

SGUARDI STRANIERI
Nuovi immaginari nel sistema dell'arte italiana (1945-2000)

A cura di
ALESSANDRA ACOCELLA, LUCA PIETRO NICOLETTI, CATERINA TOSCHI

STRA
NIE
RE

EDIZIONI
Università per Stranieri di Siena

Quaderni Unistrasi

SGUARDI STRANIERI
Nuovi immaginari nel sistema dell'arte italiana (1945-2000)

A cura di
ALESSANDRA ACOCELLA, LUCA PIETRO NICOLETTI, CATERINA TOSCHI

EDIZIONI
Università per Stranieri di Siena

Comitato scientifico
Alessandra Acocella (Università di Parma), Luca Pietro Nicoletti (Università di Udine), Caterina Toschi (Università per Stranieri di Siena).

Comitato di redazione
Livia de Pinto, Alessandro Ferraro, Andrea Lanzafame, Biancalucia Maglione, Yasmin Riyahi, Alberto Vidissoni.

Collana finanziata dal Dipartimento d'Eccellenza DADR (Dipartimento di Ateneo per la Didattica e la Ricerca).

Il volume è realizzato nell'ambito del progetto di ricerca *Straniere: the reception of non-European arts and cultures in Italy (1945-2000)*, coordinato dall'Università per Stranieri di Siena (PI: Caterina Toschi) insieme alle Università di Parma (responsabile di unità: Alessandra Acocella) e di Udine (responsabile di unità: Luca Pietro Nicoletti). Il progetto è assegnatario di un finanziamento PRIN PNRR 2022 attribuito dal Ministero dell'Università e della Ricerca e dall'Unione Europea (NextGeneration EU).

L'editore e i curatori restano a disposizione per eventuali segnalazioni concernenti i diritti delle opere e dei materiali riprodotti nel presente volume, riservandosi di procedere alle necessarie integrazioni e rettifiche.

In copertina
Emilio Tadini, Quaderno 1F, foglio 21r, 1974 (dettaglio della Testa di Ife).
Courtesy Archivio Emilio Tadini.

Volume sottoposto a Double-blind Peer Review.

ISBN 978-88-32244-31-1

Tutti i diritti sono riservati.
Qualsiasi riproduzione, anche parziale e sotto qualsiasi forma, è vietata senza l'autorizzazione dell'Ateneo.

Copyright © 2026 Ateneo Internazionale – Università per Stranieri di Siena

INDICE

6 **Introduzione**
ALESSANDRA ACOCELLA, LUCA PIETRO NICOLETTI, CATERINA TOSCHI

10 **Per una storia dello sguardo: studi sulla ricezione in Italia tra storia dell'arte e antropologia (1945-2000)**
CATERINA TOSCHI

24 **MUSEO DELLE MASCHERE**

26 **Prampolini 1927 / Pascali 1964. Un confronto comodo e qualche domanda scomoda**
ALESSANDRO DEL PUPPO

38 **Francesco Somaini e la scultura africana nella prima metà degli anni Cinquanta**
EMANUELE GRECO

52 **Mirko Basaldella tra Mediterraneo e America, alla scoperta di nuovi archetipi e miti**
WILLIAM CORTES CASARRUBIOS

64 ***Torso di negra al bagno (Nascita di Venere)*: tra sguardi mass-mediatici e "realtà primordiali"**
MARIA ROSSA

74 **Le maschere di E.T. (Emilio Tadini)**
ALBERTO VIDISSONI

88 **Interessi etnografici e spet ri primitivisti nell'opera di Ketty La Rocca**
FRANCESCA GALLO

100 **STUPEFACENTE ORIENTE**

102 ***Le belle ragazze*: Ettore Sottsass Jr. e Fernanda Pivano guardano le donne del mondo**
IRENE CARAVITA

114 ***East-West*: un dialogo possibile? Un censimento della situazione italiana negli anni Settanta tra tanta, yoga e raga**
ANDREA LANZAFAME

130 **Esotismi concettuali in Italia. Il caso di Francesco Clemente dal 1973 al 1977**
FILIPPO BOSCO

142 **Minareti e "Ottomanie": le arti non europee nella pittura di Salvo**
ALESSANDRA FRANETOVICH

160 **LUOGHI, VIAGGI, MEMORIE**

162 **Mario Schifano: sguardo, identità, colonialismo**
GIORGIA GASTALDON

172 **Bruna Polimeni. Immagini di resistenza culturale**
GIULIA RICOZZI

182 **Africa andata e ritorno. Salvatore Fiume e le pitture rupestri nella valle di Babile**
ELENA CADAMURO

196 **Uomo e deserto. I viaggi di Antonio Paradiso nel continente africano. Fotografi , film, ontenitori scientifici**
VINCENZO DI ROSA

208 **Claudio Costa e il progetto *Skull-Brain Museum* (1995): antropologia, memoria, museo**
ANDREA DAFFRA

220 **Effet o Sarenco: l'incontro con l'arte africana contemporanea tra le fotografie di abrizio Garghetti e le edizioni Parise**
IRENE BOYER

236 **GESTI, LIBRI, AZIONI**

238 ***Banzai Gutai*. Intorno al giapponismo di Franco Garelli**
STEFANO TURINA

252 **Tra migrazioni e memoria urbana: *Pasos por Buenos Aires* di Laura Grisi e Livia Duse Malvezzi**
LUDOVICA CARLINI

268 **Segni dell'altrove: la scrittura come pratica conoscitiva e percettiva nell'opera di Laura Grisi (1961-1971)**
LIVIA DE PINTO

282 **«Il signifi ato del Koan non è nel Koan». L'infl enza delle teorie zen e della cultura orientale nella pratica artistica di Ugo Carrega**
IRENE CIMÒ

292 ***Malanggan e Deiscrizione*: i libri d'artista di Mario Diacono e Claudio Parmiggiani tra ritualità, mito e memoria**
ALESSANDRA ACOCELLA

308 ***Recupero di un mito*. I nativi americani nella ricerca di Eliseo Mattiacci. Tra esperienze romane e nuove geografi**
LARA CONTE

322 **“Ricerca sul movimento” fra l’India e l’Occidente nei racconti fotografici di ebastiana Papa: danza, teatro e gesti quotidiani**
MARTINA ROSSI

336 ***Dei mutamenti*: Vincenzo Agnetti e l’*I Ching***
ANNA CONTRO

348 **«È tempo di chiusura nei giardini d’Occidente». Il Giappone nell’opera di Alighiero Boetti**
GIULIA ZOMPA

360 **L’Africa di Renata Boero**
LUCA PIETRO NICOLETTI

368 ***La via della seta* (1991-1999), un viaggio di Luciano Caruso attraverso la scrittura**
SILVIA PIFFARETTI

382 **Sabrina Mezzaqui tra Sadako, Shahrazād e bell hooks**
ARIANNA DESIDERI

394 **MOSTRARE L’ALTROVE**

396 **Licia Collobi e la promozione dell’arte extraeuropea in Italia. Progetti editoriali, mostre e recensioni sull’arte precolombiana e messicana**
RACHELE ZANONE

408 **Raccontare, esporre, vendere: le mostre *India* e *Indios* a La Rinascente a Milano (1959-1964)**
ALESSANDRO FERRARO

422 **L’Uomo e l’Arte. Collezionismo, mercato ed editoria a Milano, tra arte “primitiva” e contemporanea (1969-1973)**
BIANCALUCIA MAGLIONE

436 **Appunti intorno a una mostra: *Artisti stranieri operanti in Italia* (1977)**
YASMIN RIYAHI

446 **Stefania Miscetti e l’attività etnografi a dello Studio E – Galleria di Informazione e Ricerca**
FABIOLA TAMBONE

INTRODUZIONE

ALESSANDRA ACOCELLA
LUCA PIETRO NICOLETTI
CATERINA TOSCHI

Diverse sono le vie attraverso cui il mondo dell'arte si è accostato nel secondo Novecento ai manufatti artistici e alle culture extra-europee. Alcune rappresentano un'eredità della cultura del "primitivismo" primonovecentesco, quella riletta dalla mostra di William Rubin al MoMA negli anni Ottanta: un termine ormai sottoposto a una "decolonizzazione" del lessico che si occupa di questi temi, e che testimonia come i tempi siano cambiati e, con loro, gli sguardi, gli usi e le domande con cui questi oggetti possono essere interrogati. Altre vie, invece, affondano le radici nella nuova sensibilità del dopoguerra, facendo i conti con nuovi linguaggi e con nuove forme di comunicazione visiva.

È naturalmente impossibile tenere questi piani distinti, anzi è proprio la loro continua integrazione e interrelazione a consentire la comprensione di un fenomeno di cultura visuale così complesso e carico di implicazioni ideologiche. Ed è proprio questa complessità di usi e sguardi che caratterizza i casi di studio proposti in questo libro, nato da un importante convegno tenutosi presso l'Università per Stranieri di Siena nel gennaio 2025, e a sua volta esito delle ricerche condotte nell'ambito del progetto PRIN 2022 PNRR *Straniere: the reception of non-European arts and cultures in Italy (1945-2000)* – assegnatario di un finanziamento attribuito dal Ministero dell'Università e della Ricerca e dall'Unione Europea (NextGeneration EU) – con lo scopo di offrire un primo censimento di testi e immagini che diano conto della fortuna e della ricezione delle culture extraeuropee nell'Italia del secondo Novecento. Il progetto, che ha visto coinvolte l'Università per Stranieri di Siena, con la guida di

Caterina Toschi, di Parma con Alessandra Acocella e di Udine, con Luca Pietro Nicoletti, coadiuvato da un affiatato gruppo di assegniste e assegnisti (Livia de Pinto, Alessandro Ferraro, Andrea Lanzafame, Biancalucia Maglione, Yasmin Riyahi, Alberto Vidissoni) ha dato vita a un ricco e articolato portale digitale che non solo ha cominciato a censire una consistente quantità di materiale visivo e testuale, ma suggerisce ulteriori vie di indagine, e soprattutto consente percorsi multipli di riflessione a partire dalle immagini, dalle tipologie iconografiche e dal lessico che le descrive (www.straniere.unistrasi.it).

I casi di studio presentati in questa occasione rispondono in larga parte a questi presupposti, secondo alcuni assi principali, dando spazio al punto di vista degli artisti e alle forme di ricezione e diffusione all'interno del sistema dell'arte contemporanea in Italia. Ci sono state infatti più forme e più modi di avvicinarsi a queste culture. La principale, solo apparentemente più ovvia, è attraverso il viaggio, fra curiosità antropologiche e ricerca di un'autentica esperienza di ritorno alle origini, riportando testimonianze concrete e suggestioni filtrate dall'occhio occidentale. L'altra via, invece, è quella del collezionismo, coltivato acquistando opere sulle principali piazze del mercato d'arte europeo, con una delibazione puramente estetica di maschere, feticci e altre opere irrelate da contesti, funzioni e valori simbolici originari (con l'occhio del tempo, sono gli effetti del gusto per il "primitivismo" maturato con le avanguardie storiche); infine, a corollario, la via delle biblioteche e della circolazione editoriale di notizie e repertori iconografici.

Il "museo delle maschere" vuole evocare proprio quest'ultimo approccio, fatto di libri e passeggiate per esposizioni: musei reali, dunque, e musei immaginari nell'accezione di André Malraux, con tutti gli ulteriori problemi interpretativi legati alla riproduzione fotografica e al suo modo di incidere in un'eventuale vita delle forme. Un conto, infatti, è collocare l'oggetto nel suo contesto di origine come parte di un sistema complesso di rimandi a una funzione d'uso; altro, invece, è concentrare l'attenzione sui puri valori estetici della forma, isolata in una dimensione senza tempo.

La curiosità per le culture extraeuropee, però, non è fatta soltanto di oggetti ma anche, se non soprattutto, di suggestioni emotive: "stupefacente Oriente" sta proprio ad evocare una dimensione sensoriale più che di semplice prelievo iconografico, e di immedesimazione in una atmosfera misticheggiante pronta a dar forma a nuove visioni – non di rado allucinatorie – e non prive di ricadute concettuali.

Lo snodo cruciale, infatti, sta nel confronto con sistemi di saperi altri, tradotto in una comunicazione fisica, fatta di azioni e comportamenti, o centrato sulla cultura, con le conseguenti aperture filosofiche e letterarie: ben diverso è, insomma, il caso di un linguaggio recepito soltanto attraverso la vista rispetto a uno che passa anche attraverso la formalizzazione e trasmissione verbale di concetti.

Si spiegano così le due terne di nomi che caratterizzano le successive due sezioni del volume, fra "luoghi, viaggi, memorie" e "gesti, libri,

azioni". Nel primo caso, infatti, è necessario mettere a fuoco il tema della distanza: l'immersione nei luoghi porta con sé una immedesimazione più profonda, che tocca corde esistenziali insondabili e insospettate, agendo sul lungo periodo una volta passato il filtro della memoria. Ed è a quel punto che si creano iconografie nuove, rimandi più sfumati che necessitano di esercizi di iconologia.

Viceversa, sul crinale degli interessi antropologici, assume rilievo un nesso inaspettatamente stringente fra i modi del libro d'artista e le arti performative, entrambi volti a una restituzione concettuale di immagini, idee e suggestioni. Il "gesto", in fondo, può farsi tanto scrittura quanto azione, costruendo un palinsesto di tracce o disseminando indizi utili per una comprensione più articolata. È qui, in particolare, che assume un ruolo preponderante il discrimine fra culture orali e culture scritte, dall'infatuazione di lungo periodo per lo zen e i suoi derivati, sino alla ricerca documentaria che passa attraverso sintesi bibliografiche terze.

A questo punto diventa cruciale il tema di come mostrare le arti extraeuropee, sia quelle tradizionali sia quelle contemporanee, dall'allargamento del canone manualistico alla presenza di artisti non europei o statunitensi nelle grandi rassegne internazionali così come nelle mostre di galleria.

I casi potrebbero essere molti di più, con apporti ulteriori a un ordito di per sé complesso e che pone molti interrogativi ecdotici e interpretativi, oltre a una "pulizia dello sguardo" difficile da recuperare spogliandosi di pregiudizi e luoghi comuni. Al contempo, però, sono elementi di una geografia ramificata, in cui certi temi affiorano con diversi gradi di consapevolezza o si addentrano nelle pieghe del rimosso, alla ricerca di luoghi nuovi che diano sollievo alle inquietudini del Novecento.

Per una storia dello sguardo: studi sulla ricezione in Italia tra storia dell'arte e antropologia (1945-2000)

CATERINA TOSCHI

PREMESSA DI METODO: *STRANIERE* NEL TERZO MILLENNIO

Il confronto tra storiografia artistica e antropologia svoltosi in Italia a partire dal secondo dopoguerra resta una questione attuale, in una riflessione sulla decolonialità, per aggiornare il metodo filologico attraverso cui leggiamo i fenomeni di ricezione delle culture extraoccidentali. Giungere a una prima ricognizione, certo non esaustiva, delle diverse forme di incontro e contatto tra arte italiana e *arti straniere* nel secondo Novecento comporta la necessità di lavorare su un terreno di indagine inospitale, non solo per la lontananza geografica e culturale degli oggetti esaminati, ma anche, in molti casi, per il formato e la natura della loro documentazione, spesso lacunosa e di incerta traduzione — nel caso delle arti africane, oceaniche, meso e sud americane —, ma anche radicalmente difforme dalle tipologie di fonti di cui si avvale tradizionalmente la filologia. È dunque inevitabile ricorrere alla prudenza del "non specialismo", da non confondere, beninteso, con la rinuncia a cercare di comprenderli e collocarli in una prospettiva storica facendo dialogare l'antropologia con la storia dell'arte.

A questa preliminare avvertenza si deve aggiungere l'adozione di quello "strabismo interpretativo" — come lo ha definito Maria Grazia Messina nella recente postfazione al volume degli Atti del primo convegno, dedicato a queste tematiche, ospitato nel 2023 dall'Università per Stranieri di Siena[1] — con cui ricercatrici e ricercatori hanno dovuto esa-

minare un passato così prossimo al fenomeno di decolonizzazione che ha investito i nostri studi: una generazione chiamata, quindi, a lavorare secondo principi di metodo, con vocabolari e da prospettive ormai consolidati, su contenuti documentari a volte considerati al limite della liceità o persino dell'ostracismo. Un contesto di ricerca i cui risvolti problematici possono essere, da un lato, la tentazione per lo storico — forse non dichiarata ma istintivamente implicita — di fornire giudizi con il rischio di omettere nelle narrazioni alcune "presenze" scomode; dall'altro, l'incognita di una possibile alterazione del caso di studio da parte di chi ha l'autorità di custodirne le tracce documentarie, come gli eredi, gli archivi, le istituzioni votate a proteggere la memoria degli attori coinvolti; siano essi artisti, fotografi, designer e architetti, mercanti e collezionisti, critici, storici dell'arte e antropologi, ma anche collezioni pubbliche di oggetti e opere extra-occidentali (per la storia allestitiva, e i sistemi di collezionamento e testualizzazione). Si tratta, quindi, di una ricerca che abbraccia una casistica estesa di casi di ricezione e appropriazione, e incrocia branche diverse della cultura artistica italiana: la storia delle arti, della fotografia, del design, delle mostre, del mercato, del collezionismo, dell'editoria d'arte e della storiografia artistica; una storia di traduzioni complessa e stratificata, da ricostruire in un clima oggi connotato da radicali polarizzazioni nel dibattito pubblico. È evidente tuttavia che il metodo stia venendo fuori induttivamente per i passi operativi adottati, i cui primi esiti dovranno poi essere messi a verifica, ma è anche tangibile la necessità di una riflessione globale sullo stato dell'arte.

Nei mesi di gestazione del progetto *Straniere. The reception of non-European arts and cultures (1945-2000)*, a seguito di fecondi confronti con studiose e studiosi del settore — verso i quali questa indagine è largamente debitrice —, è emerso il dubbio se spettasse o meno a questa generazione di storici dell'arte, formata dall'accademia italiana senza alcun retroterra multiculturale, avviare un progetto di tale natura coordinato da una donna bianca priva di legami personali con le realtà indagate. Una perplessità su cui si interroga anche Maureen Murphy, nel suo recente *Voir autrement*, chiedendosi, nell'affrontare le questioni della rappresentazione nella storia coloniale francese, se l'assenza di ragioni biografiche dietro i propri interessi verso la cultura artistica africana possa delegittimarne le ricerche; questo studio condivide le sue conclusioni, invitando il lettore a concentrarsi più sulle ragioni dell'interrogativo che sui possibili esiti di una risposta.[2] Sarebbe poco serio, infatti, ignorare la responsabilità di costruire nuove narrazioni da una prospettiva transculturale, riflettendo su strutture di pensiero e strumenti di studio che possano comunque contribuire a costruire un discorso decoloniale sul patrimonio culturale italiano. L'antropologia ha illustrato in una ricca letteratura, a partire dalla fine degli anni Settanta del Novecento, come la crisi dell'egemonia etnografica occidentale abbia origine dal sovvertimento della presunta normatività universale del suo sguardo: un *habitus*, un corpo culturale più che naturale — ricordando gli studi semina-

li, ispirati alle teorie di Marcel Mauss, del sociologo Pierre Bourdieu del 1979[3] —, risultato di un percorso educativo dalla famiglia alla scuola sino agli studi universitari. È realistico dunque ipotizzare, come premessa di metodo, che le nuove generazioni di ricercatori riescano a riconoscere e de-familiarizzare le radici coloniali, per loro cogenti, delle narrazioni e dei dispositivi di indagine su cui si sono formati? Il dibattito degli ultimi decenni sull'approccio metodologico e sul formato di presentazione dei risultati, in questo tipo di indagini, è una questione ancora aperta che impone un confronto tra filologia storiografica e antropologia.

Nel 1991 per i tipi della Bollati Boringhieri esce la prima traduzione italiana del saggio *Orientalismo* del 1978,[4] in cui Edward Said — scrittore di origini palestinesi — ricorda l'urgenza nelle scienze umane di un ripensamento nel metodo, che riconosca come «nel discorso culturale, e negli scambi intraculturali a circolare non sono 'verità' ma rappresentazioni» frutto dell'intrinseco rapporto tra imperialismo e cultura; obiettivo della riflessione è quello di trovare una «via di uscita metodologica» per una disamina scientifica in cui uno studioso si trovi coinvolto personalmente, e dunque culturalmente, nell'oggetto della propria indagine.[5] Il metodo per superare questa difficoltà gli è suggerito da Antonio Gramsci, in un passaggio — che cita poche pagine dopo — dai *Quaderni dal carcere*:[6] «l'inizio dell'elaborazione critica è la coscienza di quello che è realmente, cioè un 'conosci te stesso' come prodotto del processo storico finora svoltosi che ha lasciato in te stesso un'infinità di tracce accolte senza beneficio d'inventario. Occorre fare inizialmente un tale inventario». Come approccio alla propria analisi sull'immaginario europeo dell'Oriente, Said intende, quindi, intraprendere una ricognizione documentaria centrata sui fenomeni di ricezione, nel formato — conclude — di un «inventario delle tracce depositate in me».[7]

Accogliendo questa impostazione, il progetto *Straniere*, nel corso di un biennio, ha avviato in un archivio digitale una raccolta, schedatura e annotazione di fonti visive, testuali e audio, circa le esperienze di ricezione in Italia delle culture artistiche extraoccidentali, secondo criteri tradizionali di ordinamento, cronologici e geografici.[8] Il primo confronto scientifico fra i partecipanti del marzo del 2023 — già ricordato — era stato pensato come un'embrionale ed eterogenea restituzione di carotaggi in corso. Un'iniziale panoramica, che aveva abbracciato un metodo di analisi analogo al cosiddetto *femmage* adottato dall'antropologa Sally Price nel suo pionieristico volume del 1989 *Primitive Art in Civilized Places*, ribadito anche nella già ricordata postfazione degli Atti di Maria Grazia Messina:[9] un collage, quindi, di riflessioni sulle esperienze di ricezione, finalizzato a denudare i «caratteri dell'imperialismo culturale occidentale» e la relatività dei suoi giudizi, sostituendo, nell'organizzazione delle fonti antropologiche e storico-artistiche pubblicate nel libro, un assemblaggio documentario dalla forte personalità interpretativa agli ordinamenti tassonomici, utilizzati dal colonialismo europeo per catalogare l'"alterità".[10] A questa prima fase di riflessione metodologica, è

succeduto un più sistematico lavoro di schedatura dentro l'architettura dell'archivio: un ambiente nato con l'obiettivo di catalogare le fonti legate ai fenomeni indagati, ma anche di rappresentarle criticamente grazie alle annotazioni contenute nelle schede, per rintracciare sequenze, trasmissioni, derive, fraintendimenti, e delineare filoni, letture, ricorrenze; un dispositivo tradizionale di ricerca per la storiografia occidentale, utilizzato, questa volta, non per assolverne la memoria coloniale, ma per inventariare — secondo la via indicata a Said da Gramsci — le tracce difformi e plurali delle politiche dello sguardo intervenute nell'arte italiana del secondo Novecento. Il progetto *Straniere* assume infatti il monito di bell hooks del 1984 di "imparare a vedere"— nel quadro del dibattito intorno a *The Politics of Women's Liberation* di Jo Freeman, tema tangente alle questioni sollevate che è doveroso ricordare[11] — attraverso lo strumento dell'archivio, inteso non come semplice deposito di documenti, ma come sistema attivo per conservare testimonianze attraverso cui interrogare, contestualizzare e comprendere con sguardo critico la cultura visiva italiana; l'obiettivo è dunque quello di sovvertire il paradigma denunciato da Sartre nel 1948 nella sua introduzione all'antologia poetica di Léopold Sédar Senghor: «Car le blanc a joui trois mille ans du privilège de voir sans qu'on le voie. [...] Aujourd'hui ces hommes noirs nous regardent et notre regard rentre dans nos yeux».[12]

STUDI SULLA RICEZIONE: LE RADICI DI UNA REVISIONE DELLA DISCIPLINA

Gli studi sui fenomeni di ricezione vantano un'estesa fortuna critica, specialmente francofona e anglofona; in Italia la letteratura, che si è arricchita negli ultimi anni, ha comunque una sua tradizione, più silente, con tappe importanti per il confronto tra storia dell'arte e antropologia ai fini di una teorizzazione sul metodo e sulle radici di questa nuova stagione di studi storiografici a cui il progetto *Straniere* vuole contribuire.[13]

Nell'Italia della ricostruzione si diffondono i resoconti sulle campagne internazionali di scavi nelle colonie, in cui si sperimentano nuove indagini diagnostiche — al carbonio 14 e alla termoluminescenza — in grado di attribuire datazioni certe alle opere rinvenute. Si restituisce così una profondità storica alle culture di questi luoghi, tradizionalmente congelate in un immobile passato,[14] dopo un ventennio di chiusura autarchica fascista che aveva censurato le appropriazioni primitiviste del modernismo tacciandole come perverse e degenerate[15] — emblematica dell'immaginario occidentale è la copertina del catalogo della mostra *Entartete Kunst* con la riproduzione fotografica di una scultura di Otto Freundlich, deportato e ucciso in Polonia, ispirata alle teste MOAI dell'Isola di Pasqua.[16] L'ideologia fascista e nazista rappresenta, dunque, una presenza con cui il pensiero critico deve misurarsi, in particolare rispetto

alle rappresentazioni storiche alla base del razzismo evoluzionista. Nel 1950 l'archeologo Ranuccio Bianchi Bandinelli, nella sua prefazione alla *Storia della civiltà africana* di Leo Frobenius, pur riconoscendo l'attività instancabile di scavo dell'autore, prende tetragonalmente le distanze dalle sue teorie sulle origini della civiltà legate al mito germanico dell'irrazionalismo, e ricorda come l'ufficio dello storico sia appunto quello di ordinare il patrimonio culturale, ma con una dovuta cautela. Egli inserisce poi un'interessante nota comparativa tra l'arte del bronzo Benin e la bronzistica paleosarda, richiamando la questione meridionale quale elemento utile per inquadrare la specificità della riflessione coloniale italiana in questi anni.[17]

Già Gramsci nei *Quaderni* aveva affiancato la subalternità culturale del Mezzogiorno a quella di altri contesti coloniali e semicoloniali — come India e paesi africani — ispirando l'analisi sulle cosiddette culture "primitive" dell'antropologo e storico delle religioni Ernesto De Martino.[18] A partire dal primissimo dopoguerra con *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo* quest'ultimo attribuisce all'etnologia storicistica il compito di allargare l'autocoscienza della civiltà occidentale accogliendovi una storia del magismo, ostracizzato nella sfera della superstizione e del folklore dall'approccio positivista europeo;[19] avvia quindi un percorso di revisione del metodo storiografico innestando nella cultura italiana (su questo monocorde con la sola eccezione di Carlo Levi) un inedito legame tra contemporaneità e "primitivo". Al centro della sua analisi pone i fenomeni molecolari di subalternità culturale nel Mezzogiorno, cogliendovi delle analogie con i sud del mondo, e avvia così una riflessione sui processi decoloniali nel contesto nazionale con tutte le relative implicazioni sociali, politiche e culturali. I suoi studi sono forieri di ricerche sulle esperienze missionarie della Controriforma, quando dal 1561 i gesuiti intraprendono la loro attività nel viceregno di Napoli, designando come "India italiana", nelle loro corrispondenze, i luoghi che ospitano i collegi disseminati in Abruzzo, Puglia, Napoli e Sicilia;[20] un parallelismo tra culture del sud ed extraeuropee a cui De Martino dedica nel 1961 il "Commentario storico" de *La Terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*, dove descrive le analogie tra i riti del tarantismo, quelli africani bori o zar, e i culti afroamericani macumba e vodu.[21]

La revisione del metodo storiografico a partire dal ripensamento gramsciano dell'idealismo di Croce ai fini di una mediazione tra estetica e sociologia politica, coinvolge anche Carlo Ludovico Ragghianti — interessato a dialogare con le teorie di De Martino[22] —, tra i primi storici dell'arte italiani ad essersi occupato di strumenti e prospettive per l'analisi delle arti africane e fondatore nel 1980 del primo Centro di Studi di Storia delle Arti Africane presso l'Università Internazionale dell'Arte di Firenze.[23] Egli attribuisce alle letture meccanizzate del determinismo sociologico di retaggio marxista — che pure gli appartengono[24] — la responsabilità del confinamento dell'arte africana in un limbo statico, cristallizzato e astorico; in alternativa, insieme alla moglie Licia Collobi, ne

incoraggia una lettura di tipo estetico volta a interpretare il ricco e variegato patrimonio culturale africano come insieme di "oggetti formati" da singoli artisti mossi da intenti espressivi più che meramente funzionali a un'esperienza collettiva rituale.[25] Fra gli anni Cinquanta e Sessanta nel dibattito italiano si confrontano dunque due approcci verso le culture visive extraeuropee: un orientamento estetico, di impianto formalista, e uno antropologico-etnologico. È solo a partire dagli anni Settanta, grazie alla traduzione e diffusione di alcuni saggi rilevanti sulla metodologia della scienza storica, che il dibattito storiografico individua una terza via di analisi per le culture extra-europee.[26]

Nella prefazione del 1972 a *Vita delle forme* di Henri Focillon, pubblicato a Parigi nel 1934 e in Italia nel 1945, lo storico dell'arte Enrico Castelnuovo descrive la nascita di un nuovo formalismo, erede della lezione purovisibilista di Konrad Fiedler ed Heinrich Wölfflin, ma di natura empirica, aderente cioè ai propri oggetti di indagine e dunque attento anche agli aspetti sociali. Un metodo di analisi duttile, che non intende avere carattere normativo ma che interpreta l'opera da prospettive diverse: per lo storico dell'arte francese l'oggetto artistico accoglie le influenze in modo attivo, con una propria originalità intesa non come concetto statico, ma come risultato di una serie di rapporti in cui stili diversi possono convivere contemporaneamente anche in una medesima regione. Contro il determinismo hegeliano, si afferma quindi una immagine stratificata della vita delle forme in cui la diversità e la disuguaglianza costituiscono propriamente ciò che l'Occidente definisce come storia.[27]

Nel 1976 Giovanni Previtali è il prefatore dell'edizione italiana de *La forma del tempo* di George Kubler, allievo di Focillon:[28] il saggio del 1962 approda finalmente in Italia dopo sei ristampe statunitensi e cinque traduzioni — compreso il polacco e l'arabo —, introducendo nella storiografia artistica un'alternativa alla scuola attribuzionistica e alla lettura iconologica,[29] che sposta radicalmente il punto di vista della disciplina nella considerazione dei problemi. I natali americani sono per Previtali all'origine del coraggio di Kubler di pensare al di fuori dell'eurocentrismo umanistico «(e cioè senza senso di colpa)»,[30] servendosi anche di aspetti della cultura tecnica, estranei all'idealismo hegeliano radicato nel pensiero europeo sull'arte, «una novità urtante che può tradursi in un allargamento di orizzonte».[31] Egli integra cioè nella storia dell'arte le più scientifiche delle discipline umanistiche, quali l'antropologia, la linguistica e la sociologia, ridimensionando il protagonismo di problemi come la qualità, la gerarchia tra opera e artista e la personalità nella storia; una revisione del metodo condizionata da due nuovi apporti: quello degli scavi archeologici, in cui ogni reperto è anonimo ma ugualmente utile, e quello dell'arte contemporanea, in cui tutto è e può essere opera d'arte. Ciò lo porta a interessarsi all'idea della "sequenza", trasmessa da un'opera a un'altra, intesa come «serie collegata di soluzioni ad un medesimo problema», e dunque a mutare gradualmente prospettiva rispetto alla centralità del soggetto spostandosi verso l'oggetto e la sua storia mate-

riale.[32] La visione della storiografia come studio di questa concatenazione di fenomeni — debitrice anche verso le teorie di Alois Riegl[33] — sposta l'indagine sull'ambiente in cui le attività creative si inseriscono, ridimensionando alcuni concetti cari all'estetica occidentale, quali quelli di genio o di talento, ma anche l'idea della forma come prodotto della libertà assoluta dell'artista. Un metodo, dunque, interessato a esaminare i processi di inserimento delle "serie artistiche" nelle sequenze politico-sociali;[34] un esempio eloquente per Previtali è il caso dei vasai di Kaminaljuyu — un sito archeologico precolombiano situato nella parte occidentale di Città del Guatemala —, impegnati a lavorare contemporaneamente per due diverse committenze, i Maya e le comunità native locali, realizzando opere in stili difformi e dunque attivando due distinte sequenze nel medesimo momento storico. Secondo l'impostazione kubleriana i vasi sarebbero dunque seriabili in due "classi formali", create per soddisfare le esigenze culturali di pubblici diversi, il cui gusto è appunto il problema artistico di cui i manufatti rappresentano le soluzioni. Una prospettiva che coniuga l'approccio formalista con quello antropologico e sociologico, aprendo la storiografia a una pluralità di possibili formulazioni, sulla base della compresenza di problemi diversi in un contesto specifico anche nello stesso periodo storico, così ribaltando il paradigma evolutivo affermatosi tra Otto e Novecento intorno agli sviluppi della storia dell'arte. Previtali riconosce quindi che il bipolarismo disciplinare, tra storia dell'arte e antropologia, radicato nella cultura occidentale è ormai superato: come l'antropologo Alfred Kroeber — citato in più occasioni nel testo di Kubler — attinge, infatti, dalla critica d'arte il concetto di "stile" applicandolo ai suoi studi sulla civiltà,[35] così lo storico dell'arte statunitense estende all'analisi delle arti figurative una teoria e un metodo derivati dall'esame dei manufatti extra-occidentali. «Nel far questo — conclude Previtali — ha fornito agli storici dell'arte strumenti ermeneutici estremamente solidi e flessibili che permettono di passare senza fratture dal livello della cultura materiale a quello dei prodotti dello "spirito". È un contravveleno di cui, in questa nostra piccola società di anime belle, si sentiva fortemente bisogno».[36]

Nel dibattito si inserisce anche il fortunato ingresso in Italia di Michael Baxandall, in particolare del saggio del 1972 *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, tradotto e pubblicato da Einaudi sei anni dopo.[37] La sua interpretazione dello "stile" come «un vero e proprio documento di storia sociale» (giacché ogni tipo di società sviluppa precise capacità e abitudini visive identificabili facilmente nella maniera di un pittore) lo porta a concludere che «la storia sociale e la storia dell'arte sono strettamente connesse in quanto si chiarificano a vicenda».[38] In questo studio egli dialoga con l'antropologo Clifford Geertz, che gli risponde nel 1976 nel saggio *Art as a Cultural System* citandone specularmente la definizione di "period's eye", «which takes precise the sort of the approach I here I am advocating», postulando la visione dell'opera d'arte come la reificazione delle modalità di fare esperienza proprie di una data

cultura in una particolare contingenza spazio-temporale, sia naturale che sociale: «the experience of living a quattrocento life and seeing things in a quattrocento way».[39] Una impostazione che ha senz'altro un peso nel percorso di aggiornamento della disciplina, così come le ricerche di Hans Belting, dal marcato segno antropologico, pubblicate nel 1981 in *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter: Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, edito in traduzione italiana cinque anni dopo.[40]

Il revisionismo metodologico è dunque maturo nella storiografia artistica italiana ad altezze cronologiche inaspettate. È infatti solo nel dicembre del 1976 che Jean Laude presenta la prima pubblicazione del Centre de recherches historiques sur les relations artistiques entre les cultures, il cui obiettivo è appunto quello di integrare la riflessione storico-artistica con l'approccio antropologico; il fascicolo contiene le traduzioni francesi di due testi, di difficile reperimento in Francia in edizione originale, fondamentali per comprendere la fortuna editoriale in Europa della critica primitivista e dunque le radici di un ripensamento radicale del metodo: *Negerplastik* di Carl Einsten del 1915, tradotto da Liliane Meffre; e *Iskusstvo Negrov* di Vladimir Markov del 1919, tradotto da Jean-Louis Paudrat con il supporto della moglie slavista Jacqueline Paudrat.[41]

In Italia, è sempre Ragghianti a riconoscere per primo l'importanza del saggio di Carl Einstein per gli studi sulla ricezione, dedicandogli nel 1985 un numero tematico di *Critica d'arte africana*;[42] nell'ottobre del 1977 egli prosegue, inoltre, nell'opera di aggiornamento disciplinare affidando a Ezio Bassani il primo insegnamento di storia delle arti africane all'interno del proprio corso di Critica presso l'Università Internazionale dell'Arte. Lo stesso anno esce per i tipi della Calderini il volume *Musei d'Italia-Meraviglie d'Italia. Scultura africana nei musei italiani*, in cui l'africanista presenta i risultati di una ricerca, assegnatagli sempre da Ragghianti, sul catalogo delle collezioni pubbliche di opere africane presenti nei musei italiani.[43] Il 4 dicembre 1977 lo storico dell'arte lucchese ne firma una recensione, in cui chiarisce il piano di revisione a cui intende lavorare nel decennio successivo, lamentando di non riuscire a inserire la storia delle arti africane tra gli insegnamenti universitari — a causa della soppressione, a suo avviso anticostituzionale, dell'istituto della libera docenza, e delle difficoltà di Bassani ad accedere ai concorsi —, ma anche criticando l'assenza di repertori e inventari di cifre ed elementi codificati dedicati a questi patrimoni, che potrebbero aiutare lo storico a verificare relazioni e distanze tra le opere.[44]

Parallelamente, tra il 1979 e il 1986, nel quadro del pionieristico seminario interdisciplinare di James Clifford e George Marcus presso la University of California a Santa Cruz, il dibattito internazionale sul ripensamento delle discipline etno-antropologiche giunge a maturazione con il volume *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, che affronta in piena crisi postmoderna, sia politica che epistemologica, i processi di rappresentazione culturale in un crocevia tra etnografia, storia sociale, antropologia interpretativa, letteratura di viaggio, teoria

del discorso e filologia.[45] Questa fase di ripensamento è recepita in Italia da due antropologi: Ernesta Cerulli, docente di Etnologia all'Università di Genova, ispettrice del Museo Nazionale Preistorico-Etnografico Luigi Pigorini di Roma e membro del Comitato esecutivo del Centro ragghiantiano di Studi di Storia delle Arti Africane, che presenta, a settembre del 1978, in occasione del *I° Congresso Nazionale di Storia dell'Arte* a Roma, una prima riflessione sulla storia dell'arte dei popoli del cosiddetto Terzo Mondo; e Bernardo Bernardi, docente di Antropologia culturale all'Università di Bologna, che traduce e introduce nel 1978 per Giulio Einaudi *Arte africana* di Frank Willett, un libro di riferimento per «la scoperta culturale dell'Africa» poiché l'autore vi sistematizza in prospettiva storica le conoscenze sino ad allora acquisite sulle forme artistiche africane, dalle pitture rupestri fino agli indirizzi più moderni.[46]

Nel corso degli anni Ottanta il dibattito trova un cantiere fecondo nella storia delle mostre — per cui si rimanda ad altri approfondimenti[47] — e, dunque, nella riflessione espositiva intorno alle culture artistiche extraoccidentali, a seguito dell'apertura nel 1982 presso il Metropolitan Museum di New York della Michael C. Rockefeller Wing, dove viene trasferita dal Museum of Primitive Art la collezione di opere d'arte africana, oceanica e precolombiana di Nelson A. Rockfeller. Il confronto tra storici dell'arte e antropologi migra, quindi, verso l'analisi dei formati allestitivi di presentazione delle opere, con un progressivo riduzionismo in chiave estetizzante della lettura formalista e con un impoverimento degli apparati informativi sui dati antropologici di contesto. L'Italia declina infatti il modello rubiniano di mostra temporanea — affermatosi con l'esposizione del 1984 *"Primitivism" in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* presso il MoMA di New York — sia negli esiti allestitivi a cura di Ezio Bassani, a partire dalla mostra *La grande scultura dell'Africa nera*, ospitata nel 1989 al Forte Belvedere di Firenze, che nel contesto delle esposizioni delle collezioni private, come quella di Carlo Monzino presentata al pubblico in occasione della mostra newyorkese *African Aesthetics* del 1986:[48] una raccolta, spiega Susan Vogel in catalogo, i cui pezzi sono selezionati, sulla base delle loro qualità estetiche, dall'occhio del conoscitore occidentale, il solo a ritenere di poter legittimare gli oggetti etnografici come manifestazioni del "genio africano", dal momento che — commenta Monzino nella sua introduzione — «le cose belle stanno bene anzi benissimo insieme».[49]

La fine degli anni Ottanta segna però anche l'avvio di un processo di decolonizzazione degli studi, auspicato nelle conclusioni di uno dei libri più lucidi sul tema: il già ricordato *Primitive Art in Civilized Places* dell'antropologa Sally Price, tradotto e pubblicato in Italia nel 1992 con una prefazione di Federico Zeri. Lo storico dell'arte romano riconosce, infatti, il peso dell'imperialismo culturale occidentale nei fenomeni odierni di esposizione di queste culture 'aliene', interpretate in chiave estetizzante come dei «cadaveri muti» senza alcun interesse verso le implicazioni concettuali o sociali che li riguardano. Egli ribadisce quindi, in chiusura,

l'importanza di non trascurare, negli studi sulle ricezioni, la presenza implicita di una storia dello sguardo occidentale: «la lettura e l'interpretazione di qualsiasi testo figurativo è sempre condotta secondo i modi, le capacità, la cultura di chi legge: è una traduzione, in chiave personale, di un messaggio recepito, molto spesso un tradimento a partire dal quale il significato autentico è ricostruito e adattato. [...] Sally Price ci insegna a tener conto della cautela con cui dobbiamo accostarci a quanto ci perviene dal passato e da altri mondi culturali e mentali».[50]

L'anno successivo esce, sempre per i tipi di Einaudi, *Le muse d'oltremare: esotismo e primitivismo dell'arte contemporanea* di Maria Grazia Messina, tra i primi studi in Italia ad approfondire il tema delle origini del primitivismo: un'indagine sulle esperienze di parafrasi delle culture extra-occidentali dal post-impressionismo alla prima avanguardia attraverso l'analisi delle suggestioni morfologiche e delle citazioni formali presenti nelle opere; una ricerca che riflette la necessità della disciplina — dopo decenni di revisione metodologica — di sistematici accertamenti filologici a partire dalle esperienze di appropriazione delle fonti extraeuropee nei testi visivi occidentali.[51] Un libro seminale, su cui si è formata la generazione odierna di storici dell'arte, impegnata a proseguire nella missione di aggiornamento della storiografia artistica grazie alla riscoperta delle tracce *straniere* depositate nel patrimonio culturale italiano, tentando così di accogliere la sollecitazione del sinologo Marcel Granet citato da Carlo Ludovico Ragghianti nella sua riflessione sul metodo: «L'uomo non si conoscerà se non conoscerà tutti i modi di essere uomo. Bisogna che egli si espatrii, per trovarsi».[52]

NOTE

1. Maria Grazia Messina, "Postfazione: Straniere in Italia. Aporie, scarti, paradossi", in Alessandra Acocella, Luca Pietro Nicoletti, Caterina Toschi (a cura di), *Straniere in Italia. La ricezione dal secondo dopoguerra delle arti e culture extraeuropee*, Quodlibet, Macerata, 2025, p. 271. Il convegno *Straniere in Italia: la ricezione dal secondo dopoguerra delle arti e culture extraeuropee*, a cura di Alessandra Acocella, Luca Pietro Nicoletti, Caterina Toschi, è stato promosso e ospitato il 2 e 3 marzo 2023 dall'Università per Stranieri di Siena nel quadro del progetto di Ateneo *La Straniera | Una comunità di archivi digitali*. Si ringrazia Maria Grazia Messina per aver suggerito di approfondire alcuni aspetti della ricerca, in particolare il dialogo tra lo storico dell'arte Michael Baxandall e l'antropologo Cliffo d Geertz, due autori che hanno rivestito un ruolo importante nel percorso di revisione della disciplina storiografi a italiana durante gli anni Settanta e Ottanta del Novecento. Si ringraziano poi anche Ivan Bargna e Alessandro del Puppo per i momenti di confronto sull'importanza di non trascurare la prospettiva antropologica nell'impostazione metodologica del progetto.
2. Maureen Murphy, "L'Afrique, pourquoi?", in eadem, *Voir autrement*, Éditions de la Sorbonne, Paris, 2022, pp. 9-13; cfr. eadem, *L'art de la décolonisation. Paris-Dakar, 1950-1970*, Les presses du réel, Dijon, 2023.
3. Pierre Bourdieu, *La distinction: critique sociale du jugement*, Les Éditions du Minuit, Paris, 1979; I ed. it. idem, *La distinzione: critica sociale del gusto*, Il Mulino, Bologna, 1983. Cfr. Marcel Mauss, *Le tecniche del corpo*, ETS, Pisa, 2017.
4. Edward W. Said, *Orientalismo*, Bollati Boringhieri, Torino, 1991; ed. or. *Orientalism*, Pantheon Books, New York, 1978.
5. Idem, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Feltrinelli, Milano, 2020, pp. 18, 30.
6. Dai manoscritti dei *Quaderni*, rientrati in Italia a marzo

del 1945, furono tratti i sei volumi della prima edizione, rivista da Felice Platone sotto la guida di Palmiro Togliatti, pubblicata dalla casa editrice Einaudi tra il 1948 e il 1951. Per la prima edizione inglese letta da Edward Said cfr. Antonio Gramsci, *Selections from the Prison Notebooks*, International Publisher, New York, 1971.

7. Edward W. Said, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, p. 34.
8. Nel quadro del progetto di ricerca *Straniere: the reception of non-European arts and cultures in Italy (1945-2000)*, coordinato dall'Università per Stranieri di Siena (PI: Caterina Toschi) insieme alle Università di Parma (coordinatrice: Alessandra Acocella) e di Udine (coordinatore: Luca Pietro Nicoletti) e assegnatario di un finanziamen o PRIN PNRR 2022 attribuito dal Ministero dell'Università e della Ricerca e dall'Unione Europea (NextGeneration EU), è stato realizzato un archivio digitale accessibile in parte in *open access* al seguente link: https://straniere.unistrasi.it/.
9. Maria Grazia Messina, "Postfazione Straniere in Italia. Aporie, scarti, paradossi", cit., pp. 271-288; Sally Price, *Primitive Art in Civilized Places*, The University of Chicago, Chicago, 1989; I ed. it. eadem, *I primitivi traditi. L'arte dei "selvaggi" e la presunzione occidentale*, prefazione di Federico Zeri, Einaudi editore, Torino, 1992.
10. *Ivi*, p. 21.
11. bell hooks, *Feminist Theory: from margin to center*, South End Press, Boston, 1984, p. 48. Cfr. bell hooks e Maria Nadotti, *Elogio del margine. Scrivere al buio*, Tamu Edizioni, Napoli, 2020; Jo Freeman, *The Politics of Women's Liberation. A Case Study of an Emerging Social Movement and its Relation to the Policy Process*, David McKay Company, Inc, New York, 1975.
12. Jean-Paul Sartre, "Orphée noir", in Léopold Sédar Senghor, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Presses Universitaires de France, Paris, 1948; 9a edizione, PUF, Paris, 2015, p. 9.
13. La letteratura sul tema è ampia, per evitare omissioni si rimanda alle note bibliografiche di una selezione di studi recenti italiani: Giorgio Bacci, Chiara Brambilla, Valentina Porcellana, Caterina Toschi, Denis Viva (a cura di), *Senza frontiere: paesaggi di confine tra arte e antropologia*, "Studi di Memofonte", n. 35, 2025; Francesca Gallo (a cura di), *Immaginari visivi postcoloniali. Ricerche artistiche e scritture espositive in Italia, tra anni ottanta e doppiozero*, Silvana Editoriale, Milano, 2025; Alessandra Acocella, Luca Pietro Nicoletti, Caterina Toschi (a cura di), *Straniere in Italia. La ricezione dal secondo dopoguerra delle arti e culture extraeuropee*, cit., 2025; Giorgio Bacci, *Confini. Viaggi nell'arte contemporanea*, Postmedia Books, Milano, 2022; Maria Pia Guermandi, *Decolonizzare il patrimonio. L'Europa, l'Italia e un passato che non passa*, Castelvecchi, Roma, 2021; Giulia Grechi, *Decolonizzare il museo: mostrazioni, pratiche artistiche, sguardi incarnati*, Mimesis, Milano/Udine, 2021; Giuliana Tomasella (a cura di), *Il confronto con l'alterità tra Ottocento e Novecento. Aspetti critici e proposte visive*, Quodlibet, Macerata, 2020; Roberto Pinto, *Nuove geografie artistiche. Le mostre al tempo della globalizzazione*, Postmedia Books, Milano, 2012.
14. Cfr. i resoconti pubblicati in occasione delle due esposizioni *Tesori dell'antica Nigeria* (1984) e *La grande scultura dell'Africa nera* (1989): Ekpo Eyo e Frank Willett (a cura di), *Tesori dell'antica Nigeria* (catalogo della mostra Firenze, Palazzo Strozzi, 26 febbraio-30 aprile 1984), UIA, Firenze, 1984; Ezio Bassani (a cura di), *La grande scultura dell'Africa nera* (catalogo della mostra Firenze, Forte Belvedere, 15 luglio-29 ottobre 1989), Artifici , Firenze, 1989.
15. Cfr. Carmen Belmonte, *Arte e colonialismo in Italia. Oggetti, immagini, migrazioni (1882-1906)*, Marsilio Editori, Venezia, 2021; *Il confronto con l'alterità tra Ottocento e Novecento. Aspetti critici e proposte visive*, cit., 2020; Marta Nezzo, "Carlo Anti Direttore generale delle Arti", in Irene Favaretto, Francesca Ghedini, Paola Zanovello, Emanuele M. Ciampini (a cura di), *Anti, archeologia, archivi*, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia, 2019, pp. 395-414; Alessandro del Puppo, *Modernità e nazione. Temi di ideologia visiva nel Novecento italiano*, Quodlibet, Macerata, 2012; Emanuele Greco, "L'arte ne-

gra alla Biennale di Venezia del 1922. Ricostruzione del dibattito critico sulle riviste italiane", *Annali del Dipartimento di Storia delle Arti e dello Spettacolo*, a. 11, 2010, pp. 356-372.

