

Per una 'Mostra Coloniale' alla Biennale di Venezia

Desideri, speranze e ideologie impossibili

Enrica Sampong
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract The geographic and colonial institutions established in Italy between 1860 and 1880, tasked with exploring the Mediterranean and African regions, played a decisive role in shaping colonial imagery and reinforcing the notion of an apparent national identity. Colonial exhibitions were the sector most profoundly influenced: displaying objects and artefacts, these exhibitions provided an opportunity to construct a historical identity. Beginning with the First International Exhibition of Colonial Art in Rome in 1931, numerous subsequent exhibitions aimed to disseminate colonial ideology through artworks. The Venice Biennale managed to maintain a certain degree of autonomy, rejecting several proposals to showcase colonial art between 1928 and 1934. However, the intense and relentless fascist propaganda prevalent before and during the Ethiopian war facilitated the inclusion of colonial art in the Venice Biennale, beginning with the 1936 edition.

Keywords Colonialism. Colonial art. Venice Biennale. Italian Colonialism.

Sommario 1 La (de)costruzione di un immaginario coloniale. – 2 La Biennale di Venezia e l'arte coloniale: un desiderio dapprima impossibile. – 3 «Proposte per una 'Mostra Coloniale' alla Biennale (declinata)». – 4 1936: il sogno coloniale nelle sale dei «disegni d'Africa».

Questo saggio mette in luce come i tentativi di inserire una sezione d'arte coloniale nella Biennale di Venezia riflettessero non solo l'ambizione di celebrare l'impero fascista, ma anche la volontà di indirizzare il dibattito artistico e culturale italiano verso nuovi orizzonti ideologici. La ricostruzione della Prima Mostra Internazionale d'Arte Coloniale del 1931 a Roma, la proposta per una sala coloniale alla Biennale di Venezia del 1934 (poi declinata) e la mostra *Somalia Pittoresca* del 1936 a Venezia sono alcuni esempi chiave che evidenziano questa complessa relazione tra arte, ideologia e storia. Le proposte per una mostra coloniale alla Biennale, tra desideri di controllo e ambizioni di conquista, rappresentano il tentativo di tradurre in arte un'idea di dominio, esplorando i limiti e le contraddizioni di un immaginario coloniale che rimase sempre parziale,

incompleto, eppure concretamente presente nelle dinamiche culturali dell'Italia al tempo del fascismo.

1 La (de)costruzione di un immaginario coloniale

Come riporta un articolo della *Gazzetta di Venezia* del 1885:

Non è ancora un secolo che l'Africa veniva appena degnata di uno sguardo di commiserazione; oggi è quasi, direi, sulla bocca di tutti. Se ne occupa con ansietà il popolano che spende volentieri il suo soldo per comprare il giornale che ne parli; come lo scienziato che nella solitudine del suo gabinetto esamina, studia, compara, l'immenso materiale che viene oggi di più ammassandosi per la conoscenza di questa terra degli enigmi.¹

A partire dalla metà dell'Ottocento la popolazione italiana entrò in contatto, spesso senza volerlo, con l'Africa. Le autorità governative – dapprima sotto la guida dei re d'Italia Vittorio Emanuele II e Umberto I, con l'invasione di territori nel Corno d'Africa a partire dal 1882 e poi con la presa dell'Eritrea e della Somalia, successivamente per iniziativa del governo fascista negli anni Venti – misero in atto un programma di presa di coscienza coloniale volto a giustificare le intenzioni politiche. Nel 1885 la *Gazzetta Letteraria* promuoveva l'interesse espansionistico sostenendo che 'tutti' – dalle persone comuni allo scienziato – erano attratti dalle terre africane; riviste come *L'Esploratore*, il *Giro del Mondo* e il *Giornale illustrato di Viaggi e delle Avventure di terra di mare* dedicavano ampio spazio alle esplorazioni del tempo. Tuttavia, in quegli anni, l'alto tasso di analfabetismo e di povertà non consentiva a molti di acquistare periodici o resoconti; più che attraverso le riviste, il 'popolo' veniva raggiunto con i volantini distribuiti nelle città, decorati con illustrazioni e semplici slogan d'effetto.

Partendo da questi presupposti, è importante riconoscere il ruolo fondante delle immagini coloniali come strumento di propaganda in grado di svelare gradualmente il contesto d'origine e permettere la decifrazione della sua struttura interna: una struttura indubbiamente complessa ma che riuscì a ottenere un ampio consenso da parte dell'opinione pubblica del tempo.

L'avvento delle Società geografiche nel 1867 e, successivamente, dell'Istituto Coloniale Italiano nel 1906, svolse un ruolo determinante nel favorire l'accettazione del colonialismo, a partire dalla sconfitta del Regio Esercito Italiano ad Adua (nell'attuale Etiopia) nel 1896 fino alla Prima guerra mondiale. La promozione della conoscenza geografica – centrale nella politica espansionistica – contribuì ad alimentare miti e stimoli patriottici.

Gli istituti geografici diffusero l'idea di un 'sogno coloniale', un desiderio di espansione propagato attraverso l'educazione scolastica, la letteratura, la fotografia e la pittura. Diari e pubblicazioni editi dagli esploratori erano arricchiti da schizzi, disegni e acquerelli realizzati da artisti ispirati dai racconti di chi aveva visto l'Africa, ma erano principalmente 'immagini immaginate', ovvero rappresentazioni interpretate liberamente dai pittori che tendevano a svilire la popolazione africana.

Il colonialismo italiano fu un momento storico doloroso, inizialmente

1 Appendice della *Gazzetta piemontese*. *Gazzetta di Venezia* (1885), ora in Del Boca 2002, 319.

attenuato nella sua narrazione ufficiale, poi gradualmente rimosso dalla memoria collettiva e riportato alla luce solo negli ultimi decenni. Un fenomeno che, nonostante le sue dinamiche drammatiche, venne glorificato in particolare modo negli anni Trenta dal fascismo, attraverso rappresentazioni evocative dei territori d'Oltremare, progettate per suggestionare e persuadere gli italiani che la 'terra degli enigmi' fosse una meta da esplorare e conquistare. I conflitti, le vittime e gli strumenti di repressione furono volutamente celati, oscurando così la reale situazione storica. Tra il mito e la realtà, vi era la propaganda coloniale, la quale si adoperò per influenzare l'opinione pubblica attraverso immagini, tanto efficaci quanto brutali. Non è un caso, infatti, che il settore più influenzato dagli interessi scientifici, intellettuali e politici sia stato quello delle mostre coloniali. Secondo lo studioso Paolo Chiozzi (1992, 37-46), le esposizioni di reperti africani possono essere considerate veri e propri 'luoghi delle immagini', attraverso i quali – soprattutto mediante le fotografie, concepite come testimonianze storiche – era possibile trasmettere un'ideologia sociale e politica, ancor prima di esporre oggetti e collezioni etnografiche.

