

BEATRICE FALCUCCI, *Il soldato caduto per l'impero : la costruzione di un mito attraverso musei e sacrari*, in «Annali / Museo storico italiano della guerra» (ISSN: 2723-9829), 30 (2022), pp. 63-77.

Url: <https://heyjoe.fbk.eu/index.php/bomuri>

Questo articolo è stato digitalizzato dal progetto ASTRA - *Archivio della storiografia trentina*, grazie al finanziamento della Fondazione Caritro (Bando Archivi 2021). ASTRA è un progetto della Biblioteca Fondazione Bruno Kessler, in collaborazione con Accademia Roveretana degli Agiati, Fondazione Museo storico del Trentino, FBK-Istituto Storico Italo-Germanico, Museo Storico Italiano della Guerra (Rovereto), e Società di Studi Trentini di Scienze Storiche. ASTRA rende disponibili le versioni elettroniche delle maggiori riviste storiche del Trentino, all'interno del portale [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access*.

This article has been digitised within the project ASTRA - *Archivio della storiografia trentina* through the generous support of Fondazione Caritro (Bando Archivi 2021). ASTRA is a Bruno Kessler Foundation Library project, run jointly with Accademia Roveretana degli Agiati, Fondazione Museo storico del Trentino, FBK-Italian-German Historical Institute, the Italian War History Museum (Rovereto), and Società di Studi Trentini di Scienze Storiche. ASTRA aims to make the most important journals of (and on) the Trentino area available in a free-to-access online space on the [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access* platform.

Nota copyright

Tutto il materiale contenuto nel sito [HeyJoe](#), compreso il presente PDF, è rilasciato sotto licenza [Creative Commons](#) Attribuzione–Non commerciale–Non opere derivate 4.0 Internazionale. Pertanto è possibile liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire questo articolo e gli altri presenti nel sito, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell’opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Copyright notice

All materials on the [HeyJoe](#) website, including the present PDF file, are made available under a [Creative Commons](#) Attribution–NonCommercial–NoDerivatives 4.0 International License. You are free to download, print, copy, and share this file and any other on this website, as long as you give appropriate credit. You may not use this material for commercial purposes. If you remix, transform, or build upon the material, you may not distribute the modified material.



BEATRICE FALCUCCI

IL SOLDATO CADUTO PER L'IMPERO.
LA COSTRUZIONE DI UN MITO ATTRAVERSO
MUSEI E SACRARI

IL CONTESTO NAZIONALE E LA CREAZIONE DI UNA COMUNITÀ EMOZIONALE

Con l'ascesa del fascismo, il consolidamento della colonia libica e, infine, la conquista dell'Etiopia e la proclamazione dell'impero, le collezioni e i musei coloniali italiani si svilupparono sempre maggiormente, articolandosi e arricchendosi in modo costante¹. Pur radicato nella cultura ottocentesca delle grandi esposizioni nazionali e internazionali², il mettere in mostra fascista – non soltanto coloniale³ – raggiunse livelli di organizzazione e spettacolarizzazione nuovi, riuscendo a penetrare e segnare la coscienza degli italiani ben oltre la durata del regime stesso. Negli ultimi anni la storiografia ha evidenziato il significato di una vasta gamma di pratiche visive impiegate come mezzi per plasmare e diffondere i discorsi e i saperi coloniali nell'Italia liberale, fascista e persino postbellica⁴. In tale contesto è stato evidenziato l'importante ruolo di musei, monumenti e sacrari, volti

¹ Per il contesto più ampio della cultura coloniale fascista si veda V. Deplano, *L'Africa in casa. Propaganda e cultura coloniale nell'Italia fascista*, Le Monnier, Firenze 2015.

² *Collecting and Empires: an Historical and Global Perspective*, a cura di M. Wellington Gahtan, E. Troelenberg, Brepols, Turnhout 2019; I. Porciani, *La nazione in mostra. Musei storici europei*, "Passato e Presente", 79 (2011), pp. 109-132; M.R. Pessolano, A. Bianco, M. Picone, *Le grandi esposizioni in Italia 1861-1911: la competizione culturale con l'Europa e la ricerca dello stile nazionale*, Liguori, Napoli 1998.

³ M. Carli, *Vedere il fascismo. Arte e politica nelle esposizioni del regime (1928-1942)*, Carocci, Roma, 2021; M. Baioni, *Vedere per credere. Il racconto museale dell'Italia unita*, Viella, Roma 2020; M. Beretta, C. Giorgione, E. Canadelli, *Leonardo 1939: la costruzione del mito*, Editrice Bibliografica, Milano, 2019.

⁴ G. Mancosu, *Vedere l'impero. L'Istituto Luce e il colonialismo fascista*, Mimesis, Milano 2022; L. Iannuzzi, *Lidio Cipriani (1892-1962), the Photographs in His Popular Science Literature*, "Nuncius", 36 (2021), pp. 611-645; B. Falcucci, *Visualizing Colonial Power. Museum Exhibitions and the Promotion of Imperialism in France, Belgium, and Italy*, "Nuncius", 36 (2021), pp. 676-722; S. Malia Hom, *All empire is a stage. Italian colonial exhibition in continuum*, in *Neocolonialism and Built Heritage. Echoes of Empire in Asia, Africa and Europe*, a cura di D. E. Coslett, Routledge, New York 2020, pp.106-123.

alla propaganda in Italia e all'affermazione nazionale all'estero, e sono state sottolineate anche le intenzioni, soprattutto da parte del regime fascista, di colpire l'emotività del pubblico italiano. I lavori di Hannah Malone, ad esempio, si sono concentrati sui sacrari e cimiteri monumentali del fascismo, evidenziando le "strategie emotive" alla base della loro ideazione⁵. Negli ultimi decenni si è assistito infatti, in tutte le scienze umane, a una nuova attenzione alle emozioni, sulla base di studi iniziati negli anni Ottanta: una nuova prospettiva che solo occasionalmente si è intrecciata con la storia degli imperi, ma che merita sempre più attenzione⁶.

Il concetto sviluppato da Barbara Rosenwein di "comunità emozionali"⁷ potrebbe risultare utile per comprendere come la costruzione di un efficace immaginario coloniale attraverso musei e sacrari dedicati ai caduti fosse necessaria per giustificare l'espansione – con tutto ciò che questa comportava in termini di sacrifici economici e di vite umane⁸ – e per coltivare un senso di appartenenza a una comunità nazionale. Nel corso di questo contributo si mostrerà quindi come, nel contesto dei musei e delle collezioni coloniali, la figura del "soldato caduto per l'impero" si fece ricorrente: che si trattasse di un famoso generale o di uno sconosciuto volontario di provincia, la sua presenza rafforzava l'identità nazionale e locale (le cosiddette "grande patria" e "piccola patria")⁹.

