

IL CACCIATORE BIANCO THE WHITE HUNTER

Testi in italiano

Questo inserto è parte del volume in lingua inglese *Il Cacciatore Bianco / The White Hunter* pubblicato in occasione della mostra *Il Cacciatore Bianco. Memorie e rappresentazioni africane* a FM Centro per l'Arte Contemporanea, Milano, 31 Marzo – 6 Giugno, 2017.

L'inserto contiene le traduzioni italiane dell'introduzione e dei testi dei curatori *Il Cacciatore Bianco e la costruzione della preda* di Marco Scotini e "Arte negra" alla *Biennale di Venezia del 1922* di Gigi Pezzoli.

PUBBLICAZIONE

A cura di:
Marco Scotini, Elisabetta Galasso

Testi di: John Akomfrah, Kader Attia, Ezio Bassani, Peter Friedl, Kendell Geers, Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi, Edouard Glissant, Achille Mbembe, Simon Njami, Kwame Nkrumah, Gigi Pezzoli, Marco Scotini

Redattore Archive Books:
Mara Ambrožič

Coordinamento editoriale:
Alessandro Azzoni

Grafica: Archive Appendix

Traduzioni:
Nicola Rudge Iannelli

Fotografie:
Alessandra Di Consoli,
Daniele Marzorati

Pubblicato da:
Archive Books
Müllerstraße 133
13349 Berlino
www.archivebooks.org

ISBN 978-3-943620-69-6

CONTENUTI

Prefazione Elisabetta Galasso	5
<i>Il Cacciatore Bianco e la costruzione della preda</i> Marco Scotini	17
“NEGRO ART” AT THE 1922 VENICE BIENNALE	23
<i>Act one: “Negro sculpture” at the XIII Esposizione Internazionale d’Arte della Città di Venezia</i> Ezio Bassani and Gigi Pezzoli	24
<i>Act two: ‘Traditional African art’ in the exhibition The White Hunter. African Memories and representation</i> Gigi Pezzoli	50

Il Cacciatore Bianco. Memorie e rappresentazioni africane è una pubblicazione realizzata in occasione dell'omonima mostra prodotta da Fm Centro per l'arte Contemporanea di Milano. Non ha la forma di un catalogo tradizionale, né rappresenta una semplice appendice alla mostra, è piuttosto un contesto in cui i temi della rappresentazione e della memoria sono interrogati in altra forma.

Il volume non raccoglie, infatti, solo contributi inediti, ma presenta scritti degli artisti in mostra, testi di attivisti e intellettuali e materiali di archivio sulla storia coloniale italiana, solo in parte presenti nel progetto espositivo. Si propone in questo modo di delineare l'ambito teorico di riferimento delle pratiche artistiche e della ricerca curatoriale, in linea con la vocazione del progetto espositivo, che indaga le forme di ricezione e esposizione dell'arte africana e il contributo che questa ha apportato alla costruzione di un'immagine dell'Africa, a partire dal contesto italiano.

Il progetto ha preso avvio con una ricognizione della presenza di opere di arte africana antica e contemporanea nelle collezioni private italiane. Tutte le opere esposte, a parte un nucleo di fotografie concesse in prestito dalla Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, sono infatti di proprietà di collezionisti privati italiani. Non potendo competere con la tradizione collezionistica di Paesi con un mercato più attivo e vicende storiche e culturali sviluppatesi fin dall'inizio del '900, le raccolte italiane di antica arte tradizionale sono frutto di ricerche autonome, legate a passioni individuali e esperienze di studio o di viaggio. A parte rare eccezioni, si tratta quindi di un collezionismo relativamente recente, realizzato in un contesto di limitati stimoli istituzionali. Grazie ai prestiti di dodici collezionisti privati, è stato comunque possibile allestire una delle sale più significative del percorso espositivo, quella dedicata alla ricostruzione della sala d'arte africana della Biennale del 1922, esponendo manufatti di grande forza espressiva e qualità formale. Un episodio, quello della Biennale del 1922, centrale nel percorso espositivo della mostra, in quanto rivelatore del clima culturale e ideologico italiano agli albori del fascismo, a cui seguì un'esclusione dell'arte africana dalla Biennale e dalle manifestazioni ufficiali in Italia fino a tempi recenti.

Le collezioni private italiane si sono dimostrate, parallelamente, sorprendentemente ricche di opere di arte contemporanea di artisti africani nativi o della diaspora, testimoniando una vocazione internazionale e un'attenzione assente nelle collezioni pubbliche. Questo anche grazie al lavoro pionieristico di alcune gallerie italiane, che hanno scommesso su artisti ora affermati e presenti nelle più autorevoli manifestazioni internazionali.

Oltre alle 33 opere di arte antica tradizionale anonime e per la maggior parte databili prima del '900, trentacinque artisti sono rappresentati in mostra, con opere realizzate tra il 1950 e il 2017.

Il periodo storico messo a fuoco è quello che prende simbolicamente avvio con il frame del cacciatore bianco, tratto da Pays Barbare, straordinario lavoro filmico dedicato all'avventura coloniale italiana degli artisti Yervant Gianikian e Agneta Ricci Lucchi e si chiude con il naufragio del migrante, rappresentato nei disegni del giovane artista tunisino Nidhal Chamekh, che rimanda al nostro drammatico presente.

Con *Il Cacciatore Bianco. Memorie e rappresentazioni africane*, FM Centro per l'arte Contemporanea prosegue una programmazione volta a rendere visibili le collezioni e gli archivi privati e proporli alla pubblica fruizione, all'interno di progetti di ricerca su temi emergenti e in una prospettiva internazionale.

Il più sincero ringraziamento va a tutti gli artisti, i collezionisti che hanno voluto mettere a disposizione le proprie opere, ai membri dell'advisory board, Simon Njami, Gigi Pezzoli, Grazia Quaroni, Adama Sanneh, ai partner Fondazione Lettera27 e Biennale di Lubumbashi, agli azionisti di Open Care e a tutti i collaboratori che hanno creduto in questo progetto. Un ringraziamento particolare va a Lorenzo Painsi, Gabriele Salmi, Andris Brinkmanis e agli autori dei testi presenti in questo volume.

Il Cacciatore Bianco e la costruzione della preda

Marco Scotini

*Embracing the archival is not so much about finding the past
or somebody else's past, but instead the beginnings of self
or the beginnings of one's claim on that past*

John Akomfrah¹

Le tecniche predatorie

Congo, Basanga luglio 1925 — “Abbiamo appena voltato le spalle verso l'accampamento quando un rombo formidabile, una specie di terremoto, di ciclone, di tromba marina, sconvolge di schianto l'aria e le erbe. Due elefantesse acquattate in mezzo ai rovi ci vengono addosso barrendo furiosamente. Sembrano locomotive lanciate nella foresta da un macchinista impazzito. Avanzano come valanghe, le orecchie smisuratamente tese, la bocca aperta, la proboscide roteante a mulinello. Il fracasso delle canne e dei cespugli sconvolti accresce l'orrore dell'attacco. Miriamo e spariamo, quattro volte successivamente, ma un solo animale s'abbatte folgorato.”² Il modo in cui forme neoarcaiche (la battuta di caccia tropicale) e conquiste tecnologiche (la velocità della macchina ferroviaria) coesistono nell'immaginario occidentale, è un tratto imprescindibile della modernità capitalista.

¹ John Akomfrah, *Memory and the Morphologies of Difference*, in (Marco Scotini and Elisabetta Galasso ed.) *Politics of Memory. Documentary and Archive*, Archive Books, Berlin 2015, p. 29.

² Mario Appellius, *La Sfinge Nera. Dal Marocco al Madagascar*, Alpes Edizioni, Roma 1926, pp.269-70.

Walter Benjamin non avrebbe tardato a capirne l'evidente contraddizione, negli anni Trenta, l'indomani dell'uscita del manifesto di Marinetti per la guerra coloniale d'Etiopia. Lo scarto (il dislivello) tra l'ingente introduzione di nuovi mezzi di produzione e la conservazione dello stesso regime proprietario sarebbe stato colmato, per Benjamin, soltanto dall'estetizzazione della violenza e del potere.³ Oggetto di reale godimento estetico e percettivo sarebbe diventata per gli uomini la minaccia del proprio annientamento, sotto una forza superiore che loro stessi avrebbero originato. Così come - di fatto - ritorna nel testo: "L'altro animale irrompe in mezzo a noi. Il nostro polso ha tremato. I nostri nervi non hanno resistito all'emozione indescrivibile di questo assalto che supera in violenza l'attacco di quattro leoni e di dieci tigri. Sia la mole dell'animale che impressioni, sia il clamore orrendo dei barriti che stordisca, certo che venti colpi sono andati a vuoto. Il ciclopico mulino è a cinquanta passi dalle nostre carabine. Vediamo l'ariete che incalza. La proboscide flagella l'aria. La catapulta è lanciata in avanti. È finita. È finita... certo per parecchi di noi è finita. È questa l'ultima caccia."⁴ Come nella copiosa letteratura di 'caccia grossa' di Vittorio Tedesco Zammarano (il suo noto "Hic Sunt Leones" ne è un esempio), anche in questo libro di Mario Appellius, i pericoli corsi e le forti emozioni provate sono al centro dell'avventura coloniale, dal Marocco al Madagascar. "La Sfinge Nera" esce per le edizioni Alpes nel 1926. Ha una copertina notturna e spettrale disegnata da un artista 'ufficiale' come Mario Sironi. La dedica rituale ad Arnaldo Mussolini conferma che il libro è stato scritto "per fare amare agli italiani gli orizzonti d'oltre mare nei quali il destino rinserra le nuove fortune di Roma". Senza dubbio è il taglio esotizzante a rendere questi romanzi giornalistici appetibili al grande pubblico, affermando - fuori da un'urgenza politica immediata - una lunga serie di stereotipi destinati a radicarsi nell'immaginario collettivo. Ma con l'avanzare del progetto imperialista l'esotismo coloniale (filmico e letterario) comincerà pian piano a sfumare per trasformarsi in dispositivo propagandistico in senso politico e nazionalista.

³ Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2000, pp. 46-48.

⁴ Mario Appellius, op. cit. p. 270. Il tema della caccia ritornerà rovesciato nei resoconti di Alessandro Pavolini a capo, con Galeazzo Ciano, della 15^{ma} squadriglia da bombardamento della Regia aeronautica, che partecipò alla Guerra d'Etiopia del 1935-36. "Quando vedemmo le truppe che puntando sul rovescio dell'Amba Aradam avevano determinato il crollo di Mulugheta proseguire e sboccare a Gaelà, anche la sorte di Cassa e Sejum apparve segnata. Erano ormai fra due Corpi d'Armata come fra due mandibole ben arcuate. E non restava che stringere. Quest'operazione finale, nelle selve, nelle forre e nelle caverne del Tembien, richiamava ancora una volta alla mente immagini di caccia grossa. Somigliò ad una gigantesca battuta". Alessandro Pavolini, *Disperata*, Vallecchi, Firenze 1937, p. 254.

Con il progredire della campagna d’Etiopia, l’Africa da terra incognita e d’avventura diventa terra di conquista, il meticcio viene condannato in favore della proclamazione normativa di un’inferiorità razziale della popolazione indigena che, come tale, va assoggettata. Non a caso lo stesso Mario Appellius sarà, nel ’38, tra i primi firmatari del Manifesto della razza. Ecco che anche un’esposizione di Scultura Negra come quella proposta alla Biennale di Venezia del ’22, pur con tutte le sue contraddizioni, negli anni Trenta non sarebbe più stata possibile. Il 1922 è, di fatto, l’anno in cui Mussolini assume il potere senza avere ancora un preciso disegno di politica coloniale che non fosse quello ereditato dallo Stato demoliberale precedente. Teso a consolidare il suo potere all’interno del Paese, si accorgerà presto della riserva lavorativa e occupazionale rappresentata dalle colonie per la crescita demografica ormai pressante, così come del loro potenziale simbolico in termini di coesione e unificazione nazionale. Non tarderà a farne l’oggetto di un grande sogno imperialista destinato a tradursi in realtà, dove accanto al rosa dei possedimenti britannici, al viola di quelli francesi e al giallo di quelli belgi, nei nuovi atlanti “spicchi il verde intenso, luminoso, di quelli italiani”⁵

Ma perché ora, in tempi postcoloniali e multiculturali, ricorrere ancora una volta alla figura del “cacciatore bianco” per mostrare la scena artistica africana contemporanea? È questa scena che s’intende presentare o non è piuttosto la costruzione che, negli anni, l’Occidente ne ha fatto? Quello che il ‘cacciatore bianco’ ha riportato dall’Africa (i suoi trofei) appartiene a una storia complessa e problematica: ma siamo sicuri che ciò che lui ha visto, all’inizio del secolo scorso, non continui a essere ancora l’oggetto del nostro sguardo? Siamo certi che a essere stato decolonizzato non è solo il continente africano ma anche il nostro modo di pensare l’Altro? Se è vero che la modernità del punto di vista occidentale si è costruita a partire da uno sguardo presunto universale, neutrale e atemporale, non credo davvero che siamo riusciti a sbarazzarcene. Eppure che la categoria di arte, ad esso correlata, si sia imposta ovunque in tempi di imperialismo politico e culturale dovrebbe pure costituire, in quanto tale, un problema radicale che ci siamo guardati bene dal dover risolvere. E perché poi in tempi di cosiddetta cultura globale e diasporica, riaccedere ad uno sguardo locale, situato, temporalizzato? O infine: perché non lasciar che sia l’Altro a presentarsi direttamente?

