

Biblioteca Passaré
Studi di arte contemporanea e arti primarie

La collana Biblioteca Passaré, diretta da Luca Pietro Nicoletti, è patrocinata dalla Fondazione Passaré nata a Milano nel 2007 in ricordo di Alessandro Passaré (1927-2006), medico ed esperto d'arte. Dalla sua vasta collezione proviene l'importante raccolta di trecento pezzi di arti primarie africane attualmente in deposito presso il Museo delle Culture (MUDEC) di Milano, dove sono parzialmente esposti, e che nel 2011 erano già stati oggetto della mostra *Mal d'Africa* presso il Castello Sforzesco. Per rendere fruibile a un pubblico più ampio la propria collezione di arte contemporanea la Fondazione ha stipulato un comodato di deposito presso il MAGA di Gallarate. La Fondazione ha inoltre al suo attivo una serie di mostre, in collaborazione con istituzioni pubbliche e private, e ha promosso attività didattiche volte a sensibilizzare verso le culture «altre» gli studenti delle scuole dell'obbligo.

La collana presenta una serie di contributi scientifici rivolti alle due grandi passioni del medico e collezionista a cui è dedicata: l'arte contemporanea e l'arte africana. In omaggio a queste predilezioni estetiche, la collana propone, avvalendosi della collaborazione di specialisti, studi originali, e ha in programma nuove edizioni di classici ormai difficilmente reperibili, dando al contempo spazio al lavoro di giovani studiosi e a ricerche inedite per taglio tematico e interpretativo. L'obiettivo è quello di creare una collezione di testi in cui nuove indagini sul secondo Novecento e sull'arte africana, o sulla loro reciproca influenza, diventino «vicini di scaffale», nella cornice di un discorso unitario, esibendo così le loro «risonanze», per usare una felice espressione dello stesso Alessandro Passaré.

Com'egli infatti osservava, riferendosi soprattutto alle opere d'arte africana e alla loro alterità rispetto alla cultura occidentale, l'arte non è costituita solo dai manufatti, ma anche dagli sguardi che su di essi si posano, costruendovi, con l'occhio e con la parola, un «epigramma visuale». Questa collana vuole raccontare la storicità di quegli sguardi.

Fondazione Alessandro Passaré

Il confronto con l'alterità tra Ottocento e Novecento

Aspetti critici e proposte visive

A cura di Giuliana Tomasella

FONDAZIONE **PASSARÉ**

Quodlibet

Prima edizione: novembre 2020

ISBN 978-88-229-0503-1 | e-ISBN 978-88-229-1156-8

© 2020 Quodlibet srl

Via Giuseppe e Bartolomeo Mozzi, 23 - 62100 Macerata

www.quodlibet.it

La collana «Biblioteca Passaré. Studi di arte contemporanea e arti primarie»
è diretta da Luca Pietro Nicoletti.

FONDAZIONE PASSARÉ

Fondazione Alessandro Passaré

Via Tortona 86, 20144 Milano

info@fondazionepassare.com

<http://www.fondazionepassare.com>

Volume pubblicato con un contributo del Dipartimento dei Beni Culturali: Archeologia,
Storia dell'Arte, del Cinema e della Musica, Università degli Studi di Padova.



Spazi e immagini
del colonialismo

Centro studi interateneo Università di Siena e Università di Padova «Spazi e immagini del colonialismo».

Indice

9	Premessa
11	Définitions et usages propagandistes de l'art colonial. Approche comparée entre la Belgique, la France et l'Italie (1920-1940) Dominique Jarrassé
31	Per una storia dell'arte coloniale italiana: il libro in- edito di Michele Biancale Giuliana Tomasella
45	Mercato, committenza e studi fotografici nell'Eritrea coloniale, 1885-1913 Massimo Zaccaria
59	La Somalia coloniale tra arte e propaganda: opere e vicende espositive di alcuni autori italiani Priscilla Manfren
75	Colonie. Riflessioni su identità, ruolo e fortuna degli artisti sardi oltremare Maria Paola Dettori
91	Le Colonie dei Grafici: Dudovich, Testi, Carboni tra fascino dell'esotico e istanze propagandistiche Chiara Marin
103	«La perfezione architettonica della razza». Alcuni fotomontaggi tra gli anni Trenta e Quaranta Vanessa Righettoni
117	La alteridad evangelizada y exhibida: una revisión de las exposiciones etnológicas misionales (1851-1958) Luis Ángel Sánchez Gómez

- 129 Una dimora per l'Oriente a Venezia: dalla collezione
Borbone al Museo d'Arte Orientale di Venezia
Marta Boscolo Marchi
- 151 Composizione e volume: l'architettura Art Déco in
Tunisia tra modelli d'importazione e cultura locale
Luca Quattrocchi
- 167 La ricezione "scientifica" dell'arte africana nell'Italia
del primo Novecento: appunti
Marta Nezzo
- 183 Primitivi a Milano. Momenti di ricezione editoriale
ed espositiva nel dopoguerra
Luca Pietro Nicoletti
- 197 Un mondo in bianco e nero? Pratiche artistiche e
biografiche di oltrepassamento della linea del colore
Ivan Bargna
- 217 «Je suis l'autre», ma chi è che parla?
Alessandro Del Puppo

