

RASSEGNA STAMPA

IL SOLE 24 ORE

Il Sole
24 ORE

MILANO / CAC

Arte africana d'ogni tempo

a circa un anno Milano ha un nuovo polo espositivo: il CAC (Centro per l'Arte Contemporanea), nato all'interno del complesso che dal 1899 ospita i Frigoriferi Milanesi, il Palazzo del Ghiaccio e altre strutture. Dotata di spazi espositivi, laboratori di restauro e caveaux, questa nuova istituzione può anche fornire consulenze nella valutazione, gestione e conservazione delle opere d'arte.

Dopo aver realizzato due mostre: *L'Inarchiviabile*, dedicata all'arte italiana degli anni '70, e *Non Aligned Modernity* (attualmente ospitata al Ludwig Museum di Budapest), ora il CAC presenta: *Il Cacciatore Bianco. Memorie e rappresentazioni africane* (fino al 6 giugno), affidata alla curatela di Marco Scotini. La manifestazione, che si articola in cinque sezioni e presenta circa 150 opere, offre per la prima volta in Italia la possibilità di incrociare l'arte africana tradizionale e l'arte africana di oggi. Quella tradizionale è concentrata nella seconda sezione dell'esposizione e offre una panoramica articolata e di alto livello delle tradizionali tipologie dell'Africa occidentale e centrale. Nelle altre sezioni, invece, sono collocate le opere degli artisti africani contemporanei, sia di quelli che vivono in Europa e negli Stati Uniti, sia di quelli che vivono in Africa.

– Antonio Aimi

TRIBAL ART



ABOVE: Mask.
Baule, Côte d'Ivoire.
Wood. H: 22 cm.
Leonardo Vigorelli Collection.



ABOVE: Seated figure,
phemba. Yombe,
DR Congo.
Wood, glass insets.
H: 24 cm.
Private collection, Milan.

BELOW: Guardian
reliquary figure, *byeri*.
Fang, Cameroon.
Wood. H: 40 cm.
Fondazione Giancarlo Ligabue.

The White Hunter

MILAN—Until June 6, 2017, the FM Centro per l'Arte Contemporanea is examining Western prejudices and the Western vision of Africa and African art. The brainchild of Marco Scotini, the show features some sixty historic and contemporary artworks from across the continent, including pieces by Meschac Gaba, Samuel Fosso, and Yinka Shonibare. The exhibition is divided into five parts and includes works from important Italian collections, as well as archival material detailing Italy's colonial past.



The first part examines the 1920s and 1930s, the period of Italian colonialism. The 2013 film *Pays barbare* by artists Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi is presented, and its opening quote, "Ethiopia, for this primitive and barbarous land, the hour of civilization has now come," immediately sets the tone. The second part is devoted to traditional African art. Most notably, it includes masks and figures from Mali, Côte d'Ivoire, Cameroon, Gabon, and the Congo. Another gallery features *art nègre* from the 1922 Venice Biennale, presented at the dawn of fascism. The show then revisits the *Magiciens de la terre* exhibition held in Paris in 1989, as well as the controversy that arose from it. The fourth part of the show deals with South Africa, examining practices of reappropriation, resistance, exclusion, hegemony, and homogenization. The final section looks at how cultural differences become manifest. Several galleries here approach the subjects of identity, diaspora, and war.

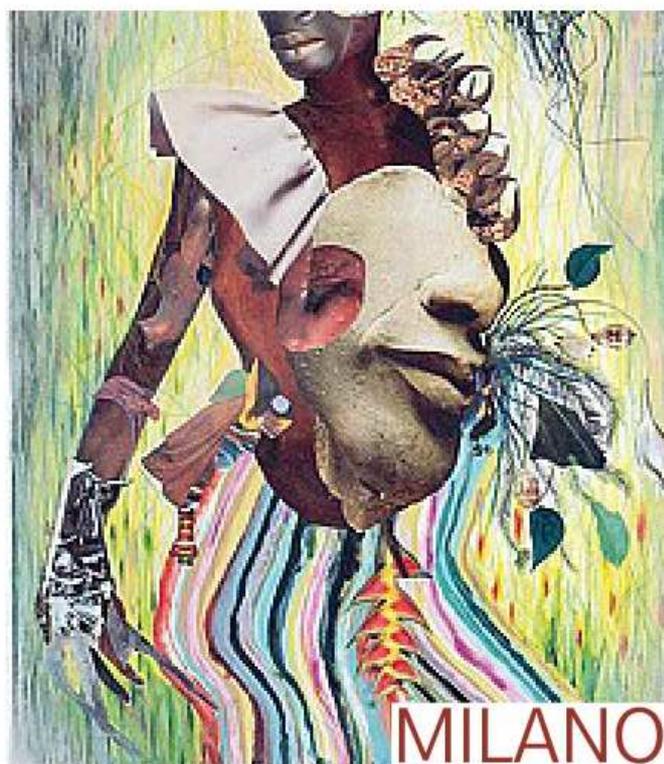
CORRIERE DELLA SERA, LA LETTURA

Sguardi **il Cartellone**

FRIGORIFERI MILANESI

L'eterno sguardo sull'Africa del «cacciatore bianco»

Si entra attraverso una capanna stipata di cianfrusaglie, stereotipi dell'Africa nell'immaginario turistico. La prima sezione è un flashback nell'Italia coloniale, riproposta nel film *Pays Barbare* (2013) di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, artisti-archeologi del primo Novecento. A seguire, Peter Friedl ripropone il modello di Carlo Enrico Rava per lo stabilimento Fiat a Tripoli, mentre William Kentridge ripresenta *History of the Main Complaint* (1996), videoinstallazione già esposta al Moma e alla Tate. La mostra *Il cacciatore bianco. The White Hunter*, fino al 3 giugno ai Frigoriferi Milanesi (www.fmcca.it), non è tanto un'indagine sull'arte africana quanto sulla costruzione che l'Occidente ne ha fatto (sotto: Wangechi Mutu, *Automatic Hip*, 2015). Scrive il curatore, Marco Scotini: «Siamo sicuri che quello che ha visto il cacciatore bianco, all'inizio del secolo scorso, non sia ancora l'oggetto del nostro sguardo?». Come dimostra la ricostruzione della sala dedicata all'Arte Negra della Biennale di Venezia nel 1922. (paolo beltramin)



MILANO

FLASH ART

INTORNO



Veduta della mostra "Il cacciatore bianco" presso FM Centro per l'Arte contemporanea, Milano (2017)
 Courtesy FM Centro per l'Arte Contemporanea, Milano

Africa is the Future

**Ivan Bargna in
 conversazione con
 Elvira Dyangani Ose,
 Iolanda Pensa e
 Marco Scotini**

Qual è il posto degli artisti africani contemporanei sulla scena mondiale e italiana? Per cercare di rispondere a questa domanda occorre guardare alle traiettorie individuali dei singoli artisti, ma anche al mercato e alla geopolitica del sistema dell'arte, alla posizione dei paesi africani nel sistema delle relazioni internazionali, alla loro diversità sociale e culturale e all'"Africa" come prodotto dell'immaginario globalizzato. L'arte contemporanea africana ha attraversato il panafricanismo post-indipendenza, il neo-primitivismo degli anni Novanta, il postcolonialismo e concettualismo promosso da curatori di origine africana come Okwui Enwezor, per divenire oggi parte integrante dell'arte globale. L'enfasi si è spostata dall'autenticità all'ibridazione,

mostrando il carattere diasporico e plurale di artisti che sempre più vedono nell'"africanità" non un destino, ma un'eredità culturale composita che sta tutta dentro la modernità e che, selettivamente, si può assumere o lasciar cadere o mixare, in quanto cittadini del mondo e in quanto artisti alla ricerca di una propria strada.

Non è però solo questione di poetiche ed estetiche individuali, ma di politiche culturali, della domanda del mercato globale e della committenza internazionale, di neocolonialismo e della fragilità del mondo dell'arte contemporanea in Africa. È dentro questo campo di forze che gli artisti africani negoziano i propri spazi di libertà e la propria autonomia espressiva.

INTORNO



Yinka Shonibare, *The Age of Enlightenment - Adam Smith* (2008)
 Courtesy l'Artista e James Coban Gallery, New York

Ivan Bargna: *Organizzata al Centre Pompidou di Parigi nel 1989, "Magiciens de la Terre" fu un'esposizione che, fra le prime in Europa, portò (non senza qualche ambiguità e molte critiche) numerosi artisti africani sulla scena internazionale. È possibile oggi, a distanza di quasi trent'anni, tracciare un bilancio critico della strada percorsa? Gli artisti africani hanno portato un contributo riconoscibile e significativo all'arte contemporanea globale?*

Elvira Dyangani Ose: Probabilmente si dovrebbe cominciare con il riconoscere il ca-

rattere dell'arte africana e lo status degli artisti africani presentati in questa mostra. Gli organizzatori di "Magiciens de la Terre" hanno visto l'Africa attraverso la lente di una nostalgia mistificata, sotto un persistente esame antropologico e una continua scoperta. Gli artisti soddisfacevano il concept curatoriale solo se autodidatti, rurali e, in certo senso, "oggettivati". L'uso di quelle che erano definibili come tecniche ed estetiche occidentali era motivo di esclusione. Al tempo, quei curatori non presero in considerazione l'importante lavoro di artisti moderni come Ernest Mancoba, Gerard

Sekoto, Malangatana Ngwenya o Ibrahim El-Salahi, solo per citarne alcuni tra quelli invece ben noti alle scene artistiche di Parigi e Londra. Detto ciò, le critiche sollevate da quest'esposizione hanno prodotto straordinarie mostre di reazione: "The Other Story" (Hayward Gallery, Londra, 1989), "Seven Stories of Modern Art" (Whitechapel Gallery, Londra, 1995) e "Otro país. Escalas africanas" (Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 1995). In tali progetti sono emerse preoccupazioni più profonde – questioni riguardanti la razza, le politiche di rappresentazione e l'identità culturale – che hanno contribuito a dibattiti già in corso sull'autenticità, l'africanità e la *blackness*. Per la prima volta, il cosiddetto "altro" fu sia narratore che protagonista. A organizzare la gran parte di questi progetti furono infatti artisti, curatori, pensatori, e altri tipi di operatori culturali non occidentali. Tale contributo a una estetica globale post-coloniale è ancora molto presente e vivo, anche a più di vent'anni di distanza.

Marco Scotini: A "Magiciens de la Terre" sono già stati dedicati troppi convegni internazionali e pubblicazioni importanti mentre si dovrebbe procedere a un suo ridimensionamento. Prima di tutto quella mostra non è pensabile senza "Primitivism" del 1984-85 al MoMA di New York, curata da William Rubin e Kirk Varnedoe. Tantomeno è scorporabile dalle tendenze occidentali anni Ottanta che celebravano la pittura dei Nuovi Selvaggi, rileggevano Beuys in termini esclusivamente sciamanici e declinavano in senso vitalistico ed energetico il portato dell'Arte Povera. Diciamo che tutto ciò era la risposta neoarcaica alle innovazioni sociali che stavano premendo con la globalizzazione. Eppure Edward W. Said aveva già scritto *Orientalism* (1978), e i "subaltern studies" e le teorie di Stuart Hall sono degli stessi anni Ottanta. Dunque perché mettere quella mostra in prima fila? Di fatto se un merito la kermesse francese l'ha avuto è stato quello di generare tutte le spinte avverse che gli hanno fatto seguito, come correttamente fa notare Elvira. Perché poi sono stati gli artisti e i curatori africani a volersi autorappresentare e di strada ne è stata percorsa tanta, fuori e dentro il continente. Ricordo che agli inizi del 2000 ho incontrato un artista come Meschac Gaba che mi raccontava quanto gli era costato negare la propria partecipazione all'invito di André Magnin e Jean-Hubert Martin; ma, d'altra parte, non si sentiva, tantomeno avrebbe desiderato essere, "un mago".

INTORNO



Kader Attia, *Open your eyes* (2014) Veduta presso FM Centro per l'Arte Contemporanea, Milano
 Courtesy l'Artista e Galleria Continua, San Gimignano / Beijing / Les Moulins / Habana

Iolanda Pensa: La carriera dell'artista Frédéric Bruly Bouabré (1923 – 2014) è l'esempio più straordinario di quanto ricco e articolato, riconoscibile e contraddittorio, sia il percorso degli artisti africani. Oltre alla Documenta e alla Biennale di Venezia, Bruly Bouabré ha partecipato a "Magiciens de la Terre", un'esposizione che come gli artisti africani si rinfresca ogni volta che se ne parla, visto che ognuno la racconta un po' come gli pare e se la ricorda senza averla vista. Bruly Bouabré è un protagonista della storia dell'arte con opere fatte di disegni e segni, di un nuovo alfabeto e profezie, di densità e fragilità; è un artista che con la complessità e l'intensità della sua opera è stato apprezzato da tantissimi e – ognuno con il suo sguardo – ha trovato in lui quello che cercava. Lo studioso Cédric Vincent ha analizzato l'arte contemporanea africana attraverso la personalità e l'opera di Frédéric Bruly Bouabré, che ha senza dubbio dato un contributo riconoscibile e significativo all'arte contemporanea globale, ma attraverso un percorso che magari sarebbe stato meno lungo e tortuoso se non fosse stato africano.

IB: Oggi le mutate congiunture economiche e geopolitiche hanno posto in primo piano i cosiddetti paesi emergenti (BRICS e "tigri asiatiche") e il mondo arabo. Come si riposizionano gli artisti africani in questo contesto? In che misura l'accrescersi o restringersi della loro visibilità internazionale dipende dalle agende politiche e dagli interessi economico-finanziari sull'Africa?

IP: Nell'archivio della Fondazione Ford ho trovato un documento del 27 luglio 1975 in cui dopo aver ricevuto una proposta di ricerca da parte del poeta nigeriano Wole Soyinka, Haskell Ward dice con un memo interno a Robert Edwards e Melvin Fox che avrebbero dovuto approfondire cosa stava succedendo nel campo della cultura in Africa per decidere se finanziarlo (Inter-Office Memorandum, 27/07/1975, 76-334, Ford Foundation Archives). Il sostegno da parte di istituzioni e nazioni estere alla cultura africana è legato a interessi politici e diplomatici, ma è essenziale capire che è molto limitato e a volte – come è emerso dalle mie ricerche in questo campo – influenza più di quanto non finanzia. In altre parole capita piuttosto spesso che artisti e curatori usino determinati termini e messaggi (e una formulazione delle loro opere "a progetto") senza rendersene conto, rispondendo a interessi di cui non necessariamente beneficiano. Un discorso diverso invece va fatto per l'acquisto di opere e l'emergere di nuovi mercati, importante per capire altre dinamiche internazionali e di posizionamento degli artisti africani.

MS: Sicuramente la scena artistica africana può contare ben poco sul mercato locale, se si escludono alcuni grandi collezionisti come Sindika Dokolo o Lionel e Marie-Cecile Zinsou. Per questo è noto che tutta l'arte prodotta in Africa (nel passato e nel presente) non rimane nel continente: mancano gli strumenti per captare e ricondurre questa produzione all'interno di una struttura valorizzativa.

Il primo decennio del nuovo millennio ha visto comunque una proliferazione di artisti, istituzioni e mercati – dal Sudafrica, al Congo, al Senegal – per ragioni diverse, ma anche in conseguenza di congiunture economiche a livello internazionale. Nel caso del Sudafrica esiste un mercato interno; nel caso della Repubblica Democratica del Congo l'apertura di grosse miniere, il boom dell'informatica e la crescita smodata della presenza cinese in Africa sviluppano interessi che si ripercuotono anche sul sistema dell'arte contemporanea. Invece la situazione del Senegal e di Dakar può essere spiegata per la presenza di un terreno già preparato dal punto di vista governativo grazie a una figura come l'ex-presidente-poeta Senghor.

EDO: Di fronte a questo scenario è necessario menzionare anche il costante interesse – la necessità, quasi – per lo "spettacolo africano", che sembra ancora emulare quelle mostre dei primi anni Novanta. Le grandi esposizioni, a mio avviso, nel tentativo di delineare un'idea di Africa e di identità africana – con tutto ciò che questo implica – incorrono in un fallimento e evitano così una comprensione più profonda di ciò che gli artisti vorrebbero comunicare. L'ironia è che senza queste mostre alcuni artisti, e in particolare quelli emergenti, sarebbero stati scoperti molto più tardi.

IB: Una delle difficoltà che gli artisti contemporanei africani hanno dovuto affrontare è stata quella dell'immaginario primitivista occidentale, etnocentrico e stereotipato, che tendeva a risospingerli nel limbo dell'arte tribale, popolare o naïf, limitando le loro possibilità di sperimentazione individuale: la richiesta di conformarsi a un'"africanità" esotizzante e immaginata, aveva la meglio sulla possibilità di affermarsi come "contemporanei". Come gli artisti africani hanno saputo disattendere le aspettative e giocare con gli stereotipi culturali dentro cui rischiavano di essere chiusi? E in tutto questo, qual è stato il ruolo che hanno svolto i curatori?

MS: Da Yinka Shonibare è arrivata una delle risposte più immediate alla primitivizzazione dell'arte africana con l'africanizzazione dell'Occidente. Le sue comparse vittoriane vestite di ciré ribaltano completamente lo sguardo occidentale su se stesso. Ma lo stesso Meschac Gaba con il fantomatico *Museum of Contemporary African Art* ha giocato con lo stereotipo del museo etnografico e ha realizzato sale dedicate al cibo, al matrimonio, alla religione, alla musica e al gioco, sempre

INTORNO

all'interno di importanti istituzioni museali occidentali. Lui stesso, sulla falsariga di Broodthaers, si è trasformato in direttore museale, mettendo in scena un classico processo di identificazione a matrice coloniale. L'estetica dell'accumulo di Pascale Marthine Tayou invece schernisce l'idea occidentale del feticcio e dell'arte tradizionale, trasformando le chincaglierie e i residui dell'urbano in oggetti del consumo turistico. Gli esempi potrebbero continuare ma è più importante capire come questa prima generazione emersa sulla scena internazionale abbia sfidato l'autenticità attraverso la fiction, e l'originalità attraverso l'ibridazione. La scena emersa dopo – John Akomfrah, Kader Attia, Sammy Baloji, Nidhal Chamekh – muove verso una ricostruzione archeologica e riscrive la propria storia come storia contaminata e colonizzata. Anche i curatori si sono moltiplicati – dai più noti Okwui Enwezor e Simon Njami fino a Bonaventure Soh Bejeng Ndikung – per promuovere zone di contatto e complesse articolazioni tra Nord e Sud. Forse hanno avuto meno forza da dedicare agli stereotipi.