⁵ Angelo Del Boca, *Gli italiani in Africa Orientale. La conquista dell’Impero II*, Oscar Mondadori, Milano 1979, p. 743.

Ma veniamo alla figura del cacciatore: alla sua fenomenologia, alla sua funzione, al suo spazio d'azione. Almeno tre determinazioni fondamentali sono rintracciabili in un'unica figura: la facoltà di prendere la mira o di puntare, la teoria della preda, il potere cinegetico o l'arte di cacciare. Affideremo a queste tre funzioni, assunte metaforicamente, la possibilità di decostruire quello che il cacciatore incorpora.

Nessuno più della coppia di filmmaker italiani, Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, è riuscito ad analizzare lo sguardo del colonizzatore, attraverso le immagini (mai neutrali o innocenti) che esso ha prodotto. In molte delle loro pellicole archivistiche, riprese dai documentari degli anni '20 e dai girati privati del colonialismo italiano in Africa, si mettono a fuoco scene in cui i colonizzatori, nelle loro divise chiare o con cappello safari, si contrappongono ai corpi neri nudi che li attorniano. Ma quello che è sorprendente in questa loro rilettura delle pellicole del passato è il costante collegamento visivo (o la sovrapposizione) tra lo sguardo della macchina da presa e il mirino del cacciatore. Che la caccia sia in Uganda o al Polo, nulla cambia. Il fatto che sia comunque uno svago la rende ancora più crudele. La lente della telecamera dell'esploratore e quella del mirino del fucile è la stessa: esibisce senza veli il meccanismo di dominazione con cui tanto gli animali quanto gli indigeni sono inquadrati e catturati. Come ha scritto Robert Lumley: "Il rallentamento della pellicola originale operato da Gianikian e Ricci Lucchi costringe lo spettatore a vedere l'atto stesso della visione, e a vederlo come parte integrante, in senso letterale quanto metaforico, dell'atto di uccisione."⁶ In sostanza, dai film dei Gianikian emerge subito come lo sguardo diventi un fattore originario e imprescindibile nella costruzione di un'alterità, prima che questa si tramuti in dipendenza, in subalternità e definitiva violenta sottomissione. Di fatto, è vero che la questione dello sguardo in Africa si dimostra più rilevante che altrove, non possiamo non citare Fanon e, prima di lui, Du Bois. In quell'opera straordinaria che è "Pelle Nera e Maschere Bianche" il regime di visibilità diventa uno degli strumenti principali del potere d'assoggettamento psichico e sociale. La condizione coloniale è quella di un soggetto scisso, alienato, quale effetto di uno sdoppiamento, di un complesso di dipendenza, di una "sovradeterminazione" imposta dall'esterno. Il rapporto di assoggettamento tra indigeno e colonizzatore finisce per trasformarsi in una antinomia genetica connaturata al soggetto subordinato.

⁶ Robert Lumley, *Dentro al fotogramma. Il cinema di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi*, Feltrinelli, Milano 2013, p. 74.

Quest'ultimo diventa l'effetto di un discorso che trova nello stereotipo un fattore di conoscenza discriminante. Il negro non è nero per sé ma deve esserlo di fronte al bianco. Non si tratta più di una differenza tra Sé e l'Altro ma di un'alterità stessa del Sé, di una interiorizzazione del sé come altro da sé. Si ha un automatismo del potere che funziona come in un dispositivo foucaultiano, per cui i subordinati sono presi in una situazione di potere di cui sono essi stessi i portatori. "Non sono schiavo dell'idea che gli altri hanno di me, ma del mio apparire"⁷, afferma Fanon: un apparire di cui non si è responsabili. Il dramma del soggetto coloniale per Fanon è quello del "ritorno di un'immagine d'identità - come scrive Homi K. Bhabha - che reca in sé il contrassegno della scissione, dell'essersi messa al posto dell'Altro dal quale deriva"⁸. Sia che il colonizzato proietti se stesso nel luogo occupato dal colonizzatore, attraverso un processo di inversione dei ruoli, sia che accetti l'identificazione con il colono, "pur mantenendo il suo ruolo di schiavo pieno di rabbia che cerca vendetta", egli vede sempre se stesso come altro. Occupando due luoghi nello stesso tempo, il soggetto coloniale è sempre l'oggetto di una dislocazione psichica e sociale. Proprio per questa ragione, quello che ho indicato come "teoria della preda" diventa qui un tema centrale di riflessione. Lontano dall'essere tale per ordine naturale o - comunque - indifferente alle circostanze, la preda è sempre l'oggetto di una strategia mirata, di un posizionamento conferito in rapporto ad altri soggetti, di uno statuto attribuito dal predatore: l'effetto di un processo di distinzione, di gerarchizzazione, di esclusione da ordini condivisi in virtù del quale qualcosa diventa cacciabile.⁹ Pronta, cioè, ad essere fatta propria o soppressa da qualcuno. In questo senso una teoria della preda chiama in causa tanto le politiche della rappresentazione (che, come tale, è sempre storica e mai genetica o naturale) quanto tutte quelle modalità del potere che lavorano all'affermazione di un'identità sociale attraverso la repressione di ciò che la minaccia.¹⁰

⁷ Frantz Fanon, *Il Negro e l'Altro*, trad. it. di Frantz Fanon, *Peau noire et masques blancs* (1952), Il Saggiatore 1972, p. 138.

⁸ Homi K. Bhabha, *I luoghi della cultura*, Meltemi Editore, Roma 2001, p. 68 trad. it. di H. K. Bhabha, *The location of culture*, Routledge, London-New York 1994.

⁹ Cfr. Grégoire Chamayou, *Le cacce all'uomo*, Manifestolibri, Roma 2010.

¹⁰ Sulle politiche della rappresentazione vedi Stuart Hall, *Chi ha bisogno dell'«identità»?* in *Politiche del quotidiano. Culture, identità e senso comune*, a cura di Giovanni Leghissa, Il Saggiatore, Milano 2006, pp. 313-331.

Ecco che ciò che di specifico ha la caccia, rispetto ad altre strategie di conflitto, è che essa non nasce da una lotta aperta, da un faccia a faccia tra due realtà equivalenti e indifferenziate (come nel caso della dialettica servo/padrone) ma prende origine da una situazione di originario disequilibrio, in cui il dominio preesiste nella supremazia materiale del cacciatore. Quanto pensavamo di aver lasciato al tempo dello schiavismo o della piantagione ritorna ora in maniera allarmante, in una riconfigurazione neo-arcaica unita al crescere della potenza delle politiche economiche neoliberiste. Nell'orizzonte contemporaneo si riprofila una nuova produzione generalizzata dell'Altro come nemico (non importa più il colore) che, in quanto tale, va cacciato: oggetto di un uccidere mirato (*targeted killing*) o degli attacchi con il drone. Chi si sarebbe mai immaginato che nello scenario post-coloniale avrebbero rifatto la loro comparsa le cacce all'uomo, i corpi-oggetto e le persone-cose? Eppure le lacerazioni di un tempo aspettano ancora il loro risarcimento. Le facce sfigurate dei veterani della Grande Guerra, i corpi neri cicatrizzati, le sculture classiche decapitate, le maschere violate, gli oggetti franti, le memorie amputate, le tradizioni interrotte della doppia dia-proiezione di Kader Attia sono in attesa del loro spazio di riparazione (simbolico e materiale), della necessità di una loro ri-appropriazione. Così come in "Pays Barbare" di Gianikian e Ricci Lucchi è la materialità del fotogramma ad offrirsi allo sguardo nel suo stato di deterioramento. Lacerati dall'emulsione, macchiati, giuntati tra loro, assaliti dalle muffe, virati e rallentati, questi fotogrammi - nella proiezione - non lasciano estinguere la loro premessa materiale, il loro supporto fisico. È piuttosto uno spettacolo di rovine a venirci incontro, le macerie di un cinema che lotta contro la propria amnesia: quella delle immagini che ha prodotto e quella, indissociabile, del dispositivo nel quale tali immagini si sono iscritte.¹¹ Ecco che sono queste premesse a guidarci all'interno della mostra "Il Cacciatore Bianco", a liberarne i suoi fantasmi.

¹¹ M. Scotini, Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi, in *Daybook – Documenta 14*, Edited by Quinn Latimer and Adam Szymczyk, Prestel Verlag, Munich 2017, p. ?

La teoria della preda

*È una sensazione particolare questa
doppia coscienza, questo senso di vedersi sempre solo
attraverso gli occhi degli altri.
W. E. B. Du Bois¹²*

Là dove ci saremmo dovuti aspettare un'origine (l'avvio dell'itinerario espositivo o l'inizio di un racconto sull'Africa), è invece la prima maschera a venirci incontro: quella stessa dell'*originario*. Non c'è alcuna informazione introduttiva ad aprire il percorso, nessuno spazio di raccordo tra esterno e interno dell'esposizione. È piuttosto l'emersione di una scena (improvvisa e spaesante) a circondarci nella prima sala, a farci catapultare in un contesto visivo, tattile e olfattivo che è quello archetipico della capanna africana, ad un solo vano. Ricoperto di stuoie dalle pareti al soffitto, l'ambiente è disseminato di zucche appese a grappoli, di piume colorate di pappagallo, di merci gettate alla rinfusa come in un caratteristico emporio d'oltremare. Lo popolano mescolanze di tessuti tribali, accessori e code di cavallo, così come i 'legni dipinti' delle tipiche sculture coloniali (slanciate e in abito occidentale), feticci in coppia o singoli che poggiano su tronchi d'albero, maschere artigianali. Eppure – a guardar bene – in tutta questa pletora di icone, segni e oggetti esotici, c'è qualcosa d'incongruo. I feticci non sono intagliati nel legno scuro dell'iroko ma sono figure di cristallo, corodate dall'accumulo di materiali trovati e banali detriti del presente. La pratica usata sembra quella del vudù ma la trasparenza degli oggetti appare una sfida ironica al mistero ancestrale della loro funzione. Le maschere, invece, sono quelle che si vendono nel mercato antiquario ma, ripulite dalla loro patina invecchiante, svelano la loro data recente di produzione. E riducono così la lunga durata della tradizione alla natura effimera del consumo turistico. Senza rinunciare, per questo, al loro carattere magico. Sono lì piuttosto per trasformare i nostri atti ordinari (raccolgere, accumulare, combinare) in rituali profani, nel tempo del gioco. Eppure, come il nome femminile del loro autore, Pascale Marthine Tayou, getta un dubbio iniziale sulla sua identità, così dietro il set dell'intera capanna è l'idea dell'origine ad essere messa in discussione.

¹² La citazione di Du Bois è presa da Paul Gilroy, *The Black Atlantic*. L'identità nera tra modernità e doppia coscienza, Meltemi, Roma 2003, p. 239.

Proprio perché l'immagine dell'Africa, più di ogni altra, è stata chiamata a rappresentare il segno per eccellenza dell'origine (atemporale, immobile, unica), la prima sala dell'esposizione cerca di metterne in luce il carattere fittizio, di chimera.

Ma che cosa si apprende, di fatto, se ci sbarazziamo dell'idea metafisica dell'*inizio* per seguire, al contrario, la storia effettiva? – si chiedeva Foucault, seguendo Nietzsche. “Che dietro le cose *c'è tutt'altra cosa* – risponde – non il loro segreto essenziale e senza data, ma il segreto che sono senza essenza o che la loro essenza fu costruita pezzo per pezzo a partire da figure che le erano estranee.”¹³ Là dove l'origine, come tale, s'inventa un'identità o la forma inalterabile delle cose, non c'è altro che la proliferazione e la dispersione di maschere che si succedono: il teatro avventizio delle loro rappresentazioni, dove si ripete sempre e solamente il copione drammatico della dominazione. Per questo l'esordio di ogni cosa è tutt'altro che solenne: basso, derisorio, discontinuo così come la capanna africana di Tayou è ironica, contraffatta, dissacrante. Sotto l'aspetto univoco di una figura o di un concetto si scopre sempre una moltiplicazione infinita di eventi, di archivi, di fratture, attraverso cui tale sedimentazione (il cliché, il pregiudizio) si è formata. Ecco che da qui (da questo stereotipo che rivela la propria finzione) la mostra “Il Cacciatore Bianco” comincia ad articolarsi in una successione e giustapposizione di apparizioni eterogenee che procedono per frammenti discontinui, irregolari, senza mai risolversi in un insieme unificato o in una sintesi totalizzante. Si tratta di rappresentazioni culturali in cui l'Africa o, meglio, le sue produzioni artistiche sono presentate come l'oggetto di strutture di riconoscimento, di costruzioni identitarie che l'Occidente moderno ha istituito per loro, secondo forme di appropriazione all'interno delle quali i suoi veri attori cercano ormai da trent'anni (e in modo complesso) di passare da effetto a causa. E per poter far ciò agiscono nello scarto tra fittizio e reale, offrendosi direttamente come altrettante maschere in grado di svelare la potenza di travestimento di tutti i rapporti sociali (lo sfruttamento, l'oppressione, la segregazione razziale)¹⁴.