In questo contesto, musei e sacrari avrebbero assunto dunque un ruolo centrale nel «dar conto di eventi memorabili, un'antologia di esempi conservati dalla tradizione

⁵ H. Malone, *Feeling Political in Military Cemeteries: Commemoration Politics in Fascist Italy*, in: *Feeling Political Emotions and Institutions since 1789*, U. Frevert, K.M. Pahl et al., Palgrave Macmillan, London, 2022, pp. 219-248. Per un'analisi di lungo periodo si veda anche H. Malone, *Architecture, Death and Nationhood Monumental Cemeteries of Nineteenth-Century Italy*, Routledge, London 2017.

⁶ M. Pernau, H. Jordheim, *Civilizing Emotions: Concepts in Nineteenth Century Asia and Europe*, Oxford University Press, Oxford 2015; *Bodies in Contact: Rethinking Colonial Encounters in World History*, a cura di T. Ballantyne, A. Burton, Duke University Press, Durham 2005; *Politica ed emozioni nella storia d'Italia dal 1848 ad oggi*, a cura di P. Morris, F. Ricatti, M. Seymour, Viella, Roma 2012.

⁷ B. H. Rosenwein, *Worrying about Emotions in History*, "American Historical Review", 107 (2002), pp. 921-945; *Pouvoir et passion: Communauts motionnelles en France au VIIe siècle*, "Annales HSS", 58 (2003), pp. 1271-1292; *Anger's Past: The Social Uses of an Emotion in the Middle Ages*, Cornell University Press, Ithaca 1998.

⁸ N. Labanca, *La guerra d'Etiopia 1935-1941*, il Mulino, Bologna 2015; G. Podestà, *Il mito dell'impero. Economia, politica e lavoro nelle colonie italiane dell'Africa orientale 1898-1941*, Giappichelli, Torino 2004; G. Maione, *L'imperialismo straccione. Classi sociali e finanza di guerra dall'impresa etiopica al conflitto mondiale (1935-1943)*, il Mulino, Bologna 1979.

⁹ D. Jalla, *Nazionale vs Locale e Locale vs Globale*, in: *The Role of Local and Regional Museums in the building of a People's Europe. Musei e comunità in Europa: passato, presente e futuro*. Proceedings of the ICOM European Conference 2017, a cura di G. Ericani, Bologna 2017; S. Troilo, *La patria e la memoria. Tutela e patrimonio culturale nell'Italia unita*, Electa, Milano 2005; S. Cavazza, *Alla ricerca della Nazione: centro e periferia nella costruzione dello Stato unito*, in: *Giuseppe Garibaldi. Un eroe popolare nell'Europa dell'Ottocento*, a cura di A. Ragusa, Manduria, Lacaita 2009, pp. 111-126; I. Porciani, *Stato e nazione: l'immagine debole dell'Italia*, in *Fare gli italiani. Scuola e cultura nell'Italia contemporanea*, a cura di S. Soldani, G. Turi, vol.I, il Mulino, Bologna 1993, pp. 385-428.

e offerti all'emulazione»¹⁰. Come ha affermato Merry Wiesner-Hanks «se gli imperi diventano tali solo attraverso la conquista militare, ogni studio sugli imperi dovrebbe riguardare le emozioni, il rancore, il desiderio di potere, la paura, e via dicendo, tuttavia gli studi tradizionali sugli imperi sono stati solo raramente concettualizzati come tali»¹¹. Molti studiosi hanno sottolineato come la partecipazione emotiva del popolo italiano al fascismo negli anni Trenta fosse in gran parte legata all'invasione dell'Etiopia e alle vittorie coloniali in Libia: poter testimoniare dei successi militari al popolo italiano era un modo per mostrare loro la potenza dell'ideologia fascista¹². Allo stesso tempo onorare i caduti per l'impero, si vedrà, divenne una pratica comune, che non si interruppe affatto nel dopoguerra.

Un momento di svolta nell'espone fascista, e nella costruzione di una sua "comunità emozionale", è da rintracciarsi nel 1932, quando a Roma si tenne la Mostra della Rivoluzione fascista, pensata per celebrare il decimo anniversario della Marcia su Roma. La mostra restò allestita esattamente per due anni presso il Palazzo delle Esposizioni, ospitando oltre 2,8 milioni di visitatori e rappresentando un enorme successo di pubblico¹³. L'esposizione era suddivisa in tredici sezioni che interpretavano la storia d'Italia dal 1914 al 1922 in chiave fascista, presentando una versione celebrativa ed edulcorata degli eventi di questo periodo. Tra gli episodi presentati nella mostra vi erano l'interventismo, la Grande Guerra, la vittoria, la fondazione dei fasci di combattimento, l'impresa di Fiume, l'ascesa dello squadristico nel biennio 1920-1921 e la preparazione della marcia su Roma. Al piano terra ogni sala illustrava un tema diverso: il salone d'onore, la galleria dei "Fasci", la sala documentaria del Duce e il sacrario dei martiri fascisti. Le sale del primo piano erano dedicate invece alle conquiste del regime, ai libri sul fascismo, agli autografi del Duce e ai documenti relativi ai "Fasci all'estero". L'intenzione di creare un'atmosfera eroica e ispiratrice, «un ciclo di crisi, comprensione e risoluzione»¹⁴, rese

¹⁰ D. Poulot, *Uses of the Past. Historical Narratives and the Museum in Great Narratives of the Past. Traditions and Revisions in National Museums*, in *Conference proceedings from EuNaMus, European National Museums: Identity Politics, the Uses of the Past and the European Citizen, Paris 29 June-1 July & 25-2 November 2011* a cura di D. Poulot, F. Bodenstein, J. Lanzarote Guiral, EuNaMus Report No 4. pp. 1-8, published by Linköping University Electronic Press: www.ep.liu.se/ecp_home/index.en.aspx?issue=078.

¹¹ M. Wiesner-Hanks, *Overlaps and Intersections in New Scholarship on Empires, Beliefs, and Emotions*, *Cromohs. Cyber Review of Modern Historiography*, 20 (2016), pp. 1-24; p.13. <https://doi.org/10.13128/Cromohs-20132>.

¹² S. Colarizi, *L'opinione degli italiani sotto il regime*, Laterza, Roma-Bari 1991; P. Corner, *L'opinione popolare nell'Italia fascista negli anni Trenta*, in: *Il consenso totalitario. Opinione pubblica e opinione popolare sotto fascismo, nazismo e comunismo*, a cura di P. Corner, Laterza, Roma-Bari 2012, pp. 127-154. M. Isnenghi, *Il sogno africano*, in: *Le guerre coloniali del fascismo*, a cura di A. Del Boca, Laterza, Roma-Bari 2008, pp. 50-72.

¹³ M. Stone, *Staging Fascism: The Exhibition of the Fascist Revolution*, "Journal of Contemporary History", n. 28 (2), (1993), pp. 215-243.