Premessa

Questo libro è l'esito di un convegno internazionale di studi promosso dal Dipartimento dei Beni Culturali: Archeologia, Storia dell'Arte, del Cinema e della Musica dell'Università degli Studi di Padova, organizzato da chi scrive, insieme a Marta Nezzo e Priscilla Manfren, e svoltosi nei giorni 7-8 febbraio 2019. Esso raccoglie i contributi di studiosi italiani e stranieri da anni impegnati a mettere a fuoco i complessi e affascinanti rapporti che, in particolar modo dalla seconda metà dell'Ottocento in avanti, si svilupparono tra gli stati del Vecchio Continente e le numerose civiltà ad esso alternative.

In un simile confronto-scontro le arti hanno avuto un ruolo centrale, che tuttavia è rimasto a lungo misconosciuto in un panorama di studi che ha privilegiato altri aspetti delle dinamiche e delle strategie del colonialismo.

Pur ponendo al centro le questioni visuali, abbiamo voluto che tale prospettiva fosse supportata da ampie ricerche storiche, antropologiche ed epistemologiche. Questo libro segue tale linea di lavoro, grazie al coinvolgimento di studiosi di diverse discipline, dall'arte contemporanea alla critica d'arte e alla museologia, fino alla storia contemporanea e all'antropologia.

I temi affrontati sono molteplici: il contributo degli artisti allo sviluppo dell'arte coloniale e delle sue manifestazioni; gli aspetti critici connessi al ruolo dell'arte come strumento utile alla propaganda per la costruzione di una coscienza coloniale nazionale; i legami che tale particolare produzione ebbe con la storia e le vicende politiche che segnarono lo sviluppo dell'imperialismo europeo. A tutto questo si affiancano contributi inerenti agli esiti attuali di quel confronto, rilevando l'attuale assetto del binomio identità-alterità, così come affrontato dai musei e dalla critica nella frequentazione congiunta di oggetti europei e non europei. Grazie alla molteplicità delle prospettive di cui questo libro dà conto, si potrà tracciare un quadro com-

plexivo in cui arte contemporanea, arte non europea, antropologia ed etnologia si intersecano, permettendo di far luce sulle nuove prospettive interpretative degli studi.

G.T.

Définitions et usages propagandistes de l'art colonial
Approche comparée entre la Belgique, la France et l'Italie
(1920-1940)

Dominique Jarrassé

En 1931, en pleine exposition coloniale de Paris, le critique d'art René-Jean écrit : « Qu'est-ce que l'art colonial? »¹. En effet, en se promenant d'un pavillon à l'autre, du Palais permanent (futur musée des Colonies), cadre d'une exposition rétrospective et support du chef-d'œuvre du sculpteur Janniot², au Pavillon des beaux-arts, regroupant les Salons des deux grandes sociétés artistiques coloniales, SPOF et SCAF³, en passant par les collections apportées par les gouvernements de chaque colonie et par chaque pays dans son pavillon spécifique, mais encore en découvrant les décors muraux, dioramas, vitrines missionnaires, etc., on pouvait raisonnablement s'interroger sur le rôle assigné à l'art dans ce contexte très particulier, voire s'interroger sur une définition éventuelle de cette notion alors florissante. René-Jean, non sans scepticisme, rapportait à ces termes d'art colonial les dioramas, les œuvres d'un Mammeri et d'un Dinet, les statues khmères, les « fétiches nègres », les tableaux peints par des artistes voyageurs, « tel beau torse modelé par Gustave Pimienta, d'après une négresse de Montparnasse », les œuvres de touristes de passage... Et de se demander si l'adjonction du vocable « colonial » est bien pertinent ; dans

¹ René-Jean, *Qu'est-ce que l'art colonial?*, « Comœdia », 7 mai 1931.

² Dominique Jarrassé, *Le décor du Palais des colonies : un sommet de l'art colonial*, in Germain Viatte (dir.), *Le Palais des colonies. Histoire du musée des Arts d'Afrique et d'Océanie*, R.M.N., Paris 2002, pp. 78-121.

