

Predella journal of visual arts, n°58, 2025 www.predella.it - Miscellanea / *Miscellany* 

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani, Neville Rowley, Francesco Solinas

Redazione / *Editorial Board:* Elisa Bassetto, Livia Fasolo, Elena Pontelli, Sara Tonni

Assistenti alla Redazione / *Assistants to the Editorial Board:* Teresa Maria Callaioli, Angela D'Alise, Matilde Mossali, Domiziana Pelati, Ester Tronconi

Impaginazione / *Layout:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Sofia Bulleri, Agata Carnevale, Nicole Crescenzi, Rebecca Di Gisi, Matilde Medri, Elisabetta Tranzillo

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

Fritz Berthold Neuhaus: un artista viaggiatore nelle collezioni del Museo delle Civiltà di Roma*

This study examines the significant corpus of forty-four paintings by the German artist Fritz Berthold Neuhaus (1882-1956) held in the collection of the Museo delle Civiltà (MUCIV) in Rome. The painter traveled and worked extensively in the Italian colonies of Libya and Somalia in the late 1920s and 1930s and enjoyed considerable success in Italy during this period, exhibiting frequently and receiving support from influential figures like Mussolini, the Minister of Colonies Luigi Federzoni, and colonial officials like Maurizio Rava. His landscapes devoid of human presence, depicting deserts, mountains, and cities in an austere, monumental style, were seen as offering a modern alternative to Orientalist clichés. The article reconstructs Neuhaus' career through contemporary reviews, exhibition catalogs, and the illustrated travelogue written by his wife Virginia about their journey in Somalia. It analyzes how his work was promoted to advance colonial propaganda goals, while also examining its aesthetic qualities, and highlights how artistic, political and personal interests intertwined to shape the Italian reception of this relatively obscure German artist.

Negli ultimi anni gli studi sull'arte coloniale in Italia durante il fascismo si sono notevolmente intensificati, portando alla luce una vasta produzione, fino a poco tempo fa quasi completamente ignorata. Nella maggioranza dei casi – pur con alcune eccezioni – non si tratta di episodi qualitativamente rilevanti e la generale modestia del livello delle opere, unita alla pesante compromissione con le esigenze propagandistiche dell'aggressiva politica coloniale del regime, può spiegare il lungo silenzio degli storici dell'arte di fronte a questo fenomeno. Esso, tuttavia, coinvolse numerosi artisti, spinti a confrontarsi con i soggetti coloniali anche grazie alle importanti occasioni espositive promosse dal Ministero delle Colonie (poi dell'Africa Italiana)¹. L'impressionante quantità di opere prodotte per rappresentare i territori africani e i loro abitanti e invogliare gli italiani a recarsi nelle terre d'oltremare è rimasta sommersa, così come sono rimasti a lungo chiusi i depositi del Museo delle Civiltà di Roma (MUCIV), dove sono conservate le ricche collezioni provenienti dall'ex Museo coloniale (1923-1971), solo da qualche anno rese disponibili all'indagine dei ricercatori².

Esse comprendono, oltre a un'eterogenea raccolta di oggetti/reperti di diversa natura³, anche una significativa collezione di opere, quasi tutte di artisti italiani e africani⁴. All'interno di essa spicca il *corpus* di ben quarantaquattro dipinti del pittore tedesco Fritz Berthold Neuhaus, uno dei più cospicui tra quelli provenienti dall'ex Museo coloniale⁵. Si tratta di un artista poco noto, la cui opera e la cui esperienza in Africa presentano caratteri di notevole interesse. Neuhaus, tra la

seconda metà degli anni Venti e la prima metà degli anni Trenta, si è recato prima in Libia e poi in Somalia, con l'avallo e la protezione del governo italiano, per dipingere paesaggi e città delle colonie italiane. Le sue opere sono state ospitate con larghezza in rassegne sia collettive che monografiche e sono poi entrate nelle collezioni del Museo coloniale sia grazie ad acquisti governativi che a donazioni da parte dell'artista. Uomini politici e critici gli hanno riservato un trattamento particolarmente benevolo, considerandolo una sorta di italiano d'adozione.

Eppure, nonostante il favore di cui godette tra la seconda metà degli anni Venti e gli anni Trenta, scarse sono le notizie che lo riguardano e la ricostruzione della sua carriera – specie quella che precede e segue i successi italiani – non è facile. Grazie ad alcuni dati fin qui emersi, tuttavia, il suo profilo ha cominciato a prendere forma.

Sappiamo che nacque a Düsseldorf nel 1882 e che era figlio di Karl August Friedrich Neuhaus, conosciuto come Fritz (Elberfeld 1852 – Düsseldorf 1922), un pittore di storia e paesaggista che approdò all'insegnamento di disegno e pittura figurativa all'Accademia di Belle Arti di Düsseldorf⁶.

Fritz Berthold studiò a Düsseldorf, poi a Karlsruhe e a Monaco, dove fu allievo di Heinrich von Zügel (Murrhardt 1850 – Monaco 1941). Zügel fra il 1894 e il 1895 insegnò a Karlsruhe, poi divenne professore all'Accademia di Belle Arti di Monaco dal 1895 al 1922 e si specializzò nella pittura di animali *en plein air*⁷.

Negli archivi dell'Accademia di Monaco è attestata l'immatricolazione di Fritz Berthold Neuhaus il 18 aprile 1903 nelle classi di pittura, dove ebbe come maestro il citato Zügel⁸. La sua prima esposizione documentata risulta, fra giugno e ottobre 1905, la IX. Internationale Kunstausstellung al Königlicher Glaspalast di Monaco, dove espose *Raufende Hunde im Schnee* (*Cani che si azzuffano nella neve*); nel marzo del 1906 partecipò alla Frühjahr-Ausstellung des Vereins bildender Künstler Münchens "Sezession" con *Kampfbereit* e *In Erwartung* (*Pronti alla battaglia* e *In attesa*); nello stesso anno fu a Vienna alla Hagenbund. Neunzehnte Ausstellung dove espose *Ziegen* (*Capre*) e poi tra fine 1906 e 1907 ancora a Vienna alla Hagenbund XXI. Ausstellung (qui ripropose *In Erwartung*); prese parte, inoltre, alla Biennale di Venezia del 1907 con il quadro *Lotta di capre* e nel 1908 partecipò a una mostra alla Kunsthalle di Brema ancora con *In Erwartung* e con *Heimwärts* (*Verso casa*).

Alcuni dei titoli fanno pensare a un allineamento alla specializzazione animalistica del maestro Zügel, mentre altri anticipano il gusto di Neuhaus per il paesaggio, oggetto di tutti i dipinti delle collezioni dell'ex Museo coloniale di Roma.

Le notizie relative alle partecipazioni a mostre si interrompono fino al 1914-1915 e fanno ipotizzare che dopo il 1908 siano cominciati i suoi viaggi, prima in Macedonia (come attesta un dipinto datato 1911 e intitolato *Contadina macedone*)⁹, poi in Sicilia, infine in Africa. La sua vocazione di paesaggista va precisandosi nelle

successive esposizioni note: nel 1914 alla Frühjahr-Ausstellung der Münchener Secession di Monaco espose i due oli *Dünen* e *Küste am Abend* (*Dune* e *Costa di sera*); nel 1915, ancora a Monaco alla Kunstausstellung der Münchener Secession, presentò *Sonniger Abend* e *Frühlingssturm* (*Serata di Sole* e *Tempesta di primavera*).

Allo stato attuale non conosciamo molti dipinti della fase antecedente agli anni Venti, tuttavia, mettendo a confronto i quadri noti (come *Contadina macedone*) con i lavori successivi, si coglie un brusco passaggio da una solarità mediterranea ad atmosfere cupe e quasi minacciose, a paesaggi inquietanti dai quali la figura umana è completamente bandita¹⁰. I critici tedeschi che si sono occupati di questo artista sottolineano la svolta dei primi anni Venti, che conduce Neuhaus allo stile maturo che contraddistinguerà tutto il suo percorso successivo.

Nel numero del 1925-1926 della rivista «Hochland» furono pubblicati una nota dello scrittore Carl Meissner assieme a cinque lavori dei primi anni Venti, *Ätna*, *Trübes Meer*, *Abziehendes Gewitter*, *Indische Feige*, *Bergsee* (*Etna*, fig. 1; *Mare cupo*; *Temporale che si allontana*; *Fico d'India*, fig. 2; *Lago di montagna*)¹¹. Meissner fece cenno al superamento della prima fase della sua carriera, in cui Neuhaus si era dedicato alla pittura di animali, seguendo il maestro Zügel, ed era stato poi influenzato dall'Impressionismo, volgendosi soprattutto a un repertorio di paesaggi di montagna. Il mutamento avvenne grazie all'incontro con il Mediterraneo, in particolare le isole Eolie. I nomi evocati dal critico per spiegare lo stile di Neuhaus sono quelli di Caspar David Friedrich e di Hans von Marées. In riferimento al momento della svolta scrive:

Cerca e dipinge la grande natura, soprattutto le montagne, e i suoi quadri incantano gli spettatori per il loro fascino pittoresco e la loro grande abilità. Ma c'è ancora un attaccamento al soggetto che non lo soddisfa. Vuole andare oltre il guardare, verso il vedere. Il momentaneo, l'accidentale, il transitorio non gli bastano più; non attribuisce alcun valore alla cosiddetta ricchezza dei motivi. Ci sono così tanti quadri che sono solo ben dipinti. È in atto un auto-rinnovamento che può propriamente essere paragonato solo al secondo stile di Hans von Marées. Anche per Neuhaus è il sud che dà via libera alle sue grandi risorse. La sua nuova volontà di esprimersi lotta per trovare un nuovo linguaggio nelle incontaminate isole più settentrionali della costa italiana, finché il destino favorevole gli permette di scoprire le Eolie¹².

Al 1926 data un contributo critico molto significativo, firmato dallo storico dell'arte Hans Mackowsky e dal geologo Wilhelm Salomon-Calvi. In questo scritto emergono in modo molto chiaro i due aspetti complementari dello stile dell'artista: da un lato l'aderenza al dato di realtà - è quanto sottolinea in particolare il geologo - dall'altro la controllata selezione di scorci di paesaggio svuotati di vita umana, in cui inseguire profili di rocce e dune, anse di fiume e grovigli vegetali. Una sorta di manifesto anti-orientalista, venato di afflatti spirituali romantici, in cui l'io dell'artista

si confronta con la possanza della natura, instancabilmente tornando sugli stessi motivi. È un'ambiguità che percorre tutta la sua opera coloniale, quasi sempre taciuta dagli estimatori italiani, intenti a cercare un modo alternativo e nuovo di ritrarre l'Africa, che tuttavia fosse in grado di promuovere i territori africani.

Nel suo commento, Mackowsky ritorna sulla crisi che avrebbe indotto l'artista ad allontanarsi dagli insegnamenti del maestro per cercare una propria via, a contatto con la natura. Anche in questo saggio si sottolinea come l'incontro con il sud sia stato determinante:

Con i suoi quadri di animali e paesaggi montani, sciolti in una sicura tecnica impressionistica, poteva contare su un buon successo. Ma quel che soddisfaceva molti non bastava a lui stesso mentre un dubbio gli affiorava alla mente: questa pittura era arte nel vero senso della parola? O non piuttosto semplice capacità di osservazione, piacevolezza, destrezza dell'occhio e della mano? E cosa rivelavano i quadri che dipingeva della sua profonda, personale interiorità? Mostravano quel che aveva imparato, non quello che era. Così, già quarantenne, cercò e imboccò, in silenzio e in solitudine, la via nella quale soltanto è possibile ascoltare la sua anima. La trovò lontano da ogni cultura, al sud, in quel gruppo d'isole che, antistanti la Sicilia, erano state secondo la leggenda il regno di Eolo¹³.

Le immagini che corredano il saggio ci mostrano paesaggi come sospesi, immoti e inquietanti, lontani dalle atmosfere sature di luce che usualmente il Mediterraneo ispira agli artisti nordici (*Faraglione*, fig. 3). Per Neuhaus il viaggio al sud non conduce a un trionfo di vitalità positiva, ma a un senso di solitudine e turbamento di fronte alla natura incontaminata e selvaggia. Si tratta del medesimo stile che ritroveremo nei dipinti africani e pare che, giunto all'altezza degli anni Venti, e precisata la sua vocazione di viaggiatore e paesaggista, Neuhaus abbia trovato la propria cifra stilistica e si sia posto sulla scia dei grandi romantici tedeschi:

L'inquietudine spirituale che si è impadronita di ciascuno ha spinto le nature più profonde a un ritorno in sé stesse. Dalle forme fenomeniche confuse e mosse da un perpetuo flusso e cambiamento, proprie della vita e dell'esperienza, lo sguardo si volge mirando a tastonare alle forme originarie dell'essere e dell'accadere, per ritrovare nella visione e rappresentazione di ciò che dura senza mutamento la pace dell'anima e la consonanza di natura e spirito. Un grande desiderio di "abbandonarsi volontariamente con gratitudine a qualcosa di più alto, puro ed ignoto" vibra in questo moderno Romanticismo, che, come quello di cent'anni fa, aspira al ritirarsi dell'Io, al risolversi del Sé in una concezione della Natura sciolta da tutte le seduzioni passeggiare, in una liberazione redentrice¹⁴.

Descrivendo i paesaggi di Lipari, Mackowsky insiste sulla valenza inquietante della resa della natura, evocando la categoria del sublime:

Si tratta delle cime, emergenti dal mare, di un esteso sistema montuoso vulcanico, distinte per dimensione e per forma ma accomunate dal carattere di incontaminata primordiale. Le une sollevano dal mare, come belve gigantesche, soltanto la schiena arrotondata, altre mostrano in minaccioso tripudio di colori selvaggi ammassi rocciosi, come irrigiditi nel momento stesso in cui sono stati scagliati verso l'alto da un'eruzione vulcanica. Di qua emergono dall'acqua pareti spoglie solcate di rughe, là cresce rigoglioso il fico d'India, il vino gonfia i grappoli pesanti, spumeggia la ginestra gialla e, accanto, dalle fenditure del terreno si sprigionano densi e biancastri vapori di zolfo. Intorno, lo spazio canta le sue possenti melodie: la vastità del mare, l'infinità del cielo¹⁵.

Nella lettura del critico, queste montagne,

Spianate le rughe e le fenditure, nuotano come liberate dal loro peso, nello scorporante bagliore dei raggi del sole del sud; o demonicamente minacciando, covando malanno, generando malanno, giacciono accovacciate sotto il peso del cielo di tempesta, scure e ostili, colme di sublime malinconia quando il cielo serale giallo-zolfo rende i loro contorni aguzzi e taglienti¹⁶.

È un'interpretazione calzante anche per i numerosi paesaggi della Libia desertica e poi della Somalia selvaggia che Neuhaus ha dipinto e che hanno ben poco di sereno e rassicurante.

Poi vengono le rocce, grigiobruno o ricoperte da qualche striscia verde d'erba le une, le altre, sortite dalla falda vulcanica, ammassate in strati rosso fuoco, giallo zolfo, oro brunito, grigio ardesia, come cresciute da un intreccio di larghe vene di collera. A grande distanza splende la vetta dell'Etna nella neve di gennaio, fresco e di color verde biancastro: come il freddo della morte e la pace della morte¹⁷.