La storia del colonialismo italiano s'intreccia con quella dei musei etnografici e delle mostre coloniali, il cui sviluppo fu ritardato a causa della sconfitta di Adua. Il Museo Coloniale di Roma,² concepito come un'esemplificazione patriottica del ruolo del colonialismo nella costruzione dello 'stato-nazione', nacque infatti con ritardo; le esposizioni di manufatti africani nei musei coloniali, miravano a legittimare interventi commerciali e politici, contribuendo attivamente alla costruzione di un'identità storica da imprimere nell'immaginario ideologico collettivo. I reperti, sottratti nel corso delle esplorazioni geografiche, trovarono così spazio in edifici permanenti, sale di musei etnografici o bellici e, talvolta, in mostre temporanee di modesto successo. Queste esposizioni tendevano a classificare l'Africa in categorie rigide e denigratorie, riducendone il valore culturale a una rappresentazione semplificata e subordinata. Gli allestimenti museali, progettati senza alcuna considerazione della realtà storica e culturale del continente, miravano unicamente all'esaltazione del prestigio italiano: pannelli decorati con palme, ricostruzioni di villaggi e modellini di uomini africani seminudi facevano da sfondo ai reperti indigeni.

Bisognerà attendere gli anni Venti per assistere a un diverso impulso organizzativo nelle mostre coloniali, che iniziarono a superare la semplice esposizione di prodotti agricoli e di manufatti per trasformarsi in strumenti di legittimazione del dominio coloniale. Questo processo trovò piena espressione negli anni Trenta, quando la politica fascista mise in atto un vero e proprio programma di propaganda estetica. L'arte, e in particolare gli artisti, assunsero un ruolo centrale nella costruzione di un immaginario visivo che esaltava la missione coloniale.

Il 1931 è l'anno della Prima Mostra Internazionale d'Arte Coloniale, organizzata a Roma presso il Palazzo delle Esposizioni [fig. 1], promossa

2 Il Museo Coloniale di Roma fu istituito nel 1904 nella sede dell'Istituto Botanico con la titolazione di Erbario e Museo coloniale. A partire dal 1914 fu noto come Museo Coloniale divenendo un vero e proprio istituto politico e culturale fino alla sua totale chiusura al pubblico del 1971. I reperti raccolti nel Museo Coloniale furono congiunti a quelli del Museo Nazionale Preistorico Etnografico 'Luigi Pigorini' di Roma. Tutti i materiali sono di proprietà statale, tutelati e valorizzati dal Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo. Cf. Gandolfo 2014, 125-38. Sul tema cf. tra gli altri in particolare Ciminelli 2008; Moure Cecchini, Duncan 2022; Acocella, Nicoletti, Toschi 2025; Messina 1993; Bassani 1977; 2015; Gabrielli 1998.

dall'Ente Autonomo della Fiera Campionaria di Tripoli, sotto l'Alto Patronato di Benito Mussolini, allora capo del Governo.

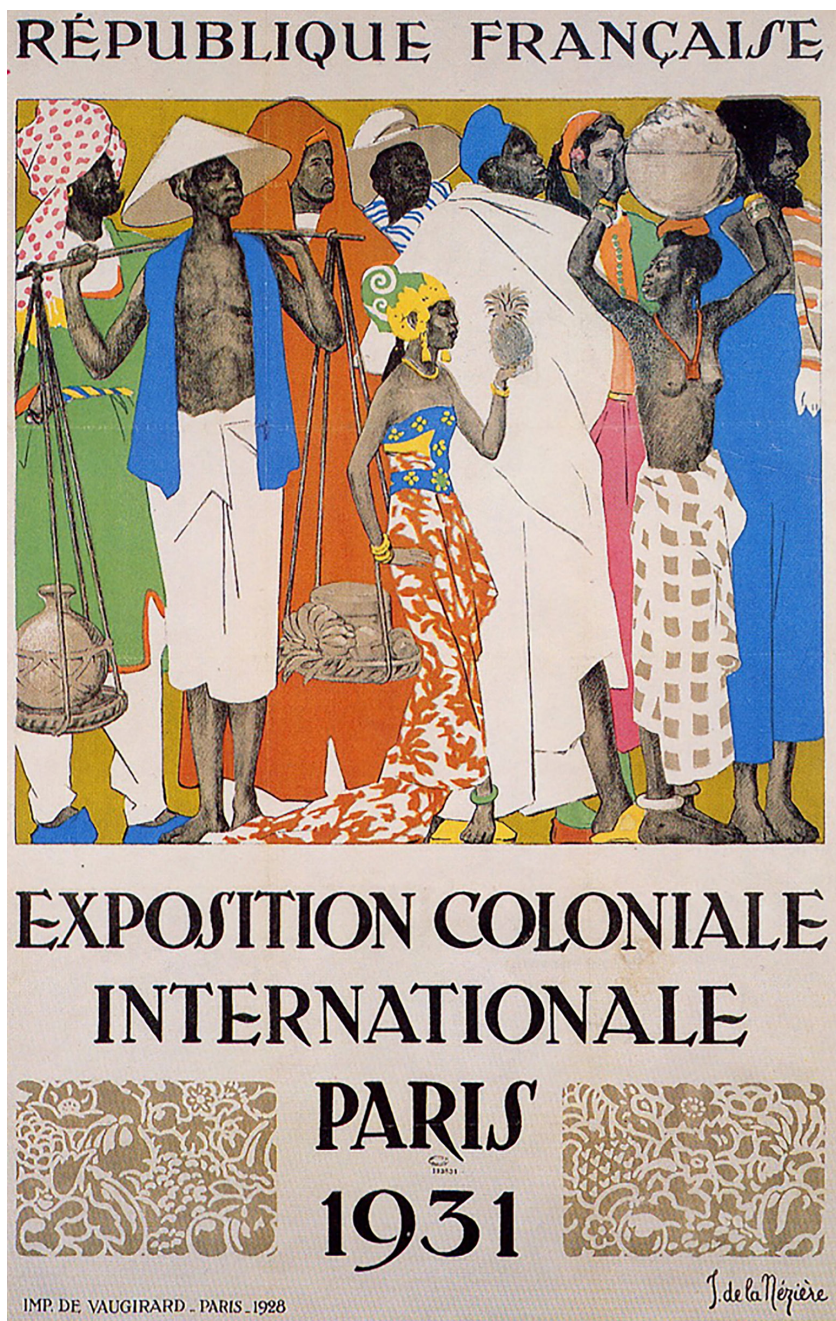


Figura 1 Manifesto della Prima Mostra Internazionale d'Arte Coloniale di Roma, 1931.
Courtesy Collezione privata, Thiene