³ SPOF : Société des peintres orientalistes français, créée en 1893; SCAF : Société coloniale des artistes français, fondée en 1908. Sur ces deux sociétés, Pierre Sanchez, *La Société des Peintres orientalistes français. Répertoire des exposants et liste de leurs œuvres 1889-1943*, introduction par Stéphane Richemond, L'Échelle de Jacob, Dijon 2008; Id., *La Société coloniale des Artistes français, puis Société des beaux-arts de la France d'outre-mer 1908-1970. Répertoire des exposants et liste de leurs œuvres 1908-1970*, introduction par Stéphane Richemond, L'Échelle de Jacob, Dijon 2010.

ce fatras, il cherche « l'art tout court », voire « l'art tout pur ». Toutes les réflexions émanant de critiques reviendront sur ce refus d'une étiquette, réductrice à leurs yeux. Néanmoins, les remarques de René-Jean montrent clairement sur sous « art colonial » sont alors englobés aussi bien les productions des artistes métropolitains (et bientôt indigènes adoptant les techniques occidentales) que les arts originaux des pays colonisés, selon un processus d'appropriation impérialiste. Il semble que, malgré les réserves des critiques de l'époque, l'histoire de l'art ait besoin d'un concept qui désigne ce type de productions⁴, trop longtemps méprisées, mises à l'écart, voire cachées par les institutions héritières de ces collections⁵.

Décoloniser l'histoire de l'art

Dans un double mouvement de réécriture de l'histoire de l'art du XXe siècle libérée des dictats modernistes qui permettaient d'écarter des pans entiers de la production artistique et de ré-examen des valeurs idéologiques qui l'ont modelée, il convient d'entreprendre une décolonisation de l'histoire de l'art, au sens où un spécialiste des *postcolonial studies* l'entendait :

Il faut donc décoloniser les esprits. Il y a donc plus ici qu'une volonté de démystifier une fois pour toutes aux yeux de l'histoire le propos politique et culturel totalisant de la "mission civilisatrice" du colonialisme. Il s'agit d'en finir avec la "violence épistémique" des catégorisations coloniales réifiantes, les mythes européocentristes de l'humanisme et du progrès, le récit linéaire et historiciste de la modernisation, et enfin les historiographies élitistes aveugles à la conscience et aux modes d'action spécifiques des dominés⁶.

⁴ Dominique Jarrassé, *L'art colonial, entre orientalisme et art primitif. Recherche d'une définition*, « Histoire de l'Art », 51, novembre 2002, pp. 3-16.

⁵ Sarah Ligner, Denis-Michel Boëll (a cura di), *Peintures des lointains. La collection du musée du quai Branly-Jacques Chirac*, catalogue de l'exposition (Paris, Musée du quai Branly-Jacques Chirac, 30 janvier 2018-3 février 2019), Musée du quai Branly-Jacques Chirac/Skira, Paris 2018.

⁶ Jacques Pouchepadass, *Le projet critique des postcolonial studies*, in Marie-Claude Smouts (dir.), *La Situation postcoloniale. Les postcolonial studies dans le débat français*, Presses de Sciences-Po, Paris 2007, p. 180.

C'est donc une catégorie efficiente, « art colonial » ou « arts coloniaux » qu'il convient de remettre au jour afin d'en faire l'histoire, d'en analyser les usages propagandistes dans un « système colonial de l'art »⁷ et, évidemment, de la déconstruire en vue d'une lecture plus juste des productions artistiques. Admirer l'immense bas-relief de Janniot (fig. 1) sur la façade de l'ancien musée des Colonies n'est ni faire l'apologie du colonialisme, ni exprimer une nostalgie des années où triomphait l'homme blanc, ni même renverser les valeurs esthétiques modernes au profit des figurations d'un Prix de Rome, c'est d'abord mesurer la qualité plastique que l'impérialisme a su convoquer à son service, tout en comprenant le mode de construction de ces « images », sans les réduire au rôle d'illustration des propos des historiens du colonial. Le « colonialisme esthétique »⁸ est un fait qu'il convient d'aborder avec les outils de l'histoire, de l'anthropologie, de la sociologie, mais aussi de l'histoire de l'art. Cette dernière, effarouchée, a pu faire croire que là n'était pas son affaire, qu'elle ne s'occupait que des chefs-d'œuvre, surtout modernistes, que les arts n'avaient pas participé à cette première phase de mondialisation qu'est la colonisation. Demeurer sur cette position serait faire perdurer dans cette discipline des tendances latentes à l'usage de catégories issues des taxinomies pseudo-scientifiques relayées par le modernisme, et qui sont « inconsciemment » occidentalocentrées, racistes et impérialistes.

⁷ Sur ce système, Dominique Jarrassé, introduction à Dominique Jarrassé et Laurent Houssains (dir.), « Nos artistes aux colonies ». *Sociétés, expositions et revues dans l'empire français 1851-1940*, Editions Esthétiques du Divers, Le Kremlin-Bicêtre 2015 ; Id., *Un « colonialisme esthétique ». La peinture aux expositions coloniales*, in *Peintures des lointains. La collection du musée du quai Branly-Jacques Chirac* cit., pp. 89-97 ; Id., *Système colonial de l'art et usages de l'exotisme dans l'Art Déco*, in *Exotic X Modern. French Art Deco and Inspiration from Afar* [en japonais], catalogue de l'exposition (Tokyo, Metropolitan Teien Art Museum, 6 octobre 2018-14 janvier 2019, Tatebayashi, Gunma Museum of Art, 22 janvier 2019-31 mars 2019), Teien Art Museum, Tokio 2018, pp. 164-171.