Secondo Mackowsky, è il sublime ciò che Neuhaus cerca e in tutti i suoi viaggi l'anima tedesca afferma sé stessa. Il paesaggio del sud dell'Italia e poi quelli africani non mutano la sua vocazione romantica, non spengono la suggestione di Friedrich. Che infatti viene evocato anche qui: «L'antenato di tale rappresentazione artistica è Caspar David Friedrich, di cui Neuhaus ricorda l'etica religiosa».

Nella seconda parte del saggio, come si anticipava, il geologo Wilhelm Salomon-Calvi mette in risalto l'aderenza alla realtà dei dipinti di Neuhaus, la sua fascinazione per le forme geologiche:

Nella primavera del 1925 visitai le Isole Lipari come geologo ed ebbi il piacere di conoscere il signor F. B. Neuhaus e di vederlo all'opera. Già lì ho notato che aveva il dono, non comune tra i profani, di entrare in empatia con la natura delle rocce e delle forme geologiche. Altrimenti non si capirebbe come un artista abbia potuto raffigurare vulcani e rovine vulcaniche con una tale comprensione. Le isole Lipari non hanno eguali da nessuna parte

in Europa: sono montagne di fuoco che si sono levate in alto dal mare per formare isole rocciose, per poi essere immediatamente attaccate di nuovo dalle mareggiate e trasformate in rovine. Questo contrasto tra la costruzione attraverso il fuoco e la distruzione attraverso l'acqua caratterizza la loro immagine¹⁸.

È significativo che il pittore senta maggiore consonanza con il paesaggio aspro delle Lipari piuttosto che con i templi della Magna Grecia; analogamente, sceglierà di ritrarre le aree desertiche della Libia invece di quelle costiere e infine la Somalia, la più selvaggia e lontana delle colonie italiane.

I critici citati – come si è visto – non fanno alcun riferimento alla produzione di pittura tedesca contemporanea né a quella di ambito coloniale, preferendo cercare in una tradizione più antica – e nobile – le consonanze con i paesaggi di Neuhaus. Eppure, le relazioni fra artisti italiani e tedeschi negli anni Venti sono vive e le influenze biunivoche, come testimoniano l'importante mostra berlinese del 1921 *Das junge Italien* e, soprattutto, la fondamentale pubblicazione di Franz Roh, *Nach-Expressionismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei*, del 1925. Come è stato ben documentato in studi recenti, vi è una rete di rapporti testimoniata anche dalle riviste dell'epoca, che certamente circolavano fra gli artisti, da «Valori Plastici» a «Das Kunstblatt» a «Der Cicerone», nelle quali venivano pubblicati testi critici e foto di opere¹⁹. Nell'articolo di aggiornamento sulle tendenze recenti dell'arte italiana che Theodor Däubler pubblicò nell'aprile del 1920 su «Der Cicerone», si insisteva sull'orientamento anti-impressionista e sul superamento del futurismo da parte di artisti come Carrà, De Chirico, Melli, Soffici, affermando che Roma era tornata a essere centrale nel dopoguerra²⁰. La citata mostra *Das junge Italien* consentì di vedere opere fino a quel momento note solo attraverso fotografie in bianco e nero. Non può essere un caso che la svolta anti-impressionista di Neuhaus si collochi proprio a inizio decennio, come aveva ben sottolineato Mackowsky, parlando del passaggio «dalle forme fenomeniche confuse e mosse da un perpetuo flusso e cambiamento, proprie della vita e dell'esperienza», alle «forme originarie dell'essere e dell'accadere»; tuttavia il critico aveva cercato più indietro, e non nella stretta contemporaneità, i fondamenti di quel mutamento di indirizzo.

Se messo in relazione con il panorama artistico del momento, lo stile di Neuhaus appare vicino a quello di pittori come lo svizzero Niklaus Stoecklin o il tedesco Alexander Kanoldt (quest'ultimo dopo la Prima Guerra Mondiale viaggiò molto in Italia, ritraendo città come Subiaco o Olevano)²¹: si avverte un sentire comune nella rigorosa oggettivazione, nella cristallizzazione delle forme, nella volontà costruttiva. Di grande aiuto per orientarsi nella costellazione che può aver guidato Neuhaus è il libro di Roh, in cui si ritrovano schematizzate con grande efficacia alcune scelte

stilistiche da lui condivise. Come scrisse il critico, «il Post-Espressionismo guarda con ammirazione ed esalta questo miracolo di un'apparente durata al centro del fluire demonico, questo enigma di una stasi nel mezzo del generale divenire e della universale dissoluzione»²². Si tratta di una rappresentazione del reale in cui «non si vuole scoprire lo spirito partendo dagli oggetti ma, al contrario, gli oggetti partendo dallo spirito, ponendo massima attenzione alla necessità che la struttura spirituale si mantenga grande, pura e chiara»²³. Semplificazione spaziale, sintesi volumetrica, rigore oggettivo nel rapporto fra ciò che è vicino e ciò che è lontano, dal cespuglio o il granello di sabbia alla montagna che fa da sfondo, sono tutti caratteri che si ritrovano nelle opere africane di Neuhaus.

Anche se risulta difficile pensare che egli abbia ignorato completamente il *coté* coloniale, indubbiamente il suo stile – al di là di consonanze legate al soggetto – appare piuttosto lontano da quello di artisti come Ernst Vollbehrr (1876-1960)²⁴, il più noto e prolifico fra i pittori-viaggiatori tedeschi (*Rio Amazzoni*, 1907, fig. 4; *Foresta*, 1907, fig. 5). Semmai, come si vedrà oltre, Neuhaus condivide con vari artisti coloniali tedeschi l'interesse per il libro illustrato di viaggio, mezzo efficace di pubblicizzazione della propria opera a servizio dell'espansione territoriale.

Gli inizi della fortuna italiana del pittore

Il viaggio in Tripolitania si svolse tra 1927 e 1928 e in quel torno di tempo si collocano gli inizi dei rapporti ufficiali di Neuhaus con l'Italia, che fu ricevuto addirittura da Mussolini, come testimoniano varie fonti dell'epoca. Proprio dalla benevolenza del duce deriveranno all'artista ospitalità e facilitazioni durante la sua permanenza nelle colonie. Secondo quanto scrive "gincar" (Gino Carocci, giornalista romano) sulla «Gazzetta di Venezia» del 1928, Neuhaus – dopo il soggiorno nelle Eolie – chiese udienza al duce per recarsi in Tripolitania con la moglie, e ne ebbe appoggio e approvazione: «Ebbero permessi e commendatizie per il Governatore De Bono e l'augurio di un "buon lavoro", che fu per lui un incoraggiamento, un viatico, un ordine»²⁵. Precisa, inoltre, che l'artista visse per più di un anno a Nalut e Gadames, e scelse poi di addentrarsi nel deserto.

Il 1928 risulta un anno particolarmente fortunato a livello espositivo: viene ospitato con ben trentatré opere alla Seconda Fiera Campionaria di Tripoli; alla Mostra delle Colonie allestita all'interno dell'Esposizione Nazionale di Torino presenta trentadue quadri ed è premiato con una medaglia d'argento²⁶ (*Il castello di Nalut*, fig. 6). I commenti della critica in generale sono positivi, anche se si sottolinea una certa monotonia, talvolta attribuita ai paesaggi scelti. Per esempio, in occasione della mostra tripolina, si legge:

Uscendo dal padiglione della Tripolitania a sinistra (l'ho serbato in ultimo apposta) vi è la mostra del pittore Neuhaus. È un maestro del colore, che dipinge con ampiezza precisa e che potrà meglio venire apprezzato, quando le diverse plaghe della Colonia lo abbiano, come non è dubbio, diversamente ispirato. I 33 quadri che esso ha dipinto hanno tutti una stessa intonazione monotona e monocroma, derivante dal paese ispirante (Nalut, Uazzen, Gadames). Bisogna riconoscere tuttavia quanto l'artista sia vero e fedele, di quanta ampiezza siano i suoi paesaggi, di quanta trasparenza i suoi cieli. Certo alle tele del Neuhaus gioverebbe una sala molto più ampia; comunque ho essenzialmente ammirato il tredicesimo quadro (*Cortile della grande moschea di Gadames*), il venticinquesimo (*la Sebca di Tunisi fuori Gadames*), il trentaduesimo *La grande duna Messauda e Tunin*²⁷.

L'insistenza, qui e altrove come vedremo, sulla fedeltà al vero è particolarmente importante, se si considerano le date. Proprio nella seconda metà degli anni Venti si cominciò a dibattere sui caratteri della moderna pittura coloniale, auspicando un superamento dei vecchi *cliché* orientalistici. E il Ministero delle Colonie, allora retto da Luigi Federzoni, iniziò a promuovere mostre di arte coloniale, come la grandiosa monografica di Giorgio Oprandi del 1927, ricca di ben 168 quadri, che venne ospitata al piano terra del Palazzo della Consulta, prima sede del Museo coloniale²⁸. In quella fase, dunque, la proposta di Neuhaus risultò funzionale alla svolta in atto, proprio perché rifuggiva da tutti i *topoi* orientalistici e indicava una via moderna all'arte coloniale.

Tra il 1928 e il 1929 l'artista organizzò anche una personale di quarantacinque tele – *Paesaggi del sud tripolitano* – nella casina del giardino zoologico del Governatorato di Roma, sotto il patronato del capo del governo e con la cooperazione del Ministero delle Colonie. Venne dunque appoggiato dal ministro Federzoni e considerato – con Oprandi – tra i maggiori rappresentanti della nuova pittura coloniale.

Commentando la mostra, Carocci, nell'articolo già citato, raccontò che Neuhaus aveva montato una tenda nel deserto, affrontando condizioni di lavoro molto difficili, tanto che a volte il ghibli gli aveva distrutto i quadri, e aggiunse:

Per non cadere nella pittura di genere – il deserto con la carovana all'orizzonte, il venditore arabo accoccolato fuori dal bazar, il muezzin sull'alto minareto, l'oasi con le palme e i somarelli, la tenda nella gran distesa di sabbie – ha svuotato degli abitanti le sue città ed ha reso il deserto ancora più deserto²⁹.

Il critico afferma che, pur prediligendo distese di sabbia (*Dune tra l'Algeria e la Tripolitania*, fig. 7) e città svuotate dei loro abitanti, l'artista era riuscito a evitare la monotonia:

Ecco, egli ha sentito nella sua natura d'artista il paesaggio che l'attorniava ed al quale chiedeva l'ispirazione e la sua tecnica consumata attraverso scuole e tendenze e ridotta oggi ad una superlativa chiarezza e ad una rara semplicità, è riuscita e strappare al deserto, alle

sabbie, alle roccie [sic], al cielo africano il suo segreto fatto di mistero, di luci abbaglianti, di solitudini misteriose. [...] Ogni tela vi mostra questo lembo di Africa senza artificio, là dove le roccie [sic] appaiono come un gran mare in burrasca che d'improvviso si sia solidificato, là dove le sabbie infuocate si distendono in ondeggiamenti ampi e morbidi, là dove il cielo si inverte all'orizzonte mentre splende di luce abbagliante allo zenit³⁰.

La sua rappresentazione dell'Africa convinse talmente da essere proposta come modello agli artisti italiani:

Se i nostri giovani artisti – ora che c'è un Governo che queste cose le sa intendere e le sa incoraggiare – prendessero su tavolozza e pennelli, e seguissero l'esempio dell'artista germanico contribuirebbero a propagandare l'idea coloniale e ci darebbero qualche pezzo di pittura diverso dalla solita Capri, dalle consuete barche pescherecce e dalle notissime Maremme toscane. E chissà che in quelle solitudini senza confini non capitasse loro di ritrovare con l'ispirazione una tecnica semplice e franca, lineare come questa del pittore tedesco. Al quale dobbiamo una parola di ringraziamento per aver cercato – lui straniero – la sua ispirazione nei nostri domini coloniali del Mediterraneo³¹.

Sulla stessa linea è anche l'articolo ospitato dall'«Italia coloniale» nel dicembre 1928, in cui si sottolinea il valore di presa diretta sulla realtà dei dipinti di Neuhaus, che costituiscono una testimonianza veritiera della colonia, estranea a qualunque lusinga orientalistica:

I visitatori accorsi numerosi alla Mostra hanno manifestato la loro schietta ammirazione. Infatti tutte le pitture del Neuhaus sono improntate a un senso coloristico della più rara efficacia. Senza alcun preconcetto di maniera, con una distribuzione di toni colti sul vero attraverso una sensibilità limpidissima, l'artista è riuscito ad ottenere degli effetti semplici e pur non comuni. Coloro fra i visitatori che, per essere stati sui luoghi, erano anche in grado di eseguire un controllo personale, hanno potuto ritrovare su queste tele le loro genuine impressioni; e in ciò crediamo sia la lode maggiore. È poi da lodare il Neuhaus pure per aver resistito al facile allettamento dei soggetti di ambiente, e di quell'ambiente. Pare che egli si sia allontanato da essi sdegnosamente, rifugiandosi nei luoghi aspri e deserti per mantenere intatto il “credo” con cui si era avventurato – egli pittore nordico – a disvelare la sfinge africana. Qualcuno potrà notare un certo senso di stanchezza; ma non è monotonia, poiché gli aspetti sono studiati con diverso intento, quello di interpretare le infinite varietà suggestive dei paesaggi del sud tripolitano³².

In occasione della personale del 1928-1929 venne pubblicato un catalogo con prefazione del ministro in persona, che appare preoccupato di precisare come, oltre al deserto amato da Neuhaus, in colonia ci siano anche zone fertili e amene:

Le regioni desertiche del Sud tripolitano, finora artisticamente inesplorate, hanno trovato nelle tele del Neuhaus una rappresentazione non solo nuova, ma in sé stessa molto interessante. I paesaggi interpretano con singolare evidenza anatomica l'ossatura nuda dei tavolati rocciosi come il morbido squallore ondulante delle dune; mentre le vedute ghadamsine offrono una felice sceneggiatura – senza personaggi – dell'affascinante mistero della città sahariana. [...] Ma qui bisogna appunto chiaramente intendersi. Questa, che si affaccia nelle tele esposte, non è la Tripolitania, bensì solo una parte di essa, quella parte che può presentare, principalmente per una natura di artista come il Neuhaus, un notevole interesse paesistico e coloristico, ma che per noi, certo presenta un interesse politico relativo e, non occorre aggiungere, un interesse economico di minima rilevanza. Di là dalla opulenta corona dei grandi palmeti costieri, di là dalla fertile immensa pianura della Gefara, di là dai magnifici oliveti gebelici, ancora più a sud, dove termina l'ambiente geofisico mediterraneo, là soltanto, nella vera Africa del deserto e del cammello, comincia il mondo artistico di Fritz B. Neuhaus³³.