La mostra accolse opere di pittura, scultura, progetti di architettura, disegni e incisioni e di arti decorative delle colonie sia italiane che straniere, con l'intento di raggiungere il cuore degli italiani affidando all'arte la responsabilità e l'onore di diffondere e di propagandare l'idea di colonialismo:

L'Ente pensa che per giungere al cuore ed alla mente degli uomini non vi ha mezzo più rapidamente suasoivo dell'arte. Alla bellezza, comunque e in qualsivoglia forma espressa, a questa invincibile ambasciatrice con la quale non si discute, la quale vince solo con il mostrarsi, l'Ente Autonomo Fiera di Tripoli affida l'onore e la responsabilità di propagandare su vasta scala l'idea coloniale. (Prima Mostra Internazionale d'Arte Coloniale 1931, 33)

Per la prima volta, dunque, in maniera dichiarata, si decise di affidare all'arte il compito di esortare gli italiani a una giusta idea di conquista dei domini africani. Attraverso l'organizzazione di mostre d'arte coloniali e la partecipazione a esposizioni estere, il governo fascista tentò con sempre maggior decisione di ottenere dei vantaggi politici.

Nel 1931 l'Italia prese parte all'*Exposition Coloniale Internationale* di Parigi con un proprio padiglione, segnando un ulteriore passo verso l'affermazione del suo progetto coloniale sulla scena internazionale [fig. 2].

Parallelamente, con la mostra di Roma, il fascismo intensificò la diffusione degli interessi coloniali per mezzo dell'arte, incentivando pittori ed esploratori a partire verso le terre d'Africa con la promessa di agevolazioni per il viaggio e il soggiorno nelle colonie.

Dalla fine del 1934, Mussolini mobilitò le autorità per avviare la guerra d'Etiopia, accompagnando l'intervento militare con una massiccia operazione propagandistica. Oltre alle esposizioni artistiche, il regime rafforzò il proprio controllo sui mezzi di comunicazione, sfruttando cinema e letteratura per costruire un immaginario destinato a permeare ogni ambito della società. Da quel momento, la propaganda coloniale raggiunse livelli senza precedenti, coinvolgendo tutti gli enti e imponendo un'adesione totale alle direttive fasciste. Come scrive Giuliana Tomasella (2016, 96):

Nella sua ossessione pianificatrice, il tardo fascismo non lasciò nulla al caso, organizzando meticolosamente e in modo diversificato mostre e rassegne dalle quali si aspettava un cospicuo ritorno di immagine. In una sorta di spartizione delle relative aree di competenza, a Venezia, in quanto sede della Biennale, spettò il ruolo di punto d'incontro dell'arte internazionale, a Roma, con la Quadriennale, quello di promotrice dei pittori e scultori italiani, a Napoli, infine, in virtù della sua posizione, del fatto che aveva dato i natali alla Società Africana d'Italia ed era sede dell'Istituto Orientale, venne assegnato il compito di rappresentare storia e destini dell'Oltremare.



Figura 2 Manifesto della *Exposition Coloniale Internationale* di Parigi, 1931.
Courtesy collezione privata, Thiene

Tra il 1934 e il 1935 si svolse la Seconda Mostra Internazionale d'Arte Coloniale a Napoli, seguita dalla rassegna che doveva essere considerata «la più grande manifestazione coloniale italiana e fascista» (Labanca 2002, 260), ovvero la Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare (Napoli, 1940); Roma invece, attraverso la Quadriennale, sostenne gli artisti italiani e rimase sede degli obiettivi espansionistici, a partire dall'istituzione del Museo Coloniale del 1904; Venezia, sede della Biennale, continuò a garantire una rassegna artistica internazionale, con criteri di selezione di alto livello, mantenendo inizialmente una forte indipendenza dall'arte coloniale.

Tuttavia, la prima esposizione pubblica di arte africana si tenne proprio a Venezia, durante la XIII Esposizione Internazionale d'Arte del 1922. Carlo Anti e Aldobrandino Mochi presentarono la *Mostra di Scultura Negra* con trentatré sculture africane lignee realizzate da artisti congolesi, provenienti dal Museo Etnografico di Roma e dal Museo di Antropologia e di Etnologia di Firenze. Questa esposizione, nel contesto di un dibattito culturale tra il concetto di 'classico' e di 'primitivo', permise un primo confronto con la cosiddetta *Art Nègre*, già ampiamente discussa a Parigi con la fondazione del Musée d'Ethnographie du Trocadéro nel 1878, e attraverso diversi esponenti delle avanguardie artistiche.

2 La Biennale di Venezia e l'arte coloniale: un desiderio dapprima impossibile

L'approccio della Biennale nei confronti dell'arte coloniale fu tuttavia singolare. Le opere coloniali venivano considerate una forma d'arte 'speciale', assimilabili ai manufatti popolari o a realizzazioni naïf. Come scrisse Roberto Papini su *Emporium* (1931, 267):

Arte coloniale? Se si tratta di quella dei paesi da colonizzare dai ghiacci dell'Artide o dell'Antartide al bollore dei Tropici, su per giù la conosciamo e l'abbiamo da tempo, a torto o a ragione, catalogata nel mezzo delle arti rustiche o primitive o contadinesche o selvagge, cioè, nella gerarchia delle arti inferiori [...]. Esiste l'Arte con l'a maiuscola quando è tale e non quando nasconde la propria inesistenza o povertà o il proprio diletterismo col pretesto che è coloniale o marinara o infantile o, peggio ancora, del maestro elementare e del dopolavorista. L'arte è un lavoro, non un dopolavoro.