16. Fritz Kaiser (a cura di), *Führer durch die Ausstellung 'Entartete Kunst'*, Verlag für Kultur-& Wirtschaftswerbung, Berlin, 1937.

17. Ranuccio Bianchi Bandinelli, "Prefazione", in Leo Frobenius, *Storia della civiltà africana*, Einaudi editore, Torino, 1950, pp. 11-23.

18. Cfr. Roberto Dainotto, "Tre Sud di Ernesto de Martino", *Narrativa*, n. 39, 2017, online dal 1 dicembre 2021, URL: https://journals.openedition.org/narrativa/660; DOI: https://doi.org/10.4000/narrativa.660 (ultimo accesso 12/12/ 2024).

19. Ernesto de Martino, *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, Einaudi editore, Torino, 1948.

20. Cfr. idem, "Prefazione", in *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud* (ed. orig. Il Saggiatore, Milano, 1961), Marcello Massenzio (a cura di), Giulio Einaudi, Torino, 2023, p. 11.

21. *Ivi*, pp. 189-203.

22. Il tema è stato approfondito nell'intervento intitolato *Etnografia e storia dell'arte: il dialogo di Ernesto de Martino e Carlo Ludovico Ragghianti nel secondo dopoguerra*, presentato da chi scrive in occasione del convegno *Esotico. L'alterità nelle arti visive, dal Medioevo alla contemporaneità*, organizzato il 14 novembre 2025 dalla CUNSTA e ospitato presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore, i cui Atti sono di prossima pubblicazione. Sul confronto tra il pensiero ragghiantiano e demartiniano in merito all'arte preistorica si rimanda invece ai contributi di Emanuele Pellegrini e di Annamaria Ducci in occasione del convegno *ART before ART. L'uomo cosciente e l'arte delle origini: con e dopo Carlo Ludovico Ragghianti* (Firenze, Museo e Istituto Fiorentino di Preistoria, 30 settembre 2021; Lucca, Fondazione Ragghianti, 1-2 ottobre 2021): Emanuele Pellegrini, "Coscienza, segno, creazione" e Annamaria Ducci, "La magnitudine degli uomini primi 2: percorso e approdo a *L'uomo cosciente*", in Tommaso Casini, Annamaria Ducci, Fabio Martini (a cura di), *ART before ART. L'uomo cosciente e l'arte delle origini: con e dopo Carlo Ludovico Ragghianti*, Edizioni Fondazione Ragghianti sull'Arte Lucca, Lucca, 2022, pp. 16-24 e 159-181.

23. Cfr. Emanuele Pellegrini, *Storico dell'arte e uomo politico: profilo biografico di Carlo Ludovico Ragghianti*, ETS, Pisa, 2018.

24. Cfr. Carlo Ludovico Ragghianti, *Marxismo perplesso: arte, cultura, società, politica*, Editoriale nuova, Milano, 1980.

25. Cfr. Caterina Toschi, "Per una storia delle arti africane: Carlo Ludovico Ragghianti e la nascita di un Centro di Studi (1973-1989)", in Alessandra Acocella, Luca Pietro Nicoletti, Caterina Toschi (a cura di), *Straniere in Italia. La ricezione dal secondo dopoguerra delle arti e culture extraeuropee*, cit., pp. 63-80; eadem, "Esporre le arti africane in Italia: il contributo di Carlo Ludovico Ragghianti per la mostra 'Tesori dell'antica Nigeria'", in Francesca Gallo (a cura di), *Immaginari visivi postcoloniali. Ricerche artistiche e scritture espositive in Italia tra anni Ottanta e Doppiozero*, cit., pp. 112-125; Marta Nezzo, "Carlo Ludovico Ragghianti: l'alterità come esperienza inclusiva", in Cristina Galassi (a cura di), *Critica d'arte e tutela in Italia: figure e protagonisti nel secondo dopoguerra*, Aguaplano, Passignano, 2017, pp. 249-261.

26. Sul concetto di una terza via "in-between", concepita come superamento del bipolarismo costruito dai domini della diffe enza imposti dalla cultura occidentale, cfr. Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, Routledge, London/New York, 1994; tr. it. *I luoghi della cultura. Postcolonialismo e modernità occidentale*, Meltemi editore, Roma, 2024.

27. Enrico Castelnuovo, "Prefazione", in Henri Focillon, *Vita delle forme seguito da Elogio della mano*, Giulio Einaudi, Torino, 2002, pp. 7-31. Il testo, come indicato in nota da Castelnuovo, aggiorna la sua prefazione al volume di Henri Focillon, *Scultura e pittura romanica in Francia* (Einaudi editore, Torino, 1972), dove è pubblicato il saggio *Vita delle forme*, le cui prime edizioni italiane erano state curate rispettivamente da Adelchi Baratono (Alessandro

Minuziano Editore, Milano, 1945) e da Diego Valeri (Le tre Venezie, Padova, 1945).

28. Giovanni Previtali, "Introduzione", in George Kubler, *La forma del tempo. Considerazioni sulla storia delle cose*, Giulio Einaudi, Torino, 1976, pp. 7-32.

29. L'anno precedente Previtali aveva introdotto *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento* di Erwin Panofsky (Einaudi editore, Torino, 1975; ed. or. *Studies in iconology: humanistic themes in the art of the renaissance*, Oxford University Press, New York, 1939).

30. Giovanni Previtali, "Introduzione", cit., p. 8.

31. *Ivi*, p. 9.

32. *Ivi*, p. 12; cfr. Carlo Severi, *L'oggetto-persona: rito memoria immagine*, Einaudi editore, Torino, 2018.

33. Cfr. Alois Riegl, *Grammatica storica delle arti figurative*, Andrea Pinotti (a cura di), Quodlibet, Macerata, 2020.

34. Ciò che accomuna il pensiero di Kubler a quello del suo maestro Focillon è l'idea che in un medesimo oggetto artistico e momento storico possano essere compresenti più "classi formali", che Focillon chiama "stili", attribuendo loro una vita autonoma. Solo i più acuti hanno rilevato – commenta Previtali – il relativismo di questa autonomia, una sovrastruttura sulla quale interferiscono a più riprese le condizioni politico-sociali.

35. Cfr. Alfred Louis Kroeber, *Style and Civilizations*, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1957.

36. Giovanni Previtali, "Introduzione", cit., p. 32.

37. Michael Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Maria Pia e Piergiorgio Dragone (a cura di), Einaudi editore, Torino, 1978; ed. or. *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford University Press, Oxford, 1972.

38. Idem, "Prefazione", in *Pittura e esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, cit., p. 14.

39. Clifford Geertz, "Art as a Cultural System", *Comparative Literature*, vol. 91, n. 6, The Johns Hopkins University Press, dicembre 1976, pp. 1473-1499; la citazione del saggio di Baxandall si trova a p. 1481.

40. Hans Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter: Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Mann, Berlin, 1981; ed. it. *L'arte e il suo pubblico: funzione e forme delle antiche immagini della passione*, introduzione di Giorgio Cusatelli, Nuova Alfa, Bologna, 1986. Cfr. idem, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, Fink, München, 2001; trad. it. *Antropologia delle immagini*, Salvatore Incardona (a cura di), Carocci editore, Roma, 2011.

41. Jean Laude, "Avant-propos", in Carl Einstein *Negerplastik*/Vladimir Matveï-Markov, *Iskusstvo Negrov*, Fascicule I, Travaux et mémoires du Centre de recherches historiques sur les relations artistiques entre le cultures, Université de Paris 1 – Panthéon Sorbonne, Paris, dicembre 1976; Carl Einstein, *Negerplastik*, Verlag der Weissen Bücher, Leipzig, 1915; Vladimir Markov, *Iskusstvo Negrov/Negro Art*, Department of Fine Arts of the People's Commissar for Education, Petersburg, 1919. Sulla ricezione in Europa di questi due testi nel primo Novecento cfr. Maria Grazia Messina, "Un'illustrazione di "Emporium" 1922 e la fotografia della 'scultura negra' intorno al secondo ventennio del Novecento", in Giorgio Bacci e Miriam Fileti Mazza (a cura di), *Emporium II. Parole e Figure tra il 1895 e il 1964*, Edizioni della Normale, Pisa, 2014, pp. 431-452.

42. *Carl Einstein e l'arte africana*, *Critica d'arte africana*, a. II, n. 2, inverno 1985; cfr. Marta Nezzo, "Carlo Ludovico Ragghianti: l'alterità come esperienza inclusiva", cit., pp. 249-261.

43. Ezio Bassani, *Musei d'Italia-Meraviglie d'Italia. Scultura africana nei musei italiani*, Edizioni Calderini, Bologna, 1977.

44. Carlo Ludovico Ragghianti, "Scultura africana nei musei italiani", *La Nazione* e *Il Resto del Carlino*, 4 dicembre 1977. Cfr. Caterina Toschi, "Per una storia delle arti africane: Carlo Ludovico Ragghianti e la nascita di un Centro di Studi (1973-1989)", cit., pp. 63-80; eadem, "Esporre le arti africane in Italia: il contributo di Carlo Ludovico Ragghianti per la mostra 'Tesori dell'antica Nigeria'", cit., pp. 112-125.

45. James Clifford e George Marcus (a cura di), *Writing culture: the poetics and politics of ethnography*, University

of California Press, Berkeley/Los Angeles/London, 1986. Cfr. James Cliffo d, *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Bollati Boringhieri, Torino, 1993.

46. Bernardo Bernardi, "Nota introduttiva alla traduzione italiana", in Frank Willet, *Arte africana*, Giulio Einaudi, Torino, 1978, pp. 21-24 (ed. or. *African Art. An Introduction*, Thames and Hudson, London, 1971); Ernesta Cerulli, "Una storia dell'arte 'sui generis': la produzione artistica dei popoli del Terzo Mondo, gli etnologi e gli artisti dell'Occidente", estratto dai *Quaderni de 'La rivista scientifica'*, n. 106, CNR, Roma, 1980.

47. Il tema è stato approfondito da chi scrive nel contributo intitolato *Le aporie della forma nella riflessione espositiva italiana degli anni Ottanta: il caso di Ezio Bassani e della mostra* La grande scultura dell'Africa nera *(Firenze, 1989)* presentato in occasione del convegno internazionale *EXHIBIT. Nuove prospettive e metodi di ricerca sulla storia delle mostre*, promosso e ospitato dall'Università degli Studi di Parma (26-28 novembre 2025), i cui Atti sono di prossima pubblicazione. Cfr. anche Roberto Pinto, "*Magiciens de la terre*. La trasformazione del concetto di mostra internazionale", in Alessandra Acocella, Luca Pietro Nicoletti, Caterina Toschi (a cura di), *Straniere in Italia. La ricezione dal secondo dopoguerra delle arti e culture extraeuropee*, cit., pp. 207-218, e idem, *Nuove geografie artistiche. Le mostre al tempo della globalizzazione*, cit., 2012.

48. Cfr. Ivan Bargna, "Mostre e collezionismo di arte africana in Italia. Uno sguardo antropologico", in Alessandra Acocella, Luca Pietro Nicoletti, Caterina Toschi (a cura di), *Straniere in Italia. La ricezione dal secondo dopoguerra delle arti e culture extraeuropee*, cit., pp. 17-35; Ezio Bassani (a cura di), *La grande scultura dell'Africa nera* (catalogo della mostra, Firenze, Forte Belvedere, 15 luglio-29 ottobre 1989), Artifici , Firenze, 1989; Susan Mullin Vogel (a cura di), *African Aesthetics. The Carlo Monzino Collection* (catalogo della mostra, New York, The Center for African Art, 7 maggio-7 settembre 1986), Stamperia artistica nazionale, Torino, 1985, The Center for African Art, New York, 1986; William Rubin (a cura di), *"Primitivism" in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* (catalogo della mostra, New York, The Museum of Modern Art, 27 settembre 1984-15 gennaio 1985), The Museum of Modern Art, New York, 1984.

49. Carlo Monzino, s.t., in Susan Mullin Vogel (a cura di), *African Aesthetics. The Carlo Monzino Collection*, cit., p. 7; Susan Mullin Vogel, "African Aesthetics", *ivi*, pp. 11-17.

50. Federico Zeri, "Prefazione", in Sally Price, *I primitivi traditi: l'arte dei 'selvaggi' e la presunzione occidentale*, cit., I ed. it. 1992; nuova edizione Johan & Levi Editore, Milano, 2015, pp. 9-11.

51. Maria Grazia Messina, *Le Muse d'oltremare. Esotismo e primitivismo dell'arte contemporanea*, Giulio Einaudi, Torino, 1993; cfr. eadem, "De la statue au collage. Figures et pratiques de la modernité", in Claire Barbillon, Catherine Chevillot e François-René Martin (a cura di), *Histoire de l'art du XIXe siècle (1848-1914). Bilans et perspectives*, École du Louvre, Paris, 2012, pp. 691- 703; eadem, "Gauguin's Itineraries in 1889 from the Universal Exposition to the Louvre Museum Through the Pages of the Album Walter", in Flemming Friborg e Line Clausen Pedersen (a cura di), *Gauguin, Tales from Paradise* (catalogo della mostra, Milano, Museo delle Culture, 28 ottobre 2015-21 febbraio 2016), 24 Ore Cultura, Milano, 2015, pp. 40-45; eadem, "La fête nègre. Parigi 1919. Ricezione giornalistica e stereotipi dello art nègre", in Stefano Grandesso e Francesco Leone (a cura di), *Dall'ideale classico al Novecento. Scritti per Fernando Mazzocca*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2018; Maria Grazia Messina e Francesco Paolo Campione (a cura di), *Je suis l'autre. Primitivismo e scultura del Novecento* (catalogo della mostra, Roma, Terme di Diocleziano, 28 settembre 2018-20 gennaio 2019; Lugano, Museo delle Culture, Villa Malpensata, 7 aprile-28 luglio 2019), Electa, Milano, 2018.

52. Marcel Granet, *La féodalité chinoise*, Aschehoug and Co, Oslo, 1952, cit. in Carlo Ludovico Ragghianti, "Meditazioni africane", *Critica d'arte*, n. 151-153, 1977, p. 186.

Museo
delle maschere

Prampolini 1927 / Pascali 1964. Un confronto comodo e qualche domanda scomoda

ALESSANDRO DEL PUPPO

Prendo spunto dal confronto tra due opere per sviluppare alcune osservazioni che spero non siano inutili. Più che di ricezione nell'arte italiana delle culture extra europee, lo avverto sin da ora, si tratta di due casi esemplari di proiezione eurocentrica di stereotipi. Ma i due temi, come spero infine di poter argomentare, sono abbastanza legati tra loro.

La prima opera è *Maschera di negro*, realizzata da Enrico Prampolini nel 1927. Si tratta di una tempera su tela di medio formato (29,5x22,5 cm) ora nella collezione di Casa Boschi di Stefano dei Musei Civici, a Milano [fig. 1].

Per composizione, stile e formato quest'opera è da considerarsi con ogni probabilità un bozzetto per le maschere della pantomima *Cocktail* di Filippo Tommaso Marinetti, messa in scena nel 1927 al Théâtre de la Madeleine di Parigi come parte del programma del *Théâtre de la pantomime futuriste.* Nel resoconto di un protagonista dell'epoca, Ruggero Vasari, "Cocktail" è futurismo autentico. Futurismo geniale, sano, muscoloso, irruente come il suo barman negro. Prampolini trasformò la scena in una bolgia: architetture sceniche, luci, fanciulle-bottiglie, barman negro, liquori ribelli facevano il diavolo a quattro.[1]

Un manoscritto di Marinetti reso noto anni fa da Giovanni Lista sintetizzava un primo abbozzo scenico con parole che sembrano rispecchiarsi nell'evidenza visiva del dipinto di Prampolini: Énorme barman nègre, très fardé, qui ouvre des lèvres épaisses sur le grand rire blanc de deux claviers pianotés par une langue rouge. Près du barman, un projecteur (hauteur d'homme) en forme de siphon d'eau de Seltz lance

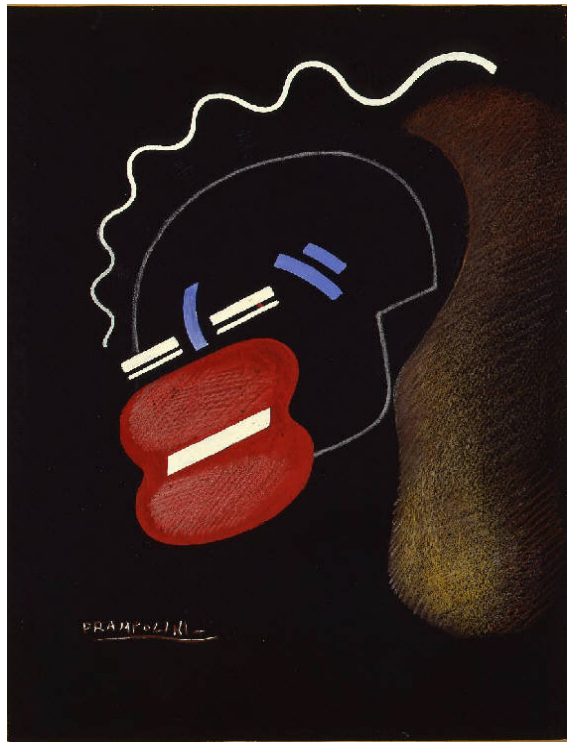
des jets de lumière contre un Nègre-nègre ivre d'amour qui fait des efforts inouïs pour grimper sur le deuxième plan.[2]

Il balletto pantomima, nella sua versione andata in scena, prevedeva insomma un "negro civilizzato", barman in un locale notturno, e un "negro-negro" che chiede un cocktail. Alcune ballerine-bottiglie di liquore cercano inutilmente di preparare una miscela, in una sorta di danza orgiastica risolta in caos dionisiaco, reso ancor più perturbante dalle maschere che richiamano, in un azzimato stile geometrico, gli stereotipi del primitivismo *nègre*.[3]

Il riferimento visivo di Prampolini è abbastanza facile da rintracciare. Residente a Parigi dal 1926, Prampolini aveva avviato il progetto per la compagnia di balletto («italiano», inizialmente, sulla scorta di quelli russi e svedesi; poi per intervento di Marinetti senz'altro «futurista») per questo misurandosi con il *milieu* artistico, musicale e teatrale parigino; qui conobbe e ritrasse Joséphine Baker. Lo spunto per la *Maschera di negro* (così come per la locandina prodotta dallo stesso Prampolini per lo spettacolo)[4] sembra derivare con una certa chiarezza dalla celebre *affiche* di Paul Colin *La revue nègre* stampata nel 1925 per lo spettacolo subito divenuto veicolo tanto della clamorosa irruzione della *blackness* degli "anni folli", sia del corrispettivo gusto del cosiddetto *déco nègre* e del suo piacevole quanto inoffensivo (almeno per il pubblico bianco) immaginario [fig. 2]. Nella locandina dello spettacolo spiccano in primissimo piano i volti caricaturali di due uomini di colore, le labbra grottescamente rigonfie e dipinte, che ammiccano l'osservatore con un sorriso di fumettistica e giocosa complicità.[5] L'infantilismo di questa rappresentazione, esacerbata dal taglio lussuoso del tuxedo, del papillon a scacchi, del cappello, viene solo apparentemente contraddetta dall'irruzione, in secondo piano, di una ancheggiante Joséphine Baker in miniabito bianco, il volto non meno trasfigurato in senso erotizzante: le labbra troppo carnose e troppo rosse, i grandi occhi da cerbiatta, lo sbarazzino taglio alla *garçonne*.

Tale farsesco immaginario ebbe ancor più circolazione grazie alla cartella di litografie *Le tumulte noir*, pubblicata nel 1929 e che fissò per certi aspetti gli stereotipi e i sottintesi del *jazz age*. Come è stato osservato, in tale genere di rappresentazioni erano presenti espliciti connotati razzisti. Joséphine Baker era infatti presentata da Colin dietro una gabbia, in pose scimmiesche, con il famigerato gonnellino di banane, in quella che Richard Powell ha poi definito «an almost universal ignorance of Africa, coupled with a legacy of exploitation».[6]

Alla luce della data in cui venne redatta, assume dunque un significato tutto particolare la dedica di Prampolini sul retro della sua opera: «Alla gentilissima Signora Marieda Boschi/ fidente appassionata cultrice delle arti belle d'avanguardia/ Con devoto omaggio/ [...] Milano 12.2.38». Pochi mesi dopo, il 18 settembre, da un balcone di Trieste Mussolini annunciò le leggi razziali. L'utopia di un innocuo e piacevole cosmopolitismo *nègre* a beneficio delle classi affluenti si era dimostrata tale. Un



1.
Enrico Prampolini, *Maschera di negro*, 1927. Tempera su tela, 29,5x22,5 cm. Casa Museo Boschi di Stefano, Milano.

populismo razzista cancellava quel poco di mescidazione stilistica e creolizzazione dei linguaggi che si era appena provato ad assaggiare.

Passiamo così al secondo dopoguerra. L'altro esempio è un'importante opera di Pino Pascali. Si tratta di *Omaggio a Billie Holiday*, del 1964, oggi nella Galleria d'Arte Moderna di Torino [fig. 3]. È una tela estroflessa dipinta a smalto su cementite e legno, dell'apprezzabile formato di 121x164x22 centimetri, che ha come ideale *pendant* una coeva versione su sfondo bianco dal ben più neutro titolo *Primo piano labbra* (Galleria Nazionale, Roma). Di recente l'opera è stata riproposta in occasione dell'antologica di Pascali presso la Fondazione Prada, insieme alle opere esposte alla prima personale dell'autore alla Galleria della Tartaruga di Roma nel 1965.

Purtroppo non sono bastati i due volumi del costosissimo catalogo di Prada per provare a gettare almeno un po' di luce su quest'opera — l'impressione è che sia stata sopravanzata da altre, ben più note, partecipi al momento "poverista" dell'autore.[7] È un vero peccato questa rimozione, perché i motivi d'interesse non paiono mancare, come peraltro ampiamente dimostrato in questo stesso volume nel saggio di Maria Rossa a proposito di un'opera di poco successiva e non dissimile (*Torso di negra al bagno*, 1965).



2.
Paul Colin, *La revue nègre*, 1925.
Litografia a olori, 157x118 cm.

L'accostamento al ritratto di Prampolini è motivato sia dal punto di vista morfologico che per la persistenza assai significativa dello stereotipo del *blackface*. Ma appare opportuno anche per altre ragioni. Vi è infatti una componente per così dire massmediatica, legata per meglio dire all'inscrizione di queste immagini entro un campo di fascinazioni dove l'esotismo si mescola all'erotismo e a fantasie di liberazione sessuale metaforizzate in una corporeità di matrice teatrale e musicale.

È verosimile, infatti, che in maniera non dissimile al recupero prampoliniano della *Revue nègre*, nel caso di Pascali abbia influito la suggestione della copertina del *Memorial album* di Billie Holiday, dato alle stampe subito dopo la prematura scomparsa della cantante, nel 1959, per l'etichetta britannica Melodisc riprendendo la grafica del memorabile album d'esordio del 1946 [fig. 4].[8] Come buona parte dei dischi jazz di quegli anni, il volto della cantante occupa la quasi totalità della copertina, in un *close up* drammaticamente ravvicinato, gli occhi socchiusi e la bocca aperta in quello che appare come un gorgheggio doloroso, reso ancora più intenso dalla coloritura bruna dell'incarnato — una mascherina sovrapposta alla magnifica foto in bianco e nero di Bob Adelman — e dal rosso vivace delle labbra (una soluzione che un



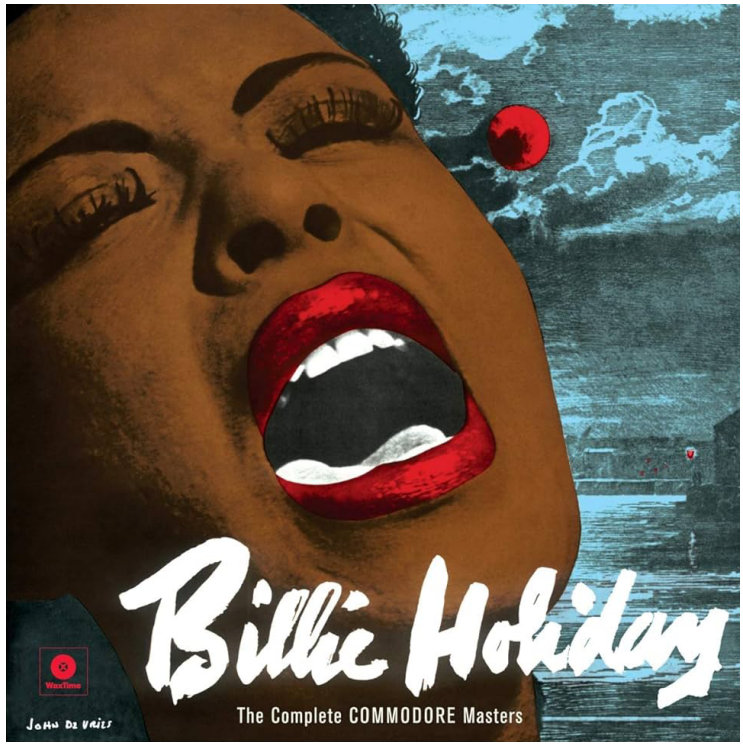
3
Pino Pascali, *Omaggio a Billie Holiday*, 1964. Smalto su cementite e centine di legno 121x164x22 cm. Galleria d'Arte Moderna, Torino.

altro autore di copertine di dischi, Andy Warhol, terrà a mente solo pochi anni dopo per le sue superstar).

Da buon artista figurativo moderno, istruito ai linguaggi del pop, Pascali iconizza la figura della cantante con la brusca giustapposizione delle due tinte — nero del volto, carminio delle labbra — e con la soffice protrusione della tela sagomata, in un richiamo di delicato quanto irresistibile erotismo. Ciascuno a proprio modo, Prampolini e Pascali insomma si stavano misurando con il seducente corpo femminile nero filtrato dall'ebbrezza dionisiaca dei balletti *nègre* come dai ritmi sincopati del jazz.

E dunque: incontro tra Europa e America/Africa, tra bianco e nero, tra arte di galleria o d'avanguardia e cultura di massa, tra codici sperimentali e morfologie "altre". Ciascuno a proprio modo, questi due esempi pescano in pieno nelle acque del primitivismo modernista.

Ritengo a questo punto utile introdurre un secondo confronto. Possiamo prendere una parete di opere della Fondazione Barnes ora riallestita a Philadelphia e la non meno nota parete dell'atelier di André Breton ora al Centre Pompidou: un esempio di pedagogia formale e uno di delirio surrealista. Ce n'è forse una più rispettosa o "corretta" dell'altra? In realtà, come sappiamo, non lo sono entrambe. Nel primo caso, agisce il



4.
John DeVries (design),
Bob Adelman (foto), copertina
di Billie Holiday, *Memorial album*,
1959.

pregiudizio di una tassonomia visiva e di una praticabilità del confronto formale secondo il modello pedagogico di John Dewey e il pragmatismo di William James. Nel caso di Breton, agiva un altro pregiudizio: quello, cioè, della liberazione dei significati e della deriva interpretativa al limite, e forse anche oltre, l'esoterico.[9]

Tuttavia, i possibili incontri e confronti narrati su queste pareti avevano adempiuto a una missione fondamentale. Rimuovere cioè dalla storia dell'arte i presupposti nazionalistici che ancora ne avevano nutrito gli sviluppi nel corso dell'Ottocento. Quello che accomunò intellettuali molto diversi tra loro come Barnes o Breton era il fatto di partecipare a una comunità desiderosa di identificarsi in una storia di incontri con l'"altro". Una storia sviluppata nel tempo, in grado di intercettare i mutamenti, e di provare a governarli, anche soltanto nell'ambito relativamente ristretto dell'arte. Per costoro era chiaro il pericolo di autodefinirsi come razza (e sulla stessa base definendo l'altro come razza): il destino sarebbe stato in quel caso di bloccarsi nell'immobilità antistorica di una situazione senza tempo, incapace di pensare il proprio avvenire che non fosse quello della predestinazione biologica.[10]

Questa posizione critica è esattamente quella che poi rilancerà

Claude Lévi-Strauss in una pagina de *Le strutture elementari della parentela*: «le ultime vestigia di trascendenza di cui disponga il pensiero moderno si arroccano proprio nei concetti biologici».[11]

Nel corso dell'Ottocento la codificazione delle lingue da parte dei lessicografi e dei linguisti aveva costituito un fattore importante per la nascita dell'idea di comunità nazionale.[12] Nel corso del Novecento un analogo processo di codificazione dell'arte moderna, che in particolare definiamo come esotismo e primitivismo, aveva agito, più ancora che per confermare i caratteri culturali o identitari di quelle stesse comunità nazionali, per decostruirle. Le avanguardie del Novecento agirono insomma più spesso come antidoto, facendo confluire dentro l'evoluzione artistica le forze dialettiche di ogni possibile alterità. Ma non sempre è stato così, e le vicende dell'arte coloniale sono lì in buona parte a confermarlo.

Da episodio del modernismo, il primitivismo può essere interpretabile, oggi, come il primo passo verso una concezione globale dell'arte: il primo movimento che ha condotto all'estensione internazionale dei linguaggi e a una nuova agenda di contenuti che sconfessa ogni presunzione di purezza (o di innocenza) modernista.

È dunque necessario riprendere quel passo di Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme* (1955) dove al famigerato detto di Joseph Arthur De Gobineau, «Il n'est d'histoire que blanche» viene contrapposto quello di Roger Caillois: «il n'est d'ethnographie que blanche». Ma non si tratta solo di denunciare il falso relativismo delle discipline occidentali. Si trattava piuttosto di prendere posizione. Stare dalla parte di chi la storia non la fa, ma la subisce. Come ricordò poco tempo dopo Albert Camus, nel discorso per il Nobel 1957: «Le rôle de l'écrivain, du même coup, ne se sépare pas de devoirs difficiles. Par définition, il ne peut se mettre aujourd'hui au service de ceux qui font l'histoire: il est au service de ceux qui la subissent».[13]

Torniamo allora al raffronto da cui siamo partiti: Prampolini e Pascali. In fin dei conti una delle possibilità dell'assimilazione o ricezione delle arti "straniere" è quella di poter eludere, dietro lo schermo rassicurante della forma o degli stili, la questione stessa della razza. È necessario per questo riconvocare l'iconografia coloniale. Non è un mistero che la quasi totalità delle opere realizzate dagli artisti italiani nelle colonie sia mediocre, se non insignificante.

Certo, non è improbabile che nei depositi di tanti musei italiani possa saltar fuori qualcosa di buono, sul piano dell'intenzione estetica e della qualità. Proseguire in raccolte e censimenti di tali artefatti mi sembra abbastanza inutile; inutile, dico, a un effettivo fine di ricerca e di comprensione storica. Santificare la paccottiglia solo perché è esistita non mi sembra un'opzione storiografica vantaggiosa. Cosa fare, allora, di quelle cose?

Intanto occorre ribadire una volta per tutte la loro natura di documenti della più assurda e violenta campagna coloniale — ma questo non aggiungerebbe molto a quanto sappiano già sul falso mito degli "italiani

brava gente". Qui basterebbe limitarsi a ricordare gli importanti studi di Carmen Belmonte e di Vanessa Righettoni sull'iconografia del colonialismo italiano.[14] L'arte coloniale era funzionale a un doppio controllo: ideologico da un lato, stilistico e formale dall'altro. Asservimento cioè a un sistema di pensiero razziale e assoggettamento a un protocollo operativo: un rassicurante stile figurativo, piano, opaco, non problematico, al servizio di un discorso di egemonia razzista.

Per venire invece al dopoguerra e alle ragioni di questo convegno, e per riprendere ancora una volta il confronto da cui siamo partiti. Potremmo muoverci partendo dalla tesi di Stefano Velotti recentemente argomentata nel libro *Sotto la soglia del controllo* provando a riformularla così: l'arte straniera irrompe nella dialettica tra controllo e assenza o perdita di controllo, come infrazione non prevedibile della norma — e dunque possibilità generativa di forma altra.[15]

Mi pare che da questo punto di vista le "arti straniere" nella loro varietà abbiano funzionato non come controllo ma proprio come sua abrogazione. Il manufatto o l'artefatto "altro" trovarono insomma una loro convalida non perché confermavano uno spazio culturale precostituito (come ad esempio negli anni Trenta), bensì perché lo infransero in virtù della loro irriducibilità a forme di controllo. Nel caso della pittura e della scultura, ad esempio, la loro stessa alterità rispetto all'endiadi astrazione/figurazione, informale/pop art e così via.

C'è un momento insomma in cui il corpo erotico ed esotico — quello ad esempio di Joséphine Baker, che assumiamo come personificazione dell'intero problema, esce letteralmente dalla gabbia in cui l'aveva reclusa Paul Colin in un suo disegno. E non entra nell'interno borghese e bianco con un imbarazzo quasi attonito, come pure vediamo nel dipinto di De Pisis *Interno con giovane negro* (1937, Galleria Nazionale, Roma). Ci entra, invece, come nelle opere londinesi di Yinka Shonibare del ciclo *Diary of a Victorian Dandy* (1998), con la consapevolezza di far irrompere una diversità dentro il corpo stesso della pittura — e dell'iconografia riconoscibile come fatto storico — in questo caso, i rassicuranti interni britannici di Hogarth. È quello che avevano capito i surrealisti, e quel che si vede nella parete dell'Atelier Breton. Con la differenza che, in questo caso, l'artista si è messo in gioco in prima persona.

Quelli della fine del secolo scorso sono stati anni molto importanti, da questo punto di vista, perché l'arte sembra aver potentemente anticipato la storiografia, e per certi aspetti ne ha favorito un nuovo indirizzo. È il caso dell'oggi celebre lavoro di Fred Wilson, *Mining the Museum* presso il Maryland Historical Society di Baltimora nel 1992. La decostruzione cioè del museo come sistema discorsivo e ordine gerarchico predefinito da *una* cultura (e una soltanto; ancora una volta, quella egemone), in una dialettica irresolubile tra chi la storia l'aveva scritta e chi l'aveva subita. Nel caso delle memorabili installazioni di Wilson: una vetrina di squisiti manufatti in argento accanto alle catene di ferro arrugginito; oppure sede e poltrone di ebanisteria statunitense che fronteggiano, spettatori

compiaciuti, al macabro palo di fustigazione innalzato dinanzi a loro.

La domanda allora che ci dobbiamo porre è fino a che punto l'apporto delle arti straniere nella produzione artistica occidentale abbia davvero consentito la demistificazione di quello che Aurélia Michel ha definito la finzione della razza.[16] O non piuttosto la sua conferma in altri termini, facendo cioè slittare da una questione di ideologie a una, ancora una volta, di morfologie. Potremmo inoltre chiederci se, dato che la razza non può essere compresa senza la schiavitù, se davvero sia possibile comprendere il manufatto o l'artefatto straniero al di fuori dell'occhio moderno o occidentale che dir si voglia.

Nel 1950 l'UNESCO pubblicò la dichiarazione dove si proclama che "la razza non esiste". La finzione bianca si dimostra per quello che è: una finzione, *fiction*, un racconto.[17]

Ma fino a che punto questo racconto sta andando avanti ancora oggi? E quanto la nostra stessa prospettiva sulle arti straniere concorrere a questa narrazione? Fino a che punto, volendo spingere ancora più in avanti il nostro paradosso, l'impiego post bellico, per quanto temperato da posizioni democratiche, anticolonialiste, quanto tutto questo non ha continuato a corrispondere alla famigerata ricerca o necessità di un "posto al sole", questa volta non più nello spazio del colonialismo bensì nello spazio e nel mondo dell'arte?

Torniamo allora al nostro confronto comodo e continuiamo con le domande scomode.

Antropologi e scienziati sociali hanno a disposizione il concetto di *settler colonialism*. Un immaginario composto di utopie (si chiamino Eldorado, giardini dell'Eden, terre promesse) che sta alla base del colonialismo di popolamento, cioè la ricerca di territori per fondare società nuove, dominanti e privilegiate.

Fino a quel punto l'assimilazione condotta da Prampolini o da Pascali può essere considerata una variante di questo fenomeno, la ricerca cioè di un territorio da popolare non più di persone quanto di oggetti che possono potenzialmente fondare un immaginario nuovo, non meno dominante e privilegiato, perlomeno entro i confini del sistema dell'arte?

Riguardando questi due esempi: possiamo considerare anch'essi, per fare nostra una categoria introdotta da un recente studio di Emanuele Ertola, testimoni de "il lungo retaggio della Repubblica"?[18]

Se così fosse, si confermerebbe quello scambio ineguale tra tecnica e cultura europea e spazio geografico, ma anche simbolico e culturale, delle nazioni africane: pre e post coloniali, in questo caso (nella fattispecie, che Billie Holiday sia "solo" afrodiscendente è il minore dei problemi). Nel ripercorrere i nostri anni Cinquanta e Sessanta, dovremo chiederci se e quanto la produzione artistica abbia partecipato a un'ideologia comodamente autoassolutoria evitando un ripensamento critico del passato e la decostruzione del discorso che lo aveva sin lì legittimato.

Ho provato a ripercorrere i luoghi romani abitati da Pascali, mosso da una suggestione, o un'illusione toponomastica. Quella che ci condu-

ce al cosiddetto Quartiere africano, dove ancora oggi risuonano i nomi coloniali: Via Amba Aradam, piazza Addis Abeba, via Tembien, via Endertà, via Makallè, via Gadames, via Tigrè, viale Eritrea, viale Somalia, viale Libia, piazza Misurata, via Asmara, via Massaua — c'è anche la fermata della metro B Libia, e quella ai tempi di Pascali nemmeno ancora esisteva. Sono rimasto deluso: i quartieri dove Pascali visse e tenne studio sono lontani da lì. Ma che importa? Da collaboratore per i Caroselli Rai, Pascali sapeva benissimo che un anno prima del suo omaggio a Billie Holiday aveva esordito Calimero, il pulcino nero oggetto di un *whitewashing* solo apparentemente innocuo, essendo in realtà — come ha dimostrato di recente Federico Faloppa in *Sbiancare un Etiope* — solo l'ultimo episodio di uno stereotipo assai duro a estinguersi, anche nell'Italia repubblicana.[19]

Un ultimo tema riguarda infine il pubblico e la ricezione di queste opere. Il concetto cioè di orizzonte di attese, per riprendere i termini della sociologia storica della conoscenza di Hans Robert Jauss. Quanto cioè presuppone un terreno comune tra l'autore e il suo pubblico. E quindi la domanda potrebbe essere questa: qual è il pubblico di queste opere "straniere", quale il suo orizzonte di attesa?

Ne *La politica del riconoscimento* Charles Taylor ha spiegato che in una cultura dell'autenticità le relazioni sono i luoghi decisivi per la scoperta e l'affermazione di sé.[20] L'identità non si costruisce nell'isolamento ma si negozia attraverso un dialogo interno ed esterno con altri soggetti.

È un tema che notoriamente si trova anche nella *Fenomenologia dello spirito* di Hegel: il riconoscimento è una relazione mentre l'identità ha un carattere illusorio, fisso se non morto.

Noi definiamo la nostra identità dialogando. Gli esseri umani non acquisiscono infatti i linguaggi con cui si autodefiniscono da soli. Tale dunque il carattere fondamentalmente dialogico della vita umana.

Gadamer ha parlato per questo di «fusione degli orizzonti» che si ritengono erroneamente indipendenti tra loro. Tale è da intendersi il processo di vera comprensione: un fenomeno che principia dal riconoscimento di "valore", presumendo dunque che ogni cultura abbia in sé un valore, rimuovendo ogni cecità nei confronti delle differenze. Per riprendere una memorabile sentenza, in quanto essere storico ogni individuo non può mai risolversi totalmente in autotrasparenza.[21]

Quello che è necessario è dunque rispetto, non condiscendenza. Come scrive Taylor, «un vero giudizio di valore presuppone la fusione degli orizzonti normativi; presuppone che lo studio dell'altro ci abbia trasformato al punto che non giudichiamo più solo coi nostri criteri originari. Un giudizio favorevole emesso prematuramente non sarebbe solo condiscendente, ma anche etnocentrico: parlerebbe bene dell'altro perché è come noi».[22]

Nelle opere che abbiamo preso come esempio, artisti come Pascali (e prima di lui Prampolini) hanno cercato in vario modo di ricollegarsi a una possibile potenziale e in fin dei conti utopistica prima età: una sorta di infanzia attraverso cui poter riscattare uno sguardo impregiudicato.

Questa come sappiamo è una componente importante dello sviluppo dell'arte del Novecento. E tuttavia per quanto estesi ed intensi possono essere stati questi sforzi, per quanto desiderata e ricercata questa condizione di purezza primigenia (il mito di una cultura originaria, viscerale, autentica), l'arte del Novecento almeno una cosa l'ha insegnata.

Nessun artista riuscirà mai a ricongiungersi a quella condizione che Adolf Portmann ha definito di «primavera extrauterina» — e cioè di quell'anno prematuro che costituisce, dopo la nascita, la prima apertura al mondo.[23]

In fin dei conti, queste rappresentazioni si possono leggere tenendo in filigrana il celebre quanto discusso motto di Leopold Senghor, il poeta e politico senegalese ideologo della *négritude:* «la raison est hellène, et l'émotion est nègre». È proprio dentro questo incommensurabile spazio tra la ragione e l'emozione che si è giocato e si sta giocando buona parte del destino della creazione artistica: e certo non solo quella di noi europei.

NOTE

1. Ruggero Vasari, "La pantomima futurista. Artisti Italiani del Teatro Modern", *L'Impero*, 31 agosto 1927, cit. in Carlo Titomanlio, "Il Teatro della Pantomima Futurista di Enrico Prampolini: Folgore, Pirandello, Marinetti", *Il Castello di Elsinore*, n. 69, 2014, pp. 89-106, 102. https://doi.org/10.13135/2036-5624/111.
2. Giovanni Lista, *La scène futuriste,* Éditions du Centre National de la Recherche Scientifiq e, Paris, 1989, p. 396.
3. Giovanni Lista, *Enrico Prampolini futurista europeo*, Carocci, Roma, 2013, p. 170, e figg. 28-2 .
4. Cfr. Giovanni Lista, *Lo spettacolo futurista,* Cantini, Firenze, 1990, p. 104; per i bozzetti e i costumi di *Cocktail*, cfr. Daniela Fonti (a cura di), *Prampolini futurista. Disegni, dipinti, progetti per il teatro 1913-1931* (catalogo della mostra, Roma, Auditorium Parco della Musica, 16 novembre 2006-21 gennaio 2007), Skira, Milano, 2006, pp. 55-57.
5. Tale soluzione iconografi a ritorna in un bozzetto pubblicitario di Prampolini per il dentifricio Rodon: cfr. *ivi*, p. 71, pubblicato come senza data ma con ogni evidenza posteriore al 1927-28.
6. Richard J. Powell, *Black Art: A Cultural History*, Thames and Hudson, London- New York, 1997, p. 59.
7. Mark Godfrey (a cura di), *Pino Pascali* (catalogo della mostra, Milano, Fondazione Prada, 28 marzo-23 settembre 2024), Fondazione Prada, Milano, 2024, vol. 2, pp. 12-13, 20.
8. MLP 12-111, accompagnato da un singolo 7' EPM 7-125. L'immagine di copertina per l'originaria edizione Commodore del 1946 (#CR-2) realizzata da John DeVries rielabora un ritratto di Bob Adelman (1930-2016), fotografo americano specializzato nel documentare i movimenti civili statunitensi, avvicinandosi alla comunità black, lui bianco, grazie proprio alla passione per la musica jazz.
9. Albert C. Barnes, *The Art in Painting*, Harcourt, Braces and Company, New York, 1925; André Breton, *Le surréalisme et la peinture,* Gallimard, Paris, 1928.
10. Maurice Olender, *Razza e destino*, Bompiani, Milano, 2005.
11. Claude Lévi-Strauss, *Le strutture elementari della parentela*, Feltrinelli, Milano, 1969, p. 54.
12. Ugo Fabietti, *L'identità etnica. Storia e critica di un concetto equivoco,* Carocci, Roma, 2013, p. 43.
13. Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme*, Èditions Présence Africaine, Paris, 1955, p. 35; Albert Camus, *Banquet speech,* Stoccolma, 10 dicembre 1957. https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1957/camus/25232-banquet-speech-french, ultimo accesso 4/6/2025.
14. Carmen Belmonte, *Arte e colonialismo in Italia: oggetti, immagini, migrazioni (1882-1906)*, Marsilio, Venezia, 2021; Vanessa Righettoni, *Bianco su nero: iconografia della razza e guerra d'Etiopia*, Quodlibet, Macerata, 2018.
15. Stefano Velotti, *Sotto la soglia del controllo*, Laterza, Bari, 2024.
16. Aurélia Michel, *Il bianco e il nero. Indagine storica sull'ordine razzista*, Einaudi, Torino, 2021, p. 258.
17. "Text of the Statement of 1950", in *The Race concept: Results of an Inquiry,* Unesco, Paris, 1952, p. 98, https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000073351, ultimo accesso 4/6/2025.
18. Emanuele Ertola, *Il colonialismo degli italiani. Storia di un'ideologia*, Carocci, Roma, 2022.
19. Federico Faloppa, *Sbiancare un etiope*, Feltrinelli, Milano, 2022, p. 162.
20. Charles Taylor, "La politica del riconoscimento", in Jürgen Habermas e Charles Taylor, *Multiculturalismo*, Feltrinelli, Milano, 1998, p. 19.
21. Hans Georg Gadamer, *Verità e metodo*, Bompiani, Milano, pp. 352 e 356.
22. Taylor, cit., p. 60.
23. Adolf Portmann, *Frammenti biologici per una teoria dell'uomo*, a cura di Oreste Tolone, Mimesis, Milano-Udine, 2022.