Dopo l'introduzione ufficiale del ministro, il breve testo in catalogo è affidato al pittore Cipriano Efisio Oppo. Egli mette in rilievo la solitudine e inospitalità dei luoghi, affermando che l'artista «ha dovuto internarsi molto nella grande nostra Colonia Mediterranea prima di fermarsi dove la vita è quasi scomparsa per dar posto alla immensa forza della natura selvaggia»³⁴. Anche Oppo sente il bisogno di rimarcare come la nostra colonia sia in realtà ridente, spiegando che Neuhaus ne ha scelte le aree desertiche e ha perfino «cacciato» la gente dalle città al fine di evitare la pittura di genere:

Bisogna disingannare chi, dopo aver osservato queste belle, ma particolarissime pitture, credesse di avere avuto una visione di insieme della nostra bellissima colonia. Pare impossibile, ma dietro quei profili taglienti di montagnoso deserto, si ritrovano i più smaglianti verdi, i più argentei ulivi della terra: e ricomincia il formicaio umano. Anche nella fiabesca Gadames, la città con le strade a due piani, così bene resa, in tele diverse, nel suo fantastico arabesco dal pittore tedesco, ferve la vita. Una vita quanto mai dissimile dalla nostra, ma sempre più attiva da quando la calma è tornata nella colonia. Però il Neuhaus ha capito che descrivendo quella vita, quel traffico, sarebbe stato assai facile cadere nella pittura di genere, e per rimanere a maggiore altezza lirica, ha cacciato gli abitanti di una città dalle apparenze tanto incantate, fuor dalle abbaglianti mura. E la scenografia ne ha guadagnato in ampiezza e mistero³⁵.

Considerato il credito di cui godeva, non stupisce che anche alla Prima Mostra Internazionale d'Arte coloniale di Roma del 1931 Neuhaus sia stato presente con una personale di diciotto paesaggi, come testimonia il catalogo, in cui è riprodotta la tela *Luci e ombre a Ghadāmes* (fig. 8)³⁶.

Nel suo commento alla rassegna romana, Roberto Papini non gli riserva particolare considerazione e torna sul problema della ripetitività:

Un'altra mostra personale è quella di F.B. Neuhaus, che indubbiamente è abile pittore. Ma i paesi che ritrae li riduce per amore della forma precisa e fortemente rilevata a qualche cosa che somiglia i plastici di cartone ad uso delle scuole di geografia ed è tanto fedele al suo modo di dipingere che il paese gli diviene indifferente e che la visione gli si fa uguale sempre e monotona³⁷.

Di tutt'altro avviso è uno dei principali ammiratori e sostenitori di Neuhaus, Angelo Piccioli³⁸, che gli dedica un entusiastico articolo riccamente illustrato su «Tripolitania», in cui fra l'altro rivela di averlo spinto lui stesso a recarsi sul Gebel e a Gadames, anziché nel Fezzan. I dipinti tripolitani gli forniscono il destro per temerarie teorie estetiche, in cui lo stile del pittore tedesco viene contrapposto, nella sua «ispirazione primordiale, potente ed elementare» agli «sforzi manierati delle scuole pittoriche d'avanguardia e ai vaneggiamenti tanto assurdi quanto pomposamente magnificati dei profeti dell'arte novissima»³⁹.

Molto meglio quando Piccioli descrive le tele, non senza sensibilità e aderenza alla poetica dell'artista:

Tra il Gebel, il deserto e Gadames, Neuhaus è stato ben quindici mesi: e in più che quaranta tele ha effigiato una visione panica di questo mondo ai confini dell'inaccessibile. Attraverso una tecnica pittorica molto semplice e che rifugge da ogni stilizzazione decorativistica, egli ha cantato la fantasmagoria cromatica del maestoso scenario sahariano. Armonia di bianchi assolati e crepuscoli violacei, riflessi dorati e tonalità sorde; riverberi di albe e di tramonti; luminosità rutilanti e mezzetinte trasparenti come il silenzio dei grandi spazi: tutte le profondità della terra e del cielo in questi quadri si fondono armoniosamente, si incatenano in un ritmo sicuro e possente. L'orizzonte non è che cenere ardente: e un fuoco fluido sembra palpitare nel cielo. Con le sue enormi pareti rugginose, ecco il Gebel si staglia nell'atmosfera uniforme: sembra un castello d'ambra e d'argento. Altrove, emergono minacciosamente i fulvi promontori, come corpi di giganti seppelliti. Nell'azzurro del cielo, l'anfiteatro plumbeo delle sabbie si solleva paurosamente, e sembra che irretisca tutto il paesaggio: forse è una cinta irreale, creata per la difesa di un gioello custodito per qualche divinità⁴⁰.

Riprendendo i toni dei critici tedeschi, Piccioli fornisce un'interpretazione opposta rispetto a quella – diciamo così, utilitaristica – che insisteva sulla fedeltà al vero, restituendoci il ritratto di un artista tardo-romantico, il cui ricorso al dato di natura è pretesto per la manifestazione della spiritualità:

Invero l'artista – quando è veramente artista opera per mistero: quasi direi fuori e al disopra del visibile. E appunto perciò la sua ispirazione partecipa del divino. È questa la più alta e la più vera liberazione spirituale. Poiché l'artista, sospinto dall'immaginazione amplificato e quasi vorremmo dire dinamizzato nei sensi, traduce qua e là le sue percezioni in immagini che hanno un significato simbolico come quello dei sogni. Egli si riconosce e si ritrova attraverso la solitudine e la maestà dei puri spazi. Entra in istato di grazie: e tutte le forme

reali ed irreali in cui si staglia l'atmosfera diafana delle lontananze, e tutti i piani netti e precisi in cui si rivelano i cataclismi primordiali egli ritrae con ragionata chiarezza bensì, ma anche con una casta e solenne poesia. Ecco perché i riverberi di luce, i fuochi di magia, le apparizioni elementari che scaturiscono dalle sue tele ci sembrano non naturali ma *interne*: più che fantasmagorie di cose reali, più che luci della natura, sono illuminazioni dello spirito, trame del subcosciente, figurazioni simboliche, miti. Solo attraverso questa estrema spiritualizzazione si può rendere la trasparenza del silenzio sahariano⁴¹.

Varie foto d'epoca documentano la produzione di soggetto libico dell'artista tra fine anni Venti e primi Trenta: in alcune conservate nell'archivio della Farnesina possiamo agevolmente riconoscere i suoi dipinti nelle sale della mostra coloniale di Torino del 1928, frammisti – com'era tipico di quella fase – a campioni di mercanzie, foto, mappe, oggetti di carattere storico. Le immagini della grande rassegna romana del 1931 pubblicate sui periodici ci consentono di vedere altre opere. I titoli dei quadri in catalogo e soprattutto l'identificazione resa possibile dalle fotografie attestano che si tratta in molti casi degli stessi dipinti entrati a far parte della collezione del Museo coloniale.

Del 1933 è il progetto di una mostra di paesaggi somali, che aveva avuto l'autorevole appoggio dell'allora governatore della Somalia Maurizio Rava e di Cipriano Efisio Oppo⁴².

A ulteriore testimonianza della fortuna critica dell'artista, va citato il libro di viaggio celebrativo dell'opera del fascismo che Piccioli pubblicò nel 1931 in due diverse edizioni (una di lusso a bassa tiratura), intitolato *La porta magica del Sahara. Itinerario Tripoli Gadames, riccamente illustrato con foto, xilografie di Edoardo Del Neri e Mariano Gavasci e dipinti di Oprandi e Neuhaus*. In particolare, di quest'ultimo sono riprodotti *Le gole di Nalut, Il deserto fra Sinaun e Derg, Gadames. Sciaraa Tascu Mettita*, che non risultano essere fra quelli posseduti dal museo.

Complessivamente, del periodo libico, sono oggi presenti nei depositi del MUCIV diciannove tele; fra di esse, ce n'è una che, oltre a conservare il contrassegno della Prima Mostra Internazionale d'Arte coloniale di Roma del 1931, reca anche – incollato sulla cornice – un foglio che ne attesta l'acquisizione per 1000 lire da parte del Museo coloniale: si tratta della già citata *Luci e ombre a Ghadāmes*. Uno solo degli altri quadri è privo del contrassegno dell'esposizione di Roma: è identificabile con *Il castello di Nālūt*, esposto sia a Torino nel 1928 che alla personale del 1928-1929⁴³.

Nel 1937 – in concomitanza con il riordinamento e la riapertura del museo – ci fu l'acquisizione, per complessive 20.000 lire, di altri quindici dipinti fra quelli esposti a Roma nel 1931⁴⁴. I quattro quadri a soggetto cittadino, a parte quello senza contrassegni, ritraggono scorci e vie coperte di Gadāmès, gli altri sono paesaggi: dune, litorali, montagne. In alcuni casi i titoli presenti sui cartellini

non corrispondono a quelli elencati in catalogo, rendendo difficile, in assenza di documenti, un'identificazione precisa con il *corpus* delle opere presentate a Roma nel 1931 (e prima a Tripoli e Torino).

Nella più lontana terra dell'Impero

Dopo il soggiorno in Libia, Neuhaus e la moglie si recano a inizio anni Trenta in Somalia, accolti da Maurizio Rava, governatore dal 1931 al 1935. La storia dei due coniugi si intreccia con quella dell'artista-governatore-avventuriero, rimosso dal suo incarico alla vigilia dell'invasione dell'Etiopia e sostituito da Rodolfo Graziani⁴⁵.

Il viaggio viene descritto da Virginia Neuhaus nel libro *Nella più lontana terra dell'Impero*, edito nel 1937, quattro anni dopo essere stato scritto. L'opera si pone nel solco di una lunga tradizione di narrativa di viaggio nel continente, che aveva avuto significativi precedenti anche in Germania. In particolare, per ciò che più da vicino ci interessa, vari artisti si erano cimentati nel genere, affiancando alla narrazione tavole illustrate, schizzi e disegni. Fra loro ci sono Fritz Behn, specializzato soprattutto in scultura e pittura animalista e autore di due libri, *Haizuru. Ein Bildbauer in Afrika* (1917) e *Kwa Heri* (1933); Wilhelm Kuhnert, che scrisse e illustrò con disegni di animali *Im Lande meiner Modelle* (1918) e *Meine Tiere* (1925); il già citato Ernst Vollbehr il quale, dopo aver pubblicato nel 1912 *Mit Pinsel und Palette durch Kamerun*, quando ancora la Germania possedeva vasti territori dell'Africa, nel 1935 tornò a parlare delle ex colonie e ad auspicarne il recupero in *Bunte leuchtende Welt*, dove volle descrivere ai giovani «questo paese selvaggio, terribile e bellissimo che ci è costato tanto sangue»⁴⁶.

Nel caso dei coniugi Neuhaus, come si è detto, è Virginia ad assumersi l'onere di un lungo e particolareggiato racconto, mentre Fritz Berthold si dedica alla pittura. Alcune delle sue opere illustrano il volume, che, oltre a essere caratterizzato dall'esaltazione delle gesta italiane, è percorso dal rimpianto – venato di revanchismo – per i domini coloniali tedeschi perduti dopo la Prima Guerra Mondiale. Si tratta, insomma, di un libro a forte vocazione politica, nel quale i paesaggi inabitati di Fritz Berthold si offrono come scenario della conquista, o riconquista⁴⁷.

Viene descritto in modo preciso, tappa dopo tappa, un itinerario lungo la costa e all'interno. È un'opera stratificata e composita, che unisce affascinante descrizioni di paesaggi e animali ad affondi di carattere tecnico sulle politiche agricole, in cui frequente è il richiamo encomiastico all'opera svolta da Rava e in generale dal governo italiano. Non mancano, ovviamente, riferimenti all'attività pittorica di Neuhaus, che sfida anche le più avverse condizioni climatiche pur di fermare nelle tele scorci di paesaggio che lo colpiscono.

Un carteggio, conservato alla Farnesina, consente di precisare alcune questioni inerenti alla pubblicazione. Sappiamo per esempio che nel luglio 1935 Neuhaus era rientrato in Germania: lo attesta una lettera (in tedesco) a Rava spedita da Kreuzburg il 15, in cui parla della possibilità di dare alle stampe in traduzione italiana il libro della moglie e cita anche l'amico Angelo Piccioli. Fra le altre cose, scrive:

Il fatto che Vostra Eccellenza abbia ripreso l'idea di pubblicare il libro ci rende entrambi molto felici. Mia moglie chiede di poterlo consegnare nelle sue mani. In ogni caso, sarà naturalmente lieta di acconsentire a tutto ciò che riterrete giusto fare con il vostro consenso. Chiedo a Vostra Eccellenza di stabilire il titolo dopo che le avrete fatto l'onore di accettare la dedica. Forse, vista la prefazione, il titolo "Ma...com'è laggiù? La Somalia Italiana" o "Hic Roma!" sarebbe possibile se Vostra Eccellenza non conoscesse un titolo ancora più accattivante o non lo ritenesse auspicabile. Spetta a voi decidere, poiché sapete esattamente qual è il contenuto. Naturalmente, mia moglie sarebbe molto felice se Vostra Eccellenza potesse aggiungere una breve prefazione al libro per recare maggiore interesse. [...] Siamo entrambi felici che il nostro fedele amico Piccioli non si sia dimenticato di noi, ma sia ancora una volta disposto a prendere le nostre difese. Chiedo a Vostra Eccellenza di esprimergli i nostri più sinceri ringraziamenti a nome di entrambi e i nostri migliori saluti⁴⁸.

Seguono poi altre lettere di Rava a Piccioli e di questi a Neuhaus e ad Alberto Mondadori per la pubblicazione del volume, che verrà alla fine edito da Cappelli. Le date delle lettere si collocano fra luglio e novembre 1935, a ridosso dell'allontanamento di Rava dalla Somalia. Va inoltre osservato che, rispetto ai primi contatti di Neuhaus con le autorità italiane – addirittura con Mussolini – i tempi sono radicalmente cambiati: a questo punto avere un pittore tedesco come amico e sostenitore risulta ancora più funzionale politicamente.

Il libro contiene una dedica all'ex governatore e una sua prefazione. In essa Rava testimonia la sua lunga consuetudine con i coniugi:

Avevo conosciuto anni addietro, in Tripolitania, i coniugi Neuhaus, tedeschi, che, sinceri amici, anzi entusiasti dell'Italia mussoliniana, vi arrivarono con una lettera del Duce. Come sempre Mussolini vedeva giusto, e aveva capito i meriti di quei due, e le non comuni loro qualità artistiche. Durante il loro soggiorno in Tripolitania, ebbi anch'io campo di apprezzarle⁴⁹.

Sottolinea l'importanza del volume per diffondere una più seria conoscenza della Somalia, terra ancora poco nota, e mette in rilievo il profondo amore per l'Africa che ne percorre le pagine. Fa cenno anche alla capacità dell'autrice di evidenziare i principali problemi della colonia, che grazie all'azione di governo italiana hanno cominciato a trovare una soluzione. Solo in chiusura si riferisce al pittore, che ha avuto la possibilità di raffigurare quei paesaggi e aggiunge che

ha donato i suoi quadri a Mussolini, il quale a sua volta li ha destinati al Museo coloniale. Ci fornisce così una chiave per conoscere la provenienza di una parte almeno dei numerosi dipinti oggi nei depositi del Museo delle Civiltà⁵⁰.

A sua volta, l'autrice nelle pagine introduttive – datate «Roma, autunno del 1933» – ringrazia per la sua ospitalità Rava, che aveva messo a disposizione il suo casino di campagna all'arrivo della coppia perché potesse acclimatarsi:

Per vostro merito l'artista tedesco, chiamato per primo a manifestare questa bellezza in un'espressione artistica, il pittore Fritz Berthold Neuhaus e sua moglie cercano ora, con la parola e con l'opera di dare almeno un'idea di quel mondo lontano ancora troppo poco conosciuto⁵¹.

