caramanli* e sei impressioni su tavolette (*Catalogo della Mostra della Tripo-*

⁵ Nel corso della trattazione saranno utilizzate alcune fonti reperite in La Biennale di Venezia, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Raccolta documentaria, Artisti. Per sinteticità, nella bibliografia finale si utilizzerà per tali fonti la dicitura abbreviata ASAC, Racc. doc., Artisti. Se si tratterà di ritagli stampa, si segnalerà con l'abbreviazione “rit.”.

litania, 1927, p. 39; *Prima Mostra Tripolina d'Arte*, 1927; Manfren, 2017a, p. 154).



Fig. 1 – Maria (Marù) Viviani, *Fatma*, 1927 ca.

Altra figura interessante in questa rassegna è quella di Augusta Violà (fine del XIX secolo-?): figlia di Carlo, che, già al seguito di Nino Bixio, aveva prestato servizio nelle vesti di ufficiale a bordo di uno dei due bastimenti che per primi avevano attraversato il canale di Suez, Augusta aveva sposato il colonnello di cavalleria Roberto Perricone. Quest'ultimo, poi decorato al valore e morto in Somalia nel 1933 – ove la famiglia si trasferì successivamente – veniva ricordato come una figura importante per lo sviluppo della cittadina costiera di Zliten (o Sliten), in Tripolitania, di cui fu Delegato Circondariale e ove risiedette con la moglie negli anni Venti (Planaval, 1926; Tuninetti, 1934, p. 4; Ghezzi, 2003b, p. 136). La Violà è nota soprattutto per la sua attività di giornalista e scrittrice di romanzi, opere che – spesso avallate in maniera strumentale dalla propaganda di

regime con la presenza di prefatori di rilievo del panorama coloniale nazionale – lasciano trasparire una visione enfatica dell'esperienza italiana oltremare, segnata via via da un'ottica sempre più marcatamente razzista (Ghezzi, 2003b, pp. 136-139; Venturini, 2017). In merito invece alla sua produzione artistica – per la quale pare meno conosciuta – un articolo che tratta brevemente della rassegna del 1927 la segnala come «ammirata artista e dilettante di arti indigene» (*Giornalista a zozzo*, 1927, p. 12). Come pittrice, infatti, si sa che ella espose degli acquerelli, consistenti in *Due testine di auled* [o meglio *ouled*] *arabi* – di cui una è da identificare nell'opera *Mohamed* pubblicata nell'album (fig. 2) – e due *Suks* (*Catalogo della Mostra della Tripolitania*, 1927, p. 39; *Prima Mostra Tripolina d'Arte*, 1927; Manfren, 2017a, p. 154). Di singolare interesse è anche il “dilettarsi” della Violà nelle arti indigene: relativamente a ciò va infatti messo in luce che ella – convinta dell'importanza dell'attività femminile oltremare in supporto all'opera di “civilizzazione”, nella quale le donne «“con mano gentile”» avevano il compito di «“cesellare il dettaglio”» perfezionando quanto tracciato a «“grandi e forti linee”» dagli uomini (cit. in Planaval, 1926, p. 14) – aveva organizzato, a Zliten, un laboratorio artistico e una *Mostra d'arte permanente*. Questi erano volti a incentivare una produzione eseguita da artigiani indigeni con l'utilizzo di motivi locali applicati anche a oggetti di uso europeo; l'idea – spiega la stessa Violà in un'intervista – era scaturita in realtà dalla «“mente piena di genialità e di intelligenza”» della moglie del governatore Giuseppe Volpi di Misurata, Albina (Nerina) Pisani, «“donna di altissimo pensiero e di vasta cultura artistica”» (cit. in Planaval, 1926, p. 13) – nonché pittrice ella stessa (Portinari, 2022, p. 143) – che si era resa conto, durante un viaggio in Tunisia e Marocco, di come l'Italia non si fosse ancora interessata alle arti e alle produzioni locali delle proprie colonie, al contrario di quanto fatto dai francesi nei loro territori (Planaval, 1926, p. 13). Gli scopi dell'attività promossa a Zliten erano spiegati dalla Violà con un discorso dai toni paternalistici, segnato dal diffuso stereotipo relativo all'immobilità e alla decadenza – morale e culturale – delle popolazioni arabe: oltre ad aprire nuovi orizzonti commerciali agli artigiani locali e fare opera di propaganda attraverso quegli «“oggetti pieni di arte e di ingenua poesia”», la Violà desiderava infatti avviare, coi proventi delle vendite, un'opera assistenziale per gli indigeni, così – affermava – «“avremo l'arte che darà la mano alla carità ed in questo gruppo simbolico vedremo l'espressione migliore di quella civiltà che noi dobbiamo e sappiamo apportare alle loro anime

stanche e logore di una stanchezza millenaria”» (cit. in Planaval, 1926, p. 14).



Fig. 2 – Augusta Violà, *Mohamed*, 1927 ca.

Poco si sa, attualmente, in merito a Luigia (o Luisa) Daviso (seconda metà del XIX secolo-1935), altra espositrice alla rassegna del 1927. A meno che non si tratti di omonimia, questa pittrice risulta essere stata di origine piemontese e allieva di Paolo Morgani; è inoltre attestata la sua partecipazione a varie mostre, comprese le rassegne di Torino del 1880 e Milano del 1881 (Bessone-Aurelj, 1928, p. 260). Un necrologio pubblicato nella “Rivista del Collegio Araldico” la dice di nobili origini e ne colloca la scomparsa a Roma, il 21 novembre 1935: la pittrice è infatti lì ricordata come la «sig.ra ved. Luisa Viola, nata nob. Daviso dei b.ni di Charvensod» (*Necrologio*, 1935). Tuttavia, nel 1925, la donna veniva menzionata in un sunto di citazione pubblicato nel “Foglio degli Annunzi Legali della Provincia di Roma”: Luigia, segnalata all’epoca già vedova Viola e residente a Torino, era risultata irreperibile al momento della visita dell’ufficiale esat-

toriale che doveva riscuotere un debito d'imposte relativo all'anno precedente (Ziranu, 1925); analoga notizia si ha per il 1926 (Gerosi, 1926). Da altra fonte si intuisce che la Daviso risultava irreperibile perché, almeno già dal 1924, si trovava oltremare: una notizia rintracciata nel "Bollettino di Informazioni Economiche" del Ministero delle Colonie riporta che con scrittura privata, in data 30 gennaio 1924, fu costituita tra il cavalier Carlo Silvestri di Luigi e la signora Luigia Viola Daviso di Charvensod fu Brunone una società con durata decennale relativa all'esercizio degli alberghi Commercio e Moderno, entrambi siti in Tripoli (*Società Esercizio Alberghi Cav. Silvestri e C.*, 1924a). Dallo stesso bollettino si sa che, appena cinque mesi più tardi, la durata della società fu prolungata a vent'anni, poiché i due soci avevano elevato il capitale della stessa, raddoppiandolo (*Società Esercizio Alberghi Cav. Silvestri e C.*, 1924b). Pare che Silvestri e la Daviso fossero, di fatto, dei pionieri nel settore alberghiero oltremare, poiché nel 1924 i loro erano gli unici due alberghi di Tripoli, ai quali nel 1925 si aggiunse il Grand Hotel Savoia (McLaren, 2006, p. 50). Tali notizie fanno pensare che per questa autrice la pittura fosse divenuta ormai un hobby; cionondimeno ella espose alla rassegna del 1927 una decina di dipinti a olio – scorci di città libiche e teste di "tipi" indigeni – recanti i titoli *Bottega araba*, *Uno Zenghet*, *Una strada con porticato di Moschea*, *Una Moschea*, *Un Suk coperto* – forse identificabile con *Pergolato nel suk* pubblicato nell'album –, *Marabutto*, *Bottega*, *Testa di donna araba*, *Testa di sposa beduina*, *Testa di negro fezzanese*, gli ultimi due identificabili con la *Sposa beduina* (fig. 3) e il *Vecchio fezzanese* presentati nell'album (*Catalogo della Mostra della Tripolitania*, 1927, p. 39; *Prima Mostra Tripolina d'Arte*, 1927; Manfren, 2017a, p. 154). A proposito di quest'ultima opera va segnalato che essa entrò poi nelle collezioni del Quirinale, dove è schedata con il titolo *Ritratto di un notevole arabo*; il dipinto risulta possedere una cornice in argento, sulla quale compare l'iscrizione «Zliten al suo Re», fatto che lascia intuire come esso sia entrato a far parte dell'illustre raccolta romana quale dono offerto dagli abitanti di quella città libica (Damigella, Mantura, Quesada, 1995, p. 482).