IP: Nel 2005 ho provato a fare una mappa del sistema dell'arte contemporanea africana. Uno dei veri limiti è che solo negli ultimi anni i curatori hanno cominciato a consolidare una loro *playlist* di artisti. Tra il 1966 e il 2005 sono pochissime le ricorrenze e, in pratica, in ogni mostra si "scoprivano" nuovi artisti. Questo è un ostacolo sistemico all'emergere di una produzione; affinché un artista riesca ad avere una galleria e così posizionarsi nel mercato internazionale deve avere una produzione sufficientemente consolidata; guardando invece il portfolio di molti artisti africani quello che si nota è quanto sia varia la loro produzione. È un po' come se provassero cose nuove e linguaggi nuovi a seconda delle occasioni. I curatori svolgono un ruolo chiave nel creare opportunità per consolidare la produzione degli artisti che scelgono e sostengono. Ma gli artisti vanno scelti e sostenuti. Il cacciatore di teste André Magnin che ha selezionato gli artisti africani per "Magiciens de la Terre" e poi per la collezione Jean Pigozzi è stato molto criticato per il suo sguardo considerato un po' primitivista (per farla breve), ma in realtà ha scelto artisti apprezzati anche in altri contesti e ne ha veramente lanciato e consolidato la carriera, permettendo loro di affermarsi. (Un caso su tutti, Chéri Samba che in un'intervista ringrazia Magnin proprio a questo proposito).

EDO: Un'origine geografica non può essere assunta come categoria estetica.

Gli artisti che producono opere in Africa e nell'ambito della diaspora non sentono necessariamente il bisogno di rappresentare la loro africanità e la loro *blackness*. Ciò non implica che non siano interessati a problematiche locali, alle storie e alle spiritualità. Curatori e altri operatori culturali sono fondamentali nello sviluppo di una scena contemporanea più variegata che impedisca agli artisti di cadere intrappolati dentro nicchie culturali. Anche se gli artisti hanno l'ultima parola, è difficile per molti di loro rifiutare una mostra per il rischio di essere incasellati in eterno all'interno di una singola categoria. Credo che gli artisti abbiano bisogno di credere che il loro lavoro sia più "grande" di tutto ciò. Come curatori, d'altra parte, dobbiamo sostenere gli artisti, ma anche essere ambiziosi, andare oltre la singola narrazione e offrire un più ampio, complesso e – perché no – complicato esercizio che rifletta sui vari universi contemporanei in cui tutti abitiamo.

IB: *Colonialismo, tratta degli schiavi e migrazioni hanno portato l'Africa fuori dall'Africa, disseminandola nella diaspora, creando una molteplicità di identità che sono al contempo locali e transnazionali (Black Atlantic, African American, African Caribbean, Black British ecc.) che si sovrappongono solo parzialmente. Questo spazio, incerto e plurale, è anche quello in cui lavorano molti artisti africani contemporanei: uno spazio che non presume una pienezza ma una mancanza, non la purezza delle origini ma la mescolanza di un presente che è il risultato di una storia segnata dalla violenza. L'arte – come hanno evidenziato Stuart Hall, Paul Gilroy e tanti altri pensatori postcoloniali – è uno dei luoghi in cui oggi si negoziano e per-formano le identità culturali, lavorando nell'in-between delle immagini con cui si è stati rappresentati da altri (quelle razzializzanti dell'eredità coloniale) e di quelle con cui ci si vorrebbe rappresentare in futuro.*

Presi fra un passato ereditato e un futuro da costruire, come si muovono a vostro parere gli artisti contemporanei che, a vario titolo, si richiamano all'Africa nella loro opera e nella loro biografia? Le loro prese di posizione politiche (quando ci sono) si giocano esclusivamente all'interno del sistema globale dell'arte (e per il pubblico dell'arte) o si connettono a movimenti sociali e politici dentro e fuori dall'Africa?

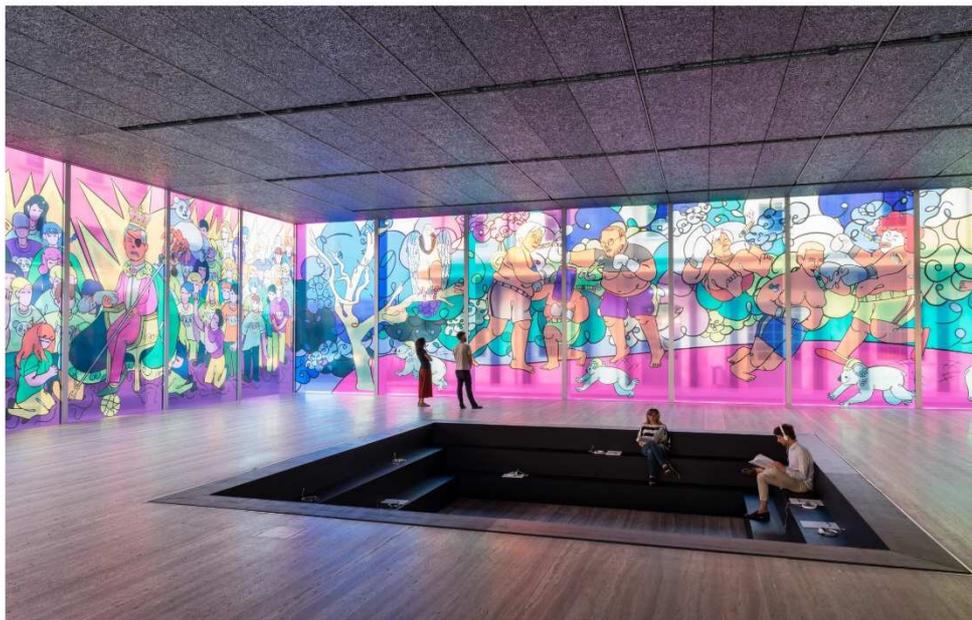
EDO: Penso che ci vorrà un'ulteriore tavola rotonda per affrontare le problematiche che sollevi! Gli artisti contemporanei non hanno necessariamente bisogno di rispondere a

un'identità culturale e di accedere all'universo ontologico che la descrive; eppure, in qualche modo, essi potrebbero sentirsi – come afferma il filosofo senegalese Souleymane Bachir Diagne – "saldati insieme da una metafisica dell'inconscio collettivo". Questa metafisica collettiva porta alcuni di questi artisti a connettersi a tutto ciò che eccede il tempo e lo spazio dell'opera o dell'esperienza artistica. I casi più fruttuosi presentano metodologie e attitudini che mirano a un'esperienza sociale trasformativa. L'impegno sociale, il lavoro collaborativo, la consapevolezza che l'arte è manifestazione di una collettività, al di là dell'individualismo dell'artista borghese, sono fondamentali a questo proposito.

IP: Attraverso segni e anche molta leggerezza, un'opera può creare collegamenti, sintetizzare. Tutte le storie umane sono complesse e per chi viaggia e vive tra più mondi, la distanza non fa che accrescere la complessità che siamo; allo stesso tempo le distanze permettono di vedere. Fernando Alvim e Rasheed Araeen, con vite ricche e complesse, sono certamente due esempi molto significativi di come il collegamento a movimenti sociali e politici per gli artisti non sia retorica ma una vera adesione – nel caso di Alvim ai movimenti panafricanisti e indipendentisti degli anni Cinquanta e Sessanta e della loro forza e carica espressiva; per Rasheed Araeen è invece essenziale conoscere la sua adesione alle Pantere Nere per capire il suo posizionamento rispetto alla geografia del mondo e a come nasce la rivista *Third Text* (poi a sua volta estremamente pionieristica e influente).

MS: Se si tiene fede al filosofo camerunese Achille Mbembe l'Africa esiste ancora solo come un'assenza. Dunque non è un caso che tutti gli attori della sua scena artistica siano figli della diaspora e che, come tali, abbiano voluto rappresentarsi. Pensiamo a un grande artista e film maker come John Akomfrah che ha fatto del *trait d'union* un fattore d'identità. Un collocamento percettivo che gli ha permesso di essere "cittadino" e "straniero" allo stesso tempo. Ma forse questa realtà attuale e post-coloniale è il segno di un più antico sdoppiamento che il soggetto africano ha dovuto esperire. Credo che sia proprio questo carattere anti-identitario a essere divenuto un modello per tutte le soggettività contemporanee globali, pur muovendo principalmente dall'Africa. Dopo di che non ha senso dove si è collocati. Di fatto lo sforzo di una nuova generazione di

INTORNO



Nástio Mosquito, *Nastivicious, WEorNOT (Nastivicious' Temple #01) (2016)*, Illustrazioni in collaborazione con Ada Díez
 Courtesy Fondazione Prada, Milano, Fotografia OKNostudio

artisti e curatori è stato quello di aprire o gestire istituzioni nel loro paese d'origine. Penso a Abdoulaye Konaté che nel 2002 ha creato a Bamako il Conservatoire des Arts et Métiers Multimédias, a Yto Barrada con la Cinémathèque de Tanger, a Bisi Silva con il Center for Contemporary Art a Lagos, a Koyo Kouoh con il centro per l'arte Raw Material Company a Dakar, a Fernando Alvim con la Triennale di Luanda, ecc.

IB: Veniamo all'Italia, paese che ha avuto in Africa una storia coloniale limitata e tardiva, ma non per questo meno violenta di altre. Oggi l'Italia, situata alla frontiera meridionale della Comunità Europea, appare sempre più esposta sull'Africa, ma ancora priva di quelle politiche culturali che le consentano di andare oltre la gestione dell'emergenza. L'arte e più in generale l'iniziativa culturale potrebbero svolgere un'importante funzione in tal senso: quali sono i luoghi, pubblici e privati, commerciali e no profit, attraverso cui sono prodotte e circolano? Vi sono a vostro avviso artisti africano-italiani significativi, che stanno svolgendo una funzione di "mediazione culturale" in tal senso? La

Biennale di Venezia, che in più occasioni ha dato spazio ad artisti, curatori e collezionisti di origine africana (il "Padiglione africano" del 2007, le mostre "Authentic/Ex-Centric: Africa in and out of Africa" del 2001 e "Fault Lines: Contemporary African Arts and Shifting Landscapes" del 2003) ha svolto e può svolgere un ruolo rilevante?

IP: Credo che la creazione di occasioni per produrre sia essenziale e l'Italia purtroppo non è molto brava in questo. La Biennale di Venezia è un album di figurine ed esserci sicuramente fa bene agli artisti; personalmente credo che più della Biennale, la Galleria Continua di San Gimignano abbia avuto un impatto rilevante nel sostenere gli artisti africani in Italia, perché con competenza e un livello di professionalità molto alto ha scelto opere e protagonisti sui quali ha investito.

MS: La Biennale di Venezia purtroppo non ha una ricaduta (culturale, economica e sociale) su scala locale. Dunque l'Italia si trova sprovvista di istituzioni o iniziative che possano creare un tessuto e uno scambio interessante con quella che sta diventando

una realtà imprescindibile per il prossimo futuro. Se si fa eccezione per un'istituzione non profit e molto attiva qual è la Fondazione Lettera 27, tesa a promuovere la formazione e la conoscenza con un focus sul continente africano, rimangono le gallerie commerciali che hanno fatto un grande lavoro negli ultimi anni: dalla già menzionata Continua a Primo Marella. Sul versante artistico vedo alcuni giovani afro-italiani immigrati o di seconda generazione come Délio Jasse, Maurice Pefura e Adama Sanneh. Dunque non c'è che da cominciare a tessere nuove trame.

EDO: È curioso quanto poco impatto abbiano avuto queste mostre veneziane sulla scena artistica italiana. Si potrebbe supporre che una conseguenza sia stata l'inclusione di più artisti africani nella mostra internazionale, nonché il recente interesse di iniziative private africane a essere presenti a Venezia durante la Biennale. "Authentic/Ex-Centric" e "Fault Lines" hanno evidenziato l'importanza della diaspora nel produrre una narrazione completa dell'arte africana moderna e contemporanea, sottolineando le posizioni degli artisti nei dibattiti

INTORNO

sull'autenticità o esplorando le estetiche e le pratiche di rappresentazione associate al concettualismo. Tuttavia, al giorno d'oggi, le esposizioni individuali o tematiche o relative a media specifici sono rare. C'è molto da migliorare. Ricordo l'anno che trascorsi a Firenze, tra il 1995 e il 1996. La Spagna, in particolare le coste dell'Andalusia e delle isole Canarie, stava sperimentando la più grande ondata migratoria del decennio. E in Italia, dove l'immigrazione dai paesi africani stava aumentando, c'era una pesante atmosfera di diffidenza. In entrambi i paesi, comunità nere provenienti dai territori colonizzati vi abitavano già da generazioni. Questi individui sono a pieno diritto italiani e spagnoli. Tuttavia, la presenza dei nuovi arrivati ha compromesso un già debole equilibrio sociale. In ogni caso, questa questione avrebbe bisogno di più tempo e di ulteriori riflessioni, perché parte di quella tensione è ancora persistente... Si guardi alla vicenda del ministro Cécile Kyenge Kashetu.

IB: Marco, "Il cacciatore bianco. Memorie e rappresentazioni africane", la mostra che hai organizzato per FM Centro per l'arte contemporanea di Milano, propone un percorso che mette al centro le opere degli artisti africani, ma che guarda anche alle immagini che dell'Africa hanno prodotto gli italiani in epoca coloniale: sguardi diversi che fanno intravedere storie e memorie discrepanti ma interconnesse. Questo filo conduttore però nella mostra sembra interrompersi dopo le prime due sale, quella dedicata al colonialismo italiano e quella sull'arte africana tradizionale, che rievoca la Biennale di Venezia del 1922. Questo filo potrebbe forse essere ripreso a partire dal fatto che gran parte delle opere esposte nelle sale successive, provengono da collezioni italiane: queste stesse collezioni – con i loro gusti e sguardi, selettivi e orientati – non possono essere viste come "memorie e rappresentazioni africane" degli italiani contemporanei? Detto altrimenti: come e perché si collezionano artisti africani in Italia oggi?

MS: Nonostante l'ambizione della mostra sia quella di decostruire lo sguardo occidentale sull'Africa, è stato importante partire da una posizione situata e, dunque, locale. Altrimenti sarebbe risultata un'ennesima operazione coloniale. La sala sulle conquiste italiane d'oltremare e la ricostruzione della saletta in Biennale sono solo un'introduzione all'esposizione per cui ci si sarebbe potuto chiedere "e dopo cos'è successo in Italia? In fondo settant'anni di colonizzazione non sono pochi: che cos'è

rimasto di tutta quell'esperienza africana?". È incredibile come l'Italia abbia rimosso tutto ciò, nonostante in molte città italiane si possono trovare ancora nomi come Piazza Adua, via Tripoli o Asmara, Piazzale Gondar. Eppure trenta milioni di italiani erano accorsi ad ascoltare il 5 maggio 1936 il discorso di Mussolini sulla vittoria su Addis Abeba e la proclamazione dell'Impero. Se si escludono le biennali veneziane dagli anni Novanta in poi, che comunque sono un'enclave internazionale, mostre sull'arte africana contemporanea in Italia non ce ne sono state, ad eccezione di "Why Africa?" alla Pinacoteca Agnelli nel 2007 che mostrava "i maghi" della collezione Pigozzi. E per il resto? Il fallimento del Museo delle Culture (MUDEC) di Milano, una pubblicazione inaspettata di Damiani curata da Enwezor, l'associazione Lettera 27 e poco altro. Ecco allora che ad aver fatto qualcosa sono soprattutto le gallerie e i collezionisti che "Il cacciatore bianco" mette in mostra.

IB: Elvira, ci siamo conosciuti nel 2013 a Douala, in Camerun, dove curavi un progetto di arte pubblica e partecipativa degli artisti Trinity Session, Nelisive Xaba e Faustin Linyekula in un quartiere popolare della città. Nel 2016 hai curato alla Fondazione Prada di Milano la mostra dell'artista angolano Nástio Mosquito, "Template Temples of Tenacity". Entrambi i progetti, per quanto molto diversi, prevedevano parti performative che sollecitavano un intervento del pubblico, chiamato ad attivare il dispositivo artistico. Che cosa cambia quando l'azione artistica e la curatela si spostano da un paese africano a uno europeo, coinvolgendo città e pubblici fra loro molto diversi?

EDO: In generale, nelle mostre e nei progetti che curo, cerco sempre di evitare di cadere in limitazioni conseguenti a qualsiasi retorica dell'"noi e loro". Questo perché il mio obiettivo è formulare progetti che vadano oltre ciò che Salah Hassan definisce la "Darkest Africa Syndrome" [sindrome dell'"Africa più nera"], ovvero la distinzione tra i paesi del Nord Africa e quelli del Sud. Ho enfatizzato il ruolo della diaspora in una narrativa completa dell'identità Africana. Ho insistito sulla riformulazione di tutte queste categorie, che etichettano le identità e delimitano le terminologie, per rimarcare invece una nuova prospettiva dell'essere assieme, della consapevolezza del bisogno di una radicale solidarietà – in un periodo di lotte anti-coloniali e di discussioni sul postcolonialismo – e sull'*establishment*, ciò che Fred Moten chiamerebbe "coalizione".

Gli artisti con cui lavoro di solito sono impegnati in questo genere d'approccio, quindi la distinzione non è tanto tra la produzione di progetti ambientati in Africa o Europa, quanto piuttosto tra le specifiche necessità della performance in questione e il contesto in cui prendono luogo. La Trinity Session è intervenuta in un quartiere in cui l'artista Goddy Leye nel 2002 guidò un gruppo di artisti e la comunità locale in un'esperienza di trasformazione urbana intitolata *Bessengue City Project*. Performando a Bessengue, Trinity Session ha attivato un senso di "rituale come istituzione" già presente all'interno di quella comunità. La vita di tutti i giorni si era intromessa. Nel caso di Nástio Mosquito alla Fondazione Prada ciò che si era intromesso era il campo dell'arte.