Francesco Somaini e la scultura africana nella prima metà degli anni Cinquanta*

EMANUELE GRECO

«L'INTERESSE DELL'ARTISTA PER LA SCULTURA NEGRA E PRIMITIVA»

Nel catalogo ragionato della scultura di Francesco Somaini (1926-2005), soltanto in un caso, ovvero relativamente alla piccola serie dei *Motivi macabri*, ideata tra il 1952 e il 1953, compare un'esplicita indicazione della plastica africana, «la scultura negra e primitiva»,[1] come fonte d'ispirazione. Si tratta di un'eccezione che solleva interrogativi significativi sulle possibili relazioni tra la ricerca plastica di Somaini e le arti extraeuropee, in una fase cruciale di trasformazione del suo linguaggio. Le opere in questione, infatti, furono realizzate in un momento di intenso confronto con le esperienze artistiche d'Oltralpe, ormai consolidate, e, seppur in modo meno esplicito, con le culture visive africane. Del resto, negli stessi anni, questo interesse coinvolse anche altri scultori italiani, come attestano alcune opere coeve di Mirko Basaldella, o quelle di poco successive di Costantino Nivola e di Corrado Cagli.[2]

L'inizio degli anni Cinquanta, segnato da un radicale mutamento della poetica di Somaini rispetto alla prima formazione, rappresenta una fase tanto «problematica»[3] quanto stimolante da indagare nel suo complessivo percorso scultoreo. Inoltre, in un'ottica di retrospettiva storica, proprio in quegli anni di faticosi tentativi di ricerca e di aggiornamenti, si può forse rintracciare il primo scatto di "maturità" artistica dello scultore, nonché la

radice di quella sperimentazione continua che avrebbe caratterizzato tutto il suo sviluppo successivo, dalla fase informale a quella ambientale, fino all'ultima stagione contrassegnata da una figurazione mitico-simbolica.

Nato a Lomazzo nel 1926, a dieci anni Somaini si era trasferito con la famiglia a Como e da subito aveva deciso di dedicarsi alla scultura, eseguendo le prime prove sotto la guida di Pietro Clerici, uno scultore fortemente ancorato alla verità delle forme. Ancora giovanissimo aveva frequento il filosofo Franco Ciliberti, direttore dal 1938 della rivista *Valori Primordiali*, punto di riferimento di alcuni giovani architetti razionalisti e pittori astrattisti comaschi, attraverso il quale lo scultore sviluppò per la prima volta l'interesse per le antiche civiltà, spesso venate di un'aura esoterica, oltre a venire in contatto con il concetto di "primordiale", inteso come il principio primo, eterno e assoluto di tutti gli stili.[4] Nelle fasi finali del conflitto, Somaini riparò in Svizzera, dove proseguì da autodidatta la sua formazione, esercitandosi soprattutto sulla scultura di figura. Qui conobbe Meret Oppenheim, che lo avvicinò al Surrealismo e lo spinse ad acquistare alcuni numeri della rivista *Minotaure*. Proseguì poi la sua formazione all'Accademia di Belle Arti di Brera dove, tra il 1945 e il 1947, frequentò le lezioni di Giacomo Manzù. In questi anni l'orizzonte filosofico che interessava l'artista era il "Nuovo Umanesimo" di Jacques Maritain, contrassegnato da un'aspirazione religiosa verso l'assoluto. Allo stesso tempo, la sua arte, ancora figurativa, rifletteva una profonda esigenza di matrice "espressionista", declinata secondo un sentimento di angoscia esistenziale. Il legame poetico era con artisti come Vincent Van Gogh, James Ensor, Georges Rouault, ma anche George Grosz per l'impegno sociale. Espressionista però era per Somaini anche una certa ricerca di Pablo Picasso, del cui lavoro egli iniziò a interessarsi con particolare attenzione proprio in questo frangente, come dimostra l'acquisto, tra il 1945 e il 1946, di tre volumi sull'opera dello spagnolo.[5] In questa ottica, lo scultore non poteva che respingere gli eccessi formalistici di un certo "primitivismo" della scultura moderna, poiché, non riuscendo a cogliere le motivazioni profonde di quei creatori originari, finiva per produrre soltanto «un erroneo ritorno all'esteriore dei primitivi», trasformando l'artista moderno in un «neoclassico dei primitivi».[6] Allo stesso tempo, rifiutava l'astrazione, da lui considerata una condizione degradante e inumana, prediligendo un linguaggio artistico capace di mantenere ancora un legame, seppur tormentato, con la raffigurazione umana. Pur ritenendo inattuale la ricerca cubista,[7] Somaini si dimostrava interessato soprattutto alla scultura di Picasso, che avrebbe portato «una linfa ricca e sotterranea di nuove possibilità [...] da apprendere e da approfondire».[8]

Verso la fine degli anni Quaranta, le posizioni di Somaini cambiarono. Come per altri artisti della sua generazione, egli avvertiva l'esigenza di giungere a un'espressione pura della materia plastica, che, liberata dal vincolo dell'esattezza figurativa, potesse vivere nello spazio in un continuo mutare dinamico, scandito dal tempo. A tal fine, consapevole della «libertà assoluta concessa all'artista»,[9] Somaini introdusse significative

modifiche nel suo modo di lavorare: da una parte, attraverso una resa più astratta delle forme; dall'altra facendo proprie — con spirito spregiudicato — le esperienze più eterogenee del primo Novecento. In particolare, tornò a confrontarsi con le ricerche plastiche di Picasso — del quale, nel 1949, acquistò il volume sui disegni curato da Christian Zervos[10] —, a cui affiancò quelle organiche di Hans Arp, che tradusse però in una plastica in cui rimaneva ancora la memoria della figura umana, come si osserva in *Cabala* (o *Danzatrice*) del 1950. Si tratta di un aggiornamento stilistico frenetico che, nella prima metà del decennio successivo, avrebbe assunto sempre di più le caratteristiche di un cubismo sintetico, che lo avrebbe portato prima ad avvicinarsi al clima astrattista internazionale del Groupe Espace, fondato da André Bloc, e infine ad aderire nel 1955 al MAC-Espace. Come ha rilevato la critica, tra il 1950 e il 1954 l'opera di Somaini attraversa tre distinte fasi di ricerca d'ispirazione cubista. La prima è segnata da un'adesione a una sorta di "cubismo dinamico", caratterizzato da una frammentazione vitale della forma, con particolare attenzione rivolta all'opera di Jacques Lipchitz — del quale l'artista aveva acquistato una monografia, già alla fine degli anni Quaranta —,[11] ma anche a quelle di Henri Laurens e Henry Moore, le cui ricerche plastiche — insieme a quelle già "interiorizzate" di Arp — sarebbero state oggetto di un interessante saggio redatto da Somaini nel 1952.[12] In un secondo momento il linguaggio si fa vicino al "cubismo sintetico": le opere, di impronta totemica, si articolano attorno a un nucleo verticale centrale, da cui si dipanano, come fossero aggregate, volumi pieni e vuoti, zone concave e convesse, in un continuo mutare delle superfici. Nella terza, infine, si assiste a una più rigida strutturazione cubista dei piani: tagli netti profilano le masse, secondo una concezione architettonica e monumentale delle forme libere nello spazio, in sintonia con l'ideale della "sintesi delle arti".

È in questa fase di rinnovamento linguistico, in cui le forme diventano più astratte, assumendo caratteri geometrici, che Somaini — probabilmente anche grazie all'approfondimento dell'opera di Picasso — inizia a interessarsi in modo parallelo alla scultura africana, che diviene per lui una fonte visiva e un'ispirazione sotterranea, mai apertamente dichiarata, presente come suggestione nelle sue ricerche plastiche coeve. In particolare, proprio nei *Motivi macabri* — caratterizzati da un cubismo sintetico d'impianto totemico, da tematiche legate al concetto di morte, e da iconografie che evocano le teste, le maschere e gli idoli zoomorfi di civiltà extraeuropee — il contatto con le arti africane risulta più percepibile, sebbene mediato da altri motivi formali.

L'AFRICA NEI LIBRI: LA BIBLIOTECA DI SOMAINI

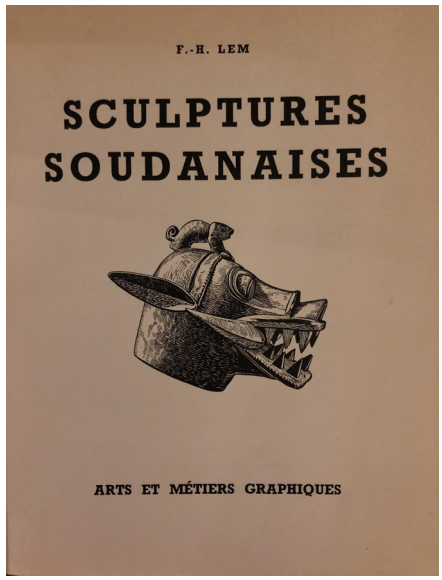
Nonostante l'acclarata attrazione di Somaini per le culture extraeuropee, in particolare quelle africane, testimoniata dai ricordi delle persone che gli furono vicine, ma anche dalla probabile visita al Musée de l'Homme nell'autunno del 1951,[13] dal viaggio di nozze in Marocco, nell'inverno dello stesso anno, e da quello in Egitto nell'inverno tra il 1955 e il 1956, non sono emersi finora scritti dell'autore che ne chiariscano la reale natura. Fa eccezione la già ricordata condanna della tendenza al "primitivismo" di alcuni scultori moderni, espressa in età giovanile.

Malgrado ciò, l'indagine sulla biblioteca personale di Somaini si è dimostrata un efficace strumento per esplorare la sua fascinazione per le arti extraeuropee. Infatti, come nel caso di altri artisti,[14] anche per lo scultore la biblioteca — fornitissima e aggiornatissima — era un mezzo di studio, nonché di indagine visiva e formale delle immagini riprodotte nei vari libri e cataloghi posseduti. Somaini si aggiornava regolarmente sulle principali novità editoriali internazionali, frequentando varie librerie o acquistando direttamente a Parigi, città che visitava con assiduità sin dai primi anni Cinquanta. Tra le riviste più consultate da Somaini in questi anni è *Art d'aujourd'hui*, diretta da Bloc, che proponeva vari stimoli "africanisti". In particolare, nella primavera del 1955, Léon Degand ribadiva il valore storico della plastica africana, pur dubitando della sua effettiva capacità di incidere sulle ricerche scultoree contemporanee, orientate verso un linguaggio astratto.[15]



1.
Frontespizio di *Le monde noir*, numero speciale (8-9) della rivista *Présence Africaine*, curato da Théodore Monod, Parigi 1950, Biblioteca personale di Francesco Somaini, Lomazzo (Co).

L'analisi dei testi raccolti da Somaini ha evidenziato la presenza di un nucleo rilevante di volumi dedicati alle arti africane, che lo scultore iniziò a reperire tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio dei Cinquanta — proseguendo poi con discontinuità fino agli anni Settanta —, in un arco temporale che coincide significativamente con la realizzazione delle opere del ciclo *Motivi macabri*. L'artista sembra prediligere i volumi corredati da un ricco apparato illustrativo, dedicati principalmente alle arti africane subsahariane, solitamente più essenziali nelle forme, ma anche alle maschere rituali e alle sculture totemiche. Dei tredici testi individuati, per lo più in lingua francese e inglese, nove sono stati effettivamente rintracciati, mentre quattro risultano al momento irreperibili.[16] Tra di essi figurano autori di primo piano, come lo scrittore francese André Malraux, con il celebre *Le Musée Imaginaire de la sculpture mondiale* del 1952,[17] lo storico dell'arte e archeologo americano Paul Stover Wingert, con *The sculpture of negro Africa* del 1950,[18] il naturalista francese Théodore Monod, curatore del numero speciale *Le monde noir* della rivista *Présence Africaine*[19] [fig. 1], l'etnologo francese Marcel Griaule, autore di *Arts de l'Afrique noire* del 1947, probabilmente acquistato dall'artista nel febbraio del 1949,[20] o ancora lo storico dell'arte tedesco Werner Schmalenbach, con *L'art nègre* del 1953.[21] Si trovano inoltre autori meno noti, come Georges Buraud, che pubblica nel 1948 *Les Masques,* dedicato alle maschere tribali,[22] e Frédéric Henri Lem, autore nello stesso anno di *Sculptures Soudanaises* [fig. 2], volume sulla storia e la cultura del Sudan francese, l'attuale Mali, anch'esso verosimilmente acquisito nel febbraio del 1949.[23]



2.
Frontespizio del volume di Frédéric-Henri Lem, *Sculptures Soudanaises*, Arts et mètiers graphiques, Paris, 1948, Biblioteca personale di Francesco Somaini, Lomazzo (Co).

Non mancano anche volumi di taglio più propriamente antropologico ed etnologico, tra cui opere di autorevoli studiosi come James George Frazer,[24] Lucién Lévy-Bruhl,[25] Leo Frobenius[26] ed Ewald Volhard,[27] pubblicate in traduzione italiana nella celebre "collana viola" — la *Collezione di studi religiosi, etnologici e psicologici* —, diretta da Cesare Pavese ed Ernesto de Martino per Einaudi tra il 1948 e il 1956. In seguito, l'artista si procurò anche alcuni dei più significativi studi dell'antropologo francese Claude Lévi-Strauss, editi tra il 1960 e il 1970 da Il Saggiatore nella collana *La Cultura*.

Se le fotografie nei volumi a stampa furono verosimilmente il principale tramite attraverso cui Somaini conobbe l'arte africana, negli anni Cinquanta egli potrebbe aver avuto modo di confrontarsi direttamente con queste opere, soprattutto alle esposizioni allestite in Italia e Francia.[28] Infatti, nel 1950, in occasione dell'Anno Santo, si tenne presso i Musei Vaticani un'importante mostra ufficiale, la prima nella penisola italiana dopo quella seminale alla Biennale di Venezia nel 1922, dedicata a *Le Arti nel Congo Belga e nel Ruanda-Urundi.*[29] È plausibile che, nel novembre del 1952, Somaini abbia visitato la mostra *Arte Negra*, curata da Alessandro von Hoerschelmann — appassionato di arti africane —, presso la galleria Il collezionista di Milano, la quale rappresentò la prima esposizione di arte africana tenutasi in uno spazio privato sul territorio nazionale.[30] Infine, nell'estate del 1955, lo scultore potrebbe essersi recato alla mostra *Les Arts africains*, allestita presso il Cercle Volney di Parigi, dove erano esposti anche cinque oggetti appartenenti alla collezione del pittore Alberto Magnelli, amico di Arp e figura di riferimento, al tempo, per i giovani artisti italiani interessati alle ricerche astratte.[31]

Uno stimolo decisivo per lo sviluppo dell'interesse di Somaini verso le arti extraeuropee, e in particolare africane, derivò probabilmente dall'incontro con Carlo Ludovico Ragghianti, una «persona così autorevole», «di forte e chiara personalità artistica»,[32] che proprio all'inizio degli anni Cinquanta, quando cominciava a occuparsi dell'opera del giovane scultore lombardo,[33] dava avvio alle proprie indagini sulle arti africane, aprendo così la strada agli studi di settore in Italia. Lo studioso considerava l'arte africana come un'esperienza di alterità "inclusiva",[34] una posizione già evidente nel primo pionieristico saggio *Classici negri*, pubblicato nel settembre-ottobre del 1952 — corredato da una ricca bibliografia che potrebbe essere stata utile allo stesso Somaini[35] — e dedicato ai bellissimi bronzi e terrecotte della civiltà di Ife, nell'antica Nigeria, che egli così descriveva: «Quasi mai traccia di naturalismo: anzi una costruzione rigorosa, architettonica della forma, che unifica in uno stesso modulo di ritmi grandiosi e penetranti le teste e le figure».[36]

Anche l'anno successivo, commentando una maschera dei Bo-Kota (Gabon), databile tra la fine del XVIII e gli inizi del XIX secolo e appartenente alla sua collezione, lo studioso sottolineava come l'astrazione stilistica fosse «innegabilmente [...] frutto di profondità spirituale»,[37] superiore quindi — e talvolta più sincera — rispetto a quella di

alcune realizzazioni astratte moderne. Parole che potevano certamente stimolare l'immaginazione di un giovane scultore come Somaini, al tempo impegnato nella ricerca di nuove forme astratte capaci di dialogare con l'ordine geometrico e architettonico, ma anche di accogliere e compenetrare tra loro tratti umani caratteristici, come la testa e il corpo. Un ulteriore spunto era offerto dall'idea di «accumulazione, partecipazione e completamento esterno su elementi animizzati ma già associati nell'immagine come effettive realtà particolari», caratteristica dei cosiddetti "feticci" dei Mayombé, che secondo Ragghianti era stata ripresa direttamente da Picasso in alcuni «esercizi "totemici" del 1931 compositi di oggetti d'uso antropomorfizzati».[38] Anche questa osservazione non poteva lasciare indifferente Somaini, allora interessato a comprendere le sperimentazioni plastiche del maestro spagnolo.

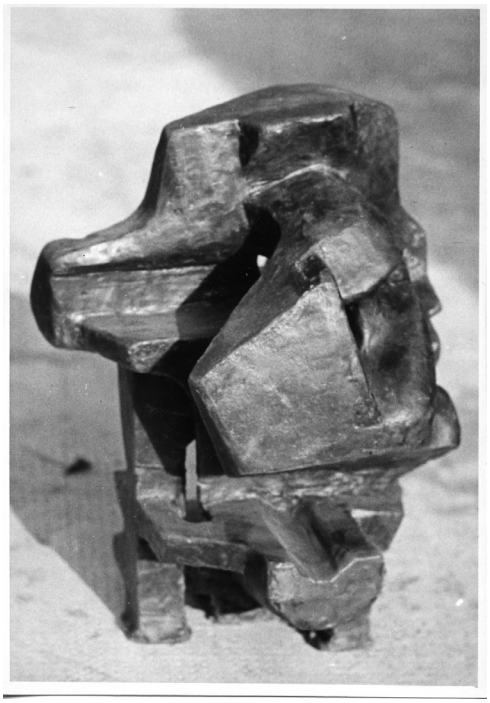
LE SCULTURE "AFRICANE" DI SOMAINI

Già il titolo con cui l'artista sceglieva di indicare la serie di opere realizzate tra il 1952 e il 1953, *Motivi macabri*, rivelava chiaramente il sentimento ispiratore di queste sculture, che si ponevano come riflessioni sulla morte, rappresentata nel suo aspetto più impressionante e spaventoso, se non addirittura truce e orrido. Pur non trattandosi di temi inediti — basti pensare alla tradizione tardomedievale della danza macabra o alle *vanitas* seicentesche —, furono alcuni autori moderni, come Ensor e Picasso, particolarmente apprezzati dal Somaini in formazione, a proporre a più riprese una rappresentazione "espressionista" della morte, attraverso elementi lugubri. È da notare che l'iconografia del teschio umano e animale conobbe una considerevole fortuna nell'arte europea tra gli anni Trenta e Quaranta, sia tra artisti di formazione espressionista, come Otto Dix e Max Beckmann, sia in ambito surrealista, con autori quali Alberto Giacometti, André Masson e Henry Moore. Non a caso, a partire dal 1946 e fino almeno ai primi anni del decennio successivo, l'artista affrontò con continuità il tema in una serie di disegni, dipinti e sculture, nella quale sembrava concentrarsi soprattutto sugli aspetti formali e materici degli elementi ossei, osservati da vicino su modelli — tra cui un cranio umano, donatogli dal suo primo maestro Clerici, oltre a uno equino e a uno bovino — conservati nel suo studio e restituiti spesso con un'aderenza ancora naturalistica o, nei casi di maggiore stilizzazione, con una riconoscibile corrispondenza alla struttura originaria del soggetto.[39]

Assai diversa è la poetica che anima la serie dei *Motivi macabri* in cui, nonostante un esplicito riferimento al tema — si tratta infatti dell'unico caso, in tutta la produzione dell'artista, in cui compare l'aggettivo "macabro" —, l'aspetto terrificante della morte è impersonificato da sculture composte da piani fortemente squadrati, tra loro aggregati, prive

di un punto di vista privilegiato. Se in alcuni casi specifiche angolazioni possono suggerire evocazioni antropomorfe, l'insieme di queste strutture risulta privo di riferimenti diretti a parti scheletriche umane o animali, iconografie che ritorneranno invece nei lavori successivi dello scultore.[40] In queste opere, dunque, l'artista sembra più interessato a un'allusione allegorica dell'aspetto orrido della morte, secondo un sentimento quasi animistico e magico, che a una sua rappresentazione visiva esplicita, attraverso la riproposizione di quegli elementi iconici già impiegati in passato. In questo senso, il riferimento ideale e formale ad alcuni stilemi ricorrenti nelle opere tradizionali africane — come la sintesi della maschera o lo slancio verticale del totem —, pur solitamente realizzati in legno, materiale lontano dalla sensibilità plastica di Somaini, e riletti attraverso il filtro delle ricerche plastiche cubiste di Picasso, Lipchitz e Laurens, poteva offrire un mezzo efficace per appagare quel bisogno di maggiore astrazione formale che egli stava allora ricercando nella sua scultura, evitando il ricorso a elementi iconici. L'interpretazione "macabra" attribuita dall'artista alle opere plastiche africane derivava probabilmente dalla lettura dei testi di antropologia presenti nella sua biblioteca. In tali volumi ricorrevano infatti frequenti riferimenti a credenze e riti connessi alla morte — tema centrale in ogni civiltà, e in particolare in quelle tradizionali africane —, che allo sguardo di un uomo europeo colto dell'epoca potevano apparire ancora avvolti nel mistero, ma anche intrisi di aspetti orridi e perturbanti. È plausibile che la scelta di porre sullo stesso piano le ricerche formali d'avanguardia e le espressioni tradizionali di culture "altre" riflettesse, per Somaini, la convinzione di una continuità ideale tra le civiltà antiche e quella contemporanea. Un simile orientamento teorico trovava riscontro nel volume *Il ramo d'oro. Studio della magia e della religione* di Frazer — presente nella biblioteca dall'artista —, in cui si leggeva: «in fin dei conti, le nostre somiglianze con i selvaggi sono ben più numerose delle differenze; e quello che abbiamo in comune con loro e che riteniamo vero e utile lo dobbiamo ai nostri progenitori selvaggi».[41]

Considerati dall'artista un apice della sua ricerca recente, due esemplari differenti di *Motivi macabri* furono inseriti — senza successo — tra le quattro opere presentate alla Biennale di Venezia del 1954.[42] Realizzate, come le altre sculture di questi anni, tramite l'intaglio diretto del blocco di cera con ferri arroventati — quasi delle "armi" infuocate con cui aggredire simbolicamente, in un rito dal sapore ancestrale, la materia viva —, queste opere si distinguono per la netta profilatura e la nitida politura dei piani costruttivi. La serie si articola in tre modelli diversi, di cui esistono esemplari formalmente identici ma con materiali e finiture differenti; fatto che ha indotto l'artista a numerarli in modo progressivo per sottolinearne la distinta intonazione cromatica. Nel primo modello, intitolato *Motivo macabro n. 1*, del 1952-53 [52-53 S/3/CF 1] [fig. 3,] rimasto allo stadio di bozzetto in cera, l'artista esplora il rapporto tra pieni e vuoti, tra parti concave e convesse, in una for-



3.
Francesco Somaini, *Motivo macabro n. 1*, (1952-1953), cera, 38x20 cm, opera distrutta (Crispolti-L. Somaini 2021, 52-53 S/3/CF 1). Foto Francesco Somaini, Lomazzo. Courtesy of Fondazione Francesco Somaini Scultore ETS.



4.
Francesco Somaini, *Motivo macabro I*, 1953, bronzo patinato su base in ferro doppia girevole, 39x27x27 cm, base 4x27,6x28 cm, Archivio Francesco Somaini (Crispolti-L. Somaini 2021, 53 S/3/CF 1 b). Foto Cesare Somaini, Milano. Courtesy of Fondazione Francesco Somaini Scultore ETS.

ma compatta che ricorda vagamente una testa o una maschera. Infatti, se per la solidità dei volumi, essa può evocare alcune teste picassiane, come il bronzo *Tête de femme (Fernande)* del 1909, o il gesso *Tête de femme* del 1932; i suoi profili mutevoli e vagamente zoomorfi possono richiamare le maschere a elmo o bifronti (Wanyugo) lignee dei Senufo (Costa d'Avorio), utilizzate nei riti funebri per rappresentare e allo stesso tempo controllare l'effigie del male. Nel secondo modello, intitolato *Motivo macabro I e II*, del 1953 [53 S/3/CF 1] [fig. 4], dove si conserva con maggior evidenza l'impostazione di un busto umano, si ritrovano ancora echi delle teste picassiane, ma anche di busti cubisti più squadrati come la *Tête de jeune fillette* del 1920 di Laurens, in calcare. A questi riferimenti si affiancano suggestioni tratte dal repertorio delle culture africane, scelte per la nitidezza dell'intaglio ligneo. Tra queste, Somaini potrebbe essere stato particolarmente colpito dalle riproduzioni fotografiche della statua della Fecondità, detta *Nimba*, della civiltà Baga (Guinea), o da maschere delle culture Dogon (Mali) e Luba (Repubblica Democratica del Congo). Il terzo modello, intitolato *Motivo macabro III e IV*, del 1953 [53 S/3/CF 2] [fig. 5], presenta una struttura totemica a sviluppo verticale, probabilmente derivata dalla stilizzazione di una figura umana intera. In questo caso, Somaini sembra guardare ancora alle sculture cubiste, in particolare a quelle in pietra di Laurens, come *Homme avec clarinette* del 1919 e *La femme au compotier* del 1921, nonché ai calcari di Lipchitz, tra cui *La Liseuse II* del 1919, e *Figure assise* del 1917. Parallelamente, egli potrebbe aver osservato con interesse le *silhouette* slanciate, sinuose e complesse di alcune figure lignee africane, tra cui una figura femminile della civiltà Dogon (Mali), un tamburo verticale con testa intagliata, della civiltà Bayaka (Repubblica Democratica del Congo), e una figura maschile stante della cultura Baga (Guinea).

L'ultimo modello di *Motivo macabro* fu chiaramente considerato dallo stesso Somaini come un punto di arrivo della sua ricerca in direzione non figurativa. L'esemplare in bronzo patinato fu infatti scelto per il *Premier Salon de la Sculpture Abstraite*, tenutosi alla Galerie Denise René di Parigi tra il dicembre 1954 e il gennaio 1955, e riprodotto su *Art d'Aujourd'hui,* nel dicembre del 1954,[43] accompagnato da un testo del critico Roger Bordier, che così descriveva la svolta astratta dello scultore:

> il est venu à l'abstrait tout naturellement, en travaillant ses formes, qu'en somme il n'a pas eu besoin de rompre brutalement avec une condition artistique pour répondre d'enthousiasme à une attirance nouvelle, la logique même de ses recherches l'ayant conduit à n'envisager plus la sculpture que par rapport à sa nature profonde.[44]



5.
Francesco Somaini, *Motivo macabro III*, 1953, bronzo patinato su base in ferro doppia girevole, 53x30x26 cm, base 3,5x19,5x19,5 cm, Archivio Francesco Somaini (Crispolti-L. Somaini 2021, 53 S/3/CF 2 a). Foto Cesare Somaini, Milano. Courtesy of Fondazione Francesco Somaini Scultore ETS.

NOTE

* Ringrazio la Fondazione Francesco Somaini, e in particolare la prof.ssa Luisa Somaini, per il costante sostegno alle mie ricerche e per la generosa disponibilità nel fornire notizie, documenti e materiali relativi allo scultore.

1. Enrico Crispolti e Luisa Somaini (a cura di), *Francesco Somaini. Catalogo ragionato della scultura*, Skira, Milano, 2021, p. 187.
2. Cfr. Francesco Paolo Campione e Maria Grazia Messina (a cura di), *Je suis l'autre. Giacometti, Picasso e gli altri: il primitivismo nella scultura del Novecento* (catalogo della mostra, Roma, Terme di Diocleziano, 28 settembre 2018-20 gennaio 2019; Lugano, Museo delle culture, 7 aprile-28 luglio 2019), Electa, Milano, 2018.
3. Alessandro Del Puppo, "Disegno, spazio, scultura", in Fulvio Irace, Luisa Somaini, Francesco Tedeschi (a cura di), *Somaini e Milano* (catalogo della mostra, Milano, Palazzo Reale, Museo del Novecento, Fondazione Somaini, 1 luglio-11 settembre 2022), Electa, Milano, 2022, pp. 34-41, p. 35.
4. Cfr. Franco Ciliberti, "Sul primordiale", *Valori Primordiali*, I, n. 1, febbraio 1938, p. 25.
5. Ramón Gómez de la Serna, *Completa e veridica istoria di Picasso e del cubismo*, Chiantore, Torino, 1945; Ramón Gómez de la Serna, *Picasso e il picassismo*, Corso, Roma, 1945; Sergio Solmi, *Pablo Picasso*, Ulrico Hoepli, Milano, 1945.
6. Lettera di Francesco Somaini a Jacques Maritain, 5 gennaio 1947, in Enrico Crispolti e Luisa Somaini (a cura di), *Francesco Somaini. Catalogo ragionato della scultura*, Skira, Milano, 2021, pp. 144-148, p. 148.
7. Cfr. Francesco Somaini, "Note per una revisione del cubismo", *Sentimento*, I, 15 gennaio 1946, pp. 16-17, poi in Enrico Crispolti e Luisa Somaini (a cura di), *Francesco Somaini,* cit., pp. 118-120.
8. Lettera di Francesco Somaini a Jacques Maritain, 5 gennaio 1947, in Enrico Crispolti e Luisa Somaini (a cura di), *Francesco Somaini,* cit., pp. 144-148, p. 148.
9. Cfr. Francesco Somaini, "Note per una revisione del

cubismo", cit., pp. 16-17, poi in Enrico Crispolti e Luisa Somaini (a cura di), *Francesco Somaini,* cit., pp. 118-120, p. 119.

10. Christian Zervos, *Dessins de Picasso, 1892-1948*, Editions "Cahiers d'Art", Paris, 1949.

11. *Jacques Lipchitz*, Editions Jean Boucher, Paris, 1947.

12. Francesco Somaini, "Laurens, Arp, Moore. Note su di un indirizzo della Scultura moderna", 1952, in Enrico Crispolti e Luisa Somaini (a cura di), *Francesco Somaini*, cit., pp. 168-169.

13. Nell'autunno del 1951, infatti, l'artista aveva visitato con l'amica critica Simone Frigerio vari musei e luoghi d'arte parigini. Cfr. Lettera di Simone Frigerio a Francesco Somaini, 6 novembre 1951, riportata in Giuseppe Appella e Luisa Somaini (a cura di), *Francesco Somaini: opere dal 1943 al 2005* (catalogo della mostra, Matera, Chiese rupestri Madonna delle Virtù e San Nicola dei Greci, 18 giugno-9 ottobre 2011), Edizioni della Cometa, Roma, 2011, p. 145.

14. Cfr. Alessandro della Latta (a cura di), *Renato Birolli: biblioteca*, Scalpendi, Milano, 2014.

15. Léon Degand, "La sculpture nègre", *Art d'aujourd'hui*, n. 3, maggio-giugno 1955, pp. 4-9, p. 6.

16. Cfr. Annemarie Schweeger-Hefel, *Afrikanische Bronzen*, Wolfrum, Wien, 1948; Leon Underwood, *Bronzes of West Africa*, Alec Tiranti Publisher, London, 1949; Leon Underwood, *Masks of West Africa*, Alec Tiranti Publisher, London, 1952; Fernand Benoit, *L'Afrique méditerranéenne: Algérie, Tunisie, Maroc*, Les Beaux-Arts, Paris, 1931.

17. André Malraux, *Le Musée Imaginaire de la sculpture mondiale*, Gallimard, Paris, 1952.

18. Paul S. Wingert, *The sculpture of negro Africa*, Columbia University Press, New York, 1950.

19. *Le monde noir*, numero speciale (8-9) di *Présence Africaine*, curato da Théodore Monod, Éditions du Seuil, Paris, 1950. L'artista possedeva anche il numero speciale successivo, *L'Art nègre* (10-11), curato da Alioune Diop nel 1951.

20. Marcel Griaule, *Arts de l'Afrique noire*, Les Éditions du Chêne, Paris, 1947. La data dell'acquisto (9 febbraio 1949) si può ipotizzare dalla presenza di una scritta autografa nella copertina del volume.

21. Werner Schmalenbach, *L'art nègre*, Les Éditions Holbein/Éditions Charles Massin & Cie, Bâle-Paris, 1953.

22. Georges Buraud, *Les Masques*, Éditions du Seuil, Paris, 1948.

23. Frédéric-Henri Lem, *Sculptures Soudanaises*, Arts et métiers graphiques, Paris, 1948. La data dell'acquisto (23 febbraio 1949) si deduce da una scritta autografa presente nella terza di copertina del volume.

24. James George Frazer, *Il ramo d'oro. Studio della magia*

e della religione (1890, ampliata nel 1915), 2 voll., Einaudi, Torino, 1950.

25. Lucien Lévy-Bruhl, *L'anima primitiva* (1927), Einaudi, Torino, 1948.

26. Leo Frobenius, *Storia della civiltà africana* (1933), Einaudi, Torino, 1950.

27. Ewald Volhard, *Il cannibalismo* (1939), Einaudi, Torino, 1949.

28. Cfr. Jean-Louis Paudrat, "Cronologia 1950-2008", in Chantal Dandrieu e Fabrizio Giovagnoni (a cura di), *Passione d'Africa. L'arte africana nelle collezioni italiane*, O - cina Libraria, Milano, 2009, pp. 215-237, p. 216.

29. Frans M. Olbrechts (a cura di), *Le Arti nel Congo Belga e nel Ruanda-Urundi* (catalogo della mostra, Musei Vaticani, 1950), CID: Centro d'informazione e di documentazione del Congo Belga e del Ruanda-Urundi, Bruxelles, 1950.

30. Alessandro von Hoerschelmann (a cura di), *Arte Negra* (catalogo della mostra, Milano, Galleria Il collezionista, novembre 1952), Tipografia speria, Milano, 1952.

31. *Les Arts africains* (catalogo della mostra, Paris, Cercle Volney, giugno-luglio 1955), André Tournon, Paris, 1955.

32. Minuta autografa di lettera di Francesco Somaini a Carlo Ludovico Ragghianti, n.d. [fine 1952/inizi 1953], Archivio Francesco Somaini.

33. Cfr. Emanuele Greco, "Francesco Somaini, scultore e pittore: qualche riflessione sul rapporto tra Ragghianti e Somaini negli anni cinquanta", in Luisa Somaini e Chiara Rampoldi (a cura di), *Somaini: immaginare scultura/la pittura (1950-1965)* (catalogo della mostra, Milano, Fondazione Francesco Somaini Scultore, 2 marzo - 30 settembre 2023), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2023, pp. 13-23.

34. Cfr. Marta Nezzo, "Carlo Ludovico Ragghianti: l'alterità come esperienza inclusiva", in Cristina Galassi (a cura di), *Critica d'arte e tutela in Italia figure e protagonisti nel secondo dopoguerra* (atti del convegno del X anniversario della Società italiana di storia della critica d'arte, Perugia 17-19 novembre 2015), Aguaplano, Passignano sul Trasimeno, 2017, pp. 249-261. Sul rapporto tra Ragghianti e le arti africane, si vedano anche: Ezio Bassani, "Carlo L. Ragghianti e l'arte africana. Cronaca di un incontro fortunato", *Critica d'arte*, 8 serie, a. LXXVI, n. 57-58, gennaio-giugno 2014, pp. 129-132; e Caterina Toschi, "Per una storia delle arti africane: Carlo Ludovico Ragghianti e la nascita di un Centro di Studi (1973-1989)", in Alessandra Acocella, Luca Pietro Nicoletti, Caterina Toschi (a cura di), *Straniere in Italia. La ricezione dal secondo dopoguerra delle arti e delle culture extraeuropee*, Quodlibet, Macerata, Fondazione Passaré, Milano, 2025, pp. 63-80.

35. Nel saggio, Ragghianti ricorda l'edizione italiana del testo di Frobenius del 1950 e lo scritto in inglese di Underwood del 1949, entrambi presenti, come si è detto, nella biblioteca di Somaini.

36. Carlo Ludovico Ragghianti, "Classici negri", *SeleArte*, I, n. 2, settembre-ottobre 1952, pp. 43-48, p. 48.

37. Carlo Ludovico Ragghianti, "Corrispondenza", *SeleArte*, I, n. 4, gennaio-febbraio 1953, pp. 3-4, p. 3. Nell'articolo è riprodotta anche l'immagine della scultura. Non è attualmente noto se egli possedesse anche altre opere extraeuropee e, più in generale, manca ancora uno studio specifi o sulla collezione d'arte del critico.

38. Carlo Ludovico Ragghianti, "Arte negra" (1949), in Id. (a cura di), *Il pungolo dell'arte*, Neri Pozza, Vicenza, 1956, pp. 37-47, p. 45.

39. Il teschio umano appare riprodotto in modo naturalistico nei primi bassorilievi del secondo dopoguerra, in opere come *Crocefissione* del 1946 [46 S/1/AA 20], *Studio di teschio* [47 S/1/AA 2] e *Moglie dell'impiccato* del 1947 [47 S/1/AA 5] e *Crocefissione* del 1947-48 [47-48 S/1/AA 1]. Alla fine del decennio, l'artista ritorna sul tema del cranio, sia umano sia animale, reso tuttavia con forme più essenziali e assolute. È il caso della serie dei *Cranii di cavallo* del 1948 [48 S/2/RAs 1 e ss.], del *Cranio taurino (con la grande cavità)* [49 S/2/RAs 2] e del *Ritratto primordiale* [49 S/2/RAs 3], entrambi del 1949. Nelle *Aracni* del 1952 [52 S/3/MoM 8 e ss.], il cranio è invece evocato in una forma fortemente stilizzata, attraverso l'alternanza di parti concave e convesse che si confi urano come un ancestrale luogo abitato. Tra il 1948 e il 1954 si colloca anche una serie cospicua di disegni, e almeno un dipinto a gra o, dedicati al teschio umano e animale, reso sia in forme naturalistiche che più sintetiche e talvolta quasi astratte.

40. Si pensi alla variante *Le due bandiere (II variante)* del 1966 [66 S/6/MMI 5] per il *Monumento ai Marinai d'Italia*, dove un teschio rovesciato compare alla base della scultura, alla serie dei *Troni della vita e della morte* (1968-69), in cui parti scheletriche sono evocate in negativo, e l'aggettivo "osseo" è riportato nel titolo [68 S/6/ReT 1 e ss.], e ad alcuni *Da sotto orizzontali* (1970), in cui il tema della caverna come archetipo abitativo è declinato attraverso le concavità di un cranio umano [70 S/7/DS 1 e 70 S/7/DS 2].

41. James George Frazer, *Il ramo d'oro. Studio della magia e della religione* (1890, ampliata nel 1915*)*, vol. I: *Re-maghi e dèi morituri*, Einaudi, Torino, 1950, p. 433.

42. Delle quattro opere presentate (*Motivo macabro II*, *Motivo macabro IV*, del 1953; *Grande Prigioniero. Prometeo incatenato*, del 1952-53; *Grande Guerriero*, del 1953), solo l'ultima fu esposta.

43. Cfr. *Premier Salon de la Sculpture Abstraite* (catalogo della mostra, Parigi, Galerie Denise René, 10 dicembre 1954-15 gennaio 1955), Paris, 1954.

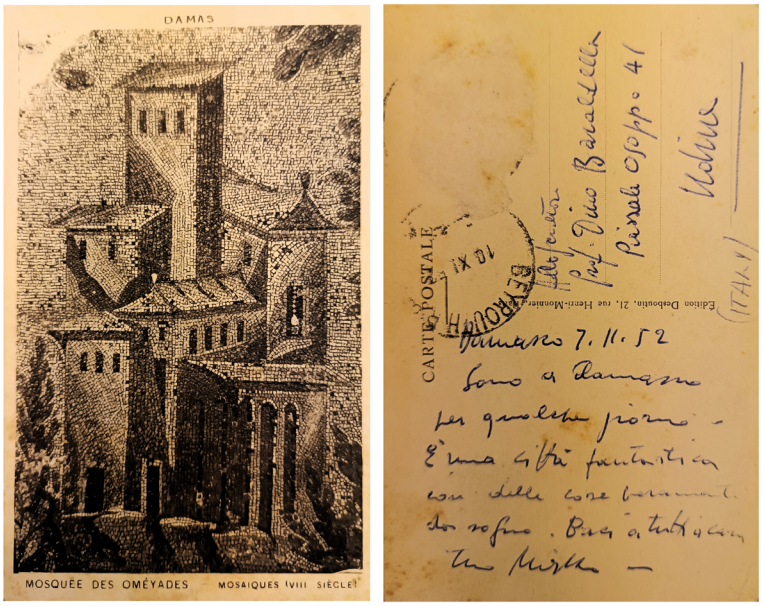
44. Roger Bordier, "Puissance de Somaini", *Art d'Aujourd'hui,* n. 8, serie 5, dicembre 1954, p. 10.

Mirko Basaldella tra Mediterraneo e America, alla scoperta di nuovi archetipi e miti

WILLIAM CORTES CASARRUBIOS

Il 7 novembre 1952 Mirko Basaldella inviò al fratello maggiore Dino una cartolina raffigurante i mosaici omayyadi della Grande Moschea di Damasco. Lo scultore friulano, spesso parco di parole nelle sue missive, sempre molto pragmatiche e sintetiche, lodava la capitale siriana come una «città fantastica, con delle cose veramente da sogno» [fig. 1].[1] Sicuramente l'esperienza dei viaggi in Medio Oriente — sappiamo che in quel periodo visitò Siria, Libano e Giordania — costituì una tappa importante all'interno della carriera dello scultore, che per la prima volta poteva fare esperienza diretta di un mondo "nuovo" ed esotico, ricco di storia, arte e artigianato, dalle decorazioni sontuose, fitte in quell'*horror vacui* che avrebbe caratterizzato la pelle di molte sue sculture del dopoguerra.

Sin dagli anni Trenta, l'artista udinese si era dimostrato particolarmente ricettivo nei confronti delle arti extraeuropee. Se la sua carriera iniziò ufficialmente con la prima esposizione d'"arte nuova" in Friuli, inaugurata nel 1928 con il titolo evocativo *I Mostra della Scuola Friulana d'Avanguardia*, sicuramente la data più significativa per lo sviluppo successivo della sua attività artistica fu il 1934, anno in cui decise di trasferirsi a Roma dopo aver lavorato con Arturo Martini a Monza.[2] Qui, anche grazie alla mediazione del fratello Afro, che si era stabilito nella capitale cinque anni prima, Mirko conobbe Corrado Cagli, che divenne presto amico intimo e figura centrale all'interno della sua formazione. È proprio in questo contesto, come si desume da alcuni articoli pubblicati da Cagli sulla rivista *Quadrante*, che nasce quella tendenza di un "ritorno al primordio" che sosteneva la necessità di riscoprire nuovi miti e for-



1.
Mirko Basaldella, cartolina di Damasco inviata al fratello Dino Basaldella, 1952.

me all'interno dell'arte del passato.[3] Questa andava riconsiderata nella sua interezza, includendo anche manifestazioni considerate primitive e anticlassiche. Se la critica dell'epoca si trovava concorde nel ritrovare all'interno della sperimentazione artistica di Mirko un'attenzione speciale nei confronti delle arti antiche del Mediterraneo, tra cui, in particolare, quella etrusca, è attestata da parte di Fortunato Bellonzi anche l'assidua frequentazione da parte dell'artista del Reale Museo Preistorico-Etnografico Luigi Pigorini di Roma.[4] Qui Mirko aveva la possibilità di ammirare una collezione significativa di arte extraeuropea, tra cui alcuni reperti provenienti dalla Mesoamerica, dall'America centrale e dal mondo andino. Nella fattispecie, si può forse ipotizzare una riflessione di Mirko — un friulano a Roma, entrambi luoghi dalla forte tradizione musiva — sulla scultura mosaicata mesoamericana, di cui il museo romano conservava alcuni esemplari, tra i quali due notevoli maschere votive già segnalate tra le opere maggiori del museo nella guida del 1937.[5] Nel corso degli anni, a questo tipo di produzione dell'America antica è stata associata dagli studi e dalla critica l'opera realizzata da Basaldella nel 1944 intitolata *Furore*, oggi conservata a Villa Torlonia.[6] Al di là dell'effettiva influenza che possa aver esercitato tale tipo di espressione artistica sulla sua carriera, la maschera del Museo Pigorini poteva aver colpito l'artista udinese non solo in quanto opera significativa della cultura azteca (seppur oggi attribuita alla tradizione stilistica mixteco-puebla, specializzata nell'ornato a mosaico), ma anche per l'elaborata tecnica del mosaico su legno, realizzato con tessere di turchese, madre-

perla, gusci di conchiglia e altre pietre dure.[7] Si può inoltre osservare che fin da questo momento della sua vita troviamo nell'opera di Mirko un interesse per l'iconografia della maschera, che rimarrà costante nella sua produzione fino alla prematura scomparsa nel 1969.

Se l'incontro con le arti extraeuropee prima della guerra era stato ancora di natura sporadica e occasionale, non arrivando ad incidere profondamente nell'operato di Mirko, la sua carriera cambiò sicuramente a partire dagli anni Cinquanta. Ciò avvenne soprattutto dopo la realizzazione, tra il 1950 e il 1952, di quelle che saranno ricordate come le sue più importanti commissioni pubbliche: le cancellate per il Mausoleo delle Fosse Ardeatine e il soffitto della sala plenaria della F.A.O. a Roma.[8] Queste opere ben esemplificavano la ricerca artistica dei primi anni del secondo dopoguerra, in cui lo scultore alternava suggestioni picassiane, condivise anche dai fratelli Afro e Dino, con una ricerca spaziale che lo conduceva a realizzare strutture diafane, probabilmente memori della lezione di artisti esteri come Henry Moore o Jean Arp.[9]

Il viaggio in Medio Oriente del 1952 — purtroppo non ricostruibile nel dettaglio dal momento che non si conoscono le singole tappe dalla documentazione archivistica — portò lo scultore a un nuovo "ritorno al primordio", da cui nacque la serie di sculture in cemento e in bronzo nota come *Personaggi d'Oriente*, anche grazie alla monografia dedicata a Mirko da Enrico Crispolti.[10] A partire dal 1953 iniziò a realizzare sculture che evocavano personaggi del mito o figure legate a rituali e tradizioni ancestrali. Queste venivano ricoperte da una trama di motivi astratti geometrici e fitoformi che erano molto probabilmente mutuati dalla conoscenza diretta, in Medio Oriente, dell'arte tessile islamica.[11] L'interesse di Mirko si rivolse sicuramente anche verso la tradizione musiva e la decorazione architettonica omayyade, di cui si può vedere un esempio significativo nel Palazzo di Hishām. Questa presentava creature mitologiche alternate a figure umane come guerrieri, suonatori e danzatrici, che popoleranno anche l'immaginario di Mirko negli anni a seguire. Simili iconografie erano del resto presenti anche nell'arte sasanide, ittita e palmirena, le cui opere erano già all'epoca conservate presso il Museo di Damasco, riaperto al pubblico negli anni Trenta e riallestito nel 1950.[12] Nell'alternanza di pieni e vuoti, di forme concave e convesse, che presentano alcuni *Personaggi d'Oriente* si può forse scorgere l'influenza della decorazione tipica islamica del *muqarnas*.

Coeve ai *Personaggi d'Oriente* si collocano anche le sculture di animali mitici e creature d'invenzione, tra cui i *Leoni urlanti* e le *Chimere*, che Mirko portò in mostra alla Biennale di Venezia nelle edizioni del 1954 e del 1960 [fig. 2].[13] In questo senso, l'iconografia ereditata da Arturo Martini e dall'arte etrusca, già sperimentata in alcune chimere realizzate prima della guerra, veniva trasformata proprio alla luce delle riflessioni sull'arte islamica e mediorientale, oltre che da altre possibili suggestioni percepite durante il suo viaggio.[14] Un titolo così specifico

come *Leone di Damasco* non poteva non nascere anche da reminiscenze d'infanzia, in quanto condivideva il titolo di uno dei più celebri romanzi d'avventura per ragazzi, il *Leone di Damasco* di Salgari, edito nel 1910 e reso cinematograficamente in un film del 1942.