Ancora più esigue sono le informazioni relative a Maria Giuseppina Mezzanotte, la quarta espositrice alla mostra tripolina: qui, ella «si diletta presentando cinque quadri ad olio» (*Giornalista a zonzo*, 1927, p. 12), intitolati *Fatma*, *Marabutto*, *Giama el Gurgi*, *Zauia Cadria*, *Zauia Sidi Salem* (*Catalogo della Mostra della Tripolitania*, 1927, p. 39; *Prima Mostra Tripolina d'Arte*, 1927; Manfren, 2017a, p. 154). Di lei si sa inoltre che espose alcune opere anche in rassegne tripoline degli anni Trenta: alla *Mostra*

dell'Acquarello è ricordata per cinque o sei lavori, alcuni dei quali in bianco e nero, con paesaggi coloniali (C. F., 1937), così come è menzionata per «due morbidi pastelli di colore locale» esposti alla *Seconda Mostra Sindacale Belle Arti di Tripoli* (*Note sulla Seconda Mostra Sindacale Belle Arti*, 1937). Sorge qui il dubbio che possa trattarsi, allora, di quella Maria Giuseppina Mezzanotte, indicata talvolta solamente come Giuseppina, sorella di Raimonda – anch'ella pittrice (*La donna nell'arte*, 1919) – e figlia di Giuseppe, scrittore con inclinazioni artistiche originario di Chieti ma per un periodo attivo anche a Napoli (*Giuseppe Mezzanotte*, 2022). Va poi segnalato che, in un decreto pubblicato nel 1937 sul "Bollettino Ufficiale del Personale" del Ministero dell'Africa Italiana, è menzionata una «signorina Mezzanotte Maria», già «geometra aggiunto» nel 1934, che dal 1937 ottenne la qualifica di «geometra» (*Decreto Ministeriale 13 gennaio 1937*, 1937); sul finire del 1939, invece, una Maria Mezzanotte, domiciliata in Città Giardino a Tripoli, compare nell'elenco dei pittori attivi nella capitale libica (*Annuario generale della Libia - 1939-1940*, 1939, p. 105). Solamente eventuali, ulteriori indagini potranno però fare chiarezza su questa autrice.



Fig. 3 – Luigia Daviso, *Sposa beduina*, 1927 ca.

Spostandoci negli anni Trenta pare interessante soffermarsi su un'artista che, con l'opera *Babouches*, partecipa alla *Prima Mostra Internazionale d'Arte Coloniale*, svoltasi a Roma nel 1931 (*I Mostra Internazionale d'Arte Coloniale. Catalogo*, 1931, p. 336; Manfren, 2017b, p. 188): si tratta della nota pittrice e xilografa medolese Emma (Mimi) Buzzacchi (1903-1990), all'epoca già sposata con Nello Quilici, collaboratore e amico stretto del gerarca Italo Balbo, il quale alla metà degli anni Venti lo aveva posto a direzione del neonato "Corriere Padano" con sede a Ferrara (Querci, 2006; Picello, 2012; Pallottino, 2019, p. 105). Tuttavia, il periodo più propriamente coloniale della Buzzacchi si colloca nei secondi anni Trenta, quando il governatore Balbo ricostituì in Libia il suo *entourage* artistico-culturale ferrarese (Scardino, 1993, 2000). In tale frangente, oltre a progettare e realizzare tra la fine del 1939 e il 1940 la decorazione della cappella del nuovo villaggio Corradini, vicino a Leptis Magna (Di Martino, 2021, p. 143)⁶, la Buzzacchi crea una serie di dipinti, disegni e incisioni aventi come soggetto i paesaggi della "quarta sponda". La rivista "Libia" ne dà un saggio, pubblicando nel marzo 1938 una copertina a colori con un *Notturmo a Gadames* realizzato dall'artista (Manfren, 2022a, pp. 406, 408), ma sono poi due mostre personali, l'una organizzata a Ferrara nella primavera del 1938 e l'altra a Genova, nei primi mesi del 1939 (g. [Gardenghi], 1939), a rendere adeguatamente conto della produzione coloniale dell'autrice. Il cataloghino della rassegna ferrarese – dedicata a quarantuno paesaggi e nove xilografie, opere solo in parte a soggetto "oltremarino" – segnala undici vedute della Tripolitania e altrettante della Cirenaica, alle quali si aggiunge un gruppo di sei disegni libici (*Pitture e stampe di Mimì Quilici Buzzacchi*, 1938). Confrontando i titoli con alcuni di quelli riportati in un articolo a recensione della successiva mostra genovese (Marchisio, 1939), si comprende che in quest'ultima l'artista propose anche nuove opere. I soggetti sono sostanzialmente in linea con i macrotemi dell'arte coloniale, divisa tra folcloristici scorci indigeni, celebrazione dell'attività italiana oltremare ed esaltazione delle vestigia antiche: al primo gruppo sono riconducibili, per esempio, *La Moschea di Tagiura*, *Sli-ten – la Tomba del Santone*, *Misurata – Il mercato dei tappeti*, *Marabutto di Sidi Rafa (Beda Littoria)*, mentre al secondo appartengono le vedute dei villaggi Gioda, Luigi di Savoia, Primavera, nonché un dipinto dedicato a *"Ventimila" nel porto di Tripoli* (Marchisio, 1939, p. 26), omaggio al noto

⁶ Per avere idea di questo lavoro, si veda l'album fotografico pubblicato nel sito dedicato all'artista, online <https://mimiquilicibuzzacchi.com/2016/09/16/fotografie-relative-al-villaggio-corradini-in-libia/> (ultimo accesso 20 marzo 2023).

evento che aveva platealmente concretizzato l'avvio della politica balbiana di colonizzazione demografica intensiva sul finire del 1938. L'esaltazione dell'antica classicità si rintraccia invece in opere quali *Terme di Leptis Magna*, *Il Tempio di Apollonia*, *Cirene - La Casa delle Muse*, quest'ultima raffigurante «quattro statue acefale, avanzo glorioso della civiltà romana in Africa, rese come viventi sotto un cielo livido e corrucchiato, in una atmosfera metafisica impressionante e allucinante: potentissima» (Pigico, [1938]). In tale gruppo va inserita anche *Foro Nuovo Severiano di Leptis Magna*, xilografia che fu particolarmente apprezzata, tanto da essere esposta alla *Quadriennale* romana del 1939 e poi selezionata per figurare alla *Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare* di Napoli nel 1940; l'esemplare esposto alla grande rassegna partenopea, stando alle informazioni reperite, dovrebbe corrispondere a quello presente nelle collezioni dell'ex Museo coloniale, come si può dedurre dal cartellino sul verso dell'opera (cfr. Marchisio, 1939, p. 26; Ortona, 1941, p. 93; Margozi, 2005a, p. 205; Manfren, 2017d, p. 227).