In un altro libro dedicato alla Somalia, pubblicato proprio nel 1933, *Un giornalista all'Equatore*, Marco Pomilio reca testimonianza della presenza dei coniugi nella residenza del governatore ad Afgoi, mostrando ancora una volta il favore di cui godevano in Italia:

E in questo ideale luogo, han trovato ospitalità e fresca pace e benessere di sano riposo dopo il lungo viaggio, un pittore tedesco ben caro al cuore dei colonialisti italiani, Fritz Neuhaus e la sua gentile compagna. Il Governatore Maurizio Rava, con gesto di liberale cortesia degno delle più nobili tradizioni mecenatesche dei nostri uomini di governo, ha accolto la coppia straniera appena sbarcata e l'ha ospitata in questa villa di Afgoi ove certamente potrà l'artista squisito che con tanta grazia e freschezza di pennello ebbe a fissare alcune delle più belle e pittoresche visioni che la Tripolitania presenti (ricordate il castello di Nalut?) trovare il clima spirituale d'ispirazione per elaborare anche questa superba natura somala in forme pregevoli d'arte⁵².

Il libro di Virginia Neuhaus vuole restituire un ritratto realistico della colonia, compendiandone bellezze naturalistiche e problemi economici, oltre a mostrarne le «ricchezze ancora latenti»⁵³. Dodici tavole con le tele del marito illustrano il volume, accompagnando le diverse tappe della narrazione: si tratta di *Giovane palma di cocco* (fig. 9); *Acacie ombrellifere*; *Il Giuba con l'isola degli ippopotami Giumbo*; *Palme dum sulle rive del Giuba*; *Sicomoro nella foresta di Mobilèn*; *Nel fitto di alberi e liane. Foresta di Mobilèn* (fig. 10); *Sbocco di un canalone nelle dune di Danane*; *Il Giuba presso Alessandra*; *Piramidi di sabbia. Danane*; *Le torri di granito di Bur Heibi presso Bur Hacaba* (fig. 11); *Montagne sull'ex-confine abissino (Dolo)* (fig. 12); *Tramonto a Dolo (il Giuba in periodo di secca)*⁵⁴.

L'autrice si augura che la gioventù italiana legga il suo libro, dal momento che il suo intento è quello di suscitare interesse verso la Somalia, rispondendo alle domande che spesso le venivano rivolte circa l'esperienza in colonia da parte di persone del tutto ignare. A suo modo di vedere, la letteratura coloniale da un lato

e le fotografie dall'altro non sono sufficienti, perché ciò che la gente chiede è la testimonianza di chi ha avuto un'esperienza diretta dell'Africa. Il suo racconto e i quadri del marito rispondono a questa esigenza.

Come sappiamo, i dipinti di Neuhaus sono completamente vuoti, paesaggi immoti e privi di tracce di vita: prendendo a prestito una categoria utilizzata nell'analisi della narrativa di viaggio, potremmo dire che essi rientrano in quella che Marie Louise Pratt ha definito «asocial narrative»⁵⁵, mettendola in relazione soprattutto con le descrizioni “oggettive” dei molti naturalisti che, a partire dal XVIII secolo, hanno affrontato viaggi di esplorazione intercontinentale. Le caratteristiche anti-eroiche di questo genere di viaggiatori, che Pratt mette in luce⁵⁶, sono in larga parte ravvisabili anche in Neuhaus, per come viene ritratto dalla moglie: le descrizioni che lo riguardano ci restituiscono infatti un'immagine di innocenza e vulnerabilità, quella di un uomo che lotta e soffre per la sua arte. D'altro canto – e lo si è visto già in alcune osservazioni dei critici – l'artista non si limita a fornire un resoconto oggettivo di quanto lo circonda ma, erede della grande lezione humboldtiana, enfatizza gli aspetti selvaggi e inquietanti della natura. A proposito della reinvenzione del sud America nei termini di una «wild and gigantic nature» da parte di Alexander von Humboldt, Pratt scrive:

Not the accessible, collectible, recognizable, categorizable nature of the Linneans, however, but a dramatic, extraordinary nature, a spectacle capable of overwhelming human knowledge and understanding. Not a nature that sits waiting to be known and possessed, but a nature in motion, powered by life forces many of which are invisible to the human eye; a nature that dwarfs humans, commands their being, arouses their passions, defies their powers of perception⁵⁷.

Proprio come in Humboldt, la cui influenza in Germania difficilmente potrebbe essere sovrastimata, la via scelta da Neuhaus è stata quella «to fuse the specificity of science with the esthetics of the sublime»⁵⁸. Da un lato, raccoglie e cataloga rocce e piante, e – addirittura – prepara animali per la tassidermizzazione; dall'altro si abbandona alla visione delle forze primigenie della natura⁵⁹.

Spetta alla moglie, nel libro, fornire ciò che manca nei quadri: fin da principio folle di uomini e donne gremiscono le sue pagine, così come innumerevoli specie di animali. Ne è un esempio *l'incipit*, a Mogadiscio, luogo di arrivo che dà il titolo al primo capitolo, in cui sono descritti gli indigeni che giungono su gusci di noce (piccole imbarcazioni) per aiutare lo sbarco, perché il mare è grosso:

Belle figure muscolose, una bella linea di testa, piena d'intelligenza, il corpo scuro quasi completamente nudo nelle sue perfette proporzioni pare fuso nel bronzo. [...] Appena a terra, una quantità di gente di ogni rima e risentiamo con piacere il vecchio, ben noto

saluto, passato ormai nel rango delle parole internazionali; Bakshish! Eccoci dunque di nuovo in terra d'Africa, nel paese degli enigmi, nel paese dei misteri, nel paese delle sempre nuove rivelazioni⁶⁰.

La descrizione della gente, nei villaggi, nei mercati, intenta a bagnarsi in mare o nel Giuba, rivela un certo rispetto da parte di Virginia. L'indubbio fascino che la loro vita, i loro usi, il loro portamento esercitano sulla viaggiatrice è però controbilanciato dagli usuali pregiudizi: a proposito di certi errori e superstizioni, per esempio, scrive che si possono perdonare «a questa gente ancora allo stato di natura»⁶¹. Uno stato di natura di rousseauiana memoria da cui si sente attratta e che in fondo invidia, come testimoniano passi come questo, che rientrano in uno degli stereotipi più comuni dei libri di viaggio extraeuropei:

Vedi passare qualche indigeno, i colori si perdono nella luce che si spegne, riesci a cogliere soltanto la linea delle loro figure e dei loro movimenti. Passano con i cammelli, con il bestiame e con le capre, apparizioni intonate alla sempre più profonda solitudine di questo paesaggio senza fine. Splende la punta di una lancia, volti alla Mecca alcuni pregano, si sente qualcuno che canta per strada finché in tutto il villaggio è silenzio. Nuvolette di fumo azzurro salgono dai tucul; a buio completo cominci a sentire il primo rullar dei tamburi, incominciano le danze e la gente si raccoglie intorno a guardare; senti il ritmico battere delle mani, come domanda e risposta tra i villaggi sulle due sponde del fiume che scorre in un'enorme ansa, pieno di ombre e di mistero. Qualche pipistrello striscia muto nell'aria. Il cielo si fa più scuro di minuto in minuto, sempre più luminosa la fiamma della via lattea, sempre più vicine le stelle, finché tutta l'immensa cupola del cielo arde nello splendore di una luce verde scuro, un verde di cui non potete avere un'idea: è soltanto il verde dei cieli tropicali. Allora senti nel fondo dell'anima che la tua capsula d'europeo si scioglie a poco a poco, s'apre l'angosciosa armatura che ci difende dagli orrori della falsità che in Europa minaccia, opprime, soffoca tutta la nostra vita fino a farci perdere il senso primitivo della verità. Il film della nostra esistenza galvanizzata, la cosiddetta mentalità dell'asfalto, il tentativo di rovesciare i valori fondamentali, tutto è andato a fondo. Ed ora non ci pare vero di respirare un'aria che non sia attraversata da una corrente avvelenata dagli odi, dalle vendette, dalle invidie, dalla lotta continua, dall'amore per un io ormai spoglio di ideali. Ci sentiamo nello spazio dei mondi. Un atomo. Una foglia nell'aria. Quest'incontro con Afgoi c'ispira un senso di rinascita⁶².

Nonostante le ripetute sconsolte riflessioni sulla falsità e la perdita di valori dell'Europa, i preconcetti nei confronti delle popolazioni locali emergono di continuo: ora si avvertono nel paternalismo con cui è descritta l'ingenuità della guida, «il nostro buon Mahmud»⁶³, ora in commenti relativi all'incapacità di sentire la responsabilità del lavoro: «in fondo gli indigeni sono tutti eguali, sono bambini e niente altro»⁶⁴.

Il vero giudizio, in tutta la sua odiosa evidenza, è espresso nelle ultime pagine del volume, laddove si parla del problema della manodopera in Somalia. Dopo

aver descritto nel solito modo paternalistico i somali («brava gente», «i più simpatici indigeni che abbiamo finora conosciuto», «popolazione malleabile» ecc.) se ne mette in evidenza la decadenza della razza dal punto di vista fisico, a causa dell'«ossatura piuttosto leggera, la corporatura fine e delicata, l'andatura molle e rilassata» che li renderebbe inadatti al lavoro agricolo⁶⁵. La popolazione, inoltre, risulta divisa in due gruppi – individui liberi e schiavi liberati – che non sarebbe il caso di mescolare in ambito lavorativo. Pensare all'impiego di manodopera bianca, d'altra parte, è una strada impraticabile «dal punto di vista della razza»:

Il problema della colonia oggi non si presenta più come si presentava prima della guerra mondiale, perché gli indigeni non credono più come una volta alla superiorità delle popolazioni bianche. Bisogna piano piano ricostruire questa mentalità distrutta, e tutti con il loro esempio potranno giovare a questo primo compito della colonizzazione moderna. Non bisogna trascurare il fatto che prima della guerra gli indigeni, anche se si ribellavano, anche se arrivavano a delle vere e proprie manifestazioni di odio, avevano sempre un sentimento di rispetto per la razza bianca, sentivano la distanza, mentre oggi le popolazioni indigene, perduto questo senso istintivo d'inferiorità, si arrogano il diritto di giudicare. Una discreta differenza! Un bianco che domani si adattasse a lavorare alla pari con un indigeno verrebbe considerato dai Somali niente altro che uno schiavo bianco, con grave danno per la reputazione del suo popolo e della sua razza⁶⁶.

La soluzione prospettata da Virginia Neuhaus è quella di far venire manodopera dall'India, visto che gli indiani sono tantissimi, sembrano andare d'accordo con gli africani e si accontentano di paghe basse.

Come in altri casi, dopo aver presentato il problema, prospetta la possibile via d'uscita, addentrandosi nelle più diverse questioni, dalla coltivazione della banana allo scavo dei pozzi, dal disboscamento ai rimedi per la malaria. Ruolo centrale nella narrazione rivestono le numerosissime specie animali, dagli insetti agli ippopotami, che la coppia incontra nel lungo viaggio. Si nota un certo compiacimento da viaggiatrice esperta nel descrivere con una punta di divertimento e noncuranza certe invasioni notturne di termiti o pipistrelli, come a provocare l'orrore delle signore italiane nella lettura⁶⁷.

Nel corposo libro, perfetta esemplificazione del punto di vista colonialista di una viaggiatrice europea, è presente una continua oscillazione fra sentimenti panici di comunione con la natura, prosaiche riflessioni pratiche e pseudo-scientifiche ed esaltazione dell'opera del governo fascista. Lungo l'itinerario si incrociano personaggi del passato e del presente: dai primi esploratori-colonizzatori di epoca liberale, come Ugo Ferrandi, Vittorio Bottego, Romolo Onor, la cui opera è stata portata a compimento – si osserva – solo grazie all'avvento del fascismo, a protagonisti attuali come Luigi Amedeo di Savoia-Aosta, Duca degli Abruzzi, il

conte Cesare Maria de Vecchi di Val Cismon, oltre naturalmente a Rava. Ma ci sono anche i comprimari, i vari residenti nelle stazioni italiane, fra cui Massimo Adolfo Vitale, il futuro direttore, nel dopoguerra, del Museo coloniale:

Il commissario Vitale, uomo di una squisita sensibilità, aperto a tutte le manifestazioni dello spirito e ricco di un senso d'arte che si rivela in tutte le forme possibili, è un vecchio coloniale e nella sua abitazione arredata con gusto, vediamo insieme a un interessante raccolta di oggetti somali, sudanesi e abissini, una quantità di oggetti che ci ricordano la Libia⁶⁸.

E, a proposito di collezioni e musei, giova rammentare i passi in cui emerge l'interesse per campioni naturalistici di vario genere, destinati appunto a non meglio precisati "musei"⁶⁹, o la descrizione della piccola ma significativa raccolta ospitata ad Alessandra, isola fluviale del Giuba:

Mio marito ha passato parecchie ore al *museo*, una piccolissima stanza da lavoro, dove trovi serpenti e anguille sotto spirito, piccole vetrine di insetti e di farfalle, e alle pareti ogni sorta di teschi a denti stretti. Qui vengono studiate le diverse qualità di tabacco, qui sono raccolti preparati, studiati i diversi prodotti del paese. Soltanto nell'ultimo periodo del nostro soggiorno, vedemmo portare ben trenta diverse qualità di legno, tutte di alberi di alto fusto e raccolte nella sola isola di Alessandra. Non potete immaginare che varietà di forme e di colori, nelle sezioni verticali e orizzontali, presentavano questi diversi campioni di saggio, raccolti per uno studio comparativo⁷⁰.

Artista-naturalista, Fritz Berthold ci appare in vari contesti attento osservatore sia del mondo inorganico che di quello organico, dalle formazioni rocciose alle piante, alle diverse varietà di animali.

L'itinerario seguito è lungo e tortuoso: come prima tappa da Afgoi si dirigono verso Chisimaio, restando lungo la costa⁷¹. Incontrano le grandi acacie a ombrello che li entusiasmano e che vengono ritratte da Fritz Berthold. I suoi dipinti ci restituiscono la più lontana delle colonie come un luogo selvaggio e lussureggiante, vuoto di umanità, affascinante e minaccioso a un tempo. I due viaggiatori seguono la costa fino a Merca e poi vanno verso Brava, proseguono fino a Chisimaio, quindi si inoltrano nell'interno seguendo il percorso del Giuba, di cui visitano la citata isola di Alessandra, che il fiume forma con un suo braccio a ovest di Gelib. Continuano poi fino a Bardera, e di qui al confine abissino a Dolo dove, scrive Virginia, «vorremmo vedere a difesa del Giuba, l'aquila di Roma, spiegate l'ali e la testa regale dal becco pungente, eretta in faccia al confine: *Hic Roma!*»⁷².

Quindi tornano verso la costa, facendo varie diversioni. Raggiungono Bur Hacaba e finiscono il loro percorso a Genale, poco lontano da Merca. Il viaggio dà

occasione a Virginia Neuhaus sia di descrivere zone molto diverse le une dalle altre che di lodare l'operato degli italiani a favore dello sviluppo agricolo della Somalia.

Da parte dell'autrice vi è sempre grande attenzione nei confronti del paesaggio e dei suoi colori e in vari casi pare di vedere descritti i quadri che illustrano il volume:

Solenni e piene di mistero si riflettono le ombre dei sicomori e dei manghi, folti cespugli si sporgono dalle rive ai piedi delle alte palme e dell'ampio fogliame dei banani che formano lungo il fiume una specie di muro verde scuro, interrotto qua e là da ondulati banchi di sabbia infocati dal sole⁷³.