Ivan Bargna è professore associato di antropologia estetica e di antropologia dei media all'Università di Milano Bicocca e professore di antropologia culturale all'Università Bocconi. È presidente del Corso di Laurea Magistrale in Scienze Antropologiche ed Etnologiche dell'Università di Milano Bicocca e membro del comitato di progettazione scientifica del Museo delle Culture di Milano (MUDEC).

Elvira Dyangani Ose è docente di Visual Cultures presso la Goldsmiths – University of London, Senior Curator di Creative Time, e membro del Thought Council della Fondazione Prada di Milano. Recentemente è stata parte del team curatoriale della Biennale de l'Image en Mouvement 2016, e curatrice dell'8a Biennale di Göteborg.

Iolanda Pensa è ricercatrice presso la Scuola universitaria professionale della Svizzera italiana (SUPSI) di Locarno.

Marco Scotini è direttore del dipartimento di Arti Visive e Studi Curatoriali della Nuova Accademia di Belle Arti (NABA). È inoltre direttore artistico di FM Centro per l'Arte Contemporanea, direttore dell'Archivio Gianni Colombo e curatore del Parco Arte Vivente (PAV) di Torino.

AFRICA RIVISTA

ARTE di Stefania Ragusa

L'Africa è a Milano

È il 1922 e la Biennale di Venezia ospita *Scultura Negra*, la prima mostra pubblica di arte africana in Italia. Ma pubblico e critica non riescono a sintonizzarsi: negano la statura artistica dei pezzi esposti e rintuzzano la creatività africana nel campo dell'etnografia. Da quella stroncatura prende le mosse **Il cacciatore bianco**, collettiva centrata sullo sguardo incrociato che Occidente e Africa si sono rivolti nella storia e continuano a rivolgersi anche adesso.



Un'esposizione innovativa per l'Italia, che raccoglie opere di **importanti artisti contemporanei** (Georges Adéagbo, Pascal Marthine Tayou, **Wangechi Mutu**, Meschac Gaba...) e le fa dialogare con sculture antiche, sottolineandone la dialettica visuale.

Il titolo rimanda a **un documentario** (presente in mostra) di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, realizzato con immagini d'archivio degli anni Venti: scene in cui i colonizzatori, divise chiare e cappello safari, si contrappongono ai corpi nudi degli africani e che rivelano una sostanziale corrispondenza tra il mirino del fotografo a caccia di immagini e quello del cacciatore. «Ogni volta che l'arte africana tradizionale è stata presentata in mostre d'arte moderna o contemporanea, era per porre confronti con l'arte occidentale», spiega il curatore della mostra, Marco Scotini. «Noi abbiamo provato a immaginare **una narrativa diversa**, in cui fossero centrali il tema delle rappresentazioni sull'Africa e le sfide lanciate dagli artisti africani a queste rappresentazioni, all'idea di contemporaneità e anche al nostro sguardo. Davvero ci siamo lasciati alle spalle il cacciatore bianco?». Le opere esposte provengono tutte da collezioni private italiane. A Milano, presso FM Centro per l'Arte Contemporanea (fmcca.it), fino al 3 giugno.

IL MANIFESTO, ALIAS

arte africana
contemporanea

di GIGLIOLA FOSCHI
MILANO

Benvenuti nell'Africa che vi piace sognare! Quella primitiva e incontaminata, dove non ci sono condomini, grattacieli o baracopoli, ma solo capanne di frasche stracolme di maschere magiche che vi danno «la possibilità di entrare in contatto con le cose istintive, con sentimenti privi di inibizioni» (parole di Braque, «scopritore» dell'arte tribale e primitiva assieme agli altri artisti dell'avanguardia parigina). Maschere e statuette, meglio ancora se arricchite con quei ninoli luccicanti che tanto affascinarono gli africani a causa del loro «carattere infantile» e della loro personalità «vacillante come la luce di una candela» (per citare qualche impressione d'Africa di Alberto Moravia). Peccato, si fa per dire, che questo tuffo nell'Africa più «autentica» sia solo l'opera festosa e immaginifica dell'artista camerunese Pascale Marthine Tayou, che accoglie i visitatori con questa specie di specchietto per le allodole all'inizio della mostra *Il cacciatore bianco. Memorie e rappresentazioni africane* (a cura di Marco Scotini, FM Centro per l'Arte Contemporanea, via Piranesi 10, Milano, fino al 3 giugno).

Un titolo che già rivela come questa mostra non intenda offrire un panorama dell'arte africana di ieri e neppure di quella «ghiotta» di oggi, essendo ormai divenuta quest'ultima un territorio da scoprire a beneficio di un mercato dell'arte avidamente a caccia di novità, come evidenzia anche la supermostra *Art/Afrique*, Fondazione Louis Vuitton, Parigi (fino al 28 agosto). Sotteso a questa mostra vi è invece un interrogativo chiaramente espresso da Scotini: «Siamo sicuri che quello che ha visto 'il cacciatore bianco', all'inizio del secolo scorso, non continui a essere ancora l'oggetto del nostro sguardo? O, detto in altri termini: fino a che punto siamo consapevoli di quanto una radicata visione eurocentrica continui a influenzare il nostro modo di vedere, pensare, interpretare l'arte proveniente da un continente complesso e variegato come l'Africa?»

Per guidarci in questo viaggio autoriflessivo dentro il nostro stesso modo di intendere l'arte africana, la mostra è concepita come una giustapposizione di mostre autonome, le quali a loro volta rimandano e citano varie esposizioni del passato, per poi aprirsi agli autori contemporanei – il tutto attingendo a collezioni private e archivi, com'è nella *mission* di FM (Frigoriferi Milanesi). Così, dopo l'esuberante corridoio creato da Tayou, si entra nella greve atmosfera del colonialismo italiano anni venti e trenta. Qui, tra le altre opere, campeggia un video di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi che inizia con la frase: «Ethiopia, pour ce pays primitif et barbare, l'heure de la civilisation a désormais sonné». Civiltizzazione evidentemente portata dagli italiani che – come mostrano le vecchie immagini di famiglia raccolte nel video – dopo aver conquistato il paese a suon di armi chimiche, potevano dedicarsi a piacevoli campagne nel fresco altopiano di Addis Abeba (unica raccomandazione: evitare ogni contatto con i nativi, per non incorrere nel deprecabile rischio del meticcio).

Altra stanza e altro flashback degno di nota: la ricostruzione-ci-



Pascale Marthine Tayou,
«Heu», 2007, scultura in cristallo

Il feticcio infilzato che smaschera i nostri pregiudizi

tazione, realizzata dall'africana Gigi Pezzoli, della sala che, per la Biennale di Venezia del 1922, venne dedicata alla *Scultura negra*, proprio accanto a quella di Modigliani. E qui è utile leggere i tabelloni esplicativi dell'epoca, dove le spiegazioni e i titoli dati alle opere sono già indicativi di una precisa mentalità: i «feticci» abbondano, mentre le datazioni non esistono e così pure i nomi degli autori (il «bello» dell'arte africana – si pensava – sta nel suo anonimato, nel suo riportarci a un tempo primigenio, senza età). In compenso, leggiamo qualche titolo a effetto come: «Negro affamato...» «Maschera a viso di scimmia»... Certo, di fronte a tali evidenti aberrazioni razziste viene facile prendere le distanze. Ma come trovare ora una giusta posizione che non nasconda tra le pieghe idee postcoloniali quale quella che l'arte contemporanea africana abbia finalmente acquisito «un linguaggio universale»? Ma con un simile «linguaggio universale» non intendiamo per caso il nostro? Non stiamo forse sottin-

tendendo che – prima di questo fantastico ingresso nell'«universale» dell'arte contemporanea – gli artisti africani fossero disgraziatamente fermi a visioni arretrate e localistiche?

Le cose non sono semplici ma in nostro soccorso arrivano le opere di molti autori che, con una sorta di vitalistico, ironico e destabilizzante sberleffo, ci costringono a fare i conti con i nostri pregiudizi. Così Kendell Geers (nato a Johannesburg) modernizza i celebri «feticci» avvolgendoli ben bene con un nastro segnalibro bian-

co e rosso. Poi, per non deluderci, ne infilza uno con una selva di chiodi, in modo da renderlo più «magico». Invece, l'artista Meschac Gaba (del Benin) propone un'allegria sfilata di parrucche africane, certo in puro materiale naturale come da tradizione, ma a forma di grattacielo, cupola barocca e magari aeroplano. Dato che sulla bandiera del Mozambico spicca un AK-47 (più volgarmente detto kalashnikov) Gonçalo Mabunda usa tali armi per trasformarle in pupazzi e maschere che sarebbero tanto piaciuti anche a Braque e Picasso, malgrado rievocino, seppur in chiave ironica e resiliente, la lunga guerra civile del suo paese. E per finire – ma ricordiamo che la mostra presenta oltre un centinaio di lavori di quasi 40 artisti – ecco un bel totem fatto di specchietti portacipria, del giovane malgascio Joel Andrianomiarisoa: qui gli stereotipi sembrano di ritrovarli tutti, peccato però che a specchiarsi questa volta ci siano solo i nostri volti, magari primitivamente non incipriati!

Ai Frigoriferi milanesi
«Il cacciatore bianco»
presenta 40 artisti
a specchio
con le memorie
del passato coloniale

IL MANIFESTO

MOSTRE, «IL CACCIATORE BIANCO»

Sguardi incrociati sul passato coloniale. L'arte africana e le sue rappresentazioni

LORENZA PIGNATTI

■ ■ È il gioco delle differenze e delle diverse interpretazioni dell'identità a essere indagata nella collettiva *Il Cacciatore Bianco. Memorie e rappresentazioni africane* (FM Centro per l'Arte Contemporanea di Milano, fino al 6 giugno, a cura di Marco Scotini) un percorso iconografico che documenta il limite dell'analisi e dell'interpretazione occidentale sull'arte africana per rivelarne l'aspetto coercitivo e far emergere ciò che lo sguardo «bianco» non è riuscito a catturare con le sue costruzioni identitarie, come scriveva Franz Fanon nei suoi illuminanti saggi. Ed è Stuart Hall a suggerire la metodologia investigativa della mostra che non intende rispondere alla domanda «chi siamo?» quanto all'altra: «come ci

hanno rappresentato». E le risposte si rintracciano nelle 120 opere di 40 artisti, tra film, installazioni, sculture e dipinti.

Nella prima sala vi è una capanna piena di cianfrusaglie e oggetti di Pascale Martine Tayou, una parodia sullo stereotipo dell'arte africana, ma già nella sala successiva il film *Pays Barbare* di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi si interroga sulla pratica di riscrittura della storia coloniale italiana attraverso archivi filmici eterogenei. Immagini dei corpi senza vita di Mussolini e Claretta Petacci in Piazzale Loreto, fucilazioni, parate militari in Libia, Abissinia, Etiopia, e lo sguardo in macchina di un giovane libico che osserva lo sbarco dei soldati italiani, e poi quello di una donna etiopica che, consapevole di essere ri-

presa, contraccambia l'interesse di colui che la filma. Sguardi che ci interpellano sul passato coloniale, un momento non abbastanza indagato della storia italiana, come suggerisce l'artista Peter Friedl nel libro *Modernità segreta*. L'affondo storico prosegue con il riallestimento della sala 7 della Biennale di Venezia del 1922 che raccoglieva 33 sculture e maschere africane. La mostra, curata dall'archeologo Carlo Antonicelli e dall'antropologo Aldobrandino Mochi, di cui non vi sono documentazioni fotografiche ma solo testuali, intendeva colmare il vuoto teorico sul primitivismo in Italia, presentando le sculture come «arte» e non come reperti etnografici.

«Oltre alla sala sulla *Scultura Nera* del 1922 ho voluto presentare frammenti di mostre



Sala 6, «L'autoritratto ibridato» (con opere di Yinka Shonibare)

già realizzate sull'Africa, come *Magiciens de la Terre*, al Pompidou nel 1989, e *Documenta 11* a Kassel nel 2002, mettendole in sequenza, - anche se tra l'una e l'altra erano passati molti anni - per creare una serie di giustapposizioni. Ho considerato le opere come una rappresentazione in continuo cambiamento, legate a costrutti culturali, ideologici e sociali», com-

menta il curatore Scotini. Di *Magiciens de la Terre*, mostra che continua a essere oggetto di un acceso dibattito critico, sono esposte le terracotte di Seni Awa Camara, i feticci di legno di John Goba, le divinità voodoo di Cyprien Tokoudagba, i modelli di città immaginarie di Bodys Isek Kingelez e le pitture del congolese Chéri Samba. Tra gli artisti presenta-

ti a *Documenta 11* Abdoulaye Konaté indaga la diaspora come condizione esistenziale, Yinka Shonibare propone un'africanizzazione dell'occidente, Meschac Gaba gioca con l'idea del museo dell'arte africana, William Kentridge si occupa di apartheid e colonialismo, Kenedell Geers di segregazione razziale, mentre John Akomfrah con il film *The Nine Muses* lavora sugli archivi della Bbc per dare un volto, una soggettività ai migranti. La rassegna termina con un totem fatta di specchi portacipria del giovane artista Joël Andrianomearisoa, opera che contrasta lo stereotipo presente nella prima installazione, nella capanna di Pascale Martine Tayou. Non più rappresentazione, ma rispecchiamento del principio di realtà, del volto di ognuno di noi.

L'UNITÀ

L'arte che guarda i migranti negli occhi

A Milano due mostre militanti: "La Terra inquieta", dal conflitto in Siria a Lampedusa, e "Il cacciatore bianco", con i pregiudizi degli occidentali sull'Africa

Chi non ricorda l'immagine di Aylan Kurdi, il piccolo profugo siriano ritrovato senza vita sulla spiaggia turca di Bodrum?

Nel 2015 la foto di quel bambino di tre anni, scampato alla guerra solo per finire annegato in mare nel tentativo di raggiungere l'Europa, ha fatto il giro del mondo, suscitando ovunque commozione e indignazione. Tuttavia quella foto, così brutale nella sua cruda realtà, ha anche sollevato molti interrogativi sul tema del diritto all'immagine e sulla questione etica dei limiti di ciò che è lecito mostrare.

Offrire allo sguardo vorace del mondo il cadavere di un minorenne è servito a denunciare l'insensatezza delle politiche degli Stati europei rispetto al dramma dei migranti? O è stato mero sensazionalismo? E se a morire fosse stato un bambino europeo avremmo visto il suo corpo? Sapere che quella foto è stata scattata da una donna, di nazionalità turca, la fotoreporter Nilüfer Demir, cambia i termini della questione?

Comunque la si pensi, non c'è dubbio che il nostro sguardo sulla realtà sia oggi in gran parte influenzato da ciò che vediamo attraverso i media. E del fenomeno dell'immigrazione i media offrono spesso una rappresentazione vizialta da allarmismo, emotività o banalizzazione. Per questo gli artisti hanno oggi una grande responsabilità, quella di ridefinire attraverso uno sguardo più empatico la rappresentazione dei migranti costruita dai media e dalla politica.

Questa almeno è la sfida che la Fondazione Nicola Trussardi e la



A Milano. Nella foto grande il manifesto della mostra "Terra inquieta", a fianco "Refugees 4" di Liu Xiaodog (courtesy Massimo De Carlo); in piccolo Abdoulaye Konaté, "Non à la Charia au Sahef", 2013.

Negli spazi della Triennale anche i campi profughi e i nomadi

Fondazione Triennale di Milano hanno lanciato con la grande mostra *La Terra inquieta*, dedicata appunto alle migrazioni di ieri e soprattutto a quelle attuali, raccontate dalle opere di più di sessanta artisti, provenienti da oltre quaranta paesi (fino al 20 agosto 2017, catalogo Electa).

«Potremmo definirla un'esposizione sul realismo», dichiara il curatore Massimiliano Gioni, già direttore artistico della Biennale di Venezia (2013) — una mostra su come gli artisti si confrontano con la realtà e con la rappresentazione che di essa fanno i media». Allestita negli spazi della Triennale, la rassegna si snoda lungo un percorso tematico che va dal conflitto in Siria alla situazione di emergenza a Lampedusa, dalla vita nei campi profughi alla figura del nomade e dell'apollide.

La presentazione delle opere è intervallata da piccole sezioni documentarie, come la vetrina allestita dal Comitato 3 ottobre, dove sono esposti oggetti appartenuti a 368 migranti annegati nel 2013 vicino alle coste di Lampedusa, oppure la parete con le copertine illustrate della *Domenica del Corriere* a ricordare i naufragi in cui a morire erano gli emigranti italiani.

In mostra compaiono alcuni artisti storizzati, per esempio Dorothea Lange, autrice della celebre fotografia della *Madre migrante* (1936), divenuta l'emblema della Grande Depressione, oppure Pinot Gallizio, difensore negli anni '50 ad Alba della locale comunità Rom, o Alighiero Boetti, presente con una grande mappa prodotta in Pakistan da ricamatrici fuggite lì dopo l'invasione russa dell'Afghanistan.

La maggior parte dei lavori, tuttavia, sono recenti. Si va, per esempio, da un'opera che fece grande impressione nel 2002 quando venne esposta alla Documenta di Kassel, l'installazione video *Solid Sea* (2002) del collettivo Multiplicity, sul naufragio di una nave di migranti avvenuto nel 1996 presso Portopalo (quest'anno Rai ha raccontato la vicenda in una fiction con Fiorello) ai disegni per un romanzo a fumetti sulla guerra civile siriana, *Freedom Hospital* (2012-16), del siriano Hamid Sulaiman, che oggi vive esule a Parigi. C'è anche una proposta che farà discutere, quella dell'artista cubana Tania Bruguera, che ha lanciato una raccolta firme per chiedere a papa Francesco di concedere la cittadinanza vaticana ai migranti privi di documenti. L'e-

Dentro Open Care 150 opere, da Pascale Marthine Tayou a Kader Attia

sposizione, insomma, offre sull'immigrazione uno sguardo molto articolato, che restituisce al fenomeno la sua umanità e complessità.

Ma a Milano è in corso anche un'altra mostra molto interessante e in certo modo complementare, si intitola *Il cacciatore bianco*, curata da Marco Scotini e organizzata da FM Centro per l'Arte Contemporanea, spazio espositivo di Open Care (fino al 6 giugno 2017, catalogo Archive Books).