Un soggiorno di sei mesi in Cirenaica permise alla giovane pittrice Mercedes Tomaselli (inizi del XX secolo?) di allestire nel settembre 1933, nell'atrio del Teatro Berenice di Bengasi, la personale *Saggio di pittura coloniale* (Ena, 1934, p. 37). Torinese d'elezione, ma oriunda triestina, la Tomaselli si era formata con un biennio all'Accademia Albertina di Torino, iscrivendosi poi alla scuola del biellese Luigi Boffa Tarlatta - ove si dedicò in particolare allo studio di figura -, per diplomarsi infine, nel 1927, all'Accademia di Belle Arti di Firenze. Reduce delle mostre torinesi degli *Amici dell'Arte* e della *Promotrice* a partire dal 1930, nonché della *Seconda Mostra delle Donne Professioniste e Artiste* di Varese, la pittrice giunse oltremare probabilmente come ospite di un parente, forse il fratello di cui lascia un ritratto che lo raffigura intento a studiare quelle che sembrano cartine di territori africani (Cerutti, 1937). Un articolo del gennaio 1934 pubblicato in "Cirenaica Illustrata" - ove compaiono sue opere libiche, quali *Nudino*, *Sudanese* (fig. 4), *Scuola coranica*, *Marabuttino*⁷ e *Testa di bimbo* - esalta la pittrice con toni enfatici, non scevri di retorica propagandistica, additandola quale esempio di vera artista dell'Oltremare italiano che, ignorate le difficoltà del viaggio e dell'adattamento al clima di una nuova terra, si era recata *in situ* e non era rimasta chiusa nel suo studio a produrre arte coloniale "di fantasia":

⁷ L'opera è passata in asta in anni recenti, con l'errato titolo di «Mara Euttino», cfr. online <https://www.arcadja.com/auctions/it/lot/zqssud6e/> (ultimo accesso 20 marzo 2023).

La sua passione per l'arte le faceva dimenticare più di una volta i bagliori del sole accecante e la sferza sabbiosa del ghibli: persino Gialo e Cufra l'hanno vista curva sulla tavolozza, intenta a fermare su assicelle due brevi ed interessanti impressioni. Così soltanto si evita di fare della pittura coloniale negli «ateliers», negli studi, senza sentire l'alito dell'ambiente, senza vivere nell'atmosfera della realtà. E il più delle volte, a meno che non si sia un [Domenico] Morelli – che suppliva con l'impeto della fantasia la mancanza di soggetti originali – si falsano i giusti valori delle cose e si creano le solite composizioni con gli immancabili ammenicoli coloniali ormai troppo sfruttati. Quanta schiettezza e quanta semplicità invece, nella signorina Tomaselli: essa rifugge da ogni artificiosità, da ogni formula facile creatrice dell'effetto, e ritrae con tutta semplicità (Ena, 1934, pp. 37-38).

Analoghe lodi della pittrice – tese a esaltare il suo come esempio di arte utile alla creazione di una coscienza coloniale italiana – giunsero, alcuni anni dopo, dal critico e poeta torinese Teresio Rovere, che sottolineava come:

[...] la Tomaselli ha dimostrato di ben comprendere i nuovi orizzonti che si aprono alla pittura nazionale, di ben comprendere come sia necessario, in arte come anche in mercatura e in tutte le attività, formarsi una coscienza coloniale, un abito mentale che non consideri più le terre d'oltremare come una mèta per gli splenetici, per i malati erranti e per gli speculatori, ma come una parte viva della nostra patria, fonte di biade, di energie e di imprese, ispiratrice di generosi eroismi e di opere d'arte. E la visione della testina di *Arabetta* (che pure riproduciamo), del *Nudino* virile, dei *Fumatori* ci dimostra come la pittrice non si sia limitata a degli schizzi generici, ma si sia accostata con amore a questa sconfinata miniera di sensazioni coloniali, studiando i diversi caratteri somatici e giungendo a rendere con sufficiente emotività quel senso di trasognato e di contemplativo e anche di sensuale che contrassegna inconfondibilmente le genti della quarta sponda. Anche nelle visioni di paesaggio e nelle scene di vita locale: *Scuola coranica*, *Terrazze Cupole Minareti* e *Casette di Sabri* è palese l'amore al soggetto prescelto, diremmo quasi la voluttà per quei lembi di cielo implacabilmente azzurri, per quegli intonaci schiaffeggiati dal sole, per quell'intrico di architettura religiosa costituito dai bulbi delle cupole e dalle cuspidi dei minareti (Rovere, [1938]).

Alcune opere coloniali della Tomaselli – accompagnate da altri tipi di nature morte, fiori, paesaggi e ritratti – comparvero tra marzo e aprile 1938 in una personale di quasi cinquanta pezzi allestita al Circolo Fascista Professionisti e Artisti di Torino, presso Palazzo Lascaris. In questa occasione, invece, il noto critico Marziano Bernardi, pur con alcuni cenni positivi in merito alle sue doti di «spontaneità» e all'«evidente preparazione ac-

cademica», sottolineava nell'autrice «un gusto figurista che per ora la trascina un poco oltre le sue possibilità», rendendo la sua pittura «qua e là ancora acerba» e bisognosa «di maggior meditazione» (ber., [1938]).



Fig. 4 – Mercedes Tomaselli, *Sudanese*, 1933

Nei primi mesi del 1937 giunse in Libia, a Tripoli, la pittrice ligure Gina Chiozza (inizi del XX secolo-?), sposata Lorenzi, ricordata per aver vinto la Medaglia d'Oro alla gara nazionale dell'Associazione Femminile Artiste e Laureate di Genova sul tema *Sogni di Madre* (*La Mostra d'Arte di Gina Chiozza*, [1938]). L'autrice era già comparsa in Italia in rassegne regionali organizzate nel capoluogo ligure (S. R., 1932, p. 45; Fugassa, 1933; Gavi, 1933, p. 191)⁸ e, non appena stabilitasi in colonia, non mancò di presenziare alla *Seconda Mostra Sindacale di arte della Libia*, organizzata tra

⁸ Stando a informazioni reperite in "CatalogArt", l'autrice avrebbe partecipato a diverse altre rassegne negli anni 1928-1937, cfr. online <http://www.catalogart.it/esposizioni/aut-5488.html> (ultimo accesso 25 marzo 2023).

l'aprile e il maggio 1937. Un articolo che illustrava la rassegna ricorda la pittrice come una «pensosa artista schiva dai facili effetti» che esponeva «un complesso di opere, ritratti, studi di nudo, nature in silenzio e fiori trattati con sicura sobrietà e degni della massima attenzione» (*Note sulla Seconda Mostra Sindacale Belle Arti, 1937*). Un'altra recensione alla mostra tripolina ne parla con evidenti toni di apprezzamento, asserendo che:

La pittrice Chiozza ha... uno stile: è lei. Sa che l'arte è una cosa molto seria; e con scrupolosa serietà, aliena da qualunque lenocinio, da qualunque moda, da qualunque artificio espone i suoi quadri che contengono veramente e appieno le qualità essenziali che fanno di una Tebe un'opera di arte. Tutto è grato in lei: la composizione, il taglio, l'impasto, le tonalità: rapporti sentiti con una sensibilità preziosa rivelano come nella signora Chiozza vibri un'anima che si definirebbe musicale se la frase non fosse un poco vieta (*Asterischi sulla 2ª Mostra sindacale d'arte, 1937*).