Di maschere (in senso fisico e metaforico) è, dunque, piena la mostra: da quelle senufo *kpele-yehe* a quelle *dagara* del Congo, dai costumi teatrali di Yinka Shonibare alla fiction museale di Meschac Gaba.

¹³ Michel Foucault, Nietzsche, la genealogia, la storia in *Microfisica del potere*, Einaudi, Torino 1977, p. 32.

¹⁴ Sulla maschera in questo senso vedi Alain Badiou, *Il Secolo*, Feltrinelli, Milano 2006.

Tra tutte, quella della capanna africana è la prima a fare la sua comparsa nel teatro dell'esposizione. Nel percorrerla, il pubblico vi è costretto ad identificarsi con il ruolo del turista che, solo dopo averla attraversata interamente, scopre nel proprio DNA (quello del viaggiatore e del turista contemporaneo) il genoma del colonialista. Così si accede alla seconda sala: dedicata agli anni '20 in Italia e al Fascismo. Nel presentare un punto di vista situato e locale, questa sala intende dichiarare la posizione da cui stiamo osservando, prima di poter rivendicare una presa qualsiasi (concettuale, esperienziale, ecc.) su quanto è osservato. La volontà è quella di relativizzare ogni pretesa universalistica, ancorando la nostra postazione ad un contesto storico-sociale preciso. Altrimenti si tratterebbe ancora una volta di riproporre uno sguardo sovrano, coloniale come fosse uno sguardo neutrale e fedele a quanto osservato. Il nostro angolo visuale non può che partire dal ventennio fascista e dal progetto imperialista sull'Africa Orientale che l'ha accompagnato. È da qui, da quanto di più vicino c'è da vedere, che il nostro sguardo può fare, nella sua azione conoscitiva, la propria stessa genealogia. Di fatto settanta anni di colonizzazione non sono pochi: è impossibile cancellare dalla storia la nostra presenza in Africa. Incredibile è, al contrario, come l'Italia abbia rimosso tutta questa vicenda, nonostante in molte città italiane risuonino ancora nomi come Piazza Adua, Via Tripoli o Via Asmara, Piazzale Gondar.¹⁵ Eppure trenta milioni di italiani erano accorsi ad ascoltare il 5 maggio 1936 il discorso di Mussolini sulla vittoria di Addis Abeba e la proclamazione dell'Impero. Il compito di estrarre questo contesto imperialista, che fa da contorno alla scoperta dell'arte tribale, è affidato in mostra alla pratica archivistica di Peter Friedl, Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, così come di Kader Attia e di Sammy Baloji. Il modo in cui il cosiddetto *primitivismo* giochi un ruolo di primo piano all'interno del progetto modernista è rappresentato dalla plausibile ricostruzione della sala numero sette alla XIII edizione della Biennale di Venezia del 1922. Poco conosciuto (ma non per questo marginale), tale episodio veneziano cerca di importare nel contesto italiano quella che era la ricerca d'oltralpe dei grandi pionieri del modernismo come Picasso, Modigliani, Derain o Brancusi, negli anni di emersione dei "valori plastici" all'interno delle ricerche artistiche post-futuriste di Carrà, De Chirico, Morandi, Sironi e Savinio.

¹⁵ Cfr. nel volume di cui questo inserto fa parte Peter Friedl, *Secret Modernity*.

Più chiaro che altrove risulta, proprio per ciò, il rapporto tra modernità e neo-arcaismo, tra espressione culturale e forme della vita sociale. Il tema dell'*art nègre* è anche quello alla base della distinzione istituzionalizzata tra discorso estetico e discorso etnografico come modalità di costruzione dell'Alterità che s'impone in quegli anni. E che nell'apparente riscatto della produzione di manufatti tribali, non fa altro che confermare o "mascherare" gli assunti egemonici occidentali (di appropriazione e di dislocazione allo stesso tempo), non dissociabili dal progetto di conquista coloniale.¹⁶ Di fatto il sistema di contraddizioni a cui "il riduzionismo europeo"¹⁷ e l'intero discorso sul primitivismo danno luogo, sarà messo a tacere fino a quando, nell'epoca post-coloniale, la magnanimità e il riconoscimento occidentali della prima metà del secolo, non appariranno più tali. "Mentre fino agli anni Ottanta – scrive Jean-Loup Amselle – il primitivismo era visto come un fenomeno positivo, in grado di dare nuova vita all'arte occidentale considerata decadente, da quando sono comparse le tesi postcoloniali è percepito come un'espressione del colonialismo".¹⁸ In questa direzione, il passo successivo della nostra mostra si spinge – con un salto soltanto apparente – agli anni Ottanta, appunto, attraverso una piccola citazione di quella che è considerata una pietra miliare nella storia delle mostre: *Magiciens de la Terre*. Seni Awa Camara, Cyprien Tokoudagba, Bodys Isek Kingelez, Frédéric Bruly Bouabré sono solo alcuni degli artisti presenti nella quarta sezione: esponenti di un'arte ritenuta indigena, incontaminata, spontanea e, naturalmente, incapace di generare accuse. Ancora una volta il progetto di inclusione nel sistema artistico occidentale di quanto proviene dal suo esterno, prescinde da ogni contesto socio-culturale (coloniale o post-coloniale) al fine di proporre un'equivalenza fittizia tra 'addetti ai lavori' ultra-specializzati e autori di artefatti popolari totalmente ignari delle insidie di ogni regime museale e mercantile. Ma a *Magiciens de la terre* sono già stati dedicati troppi convegni internazionali e pubblicazioni importanti per doverne parlare ancora in questa occasione¹⁹.

¹⁶ James Clifford, *Storie del tribale e del moderno in I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Bollati Boringhieri, Torino 2010.

¹⁷ Così lo definisce Aimé Césaire in *Discorso sulla negritudine in Discorso sul colonialismo*, Ombre Corte, Verona 2014, p. 108.

¹⁸ Jean-Loup Amselle, *Primitivismo e postcolonialismo in L'arte africana contemporanea*, Bollati Boringhieri, Torino 2007, p. 78.

¹⁹ Cfr. Lucy Steeds and others, *Making Art Global (Part 2) 'Magiciens de la Terre' 1989*, Afterall Books, Londra 2013. Non è un caso che anche il testo di Pablo Lafuente non contestualizzi questa mostra nel suo periodo storico.

Converrebbe piuttosto procedere ad un suo ridimensionamento di scala, ricollocando quella mostra nel contesto storico della sua emersione. Prima di tutto la mostra non è pensabile senza *“Primitivism” in 20th Century Art*, dell’84-85 al MoMA, curata da William Rubin e Kirk Varnedoe. Tantomeno è scorporabile dalle tendenze occidentali degli anni Ottanta che vedevano trionfare la pittura dei Nuovi Selvaggi e della Transavanguardia (Cucchi e Clemente fanno parte di quell’esposizione), il *pastiche* dell’architettura postmoderna, così come rileggevano in senso vitalistico e sciamanico il portato dell’Arte Povera. Diciamo che tutto ciò era, ancora una volta, la risposta neoarcaica alle innovazioni tecniche, economiche e sociali che stavano premendo dall’esterno con l’emersione della globalizzazione. Eppure Edward Said aveva già scritto *“Orientalism”*, i *Subaltern Studies* e Stuart Hall sono degli stessi anni ’80. Dunque perché mettere ancora quella mostra in prima fila? Di fatto se un merito la grande kermesse francese l’ha avuto è stato quello di generare tutte le spinte avverse che gli hanno fatto seguito. Perché da quel momento in poi sono stati gli artisti e i curatori africani a prendere voce, aggiungendo a quelle che gli erano già state attribuite, le proprie rappresentazioni. E di strada ne è stata percorsa tanta, fuori e dentro il continente. È di quest’ultima storia che si fanno carico le sale del resto dell’esposizione, articolandola come un palinsesto di citazioni, un catalogo di tracce lasciate da una serie di precedenti esposizioni.

Si parte dai pastelli anni-novanta dei siti minerari svuotati di William Kentridge (quale segno della violazione delle risorse naturali) e dalla denuncia delle colpe del ‘cacciatore bianco’ che, nel suo caso, prende il nome di Soho Eckstein. Così come dai feticci ‘contaminati’ di Kendell Geers, ricoperti completamente del nastro a strisce bianche e rosse che serve per segnalare ostacoli e che impone il divieto di avvicinarvisi. Muovendo da questa soglia è possibile vedere come ogni rappresentazione proposta dagli artisti africani contemporanei cerchi di decostruire o minare gli stereotipi che sono stati precedentemente istituiti. Contro l’idea di un’arte storica e decontestualizzata (la sua presunta originarietà) si mostra come gli eventi politici, economici, sociali della globalizzazione abbiano profondamente influito sulla produzione artistica, dalle lotte contro l’Apartheid in Sud-Africa all’ascesa della politica islamica in Mali (come è visibile negli arazzi di Abdulaye Konate), ai processi diasporici e di migrazione (presenti negli archivi di Georges Adéagbo, John Akomfrah e Meschac Gaba).

Così, contro la pretesa categoria dell'autenticità (o dell'identità) si fa del meticcio il vessillo delle nuove soggettività. Non solo le figure (i corpi-collage femminili di Wangechi Mutu, le identità multiple di Samuel Fosso, le personificazioni fittizie di Rashid Johnson, i 'post-portraits' di Lynette Yiadom-Boakye, le identità col trattino d'unione di John Akomfrah) ma anche gli oggetti non sono immuni dai processi di ibridazione e di contaminazione, come nel caso degli arazzi-assemblaggi di El Anatsui, in quello delle parrucche-architetture di Meschac Gaba o in quello degli pneumatici ricamati con il raso di Nicholas Hlobo. Non è un caso che alla categoria di primitivizzazione attribuita all'Africa risponda un'africanizzazione dell'Occidente da parte di Yinka Shonibare con i suoi manichini acefali quali attori di un teatro storico agli albori della modernità. Un aspetto comune da tutti condiviso è comunque che a partire dal quindicesimo secolo, come scrive Achille Mbembe, non esiste più una storicità caratteristica delle società africane, una storicità che non sia parte integrante delle temporalità e dei ritmi massicciamente condizionati dal dominio europeo.²⁰ Le ultime rappresentazioni che chiudono la mostra sono ancora quelle del viaggio. Non più un viaggio concreto o storico ma simile, piuttosto, all'immagine di un definitivo affrancamento: di chi sa che tale riscatto può essere soltanto evocato, scongiurato, esorcizzato, perché nuove minacce sono già alle porte. Il viaggio nella memoria di intere generazioni nella serie de *Le battement des ailes* di Nidhal Chamekh, il viaggio nello spazio affidato ai segni del commercio e dell'esportazione di Ibrahim Mahama, il ritorno delle armi in occidente sotto forma di giocattolo di Gonçalo Mabunda, la città in valigia e nel taccuino da viaggio di Maurice Pefura.

Ma la storia di un potere è anche quella delle lotte per rovesciarlo, come ha scritto Grégoire Chamayou in un testo recente²¹. In questo caso la storia è quella dei tentativi infiniti, degli smisurati sforzi di liberazione da un regime predatorio, da un rapporto di caccia, da una condizione di sottomissione e di bersaglio che è quella della preda. Ma proprio perché lo status della preda è tutt'altro che naturale, ogni relazione di caccia può portare al rovesciamento delle posizioni da essa implicate. Il grande teatro della storia sta in chi riuscirà ad impadronirsi delle regole che sono state prodotte, in chi saprà travestirsi per pervertirle e

²⁰ Achille Mbembe, *Postcolonialismo*, Meltemi, Roma 2005, p. 19.

²¹ G. Chamayou, op cit. Lo stesso Aimé Césaire ancora nel 1987 si domandava "Ma abbiamo il diritto di rinunciare alla lotta?" (Aimé Césaire, Op. cit. p. 112)

saprà rovesciarle verso coloro che le hanno istituite. Per questo l'ultima rappresentazione dell'esposizione (il suo congedo) è una sorta di totem nero, che riproduce la stereometria di un solido geometrico dalle dimensioni del corpo umano. Completamente rivestito di banali astucci portacipria che tradiscono un narcisismo originario, il totem può essere profanato all'occasione. È sufficiente alzare uno o più coperchi degli astucci che, immediatamente, si apre una superficie a specchio dove non è più possibile evitare l'immagine riflessa del proprio volto, del proprio corpo: dietro la *maschera nera*, è la *pelle bianca* dello spettatore ad apparire²².