Non si può però dimenticare il profondo interesse che l'artista ebbe nei confronti dell'arte extraeuropea in generale, risvegliatosi ancora più intensamente dopo i viaggi all'estero. Numerose sono, in effetti, le suggestioni e gli influssi che si possono ritrovare nelle trame simboliche e arcaiche che rivestono le sculture di Mirko nel corso degli anni Cinquanta. Del resto, nella biblioteca di Dino e Mirko Basaldella — oggi parzialmente conservata presso l'Archivio della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma — si ritrovano testi sull'arte orientale antica, tra cui *L'arte dell'Asia Orientale* di Albino Galvano, del 1938, e *L'arte degli Ittiti* di Ottone Weber, nell'edizione di "Valori Plastici" del 1920.[15] Anche dall'arte ittita e soprattutto dai bronzi cinesi si possono trarre alcuni dei motivi che troviamo sulle superfici delle sculture di Mirko di quegli anni. In particolare, l'arte del metallo della dinastia Shang poteva aver affascinato lo scultore udinese per la caratteristica "tessile" della superficie scultorea, totalmente ricoperta di segni e simboli.

Come accennato, un altro importante fattore da considerare fu lo scambio reciproco e l'influenza artistica e intellettuale esercitata da Corrado Cagli su Mirko. A seguito del matrimonio di quest'ultimo con la sorella Serena, il pittore, tornato stabilmente in Italia dopo la sua espe-

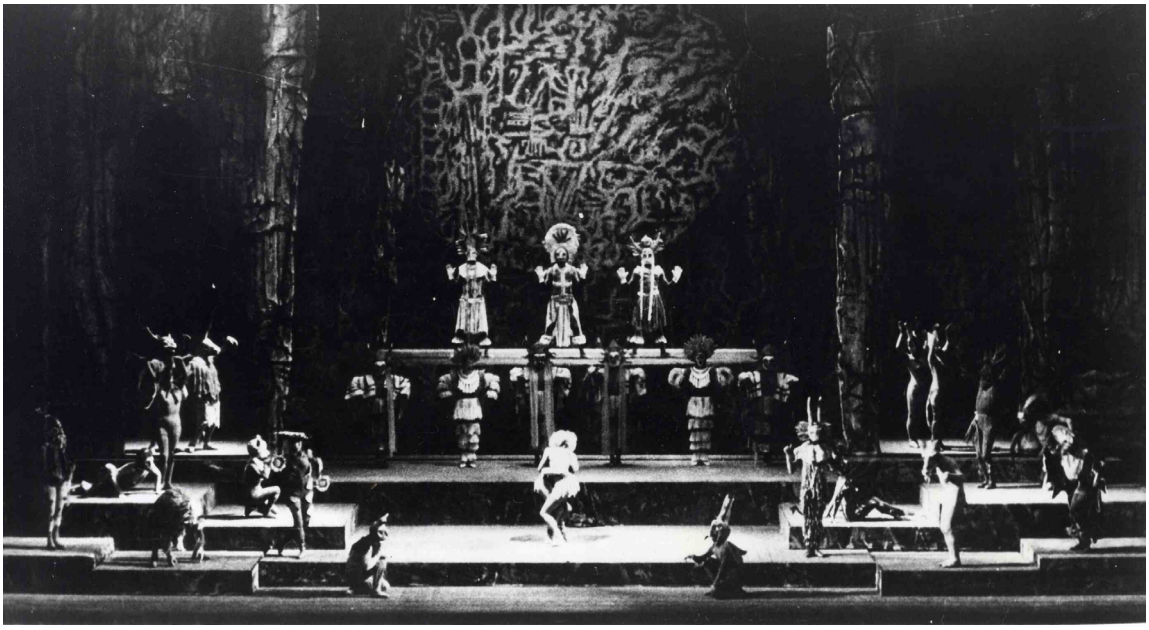


2.
Mirko Basaldella, *Senza titolo*,
1953-1955 circa.

rienza negli Stati Uniti, riallacciò i rapporti col cognato. Fu probabilmente Cagli che introdusse lo scultore all'arte dei nativi americani e ad alcune iconografie totemiche e precolombiane che caratterizzeranno la sua produzione, soprattutto negli anni successivi alla presa di servizio ad Harvard come insegnante. Del resto, lui stesso popolava le proprie opere pittoriche di motivi tribali e arcaici, probabilmente derivati da una conoscenza diretta dell'arte d'oltreoceano.[16] Nei dipinti di Cagli di quegli anni è in effetti difficile separare le suggestioni acquisite in America da quelle mutuate dall'arte africana e delle antiche civiltà del Mediterraneo, la cui continua riscoperta proseguiva nel secondo dopoguerra (si pensi ad esempio al rinnovato interesse nel secondo dopoguerra nei confronti dell'arte nuragica con le mostre di Venezia e Roma).[17] In alcuni casi, il pittore rendeva espliciti nel titolo delle proprie opere alcuni riferimenti diretti alle Americhe. In questo senso, è emblematica *Memorie dei Basket Makers* (1954), che si ricollega all'omonima cultura proto-pueblo, diffusasi nell'attuale Arizona tra 1500 e 750 a.C. Cagli, sfruttava una commistione di simboli e figure arcaiche per creare un nuovo immaginario visivo primordiale, che influenzerà la carriera di Mirko come pittore, ancora poco studiata e valorizzata anche a livello museale.

La Roma del secondo dopoguerra era del resto un ambiente estremamente ricettivo nei confronti di una rivalutazione del "primitivo", del "primordiale", diciture che spesso raccoglievano forme d'arte extraeuropea così come quelle nate dalla protostoria del Vecchio Continente. Una delle figure più influenti all'interno di questo generale sentimento di interesse verso certi tipi di arte "anticlassica" fu Emilio Villa, poeta, critico e filologo molto vicino allo stesso Cagli, nonché redattore della rivista *Arti Visive*, all'interno della quale nel 1953 pubblicò un intervento dall'eloquente titolo *Ciò che è primitivo*.[18] Qui si interrogava sui possibili legami e stimoli che l'arte moderna poteva trarre dal passato più "primitivo", senza voler cercare necessariamente una distinzione, ad esempio, tra la Venere di Willendorf e i bronzi del Benin.[19] Villa era un profondo conoscitore anche dell'arte precolombiana e dell'America Latina, come dimostrato dai suoi interventi per la rivista brasiliana fondata da Pietro e Lina Bo Bardi *Habitat*, pubblicata tra il 1950 e il 1954.[20] Anche Enrico Crispolti, in un suo articolo del 1958 dal titolo *Manufatti arcaici*, pubblicato su *Civiltà delle Macchine*, sottolineava come nel moderno design si potessero trovare delle tangenze e delle similitudini con i prodotti delle più antiche culture del passato, proponendo un interessante parallelo tra il design e l'arte contemporanea e oggetti di uso quotidiano provenienti dagli scavi archeologici messicani.[21]

Seppure Mirko sia stato apprezzato soprattutto come scultore, sin dall'inizio della sua carriera affiancò alla principale produzione artistica il disegno e la pittura, nonché il mosaico.[22] Al rientro a Roma dopo la guerra, nel 1947, alla prima mostra dedicata all'artista nella capitale vennero esposti alcuni dipinti e cinque di questi figuravano assieme a una selezione di nove sculture anche nella sala a lui dedicata



3.
Mirko Basaldella, scenografia per il balletto *«La Creazione del Mondo»* al Teatro dell'Opera di Roma, 1955-1956.

Per gentile concessione della Fondazione Teatro dell'Opera di Roma – Archivio Storico.

alla Biennale di Venezia del 1954.[23] Come notava già Enrico Crispolti nel suo studio dedicato ai tre fratelli Basaldella, il quale ancora oggi è tra i pochi a dare pieno risalto alla attività di Mirko come pittore, i dipinti dell'artista friulano nascevano dal disegno e la sua sperimentazione su carta era strettamente legata alla parallela ricerca scultorea.[24] Ciò si può apprezzare, ad esempio, in alcune invenzioni dei primi anni Cinquanta, in cui le figure sono rese tramite sintetiche linee intrecciate che ricordano le creazioni coeve con fili metallici e i bassorilievi ritagliati. Precisamente per questo forte legame con la scultura, dopo il 1953, assieme ai *Personaggi d'Oriente*, nacque anche una serie di tempere e pastelli cerosi su carta che riportavano con colori vivi e spesso fondi oro — probabilmente memori dei mosaici dell'arte islamica e bizantina — tutta una serie di figure relazionate al mito e all'immaginario orientale, come Gilgamesh e Salomone, in cui era evidente il legame con una più generica atmosfera rituale e misterica.[25] Questi influssi e suggestioni vennero trasferiti da Mirko anche nella scenografia e nei costumi realizzati per il balletto *La Creazione del Mondo* — musicato da Darius Milhaud con la coreografia di Aurél Miholy Milloss — rappresentato al Teatro dell'Opera di Roma tra 1955 e 1956 [fig. 3].[26] La scena era occupata da due animali fantastici, simili ai leoni di Damasco e alle chimere degli stessi anni, mentre i costumi ben si adattavano all'universo del primordio narrato dal balletto, popolato da antiche divinità e stregoni.

Se la pittura di Mirko nel corso degli anni Cinquanta era sicuramente connessa ai coevi esiti di Corrado Cagli, nonché strettamente collegata ai contemporanei rilievi ed intagli scultorei, si può notare come nel tempo le due sfere della produzione dell'artista diventino sempre più autonome. La pittura si trasferì in una dimensione più prettamente figurativa e nelle opere realizzate dalla seconda metà del decennio in poi si ritrovano ancora una volta, oltre a nuovi personaggi di ispirazione orientale, una serie di figure e maschere sicuramente mutuate dal mondo americano.[27] In alcuni pastelli di questo periodo anche il fratello Dino Basaldella, in una lettera del 1961, rintracciava l'ispirazione "orientalista" e una resa "tessile" del disegno: «Ti ricordi di quella serie di disegni, chiamiamoli così, a colori *caran d'ache*, che alcuni anni fa avevi portato su a Udine? Erano delle figure di una sensibilità, oserei dire, orientale, fatte di un sottile ricamo appena percettibile, di un colore intenso».[28]

«In America mi aspetterà un periodo certamente interessante ma duro», scriveva Mirko al fratello Dino nel 1957 parlando del suo trasferimento a Cambridge, in Massachusetts, dove era stato chiamato a insegnare al Carpenter Center for the Visual Arts di Harvard.[29] Negli Stati Uniti rimase, salvo alcuni periodi in cui tornò in Italia, fino al 1969, anno della morte. L'ambiente artistico americano costituì per Mirko una innegabile fonte di ispirazione e non solo per il fascino esercitato su di lui dall'arte dei nativi americani, all'epoca chiamati generalmente "indiani d'America". Oltre alla possibilità di approfondire il già alimentato interesse nei confronti delle culture mesoamericane e precolombiane Mirko entrò in contatto anche con gli esiti più contemporanei del New Dada.[30] La propensione per l'assemblaggio portò l'artista a sperimentare con diversi materiali fino ad allora poco utilizzati nella sua produzione. Tra questi, comparivano anche prodotti industriali di uso comune, nonché materiali di scarto come legna grezza non rifinita. Un esempio di commistione tra arte dell'America antica e quella contemporanea è una serie di sculture realizzate in bronzo usando le scatole di cartone delle uova, oggetto allora più diffuso nei negozi e nei mercati americani che nell'Italia degli anni Cinquanta.

Il contesto in cui giunse Mirko era quello di un'America che a livello museale e di studi accademici stava riscoprendo e valorizzando le sue culture del passato. Fin dagli anni Trenta a New York aveva aperto l'importante collezione di arte nativo-americana di George Gustav Heye, che raccoglieva totem e maschere delle culture autoctone, disposte ancora in un allestimento di natura etnografica.[31] All'interno di questo tipo di esposizione, i totem lignei, caratterizzati da elementi animali e antropomorfi sovrapposti su più livelli, assumevano un ruolo simbolico e rappresentativo. Del resto, negli stessi anni, anche all'interno delle scuole pubbliche americane il motivo del totem era oggetto di laboratorio artistico sin dall'infanzia, favorendo la creatività attraverso una forma d'arte vista come retaggio autoctono e quindi propriamente americano.[32] La forma del totem, in cui rocchi astratti si alternavano a

elementi animali, tutti uniformati da una colorazione viva del legno, doveva costituire per Mirko un terreno di sperimentazione artistica ideale. Permetteva infatti all'artista di portare avanti alcune delle sue vie di ricerca privilegiate sin dai primi anni del secondo dopoguerra: l'unione indissolubile tra forme astratte e organiche, la persistenza dell'arte antica e primitiva nel moderno, la costruzione di strutture verticali nello spazio e la resa plastica dei volumi per elementi sovrapposti e assemblati. All'interno della struttura del totem si ritrovava anche l'iconografia della maschera votiva, dalle caratteristiche animali o antropomorfe, che aveva interessato Mirko fin da giovane. Molte erano le maschere esposte nelle collezioni statunitensi di quegli anni, spesso caratterizzate da incastri di motivi geometrici dai colori vivi e diversi tra loro.[33] Tutto questo universo visivo iniziò ad entrare sempre più assiduamente all'interno della produzione di Mirko, come testimonia, ad esempio, il *Totem* bronzeo del 1959, regalato dagli eredi alla città di Udine negli anni Settanta [fig. 4].[34] La sua ricerca divenne più varia anche grazie alla diversità dei materiali utilizzati, tra cui precisamente il legno, che nell'ultima parte della vita dell'artista svolse un ruolo da protagonista. In questo modo, egli poteva utilizzare colori e forme dei legni totemici e dei trofei tribali, proponendo una sorta di quella che potremmo chiamare una scultura "neo-nativa", come si può osservare nel caso dell'*Idolo* del Museo del 900 di Firenze.[35]



4.
Mirko Basaldella, *Totem*, 1959.



5.
Mirko Basaldella, *Initiation*
al Krannert Art Museum, Urbana,
1961.

Parallelamente alla scoperta dell'arte dei popoli nativi del Nord America, negli Stati Uniti Mirko poté approfondire la conoscenza dell'arte precolombiana. Gli anni di insegnamento di Mirko ad Harvard furono del resto gli stessi che videro la nascita di una ricca serie di nuovi studi e di pubblicazioni volti a rivalutare e studiare l'arte delle civiltà nate nell'America centrale e meridionale prima dell'arrivo degli Europei. Tra queste, di grande interesse gli studi di Samuel Lothrop e George Kubler, autore del primo testo scientifico veramente completo e comprensivo sull'argomento, *The Art and Architecture of Ancient America* (1962), edito all'interno della serie enciclopedica Pelican History of Art.[36] Numerosi erano anche i testi scritti o tradotti in italiano dedicati alle civiltà americane, ricchi di corredi iconografici che spesso si focalizzavano, tramite disegni e schemi grafici, sull'opulenza dei motivi decorativi dell'arte mesoamericana.[37] Questi ultimi erano estremamente affini a quelli di Mirko anche nel ricoprire interamente le superfici delle sculture, sia di figure umane che animali. L'influenza dell'arte mesoamericana nella produzione di Mirko si riscontra sicuramente in sculture come *Don Chisciotte* (1966) o il *San Martino* (1966) dei Musei Vaticani, in cui le figure sono direttamente mutuate dall'arte maya non solo per il trattamento dei volti e per la caratterizzazione della decorazione della superficie, ma anche per la costruzione volumetrica in blocchi. Nelle sculture realizzate tramite il ritaglio di sottili superfici metalliche, come *Re Salomone* (1960), si potrebbe rilevare un'attenta osservazione da parte dell'artista della vasta produzione orafa dell'America Antica, spesso rappresentata dalle immagini di alcuni esemplari peruviani e colombiani anche nella bibliografia coeva.[38] Qui, animali, volti e maschere sono ricavati sovrapponendo sottili lamine d'oro. Del resto, negli stessi bassorilievi prodotti

da Mirko tra la metà degli anni Cinquanta e i Sessanta, ricavati dall'incisione e ritaglio di superfici in rame, si scorgono volti e forme organiche stilizzate all'interno di intricate trame geometriche.

Per concludere, le influenze e gli stimoli che Mirko recepì in America e su cui lavorò costantemente nell'ultima parte della sua vita, si rilevano in una riuscita sintesi nella sua più importante commissione pubblica statunitense. L'opera *Initiation*, da collocarsi all'entrata sud del Krannert Art Museum dell'University of Illinois ad Urbana, fu portata a compimento nel 1961 [fig. 5].[39] La scultura in bronzo di tre metri venne eretta su una piattaforma di marmo bianco all'ingresso del museo.[40] Questa posizione monumentale veniva accentuata da una vasca d'acqua, in seguito sostituita da un giardino, posta di fronte alla facciata dell'edificio progettato da Ambrose Richardson.[41] L'opera, ancora *in situ*, presenta non solo le caratteristiche totemiche e animistiche dell'arte dei nativi americani, ma anche quella tecnica del ritaglio di piani scultorei sovrapposti e intersecanti che caratterizzava le sculture dorate dell'America precolombiana. Infine, la superficie era trattata con quella stessa fitta tessile trama di simboli così identificativa di tutta la produzione di Mirko.[42] *Initiation* testimonia la permeabilità della fantasia dell'artista rispetto alle diverse fonti utilizzate nel corso della sua carriera — orientali, africane o americane — le quali nelle sue opere si ritrovano amalgamate in maniera libera, in commistioni del tutto personali volte a raggiungere un effetto di insieme sperimentale e originale.

NOTE

1. La cartolina, recante timbro postale di Beirut, ci informa del fatto che Mirko Basaldella visitò anche il Libano durante il suo viaggio in Medio Oriente. Roma, Archivio della Galleria Nazionale, Fondo Dino Basaldella, Corrispondenza, *Cartolina postale recante l'immagine dei mosaici della Moschea degli Omayyadi di Damasco*, 7 novembre 1952.
2. Ad oggi, la bibliografia più completa ed esaustiva è caratterizzata dai testi di Enrico Crispolti: Enrico Crispolti, *La scultura di Mirko*, Bora, Bologna, 1974; Id., *I Basaldella: Dino, Mirko, Afro,* Casamassima, Udine, 2010. Si citano inoltre: Alessandro Del Puppo, *Organizzare il debutto. Prime esposizioni di Dino, Mirko e Afro Basaldella*, in Flavio Fergonzi e Caterina Furlan (a cura di), *Ado Furlan nella scultura italiana del Novecento*, Forum, Udine, 2006, pp. 105-116; Giuseppe Appella e Isabella Reale (a cura di), *Mirko: opere dal 1933 al 1969* (catalogo della mostra, Matera, Chiesa di Madonna delle Virtù, Chiesa di San Nicola dei Greci, MUSMA – Museo della Scultura Contemporanea, 23 giugno-14 ottobre 2007), Edizioni della Cometa, Roma, 2007. L'esposizione più completa mai realizzata sui fratelli Basaldella fu quella curata da Enrico Crispolti e Isabella Reale a Udine nel 1987: Enrico Crispolti e Isabella Reale, *Dino, Mirko, Afro Basaldella* (catalogo della mostra, Udine, Castello, Galleria d'Arte moderna, 20 giugno-31 ottobre 1987), Mazzotta, Milano, 1987; William Cortes Casarrubios, "'Dino, Mirko, Afro Basaldella' a Udine. Storia di una mostra tra museo e spazio urbano", *Opus Incertum*, n. 10, 2024, pp. 104-113.
3. «In un'alba di primordio tutto è nuovamente da rifare e la fantasia rivive tutti gli stupori e trema di tutti i misteri». Corrado Cagli, "Anticipi sulla Scuola di Roma", *Quadrante*, n. 6, ottobre 1933, p. 36.
4. Fortunato Bellonzi, *Cammini dell'arte*, Danesi, Roma, 1946, p. 77.
5. *Il Regio Museo Preistorico- Etnografico "Luigi Pigorini" di Roma*, Libreria dello Stato, Roma, 1937, p. 40.
6. Giuseppe Marchiori, *Scultura italiana moderna*, Alfieri, Venezia, 1953, pp. 42-43; Alfonso Panzetta e Daniele Torcellini (a cura di), *Montezuma Fontana Mirko. La scultura in mosaico dalle origini a oggi* (catalogo della

mostra, Ravenna, MAR, ottobre 2017-gennaio 2018), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2017, pp. 20-24.

7. Bruce Edelstein e Valentina Conticelli (a cura di), *Eleonora di Toledo e l'invenzione della corte dei Medici a Firenze* (catalogo della mostra, Firenze, Galleria degli Uffiz e Museo degli Argenti, 7 febbraio-14 maggio 2023), Sillabe, Livorno, 2023, pp. 232-233.
8. Giuseppe Marchiori, "Mirko inventa altre cose", *La Fiera letteraria*, VII, n. 14, 6 aprile, 1952, p. 6; Corrado Maltese, *Mirko. Cancelli delle Fosse Ardeatine*, Roma, 1968.
9. Raffaele Carrieri, *Pittura e scultura d'avanguardia in Italia (1890-1950)*, Il Bulino, Milano, 1950, p. 278.
10. Enrico Crispolti, *La scultura di Mirko*, cit., pp. 121-133.
11. È noto – anche attraverso la testimonianza degli eredi – l'interesse di Mirko Basaldella per l'arte del tappeto, di cui conservava nella casa romana di Via del Babuino numerosi esemplari, spesso sovrapposti per mancanza di spazio.
12. Muhammad Abu al-Faraj al-Ush, *A Concise Guide to the National Museum of Damascus*, Damascus, 1969.
13. *XXVII Biennale Internazionale d'Arte. Catalogo*, Biennale di Venezia, Venezia, 1954, p. 79, tav. 7; *III Bienal de São Paulo. Artistas italianos de hoje*, Bienal de São Paulo, São Paulo, 1955.
14. Martina Corgnati, "Chimere fra antico e moderno" in *Etruschi del Novecento* (catalogo della mostra, Rovereto, MaRT, 7 dicembre 2024-16 marzo 2025), Johan & Levi, Milano, 2024, pp. 170-179.
15. Nel Fondo Basaldella si conservano i seguenti volumi: Ottone Weber, *L'arte degli ittiti*, Edizioni Valori Plastici, Roma, 1920; Albino Galvano, *L'arte dell'Asia Orientale*, Nemi, Firenze, 1938.
16. Per lo studio degli anni americani di Corrado Cagli si rimanda a Raffaele Bedarida, *Corrado Cagli. La pittura, l'esilio, l'America (1938-1947)*, Donzelli Editore, Roma, 2018.
17. Per un approfondimento della fortuna dell'arte nuragica negli anni Cinquanta, anche in relazione a Mirko Basaldella, vedasi: Serenella Todesco, *La fortuna della statuaria protosarda nella scultura del Novecento*, Tesi di laurea del Corso di laurea triennale in Beni Culturali, Dipartimento di Studi Umanistici e del Patrimonio Culturale, relatore Prof. Alessandro Del Puppo, Università degli Studi di Udine, anno accademico 2019-2020, pp. 83-89; William Cortes Casarrubios, "Il Museo del Tesoro di San Lorenzo di Franco Albini a Genova (1952-1956): l'ipotesi di una fonte nuragica", *Lexicon. Storia e Architettura in Sicilia e nel Mediterraneo*, n. 32, 2021, pp. 46-47.
18. Per un approfondimento su Emilio Villa, vedasi: Aldo Tagliaferri, *Il clandestino. Vita e opere di Emilio Villa*, Mimesis, Milano, 2016; Davide Colombo, "'Arti Visive' e dintorni", in Claudio Parmiggiani (a cura di), *Emilio Villa poeta e scrittore* (catalogo della mostra, Reggio Emilia, 24 febbraio-6 aprile 2008), Milano, 2008, pp. 285-303. Per i rapporti tra Emilio Villa e Corrado Cagli vedasi, ad esempio: Chiara Portesine, "'Tarocchi' o 'variazioni'? La collaborazione tra Emilio Villa e Corrado Cagli", *Letteratura & Arte*, n. 15, 2017, pp. 189-199.
19. Emilio Villa, "Ciò che è primitivo", *Arti Visive*, n. 4-5, 1953, pp. 17-18.
20. Id., "Arte brasileira num museu romano", *Habitat. Revista das artes no Brasil*, n. 8, luglio-settembre, 1952, pp. 34-41; Id., "Outras peças no Museu Pigorini de Roma", *Habitat. Revista das artes no Brasil*, n. 9, ottobre-dicembre, 1952, pp. 36-41.
21. «Indubbiamente sono questi gli oggetti più sorprendenti. Perché è certo che in essi, scaglionati a diffe enti livelli cronologici, è possibile percepire alcuni elementi di sensibilità senz'altro ben più affini se non in qualche episodio addirittura quasi coincidenti, alle ricerche plastiche dei nostri giorni che a qualsiasi esito della produzione artistica od artigianale delle civiltà occidentali […]. Una purezza formale che trova se mai confronto con alcuni episodi dell'arte negra: altrimenti occorre riferirsi ai nomi massimi della scultura contemporanea, da Arp a Brancusi, a Moore, oppure a certi elementi meccanici di attrezzature industriali (un confronto fra la mazza Nayarit ed un utensile dell'Ansaldo, ad esempio)». Enrico Crispolti, "Manufatti arcaici", *Civiltà delle Macchine*, n. 1, gennaio-febbraio, 1958, pp. 86-87.
22. A confermare ulteriormente l'interesse di Mirko per il mosaico si possono menzionare alcune opere musive a tema sacro realizzate alla fine degli anni Quaranta, fra cui *Entrata a Gerusalemme* (1948), oggi conservata presso i Musei Vaticani. https://catalogo.museivaticani.va/index.php/Detail/objects/MV.23778.0.0 (ultimo accesso: aprile 2025).
23. *XXVII Biennale Internazionale d'Arte. Catalogo*, Biennale di Venezia, Venezia, 1954, p. 79.

24. Enrico Crispolti, *I Basaldella: Dino, Mirko, Afro,* cit., pp. 190-193.
25. *Ibidem*.
26. https://archiviostorico.operaroma.it/edizione_balletto/la-creazione-del-mondo-la-creation-du-monde-1955-56/ (ultimo accesso: aprile 2025).
27. Ciò si può notare anche nella produzione grafi a del pittore negli anni Sessanta, fra cui si segnala un ciclo di acqueforti del 1968 con iconografie di chiara derivazione americana. Bruno Corà, Valeria Gramiccia (a cura di), *Mirko: opera grafica*, Editalia, Roma, 1972, pp. 50-70.
28. Roma, Archivio della Galleria Nazionale, Fondo Dino Basaldella, Corrispondenza, *Lettera di Dino Basaldella a Mirko Basaldella*, 18 settembre 1961.
29. Roma, Archivio della Galleria Nazionale, Fondo Dino Basaldella, Corrispondenza, *Lettera di Mirko Basaldella a Dino Basaldella*, 26 settembre 1957. Per lo studio più completo attualmente consultabile riguardo l'attività americana di Mirko si rimanda a: Kevin McManus, *Italiani ad Harvard. Costantino Nivola, Mirko Basaldella e il Design Workshop (1954-1970)*, Franco Angeli, Milano, 2015.
30. Ellen Russotto, "Mirko in America", in Giuseppe Appella e Isabella Reale (a cura di), *Mirko: opere dal 1933 al* 1969, cit., pp. 31-34.
31. Vedasi la guida dettagliata al Museum of the American Indian pubblicata nel 1922: *Indian Notes and Monographs. A series of publications relating to the American Aborigines: Guide to the Museum of The American Indian*, Heye Foundation, New York, 1922.
32. Ciò si può ad esempio apprezzare da alcune foto di John Finney del Tacoma School Art Festival del 1951. https://www.jstor.org/stable/community.36384762 (ultimo accesso: maggio 2025).
33. Vedasi ad esempio la collezione di maschere precolombiane della Louise and Walter Arensberg Collection del Philadelphia Museum of Art, di cui la famiglia Basaldella conservava un catalogo: George Kubler (a cura di), *Louise & Walter Arensberg Collection. Pre-Columbian Sculpture*, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, 1954.
34. *20 scultori in Udine* (catalogo della mostra, Udine, giugno-settembre 1977), Editrice Arti Grafiche Friulane, Udine, 1977.
35. Luca Pietro Nicoletti, "Miti, emblemi e assemblaggi. Appunti su Mirko", in Sergio Risaliti (a cura di), *Corrado Cagli Artista Copernicano/Mirko Basaldella*, Gli Ori, Pisa, 2024, pp. 69-83.
36. George Kubler, *The Art and Architecture of Ancient America. The Mexican, Maya, and Andean Peoples*, Penguin Books, Harmondsworth, 1962; Samuel K. Lothrop, *Treasures of Ancient America. The Arts of the Pre-Columbian Civilizations from Mexico to Peru*, Skira, Genève, 1964. Nella biblioteca della famiglia Basaldella, oggi conservata presso l'archivio della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, è conservato anche il seguente volume: George Kubler (a cura di), *Louise & Walter Arensberg Collection. Pre-Columbian Sculpture*, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, 1954.
37. Vedasi ad esempio: *Arte precolombiana nella collezione di Robert Woods Bliss* (1957), Il Saggiatore, Milano, 1958.
38. *Arte precolombiana nella collezione di Robert Woods Bliss* (1957), Il Saggiatore, Milano, 1958, pp. CXVII e CXXIV.
39. Enrico Crispolti e Isabella Reale, *Dino, Mirko, Afro Basaldella*, cit., p. 237; Ellen Russotto, "Mirko in America", in Giuseppe Appella e Isabella Reale (a cura di), *Mirko: opere dal 1933 al 1969*, cit., pp. 31-34.
40. https://collection.kam.illinois.edu/objects-1/info/1643 (ultimo accesso: aprile 2025).
41. Tale assetto storico dell'architettura del museo è testimoniato anche dalle cartoline realizzate per l'inaugurazione del 1961.
42. Nella guida del 1995 alla collezione d'arte della University of Illinois si menzionava anche l'infl enza dei bronzi cinesi sulla scultura e si riportavano le parole dedicate dallo stesso Mirko a proposito di *Initiation*: «I have not made a realistic interpretation of Initiation, but rather an allusion to a personage who is both teacher and repository of all human knowledge, and solemn as are initiation rites. The recurring motif of fullness and emptiness suggests the passing of knowledge from the initiated to the initiate and may be likened to ocean waves which are perpetually alternating and becoming. The textural decoration on all surfaces of the work suggests a mysterious and ancient scripture to be revealed to the initiate». Muriel Scheinman, *A guide to art at the University of Illinois*, University of Illinois Press, Urbana-Chicago, 1995, pp. 73-74.

Torso di negra al bagno (Nascita di Venere): tra sguardi mass-mediatici e "realtà primordiali"*

MARIA ROSSA

Nell'estate del 1965, in occasione della mostra palermitana *Revort 1* alla quale presentò *Torso di negra al bagno (Nascita di Venere)* [fig. 1] insieme a un altro degli ingrandimenti scultorei del corpo femminile noti come *Pezzi di donna* (1964-65), Pino Pascali rilasciò una dichiarazione utile alla comprensione della serie:

> L'artista si pone su un piano critico della storia e della coscenza [coscienza] relazionando ed analizzando i fenomeni tipici della nostra epoca. Per noi pittori e scultori di Revort 1 la POP Art è quindi considerata fenomeno tipico e niente altro come per noi lo sono i luoghi comuni del sesso, della cultura di massa e della nostra stessa storia dell'arte. La nostra pittura è [e] scultura a differenza di quella degli altri giovani italiani è critica oggettiva, al di fuori di problemi estetizzanti ed analizza quei fenomeni della nostra società con la presentazione oggettiva dell'immagine. I nostri sono problemi della conoscenza non problemi estetizzanti.[1]

La scelta di rappresentare labbra, busti e un bacino di donna ricorrendo al montaggio delle tele su centine lignee e all'inserimento, talvolta, di camere ad aria per ottenere l'effetto di tridimensionalità, appariva cioè riconducibile al desiderio dell'artista di esaminare, ingrandendoli in modo che fossero ben visibili, «i fenomeni tipici» della società a lui contemporanea, ovvero «la Pop art [...] i luoghi comuni del sesso, della cultura di massa e della nostra stessa storia dell'arte». Quel tronco femminile di colore nero largo quasi un metro e mezzo e alto poco meno di due li teneva insieme tutti e quattro: l'ingrandimento dal sapore pop di una sezione di corpo inquadrata tra un petto e un bacino coperti da un



1.
Pino Pascali, *Torso di negra al bagno (Nascita di Venere)*, 1964, struttura di legno ricoperta di tela, palloncino di gomma, cm 187x137x107, collezione privata, Courtesy Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma.

bikini, insistente tanto sul carattere seduttivo della figura quanto su un certo modo di guardare all'alterità ancora radicato negli anni sessanta, introdotto da un sottotitolo che non lasciava dubbi sul precedente da cui l'artista traeva ispirazione. In una successiva testimonianza, questa volta contenuta in una lettera inviata a Michelangelo Pistoletto nel 1967, Pascali rifaceva il punto sull'intenzione critica che muoveva il proprio agire e che lo aveva verosimilmente portato alla realizzazione dei *Pezzi di donna*:

> In una civiltà di consumo, le immagini assurgono falsamente a simboli e creano quel fenomeno tipico che si definisce retorica dell'immagine. Tanto più il soggetto è avvolto in questo magma di retorica tanto più per me è importante recuperarlo. Penso che il problema sia di ripulire l'immagine da qualsiasi attributo e simbolo ricollocandolo nella sua presenza oggettuale.[2]

Secondo questa linea di lettura l'ingrandimento appariva funzionale a mettere a fuoco simboli e attributi apposti dalla cultura e cristallizzati nella ricezione e nella comprensione dell'immagine, diventando tutt'uno con la sua concezione stessa, in modo da permettere all'osservatore di individuarli e distinguerli, ripristinando la comprensione dell'im-

magine nella sua identità originaria. Un ingrandimento che faceva eco alla già menzionata Pop Art e all'immagine della grandezza americana veicolata tanto dal cinema — si pensi ai film di Federico Fellini e all'immagine che offrivano della donna americana come di «una grossa bambola» —[3] quanto dalle illustrazioni che nella primavera del 1964 *Epoca* offriva delle mastodontiche strutture costruite a New York in occasione della Fiera Mondiale;[4] o, ancora, richiamata dagli stessi contemporanei: è proprio riferendosi a *Torso di negra al bagno* che Jannis Kounellis paragonava il «nero lucido» con cui è dipinta la figura a «quello della pubblicità per la vernice delle scarpe a Broadway»,[5] e Maurizio Fagiolo dell'Arco citava la «negra gigante del film di Taylor Mead (sempre dunque il leitmotiv della maggiorata)».[6] L'America e in particolare il cinema americano partecipavano inoltre al processo di mitizzazione del continente africano, incidendo sulla fascinazione di Pascali per quella che Kounellis definì la «dimensione dell'origine»:[7] e riportando così l'attenzione su un altro dei «fenomeni tipici» cui alludeva l'artista nella dichiarazione rilasciata in occasione di *Revort 1*, ovvero la cultura di massa.

Il tema dell'origine è centrale in Pascali, e si lega alla dimensione del gioco, dell'infanzia e dello stupore, nel tentativo ricordato da alcuni critici e amici artisti di ritrovare in una città urbanizzata come Roma un rapporto più immediato e semplice con l'esistenza e il mondo circostante, come quello sperimentato durante l'infanzia in Puglia;[8] un tentativo che passava anche attraverso l'impiego artistico di quelle che Palma Bucarelli, descrivendo i progetti di Pascali rimasti incompiuti dopo la sua prematura scomparsa, definì «tecniche povere, primitive», con un preciso riferimento alla «negra che macina grani tra due pietre».[9] Un'allusione non casuale dato che nella cultura africana, considerata "realtà primordiale" per antonomasia, l'artista ricercava l'origine. Lì infatti vedeva ancora intatta la spontaneità e la sensatezza del gesto, lontana dalla ripetizione accademica e ormai svuotata del piacere della scoperta,[10] mentre nell'uomo nero identificava il permanere di un atteggiamento primordiale verso la vita e un'intensità in grado di creare una civiltà. Queste convinzioni sono contenute nelle parole che tra 1967 e 1968 l'artista consegnava ai dialoghi con Carla Lonzi e Marisa Volpi, esprimendosi in termini che lasciavano ben trapelare l'eredità coloniale che ancora pesava sul suo sguardo: gli africani erano definiti «negri», un termine talmente diffuso tra vignette umoristiche, linguaggio di massa e cataloghi d'arte da illudere della sua neutralità, e comune era il loro accostamento a «uomini primitivi», a «chi non ha niente». Era proprio sull'energia creatrice in grado di scaturire da quest'ultima presunta condizione che si fondava la fascinazione di Pascali, come egli stesso raccontava a Lonzi nei *Discorsi* poi confluiti in *Autoritratto*:

> Quello che mi colpisce di più di tutto a me sono le sculture dei negri, veramente, i loro oggetti hanno una tale evidenza, una tale forza che mi prendono, mi posseggono. I libri che compro adesso dell'arte sono questi qui. A me ogni oggetto, anche artigianale, qualsiasi cosa facciano

che sia autentico, mi fa impazzire molto più di un designer moderno, ti giuro. C'è un abisso spaventoso fra un cucchiaio loro intagliato con l'accetta e in quella maniera con quella decorazione e uno nostro. [...] Dalla civiltà di consumo nasce un oggetto, invece i negri quando fanno gli oggetti creano una civiltà, la creano in quel momento, c'è tutta l'intensità dell'uomo che crea il meccanismo, la scienza, crea tutto. [...] In tutti i modi preferisco i negri. L'uomo primitivo, l'uomo che va in giro nudo e si accorge che il sole nasce a destra di quella montagna e termina a sinistra di quell'albero, l'uomo così che camminando lungo la foresta scopre che il sole può nascere anche dietro un'altra montagna, per quell'uomo lì che ha bisogno di bere e si crea con le mani una forma, proprio in quel momento mentre fa con le mani così, c'è tutta l'energia di volere un qualcosa che ti crei una civiltà, che ti crei un sistema tuo, non è l'oggetto, è proprio l'intensità che mette nel fare queste cose. [...] è in fondo il problema degli italiani, degli europei, capisci, e ci vuole l'intensità di chi non ha niente per potersi veramente creare qualcosa.[11]

A plasmare l'interesse dell'artista contribuirono un catalogo sulla scultura oceanica e uno sull'arte africana editi rispettivamente nel 1962 e 1968, presenti nella sua biblioteca e oggi conservati presso la fondazione Pino Pascali di Polignano a Mare.[12] Il primo era forse già in suo possesso quando si dedicò alla serie, come alcune somiglianze paiono provare: la tecnica costruttiva impiegata nei *Pezzi*, infatti, pur risentendo verosimilmente della sua esperienza di scenografo, è al contempo assimilabile a quella indicata nelle didascalie di alcuni dei manufatti illustrati nel volume, per la cui costruzione si specificava che era stato fatto ricorso ad armature e a sovrapposizione di telai; anche l'intensità cromatica di quegli stessi manufatti, se messa a confronto con la superficie di *Torso di negra al bagno*, appare la medesima. Tra le pagine rimbalza inoltre il termine "primitivo", parte integrante del lessico riconosciuto come valido per parlare di queste culture, impiegato con naturalezza, si è visto, anche da Pascali.

L'interesse dell'artista verso il mondo africano trapelava fin dai suoi esordi come scenografo, attività in cui si distingueva con chiarezza il filtro cinematografico frapposto nel suo sguardo sull'Africa. Nello spot della pubblicità *La tribù dei mangia mangia*,[13] storia di un pescatore catturato da una tribù indigena di cui gli è attribuita la sceneggiatura, per esempio, i personaggi si esprimevano con i verbi all'infinito, analogamente a quanto era avvenuto nei film di Tarzan fino a quello del 1949, come raccontato in un articolo apparso nel 1964 sulla rivista *ABC* per celebrare i cinquantadue anni della saga ideata da Edgar Rice Burroughs nel 1912 e il suo grandioso successo editoriale e cinematografico.[14] Che Pascali, grande amante del cinema, fin dall'infanzia ne fosse affascinato è testimoniato da Kounellis[15] oltreché dal fatto che da bambino, a Bari, avesse una scimmietta di nome Cita,[16] e certifica inoltre come il suo approccio verso l'alterità avvenisse sul piano del gioco. Proprio nel film *Gioco* di Giosetta Fioroni (1967), peraltro, l'artista si prestava a farsi disegnare il petto nudo, come un guerriero di una tribù indigena. Ma ac-

canto all'aspetto ironico, vi era in Pascali un interesse quasi sacrale verso la dimensione dell'origine, come testimonia il film di Luca Patella *SKMP2* (1968), in cui l'artista esce da un tumulo di sabbia sulla spiaggia di Fregene per inscenare il mito della rinascita.

Il tema dell'origine fa da collante tra l'opera e la cultura contemporanea, a partire dal titolo: *Torso di negra al bagno (Nascita di Venere)*. La figura di Venere, e in particolare il precedente botticelliano, assurgono in quegli anni a simbolo di purezza: il primo piano sulla figura della dea è illustrato, per esempio, nella pubblicità di un'inchiesta a puntate sul pudore pubblicata sulla rivista femminile *Marie Claire* nella primavera del 1964;[17] e l'anno successivo il suo volto compare incorniciato a margine di un'altra inchiesta sui rapporti coniugali degli italiani apparsa sul settimanale *Tempo*, alle spalle di una coppia immortalata nel proprio salotto i cui «rapporti», assicurava l'articolo, erano «rimasti nell'ambito della più rigorosa tradizione».[18]

La Venere botticelliana è inoltre un'icona pop in quegli stessi anni, come lo sono gli affreschi michelangioleschi nell'operazione di Tano Festa: una ripresa che, nel contesto romano, si inscriveva nella più ampia attenzione verso precedenti artistici del passato, cristallizzata tra «i fenomeni tipici» cui l'artista alludeva in occasione della palermitana *Revort 1*.

Con il ricorso nel titolo alla citazione botticelliana, Pascali fondeva dunque tra loro due realtà primordiali: il riferimento mitologico alla dea e quello mitizzato all'incontaminato mondo africano, motivi connessi nel suo immaginario e alla cui fascinazione si è visto quanto contribuisse l'attenzione mediatica verso il "diverso". Ed è proprio questa attenzione a spiegare l'impiego del bikini.

Il bikini funge da espediente visivo per suggerire l'ambientazione della scena in un contesto marino e attivare così il riferimento botticelliano: cortocircuito immediato nella mente del pubblico, se si considera che il bagno dentro una tinozza con cui l'attrice francese Hélène April celebrava l'inizio della sua carriera cinematografica nel 1961 era stato accostato da un cronista di *Tempo* alla nascita della dea.[19] Nella storia del cinema coevo, una figura entrava in quegli anni nell'immaginario collettivo occidentale, uscendo dal mare in bikini: Ursula Andress, che nel 1962 interpreta *Honey Rider* nell'americano *Agente 007-Licenza di Uccidere* giunto nelle sale italiane l'8 febbraio del 1963, e da quel momento è definita «la Venere elegante dal bellissimo corpo dorato»[20] o «la Venere degli anni '60».[21] L'immagine dell'attrice «in un bikini molto succinto» fu scelta per il lancio pubblicitario del film e «affissa sui muri di tutto il mondo»,[22] oltreché riproposta su diverse testate giornalistiche [fig. 2]. Ispirato dallo stesso personaggio, Elio Marchegiani nel 1965 creò *Progetto per una lapide luminosa a James Bond*, un pannello da cui emerge il busto di un manichino coperto da un reggiseno bianco, simile alla parte superiore del bikini indossato dall'attrice nel film.

La presenza del bikini sancisce dunque la sensualità della figura: in alcuni film, spettacoli teatrali e romanzi coevi, nonché in alcune cro-



2.
Ursula Andress in una scena del film *007 – Licenza di uccidere (Dr. No)* diretto da Terence Young nel 1962, Courtesy Eon Productions.

nache del tempo, l'appellativo "Venere" era impiegato per alludere a una seducente ragazza smaliziata;[23] "Venere nera" era peraltro il nome con cui era conosciuta l'attrice Josephine Baker, nota alle cronache in quegli stessi anni tanto per ragioni artistiche quanto per la crisi finanziaria che la colpì.[24] Sulla scia del successo mediatico del fotogramma della Andress in costume da bagno, da allora insignita del titolo di «bomba al sex» e «regina del *sex appeal*»,[25] il bikini dà dunque un connotato erotico al *Torso di negra al bagno* e, coerentemente con il desiderio di Pascali di riflettere sui «luoghi comuni del sesso», porta in primo piano le diffuse considerazioni sulla presunta voluttà della donna nera, che spaziavano dal rapporto tra colore della pelle e ardore sessuale insistito in alcune poesie contenute nell'antologia di *Poesia negra* prefata da Piero Paolo Pasolini nel 1961[26] allo sguardo triviale con cui film e spettacoli coevi insistevano sulla trasgressione sessuale delle «notti africane»:[27] «le Veneri negre nello spettacolo più sexy»[28] era l'eloquente sottotitolo nella pubblicità di uno di questi film.

L'abbigliamento "moderno" della figura sembra inoltre porre sotto una luce ironica la temuta "fine del primitivo" evocata da Folco Quilici (marito di Laura Grisi e con lei assiduo frequentatore dell'artista)[29] in un servizio fotografico scattato tra Africa, Oceania, America del sud e pubblicato a puntate tra 1962 e 1963 sulla rivista di fotografia *Ferrania*,[30]

alludendo all'incontro di una civiltà considerata "arcaica" con i prodotti del "progresso". Secondo Quilici, la rapidità con cui le popolazioni ritenute "primitive" si stavano proiettando nella modernità, senza il lento e progressivo processo di avvicinamento vissuto dagli occidentali, stava costando loro il contatto con la realtà, privandoli del buon senso: «il selvaggio 'évoloué' come egli stesso si definisce, è un essere umano che non sa dove appoggiare i piedi»,[31] sentenziava il documentarista nel secondo numero del servizio. Accanto a questo sguardo di carattere paternalistico se ne percepiva un altro, più sprezzante, evidente soprattutto nelle didascalie delle fotografie in cui emergeva il senso di superiorità dello scrivente, che voleva farsi testimone di uno spaccato di realtà ma attraverso il filtro della propria interpretazione: «L'arte del parrucchiere per signora è forse nata in foresta?»,[32] si domandava con certa enfasi retorica sotto l'immagine di una donna che intrecciava i capelli di un'altra; o ancora, a corredo dell'immagine di una bambina con lo sguardo assorto nell'obiettivo fotografico: «Una bambina tra le capanne di Poto-Poto. Nei suoi occhi c'è l'inconsapevole tristezza di essere la protagonista di una metamorfosi drammatica, del passaggio da una civiltà ad un'altra, di cui i suoi indumenti tutti di diversa origine, a contrasto con le mura di fango delle capanne, sono precisi elementi di testimonianza».[33]

Nel reportage di Quilici l'"Altro" risultava qualcuno da educare o indirizzare secondo il buon senso occidentale, e l'"altrove" lo spazio di osservazione di come doveva essere stata la vita sulla Terra milioni di anni prima; la possibilità di incontro ed effettivo scambio tra culture sembrava essere nulla. Era lo sguardo verosimilmente dominante all'epoca e affine a quello, per esempio, di Pasolini. Nella prefazione all'antologia citata, difatti, questi si esprimeva in termini che chiarivano quanto concepisse l'essere neri come una condizione di svantaggio da cui cercare di riscattarsi;[34] una linea ribadita nel soggetto e nella sceneggiatura scritti per il film *Il padre selvaggio* (poi non girato), ispirato anche dall'incarico della prefazione per il volume del 1961. Il soggetto dell'opera, raccontato in un articolo coevo[35] e pubblicato in volume nel 1975,[36] è incentrato sul tentativo di riscatto di un ragazzo africano, tanto sul piano sociale quanto su quello culturale e intellettuale, faticosamente raggiunto al termine del film attraverso la poesia.[37]

Era, d'altronde, lo stesso sguardo riservato da Tarzan alle popolazioni africane, come raccontato su *ABC*:

> Tarzan delle scimmie ha una giungla come impero e come sudditi tutti gli animali e gli uomini che la abitano e che vi transitano. [...] È un democratico, come lo si intende in Occidente: ha combattuto contro i nazisti e contro i giapponesi. È un liberale e, come tale, piuttosto paternalista. Ma più conservatore che colonialista: è pronto a combattere selvaggiamente le carovane arabe che, alla ricerca di schiavi, saccheggiano i villaggi africani, ma sempre deciso ad affermare la superiorità dell'uomo bianco sulle tribù negre. In termini psicanalitici, rappresenta in Africa la figura del Padre che non abusa della sua autorità ma che stabilisce

dall'alto quel che è il bene dei suoi figli e sudditi. [...] A Hollywood Tarzan è diventato un igienista dall'anima di 'boy-scout', ridotto alle funzioni di guardiacaccia ma soprattutto preoccupato di conservare l'ordine dei bianchi sulla popolazione dei negri che potranno essere dei devoti sudditi, non mai suoi eguali.[38]

Il bikini nell'opera di Pascali è dunque simbolo dell'incontro tra "realtà primordiale" e "modernità": *Torso di negra al bagno (Nascita di Venere)* offre un'immagine concreta della spinta che muove l'occidentale verso il "primitivo", cioè il desiderio di osservarlo, vestirlo, istruirlo, consigliarlo — in una parola: civilizzarlo —. È tuttavia difficile stabilire se Pascali avesse coscienza critica di questa condizione, essendo immerso in un *milieu* culturale che mostrava di aver assorbito nel riferirsi alle culture africane come "primitive" e in cui lo sguardo di Pasolini facilmente rifletteva un sentire diffuso. Va inoltre tenuto in considerazione il suo approccio prettamente tecnico-manuale e al contempo ludico e istintivo alla materia artistica, lontano da ogni intellettualismo. Al contempo, le testimonianze raccolte in occasione di *Revort 1* e nella lettera a Pistoletto evidenziano il tentativo di un'indagine conoscitiva, critica, dei suoi lavori e il contestuale desiderio di spogliare le immagini da simboli e attributi, ponendo al centro il tema dello smascheramento. Se si considerano inoltre l'attitudine ironica e trasgressiva dell'artista, l'irriverenza degli scherzi feroci e al limite del grottesco fatti ad amici, conoscenti e sconosciuti[39] e, sul piano artistico, il suo interesse non tanto per l'opera in sé quanto per la reazione che questa suscitava una volta collocata in quello spazio «così sacro, così finto»[40] come definiva quello museale, *Torso di negra al bagno* assume un carattere dissacratorio nei confronti dell'intellettualismo e dello sguardo cieco rivolto dai contemporanei verso l'alterità, frutto di una convinzione aprioristica di superiorità, che l'artista metteva in crisi costringendo il pubblico al confronto diretto con l'enorme sezione di un corpo, dal cui ingombro era difficile rifuggire con indifferenza.