Nel febbraio 1938 la pittrice ebbe una personale in una saletta della sede del Sindacato Professionisti e Artisti della Libia. La critica locale ricorda «le sue varie peregrinazioni in città nelle vicine oasi, a Bengasi e nei luoghi lontani», escursioni che consentirono alla Chiozza di creare «una serie di composizioni, le quali per originalità ed acutezza di interpretazione, si distaccano da tanti altri lavori di pittura a soggetto coloniale» (C. F., [1938]). I ventotto oli esposti comprendevano paesaggi e marine, scene di vita, lavori di figura e nature morte, a soggetto sia libico che italiano. Fra i dipinti coloniali comparivano *Ghibli a Sciara Sciatt, Scogliera a Sciara Sciatt, Marina della Bu Setta, Meriggio alla Mellaha, Uadi Megenin, Il porto di Bengasi, Fanciullo negro* (C. F., [1938]). La critica sottolineava, osservando il *corpus* delle opere in mostra, la differenza fra quelle dipinte in Italia e quelle realizzate oltremare: si legge infatti che le seconde «appaiono subito imbevute di luci smaglianti, di cieli azzurri, di mari di cobalto, di trionfi di sole, di arie terse» rivelandosi «un peana di splendori ardenti in cui sembrano annegate le cose di questa terra africana» (C. F., [1938]). Anche il pittore Paride Baccharini – altra interessante figura della Tripoli balbiana – dedicò alla collega un articolo dai toni entusiasti, esaltando «il suo spirito inquieto, acutamente, femminilmente percettivo allo studio particolare del paesaggio locale» segnato da «un grado altissimo di intuizione lirica e passionale» (Baccharini, [1938]). Lo stesso autore, inoltre, avvertiva:

Il pubblico che sperasse o desiderasse vedere nei quadri della Chiozza la copia del paesaggio ottenuta con i bei colorini di rosa, di giallo o di turchino che hanno già mandato in visibilio le nostre nonne, può starsene a casa o andare altrove. In questa artista non vi è artificio di scenografia, non vi è la presunzione dell'orpello. Davanti alle sue opere lo spettatore che "sa vedere" ha la prova di trovarsi in presenza di una vera Artista (Baccarini, [1938]).

La pittrice ligure partecipò anche alla *Terza Mostra Sindacale Belle Arti della Libia*, organizzata a Tripoli nella primavera del 1939; qui, ella propose quattro opere, tra le quali fu assai apprezzato il bozzetto per decorazione murale *I cavalieri del deserto* (Canella, 1939; Manfren, 2017c). L'artista, inoltre, al pari della Buzzacchi, collaborò con la rivista "Libia": sue sono, per esempio, le copertine del maggio 1939 e del gennaio 1940 (Manfren, 2022a, pp. 410, 413); in quest'ultimo numero comparve anche *Ricami libici*, un articolo da lei redatto e illustrato (fig. 5), dedicato al tema, tipicamente femminile, dell'arte del ricamo (Chiozza Lorenzi, 1940).



Fig. 5 - Gina Chiozza, *Il caratteristico copricapo (burnùs) delle bimbe beduine ornato con disegni e ricami di lana colorata*, 1939-1940

Fu poi attiva in Libia nel 1939 Sistina (o Sista) Magenta (1909-1968), allieva di Achille Funi giunta da Milano per partecipare al programma decorativo nelle chiese dei nuovi villaggi balbiani, *in primis* per coadiuvare Bru-

no Santi nell'affresco del villaggio Bianchi, poi come autrice della decorazione della chiesa di Santa Plautilla nella borgata Tazzoli, presso Tarhuna (Di Martino, 2021, p. 144). Anche la firma di tale pittrice, al pari di quelle delle colleghe summenzionate, apparve in questo periodo nella rivista "Libia", come si evince dalla copertina del dicembre 1939 (Manfren, 2022a, pp. 405-406). Dalla lettura di alcuni articoli d'epoca e da documenti rinvenuti presso l'Archivio Centrale dello Stato di Roma, la figura di questa artista, non particolarmente nota, si delinea in maniera interessante, svelando un carattere volitivo e audace, nonché una storia segnata da una vicenda che, nel 1933, l'aveva vista essere oggetto di attenzione da parte della Polizia politica. La giovane, infatti, era stata tenuta sotto sorveglianza dopo la conclusione di una fugace relazione clandestina con l'onorevole Dino Alfieri, troncata dall'uomo quando – pare – la Magenta aveva iniziato ad avanzare richieste di denaro. Da una lettera facente parte dei carteggi relativi alla vicenda si apprende che Sistina Magenta, nata il 22 febbraio 1909 e originaria di Mortara, in provincia di Pavia, era figlia di un veterinario, e che qualche anno prima dei fatti aveva ereditato «una discreta somma di denaro che, appena giunta alla maggiore età, incominciò a sperperare» (R. Prefettura di Pavia, 1933). La stessa missiva continua affermando che la giovane era stata per qualche tempo a Roma e che, in seguito, aveva iniziato a recarsi frequentemente a Milano ove, «col pretesto di prendere lezioni di pittura, equitazione, aviazione», avrebbe condotto «vita allegra e libertina», fatti che portavano a definirla «un tipo eccentrico e volubile» (R. Prefettura di Pavia, 1933). Un'altra comunicazione, inviata dal prefetto di Milano, confermava infatti che la Magenta andava settimanalmente nel capoluogo lombardo per studiare pittura presso Giuseppe Palanti (Fornaciari, 1933). La faccenda, conclusasi nel silenzio e senza scandali, non interruppe, in ogni caso, gli studi artistici della giovane, come attestato da articoli successivi: uno di questi, parlando di una sua mostra personale, ne sottolineava l'arte «piena, vigorosa, originale e ardita insieme», segnata da «una spiritualità che non si può definire femminile ma fortemente umana» (*Pittori giovani*, [1935]); un altro, che la diceva nel 1937 ancora studentessa all'Accademia di Brera sotto la guida di Aldo Carpi, definiva l'autrice lombarda «irruente, spigliata, moderna, quasi un poco scanzonata», nonché dotata «di un notevole temperamento che, se si pensa alla sua età, dà bene a sperare» (Merlo, 1937). Un paio di anni dopo, come anticipato, l'artista si recò oltremare; non è chiaro quanto ella si trattenne in Africa, tuttavia si sa che concluse la sua vita di pittrice – e di poetessa – a Roma, nell'estate del

1968, come riporta un articolo che – oltre a pubblicarne un bell'autoritratto – la ricorda quale «una donna e un'artista dal temperamento volitivo, dal discorso eloquente, dai modi eleganti, dal vestire sofisticato ed interessante», che «assetata di novità e di amore, presa dal bisogno di conoscere genti e paesi, da cui trarre nuova ispirazione e nuovo metro per la sua irrequieta arte, viaggiò in Africa, alle fonti di antiche civiltà, studiò le vestigia della grandezza romana laggiù, a Sabrata, a Leptis Magna ed altrove» (*Ricordo di Sistina Magenta*, [1968]).