L'arte coloniale, dunque, non veniva considerata come esteticamente valevole, ma piuttosto come strumento subordinato a finalità propagandistiche, in grado di diffondere un'idea di potenza italiana nei confronti dei paesi colonizzati. Il suo ruolo principale non era quello di affermarsi per meriti qualitativi, ma di veicolare un'idea di supremazia culturale e politica, rafforzando l'immagine dell'Italia come potenza coloniale.

Un esempio significativo è rappresentato dal caso di Giuseppe Biasi (Sassari, 1885-Andorno Micca, 1945), che partecipò alla Prima Mostra Internazionale d'Arte Coloniale del 1931 con diciotto opere realizzate tra il 1924 e il 1930. La produzione pittorica di Biasi può essere ripartita in tre fasi cronologiche: un primo periodo legato alle origini sarde, un secondo riferito agli anni Venti e ai viaggi nelle colonie d'Italia, e una fase finale legata al suo trasferimento a Biella. Nel 1909 l'artista sardo espose per la prima volta alla Biennale di Venezia con il dipinto *Processione nella Barbagia di Fonni*, e nel 1914 con le opere *La processione del Cristo* e *Sera di Festa a Teulada*. Da quanto scrisse Vittorio Pica nella rivista *Emporium*, nel 1917 Biasi era un artista da segnalare «avendo esposto, e non senza successo, durante l'ultimo lustro a Venezia» (Pica 1917). Nel 1920, l'artista fu nuovamente presente alla Biennale con le tele *Teresita*, *L'uccello turchino* e *Paesaggio sardo*, ottenendo il premio Opera Nazionale Combattenti. Dal 1924 al 1927, Biasi visitò la Tripolitania, la Cirenaica e l'Egitto e, come riportò Guido Marangoni lo fece «per non rimanere del tutto assente dal movimento» di tutti quegli artisti

italiani che «si indirizzarono all'arte coloniale seguendo le fortune della patria» in quegli «anni di battaglie e di conquiste oltremare» (Marangoni 1938).

Per Giuseppe Biasi in realtà l'Africa rappresentò una vera e propria apertura verso nuovi orizzonti: le piazze del Cairo, di Tripoli, gli indigeni e i beduini, la vita locale e i mercati, furono fonte di ispirazione per nuove rappresentazioni. L'artista si allontanò dalla sua amata Sardegna per giungere a nuove strade che lo portarono nel 1927 a esporre nel Cairo assieme a Mukhatar e Said, due artisti egiziani. Seppure non possediamo testimonianze figurative di questa mostra, essa conferma quanto il periodo africano sia stato significativo per Biasi.

Durante il suo soggiorno in Africa, l'artista pianificò un programma espositivo per le Biennali di Venezia del 1926 e del 1928. Rientrato in patria nel 1927, Biasi iniziò a mobilitarsi per una propria personale di dipinti africani per la vicinissima edizione del 1928 chiedendo sostegno al ministro delle Colonie Luigi Federzoni. Tuttavia, Antonio Maraini, segretario generale della Biennale, respinse la proposta dichiarando che «il carattere severamente artistico delle mostre veneziane» non consentiva «mostre a scopo di propaganda, sia pure nobilissima quale sarebbe certo quella dall'Eccellenza Vostra proposta».³ Aggiungendo inoltre, onde evitare il malcontento del ministro, che Biasi era stato comunque invitato a esporre alla Biennale. L'artista sardo presentò infatti alla commissione undici quadri di nudo, ma solo *Serenità* e *La teletta* furono accettati. Questi ultimi, dai densi colori e dagli schemi grafici esotici, non suscitarono particolare interesse da parte della critica. L'episodio di Giuseppe Biasi chiarisce la posizione della Biennale di Venezia nei confronti delle opere coloniali, considerate nobili per scopi politici, ma ben lontane dai criteri identitari e artistici della rassegna veneziana.

3 «Proposte per una 'Mostra Coloniale' alla Biennale (declinata)»

Alcuni documenti rinvenuti presso l'Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale attestano sia il desiderio di coinvolgere Venezia nella diffusione dell'arte coloniale, sia la volontà della manifestazione veneziana di voler rispettare le rigorose regole di selezione artistica. Tali documenti sono contenuti nel fascicolo intitolato «Proposte per una 'Mostra coloniale' alla Biennale (declinata)»,⁴ e comprendono una serie di corrispondenze tra figure interessate alla realizzazione di un'esposizione d'arte coloniale a Venezia.

La prima lettera risale al 2 settembre 1933 e fu scritta da Angelo De Rubeis, capo Gabinetto dell'allora ministro delle Colonie Emilio De Bono, ad Antonio Maraini.

3 La vicenda è riportata in Altea, Magnani 1998, 195-6.

4 ASAC, Attività 1894-1944, Scatole nere, b. 104, fascicolo «Mostre speciali. Proposte per una 'Mostra coloniale' alla Biennale (declinata)».

Roma, 2 settembre 1933, Anno XI

Illustre Professore,

Nello scorso maggio Ella ebbe cortesemente ad assicurare S.E. De Bono che avrebbe sottoposto alla Commissione degli inviti alla XIX biennale la proposta di ospitare una sezione coloniale nella mostra stessa.

Per incarico di S.E. il Ministro, assente da Roma, mi permetto ricordarLe la cosa, grato se vorrà tenermi informato delle ulteriori decisioni della Commissione.

Con distinti saluti

Angelo De Rubeis

Ill.mo

Prof. Antonio Maraini

Commissario Sindacato Nazionale

Fascista delle Belle Arti

Via del Gesù 62

Roma⁵

Il breve cenno fa riferimento a una conversazione avvenuta nel maggio precedente, durante la quale il segretario generale Maraini aveva assicurato al ministro De Bono che avrebbe sottoposto alla commissione della Biennale del 1934 la proposta di ospitare una sala d'arte coloniale. De Rubeis, pertanto, scrive a Maraini su incarico del ministro per ricordargli la promessa, nella speranza di ricevere aggiornamenti sulle decisioni prese dalla commissione. Non vi è traccia di una replica da parte di Maraini, ma altri documenti del fascicolo consentono di ricostruire la decisione del segretario generale in merito alla proposta.