Attraverso circa 150 opere di artisti africani tradizionali e contemporanei, da Pascale Marthine Tayou a Kader Attia, da Kentridge a Geers, da Shonibare a Meschac Gaba, la mostra da un lato evidenzia i pregiudizi tipici dello sguardo occidentale sull'Africa (primitivismo, originarietà, non-contaminazione) e dall'altro dà la caccia a quel qualcosa di inasimilabile, sfuggito allo sguardo "bianco".

Insieme queste due mostre, che oseremo definire militanti, nelle quali "l'altro" ha la possibilità di raccontarsi e definirsi da sé, rappresentano dunque se non un modello, certo un invito, a costruire una società condivisa, libera da stereotipi e pregiudizi, nella quale ciascuno si senta a casa.

DA DOMANI A ROMA

Le scienze riflettono sul cambiamento

Il cambiamento — chiave di lettura non solo della natura che ci circonda, ma della società in cui viviamo e di noi stessi, nel nostro percorso di esseri umani — sarà il tema chiave della dodicesima edizione del Festival delle Scienze di Roma, in programma all'Auditorium Parco della Musica da domani al 14 maggio. Ed emergerà fin dal nome della manifestazione, che quest'anno diventa National Geographic Festival delle Scienze. Tra gli ospiti il fisico Geoffrey West tracciarà il futuro delle grandi città, la primatologa Jane Goodall racconterà il suo impegno a tutela degli scimpanzé e dei loro habitat assieme al Goodall's Roots & Shoots, il suo programma ambientale, la cantante e poetessa rock Patti Smith rifletterà sull'impegno sociale e ambientale degli artisti, l'astrofisica Sandra Savaglio svelerà i segreti delle supernovae e il filosofo David Weinberger avventurerà tra musica, intelligenza e tecnologia.

IL GIORNALE



L'ITALIA COLONIALE

Così la Biennale del 1922 «incoronò» l'arte africana

Una mostra ricostruisce la storica esposizione Preveggente e rimasta unica molto a lungo...

Luca Beatrice

Per buona parte del '900 l'arte africana è stata sinonimo di terzo mondo. Anzi, sarebbe persino più corretto parlare di oggetti artigianali, conservati nei musei etnografici, piuttosto che di opere con una dignità propria. Oggi, evidentemente, non è più così. Ovunque, anche per qualcosa che ha a che fare con la coscienza politica di un risarcimento inevitabile, si celebra il Continente Nero. È di questi giorni l'apertura l'ennesima - di una grande mostra alla Fondation Louis Vuitton di Parigi che ne esplora le tendenze contemporanee, nell'ambito di un festival ancora più esteso. Sono almeno trent'anni che il processo di rivisitazione culturale ha investito i rapporti tra l'occidente e l'Africa, a partire dal 1989, anno di *Magiciens de la Terre* al Centre Pompidou. Anche la prossima Biennale di Venezia, che si aprirà tra pochi giorni, promette un'ampia ricognizione sull'arte degli altri mondi, da dove oggi giungono le nuove star del contemporaneo. Ma, a ben vedere, l'episodio più significativo ad inaugurare la «moda» dell'arte africana data al 1922, quando sempre in Laguna alla XIII Biennale, la seconda dopo la fine della Prima guerra Mondiale, viene ospitata la *Mostra di Arte Negra*. Fatto inedito in Italia e anticipato solo da eventi meno «ufficiali» in Francia.

La mostra viene ricostruita ora nell'esposizione *Il cacciato-*

re bianco, in corso allo spazio FM di Milano (fino al 3 giugno). Il curatore Marco Scotini si è accorto di questo importante precedente storico e, pur esponendo per gran parte opere contemporanee, ha studiato insieme a Gigi Pezzoli quella misteriosa sala veneziana, di cui non si hanno immagini fotografiche ma pochi documenti d'archivio. Qualcosa di più di una curiosità.

Nel maggio del 1922, apre appunto la Biennale, un'edizione presieduta da Giovanni Bordiga e Vittorio Pica nel ruolo di segretario generale, che vede tra l'altro i marmi del Canova e la retrospettiva dedicata ad

Amedeo Modigliani. Il fascismo è alle porte. In questo clima di continui cambiamenti culturali, cui non è ininfluente la politica coloniale cominciata già negli ultimi decenni del XIX secolo, «l'arte negra» con ben 33 sculture di idoli, maschere, figure, strumenti di uso rituale e magico appartenenti alle collezioni del Museo Etnografico di Roma (il futuro Pigorini) e del Museo Antropologico ed Etnologico di Firenze, viene presentata per la prima volta in Italia come arte e non in quanto reperto. Niente affatto disprezzata o minimizzata ma giudicata molto interessante. Peraltro, nel 1923 a Roma si apre il Mu-

LE SALE
Alcune immagini della mostra «Il Cacciatore Bianco», a Milano fino a giugno. Accanto ad opere dei nostri giorni, vengono ricostruite le storiche sale di «Arte Negra» in origine allestite alla Biennale di Venezia del 1922. Ecco come dovevano apparire, in base ai documenti superstiti

LE REAZIONI

L'evento aprì un dibattito molto ampio e articolato che arrivò sui quotidiani

IN ANTICIPÒ

Il multiculturalismo? In quell'anno c'erano già tutti i Continenti



seo Coloniale. Prima d'allora, infatti, l'Italia risulta in ritardo rispetto alla Francia, dove dagli anni '10 circolano diversi oggetti africani, anche per l'interesse dei Surrealisti, Boccioni, Soffici, Savinio cominciano a guardarli liberandosi da preconcetti, mentre D'Annunzio li trova noiosi. Nel 1912 Ugo Ojetti sul *Corriere della Sera* evidenzia l'importanza delle arti primitive come ispirazione per le avanguardie novecentesche alla ricerca di modelli non convenzionali. Ma il palcoscenico di Venezia è tutt'altra cosa: Carlo Anti, uno dei due curatori della storica Biennale, ribadisce su *Dedalo* nel 1921 l'ammirazione per quelle forme di arte incolta, preistorica, primitiva e infantile.

Oggi tutti parlano di multiculturalismo, d'accordo. Però in quel lontano 1922 sono già rappresentati tutti i continenti. Africa per ultima, con oggetti provenienti da Congo, Angola, Gabon e Sudan, giunti in Italia fin dal tardo '800. Fatto straordinario, perché all'Africa è sconosciuto quel concetto di autorialità che in Europa segna il passaggio dalla fine del Medioevo all'inizio dell'era moderna.

Gli anni '20 dunque anticipatori di una tendenza contemporanea? Azzardato sostenerlo fino in fondo, eppure si comincia a parlare una lingua globale che spiegherebbe l'interesse per culture altre. E le reazioni degli specialisti? Alcune di lode, altre assai critiche. Lo stesso Anti ribadisce che lo sviluppo dell'arte africana sarebbe stato precluso dall'imporsi della civiltà bianca. Le accuse più frequenti sono di eccessiva ingenuità, di poca elaborazione dei materiali. Severo il giudizio di Carlo Carrà: «il cosiddetto negrismo non presenta alcuna importanza estetica». Per il sindaco di Venezia, nella Biennale del '22 ci sono scelte troppo aperte e pure Modi non sfugge alle critiche per la sua vita troppo irregolare e maledetta.

Per ritrovare l'arte africana in Biennale bisognerà comunque aspettare il 1959 e addirittura il 2007.

IL SAGGIO DI FERTILIO

Il totalitarismo è un virus ancora da battere

Giancristiano Desiderio

Quando Lenin mise insieme soviet ed elettrificazione e riuscì a fare la rivoluzione comunista, un compagno gli osservò: «Ma questa è una carneficina». Il capo dei capi non si scompose e rispose con una frase rivelatrice passata giustamente alla storia: «La rivoluzione non è un pranzo di gala: per fare la frittata bisogna rompere le uova». Nel Novecento le uova - cioè donne, uomini, bambini, ebrei, zingari, borghesi, diversi, avversari, nemici, stranieri, infedeli, impuri e puri e purissimi - sono state rotte a milioni ma la frittata della società degli eletti, degli illuminati, dei proletari, dei veri, dei giusti, dei migliori non è mai riuscita. Perché? Perché il sapere del cuoco rivoluzionario che sa di dover rompere le uova per fare la frittata della Verità e del Bene è falso. Ecco perché si sbaglierebbe se si pensasse che il virus totalitario appartiene al passato: essendo un mascheramento, un'ipotesi, un inganno che genera autoinganno, il morbo totalitario riguarda la contemporaneità che se vuole sopravvivere deve alimentare e irrobustire anticorpi per debellare il virus. Dario Fertilio nel suo ultimo libro intitolato *Il virus totalitario* (Rubbettino, pagg. 214, euro 14) ci fornisce una «guida per riconoscere un nemico sempre in agguato».

Le tre forme storicamente più rilevanti di ideologia totalitaria sono il comunismo, il nazionalsocialismo e l'islamismo. Tra loro hanno differenze di ordine sociale e storico, ma questo è scontato, mentre è utile evidenziare che hanno dei caratteri comuni che appartengono al dramma totalitario. Uno di questi caratteri è il Nemico. Il virus totalitario ha sempre bisogno di nemici da epurare, sia fra gli infedeli stranieri sia tra i propri sudditi. Come? Alla solita maniera: istruendo processi ed esecuzioni, con il solo scopo reale - dice Fertilio - di mantenere acceso il «forno fusorio» e di alimentare continuamente lo stesso processo di sviluppo totalizzante come se fosse un «fuoco sacro». Se questo è possibile è perché la falsa mente totalitaria ritiene di aver risolto o conosciuto l'impossibile: la realizzazione della natura umana e il possesso dei fini ultimi dell'esistenza. In altre parole, la mente totalitaria - il Capo, chiunque esso sia: Lenin, Hitler, Stalin, Pol Pot, Khomeini, il Califfo - sa come gli uomini, tutti gli uomini (anche voi) devono unicamente e necessariamente vivere. Chi si sottrae a questa presa del potere-verità è semplicemente uno che non sa quel che dice e che fa e, quindi, può essere annientato senza scrupoli giacché la sua stessa soppressione è parte della manifestazione della vera natura umana.

Come si può capire, e come fa capire bene Dario Fertilio nella sua «guida», il totalitarismo è una forma di camuffamento e di autoinganno, proprio perché mette insieme ciò che insieme non può stare se non in modo molto ma molto misurato: Verità e Potere. Invece, il totalitarismo li stringe come in una camicia di Nessò fino a farne una ideologica morsa letale che non viene smentita dai suoi ideologi, fedeli, adepti neanche quando la verità viene di nuovo a galla e mostra errori e orrori dei regimi totalitari.

LA STAMPA

LA STAMPA

MILANO

L'arte africana dopo il colonialismo

MANUELA GANDINI
MILANO

È un'immersione tattile, visiva e olfattiva. Il corridoio d'ingresso, rivestito di foglie essiccate, legno di banano e oggetti tribali, è come l'ingresso in una capanna. La mostra «Il Cacciatore Bianco/The White Hunter. Memorie e Rappresentazioni Africane» a FM Centro per l'Arte Contemporanea di Milano, è un *détournement* dei giorni nostri, uno spiazzamento, uno sbordamento dai canoni. È il nuovo capitolo della scrittura critica e geo-

politica di Marco Scotini che, attraverso temi sviluppati in diverse aree del mondo, sta creando una sorta di enciclopedia con opere provenienti dalle più prestigiose collezioni italiane. Dopo Il Piedistallo Vuoto (2014), Too early too late, (2015) Vegetation as a Political Agent (2015), Gli Inarchiviabili (2016), Modernità non allineata (2016), la narrazione delle mostre di Scotini - che ha analizzato in questi anni il crollo dell'Est, l'esplosione medio-orientale, lo sfruttamento intensivo del mondo vegetale, le lotte degli Anni Settanta e le immagini nascoste della mo-

dermità - si concentra sulla colonizzazione e il saccheggio dell'uomo bianco nei confronti del continente nero.

Entriamo nell'immagine dell'Africa, tra feticci, maschere, stoffe, scalpi, opere di Pascale Martine Teyou e cominciamo

un viaggio che tematizza la nostra percezione della tribalità più che ricattare l'atmosfera dell'esotico. «L'idea del cacciatore bianco è un'idea dell'Africa come l'abbiamo interpretata noi - spiega il curatore - volevo che l'interrogazione fosse

nostra. Lo sguardo del cacciatore è anche il mirino della macchina da presa ed è stato il nostro sguardo. Molta della storia della sottomissione passa per come abbiamo guarda-

to questa realtà». Dopo il coloratissimo ingresso, ci inoltriamo nel cuore oscuro della rappresentazione occidentale dell'immaginario africano nell'Italia degli Anni Venti. Le pareti nere e le maschere incastonate nelle vetrine della seconda sala ricostruiscono frammenti del panorama dell'arte africana presentati alla Biennale di Venezia nel 1922 agli albori del Fascismo.

Già da fine Ottocento, Lipsia, Anversa, Bruxelles, Colonia, Parigi, organizzano mostre d'arte africana per giustificare e affermare la bontà del colonialismo. Le immagini cominciano a influenzare via via Picasso, Matisse, Ernst, Derain e Kirchner, salvo poi essere considerate oggetti meramente tribali. L'analisi di Scotini, che al-

terna artisti contemporanei ad anonimi - ricostruendo tra l'altro uno spaccato critico della mostra Le Magiciens de la Terre curata da Jean-Hubert Martin nel 1989 - si sviluppa in modo composto e razionale. Le sale si susseguono con installazioni d'impatto come gli stendardi degli archivi-museo di Meschac Gaba, i sacchi di juta di Ibrahim Mahama, il manichino decollato di Yinka Shonibare vestito all'occidentale con stoffe africane. Il magico, il rituale, il lavoro, l'incontro/scontro con l'Occidente, sono concentrati in opere come quelle di Ouattara Watts che crea cosmogonie fatte con formule fisiche, matematiche, esoteriche o negli arazzi multicolori di El Anatsui e Abdoulaye Konaté. La storia colonialismo è ancora tutta da riscrivere: il Cacciatore Bianco ne ha tracciato l'incipit.

© BY NC ND ALCUNI DIRITTI RISERVATI

Keita
*Un'immagine del
fotografo del Mali
Seydou Kelta
(1921-2001)
uno dei più
importanti
fotografi
africani*

CACCIATORE BIANCO
MILANO FRIGORIFERI MILANESI
FINO AL 6 GIUGNO



COLLEZIONE ROSARIO BIFULCO

LA VOCE E IL TEMPO

MOSTRA

L'arte africana tra primitivismo e avanguardia

Alla base della mostra «Il cacciatore bianco. Memorie e rappresentazioni africane», allestita presso «FM», Centro per l'arte contemporanea di Milano, vi è la volontà di infrangere luoghi comuni e stereotipi che caratterizzano la cultura occidentale quando sente parlare di «arte africana». Infatti, la rassegna propone opere dell'arte tradizionale accanto a quelle realizzate da artisti africani contemporanei. Un accostamento che consente una conoscenza e valutazione dei linguaggi estetici dell'arte attuale del Continente nero, ma nello stesso tempo ci offre l'opportunità per una riflessione sul nostro modo di porci al cospetto dell'arte 'altra'.

Va ricordato che, all'inizio del XX secolo, la storiografia dell'arte etichettava comunque come «primitiva» ogni espressione dell'arte che presentasse

caratteristiche atte a condurla al di fuori della tradizione europea-occidentale: allora «primitive» le opere dell'antico Egitto, ma anche quelle bizantine e orientali, «primitivi» erano anche riconosciuti i grandi maestri della pittura prerinascimentale. Il parallelismo tra l'arte moderna e contemporanea con quella primitiva propone una serie sconfinata di influenze, relazioni, ammiccamenti e simbiosi; possiamo attribuire parzialmente a Paul Gauguin l'*incipit* di quel primitivismo che



conquisterà gli occhi e l'anima di tanti artisti.

Vi è chi pone nella retrospettiva di Gauguin, allestita al Salon d'Automne nel 1906, l'accelerazione della tendenza al primitivismo per l'avanguardia parigina, che poi, come è noto, avrà ampia eco: basti ricordare Picasso con «Les Femmes d'Alger».

La mostra milanese ha anche il non secondario pregio di consolidare l'identità degli artisti d'Africa, ponendo dignitosamente la loro opera nell'arte contemporanea, tradizionalmente dominata da poetiche occidentali.

La mostra, «Il cacciatore bianco. Memorie e rappresentazioni africane» è aperta, fino al 3 giugno, presso «FM» Centro per l'arte contemporanea (via G. B. Piranesi 10) a Milano.

Massimo CENTINI



LA REPUBBLICA

La mostra

“Il cacciatore bianco”: 30 artisti di 15 nazioni con 150 opere allo spazio FM

L'arte africana vista dall'Europa tra collezionismo e colonialismo

CRISTIANA CAMPANINI

PARETI rivestite di paglia, come nello stereotipo della capanna africana. Contribuiscono all'atmosfera ambigua, da falso primitivo, anche talismani e totem kitsch qua e là, come trappole classiche tese al turista a caccia di esotico. Attraversando il lungo corridoio, installazione-incipit di Pascale Marthine Tayou, si accede alla mostra da FM Centro per l'arte. L'artista camerunese, trapiantato in Belgio, che fa del feticcio africano da esportazione il soggetto della sua arte post coloniale e di denuncia, ci pone subito nella disposizione d'animo da “Cacciatore bianco”, come suggerisce senza troppi giri di parole il titolo della mostra.

Questa vasta collettiva è costruita pescando in collezioni italiane e in archivi della storia coloniale, come nelle corde del neonato spazio per l'arte, germogliato da un anno ai Frigoriferi

Milanesi, in felice sinergia con le attività di conservazione e restauro che già vi abitano. E questa è la terza prova, dopo gli anni Settanta italiani e la Jugoslavia durante la Guerra Fredda. Curata da Marco Scotini, alla guida del centro, raccoglie trenta artisti (di 15 nazioni, dalla Tunisia all'Algeria al Mali, fino al Sudafrica) per 150 opere. Sfilano dipinti, sculture, video, installazioni di arte contemporanea, con qualche digressione nell'antico. Il percorso è scandito in capitoli, a svelare come lo sguardo occidentale si sia posato finora sull'arte di un continente.