⁸ *Exposition coloniale internationale de Paris. Beaux-arts*, préface d'Henry Bérenger, Exposition coloniale internationale, Paris 1931. Henry Bérenger (1867-1952), sénateur de la Guadeloupe, est président de la SCAF depuis 1925 et président de la Commission des beaux-arts de l'exposition coloniale de 1931 (Jarrassé, *Un colonialisme esthétique* cit. ; Sanchez, *La Société coloniale des Artistes français* cit.).

I.
Alfred Janniot,
*Sculpteur
annamite*,
détail du bas-
relief du Musée
des Colonies,
1931. Photo de
l'auteur.



Le discours colonial de l'art doit être décrypté dans sa double dimension d'appropriation et de hiérarchisation. On saisit bien un processus d'accaparement, quand Léonce Bénédite (1859-1925), le président de la SPOF, déclare à Tunis⁹ :

Dans ce pays dont les destinées sont désormais liées aux nôtres, vous comprenez que tout ce qui est son passé, ce qui fit sa gloire, ce qui constitue son histoire, son attrait, sa physionomie, nous appartient comme autant de richesses provinciales, de fragments précieux du grand patrimoine national qu'il faut jalousement garder intact.

Puis, lyrique, appelant à la préservation des « richesses artistiques » locales, il s'écrie : « Ne laissez pas grandir les taches sur le burnous blanc du Prophète. Faites bien entendre aux yeux insensibles à ces charmes incomparables que c'est là un trésor, un vrai trésor de bel argent que vous possédez ». Les artistes, parallèlement aux archéologues, se doivent donc de faire l'inventaire de ce trésor « national ». De même, ils doivent contribuer à la sauvegarde des industries d'art, les rapports sur ces questions pour l'Afrique du Nord en particulier, sont innombrables et cette même société des Orientalistes a introduit dans certaines de ses expositions des sections d'artisanat indigène. C'est l'autre volet inscrit dans la notion d'art colonial, peut-être ici faudrait-il plutôt utiliser un pluriel, tant la variété des productions artistiques comprises sous ce vocable est large : comme le pressentait René-Jean, il est dès lors question des œuvres des artistes métropolitains à thèmes coloniaux, mais aussi des différents artisanats indigènes et même, appropriation majeure, des arts anciens. On ne se contente pas de s'accaparer les vestiges archéologiques, dont l'enjeu est souvent de rappeler que cette colonisation civilisatrice est la seconde, après la romaine... Roberto Papini le dit crûment lors de la Mostra internazionale di arte coloniale de Rome :

⁹ Propos rapportés dans *Le Salon Tunisien*, « La Revue tunisienne », 14, mai 1897, p. 243. Discours repris dans L. Bénédite, *Une tentative de rénovation artistique. Les « peintres orientalistes » et les industries coloniales*, « Revue des Arts décoratifs », avril 1899, pp. 97-105.



2.
*L'Exposition
 coloniale de
 Luxembourg,*
 « L'Illustration
 congolaise »,
 146, 1^{er}
 novembre
 1933, p. 4723.

qui ait organisé des expositions internationales qui lui soient entièrement dédiées²⁷. De ce fait plusieurs critiques d'art ont proposé des définitions bien plus riches que celles que l'on peut recueillir en parcourant les presses belge et française; un débat s'en est suivi²⁹. Certes l'Italie ne dispose pas de puissantes sociétés comme la SPOF et la SCAF avec leurs salons annuels et la production globale n'atteint pas l'ampleur de ce qui s'est produit en France de la fin du XIX^e siècle aux années 1960. Cela vient aussi de ce que cet art colonial, longtemps peu étudié, est profondément lié au développement de l'impérialisme fasciste qui usa avec une ampleur incomparable de la propagande. Le régime affecte en effet un rôle nouveau au colonialisme dans

do et Lubaki, dont la gloire a été confirmée par *Beauté Congo 1926-2015 Congo Kitoko* à la Fondation Cartier en 2015. Il est remarquable qu'en Belgique les peintres coloniaux ont souvent été aussi les promoteurs de la défense de l'art nègre; ce n'est pas vraiment le cas en France ou en Italie où ce sont plutôt les milieux d'avant-garde qui jouèrent ce rôle²⁷.

Une « propaganda per l'arte coloniale »

L'Italie, plus tard venue dans le concert colonial, a cependant le premier rôle dans l'usage de l'art colonial; c'est le seul pays

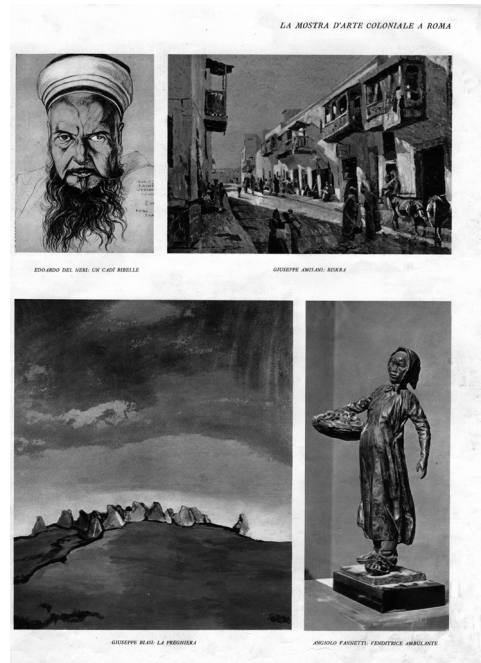
²⁷ Joseph-Marie Jadot, *La Colonisation belge du Congo et l'Art nègre*, « Institut Royal Colonial Belge. Bulletin des séances », XVII, 1, 1946, pp. 246-248.