Il 30 novembre 1933, la *Gazzetta di Venezia* pubblicò l'articolo «Per una Mostra d'arte coloniale a Venezia» in cui venivano presentate tre proposte di Mirko Artico, giovane architetto veneziano e fiduciario della sezione Gruppi Universitari Fascisti (G.U.F.) di Venezia dell'Istituto Coloniale Fascista. L'articolo illustra un breve ma ambizioso programma volto a promuovere «una maggiore propaganda coloniale attraverso il campo artistico» nel territorio veneziano. La prima proposta prevedeva l'organizzazione della *Terza Mostra Internazionale d'Arte Coloniale* nel Settentrione, preferibilmente a Venezia, in quanto «centro turistico nazionale ed internazionale di primo ordine, città ricca di tradizioni commerciali ed artistiche con l'Oriente». La seconda proposta suggeriva l'allestimento permanente di un padiglione artistico coloniale in Biennale. Infine, il programma proponeva un'idea atta a incoraggiare gli artisti a recarsi nelle colonie italiane e a esporre nelle mostre coloniali, concedendo loro delle agevolazioni, dei rimborsi spese o delle borse a concorso. Lo scritto riporta che lo stesso Istituto Coloniale Fascista prese in considerazione le richieste di Artico per poterle sottoporre alle istituzioni direttamente interessate, con l'auspicio che:

La Mostra Internazionale d'Arte Coloniale, la quale, dopo aver avuto una prima volta sede in Roma, verrà l'anno venturo effettuata a Napoli, nella sua peregrinazione sia alla terza edizione organizzata a Venezia, o

⁵ ASAC, Lettera dattiloscritta 94AC2 di A. De Rubeis ad A. Maraini su carta intestata «Ministero delle Colonie. Il Capo Gabinetto del Ministro», 2 settembre 1933.

comunque, che l'Arte coloniale trovi una degna logica sede integrativa in seno a quella che è la maggiore Mostra periodica Internazionale d'Arte.⁶

Una copia di questo articolo fu allegata alla lettera inviata da parte di Mirko Artico ad Antonio Maraini il 18 dicembre 1922, in cui l'architetto ribadiva la volontà di attuare a Venezia una mostra d'arte coloniale. Nella missiva, Artico faceva riferimento al fatto che il programma era stato approvato dal segretario federale del Partito Nazionale Fascista, l'avvocato Giorgio Suppiej. E che anch'egli era del parere si potesse «cominciare sin dalla prossima Biennale dedicando qualche sala del padiglione centrale all'Arte Coloniale».⁷ Lo scritto di Artico prosegue con la speranza che il segretario generale prenda in esame la sua richiesta, che ben s'inquadrava con le direttive del fascismo che prevedevano la promozione delle colonie italiane. Nelle righe conclusive Artico chiede a Maraini di tenerlo informato sulla sua prossima venuta a Venezia, per potergli consegnare personalmente una lettera di Giorgio Suppiej.

Pochi giorni dopo, il 20 dicembre 1933, Maraini rispose da Firenze ad Artico, confermandogli di aver ricevuto la lettera e il ritaglio dell'articolo che esplicava la sua lodevole iniziativa e di tenerlo aggiornato, accettando di incontrarlo in laguna una volta rientrato. Per la realizzazione di una mostra coloniale per la Biennale del 1934, Maraini scrisse:

Ma quanto alla Biennale ho l'obbligo di dirLe sin d'ora che tanto il compito amministrativo quanto la commissione degli inviti già si sono pronunciati contro le sale dedicate a speciale genere d'arte, come per esempio arte navale, arte agricola, ed anche coloniale.⁸

Aggiungeva inoltre che, proprio riguardo all'arte coloniale, era stata respinta una proposta dello stesso ministro De Bono e che, in ogni caso, l'intero programma della rassegna era già stato stabilito e approvato dalle Superiori Gerarchie.

Dalle fonti rinvenute, la questione sembra concludersi nel gennaio 1934, quando Maraini ricevette da Artico la lettera dell'avvocato Suppiej, scritta il 13 dicembre 1933, nella quale in poche righe chiedeva l'allestimento di alcune sale alla Biennale per una mostra coloniale, anche per ravvivare quella che Suppiej definiva la «grigia e morta arte della mostra».⁹ Maraini rispose il 27 gennaio 1934:

⁶ ASAC, Ritaglio di articolo di giornale 94AC allegato alla lettera manoscritta 94AC, *Gazzetta di Venezia*, 30 novembre 1933.

⁷ ASAC, Lettera manoscritta 94AC di M. Artico ad A. Maraini su carta intestata «Ma non v'è mar che spenga la mia fiamma», 18 dicembre 1933.

⁸ ASAC, Lettera dattiloscritta 94AC3 di A. Maraini a M. Artico, 20 dicembre 1933 (con arte marinara si intendono le vedute marine naïf; così come nell'espressione «arte agricola» - citata precedentemente nell'articolo di Papini - si fa menzione ai valori del governo fascista che intendeva costruire una identità nazionale basata anche sul rilancio della campagna e dell'agricoltura, quindi a un'arte che esaltasse i temi del lavoro nei campi ma eseguita pedestremente, magari avocata tramite concorsi o proveniente dalle mostre sindacali d'arte)..

⁹ ASAC, Lettera manoscritta 94AC4 di G. Suppiej ad A. Maraini su carta intestata «Federazione dei Fasci di Combattimento Venezia. Il Segretario Federale», 13 dicembre 1933.

Caro Avv. Suppiej,

l'arch. Artico, che è venuto l'altro giorno da me con la Sua lettera, Le avrà detto le ragioni per le quali non possiamo adottare nella Biennale il criterio di fare delle sale dedicate ai 'generi d'arte', come arte sacra, arte marinara, arte coloniale e simili. Ella comprende troppo bene come, seguendo questi criteri, ci si possa allontanare da quei criteri di selezione artistica ai quali deve ispirarsi la Biennale. Verrà quindi perdonarmi. Ma nello stesso tempo sarò ben lieto di tenermi a Sua disposizione perché la Sua idea di una Mostra coloniale possa essere realizzata in sede separata e con l'importanza che merita.

Mi abbia, caro Avv. Suppiej, con i più cordiali e deferenti saluti fascisti Suo.¹⁰

La lettera, pur non firmata, ma evidentemente scritta da Maraini, sembra mettere in pausa la questione per i due anni successivi. Il rifiuto della Biennale verso l'arte coloniale si configura come un caso emblematico dell'intersezione tra arte e politica, dove si cercò di mettere l'estetica al servizio dell'ideologia, con l'ambizioso obiettivo di ottenere legittimazione e adesione alle mire espansionistiche del regime (cf. Manfren 2016). Tra desideri, speranze e ideologie, dunque, in parte impossibili.