²² Faccio riferimento all'opera di Joël Andrianomearisoa, *Sentimental Cabinet*, 2017. Naturalmente si tratta dell'inversione del titolo del libro di Fanon, *Pelle nera e maschere bianche*, op cit.

“Arte negra” alla Biennale di Venezia del 1922

Gigi Pezzoli

Il 4 maggio 1922 si inaugurava la XIII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia (la futura Biennale). In una piccola sala all'uopo dedicata, la numero sette, i due “commissari ordinatori” Carlo Anti e Aldobrandino Mochi avevano organizzato una “singolare” *Mostra di Scultura Negra*. Per la prima volta in Italia venivano presentate, come “opere d'arte”, statue e maschere africane provenienti dal Museo Etnografico di Roma (il futuro Museo Nazionale Preistorico Etnografico Luigi Pigorini) e dal Museo di Antropologia e di Etnologia di Firenze.

Da quell'apparizione avrebbero dovuto passare quasi quarant'anni perché si organizzasse in Italia una nuova mostra di arte tradizionale africana (a Roma nel 1959) e ben ottantacinque perché nel 2007 la LII edizione dell'Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia ospitasse, con una sezione speciale dedicata all'Africa, la mostra *Check List* curata da Fernando Alvim e Simon Njami, con opere provenienti dalla Sindika Dokolo African Collection of Contemporary Art di Luanda in Angola.

A quella presenza alla Biennale del 1922 e al suo fallito tentativo di integrare l'arte dell'Africa nella scena artistica italiana dell'epoca, allude la sezione di arte tradizionale africana della mostra *Il Cacciatore Bianco/The White Hunter*.

Primo atto: “Scultura negra” alla XIII Esposizione Internazionale d’Arte della Città di Venezia.

Ezio Bassani e Gigi Pezzoli

Dopo le Esposizioni Universali del XIX secolo, nei primi anni del Novecento gli oggetti dell’arte africana ormai circolavano in Europa. Prima della Biennale veneziana del 1922, negli anni compresi tra il 1910 e il 1920, mostre di “arte negra”¹ erano state organizzate in alcuni paesi europei e anche negli Stati Uniti²: una prima esposizione sarebbe stata allestita a Praga nel 1911, seguita nel 1912 in Germania al Museum Folkwang di Hagen e nel 1913 a Parigi alla Galerie Levesque. Nel 1914, a New York, presso la Photo Secession Gallery di Alfred Stieglitz (nota anche come 291 Gallery) Marius de Zayas organizza una mostra dal titolo *Statuary in Wood by African Savages - The Root of Modern Art* che comprendeva 18 oggetti del mercante francese Paul Guillaume portati da de Zayas a seguito di una trasferta parigina (al riguardo, merita di essere segnalato il curioso titolo *African Savages - The First Futurists* con il quale un giornale³ locale segnalò l’iniziativa).

Nello stesso periodo, oltre ad articoli giornalistici, vengono pubblicati cataloghi di mostre e monografie che, pur esigue di numero, avrebbero assunto una fondamentale importanza per consacrare quelle nuove espressioni provenienti dall’Africa e dall’Oceania come arte *tout-court*. Tra gli altri, gli autori erano: Marius de Zayas, Carl Einstein, Guillaume Apollinaire, Vladimir Markov, Henry Clouzot e André Level.

Marius de Zayas, un artista e scrittore messicano trapiantato a New York, a soli due anni di distanza dalla prima mostra alla 291 Gallery, nel 1916, dà alle stampe un saggio intitolato *African Negro Art, Its Influence on Modern Art*⁴ (Fig. 1); il testo era illustrato con 32 oggetti di cui la metà provenienti dal Musée du Trocadéro di Parigi.

¹ All’inizio del Novecento con “arte negra” (espressione mutuata dal francese *art nègre*) si intendeva complessivamente sia l’arte dei popoli dell’Africa, sia quella dell’Oceania. Successivamente quel termine, anche per le sue connotazioni negative, fu sostituito con “arte tribale”, “arte primitiva”, “arte prima”, “arte tradizionale” ed il progredire delle conoscenze distinse le aree culturali di provenienza trattandole separatamente.

² Cfr. J.-L. PAUDRAT, *L’Africa*, in “Primitivismo nell’arte del XX secolo”, catalogo della mostra a cura di W. Rubin, New York, Museum of Modern Art, 1984. Edizione italiana a cura di E. Bassani, Mondadori, Milano, 1985, pp. 125-175.

³ The Word Magazine, January 24, 1915.

⁴ M. DE ZAYAS, *African Negro Art, Its Influence on Modern Art*, New York, Modern Gallery, 1916.

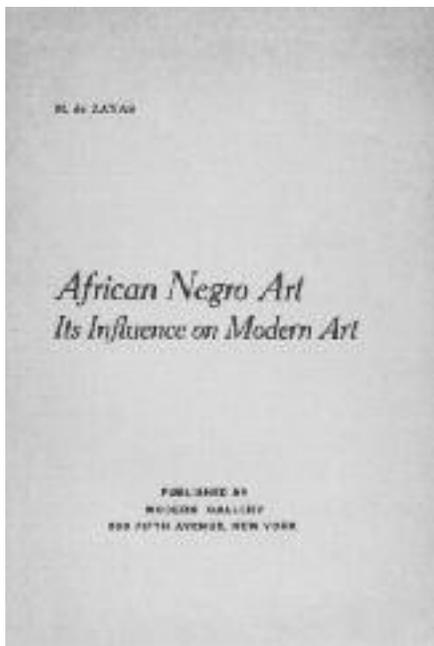


Fig. 1 - M. de Zayas, *African Negro Art, Its Influence on Modern Art*, New York, 1916 (per gentile concessione della libreria La Mazarine, Paris)



Fig. 2 - G. Apollinaire (pref.) - P. Guillaume, *Sculptures nègres*, Paris, 1917 (per gentile concessione della libreria La Mazarine, Paris)

Sempre tra gli scritti del periodo iniziale, va ricordato l'album del 1917 edito dal mercante Paul Guillaume con il titolo *Sculpture nègre*⁵ (Fig. 2). L'album, con un *avertissement* del poeta Guillaume Apollinaire, conteneva 26 riproduzioni di 22 oggetti africani e 4 polinesiani con descrizioni che ne rimandano all'uso rituale.

Nel 1919 viene pubblicata a S. Pietroburgo l'opera del pittore lettone Vladimir Markov (detto anche "Matveï") *Iskusstvo Negrov*⁶ (*L'arte dei Negri*) (Fig. 3). Il testo era stato completato precedentemente, nel 1914 anno della morte dell'autore e comprendeva un ricco apparato iconografico costituito da 123 immagini raccolte nel corso di viaggi e visite ai musei di diverse città europee, così come Markov segnalava nell'introduzione.

⁵ G. APOLLINAIRE (pref.) – P. GUILLAUME, *Sculptures nègres*, Paris, 1917.

⁶ V. MARKOV (MATVEÏ), *Iskusstvo Negrov*, Petersburg, Narkopros, 1919.



Fig. 3 - V. Markov, *Isskustvo Negrov*, Petersburg, 1919 (biblioteca Gigi Pezzoli)



Fig. 4 - H. Clouzot - A. Level, *L'art nègre et l'art océanien*, Paris, 1919 (biblioteca Gigi Pezzoli)

Sempre nel 1919, a Parigi, Henry Clouzot, uno studioso di arti applicate insieme con il collezionista André Level pubblicano il volume *L'art nègre et l'art océanien*⁷ (Fig. 4) che, sviluppava una lettura formale degli oggetti e ne riproduceva 40 per la metà appartenenti a Level e gli altri provenienti da mercanti, da artisti (tra cui Picasso) e dalle collezioni del Musée du Trocadéro e del British Museum.

Ma il vero protagonista iniziale di quella stagione fu Carl Einstein⁸ (1885-1940), il primo autore a scrivere un testo teorico non eurocentrico: *Negerplastik*⁹ (Fig. 5) pubblicato a Lipsia nel 1915 (forse scritto nel 1914) e dedicato alla scultura africana intesa come creazione artistica.

⁷ H. CLOUZOT – A. LEVEL, *L'art nègre et l'art océanien*, Paris, Devambez, 1919.

⁸ Su Carl Einstein, nel 2009, il Dottorato in Storia dell'Arte dell'Università di Firenze ha organizzato una giornata di studi sul tema *Carl Einstein fra primitivismi e avanguardie*. Le comunicazioni sono raccolte in "Annali - Nuova serie", Università degli Studi di Firenze, Dipartimento di Storia delle Arti e dello Spettacolo, Anno XI, Firenze, Titillivus, 2010, pp. 291-372.

⁹ C. EINSTEIN, *Negerplastik*, Leipzig, Weißen Bücher, 1915; seconda edizione München, K. Wolff, 1920. Edizione italiana a cura di E. Bassani e J.-L. Paudrat con traduzione di C. L. Raghianti, Milano, Abscondita, 2015.



Fig. 5 - C. Einstein, *Negerplastik*, Leipzig, 1915 (biblioteca Gigi Pezzoli)

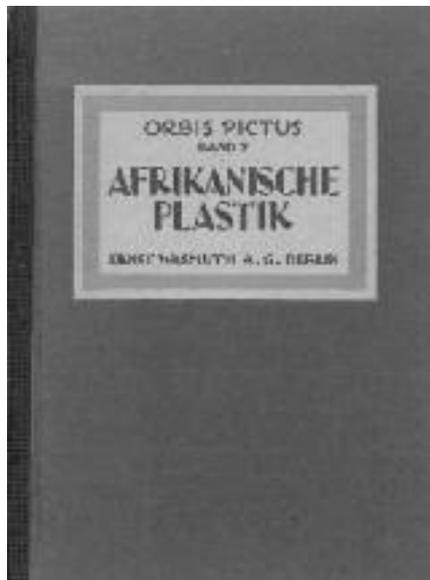


Fig. 6 - C. Einstein, *Afrikanische Plastik*, Berlin, 1921 (biblioteca Gigi Pezzoli)

Il volume vantava un corredo iconografico di 111 illustrazioni che riproducevano 95 oggetti di cui 85 africani e 9 oceanici (alcuni ripetuti più volte, altri attribuiti a popolazioni non specificate). Purtroppo la mancanza di didascalie e qualsiasi riferimento alle opere costituisce un limite oggettivo alla piena comprensione del testo. D'altra parte, lo stesso Einstein aveva scritto (forse a Félix Fénéon) che il suo testo era «un torso», intendendo probabilmente con ciò che era incompiuto, mentre l'assenza di opere di collezioni pubbliche dell'epoca è presumibilmente dovuta al fatto che il volume era stato finanziato dal gallerista Josef Brummer. Qualche anno dopo, nel 1921, Carl Einstein pubblica a Berlino un secondo volume *Afrikanische Plastik*¹⁰ (Fig. 6) corredato da 47 immagini di opere prevalentemente provenienti dal Museo Etnologico della città e anche da collezioni private tedesche.

E l'Italia? E gli italiani? Jean-Luis Paudrat nel suo documentato saggio dedicato all'arte africana nelle collezioni italiane pubblicato nel 2009¹¹, già nell'*incipit* segnala che «Nel coro di quelle nazioni la cui

¹⁰ C. EINSTEIN, *Afrikanische Plastik*, Berlin, Ernst Wasmuth, 1921. Edizione italiana, *Scultura africana*, con traduzione di I. Tavolato, Roma, Valori Plastici, 1924.

¹¹ J.-L. PAUDRAT, *Le arti dell'Africa subsahariana in Italia tra 1950 e 2008: elementi di storiografia*, in "Passione d'Africa. L'arte africana nelle collezioni italiane", a cura di C. Dandrieu e F. Giovagnoni, Milano, Officina Libraria, 2009, pp. 13-37.

storia culturale della prima metà del XX secolo sarebbe stata segnata dalla ‘scoperta’ delle arti dette primitive, l’Italia avrebbe fatto sentire la sua voce solo in ritardo».

Se questa affermazione corrisponde sostanzialmente al vero, c’è tuttavia qualcosa da precisare – qui lo faremo – e merita anche di essere ricordato il ruolo di italiani, artisti e intellettuali che, a partire dai primi anni del Novecento, in Francia o dopo soggiorni in quel paese, erano entrati in contatto e si erano confrontati con l’arte africana e le sue influenze.

L’attitudine e l’accoglienza della critica italiana all’arte dell’Africa si erano infatti formate negli anni precedenti alla Biennale del 1922; ad esempio, Umberto Boccioni già nel 1914¹², aveva giudicato «la comparsa dei feticci del Centro Africa negli atelier dei nostri amici di Montmartre [...] una fatalità storica nel campo della sensibilità europea».