Nell'isola fluviale di Alessandra, Virginia Neuhaus indugia nella descrizione della foresta di Mobilen e dei suoi alberi in toni espressionistici che corrispondono perfettamente alla resa pittorica che ne dà il marito:

Ci sono alberi che sembrano fasci muscolari, mucchi d'ossa scoperte, altri con il tronco chiaro e la corteccia liscia sembrano serpenti trasformati in alberi. E ognuno rappresenta una differente espressione, una diversa testimonianza dell'onnipotente natura: e in mezzo a questo groviglio senza tempo le palme con i loro agili fusti, sembrano slanciarsi incontro al sole. [...] Con una forza straordinaria la palma ancora giovane, esplode dalla terra in tutto il rigoglio della sua vegetazione, e da ogni parte spuntano le foglie una su l'altra, una dall'altra, in tutte le sfumature del verde. Ti prende un senso di vertigine quando pensi all'immensità di queste corone, né riesci a immaginarne l'intrigo e l'altezza⁷⁴.

E ancora, leggendo la descrizione del Bur Heibi, monte sacro per i Somali, pare di trovarsi di fronte a qualcuno dei numerosi dipinti in cui Neuhaus si è misurato – fin dai tempi del soggiorno nelle isole Eolie – col soggetto per lui così affascinante delle formazioni rocciose:

Probabilmente da questa tradizione mistica deriva a tutto il paesaggio del Bur Heibi questo senso d'altissima quiete, che ti chiude come in un circolo magico dove le piccole cose della vita di tutti i giorni non hanno più nessuna realtà concreta. Ti senti lontano dal mondo, isolato nel silenzio; la vita fluisce come una vena sotterranea. Quando alzi gli occhi alle gigantesche pareti di granito ti senti oppresso dal senso di altezza: sulla cresta più alta una fila di avvoltoi immobile come un particolare della roccia: dominano lo spazio come se niente al mondo potesse turbare la loro calma sublime. Ora un avvoltoio apre lentamente le ali e si libra nell'aria cristallina. I falchi ad ali ferme s'incantano nell'azzurro luminoso del cielo o tracciano lunghi giri a stormo. Il loro grido perduto in lontananza è l'unica voce nel silenzio della calma giornata di festa⁷⁵.

Le dure condizioni in cui lavora il pittore sono frequentemente ricordate: quando dipinge palme dum sulla sponda dello Giuba, così vicino che gli aiutanti locali tirano colpi in acqua per spaventare i coccodrilli⁷⁶, quando resiste impavidamente per

ore nel caldo torrido pur di ritrarre un'ansa del fiume chiusa da alcune bellissime palme⁷⁷, o quando si allontana dai centri abitati per cercare particolari effetti di colore e di luce:

Ci fermiamo a Chisimaio finché mio marito conduce a termine un quadro per lui molto importante; lavora fuori a 12 km. da Chisimaio, in un punto dove le bellissime acacie ombrellifere si stagliano sullo sfondo del mare in vivo contrasto con il rosso cupo delle dune: un effetto che non trovi in nessun altro punto della costa, perché sulle dune del resto bellissime di Merca o di Brava, non crescono altro che arbusti e cespugli e le acacie della foce del Giuba affondate tra una duna e l'altra, non si presentano mai libere in faccia al mare. A Gumbo comincia per mio marito in mezzo a difficoltà di ogni genere il vero e proprio periodo di lavoro. Si tratta di tentare la soluzione di un nuovo problema, complicato da una quantità di esperienze di luce, di forma, e di colore che soltanto l'opera compiuta potrà testimoniare. E ci limitiamo al problema tecnico, senza parlare del caldo equatoriale, del vento che eternamente batte la zona prossima alla costa, dei continui ostacoli, delle continue difficoltà, degli strapazzi e dei pericoli in mezzo ai quali l'opera fu creata⁷⁸.

L'arrivo alla stazione di Genale offre l'opportunità per ulteriori lodi all'operato del fascismo in colonia, con lunghe digressioni sulle possibilità di sviluppo economico che la coltivazione di prodotti come banane, arachidi, manioca, agrumi possono portare e ostensione di dati a conferma degli incrementi nei passati dieci anni. Virginia Neuhaus ricorda l'opera di Cesare Maria de Vecchi di Val Cismon, grazie al quale fu costruita una grande diga, e loda il progetto di Rava di ampliamento della rete di canali realizzati dall'Italia nell'area. Qui e altrove accenna a non meglio precisate mire personali e puntigli che minerebbero la collaborazione e le possibilità di sviluppo di quanto già era stato realizzato⁷⁹.

Ricordiamo che, se il viaggio fu fatto a inizio anni Trenta, la pubblicazione del libro cade nel 1937, quando in Somalia – dopo il governatorato di Rava – si erano succeduti Graziani, il suo principale antagonista, e poi Angelo De Ruben e Ruggiero Santini. È probabile che, per quanto prudentemente e sottotraccia, Virginia Neuhaus nei suoi commenti negativi si riferisca proprio all'operato e alle critiche mosse da Graziani.

Alla luce delle vicende che hanno interessato Rava, del suo forzato allontanamento dalle colonie, il libro risulta funzionale a una consacrazione dell'ex governatore, attaccato per rivalità politiche in Italia. Questo spiega anche il rilievo dato allo sfruttamento economico del territorio, le tante pagine tecniche in cui ci si addentra in questioni inerenti alle colture e ai parassiti. Il libro è al contempo un diario di viaggio, celebrativo delle attività del marito pittore, un'innamorata descrizione dell'Africa e un'opera propagandistica *ex-post*, celebrativa dei meriti di Maurizio Rava, nel cui nome – e in quello di Mussolini – il libro si chiude⁸⁰.

Nello stesso 1937, su iniziativa del Ministero delle Colonie, venne organizzata in tre sale del Museo coloniale in via Aldrovandi un'esposizione collettiva di opere di Neuhaus, Augusto Valli e Mario Menin⁸¹. Fu proprio Rava a occuparsi della sezione di Neuhaus, il quale espose ben cinquanta tele, eseguite durante i tredici mesi della permanenza in Somalia⁸².

In un ampio articolo ospitato nel settimanale «L'Azione coloniale», Ruggero Orlando mette in luce la commistione fra istanze documentarie e suggestioni simboliste della pittura di Neuhaus e la disciplina che ne governa l'opera:

Il Neuhaus [...] artista forte, ha affrontato l'Africa più tropicale e più soleggiata con una tavolozza molto semplice: i suoi gialli, i suoi blu, i suoi verdi, esaminati da vicino, uno per uno, non hanno subito impasti né accentuazione eccezionali; piuttosto egli ha cercato di sottrarsi agli effetti fulminanti di tanta truculenza naturale con una distribuzione architettonica dei soggetti, che ha coordinato entro le cornici le tinte, che ha – per così dire – piegato i difficile soggetti alla severità di un risultato, il quale per essere documentario non cessa di essere personale. La tecnica delle grandi, lunghe, sicure pennellate ci ricorda un po' l'influenza di van Gogh: non si sa dire se siamo ancora nell'impressionismo, quando si attende che le tinte si ricompongano nell'occhio di chi guarda, o invece non vi sia un po' di simbolismo, che cioè quei gruppi di colori non vogliano imporsi con un loro speciale convenzionalismo alla attenzione, spostando il piano della comprensione verso un mondo, pur differente, ma coerente a quello dei soggetti. [...] In questa natura di vegetali e di minerali deformata e disordinata il senso architettonico del Neuhaus ha introdotto un certo che di forte disciplina tedesca; egli ha saputo ritrovar le ragioni visive ed estetiche che hanno indotto il Creatore a distribuire gli elementi così. Non è facile entrare immediatamente nello spirito di questo artista originale e duro; come non è stato facile a lui – a quanto ci ha detto Rava – entrare nello spirito di quelle luci e quelle ombre fortissime del paesaggio somalo; ma, una volta affrontato e risolto il problema del suo linguaggio, si ritrova la natura dell'Africa, con le sue bizzarrie e con le sue peculiarità: e insieme si ritrova l'eterno, divino linguaggio della Natura, ricondotto a quella suggestione meravigliata e meravigliosa, la quale è – quasi traccia della Mano che la creò – dappertutto.

A seguito della mostra si riunisce presso di Museo coloniale una Commissione, di cui fanno parte, oltre al direttore Umberto Giglio anche il Ministro plenipotenziario Gr. Uff. Carlo Rossetti capo dell'Ufficio Studi e il segretario della Reale Società Geografica Italiana colonnello Enrico d'Agostini. Tale commissione ha l'incarico di esaminare e designare i quadri che il MAI intende acquistare degli artisti Valli, Menin, Neuhaus ed Elisa Giunta. Nel documento ci si esprime a favore dell'acquisto e si fa riferimento a un elenco accluso (che purtroppo manca).

Gli ultimi documenti che citano Neuhaus sono del 1938 e riguardano, ancora una volta, problemi di denaro. La difficile situazione economica, infatti, lo indusse a cedere alla Società italiana per le imprese etiopiche, che era in grado di saldarlo subito, il credito di 20.000 lire che aveva con il MAI per l'acquisto delle quindici tele destinate al Museo coloniale⁸³. In seguito, se ne perdono le tracce: l'avventura di questo pittore-viaggiatore e la sua fortuna italiana sembrano a questo punto concluse.

La massiccia presenza delle sue tele nel Museo coloniale – unico pittore tedesco fra tanti italiani – trova la sua spiegazione, come si è visto, in un complesso intreccio di istanze estetiche e politiche. Funzionale, nei tardi anni Venti, alla nascita di una moderna figura di artista coloniale, per il ruolo di modello che poté rivestire in Italia – pur con tutti i limiti di una pittura che prediligeva scorci inameni e perfino inquietanti – introdotto da Mussolini in persona, divenne amico di personaggi influenti, da Angelo Piccioli a Maurizio Rava, il che gli consentì di avere un trattamento di favore e di essere ammesso nelle principali esposizioni coloniali. A sua volta Rava si servì della sua opera e del libro di viaggio della moglie Virginia per promuovere il proprio operato in Somalia, all'indomani di una rimozione che molto gli era pesata, nonostante le attestazioni di stima di Mussolini, come lui stesso ebbe modo di dichiarare nel marzo del 1935, rivendicando tre anni e otto mesi di duro lavoro e di successi in Somalia:

Una sola grande tristezza non posso nascondervi partendo: quella dell'animo mio, più ancor che di Governatore, di soldato, di combattente, nel dover lasciare la Colonia quando forse son prossimi gravi e gloriosi eventi. Ma appunto perché in pace ed in guerra, nella vita civile come nella vita della trincea, mi considerai sempre soldato, penso che il primo dovere di ogni italiano, e più di ogni fascista, è la disciplina. Il Capo del Governo e nostro Duce mi richiama; obbedisco⁸⁴.

Personaggio cupo e tormentato, spesso in preda a crisi nervose, Neuhaus inseguì il proprio stile personale in un sud prima mediterraneo, poi africano sovvertendone gli usuali cliché - trasformando città e paesaggi in scenari spettrali e vuoti di vita umana e animale, osservati come dal di fuori, da qualcuno che contempra la possanza della natura senza esserne direttamente coinvolto, in una moderna riproposizione del sublime.

* Questo contributo è stato presentato il 25 giugno 2025 alla Biblioteca Hertziana. In quell'occasione la discussione suscitata mi ha permesso di approfondire alcuni aspetti, grazie a suggerimenti e spunti. Tengo a ringraziare il direttore Tristan Weddigen e coloro che hanno partecipato al seminario. Ringrazio inoltre, per gli scambi e le condivisioni di materiali, Ambra Cascone, Laura Moure Cecchini e Maria Cecilia Lovato. Un ringraziamento particolare a Franco Bernabei per il suo generoso aiuto nelle traduzioni dal tedesco. Saggio pubblicato nell'ambito del PRIN nazionale 2022 CONstruction and DEconstruction of Colonial Imagery in 20th-century Italy: cultural heritage and forms of representation - CODEC.

1 Sul fenomeno delle esposizioni coloniali si vedano: S. Bono, *Esposizioni Coloniali Italiane. Ipotesi e contributo per un censimento*, in *L'Africa in Vetrina: Storie di Musei e di Esposizioni Coloniali in Italia*, a cura di N. Labanca, Treviso, 1992, pp. 47-65; M. Carli, *Ri/produrre l'Africa romana: i padiglioni italiani all'Exposition coloniale internazionale, Parigi 1931*, in «Memoria e Ricerca» 17, dicembre 2005, pp. 211-232; M. Margozzi, *Per*

una storia dell'arte coloniale attraverso le esposizioni. *Formazione e sviluppo delle collezioni di pittura, scultura e grafica del Museo Africano*, in *Dipinti, Sculture e Grafica delle Collezioni del Museo Africano*, a cura di M. Margozi, Roma, 2005, pp. 1-28; A. Staderini, *La Mostra triennale delle Terre d'Oltremare a Napoli (1937-1940)*, in *Il Mediterraneo delle città: scambi, confronti, culture, rappresentazioni*, a cura di F. Salvatori, Roma, 2008, pp. 207-221; G. Arena, *Visioni d'oltremare: allestimenti e politica dell'immagine nelle esposizioni coloniali del XX Secolo*, Napoli, 2011; F. Evangelisti, *L'uso propagandistico dell'Oltremare all'Esposizione internazionale di Parigi 1937*, in *Quel che resta dell'impero: la cultura coloniale degli italiani*, a cura di V. Deplano, A. Pes, Milano, 2014, pp. 279-294; G. Arena, *The Last Exhibition of the Italian Colonial Empire: Naples 1938-40*, in *Cultures of International Exhibitions 1840-1940: Great Exhibitions in the Margins*, a cura di M. Filipova, New York, London, 2015, pp. 313-332; S. Colombo, *La differenza tra noi e "gli altri": su alcune mostre coloniali milanesi organizzate nel Ventennio fascista*, in «Il Capitale Culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», 14, 2016, pp. 711-738, <https://rivisteopen.unimc.it/index.php/cap-cult/article/view/1388> (ultimo accesso 26 novembre 2025); A. Ferlito, *Re-inventare l'italianità: la triennale delle terre italiane d'Oltremare di Napoli*, in «Roots&Routes. Research on visual culture (blog)», 2016, <https://www.roots-routes.org/re-inventare-litalianita-la-triennale-delle-terre-italiane-doltremare-napoli-alessandra-ferlito/> (ultimo accesso 26 novembre 2025); V. Gravano, *La Romanità dell'Italia coloniale e fascista. La partecipazione italiana alla Exposition Coloniale de Paris del 1931*, in «Roots&Routes. Research on visual culture (blog)», 31 agosto 2016, <https://www.roots-routes.org/la-romanita-dellitalia-coloniale-fascista-la-partecipazione-italiana-alla-exposition-coloniale-de-paris-del-1931-viviana-gravano/> (ultimo accesso 26 novembre 2025); D. Jarrassé, *Usage Fasciste de l'art colonial et dénis d'histoire de l'art: les "Mostre d'arte coloniale" (Rome 1931 et Naples 1934)*, in «Studiolo», 13, 2016, pp. 236-263; G. Tomasella, *Esporre l'Italia coloniale: interpretazioni dell'alterità*, Padova, 2017; M. Palmeri, *Esposizioni, fiere e cultura visiva coloniale italiana fra le due guerre, tesi di dottorato*, Università degli Studi della Tuscia, a.a. 2018-2019, tutor M.I. Catalano; G. Tunno, *Alterità e subordinazione coloniale: la sezione d'Arte Contemporanea alle Mostre Internazionali d'Arte Coloniale (Roma 1931; Napoli 1934)*, in *Il mito del nemico. Identità, alterità e loro rappresentazioni*, a cura di I. Graziani, M.V. Spissu, Bologna, 2019, pp. 403-416; G. Tomasella, *Art and Colonialism: The "Overseas Lands" in the History of Italian Painting (1934-1940)*, in «Predella. Journal of Visual Arts», 48, 2020, pp. 165-187; A. Roscini Vitali, *Roma e le esposizioni coloniali: la messa in scena della diversità durante il fascismo*, Roma, 2020; A. Avena, A. Castagnaro, F. Mangone, *La Mostra d'Oltremare nella Napoli occidentale. Ricerche storiche e restauro del moderno*, Napoli, 2021; G. Tomasella, *Anversa 1930: l'Italia all'"Exposition Internationale Coloniale, Maritime et d'Art Flamand"*, in «Il Capitale Culturale», 30, 2024, pp. 431-460, <https://rivisteopen.unimc.it/index.php/cap-cult/article/view/3634/7398> (ultimo accesso 26 novembre 2025). Più specificamente sulla produzione di arte "coloniale": M. Margozi, *Viaggio in Africa: dipinti e sculture delle collezioni del Museo africano*, Roma, 1999; M. Margozi, *L'arte coloniale e la collezione di pittura del Museo Africano di Roma*, in *Metafisica costruita. Le città di fondazione degli anni Trenta dall'Italia all'Oltremare*, a cura di R. Besana, C.F. Carli, L. Devoti, L. Prisco, Milano, 2002, pp. 239-242; M.P. Dettori, *Artisti sardi e orientalismo: altri esoterismi*, Cinisello Balsamo, 2017; L. Marrocu, *La pittura "coloniale" italiana tra orientalismo e propaganda di regime (1931-40)*, in *Sardegna d'Oltremare. L'emigrazione coloniale tra esperienza e memoria*, a cura di V. Deplano, Roma, 2017, pp. 17-42; L. Piccioni, *Aeropittura Futurista e colonialismo*