4 **1936: il sogno coloniale nelle sale dei «disegni d'Africa»**

Sarà solo nel 1936 che una mostra di quadri coloniali verrà accolta a Venezia: si tratta dell'esposizione del pittore Giorgio Grazia (Bologna, 1895-1975), *Somalia Pittoresca*, inaugurata l'8 febbraio del 1936 nelle sale che erano state del Grand Hotel d'Italie Bauer-Grünwald, in calle Larga XXII marzo (che si trova tra i campi San Moisè e Santa Maria del Giglio nel sestiere di San Marco), allestita dall'Istituto Coloniale Fascista sotto gli auspici della Federazione dei Fasci di Combattimento. All'inaugurazione, come ricordato dalla *Gazzetta di Venezia* del 9 febbraio 1936, erano presenti diverse personalità, tra cui il nuovo segretario federale del Partito Nazionale Fascista, il cavaliere dottor Nino Scorzon, e l'avvocato Mirko Artico, divenuto Presidente della sezione provinciale veneziana dell'Istituto Coloniale Fascista.

Giorgio Grazia si recò in Somalia nei primi anni Trenta, presentando nel 1934 la sua prima mostra coloniale a Mogadiscio presso la Casa del fascio. Rientrato in patria, nel 1935 espose le sue opere al Museo Coloniale di Roma, alla quale fecero seguito una serie di mostre in diverse città, tutte promosse dallo stesso Istituto Coloniale Fascista.¹¹ A Venezia, Grazia espose circa sessanta opere, ottenendo un certo riscontro da parte della stampa locale: *Il Gazzettino di Venezia* del 14 febbraio 1936 sottolineava come l'artista bolognese, con le sue tele, si fosse rivelato «di una sensibilità coloristica non comune» trattando «bravamente i soggetti più vari» grazie alla sua personalità che sapeva «cogliere armonie dalle cose raccolte nelle

¹⁰ ASAC, Lettera dattiloscritta 94AC5 non firmata di A. Maraini a G. Suppiej su carta intestata «La XIX Biennale Venezia. 1934 - Maggio - Ottobre - A. XII», 27 gennaio 1934.

¹¹ ASAC, Fascicolo n. 19831 «Giorgio Grazia», *Grazia Giorgio. Scheda informativa*, giugno 1938.

nature morte».¹² Le opere di Grazia, con tocchi essenziali, raffiguravano in suggestive impressioni, tipi somali, distese d'acqua, vegetazioni, o la semplice densa atmosfera della terra rossa africana.

La mostra itinerante *Somalia pittoresca* fu ampiamente pubblicizzata come strumento di propaganda, soprattutto a partire dal 1935, anno di inizio della guerra d'Etiopia, con l'obiettivo di testimoniare un prestigio internazionale al quale tanto l'Italia aspirava. Non è un caso infatti che, nell'articolo del 14 febbraio in riferimento alla mostra di Grazia, si evidenzi come «gli avvenimenti attuali» aumentino «l'interesse di questi quadri» appagando «più che a sufficienza ogni curiosità». Una curiosità figurativa volta a rendere più piacevoli e attraenti le drammatiche e cruenti circostanze storiche: le pubblicazioni prima e durante la guerra d'Etiopia selezionarono specifiche immagini e messaggi per coinvolgere gli italiani nei loro 'diritti' coloniali. Allo stesso modo, l'istituzione dell'Unione Radiofonica Italiana presentò incessantemente l'idea di una Etiopia barbara e incivile, costringendo il Paese al silenzio e all'ascolto obbligato durante i discorsi pubblici di Mussolini; il cinema con l'Istituto Luce ebbe un ruolo decisivo, come pure la scuola, dove i giovani erano chiamati a scrivere temi sulla potenza del regime italiano.

È probabilmente in questa linea di prevaricazione che nella ventesima edizione della Biennale di Venezia del 1936 si decise di lasciare spazio a una raccolta di disegni africani realizzati da Massimo Quaglino (Refrancore, 1899-Torino, 1982) e a una *Mostra individuale* di Mario Vellani Marchi¹³ (Modena, 1895-Milano, 1979). Si può ipotizzare che forti pressioni politiche spinsero il segretario generale Maraini a rivedere la sua posizione iniziale; nell'introduzione al catalogo della rassegna del 1936, Maraini dichiarò che dagli anni Trenta la Biennale aveva cercato di riportare gli artisti a un contatto più diretto con la vita e a una più facile intesa con il pubblico, con un approccio profondamente nuovo rispetto agli anni precedenti. Ciò portò a uno scioglimento degli «irrigidimenti teorici» mettendo in luce «il fondo di umanità che era, che è in ogni animo di artista italiano, capace di sentire il soffio rinnovatore del fascismo» (Maraini 1936, 27-8).

La propaganda fascista riuscì quindi a entrare nelle sale del Palazzo delle Esposizioni della Biennale ospitando, oltre alla mostra futurista organizzata da Filippo Tommaso Marinetti nel Padiglione dell'URSS rinominato Padiglione del Futurismo Italiano) che pure presentava alcune opere a tema coloniale che evocavano giungle o battaglie africane, due sale di «disegni d'Africa». La sala settima raccoglieva infatti un gruppo di ottanta disegni e acquarelli dell'artista Massimo Quaglino realizzati durante un viaggio a Río de Oro e presentati dal critico Marziano Bernardi. A quanto scrisse quest'ultimo, Quaglino si avventurò per quaranta giorni, affiancato dal giornalista Ernesto Quadrone, con un motopeschereccio lungo le coste dell'Africa Occidentale e delle Canarie. Il viaggio appare avventuroso e

¹² ASAC, Fascicolo n. 19831 «Giorgio Grazia», ritaglio di articolo *Somalia pittoresca*, *Il Gazzettino di Venezia*, 14 febbraio 1936.