¹⁴ Ivi, p. 218.

necessaria la realizzazione di imponenti scenografie impegnando prestigiosi architetti, scultori e pittori come Sironi, Funi e Prampolini. La presenza di cimeli personali, reperti bellici, diorami e documenti relativi alle prime camice nere, come ad esempio la “spalletta”, parte del recinto sulle rive dell’Arno dove fu ucciso il “martire fascista” Giovanni Berta, incoraggiavano la piena partecipazione del visitatore alle vicende raccontate e ne stimolavano la risposta emotiva¹⁵.

Il regime, infatti, si concentrò con insistenza sulla costruzione della figura del “martire fascista”, riferendosi con questa formula ai caduti per la causa fascista a partire dalla fondazione dei fasci di combattimento nel 1919. La voce *martire* dell’Enciclopedia Italiana Treccani del 1934, redatta dal presbitero Giulio Belvederi e dal vice segretario del PNF Arturo Marpicati, dopo un’analisi etimologica della parola e del significato che essa rivestiva presso le prime comunità cristiane, dettagliava con precisione la continuità tra i martiri del Risorgimento e quelli del fascismo, fornendo addirittura una lunga lista di nomi. Nell’Enciclopedia si ricordava che «intervento, guerra e fascismo sono i successivi momenti di uno stesso fatto rivoluzionario. Giustamente, quindi, la coscienza popolare ha accomunato nella sua memore riconoscenza i caduti fascisti ai caduti della guerra e lo stato ha accolto e sancito in provvedimenti giuridici questo sentimento»¹⁶.

Il fascismo si servì ampiamente della figura del martire a scopi propagandistici volti alla creazione di una “comunità emozionale”, non soltanto attraverso la Mostra del 1932 e altri eventi espositivi, ma anche attraverso interventi urbanistici¹⁷ e architettonici permanenti, in tutta Italia. A Milano nel cimitero monumentale venne costruito nel 1925 il Sacrario dei martiri fascisti, a Roma nel 1926 si inaugurò l’Ara dei martiri fascisti nella piazza del Campidoglio, il 28 ottobre 1932 venne inaugurato il monumento ai martiri del fascismo alla Certosa di Bologna e nello stesso anno a Roma a palazzo del Littorio (sede del PNF) venne costruita una cappella dei martiri fascisti. A Firenze nel 1934 all’interno del complesso di Santa Croce venne realizzato il Sacrario dei martiri fascisti, poi ampliato nel 1938 per accogliere i caduti “per l’impero e per la Spagna” e ancora nel 1938 a Siena venne inaugurato il Sacrario dei martiri fascisti all’interno della basilica di San Domenico¹⁸. Alle inaugurazioni e liturgie religiose e laiche connesse ai martiri fascisti e alle loro “reliquie” era dato ampio risalto sui media di regime, riuscendo così a trascendere l’esperienza locale e differendone il portato emotivo nello spazio e

¹⁵ Un’importante raccolta documentaria per la ricostruzione del fenomeno del martirologio fascista si trova proprio nel catalogo a stampa della Mostra della Rivoluzione fascista.

¹⁶ [www.treccani.it/enciclopedia/martire_\(Enciclopedia-Italiana\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/martire_(Enciclopedia-Italiana)).

¹⁷ Numerose strade e piazze in tutta Italia erano (e in parte sono ancora) dedicate ai “martiri fascisti”.

¹⁸ Una prospettiva di lungo periodo in S. Cavicchioli, *The Remains of the Vanquished: Bodies and Martyrs of the Roman Republic From the Risorgimento to Fascism*, in *Public Uses of Human Remains and Relics in History*, a cura di S. Cavicchioli, L. Provero, Routledge, New York 2020, pp. 208-229.

nel tempo, come ad esempio fecero i cinegiornali dell'Istituto Luce sul tema, proiettati in tutta Italia¹⁹.

RELIQUIE LAICHE E LA FIGURA DEL “MARTIRE PER L’IMPERO”

Emilio Gentile ha ben sintetizzato la natura della messa in mostra fascista parlando di un «linguaggio simbolico accessibile alle masse»²⁰. L'esposizione del 1932 introduceva dunque un progetto museologico, espositivo e monumentale nuovo, con il quale si cercava di superare la “sterilità” dei musei e dei luoghi del ricordo tradizionali, tentando di creare un nuovo metodo espositivo in grado di parlare all'emotività del pubblico. Un nuovo corso che venne in breve applicato anche all'esposizione e al ricordo dei cosiddetti “martiri per l'impero” e dei loro “cimeli”.

Le nuove modalità espositive testate durante la Mostra della Rivoluzione fascista ispirarono dunque anche il nuovo allestimento del Museo Coloniale (poi Museo dell'Africa Italiana) negli anni Trenta, quando questo si trasferì in via Aldrovandi, accanto al giardino zoologico²¹. Mussolini in persona inaugurò solennemente la nuova esposizione il 21 ottobre 1935, poche settimane dopo l'aggressione all'Etiopia²². Il progetto dell'ingresso monumentale del museo fu certamente influenzato dalle esperienze delle grandi esposizioni fasciste, così come l'organizzazione delle sale. Oltre alle sale d'ingresso, ricche di armi e insegne sottratte al nemico, il museo ospitava ben 11.700 reperti di vario tipo: strumenti musicali delle popolazioni africane accanto ai calchi facciali eseguiti dall'antropologo Lidio Cipriani, manufatti di vario genere raccolti da esploratori come Antonio Cecchi, Vittorio Bottego ed Eugenio Ruspoli, plastici rappresentanti i siti romani di Leptis Magna e Sabratha in Libia, catene di schiavi somali “liberati” dagli italiani, la corrispondenza dei “pionieri” dell'espansione italiana in Africa come Manfredo Camperio, Orazio Antinori e Guglielmo Massaia. Si trattava di una serie infinita di immagini e oggetti senza alcuna contestualizzazione storica, in sale adornate da drappi,

¹⁹ Qualche esempio: “A Milano onoranze ai martiri fascisti di Liegi”, *Giornale Luce* A/A0539, 03/1930; “Celebrazioni per i martiri fascisti di Puglia”, *Giornale Luce* A/A0981, 07/1932; “Modena. Solenne commemorazione dei martiri fascisti e consegna dei labari alle legioni della milizia”, *Giornale Luce* B/B0152, 10/1932.

²⁰ E. Gentile, *Modernità totalitaria. Il fascismo italiano*, Laterza, Bari 2008, p. 1.

²¹ B. Falcucci, *Il Museo Coloniale di Roma tra propaganda imperiale, oblio e riallestimento*, “Passato e Presente”, 112 (2021), pp. 83-99.