Praticamente sconosciuta nell'ambito delle grandi mostre coloniali del Ventennio è, invece, l'ultima autrice che si desidera qui menzionare: Elisa Bottèro (1907-?), sposata Taffiorelli, pittrice nata a Pisa (Bottèro, [1951?]) ma cresciuta a Firenze, ove studiò all'Accademia di Belle Arti come allieva di Galileo Chini. Del suo periodo africano si apprende attraverso il profilo biografico pubblicato, nel 1953, dal pittore Vieri Torelli, che riporta:

Il matrimonio, che contrasse appena terminati i corsi, rimase senza prole, e quindi non le ha tarpato le ali agli ambiti voli per la pittura perché, sposatasi ad un ufficiale dell'Esercito comandato in Africa settentrionale, ebbe occasione e facile modo di girare in Tripolitania per qualche anno, e di conoscere il mondo arabo. E, donna, poté entrare nei ginecei delle donne arabe, delle quali fu anche ... medico!... Vi dipinse ritratti interessanti (Torelli, 1953, p. 40).

L'artista tornò in Italia qualche anno prima della guerra, continuando la propria attività e iniziando a presentarsi in mostre pubbliche a Firenze nel 1938 e nel 1939 (Torelli, 1953, p. 40), le prime di una lunga serie, sia in Italia che all'estero, come attesta la pittrice stessa (Bottèro, [1951?]). Evidentemente, poco si sa della sua produzione coloniale poiché buona parte di quel lavoro andò perduto nel 1944, a causa di un cannoneggiamento dei tedeschi durante la ritirata da Firenze (Torelli, 1953, p. 40). Tuttavia, fra le opere del periodo oltremare è nota *Kadigia*, un ritratto femminile a mezzobusto (fig. 6) che l'artista esposé, insieme a *Quartiere arabo di Tripoli* e *Ricordi d'Africa*, in Palazzo Vecchio a Firenze, in un'ampia mostra d'arte a tema africano curata nel 1949 dalla neonata Associazione degli Amici dell'Africa (Seroni, [1949]), società per la quale la Bottèro presiedeva la Sezione Arte (Torelli, 1953, pp. 40-41). Il clima in cui tale mostra fu organizzata era però ben diverso da quello che aveva caratterizzato le rassegne dell'epoca fascista: l'Italia, pur nutrendo ancora speranze di mantenere il controllo su parte dei suoi ex territori, era ormai di fatto un paese senza colonie che, pur non volendo, doveva iniziare ad affrontare la nuova realtà. Lo scopo degli Amici dell'Africa, infatti, era quel-

lo di «richiamare l'attenzione dell'opinione pubblica sui vari aspetti che il problema africano per noi rappresenta, al di fuori di ogni visione strettamente polemica»; la mostra, infatti, con le sue quasi cento opere, era intesa come un mezzo per avviare, con la stessa opinione pubblica, «un colloquio cordiale, [...] un discorso che può esser continuato e, se non sorgono equivoci, condurre lontano» (Seroni, [1949], p. 19). I buoni intenti, tuttavia, erano di fatto basati su una congerie di opere ottocentesche e primo novecentesche, ossia su una produzione pienamente coloniale, creata con lo sguardo eurocentrico di artisti e artiste – se ne contano qui quattro – che erano vissuti tra il sorgere e il tramontare dell'epopea nazionale in Africa e che, nell'immediato dopoguerra, erano ancora assai distanti da una presa di coscienza e da una valutazione con sguardo critico sull'operato italiano oltremare.



Fig. 6 – Elisa Bottè, *Kadigia*, anni Venti-Trenta del Novecento

Seguendo dunque la famiglia, ma anche sulla scia dell'avventura, diverse donne dedite all'arte – il cui numero è ancora lungi dall'essere ben defini-

to – giunsero in colonia, spesso come mogli, figlie o sorelle di ufficiali e funzionari, talaltra come figure solitarie alla ricerca di affermazione e di una vita nuova, più libera, autonoma e indipendente; alcune, come si è visto, furono anche pionieristiche imprenditrici. La loro opera di artiste dell'Oltremare italiano fu apprezzata e supportata, anche nei casi di una produzione acerba e non particolarmente brillante quanto a valore estetico, perché considerata – al pari di quella dei loro colleghi uomini – utile alla propaganda espansionista del regime. È prematuro in questa sede, sulla scorta di una disamina così limitata e parziale di casi, fare ulteriori considerazioni circa un fenomeno – quello delle artiste italiane e della loro produzione a tema coloniale – che meriterebbe forse di essere indagato più a fondo e in maniera sistematica. Solamente la raccolta e l'analisi di un ampio *corpus* di nomi, storie e opere permetterà, infatti, riflessioni più fondate e meditate che, tenendo conto anche dello sguardo di genere, si interrogano su scelte tematiche e iconografiche – nonché sulla resa del soggetto umano e della sua componente psicologica per quel che riguarda la ritrattistica – di un'arte coloniale tutta al femminile.

Bibliografia

- Annuario generale della Libia – 1939-1940* (1939), a. VIII, UCIPI, Tripoli.
- Asterischi sulla 2° Mostra sindacale d'arte* (1937), "L'Avvenire di Tripoli", 30 maggio.
- Arena, G. (2011), *Visioni d'Oltremare. Allestimenti e politica dell'immagine nelle esposizioni coloniali del XX secolo*, Edizioni Fioranna, Napoli.
- Baccarini, P. [1938], *Artisti che espongono. Gina Chiozza*, "Quarta Sponda", 28 febbraio, rit., ASAC, Racc. doc., Artisti, b. "Chiozza, Gina", inv. n. 9843.
- Belmonte, C. (2017), *Staging Colonialism in the "Other" Italy. Art and Ethnography at Palermo's National Exhibition (1891/92)*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", vol. LIX, n. 1, pp. 86-108.
- ber. m. [Bernardi M.] [1938], *Mercedes Tomaselli*, "La Stampa", 26 aprile, rit., ASAC, Racc. doc., Artisti, b. "Tomaselli, Mercedes", inv. n. 42958.
- Bessone-Aurelj, A. M. (1928 [1915]), *Dizionario dei Pittori italiani*, Società editrice Dante Alighieri, Milano.
- Bono, S. (1992), *Esposizioni coloniali italiane. Ipotesi e contributo per un censimento*, in Labanca, N. (a cura di), *L'Africa in vetrina. Storie di musei e di esposizioni coloniali in Italia*, Pagus, Paese (Treviso), pp. 17-35.
- Bottèro, E. [1951?], *Scheda informativa*, ASAC, Racc. doc., Artisti, b. "Bottero, Elisa", inv. n. 5934.
- Camilotti, S. (2015), *Il viaggio delle donne nell'Africa coloniale italiana, tra conferma e trasformazione di sé*, in Camilotti, S., Crotti, I., Ricorda, R. (a cura di), *Leggere la lontananza. Immagini dell'altro nella letteratura di viaggio della contemporaneità*, Edizioni Ca' Foscari-Digital Publishing, Venezia, pp. 43-55.
Disponibile da <https://edizionicafoscari.unive.it/en/edizioni4/libri/978-88-6969-055-6/il-viaggio-delle-donne-nellafrica-coloniale-italia/>

Camilotti, S. (2019), *Tra immagini e parole. Tre anni in Eritrea di Rosalia Bossiner*, in Cinquegrani, A., Crotti, I. (a cura di), «Un viaggio realmente avvenuto». *Studi in onore di Ricciarda Ricorda*, Edizioni Ca' Foscari-Digital Publishing, Venezia, pp. 261-268.