Anche Ardengo Soffici che aveva vissuto ripetutamente a Parigi fin dal 1900 e aveva fatto da ponte tra la cultura francese e quella italiana, aveva correttamente identificato l’apporto formale e concettuale della scultura africana alla rivoluzione cubista; a tale riguardo, nel 1914 aveva scritto su “Lacerba” di questa influenza nell’arte di Picasso.¹³

Giorgio de Chirico, pure emigrato a Parigi negli anni precedenti la prima guerra mondiale, e legato al mercante Paul Guillaume, sembrò invece non accorgersi delle *sculptures nègres de tout premier ordre* presenti nella galleria assieme alle sue opere.

Diverso fu l’atteggiamento del fratello Alberto Savinio che, secondo i suoi ricordi, nel 1913 scrisse per Guillaume «una conferenza sulla statuaria negra» di cui non è stato rintracciato il testo. Vent’anni dopo avrebbe invece ironizzato in uno scritto dal titolo *Negrizzanti*¹⁴ sull’infatuazione dei Surrealisti per il «mistero» e la «magia» africani, concludendo che al *claire esprit* dei cartesiani non poteva capitare scherzo peggiore.

Né meno irridente fu l’atteggiamento di Gabriele d’Annunzio il quale nel 1920, discutendo di «statue negre e di maschere africane», dichiarava che «l’esotismo e il carnevale servono ad evadere dalla triste realtà, a fuggire la noia quotidiana».¹⁵

¹² U. BOCCIONI, *Fondamento plastico della scultura e pittura futurista*, in “Lacerba”, Firenze, I/6, 1913, p. 51.

¹³ A. SOFFICI, *Cubismo e futurismo*, in “Lacerba”, Firenze, 1914, p. 14.

¹⁴ Cfr. M. FAGIOLO, *Giorgio de Chirico - Il tempo di Apollinaire - Paris 1911-1915*, Roma, 1981, p. 11.

¹⁵ Cfr. L. KOCHNITZKY, *Influence de la plastique nègre sur l’Art contemporaine*, in “Synthèses”, Bruxelles, 121, 1956, p. 293.

Delineato l'allora contesto internazionale di mostre, pubblicazioni e prese di posizione, ai fini di questa riflessione ci interessa soprattutto approfondire le vicende italiane che hanno preceduto e costituito il retroterra di quella presenza di arte africana alla XIII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia.

Un ruolo di tutto rilievo – in termini contemporanei si direbbe di *sponsor* - fu svolto da Ugo Ojetti¹⁶, celebre giornalista e critico d'arte. Ojetti, pur con commenti oscillanti tra la curiosità e la scoperta, tra la derisione e l'apprezzamento, in quella vicenda fu fondamentale.

Già nel 1912, in un articolo pubblicato sul "Corriere della Sera", intitolato *Cubismo*¹⁷, aveva evidenziato il ruolo delle arti primitive come fonte d'ispirazione per gli artisti delle avanguardie, in particolare, per aver suggerito modelli alternativi alle forme di rappresentazione convenzionali:

«In essi (gli scultori cubisti) anche meglio che nei pittori, è visibile la volontà di far vedere da ogni lato anche i volumi che sono; se si può dir così dall'altro lato. Essi vantano come loro maestri non i fenici, ma addirittura gli scultori negri della Guinea e del Congo, ammirevoli dicono per la loro ingenuità. Così almeno narra Guillaume Apollinaire [...]. E l'Apollinaire rannoda queste sculture su modelli africani alle sculture tentate dal pittore Gauguin [...]. In questo esercizio che deve, s'intende, rinnegare ogni elemento dato dalla visione diretta del vero, riesce benissimo perfino un italiano, Amedeo Modigliani [...].

Era difficile andare più lontano nel tempo e nello spazio. Pure i più giovani vi andarono, così, pel gusto di andare: e trovarono la scultura dei negri della Guinea. Cercavate la semplicità? Eccovi addirittura l'ingenuità».

Qualche anno dopo, nel 1920, sempre Ojetti, in un altro articolo sul "Corriere della Sera" intitolato *La scultura negra ovvero da Roma a Boma*¹⁸ scriveva:

¹⁶ Su Ugo Ojetti: cfr. G. DE LORENZI, *Ugo Ojetti critico d'arte. Dal "Marzocco" a "Dedalo"*, Firenze, Le lettere, 2004.

¹⁷ U. OJETTI, *Cubismo*, in "Corriere della Sera", XXXVII, 8 novembre 1912, p. 3.

¹⁸ U. OJETTI, *La scultura negra ovvero da Roma a Boma*, in "Corriere della Sera", XLV, 17 novembre 1920, p. 3.

«I feticci d’Africa e anche d’Oceania da una dozzina d’anni sono in Europa a gli altari della moda [...]. Gli artisti che in Francia hanno più attivamente tentato di sradicare l’impressionismo fin nelle ultime propaggini, Derain, Matisse, Picasso, Vlaminck, sono stati i primi apostoli della scultura negra fino allora considerata solo dai missionari che la bruciavano e dagli etnologi che la raccoglievano [...]. Un argomento più aggressivo non poteva essere scelto, per combattere o meglio per salvare l’arte contemporanea che nel calco e nella fotografia della realtà o nei ricami impressionistici aveva finito a perdere occhi ed intelligenza [...]».

E concludeva con un auspicio destinato a realizzarsi di lì a poco:

«Anche i nostri musei etnografici, a Roma, a Firenze, a Torino, abbondano di bellissimi esemplari di scultura negra; anzi taluni di essi, ad esempio quelli portati dal cardinale Cornaro di Padova nel settecento e oggi nel museo del Collegio Romano, potrebbero servire a fissare in questo caos una cronologia rudimentale. Ma nessuno ha pensato in Italia di fare un’ordinata mostra di questa arte di moda. Essa sarebbe gustosa, utile alla cultura del nostro pubblico, adatta a suscitare idee e discussioni».

Ogetti per dar supporto all’idea di una mostra sull’arte africana, “un’arte di moda” come l’aveva definita pochi mesi prima, nel 1921 ospita su *Dedalo*, la rivista da lui diretta, l’ampio articolo di Carlo Anti *Scultura negra*¹⁹ qui riprodotto integralmente nella sezione Apparati.

Anti²⁰ era a quell’epoca un giovane e brillante archeologo poco più che trentenne. Dal 1914 era stato ispettore del Museo Etnografico di Roma e quindi ne conosceva le collezioni africane. Il suo articolo, per la prima volta in Italia, proponeva le immagini di 26 tra statue e maschere provenienti dal Museo Etnografico di Roma e le commentava come espressioni artistiche, non come reperti etnografici.

¹⁹ C. ANTI, *Scultura negra*, in “*Dedalo*”, Milano – Roma, Bestetti e Tuminelli, I, febbraio 1921, pp. 592-621.

²⁰ Su Carlo Anti: cfr. L. POLACCO, *Commemorazione del membro emerito Prof. Carlo Anti*, in “Atti dell’Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti”. Anno accademico 1961-62, – Tomo CXX, pp. 51-65; E. GHEDINI – F. BIONDANI, *Carlo Anti*, Villafranca di Verona, Studi villafranchesì, 1990.

L'esordio di Anti è del tutto sintonico con l'articolo di Ojetti del 1920 e, sommessamente, sembra gettare le basi motivazionali per la successiva mostra veneziana:

«A sentire qualcuno ci sarebbe da credere che nell'arte negra abbiamo un esempio di ciò che potrebbe essere l'arte dell'avvenire o giù di lì».

Anti, in realtà disponeva di pochi parametri interpretativi che gli consentissero un'analisi formale di quelle nuove espressioni artistiche e quindi, da una parte le assimila ad altre forme di arte "incolta" - l'arte preistorica, l'arte arcaica dei primitivi europei, l'arte dei bambini - e, dall'altra, si affida a improbabili confronti archeologici, dagli etruschi agli egizi. Forte della sua formazione, di quelle manifestazioni provenienti dall'Africa percepisce peraltro la profondità storica (non è un'arte senza tempo, viene da una lunghissima tradizione) e con un'intuizione antipatrice l'esistenza di individualità artistiche (non è un'arte anonima, senza artisti). Conclude infatti scrivendo:

«L'arte dei negri appare dunque per ogni rispetto una produzione spontanea, scevra da ogni influsso estraneo e con una tradizione lunghissima, forse millenaria. Non è un mondo estetico agli antipodi del nostro, ma un'ingenua arte primitiva, che ha le sue semplici bellezze, le sue ingenuie suggestioni e che di tanto in tanto, per la genialità di forti individui, tenta anche audacie che preludono a fasi più evolute, il cui divenire è stato forse impedito dal sopraggiungere e dal dilagare nell'Africa della cultura europea».

Il testo di Anti sembra riflettere un autentico apprezzamento per "l'arte dei negri"; peraltro, la sua prosa infarcita di aggettivi come "spontaneo", "ingenuo", "primitivo", "semplice", è sintomatica. Non c'è soltanto l'evocazione dell'arte arcaica come costante fonte di ispirazione, il giudizio sugli africani, pur espresso con benevolo tono paternalistico, è quello dello stereotipo di sempre: sono gli "eterni bambini ancora avvolti nelle condizioni naturali".

Ben diverse erano state le considerazioni - si direbbe una replica anticipata - con le quali pochi anni prima Carl Einstein aveva aperto *Negerplastik*²¹:

²¹ C. Einstein, *Negerplastik*, op.cit.

«A nessuna arte l' europeo si accosta con altrettanta diffidenza come all' arte africana. La sua prima reazione è di negare che si tratti di "arte", ed egli mostra la distanza che separa le creazioni dell' arte negra dal quadro mentale europeo con un disprezzo che non manca di formarsi una terminologia negativa. Tale distanza e i pregiudizi che ne derivano rendono difficile ogni giudizio estetico, anzi lo rendono impossibile, in quanto un tale giudizio presuppone in primo luogo un processo di avvicinamento. Il negro peraltro è considerato a priori come un essere inferiore che va trattato senza riguardi, e ciò che esso propone è condannato immediatamente come manchevole. Per giudicarlo si è ricorso sommariamente a ipotesi evoluzionistiche assolutamente vaghe. Alcuni se ne servivano per esemplificare un falso concetto di primitività, altri rivestivano quest' oggetto senza difesa con frasi false, parlavano di popoli venuti dalla profondità dei tempi, e cose simili. Si sperava di rintracciare nell' africano una testimonianza delle origini, di uno stato che non si era mai evoluto. La maggior parte delle opinioni espresse sugli africani si fonda su tali pregiudizi formulati per giustificare una comoda teoria. Nei suoi giudizi sui negri l' europeo rivendica un postulato, ossia quello di una superiorità assoluta, del tutto irrealistico».

Veniamo dunque al 1922, la XIII Biennale è la seconda dopo la grande guerra. La precedente edizione, quella del 1920, era stata in tono minore ma ora le cose erano state fatte in grande come ricordano i cronisti dell' epoca e il merito è soprattutto di un dinamico segretario generale, Vittorio Pica, un esperto di letteratura francese. Il padiglione italiano era importante, molti artisti, una retrospettiva su Antonio Canova nel centenario della morte e un' altra su Amedeo Modigliani che era scomparso due anni prima a Parigi. E se tutti i continenti erano rappresentati, non poteva mancare l' Africa. Anti, il vero motore dell' iniziativa, aveva le idee chiare visto che già nel giugno 1921 aveva scritto lapidariamente ad Aldobrandino Mochi, l' altro commissario: «dobbiamo fare una mostra d' arte che sappia il meno possibile di etnografia». ²² Una scelta pertanto coerente con il contesto in cui le opere avrebbero dovuto essere esposte ma anche coraggiosa se solo si pensa alle roboanti e razziste espressioni del Sindaco Davide Giordano nel discorso ²³ inaugurale della manifestazione veneziana:

²² Archivio del Museo di Antropologia e di Etnologia di Firenze.

²³ Cfr. La Cerimonia inaugurale della XIII Mostra, in "Rivista mensile della Città di Venezia", Venezia, 4, aprile 1922, p. 11.



Fig. 7 - *Catalogo della XIII^a Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, 1922* (biblioteca Gigi Pezzoli)

«[...] la città dell'Evangelista della Pace (Venezia) ebbe l'ardimento di convocare a questa XIII Esposizione artisti di ogni razza e paese, l'Africa non esclusa. *Cam trova ospitalità nei tabernacoli di Jafet*: e ci arreca, a noi pretensionosi di sì progredita civiltà, un duplice insegnamento: la visione di quell'arte rozza e ingenua ci riporta ai remotissimi primordi della umanità. Quando l'uomo sbazzava nel legno o nelle corna o le ossa di animali i primi simulacri: o quando egli dipingeva sulle pareti delle caverne le prime figure, forse più che per la gioia degli occhi, per un erompente bisogno di spiritualità: manifestazione che nessuno di quei bruti, di cui vengono magnificate le attitudini artistiche ha mai dato [...]».