- Fascista: il paesaggio africano senza l'uomo*, in «Mitteilungen Des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 59, 1, 2017, pp. 108-123; L. Iamurri, *Autour de l'Ethiopie. Images et rhétoriques d'une guerre coloniale*, in «Arts & Sociétés-Lettre du séminaire», 68, 2019, <https://www.sciencespo.fr/artsetsocietes/fr/archives/842> (ultimo accesso 26 novembre 2025); P. Manfren, *Icone d'Oltremare nell'Italia Fascista: artisti, illustratori e vignettisti alla conquista dell'Africa*, Trieste, 2019; Tunno, *Alterità e subordinazione coloniale*, cit.; D. Jarrassé, *Définition et usage propagandistes de l'art colonial: approche comparée entre le Belgique, la France et l'Italie (1920-1940)*, in *Il confronto con l'alterità tra Ottocento e Novecento: aspetti critici e proposte visive*, a cura di G. Tomasella, Macerata, 2020, pp. 11-30; P. Manfren, *La Somalia coloniale tra arte e propaganda: opere e vicende espositive di alcuni autori italiani*, in *Il confronto*, cit., pp. 59-74; P. Manfren, *Sguardi femminili nella Libia coloniale: artiste dimenticate tra dilettantismo e professionismo*, in «Piano b. Arti e Culture Visive», 8, 1-2, 2023, pp. 52-82; *Visual and material legacies of fascist colonialism*, a cura di C. Belmonte, L. Moure Cecchini, Special issue of «Modern Italy», 27, 4, 2022, <https://doi.org/10.1017/mit.2022.38> (ultimo accesso 26 novembre 2025).
- 2 Per una storia del Museo coloniale di Roma rimando a E. Castelli, *Dal collezionismo etnografico al museo di propaganda. La parabola del museo coloniale in Italia, in L' Africa in vetrina: storie di musei e di esposizioni coloniali in Italia*, a cura di N. Labanca, Treviso, 1992, pp. 107-211; F. Gandolfo, *Il Museo coloniale di Roma (1904-1971): fra le zebre nel paese dell'olio di ricino*, Roma, 2014; C. Di Sante, *Per una "nuova idea coloniale". Il Museo dell'Africa italiana dal fascismo alla Repubblica*, in *Quel che resta dell'impero*, cit., pp. 295-316; B. Falcucci, *L'Impero nei musei. Storie di collezioni coloniali italiane*, Pisa, 2025, in part. pp. 149-179; A. Cascone, *Opacità e miserie del Museo coloniale italiano, note sulla riapertura postbellica*, in «Africa e Mediterraneo», 100, 2024, pp. 28-39. Segnalo inoltre altri interventi di Ambra Cascone che apportano significative novità sulla storia e gli allestimenti del Museo coloniale di Roma grazie a uno studio capillare e incrociato delle fonti archivistiche e di quelle a stampa: *Interrogare le carte: tracce di un percorso documentario sull'ex Museo coloniale di Roma*, intervento orale al workshop nell'ambito del Progetto di Ateneo *Produzione artistica e dominio coloniale nell'Italia fascista: storie rimosse e prospettive di ricerca* (Università degli Studi di Padova, Dipartimento dei Beni culturali, 21 novembre 2023), a cura di G. Tomasella; *Allestimenti, pubblici e comunicazione nel Museo Coloniale di Roma (1923-1956): verso una ricostruzione storico-critica*, in *Collezioni coloniali in Italia e nel contesto europeo: persistenze e trasformazioni/Colonial Collections in Italy and Europe: Continuities and Transformations*, atti del convegno (Università degli Studi di Padova, Dipartimento dei Beni culturali, 11-13 novembre 2024), a cura di G. Tomasella, Firenze 2025, pp. 23-36.
 - 3 Nel sito ufficiale del Museo delle Civiltà la collezione dell'ex Museo coloniale viene presentata come segue: «Il patrimonio del Museo si è quindi andato ampliando fino allo scoppio della Seconda Guerra Mondiale ed oggi comprende circa 12.000 oggetti – a carattere per lo più etnografico, ma anche storico, artistico, antropologico, archeologico, architettonico e connesso alle scienze naturali e a esplorazioni geografiche – raccolti o prodotti nel corso dell'esperienza militare e coloniale italiana in Africa», <https://www.museodellecivilta.it/exmuseocolonialediroma/> (ultimo accesso 28 agosto 2024).
 - 4 Sulle opere d'arte rimando ai già citati Margozi, *Viaggio in Africa*, cit. ed ead., *L'arte coloniale e la collezione di pittura del Museo Africano di Roma*, cit.
 - 5 Tra gli altri artisti ben rappresentati nella collezione dell'ex Museo coloniale ci sono Lorenzo Laurenzi, con molte acquedotti, Milo Corso Malverna, con sculture e dipinti, i pittori Giuseppe Rondini (26 dipinti) e Mario Ridola (21 dipinti), la pittrice Olga de Goguine (40 dipinti), lo scultore Mario Montemurro. Le

opere del pittore iraniano Alexandr Nersessyan, sono state acquisite dopo una mostra che si è tenuta nel 1966 (*Dipinti, Sculture e Grafica*, cit., pp. 183-186 e 286).

- 6 B. Maurer, E. Scheeben, *Die Malerschule zuhause. Örtliche Kunstvereine und die Stadt Düsseldorf als Auftraggeber*, in *Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung 1819-1918*, a cura di B. Baumgärtel, Petersberg, 2011, p. 308; questa la breve voce in H.A. Müller, *Biographisches Künstler-Lexikon*, Verlag des Biographischen Instituts, Leipzig, 1882, p. 390: «Neuhaus, Fritz (Karl August Friedrich), Genremaler, geb. 3. April 1852 zu Elberfeld, bezog 1873 die Akademie in Düsseldorf, wo er 1874 Schüler von Gebhardt und 1½ Jahr später von Wilhelm Sohn wurde. 1878 debütierte er auf der Berliner Ausstellung mit Erfolg mit dem Bild: Aschermittwoch, auf dem ein verspätetes Maskenpärchen nach Beendigung der Frühmesse an einer Kirche vorübergeht. Dann folgte 1879 die in der Malerei etwas unruhige Scene aus dem Bauernkrieg, in der die Gräfin Helfenstein für ihren Gemahl bittet, und 1880 des Prinzen erster Ritt», <https://www.retrobibliothek.de/retrobib/seite.html?id=67093#Neuhaus> (ultimo accesso 26 novembre 2025). Cfr. inoltre *Neuhaus, Fritz*, in *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, 25, Leipzig, 1931, pp. 408-409; H. Schlösser, *Künstlerischer Nachlaß Professor Fritz Neuhaus † Düsseldorf*, auction catalog, Hamburg, 1922.
- 7 Su Zügel rimando alla biografia di Monika Spiller in *Württembergische Biographien 2*, a cura di M.M. Rückert, 2011, pp. 308-309, https://www.leo-bw.de/detail/-/Detail/details/PERSON/kgl_biographien/118637312/von+Z%C3%BCgel+Heinrich (ultimo accesso 26 novembre 2025) e a C. Jöckle, *Mit der Farbe zeichnen. Heinrich von Zügel (1850-1941): Gedächtnisausstellung zum 150. Geburtstag*ww8. Nel sito dell'Accademia di Belle Arti di Monaco è reperibile il registro con la data di iscrizione di Neuhaus: https://matrikel.adbk.de/matrikel/mb_1884-1920/jahr_1903/matrikel-02562 (ultimo accesso 28 agosto 2024). Per la lista delle esposizioni cfr. *Berthold Fritz, Neuhaus*, in *Database of Modern Exhibitions (DoME)*. *European Paintings and Drawings 1905-1915*, <https://exhibitions.univie.ac.at/search?entity=Exhibition&filter%5Bperson%5D%5Bperson%5D%5B0%5D=6202> (ultimo accesso 26 novembre 2025).
- 9 «He visited Aegean Macedonia around 1911, where he painted at least one oil on canvas painting entitled: “Paysanne Macedonienne” sold by auction house Cuvreau Louis (S.V.V.), Saint-Paul-lès-Dax France on 24 Jun 2007, lot 54». Cfr. *Lexicon of Foreign Painters in Macedonia*, <https://www.artlexicon.mk/foreign-painters-in-macedonia/neuhaus-berthold-fritz/> (ultimo accesso 26 novembre 2025).
- 10 A proposito della difficoltà di ricostruire questa fase, giova ricordare quanto scrisse nel 1931 Angelo Piccioli: «Il noviziato pittorico del Neuhaus fu l'impressionismo. Ma presto egli si distaccò dagli inganni delle teorie in voga e delle scuole più o meno ufficiali. Nessuno più lo vide: si eclissò anni ed anni: per ricercare sé stesso, per lottare contro sé stesso, in asctica solitudine. Prima, aveva dipinto animali, e solo animali. Poi, si dedicò alla montagna: e alle linee ciclopiche, agli aspetti irreali dell'alta montagna chiese il segreto delle ombre cristalline e dei fulgori abbaglianti. Indi si volse al mare. Dalle isole e dalle coste siciliane contemplò la meravigliosa leggera trasparenza delle acque mediterranee, sentì l'indissolubile continuità fra cielo e nubi, mare ed onde, afferrò il segreto della luce. Sotto il suo pennello, la drammatica natura delle isole flagellate dalle onde e dei promontori vulcanici del Tirreno ci parla visibilmente di cataclismi primordiali e di meraviglie geologiche. [...] L'ultima grande apparizione è il deserto: anche qui la natura sembra avere da questo incomparabile taumaturgo del pennello il compimento spiritualmente atteso» (*Il poeta di Gadames*, in «Tripolitania. Rassegna mensile illustrata della federazione fascista», I, 2, 1931, pp. 19-21. La sottolineatura è di chi scrive).

- 11 C. Meissner, *Kunst*, in «Hochland», XXIII, ottobre 1925 – marzo 1926, 1, pp. 763-766. I dipinti sono riprodotti nel corpo della rivista.
- 12 Meissner, *Kunst*, cit., p. 764.
- 13 «Mit seinen Tierbildern und Gebirgslandschaften in einer impressionistisch gelockerten und sicheren Technik hatte er Erfolge zu verzeichnen. Aber so vielen er genügte, sich selbst genügte er nicht. Ein Zweifel stand in ihm auf: war diese Malerei Kunst im eigentlichen Sinne? War sie nicht bloß Beobachtung, Geschmack, Qeschicklichkeit des Auges und der Hand? Und was sagten die Bilder, die er malte, von seinem tieferen, eigensten Innern aus? Sie zeigten, was er gelernt hatte, nicht was er war. Und schon ein Vierziger, suchte und betrat er den Weg in seine Stille, in seine Einsamkeit, in der allein man seine Seele belauscht. Er fand sie, fern aller Kultur, im Süden auf jener Inselgruppe, die, Sicilien vorgelagert, der Sage nach das Reich des Äolus gewesen ist» (H. Mackowsky, *Fritz Berthold Neuhaus*, in H. Mackowsky, W. Salomon-Calvi, *Fritz Berthold Neuhaus*, Berlin, 1926, pp. 2-6, cit. p. 3). Nello stesso libretto, Salomon-Calvi afferma di avere incontrato il pittore nelle isole Lipari nel 1925.
- 14 «Die geistige Unrast der Zeit, die jeden erfaßt hat, zwingt gerade die tiefer angelegten Naturen zur Einkehr in sich selbst. Von den verwirrenden, in stetem Fluß und Wandel sich überholenden Erscheinungsformen des Lebens und Erlebens wendet sich der Blick tastend und fragend zu den Urformen des Seins und des Geschehens, um im Anschauen und Darstellen des wandellos Beharrenden den Frieden der Seele, den Einklang von Natur und Geist wiederzufinden. Viel Sehnsucht, „sich einem Hohem, Reinem, Unbekannten aus Dankbarkeit freiwillig hinzugeben“, schwingt in dieser modernen Romantik, die mit der vor hundert Jahren verwandt, das Aufgeben des Ichs, das Aufgehen des Selbst in eine von allen Zufallsreizen befreite Naturerfassung als Erlösung und Befreiung erstrebt» (Mackowsky, *Fritz Berthold Neuhaus*, cit., p. 2).
- 15 «Es sind die aus dem Meer ragenden Gipfel eines unterirdisch weitgestreckten vulkanischen Gebirges, verschieden nach Größe und Form, aber alle verwandt im Charakter urweltlicher Unberührtheit. Manche heben nur wie Riesentiere den runden Rücken aus der Flut, andere zeigen in drohendem Farbenprangen wild aufgetürmtes Felsgestein, wie erstarrt im Augenblick, wo es ein vulkanischer Ausbruch emporschleuderte. Hier steigen Wände kahl und faltig gekerbt aus dem Wasser, dort wuchert die indische Feige, hängt Wein in schweren Trauben, schäumt der gelbe Ginster und dicht daneben entquellen dem rissigen Boden weißliche Schwefelschwaden. Um sie singt der Raum seine gewaltigen Melodien: die Weite des Meeres, die Unendlichkeit des Himmels» (ivi, p. 3).
- 16 «Geglättet in allen Falten und Rissen schwimmen sie, wie von der eigenen Schwere erlöst, in dem entkörpernden Schimmer südlichen Sonnenglanzes, dämonisch drohend, Unheil brütend, Unheil gebärend liegen sie geduckt unter lastendem Gewitterhimmel, finster und feindlich, voll erhabener Melancholie, wenn schwefelgelber Abendhimmel ihre Umrisse scharf und schneidend macht» (*ibidem*).
- 17 «Dann kommen die Felsen, graubraun oder mit grüner Grasnarbe überwachsen, die einen, die anderen aus vulkanischem Schoß entstiegen, in brandroten, schwefelgelben, goldbraunen, schiefergrauen Schichten getürmt, durchwachsen wie von dem Gestränge breiter Zornadern. In weiter Ferne leuchtet im Januarschnee die Gipfelwelt des Ätna herüber, kühl und weißlich grün wie Todeskälte und Todesruh» (ivi, p. 4).
- 18 «Im Frühjahr 1925 besuchte ich als Geologe die Liparischen Inseln, und hatte dort die Freude, Herrn F. B. Neuhaus kennen zu lernen und bei der Arbeit zu sehen. Ich merkte schon

dort, daß er eine bei Laien ungemein seltene Gabe besitzt sich in die Natur des Gesteins und der geologischen Formen einzufühlen. Sonst wäre es auch undenkbar, daß ein Künstler die Vulkane und Vulkanruinen so verständnisvoll darstellen könnte. Denn die Liparischen Inseln finden nirgendwo in Europa ihresgleichen. Es sind Feuerberge, die sich aus dem Meere zu hoch aufragenden Felseninseln aufgebaut haben, um sofort wieder von der Brandung des Meeres angegriffen und zu Ruinen umgestaltet zu werden. Dieser Gegensatz des Aufbaus aus dem Feuer und der Zerstörung durch das Wasser beherrscht ihr Formenbild». (W. Salomon-Calvi, *Natur und Kunstwerk von einem Geologen gesehen*, in Mackowsky, Salomon-Calvi, Fritz Berthold Neuhaus, cit., pp. 6-8, cit. p. 6.