Canella, A. (1939), *Manifestazioni d'arte a Tripoli. Una Mostra Sindacale di pittura e scultura libica*, "Libia", a. III, n. 4, aprile, pp. 26-27.

Cardelli Antinori, A. (1999), *Il Museo Africano. Ipotesi per un museo coloniale*, in Margozi, M. (a cura di), *Viaggio in Africa. Dipinti e sculture delle collezioni del Museo Africano*, IFAO, Roma, pp. 21-24.

Castelli, E. (1992), *Dal collezionismo etnografico al museo di propaganda. La parabola del Museo coloniale in Italia*, in Labanca N. (a cura di), *L'Africa in vetrina. Storie di musei e di esposizioni coloniali in Italia*, Pagus, Paese (Treviso), pp. 107-121.

Catalogo della Mostra della Tripolitania alla 1ª Fiera Campionaria di Tripoli (1927), Direzione Affari Economici – Ufficio Studi e Propaganda del Governo della Tripolitania, Tripoli.

Cerutti, S. (1937), *Visite ad Artisti: Mercedes Tomaselli*, "A B C – Rivista d'Arte", a. VI, n. 1, gennaio, p. 15.

C. F. (1937), *La Mostra dell'Acquarello presso la sede dell'Associazione Professionisti ed Artisti della Libia*, "L'Avvenire di Tripoli", 12 gennaio.

C. F. [1938], *La Mostra della pittrice Gina Chiozza Lorenzi*, "L'Avvenire di Tripoli", 16 febbraio, rit., ASAC, Racc. doc., Artisti, b. "Chiozza, Gina", inv. n. 9843.

Chiozza Lorenzi, G. (1940), *Ricami libici*, "Libia", a. IV, n. 1, gennaio, pp. 5-6.

Corso Malverna, M. [1956], *Alla San Marco. La Mostra di Marù Cortini Viviani*, "Ecomond Press", 24 novembre, rit., ASAC, Racc. doc., Artisti, b. "Cortini Viviani, Marù", inv. n. 11310.

Damigella, A. M., Mantura, B., Quesada, M. (a cura di) (1995), *Il patrimonio artistico del Quirinale. La quadreria e le sculture. Opere dell'Ottocento e del Novecento*, II, Electa, Milano, 2 voll.

Decreto Ministeriale 13 gennaio 1937 (1937), "Bollettino Ufficiale del Personale del Ministero dell'Africa Italiana", a. XXV, n. 4, aprile, pp. 119-120.

Delvecchio, C. (1993), *Icone d'Africa. Note sulla Pittura coloniale italiana*, in Gresleri, G., Massaretti, P. G., Zagnoni, S. (a cura di), *Architettura italiana d'oltremare. 1870-1940*, Marsilio, Venezia, pp. 68-81.

Delvecchio, C. (2000), *Pittori africanisti: una generazione di italiani alla ricerca dell'esotico*, in Castelli, E., Laurenzi, D. (a cura di), *Permanenze e metamorfosi dell'immaginario coloniale in Italia*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, pp. 225-240.

Di Lalla, F. (2014), *Le italiane in Africa Orientale. Storie di donne in colonia*, Solfanelli, Chieti.

Di Martino, C. P. (2021), *Nei documenti dell'Archivio Balbo, l'arte nelle chiese della nuova Libia*, in Bella, M. G. (a cura di), *Marcello Dudovich al tempo della committenza aeronautica. 1920-1940*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, pp. 132-149.

Di Sante, C. (2014), *Per una "nuova idea coloniale". Il museo dell'Africa italiana dal fascismo alla Repubblica*, in Deplano V., Pes, A. (a cura di), *Quel che resta dell'Impero. La cultura coloniale degli italiani*, Mimesis Edizioni, Milano, pp. 295-315.

Ena (1934), *Una nuova pittrice coloniale*, "Cirenaica Illustrata", a. III, n. 1, gennaio, pp. 36-38.

Falucci, B. (2021), *Il Museo Coloniale di Roma tra propaganda imperiale, oblio e riallestimento*, "Passato e Presente", n. 112, pp. 83-99.

Fornaciari, [B.] (1933), dattiloscritto di una facciata su carta intestata «Ministero dell'Interno-Ufficio cifra», datato 9 marzo, Archivio Centrale dello Stato, Ministero dell'Interno (1814-1986), Direzione Generale Pub-

blica Sicurezza (1861-1981), Divisione polizia politica (1926-1945), Fascicoli personali, b. 750, fasc. "Magenta Sistina".

Fugassa, A. (1933), *"La poesia del Mare"*. *La Mostra d'Arte indetta a Genova dalla Lega Navale*, "L'Italia Marinara", a. XXXIV, n. 2, 16-31 gennaio, p. 8.

Gandolfo, F. (2014), *Il Museo Coloniale di Roma (1904-1971). Fra le zebre nel paese dell'olio di ricino*, Gangemi Editore, Roma.

g. p. [Gardenghi, P.] (1939), *Una interessante mostra di paesaggi libici a Genova*, "Libia", a. III, n. 3, marzo, pp. 32-33.

Gavi, V. (1933), *Cronache Genovesi. La IV^a Mostra d'arte del Sindacato Interprovinciale Fascista delle Belle Arti di Genova*, "Emporium", a. XXXIX, n. 9, settembre, vol. LXXVIII, n. 465, pp. 190-194.

Gerosi, E. (1926), *Esattoria comunale di Roma gestita dal Monte di Pietà (Per delegazione dell'Esattoria di Torino). Sunto di citazione, n. 1794*, "Foglio degli Annunzi Legali della Provincia di Roma", n. 54, 7 luglio, p. 1470.

Ghezzi, C. (2003a), *Donne in Africa: l'altra metà del potere*, in Ghezzi, C., *Colonie, coloniali. Storie di donne, uomini e istituti fra Italia e Africa*, ISIAO, Roma, pp. 109-129.

Ghezzi, C. (2003b), *Famiglia, patria e impero: per una storia della donna italiana in colonia*, in Ghezzi C., *Colonie, coloniali. Storie di donne, uomini e istituti fra Italia e Africa*, ISIAO, Roma, pp. 131-146.

Giornalista a zonzo (1927), *Visitando i padiglioni*, "Esotica", a. III, n. 3, 15 marzo, pp. 10-12.

Giuseppe Mezzanotte (2022), "Wikipedia", 13 agosto [ultima modifica]. Disponibile da https://it.wikipedia.org/wiki/Giuseppe_Mezzanotte (ultimo accesso 1° aprile 2023).