²⁸ Jarrassé, *Usages fascistes de l'art colonial et dénis d'histoire de l'art* cit.

²⁹ Giuliana Tomasella, *Esporre l'Italia coloniale. Interpretazioni dell'alterità*, regesto delle esposizioni di Priscilla Manfren e Chiara Marin, Il Poligrafo, Padova 2017, pp. 75-86.

son projet de restauration de la grandeur « impériale » italienne. Il met donc en place une « propaganda per l'arte coloniale »³⁰ en vue de créer une « coscienza coloniale » (qui n'existait donc pas...) D'emblée, il convient de reconnaître – et les responsables eux-mêmes le constatent au cours des années 1930 – que la production n'a pas été à la hauteur des ambitions et des investissements; peu d'artistes de premier rang s'y sont investis : pour autant quelques-uns, Giorgio Oprandi, Giuseppe Biasi ou Lidio Ajmone, méritent d'être réévalués. En revanche, sur le plan de l'organisation d'expositions spécifiques et de l'élaboration théorique de la notion, la contribution italienne est majeure.

Le régime fasciste multiplie les expositions spécifiques, locales, syndicales, etc. Il n'est donc pas étonnant que l'art colonial ait reçu cette consécration : l'initiative en revient à l'Ente autonomo Fiera campionaria di Tripoli qui, non sans difficulté, réussit à convaincre le ministre De Bono, et plus difficilement Mussolini, le ministre estimant « che essa potesse servire *come sana e efficace propaganda coloniale* » et que cela ne coûterait rien à l'Etat³¹. Présentée au Palais des Expositions d'octobre 1931 à janvier 1932, la Prima mostra internazionale di arte coloniale de Rome a eu un écho important dans la presse illustrée et spécialisée (fig. 3). Auparavant, quand le Museo coloniale³² du



3. La Mostra d'Arte coloniale a Roma, planche de photos extraite de « L'Illustrazione italiana », LVIII, 43, 25 ottobre 1931. Œuvres d'Edoardo del Neri, Giuseppe Amisani, Giuseppe Biasi et Angiolo Vannetti.

³⁰ Selon l'expression claire d'Aldo Barbaro, *Importanza, aspetti ed ammaestramenti della Prima mostra d'arte coloniale*, « L'Oltremare », V, 11 novembre 1931, p. 425.

³¹ Archivio Centrale dello Stato, PCM-6569-14-1 : lettre du 16 juin 1930.

³² Francesca Gandolfo, *Il Museo Coloniale di Roma (1904-1971). Fra le zebre nel paese dell'olio di ricino*, Gangemi, Roma 2014. Cette étude néglige les beaux-arts au profit de l'archéologie.

Per una storia dell'arte coloniale italiana: il libro inedito di Michele Biancale

Giuliana Tomasella

All'Archivio Storico diplomatico del Ministero degli Affari Esteri, si conservano il dattiloscritto con correzioni autografe (datato 4 aprile 1940) e la seconda versione riveduta di un libro di Michele Biancale che doveva intitolarsi *L'arte coloniale in Italia*. Nella stessa busta ci sono le foto (circa un centinaio) che l'autore intendeva utilizzare come apparato illustrativo¹.

Si tratta di cinquantuno fogli che hanno come tema la pittura e – molto marginalmente – la scultura; nei primi trentasei ci si concentra sull'Ottocento; dopodiché si passa, piuttosto bruscamente e con un notevole salto cronologico, a parlare delle esposizioni degli anni Trenta del Novecento, cui si riconosce un ruolo non solo promozionale, ma addirittura generativo dell'arte coloniale italiana recente. Segue un breve capitolo a parte (di ulteriori undici pagine) dedicato all'architettura. Nonostante l'avanzato stato di lavorazione, l'impressione che se ne ricava è di una notevole disorganicità e incertezza metodologica, nel frequente scarto tra elencazione di artisti e descrizione di opere, tentativo di inquadramento teorico, sforzo di contestualizzazione storica.