Nel catalogo della Biennale (Fig. 7), nel breve testo da lui firmato, Anti riprendendo temi e considerazioni precedentemente esposte, così introduceva la *Mostra di Scultura Negra*²⁴ evocandone le influenze sugli artisti post-impressionisti:

²⁴ C. ANTI, *Mostra di Scultura Negra*, in "Catalogo della XIII^a Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia", Milano, Bestetti e Tuminelli, 1922, pp. 41-42.

«Le sculture dei negri cominciarono ad essere di moda poco più di dieci anni fa, specialmente in Francia, per opera dei pittori post-impressionisti. Nella crisi manifestatasi nella pittura contemporanea intorno al 1905 per reazione all'impressionismo, che si andava esaurendo in quadri che erano puri giochi cromatici, le sculture dei negri parvero ad alcuni artisti una buona scuola per riscoprire i valori delle forme, dei piani e dei volumi. E furono volta a volta esaltate dai primi post-impressionisti appunto per la chiara, spesso anzi esagerata sensibilità dei volumi che in esse si manifesta, dai cubisti per le sintesi a volumi geometrici che si riscontrano in alcune, e potrebbero esserlo, se pure non lo furono, anche dai nostri futuristi per un qualche accenno all'espressione simultanea di impressioni ottiche non concomitanti, ottenuta con linee spezzate e con ellissi.

Tutti questi artisti videro nelle sculture negre non quello che vi era veramente, ma piuttosto quanto sentivano in sé o andavano affannosamente cercando. Il loro non era un giudizio, ma una interpretazione troppo soggettiva dell'arte negra. Infatti l'accentuazione di determinati volumi nelle sculture negre deriva da ragioni magico-religiose, le sintesi geometriche più caratteristiche sono generalmente mezzi infantili per ottenere espressioni paurose, i piani sviluppati dei visi in ottone dell'Oguè sono semplici schemi disegnativi svolti nel piano, secondo le regole comuni a tutte le arti primitive».

E nella conclusione spiegava il senso di quella presenza nel contesto di una mostra di arte contemporanea correlandola alla tematica dell'influsso "primitivo" nella genesi del fenomeno artistico:

«Ciò non toglie che le sculture negre abbiano pregi, i quali vanno oltre la moda del primitivo e dell'esotismo, che le ha portate improvvisamente alla luce della fama. Esse sono il prodotto di un'arte primitiva, semplice ma non superficiale e soprattutto scevra da ogni influsso estraneo. Sono quindi la manifestazione pura di una sensibilità artistica indipendente dalla nostra.

Basta questo perché esse meritino tutta la nostra appassionata attenzione, ma non è raro incontrarvi anche interpretazioni singolari della divinità, tentativi naturalistici non disprezzabili e saggi di espressione di stati d'animo, ai quali la semplicità dei mezzi impiegati dona una forza speciale. Tutto ciò è raggiunto sempre con assoluta ingenuità, altro grande pregio della scultura negra, così che non sarà stato inutile l'averne riunito alcuni saggi in un ambiente destinato alla sola arte contemporanea, se essi potranno chiarire in tutti, artisti e amatori d'arte, la nozione del primitivo e del semplice, reso spontaneamente, con vera ingenuità [...]».

Ma cos'era esposto nel padiglione africano, nella sala numero sette (Fig. 8) della Biennale? Al riguardo, è indispensabile ricordare che all'epoca, in Italia, opere d'arte e manufatti di cultura materiale dei popoli extra-europei erano conservati unicamente nei musei etnografici. I commissari Anti e Mochi avevano attinto dunque alle raccolte del Museo Etnografico di Roma e del Museo di Antropologia e Etnologia di Firenze del quale lo stesso Mochi era in quel momento il direttore. Erano stati selezionati 33 oggetti dei quali 26 provenienti dal museo romano e 7 dal museo fiorentino.

Nel catalogo della Biennale le opere africane non erano riprodotte e tranne in un caso (Fig. 9), erano unicamente elencate con descrizioni talvolta fantasiose e imprecise, senza misure e senza l'indicazione del museo di provenienza. Si trattava di figure umane, maschere e strumenti d'uso rituale, per lo più di dimensioni modeste ad eccezione di una o due impressionanti statue ad uso magico-religioso irte di chiodi (comunemente indicate come "feticci") del museo romano e di due bellissime e rare immagini regali Boyo, maschio e femmina, del museo fiorentino sfortunatamente scomparse a Napoli durante la seconda guerra mondiale.



Fig. 8 - *Pianta del Palazzo dell'Esposizione*, in "Catalogo della XIII^a Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia", 1922 (biblioteca Gigi Pezzoli)

Ezio Bassani ne ha tentato una ricostruzione²⁵ (con alcune possibili varianti) sulla base degli elenchi del catalogo, delle immagini pubblicate da Carlo Anti pochi mesi prima su *Dedalo* e della lista dei 7 oggetti inviati alla XIII Biennale ancora conservata al museo di Firenze.

²⁵ E. BASSANI, *Scultura africana alla XIII "Biennale" di Venezia, 1922*, in "Critica d'arte", Firenze, LXII, dicembre 1999, 4, pp. 69-79.



Arte dei Mayombè: *La Dea madre allattante.*

- 91 -

Fig. 9 - Maternità Kongo, *La Dea madre allattante*, in "Catalogo della XIII^a Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia", 1922 (biblioteca Gigi Pezzoli)

La riproponiamo in forma sintetica con riferimento all'originale elenco del catalogo e alla loro attuale attribuzione (Fig. 10 1/2/3):

SCULTURE ARCAICHE DEI BAMBA

(Angola).

1-2. *Feticci femminili.*

Gruppo etnico non identificato

(Angola o R. D. del Congo) –

Busto femminile, 24,8 cm

(Museo P. E. Roma, inv. n. 4525).

Gruppo etnico non identificato

(Angola o R. D. del Congo) –

Busto femminile, 22,2 cm

(Museo P. E. Roma, inv. n. 4526).

SCULTURE BALUBA (Casai).

3. *La dea della fecondità.*

Luba-Hemba (R. D. del Congo) –

Busto femminile, 26,0 cm

(Museo P. E. Roma, inv. n. 73183).

4. *Scettro con figura femminile.*

Luba-Hemba (R. D. del Congo) –

Portafreccia con figura femminile

(insegna di potere), 65,0 cm

(Museo P. E. Roma, inv. n. 73184).

5. *Bastone da stregone.*

Luba (R. D. del Congo) –

Insegna di potere, 133,0 cm

(Museo P. E. Roma, inv. n. 76949).

6. *Poggia-testa.*

Luba (R. D. del Congo) –

Poggiatesta con cariatide femminile, 15,5 cm

(Museo A. E. Firenze, inv. n. 8312).

SCULTURE BACUSSU (Alto Congo).

7. *Feticcio.*

Luba (R. D. del Congo) –

Figura femminile, 18,0 cm

(Museo A. E. Firenze, inv. n. 12168).

SCULTURE VASIMBA.

8. *Mestolo con figura magica.*

Mbole (R. D. del Congo) –

Spatola con figura maschile, 83,5 cm

(Museo A. E. Firenze, inv. n. 12175).

SCULTURE MANIEMA (Alto Congo).

9. *Feticcio della maternità.*

Kongo (R. D. del Congo) –

Maternità, 30,6 cm

(Museo A. E. Firenze, inv. n. 17632).

10. *Feticcio femminile.*

Luba (R. D. del Congo) –

Portatrice di coppa, 45,5 cm

(Museo A. E. Firenze, inv. n. 12391).

SCULTURE MURUNGU (Lago Tanganica).

11. *Feticcio femminile.*

Tabwa (R. D. del Congo) –

Figura femminile, 34,1 cm

(Museo P. E. Roma, inv. n. 37203).

SCULTURE BARI (Alto Nilo).

12. *Maschera.*

Bari? (Sudan?) – Maschera, 32,0 cm

(Museo P. E. Roma, inv. n. 29585).

SCULTURE DALL'UELLÈ.

13. *Maschera a viso di scimmia.*

N'Gbaka (R. D. del Congo) –

Maschera, 24,0 cm

(Museo P. E. Roma, inv. n. 86539)

Fig. 10 1/2/3 - Le opere esposte alla Biennale del 1922 (con alcune possibili varianti indicate con le lettere a), b) e c))



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13

14. *Maschera a viso di scimmia.*
N'Gbaka (R. D. del Congo) –
Maschera, 24,0 cm
(Museo P. E. Roma, inv. n. 86540)

15. *Feticcio femminile.*
Zande (R. D. del Congo o Rep.
Centroafricana) – Figura femminile, 50,0 cm
(Museo P. E. Roma, inv. n. 29606)

SCULTURE DALL'OGOUE (Camerun)

16. *Viso di ottone da porre sulle
casce dei feticci.*
a) Kota (Gabon) –
Figura da reliquiario, 56,1 cm
(Museo P. E. Roma, inv. n. 33720).
b) Kota (Gabon) –
Figura da reliquiario, 42,7 cm
(Museo P. E. Roma, inv. n. 33721).

SCULTURE DAL CASAI.

17. *Negro affamato.*
Kete (R. D. del Congo) –
Figura umana, 16,0 cm
(Museo P. E. Roma, inv. n. 86535)

18. *Negro affamato.*
Kete (R. D. del Congo) –
Figura umana, 14,5 cm
(Museo P. E. Roma, inv. n. 86536)

19. *Maschera per danze funebri.*
Kuba (R. D. del Congo) –
Maschera, 24,0 cm
(Museo P. E. Roma, inv. n. 86541)

SCULTURE BATEKE (Basso Congo).
20. *Feticcio femminile.*
Teke (R. D. del Congo) –
Figura umana, 25,3 cm
(Museo P. E. Roma, inv. n. 34159)

SCULTURE MAYOMBÈ (Foci del Congo).

21. *Feticcio arcaico della doppia
essenza divina: maschile e femminile.*
a) Kongo (R. D. del Congo) –
Crepitacolo (insegna di danza), 40,1 cm
(Museo P. E. Roma, inv. n. 84205).
b) Kongo (R. D. del Congo) –
Crepitacolo (insegna di danza), 36,0 cm
(Museo P. E. Roma, inv. n. 84206).

22. *La dea madre allattante.*
Kongo (R. D. del Congo) –
Maternità 23,7 cm
(Museo P. E. Roma, inv. n. 84210).

23. *La dea madre con il bambino
sulle ginocchia.*
a) Kongo-Yombe (R. D. del Congo) –
Maternità, 24,0 cm
(Museo P. E. Roma, inv. n. 83996).
b) Kongo-Yombe (R. D. del Congo) –
Maternità, 42,4 cm
(Museo P. E. Roma, inv. n. 84004).



14



15



16a



16b



17



18



19



20



21a



21b



22



23a



23b

24. *La dea madre che porta il bambino.*

Kongo (R. D. del Congo) –
Maternità, 16,2 cm
(Museo P. E. Roma, inv. n. 84000).

25. *Figura di antenato.*

a) Kongo (R. D. del Congo) –
Figura magica, 26,0 cm
(Museo P. E. Roma, inv. n. 63890).
b) Yaka (R. D. del Congo) –
Figura umana, 23,0 cm
(Museo P. E. Roma, inv. n. 75914).

26. *Figurina di donna genuflessa.*

Kongo (R. D. del Congo) –
Figura femminile, 15,5 cm
(Museo P. E. Roma, inv. n. 83999).

27. *Figurina di donna che versa da bere.*

Kongo-Yombe (R. D. del Congo) –
Figura femminile, 23,4 cm
(Museo P. E. Roma, inv. n. 84001).

28. *Un uomo che mastica la canna da zucchero.*

Kongo (R. D. del Congo) –
Figura magica, 28,2 cm
(Museo P. E. Roma, inv. n. 84003).

29. *Bastone di stregone.*

Kongo (R. D. del Congo) –
Insegna di potere, 132,0 cm
(Museo P. E. Roma, inv. n. 63902).

30. *Feticcio per gli esorcismi.*

a) Kongo (R. D. del Congo) –
Figura magica, 108,0 cm
(Museo P. E. Roma, inv. n. 84204).
b) Kongo (R. D. del Congo) –
Figura magica, 112,0 cm
(Museo P. E. Roma, inv. n. 75909).
c) Kongo (R. D. del Congo) –
Figura magica, 53,0 cm
(Museo P. E. Roma, inv. n. 40857).

31. *Maschera tragica.*

Kongo (R. D. del Congo) –
Maschera, 30,0 cm
(Museo P. E. Roma, inv. n. 63898).

32. *Feticcio della pioggia.*

Boyo (R. D. del Congo) –
Immagine regale maschile, ca. 100,0 cm
(già nel Museo A. E. Firenze, inv. n. 12312).

33. *Feticcio della pioggia.*

Boyo (R. D. del Congo) –
Immagine regale femminile, ca. 100,0 cm
(già nel Museo A. E. Firenze, inv. n. 12313).