²² Secondo gli italiani l'aggressione all'Etiopia si originò da un episodio accaduto presso il conteso forte di Ual-Ual (Welwel), al confine tra i possedimenti italiani e l'impero etiopico, quando un dubat di guardia vicino a un albero venne colpito a morte dagli etiopi il 5 dicembre 1934. L'albero, trasportato in Italia, fu poi esposto alla Mostra Triennale d'Oltremare di Napoli dove probabilmente venne distrutto dai bombardamenti alleati; nei piani dei funzionari del Ministero delle Colonie sarebbe dovuto essere esposto nel Museo Coloniale di Roma.

standardi, dipinti, fotografie di “tipi” umani e paesaggi. L’approccio museologico del regime – essenzialmente, un accumulo di oggetti che dovevano essere autoesplicativi – è descritto chiaramente come tale: «Un museo è spesso la storia, aperta all’osservazione e all’analisi che non ha bisogno del commento arbitrario dell’uomo. Una mostra, attraverso opere e documenti, di eventi che hanno avuto luogo. È una lezione, perché ci avvicina alla verità»²³. Secondo questa concezione la mostra non aveva bisogno di spiegazioni o contestualizzazioni. L’oggetto poteva parlare da solo proprio perché trascendeva misticamente la sua forma materiale, creando un legame profondo con gli spettatori, al di là delle parole o della logica.

Nei musei coloniali l’immaginario legato al martire fascista veniva declinato in modo più specifico nella figura del “martire per l’impero”: un soldato, indubbiamente fascista, caduto mentre svolgeva il suo dovere nelle colonie africane con l’obiettivo di dare all’Italia l’agognato spazio coloniale che essa, secondo il regime, meritava e che le era sempre stato negato. Interpretando il fascismo come compimento pieno degli ideali risorgimentali²⁴, il soldato martire per l’impero veniva iscritto a pieno titolo in una tradizione di martiri che dalle lotte ottocentesche per l’indipendenza giungeva alla presa di Addis Abeba²⁵. Un caso eclatante in questo senso è l’uniforme insanguinata del generale Rodolfo Graziani, esposta in una sala del Museo a lui interamente dedicata. L’uniforme era quella indossata da Graziani il 19 febbraio 1937, giorno dell’attentato organizzato ad Addis Abeba da parte dei partigiani etiopi con l’intento di colpirlo²⁶. L’intenzione, mettendola in mostra nel Museo coloniale, era quella di suscitare nei visitatori commozione e indignazione per la spietatezza degli etiopi, presentando Graziani come una vittima, esibendone addirittura il sangue e sottolineando così la volontà del generale di offrire la propria vita in un estremo sacrificio patriottico a difesa dei nuovi e faticosamente conquistati possedimenti africani dell’Italia. Molto spesso, infatti, il sangue degli eroi risorgimentali, che aveva macchiato armi, suolo o i loro stessi abiti, era stato esposto nei musei dedicati alla lotta per l’unità del paese²⁷.

²³ G. Guido, *Il Museo dell’Impero d’Italia*, Cappelli, Bologna 1941.

²⁴ M. Isabella, *Liberalism and Empires in the Mediterranean: The View-Point of the Risorgimento*, in: *The Risorgimento Revisited Nationalism and Culture in Nineteenth-Century Italy*, a cura di S. Patriarca, L. Riall, Palgrave, New York 2012, pp. 232-254.

²⁵ Un’idea che in realtà precede il fascismo: G. Finaldi, *Italian National Identity in the Scramble for Africa. Italy’s African Wars in the Era of Nation Building, 1870-1900*, Peter Lang, Bern 2009.

²⁶ Dopo il fallimento dell’attentato ai più alti comandi degli occupanti, le camicie nere e anche semplici civili italiani di Addis Abeba si scatenarono per tre giorni sugli abitanti etiopi massacrando in tre giorni il 19-20% della popolazione della capitale. I. Campbell, *The Addis Ababa Massacre: Italy’s National Shame*, Oxford University Press, Oxford 2017.

²⁷ Si veda Baioni, *Vedere per credere. Il racconto museale dell’Italia unita*, cit.; in: A.M. Banti, *La memoria degli eroi*, in *Il Risorgimento. Storia d’Italia. Annali*, Vol. 22: *Il Risorgimento*, a cura di A.M. Banti, P. Ginsborg, Einaudi, Torino 2007, pp. 636-663.

L'arrivo di nuovi manufatti e oggetti della campagna d'Etiopia rese necessaria una ristrutturazione dell'esposizione e nel 1937 il Museo fu inaugurato per la terza volta con una sala riservata ai cannoni recuperati ad Adua, esposti anche nel cortile del museo²⁸. Il 1° marzo 1896, nei pressi della città di Adua, le forze etiopi sconfissero l'esercito d'invasione italiano; questa vittoria decisiva vanificò per quarant'anni la campagna del Regno d'Italia per espandere il proprio impero coloniale nel Corno d'Africa. L'umiliazione militare italiana del 1896 fu un vero e proprio trauma nazionale che i leader più demagogici, in particolare con l'avvento del fascismo, cercarono di vendicare²⁹. Con l'invasione del 1935 il revanscismo italiano infine si compì e l'onore militare riscattato venne testimoniato anche nel Museo coloniale, riportando in patria i cannoni italiani persi ad Adua: oggetti dall'alto valore emotivo, soprattutto se esposti a decine vicino all'imponente dipinto di Michele Cammarano, "La Battaglia di Dogali", che ricordava un'altra sconfitta subita dagli italiani a Dogali nel 1887. L'eroismo dei soldati italiani di tutte le epoche, veri e propri martiri della causa coloniale, era testimoniato nel museo da oggetti e testimonianze chiamati a evocare le difficili condizioni in cui vivevano lottando per preservare i tanto agognati possedimenti italiani d'oltremare, da Dogali alla Seconda guerra mondiale: al museo era esposto anche un campione duro e annerito del pane che veniva distribuito quotidianamente ai soldati italiani assediati dagli inglesi a Gondar nel settembre 1941.

Se le esperienze nella capitale del Museo coloniale e della Mostra della Rivoluzione fascista contribuirono alla diffusione del mito del "martire fascista per l'impero", non si può sottovalutare il ruolo dei musei di provincia nel forgiare e rafforzare la coscienza coloniale degli italiani negli anni Trenta. Fin dall'Unità d'Italia fiorirono i musei civici, accanto alle associazioni dei reduci risorgimentali e alle Deputazioni di storia patria dedicate alla formazione del senso civico e alla conservazione del patrimonio locale, nella convinzione che l'esaltazione della "piccola patria" potesse favorire anche il senso di appartenenza alla "grande patria", e legando così la memoria dei moti cittadini a quella della lotta per l'indipendenza nazionale. Allo stesso modo, per le campagne d'Africa, ogni piccolo paese mostrava con orgoglio nei musei civici il contributo di sangue versato dai suoi cittadini per dare all'Italia un impero coloniale.