¹³ Dalle indicazioni che appaiono nel catalogo della Biennale si può intendere come i disegni di Massimo Quaglino, presentati dal critico d'arte Marziano Bernardi, siano intesi come un gruppo di opere poste all'interno delle sale, seppure con una loro identità, mentre la sezione di Mario Vellani venisse considerata proprio una «mostra individuale», come spesso avveniva per gli artisti considerati più interessanti, assegnandole dunque un ruolo a una attenzione diversi, ed era infatti introdotta da Orio Vergani (XX. *Esposizione internazionale biennale d'arte* 1936).

audace, poiché Quaglinò colse al volo l'opportunità di partire e intraprendere una crociera atlantica tra burrasche e rare soste, per tuffarsi «nella vita più attiva, più rude, più fisicamente avvincente - per trarne sensazioni, vedute, episodi, insomma, un mondo nuovo e diverso dal consueto» (Bernardi 1936, 52). I suoi disegni, non riprodotti nel catalogo, vengono definiti «bellissimi, rigorosi» e «sorprendentemente espressivi» realizzati con una solida rapidità. Quaglinò, pittore e illustratore, rappresentò singolari impressioni lasciandosi incantare dalle forme e dai toni cromatici delle nature morte africane. Nella sala vicina a quella con i disegni di Massimo Quaglinò, vi erano le sculture dell'artista Giannetto Mannucci (Firenze, 1911-1980) che espose le opere *Ninetta*, *Alina* e *Testa virile*. La sala ottava, invece, ospitava la raccolta di disegni di Mario Vellani Marchi, presentata dallo scrittore Orio Vergani. Anche l'esperienza del pittore viene raccontata in termini valorosi: tra la fine del 1934 e gli inizi del 1935, Vellani Marchi partì da Genova assieme a Vergani, incaricati dal *Corriere della Sera*, per illustrare e «'vedere' senza indugi, scrivere e disegnare senza pentimenti». Se il giornalista scrisse quaranta articoli, il pittore consegnò «un centinaio di disegni in bianco e nero» e un altro centinaio di tavole, di cui solo una parte furono esposte alla Biennale. I disegni di Vellani Marchi appaiono come immagini di cronaca, realizzate in momenti non sempre facili, e riescono comunque a rappresentare foreste, fiumi del Congo e montagne del centro d'Africa con schizzi fedeli e graficamente intensi. Anche in questa sala, le opere dell'artista modenese erano affiancate dalle sculture di Bruno Innocenti, tra cui *Greta*, *Zuara* e *Testa di Giovane*.

Secondo quanto scrisse Orio Vergani:

Per la prima volta [...] un pittore affronta in tutta la sua panoramica ampiezza e non solamente dal piccolo angolo di questa o di quella città, o di questa o quella colonia, tutto il complesso panorama paesistico ed etnico dell'Africa, attraverso l'infinito variare degli orizzonti e dei tipi umani, degli ambienti e dei costumi. (1936, 56)

Tra il dicembre del 1934 e l'ottobre del 1935, la propaganda coloniale fascista si intensificò rapidamente, sfruttando tutti i mezzi di comunicazione per diffondere un'immagine del colonialismo funzionale agli interessi del regime. È chiaro, dunque, che in un contesto di crescente controllo ideologico, la celebrazione di Mussolini divenne un elemento centrale della politica culturale del regime, e la Biennale di Venezia non poté sottrarsi a questa dinamica.

Sebbene opere celebrative dell'impero fossero presenti nella Biennale del 1938, l'attenzione principale fu riservata alla *Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare* di Napoli del 1940. L'esposizione fu organizzata in termini colossali: un'area di un milione e duecentomila metri quadrati con 54 padiglioni e 150 sale per ospitare le opere di tutte le nazioni straniere invitate, comprese le istituzioni coloniali presenti in Italia. Collezioni etnografiche e musei coloniali prestarono oggetti di grande valore storico; un complesso imponente, per il quale si prevedeva addirittura lo sradicamento di un albero in Etiopia¹⁴ da trasportare ed esporre in mostra. L'Esposizione,

¹⁴ «È giunto, trasportato con ogni cura per parecchie centinaia di chilometri, lo storico albero di Ual-Ual da cui, in risposta alle aggressioni degli armati negussiti, partì il nostro primo colpo di

inaugurata nel maggio 1940, doveva rappresentare il culmine della propaganda coloniale fascista, ma segnò invece l'inizio della sua fine. Lo scoppio della Seconda guerra mondiale, l'imminente invasione della Grecia, e, di lì a poco, la perdita di tutte le colonie faticosamente conquistate, misero in luce la distanza tra le ambizioni italiane e la realtà storica.

Fin dalla fine dell'Ottocento, la costruzione di categorie e narrazioni stereotipate sull'Africa ha rappresentato un ruolo cruciale della propaganda coloniale italiana e gli studi sulla Prima Mostra Internazionale d'Arte Coloniale di Roma hanno permesso di individuare alcuni elementi ricorrenti di questo immaginario, evidenziando come le esposizioni artistiche non fossero strumenti di valorizzazione delle culture locali, ma veri e propri mezzi di egemonia volti a rafforzare il consenso verso una politica espansionistica.

In questo contesto, lo studio degli avvenimenti storici in relazione alle esposizioni artistiche coloniali ha permesso di evidenziare il ruolo delle principali città italiane: Roma e Napoli emersero come centri strategici per la propaganda coloniale, sia da punto di vista politico che artistico, mentre Venezia, pur mantenendo il proprio status di punto di riferimento e di confronto con l'arte internazionale, dovette gradualmente adeguarsi alle direttive del regime. Se nei primi anni Trenta la Biennale sembrava ancora mantenere una certa autonomia nei confronti dell'imposizione a mostrare la cosiddetta 'arte coloniale', con l'avanzare del progetto fascista e l'inizio della guerra d'Etiopia, anche quella rassegna fu progressivamente costretta alla legittimazione politica.

L'accettazione di opere di artisti coloniali, come nel caso di Giuseppe Biasi, segnò l'inserimento graduale della propaganda nell'istituzione veneziana, culminando nel 1936 con il riconoscimento dell'arte coloniale alla Biennale.

L'esposizione *Somalia Pittoresca* e la mostra personale di Mario Vellani Marchi sancirono definitivamente questo allineamento, non tanto promuovendo l'arte coloniale come espressione artistica autonoma, quanto piuttosto come strumento visivo della retorica imperialista.

Con l'intensificarsi della guerra, il controllo ideologico sulle arti si fece sempre più stringente, la cultura venne spesso subordinata alla validazione dell'impresa politica. L'arte coloniale divenne così il mezzo per una diffusione visiva e ideologica dell'espansione italiana, che nel clima sempre più oppressivo del tardo fascismo, neppure la Biennale di Venezia poté rifiutarsi di decantare.