24



25a



25b



26



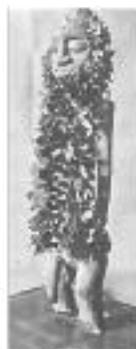
27



28



29



30a



30b



30c



31



32-33



Fig. 11 - Busto Luba-Hemba, *La dea della fecondità* (© La Biennale di Venezia, ASAC, Fototeca, Serie Attualità e Allestimenti, *Sculture Baluba*, XIII^a Esposizione Internazionale d'Arte 1922 - foto Giacomelli)

busto femminile Luba-Hemba con un timbro retrostante “Fotografi Giacomelli” corrispondente all’agenzia veneziana che aveva curato il *reportage* della XIII Biennale (merita di essere segnalato che l’immagine in questione è palesemente una di quelle pubblicate nell’articolo di Anti su Dedalo).

La gran parte delle opere proveniva dall’attuale Repubblica Democratica del Congo, i rimanenti dal Gabon, dall’Angola e dal Sudan. In sostanza, l’esposizione documentava unicamente l’arte di alcune popolazioni dell’Africa centrale.

È interessante rilevare che, alla luce degli attuali criteri di apprezzamento dell’arte africana, le scelte dei commissari furono orientate a selezionare opere rappresentative, in qualche caso veri e propri “capolavori” universalmente riconosciuti.

Tra gli altri meriti, la mostra veneziana rivelava anche l’antichità della scultura africana tradizionale essendo aperta da due figure femminili di probabile origine congolese o angolana, portate in Europa dal Missionario Cappuccino Padre Francesco da Colvecchio nella seconda metà del XVII secolo e donate al Cardinal Giorgio Cornaro, Nunzio Apostolico a Lisbona, che le avrebbe cedute ad Antonio Vallisneri il cui figlio, a sua volta, le donò all’Università di Padova da cui passarono al Museo Pigorini nel 1878.

Malgrado le ricerche fatte, non è mai stata trovata alcuna immagine dell’allestimento della sala africana della Biennale del 1922; dalle cronache dell’epoca sappiamo soltanto che le opere erano collocate in tre vetrine e suddivise per area di provenienza etnica. Nel corso di una recente indagine presso gli archivi della Biennale, ASAC, è tuttavia emersa la fotografia (Fig. 11) di un

La *Mostra di Scultura Negra* fu accolta in modo contraddittorio dalla critica del tempo: rari i commenti positivi, prevalenti quelli negativi e in diversi casi l'esposizione d'arte africana fu semplicemente ignorata. Di quel dibattito, Emanuele Greco ha recentemente proposto una documentata ricostruzione.²⁶

Per fare comunque qualche esempio dei pochi commenti positivi, Ugo Ojetti (uno dei membri della commissione della XIII Biennale) così si esprimeva sulla sala di sculture africane in un articolo sul "Corriere della sera" intitolato *La XIII Biennale veneziana - Gli stranieri*²⁷:

«C'è, per finire con gli stranieri, tra le sale italiane una saletta di sculture africane, scelte nelle raccolte ricchissime dei musei etnografici di Roma e di Firenze e ordinate da Carlo Anti, uno dei più colti e intelligenti dei nostri giovani archeologi, al quale si deve in Italia il primo studio di queste sculture dal punto di vista dell'arte. Basta guardare la maschera sacra venuta da una tribù Bari del Nilo Bianco e quella d'una tribù Majombe del Basso Congo, per comprendere l'importanza di propaganda che giustamente artisti francesi ed inglesi hanno dato negli anni scorsi a quest'arte energica ed anonima con la speranza di ricondurre, su questi esempi impreveduti, a una sintesi più virile ed espressiva la scultura europea, dopo che nel calco e nella fotografia della realtà e nei ricami e nelle sbavature impressionistiche aveva finito a perdere gli occhi e l'intelligenza».

Anche Antonio Muñoz prendeva le difese della mostra scrivendo acutamente su "Il Marzocco" in un articolo intitolato *All'esposizione di Venezia. Da Canova alla scultura negra*²⁸ che:

²⁶ E. GRECO, *L'arte negra alla Biennale di Venezia del 1922. Ricostruzione del dibattito critico sulle riviste italiane*, in "Annali - Nuova serie", Università degli Studi di Firenze, Dipartimento di Storia delle Arti e dello Spettacolo, Anno XI, Firenze, Titillivus, 2010, pp. 356-372.

²⁷ U. OJETTI, *La XIII Biennale veneziana - Gli stranieri*, in "Corriere della Sera", XLVII, 4 maggio 1922, p. 3.

²⁸ A. MUÑOZ, *All'esposizione di Venezia. Da Canova alla scultura negra*, in "Il Marzocco", Firenze, XXVII, 14 maggio 1922, 20, p. 1.

«Chi ammetta che la bellezza artistica non consiste nell'avvicinarsi più o meno dell'opera d'arte ad un astratto concetto di perfezione, ma piuttosto nella chiara rispondenza di essa all'intenzione e allo spirito di chi lo ha creato, dovrà forse riconoscere che gli artisti più raffinati dei paesi civili, fuorviati dalle loro tormentose teorie, non ottengono quell'immediatezza di espressione che hanno i Negri dell'Africa misteriosa».

E concludeva che se le sculture africane fossero state collocate:

«nella stessa sala che accoglie i dipinti futuristi di Modigliani e Carrà, si sarebbero riscontrate molte analogie ma il confronto sarebbe tornato».

Alcune delle opere esposte alla Biennale del 1922, più qualcuna appartenente a grandi musei europei, illustravano il lungo articolo *Fra i negri artisti del Congo*²⁹ firmato da Ugo Antonielli e apparso immediatamente dopo la mostra veneziana sulla rivista "La terra e la vita". Antonielli, ispirandosi alle considerazioni di Anti sulla semplificazione e la frontalità, evidenziava di quelle opere il naturalismo e la tendenza all'esagerazione delle linee predominanti. Anch'egli, così come già sostenuto da Anti, del quale peraltro era collega ed amico, chiudeva l'articolo affermando senza esitare che lo sviluppo dell'arte africana era stato «precluso dall'intervento della civiltà dei bianchi e, forse, per sempre». Come si è detto, le critiche, in diversi casi vere e proprie stroncature, furono prevalenti. Tra esse quelle di Diego Valeri sulla "Rivista d'Italia"³⁰, di Decio Buffoni sul "Primato artistico italiano"³¹, di Francesco Saporì, il celebre scrittore e critico d'arte, che in questi termini su "Emporium"³², in un articolo intitolato *La XIII Esposizione Internazionale di Venezia. Introduzione con l'arte negra*³³, liquidò la mostra:

²⁹ U. ANTONIELLI, *Fra i negri artisti del Congo*, in "La terra e la vita", Roma, I, ottobre 1922, 10, pp. 313-323.

³⁰ D. VALERI, *Note sull'esposizione di Venezia*, in "Rivista d'Italia", Roma, XXV, settembre 1922, 9, pp. 50-63.

³¹ D. BUFFONI, *La XIII Biennale di Venezia - Il "Palazzo dell'esposizione*, in "Il primato artistico italiano", Milano, IV, giugno 1922, 6, pp. 34-41.

³² Cfr. M. G. MESSINA, *Un'illustrazione di «Emporium», 1922 e la fotografia della 'scultura negra' intorno al secondo decennio del Novecento*, in "Emporium II - Parole e figure tra il 1895 e il 1964", a cura di G. Bacci e M. Fileti Mazza, Pisa, Edizioni della Normale, 2014.

³³ F. SAPORI, *La XIII Esposizione Internazionale di Venezia. Introduzione con l'arte negra*, in "Emporium", Bergamo, LV, 1922, p. 280.

«Dentro alcune vetrine da museo, Carlo Anti e Aldobrandino Mochi, due egregi studiosi di questa materia, hanno ordinato una trentina di pezzi, quasi tutti in legno. Sono opere istintive, embrionali [...].

I loro autori? Degli artisti primitivi, schietti, liberi abitanti dei paesi ancora selvaggi nel continente africano, e più che altro del bacino del Congo.

La verginità negra, nativa e talvolta grottesca, la quale non ha richiesto - per sua fortuna - alcun sigillo alla civiltà europea, rimane come smarrita framezzo alle restanti sale della Mostra. Chiamata qua per forza, essa urla a perdifiato, con i suoi accenti puerili e religiosi, la fecondità della gran madre allattante o la paurosa memoria degli antenati.

Negli stretti, cordiali legami con la natura, polarizzati fra il turgido grembo della terra e il mistero insaziabile della morte, questi esseri remoti dal nostro spirito orgoglioso, che presume dettar leggi anche agli astri, ben poco possono apprendere da noi, nulla insegnarci.

La loro maniera di incidere e scolpire è simile alla nostra maniera di mangiare e d'amare. Codesta ingenuità senza controlli culturali, o impalpabile freschezza vantata dai dotti, è tanto lontana da noi, che non potrà redimerci dalla nostra corruzione, né irrorare di latte genuino le aiuole dei nostri giardini artificiali. Gli organizzatori della XIII Mostra hanno dunque ceduto a un pensiero più malizioso che originale, traslocando ai Giardini verdi di smeraldo tra le acque cangianti della laguna, questo vezzoso e rudimentale serraglio di feticci portafortuna, di negri affamati, di maschere a viso di scimmia».

Tra tutti coloro che ignorarono l'esposizione di *Scultura negra* spicca l'atteggiamento di Carlo Carrà che aveva vissuto a Parigi all'inizio del Novecento e che aveva sempre respinto il sospetto di ispirazione alle arti primitive. Anzi, in polemica con i cubisti, già nel 1914 li aveva accusati di andare a cercare «nel lontano centro dell'Africa e prendere bell'e fatte le ispirazioni e gli arcaici motivi per le loro costruzioni plastiche [...]».³⁴

³⁴ Cfr. A. SOFFICI, *Cubismo e futurismo*, Firenze, Libreria della voce, 1914, p. 14.

Carrà, nell'anno precedente la mostra veneziana, aveva ribadito nell'articolo intitolato *André Derain*³⁵ pubblicato su "Valori Plastici" la sua condanna delle influenze dell'arte africana, in termini che non ammettevano appello:

«tutto il cosiddetto negrismo introdotto nella pittura in questi anni, non presenta alcuna importanza estetica. Il negrismo non meno di altre aberrazioni cretine dell'ultima ora [...], costituisce una falsità d'ordine snobistico e transitorio. Il negrismo come il fauvismo rivela le sue origini letterarie, e per quanto si faccia, alla guisa del primo movimento, non resisterà per lungo tempo».

Carrà, pur presente alla Biennale del 1922 con due opere associate alla retrospettiva del "primitivista moderno" Amedeo Modigliani, ignorò completamente la mostra di scultura africana sia nell'articolo *Gli insegnamenti di Venezia*³⁶ pubblicato su "Valori Plastici", sia nel successivo articolo *L'arte mondiale alla XIII Biennale di Venezia*³⁷ apparso a puntate in quattro numeri della rivista "Il Convegno". Il suo fu un atteggiamento ostinatamente negativo che continuerà anche negli anni successivi. Eppure, tra gli artisti e i critici italiani, Carrà era certamente il più informato sull'arte africana di cui aveva avuto esperienza diretta negli atelier degli artisti cubisti, frequentati tra il 1911 e il 1915 in occasione dei suoi viaggi parigini. Basta ricordare la mostra alla Galleria Bernheim-Jeune dove nel 1912, assieme a Russolo, Boccioni e Severini, espose 11 opere.

Direttore della galleria era Félix Fénéon, scrittore e critico nonché collezionista di arte africana fin dal 1904. Un confronto tra alcuni disegni e dipinti del 1914-1916 di Carrà non lasciano dubbi su come il pittore abbia avuto presente le opere africane viste a Parigi³⁸ negli anni in cui si ebbe una fioritura di iniziative dedicate alla scultura africana.

In quel contesto, accomunata alle vicende dell'arte africana, alla Biennale del 1922 non ebbe migliore sorte la retrospettiva di Amedeo Modigliani al quale, in mancanza d'altro, fu rimproverata la vita disordinata.

³⁵ C. CARRÀ, *André Derain*, in "Valori Plastici", Roma, III, 1921, 3, pp. 63-68.

³⁶ C. CARRÀ, *Gli insegnamenti di Venezia*, in "Valori Plastici", Roma, III, 1921-22, 5, pp. 97-102.

³⁷ C. CARRÀ, *L'arte mondiale alla XIII Biennale di Venezia*, in "Il Convegno", Milano - Roma, III, maggio 1922, 5, pp. 211-220; giugno 1922, 6, pp. 287-296; luglio 1922, 7, pp. 406-414; agosto 1922, 8, pp. 444-453.

³⁸ Cfr. E. BASSANI, *Carrà e l'arte "negra"*, in "Critica d'arte", Firenze, XX, 1973, pp. 7-17.