Un esempio interessante in questo senso è il Museo della Guerra di Rovereto, inaugurato nell'ottobre del 1921 con lo scopo di raccogliere i materiali della Grande Guerra. Nel 1929, il presidente del Museo, il generale Giuseppe Antonio Malladra, che aveva partecipato alla battaglia di Adua e alla conquista della Libia nel 1911, decise di

²⁸ G.B. *Il Museo coloniale dell'Impero. I cimeli della guerra italo-africana*, "L'Illustrazione italiana", 20 (64), (1937), pp. 545-546.

²⁹ R. Jonas, *The Battle of Adwa: African Victory in the Age of Empire*, Harvard University Press, Cambridge 2011.

aggiungervi due sale coloniali³⁰. Attraverso il museo l'acquisizione delle colonie veniva mostrata esponendo armi e insegne sottratte al nemico, modelli in scala di caserme e battaglie, nonché fotografie che ritraevano i reparti coloniali³¹. L'esposizione si basava principalmente su oggetti lasciati in eredità da soldati della zona che avevano prestato servizio nelle colonie, ma vantava anche donazioni di celebri ufficiali militari e governatori, come Graziani stesso. Il museo, tra i molti materiali, esponeva la spada d'onore del generale Oreste Baratieri, famoso patriota risorgimentale nato nel Tirolo austro-ungarico e governatore della colonia eritrea, accusato di aver abbandonato le sue truppe nella ritirata di Adua. Dopo un lungo periodo (secondo i fascisti) di *damnatio memoriae*, nel tentativo di dimenticare l'impreparazione e i fallimenti dell'Italia in Africa, la figura di Baratieri tornò alla ribalta nella schiera di tutti coloro che, considerati a lungo bistrattati dall'inetto Stato liberale italiano, stavano ormai conquistando un posto tra i "pionieri" e i "martiri", da celebrare ed elevare a modello per le nuove generazioni fasciste³². Nel museo di Rovereto l'esercito era rappresentato come un veicolo di conquista e di costruzione dello Stato, uno strumento di ordine, razionalità e civiltà: in esso si assisteva chiaramente al tentativo di fondere il Risorgimento, la Prima guerra mondiale e le guerre coloniali in un territorio che non poteva essere più lontano dall'Africa in termini geografici e che aveva pagato un prezzo altissimo di distruzione e morte durante la Grande Guerra. Creando un legame mistico tra oggetto e spettatore, il museo cercava di ispirare nei visitatori lo stesso impulso patriottico che aveva guidato le imprese dei soldati in servizio nelle colonie.

Il richiamo alla categoria del martire, affiancando idealmente i caduti d'Africa a uomini e soldati celebri dell'epopea nazionale ottocentesca, era anche un tentativo di far digerire alla popolazione il sacrificio di vite locali che la conquista e il mantenimento delle colonie avevano e avrebbero richiesto. Un caso rilevante in questo panorama è quello del museo di Legnago, in provincia di Verona, una delle regioni al tempo più rurali d'Italia, dove si trova tutt'oggi il Museo Coloniale Maria Fioroni. Maria, figlia di Enrico Fioroni, convinto patriota che aveva combattuto a fianco di Garibaldi nella battaglia di Bezzecca, ebbe modo di studiare e coltivare una molteplicità di interessi tra cui l'archeologia, la ceramica e la storia. Maria svolse le sue intense e multiformi ricerche nel grande palazzo di famiglia, che a partire dai primi anni Trenta trasformò in un museo dedicato alla storia di Legnago, esponendo i materiali archeologici e i cimeli militari e risorgimentali da lei raccolti. Tra il 1939 e il 1941, a completamento delle collezioni

³⁰ Si veda B. Falcucci, *Le sale coloniali del Museo della Guerra di Rovereto: censimento e storia delle collezioni*, "Annali. Museo storico Italiano della Guerra", (28) 2020, pp. 255-273.

³¹ Come ha notato Ilaria Porciani, «i musei di guerra hanno avuto un ruolo potente nell'accendere l'immaginazione di una nazione consolidata dagli sforzi militari contro il nemico, l'altro». I. Porciani, *History Museums*, in: *The Palgrave Handbook of State-Sponsored History After 1945*, a cura di B. Bevernage, N. Wouters (eds.), Palgrave Macmillan, Basingstoke 2018, pp. 373-397.

³² G. Lembo, *Il processo Baratieri*, Cressato, Bari 1935.

“domestiche” dedicate alla storia del territorio veronese, la nobile dimora di famiglia ospitò anche una sala contenente il “museo coloniale” allestito dalla stessa Fioroni³³.

Si trattava di convincere, attraverso l’esposizione delle colonie come terre ricche ed esotiche, la popolazione di un piccolo paese della provincia veneta – uno dei maggiori bacini di manodopera a cui il fascismo attinse per le sue operazioni nel Corno d’Africa e per la colonizzazione agricola della Libia³⁴ – che il sacrificio dei propri cari o di se stessi nelle guerre coloniali del regime era un’impresa preziosa e nobile che serviva la causa imperiale della nazione. Così veniva descritto il museo sul *Bollettino mensile del Fascio di combattimento di Legnago*: gli oggetti esposti rappresentavano «cimeli riflettenti una ricca pagina di storia patria che i legnaghesi hanno scritto col proprio sangue, vittime del più nobile olocausto. Sono caduti per la redenzione di una terra» come quelli di

Beozzo, caduto in Africa Orientale nell’adempimento del proprio dovere. Accanto al ritratto, una medaglietta ch’egli portava al collo ed una bandierina, donate dal padre. Un pugnale insanguinato, colpisce la nostra attenzione, apparteneva – ci dice la signorina Maria che ci accompagna nel corso della visita – a Rossini Angelo, morto in Africa Orientale e fregiato di croce al merito di guerra conferita dal Ministero dell’Africa Italiana³⁵.

In una delle vetrine del museo, all’interno di un umile cestino di paglia, era presentata una piccola quantità di terra impregnata del sangue di Reginaldo Giuliani, sacerdote e legionario fumano, arruolatosi con entusiasmo nell’esercito durante l’invasione dell’Etiopia e morto a Passo Warieu.

Anche il Museo dell’Accademia Militare di Modena si presta a interessanti considerazioni in questo senso. Il museo fu fondato nel 1905, anche se all’epoca erano già esposti all’Accademia alcuni oggetti di ex allievi e militari che avevano combattuto in Africa, spesso come dono delle famiglie dei caduti³⁶. I cimeli coloniali sono tutt’ora esposti in due sale, alcuni in teche e scaffali, mentre altri affissi alle pareti in varie composizioni: bandiere, cartoline, fotografie, documenti, oggetti, abiti, selle e armi si offrono allo sguardo dei visitatori. Tra i cimeli risorgimentali e della Prima guerra mondiale sono esposti un fregio dell’elmo del tenente Giuseppe Cavallazzi, un paio di spalline e tre bottoni della giacca del capitano Stefano Marradi-Fabbroni, due frange di spalline e il pendaglio della sciabola

³³ Maria Fioroni nel primo centenario della nascita (17 Marzo 1887 - 17 Marzo 1987), a cura di G. Barbieri, Fondazione Maria Fioroni, Legnago 1987.