Qualunque fossero le intenzioni di Pascali, a distanza di sessant'anni quest'opera appare l'emblema di una cultura, il segno tangibile di una mentalità che in gran parte resta ancora da sradicare.

NOTE

* In questo scritto ci si riferisce a uomini e donne di origine africana con l'impiego dei termini "nero" e "nera", riprendendo la classica dicotomia che vede le civiltà divise tra "bianche" e "nere", pur nella consapevolezza che tale dicotomia sia riduttiva. Si sceglie invece di non usare l'espressione "di colore", poiché frutto di una visione etnocentrica e dunque discriminatoria.

1. Pino Pascali, dichiarazione per il dibattito di *Revort 1*, manoscritto su carta da lettere intestata Hotel Touring – Palermo, Galleria Nazionale d'arte Moderna, Archivio Bioiconografi o, Roma, cit. in Claudia Lodolo, *32 anni di vita circa: Pino Pascali raccontato da amici e collaboratori*, Carlo Cambi Editore, Poggibonsi, 2012, p. 54. Sottolineatura dell'artista. Oltre a *Torso di negra al bagno (Nascita di Venere)*, a Palermo Pascali esponeva *Primo piano labbra*, cfr. Claudia Lodolo, *32 anni di vita circa: Pino Pascali raccontato da amici e collaboratori*, cit., p. 53.
2. Lettera di Pino Pascali a Michelangelo Pistoletto, 1967, cit. in Roberto Lacarbonara e Giuseppe Teofil , *Pino Pascali e il sogno americano*, Skira, Milano, 2017, p. 50.
3. La citazione è ripresa dal dialogo tra Marcello Rubini (Marcello Mastroianni) ne *La dolce vita* (Federico Fellini, 1960), quando, descrivendo alla fidanzata gelosa Sylvia (Anita Ekberg), una diva americana che Mastroianni-Rubini seguiva come giornalista, dice: «Bella? Oddio si, bella per chi ama la bellezza americana. Una bambola, fai conto una grossa bambola». È inoltre noto l'episodio girato dallo stesso Fellini nell'ambito del film collettivo *Boccaccio 70* nel 1962, *Le tentazioni del dottor Antonio*, incentrato sull'ossessione di Don Antonio (Peppino De Filippo), impegnato in una crociata contro la corruzione dei costumi, per un gigante manifesto pubblicitario in cui la Ekberg compare come discinta e giunonica attrice americana, stesa su un divano in abito da sera scollato, con davanti al petto un bicchiere del latte che pubblicizza. L'ossessione si trasforma in un incubo allucinatorio nella mente di Don Antonio, che vede la Ekberg uscire dal manifesto e, più alta dei palazzi, camminare per le strade di Roma, minacciando di spogliarsi.
4. G. Fagiuoli, "Quanto costa andare a New York per la Fiera?", *Epoca*, n. 710, 3 maggio 1964. p. 7; "Il più grande spettacolo del mondo", *ivi*, pp. 43-53; Grazia Livi, "La ragazza della fier ", *ivi*, pp. 99-104; "Nel misterioso tunnel del tempo l'uomo cammina verso un fantastico avvenire", *ivi*, p. 112.
5. Jannis Kounellis, "Per Pascali", *Qui arte contemporanea*, n. 5, 1969, s.p.
6. Maurizio Fagiolo dell'Arco*, Rapporto 60: le arti oggi in Italia*, Bulzoni, Roma, 1966, p. 192.
7. Jannis Kounellis, "Per Pascali", cit., s.p.
8. Cfr. Dichiarazione di Achille Bonito Oliva in Valentina Bonomo e Santa Fizzarotti, *Pino Pascali: io sono un bambino selvaggio*, Grafiche Favia, Bari, 1983, p. 35; Anna D'Elia, "Pino Pascali, una crisi linguistica", in Anna De Lia (a cura di), *Pino Pascali*, Laterza, Roma, 1983, p. 16; ricordo dell'artista di Renato Mambor cit. in Paola Pitagora, *Fiato d'artista: dieci anni a Piazza del Popolo*, Sellerio, Palermo, 2001, p. 80.
9. Palma Bucarelli, "[Presentazione]", in *Mostra di Pino Pascali* (catalogo della mostra, Roma, Galleria Nazionale di Arte Moderna, 31 maggio-27 giugno 1969), De Luca, Roma, 1969, p. 11.
10. «Così nasce la civiltà, dalla voglia di cambiare. Dopo la prima volta fare la scodella è accademia. Fare un ponte di corde, fare un dio di legno, vincere una fatalità, un condizionamento, una paura. Quello che faccio è l'opposto della tecnica come ricerca, l'opposto della logica e della scienza», Carla Lonzi, Tommaso Trini, Marisa Volpi Orlandini (a cura di), "Tecniche e materiali", *Marcatrè*, n. 37-40, maggio 1968, p. 73.
11. Dichiarazione di Pascali in Carla Lonzi e Pino Pascali, "Discorsi", *Marcatrè*, n. 30-33, luglio 1967, p. 245.
12. Cfr. Carl August Schmitz, *Scultura oceanica: scultura della Melanesia*, Silvana editoriale d'arte, Milano, 1962; *Arte negro africano* (catalogo della mostra, Madrid, Sala di Santa Caterina dell'Ateneo, 1968), Publicaciones Españolas, Madrid, 1968.
13. Pino Pascali [attribuita], *La tribù dei Mangia Mangia*, sceneggiatura per *short* pubblicitari televisivi commissionati dalla Maggiora, produzione Lodolo Film 1959-1965, cit. in Pino Pascali, "*Scritti di Pino Pascali*", in Anna D'Elia (a cura di), *Pino Pascali*, cit., pp. 63-64.
14. Morando Morandini, "Tarzan ha cinquant'anni", *ABC*, 16 febbraio 1964, pp. 32-35, 62.
15. Jannis Kounellis, *Per Pascali*, cit., s.p.
16. Roberto Lacarbonara, Giuseppe Teofil , *Pino Pascali e il sogno americano*, cit., p. 41, già in Anna D'Elia, "Pino Pascali, una crisi linguistica", cit., p. 22.
17. "Marie Claire presenta I bambini ci guardano: la seconda puntata di una coraggiosa inchiesta sul pudore", *Tempo*, n. 13, 28 marzo 1964, p. 73.
18. M. Bandini, "L'uomo italiano è ancora un califf ", *Tempo*, n. 11, 17 marzo 1965, p. 15.
19. "L'ultima trovata", *Tempo*, n. 37, 16 settembre 1961, p. 7.
20. G. B., "Il volto più eccitante del 1962", *Tempo*, n. 1, 5 gennaio 1963, p. 61.
21. S. Martini, "La Venere degli anni '60", *Tempo*, n. 33, 18 agosto 1965, p. 58.

22. G. Rolandi, "Guardate anche il mio cervello", *Gente*, n. 50, 10 dicembre 1964, p. 60.
23. Cfr. il romanzo giallo di Giorgio Scerbanenco *Venere privata* del 1966 e i film *Venere in visone* (*Butterfield 8*, 1960 Daniel Mann dal romanzo del 1935 di John O'Hara), *Venere imperiale* (Jean Delannoy 1962), *Venere Selvaggia* (*Siega Verde*, Rafael Gil 1960), *Venere in pigiama* (*Boys' Night Out*, Michael Gordon 1962), *I dolci peccati di Venere* (*Grieche sucht Griechin*, Rolf Thiele 1966), nonché la commedia musicale di Gian Francesco Malipier *Venere prigioniera*, rappresentata per la prima volta al Teatro della Pergola di Firenze, il 14 maggio del 1957 e poi alla RAI sul IV canale giovedì 17 ottobre 1963 ("Filodiffusion ", *Radiocorriere*, n. 42, 13-19 ottobre 1963, p. 59). "Venere tascabile" è l'appellativo dato su *Gente* a una ragazza trovata morta a Londra, vittima probabilmente dei giri illeciti di cui faceva parte (G. Rolandi, "I quattromila segreti della Venere tascabile", *Gente*, n. 47, 21 novembre 1963, p. 41).
24. "La «Venere nera» Joséphine Baker entusiasma Parigi nell'«Artesiana»", *La Stampa*, 18 settembre 1962, p 4; "*È in difficoltà economiche la «Venere nera» degli anni trenta*", *La Stampa*, 30 maggio 1964, p. 5; "Già trovati quasi tutti i fondi per salvare i figli della Baker", *La Stampa*, 8 giugno 1964, p. 6; "Josephine chiede aiuti anche a Nasser", *La Stampa*, 16 novembre 1964, p. 3.
25. G. Rolandi, "Guardate anche il mio cervello", cit., p. 60.
26. Mario De Andrade (a cura di), *Letteratura negra*. *La poesia*, prefazione di Pier Paolo Pasolini, Editori Riuniti, Roma, 1961. Nel volume la bellezza della donna nera era messa in relazione al luogo "selvaggio" in cui viveva, e il colore della sua pelle letto quale sintomo di ardore e passione: «carbone squisito e bello», «la tua pelle scurita, che tanto mi seduce», «mi piace vedere il nero e dolce e satinato colore, perché ricordo, colomba, che sei bruciata dalle fiamme d'amore» (C. Alegre, *Ragazza negra*, in *ivi*, pp. 159-160); «Donna nuda, donna negra / vestita del tuo colore ch'è vita, della forma ch'è bellezza», «Donna nuda, donna scura!/Frutto maturo dalla carne ferma, opache estasi di vino nero, bocca che rendi lirica la mia bocca / savana dai puri orizzonti, savana che freme alle ardenti carezze del Vento dell'est», «gazzella dalle giunture celesti» (Léopold Sédar Senghor, *Donna negra*, in *ivi*, p. 179).
27. "Africa sexy", *Giornale dello spettacolo*, 16 aprile 1963, ritaglio senza indicazione di pagina, database *Comizi d'amore*.
28. "Africa al neon", *Giornale dello spettacolo*, 2 febbraio 1963, ritaglio senza indicazione di pagina, database *Comizi d'amore*.
29. Ringrazio Livia de Pinto per avermi raccontato dei regolari incontri del trio tra casa della coppia e caffè Rosati, come testimoniatole dal fratello di Laura Grisi.
30. Cfr. Folco Quilici, "La fine del primitivo: Tam-Tam e magia nell'Africa equatoriale", *Ferrania*, XVI, n. 2, febbraio 1962, pp. 20-26; Folco Quilici, "La fine del primitivo: Poto-Poto ovvero la metropoli primitiva africana", *Ferrania*, XVI, n. 3, marzo 1962, pp. 31-38; Folco Quilici, "La fine del primitivo: l'acqua ed il petrolio del Sahara", *Ferrania*, XVI, n. 4, aprile 1962, pp. 22-28; Folco Quilici, "La fine del primitivo: nella Pampa e nelle Ande dell'America meridionale", *Ferrania*, XVII, n. 2, febbraio 1963, pp. 2-9; Folco Quilici, "La fine del primitivo: nei mari del sud", *Ferrania*, XVII, n. 4, aprile 1963, pp. 22-28; Folco Quilici, "La fine del primitivo: i crociati del Ciad", *Ferrania*, XVII, n. 5, maggio 1963, pp. 2-7.
31. Folco Quilici, "La fine del primitivo: Poto-Poto ovvero la metropoli primitiva africana", cit., p. 31.
32. *Ivi*, p. 33.
33. *Ivi*, p. 34.
34. Pier Paolo Pasolini, "La resistenza negra", in Mario De Andrade (a cura di), *Letteratura negra*. *La poesia*, cit., pp. XV-XXIV.
35. Callisto Cosulich, "Pasolini: il cannibale poeta", *ABC*, n. 4, 26 gennaio 1964, pp. 34-37, 62.
36. Pier Paolo Pasolini, *Il padre selvaggio*, Einaudi, Torino, 1975.
37. Un altro progetto cinematografi o pasoliniano orientato sull'idea di un "primitivismo africano" è *Appunti per un'Orestiade africana*, per un cui commento critico si rimanda a G. De Santi, "*Appunti per un'Orestiade africana* di Pier Paolo Pasolini", *Cineforum*, n. 222, 1 marzo 1983, p. 66.
38. Morando Morandini, *Tarzan ha cinquant'anni*, cit., p. 62.
39. Claudia Lodolo, *32 anni di vita circa: Pino Pascali raccontato da amici e collaboratori*, cit.
40. Carla Lonzi e Pino Pascali, "Discorsi", cit., p. 240; Vittorio Rubiu, *Pascali: quasi un mito*, in Anna D'Elia (a cura di), *Pino Pascali* 1983, cit., p. 52; Carla Lonzi, *Autoritratto: Accardi, Alviani, Castellani, Consagra, Fabro, Fontana, Kounellis, Nigro, Paolini, Pascali, Rotella, Scarpitta, Turcato, Twombly* (1969), con uno scritto di Laura Iamurri, Abscondita, Milano, 2017, p. 160.

Le maschere di E.T. (Emilio Tadini)

ALBERTO VIDISSONI

Inquietante e a tratti perturbante. Nel gennaio 1982 Emilio Tadini presentò una serie di poco meno di quaranta scatti fotografici di opere d'arte africana, realizzati da Mario Carrieri ed esposti al Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano. Complice la scelta del bianco e nero, quelle immagini risultarono ancora più intense. Le riproduzioni a catalogo non restituivano i toni argentati delle tavole della monografia Rizzoli di Michel Leiris e Jacqueline Delange, ma le sculture parevano presentarsi nella netta frontalità come terribili apparizioni, anche grazie ai bruschi avvicinamenti dell'obiettivo sui dettagli. Tra coni luminosi e zone d'ombra sullo sfondo, con una attenta regia Carrieri vi fece cadere una luce forte che proveniva dall'alto oppure violentemente dal basso, accentuando i volumi delle figure e mettendone in rilievo la stereometria organica. Allo stesso tempo dava risalto ai valori tattili della materia, liscia e riflettente per l'applicazione di patine, o scabra a mostrare le fibre del legno scolpito. Ai modelli di un linguaggio che adoperava la fotografia quale strumento per una interpretazione espressiva del soggetto si adeguarono le note di commento di Tadini: a colpire, egli dichiarò, era l'idea di lontananza e la sensazione di atemporalità che sembrava promanare dagli oggetti. In entrambi i casi venne prediletta una lettura ben invalsa nell'approccio del metodo, che prediligeva aspetti formali rispetto ai valori storici ed etnografici delle opere a discapito di un atteggiamento oggettivo nei confronti del documento.[1]

Eppure, a data 1982, il critico d'arte, pittore e scrittore milanese non era certo estraneo a una riflessione sulle maschere africane. L'occa-

sione puntiforme di un breve testo di presentazione rappresentò per lui solo un tassello di una più ampia riflessione sulle culture extraeuropee condotta sul lungo periodo nell'arco di due decenni. Tadini non coltivò un solido e compulsivo interesse collezionistico, che nel caso ben noto di Alessandro Passaré, per esempio, univa allo studio sul campo delle popolazioni locali la sistematica redazione di schede manoscritte per ciascuno degli oggetti posseduti.[2] D'altra parte non ebbe l'attitudine a muoversi in modo frenetico per il mondo fatta propria da Arnaldo Pomodoro, uno tra gli artisti di Giorgio Marconi alla cui galleria egli era molto vicino: suggestionato dalle architetture yemenite nel dar forma ad alcune opere, in un fitto periplo di viaggi lo scultore scattò centinaia di fotografie che testimoniano come il suo occhio guardasse ai paesaggi che non gli erano familiari pensandoli simili a grandi strutture ambientali.[3] Con una sorvegliata consapevolezza, Tadini, invece, tenne insieme la riflessione sui linguaggi dell'avanguardia artistica sia da osservatore esterno, sia dall'interno in prima persona, intrecciando le letture del pensiero filosofico attraverso la psicanalisi e la fenomenologia.

A considerare la biblioteca dell'artista,[4] si ha prova di quanto avesse prediletto una via di accesso prevalentemente libresca nell'avvicinarsi alle forme dell'alterità. Egli possedeva alcuni grandi classici sul tema, dal saggio di Ladislas Segy *African sculpture* pubblicato nel 1957, al libro di Frank Willet *African art* del 1971. Non gli mancavano poi *La preistoria e i primitivi attuali*, dato alle stampe da Sansoni nel 1967, e i poderosi volumi sull'Oceania e sull'*Africa nera* usciti per Rizzoli tra 1966 e 1967 nella collana "Mondo della figura" diretta da André Malraux e Georges Salles. Squadernando la bibliografia che aveva a disposizione, Tadini selezionò un certo numero di maschere africane di cui teneva traccia fotografando le riproduzioni di suo interesse, quasi degli appunti di possibili riferimenti visivi. Sono circa quaranta quelle che compaiono, insieme ad alcune teste, sculture e pitture rupestri extraeuropee, in altrettante immagini prodotte dall'artista montate su singoli cartoncini sciolti di piccolo formato.[5]

Quattro dovettero però sembragli più evocative, una Baulé della Costa d'Avorio [fig. 1], una Fang del Gabon [fig. 2], una Dan realizzata tra Liberia e Costa d'Avorio [fig. 3] e una Chamba nigeriana o camerunense [fig. 4]. Dopo averne quindi sempre fotografato le illustrazioni, Tadini le proiettava sulla superficie dei quadri ripassando i contorni a disegno, nell'esatta fedeltà al documento di partenza. Le maschere compaiono tra i soggetti di almeno una quarantina di tele, assortite all'interno di diversi cicli pittorici a partire da un momento non successivo al 1968 ed entro il 1974. Che, tra tutte, la Fang ricorra il maggior numero di volte nei dipinti con la metà delle occorrenze totali lo provano anche i piatti pasticciati di colore del libriccino di Franco Monti sulle *Maschere africane* uscito nel 1966 per Fabbri. Ancor oggi conservato dagli eredi dell'artista, il volumetto è la fonte della tavola della maschera di cui Tadini si servì.

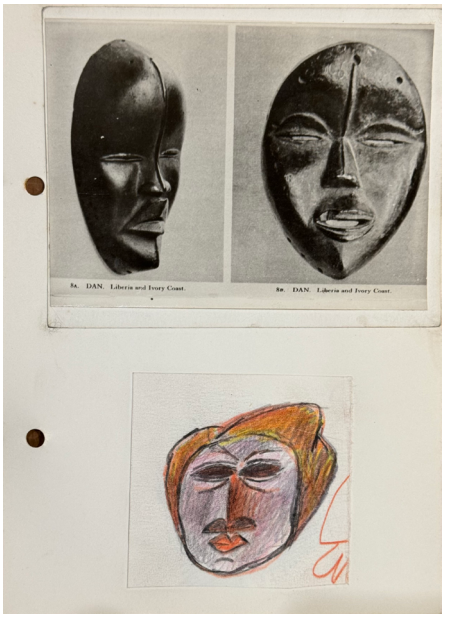
Ma è una Baulé, ripresa da un'angolazione laterale che ne evidenzia il profilo, a essere tra le prime opere d'arte non occidentale citate con



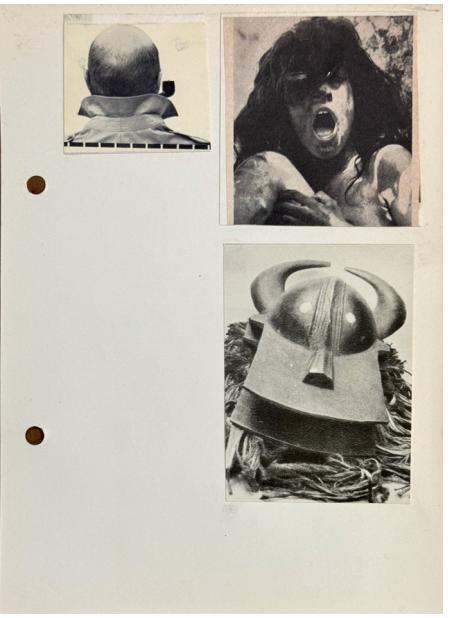
1.
Emilio Tadini, Quaderno 1F, foglio 21r, 1974. Dall'alto a sinistra, fotografie di due maschere Baulé, una testa Ife e una maschera Fang.
Courtesy Archivio Emilio Tadini.



2.
Emilio Tadini, Quaderno 1F, foglio 6r, 1974. Fotografia di una ma chera Fang.
Courtesy Archivio Emilio Tadini.



3.
Emilio Tadini, Quaderno 1F, foglio 7r, 1974. Fotografia di ue maschere Dan. Courtesy Archivio Emilio Tadini.



4.
Emilio Tadini, Quaderno 1F, foglio 16r, 1974. In basso a destra, fotografia di una maschera Chamba. In alto, a destra, fotogramma del film *Il ragazzo selvaggio*.
Courtesy Archivio Emilio Tadini.

precisione letterale dal pittore in uno dei lavori datato al 1968 di grande formato della serie *L'uomo dell'organizzazione*. Quasi caduta fuori da uno scatolone di cartone che si è ribaltato, la maschera pare porsi come la controparte del personaggio maschile azzimato e acefalo titolare del quadro. Agente d'affari, dirigente o politico che fosse, con la cravatta e il fazzoletto nel taschino della giacca, egli è ridotto a un manichino. «Era il tentativo di rappresentare certe figure che disponevano del mondo senza disporre di sé stessi» avrebbe confessato Tadini a Carlo Arturo Quintavalle nel 1994,[6] sviluppando una riflessione personale che aveva abbozzato molto tempo prima quando accennò ai «quadri dove i senza testa inalberano una maschera (I senza testa: testa = genitale: i castrati: senza seme, senza personalità, senza capo».[7] Così allora sulla stessa tela si poteva unire le fila del discorso e richiamarsi a Carlo Carrà che attraversò una stagione primitivista di cui Ezio Bassani rese conto sulle pagine di *Critica d'arte*.[8] Bene allora sembrava starci il marinaio e la palla colorata a spicchi in rosso, giallo, bianco e verde ritagliati da *Madre e figlio*. Ma non bastava. Tadini vi aggiunse una scultura di Gianfranco Pardi della serie *Giardini pensili* che però aveva falsato virandola in rosso, un bollilatte e un barattolo.[9] Il tutto sotto quattro lettere sparpagliate che compongono una volta unite la parola "film".

L'intera composizione de *L'uomo dell'organizzazione* fu realizzata mettendo insieme ciascuna delle sue singole parti, studiate in precedenza come unità autonome e reciprocamente estranee fino ad allora.[10] Per mezzo della fotografia ogni elemento dell'immagine venne indagato dal pittore che chiedeva ai propri modelli, tra cui il cognato Alberto Perazzoli, di assumere atteggiamenti di volta in volta differenti e di inscenare nuovi gesti. Oppure quando aveva di fronte degli oggetti, provava a osservali da molteplici angolazioni cambiando il punto di vista. Il risultato portò a ordinare un catalogo di materiale iconografico pronto all'uso, che anche quando traghettava da un'opera all'altra lasciava spazio a nuove sfumature di significato specificate da un diverso sistema di associazioni tra le figure. Prima di apparire sulla tela, i quadri nascevano in pratica all'interno del mirino della macchina fotografica dove avrebbero conosciuto il momento iniziale della loro costruzione.

Definito "kleptomane", "voleur d'images", Valerio Adami lavorò secondo una analoga modalità operativa.[11] Egli rubava i propri soggetti da periodici e riviste, ma li sceglieva anche lungo le vie di Parigi e New York, scattando immagini a negozi, nei locali, nelle stazioni della metropolitana e nelle camere d'albergo. È l'elenco di un repertorio che non corre il rischio di terminare troppo presto, se erano nell'ordine delle decine i luoghi individuati dall'artista in persona nel catalogo della sua mostra tenutasi allo Studio Marconi di Milano nel dicembre 1970. Il lavoro di Adami e di Tadini ebbe in fin dei conti un esito simile. Le forme del primo sono tanto difficili da scorgere sin da subito, confuse artatamente nel loro compenetrarsi. Come potessero stare insieme, aveva chiosato Henry Martin, era una domanda che «might be of interest to a psychologist, but

for the purposes of the painting they remain unanswered and unanswerable».[12] Le forme così palesemente riconoscibili di Tadini diventavano d'un tratto più oscure nel momento in cui il loro senso andava cercato nei legami che le tenevano reciprocamente unite come in un rebus.

Possiamo farne qualche esempio. La maschera Baulé sostituiva il volto di una persona che indossa un lungo abito con alcuni rossetti in tasca. Qui la figura pare attraversare l'angolo di una strada segnalato dall'avviso di pericolo a strisce bianche e nere per la presenza di un cantiere, mentre una cravatta giace abbandonata a terra.[13] Ma la stessa maschera era anche il volto di un personaggio che accompagnava Superman, alle cui spalle incombe il poliedro di Dürer; o ancora, essa compariva insieme a Goethe ritratto alla finestra da Tischbein. Rimandi colti si confrontavano così al mondo di tutti i giorni. Una donna sfilava davanti all'*Altare della buona fortuna* in presenza di una Fang,[14] che in altri quadri affiancava ora un aspirapolvere,[15] ora un gomitolo, due paia di cesoie, una brocca ribaltata, una boccetta di inchiostro rovesciata. La maschera, e in alternativa una Dan, apparivano di fianco al manichino delle *Muse inquietanti* di De Chirico tra lo schermo di un proiettore e dei solidi geometrici e insieme a una sedia, un rossetto e un coltello; ma sempre una Fang, oppure una Chamba, potevano anche prenderne il posto della testa. Toccava invece a un'opera di Calder ammobiliare l'interno di una ipotetica stanza dove posava una modella distesa, nuda, che vestiva il proprio soma con una maschera Dan.[16]

Anche quando Tadini si cimentò nel confronto con altri modelli delle avanguardie storiche del Novecento, le opere d'arte extraeuropea tornavano in linea di conto, parte di un armamentario che comprendeva sempre oggetti all'apparenza tanto disparati. Se in alcuni quadri della serie *Paesaggio di Malevič* presentata al Salone Annunciata a Milano nell'autunno del 1971[17] egli giustappose le maschere africane ai dipinti del protagonista del Suprematismo, non è facile stabilire chi avesse individuato la possibilità di fondare un confronto tra i due termini di riferimento. Fosse stata una scelta da attribuire a Tadini, il pittore ne avrebbe formulato in tal modo un'iconografia. Fosse invece da ricondurre a una lezione precedente non è detto non potesse sviluppare un passaggio vergato da Malevič stesso. Per quanto alcuni luoghi dei suoi scritti denunciavano che anche le immagini più ancestrali erano orientate dal principio di imitazione della realtà da cui la nuova arte avrebbe dovuto rifuggire,[18] d'altra parte un noto testo del 1927 dichiarava che «il quadrato dei Suprematisti e le forme che ne sono derivate si possono paragonare ai segni dell'uomo primitivo, che nel loro insieme non volevano illustrare bensì rappresentare la sensibilità del ritmo».[19]

Pochi mesi prima che Tadini presentasse il ciclo maleviciano, a maggio una meno nota Galleria Breton a Milano esponeva dodici disegni e due dipinti del vecchio maestro sull'onda della grande mostra ordinata dallo Stedelijk Museum di Amsterdam l'anno precedente. La fotografia del feretro dell'artista all'interno della camera ardente riempiva a piena

pagina i due piatti della copertina del catalogo, quasi a porsi come l'icona di una devozione laica *post mortem*. Ad essa la pubblicità apparsa sulle riviste di settore sovrapponeva un *claim* che chiamava all'impegno o per lo meno suonava come un ammonimento, "Malevic is alive". Per Mario Diacono, che accompagnò la mostra con un proprio testo, la sua eredità si distribuiva fino a Joseph Kosuth e Lawrence Weiner, passando per la fortuna critica con cui erano stati letti Robert Morris e Donald Judd.[20] I fili di quel portato si intrecciarono insomma al presente, al punto da giustificare per Diacono un nuovo conio. Giocando sulle assonanze, il termine "Suprematismo" fuso con il sostantivo tedesco "Heimat", diventava "suprHEIMATismo" a ribadire il retroterra comune alle ricerche attuali.

La lunga coda della ricezione dell'opera di Malevič poteva in effetti attraversare i decenni. Redivivo il pittore era diventato per Piero Dorazio, che nel 1964 rititolò un olio di dieci anni prima *Bene, Kasimiro!*.[21] Mario Schifano invece gli dedicò due lavori, esposti alla personale da Marconi nel 1966 insieme ai Futuristi a Parigi nel 1912 di *Futurismo rivisitato* e a un omaggio a Balla. Le influenze lambivano poi l'editoria. Per le copertine degli anni Sessanta della collana "Nuova biblioteca di cultura" di Editori Riuniti, che stava pubblicando i saggi di Galvano Della Volpe, Bruno Munari scelse l'immagine di un quadrato rosso ruotato di quarantacinque gradi su un fondo nero. In alternativa alla grafica olandese e svizzera impostata sull'ortogonalità delle linee, la lezione sovietica aveva insegnato a rompere un effetto di staticità: seguendo direttrici e diagonali nella dissipazione delle forme come rappresentazione dialettica e rivoluzionaria del movimento. A guardare infine le copertine dei dischi nella seconda metà degli anni Settanta, da *The Man-Machine* dei Kraftwerk a *La voce del padrone* di Franco Battiato, l'industria discografica si mostrò parimenti ricettiva.[22]

Prima che nel 1977 Feltrinelli pubblicasse gli scritti di Malevič, nel giugno 1969 l'editore De Donato inserì tra i titoli del proprio catalogo la versione italiana del saggio *Suprematismus — Die genenstandslose Welt*. Intensamente nutrita da una verve politica, la lunga nota di Franco Rosso che ne tradusse il libro considerava l'intero lavoro del pittore come il modello di un'esperienza da mettersi subito in pratica. Guardare retrospettivamente a Malevič attraverso la lettura *à la page* di Marcuse rappresentò la via per cui un nuovo progetto politico poteva concretizzarsi attraverso i mezzi offerti dall'arte diventando una forma di liberazione dell'individuo dalle gabbie della società. Era "progetto esistenziale", "esperienza totale", veicolo per conseguire la "fine dell'oppressione", vettore di "un'esperienza organica".[23] Nella reciproca integrazione tra arte e vita, senza che l'una rimanesse più estranea alla sfera dell'altra, l'arte avrebbe sprigionato le pulsioni profonde dell'io: «la condizione che Malevič postula — scrivesse Rosso — è chiaramente una regressione al freudiano mondo dell'Es».[24] L'affermazione del principio di piacere permetteva di affrancare gli individui dalla sorveglianza e dal controllo imposti del principio di realtà. Così «il Suprematismo — proseguì il traduttore — prefigura un mondo

estraneo a fini ed obiettivi. È la fine del futuro come legittimazione delle insufficienze presenti; l'esaltazione del presente come assoluto presente. La fine di ogni vincolo, di ogni legge o norma, di ogni repressione. È la libertà assoluta, la libera realizzazione di sé, la fine dell'Io come soggetto individuale e di dominio, la fine delle necessità, del differimento del piacere, della fatica, della necessità produttiva».[25]

C'è da chiedersi però che cosa di tutto questo passasse in Tadini. Per i paesaggi della serie dedicata a Malevič egli intervenne allo stesso modo che in altri lavori licenziati in precedenza. Scelse sei opere dell'artista, *Painterly Realism of a boy with a knapsack — Color Masses in the Fourth Dimension*, *Self-Portrait in Two Dimension*, *Suprematist Composition: Airplane Flying*, *Suprematist Composition (with blue triangle and black rectangle)*, *Suprematist Composition (with eight rectangles)*, *Yellow plane in dissolution*. Ne prelevò fotograficamente le riproduzioni delle monografie dei "Mensili d'arte" e de "L'arte moderna" Fabbri (lo provano in modo schiacciante le immagini conservate nell'archivio personale di Tadini) e le riportò sulla tela.[26] Nascevano dei quadri dove spesso quelle opere dell'avanguardia venivano affiancate a delle scritte che si intercalano all'assoluta purezza delle forme: si tratta delle indicazioni della data del quadro rappresentato, delle città dei musei che lo conservano, della mostra in cui fu esposto; e si lanciava anche domande, "come?". Presente di frequente, la parola "cosa" (chissà se non avesse anche un valore di avverbio interrogativo) sottolineava la carica dissacratoria delle presenze oggettuali che, rinnegate da Malevič, tornavano in campo nei pastiche delle tele del pittore milanese. Sotto i colpi del suo pennello si delineava un orizzonte prosaico dove i rettangoli di Malevič diventavano della mobilia con tanto di maniglia, mentre una sorte peggiore capitava a *Yellow plane in dissolution* trasformato nella vasca vista in prospettiva di una piscina tra gli agi del tempo libero. Formulazioni e concetti tanto ispirati con cui si parlò del Suprematismo, «risonanza straordinariamente arcaica, molto meditativa e quasi mistica» oppure «sentimento [...] "numinoso" del tutto», apparivano subito depotenziati.[27] D'altronde «nell'arte moderna [...] — aveva osservato Tadini commentando il lavoro di Adami — la parodia sostituisce molto spesso la dimensione del sacro. E forse non è sufficiente dire che ogni rito (ogni figurazione) non potendo porsi come ripetizione assoluta [...] deve per forza ridursi a farne, almeno in parte una parodia».[28]

Proprio quell'arte che «non vuole più saperne dell'oggetto come tale, e crede di potersi affermare senza la "cosa" [...] ma in sé e per sé»[29] era diventata invece una cosa tra le cose, ridotta a motivo iconografico. L'idea di "contaminare" e "profanare" i quadri di Malevič, uno scopo deliberato che Tadini confermò tempo dopo, trovava a monte almeno due giustificazioni.[30] All'"icona astratta" andava contrapposto il linguaggio della Nuova figurazione di cui egli si era fatto dapprima sostenitore e poi interprete, intesa come rinnovata possibilità dell'immagine pittorica dopo l'Informale. D'altra parte era maturata la convinzione che il fatto

di perseguire le forme della sensibilità avesse portato a involversi in un atteggiamento fideistico in cui la pluralità dei significati e delle associazioni risultava totalmente inibita. Riferendosi alla «pittura astratta e alle istanze mistiche di Malevich e Kandinsky» Tadini osservò che «l'illusione della "essenzialità" è l'illusione dell'assenza dei contrasti — della dimensione dove la contraddizione non esiste».[31] La strada da percorrere andava allora cercata nel pensiero di Freud, individuato dall'artista come un solido punto di riferimento che permetteva di leggere l'immagine al pari dei brani di un sogno, entrambi governati dalla stessa sintassi.[32] Un'ulteriore conferma veniva dal libro di Norman Brown *Corpo d'amore*. Tadini vi trovò due citazioni tratte da Totem e tabù che ricopiò in una pagina di appunti personale: «gli atti e le strutture della psiche sono invariabilmente plurideterminate» e «il principio della plurideterminazione afferma che non può esserci una sola "vera" interpretazione di un sintomo o di un simbolo: impedisce la mentalità letterale».[33]

Altro modo per mettere alle corde la pittura di Malevič fu abbinarvi una maschera africana.[34] Così gli otto rettangoli rossi di *Suprematist Composition* e una Fang formavano secondo Tadini una "coppia di contrari" tale da costituire una «carica per bombardare l'indivisibile, l'atomo del reale e farlo esplodere in energia».[35] Dipinta appesa a un filo davanti a quel notissimo quadro che nel 1959 si guadagnò il posto sul manifesto della mostra romana alla Galleria Nazionale, la maschera era inserita in un interno domestico arredato con la sedia Crate di Gerrit Rietveld.[36]



5.
Emilio Tadini, Paesaggio di Malevič, 1971, acrilico su tela, 165x131 cm, Milano, Museo del Novecento. Copyright Comune di Milano. Museo del Novecento. Ph. Luca Postini.

L'ambientazione poteva testimoniare un fenomeno di gusto corrente del collezionismo, orientato a proporre inattesi e spiazzanti cortocircuiti di senso esponendo le opere delle più recenti ricerche artistiche con le creazioni africane e precolombiane.[37] In una seconda possibilità, invece, Tadini ridusse gli elementi della scena eliminando la seduta, per approdare a una maggiore sintesi visiva [fig. 5]. Se la stessa soluzione veniva ulteriormente esplorata cambiando il quadro con la tela *Airplane Flying*, si verificava anche il contrario: era la maschera a essere rimpiazzata, sostituita nell'identica posizione da una grande foglia di Monstera deliciosa agganciata a un filo che la sorregge. In fin dei conti, sembrò un esercizio di disincantata e cinica ironia.

Con il 1974 quando Tadini licenziò il ciclo di lavori dal formato monumentale *Museo dell'uomo* (sei quadri della stessa altezza di 280 cm e dai due ai sei metri di base erano stati ospitati nella personale allo studio Marconi) il riferimento esatto alle maschere nell'evidenza del prelievo dell'immagine ormai non compariva quasi più. Tra tutte le opere della serie, che provava a tradurre nei mezzi della pittura i meccanismi e processi letterari di Joyce e Céline, solo due fecero eccezione. Una Fang cadeva da una borsa aperta nelle *Ultime parole del dottore francese*, parte di «una serie di reperti — osservò Roberto Sanesi — tanto significanti quanto offerti liberamente alla lettura, alla decifrazione, in piena consapevolezza della loro intercambiabilità».[38] La doppia ripetizione della parola "bar" stampigliata sulla tela di *Festa e forma del cibo* a evocare la definizione di "barbaro" poteva giustificare la presenza probabilmente di una maschera Dan: letta attraverso le chiavi della filosofia di Giambattista Vico, avrebbe fatto riferimento alla prima delle tre età della Storia.[39] Invece che rifotografarle, Tadini iniziò a costruire da sé le sue maschere. Bastava imitare la semplificazione dei volumi e delle forme dei volti per sottrarre ogni soggetto a una fisionomia ben definita. Da *L'uomo dell'organizzazione* al *Museo dell'uomo* e nel corso di sei anni egli confermò di tendere allo stesso scopo: evitare di caratterizzare il soma dei protagonisti dei quadri per corrispondere invece un'identità plurale. E la maschera, quale strumento con cui l'individuo trascende i propri limiti nella pratica rituale, offrì l'esemplificazione più lampante. Molti degli attanti delle opere del *Museo dell'uomo* erano figure acefale con il capo staccato, posto a poca distanza dal corpo. In fondo era sufficiente questo, una anatomia ridotta a brandelli, a qualificare le teste smembrate, staccate dai personaggi, come delle maschere. Esse mostravano un volto riconducibile a forme dell'alterità, fosse culturale e geografica, dall'Africa e dall'Asia fino all'estremo oriente — osservò Quintavalle[40] — o sessuale, per la presenza di caratteri androgini. Ulteriori riferimenti, sottili e cifrati, rimandavano alla letteratura. «Per le teste staccate, maschere — scrisse Tadini — anche Eliot Mr. Apollinax "I looked the head of Mr. Apollinax rolling under a chair"».[41] Altre soluzioni poi sembravano essere ancor meno rassicuranti. La maschera da saldatore, che faceva comparsa nel quadro *La stanza enorme* della stessa serie, fu definita *«mostruosa più delle maschere ne-*

gre»,[42] se non «simile a un elmo di cavaliere medioevale o a un poliziotto in tenuta d'assalto».[43]

Considerare la maschera quale valore traslato del concetto di "persona" centrava perfettamente il significato dell'etimologia della parola, chiarita da Norman Brown in un passaggio del libro *Corpo d'amore*, uscito nel 1969 per Mondadori e diventato una tra le letture allora molto frequentate.[44] Lo snodo con ogni evidenza fu ben noto a Tadini che aveva compulsato quel testo traendone non poche annotazioni nei suoi appunti personali. Del brano, che riferiva una citazione tratta da *Il Leviatano* di Hobbes, Achille Bonito Oliva fece l'esergo del testo scritto per il catalogo di *Persona*, la mostra tenutasi a Belgrado nel settembre 1971. Omettendo di indicare la fonte, egli lo aveva ricopiato per intero: «la parola Persona è latina; invece i greci hanno πρόσωπον che significa la faccia mentre *Persona* in latino significa *travestimento*, o *apparenza esteriore dell'uomo*, contraffatta sul palcoscenico; e a volte più particolarmente quella parte di essa che maschera il viso, come una Maschera o Visiera: e dal Palcoscenico è stata traslata a ogni Rappresentante di discorso o azione, nei Tribunali, come nei Teatri. Così che Persona è la stessa cosa che Attore, sia sul Palcoscenico che nella comune conservazione».[45] In seguito Brown proseguiva specificando sulla scorta di Freud che la personalità non *è* altro che una costruzione, una "finzione sociale" alla cui consapevolezza possono sfuggire solo coloro che «non sono tanto repressi», «i bambini, i nevrotici e gli uomini primitivi».[46] La conclusione cui egli approdò, raggiunta attraverso il ripensamento della dottrina del vescovo di Antiochia Atanasio, stava proprio in alcune delle pagine che Tadini aveva individuato di particolare incisività: *«una persona che è una maschera che è diventata corpo, diventata una sola cosa con il corpo; che è diventata permanente quando il dramma si è interiorizzato»*.[47]

A conti fatti il pittore poteva allineare una parata di maschere, inanellate l'una dopo l'altra in una catena di associazioni. Tadini vi dedicò un album intero, rimasto tuttora inedito, composto da 58 fogli forati utilizzati solo al verso e tenuti insieme in un raccoglitore ad anelli individuato sulla costa con l'indicazione alfanumerica 1F. Parte di un gruppo di più di settanta quaderni di appunti, contrariamente dai folder in cui l'artista annotava le proprie riflessioni sulle letture compiute, l'"1F" contiene solo fonti visive, al pari di diversi taccuini. Molte sono fotografie — modelle, politici americani implicati nel Watergate, le riproduzioni delle *Demoiselles d'Avignon*,[48] dell'*Autoritratto con tavolozza* e del *Ritratto di Gertude Stein* di Picasso. Molti sono disegni a grafite e a penna, ma mai compiuti sulla superficie dei fogli del quaderno. Si tratta di carte eseguite con ogni evidenza in precedenza, che furono ritagliate per essere poi incollate montate le une vicino alle altre, le une dopo le altre. Per quanto non sia datato, l'album fu senz'altro assemblato nella seconda metà del 1974 (un cartoncino d'invito di rimpiego qui presente porta stampata l'indicazione 5 ottobre 1974), dopo che l'artista aveva esposto i quadri del *Museo dell'uomo* pochi mesi prima nella personale milanese. Svariati det-

tagli danno prova del legame con tale ciclo: nel quaderno ritorna la testa femminile di Céline accompagnata dalle lettere "DS" delle *Ultime parole del dottore francese*, una tela che intrecciava la figura dello scrittore al criminale Dutch Schulz; un volto dagli occhi a mandorla e colto di tre quarti ricorda da vicino la testa di uno dei due personaggi de *La passeggiata del poeta* e viene ora accostato all'immagine di un giovane ragazzo orientale. La testa del busto di Stravinskij ne *La stanza enorme* riappare qui identica, riconoscibile come una maschera grazie al dettaglio dei fori. La visiera da saldatore dipinta nello stesso quadro *è* invece associata alla fotografia, forse segnaletica, di due uomini, mentre in un altro album di Tadini *è* giustapposta a una statuetta antropomorfa "tino" della Micronesia in un confronto formale che ne mette in luce i lineamenti allungati della faccia. Due particolari desunti probabilmente da *Donne in riva al mare*, i cui riferimenti correvano da T.S. Eliot ad Allen Ginsberg, sono ripresi su un unico foglio del quaderno 1F. Al disegno della barca, si aggiunge la testa femminile dai capelli mossi vestita con un cappello a visiera, messa in dialogo con la maschera antigas della copertina del disco *Their first album* della band *The Gas Mask*. Il modello di una maschera antigas della Seconda guerra mondiale indossata da un uomo in giacca e cravatta occupa poi da sé un'intera pagina, a testimoniare una condizione di alienazione secondo una iconografia sviluppata in quel giro di anni anche da Vettor Pisani in *Stampo virile*.[49]

Delle quattro tipologie di maschere africane che fino ad allora Tadini inserì all'interno dei quadri, nell'album si trovano proprio le fotografie che egli aveva scelto come loro fonti, identiche sin nel punto di vista della ripresa dell'immagine. Forse sarebbero state le evidenze somatiche a evocare delle analogie a partire dal volto di una modella: la forma tondeggiante della testa definita dalla calotta del cappello, il suo naso fine ed elegante, il profilo del mento leggermente a punta potevano trovare riscontro nella fisionomia "delicata", nell'atteggiamento sorvegliato e controllato della Fang[50] che *è* raffrontata a quella giovane donna. Oppure, ad esempio, la maschera Chamba dialoga con un fotogramma del film *Il ragazzo selvaggio* uscito nelle sale nel 1970. Insieme alla Baulé, Tadini aggiungeva una testa Ife e un'ulteriore Fang; in un foglio successivo un'altra scultura Ife e una maschera "bwamane" della popolazione Lega (come le precedenti, le riproduzioni sono prelevate dal volume Rizzoli[51]) venivano poste in contiguità con due volti disegnati dell'artista secondo i principi di una marcata riduzione grafica, con il naso ridotto a poche linee che formano un trapezio. L'ambiguità si poneva nei lineamenti del viso, nella somiglianza tutta esteriore (e falsa) tra una testa Bapunu e i tratti somatici di Ferdinad Marcos, eletto presidente delle Filippine nel 1964 che esercitò il potere fino a prendere il controllo dell'intero Paese. A considerare infine la sequenza di immagini di cinque teste dell'antico Egitto che ritraggono il faraone Amenofi IV e alcuni dei membri della sua famiglia, Tadini sembrava ripercorrere l'insieme dei riferimenti alle culture extraeuropee messo a punto dalle avanguardie del primo Novecento.[52]

L'insistenza sulle maschere da parte di Tadini fu tutt'altro che ingiustificata. Piuttosto, misurando l'attualità delle arti figurative di inizio secolo, ne ritrovava una verità decisiva per il presente. Per sfuggire ai cascami dell'Informale si poteva pensare alla pittura come una struttura che unisse l'immagine del mondo esterno alle tensioni della psicologia dell'individuo in «un *realismo integrale* nella cui sfera devono essere risolte in espressione tutte insieme le funzioni dell'uomo in ogni particolare momento della sua storia».[53] Il ragionamento, condotto nel catalogo della mostra "Possibilità di relazione" che fu ordinata da Enrico Crispolti alla galleria L'Attico nel maggio 1960, si sviluppava sul filo di una specifica attenzione poiché «non potrà sfuggire il senso dei rapporti originari tra cubismo e arte negra [...] il linguaggio di quest'arte puntava alla concezione e alla rappresentazione di un mondo 'integrale', dove l'elemento fisico e quello psichico erano completamente fusi assieme, apparivano in uno, dove quella che può essere chiamata la magia dell'immagine consisteva essenzialmente nella resa visibile di un valore indissolubilmente *organico* della presenza umana in tutte le esigenze. [...] La figura umana e gli oggetti vengono visti e rappresentati non più come una serie di sostanze: ma come un aperto composto di fatti e relazioni».[54]

I riferimenti alle forme dell'alterità rappresentarono per Tadini uno degli aspetti della riflessione critica sulla pittura intorno alla stessa grammatica figurativa, sviluppata dapprima osservando il lavoro degli altri pittori e poi attraverso la citazione esplicita di quelle opere extraeuropee come le maschere direttamente sulla superficie dei propri quadri.