Lo studio delle esposizioni coloniali dimostra dunque come il linguaggio artistico sia stato reso conforme alle esigenze della propaganda politica, contribuendo alla costruzione di un immaginario che ha accompagnato la storia coloniale. Tuttavia, il crollo dell'impero fascista segnò anche la fine di questa operazione, lasciando in eredità un repertorio visivo, strutturale e ideologico la cui memoria è rimasta a lungo rimossa, riaffiorando solo nei decenni più recenti come oggetto di riflessione, non solo storica, ma anche critica e culturale, ora più che mai necessaria.

fucile che segnò il virtuale inizio della guerra per la conquista dell'Impero. L'albero verrà esposto a Napoli nella prossima Mostra triennale delle terre d'oltremare e quindi donato dal Governo della Somalia al Museo coloniale di Roma» («Lo storico albero di Ual Ual alla Mostra delle Terre d'Oltremare». *Il Giornale Italiano*, 21 febbraio, 1940).

Bibliografia

- Acocella, A.; Nicoletti, L.P.; Toschi, C. (a cura di) (2025). *Straniere in Italia. La ricezione dal secondo dopoguerra delle arti e culture extraeuropee*. Macerata: Quodlibet.
- Altea, G. (a cura di) (2014). *Giuseppe Biasi. La collezione della Regione Sardegna = catalogo della mostra* (Nuoro, TRIBU, Spazio per le arti, 6 giugno-16 novembre 2014). Nuoro: Ilisso.
- Altea, G.; Magnani, M. (1998). *Giuseppe Biasi*. Sassari: Fondazione Banco di Sardegna; Nuoro: Ilisso.
- Anti, C. (1921). *Scultura negra*. Milano; Roma: Casa Editrice d'Arte Bestetti e Tumminelli.
- Bassani, E. (1977). *Scultura africana: nei musei italiani*. Bologna: Calderini.
- Bassani, E.; Paudrat, J.-L. (a cura di) (2015). *Scultura negra di Einstein, Carl*. Milano: Abscondita.
- Bernardi, M. (1936). «Disegni di Massimo Quaglini». *XX. Esposizione internazionale biennale d'arte*, 51-3.
- Chiozzi, P. (1992). «Le immagini nelle esposizioni coloniali». Labanca, N. (a cura di), *L'Africa in vetrina. Storie di musei e di esposizioni coloniali in Italia*. Treviso: Pagus.
- Ciminelli, M.L. (2008). *D'incanto in incanto: storia del consumo di arte primitiva in Occidente*. Bologna: CLUEB.
- Culin, S. (a cura di) (1923). *Primitive Negro Art: Chiefly from the Belgian Congo = catalogo della mostra* (New York, Brooklyn Museum). New York.
- Del Boca, A. (2002). *L'Africa nella coscienza degli italiani*. Milano: Mondadori.
- Del Boca, A. (2014). *Italiani, brava gente? Un mito duro a morire*. Vicenza: BEAT.
- Del Puppo, A. (2003). *Primitivismo*. Firenze: Giunti.
- Gabrielli, G. (a cura di) (1998). *L'Africa in giardino: appunti sulla costruzione dell'immaginario coloniale*. Anzola dell'Emilia: Grafiche Zanini.
- Gandolfo, F. (2014). *Il Museo Coloniale di Roma (1904-1971): fra le zebre nel paese dell'olio di ricino*. Roma: Gangemi.
- Greco, E. (2010). «L'arte negra alla Biennale di Venezia del 1922. Ricostruzione del dibattito critico sulle riviste italiane». *Annali. Nuova serie*. Firenze: Titivillus.
- Labanca, N. (a cura di) (1992). *L'Africa in vetrina. Storie di musei e di esposizioni coloniali in Italia*. Treviso: Pagus.
- Manfren, P. (2016). «Alterne vicende di arte coloniale a Venezia negli anni Trenta». Dal Canton, G.; Trevisan Babet (a cura di), *Donazione Eugenio Da Venezia = Atti della Giornata di studio* (Rovereto, 17 dicembre 2014). Venezia: Fondazione Querini Stampalia; Rovereto: Fondazione Museo civico.
- Maraini, A. (1936). «Introduzione alla XX Biennale». *XX. Esposizione internazionale biennale d'arte*, 27-35.
- Marangoni, G. (1938). «Giuseppe Biasi, un pittore di vita». *Cultura moderna*, 47, 3-11.
- Messina, M.G. (1993). *Le muse d'oltremare: esotismo e primitivismo dell'arte contemporanea*. Torino: G. Einaudi.
- Monina, G. (2002). *Il consenso coloniale*. Roma: Carocci.
- Moure Cecchini, L.; Derek, D. (eds) (2022). *Critical Issues in the Study of Visual and Material Culture of Italian Colonialism*. Special issue, *Modern Italy*, 27(4).
- Palumbo, P. (2003). *A Place in the Sun: Africa in Italian Colonial Culture from Post-unification to the Present*. Berkley: University of California Press.
- Papini, R. (1931). «Prima mostra internazionale d'arte coloniale. Arte e colonie». *Emporium*, 443(74), 267-84.
- Pica, V. (1917). «Tre giovani artisti della Sardegna. (Giuseppe Biasi – Raoul de Chareun – Edina Altara)». «Emporium», n. 271, vol. XLVI.
- Price, S. (1992). *I primitivi traditi. L'arte dei 'selvaggi' e la presunzione occidentale*. Torino: Einaudi.
- Prima Mostra Internazionale d'Arte Coloniale = *catalogo della mostra* (Roma, Palazzo delle Esposizioni, ottobre-dicembre 1931). Roma: F.lli Palombi.
- Randazzo, A. (2008). *L'Africa del Duce: i crimini fascisti in Africa*. Varese: Arterigere.
- Rochat, G. (1988). *Il colonialismo italiano*. Torino: Loescher Editore.
- Soldi, E. (1846). *Les arts méconnus. Les Nouveaux Musées du Trocadéro*. Paris: E. Leroux.
- Tomasella, G. (2017). *Esporre l'Italia Coloniale. Interpretazioni dell'alterità*. Padova: Il Poligrafo.
- Tomasello, G. (2004). *L'Africa tra mito e realtà. Storia della letteratura coloniale italiana*. Palermo: Sellerio editore.

- Vergani, O. (1936). «Disegni di Mario Vellani Marchi». *XX. Esposizione internazionale biennale d'arte*, 54-6.
- XI. Esposizione internazionale biennale d'arte, 1938 = catalogo della mostra* (Venezia, 1 giugno-30 settembre 1938). Venezia: Officine grafiche C. Ferrari.
- XX. Esposizione internazionale biennale d'arte, 1936 = catalogo della mostra* (Venezia, 1 giugno-30 settembre 1936). Venezia: Officine grafiche C. Ferrari.