³⁴ F. Cresti, *Non desiderare la terra d'altri. La colonizzazione italiana in Libia*, Carocci, Roma 2011, pp. 188-189; O. Gaspari, *Bonifiche, migrazioni interne, colonizzazioni (1920-1940)*, in: *Storia dell'emigrazione italiana*, Vol. I: *Partenze*, a cura di P. Bevilacqua, A. De Clementi, E. Franzina, Donzelli, Roma 2002, pp. 333-334.

³⁵ Cerilo, *Visita al Museo Fioroni*, “Camicia nera. Bollettino mensile del Fascio di combattimento di Legnago”, 3 (1-2), (1942), p. 3.

³⁶ Accademia militare, *L'Accademia militare di Modena*, Artioli, Modena 1964.

del tenente Giuseppe Malagoli, due frange di spalline e la sciarpa blu del capitano Carlo Zanetti, due bottoni della giacca del maggiore Pietro Toselli, tutti caduti ad Adua il 1° marzo 1896. Nella stessa vetrina si trovano le lettere del tenente Pietro Saccani, caduto a Dogali il 26 gennaio 1887, e un mazzo di fiori raccolti ad Adigrat sulle tombe dei tenenti Tullio e Mario Caputo, caduti ad Adigrat il 16 maggio 1896. Alcune scatole d'argento, contenenti sabbia del cimitero italiano di El Alamein, terra di Cheren e sabbia della Libia, rafforzavano il legame tra sangue e terra all'interno dell'immaginario coloniale, come visto nel caso di Giuliani³⁷. Il museo testimonia quindi anche l'attaccamento alla terra, quasi sacralizzata, conquistata con le armi e conservata in piccole urne, come una preziosa reliquia.

Nell'allestimento del museo, l'eroismo del soldato caduto viene esaltato: il soldato è presentato come un martire e le sue "reliquie" sono esposte come oggetti e ricordi sacri, intrisi di religiosità. Anche se il soldato rappresentato attraverso gli oggetti è caduto, compiendo il proprio dovere fino all'estremo sacrificio, le sue azioni non sono state vane (o almeno, così si credeva), assicurando finalmente all'Italia il proprio impero. La morte del soldato caduto in colonia è dunque una "morte educante"³⁸: i valori che ha difeso vengono trasmessi e le sue azioni servono da monito, ed esempio per le nuove generazioni di cadetti che visitano il museo durante la loro formazione all'Accademia. Il museo, infatti, non è concepito solo come un luogo per "liturgie del lutto"³⁹, dove i soldati caduti possono essere piantati (come testimoniano le lettere e i doni delle madri e delle figlie⁴⁰) e la loro memoria ritualizzata, ma anche come uno spazio "attivo" dove si stringono e si rafforzano i legami comunitari⁴¹.

³⁷ Un riferimento ai concetti nazionalisti e romantici di sangue e terra (*Blut und Boden*), simboli cari al Risorgimento italiano e diffusi in gran parte dell'Europa dell'epoca. Sulla pervasività e sul lungo corso delle immagini delle guerre risorgimentali si veda *Nel nome dell'Italia. Il Risorgimento nelle testimonianze, nei documenti e nelle immagini*, a cura di A.M. Banti, Laterza, Roma-Bari 2010, pp. 329-374. La presenza di campioni di suolo nei musei europei, sebbene interessante, non è stata ancora sufficientemente indagata. Ve ne sono, ad esempio, nel Museo della guerra di Rovereto (nel quale sono conservati campioni di terra prelevati nei principali campi di battaglia della Prima guerra mondiale e collocati negli anni Venti del '900 in ampolle di vetro da don Antonio Rossaro) e nel "Parco della gloria eterna", il Museo della Seconda guerra mondiale di Kiev.

³⁸ S. Soldani, *La morte educante: un inedito di Marino Raicich*, "Passato e Presente", 50 (2000), pp. 107-135.

³⁹ Secondo la definizione di E. Gentile, *Il culto del littorio: La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*, Laterza, Roma-Bari 1993 p. 17.

⁴⁰ S. Kroonenberg, *La genealogia della madre: Maria Drago e la "lingua della mamma"*, "Carte italiane", 2019, 12 (1), pp. 35-50; H. Sanson "La madre educatrice" in *the Family and in Society in Post-Unification Italy: The Question of Language*, in *Women and Gender in Post-Unification Italy*, a cura di K. Mitchell, H. Sanson, Peter Lang, Bern 2013, pp. 39-63; S. Soldani, *Il Risorgimento delle donne*, in: *Storia d'Italia. Annali*, Vol. 22: *Il Risorgimento*, a cura di A.M. Banti, P. Ginsborg, Einaudi, Torino, 2007, pp. 183-224; *Famiglia e nazione nel lungo Ottocento italiano. Modelli, strategie, reti di relazioni*, a cura di I. Porciani, Viella, Roma 2006.

⁴¹ J. Winter, *Sites of Memory, Sites of Mourning: The Great War in European Cultural Memory*, Cambridge University Press, Cambridge 1995, p. 78.