La data indica una concomitanza con la Prima Mostra Triennale delle terre italiane d'oltremare, che si aprì a Napoli il 9 maggio 1940, tuttavia sia nell'organigramma della mostra, che nei due cataloghi dedicati alla rassegna artistica², il nome di

¹ Michele Biancale, *L'arte coloniale in Italia*, dattiloscritto, Roma, Archivio Storico-Diplomatico del Ministero degli Affari esteri e della Cooperazione Internazionale, ASMAI, vol. V, b. 13, fasc. 174-179; nella prima versione, il libro si intitolava *L'arte coloniale italiana dell'Ottocento e del Novecento*.

² *Prima Mostra Triennale delle terre italiane d'oltremare. Napoli - 9 Maggio XVIII. Guida*, Raimondi, Napoli 1940; Sergio Ortolani, Bruno Molajoli, Felice De Filippis, *Le terre d'oltremare e l'arte italiana dal Quattrocento all'Ottocento*, Edizioni della Mostra d'Oltremare, Napoli 1940; Ugo Ortona, *Le terre d'oltremare e l'arte italiana contemporanea*, Edizioni della Mostra d'Oltremare, Napoli 1941.

Biancale non compare e non è presente neppure fra i riferimenti bibliografici, nonostante il suo nome fosse legato, in particolare, a uno dei pittori più celebrati nella rassegna napoletana, Michele Cammarano, al quale aveva dedicato una monografia nel 1936³.

In ogni caso, la presenza dei materiali alla Farnesina lascia supporre che ci sia stato un incarico ufficiale, per qualche motivo non condotto a termine, da parte del Ministero dell'Africa Italiana o del suo attivissimo Ufficio Studi e Propaganda. D'altronde, come gli stessi inventari d'archivio dimostrano, la produzione scientifica di argomento coloniale – di amplissimo spettro: dalla geografia all'archeologia, dalla botanica alla mineralogia ecc. – costituiva un supporto fondamentale all'azione politica e ci sono interi e corposi fascicoli che raccolgono monografie, articoli, atti di convegno.

Michele Biancale (1878-1961) è stato uno storico e critico d'arte di un certo rilievo, autore di numerosi scritti. Agli inizi della sua carriera si collocano dei saggi modernistici, alcuni dei quali apparsi anche sull'«Arte» di Adolfo Venturi e dedicati, per esempio, a Moroni e la pittura bresciana, Evaristo Baschenis, Vittore Ghislandi; ben presto, tuttavia, accantona tali argomenti per dedicarsi alla pittura e scultura contemporanee, con particolare riferimento all'Ottocento napoletano. Fra le sue opere di maggior rilievo ci sono due volumi dedicati all'Otto e Novecento, all'interno della collana curata da Paolo D'Ancona, Fernanda Wittgens e Irene Cattaneo, pubblicata nelle edizioni di Primato nel 1961⁴.

³ Michele Biancale, *Michele Cammarano*, Arti Grafiche Bertarelli, Milano-Roma 1936. Un unico fugace riferimento a Biancale si trova nella scheda dedicata a Cammarano da Felice De Filippis nel catalogo della mostra napoletana del 1940: Ortolani, Molaioli, De Filippis, *Le terre d'oltremare e l'arte italiana dal Quattrocento all'Ottocento* cit., p. 234; tuttavia il libro su Cammarano non viene nemmeno citato in bibliografia.

⁴ Si vedano, per esempio: Michele Biancale, *Evaristo Baschenis Bergamasco, dipintore degli antichi liuti italiani*, Tipografia Unione Editoriale, Roma 1912; *L'arte di frate Vittore Ghislandi*, Tipografia Unione Editoriale, Roma 1913; *Giovanni Battista Moroni e i pittori bresciani*, Tipografia Unione Editoriale, Roma 1914 (questi tre articoli furono pubblicati sulla rivista «L'Arte»); *Pretesti per una nuova interpretazione dell'Ottocento italiano*, [Roma : s.n.], [1926]; *Le serpi e gli storpi di F. P. Michetti: saggio di un'interpretazione dell'arte michettiana*, Bestetti & Tumminelli, Milano-Roma

Nell'ambito degli studi sul colonialismo, Biancale ci è noto soprattutto perché nel 1934 lo troviamo in veste di commissario artistico della Seconda mostra internazionale d'arte coloniale di Napoli e protagonista di una svolta significativa – l'invio di otto artisti in Africa – da lui stesso rievocata in un articolo del 1940, che costituì l'occasione per ripercorrere le tappe dello sviluppo dell'arte coloniale italiana, i cui caratteri erano andati precisandosi attraverso le successive e sempre più imponenti esposizioni ad essa dedicate:

[Ma] la cosa più importante della Seconda Mostra di Napoli fu l'aver tentato di creare negli artisti una coscienza coloniale mandandoli a dipingere in vari punti delle colonie italiane, in una presa di contatto diretta con una realtà differente da quella abituale. Il tentativo ebbe anche un carattere di esperimento; nel senso che il Commissario di tale Mostra inviando artisti non più giovani, ma che già avevano un loro modo d'esprimersi, come Casciaro e Nomellini, e inviando artisti di corrente nova come Surdi, Michele Cascella, Bocchetti, Cabras, Domenico De Bernardi, Vincenzo Colucci, voleva darsi conto del modo con cui tali artisti o reagivano al loro stile abituale o l'atteggiavano.