NOTE

1. *Mario Carrieri. Fotografie. Scultura africana* (catalogo della mostra, Milano, Padiglione d'Arte Contemporanea, 14 gennaio - 21 febbraio 1982), Mazzotta, Milano, 1981. Si veda inoltre Alessandra Acocella, *Fotografie di scultura africana (1976-1978): Mario Carrieri nelle raccolte CSAC* in Id., Luca Pietro Nicoletti, Caterina Toschi, *Straniere in Italia. La ricezione del secondo dopoguerra delle arti e delle culture* extraeuropee, Quodlibet, Macerata, 2025, pp. 99-116. Su alcuni paradigmi di lettura delle arti primarie invalsi durante la seconda metà del Novecento si veda Luca Pietro Nicoletti, "Primitivi a Milano. Momenti di ricezione editoriale ed espositiva nel dopoguerra", in Giuliana Tomasella (a cura di), *Il confronto con l'alterità tra Ottocento e Novecento. Aspetti critici e proposte visive*, Quodlibet, Macerata, 2022, pp. 183-196.
2. Luca Pietro Nicoletti, a cura di, *L'avanguardia primitiva. La collezione di Alessandro Passarè*, Scalpendi, Milano, 2014.
3. Un ampio nucleo di diapositive ottenute dalle fotografie di viaggio di Arnaldo Pomodoro è stato recentemente donato dall'artista all'Archivio della fondazione eponima, dopo essere conservato privatamente per lungo tempo.
4. Sono grato a Melina Scalise e Francesco Tadini per la sincera e generosa accoglienza, permettendomi di consultare i documenti conservati nell'Archivio di Emilio Tadini.
5. La fonte delle fotografie è da riconoscersi in prevalenza in Michel Leiris e Jacqueline Delange, *Africa nera*, Rizzoli, Milano, 1967. Conservati nell'Archivio Emilio Tadini, i cartoncini su cui le immagini sono incollate misurano circa 12x10 cm e fanno parte di un nucleo certamente più ampio, ma ora ridotto in una certa misura a causa di problematiche conservative di cui i materiali hanno pesantemente soffe to.
6. Carlo Arturo Quintavalle, *Emilio Tadini e le scritture* in Id., *Emilio Tadini*, Fabbri, Milano, 1955, p. XLIV.
7. Francesco Guzzetti, *Emilio Tadini. La realtà dell'immagine 1968-1972*, Mousse, Milano, 2021, p. 38.
8. Ezio Bassani, "Carrà e l'arte 'negra'", *Critica d'arte*, 38, 1973, pp. 7-17. Si veda inoltre Id., "Italian painting", in William Rubin (a cura di), *"Primitivism" in 20th century art. The affinity of the Tribal and the Modern*, New York, The Museum of Modern Art, vol. II, pp. 405-416.
9. La scultura di Gianfranco Pardi è la stessa posseduta ancor oggi dagli eredi di Emilio Tadini. Realizzata in allumi-

nio, misura 35x33x25 cm. La data riportata sotto la sua base insieme alla firma "PARDI 69 PROVA" fis erebbe l'esecuzione del quadro *L'uomo dell'organizzazione* al 1969 e non al 1968 come indicato in Vittorio Fagone, *Emilio Tadini. 1960-1985 L'occhio della pittura* (catalogo della mostra, Milano, Accademia di Belle Arti di Brera, Fondazione Marconi, Fondazione Mudima, 26 ottobre-20 dicembre 2007), Skira, Milano, p. 70. La anticipano le grandi opere presentate dall'artista nella mostra personale allo Studio Marconi di Milano nel marzo 1970. Una riflessione sulla condizione di alienazione dell'uomo nell'ambiente arti - ciale della realtà contemporanea fu condivisa nello stesso tempo da Pardi e Tadini, che indagava i concetti di natura, paesaggio e artificio (Emilio Tadini, Valerio Adami, Gianfranco Pardi, "Conversazione sul processo del fare un quadro oggi", *Metro*, 13, febbraio 1968, p. 129; Francesco Guzzetti, *Emilio Tadini* cit., pp. 11, 26).

10. Due fotografie conservate nell'archivio Tadini inquadrano la scultura e la scatola dallo stesso punto di vista secondo cui essi sono dipinti nel quadro: è la prova che si tratta delle fonti scelte dall'artista. Altre immagini permettono di riconoscere i barattoli rappresentati con i colori da 90 cc Aquatec Acrylic Polymer Emulsion del marchio Oskar Vangerow Monaco & C.

11. G.L. (Gilbert Lascault), "Une démarche d'Adami", *L'Art Vivant*, n. 9, marzo 1970, pp. 26-27.

12. Henry Martin, "Minority report: The paintings of Valerio Adami", *Studio International*, n. 889, maggio 1967, p. 266.

13. Il quadro del 1972 reca il titolo *Archeologia*, comune a diverse tele di Tadini. La fonte del lungo abito è da riconoscersi nella fotografia presente in uno degli album dell'artista conservati nel suo archivio (quaderno 2P, foglio 43r). Sempre nell'archivio di Tadini si ritrova l'immagine esatta che egli ha ricopiato nel quadro sia della cravatta, collocata a terra e colta dall'alto, sia dell'avviso di sicurezza lungo l'angolo di una strada. Entrambi gli scatti fanno parte di una serie più ampia di riprese sullo stesso soggetto.

14. Tadini ha recuperato l'iconografia dell'*Altare della buona fortuna* sovrapponendo una sfera dalla superficie rifle - tente a un piccolo cubo in legno, come documenta una sequenza di fotografie presente nel suo archivio. Tra le immagini, una in particolare è quella adottata nel quadro. La fi ura femminile è invece ripresa dalla fotografia di una giovane donna della Dominica vestita a festa, pubblicata in un servizio su un periodico di cui si conserva strappata solo la pagina scelta. In didascalia: «in sparkling white for her First Communion, a girl of Dominica walks to Mass in Roseau, the capital».

15. La fotografia dello stesso aspirapolvere compare nella pagina di un album dell'artista insieme a un paio di cesoie, alla tazza e alla teiera disegnate da Malevič intorno al 1920 (quaderno 3V, foglio 48r, archivio Tadini).

16. L'immagine della modella, strappata dalla pagina di una rivista che non è stato possibile identifi are, si ritrova in una fotografia scattata da Tadini. L'opera di Calder è il *mobiles 10-5-4* del 1968, tratta dalla riproduzione del catalogo della mostra dello scultore allo Studio Marconi tra l'aprile e il maggio 1971.

17. Un'opera di Tadini con la maschera Fang in primo piano, davanti al segnale di pericolo a fasce diagonali bianche e nere e un cubo dalla superfi e marezzata fu scelta come immagine di copertina del numero di novembre 1971 di *Art International* in occasione della mostra milanese dell'artista che, aperta il 28 ottobre, era allora in corso. Il fascicolo della rivista informava il lettore di due mostre dedicate alle arti primarie: segnalava *The art of Sepik River*, tenutasi all'Art Institute di Chicago e recensiva, a firma di Crater Ratcliff, *Two Hundred Years of American Indian Art* allestita al Whitney Museum di New York. "The art of the Sepik River", *Art International*, XV, 9, novembre 1971, pp. 22-24, 80. Crater Ratcliff, "New York letter", *ivi*, pp. 56-59, 66.

18. G. Di Giacomo, *Malevič. Pittura e filosofia dall'Astrattismo al Minimalismo*, Carocci, Roma, p. 103.

19. Tadini vi poteva avere accesso tramite il diciottesimo volume, parte terza, de *L'Arte* moderna Fabbri dedicato all'astrattismo L'arte *moderna*, vol. XVIII, Fabbri, Milano, 1967, p. 340.

20. Mario Diacono, "SuprHEIMATismo (dal Mondo come Non-Oggettività all'arte come a-oggettività)" in Kasimir Malevic (catalogo della mostra, Milano, Galleria Breton, aprile-maggio 1971), Arti Grafiche La Monzese, Cologno Monzese, 1971, pp. 2-3.

21. Luca Pietro Nicoletti, "Presente e passato di Piero Dorazio, alla metà degli anni Sessanta", *Senzacornicejournal*, 1, giugno 2025, p. 127.

22. Alessandro Del Puppo (a cura di), *Arte italiana. Un percorso in cinquanta opere dal Romanticismo alla video performance*, Carocci, Roma, 2024, p. 230. Devo alcuni di questi riferimenti ad Alessandro Del Puppo a cui va la mia gratitudine.

23. Franco Rosso, *Malevič: arte e utopia* in Kasimir Malevič, *Suprematismo*, De Donato, Bari, 1969, pp. 36-37. Di quanto fossero parole d'ordine da leggere in un contesto più ampio tra l'idea di utopia e la filo ofia di Marcuse ne rende conto Fabio Belloni, *Militanza artistica in Italia 1968-1972*, «L'ERMA» di Bretschneider, Roma, 2015, pp. 28-43.

24. Franco Rosso, *Malevič* cit., p. 43.
25. *Ibidem*.
26. *Suprematist Composition: Airplane Flying*, *Suprematist Composition (with blue triangle and black rectangle)*, *Yellow plane in dissolution* sono rispettivamente pubblicati con il titolo di *Composizione suprematista*, *Triangolo blu e rettangolo nero*, *Quadrilatero giallo su bianco* come tavole XXXVII, XXXIX, XL alle pagine 63, 65 e 66 del volume di Antonio Del Guercio *Le avanguardie russe e sovietiche* uscito nel 1970 per la collana dei "Mensili d'arte". *Suprematist Composition (with eight rectangles)* e verosimilmente anche *Self-Portrait in Two Dimension* vengono ricavati dal trentottesimo libro della serie "L'arte moderna", dove sono riprodotti con il titolo di *Otto rettangoli rossi* e *Suprematismo – Quadrilatero nero, trapezio blu e cerchio rosso* alle pagine 83 e 66.
27. Werner Haftmann, *Kasimir Malevič* in Kasimir Malevič, *Suprematismo* cit., pp. 32-33.
28. Emilio Tadini in *Adami* (catalogo della mostra, Roma, L'Attico, dal 30 gennaio 1965), Christen Tipografia-O - stet, Roma, 1965, s.p.
29. "Il Suprematismo di Malevič" in *L'arte moderna*, vol. XVIII, Fabbri, Milano, 1967, p. 339.
30. Carlo Arturo Quintavalle, *Emilio Tadini* cit., p. LIII.
31. Emilio Tadini, quaderno 4V, foglio 53r, archivio Tadini.
32. *Emilio Tadini. Viaggio in Italia* (catalogo della mostra, Milano, Studio Marconi, dal 28 ottobre 1971), Amilcare Pizzi, Cinsello Balsamo, s.p. Emilio Tadini in *Possibilità di relazione. Una mostra dieci anni dopo* (catalogo della mostra, Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 8 novembre - 8 dicembre 1970), s.p.
33. Emilio Tadini, quaderno 4V, foglio 57r, archivio Tadini. Lo stesso passaggio è citato dall'artista anche in un altro suo quaderno. Ne dà notizia Francesco Guzzetti, *Emilio Tadini* cit., p. 40.
34. Tadini scrive di un suo quadro dedicato a Malevič "con maschera africana" senza precisare ulteriori dettagli in un album di appunti. Si veda Francesco Guzzetti, *Emilio Tadini* cit., p. 44.
35. *Tadini. Museo dell'uomo* (catalogo della mostra, Milano, Studio Marconi, dal 6 giugno 1974), s.p.
36. La sedia Crate è ripresa secondo la stessa angolazione offe ta nel quadro in un'immagine parte di una sequenza fotografi a di più scatti conservata nell'archivio Tadini.
37. Francesco Guzzetti, "Tra Primitivo e Primario. Dialoghi tra arte "primitiva" e arte contemporanea nella collezione Panza" in *Annali delle Arti e degli Archivi*, n. 3, 2017, pp. 153-162.
38. Roberto Sanesi, "Emilio Tadini", in Luca Pietro Nicoletti, *Ipotesi sull'arte italiana. Scritti 1959-2000*, Quodlibet, Macerata, 2024, p. 369 [*Le Arti*, 19741].
39. *Ivi*, pp. 372
40. Arturo Carlo Quintavalle, "Le strutture della condensazione e dello spostamento", in *Tadini. Museo dell'uomo* cit., s.p.
41. Emilio Tadini, quaderno 4V, foglio 35r, archivio Tadini.
42. Arturo Carlo Quintavalle, "Le strutture della condensazione" cit., s.p.
43. Roberto Sanesi, *Emilio Tadini* cit., p. 374.
44. Norman O. Brown, *Corpo d'amore*, Il Saggiatore, Milano, p. 111. *Persona* è inoltre il titolo del film di Ingmar Bergman, uscito nelle sale nel 1966.
45. Achille Bonito Oliva (a cura di), *Pèrsona* (catalogo della mostra, Belgrado, 10 settembre 1971), Centro Di, Firenze, 1971, s.p. Sui progetti di Bonito Oliva per *Pèrsona* si veda Andrea Lanzafame, "Il catalogo come traccia residua di un progetto non realizzato: Pèrsona 2, "una serie continua di gesti teatrali compiuti da artisti" (Venezia 1972)", in Alessandro Ferraro (a cura di), *Mostra come dispositivo. Prospettive di ricerca sull'esperienza espositiva*, Postmedia, Milano, 2025, pp. 57-76.
46. Norman O. Brown, *Corpo d'amore* cit., p. 113.
47. *Ivi*, p. 128.
48. Una più tarda lettura dell'opera è offe ta da Tadini stesso in Emilio Tadini, *L'occhio della pittura*, Garzanti, Milano, 1995, pp. 111-143.
49. Fabio Belloni, "*Stampo virile*. Vettor Pisani e Claudio Abate nel 1970", *Studi di Memofonte*, 21, 2018, pp. 3-41.
50. Franco Monti, *Le maschere africane*, Fabbri, Milano, 1966, pp. 109-110.
51. L'immagine testa Ife del foglio 21r è prelevata da Michel Leiris e Jacqueline Delange, *Africa nera* cit., p. 308 (tav. 351). La maschera Lega "bwame" del foglio 25r è pubblicata in *ivi*, p. 360 (tav. 422). La testa Ife del foglio 43r si ritrova in *ivi*, p. 241 (tav. 275). La maschera Bajokwe del foglio 23r appare in Franco Monti, *Le maschere africane* cit., p. 139 (tav. 64).
52. Maria Grazia Messina, *Le muse d'oltremare. Esotismo e primitivismo dell'arte contemporanea*, Einaudi, Torino, 1994, pp. 128-135.
53. Emilio Tadini in Enrico Crispolti, Roberto Sanesi, Emilio Tadini, *Possibilità di relazione* (catalogo della mostra, Roma, Galleria L'Attico, 25 maggio 1960), Giorgetti, Roma, s.p.
54. *Ivi*.

Interessi etnografici e spettri primitivisti nell'opera di Ketty La Rocca

FRANCESCA GALLO

Allo scadere della prima decade del XXI secolo, nel ricostruire la fortuna dei manufatti africani classici nel nostro paese Jean-Louis Paudrat descrive gli anni Settanta come particolarmente effervescenti, segnati da mostre in gallerie private, aperture di spazi promozionali dedicati, fioritura di pubblicazioni. Prevedibilmente in tale panorama giocano un ruolo di primo piano i collezionisti Franco Monti e Carlo Monzino, affiancati dallo studioso e conoscitore Ezio Bassani, nonché da esperti come Mario Meneghini e Aldo Tagliaferri.[1] Proprio in questo momento Ketty La Rocca ricorre alle maschere africane e in un testo paragona la maschera al cranio: la scarsa circolazione di tali opere ha lasciato silente l'analogia, che invece proveremo a sollecitare partendo da una prima ricognizione dell'insieme.

VISIBILITÀ DELL'ARTE AFRICANA CLASSICA NELL'ITALIA DEGLI ANNI SETTANTA

Per il discorso qui condotto, tra le iniziative di studio e divulgazione dell'arte africana classica, assumono valore sintomatico quelle rivolte all'integrazione di tali reperti nei circuiti prettamente storico-artistici, come la collaborazione di Franco Monti alla mostra sul Cavaliere Azzurro, curata da Luigi Carluccio alla Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino nel 1971, e consistente nella predisposizione di un'ampia sezione con

sculture, oggetti e maschere "tribali" — per lo più da collezioni private milanesi, da quella di Monzino a Lugano, dal Pigorini di Roma. Tale intreccio di cronologie e geografie culturali, sulla scorta della fascinazione degli espressionisti tedeschi per l'arte "primitiva", risulta in sintonia, per esempio, con le riflessioni visive condotte già da qualche anno da Emilio Tadini sui debiti delle avanguardie storiche verso tali universi estetici, introducendo nei quadri citazioni di manufatti simili a quelli riprodotti nel catalogo torinese.[2] In Tadini, nel tornante di inizio decennio, gli interessi etnografici sono esplicitamente mediati dal cubismo, come lasciano trapelare anche i titoli *Archeologia* e *Appunti per un'altra storia* (1972), o ancora *Museo dell'uomo* (1974).

Per La Rocca, invece, sembra più pertinente ricordare l'esposizione *Creazione e tradizione tribale: sculture dell'Oceania e dell'Africa occidentale*, ospitata dalla galleria milanese L'Uomo e l'arte nell'estate del 1971, con pezzi africani scelti da Tagliaferri e Arno Hammacher, e pezzi oceanici selezionati da Philip Goldman, occasione in cui si pubblica lo speciale dell'omonima rivista[3] a cura dello stesso Tagliaferri, letterato già vicino al Gruppo 63 e redattore per la casa editrice Feltrinelli.

Non è da escludere che l'artista abbia intercettato se non la mostra almeno tale pubblicazione, dato che nel 1971 tiene la sua seconda personale a Milano, alla galleria San Fedele, mentre l'anno seguente, dopo aver proposto una delle prime azioni negli ambienti della galleria L'Uomo e l'arte, tra giugno e luglio è coinvolta da Daniela Palazzoli nella collettiva *I denti del drago*.[4]

Nel fascicolo del bollettino della galleria milanese probabilmente le interessò soprattutto *Tradizioni e creatività: appunti su un convegno*,[5] in cui Edmund Carpenter sottolineava l'inesistenza tra i popoli pre-alfabeti (come li definisce, invece che "primitivi") della nozione di arte pur in presenza di molti fatti artistici in senso lato, anche perché, a suo avviso, tali popolazioni non distinguono nettamente tra arte e vita. La fissazione di significati in suoni e segni convenzionali, continuava, ha «introdotto l'uomo nel mondo dei sensi divisi»,[6] con il predominio della vista rinforzato dall'introduzione della stampa. Secondo Carpenter l'arte delle popolazioni pre-alfabete non andrebbe esposta — cioè affidata prevalentemente alla comprensione visiva — ma abbracciata in senso fisico, cioè toccata, per riconoscere il giusto peso al resto del sensorio. Conseguentemente, ancora seguendo lo studioso, la divulgazione a stampa non permetterebbe di ricostruire le cerimonie e i riti in cui tali oggetti vengono attivati e assumono significato; al contrario, a suo avviso, il cinema rappresenta la mediazione più adeguata tra i remoti contesti culturali e quello che siamo abituati a identificare come primo mondo.[7]

Evidentemente la dicotomia tra linguaggio verbale e sue codificazioni, da un lato, e una rinnovata organizzazione anti-gerarchica dei canali di comunicazione interpersonale, in cui restituire al linguaggio del corpo e alla espressività del volto il giusto peso, sono questioni su cui La Rocca stava riflettendo fin dall'inizio degli anni Settanta e sulla quale

fonderà buona parte della fase conclusiva della ricerca. Sembrerebbe risalire al 1972, per esempio, il dittico su plexiglass *You You* in cui compare la riproduzione di una maschera africana (della regione del Kasai, in Congo), affiancata dalla ripetizione della medesima immagine tramite la calligrafia, secondo la scansione tipica delle riduzioni.[8] Il prelievo fotografico dovrebbe provenire dal volumetto di Franco Monti sulle *Maschere africane* pubblicato dai Fratelli Fabbri nel 1966 — anno in cui a Dakar si svolgeva il *Primo festival mondiale delle arti nere*, con una mostra di sculture africane proposta anche al Grand Palais di Parigi — dove è riprodotta anche l'altra maschera africana usata dall'artista,[9] e sul quale torneremo più avanti.

A completamento della rievocazione del contesto storico, inoltre, va ricordato che l'incremento di attenzione verso le culture africane da parte di una serie di attori culturali non può essere irrelato dai rinnovati rapporti commerciali ed economici del nostro paese con alcune giovani compagini indipendenti. Nel primo giorno della primavera 1972, infatti, all'interno della Fiera di Milano viene inaugurato, ancora in costruzione, Palazzo Africa, alla presenza di Leopold Sédar Senghor, intellettuale, poeta e da oltre un decennio presidente della Repubblica del Senegal, ricevuto da Giovanni Leone quell'anno e da Paolo VI nel marzo 1973, quando terrà una conferenza in Campidoglio e una lettura di poesie al ridotto del Teatro La Scala. Da quel momento, e fino al 1978, Palazzo Africa ospita anche mostre d'arte africana che spaziano dai reperti archeologici a sculture in legno, maschere e dipinti provenienti dalla collezione dell'Istituto Italo-Africano e da quella di Delfino Dinz Rialto.[10] Quest'ultima, inoltre, è aperta al pubblico nel settembre del 1972 a Rimini e, nonostante la discontinuità dei materiali, suscita una certa attenzione da parte dei media.[11]

Alla Fiera di Milano, inoltre, negli anni seguenti accanto a stand e manifestazioni destinate a far conoscere molti paesi dell'Africa sub-sahariana, con un approccio di lunga data in cui promozione turistica[12] e dell'artigianato si mescolano all'illustrazione delle potenzialità minerarie, industriali e commerciali di quei territori, si svolgono anche mostre d'arte contemporanea, dai contorni per noi indistinti tranne che per il dichiarato impegno nella costruzione di un immaginario moderno e non «tribale».[13] Verosimilmente, quindi, simili occasioni contribuirono a rafforzare l'interesse di galleristi e mercanti, editori e collezionisti verso patrimoni culturali provenienti da latitudini all'epoca piuttosto residuali nel panorama italiano.

Guardando più da vicino il contesto artistico, infine, nel numero di marzo 1973 *Bolaffi Arte* pubblica un inserto riccamente illustrato e dal titolo seducente *I misteri dell'Africa nera*.[14] L'intervista di Fiorella Minervino a Monti è accompagnata da efficaci riproduzioni a colori di manufatti, così come da una sintetica mappa geografica delle localizzazioni delle varie popolazioni citate nel testo o a cui, più genericamente, si riconduce l'arte africana.

In origine, spiega Monti, la maschera personificava
il desiderio e il tentativo dell'uomo di superare i propri limiti uma-

ni. Era ed è tutt'ora in Africa l'oggetto più importante, perché consente all'uomo che la indossa di trasfigurarsi. Al punto che ancora oggi, nei villaggi, rimasti più indenni da influenza esterna, l'individuo che mette la maschera e danza, perde agli occhi dei presenti la sua identità per assumere quella della maschera.[15]

Nel frattempo, all'Orangerie di Parigi, si era appena inaugurata un'eccezionale selezione di scultura africana classica proveniente dalle collezioni pubbliche francesi ed effettuata sulla base di valori estetici, invece che meramente etnografici,[16] distinguo ritenuto essenziale proprio ai fini del pieno riconoscimento artistico di tale patrimonio,[17] di cui si alimenta il crescente collezionismo. Inoltre, se nell'aprile di quell'anno la scomparsa di Pablo Picasso contribuì alla riemersione del repertorio visivo primitivista, parallelamente Ezio Bassani sulle pagine della rivista fiorentina *Critica d'arte* era impegnato nell'esplorazione del dialogo formale tra le avanguardie storiche e le maschere africane, attraverso un'indagine morfologica che puntava a comprenderne i percorsi di assorbimento da parte di Carlo Carrà.[18] Un insieme di circostanze che potrebbero fare luce sulla peculiare incidenza di tale iconografia nel lavoro di La Rocca.

TRA MASCHERE E CRANI: ANALOGIE E DISGIUNZIONI

Questo ampio convergere di sollecitazioni — dalle mostre e pubblicazioni milanesi nel contesto delle gallerie d'avanguardie frequentate in quel momento dall'artista alle rassegne internazionali rilanciate dalla stampa italiana, dagli spettri picassiani fino al primo affondo storico-critico di Bassani su *Critica d'arte* — intercettate più o meno direttamente, trova un momento di sedimentazione parallelo alla ricerca formale in un testo di La Rocca conservato tra le carte di Lara Vinca Masini, oggi al Centro Pecci di Prato.[19] Il dattiloscritto inedito (in italiano) risale al 1973:

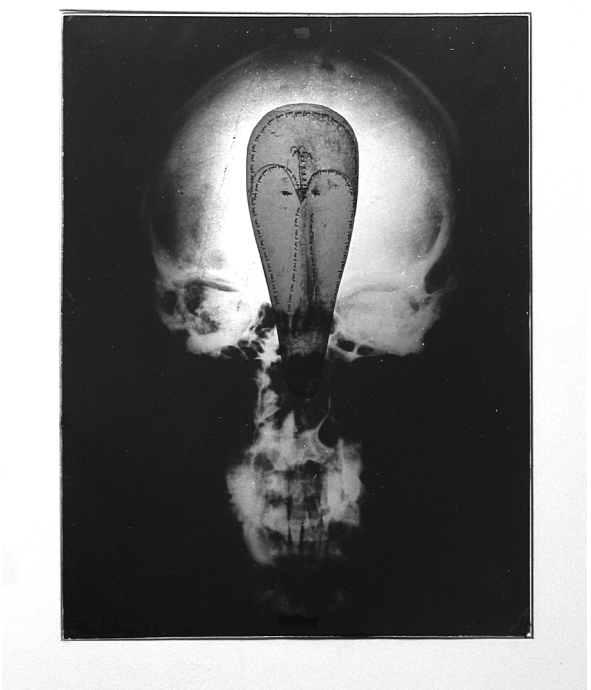
la radiografia del cranio è la maschera di ora / una maschera che portiamo addosso / che assimila l'uomo all'uomo / non ha sesso / il volto è pantomima, il linguaggio l'ha reso tale / ma la maschera-cranio ci tradisce, non ci segue / non vede il gesto stereotipato della mano che scrive / seguendo i contorni del cranio / l'unica maschera possibile: tragica / cercare il resto è solo involuzione.[20]

Un rapido passaggio, nel quale il lemma maschera si carica di varie sfumature, oltre quelle più prevedibili di maschera teatrale e/o sociale. Con qualche variante il concetto viene ripreso sia in una lettera del 1974 a Carla Pellegrini, recentemente ritrovata da Raffaella Perna,[21] sia nel testo inviato a Romana Loda alla fine del 1975 e da questa pubblicato sul *Giornale di Brescia* in occasione della scomparsa dell'artista.[22]

Il cranio, quindi, corrispondente alla porzione fisica maggiormente identificativa dell'essere umano in generale, si presta ad accogliere — oltre alle fotografie della mano o di un dito — le riproduzioni fotografiche

di maschere africane. Rispetto alle radiografie personali impiegate da Claudio Costa, tuttavia, La Rocca non ricorre ai propri reperti diagnostici: incuriosita dalle potenzialità espressive e metaforiche di una tipologia di immagini a lei familiari non solo per i noti problemi di salute, ma anche perché aveva lavorato per qualche tempo in un laboratorio di radiologia, l'artista opera sulla rappresentazione a diversi livelli materiali e simbolici, ricorrendo alla mediazione fotografica.

In un gruppo di opere risalenti al 1973-1975, La Rocca esplora sorprendenti variazioni attorno alle craniologie e, partendo da stampe editoriali, vi introduce immagini di manufatti africani.[23] La riproduzione della maschera Fang, proveniente dal Gabon e conservata al Museum fur Volkerkunde di Berlino — al centro delle riflessioni di Bassani su *Critica d'arte* del 1973,[24] accompagnate dalla fotografia dell'esemplare nelle collezioni dell'allora Musée de l'Homme di Parigi — viene usata sia nel videotape a cui lavora in collaborazione con Luciano Giaccari all'inizio del 1973,[25] con una soluzione dinamica priva della grafia, sia più tardi nella piccola *Craniologia* in collezione Menna (1975), con interventi manoscritti lungo alcuni dettagli del volto [fig. 1].[26]



1.
Ketty La Rocca, *Craniologia*, 1975, china su lastra radiografi a, 30x23,5 cm. Courtesy Collezione Fondazione Filiberto e Bianca Menna. Ph. Andrea Chemelli.

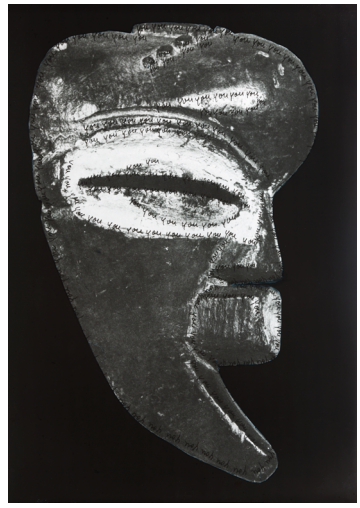
Nel video rimasto incompiuto, nella prima delle quattro sequenze registrate su nastro *open reel*, la maschera Fang viene progressivamente in primo piano e, dopo aver colmato l'area vuota al centro del cranio, con una dissolvenza incrociata si sostituisce a quest'ultimo.[27] L'analogia tra i due elementi figurativi appare esplicita e sembra trascinare con sé anche un involontario riferimento agli immaginari visivi dell'antropologia fisica e alle ombre che questa aveva proiettato sulla considerazione delle popolazioni africane e dei loro prodotti culturali. D'altronde da qualche anno anche il già ricordato Costa stava riflettendo intorno all'evoluzione umana, con un approccio che replicava i metodi della paleontologia e dell'etnologia, ricorrendo parimenti a immagini mediche.[28]

La Rocca, dal canto suo, in questo biennio sperimenta alcune varianti di cui le più efficaci risultano quelle prive di suggestioni lombrosiane, basate sulla riproduzione della maschera su pellicola fotografica, su fondo nero. Nella *Craniologia n. 6* (1973) ricorre la stessa maschera Fang, con un intervento grafico sempre a base della ripetizione ossessiva «you you you» su alcuni particolari della fisionomia [fig. 2].[29]

Invece, nel lavoro del 1973 noto come *Craniologia n. 7* [fig. 3] si riconosce la già menzionata maschera della regione del Kasai in Congo (conservata a Tervuren, Musée Royal de l'Afrique Centrale). L'opera, che non presenta alcuna immagine radiografica è stata pubblicata come *Testa* da Masini[30] (e come *Maschera* da Lucilla Saccà)[31]: titoli che rafforzano la sovrapposizione tra l'essere umano e l'oggetto indossabile, analogia particolarmente pertinente alle craniologie vere e proprie, ma è interessante notare come in precedenti contesti politicamente più caldi il rife-



2.
Ketty La Rocca, *Craniologia n. 6*, 1973, lastra radiografi a, fotografia, china su plexiglass, 70x50 cm. Courtesy Archivio Ketty La Rocca/ Michelangelo Vasta.



3.
Ketty La Rocca, *Craniologia n. 7*, 1973, lastra radiografi a, china su fotografia, 0x50 cm. Courtesy Archivio Ketty La Rocca/ Michelangelo Vasta.

rimento alla testa umana rievocasse la violenza coloniale espunta dall'estetizzazione collezionistica.[32]

La *Craniologia n. 6* e la *Craniologia n. 7* — in dialogo tra loro per le dimensioni (50x70 cm), le modalità operative e la polarità cromatica bianco/nero — potrebbero situarsi nell'alveo della riflessione sul primitivismo delle avanguardie storiche, all'interno del quale l'artista pare reclamare un posto seppure con uno slittamento significativo poiché la sua appropriazione iconografica non muove dagli aspetti formali e compositivi che avevano caratterizzato gli approcci dei maestri di inizio secolo, ma si concentra sulle analogie simboliche tra contesti culturali europei moderni e africani tradizionali a cui le maschere sono ricondotte. La lettura prevalentemente stilistica di inizio secolo, d'altronde, aleggia costantemente in molte pubblicazioni di questa fase: basti pensare che nella sintetica scheda della maschera del Kasai pubblicata nel volume di Monti gli elementi della fisionomia risultano «scomposti e risolti separatamente con soluzioni di impostazione cubista»,[33] ribadendo quanto l'assimilazione estetica filtrata dal primitivismo fosse funzionale alla presentazione artistica di tali repertori figurativi.

I due manufatti africani impiegati da La Rocca compaiono proprio nel ricco apparato illustrativo a colori del già menzionato *Maschere africane*,[34] plausibile fonte del prelievo, anche alla luce del diretto confronto ivi proposto tra contesti originari e società moderne, con alcuni passaggi che avrebbero potuto interessare La Rocca. Sebbene Monti ricorra a un repertorio concettuale e lessicale oggi quantomeno imbarazzante — che spazia dall'uso disinvolto della diade primitivo/evoluto a espressioni come «razza negra» — propone anche delle analogie tra i due soggetti. Se entrambi sono condizionati

> dagli stessi problemi atavici — scrive — [il secondo] ha però cercato di soffocarli nella convinzione di poter razionalmente dominare il proprio istinto. Per l'uomo moderno, infatti, la maschera, pienamente accettata agli albori della sua storia, ha perso l'autentico significato primario e, scomparendo come oggetto realmente concreto, si è mutata in travestimento psicologico.[35]

Poco oltre si incontra una notazione simile: «In fondo, l'uomo evoluto ha pressappoco le stesse aspirazioni [di quello primitivo] anche se espresse in modi differenti: alla maschera sostituisce l'esibizione del proprio successo, sia esso materiale, intellettuale o spirituale».[36] Infine, La Rocca potrebbe essere stata colpita dal nesso tra maschera e danza che Monti sottolinea a proposito delle culture africane — al di là della vetusta associazione tra africani e ritmo[37] — in quanto «magico punto di contatto e di partecipazione dell'uomo con la natura».[38] Per l'artista, infatti, anche la danza — oltre alla mimica e alla gestualità delle mani — ricade all'interno della rinnovata considerazione dei linguaggi del corpo, idealmente contrapposti a quelli verbali.

Gli esperimenti visivi condotti da La Rocca sono da inquadrare nell'ambito di ramificati interessi antropologici, rispondenti all'esigenza

di contrastare la codificazione della comunicazione interpersonale nei contesti contemporanei a lei più familiari, attingendo — un po' prevedibilmente — anche da suggestioni "primitive", nonché dal linguaggio dei gesti, e decretando parallelamente il naufragio delle lingue storiche e dell'espressione verbale, come emerge nitidamente tanto dalle riduzioni quanto dagli interventi performativi e dai videotape. A questa data, infatti, La Rocca aveva già al suo attivo il celebre *Appendice per una supplica* (1972), in cui risuonano piuttosto echi demologici e nel 1973 l'artista aveva collaborato anche alla trasmissione *Nuovi Alfabeti* della Rai, dedicata alle persone non udenti: nel testo in cui riporta tale esperienza è riproposta la dicotomia tra «società alfabetizzata che ha perduto il senso e il valore della gestualità»[39] e la dimensione fusionale del gruppo, del «cerchio tribale»[40] esperibile attraverso il corpo.

QUALCHE INTERROGATIVO

La mostra *Arte africana tribale*, proposta dalla Galleria Giorgi di Firenze nel 1974,[41] così come il concomitante secondo affondo di Ezio Bassani su *Critica d'arte* dedicato al primitivismo di Maurice Vlaminck e di André Derain[42] potrebbero rientrare nel novero delle condizioni che contribuirono a mantenere viva la fonte di ispirazione, senza incidere né sull'approccio né sull'esito operativo.

Le maschere Fang e Kasai, infatti, sono all'origine di altri due lavori del 1975: rispettivamente una piccola riduzione pubblicata da Masini diversi anni più tardi,[43] e *You* [fig. 4] dedicata a Luciano Caruso, con interventi manoscritti sulla riproduzione fotografica del secondo manufatto e sul supporto bianco. La conoscenza tra i due artisti potrebbe risalire alla mostra *Il libro come luogo di ricerca* alla Biennale di Venezia del 1972[44] (a



4.
Ketty La Rocca, *You. Per Luciano Caruso*, china su fotografia, 1975, Courtesy Archivio Luciano Caruso. Ph. Filippo Marietti.

cui tra l'altro partecipa anche Claudio Costa) o più probabilmente alla coeva e già ricordata *I denti del drago*.[45] Ma un incontro meno fugace coinciderebbe con il viaggio a Napoli compiuto da La Rocca proprio nel 1975, durante il quale ebbe modo di frequentare Caruso, che non era ancora stabilmente a Firenze.[46] Quello che appare come una sorta di lascito farebbe il paio, a questo punto, con il testo che La Rocca manda a Loda alla fine del 1975, anche se — a dire il vero — gli studi attribuivano alla maschera Fang, dipinta di bianco, funzione di *revenant* che sarebbe stata più coerente con la dimensione luttuosa talvolta evocata per le craniologie.

Nel complesso, questi esercizi attorno alle maschere africane hanno circolato poco mentre La Rocca era in vita, decretando una sostanziale assenza di ricezione critica. Infatti, se le prime non sembrano trovare posto tra le opere esposte a *La ricerca estetica dal 1960 al 1970*, la mostra curata da Filiberto Menna per la terza sezione della X Quadriennale nazionale d'arte,[47] alcune varianti successive, invece, confluiscono nella personale del 1974 al Museum Ostwall di Dortmund.[48] Infine, sarebbe interessante capire se qualcuno dei lavori qui analizzati sia stato esposto alla collettiva del 1975, a Innsbruck, dove è pubblicata la traduzione tedesca del testo in cui La Rocca cita la maschera: in tal caso, però, risulterebbe un po' incongrua l'illustrazione in catalogo delle più note craniologie con pugno e con dito.

Nel 1976 Lara Vinca Masini coglie la centralità dell'approccio antropologico in generale, quando scrive che l'artista

> ha svolto un interessante lavoro sul piano del recupero della forma primigenia, gestuale, del linguaggio, in un'operazione poetica intenzionalmente enucleata da una precisa ricerca di antropologia culturale. Ne è derivata, nei lavori dell'ultimo periodo, una proposta linguistica nuova, che si riappropria in termini di «calligrafia personale» del contorno delle immagini fotografiche, usate come campo specifico d'intervento, fino al loro totale annullamento come «immagini» e il loro assorbimento nel segno gesto di contorno.[49]

Se nel 1978, nella retrospettiva ordinata in occasione del premio Silvestro Lega, Mirella Bandini pubblica il dittico su plexiglass datato 1972, buona parte del corpus qui analizzato sembra essere stato esposto e pubblicato per la prima volta nel catalogo della retrospettiva del 1989,[50] forse non a caso nel momento di riemersione del repertorio africano classico alla mostra *La grande scultura dell'Africa nera*, al Forte Belvedere di Firenze[51] e dell'exploit di soggettività artistiche provenienti da quel continente nella seminale *Magiciens de la terre* a Parigi. Tuttavia nel testo per la galleria Carini, Masini non menziona tali opere, limitandosi piuttosto a rievocare il «kathakali tecnologico» di cui scriveva Giorgio Zampa a proposito di una delle prime azioni dell'artista, risalente all'inizio degli anni Settanta.[52] Una suggestione, probabilmente derivata a La Rocca (più che al recensore) dall'*Atlante. Genti Natura Civiltà*, ancora conservato nella biblioteca dell'artista.[53]

Al momento, quindi, i lavori qui discussi sembrano afferire all'allargamento della prospettiva antropologica, a cui La Rocca ricorre in

chiave di critica alla superficialità e alla finzione tipica dei rapporti interpersonali nei contesti industrializzati, cioè moderni. Così facendo, l'artista non si sottrae alla risorgente fascinazione diffusa nell'ambito delle neoavanguardie per comunità e individui "primitivi", "tribali", "selvaggi" — dai nativi dell'America settentrionale, alle popolazioni dell'Amazzonia, fino ai Maori — sui quali romanticamente da oltre un secolo si proiettavano i cliché della presunta autenticità di sentimenti e di spiritualità, perduta nei contesti della modernità.

Infine, proprio gli interessi per le culture africane tradizionali schiudono una duplice riflessione. Da un lato la fortuna di tali manufatti incrina la convinzione che la svolta dalle persone agli oggetti extraeuropei risalga agli anni Ottanta. Infatti, già nel 1971, seppure solo incidentalmente, Tagliaferri notava il nesso tra la fine della guerra del Biafra e la rinnovata circolazione di maschere Ibo sul mercato collezionistico,[54] e appena qualche anno più tardi ci si sarebbe potuti porre domande simili relativamente all'indipendenza dell'Angola, per esempio, ex-colonia portoghese.

In seconda battuta e in maniera complementare, la fortuna di riferimenti alle maschere africane sollecita interrogativi su continuità e discontinuità con gli anni Sessanta, quando molti si erano appassionati alle lotte contro vecchie e nuove forme di colonialismo e di imperialismo. Infatti, all'indomani delle indipendenze e dei loro tributi di sangue, con una sensibilità fuori dal comune nutrita di echi surrealisti e relativo anticolonialismo Corrado Cagli annotava

> perchè se gli Ibibio, gli Urua, gli Ashanti, se i Benin, i Bakuba e i Bambara, se i Baluba, i Senufo, i Dogon avevano, contro la schiavitù, già intagliato nel legno il testamento della loro resistenza, a salvaguardia della originarietà profonda, oggi l'intero continente africano vive le sanguinose stagioni del suo Risorgimento e i Batu-Batu e i Lumumba, perché non basta più il legno, sgurbiano le statue loro, per lo spazio del sepolcro, nelle fibre della loro persona umana.[55]

In maniera non troppo dissimile, nel riverbero dell'esplosione di libertà e di emancipazione dagli imperi coloniali dei primi anni Sessanta che informa il terzomondismo dei collage di La Rocca — e di altri protagonisti delle sperimentazioni verbovisuali — risalenti alla metà del decennio si respira una certa empatia militante per le soggettività coinvolte, spesso proposte come vittime di pregiudizi e di violenza. Un sentimento totalmente prosciugato, invece, nello sguardo che una decade più tardi l'artista rivolge a oggetti provenienti da analoghe zone e culture del pianeta, di cui non si coglie l'appartenenza né alle popolazioni che avevano patito il giogo coloniale, né ai contesti umani e sociali che avevano partorito le indipendenze africane. Probabilmente queste ultime sono un traguardo moderno, difficilmente coniugabile con i manufatti tradizionali, tanto da rendere incompatibili a distanza di pochi anni i due sguardi.

NOTE

1. Cfr. Jean-Louis Paudrat, *Le arti dell'Africa subsahariana in Italia tra 1950 e 2008: elementi di storiografia*, in Chantal Dandrieu e Fabrizio Giovagnoni (a cura di), *Passione d'Africa. L'arte africana nelle collezioni italiane*, Officina Libraria, Mila , 2009, pp. 13-37.
2. Cfr. Luigi Carluccio (a cura di), *Il Cavaliere Azzurro Der Blaue Reiter* (catalogo della mostra, Torino, GCAM 18 marzo-19 maggio 1971), Associazione Amici torinesi dell'arte contemporanea, Torino, 1971, pp. 19-78. Si rimanda anche a Luca Pietro Nicoletti, "Primitivi a Milano. Momenti di ricezione editoriale ed espositiva nel dopoguerra", in Giuliana Tomasella (a cura di), *Il confronto con l'alterità tra Ottocento e Novecento. Aspetti critici e proposte visive*, Quodlibet, Macerata, 2020, pp. 183-196; e al saggio di Alberto Vidissoni in questo medesimo volume.
3. *L'Uomo e l'arte*, n. 3-4, 1971.
4. Daniela Palazzoli (a cura di), *I denti del drago. Le trasformazioni della pagina e del libro* (catalogo della mostra, Milano, L'Uomo e l'arte, giugno-luglio 1972), L'Uomo e l'arte, Milano, 1972.
5. Edmund Carpenter, "Tradizioni e creatività: appunti su un convegno", *L'Uomo e l'arte*, n. 3-4, 1971, pp. 39-47 (traduzione dell'intervento presentato al convegno *Tradizione e creatività*, svoltosi in California nel 1965 e pubblicato nel 1969).
6. *Ivi*, p. 42.
7. Cfr. *Ivi*, pp. 39-47.
8. Cfr. Mirella Bandini (a cura di), *Ketty La Rocca*, in Luciano Caramel, Flavio Caroli, Maurizio Fagiolo (a cura di), *Parola. Premio Silvestro Lega 1978* (catalogo della mostra, Modigliana-Forlì, 30 luglio-1 ottobre 1978), Unione Tipografi a, Faenza, 1978, pp. n. nn. Alla luce delle non poche imprecisioni che ancora accompagnano il lavoro di La Rocca, la datazione potrebbe essere troppo precoce.
9. Le fotografie utilizzate da La Rocca, infatti, non compaiono né in *La preistoria e i primitivi attuali*, Sansoni, Firenze, 1967; né in Elsy Leuzinger, *L'arte dell'Africa nera* (1971), Gorlich, Milano, 1972.
10. "La nuova cultura africana nella sua espressione primitiva", *Fiera di Milano*, n. 3, 1973, p. 8. Ringrazio Andrea Lovati, curatore dell'Archivio storico della Fiera di Milano, per il generoso aiuto fornitomi nel corso della ricerca.
11. Cfr. Città di Rimini, *Museo delle arti primitive. Raccolta Delfino Dinz Rialto. Africa Oceania America pre-colombiana*, s.n., Rimini, s.d. [1973], pp. 56-60.
12. Cfr. "La Fiera del mezzo secolo", *Corriere della Sera*, 10 marzo 1972, p. 8; "La Fiera diventa mercato di idee", *Corriere della Sera*, 12 aprile 1972, p. 4; "L'Africa punta sul boom turistico", *Corriere della Sera*, 21 aprile 1972, p. 9; "La nuova Africa ringrazia la Fiera", *Corriere della Sera*, 22 aprile 1972, p. 9: tutti articoli pubblicati sulle pagine milanesi del quotidiano nazionale.
13. "La mostra d'arte contemporanea africana", *Fiera di Milano*, n. 4, 1977, p. 10.
14. Cfr. "I misteri dell'Africa nera", *Bolaffi Arte*, marzo, 1973, pp. 8-17.
15. Franco Monti nell'intervista di Fiorella Minervino, *Bolaffi Arte*, marzo, 1973, p. 15.
16. Cfr. Franco Monti, "La scultura 'negra' non è più solo curiosità etnografi a", *Corriere della Sera*, 4 febbraio 1973, p. 15; Maurizio Calvesi, "Passa per Gauguin e Picasso la riscoperta del primitivo", *ibidem*.
17. Cfr. Gian Carlo Calza, "Collezionismo fra luci e ombre", *Corriere della Sera*, 1 luglio 1973, p. 12; Franco Monti, "Mal d'Africa vendesi", *ibidem*.
18. Cfr. Marta Nezzo, "La giusta distanza: Ezio Bassani e l'arte africana", in Francesca Gallo (a cura di), *Anticolonialismo e postcolonialismo nelle arti visive: prospettive italiane*, n. 6 di *From the European South*, 2020, online.
19. Alla collezione, alla biblioteca e all'archivio della studiosa, acquisiti dal Centro Pecci con il sostegno della Fondazione Cassa di Risparmio di Firenze, sono stati dedicati una mostra (Prato, Centro Pecci 11 novembre 2023-5 maggio 2024) e un convegno (Firenze e Prato, 22-23 gennaio 2024) dal titolo *Lara Vinca Masini: la memoria del futuro*.
20. Prato, Centro Pecci, Fondo Lara Vinca Masini (d'ora in poi FLVM), *Scritti di Ketty La Rocca*. La traduzione tedesca, datata 1974, è pubblicata nel catalogo della mostra *Frauen Kunst – Neue Tendenzen*, Innsbruck 1975: la mia riconoscenza alla galleria Frittelli Arte Contemporanea per averne facilitato la consultazione e a Giuliano Ranucci per il puntuale conforto delle sue competenze linguistiche.
21. Ketty La Rocca, *Lettera inedita a Carla [Pellegrini?]*, [1974], ora in Raffaella Perna e Monica Poggi (a cura di), *Ketty La Rocca. Se io fotovivo* (catalogo della mostra, Torino, Camera, 14 luglio-2 ottobre 2022), Silvana Editoriale, Milano, 2022, p. 107.
22. Cfr. Lucilla Saccà (a cura di), *Ketty La Rocca: i suoi scritti*, Martano, Torino, 2005, p. 35.
23. La mia gratitudine all'Archivio Ketty La Rocca, a Michelangelo Vasta e a Martina Cioni per le informazioni su questi lavori, il supporto e i confronti durante la ricerca.
24. Così come anche in quello che vedrà la luce nel numero

del 1974: cfr. Marta Nezzo, *La giusta distanza: Ezio Bassani e l'arte africana*, cit.