SOPRAVVIVENZE DI UN MITO DI LUNGO PERIODO: I SACRARI DEI CADUTI D'OLTREMARE

Oltre a piccoli monumenti ai caduti d'Africa come quello di Padova e strutture imponenti in materiali nobili come quello di Siracusa – inizialmente destinato ad Addis Abeba e inaugurato nella città siciliana solo nel 1968 – vi sono in Italia alcuni sacrari più grandi, che ospitano al loro interno dei musei. Nelle collezioni ospitate nei sacrari dedicati ai caduti nelle colonie africane ancora oggi il martirio è evocato, talvolta con toni nostalgici, attraverso l'ostensione degli oggetti personali dei caduti, con alcune peculiarità. Un buon esempio in questo senso si trova nell'allestimento del Museo storico del Sacrario dei caduti d'Oltremare di Bari. Pur essendo stato inaugurato negli anni Sessanta, ben oltre la fine dell'impero coloniale e del regime fascista, esso conserva lo spirito di celebrazione del sacrificio dei soldati italiani nelle colonie ed è un esempio lampante della continuità e della pervasività di questo tipo di narrazione. Il Sacrario, progettato dal militare e ingegnere (a sua volta reduce di El Alamein) Paolo Caccia Dominioni, fu inaugurato il 10 dicembre 1967 dal presidente della Repubblica Giuseppe Saragat, diventando così il secondo più grande d'Italia dopo quello di Redipuglia. La ricerca dei corpi dei caduti, inizialmente nel deserto e nei dintorni di El Alamein, poi anche su altri fronti (Balcani, Africa orientale, Mediterraneo), iniziò nel 1948 e durò 14 anni⁴². Al suo interno si trovano i resti di circa 75.000 caduti (di cui più della metà sconosciuti), di cui circa 4.900 da El Alamein, circa 1.300 da Addis Abeba, oltre 1.100 da Massaua, e circa 3.000 da Asmara, Cheren, Gondar, Macallé. Di questi, oltre 140 erano ascari eritrei e libici: i loro nomi sono incisi su una grande lastra di marmo, accanto ai «caduti accertati ma non individuati in Libia 1940-1945» con la scritta «l'Italia ai valorosi ascari eritrei e libici» in arabo, amarico e italiano. Il Sacrario è pensato per suscitare una forte risposta emotiva da parte del pubblico: i soldati italiani e quelli “indigeni” sono celebrati insieme così come sono morti sui campi di battaglia. La commozione per i “nostri” valorosi ascari caduti «al nostro fianco» non è chiaramente dovuta alle loro azioni in termini assoluti, ma sempre in relazione a «noi, italiani» a cui «il valoroso ascaro» è «fedele»⁴³.

Nel Museo, la sala dei cimeli coloniali comprende bandiere della campagna di Libia, un centinaio di armi organizzate in 15 panoplie, uniformi di ascari e soldati italiani. In una vetrina sono esposte urne contenenti la sabbia di El Alamein e la terra della tomba del duca Amedeo d'Aosta; un'intera vetrina è dedicata proprio al duca «eroe dell'Amba

⁴² A titolo di esempio rispetto alla memoria dell'evento, si veda *Quelli della sabbia... Paolo Caccia Dominioni, El Alamein e altro della campagna in Africa settentrionale, 1940-1943*, a cura di G. Agrati, C. Rossetti, I.S.S.R.A.M., Nerviano 2002.

⁴³ A. Volterra, *Sudditi coloniali. Ascari eritrei (1935-1941)*, Franco Angeli, Milano 2005.

Alagi» con fotografie, cimeli e brani del suo diario. La morte è evocata, ma mai rappresentata direttamente (non sono infatti esposti oggetti insanguinati o fotografie di tombe), rafforzando l'idea che i caduti d'Oltremare continuino a vivere nei loro ideali e nelle loro azioni, trasmessi attraverso il sacrario a chi lo visita.

Se i caduti di Bari non sono presentati come intrinsecamente fascisti, essendo illustrati semplicemente come «soldati italiani», il richiamo al fascismo è più evidente nel Museo reggimentale di Piccola Caprera a Ponti sul Mincio (Mantova), un museo privato sorto nel 1960 in locali che furono di proprietà di Fulvio Balisti, soldato durante la Prima guerra mondiale, legionario a Fiume e poi al fronte in Cirenaica durante la Seconda guerra mondiale e membro di spicco della R.S.I. Il museo raccoglie le storie e i cimeli del reggimento di volontari “Giovani Fascisti”, al fronte cirenaico nel 1940: tra di essi troviamo le consuete lettere, taccuini, pugnali, abbigliamento ed elmetti, berretti e fotografie appartenute ai caduti. Impregnato dallo spirito del «sacrificio» di «eroi dimenticati», il Museo, tuttavia, viene “aggiornato” costantemente: alcuni reduci, ad esempio, si sono recati in Cirenaica nel 2005 a raccogliere della sabbia nei pressi di un'antica postazione anti-carro italiana e donata al museo all'interno di una boccetta. L'annesso sacrario di Ponti sul Mincio, inoltre, è teatro di vere e proprie celebrazioni commemorative ricorrenti, con messe e fiaccolate in ricordo degli anniversari della battaglia di Bir el Gobi e una celebrazione annuale, il 7 agosto, dedicata alle truppe coloniali.

IL MARTIRIO PER LE COLONIE: UNA LITURGIA SECOLARE

Se il rapporto tra i vivi e i morti è cruciale in ogni contesto storico, come ha sottolineato Pierre Nora, i musei e i memoriali funzionano come *lieu de mémoire* quando il *milieu de mémoire* non c'è più⁴⁴: un concetto che è particolarmente vero per i musei considerati in questo lavoro. Le modalità moderne dell'esposizione, sottolinea Barbara Kirshenblatt-Gimblett, affondano del resto le loro radici nell'atteggiamento rinascimentale europeo nei confronti della rappresentazione della “vera croce” e del suo feticcio⁴⁵. Nel corso del XVIII secolo, l'esposizione di “oggetti biografici” divenne un intrattenimento popolare: ad esempio, Madame Tussaud fece pratica comune di esporre tali oggetti, che si riteneva “autenticassero” le celebri statue di cera⁴⁶. Come diretta conseguenza del *culte des grands hommes* settecentesco⁴⁷, durante il periodo della Rivoluzione francese oggetti,

⁴⁴ P. Nora, *Between Memory and History: Les Lieux de Mémoires*, “Memory and Counter-Memory”, 26 (1989), pp. 7-24.

⁴⁵ B. Kirshenblatt-Gimblett, *Destination culture. Tourism, Museums and Heritage*, University of California Press, Berkeley 1998, p. 30.

⁴⁶ K. Berridge, *Madame Tussaud: A Life in Wax*, Harper Collins, New York 2007.

⁴⁷ S. Glover-Lindsay, *Mummies and Tombs: Turenne, Napoléon, and Death Ritual*, “The Art Bulletin”, 82 (3), (2000), pp. 476-502.

resti corporei, capelli e ceneri appartenenti a “grandi uomini” apparvero nei primi musei pubblici di Parigi. Allo stesso tempo, in Europa, cimiteri, ossari, cripte, catacombe e musei sono stati luoghi fondamentali nella costruzione delle identità nazionali, scandendo la vita del continente ed esponendo non solo i resti di “grandi uomini”, ma anche di persone comuni, fino al caso eclatante del “milite ignoto”⁴⁸.