I risultati furono abbastanza soddisfacenti; ma al di sopra di essi s'era aperta la via a quella conoscenza diretta della colonia che da noi era stata solo il privilegio di tre o quattro artisti⁵.

Sottolineando lo scarto e l'ulteriore potenziamento segnato dalla grandiosa Triennale d'oltremare, Biancale precisava:

Con la conquista dell'Impero l'Italia ampliava enormemente le possibilità limitate delle due Mostre su ricordate⁶, e il Duce poteva assegna-

[1927?]; *Courbet e Cammarano*, [s.l. : s.n., 1935?]; *Mostra dell'ottocento italiano: Galleria Michelangelo*, Galleria Michelangelo, Firenze [1946?]; *Ottocento-Novecento*, Edizioni di Primato, Roma 1961. Sergio Samek Lodovici, nella voce dedicata a Biancale in *Storici, teorici e critici delle arti figurative d'Italia dal 1800 al 1940*, Tosi, Roma 1946 (prima ed. E.B.B.I., Istituto editoriale italiano B.C. Tosi, 1942), lo ascriveva senza esitazioni all'ambito formalistico, affermando: «di ascendenza metodologica manifestamente longhiana e cecchiana ha vivace il senso visivo dell'opera, con forte piglio polemico, la cui espressione immediata risiede nel suo cauto proscrivere ogni indagine che si muova oltre i limiti dell'esperienza metrico-formale» (p. 98).

⁵ Michele Biancale, *La Prima Mostra Triennale delle terre italiane d'oltremare*, «Le Arti», III, ottobre-novembre 1940, p. 54.

⁶ Il riferimento, qui, oltre che alla citata Seconda mostra internazionale d'arte coloniale di Napoli del 1934, è alla Prima mostra internazionale d'arte coloniale di Roma del 1931.

re a questa Triennale il nuovo titolo e le nuove finalità. Certo che non poteva più bastarle un palazzo o un Castello; e le baracche con l'arabo che incanta i serpenti, e il parco con quei pochi cammelli malinconici e nostalgici che già avevano allietato o meravigliato le folle partenopee nei camminamenti del fossato del Castello Aragonese, erano già cose superate. La Triennale ha un fine assai più vasto, quello di far conoscere agli Italiani "le potenziali risorse delle Terre d'Oltremare" come si esprime il Commissario Generale di essa⁷.

Nell'entusiastica celebrazione dell'esposizione napoletana, l'unico punto in cui trapela un motivo polemico è quello finale, dove, riferendosi alle opere ottocentesche selezionate, Biancale osserva:

Così nell'Ottocento si sono potute includere opere dell'Hayez, del Cacelli, del D'Azeglio, del Caffi, del Fontanesi, (del suo breve periodo giapponese), del Marinelli, del Puccinelli, del Fattori, del Pagliano, di Marco De Gregorio, di Carlo Mancini, del Nelli, del Barabino, del Cremona, opere che non figurarono nell'altra Mostra perché forse si pensò che esse, eccetto per alcune, come quelle del Marinelli, del De Gregorio, fossero d'un Oriente arbitrario⁸.

Nell'ambito di una rassegna in cui le diverse arti cooperavano alla costruzione di una vera e propria città destinata a celebrare l'espansione dell'Italia e il moderno sviluppo delle colonie, quell'«Oriente arbitrario» costituisce insomma una nota stonata, rievocando gli stereotipi di maniera così vilipesi nel dibattito che investì letteratura e arte coloniale tra il finire degli anni Venti e gli anni Trenta. È possibile vederci, forse, anche una certa insofferenza del critico per essere stato tenuto completamente fuori dall'organizzazione della grande kermesse.

Tracciando la sua storia dell'*Arte coloniale in Italia*, fra XIX e XX secolo, Biancale univa la sua competenza di ottocentista all'esperienza maturata in seno alla rassegna napoletana del 1934, in occasione della quale – come si è visto – aveva mostrato di comprendere con chiarezza la necessità di un potenziamento della produzione artistica coloniale italiana,

⁷ Biancale, *La Prima Mostra Triennale delle terre italiane d'oltremare* cit., p. 55.

⁸ Ivi, p. 57.

attraverso strategie che mediava dalla più antica e consolidata esperienza francese⁹.

Seguendo la storia delle esposizioni coloniali in Italia, si avverte uno scarto all'inizio degli anni Trenta: la presenza delle opere d'arte, prima episodica e a tratti casuale, diviene molto più massiccia e organizzata, orchestrata fin nei minimi dettagli¹⁰. Che vi sia un cambio di passo nella politica culturale del regime negli anni Trenta è cosa largamente nota e anche in quest'ambito la regia diviene evidente e pervasiva: si offre sostegno agli artisti perché si mettano al servizio della politica coloniale. Si comprende il potenziale propagandistico dell'arte e lo si dice esplicitamente; in occasione della Prima mostra internazionale d'arte coloniale di Roma del 1931, per esempio, si legge in catalogo un'affermazione programmatica di questo tenore:

L'Ente pensa che per giungere al cuore ed alla mente degli uomini non vi ha mezzo più rapidamente suasivo dell'arte. Alla bellezza, comunque e in qualsivoglia forma espressa, a questa invincibile ambasciatrice con la quale non si discute, la quale vince solo col mostrarsi, l'Ente Autonomo Fiera di Tripoli affida l'onore e la responsabilità di propagandare su vasta scala l'idea coloniale¹¹.