- 19 F. Bosco, *Italienspielerlei: Italian and German Painting from Metafisica to Magischer Realismus*, in *Metaphysical Masterpieces 1916-1920: Morandi, Sironi e Carrà*, numero monografico di «Italian Modern Art», 4, luglio 2020, a cura di E. Bernardi, A.D. Fiore, C. Caputo, C. Castellani, <https://ricerca.sns.it/retrieve/1ef50827-8d45-42a5-8c2e-37ba0940a647/2020%20BOSCO%20Italienspielerlei%20Italian%20Modern%20Art%204.pdf> (ultimo accesso 26 novembre 2025); sul rapporto tra Italia e Germania negli anni fra le due guerre si vedano anche M. Dantini, *Storia dell'arte e storia civile. Il Novecento in Italia*, Bologna 2022, in particolare il capitolo II, *Italia e Germania al tempo di «Valori plastici» (1918-1922). Un'arte «classica» per la nuova Europa*; A. Lepik, *Un nuovo Rinascimento per l'arte italiana? «Valori Plastici» e il dialogo artistico Italia-Germania*, in *Valori Plastici. XIII Quadriennale*, a cura di P. Fossati, P. Rosazza Ferraris, L. Velani, Milano, 1998, pp. 155-164; W. Schmied, *L'histoire d'une influence. "Pittura metafisica" et "Nouvelle Objectivité"*, in *Les réalismes 1919-1939*, catalogo della mostra (Paris, Centre Pompidou, 17 dicembre 1980 – 20 aprile 1981; Berlin, Staatliche Kunsthalle, 10 maggio – 30 giugno 1981), a cura di P. Hultén, G. Régnier, J. Bouniort, Paris, Berlin, 1980, pp. 20-25.
- 20 T. Däubler, *Neueste Kunst in Italien*, in «Der Cicerone» 12, 9, aprile 1920, pp. 349-355.
- 21 Sull'artista rimando a M. Koch, *Alexander Kanoldt: 1881-1939. Werkverzeichnis der Gemälde*, München, 2018; A. Müller-Scherf, *Klassizismus und Realismus im Werk von Edmund und Alexander Kanoldt*, in *Alexander Kanoldt: 1831-1939. Gemälde, Zeichnungen, Lithographien*, a cura di M. Koch, Waldkirch, 1987, pp. 11-27.
- 22 F. Roh, *Post-Espressionismo Realismo Magico. Problemi della nuova pittura europea*, a cura di S. Cecchini, traduzione di R. Rizzo, Napoli, 2007, pp. 24-25.
- 23 Ivi, p. 27.
- 24 Sull'arte coloniale tedesca cfr. S. Wilke, *Romantic Images of Africa: Paradigms of German Colonial Paintings*, in «German Studies Review», 29, 2, 2006, pp. 285-298; su Ernst Vollbehr si veda il sito <https://leibniz-iftl.de/en/home/research/research-infrastructures/digital-collections/ernst-vollbehr-collection-of-paintings> (ultimo accesso 26 novembre 2025), in cui sono disponibili online i circa 1000 dipinti acquisiti dal Leipzig-Institut für Länderkunde nel 1975. Si tratta perlopiù di tempere su carta di piccole dimensioni.
- 25 Gincar [Gino Carocci], *Il pittore del deserto tripolitano*, in «La Gazzetta di Venezia», 22 novembre 1928.
- 26 U. Giglio, *La Mostra Coloniale di Torino. Aprile-Novembre 1928 - Anno VI*, in «Rivista delle Colonie Italiane», III, 1, gennaio 1929, pp. 80-90; *id.*, *L'esposizione Coloniale di Torino*, in «Rivista delle Colonie Italiane», numero speciale in occasione dell'Esposizione di Torino e della Giornata Coloniale, 1928, pp. 153-162; *Elenco dei premiati*, in «L'Italia Coloniale», V, 11, novembre 1928, p. 217.
- 27 E. Vacca Maggiolini, *La Seconda Fiera di Tripoli*, in «Rivista delle Colonie Italiane», II, 4, luglio-settembre 1928, pp. 599-605, cit. p. 604. Per uno sguardo d'insieme sulla mostra tripoli-

- lina rimando alla scheda di P. Manfren in Tomasella, *Esporre l'Italia coloniale*, cit., p. 157 con bibliografia di riferimento.
- 28 *Un'esposizione di pittura coloniale al Ministero delle Colonie*, in «L'Italia coloniale», IV, 12, dicembre 1928, p. 234. Sulla promozione dell'arte coloniale mi permetto di rimandare a Tomasella, *Esporre l'Italia coloniale*, cit. e ead., *Anversa 1930*, cit. Per un'interessante riflessione sulla definizione di arte coloniale e sul suo uso propagandistico in prospettiva comparativa si vedano D. Jarrassé, *L'art colonial entre orientalisme et art primitif. Recherche d'une définition*, in «Histoire de l'Art», 51, novembre 2002, pp. 3-16 e id., *Définitions et usages propagandistes de l'art colonial. Approche comparée entre la Belgique, la France et l'Italie (1920-1940)*, in *Il confronto con l'alterità*, cit, pp. 11-30. Parallelamente alla promozione della pittura coloniale vi è quella della letteratura coloniale: nel 1926 viene indetto il primo "Premio letterario coloniale", vinto da Mario dei Gaslini con il romanzo *Piccolo amore beduino*. L'autore dirigeva la rivista «Esotica. Mensile di Letteratura e valorizzazione coloniale. Cronache d'arte e di vita» (1926-1927), fondata con lo scopo precipuo di diffondere la letteratura coloniale e di creare il nuovo genere del romanzo coloniale. Su questi temi si vedano G. Tomasello, *L'Africa tra mito e realtà. Storia della letteratura coloniale italiana*, Palermo, 2004; M. Venturini, *Fuori campo. Letteratura e giornalismo nell'Italia coloniale 1920-1940*, Perugia, 2013; ead., *Al di là del mare. Letteratura e giornalismo nell'Italia coloniale. 1920-1940*, in «Clio@Themis. Revue électronique d'histoire du droit», 12, 2017, <https://doi.org/10.35562/cliiothemis.1041> (ultimo accesso 26 novembre 2025).
 - 29 Gincar [Gino Carocci], *Il pittore del deserto tripolitano*, cit.
 - 30 Ivi.
 - 31 Ivi.
 - 32 *Paesaggi del sud tripolino. La mostra d'arte di F.B. Neuhaus*, in «L'Italia coloniale», V, 12, dicembre 1928, p. 251.
 - 33 L. Federzoni, [Introduzione], in *Paesaggi del sud tripolitano. Mostra d'arte di F.B. Neuhaus*, Sotto l'Alto Patronato di S.E. il Capo del Governo, Roma, 1928, p. 4.
 - 34 Oppo, *Il pittore Fritz B. Neuhaus*, in *Paesaggi del sud tripolitano*, cit. p. 5.
 - 35 Ivi, pp. 7-8. Analogamente, in un articolo anonimo pubblicato in «L'Oltremare», 1928, p. 498, si dice: «L'artista presenta una sua serie di grandi impressioni raccolte nella Tripolitania meridionale, vale a dire in quella parte della nostra vasta colonia che per la sua natura selvaggia e desolata offre minori attrattive all'opera di penetrazione e di conquista della civiltà. Per contro i caratteri di quella immensa plaga pre-desertica, sono veramente tali da allettare la sensibilità di un paesista di robusta visione quale si rivela il Neuhaus nelle sue quarantacinque tele esposte, quasi tutte di notevoli dimensioni. Egli è riuscito a trasmettere con evidenza al pubblico le impressioni di forma e di colore dei luoghi, ottenendo un risultato per cui ha raccolto molte e meritate felicitazioni». Subito dopo, però, il giornalista cita le osservazioni di Federzoni circa l'esistenza anche di una parte ridente e fertile della colonia.
 - 36 *I Mostra Internazionale d'Arte Coloniale. Roma 1931. Catalogo*, seconda ed., Roma, 1931, p. 309: l'opera è qui indicata con il titolo *Luci e ombre in una via di Gadames*.
 - 37 R. Papini, *Prima Mostra Internazionale d'Arte Coloniale. Arte e colonie*, in «Emporium», LXXIV, 443, novembre 1931, p. 283.
 - 38 Angelo Piccioli, che ricoprì la carica di soprintendente all'istruzione in Tripolitania, fu autore di vari libri dedicati alle colonie, fra i quali *Tripolitania, scuola di energia antologia*

di pagine d'azione, Roma, 1932 (con prefazione di M. Rava); fu curatore dei due volumi *La nuova Italia d'oltremare: l'opera del fascismo nelle colonie italiane: notizie, dati, documenti*, Verona, 1933; diresse la collezione dedicata alla *Storia della Libia* (Verbania, 1934-1941); fu direttore degli «Annali dell'Africa Italiana» e scrisse assiduamente sulle principali riviste coloniali del periodo fra le due guerre, nonché sulla «Difesa della Razza».

- 39 Piccioli, *Il poeta di Gadames*, cit., p. 23. Lo stesso articolo fu ripubblicato anche in «Libia», 5, allegato, maggio 1938, pp. 27-29.
- 40 Ivi, pp. 21-22.
- 41 Ivi, pp. 23-24.
- 42 All'archivio storico Capitolino di Roma sono conservate alcune lettere (datate fra il 30 settembre e il 1° ottobre 1933) di Oppo al Direttore Generale per le Antichità e Belle Arti Antonio Muñoz e di questi al Capo di gabinetto del Ministero delle Colonie in cui si chiede che vengano esposte in una sala del «museo di Roma» le tele somale di Neuhaus. E vi è una lettera di Muñoz a Neuhaus del 15 ottobre 1933 in cui si dice che gli sono state concesse due sale del museo. Tuttavia, allo stato attuale, non ho trovato cataloghi né riscontri sulla stampa periodica coeva. Ringrazio Ambra Cascone per avermi segnalato il carteggio.
- 43 Lo attesta la foto pubblicata nel catalogo della personale, *Paesaggi del sud tripolitano. Mostra d'arte di F.B. Neuhaus*, cit., p. 13.
- 44 Cfr. Margozi, *Per una storia dell'arte coloniale attraverso le esposizioni*, cit., pp. 19-20. Margozi scrive che, dei dipinti esposti a Roma nel 1931, quello intitolato *Nalut* (probabilmente *Madre degli sciacalli. Nalut*) fu acquistato da parte del capo di governo ed entrò nel 1932 nelle collezioni del Museo coloniale. Delle difficoltà economiche e di salute in cui versava il pittore si trova testimonianza in un documento conservato a Berlino, segnalatomi da Laura Moure Cecchini, che ringrazio: in data 5 febbraio 1932 viene spedita da Roma su carta intestata dell'Ente Autonomo Fiera Campionaria di Tripoli una lettera indirizzata al consigliere presso l'ambasciata germanica di Roma Smend, in cui si dice: «Sembra davvero una fatalità che i pochissimi espositori germanici alla Prima Mostra Internazionale d'Arte Coloniale abbiano ognuno il loro caso più o meno pietoso. Ella sa ormai come sia stato risolto quello del pittore Neuhaus. Fortunatamente abbiamo potuto inserire una delle di lui opere nella vendita di opere d'arte fatta alla Presidenza del Consiglio, ed egli ha toccato in questo modo qualche sospiratissimo biglietto da mille. In più il nostro ex Presidente ed attuale Governatore della Somalia, l'ha invitato qualche mese ad essere ospite di quel Governo a Mogadiscio. Il Neuhaus partirà dunque domenica alla volta dell'Africa meridionale e speriamo che colaggiù trovi modo di sistemare i suoi nervi, preparandoli meglio alla rude lotta per l'esistenza» (Berlino, Politisches Archiv Auswärtiges AMT RAV 224-1/1133 Ausstellungen in Italien, 1920-1939).
- 45 Diplomato all'Accademia di Belle Arti di Roma, Rava fu uomo dagli interessi poliedrici: pittore di discreto livello, a cui furono dedicati articoli anche su riviste di settore (si veda per esempio M. Sillani, *Artisti contemporanei. Maurizio Rava*, in «Emporium», LXIII, 378, 1926, pp. 338-347) iniziò prestissimo l'esperienza nelle colonie, partendo come volontario per la Somalia nel 1907. Curò e illustrò il libro dedicato viaggio al Lago Tsana della missione Tancredi (1908) e di lì in avanti pubblicò molti volumi e saggi dedicati alle colonie. Avvicinatosi al fascismo per il tramite dell'Associazione nazionalista italiana capeggiata da Federzoni, ebbe numerose cariche oltremare: tra 1927 e 1931 fu prima segretario generale e poi vicegovernatore in Libia; nel luglio 1931 divenne governatore della Somalia, carica che mantenne fino al marzo 1935, quando fu esautorato a causa dell'imminente mobili-

tazione per la guerra d'Etiopia e sostituito da Rodolfo Graziani. Figlio di madre ebrea, fu fra i pochissimi "arianizzati" da Mussolini: «Pur segnalato dal questore di Roma come figlio di genitori che «appartenevano alla razza giudaica e professavano la religione israelitica» (Archivio centrale dello Stato [ACS], Direzione generale Pubblica sicurezza, Divisione polizia politica, Fascicoli personali, b. 1097, nota 19 novembre 1938), fu tra i cinque raccomandati dal duce stesso e "arianizzato", benché si riattizzassero attacchi contro di lui e ci si opponesse a una sua ventilata nomina a senatore (ACS, Segreteria particolare del Duce, Carteggio riservato, b. 49, lettera di Starace, 22 giugno 1939). Così, promosso generale di brigata il 30 marzo 1939, poté arruolarsi volontario nella Seconda Guerra Mondiale. Morì il 22 gennaio 1941 a Roma in seguito a una ferita subita sul fronte libico. L'evento venne sfruttato dal regime per «creare un martirologio bellico di esponenti fascisti» (ACS, Ministero dell'Interno, Direzione generale Pubblica sicurezza, Divisione polizia politica, Fascicoli personali, b. 1097, nota 28 gennaio 1941) e farne «il coloniale integrale», per la connessione tra «passione africana», arte e vita (A. Piccioli, *Maurizio Rava*, in «Gli Annali dell'Africa italiana», XIX, 4, 1941, pp. 331-333): cfr. E. Fimiani, *Rava, Maurizio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 86, 2016, a.v.