Guermandi, M. P. (2021), *Decolonizzare il patrimonio. L'Europa, l'Italia e un passato che non passa*, Castelvecchi, Roma.

Imarisio, E. (1996), *Donna poi artista. Identità e presenza tra Otto e Novecento*, Franco Angeli, Milano.

I Mostra Internazionale d'Arte Coloniale. Catalogo (1931), II ed., Fratelli Palombi, Roma.

Jarrassé, D. (2016), *Usage fasciste de l'art colonial et dénis d'histoire de l'art. Les Mostre d'arte coloniale (Rome 1931 et Naples 1934)*, "Studiolo", n. 13, pp. 236-263.

Kelly, M. (2021), *French-Women Orientalist Artists, 1861-1956. Cross-Cultural Contacts and Depictions of Difference*, Routledge, New York.

Kuehn, J. (2010), *Elisabeth Jerichau-Baumann, "Egypt 1870"*, "Victorian Literature and Culture", vol. 38, no. 1, pp. 257-266.

Kuehn, J. (2011), *Exotic Harem Paintings: Gender, Documentation, and Imagination*, "Frontiers: A Journal of Women Studies", vol. 32, no. 2, pp. 31-63.

Labanca, N. (2007 [2002]), *L'Oltremare. Storia dell'espansione coloniale italiana*, il Mulino, Bologna.

La donna nell'arte (1919), "La Donna: Rivista Quindicinale Illustrata", a. XV, n. 318, 5-25 novembre, p. 8.

La Mostra d'Arte di Gina Chiozza, [1938], "L'Avvenire di Tripoli", 6 aprile, rit., ASAC, Racc. doc., Artisti, b. "Chiozza, Gina", inv. n. 9843.

L'arte di Maru Cortini Viviani, [1967], "Tempo Libero", marzo, rit., ASAC, Racc. doc., Artisti, b. "Cortini Viviani, Marù", inv. n. 11310.

Lewis, R. (1995), *Women Orientalist Artists: Diversity, Ethnography, Interpretation*, "Women", vol. 6, no. 1, pp. 91-106.

Lewis, R. (1996), *Gendering Orientalism. Race, Femininity and Representation*, Routledge, London and New York.

Lombardi-Diop, C. (2005), *Pioneering Female Modernity: Fascist Women in Colonial Africa*, in Ben-Ghiat, R., Fuller, M., (a cura di), *Italian Colonialism*, Palgrave Macmillan, New York, pp. 145-154.

Manfren, P. (2017a), *I Fiera campionaria di Tripoli – Tripoli, febbraio-marzo 1927*, in Tomasella, G., *Esporre l'Italia coloniale. Interpretazioni dell'alterità*, regesto delle esposizioni di Manfren, P. e Marin, C., Il Poligrafo, Padova, pp. 152-155.

Manfren, P. (2017b), *Prima Mostra Internazionale d'Arte Coloniale – Roma, ottobre-dicembre 1931*, in Tomasella, G., *Esporre l'Italia coloniale. Interpretazioni dell'alterità*, regesto delle esposizioni di Manfren, P. e Marin, C., Il Poligrafo, Padova, pp. 181-191.

Manfren, P. (2017c), *III Mostra Sindacale Belle Arti della Libia – Tripoli, aprile-maggio 1939*, in Tomasella, G., *Esporre l'Italia coloniale. Interpretazioni dell'alterità*, regesto delle esposizioni di Manfren, P. e Marin, C., Il Poligrafo, Padova, pp. 216-217.

Manfren, P. (2017d), *Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare – Napoli, 9 maggio-15 ottobre 1940*, in Tomasella, G., *Esporre l'Italia coloniale. Interpretazioni dell'alterità*, regesto delle esposizioni di Manfren, P. e Marin, C., Il Poligrafo, Padova, pp. 223-228.

Manfren, P. (2019a), *Icone d'Oltremare nell'Italia fascista: artisti, illustratori e vignettisti alla conquista dell'Africa*, EUT – Edizioni Università di Trieste, Trieste. Disponibile da <https://www.openstarts.units.it/handle/10077/30630>

Manfren, P. (2019b), «Pittoresche industrie casalinghe»: artigianato e arti applicate coloniali nelle rassegne dell'Italia fascista, "OADI: Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia", n. 20, dicembre. Disponibile da https://oadiriv.unipa.it/?page_id=3671

Manfren, P. (2020), *La Somalia coloniale tra arte e propaganda: opere e vicende espositive di alcuni autori italiani*, in Tomasella, G. (a cura di), *Il confronto con l'alterità tra Ottocento e Novecento. Aspetti critici e proposte visive*, Quodlibet, Macerata, pp. 59-74.

Manfren, P. (2022a), *Colonies on the cover: Italo Balbo's Libia*, "Modern Italy", vol. 27, no. 4, pp. 397-416.

Manfren, P. (2022b), «... e tu sei apparsa fra le brume lontane, Africa del mio destino»: note su Milo Corso Malverna, artista coloniale (1899-1970), "Musica & Figura", n. 8, pp. 157-186, 236-243.

Marchisio, C. (1939), *La mostra personale di Mimì Quilici Buzzacchi*, "Genova - Rivista municipale", marzo, pp. 25-28.

Margozzi, M. (a cura di) (1999a), *Viaggio in Africa. Dipinti e sculture delle collezioni del Museo Africano*, ISIAO, Roma.

Margozzi, M. (1999b), *Viaggio in Africa. Appunti per una lettura storico-critica dell'arte coloniale italiana*, in Margozzi, M. (a cura di), *Viaggio in Africa. Dipinti e sculture delle collezioni del Museo Africano*, ISIAO, Roma, pp. 15-20.

Margozzi, M. (a cura di) (2005a), *Dipinti, Sculture e Grafica delle Collezioni del Museo Africano. Catalogo generale*, ISIAO, Roma.

Margozzi, M. (2005b), *Per una storia dell'Arte coloniale attraverso le esposizioni. Formazione e sviluppo delle collezioni di pittura, scultura e grafica del Museo Africano*, in Margozzi, M. (a cura di), *Dipinti, Sculture e Grafica delle Collezioni del Museo Africano. Catalogo generale*, ISIAO, Roma, pp. 1-28.

McLaren, B. (2006), *Architecture and Tourism in Italian Colonial Lybia. An Ambivalent Modernism*, University of Washington Press, Seattle.

Merlo, M. (1937), *Artisti nostri. Silvio Santagostino e Sistina Magenta*, "Ticinum", n. 3, marzo, s. p.

Monteverdi, M. (1981), *Donne di Quadri. Storia della pittura italiana vista attraverso l'opera delle pittrici. Dal '300 all'800*, Edizioni del Sigillo, Milano.

Monteverdi, M. (1983), *Donne di Quadri. Storia della pittura italiana vista attraverso l'opera delle pittrici. Dal '900 al '950*, Edizioni del Sigillo, Milano.
Necrologio (1935), "Rivista del Collegio Araldico (Rivista Araldica)", a. XXXIII, p. 45.

Nochlin, L. (1971), *Why Have There Been No Great Women Artists?*, in Gormick, V., Moran, B. K., (a cura di), *Woman in Sexist Society. Studies in Power and Powerlessness*, Basic Book, New York, pp. 344-366; trad. it., (2014), *Perché non ci sono state grandi artiste?*, Castelvecchi, Roma.