«Parte tutto da una critica radicale del nostro sguardo sull'Africa», spiega Scotini. «Siamo così sicuri che lo sguardo del cacciatore bianco, a inizio secolo scorso, non sia ancora il nostro?». Due suggestivi flashback ci conducono all'Italia coloniale degli anni Venti come a una Biennale di Venezia del 1922. Si va da un film sull'imperialismo in Etiopia, *Pays Barbare* (2013) di Yervant



Gianikian e Angela Ricci Lucchi, a un modellino in scala di Peter Friedl che ripropone la fabbrica FIAT a Tripoli del razionalista Carlo Enrico Rava. Scovolgente è il parallelismo di Kader Attia tra maschere e volti sfregiati di reduci di guerra. Agli albori del concetto di primitivismo ci conduce la seconda sezione, dove viene ricostruita l'atmosfera di “Arte negra”, alla Biennale del 1922, con maschere e statue antiche, dal Mali al Congo. L'altra mostra che ha plasmato lo sguardo europeo sull'arte africana è “Magiciens de la terre”

del 1989, al Pompidou, ancora in cerca di primitivismi innocenti. Il clima è raccontato dalle terrecotte di Seni Awa Camara, dai feticci in agni d'istrice di John Goba e dai dipinti naïf del congolese Chéri Samba. Seguono l'arte sudafricana di William Kentridge e Kendell Geers; e i lavori meticcî di Yinka Shonibare e Rashid Johnson. Da non perdere sono le sempre straordinarie fotografie di Seydou Keita, Malick Sidibé e Samuel Fosso; come gli arazzi, di El Anatsui e del giovane Ibrahim Mahama. La mostra, che ne precede un'al-



DOVE E QUANDO
FM Centro per l'arte contemporanea, via Piranesi 10, fino al 6 giugno, info www.fmcca.it



tra a luglio al Pac sul tema, partecipa di un interesse crescente verso l'arte africana, culturale e di mercato, con gallerie, musei, fiere e case d'asta.

Dopo la casa d'aste Bonhams, ad avere una sezione dedicata si lancia Sotheby's, con il primo incanto il 16 maggio. E in questo quadro la mostra, che dichiara con correttezza i suoi trenta prestatori, ci appare anche come un interessante ritratto del variegato collezionismo nostrano. Come spesso accade, in anticipo sui tempi.

© RIPRODUZIONE RISERVATA

EXIBART

SPECIALE MILANO / COLLEZIONISMO

LA SCOPERTA DELL'

di Silvia Simoncelli

L'ARTE AFRICANA HA ORIGINE REMOTISSIME E HA SEDOTTO NON POCHI ARTISTI. MA LA SUA COLLEZIONE È UN FENOMENO PIUTTOSTO RECENTE. LA MOSTRA AI FRIGORIFERI MILANESI NE RACCONTA ESORDI, TENDENZE E LO STATO ATTUALE

La storia del collezionismo è sempre anche una storia dello sguardo, di una selezione che ha origine nell'immaginario individuale e collettivo. Se questo è vero per ogni collezione, lo è ancor di più per quelle che guardano a culture diverse dalla nostra. Questo è il filo conduttore de *Il Cacciatore Bianco/The White Hunter*, mostra sull'arte africana presentata in occasione di miart da FM Centro per l'Arte Contemporanea. Come ha scritto Edward Said in *Orientalismo*, l'immagine dell'altro è sempre una costruzione culturale e l'Africa costituisce in questo senso un terreno unico, per il costante processo di rielaborazione dell'immagine del continente e della sua cultura attraverso i secoli. Alla fine del '500 Filippo Pigafetta nel suo *Relatione del reame di Congo* raffigurava gli africani ancora in vesti antiche, memore dei resoconti dei regni esplorati dai generali romani: di lì a poco l'avvento della tratta degli schiavi avrebbe reso necessario un cambiamento di prospettiva per giustificare il commercio di esseri umani. La cultura lasciò dunque il posto alla barbarie, ulteriormente enfatizzata durante il secolo delle imprese coloniali, che sulla funzione civilizzatrice fondò la propria legittimità. Da qui la definizione di "primitivi" per gli oggetti d'arte riportati in Europa dal continente, a cui lungo tutto il XX secolo si è affiancata un'interpretazione in chiave puramente estetica.

In Italia l'interesse per l'arte africana si è diffuso con ritardo rispetto alle altre nazioni europee, a causa del tardivo avvio delle imprese coloniali e di un certo disinteresse da parte degli artisti, futuristi in primis, per le arti non europee, al contrario di quanto succedeva a Parigi e Berlino con il Cubismo e Die Brücke. Furono queste le avanguardie che, con la loro mediazione estetica, favorirono l'emergere di un collezionismo di arte africana, anche nella sfera museale. Eppure, sorprendentemente, è alla Biennale di Venezia del 1922 che si registra la prima mostra in cui l'arte africana è presentata come espressione autonoma, nel contesto di una esposizione d'arte contemporanea. Un episodio sporadico nel nostro Paese, alla vigilia dell'ascesa del fascismo, che avrebbe portato con sé un arretramento nella valutazione delle culture extra-europee. Sull'altra sponda dell'oceano la mostra "African Negro Art" al MoMA inaugura nel 1935 l'interesse del collezionismo privato, che avrebbe portato al moltiplicarsi delle sezioni d'arte africana in molti musei statunitensi. In Italia anche nel dopoguerra il collezionismo d'arte africana rimane invece in massima parte un affare privato che coinvolge una ristretta cerchia di interessati, i quali trovavano perlopiù all'estero i loro punti di riferimento, sia istituzionali che commerciali - fatto salvo alcune sporadiche esposizioni d'arte "primitiva" in gallerie d'arte contemporanea, da La Bussola a Torino, a La Nuova Pesa a Roma o Lorenzelli a Bergamo. È negli anni '80, con la creazione del Centro Studi di Storia delle Arti Africane a Firenze e del Centro di Studi Archeologia Africana a Milano, a cui si affiancano importanti mostre tra Roma e Firenze e la pubblicazione dei *Quaderni Poro* promossi dal collezionista Carlo Monzino, che il dibattito finalmente si attualizza. Si risveglia così l'attenzione da parte dei collezionisti locali, alimentata dall'apertura di nuove gallerie specializzate e dal proseguire per tutti gli anni '90 di mostre di qualità in istituzioni pubbliche.

Il nuovo millennio è caratterizzato dalla scomparsa di alcuni dei protagonisti storici del collezionismo italiano, tra cui il milanese Alessandro Passaré e Mario Meneghini. Le raccolte vanno all'incanto o in donazione alle istituzioni pubbliche, come nel caso dei lasciti Bassani e Monti alle civiche collezioni di Milano, esposti al MUDEC dal 2015. Qui i manufatti tradizionali sono presentati in un percorso che - spiega Carolina Orsini, conservatrice del museo - vuole contestualizzare anche la storia dei «molti differenti approcci che hanno condizionato la



ricerca e la curiosità verso i mondi più lontani, che si sono avvicinati insieme al mutamento dello sguardo sull'altro da sé, così emblematicamente rappresentato dal continente africano». Uno sguardo che oggi, «nell'epoca della globalizzazione, in cui le contrapposizioni tra estetica e cultura sono superate» - commenta l'africanistica Gigi Pezzoli - «deve forse trasformarsi in una visione in termini di connessioni, di costruzioni relazionali, di attraversamenti».

Questa complessità di lettura riguarda anche l'arte contemporanea africana, finalmente scevra dell'etichetta del "primitivo", utilizzata per l'ultima volta nel 1984 al MoMA, che ha fatto il suo debutto ufficiale in Europa nell'esposizione "Magiciens de la Terre", organizzata da Jean-Hubert Martin al Centre Pompidou nel 1989. Una mostra controversa per il suo approccio per certi versi neo-primitivista e folcloristico all'arte extra-europea, che ha tuttavia ha fatto conoscere artisti come Chéri Samba, Seni Awa Camara e Bodys Isek Kingelez al grande pubblico. Nello stesso anno si inaugurava a Londra "The Other Story", dedicata alle seconde generazioni di immigrati africani, caraibici e asiatici nelle isole britanniche, con cui il curatore Rasheed Araeen intendeva attuare un processo di decolonizzazione dello sguardo attraverso una riflessione sull'idea di identità culturale, cui diversi artisti cresciuti a cavallo di due continenti hanno iniziato allora a dedicarsi, come Sonia Boyce e Yinka Shonibare. Nel 1992 infine si svolgeva la prima edizione della Biennale di Dakar, dove finalmente l'arte del Continente era messa in mostra senza la mediazione occidentale.

I collezionisti italiani hanno iniziato presto ad appassionarsi a questi nuovi linguaggi, che hanno trovato diffusione soprattutto attraverso le mostre internazionali, con qualche anticipazione, come nel 1996, quando la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo ha presentato a Torino William Kentridge, tre anni prima del suo debutto alla Biennale, con *History of the Main Complaint*. «Un film animato toccante e doloroso, che scava nella storia dell'apartheid sudafricano e dà consistenza fisica al senso di colpa individuale e collettivo che proprio in quegli anni si stava elaborando nel suo Paese», ricorda Patrizia Sandretto. In Italia non esistono gallerie con un programma interamente dedicato all'arte contemporanea africana, ma da subito i mercanti sono stati ricettivi: Meschac Gaba è arrivato nel



OPERA IN NERO



IL NUOVO MILLENNIO È CARATTERIZZATO DALLA SCOMPARSA DI ALCUNI DEI PROTAGONISTI STORICI DEL COLLEZIONISMO ITALIANO, TRA CUI IL MILANESE ALESSANDRO PASSARÉ E MARIO MENEGHINI. LE RACCOLTE VANNO ALL'INCANTO O IN DONAZIONE ALLE ISTITUZIONI PUBBLICHE, COME NEL CASO DEI LASCITI BASSANI E MONTI ALLE CIVICHE COLLEZIONI DI MILANO, ESPOSTI AL MUDEC DAL 2015

2002 a Milano da Artra subito dopo la sua partecipazione a Documenta 11, e oggi APalazzo Gallery, Galleria Continua e Primo Marella Gallery sono tra quelle più attive in questo scenario. «I collezionisti italiani si confermano essere fra i più aperti - in Europa e non solo - sempre curiosi ed interessati a scoprire nuove realtà e linguaggi», conferma Elena Micheletti di Marella. Lo provano anche mostre degli ultimi anni: la collezione Pigozzi alla Pinacoteca Agnelli nel 2008, mentre nel 2010 la Collezione Maramotti ha ospitato il fotografo del Mali **Malick Sidibé**. Ultima ordine di tempo "Africa Vibes", aperta nel 2016 alla Fondazione Golinelli a Bologna. La scorsa Biennale di Venezia curata da **Okwui Enwezor** ha certamente contribuito a far avvicinare un pubblico più vasto al lavoro di artisti africani di diverse generazioni, come **El Anatsui**, **Gonçalo Mabunda**, **Ibrahim Mahama**, **Wangechi Mutu**, **Sammy Baloji**, ormai tutti in collezioni italiane. La prospettiva delle raccolte oggi è globalizzata e interculturale, e l'Africa - dopo Brasile, Cina e India - è il nuovo territorio da scoprire, con un nuovo sguardo.

Nella pagina precedente:
William Kentridge, *Drawing from Faustus in Africa*, 1995, carboncino e pastelli su carta, cm 120x159. Collezione Gemma Testa, foto Antonio Maniscalco

In questa pagina dall'alto:
Meschac Gaba, Parigi, *Eglise Saint Odile*, Scultura, capelli artificiali intrecciati, cm 64x39x30, 2006. Collezione Gemma Testa, foto Ewa Bialkowska
Abdoulaye Konaté, *Non à la Charia au Sahel*, 2013, textile, Collezione privata - Bologna, Italia



Il cacciatore bianco. E italiano

La presenza dell'arte africana nelle collezioni italiane è il tema della mostra *Il Cacciatore Bianco/The White Hunter* che aprirà a fine marzo da FM Centro per l'Arte Contemporanea a Milano. Curata da Marco Scotini, la mostra non si propone di narrare l'Africa e i suoi artisti, ma ricostruisce la storia dello sguardo con cui l'arte contemporanea africana è stata presentata nelle rassegne internazionali, a partire da *Magiciens de la Terre*, curata da Jean-Hubert Martin a Parigi nel 1989, e dalle mostre internazionali realizzate da Okwui Enwezor. Tra artisti "incontaminati", "in transito" tra la cultura d'origine e quella occidentale, e seconde generazioni, senza dimenticare la specificità del contesto italiano, narrato dal video *Pays Barbare* di **Yervant Gianikian** e **Angela Ricci Lucchi** sull'avventura coloniale del nostro Paese e una ricostruzione della sala africana alla Biennale del 1982. Con 150 opere di oltre 30 artisti, tra cui **El Anatsui**, **Kader Attia**, **Sammy Baloji**, **Frédéric Bruly Bouabré**, **Seni Awa Camara**, **Peter Friedl**, **Meschac Gaba**, **Kendell Geers**, **Rashid Johnson**, **Seydou Keïta**, **William Kentridge**, **Ibrahim Mahama**, **Wangechi Mutu**, **Chéri Samba**, **Yinka Shonibare**, **Malick Sidibé**, **Pascale Marthine Tayou**, **Lynette Yiadom-Boakye**, provenienti da oltre 30 collezioni italiane (S.S).

IL SOLE 24 ORE – PLUS 24

Africa, l'energia dell'arte è qui

In crescita i valori dei suoi artisti nel mercato globale. Gallerie e collezionisti italiani precursori

Silvia Anna Barrilà e Maria Adelaide Marchesoni

Da ormai dieci anni, quando Bonhams ha creato a Londra un dipartimento d'arte ad hoc, l'Africa sembra essere l'ultima frontiera del mercato. Sono nate fiere specializzate come 1:54, dal 2013 a Londra e ora anche a New York (5-7 maggio), mentre altri hanno creato focus sul segmento, come Art Paris due settimane fa nella ville lumière. Ora anche Sotheby's segue l'esempio e inaugura un dipartimento dedicato con un'asta il 16 maggio a Londra che include 16 lotti, tra cui autori come El Anatsui con un arazzo del 2011 da 650-850.000 sterline. L'artista del Ghana, nel maggio 2014 da Sotheby's a New York, ha segnato il record di 1,4 milioni di dollari per «Paths to the Okro Farm», 2006 e quasi sempre le sue opere vengono battute oltre le stime elevate. Di Irma Stern Sotheby's offre un vaso di girasoli da 350-550.000 £, base d'asta ben distante dal suo record, l'olio su tela «Arab priest», 1945 battuto da Bonhams a Londra per 3 milioni di £ nel 2011 (stima 1,5-2 milioni). Ancora, a breve in asta un manichino di Yinka Shonibare da 120-180.000 £, un lavoro simile da Christie's nel 2011 ha segnato il *pricer record* dell'artista per 194.500 \$. William Kentridge sarà presente con una scultura da 70-90.000 £ (in suo grande collage, invece, andrà all'asta da Piasa a Parigi il 20 aprile con una stima di 80-120.000 €). Il record per l'artista sudafricano è stato con «Procession (in 25 parts)» per 1,5 milioni di \$ da Sotheby's New York (stima 300-400.000 \$) nel marzo 2013. A differenza di altri mercati emergenti, quello del-

l'arte africana non ha subito, per ora, l'invasione degli speculatori com'è avvenuto nel contemporaneo cinese. A sostenere e difendere la scena artistica del continente ha concorso la ricchezza di paesi come il Sudafrica e la Nigeria, che hanno favorito il collezionismo locale. Pur essendo un mercato già inserito nel contesto internazionale, i prezzi sono relativamente contenuti ma in costante aumento, per cui rappresentano un'opportunità per i collezionisti alla ricerca di un'alternativa di grande valore storico, estetico ed economico.

I PRECURSORI

Tanti collezionisti italiani lo hanno capito, come testimonia la mostra «Il cacciatore bianco» ai Frigoriferi Milanesi fino al 3 giugno, che raccoglie più di 150 opere di 30 artisti contemporanei e altrettanti tradizionali da più di 30 collezioni private del nostro paese. Il loro «terreno di caccia» - dal titolo della mostra che si focalizza sulla rappresentazione dell'identità africana dal colonialismo a oggi - sono state le gallerie italiane come Continua, Apalazzo di Brescia, che hanno fatto *scouting* e hanno proposto artisti resi celebri dalle grandi mostre. Tra questi il ghanese Ibrahim Mahama, in Biennale di Venezia nel 2015 all'Arsenale e la scorsa settimana a Documenta ad Atene con una performance in piazza Syntagma. È una sua opera l'ultima acquisizione d'arte africana di Bruna e Matteo Viglietta (Collezione La Gaia), ed è presente anche nella collezione Agi Verona di Anna e Giorgio Fasol, che lo hanno acquistato da Apalazzo. «Ho cominciato a comprare arte africana nel 1999 con un video dell'algerino Abdel Abdessemed da 3 milioni di lire dalla Galleria Laura Peccidi Milano» racconta Fasol. «Poi ho acquistato George Adegbo da Frittelli Arte Contemporanea e Kader Attia da Continua». L'ingegner Rosario Bifulco ha iniziato circa cinque anni fa: «La prima opera è stata un lavoro di Abdoulaye Konaté da Primo Marella» racconta. «Ciò che mi ha affascina dell'Africa, oltre a essere un'economia



COURTESY PRIMO MARELLA GALLERY, MILANO

In mostra
Abdoulaye Konaté
«Homme du Sahel»,
2015
textile, cm 218 x 145,
in «Il Cacciatore
Bianco / The White
Hunter. Memorie e
rappresentazioni
africane» FM Centro
per l'Arte
Contemporanea,
Milano sino al 3
giugno 2017

con grandi opportunità di crescita, è l'energia che questi artisti trasmettono, caratteristica scemata nell'arte occidentale». Tra gli ultimi acquisti, lavori del sudafricano Athi Patra Ruga (1988), della fotografa etiopica Aida Muluneh e di Joël Andrianomearisoa del Madagascar.