- 46 F. Behn, *Haizuru: Ein Bildhauer in Afrika*, München, 1917; *id.* *Kwa Heri-Afrika! Gedanken im Zelt*, Stuttgart, 1933; W. Kuhnert, *Im Lande meiner Modelle*, Leipzig, 1918; *id.*, *Meine Tiere: Die Radierungen Wilhelm Kuhnerts*, Berlin, 1925; E. Vollbehr, *Mit Pinsel und Palette durch Camerun*, Leipzig, 1912; *id.*, *Bunte leuchtende Welt. Die Lebensfahrt des Malers*, Berlin, 1935.
- 47 Su questi temi resta ancora molto utile l'analisi di M.L. Pratt, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, 2003 (first edition London, New York, 1992).
- 48 Nella lettera Neuhaus fa anche riferimento a un desiderio, che non chiarisce, e a circostanze, non meglio definite, forse di malattia, che lo hanno costretto a rinunciare all'arte: «Così come la questione abissina ha portato l'importanza della Somalia al centro dell'interesse non solo del vostro Paese ma del mondo intero, spero fiduciosamente di trovare ancora un modo per realizzare il mio desiderio, che è noto a Vostra Eccellenza e che mi sta a cuore più di quanto possa dire. Credo di poter affermare che Vostra Eccellenza lo custodirà in silenzio per il momento e aspetterà solo il modo giusto e il momento più opportuno per realizzarlo. Questo desiderio arde sempre di più nella mia anima da quando sono stato costretto a rinunciare alla mia arte e dopo tutto quello che ho vissuto di questa angoscia sto morendo di dolore dentro di me» (Roma, Archivio Storico Diplomatico del Ministero degli Affari Esteri [ASMAI], Africa III, b. 39, lettera dattiloscritta di Neuhaus a Rava, Kreuzburg, 15 luglio 1935).
- 49 E. Rava, *Prefazione*, in V. Neuhaus, *Nella più lontana terra dell'Impero*, Bologna, 1937, pp. 7-10, cit. p. 9.
- 50 La stessa notizia si legge in un articolo del «Corriere della Sera» del 13 luglio 1937: «Il Neuhaus, un Tedesco che ha molto vissuto e lavorato nell'Africa italiana, donò i suoi pregevoli quadri, visioni e aspetti della Somalia italiana al Capo del Governo, il quale li ha passati al Museo coloniale»: cfr. *La riapertura del Museo coloniale*, in «Corriere della Sera», 13 luglio 1937, p. 2.
- 51 Neuhaus, *Nella più lontana terra dell'Impero*, cit., p. 11.
- 52 M. Pomilio, *Un giornalista all'Equatore. Note di un viaggio di 8000 Km. Attraverso la Somalia italiana*, Firenze, 1933, pp. 16-17.
- 53 Neuhaus, *Nella più lontana terra dell'Impero*, cit., p. 13.
- 54 Tutti i dipinti riprodotti, ad eccezione del *Giuba presso Alessandra*, sono presenti nei depositi del MUCIV.

- 55 Prendo a prestito la definizione da Pratt, *Imperial Eyes*, cit., p. 84, che ne parla a proposito delle descrizioni di un mondo naturale privo di persone fatte dai naturalisti: «The landscape is written as uninhabited, unpossessed, unhistoricized, unoccupied even by the travelers themselves».
- 56 A tal proposito Pratt scrive: «In comparison with the navigator or the conquistador, the naturalist-collector is a benign, often homely figure, whose transformative powers do their work in the domestic contexts of the garden or the collection room». E ancora: «Here is to be found a Utopian image of a European bourgeois subject simultaneously innocent and imperial, asserting a harmless hegemonic vision that installs no apparatus of domination. At most naturalists were seen as hand maidens to Europe's expansive commercial aspirations. Practically speaking, in exchange for free rides with trading companies and so forth, they produced commercially exploitable knowledge» (Pratt, *Imperial Eyes*, cit., p. 56).
- 57 Ivi, p. 188.
- 58 Ivi, p. 189.
- 59 Ancora in Pratt su Humboldt si legge: «While he would be collecting plants and fossils and making astronomical observations, he wrote a friend in Salzburg, "none of that is the main purpose of my expedition. My eyes will always be directed to the combination of forces, to the influence of the inanimate creation on the animate world of animals and plants, to this harmony"» (ivi, p. 193).
- 60 Neuhaus, *Nella più lontana terra dell'Impero*, cit., pp. 16-17.
- 61 Ivi, p. 28.
- 62 Ivi, pp. 30-31. E ancora a p. 100: «I popoli allo stato di natura sono ancora talmente partecipi delle forze naturali, che sarebbe ingiusto da parte nostra attribuire alla loro infantile ingenuità tutto, comprese certe manifestazioni dovute piuttosto a un sesto senso di cui noi oramai abbiamo perso la memoria, tanto da negare sfacciatamente tutto quello che non comprendiamo o forse non possiamo più comprendere».
- 63 Ivi, p. 48.
- 64 Ivi, p. 192.
- 65 Ivi, p. 281.
- 66 Ivi, pp. 283-284. Ma si veda anche p. 150: «A Oddur si incontrano le più diverse "razze": sorta di gerarchia degli inferiori».
- 67 Ivi, pp. 167-168.
- 68 Ivi, p. 147.
- 69 Per esempio, vi è una raccapricciante descrizione di come Fritz Berthold e la moglie abbiano ucciso e "disossato" una grande tartaruga del Giuba: «Prendere fuori le ossa, staccarle una per una, piano piano, in modo che la pelle delle gambe, della testa, del collo, resti intera e il corpo non si rovini, fra l'acuto odore che emana e i continui sussulti che scuotono la bestia molto tempo dopo la morte, è un'operazione piuttosto ingrata. Ma l'interesse scientifico deve saper vincere ogni sorta di ripugnanza: "coraggio e avanti". Finalmente, dopo quattro ore e mezza di continuo lavoro, l'animale è pronto per essere conservato in un museo» (p. 182).
- 70 Ivi, pp. 114-115.
- 71 Preciso che adottato qui le trascrizioni italiane dei luoghi visitati, che non corrispondono a quanto indicato oggi nelle mappe.

- 72 Utilizzo qui la toponomastica italiana dell'epoca, con tutti gli errori di trascrizione e le invenzioni del caso.
- 73 Ivi, p. 44.
- 74 Ivi, p. 89.
- 75 Ivi, pp. 241-242.
- 76 Ivi, p. 65.
- 77 Ivi, p. 173.
- 78 Ivi, p. 57.
- 79 Per quanto riguarda l'ampliamento della canalizzazione progettato da Rava, che collegherebbe lo Scebeli al Gofca, si osserva: «Bisogna essere uomini di ampie vedute, privi di qualsiasi grettezza, per poter valutare e per poter sviluppare quello che è stato già fatto. In genere, distruggere i progetti che si trovano in via di attuazione, semplicemente per puntiglio o per voler fare il contrario di quello che hanno fatto i predecessori, invece di ampliare e migliorare l'opera loro significa perdere tempo e danaro e porta un regresso invece di un progresso» (ivi, p. 262). E, a proposito della valorizzazione del Giuba, ancora chiuso alla colonizzazione, si dice: «Dalla collaborazione tra lo Scebeli e il Giuba nascerà il frutto promesso dell'avvenire. Insisto sulla parola collaborazione, perché molti intendono che si tratti piuttosto di lotta, molti che non vogliono rinunciare alle loro mire personali, per assecondare l'opera vasta e lungimirante del governo» (ivi, pp. 275-276).
- 80 Maurizio Rava, scrive l'autrice, «porta l'impronta della volontà mussoliniana nel suo spirito e nel suo lavoro, per la gloria del Duce e per l'avvenire del suo paese». Nel finale addirittura si dice, con toni mistici: «Salutiamo Chi volle darci il più bel dono che poteva offrire la Vita. Sia benedetto Lui, il Suo paese, la Sua Opera!» (ivi, p. 289).
- 81 Sulle tre rassegne si vedano: R.O. [R. Orlando], *Mostra d'arte di F.B. Neuhaus*, in «L'Azione coloniale», 24 giugno 1937; *Augusto Valli pittore africanista all'epoca dei suoi viaggi in Abissinia (anni 1885-1891)*, Modena, 1937 (opuscolo a cura del comitato Pro mostra Valli); R. Orlando, *Una mostra di grande eccezione al Museo coloniale. Augusto Valli di Modena pioniere d'Africa e pittore di terre lontane*, in «L'Azione coloniale», 15 luglio 1937; *Mostra d'arte al museo coloniale. La camicia nera Menin*, in «L'Azione coloniale», 1° luglio 1937.
- 82 Cfr. R.O. [R. Orlando], *Mostra d'arte di F.B. Neuhaus*, cit.
- 83 Cfr. Archivio Storico del Ministero degli Affari esteri, Fondo Museo Coloniale (in riordino), Atto attestante la cessione del credito del notaio Metello Mencarelli di Roma dell'8 gennaio 1938.
- 84 M. Rava, *Commiato (7 marzo 1935-XIII)*, in *Parole ai coloniali*, Verona, 1935, pp. 393-394.

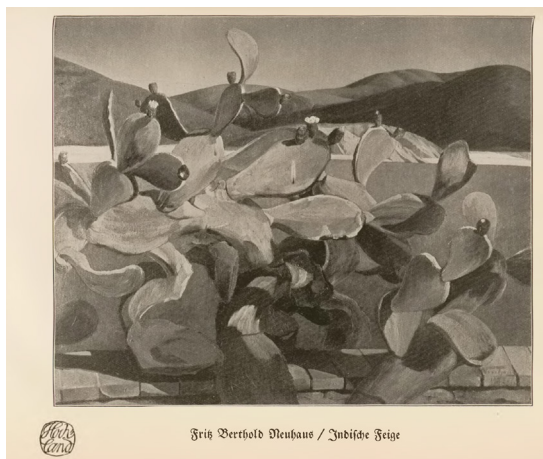


Fig. 1: Fritz Berthold Neuhaus, *Etna*, olio su tela, s.d. Da «Hochland», XXIII, ottobre 1925 – marzo 1926, 1, p. 641.

Fig. 2: Fritz Berthold Neuhaus, *Fico d'India*, olio su tela, s.d. Da «Hochland», XXIII, ottobre 1925 – marzo 1926, 1, p. 704.



Fig. 3: Fritz Berthold Neuhaus, *Faraglione, s.d.*, olio su tela. Da H. Mackowsky, W. Salomon-Calvi, *Fritz Berthold Neuhaus*, Berlino, 1926, p.n.n.

Fig. 4: Ernst Vollbehr, *Atmosfera serale sul Rio delle Amazzoni*, 1907, tempera su carta. Leipzig, Leibniz Institut für Länderkunde. © Leibniz-Institut für Länderkunde.



Fig. 5: Ernst Vollbehrl, *Canoe indigene nella foresta vergine della regione del Rio Negro*, 1907, tempera su tela. Leipzig, Leibniz Institut für Länderkunde. © Leibniz-Institut für Länderkunde.



Fig. 6: Fritz Berthold Neuhaus, *Il castello di Nalut*, 1927, olio su tela.
Roma, MUCIV (foto M.C. Lovato su autorizzazione del MUCIV – Museo delle Civiltà).



Fig. 7: Fritz Berthold Neuhaus, *Dune tra l'Algeria e la Tripolitania*, 1927, olio su tela. Roma, MUCIV (foto M.C. Lovato su autorizzazione del MUCIV – Museo delle Civiltà).



Fig. 8: Fritz Berthold Neuhaus, *Luci e ombre a Gadames*, 1927, olio su tela.
Roma, MUCIV (foto M.C. Lovato su autorizzazione del MUCIV – Museo delle Civiltà).



Fig. 9: Fritz Berthold Neuhaus, *Giovane palma da cocco*, 1932, olio su tela.
Roma, MUCIV (foto M.C. Lovato su autorizzazione del MUCIV – Museo delle Civiltà).



Fig. 10: Fritz Berthold Neuhaus, *Foresta di Mobilèn*, 1932, olio su tela.
Roma, MUCIV (foto M.C. Lovato su autorizzazione del MUCIV – Museo delle Civiltà).

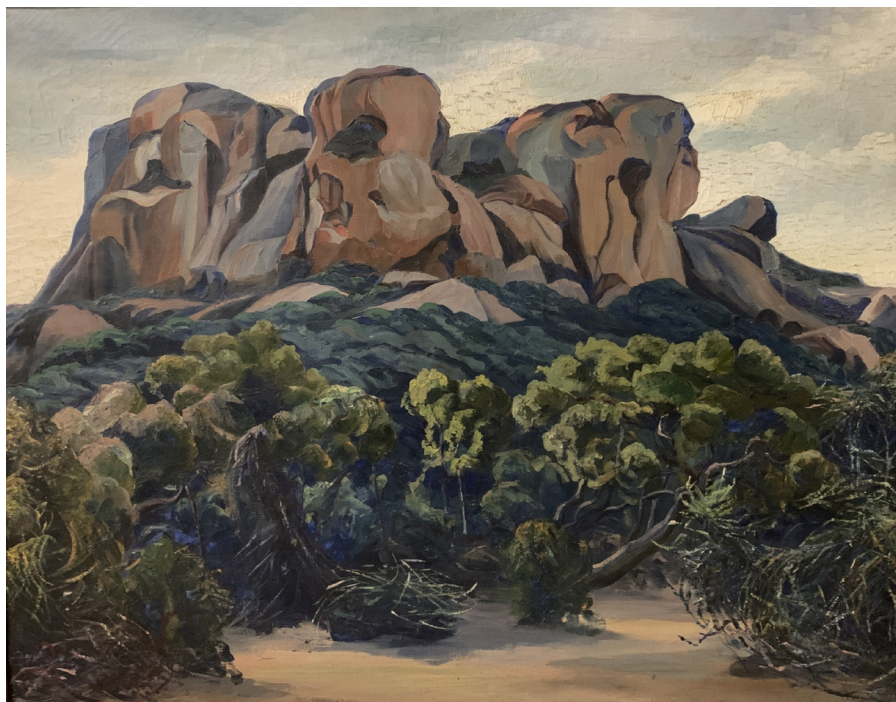


Fig. 11: Fritz Berthold Neuhaus, *Le torri di granito di Bur Heibi presso Bur Hacaba*, 1933, olio su tela. Roma, MUCIV (foto M.C. Lovato su autorizzazione del MUCIV – Museo delle Civiltà).



Fig. 12: Fritz Berthold Neuhaus, *Montagne sull'ex-confine abissino (Dolo)*, 1932, olio su tela.
Roma, MUCIV (foto M.C. Lovato su autorizzazione del MUCIV – Museo delle Civiltà).