Note sulla Seconda Mostra Sindacale Belle Arti (1937), "L'Avvenire di Tripoli", 12 maggio.

Ortona, U. (1941), *Le Terre d'Oltremare e l'arte italiana contemporanea*, Edizioni della Mostra d'Oltremare, Napoli.

Pallottino, P. (2019), *Le figure per dirlo: storia delle illustratrici italiane*, Treccani, Roma.

Palmeri, M. (2019), *Esposizioni, fiere e cultura visiva coloniale italiana fra le due guerre*, tesi di dottorato, Università degli Studi della Tuscia di Viterbo, Dipartimento di Studi Linguistico-Letterari, Storico-Filosofici e Giuridici, Corso di Dottorato di Ricerca in Scienze Storiche e dei Beni Culturali – XXXI Ciclo, Tutore prof.ssa M. I. Catalano, Co-tutore dott.ssa P. Pogliani. Disponibile da <https://dspace.unitus.it/handle/2067/43662>

Papa, C. (2009), *Sotto altri cieli: l'Oltremare nel movimento femminile italiano (1870-1915)*, Viella, Roma.

Picello, R. (2012), *Mimì Quilici Buzzacchi a Ferrara tra arte e critica 1921-1942*, "teCLa", a. III, n. 6, pp. 128-147.

Pigico [1938], *Cronache di una Mostra. Il palmento dei Sabri*, "Corriere Padano", 8 giugno, rit., ASAC, Racc. doc., Artisti, b. "Quilici Buzzacchi, Mimì", inv. n. 35596, 2/3.

Pittori giovani [1935], "Supremazia", 1-15 novembre, rit., ASAC, Racc. doc., Artisti, b. "Magenta, Sistina", inv. n. 25896.

Pitture e stampe di Mimì Quilici Buzzacchi. Paesaggi libici - Città d'Italia - Paesaggi alpini e padani (1938), catalogo della mostra (Ferrara, Ridotto Teatro Comunale, 26 maggio-9 giugno), ASAC, Racc. doc., Artisti, b. "Quilici Buzzacchi, Mimì", inv. n. 35596, 1/3.

Planaval, C. (1926), *Tripoli d'Italia. Gemme di iniziativa e di fede nell'Africa nostra*, "Esotica", a. I, n. 2, 15 novembre, pp. 13-14.

Portinari, S. (2022), *In qualche zona d'ombra. Pittrici a Venezia tra le soglie del Novecento*, in Lomba, C. et al. (a cura di), *Las mujeres en el sistema artístico 1804-1939*, Prensas de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza, pp. 131-151.

Prima Mostra Tripolina d'Arte (1927), Società Editrice d'Arte Illustrata, Roma-Milano.

Querci, E. (2006), *Emma (Mimi) Quilici Buzzacchi*, in Moltedo Mapelli, A. (a cura di), *Tra Oriente e Occidente. Stampe italiane della prima metà del '900*, Istituto Nazionale per la Grafica - Editoriale Artemide, Roma, pp. 214-215.

Ricordo di Sistina Magenta [1968], "L'Informatore Lomellino", 9 agosto, rit., ASAC, Racc. doc., Artisti, b. "Magenta, Sistina", inv. n. 25896.

R. Prefettura di Pavia (1933), dattiloscritto di una facciata su carta intestata, datato 11 marzo, Archivio Centrale dello Stato, Ministero dell'Interno (1814-1986), Direzione Generale Pubblica Sicurezza (1861-1981), Divisione polizia politica (1926-1945), Fascicoli personali, b. 750, fasc. "Magenta Sistina".

Roscini Vitali, A. (2020), *Roma e le esposizioni coloniali. La messa in scena della diversità durante il fascismo*, CISU, Roma.

Rovere, T. [1938], *Donne artiste del nostro tempo: Mercedes Tomaselli, Pittrice*, "A B C - Rivista d'Arte", febbraio, rit., ASAC, Racc. doc., Artisti, b. "Tomaselli, Mercedes", inv. n. 42958.

Salaris, C. (2021), *Donne d'avanguardia*, il Mulino, Bologna.

Scardino, L. (1993), *L'"officina" ferrarese in Libia: Funi e gli altri*, in Gresleri, G., Massaretti, P. G., Zagnoni, S. (a cura di), *Architettura italiana d'oltremare. 1870-1940*, Marsilio, Venezia, pp. 289-301.

Scardino, L. (2000), *Ferrara in Libia: appunti sulla corte di Italo Balbo*, in Castelli, E., Laurenzi, D. (a cura di), *Permanenze e metamorfosi dell'immaginario coloniale in Italia*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, pp. 241-252.

Seroni, A. [1949], *A Firenze una mostra d'arte degli "Amici dell'Africa"*, "Sodalizio", n. 5, settembre-ottobre, pp. 19-22, rit., ASAC, Racc. doc., Artisti, b. "Bottero, Elisa", inv. n. 5934.

Società Esercizio Alberghi Cav. Silvestri e C. (1924a), "Bollettino di Informazioni Economiche del Ministero delle Colonie", a. XII, p. 191.

Società Esercizio Alberghi Cav. Silvestri e C. (1924b), "Bollettino di Informazioni Economiche del Ministero delle Colonie", a. XII, p. 531.

S. R. (1932), *La Mostra d'Arte della Liguria*, "A Compagna", a. V, n. 7, luglio, pp. 45-47.

Tomasella, G. (2017), *Esporre l'Italia coloniale. Interpretazioni dell'alterità*, regesto delle esposizioni di Manfren, P. e Marin, C., Il Poligrafo, Padova.

Torelli, V. (1953), *Pittrici e scultrici italiane d'oggi*, Editoriale Fiammenghi, Bologna.

Trasforini, M. A. (a cura di) (2000), *Arte a parte. Donne artiste fra margini e centro*, Franco Angeli, Milano.

Trasforini, M. A. (a cura di) (2006), *Donne d'arte. Storie e generazioni*, Meltemi editore, Roma.

Trasforini, M. A. (2007), *Nel segno delle artiste. Donne, professioni d'arte e modernità*, il Mulino, Bologna.

Tuninetti, D. M. (1934), *Tripoli-Bengasi*, "Cirenaica Illustrata", a. III, n. 4, aprile, pp. 1-9.

Ugolini, P. (2022), *Artiste e femminismo in Italia. Per una rilettura non egemone della Storia dell'arte*, Christian Marinotti Edizioni, Milano.

Venturini, M. (2017), *Al di là del mare. Letteratura e giornalismo nell'Italia coloniale. 1920-1940*, "Clio@Themis", n. 12, consultato il 14 settembre 2022. Disponibile da <http://journals.openedition.org/cliothemis/1041>

Vergine, L. (1980), *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940. Pittrici e scultrici nei movimenti delle avanguardie storiche*, Gabriele Mazzotta editore, Milano.

Vergine, L. (1982), *L'arte ritrovata. Alla ricerca dell'altra metà dell'avanguardia*, Rizzoli editore, Milano.

Ziranu, E. (1925), *Esattoria comunale di Roma gestita dal Monte di Pietà (Per delegazione dell'Esattoria di Torino). Sunto di citazione, n. 123*, "Foglio degli Annunzi Legali della Provincia di Roma", n. 52, 1° luglio, pp. 1127-1128.