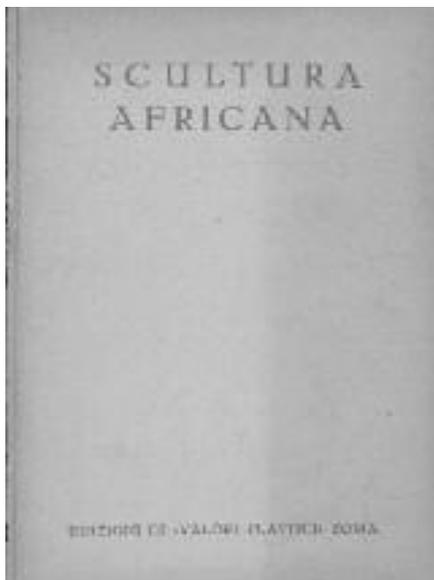


Fig. 12 - C. Einstein, *Scultura Africana*; traduzione di I. Tavolato, Roma, 1924 (biblioteca Gigi Pezzoli)

D'altra parte, nel discorso inaugurale il Sindaco di Venezia, proprio riferendosi a qualche scultura o pittura di Modigliani si era chiesto «perché mai non vien collocata tra le africane»³⁹, cioè nella saletta attigua. E la critica non risparmiò neppure il segretario generale Vittorio Pica accusato di scelte troppo aperte.

Il tentativo di portare l'arte africana in Italia naufragò. Il giudizio contraddittorio degli artisti, il disinteresse degli studiosi, l'assenza di un collezionismo privato e di un mercato specializzato condizionarono in modo negativo la realizzazione in Italia di ulteriori

esposizioni di scultura africana dopo la mostra pionieristica del 1922.

Gli anni che seguirono, con il fascismo, l'avventura etiopica e le leggi razziali non furono certo favorevoli a una valutazione positiva delle arti africane; la mostra alla XIII Biennale aprì e chiuse un capitolo che si sarebbe riaperto quasi quarant'anni più tardi, con la grande esposizione *Arte del Congo* allestita a Roma, a Palazzo Venezia, nel 1959.⁴⁰

C'è da chiedersi se il solo lascito alla cultura nazionale della *Mostra di Scultura Negra* non sia stato, nel 1924, la traduzione dell'ex futurista Italo Tavolato⁴¹ della seconda opera di Carl Einstein *Afrikanische Plastik*⁴², con il titolo *Scultura africana* (Fig. 12). Quell'iniziativa editoriale di "Valori Plastici" resterà comunque e per decenni un *unicum* a testimonianza dell'interesse degli artisti e degli intellettuali raccolti intorno a Mario Broglio per l'opera del grande pensatore tedesco.

³⁹ Cfr. *La Cerimonia inaugurale della XIII Mostra*, cit.

⁴⁰ Per la precisione, qualche anno prima, nel 1950, in occasione dell'Anno Santo, era stata allestita in Vaticano la mostra *Le arti nel Congo Belga e nel Ruanda*. Entrambe le mostre del 1950 e del 1959 avevano attinto alle ricche collezioni del Belgio.

⁴¹ Su Italo Tavolato: cfr. A. MASTROPASQUA, *Italo Tavolato un "eretico" della modernità tra Italia e Germania*, in "Spazi di transizione. Il classico moderno (1888-1933)", a cura di Mauro Ponzi, Milano, Mimesis, 2008, pp. 87-110.

⁴² C. EINSTEIN, *Afrikanische Plastik*, cit.

Secondo atto: “Arte tradizionale africana” alla mostra *Il Cacciatore bianco / The White Hunter.* *Memorie e rappresentazioni africane.*

Gigi Pezzoli

L’immaginario, le rappresentazioni e la retorica che avvolgono l’Africa, gli africani e le loro manifestazioni culturali affondano le origini in tempi immemorabili. Senza considerare l’antichità, ma facendo riferimento solo all’età moderna, nel periodo compreso tra i viaggi di esplorazione, il secolo coloniale, il post-colonialismo, fino all’attuale epoca della globalizzazione, le modalità di rappresentare la storia dei mondi extra-europei sono mutate più volte. In questo lasso temporale e con riferimento anche alle sole espressioni artistiche, la cultura occidentale si è posta con diverse attitudini di fronte a ciò che proveniva da lontano: dal collezionismo di curiosità esotiche, al positivismo dell’approccio etnografico, fino al puro apprezzamento estetico.

Nel secolo che ormai ci separa dalla “scoperta” della cosiddetta *art nègre* da parte degli artisti delle avanguardie storiche, sono stati superati i dibattiti che nel Novecento hanno lungamente contrapposto all’universalismo dello sguardo estetico il localismo dello sguardo etnografico che fa dell’oggetto un “documento” smarrendone l’autonomia della dimensione estetica.

Nell’espone un nucleo di opere d’arte africana alla Biennale del 1922, Carlo Anti aveva già fatto la scelta di una visione puramente estetica. Ma in Italia i tempi non erano maturi e il suo tentativo di stabilire un dialogo tra l’arte tradizionale dell’Africa e l’arte contemporanea fallì.

In ricordo di quella pionieristica avventura, nella mostra *Il Cacciatore bianco/The White Hunter* è stata allestita una sezione di arte tradizionale africana. Non è una ricostruzione filologica della sala numero sette della Biennale del 1922, ma ad essa allude sia nella configurazione di uno spazio contenuto, sia nel numero di oggetti presenti, 33 come allora a Venezia.

Ma le somiglianze finiscono qui: gli oggetti proposti non provengono da collezioni pubbliche ma da collezioni private italiane e non riguardano solo l’Africa centrale ma anche quelle aree geografiche e quei gruppi etnici le cui opere d’arte circolavano in Europa all’inizio del Novecento. Ed è anche curatoriale la selezione di oggetti che rimandano a sculture e maschere presenti nelle pubblicazioni di quegli anni e quindi – per così dire – affini al “gusto” di allora.⁴³

Questa scelta è voluta anche perché qualcosa è cambiato in Italia dagli anni ’20 del secolo scorso ad oggi. Allora le opere d’arte e i manufatti di cultura materiale dei popoli extra-europei erano conservati unicamente nei musei etnografici, nel nostro paese non esisteva nessun mercato e nessun collezionismo privato. Oggi, anzi fin dall’inizio degli anni ’50, anche in Italia esistono mercanti e collezioni di arte africana⁴⁴ con le quali sono state organizzate esposizioni private e pubbliche, con relative monografie e cataloghi.⁴⁵

A questo bacino abbiamo liberamente attinto.

⁴³ Per confronti tipologici, consultare *Ross Archive of African Images: RAAI* (<http://raai.library.yale.edu>).

⁴⁴ J.-L. PAUDRAT, *Le arti dell’Africa subsahariana in Italia tra 1950 e 2008: elementi di storiografia*, cit.

⁴⁵ Sulle collezioni private italiane: cfr. V. CARINI, *A Hidden Heritage. Sculture africane in collezioni private italiane*, Milano, Galleria Dalton-Somaré, 2004; C. DANDRIEU - F. GIOVAGNONI (a cura di), *Passione d’Africa. L’arte africana nelle collezioni italiane*, Milano, Officina Libreria, 2009; I. BARGNA - G. PARODI DA PASSANO, *L’Africa delle meraviglie. Arti africane nelle collezioni italiane*, Genova, Palazzo Ducale, 2010.

Ringraziamenti: devo un sentito “grazie” a tutti i collezionisti italiani che hanno messo a disposizione le loro opere di arte africana per la mostra *Il Cacciatore Bianco/The White Hunter*. Inoltre, questo contributo è stato reso possibile dalle ricerche a Venezia di Leli Barbiani e Giorgio Conti e a Milano di Antonella Crippa e del suo team. Infine, un pensiero grato va a VM-AA che riseratamente mi ha messo a disposizione la sua competenza e passione.

MOSTRA

A cura di:

Marco Scotini

Exhibition advisors:

Simon Njami, Gigi Pezzoli, Grazia Quaroni, Adama Sanneh

Assistenti curatoriali:

Alessandro Azzoni, Shuai Yin

Registrar:

Arianna Borroni (responsabile), Nicolò Bargiggia

Organizzazione e allestimenti:

Alessandro Borsani (responsabile), Alessandro Barca, Giuseppe De Gennaro, Riccardo Mavelli, Matteo Mattei

Conservatore:

Isabella Villafranca Soissons (responsabile), Enrica Cabianca, Chiara Fiegl, Milena Gigante, Martina Moroni, Paola Pirovano, Federica Salvioni, Simona Tavella

Ufficio tecnico:

Ghazi Makhoul (responsabile), Stefano De Mico

Art direction e grafica:

Archive Appendix

Comunicazione e ufficio stampa:

Franca Reginato (responsabile), Rossella Tripodi, Francesca Malagoli, Annalisa Moschini

Mediatore Artistico:

Elia Gaetano

Un ringraziamento speciale a:

Andris Brinkmanis, Lorenzo Paini, Gabriele Salmi, Stefania Ragusa

Ringraziamenti:

Sammy Baloji, Ivan Bargna, Marco Cabassi, Francesco Cataluccio, Les Films d'Ici, Chiara Figone, Tania Giancesin, Giuseppina Girardi, Fondazione Paola e Marino Golinelli, Veronica Iurich, Stephan Köhler, Toma Muteba Luntumbue, Riccarda Mandrini, Adelaide Marchesoni, Achille Mauri, Alessandro Mendini, Federico Negro, Alessandra Passera, Ida Pisani, Claudio Poleschi, Paolo Rosso, Gianluca Soresi, Marcella Stefanoni, Elvira Vannini, Andrea Raschi, Aldo Tagliaferri, Giulio Zaccarelli, Marco Zapparoli e ai collezionisti che hanno preferito rimanere anonimi.

Auguste Orts, Galleria Ca' di Fra, Galleria Continua, Guido Costa Projects, Extraspazio, Galleria Frittelli, Gladstone Gallery, Galerie Imane Farès, Lisson Gallery, Magazzino Arte Moderna, Galleria Primo Marella, Smoking Dogs Films.

Artisti:

Georges Adéagbo, John Akomfrah, Joël Andrianomearisoa, El Anatsui, Kader Attia, Sammy Baloji, Frédéric Brouly Bouabré, Seni Awa Camara, Nidhal Chamekh, Samuel Fosso, Peter Friedl, Meschac Gaba, Kendall Geers, Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, John Goba, Nicholas Hlobo, Bodys Isek Kingelez, Rashid Johnson, Seydou Keïta, William Kentridge, Abdoulaye Konaté, Moshekwa Langa, Gonçalo Mabunda, Ibrahim Mahama, Wangechi Mutu, Maurice Pefura, Cameron Platter, Robin Rhode, Chéri Samba, Yinka Shonibare, Malick Sidibé, Pascale Marthine Tayou, Guy Tillim, Cyprien Tokoudagba, Ouattara Watts, Lynette Yiadom-Boakye.

Collezioni:

AGI Verona Collection, Collezione Denise e Beppe Berna, Collezione Lino Baldini, Collezione Giorgio Bassi, Collezione Rosario Bifulco, Collezione Pierangelo Bonomi, Collezione A. e V. M. Carini, Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, Collezione Consolandi, Collezione Erminia Di Biase, Collezione Nunzia e Vittorio Gaddi, Collezione Laura e Luigi Giordano, Collezione Giuseppe Iannaccone, Collezione La Gaia, Collezione Lavelli, Collezione Ligabue, Collezione Emilio e Luisa Marinoni, Collezione Luciano Martinis, Collezione Angelo Miccoli, Collezione Ettore Molinaro, Collezione Germano Montanari, Nomas Foundation, Collezione Pierluigi Peroni, Collezione Elio ed Onda Revera, Collezione Enea Righi, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Collezione Andrea Sandoli, Collezione Guido Schlinkert, Collezione Gian Luca Sghedoni, Collezione Vincenzo Taranto, Collezione Gemma De Angelis Testa, Collezione Vigorelli.

In collaborazione con:

Fondazione Lettera27, Festival del Cinema Africano, d'Asia e America Latina, Biennale di Lubumbashi, Centro Studi Archeologia Africana, NABA - Nuova Accademia di Belle Arti Milano

FM Centro per l'Arte
Contemporanea
Via Giovanni Battista Piranesi, 10
20137 Milan – Italy
Tel +39 02 73981
info@fmcca.it
www.fmcca.it

Direttore:
Elisabetta Galasso

Direttore artistico:
Marco Scotini

Advisory Board:
Charles Esche, Hou Hanrou,
Vasif Kortun, Grazia Quaroni,
Enea Righi, Simon Njami

Presidente Amici del Centro:
Giorgio Fasol

Relazioni esterne:
Alessandro Guerrini,
Soledad Ballvé

Promosso da
Open Care –
Servizi per l'Arte
Via Giovanni Battista Piranesi, 10
20137 Milano – Italy
Tel. +39 02 73981
info@opencare.it
www.opencare.it

Conservazione e Restauro:
Isabella Villafranca Soissons

Caveau:
Ahmed Ahwili

Logistica:
Arianna Borroni

Servizio Clienti:
Valeria Ferrari

con il patrocinio di



Sponsor tecnico
Landini srl, Tecnologie
audiovisive per l'arte