L'autorità politica, del resto, ha fatto da sempre un profondo ricorso a resti umani e reliquie per radicare e legittimare la propria forza e propagare il proprio prestigio⁴⁹. Il potere secolare ha creato le proprie reliquie, consentendo i processi di trasferimento della sacralità dal livello religioso a quello politico⁵⁰, un modello rintracciabile in modo chiaro nel caso del fascismo italiano. Nel corso dei suoi studi, Emilio Gentile ha evidenziato la configurazione del fascismo italiano come religione politica e la sua sacralizzazione, con un carattere esclusivo e fondamentalista. Il fascismo impose l'osservanza dei suoi comandamenti e la partecipazione al “culto politico”, santificando la violenza come arma legittima nella lotta contro i nemici, mirando a incorporare la religione tradizionale nel proprio sistema di credenze e miti, riservandole una funzione subordinata e ausiliaria. Il regime fascista si sarebbe poi avvalso della forza persuasiva delle liturgie funebri, appropriandosi di molti simboli e momenti cardine della storia d'Italia (il Risorgimento, la Prima guerra mondiale, il cattolicesimo) e facendone oggetto di una rinnovata attenzione politica⁵¹. Nella liturgia fascista i martiri, coloro che erano morti per l'erezione o la difesa del nuovo ordine del regime, ebbero un posto di rilievo, e i loro corpi ricevettero un'attenzione costante: abbiamo già ricordato che nel 1932 fu costruito un monumento al cimitero della Certosa di Bologna per celebrare solennemente il decimo anniversario della Marcia su Roma, ricordando 53 squadristi bolognesi caduti per la causa. Nel 1934 le salme di 37 “martiri” fiorentini furono trasferite nella cripta di Santa Croce, dove erano sepolti molti italiani di spicco, e nel 1938 dieci uomini locali caduti nei primi anni del fascismo furono sepolti nella cripta di san Domenico a Siena. Se il fascismo presentava sè stesso come una religione, musei, sacrari ed esposizioni erano i suoi luoghi di culto, dove la liturgia secolare del fascismo continuava (e continua, come si è visto ad esempio a Ponti sul Mincio), a intrecciarsi con quella religiosa.

Proprio come i martiri religiosi, le motivazioni spirituali dei martiri fascisti erano presentate come avulse da qualsivoglia preoccupazione terrena, un aspetto tanto più evidente nel caso dei “martiri per l'impero”. Si è visto come, sia che si trattasse di generali

⁴⁸ S. Wagner, *The making and unmaking of an unknown soldier*, “Social Studies of Science”, 43 (5), (2003), pp. 631-656; J. Le Naour, *Le soldat inconnu: la guerre, la mort, la mémoire*, Gallimard, Paris 2008.

⁴⁹ *Public Uses of Human Remains and Relics in History*, cit.; Malone, *Architecture, Death and Nationhood Monumental Cemeteries of Nineteenth-Century Italy*, cit.

⁵⁰ M. Cormack, *Sacrificing the Self. Martyrdom and Religion*, Oxford University Press, Oxford 2002.

⁵¹ E. Gentile, *Le religioni della politica*, Laterza, Roma-Bari 2001.

noti a tutti gli italiani come Graziani, sia che fossero oscuri soldati delle province italiane come Beozzo, i soldati dell'impero si distinguevano per coraggio e spirito di sacrificio. Un sacrificio testimoniato dal sangue dei martiri, messo in mostra senza esitazioni, rappreso sui vestiti, come sulla casacca di Rosario Vizzari, artigliere di Reggio Calabria che partecipò alle operazioni di guerra in Nord Africa nel 1941-1942, conservata presso il Museo delle forze armate 1914-1945 di Montecchio Maggiore vicino Vicenza⁵², o nella terra, come nel caso di Reginaldo Giuliani a Legnago, esaltando la violenza eroica come mito galvanizzante.

Mentre la retorica del sangue, del suolo e dell'eroismo mirava a coprire le carenze e la pochezza economica del progetto imperiale, il fascismo mirava a mostrare ai cittadini italiani che l'impero era "un buon affare", nel quale valeva la pena investire persino la propria vita.

I musei, i centri commemorativi e altri siti patrimoniali si sono tradizionalmente affidati all'uso di manufatti fisici per fornire ai visitatori un'esperienza di autenticità: l'obiettivo era (ed è tuttora) quello di scatenare l'immaginazione delle persone e di evocare una risposta emotiva che serva a suscitare empatia e impegno morale nei confronti degli eventi storici e degli attori rappresentati⁵³.

Nei musei fascisti trasmettere "oggettività" non era solo una questione di disposizione accuratamente deliberata dei manufatti, ma anche di rappresentazione di uno spazio potente e significativo costruito intorno allo spettatore, dove le emozioni potevano essere prodotte "strategicamente" nel pubblico⁵⁴, poiché gli oggetti esposti non rappresentavano solo se stessi, ma qualcosa di più ampio. Nei musei gli oggetti dei soldati, oggetti quotidiani e piuttosto banali come i bottoni delle divise dei soldati esposti a Modena, erano e sono caricati di significati⁵⁵. Le strategie museali relative all'ostentazione del martirio prevedevano, infatti, l'accumulo degli oggetti personali dei caduti per l'impero, presentandoli accanto alle armi del nemico africano e alla prova della malafede delle altre potenze europee che tentavano di ostacolare l'espansione coloniale italiana.

È ovviamente difficile giudicare con esattezza l'effetto che questa propaganda coloniale ha avuto sul pubblico dell'epoca e l'esperienza che un visitatore medio può aver

⁵² La casacca fa parte dell'esposizione temporanea "Non sono la sabbia di un deserto qualunque" al Museo delle forze armate dal 27 novembre 2022 al 16 aprile 2023 in cui sono esposti numerosi cimeli di soldati reduci di El Alamein e della campagna in nord Africa.

⁵³ K. Gregory, A. Witcomb, *Beyond nostalgia: the role of affect in generating historical understanding at heritage sites* in *Museum revolutions: how museums change and are changed*, a cura di S. Watson, S. MacLeod, S. Knell, Routledge, London 2007, pp. 263-275.

⁵⁴ P. Griffiths, A. Scarantino, *Emotions in the Wild: The Situated Perspective on Emotion* in *Cambridge Handbook of Situated Cognition*, a cura di P. Robbins, M. Aydede, Cambridge University Press, New York 2008, pp. 437-444.

⁵⁵ F. Bodenstein, *The Emotional Museum. Thoughts on the "Secular Relics" of Nineteenth-Century History Museums in Paris and their Posterity*, "Conserveries mémorielles" [Online], 9, (2011), URL: <http://journals.openedition.org/cm/834>.

ricavato da tali esposizioni museali, sia durante la vita del regime che dopo la caduta del fascismo e la perdita dell'impero coloniale. In definitiva però, come sostiene William Reddy, qualsiasi governo politico stabile crea "regimi emozionali": un'insieme di emozioni, rituali e pratiche normative che cerca di inculcare nella popolazione⁵⁶. I musei analizzati, oltre a cercare di mantenere viva la memoria dei caduti, hanno cercato di ispirare uno spirito di emulazione nei visitatori, cementando la comunità e trasmettendo l'amore e l'orgoglio per l'impero e le "gesta" in Africa ben oltre la caduta del regime fascista.

⁵⁶ W. Reddy, *The Navigation of Feeling: A Framework for the History of Emotions*, Cambridge University Press, Cambridge 2001, p. 129. A tal proposito si veda anche il classico M. Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Albin Michel, Paris 1925.