TANTE GALLERIE ITALIANE

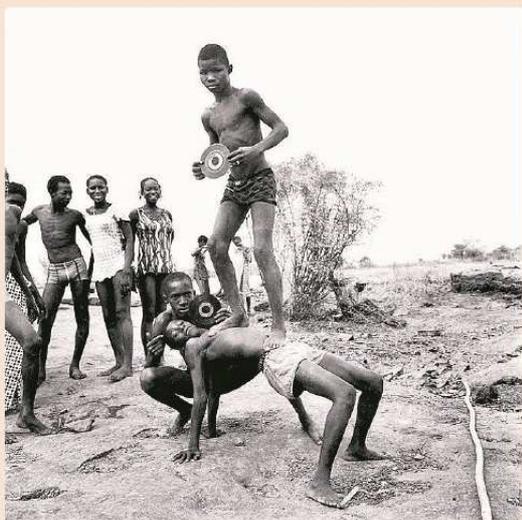
Non si considera un esperto d'arte africana il notaio Vittorio Gaddi, ma in collezione ha due piccoli lavori di Wangechi Mutu, comprati da Victoria Miro a Londra nel 2008 e alla Galleria «Il Capricorno» di Bruna Aickelin a Venezia nel 2011 per circa 25-27.000 € l'uno, un collage di Kader Attia acquistato di recente da Continua per circa 18.000 €, un'installazione di Rashid Johnson (da Massimo De Carloni nel 2011 per circa 30.000 €) e una piccola tela di Ghada Amer (da Massimo Minini nel 2003 per circa 6.000 €). «Quando li ho acquistati erano già tutti

artisti affermati» specifica il notaio. Come lui, anche Raffaella e Stefano Sciarretta li considerano parte del mercato internazionale con valori che si sono apprezzati nel tempo. «La prima scoperta è stato Rashid Johnson da Galleria 404 a Napoli, poi Pascale Marthine Tayou e Kendell Geers da Continua, Kia Ena da Galleria Fontie Kiwanga da Jerome Poggi» racconta Raffaella Sciarretta. È loro il villaggio di Pascale Marthine Tayou esposto alla Biennale di Birnbaum. «Acquistiamo quasi sempre quando la carriera degli artisti è ancora in fase di decollo» dichiarano Bruna e Matteo Viglietta. «Così abbiamo fatto con Candice Breitz alla fine degli anni 90 e quest'anno rappresenta il Sudafrica a Venezia. Così pure Amere Echakhcherano ancora artiste con quotazioni decisamente ragionevoli e Kentridge e Dumas, già noti, avevano valori molto inferiori».

© RIPRODUZIONE RISERVATA

PAGINA 99

► **DA VEDERE** a cura di Ferruccio Giromini



Malick Sidibé, *Pique-nique à la Chenzé*, 1972

il cacciatore bianco a Milano

■ Negli ampi spazi dei Frigoriferi Milanesi è arrivato *Il Cacciatore Bianco/The White Hunter*. Con sottotitolo *Memorie e rappresentazioni africane*, l'esposizione propone uno stimolante dialogo tra artisti tradizionali e contemporanei, africani e no, per un'analisi autocritica sul ruolo dell'uomo

La mostra rivela lo stereotipo dell'Africa sottomessa creato dall'uomo occidentale

bianco nel cosiddetto Continente Nero, partendo dalla sorprendente irruzione delle prime statue africane sulle avanguardie europee del '900.

Non è tanto una mostra sull'arte africana, perciò, quanto sulla costruzione ideale che ne ha fatto l'Occidente. Lo spiega il curatore Marco Scotini: «La ricognizione parte da una critica radicale del nostro sguardo sull'Africa. Siamo sicuri che quello che ha visto il cacciatore bianco, all'inizio del secolo scorso, non continui a essere ancora l'oggetto del nostro sguardo? Ciò che dovrebbe risuonare per tutta la mostra è

come questo sguardo sia risultato un fattore fondamentale nella costruzione di un'alterità sottomessa».

Tra più di 150 opere – provenienti da 15 Paesi (Tunisia, Algeria, Mali, Senegal, Sierra Leone, Costa D'Avorio, Ghana, Benin, Nigeria, Camerun, Congo, Kenya, Mozambico, Madagascar, Sudafrica) e, oltre che dalla parigina Fondation Cartier pour l'art contemporain, da collezioni private italiane e da raccolte archivistiche sulla storia coloniale italiana – il viaggio si fa affascinante. Si segnalano, tra l'altro, lo stereotipo di capanna africana piena di cianfrusaglie di Pascale Marthine Tayou, il documentario *Pays Barbare* di Angela Ricci Lucchi e Yervant Gianikian, gli album fotografici sulla Libia e del capitano Roberto di San Marzano, e soprattutto la ricostruzione della sala dedicata all'Arte Negra nella Biennale di Venezia del 1922: statue e maschere che hanno il compito di evocare quel momento storico e quella sensibilità estetica, cui seguì una esclusione dell'arte africana dalle manifestazioni ufficiali, fino a tempi recenti. E poi terrecotte, feticci, fotografie vintage, dipinti dei maggiori artisti africani.

Fino al 3 giugno

CORRIERE DELLA SERA

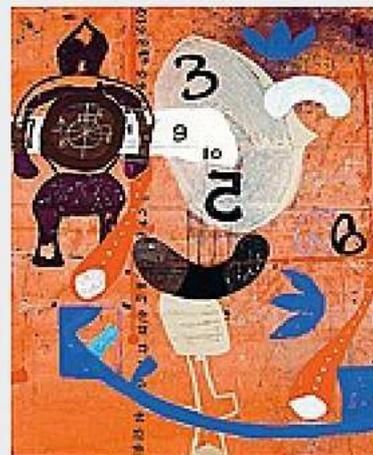
Spazio FM

Visioni di Africa contemporanea

Una mostra di arte africana contemporanea sarà sempre più colorata e gioiosa rispetto a un'analogia di artisti occidentali. Anche se usano foto, video, oggetti al pari dei colleghi, gli africani non tradiscono mai la loro cultura d'origine che trasforma qualsiasi concetto in emozione, ogni pensiero in gesto. Lo si vede anche nella mostra allestita negli spazi di FM Centro per l'arte contemporanea di via Piranesi 10 dove, fino al 3 giugno a ingresso libero, Marco Scotini ha raccolto oltre 30 artisti e altrettanti autori tradizionali per oltre 120 opere che raccontano la costruzione dell'arte

africana ad opera dell'Occidente. Il titolo stesso della mostra, «Il cacciatore bianco», rimanda all'opera di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi che utilizzavano il cinema nella rilettura della storia coloniale e delle migrazioni. Le opere tradizionali si ricollegano invece alla prima presentazione di oggetti africani alla Biennale di Venezia del 1922. Fra gli autori convocati, presenze ormai celebri come Seni Camara, Georges Adéagbo, Malick Sidibé, Pascale Marthine Tayou, Yinka Shonibare, fino alla star William Kentridge. (fr. bon.)

© RIPRODUZIONE RISERVATA



Energia Un'opera di Ouwattara Watts

ARTE E CRITICA

IL CACCIATORE BIANCO. (DE)COSTRUZIONE DI UN CONTINENTE

intervista a Marco Scotini a cura di Ginevra De Pascalis



Ginevra De Pascalis: La mostra si pone l'obiettivo di superare le logiche ereditate dal colonialismo in favore di una decentralizzazione dell'eterno modello egemonico occidentale, cercando un confronto, un punto di contatto che possa iniziare una sorta di "riparazione". Un'ambizione che vanta, solo negli ultimi trent'anni, da Magiciens de la Terre al Centre Pompidou di Parigi, predecessori importanti che hanno cercato di colmare una frattura estesa da secoli e per secoli, non sempre con un esito risolutivo. In che modo si articola il percorso espositivo e con quali logiche ha scelto gli artisti?

Marco Scotini: La mostra *Il Cacciatore Bianco*, come suggerisce il sottotitolo, vuole raccogliere piuttosto una serie di rappresentazioni che sono state date sull'Africa. In questo senso, non è tanto un'indagine sull'arte africana contemporanea come tale, quanto una ricognizione sulla costruzione che l'Occidente ne ha fatto. Come le due mostre precedenti di FM, anche questa insiste sull'idea di decostruzione della modernità occidentale. E l'oggetto da mettere in discussione è il Primitivismo. Per questo abbiamo deciso di far iniziare la mostra con il colonialismo italiano sull'Africa Orientale e con l'episodio della prima sala di "scultura negra" apparsa alla Biennale di Venezia nel 1922. Per pensare il taglio che l'esposizione avrebbe avuto sono stati fondamentali due grandi artisti che sono anche grandi amici. La coppia di filmmaker Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, da un lato, e Peter Friedl dall'altro. Pur essendo diversi per generazione, il loro approccio è molto simile a quello delle ultime generazioni di artisti africani come Kader Attia, Sammy Baloji e Nidhal Chamekh, che lavorano sulla memoria storica, sulle ferite e sulle possibili suture. Tocca a questi artisti di aprire e chiudere la mostra. Il fatto di mescolare arte tradizionale e arte contemporanea, così come materiale documentale e arte credo sia ormai diventata una cifra di FM a cui, anche in questo caso, non abbiamo potuto rinunciare. I quasi quaranta artisti che saranno presentati passano dalla valutazione di incontaminati od originari a quella di contaminati, ibridati, meticci. Così ci sono tanto gli artisti che erano presenti a *Magiciens de la Terre* come quelli comparsi nella Documenta di Enwezor. I nomi sono molto noti e presenti con straordinari lavori provenienti dalle maggiori collezioni private italiane: dai manichini acefali di Shonibare agli archivi di Adeagbo, dagli arazzi di El Anatsui alle decostruzioni femminili di Wangechi Mutu.

GDP: In effetti l'Italia ha avuto un ruolo molto forte, se pur meno importante di quello di Francia o Gran Bretagna, nel processo coloniale, la Guerra d'Etiopia risale al 1935-36, anni in cui tutte le altre potenze europee avevano già avviato il loro proces-



dall'alto: Yervant Gianikian & Angela Ricci Lucchi, *Pays Barbare*, 2013, video still. Courtesy gli artisti e Les Films d'ici; Room 1: Pascale Marthine Tayou, *La capanna africana*, 2017, veduta della mostra *Il Cacciatore Bianco. Memoria e rappresentazioni africane*, FM - Centro per l'arte contemporanea, Milano, 2017. Foto Daniele Pio Marzorati



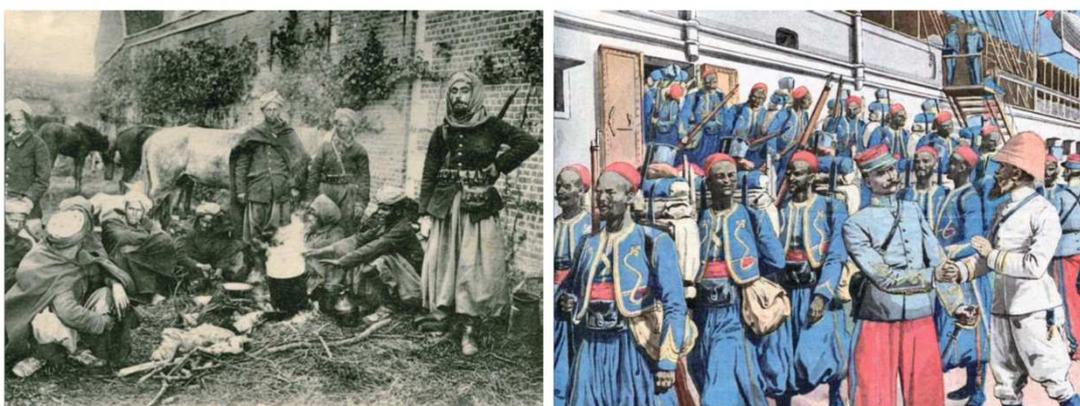
so di decolonizzazione. Che peso ha avuto, quindi, l'episodio della Biennale del '22 all'interno di questo contesto geo-politico?

MS: La Sala 7 della Biennale di Venezia del 1922, che abbiamo riallestito in mostra grazie alla collaborazione di un africanista come Gigi Pezzoli, portava, appunto, il titolo di *Scultura Negra* e contava 33 sculture e maschere africane che venivano presentate timidamente come "arte" invece che come reperti etnografici. Questa piccola saletta (di cui non rimangono foto) voleva in qualche modo compensare tutto il dibattito francese sul Primitivismo assente però in Italia e, non a caso, si presentava con una sala dedicata a Modigliani scomparso due anni prima. E comunque il

1922 è anche l'anno in cui Mussolini assume il potere e nel '23 a Roma viene aperto il Museo Coloniale. A questa data, però, non è possibile parlare di una vera e propria svolta, dal punto di vista coloniale, tra lo stato demoliberale precedente e il Fascismo, come invece accadrà alla fine degli anni venti per poi arrivare alla proclamazione dell'Impero nel '35, se non alla rivista "Difesa della razza" nel '38. Diciamo che la mostra sulla scultura africana è stato un episodio richiuso presto ma interessante da segnalare all'interno della nostra storia coloniale da cui intendiamo prendere le mosse per *Il Cacciatore Bianco*. Dal punto di vista artistico, credo accogliesse gli umori che circolavano attorno a "Valori Plastici", che nel 1924

pubblicano la traduzione dal tedesco del noto libro di Carl Einstein sulla plastica negra, mentre Mario Sironi disegna la copertina del libro di Mario Appellus *La Sfinge Nera*, dedicato ad Arnaldo Mussolini e alle conquiste espansionistiche dell'oltremare.

in alto: Room 6: *L'autoritratto ibridato / The hybridated self-portrait*, 2017, veduta della mostra *Il Cacciatore Bianco. Memorie e rappresentazioni africane*, FM - Centro per l'arte contemporanea, Milano, 2017. Foto Daniele Pio Marzorati; in basso, per entrambe le immagini: Kader Attia, *An Introduction to the Repair*, 2012, video still. Collezione AGI Verona. Courtesy l'artista e Galleria Continua, San Gimignano / Beijing / Les Moulins / Habana



GDP: Qual è stato e qual è oggi il ruolo del collezionismo italiano?

MS: Dopo la mostra del '22 dovremo aspettare gli anni '80 e '90 in Italia per vedere mostre sull'arte africana tanto tradizionale che contemporanea. Addirittura dovremo attendere il 2003 e il 2007 per vederla tornare alla Biennale di Venezia. Eppure l'Italia e Milano hanno avuto uno dei maggiori collezionisti di arte africana, come Carlo Monzino, che amava anche il lavoro di Andy Warhol, tanto da farsi ritrarre in più di un'occasione dal grande artista Pop. Adesso la situazione italiana del collezionismo privato dei manufatti africani tradizionali è molto diversa rispetto a quello dell'arte contemporanea. Diciamo che le due tipologie di raccolte hanno storie diverse e modalità differenti di collezionare. Se è vero che in un caso si tratta di un collezionismo esclusivamente rivolto a manufatti tradizionali, nel caso del contemporaneo, le collezioni hanno un interesse su scala globale. Entrambe le tipologie saranno presentate in mostra con la collaborazione dei maggiori rappresentanti del collezionismo italiano, se si esclude un importante prestito che proviene dalla Fondation Cartier di Parigi. In fondo non è che "il cacciatore" simbolizza anche un po' la figura del collezionista?

GDP: Il video di Gianikian e Ricci Lucchi rappresenta l'anello concettuale che apre e chiude la mostra. Come hanno lavorato gli artisti? In che modo il loro lavoro ripercorre la storia coloniale e fa da filo di congiunzione con le altre opere in mostra?



Peter Friedl, *FIAT Tripoli*, 2015. Courtesy l'artista e Guido Costa Projects, Torino; in basso: William Kentridge, *Drawing from Faustus in Africa*, 1995. Collezione Gemma De Angelis Testa. Foto Antonio Maniscalco





MS: Yervan Gianikian and Angela Ricci Lucchi sono stati dei pionieri di un cinema nuovo come quello archivistico ed hanno anticipato quella che su scala internazionale è stata definita la svolta storicistica dell'arte. Il loro lavoro si è confrontato da sempre con la storia dell'Impero, del turismo, dello sguardo predatore occidentale come origine di uno specifico regime di visibilità. In molte delle loro pellicole archivistiche, riprese dagli anni '20 e dai documenti del colonialismo italiano in Africa, si mettono a fuoco scene in cui i colonizzatori, nelle loro divise chiare o 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 tra lo sguardo della macchina da presa e il cannocchiale del cacciatore. Il bersaglio della telecamera dell'esploratore e quello del mirino del fucile è lo stesso: sempre di "caccia grossa" si tratta. *Hic sunt Leones* (1922) o *In traccia di Elefanti* (1927) di Vittorio Tedesco Zammarano ne sono un esempio. Diciamo che 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. Infine quando, nel 2013, realizzano il film *Pays Barbare* che presentiamo, raggiungono dei risultati altissimi scavando in una delle pagine più buie della storia italiana. I due filmmaker, che ormai sono consacrati in tutto il mondo, saranno presenti alla prossima edizione di Documenta e sono felici che spetti a loro aprire la mostra sull'arte africana.

GDP: Confrontandosi con le rappresentazioni as-

segnate all'Africa e cercando di delimitare il posto occupato dal continente nel nostro immaginario, l'obiettivo auspicato è quello di costruire uno spazio, per così dire, di intermediazione, un luogo di incontro e di dialogo tra Occidente e Africa. In un testo di Jean-Loup Amselle, l'antropologo afferma che "africanizzando le proprie pulsioni, l'Occidente ha teso all'Africa uno specchio in cui gli africani sono oggi costretti a guardarsi". Quali pratiche di resistenza all'occhio occidentale mettono in atto i lavori in mostra?

MS: La questione è fondamentale e spero che possa emergere dalla costruzione dell'esposizione. Le reazioni a catena provocate dallo schiavismo prima e dal colonialismo poi non sono facili da riassumere. Quello che accade nella fase contemporanea è piuttosto la rivendicazione di una sorta di meticcio che i soggetti post-coloniali attribuiscono anche agli occidentali con una sorta di africanizzazione dei loro costumi, come fa Yinka Shonibare, per esempio. Ma preferirei ormai parlare di un soggetto decentrato che forse, finalmente, può sottrarsi ad ogni sguardo predatore. L'aspetto che mi pare più importante di tutta questa storia e che noi stessi abbiamo imparato dalle ex-colonie è la decostruzione di una politica dell'identità.