25. Cfr. Irene Boyer, *Luciano Giaccari e lo Studio 970 2 di Varese (1967-1977)*, tesi di dottorato, Dottorato di ricerca in Storia dell'arte, tutor Francesca Gallo, co-tutor Claudio Zambianchi, Sapienza Università di Roma, XXXIV ciclo, a.a. 2021-2022; Francesca Gallo, *Maschile e femminile nei videotape di Ketty La Rocca*, in Lucia Cardone, Elena Marcheschi, Giulia Simi (a cura di), *CINEma oltre. Donne e pratiche audiovisive in Italia*, Postmediabooks, Milano, 2021, pp. 45-59.

26. Cfr. Lucilla Saccà (a cura di), *Omaggio a Ketty La Rocca* (catalogo della mostra, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 15 marzo-16 aprile 2001; Monsummano Terme, Museo di Arte Contemporanea e del Novecento, 7 aprile-17 giugno 2001), Pacini, Firenze, 2001, pp. 105-106.

27. La mia gratitudine a Maud Ceriotti Giaccari e a Gloria Marchini dell'Archivio Videoteca di Luciano Giaccari per aver facilitato la consultazione del documento.

28. Cfr. Sara Fontana, *Arte e antropologia in Italia negli anni Settanta*, Postmediabooks, Milano, 2018, pp. 35-87.

29. Cfr. Magdalena Holzhey con Veronica Liotti (a cura di), *Unlearning the Body. Eva Kotatkova & Ketty La Rocca* (catalogo della mostra, Krefeld, Kunstmuseum Krefeld, 25 settembre 2016-22 gennaio 2017), Verlag Kettler, Dortmund, 2017, p. 118.

30. Cfr. Lara Vinca Masini (a cura di), *Ketty La Rocca* (catalogo della mostra, Firenze, Galleria Carini, dicembre 1989), Galleria Carini, Firenze, 1989.

31. Cfr. Lucilla Saccà (a cura di), *Omaggio a Ketty La Rocca*, cit., p. 107.

32. Cfr. Maureen Murphy, *L'art de la décolonisation: Paris-Dakar 1950-1970*, Les Presses du Réel, Dijon, 2023, pp. 179-192.

33. Franco Monti, *Le maschere africane*, Fabbri, Milano, 1966, p. 128.

34. *Ibidem*, rispettivamente p. 111, n. 51 e p. 127, n. 58. La maschera Fang è riprodotta anche in Michel Leris, Jacqueline Delange, *Africa nera. La creazione plastica*, Feltrinelli, Milano, 1967, p. 324, ma con una fotografia diversa.

35. Franco Monti, *Le maschere africane*, cit., pp. 8-9. Il libro non è tra quelli conservati nella biblioteca dell'artista – in cui si trovano alcuni classici dell'antropologia culturale, dell'etnologia e dell'etologia – assenza che non mi pare inconciliabile con l'ipotesi dell'impego operativo delle riproduzioni, magari liberandole dalla rilegatura.

36. *Ivi*, p. 15.

37. Cfr. *Ivi*, p. 17.

38. *Ivi*, p. 23.

39. Ketty La Rocca, "Testo relativo alla trasmissione televisiva sperimentale per sordomuti *Nuovi Alfabeti*", in Lucilla Saccà (a cura di), *Ketty La Rocca: i suoi scritti*, cit., p. 130.

40. *Ivi*, p. 131.

41. Cfr. *Arte africana tribale* (catalogo della mostra, Firenze, Galleria Giorgi, 15 giugno-15 luglio 1974), Galleria Giorgi, Firenze, 1974.

42. Cfr. Marta Nezzo, *La giusta distanza: Ezio Bassani e l'arte africana*, cit.

43. Lara Vinca Masini (a cura di), *Ketty La Rocca*, cit., p. 5.

44. Ringrazio Alessandra Acocella per la precisazione circa il ruolo di Caruso, curatore de *Il gesto poetico*, numero speciale di *Uomini e idee*, esposto alla mostra veneziana.

45. Cfr. Daniela Palazzoli (a cura di), *I denti del drago*, cit.

46. Devo l'informazione agli eredi Caruso che ringrazio per la cortesia e la disponibilità.

47. Cfr. *X Quadriennale 3. La ricerca estetica dal 1960 al 1970* (catalogo della mostra, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 22 maggio-30 giugno 1973), De Luca, Roma, 1973.

48. Cfr. Raffaella Perna e Monica Poggi (a cura di), *Ketty La Rocca*, cit., p. 20.

49. Lara Vinca Masini, in Alessandro Vezzosi (a cura di), *Artecronaca. Attività artistiche in Toscana 1973/'75. Rassegna e dibattito introduttivi al biennio 1976/'77*, Tipografia Commerciale, Firenze, 1976, p.n.n.

50. Cfr. Lara Vinca Masini (a cura di), *Ketty La Rocca*, cit.

51. Cfr. Caterina Toschi, "Per una storia delle arti africane: Carlo Ludovico Ragghianti e la nascita di un Centro Studi (1973-1989)", in *Straniere in Italia. La ricezione dal secondo dopoguerra delle arti e culture extraeuropee*, Quodlibet, Macerata, 2025, pp. 63-80.

52. Cfr. FLVM, *Estratti vari*, ritaglio stampa, Giorgio Zampa, [s.t.].

53. Cfr. Francesco Vallardi (dir.), *Atlante. Genti Natura Civiltà. Serie Oro*, De Agostini, Novara, 1960, pp. 668-676: servizio riccamente illustrato con fotografie in cui i gesti delle mani hanno un certo peso.

54. Cfr. Aldo Tagliaferri, "Per una critica del puro feticcio", *L'Uomo e l'arte*, n. 3-4, 1971, p. 4.

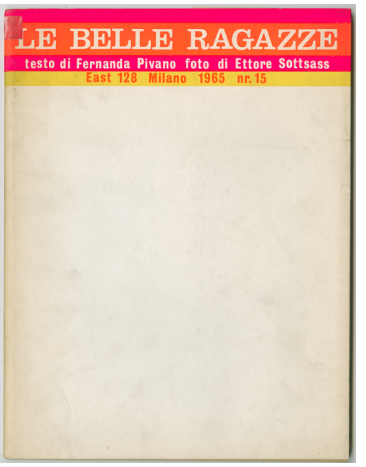
55. Cfr. Corrado Cagli, "Testimonianze sull'arte negra", in *Arte negra*, La Nuova Pesa, Roma, 1961, poi in H. Kramer, *Arte negra* (catalogo della mostra, Roma, Galleria Il Silenus, 1 ottobre-24 novembre 1973), Ars Nova, Roma, 1973, p.n.n. Ringrazio Raffaele Bedarida per gli scambi sull'artista, da tempo al centro dei suoi studi.

Stupefacente Oriente

Le belle ragazze: Ettore Sottsass Jr. e Fernanda Pivano guardano le donne del mondo

IRENE CARAVITA

Le belle ragazze di Fernanda Pivano (1917-2009) e Ettore Sottsass Junior (1917-2007) esce nell'autunno del 1965 per East 128, in 300 copie numerate [fig. 1]. È un libro di fotografie di corpi femminili e racconti dei viaggi durante i quali sono state scattate (con una prevalenza di episodi ambientati in Medio ed Estremo Oriente). I due autori si sono conosciuti a Torino sul finire degli anni Trenta, si sono sposati nel 1949 e da allora vivono a Milano. Lei proviene da una famiglia genovese benestante e ha ricevuto un'educazione umanista ma all'antica, parla diverse lingue, suona il pianoforte, scrive, insegna e traduce: le dobbiamo la diffusione in Italia di tanta letteratura e poesia statunitense.[1] Lui è nato a Innsbruck, ha vissuto a Trento prima di proseguire con la famiglia a Torino: architetto figlio di architetto, scrive, dipinge e scatta fotografie e contribuisce allo sviluppo del nascente design italiano con un ruolo protagonista.[2] Frequentano Parigi, Firenze e Roma quasi mensilmente, e, soprattutto, soggiornano con regolarità negli Stati Uniti a partire dal 1956, oltre a visitare il Medio Oriente e l'Asia, fino alle più sperdute isole del Pacifico, ben oltre le rotte tradizionali. Fughe regolari dalla società occidentale, ancora agli albori della globalizzazione, andando alla ricerca di tutto ciò che, contro il mondo della plastica e dell'industria, appare "naturale" e antico, dunque valorizzato da giudizi morali ed estetici positivi, in un momento di boom economico in cui la pressione della moderna cultura di massa doveva sentirsi particolarmente a Milano. Così come dovevano intravedersi i primi segnali di una certa stanchezza delle tradizionali strutture sociali, come il matrimonio, ma anche, limitatamente a certe élite culturali di si-



1.
Copertina di *Le belle ragazze*
(East 128, Milano, 1965).

nistra, del "mito americano", cui si opponeva sia lo sguardo verso Oriente (Giappone e India in primis) sia un viaggio sinonimo di esplorazione curiosa, rispettosa e aperta. Sono anche gli anni in cui l'antropologia è entrata a pieno titolo nel dibattito culturale nazionale, complice la fama di Ernesto De Martino, la pubblicazione delle sue ricerche e il potere delle fotografie che le accompagnano.

ALCUNE PREMESSE: I VIAGGI, I LIBRI, LE DONNE

Le belle ragazze è strettamente legato al viaggio che Pivano e Sottsass fanno in India tra il 29 ottobre e il 27 dicembre 1961, particolarmente importante anche per la maturazione della personalità professionale di Sottsass.[3] Era già noto il cosiddetto *hippie trail*, il percorso che, dalla Grecia all'India, guidava decine e decine di giovani alla ricerca di risposte esistenziali. I giovani "loro amici", scrive però Pivano nei suoi *Diari*, partono a piedi o al massimo fanno l'autostop. Sottsass e Pivano hanno più di quarant'anni, viaggiano in aereo e alloggiano in alberghi, prolungando un viaggio nato da un'occasione professionale, infatti, l'azienda italiana Montedison aveva commissionato al designer uno stand fieristico. L'anno successivo lo passeranno prevalentemente in California, nella camera East 128 dell'ospedale di Palo Alto, dove Sottsass viene curato da una grave nefrite. Allo sguardo retrospettivo, come prima il viaggio in India, anche questo soggiorno getta alcune basi per *Le belle ragazze*. È infatti durante i mesi californiani che Sottsass e Pivano danno vita alla fanzine *Room East 128 Chronicle*, esperimento editoriale e grafico in anticipo sulle riviste psichedeliche e underground degli anni Settanta, inizialmente un

gioco per mandare agli amici aggiornamenti sulla guarigione. Matura in un progetto più solido una volta rientrati a Milano e, tra il 1963 e il 1970, la casa editrice indipendente East 128 pubblica una quindicina di libri e libretti, incluso *Le belle ragazze* (uno dei più tradizionali dal punto di vista grafico e di layout).[4] È un ambito che unisce i coniugi sul piano professionale, lei scrittrice e contatto con gli autori, lui progettista e grafico: l'oggetto "libro" diventa la concretizzazione di quell'intesa sentimentale e creativa per la quale sono ricordati. Scriverà Sottsass molti anni dopo, ricordando l'urgenza sperimentale che guidava le loro pubblicazioni:

> mi sono drogato con quel piacere speciale che uno può avere a stampare libri, a depositare un po' della vita propria o di chiunque altro sulla carta stampata, a far girare tra la gente un po' della vita, a suscitare vita, suscitare pensieri, emozioni, odio, disprezzo, allegria, conoscenza, forse anche a trovare la propria reale posizione sul pianeta. [5]

Terza e ultima premessa per *Le belle ragazze* si rintraccia nelle riflessioni sulla donna che accompagnano Pivano nelle settimane passate in ospedale al capezzale del marito, riunite in un'indagine sull'emancipazione femminile nella società statunitense contemporanea che permette di mettere in rete l'interesse mostrato per le donne indiane, birmane e pakistane dell'anno precedente con la concezione di *Le belle ragazze* di poco successiva.[6] Pivano, attenta osservatrice, racconta le storie delle donne che incontra, problematizzando la loro volontà di indipendenza, il rifiuto dalla sicurezza di una famiglia e la ricerca di responsabilità e realizzazione professionale. Così scrive di Norma, capo-infermiera, che è autonoma ma vorrebbe la sicurezza di un marito, temendo tuttavia di soffrire per amore, e di Ruth, moglie di un medico, la quale ha più sicurezza, famiglia e un lavoro tutto suo, ma non ha tempo più per sé, ma anche dell'artista Alice, apparentemente appagata da una piena felicità che manca alle altre, eppure nasconde la paura del fallimento del marito scrittore. Già l'anno prima, dopo aver visto una donna danzare in un bordello a Karachi (nel moderno Pakistan), Pivano scriveva di aver capito proprio arrivando in India, «una volta per sempre, l'assurdità dell'indipendentismo femminile occidentale».[7] Mentre critica, o ironizza, sui nuovi desideri delle donne nella società occidentale (non ancora solidamente strutturati nelle battaglie del movimento femminista della seconda ondata), in India Pivano sembra convinta di trovarsi a confronto con figure femminili valorizzate dalla cultura e dalla religione nella quale sono inserite, venerate dagli uomini come dee, senza accorgersi delle contraddizioni intrinseche di posizioni sociali che le privano di tante libertà.

LA PUBBLICAZIONE

E LA SUA MOSTRA

Sono così maturati i presupposti per *Le belle ragazze*, progetto a cui lavorano i due autori a 48 anni, sposati da una quindicina, impegnati in una vita quotidiana in cui alternano Milano e Firenze nei fine settimana, poiché Sottsass lavora alle ceramiche negli stabilimenti Bitossi a Montelupo, intermezzata da continui viaggi. Solo tra la fine del 1962 e il 1965 i due visitano l'Egitto, la Turchia, passano un'estate ad Antibes e sono frequentemente a Parigi: tutti luoghi dove vengono scattate le fotografie che entrano nel volume, il cui incipit recita:

> Un giorno mi disse, adagio e a voce bassa, con gli occhi tra sorpresi e melanconici: più passa il tempo più mi accorgo che mi piacciono le belle ragazze. Come ti piacciono le belle ragazze, risposi allarmata. Fu allora che mi fece vedere la fotografia di una vestale-puttana di Babilonia. L'aveva presa al Louvre, attraverso i vetri di una bacheca che ne conteneva parecchie [...] La ricordavo benissimo. Era tutta nuda: una statuetta di alabastro bianco alta un palmo, con le braccia fissate da due fili dorati. Aveva due rubini tondi al posto degli occhi e un altro al posto dell'ombelico, un collarino d'oro al collo e due grossi orecchini d'oro alle orecchie: due anelloni ai quali erano appese due palline d'oro, in un'irresistibile divina sproporzione.[8]

In poche, descrittive, righe, Pivano mette a fuoco le ragioni e i temi chiave del progetto editoriale. In primis, le immagini di belle ragazze, o meglio del corpo femminile, poiché si tratta sia di donne in carne ed ossa sia di iconografie antiche (con un forte legame con il sacro). Altro *fil rouge* di tutto il volume è un racconto dettagliato dei riti, dei miti e delle interpretazioni che aleggiano intorno alle figure ritratte. In secondo luogo, soffermandosi a descrivere gli ornamenti della piccola "vestale-puttana", Pivano sottolinea lo spiccato interesse per i gioielli che condivide con Sottsass.[9] Diversamente da quanto accade di solito, con un libro che segue e documenta un'esposizione, la pubblicazione de *Le belle ragazze* viene celebrata da una mostra alla Libreria Feltrinelli di via Manzoni 12 a Milano nel dicembre del 1965. [10] Le fotografie, stampate in grande formato straordinario per l'epoca e più numerose di quelle pubblicate, sono accompagnate da ornamenti per il corpo delle donne e piatti di terracotta dalla serie dedicata a Shiva, una delle principali divinità della religione induista. L'aggiunta degli oggetti rafforza il rapporto con il viaggio indiano del 1961, che invece, quando si sfoglia il libro, è meno stringente: su undici storie totali, due sono ambientate in Francia, una in Egitto, due in Italia, cinque in India, oltre alla prima, un racconto di un mito babilonese. Solo otto capitoli sono illustrati da una fotografia e, di queste otto, tre sono state scattate in Francia, una in Egitto, una in Italia e tre in India. Tornando agli oggetti, Sottsass realizza nel 1964 sia le Ceramiche delle Tenebre e sia i piatti dedicati a Shiva: la ceramica è un ambito nel quale ancora a lungo, fino a tutti gli anni Settanta con le più famose serie Tantra e Yantra, il designer elaborerà le forti suggestioni indiane. La serie a

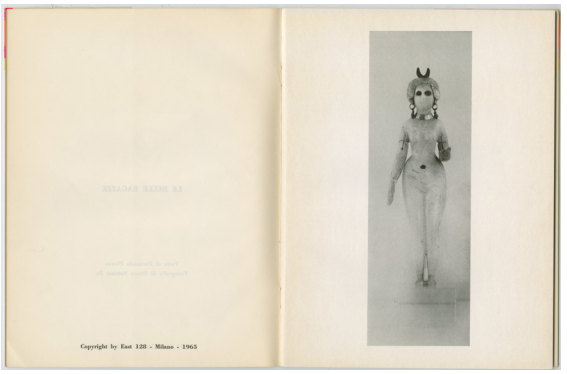
Shiva include circa un centinaio di pezzi, semplici forme di antichi piatti toscani in terra rossa, decorati da disegni geometrici e pochi colori.[11] È lo stesso autore a scrivere di aver pensato che Shiva lo avrebbe capito lo stesso, anche se gli offriva «terrecotte miserabili, povere, tenere, facili da rompere, facili da portare con sé nei pic-nic, facili da fare, facili da rifare».[12] Il fascino per questa abilità di "fare e rifare", sinonimo di agilità nell'assorbire il cambiamento, è messa a fuoco anche in un appunto del 1961 scritto in Birmania, che riflette sulle donne birmane e le loro case:

> quelle capanne e quelle case, è chiaro, sono state inventate da queste sorridenti donne birmane. [...] sono leggere, estremamente leggere e non danno nessuna idea che debbano durare nel tempo e questo mi faceva pensare che le donne sorridenti birmane in fondo non avessero idea del tempo, non avessero idea della famiglia come patrimonio borghese da tramandare e in fondo non avessero neanche idea dello spazio, come se sapessero, le donne birmane, che in qualunque momento si può abbandonare una casa e un luogo per fare un'altra casa in qualche altro posto.[13]

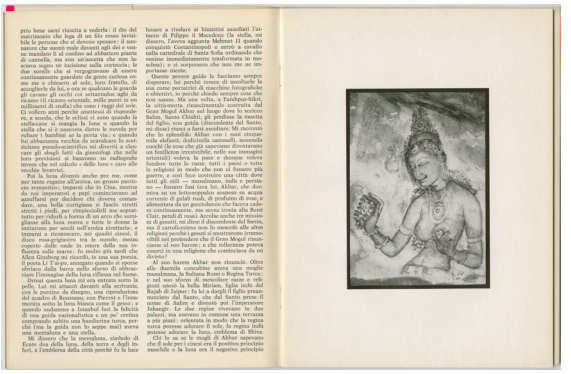
Invece, a proposito degli "ornamenti", come preferiva chiamarli in opposizione a "gioielli", molti anni dopo Sottsass dirà che li disegnava «più per regine e vestali sumere che per signore della nostra società» e precisando, infine, di pensarli come ornamenti per un corpo femminile considerato quale meccanismo erotico e non figura con un ruolo sociale.[14] Questo spiega l'accostamento a *Le belle ragazze*, le cui fotografie sono frequentemente commentate da testi in cui Pivano descrive con notevole attenzione gli accessori che vestono e decorano il corpo delle "ragazze".

RITI E MITI: LE UNDICI STORIE RACCONTATE

Sfogliando *Le belle ragazze* colpisce il rapporto tradizionale, semplice fino ad attirare il giudizio di banale, tra le fotografie e testo: le prime illustrano didascalicamente il secondo, perse in grandi pagine bianche che le separano nettamente dalle parole. I due linguaggi sembrano procedere in parallelo, complementari ma distaccati, come due persone che camminano fianco a fianco. Come sono guardate e restituite queste figure femminili? Le immagini sono semplici, documentazioni quasi amatoriali di eventi e monumenti, spesso dettagli tagliati dall'inquadratura originale.[15] La piccola "vestale-puttana" con il suo corpo di donna sacro, avulso dalla quotidianità e dalla modernità, imposta il tono del volume nell'ottica di una ricerca quasi antropologica, incuriosita da religioni e miti orientali [fig. 2]. Eppure, non riesce del tutto a far dimenticare un certo ammiccamento alla dimensione più semplicemente erotica sottesa al progetto, che i testi di Pivano ammorbidiscono, ma, soprattutto, contestualizzano in sistemi sociali, culturali e religiosi che accolgono questo sguardo sul corpo femminile facendolo sembrare puro e naturale. È Gilgamesh, ci rivela Pivano poco oltre le prime righe già citate, che le ha fatto tornare in



2.
Prima pagina di *Le belle ragazze* (East 128, Milano, 1965), la fotografia mostra *Figurina*, 224-247 a. C., greco-babilonese, Museo del Louvre, Dipartimento di Antichità Orientali, s.d.



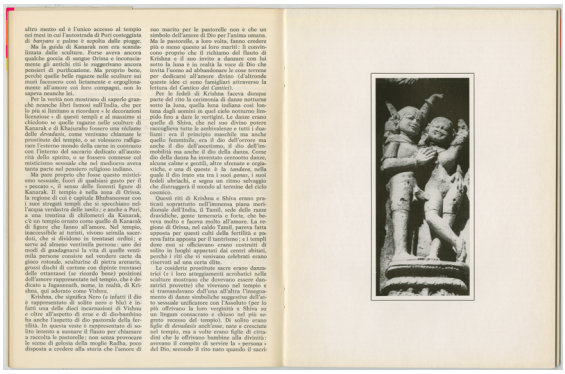
3.
Quinta pagina di *Le belle ragazze* (East 128, Milano, 1965), la fotografia mostra un dettaglio della decorazione ad affresco della Rocca di Sigiriya, 470-480 d. C., Sri Lanka, inverno 1961.

mente la piccola vestale di Ishtar, dea babilonese dell'amore, regina di tutti gli dèi: una donna all'apice di una gerarchia religiosa e sociale.

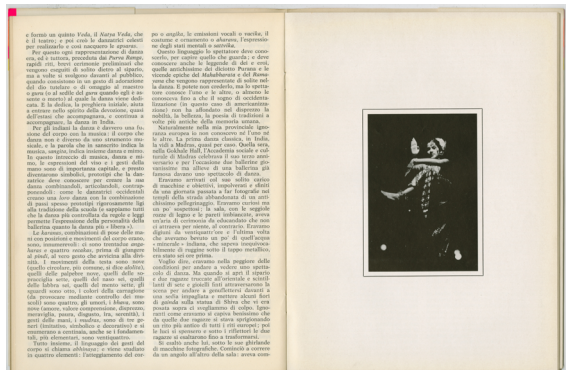
Lo scorrere dei capitoli non segue alcun ordine cronologico né geografico. Dopo i miti babilonesi, la seconda storia, *Apsaras a Sigiriya*, racconta degli affreschi della Rocca di Sigiriya nello Sri Lanka Centrale, oggi sito archeologico Patrimonio dell'Umanità [fig. 3].[16] Sottsass e Pivano, a differenza del turista che si accontenta delle riproduzioni incluse nel percorso musealizzato, sfidano centinaia e centinaia di gradini per vedere e fotografare gli affreschi originali, raffiguranti, secondo l'interpretazione che Pivano ci trasmette, le *apsaras*:

> donne immerse fino ai fianchi in banchi di nebbia (o forse in una nuvola), bellissime, in atteggiamenti languidi e fascinosi, col pieno seno nudo sul torso sottile, molto ornato di collane, vari strati di collane una sopra l'altra, e le braccia ornate di innumerevoli braccialetti, e le orecchie ornate di grandi orecchini, e i capelli ornati da splendenti diademi: sorridenti, con i loro millecinquecento anni, con una sensuale dolcezza che nessun pittore occidentale è mai riuscito a riprodurre.[17]

Le nuvole aiutano a collocare le figure femminili in cielo, in una dimensione trascesa e spirituale; notiamo di nuovo con quale attenzione Pivano ne descrive gli ornamenti. Ancora in India è ambientato il terzo racconto, *Maithuna a Konarak*, precisamente presso il Tempio del Sole della città di Konarak, nella regione orientale di Orissia, anch'esso Patrimonio dell'Umanità [fig. 4]. L'immagine è molto semplice, un dettaglio tagliato da un'inquadratura più ampia che mostra due figure dall'aspetto giullaresco, parte della decorazione scultorea ad altorilievo che scorre per tutte le mura esterne del tempio. Siamo davanti a due «ragazzi e giovanotti che fanno l'amore», scrive Sottsass, «dove la crudeltà è come se fosse sconosciuta sulle facce della gente».[18] Pivano racconta che la guida spiega



4.
Undicesima pagina di *Le belle ragazze* (East 128, Milano, 1965), la fotografia mos ra un dettaglio della decorazione scultorea esterna del Tempio del Sole di Konarak, XIII secolo, inverno 1961.



5.
Venticinquesima pagina di *Le belle ragazze* (East 128, Milano, 1965), la fotografia mos ra la danzatrice classica indiana Chotri mentre si esibisce alla Gokhale Hall di Madras, inverno 1961.

le ragazze e ragazzi delle decorazioni "licenziose" come *réclame* delle *devadasis*, le Prostitute del Tempio, che offrivano la loro verginità a Shiva su un *lingam* consacrato, chiuso in un recesso segreto, poi costituivano l'harem del dio: danzavano e cantavano per lui, concedevano i loro favori esclusivamente ai suoi cortigiani o a donatori facoltosi. Questa tradizione è l'appiglio per una lunga digressione sui diversi riti legati alla fertilità, tra cui il *maithuna*, che, secondo alcune scuole di pensiero tantrico, porta a raggiungere l'unità perfetta attraverso l'immobilizzazione delle tre funzioni principali: respirazione, pensiero ed emissione seminale. Non più atto sessuale biologico ma unione che trasforma la coppia umana in un legame divino. In generale, nel tantrismo, la divinità femminile riveste un ruolo di grande importanza e l'adorazione di ragazze belle e giovani era prescritta nel culto così come il rapporto sessuale, tanto che Pivano conclude con un'accorata condanna di chi considera queste iconografie indiane pornografiche, «honny soit qui mal y pense».[19]

Il percorso indiano è interrotto da *Danza del ventre al Cairo*, che inizia con un'auto condanna tanto esemplare quanto già sottintende l'assoluzione: «quando andammo in Medio Oriente naturalmente cercammo di vedere la danza del ventre: è difficile sottrarsi al provincialismo europeo con i suoi slogans e i suoi luoghi comuni».[20] Pivano distingue tra la danza classica orientale e gli spettacoli per turisti e si sofferma a descrivere due episodi, piuttosto squallidi, a cui assiste a Istanbul e a Beirut (non al Cairo come dichiara il titolo del capitolo, che si riferisce invece alla fotografia). L'autrice è molto interessata alla danza, che torna protagonista nel capitolo *Chotri a Madras*, ultimo racconto ambientato in India e uno dei più interessanti. Prima della storia di Chotri, scorrono i capitoli dedicati alla *Finestra a Bhatgaon* (Nepal) e *Bordello a Karachi* (Pa-

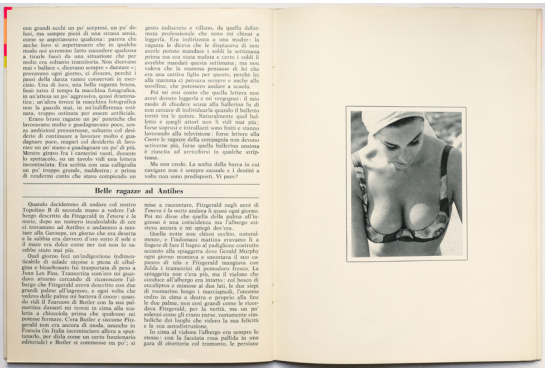
kistan), non illustrati da fotografie. La prima è un pretesto per divagare sulla figura della Dea Kunari, vergine vestale, una delle manifestazioni di Parvati, moglie di Shiva, a sua volta incipit di un breve elenco di prostitute celebri della storia, dalla dea Mylitta a Madame de Montespan.[21] Si arriva dunque al *Bordello a Karachi*, che narra in realtà la prima tappa del viaggio indiano del 1961 di Sottsass e Pivano. Quest'ultima si accorge che quella delle donne è una casta, «come quella dei negri in America», quando la loro guida li fa salire su un autobus e lei è obbligata a sedersi nel settore riservato al suo genere.[22] Nonostante questo repentino bagno di realtà, per tutto il resto del viaggio Pivano si dichiara affascinata dalle figure femminili che incontra, descritte bellissime e libere, potenti nel loro essere desiderate, guardate da occhi scevri da ogni malizia. Allo stesso modo le racconta in *Le belle ragazze*, descrivendo sguardi maschili che si rivolgono alle donne carichi di desiderio «tra il sensuale e il mistico, pieni di pensieri ancestrali», un atteggiamento di attrazione casta che, secondo Pivano si concretizza in una sorta di protezione collettiva, sociale, che la affascina. Arriviamo dunque alla danza di Chotri, che diventa vera soltanto mentre danza, «un'arte magica», scrive Pivano, ricordando subito dopo che Shiva crea l'universo danzando e così tanti altri dei e dee indiane sono caratterizzati dal danzare, cantare o suonare [fig. 5]. Chotri è una giovane danzatrice classica che la coppia vede esibirsi a Madras. Pivano ne è affascinata, le va a parlare, si fa fotografare tra le danzatrici; Sottsass «si esaltò anche lui, sotto le sue ghirlande di macchine fotografiche» e propone di invitarla a cena. Si assiste alla consacrazione delle idee già disseminate nei capitoli precedenti:

> Quella di Chotri era una danza così sensuale che ci si chiedeva come poteva essere danzata da una ragazzina [ha diciassette anni]; e non aveva niente di lascivo, di libidinoso, di torbido come le danze del ventre che mi avevano shockata in Medio Oriente. Quella sera capii che le *devadasis* erano davvero delle vestali, se le danze che dedicavano a Shakti o a Shiva o a Krishna erano danze così; e da quel palcoscenico venne addosso anche a noi, poveri europei provinciali, uno strano senso di purificazione, di liberazione, che non avremmo provato mai più. Ma poi a pochi verrebbe in mente di cercare liberazione e purificazione davanti a uno strip-tease occidentale.[23]

Viene da domandarsi perché Pivano paragoni la danza classica indiana ad uno strip-tease e non al balletto classico russo, italiano o francese. Gli ultimi episodi si sviluppano, a proposito, da uno strip-tease a Saint-Vincent in Val D'Aosta (*Strip-tease al Casinò*, occasione di una breve storia ed analisi etimologica della parola), da uno spettacolo di varietà a Milano (*Avanspettacolo a Milano*), da un'estate passata ad Antibes (*Belle ragazze ad Antibes*) e infine a Parigi (*Happening a Parigi*), pochi mesi prima della stampa del libro. Infatti, la coppia si trova nella capitale francese nel maggio 1965, e assiste ad un *happening* organizzato da Jean-Jacques Lebel, nell'ambito del "Deuxième Festival de la Libre Expression". La seconda sera è in programma una lettura di Lawrence Ferlinghetti, accom-

pagnata da un'automobile, due motociclette e tre ragazze seminude, che, tuttavia, non guarda nessuno, nella confusione generale: «era chiaro che la loro nudità era un dato del tutto scontato e al di là di qualsiasi pensiero di oscenità».[24] Quest'ultima occasione finisce per offrirsi quale parallelismo per le danze rituali fotografate oltre i confini europei, mentre il décolleté della bagnante di Antibes si mostra esclusivamente per quello che è, senza più alcuna sovrastruttura [fig. 6]. L'immagine, ritagliata da un'inquadratura più larga, è una delle 823 che Sottsass scatta alle donne in costume sulle spiagge, solo nell'agosto del 1963 ad Antibes, simbolo di questo crescendo «mi piacciono le belle ragazze», che lo accompagna nella mezza età. La coppia era ad Antibes alla ricerca dell'albergo in cui Francis Scott Fitzgerald aveva ambientato il romanzo *Tender is the night* (tradotto per l'Italia da Pivano).[25] Si tratta dell'Hotel Du Cap del quale la scrittrice ci racconta la storia, arrivando a Marcel, un merlo indiano che fischia il passaggio delle «bellissime ragazze seminude del gran mondo», e chi potrebbe dargli torto, lo scusa.

IL GIUDIZIO ESTETICO



Belle ragazze ad Antibes

6.
Trentacinquesima pagina di *Le belle ragazze* (East 128, Milano, 1965), la fotografia mos ra una donna non identifi ata su una spiaggia nei dintorni di Antibes, estate 1963.

SOSPENDE IL GIUDIZIO MORALE

Per quanto si tratti di un progetto "minore" nella carriera di entrambi gli autori, e forse quasi troppo semplice dal punto di vista artistico-estetico, il volume analizzato in queste pagine finisce per rivelarsi un caso interessante, soprattutto nell'ambito del convegno e del progetto "Straniere — The Reception of Non-European Arts and Cultures in Italy (1945-2000)", all'interno della cui cornice teorica si inserisce come esempio di alcune questioni aperte: il racconto del viaggio a favore di lettori occidentali, la

problematicità mai abbastanza sottolineata della fotografia (con i suoi retaggi positivisti e classificatori), la diffusione di idee e immagini attraverso un progetto editoriale. *Le belle ragazze* è la restituzione di riflessioni sparse e spontanee sulla rappresentazione, percezione e valutazione morale della nudità e della sessualità femminile in diversi contesti e luoghi del mondo. Laddove la danza è ben eseguita o la danzatrice particolarmente avvenente il giudizio morale pare sospendersi e anche il più banale strip-tease diventa un antico rito di venerazione della femminilità. L'ingenuità che guida gran parte dei presupposti di questi pur ironici racconti, o l'ignoranza che Pivano stessa chiama troppe volte a giustificarla, è profondamente comprensibile se si accetta in fondo che, anche due grandi creativi e intellettuali italiani del Novecento, curiosi, viaggiatori aperti e anticonformisti, erano inevitabilmente influenzati da secoli di cultura visiva e educazione all'approccio all'altro basati su un'indiscussa superiorità occidentale (storica, artistica, di pensiero). Pur individuando, e giudicando negativamente, i radicali cambiamenti che stanno investendo la società nordamericana ed europea del dopoguerra, la loro appartenenza ad un'élite che si considera *super partes* riemerge in tutta la sua forza proprio dalle contraddizioni di questo confronto con uno Oriente dove tutto è bello e tutti sono buoni, in una narrazione che scivola velocemente verso le teorie settecentesche intorno al mito del cosiddetto "buon selvaggio" o la fascinazione per l'Oriente diffusa all'inizio del XIX secolo, in particolar modo tra gli artisti. La costellazione che affascina Sottsass include il corpo femminile e il suo ruolo sociale e religioso, con una visione che si oppone alla concezione occidentale costruita sull'idea di una maggiore, ipotetica, libertà nelle relazioni tra uomini e donne, che sembra ripercorrere il legame tra esotismo ed erotismo già caratterizzante tanti viaggi e aneliti ottocenteschi verso Oriente.[26] Eppure, in nome di una libertà sessuale e relazionale meno conforme alle istituzioni occidentali come il matrimonio o, a monte, la religione cristiana, Sottsass rimette in atto dinamiche di potere nel rapporto tra generi maschile e femminile, per esempio fotografando. Le fotografie effettivamente selezionate e pubblicate mostrano appena la superficie: un'ossessione per i corpi delle donne, meglio se seminudi.[27] Corpi le cui specifiche peculiarità e differenze si evidenziano proprio nel confronto con gli altri riuniti nella categoria di "belle ragazze". Notiamo una netta distanza tra la moderna ragazza in bikini ad Antibes, fotografata da un obiettivo che si insinua senza remore tra i suoi seni, e Chotri o la danzatrice del ventre, riprese con più distanza e maggior cura per il contesto. L'approccio di Sottsass è mediato dalla macchina fotografica, mentre quello di Pivano fatto di domande e ascolto, raccolto attraverso il registratore, appare più diretto e alla pari: "parlare" contro "vedere", pur, entrambi, con le proprie ingenuità. Qual è il punto di vista della scrittrice, che desiderava la saldezza del matrimonio borghese pur vivendo con anticonformismo sincero in tanti altri ambiti della sua vita personale e professionale? I suoi racconti astraggono i corpi fotografati, li sollevano da una realtà poten-

zialmente conflittuale, e tratteggiano donne importanti, con ruoli rituali indispensabili, ammirate e venerate. Incapace di confrontarsi con le contraddizioni che viveva, come donna, nella società a lei contemporanea, Pivano si rivolge a mondi dei quali si può dire "ignorante" e vi costruisce vite diverse per le donne, cosa che farà ancora più esplicitamente con i romanzi degli anni Ottanta *Cos'è più la virtù* e *La mia Kasbah*.[28] Nel 1965 con *Le belle ragazze* sospende non solo il proprio giudizio, ma qualunque punto di vista critico o ironico. Menziona la casta delle donne *en passant* e non vi ritorna mai: scrive di dee e vestali avulse da problemi reali e quotidiani. L'approccio è opposto quando Pivano soggiorna, e poi racconta, un paese del quale conosce la storia, la cultura e le sue stratificazioni, come gli Stati Uniti: lì non solo il suo sguardo sulle donne è analitico e critico, ma anche il suo rapporto con i Nativi americani è problematizzato da un racconto che individua e deride i suoi stessi stereotipi (con riferimento al suo primo amore per Uncas, personaggio del romanzo *L'ultimo dei Mohicani* di Fenimore Cooper, che, si domanda Pivano, chissà se ne aveva mai visto uno), dimostrando la consapevolezza del posizionamento del proprio sguardo.[29] Consapevolezza che sembra cadere quando l'autrice entra in rapporto con le diverse figure femminili incontrate nei viaggi fuori dall'Occidente, come mostra la chiusura di *Le belle ragazze*, con l'abituale domanda: «la ragazza, specialmente se attaccata alla parola bella, è una realtà sulla quale c'è poco da discutere. Vi pare»?[30]

NOTE

1. Per approfondimenti sulla sua attività professionale, nell'impossibilità di citare tutte le fonti, rimando ai recenti studi dottorali di Andrea Romanzi, parzialmente pubblicati: Andrea Romanzi, "La diffusione della letteratura Beat in Italia: Fernanda Pivano e l'importanza dei network di collaborazione", *Ácoma* n. 21, autunno-inverno 2021, pp. 116-137; Id., "Mediare la controcultura. Fernanda Pivano e la letteratura americana", *Rivista di traduzione: teorie pratiche storie*, n. 1, 2023, pp. 147-165; Id., "L'onda lunga della Beat Generation in Italia: Fernanda Pivano, la controcultura e il femminismo", in Roberta Cesana e Irene Piazzoni (a cura di), *Libri e rose: le donne nell'editoria italiana degli anni Settanta*, Milano University Press, Milano, 2024. Tra le tante informazioni e rifle - sioni, dagli scritti di Romanzi emerge con chiarezza la di oltà di Pivano di trovare un posto definiti o e stabile nel mondo della cultura, dunque nel trattare il suo pro - lo su un piano accademico.
2. Sottsass inizia a scrivere per *Lambello* già nel 1937, cfr. Giorgio Maffei e Bruno Tonini (a cura di), *I libri di Ettore Sottsass*, Corraini Edizioni, Mantova, 2011. Sulla sua attività è rintracciabile una bibliografia sterminata: ai fini di questo saggio sono stati utili in particolare: Federica Di Castro (a cura di), *Sketchbook*, Casabella, Milano, 1976; Giovanni d'Ambrosio, *Ettore Sottsass. Nomade Shiva Pop*, Testo&Immagine, Torino, 1997; e i suoi stessi scritti: Ettore Sottsass, *Esercizi di viaggio*, a cura di Milco Carboni, Aragno, Torino, 2001; Id., *Scritti 1946-2001*, a cura di Milco Carboni e Barbara Radice, Neri Pozza, Vicenza, 2002; Id., *Scritto di notte*, Adelphi, Milano, 2010.
3. Tracce della cultura visiva e spirituale indiana si ritrovano a lungo nel suo lavoro, dagli scritti e alla produzione ceramica, cfr. Elisabetta Trincherini, "Occidente e Oriente di Ettore Sottsass", *Titolo*, n. 15, inverno-primavera 2015, pp. 20-22; Catharine Rossi, "Ettore Sottsass. India and Ceramics as Tools for Meditation", in *On the Paths of Enlightenment* (catalogo della mostra, Lugano, Museo d'arte della Svizzera italiana, 24 September 2017-21 January 2018), pp. 522-545; Avinash Rajagopal, "Sottsass Affair with India Is Little-Known but Vital", *Metropolis*,

10 giugno 2014 <https://metropolismag.com/viewpoints/sottsasss-affair-india-is-little-kn wn-vital/> (ultimo accesso: marzo 2025).

4. Cfr. Ambrogio Borsani, *Autori in cerca di autori*, Editrice Bibliografi a, Milano, 2021, pp. 29-46.
5. Ettore Sottsass, *Scritto di notte*, cit., p. 134.
6. Indagine che viene contestualmente pubblicata con il titolo "La California vista da un ospedale" *Corriere d'informazione* in cinque puntate tra il 12 ottobre 1962 e il 31 gennaio 1963, e ripubblicata come "Le donne e l'indipendenza" in Fernanda Pivano, *America Rossa e Nera* (1964), Il Formichiere, Milano, 1977, pp. 297-310.
7. Fernanda Pivano, *Bordello a Karachi*, in Id., Ettore Sottsass, *Le belle ragazze*, East 128, Milano, 1965, s.p.
8. Fernanda Pivano, "La vestale di Ishtar", *ivi*, s.p.
9. Pivano colleziona gioielli e bijoux acquistati durante i suoi viaggi e realizzati da amici artisti o da Sottsass stesso, cfr. Ida Castiglioni, Francesca Carabelli, Enrico Rotelli (a cura di), *Fernanda Pivano. Viaggi cose persone* (catalogo della mostra, Milano, Fondazione Stelline, 6 aprile-18 luglio 2011), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2011. La sua "collezione" è menzionata anche in Fernanda Pivano, *Finestra a Bhatgaon*, in Id., Ettore Sottsass, *Le belle ragazze*, cit., s.p. Propone Chiara Fauda Pichet in *Studi per gioielli*, in Francesca Zanella (a cura di), *Ettore Sottsass. Catalogo ragionato dell'archivio 1922-1978*, Silvana Editoriale-Università di Parma-CSAC, Cinisello Balsamo-Parma, 2017, p. 265, che Sottsass inizi a disegnarne proprio infl enzato dall'interesse di Pivano e dalla sua crescente collezione.
10. Una selezione di 99 fotografie è proiettata durante la sera dell'inaugurazione, il 14 dicembre 1965, commentate dal vivo da Enrico (Nanni) Filippini, giovane germanista amico della coppia che in quegli anni lavora per le edizioni Feltrinelli. Tuttavia, un numero ancora più alto di fotografi , nell'ordine di varie centinaia, si rintraccia nel fondo archivistico di Ettore Sottsass conservato dalla Biblioteca Kandinsky al Centre Pompidou di Parigi (consultabile ma non pubblicabile). Ho approfondito la mostra nel mio intervento "*Le belle ragazze" di Ettore Sottsass Jr. e Fernanda Pivano alla Libreria Feltrinelli di Milano, 1965,* nell'ambito del convegno "*Per l'unità della cultura". L'attività culturale ed espositiva delle librerie Feltrinelli dal 1962 al 1969* curato da Roberta Cesana, Livia de Pinto, Martina Rossi e Paolo Rusconi (Roma, 21-22 marzo 2024), i cui atti sono in corso di pubblicazione per Milano University Press.
11. Fulvio Ferrari, *Ettore Sottsass. Tutta la ceramica*, Allemandi, Torino, 1996, ne pubblica 92, mentre parla di oltre cento piatti, Francesca Zanella (a cura di), *Ettore Sottsass*, cit.
12. Ettore Sottsass, "Offe ta a Siva", *Domus*, n. 422, gennaio 1965, pp. 50-51. Sono esposti per la prima volta alla Galleria l'Aquilone di Firenze nel giugno 1964.
13. Id., "Viaggio in Oriente. Prima puntata: Birmania", *Domus,* n. 391, giugno 1962 e oggi in Id., *Scritti 1946-2001*, cit., p. 106.
14. Barbara Radice, *Gioielli di architetti*, Electa, Milano, 1987, s.p. Sull'uso sociale del gioiello è interessante vedere anche il terzo numero di *Room East 128 Chronicle*, che include *Per avere la ragazza che gli lava le camicie l'uomo deve incantarla con l'anello*, ripubblicata in Ambrogio Borsani, *Autori in cerca di autori*, cit., p. 37.
15. È possibile confrontare le undici immagini con i loro negativi originali e le serie da cui provengono, conservati nell'archivio fotografi o Ettore Sottsass presso la Bibliothèque Kandinsky al Centre Pompidou di Parigi.
16. Dominata da un vulcano sul quale sorge il castello, è un luogo caratterizzato da una forte carica energetica, probabilmente abitato fin dalla preistoria; per approfondire: Rajendra Henapala De Silva, *Sigiriya*, Nawhala Biblioteque, 2002, in particolare pp. 81-82 dove si ritrova l'interpretazione delle donne degli aff eschi come *apsaras.*
17. Fernanda Pivano, "Apsaras a Sigirya", in Id., Ettore Sottsass, *Le belle ragazze*, cit., s.p.
18. Ettore Sottsass, "Viaggio in Oriente. Seconda puntata: Jaipur e il palazzo", *Domus* n. 393, agosto 1962 e oggi in Ettore Sottsass, *Scritti 1946-2001*, cit., p. 118.
19. Fernanda Pivano, "Maithuna a Konarak", in Id., Ettore Sottsass, *Le belle ragazze*, cit., s.p. Il motto finale è da riferire all'ordine inglese della Giarrettiera e signifi a "vergogna a colui che mal pensa".
20. Fernanda Pivano, "Danza del ventre al Cairo", in Id., Ettore Sottsass, *Le belle ragazze*, cit., s.p.
21. Pivano torna sul tema della storia delle donne in Id., *Diari 1917-1973*, cit., pp. 603-619.
22. *Ivi*, cit., p. 753.
23. Fernanda Pivano, "Chotri a Madras", in Id., Ettore Sottsass, *Le belle ragazze*, cit., s.p. Chotri è menzionata in altri testi della coppia, per esempio in Fernanda Pivano, Ettore Sottsass, "Auguri per sempre", East 128, Milano, 1963, s.p. (capitoletto "Il Juke box").
24. Fernanda Pivano, "Happening a Parigi", in Id., Ettore Sottsass, *Le belle ragazze*, cit., s.p.
25. Francis Scott Fitzgerald, *Tenera è la notte*, Einaudi, Torino, 1949, prima edizione in lingua originale *Tender is the night*, Charles Scribner's Sons, New York, 1934.
26. Sul concetto di mascolinità trasmesso dai lavori di Ettore Sottsass, tra cui *Le belle ragazze*, si è sofferma o recentemente Jacopo Galimberti, "The Gendering of Men: Masculinity and Counterculture in the Work of Sottsass, Baruchello and Echaurren", *Römisches Jarbuch der Biblioteca Hertziana,* n. 46, Hirmer, Monaco, 2023, pp. 329-378.
27. Cfr. Ettore Sottsass, "Perché si fanno fotografi ", in *Ettore Sottsass. There is a planet*, Electa-Triennale, Milano, 2017, p. 256.
28. Fernanda Pivano, *Cos'è più la virtù*, Rusconi, Milano, 1985; Fernanda Pivano, *La mia Kasbah*, Rusconi, Milano, 1988. Nel primo libro in particolare sembra citata la struttura de *Le belle ragazze*, pur senza fotografi . Narrati in prima persona da una donna, i capitoletti raccontano i suoi casti fli t durante i viaggi che fa con il marito Lino, un uomo piuttosto geloso di lei.
29. Fernanda Pivano*, Diari 1917-1973*, cit., pp. 462-464.
30. Fernanda Pivano, "Happening a Parigi", in Id., Ettore Sottsass, *Le belle ragazze*, cit., s.p.