Non può stupire, dunque, che l'attività di supporto teorico veda una parallela intensificazione a ridosso di tale data. Ciò su cui ci si interroga è la natura stessa dell'arte coloniale, di questa peculiare branca dell'arte di stato, che tuttavia si ha ritengo a definire in modo così esplicito. Anche nel caso in cui si prendano in esame delle mostre specifiche, non si tralasciano mai, in apertura,

⁹ Si rammenti che la Francia aveva preceduto di decenni l'Italia in analoghe iniziative, volte a promuovere una coscienza coloniale negli artisti. In proposito si vedano Pierre Sánchez, *La Société des Peintres orientalistes français. Répertoire des exposants et liste de leurs oeuvres 1889-1943*, introduction historique de Stéphane Richemond, L'Echelle de Jacob, Dijon 2008; Id., *La Société coloniale des Artistes français puis Société des Beaux-Arts de la France d'outre-mer. Répertoire des exposants et liste de leurs oeuvres 1908-1970*, introduction historique de Stéphane Richemond, L'Echelle de Jacob, Dijon 2010.

¹⁰ Sul tema mi permetto di rimandare a Giuliana Tomasella, *Esporre l'Italia coloniale. Interpretazioni dell'alterità*, regesto delle esposizioni di Priscilla Manfren e Chiara Marin, Il Poligrafo, Padova 2017.

¹¹ *Programma*, in *Prima mostra internazionale d'arte coloniale. Catalogo*, Fratelli Palombi, Roma 1931², p. 33.

questioni di ordine teorico, inerenti allo statuto dell'arte coloniale e in definitiva alla sua legittimità. Tali interventi sono segnati da un certo imbarazzo, come se si provasse disagio a parlarne.

Il che risulta paradossale e si spiega, almeno in parte, con l'influenza che l'estetica crociana ebbe sulla critica italiana per larga parte del Novecento. La definizione dell'arte come intuizione, inscindibile dall'espressione, e il concetto di liricità ad essa connesso, l'affermazione dell'unicità dell'espressione e il conseguente rifiuto della distinzione tra generi letterari e stili, l'idea che dominio dell'arte fosse quello dell'intuizione dell'individuale e dell'immagine fantastica, la netta distinzione del teoretico dal pratico: queste idee pervadono, come dicevo, la cultura italiana, talora per orecchiamento più che per profonda assimilazione; in ogni caso, se ne trova larga traccia anche negli scritti sull'arte coloniale. A ciò si aggiunge (nel senso che si mescola o si sovrappone) l'influsso della lezione formalista, ormai anch'essa largamente recepita – a diversi livelli – e diffusa nell'Italia di quegli anni. Ciò su cui comunemente si conviene è da un lato la necessità di parlare di *Arte* senza aggettivi, dall'altro l'esigenza di concentrarsi eminentemente sui valori formali dell'opera, prescindendo dal soggetto. L'imbarazzo nella definizione dell'arte coloniale si comprende dunque sia facendo riferimento al concetto crociano di unità dell'arte, sia riferendosi a certo radicalismo anti-contenutistico tipico, per esempio, di un autore molto letto come Matteo Marangoni¹².

Come sfuggire a crocianesimo e formalismo senza però giungere a una rottura esplicita? Come salvare un'arte utile allo

¹² Mi limito a ricordare, per il fondamentale ruolo disseminativo, *Come si guarda un quadro* (Vallecchi, Firenze 1927) e poi *Saper Vedere* (Treves, Milano 1933) di Matteo Marangoni, critico peraltro a sua volta nutrito di crocianesimo. Per capire fino a che punto il soggetto fosse svalutato, può essere utile ricordare un eloquente esempio che Marangoni fa in *Saper Vedere* a proposito della scarsa rilevanza del tema rispetto ai valori formali: «Ho sperimentato il fatto anche su di me: una volta mi furono mostrati dei quadretti del Magnasco di argomento, diciamo, piuttosto ardito; ma io, sedotto subito dalla pittura di questo delizioso artista, non mi accorsi neppure del soggetto, con gran sorpresa di chi me li aveva mostrati» (ed. consultata Milano, Garzanti, 1964, p. 25). Sul crocianesimo della critica d'arte italiana del Novecento rimando a Vittorio Stella, *Il giudizio dell'arte. La critica storico-estetica in Croce e nei crociani*, Quodlibet, Macerata 2005, in particolare pp. 353-487.