GDP: *In riferimento alla volontà di mettere in discussione il concetto di Primitivismo, mi vengono in mente le parole di Lucy Lippard: "Il più pervasivo e, senza dubbio, il più insidioso termine che l'artista di colore deve mettere in discussione è 'primitivismo'". Noi occidentali riusciremo mai a guardare davvero a un mondo senza Primitivismo?*

MS: Qui si apre la questione spinosa della modernità e di come l'Occidente, attraverso di essa, ha guardato il mondo. Questa è la tematica forte che contrassegna le mostre che stiamo realizzando da FM. C'è un termine che dal Settecento in poi misura il mondo e questo termine è "ritardo". Rispetto all'Ovest (si trattasse anche di quello recente emerso con la partizione della Guerra Fredda) tutto il resto del mondo si sarebbe trovato in un irrecuperabile ritardo dove il "primitivismo" non denota altro che l'aspetto culturale di questa situazione. Il problema che si pone perentorio ora è: perché l'Occidente ha avuto bisogno del Primitivismo? Per il resto questo è un costrutto socio-culturale come tutti gli altri artifici. Il compito attuale, dunque, è quello di de-modernizzare il mondo o il nostro sguardo su di esso.

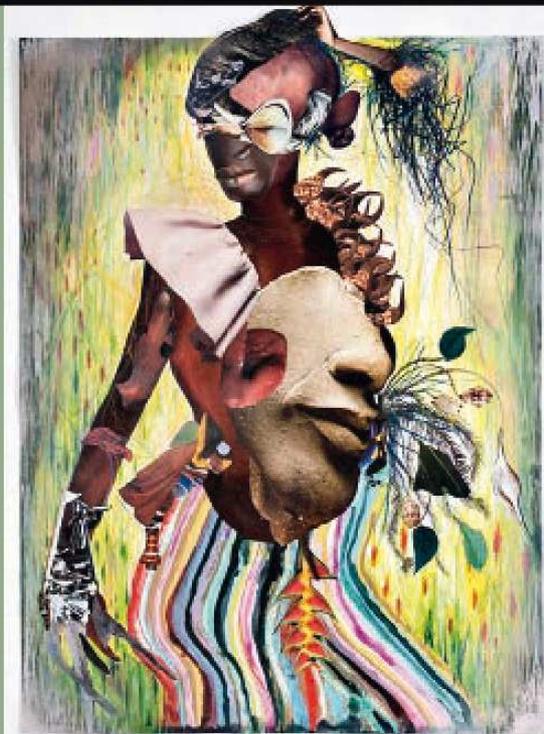
in alto, da sx: Malick Sidibé, *Les Deux Amies*, 1972. Collezione privata, Roma; Meschac Gaba, *Paris, Eglise Saint Oulle*, 2006. Collezione Gemma De Angelis Testa. Foto Ela Blakowska; Pascale Marthine Tayou, *He & She*, 2007. Collezione F. Righi. Courtesy l'artista e Galleria Continua, San Gimignano / Beijing / Les Moulins / Habana

GLAMOUR

LO SGUARDO INTERIORE

Guardare fuori di noi per capire chi siamo e dove stiamo andando. A Milano, Parigi, Londra tre mostre che premiano la vista e aprono la mente

di Stefania Ragusa



MILANO *The white hunter* Il focus di questa mostra è lo sguardo: quello che il gotha dell'arte ha rivolto negli anni alla creatività africana, e quello che l'Africa gli ha restituito. La raffinata "regia" dell'intreccio è di Marco Scotini. Il risultato? Una collettiva strepitosa, che fa dialogare antico e moderno, attraverso artisti di altissimo livello, come il Leone d'oro El Anatsui o Wangechi Mutu, autrice del collage a lato. Ai Frigoriferi Milanesi, dal 31/03 al 3/06, www.fmcca.it



PARIGI *Autophoto* A 30 anni dall'*Hommage à Ferrari*, alla Fondation Cartier tornano le automobili. L'obiettivo questa volta è evidenziare, attraverso scatti d'autore (qui uno di Andrew Bush, 1997), come l'incontro tra *voitures* e fotografia abbia trasformato anche il nostro modo di vedere e di vederci. Dal 20/04 al 24/09, www.fondationcartier.com



LONDRA La Tate ospita *Queer British Art 1861-1967*, la prima, grande esposizione centrata sulla creatività espressiva e l'attivismo del mondo LGBTQ. In mostra documenti storici e opere di artisti come Francis Bacon, Keith Vaughan, Angus McBean (suo questo ritratto dello scrittore icona gay Quentin Crisp) e Cecil Beaton. Dal 5/04 all'1/10, www.tate.org.uk



SEGNO

FM Centro per l'Arte Contemporanea, Milano

IL CACCIATORE BIANCO / THE WHITE HUNTER

Memorie e rappresentazioni africane
African memories and representations

Intervista a Marco Scotini

a cura di Fabio Meloni

Nel tondo a centro pagina:
Baule (Costa d'Avorio),
maschera ritratto.
Collezione Leonardo Vigorelli.

Terzo appuntamento di un complesso programma espositivo con *Il Cacciatore Bianco/The White Hunter*. Un percorso articolato sulle forme di rappresentazione e di ricostruzione della memoria e della contemporaneità africane, attraverso lavori provenienti dalle maggiori collezioni private italiane e da raccolte archivistiche sulla storia coloniale italiana, con opere di oltre 30 artisti contemporanei e altrettanti anonimi artisti tradizionali per più di 150 opere. Non tanto dunque una mostra sull'arte africana quanto sulla costruzione che l'Occidente ne ha fatto. Quale prime riflessioni, proponiamo alcune domande a Marco Scotini, direttore artistico di FM e curatore della mostra.

- *Ne l'archiviabile veniva problematizzata una modernità parzialmente dimenticata (e quindi parzialmente neutralizzata) attraverso un'ampia ricognizione della scena artistica italiana degli anni Settanta. Modernità non allineata è stato il passaggio successivo: in questo caso il focus era indirizzato all'arte dei paesi dell'Est Europa dagli anni Cinquanta agli anni Ottanta. Con il cacciatore bianco affronti invece lo studio delle forme di rappresentazione e di ricostruzione della memoria e della contemporaneità africane: si potrebbe parlare, in questo caso, di 'modernità segreta', citando l'omonimo lavoro di Peter Friedl, che è, non a caso, uno degli artisti in mostra. Alla luce di questo percorso come si è sviluppato il nuovo progetto? Chi è il cacciatore bianco?*

- Possiamo dire che Peter Friedl assieme a Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi sono stati gli ispiratori di quest'ultima avventura di FM. Come scrive Friedl in "Modernità segreta": "Da Trieste a Palermo, le città italiane sono piene di reminiscenze del passato coloniale. Ci sono piazze Adua, piazzali Gondar, vie Asmara, Mogadiscio, Tripoli, viali Etiopia e Somalia. Eppure, finita l'era del fascismo, l'Italia ha rimosso la propria storia coloniale dandone una versione nostalgica e contraffatta. Del colonialismo, tramontato insieme a Mussolini, rimasero storie sentimentali

e avventurose, racconti di vacanze e il sentimento diffuso che in fondo non si era mai fatto sul serio".

Potrebbe sembrare strano ma sono partito da qui, da questa realtà spaziale e temporale che è l'Italia anni Venti e Trenta, per fare una mostra sulla scena artistica africana contemporanea. Allo stesso tempo, l'idea che il titolo *Il Cacciatore Bianco* porta con sé è tratta da alcuni film dei due straordinari cineasti italiani che sono i Gianikian. In molte delle loro pellicole archivistiche, riprese dagli anni Venti e dai documenti del colonialismo italiano in Africa, si mettono a fuoco scene in cui i colonizzatori, nelle loro divise chiare o cappello safari, si contrappongono ai corpi neri nudi che li attorniano. Ma quello che è sorprendente in questa loro rilettura del *found footage* è il costante collegamento visivo tra lo sguardo della macchina da presa e il cannocchiale del cacciatore. Il bersaglio della telecamera dell'esploratore e quello del mirino del fucile è lo stesso: sempre di 'caccia grossa' si tratta. "Hic sunt Leones" (1922) o "In traccia di Elefanti" (1927) di Vittorio Tedesco Zambrano ne sono un esempio, in versione narrativa. Diciamo che 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 subaltermità e definitiva violenta sottomissione. Questo è un aspetto che già vorrebbe indicare un percorso dell'esposizione a partire dalla posizione dell'osservatore e, cioè, dal luogo stesso da cui noi osserviamo. Dopo di che in mostra ci sono oltre un centinaio di lavori di quasi quaranta artisti contemporanei e 33 artisti anonimi rappresentanti della scultura tradizionale africana. Tutto è articolato in una serie di sezioni che sono concepite come una giustapposizione di mostre autonome: dalla sala africana della Biennale di Venezia del 1922 alla citazione da *Magiciens de la Terre* dell'89, agli artisti emersi con documenti 11, fino agli archivi-museo personali di Meschac Gaba, Georges Adeagbo o ai reperti di Kader Attia o Ibrahim Mahma.



Meschac Gaba, Ivory, *Sentier de la Liberté*, Scultura, capelli artificiali intrecciati, cm 57x35x22, 2006. Collezione Gemma Testa. photo Ela Bialkowska.



Pascale Marthine Tayou, Collezione E. Righi. Courtesy Galleria Continua, San Gimignano - Beijing - Les Moulins - Habana.





Seydou Keita, 1951-1970, stampa alla gelatina ai sali d'argento, Collezione Rosario Bifulco.



Guy Tillim, *Mai Mai Militia in Training*, 2002. Pigmenti d'archivio su carta di cotone, cm 85,5 x 59, Courtesy Extraspazio, Roma.



Yervant Gianikian & Angela Ricci Lucchi, *Pays Barbare*, 2013. Courtesy the artists and Les Films d'ici.



Yervant Gianikian & Angela Ricci Lucchi, *Pays Barbare*, 2013. Courtesy the artists and Les Films d'ici.

Malick Sidibé, *Les Deux Amies*, 1972. Gelatina bromuro d'argento su carta baritata, cm 12,5x8,4. Courtesy Extraspazio, Roma.



Malick Sidibé, *Stela Club*, 1972. Gelatina bromuro d'argento su carta baritata, cm 12,4x8,6. Courtesy Extraspazio, Roma.





S.Fosso, SM30, base28.



Kader Attia, *Open your eyes*, 2014, two sets of 80 black and white and color slides, Collezione E. Righi, Courtesy Galleria Continua, San Gimignano - Beijing - Les Moulins - Habana.

Kader Attia, *An Introduction to the Repair*, 2012, video still, Collezione AGI Verona, Courtesy Galleria Continua, San Gimignano - Beijing - Les Moulins - Habana.



- Nel tuo ultimo libro *Artecrazia*, edito da *DeriveApprodi*, in un saggio sull'opera *The Zoo Story* di Peter Friedl, nel quale affronti rilevanti questioni riguardanti la semiotica espositiva, scrivi riguardo la categoria gramsciana di egemonia: il termine subalterno ha, di fatto, una connotazione sia politica che intellettuale: il suo opposto concettuale è dominante o élite, ossia i gruppi al potere. Assistiamo ormai da diverso tempo ad una rilettura degli scritti di Gramsci nell'ambito dei postcolonial studies: qual la questione fondamentale è quella di sistematizzare una teoria capace di spiegare l'ingiustizia che opprime il sud del mondo, subalterno al dominio occidentale apparentemente inattaccabile. In questo senso, quali legami e criticità si vengono a innescare tra le categorie di (post)Modernità e (post)Colonialismo?

- Gramsci ha amplificato la dialettica servo-padrone di matrice marxista estendendo il concetto del dominio dal campo economico a quello culturale, etico e intellettuale. Gramsci mette al centro dello sviluppo sociale il fattore culturale (le rappresentazioni, i linguaggi, i costumi) e ci fornisce due termini chiave per quella che sarebbe stata l'analisi della società postmoderna: quello di 'egemonia' e quello di 'subalterno'. La classe subalterna è quella emergente dalla più ampia massa del popolo, sottomessa tanto ad una dominazione coercitiva che ideologica, mentre l'egemonia è la condizione di potere non esercitata soltanto in campo economico/amministrativo ma anche nel campo intellettuale,

etico e morale: dunque è quella che ha bisogno del consenso. Fenomeni come quelli della costruzione dell'identità e della razza si sono rivelati fondamentali con il declino della modernità e con il decentramento del racconto occidentale. E' proprio questo il punto di vista da cui muove *Il Cacciatore Bianco*. La mostra non si interroga tanto su chi è l'africano, su cosa sia la presunta identità nera con i suoi attributi di primitivista, originarietà e non-contaminazione. Si domanda piuttosto perché l'Occidente abbia perseguito questa costruzione, perché ne abbia avuto bisogno. In questo senso, registrando il limite dello sguardo occidentale o

Yombe (R. D. del Congo), maternità phemba. Collezione A. e V. M. Carini.



Nicholas Hlobo, *Umakadenethwa*. Collezione Bianca Attolico, Courtesy Extraspaio, Roma.



Senoufo (Costa d'Avorio), figura femminile. Collezione Guglielmo Lisanti.



attività espositive

RECENSIONI E DOCUMENTAZIONE



Wangechi Mutu, *Le petit mort*, 2007, materiali vari, cm 137x233. Collezione Gian Luca Sghedoni.

rivelandone l'aspetto coercitivo, si cerca di lasciar emergere ciò che da questo è rimasto fuori, quell'inassimilabile che lo sguardo 'bianco' non è riuscito a catturare. D'altra parte la questione dello sguardo in Africa si dimostra più rilevante che altrove, non possiamo non citare Fanon e tutto quello che lui ci ha insegnato. 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. "Non sono schiavo dell'idea che gli altri hanno di me, ma del mio apparire" diceva Fanon: un apparire di cui non si è responsabili. "Il negro non è nero per sé ma deve esserlo di fronte al bianco".

- Nel testo "Tesi di Filosofia della Storia" *Walter Benjamin* scrive: ha il dono di accendere nel passato la favilla della speranza solo quello storico che è penetrato dall'idea che anche i morti non saranno al sicuro dal nemico, se egli vince. E questo nemico non ha smesso di vincere. E possibile individuare un filo rosso che

collegi le pratiche degli artisti in mostra come atti di resistenza? Quale ruolo assume la memoria, dei vincitori e dei vinti, in tal senso?

- Rispetto alla questione del nemico/amico o vincitore/vinto così come rispetto alla scrittura della storia sono perfettamente d'accordo con Benjamin. Soltanto che ne *Il Cacciatore Bianco* abbiamo cercato di sostituire la dialettica vincitore/vinto con quella del cacciatore/cacciato (che si adatta meglio alla condizione schiavista prima e coloniale poi). Si tratta di un passaggio forte perché il rapporto tra vincitore e vinto presuppone sempre una condizione di lotta o guerra in cui si parte dalle stesse condizioni per un possibile confronto. Nella caccia, al contrario, la condizione di dominio preesiste e si parte da uno svantaggio inizia. C'è qualcuno che fugge perché un altro (armato) ti dà la caccia. A pensarci bene questa condizione è molto simile alla nostra età contemporanea in cui ritornano i feudalesimi e le cacce all'uomo, con i droni e non con le armi classiche ma sempre di caccia si tratta. ■

William Kentridge, *Drawing from Faustus in Africa*, 1995. Carboncino e pastelli su carta, cm 120x159. Collezione Gemma Testa. photo credit Antonio Maniscalco.



CORRIERE DELLA SERA, SETTE

Arte e Oltre di Francesca Pini

Il vortice del **MiArt** sprigiona energie

La capitale italiana delle gallerie vive giorni intensi, anche all'insegna di importanti mostre. E queste sono il "best of"



Mondi paralleli

Sopra, *Construct NYC18* di Barbara Kasten esposta dalla galleria Bortolozzi. A destra, opera di Frédéric Bruly Bouabré esposta alla mostra *The White Hunter*.

Milano, capitale italiana delle gallerie, moltiplica i suoi sforzi con l'annuale *MiArt*, fiera dell'arte moderna e contemporanea che include anche il design, ormai parte imprescindibile del panorama dei collezionisti che vogliono circondarsi di pezzi unici. Dagli arredi dei Campana Brothers a quelli ispirati ai monumenti italiani di Paolo Canevari (alla Stagetti), a Dimore Gallery che presenta opere che hanno

fatto la storia del design come quelli di Alvar Aalto o di Osvaldo Borsani e di Lucio Fontana che insieme collaborarono a molte realizzazioni (tra cui quel soffitto inciso che vediamo esposto al Museo del Novecento). L'idea curatoriale del direttore del *MiArt*, Alessandro Rabottini, è stata quella di procedere nel XX secolo anche per decenni, rappresentando autori spesso dimenticati, affidando questi focus a una/due gallerie. Come, per gli anni Dieci, il grande Lorenzo Viani (presentato dalla Società di Belle Arti di Viareggio) tormentata figura la cui pittura espressionista e drammatica che risente della Grande

Guerra non è certo inferiore ai protagonisti tedeschi suoi contemporanei. Lo Studio Guastalla si concentra sugli anni Venti, con l'accoppiamento mirabile di due grandi scultori, Adolfo Wildt, che operò in ambito Déco, e Arturo Martini. La galleria Michael Werner (sedi a Londra e a New York) c'introduce invece agli anni Trenta e alla pittura di Francis Picabia, da un lato leader del movimento Dada, ma anche libero "battitore" nell'ambito dell'Impressionismo,



dell'astrattismo, dello pseudo-classicismo, dell'informale. A Fieramilanocity 175 gallerie internazionali, 71 le gallerie estere provenienti da 13 Paesi oltre l'Italia. Dal 31/03 al 2/04.

Effervescenza. La fiera funziona da forza centripeta attirando a sé un vasto programma di mostre in città. Da *Pascali sciamano* alla Fondazione Carrero con pezzi storici di grande importanza (fino al 24/06), e poi il f'accuse politico di Santiago Sierra al Pac, con opere dal 1990 ad oggi (fino al 4/06). All'Hangar Bicocca prima retrospettiva italiana del polacco Mirosława Balka la cui posizione artistica riflette i problemi che hanno attanagliato il suo Paese sotto il comunismo, e servono a far luce su questioni universali (fino al 30/07). All'FM Centro per l'arte contemporanea la mostra *Il Cacciatore Bianco/The White. Hunter Memorie e rappresentazioni africane*, costruisce e ricostruisce lo sguardo con il quale l'Occidente ha guardato all'arte africana, anche in modo colonialista. Di particolare suggestione l'ambiente che riproduce la sala alla Biennale del 1922, con le opere esposte rintracciate per questo allestimento (fino al 3/06). Adrian Paci, l'artista di origine albanese avrà un personale omaggio nella Cappella Portinari e al museo Diocesano, mentre alla galleria di Francesca Kaufmann presenta la sua nuova opera-video, una riflessione sulle masse che accorrono ai funerali dei dittatori, rielaborando materiali d'archivio e che riguardano le esequie di Mao, Hoxha e Stalin. Tutto molto concentrato sulle folle e sulle loro reazioni evidentemente condizionate.

IL GIORNALE

il Giornale

La settimana dell'arte Primitivi, tribali o degenerati Sguardi sul continente nero

Tra antico e contemporaneo, una mostra ai Frigoriferi adesso racconta gli artisti africani visti da Occidente

Mimmo Di Marzio

■ È finalmente possibile rappresentare un'estetica dell'Africa libera dallo stereotipo dell'«arte negra», esotica o degenerata, ma comunque filtrata dallo sguardo del «cacciatore bianco»? È la scommessa dell'evento più interessante che si inaugura in questa settimana dell'arte costellata da fiere, qualche antologica e operazioni «site specific». Proprio Il Cacciatore Bianco, titolo cinematografico icona dello spirito colonialista che permea l'inconscio occidentale, tiene a battesimo la ricca mostra ideata da Marco Scotini per l'FM Centro per l'Arte Contemporanea ai Frigoriferi Milanesi. Quella di Scotini non è l'ennesima esposizione sull'arte tribale e sulle sue molteplici contaminazioni, dalle avanguardie alla globalizzazione. Al contrario, il curatore usa la dovizia analitica del reporter per un'inchiesta sulla cultura artistica africana come oggetto: ora di dominio, ora di culto, ora di rivoluzione. Ma pur sempre di oggetto parliamo, insinua il sottotitolo «Memorie e rappresentazioni africane», declinazione di una mostra che parte dal flashback nell'Italia coloniale degli anni '20 e '30 per un volo d'uccello sulle opere d'arte negra tradizionale per la prima volta esposte alla Biennale di Venezia, fino alle metafore e alle contaminazioni contemporanee. Una mostra ricca di opere, con una chiave di lettura originale e un rigore filologico che si avvale della preparazione teorica di Scotini e l'apporto

prezioso dell'africanista Gigi Pezzoli. Proprio a quest'ultimo si deve la disamina dell'epoca della famigerata Biennale veneziana del maggio 1922 che, cinque mesi prima della Marcia su Roma, per la prima volta concesse l'appellativo di opere d'arte a statue e maschere africane provenienti dal Museo Etnografico di Roma e dal Museo di Antropologia di Firenze. Sarebbero dovuti trascorrere oltre 40 anni perché, tra abiure e censure, si organizzasse in Italia una nuova mostra di arte tradizionale africana (a Roma nel 1959) e ben... 85 anni perché una nuova edizione della Biennale veneziana ospitasse una sezione speciale dedicata all'Africa. La mostra di Milano (una di quelle che vorremmo trovare al Mudec se qualcuno se ne occupasse) espone una

ricca e pregevole testimonianza di quella prima timida Biennale con un nucleo di statue e maschere provenienti da Mali, Costa d'Avorio, Camerun, Congo e Angola. Lo sguardo del Cacciatore Bianco verso quell'«arte primitiva», che nel '22 oscillava tra la curiosità e lo schermo, negli anni '80 occhieggiava mistico nella mostra «Magiciens de la terre» al Centre Pompidou che intendeva stupire (ancora) il pubblico con l'arte contemporanea «incontaminata» e un po' stregonica di Seni Awa Camara, i feticci di legno di John Goba, le pitture

popolari di Cheri Samba, le architetture immaginifiche di Bo-

dys Isek Kingeles. Di lì a poco sarà ancora un bianco, il sudanese William Kentridge, a modificare lo sguardo occidentale su un mondo che stava cambiando rapidamente e sull'orlo dell'esplosione. L'Africa tornava (forse) a riappropriarsi della propria identità attraverso i video a sfondo sociopolitico di Kentridge, gli ironici assemblage di Pascale Marthine Tayou, gli abiti ottocenteschi di fattura occidentale e stoffe africane di Yinka Shonibare, le figure femminili ibridate dei collage di Wangechi Mutu. Vera identità o ancora una volta soltanto «maschere»? Tutto il mondo è un palcoscenico, e tutti gli uomini e le donne solamente attori, scriveva Shakespeare in «As You Like It».

CINQUE SEZIONI

Dalle maschere della Biennale del '22 ai video contro l'anarchia

VIA PIRANESI

Alcune delle opere esposte alla mostra «Il Cacciatore bianco», all'FM Centro per l'Arte Contemporanea di via Piranesi. Sotto, il curatore Marco Scotini che ha raccolto oltre 150 opere



CORRIERE DEL TRENINO

CORRIERE DEL TRENINO

La mostra «Il cacciatore bianco»

Arte africana, a Milano anche le opere del bolzanino Sandoli

di **Lucia Munaro**

Si inaugura oggi a Milano una mostra importante dedicata all'arte del continente africano. La rassegna *Il cacciatore bianco - The white hunter. Memorie e rappresentazioni africane*, che apre stasera i battenti e resterà aperta fino al 3 giugno prossimo al Centro per l'arte contemporanea FM, raccoglie insieme alle opere di artisti contemporanei anche pezzi di arte africana tradizionale provenienti da diverse collezioni private. Uno dei preziosi oggetti di arte antica africana inseriti nel percorso espositivo appartiene al collezionista bolzanino Andrea Sandoli. «La mostra

curata da Marco Scotini — spiega il collezionista — indaga sull'arte antica e contemporanea in Africa, e lo fa richiamandosi idealmente alla Biennale di Venezia del 1922 dove furono esposte per la prima volta sculture d'arte africana. In una sorta di possibile ricostruzione di quella tredicesima edizione della Biennale, che voleva essere un'esposizione dell'arte mondiale, in questa mostra del FM le opere degli artisti africani contemporanei selezionati dialogano con un nucleo di idoli e maschere antiche provenienti dal Mali, dalla Costa d'Avorio, dal Camerun, dal Gabon, dal Congo e dall'Angola. Il mio contributo è una maschera in legno Dan/ Kran

della Costa d'Avorio». Mentre allora, agli albori del Fascismo si guardava con curiosità a quella che veniva chiamata «arte negra» sottolineandone l'apparente ingenuità e primitivismo in contrasto con l'arte occidentale considerata più evoluta, nella mostra milanese s

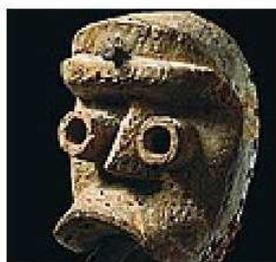
parte invece da una critica radicale allo sguardo dell'Occidente verso il continente africano e la sua arte. Il nostro rapporto con l'arte cosiddetta primitiva africana infatti è perlomeno ambiguo, basti pensare all'influenza che l'arte africana ha avuto sull'arte figurativa moderna. È noto che artisti come

Picasso, Matisse, Braque e gli altri frequentassero il museo del Trocadero, il primo museo etnografico aperto nel 1882 a Parigi, dove conobbero l'art nègre, e come avessero nei loro atelier collezioni di sculture africane a cui si ispirarono. Nelle opere di molti artisti del Novecento, da Picasso a Klee, a Max Ernst, fino a Carrà, si riconoscono riproduzioni di mo-

delli africani. Queste a loro volta hanno influenzato il nostro gusto e la nostra percezione estetica.

Prima ancora ci fu il colonialismo, molti atteggiamenti di supremazia dell'Occidente derivano da esso. Per questo la mostra *The white hunter* non è soltanto una mostra sull'arte africana, ma indaga anche sulle forme di rappresentazione e ricostruzione della memoria, sul ruolo dell'Occidente e non per ultimo mette in luce la scena poco conosciuta del collezionismo in Italia, di cui Andrea Sandoli con una raccolta di una trentina di pezzi autentici e centinaia di libri rari è un esponente.

© RIPRODUZIONE RISERVATA



In legno La maschera Dan/Kran

NIGRIZIA

Esposizione innovativa a Milano

SGUARDI INCROCIATI

Il Cacciatore Bianco è una mostra che fa dialogare opere di artisti africani contemporanei con sculture antiche. Scandagliando le profondità delle rappresentazioni. La propone FM Centro per l'Arte Contemporanea di Milano dal 31 marzo al 3 giugno. Ne parla il curatore Marco Scotini.

di STEFANIA RAGUSA

Correva l'anno 1922 e la Biennale di Venezia ospitava la prima esposizione pubblica di arte africana in Italia. *Scultura Negra*, curata dall'archeologo Carlo Anti e dall'antropologo Aldobrandino Mochi, prese posto nella sala 7 del Palazzo delle Esposizioni. Proponeva 33 opere, provenienti in prevalenza dall'attuale Rd Congo. Anti, che per la sua formazione era interessato alla genesi delle espressioni artistiche e non alla loro fenomenologia, aveva inteso realizzare una mostra d'arte, «che sapesse il meno possibile di etnografia».

Ma pubblico e critica non apprezzarono granché. Nelle recensioni, la sala 7 fu sostanzialmente ignorata o giudicata inappropriata, come rileva lo storico dell'arte Emanuele Greco nel dettagliato articolo *L'arte negra alla Biennale di Venezia del 1922. Ricostruzione del dibattito critico sulle riviste italiane* (Annali dell'Università di Firenze, 2010). Diego Valeri, sulla *Rivista d'Italia*, non riusciva a capacitarsi della presenza di quegli «intrusi» a Venezia. Francesco Saponi, su *Emporium*, si soffermava sull'inutilità dell'esposizione, liquidando gli africani come primitivi e selvaggi. Decio Buffoni, su il *Primato Artistico Italiano*, parlava di «curiosità da museo, primitivismo senza genialità». Margherita Sarfatti, sul *Popolo d'Italia* (e con buona pace di Anti) negava statura artistica alle sculture e le riponeva sul piano etnografico.

Da quella mostra stroncata e dall'esclusione dell'arte africana dal dibattito culturale e dalle manifestazioni artistiche che ne seguì in Italia, prende le mosse *Il Cacciatore Bianco*, colletti-

va centrata sullo sguardo incrociato che Occidente e Africa si sono rivolti e continuano a rivolgersi (a Milano, c/o FM Centro per l'Arte Contemporanea www.fmcca.it dal 31/03 al 3/06). Si tratta di un'esposizione innovativa per l'Italia, che raccoglie opere di artisti contemporanei di altissimo livello (il beninese Georges Adéagbo, il camerunese Pascal Marthine Tayou, la kenyana Wangechi Mutu, il beninese Meschac Gaba...) e le pone in dialogo con sculture antiche, sottolineandone la dialettica visuale oltre che il valore intrinseco. Un progetto che ricorda, come intenzioni, la mostra *Europe Fantôme*, allestita nel 2015 al Mu.ZEE di Ostenda (vedi *Nigrizia* 9/2015). Marco Scotini, direttore artistico di FM, ne è il curatore.

Perché, parlando di arte africana, il tema dello sguardo è così rilevante?

Il Cacciatore Bianco rimanda al film (che apre la mostra) di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, realizzato con immagini d'archivio degli anni '20: scene in cui i colonizzatori, divise chiare e cappello safari, si contrappongono ai corpi nudi degli africani. Costante è il collegamento visivo tra sguardo della macchina da presa e cannocchiale del cacciatore. La telecamera dell'esploratore e il mirino del fucile hanno lo stesso bersaglio: sempre di "caccia grossa" si tratta. Lo sguardo si rivela un fattore originario e imprescindibile nella costruzione dell'alterità, prima che questa si tramuti in dipendenza, subalternità e sottomissione.

Ma lo sguardo dichiara anche la posizione dell'osservatore e di chi espone. Tre anni fa, curando una mostra sul Medio-



Figura dell'etnia baulé (Costa d'Avorio).

Meschac Gaba, *Perruque*, Milano 2007, collezione privata.



riente, scrivevo che posizionarsi rispetto a un campo di osservazione è indispensabile per rivendicare una presa di posizione concettuale ed esperienziale su qualcosa. Precisare di essere in Italia, piuttosto che in Francia o in Camerun, relativizza la nostra posizione e la carica delle valenze storiche e metaforiche che sono state il nostro passato.

Per questo si è scelto di partire dalla Biennale del 1922?
Da quella e più in generale dalla memoria rimossa del co-

lonialismo italiano in Africa orientale, compresa la traduzione di *Negerplastik* di Carl Einstein per Valori Plastici (1910), che influenzò Morandi, Carrà e de Chirico. Come si può pretendere di rappresentare l'altro prescindendo dal proprio punto di osservazione? Se poi è vero che la questione dello sguardo in Africa è più rilevante che altrove, non possiamo non citare Frantz Fanon: «Non sono schiavo dell'idea che gli altri hanno di me, ma del mio apparire», scriveva in *Pelle nera*,

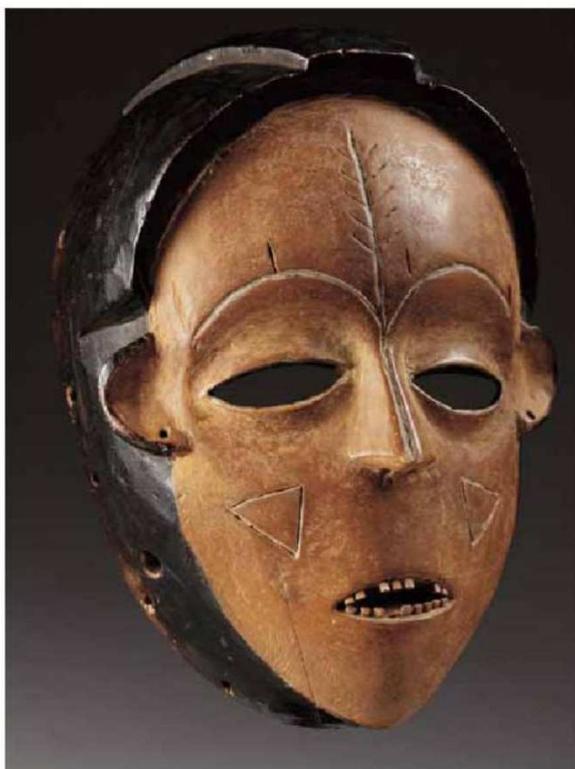
maschere bianche, un apparire di cui non si è responsabili. Il negro non è nero per sé ma deve esserlo di fronte al bianco. Non si tratta di una differenza tra Sé e l'Altro ma di un'alterità stessa del Sé, di una interiorizzazione del sé come altro, un automatismo del potere che funziona come in un dispositivo foucaultiano, per cui i subordinati sono presi in una situazione di potere di cui sono anche portatori.

Il focus della mostra non è chi siamo noi o chi sono gli altri, bensì come noi rappresentiamo o lasciamo che gli altri ci rappresentino, non l'identità ma la rappresentazione.

Cosa rivela il dialogo tra antico e contemporaneo?

Ogni volta che l'arte africana tradizionale è stata presentata in mostre d'arte moderna o contemporanea era per porre confronti con l'arte occidentale. Noi abbiamo provato a immaginare una narrativa diversa, in cui fosse centrale il tema delle rappresentazioni sull'Africa e le sfide lanciate dagli artisti africani a queste rappresentazioni, all'idea di contemporaneità e an-

che al nostro sguardo. Davvero ci siamo lasciati alle spalle il cacciatore bianco? Siamo sicuri che il bottino di allora non continui a influenzarci? Secondo la vulgata corrente, l'arte africana contemporanea emerge negli anni '80. La mostra di partenza, continuamente citata, è *Magiciens de la Terre* (1989). Poi cominciano le biennali... Ma questa ricostruzione può essere considerata obiettiva o riflette ancora una volta le nostre categorie di ordine e interpretazione? Inserire manufatti tradizionali (dunque precoloniali e coloniali) in una temporalità postcoloniale può sembrare una strana operazione, ma risulta invece imprescindibile per valutare adeguatamente il passaggio (in termini di contiguità o di disgiunzione) dalla tragicità della politica dell'identità colonialista all'emersione del soggetto postcoloniale attuale. Un soggetto "decentrato", assunto da tanta letteratura del multiculturalismo e degli studi postcoloniali come paradigma dell'esperienza prodotta dalla globalizzazione, ma non indagato nella sua complessità e nelle sue contraddizioni.



Maschera dell'etnia ngbaka (Repubblica Centrafricana).
A destra: lavoro di Pascale Marthine Tayou, collezione E. Righi.



Wangechi Mutu, *Automatic Hip*, 2015.



Come sono state selezionate le opere?

Sono tutte recuperate da collezioni italiane che hanno affiancato le presenze africane alla Biennale di Venezia a partire dagli anni '90 e, soprattutto, dopo il 2007. A interessarci erano le eccedenze, i margini, alcuni nomi e opere di nicchia. È notevole che, nonostante la scarsa attenzione italiana all'Africa, il nostro paese ospiti molti lavori di pregio.

La creatività africana è di gran moda e sta ricevendo un'attenzione inedita da parte dei media. Con quali rischi?

È un tipico fenomeno delle industrie culturali contemporanee. Dove ci possono essere aperture possibili (da un punto di vista culturale e sociale) come nel caso dell'arte africana, s'interviene con forme di cattura che neutralizzano le spinte centrifughe, separano le funzioni creative dai loro concatenamenti di composizione sociale, di sperimentazione, di innovazione. Le mode rivestono questo ruolo e non vorrei che l'ansiosa attenzione all'Africa celasse un nuovo falso bisogno di esotismo, tribalismo, primitivismo. Spero che *Il Cacciatore Bianco* possa servire da monito. ■



Maschera dell'etnia bamana o bambara (Mali).