East-West: un dialogo possibile? Un censimento della situazione italiana negli anni Settanta tra tantra, yoga e raga

ANDREA LANZAFAME

INDOMANIA: UN FENOMENO DI COSTUME

Alla fine degli anni Sessanta sulla stampa generalista italiana si disquisiva di indomania paragonando ironicamente la diffusione del fenomeno alla pandemia d'influenza asiatica del decennio precedente: tra giacche da guru e dieta Zen, ginnastica yoga e tecniche per ritrovare la serenità, l'acuirsi di una viva curiosità verso l'India — e, più genericamente, verso «i paesi orientali come depositari della vera saggezza» —[1] si configurò rapidamente come un dirompente fenomeno di costume, tanto da poter sostenere che «la moda *hippy* è solo uno degli aspetti di questo diffuso orientalismo. Dai tempi di Pierre Loti non si era più vista una simile epidemia d'Oriente, e questa volta il contagio avviene a tutti i livelli».[2] La proliferazione di tale fenomeno coinvolse i più svariati settori dell'industria culturale e della moda, nonché della cura del benessere psicofisico.[3] Elencando i maggiori centri in cui poter praticare le discipline yoga,[4] o commentando alcune novità editoriali particolarmente in voga,[5] tali pratiche apparivano spesso depauperate e riadattate loro malgrado a una blanda versione «per uso degli occidentali»,[6] riducendosi a strumenti «per crearci le piccole "isole felici" che ci permettono di staccare un momento la corrente, in un'epoca in cui la brutalità della vita quotidiana conduce rapidamente all'esaurimento».[7]

Negli anni successivi tale fenomeno continuò ad accentuarsi. Inizialmente ricondotto alla controcultura giovanile, le cui letture spazia-

vano secondo le inchieste coeve *Da Freud ai Tantra*,[8] l'interesse verso la filosofia e la mistica indiana — intesa con una connotazione parapsicologica ed esoterica —, i tantra — recepiti alla stregua di un'esotica pratica di liberazione sessuale —, lo yoga e la musica raga — suadenti strumenti di meditazione e straniamento —, si diffuse in maniera meno settoriale: secondo le statistiche, nel settembre 1973 i cultori delle discipline yoga in Italia erano circa diecimila;[9] nacquero, a partire dal 1972, le crociere yoga in partenza da Milano e Roma per Delhi e Rishikesh;[10] a distanza di qualche anno vennero approntati dizionarietti mistici «per facilitare il difficile cammino del neofita verso l'Oriente»[11] mentre le lezioni di yoga iniziarono a essere filmate in Super 8 per accaparrarsi una ancor più larga fruizione;[12] alla fine del decennio i concerti di sitar eseguiti da Ravi Shankar risultavano oramai talmente apprezzati da poter anteporre senza troppa esitazione i suoi virtuosismi dal sapore estatico alle polverose partiture di Gioacchino Rossini.[13]

Anche gli intellettuali del tempo non risultarono immuni alla fascinazione verso l'India, restituita principalmente sotto forma di reportage di viaggio. *L'odore dell'India* di Pier Paolo Pasolini e *Un'idea dell'India* di Alberto Moravia, composti durante un soggiorno in India condiviso nel 1961 dai due scrittori con Elsa Morante e pubblicati nel 1962,[14] circolavano regolarmente nell'ambiente culturale degli anni Settanta pur rappresentando oggi, se riletti in prospettiva storica, due esempi di «sguardo orientalista ed esotizzante comune a moltissimi viaggiatori occidentali dell'epoca, inevitabilmente attratti da un Paese che all'inizio del secolo scorso era già considerato un luogo mitico».[15] Più antropologico l'approccio di Folco Quilici: la pubblicazione del volume con fotografie d'autore *India, un pianeta* (1976)[16] era stata preceduta da *Alla scoperta dell'India*, una fortunata serie di documentari tramessi in nove puntate dalla Rai-TV nell'autunno del 1968.[17] Il «viaggio non geografico ma di analisi e di ricerca» di Quilici e dei suoi collaboratori, registrato durante il corso del 1967, voleva porsi come «un racconto vivo che, partendo dalla epoca primordiale condurrà attraverso una rapida cavalcata di immagini, di dati, di rivelazioni, fino alla vita contemporanea dell'India e dei suoi attuali problemi».[18] Una simile soluzione venne riproposta nel 1971 con *L'India fantasma*, video-diario indiano del regista francese Louis Malle che metteva in risalto, attraverso un'evocativa narrazione per immagini, «le difficoltà, per un europeo, di cogliere il senso della realtà indiana» anche attraverso testimonianze raccolte dai curiosi che esploravano l'India in *hippie trail*, «viaggiatori senza bagaglio [...] alla ricerca del misticismo con l'aiuto del libero hashish».[19]

Furono questi riferimenti, più che gli studi specialistici sul campo — comunque floridi e diffusi —,[20] a risultare determinanti per plasmare una certa idea di India nell'Italia degli anni Settanta, catturando l'attenzione degli intellettuali e del pubblico generalista. Tali influssi attecchirono rapidamente anche in ambito artistico, non soltanto emergendo tramite suggestioni formali o culturali — mediate dalla sensibilità degli artisti, tra-

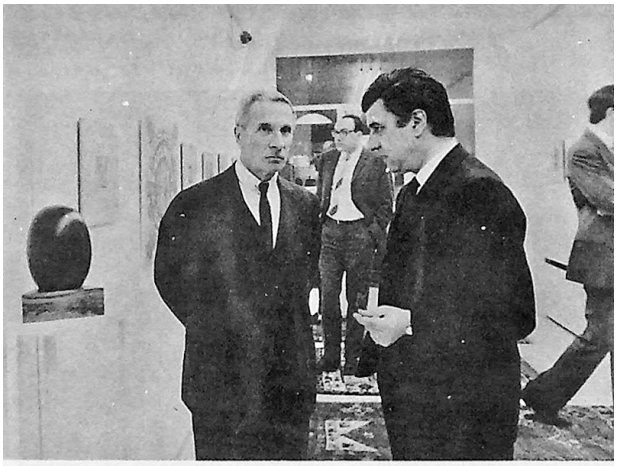
dendo il più delle volte quella originaria —,[21] ma anche attraverso mostre e iniziative aventi per oggetto opere e pratiche artistiche autoctone.

L'INDIA NELLE GALLERIE D'ARTE ITALIANE: UNA PRESENZA SOTTOVALUTATA

Tra il 1968 e il 1977 si contano numerose mostre ed eventi legati all'arte antica e alla musica tradizionale indiana, proposti da alcune gallerie d'arte tra Venezia, Milano, Torino, Roma. Si tratta di un dato importante, che procedeva di pari passo con la ricezione della cultura indiana in atto anche in Europa e negli Stati Uniti. Presentando la prima grande mostra istituzionale promossa dall'Arts Council of Great Britain presso la Hayward Gallery di Londra nel 1971, Philip Rawson faceva il punto della situazione in merito alla rapida diffusione dell'arte tantrica nei più disparati contesti artistici e culturali precisando le difficoltà riscontrate da critici, galleristi e dagli stessi specialisti nel misurarsi con quest'ultima ed evidenziando, al contempo, la portata innovativa per il pubblico più giovane.[22] Le medesime considerazioni, con un giudizio sospeso tra fascinazione per l'alterità e criticità insite nell'affrontare le opere su un piano formale e interpretativo, sono ravvisabili anche in relazione alle mostre in programma in Italia negli stessi anni.

Il primo appuntamento con l'Arte Tantra in Italia risulta esser quello organizzato da Renato Cardazzo presso la galleria Navigliovenezia nel 1968, seguito a stretto giro da una speculare puntata milanese presso la Galleria del Naviglio nel 1969. Il catalogo veneziano[23] testimonia la presenza in mostra di cinquanta opere tra sculture — una pietra preistorica, un marmo, alcuni bronzi — e dipinti — mandala, yantra, cosmologie — dei secoli XVII-XIX provenienti principalmente da Rajasthan, Tibet, Gujrat; a Milano erano con tutta probabilità esposte opere estrapolate dal medesimo *corpus*. La stampa inquadrò l'Arte Tantra come «arte indiana di orientamento simbolistico e mistico» precisando in merito all'appuntamento veneziano che «l'esposizione è la prima realizzata in Italia con la collaborazione della Kumar Gallery di Nuova Delhi».[24] Una recensione alla mostra milanese, corredata da una fotografia di Renato Cardazzo e Dino Buzzati scattata durante la vernice che testimonia la scelta di arredare per l'occasione il pavimento della galleria con ampi tappeti di gusto orientaleggiante [fig. 1],[25] leggeva le opere più approfonditamente chiamando in causa il connubio tra geometria ed energia spirituale:

> Per avvicinarsi all'artista tantrico occorre considerare il valore della rappresentazione geometrica. Tale trasformazione di energia è definita tantrica. Scoprire le forme elementari e raffigurarle con la vitalità della loro interazione. Cognizione che si situa nell'ambito della comprensione attiva dove l'essere umano si mette in relazione con l'invisibile fino a diventare "uno con il tutto".[26]



Galleria del Naviglio, Milano: Vernice della mostra « Tantra Art ». Nella foto, da sinistra: Dino Buzzati e Renato Cardazzo.

1.
Dino Buzzati e Renato Cardazzo alla vernice di *Tantra Art*, Galleria del Naviglio, Milano, 1969, ripr. in *Le Arti*, aprile 1969.

Veniva inoltre ribadito il ruolo centrale della Kumar Gallery.[27] Fondata a Nuova Delhi nel 1955 da Virendra Kumar Jain e gestita con l'ausilio dei fratelli, la galleria si occupava prevalentemente di arte contemporanea indiana. I Kumar vantavano antiche origini nobiliari legate alla tradizione spirituale giainista — da cui l'etnonimo Jain — e più specificamente alla branca ascetica Digambara; la loro attività di galleristi si coniugò sin da subito a uno spiccato mecenatismo, finalizzato all'obiettivo di esportare e promuovere l'arte, la cultura e le tradizioni del subcontinente indiano in Europa e negli Stati Uniti. Tale proposito era favorito anche dalla posizione strategica della sede della galleria, situata in prossimità del distretto diplomatico di Nuova Delhi: i diplomatici, così come gli artisti e i collezionisti, erano spesso presenti alle vernici delle esposizioni contribuendo a diffonderne la fama all'estero attraverso le ambasciate; inoltre, la Kumar Gallery era segnalata nelle mappe turistiche tra i principali punti d'interesse storico-culturale di Nuova Delhi, accaparrandosi in questo modo un continuo flusso di visitatori e acquirenti stranieri tra i quali spiccano i nomi di artisti e intellettuali come Karel Appel, Cy Twombly, Aldous Huxley, André Malraux, Roberto Matta.[28]

L'attività della galleria fu fondamentale per l'organizzazione di alcune mostre itineranti di arte antica e contemporanea indiana tra Europa e Stati Uniti[29] e, dalla seconda metà degli anni Sessanta, per la circolazione al di fuori dell'India dei saperi relativi all'arte tantrica e alla spiritualità indiana. In relazione a tali aspetti Ravi Kumar Jain giocò un ruolo di prim'ordine: mentre Virendra continuò a gestire la sede fisica della galleria a Nuova Delhi, il fratello minore decise di intraprendere dal 1958 numerosi viaggi tra Europa e Stati Uniti sino a stanziarsi stabilmen-

te a Parigi. Qui, Ravi Kumar avviò una fortunata attività di collezionista di opere e manoscritti di cosmologia Jain e di editore d'arte, rivestendo il ruolo di agente-tramite tra la Kumar Gallery e il sistema dell'arte occidentale per l'organizzazione delle esposizioni e per il commercio delle opere. Si deve a lui la pubblicazione tra il 1966 e il 1967 di *Tantra Art* di Ajit Mookerjee, prima monumentale monografia sul tema riccamente illustrata che divenne rapidamente un vero e proprio testo di riferimento per addetti ai lavori, amatori e curiosi tra Europa e Stati Uniti, tanto da vantare una prima ristampa già nel 1971.[30]

In Italia il volume circolava sia in ambito specialistico, sia in ambito artistico. Per gli esperti appariva chiaro che si trattava di un'operazione editoriale destinata al grande pubblico, senza novità sostanziali da un punto di vista teoretico o scientifico; eppure, nella eterogeneità della documentazione trattata tra manoscritti religiosi, arte popolare, diagrammi per la meditazione yoga o yantra, saltava subito all'occhio la raffinatezza delle tavole riprodotte, che attiravano l'attenzione del lettore.[31] L'impatto dirompente del volume sull'ambiente artistico e culturale del tempo è testimoniato, ad esempio, dalla scelta di Ettore Sottsass jr. di denominare alcune ceramiche realizzate in quel periodo con l'appellativo di "tantriche" «perché mi pareva potessero avere qualche cosa in comune con l'atmosfera di quel libro di Ajit Mookerjee che si chiama *Tantra Art* e nel quale ci sono esempi molto belli dell'iconografia tantrica». Presentate nel 1969 a Bologna,[32] tali opere risuonavano per l'autore con l'idea del cosmo come energia continua e con l'idea che ognuno di noi può riconoscere la sua posizione (se c'è posizione da riconoscere) o in altre parole ognuno può sottrarsi alla alienazione soltanto attraverso operazioni speciali e difficili, quasi totalmente fuori dalla sfera razionale e che vanno dalle operazioni yoga (o simili) fino all'uso dell'aspirina (o simili). [33]

Se l'iconografia tantrica poteva esser letta da un intellettuale come Sottsass in quanto alternativa alle strutture sociali e culturali dell'Occidente, Ravi Kumar tentava di individuare un filo rosso che potesse tenere insieme la produzione artistica indiana e quella occidentale: alla volontà di escapismo che animava lo sguardo di un osservatore europeo si opponeva dunque, curiosamente, la necessità di trovare una strategia funzionale a posizionare la tradizione indiana all'interno di una genealogia artistica "filo-occidentale", che coniugasse in maniera originale astrazione, formalismo e spiritualità. Presentando la mostra veneziana del 1968 il collezionista asserì che «L'artista Tantrico, dell'Ovest o dell'Est, stabilisce in primo luogo il rapporto del suono al colore ed alla forma; in questo modo egli può esprimere l'universale in immagini concrete. A questo livello la bellezza dell'arte Tantrica è verità e perciò pertinente a tutti gli esseri umani», rintracciando una continuità con le ricerche di Constantin Brâncuși, la cui «espressione di realtà al suo livello elementare attraverso l'immagine ovale avvicina strettamente la forma "lingam" dell'antica arte indiana»; di Paul Klee, che «cercò i simboli dell'infinito perché, come egli disse, arte non è riprodurre il visibile, ma rendere visibile quello che

giace al di là del mondo visivo»; di Vasilij Kandinskij, che «credette che la realtà potesse essere capita solo attraverso simboli impersonali e perciò universali, con la conclusione che la madre di tutte le forme visive fosse il suono».[34]

La collaborazione di Ravi Kumar e della Kumar Gallery è accertata per altre mostre di arte tantrica in programma tra Parigi, Milano, Roma, Venezia nella prima metà degli anni Settanta.[35] In tale profluvio di occasioni le tipologie di opere in mostra ricalcavano senza grandi sorprese le scelte precedentemente effettuate da Cardazzo; è però possibile registrare in sede critica una maggiore lucidità in merito al rischio di misinterpretazione, inevitabile in assenza di strumenti e conoscenze adeguate in materia e certamente favorito da uno sguardo occidentalocentrico, incapace di andare oltre la contemplazione estetica e l'analisi formale. Maurizio Calvesi ammise che «Il nostro modo di fruire quest'arte, che non è nata con una finalità estetica, non può che essere estetico, in chiave occidentale: infatti, se non siamo specialisti [...] ne ignoriamo i significati e le funzioni. Dei significati, tuttavia, sentiamo la capillare urgenza attraverso le forme», aggiungendo che «quella che noi, formalisticamente, apprezziamo come bellezza, nell'arte tantra non è che la visualizzazione di un'energia spirituale la cui radice è ben più profonda dell'occhio, e il cui nucleo è, in sostanza, pensiero, messaggio».[36] Jean-Claude Ciancimino si preoccupò invece di sottolineare alcune linee di frattura tra l'arte occidentale e la tradizione artistica indiana scongiurandone la possibile assimilazione,[37] mentre Paolo Grossi si interrogò sulle funzioni assunte dalle opere per il pubblico occidentale confermando l'impossibilità di una comprensione esaustiva:

> Tralasciando le congetture sul significato che l'Arte Tantra riveste per l'anima indiana, possiamo domandarci qual è il messaggio che il mondo occidentale vi cerca con insistenza ai nostri giorni. Le risposte possono essere, e già sono state, diverse. Certo è che l'arte contemporanea, dissolvendo tutte le "forme" ci dice che oggi l'uomo vuole rinunciare all'obiettività di un mondo precostituito, quasi intendesse ritornare alle origini della creazione. [...] Arte Tantra: strumento di meditazione per l'Oriente. E tale rimane per l'Occidente. È questo, forse, il vero enigma di quest'arte che non si lascia altro che meditare.[38]

Intanto, a Roma Fabio Sargentini predispose una inedita strategia di presentazione mediante l'organizzazione di festival che univano alle opere d'arte tantrica la musica raga e la danza, trovando nella trasversalità delle proposte una nuova, vincente chiave tipologica.[39] In occasione di *Tantra Yoga Raga*, primo festival d'arte e di musica indiana in programma presso L'Attico nella primavera del 1973, Maurizio Calvesi puntualizzò che l'evento «non si adorna di superbi capolavori. Sono dipinti per lo più su tela e su carta, quasi tutti del XVIII secolo, ed anonimi, come vuole la tradizione, che possono introdurre senza fasto ma anche senza noia a quest'arte che in Italia è ancora più sconosciuta di quella cinese e giapponese» apprezzandone «i caratteri più decorativi» e stupendosi

«dei tenerissimi colori e di certe figurette erotiche impaginate come in gentilissimi rebus».[40] Soprattutto, il critico fu in grado di cogliere il sottile collegamento che veniva a stabilirsi tra le opere esposte e i concerti in programma:

> Poi, a poco a poco l'occhio, e più ancora la mente si eserciterà a cogliere quei sottili passaggi simbolici che indiziano, per così dire, una estrema spiritualizzazione del fatto artistico. Del resto, lo stesso spirito religioso, anche se più estatico, se vogliamo, si ritrova nella musica e nella danza. Molto opportunamente, allora, Fabio Sargentini, un pioniere in questo genere di manifestazioni, ha organizzato nella sua galleria-garage di via Cesare Beccaria una serie di concerti di musica vocale e strumentale.[41]

EAST-WEST: ARTE, MUSICA E DANZA TRA SPERIMENTAZIONE E LIVELLAMENTO

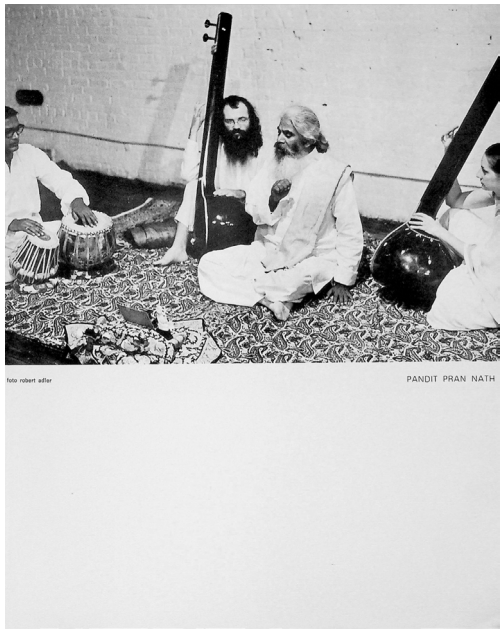
L'interesse di Fabio Sargentini per la danza e per la musica sperimentale nacque a seguito dell'incontro con Simone Forti, avvenuto a Roma nel 1968, e si acuì durante il viaggio a New York compiuto dal gallerista nel 1969, che gli permise di approfondire i lavori degli artisti statunitensi in tali ambiti.[42] In breve tempo L'Attico divenne una sorta di «quartier generale per queste ricerche»[43] accogliendo, grazie al tramite di Forti, interventi di artisti, tra performer e musicisti, del calibro di Trisha Brown, Phil Glass, Charlemagne Palestine, La Monte Young, Terry Riley, Marian Zazeela, etc.[44]

In tale scenario trovarono gradualmente spazio a partire dal 1973 anche performer indiani e pakistani come Ustad Salamat Ali Khan, T. R. Mahalingam, Pandit Pran Nath, T. N. Ramachandra Iyer, Kumari B. Swarnamukhi, etc. coinvolti nei festival di musica e danza alternando i loro concerti alle esibizioni di musica sperimentale dei colleghi statunitensi.[45] Tale sincretismo risulta incongruo soltanto all'apparenza: la musica tradizionale indiana si amalgamava perfettamente ai concerti degli altri performer, «americani ma fautori di una musica che presenta molte analogie con il classico modello indiano».[46] Nella seconda metà degli anni Sessanta nuovi generi musicali come il raga rock stavano diffondendosi in ambito pop; negli anni Settanta una effettiva contaminazione tra ricerche sonore occidentali e musica raga poteva dirsi compiuta.[47]

Gli interessi e i legami di Sargentini con il subcontinente indiano si svilupparono attraverso diversi canali: il rapporto con la Kumar Gallery, avviato verso il 1972-1973 durante un viaggio a Nuova Delhi, aveva preso forma a partire dalla curiosità suscitata dal volume di Ajit Mookerjee;[48] inoltre, molti dei musicisti intercettati erano già noti ai performer statunitensi, con i quali erano spesso in contatto.[49] In particolare, Marian Zazeela e La Monte Young erano, insieme a Terry Riley, allievi del Kirana Center for Indian Classical Music, la scuola di musica raga fondata da Pandit Pran Nath a New York nel 1970.[50] Le esibizioni di Pran Nath con La

Monte Young e Zazeela [fig. 2] erano già note in Italia: nel 1971 a Torino i tre performer avevano infatti "sonorizzato" gli spazi della *Initiation Room 2* (1971) di Tania Mouraud, un ambiente-*white cube* immersivo adibito ad aula spirituale per la meditazione presso la Galleria LP 220 di Franz Paludetto.[51] Interrogato in merito all'impatto esercitato dallo studio della musica raga sulla sua produzione, La Monte Young tentava di rintracciare una continuità tra la cultura musicale occidentale e quella indiana:

> Mi rendo benissimo conto del fatto che lo stato psicologico insito nella musica indiana e nel mio lavoro convivono benissimo insieme, per cui cerco senz'altro di evocare nelle mie composizioni quell'effetto spirituale che io stesso ricevetti dalla musica indiana. [...] Le vibrazioni sonore ne richiamano altre e così ci si sincronizza con queste; è questo ciò che io ritengo sia un Happening. [...] Questo rapporto di modo e stato psicologico esiste in vari sistemi musicali, nel canto Gregoriano, nella musica greca e indiana.[52]



2.
Pandit Pran Nath durante una performance con La Monte Young e Marian Zazeela al 98 Green Street Loft, New York, ottobre 1971 (ph. Robert Adler), ripr. in *East-West Music* (cat. del festival, L'Attico, Roma, 1974).

Similmente, la critica coeva individuò un cogente parallelismo tra le sperimentazioni sonore degli statunitensi e lo speculare approfondimento della musica classica dell'India del nord:

> Da molto tempo La Monte Young e Terry Riley hanno compreso i rapporti che legano le loro concezioni musicali a quelle orientali: non

complementarità né osmosi, ma piuttosto un parallelismo fra questi due procedimenti [...]. Gli artisti americani considerano che lo studio dei Raga classici esercita sulla loro musica un'influenza che non altera affatto la specificità della medesima, un'influenza che si rileva invece estremamente proficua a livello di perfezionamento tecnico, ma soprattutto per la concentrazione spirituale.[53]

Se in *Tantra Yoga Raga* (1973) Sargentini aveva scelto di presentare le arti visive e performative della tradizione indiana singolarmente, puntando sulla specificità di tale proposta, successivamente in *East-West Music* (1974) e in *India-America. Musica e danza* (1977) il gallerista optò per un confronto esplicito tra la scena artistica statunitense e quella indiana.[54] Si trattava di un'operazione complessa, che può essere letta a posteriori come il riflesso di un compiuto, reciproco assorbimento di stilemi artistici e culturali tra le parti chiamate in causa, più o meno rielaborati a seconda dei casi. Se il catalogo di *East-West Music* recava già saggi, glossari tecnici e testimonianze dirette nel tentativo di presentare scientificamente la musica tradizionale indiana al lettore occidentale eleggendola, al contempo, a fonte d'ispirazione primaria per i performer statunitensi,[55] in *India-America* Sargentini ribadiva e commentava in prima persona «l'idea di un incontro-confronto tra l'Oriente e l'Occidente» privilegiando «la voce per l'India e il pianoforte per l'America»:

È una scelta che potrà sembrare alquanto naturale, ma si deve pensare a ciò che si conosce della musica indiana da noi, i vari sitar prima di tutti (Ravi Shankar, etc.), qualche veena, insomma musica strumentale che gruppi rock e pop hanno contribuito a divulgare ma nello stesso tempo a commercializzare. La voce è obiettivamente un'altra cosa. A me, che provengo dalle arti visive, la voce sembra lo strumento più antico e più moderno allo stesso tempo: un prolungamento di noi stessi fuori di noi. Ebbene il pianoforte l'ho sentito la controparte naturale, lo strumento solista per eccellenza della nostra parte di mondo.[56]

Venivano inoltre analizzate parallelamente «la danza Bharata-Natyam, del sud dell'India, [...] con le sue karana o pose tratte dalle sculture dei templi antichi; e la danza come è intesa oggi in America, e cioè aperta a collegamenti con il teatro, le arti visive, il cinema, usando di queste discipline non più separate gli strumenti espressivi e di linguaggio».[57] Ne risultava un'analisi che insisteva soprattutto sull'individuazione di una nuova dicotomia tra antico e contemporaneo, assecondando stilemi cari al coevo clima culturale postmoderno, e che trovava negli statunitensi i principali ricettori e interpreti di tale temperie "filo-orientale":

Come si vede, sia nella musica che nella danza, la scelta cade su un Oriente che fa sempre perno sulla sua tradizione millenaria, ma per un suo taglio particolare (la voce; la danza-scultura) offre anche elementi di grande modernità che bilanciano e giustificano il suo confronto con l'avanguardia americana. Anzi è proprio questo coesistere di tradizione e modernità che consente agli indiani di commuovere il pubblico e portarlo ad uno stato di alta concentrazione spirituale. Ed è questa la lezione

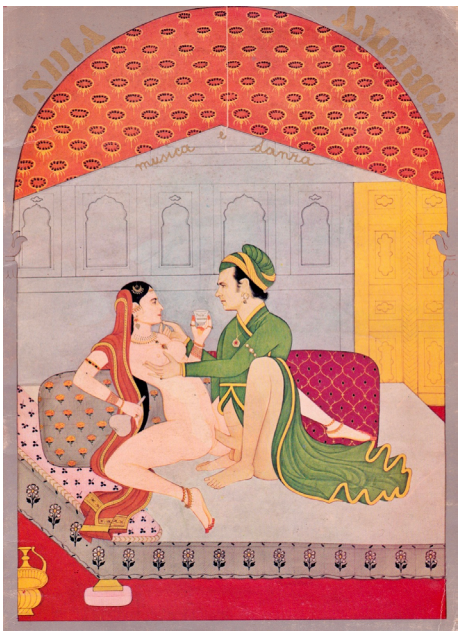
che gli americani, forse più degli europei, hanno appreso e rilanciano con l'energia e la capacità innovatrice che tutti sappiamo.[58]

La volontà di contaminazione tra geografie e culture diverse, così come l'inevitabile impossibilità di coglierne le sfumature a tutto tondo, risultavano reciproci: i coevi studi in ambito musicale rilevavano infatti che

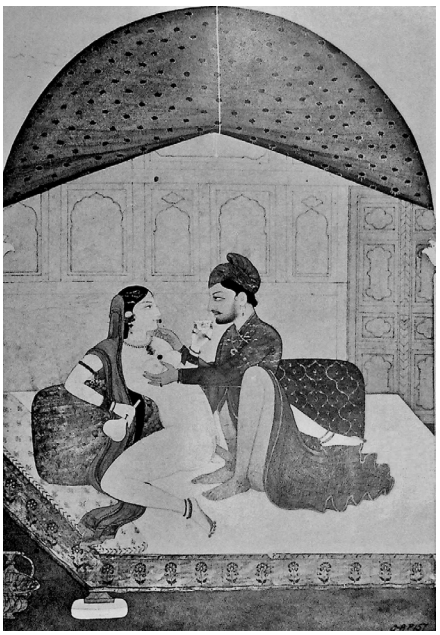
Molti sono i demeriti dei musicologi occidentali, i quali hanno contribuito ad ingenerare indebite confusioni terminologiche e interpretative. Essi si sono sforzati di tradurre nelle lingue occidentali termini corrispondenti a quelli europei, in realtà appartenenti a concezioni divergenti. I termini indiani, avulsi dal loro contesto originale, risultano completamente snaturati e creano l'illusione di un parallelismo teorico, di fatto causale e di solito fittizio. [...] Tuttavia, se non pochi sono i torti degli occidentali, non minori sono quelli di molti musicologi indiani. Questi ultimi, o hanno rifiutato a lungo di illuminare gli stranieri appassionati dell'argomento, [...] oppure hanno dato vita a trattazioni filosofiche e mistiche, indubbiamente pregevoli, ma così distanti dalla mentalità occidentale da riuscire del tutto disutili sul piano della comprensione concreta. Da esse la musica indiana risulta essere non tanto un'arte, quanto una non meglio precisata forma di liberazione dalla rinascita.[59]

Tale strategia di livellamento mirava consapevolmente, dal punto di vista indiano, a «ottenere un certo prestigio, almeno nel campo spirituale, per potersi contrapporre adeguatamente all'esuberante consorella occidentale».[60] Così, se da un lato per la copertina del catalogo di *India-America* Fabio Sargentini assegnava beffardamente il proprio volto e quello di Anna Paparatti ai soggetti raffigurati in atteggiamenti licenziosi e sessualmente espliciti in una miniatura tantrica (Kangra, sec. XVIII) che circolava diffusamente in quegli anni,[61] appropriandosi di tale iconografia [fig. 3, fig. 4], dall'altro l'arte e la cultura indiana realizzavano definitivamente l'intento di penetrare nell'industria culturale occidentale, riplasmandosi per favorire tale obiettivo.[62] In tale intricato gioco di scambi e rimandi, non è azzardato affermare che l'Europa e gli Stati Uniti abbiano guardato consistentemente all'India nell'esatto momento in cui quest'ultima stava tentando di "contaminarsi" con l'Occidente attraverso un *pastiche* di tradizione e innovazione. Parlare semplicisticamente o esclusivamente di appropriazione culturale e di dinamiche imperialiste — a seconda del punto di vista adottato — risulterebbe limitante: seppur filtrate dalle rispettive sensibilità e culture di appartenenza, la maggior parte di queste esperienze evidenziano comunque frequenti e prolungati contatti tra le parti chiamate in causa, nonché una reciproca disponibilità allo scambio e alla collaborazione.[63]

Resta da indagare in maniera più puntuale se e come la produzione artistica degli anni Ottanta in Italia possa aver recepito e accolto alcune di quelle soluzioni formali e stilistiche tipicamente "orientali" che avevano fatto irruzione nel campionario di fonti e riferimenti visivi durante il decennio precedente: sembrerebbe lecito domandarsi, ad esempio, quanto le pitture di cosmologia indiana, con la loro meditativa interazione tra



3.
Copertina di *India-America. Musica e danza* (cat. del festival, Sala Borromini, Roma, 1977).



4.
Pagina estratta da Philip S. Rawson, *The Art of Tantra*, 1973, ra urante una *gouache* a tema erotico da un manoscritto Kangra del sec. XVIII, part.

forma e colore, abbiano influito su lavori di Nicola De Maria come il ciclo *Dipinti che avvolgono l'universo* intrapreso dal 1980 o, ancora, quanto elementi quali la semplificazione formale, l'impianto anti-prospettico, la tavolozza impiegati da Mimmo Paladino in esiti come *Silenzioso, mi ritiro a dipingere un quadro* (1977) possano essere spiegati attraverso le miniature indiane esposte nelle gallerie d'arte italiane in quegli anni.

Intanto, mentre tale inaspettato "passo a due" procedeva vorticosamente,[64] in quello stesso 1977 di *India-America* Edward W. Said era impegnato nel completamento della stesura di un saggio che risulta oggi forse ancor più attuale e significativo che allora, in cui l'autore sottolinea: «the Orient is not an inert fact of nature. It is not merely there, just as the Occident itself is not just there either [...] "Orient" and "Occident" are man-made».[65]

NOTE

1. Isa Vercelloni, “L’Indomania”, *Corriere della Sera*, 13 marzo 1968, p. 14.
2. *Ibidem*.
3. Nell’articolo vengono menzionati, tra gli altri, The Beatles, Living Theatre, Pierre Clementi, Gina Lollobrigida. Si fa inoltre riferimento ad alcuni abiti orientali o “all’indiana”, particolarmente in voga a Milano, e al film di Roberto Faenza *Escalation*, «la storia di un ragazzo hippy che sogna il Tibet e viene invece integrato, con funeste e grottesche conseguenze, nella società dei consumi», *ibidem*.
4. «Ma a Roma, Zen e Yoga si imparano soprattutto alla Accademia di Meditazione e poi in via Veneto, da Scandurra; a Milano, al Centro Italiano di Studio Yoga diretto da Carlo Patrian. […] In India e nel Tibet, lo Yoga viene praticato da millenni ma soprattutto come disciplina spirituale. Da noi lo si vede più come ginnastica e cura di bellezza, tecnica di relax e di autocontrollo, un sistema come un altro per mantenersi in forma», *ibidem*.
5. Cfr. *ibidem*. Si fa riferimento, in particolare, a Mariane Kohler, *L’ABC della serenità*, Rizzoli, Milano, 1968.
6. Antonio Barolini, “La moda dello yoga in Occidente”, *Corriere della Sera*, 15 agosto 1967, p. 3. Si rimanda anche a *id.*, “La ginnastica dello spirito”, *Corriere della Sera*, 23 settembre 1969, p. 3.
7. Isa Vercelloni, “L’Indomania”, cit.
8. Cfr. Giuliano Zincone, “Da Freud ai Tantra”, *Corriere della Sera*, 19 novembre 1970, p. 11.
9. Cfr. “Sono già diecimila in Italia i cultori delle discipline yoga”, *Corriere dell’Informazione*, 19 settembre 1973, p. 5.
10. Cfr. “Crociera yoga”, *Corriere della Sera*, 19 dicembre 1972, p. 17.
11. Giuseppina Manin, “I santoni sono scesi a Milano”, *Corriere dell’Informazione*, 4 dicembre 1976, p. 5.
12. Cfr. Giuseppina Manin, “Lezioni di yoga in Super 8”, *Corriere dell’Informazione*, 23 febbraio 1977, p. 13.
13. Cfr. Enzo Siciliano, “Prima il guru… poi viene Rossini”, *Corriere della Sera*, 29 settembre 1978, p. 3.
14. Cfr. Pier Paolo Pasolini, *L’odore dell’India*, Longanesi, Milano, 1962; Alberto Moravia, *Un’idea dell’India*, Bompiani, Milano, 1962.
15. L’autore precisa, a seguire: «Era una colonia ma si era liberata [1947] con la forza gentile della nonviolenza, aveva mantenuto usi, costumi e religioni diversissimi da quelli occidentali, ed era anche piuttosto accessibile. I britannici avevano occupato gran parte dell’Asia meridionale per due secoli, e andandosene avevano lasciato strade, ferrovie, splendidi palazzi vittoriani riconvertiti a guesthouse di lusso e […] una classe media locale che si era formata in Occidente, o con standard occidentali, e parlava un buon inglese. Per un viaggiatore occidentale andare in India signifi ava avventurarsi in un altro mondo, dove però era probabile incontrare qualcuno con cui non fosse così difficil comunicare nella lingua degli ex colonizzatori», Matteo Miavaldi, *Un’altra idea dell’India. Viaggio nelle pieghe del subcontinente*, add editore, Torino, 2025, pp. 14-15. Per un approfondimento recente sulla diffusione dello yoga tra Europa e Stati Uniti e sulle relative implicazioni economiche e sociopolitiche in India cfr. *ivi,* pp. 95-126.
16. Cfr. Folco Quilici, *India, un pianeta*, Società Editrice Internazionale, Torino, 1976.
17. Cfr. “TV: con Quilici in India”, *Corriere della Sera*, 4 settembre 1968, p. 12; “Si conclude l’inchiesta sull’India”, *Corriere dell’Informazione*, 30-31 ottobre 1968, p. 15.
18. Al. Cer., “Scoperta dell’India (ci pensa Quilici per la TV)”, *Corriere della Sera*, 3 gennaio 1967, p. 13.
19. V., “Con Malle in India”, *Corriere della Sera*, 9 settembre 1971, p. 14. Sull’*hippie trail* cfr. Sharif Gemie e Brian Ireland, *The Hippie Trail. A history*, Manchester University Press, Manchester, 2017.
20. È questo il caso di alcuni cosiddetti “orientalisti”, storici delle religioni o delle arti extraeuropee, musicologi e indologi, etc. Tra i più celebri in Italia in quegli anni si ricorda soprattutto Alain Daniélou – visse anche in Italia e collaborò, ad esempio, con Roberto Rossellini come consulente musicale per *India, Matri Bhumi* (1959) –, ma anche Heinrich Zimmer. A titolo esemplifi ativo cfr. Alain Daniélou, *Yoga, metodo di reintegrazione*, Astrolabio-Ubaldini, Roma, 1974; Giancarlo Marmori, *Le città dell’amore. Viaggio attraverso le utopie amorose occidentali e le posizioni orientali*, con appendice illustrata di Alain Daniélou, Franco Maria Ricci editore, Parma, 1976; Heinrich Zimmer, *Kunstform und Yoga im indischen Kultbild*, Frankfurter Verlags-Anstalt AG, Berlin, 1926 (poi ripubblicato nel 1976); *id.*, *Myths and Symbols in Indian Art and Civilization*, Bollingen Foundation-Pantheon Books, Washington D.C., 1946. Va inoltre menzionata la rivista *East and West*, pubblicata dal 1950 dall’Istituto

Italiano per l'Africa e l'Oriente (IsIAO) di Roma e diretta da Giuseppe Tucci, presidente dell'Istituto per il Medio ed Estremo Oriente (IsMEO) e il ruolo di prim'ordine, a livello specialistico, rivestito a Torino tra gli anni Settanta e Ottanta da Oscar Botto, fondatore dell'Istituto Internazionale di Studi Asiatici Avanzati (Cesmeo), dell'Istituto di Indologia e del dipartimento di Orientalistica dell'Università di Torino.

21. Tra i casi più emblematici degli anni Settanta andrebbero citati almeno Luigi Ontani e Francesco Clemente, che avevano avuto esperienza diretta dell'India. Per Ontani, occorre almeno ricordare la mostra *En route vers l'Inde* (Roma, L'Attico, maggio 1978), durante la quale espose lavori fotografici realizzati in India e rilavorati grafi amente; su Clemente cfr. Filippo Bosco, *Esotismi concettuali in Italia. Il caso di Francesco Clemente dal 1973 al 1977*, contenuto nel presente volume. Da segnalare anche lo "sforzo espositivo" in Luca Beatrice (a cura di), *Nothing is real. Quando i Beatles incontrarono l'Oriente* (catalogo della mostra, Torino, MAO – Museo d'Arte Orientale, 31 maggio - 2 ottobre 2016), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2016, da approcciare con uno sguardo critico più aggiornato.

22. «The art of Tantra has only come to light during the last ten years; small exhibitions have been held in London, Paris, Rome, San Francisco, New York, Montreal and elsewhere. But so sudden was its discovery that even people professionally concerned with India had known nothing about it. […] Art-critics have been at a loss how to cope with it: it was diffe ent from anything they had seen before […]. And the galleries which have recently put on shows have found it hard to give coherent and intelligible explanations. But to artists, art-students and younger people in general it has come as a revelation», Philip Stanley Rawson, "[Presentazione]", in *id.* (a cura di), *Tantra* (catalogo della mostra, Londra, Hayward Gallery, 30 settembre - 14 novembre 1971), The Arts Council of Great Britain, London, 1971, s.p. Rawson era in quel momento curatore presso il Gulbenkian Museum of Oriental Art della University of Durham; si rimanda anche a *id.*, *The Art of Tantra*, Thames & Hudson, London, 1973.

23. Cfr. *Tantra Art* (catalogo della mostra, Venezia, Navigliovenezia, agosto 1968), Navigliovenezia, Venezia, 1968.

24. "Vetrina delle gallerie. Venezia", *Corriere dell'Informazione*, 12-13 settembre 1968, p. 3.

25. Ringrazio il caro Stefano Turina per l'individuazione e la pronta condivisione della fotografia in q estione.

26. "Senza titolo", *Le Arti*, a. XIX, n. 4, aprile 1969, p. 81. La fotografia è rip odotta in *ivi*, p. 84.

27. La galleria, attiva ancora oggi, non è mai stata oggetto di studi specifici. Un breve profilo di carattere storico, di cui è autore Tarun Kumar Jain, è contenuto all'interno del sito web https://kumargallery.com/about-us/ (ultima consultazione 11/06/2025).. L'archivio della galleria è andato distrutto durante il corso degli anni Ottanta.

28. Cfr. *Conversazione dell'autore con Tarun Kumar Jain*, Torino-New York, 16 marzo 2025. Rivolgo un doveroso e profondo ringraziamento a Tarun Kumar Jain, nipote di Virendra e Ravi Kumar Jain.

29. Cfr. Klaus Fischer, K.N. Puri (a cura di), *5000 Jahre Kunst aus Indien* (catalogo della mostra, Essen, Villa Hügel, 14 maggio - 30 settembre 1959), Essen, Villa Hügel, 1959. Inizialmente concepita con un *focus* rivolto esclusivamente verso l'arte antica, la mostra venne estesa inglobando anche una sezione di arte contemporanea indiana grazie all'intervento di Virendra Kumar, raggiunto dagli organizzatori nel 1958 a Nuova Delhi. Ne scaturì una monumentale esposizione itinerante che viaggiò tra Essen, Recklinghausen, Dortmund, Zurigo. Nello stesso periodo si tenne anche *Trends in Contemporary Paintings from India* presso la Graham Gallery di New York, realizzata con la collaborazione della Kumar Gallery con il patrocinio della American Federation of Arts, cfr. George M. Butcher (a cura di), *Trends in Contemporary Paintings from India* (catalogo della mostra, New York, Graham Gallery, 10-26 febbraio 1959, poi itinerante sino al marzo 1960), s.e., New York, 1959. Tale attività di esportazione dell'arte contemporanea indiana al di fuori dei confini nazionali venne esercitata dalla Kumar Gallery anche nei decenni successivi. Per una panoramica sull'arte indiana contemporanea di quegli anni, la cui fortuna non investì l'Italia, cfr. Rebecca M. Brown, *Art for a Modern India, 1947-1980*, Duke University Press, Durham, 2009.

30. Cfr. Ajit Mookerjee, *Tantra Art: its Philosophy and Physics* (1966-1967), Pub. Ravi Kumar-Kumar Gallery, Basel-Paris-New Delhi, 1971-1972 (nella prima e nella seconda edizione vengono indicate due date di pubblicazione

e stampa, seppur cronologicamente attigue). Va inoltre ricondotta a Ravi Kumar, con l'ausilio della Kumar Gallery, la pubblicazione della rivista internazionale *Chakra. A Journal of Tantra and Yoga*, edita in quattro numeri tra l'inverno del 1970 e la primavera del 1972.

31. Cfr. Giuseppe Tucci, "Tantra Art: its Philosophy and Physics by Ajit Mookerjee", *East and West*, v. 18, n. 1-2, marzo-giugno 1968, p. 210.

32. Cfr. *Ettore Sottsass jr. Ceramiche tantriche* (pieghevole della mostra, Bologna, Galleria La Nuova Loggia, 1 - 20 febbraio 1969), s.e., s.l., 1969. Si rimanda inoltre ai contributi di Irene Caravita, *Le belle ragazze: Ettore Sottsass Jr. e Fernanda Pivano guardano le donne del mondo* e di Filippo Bosco, *Esotismi concettuali in Italia. Il caso di Francesco Clemente dal 1973 al 1977*, cit., contenuti nel presente volume.

33. Ettore Sottsass jr., "Ceramiche tantriche", *Domus*, n. 478, settembre 1969, p. 33.

34. Ravi Kumar, "Tantra Art", in *Tantra Art* [cat. Naviglio-venezia 1968], cit., s.p. La stessa impostazione emerge anche analizzando numerosi titoli inclusi in bibliografia nel volume di Mookerjee, cfr. Ajit Mookerjee, *Tantra Art: its Philosophy and Physics*, cit., pp. 145-152.

35. Cfr. *Art tantrique* (catalogo della mostra, Parigi, Le Point Cardinal, marzo-aprile 1970), Le Point Cardinal, Paris, 1970; Michelangelo Mellino (a cura di), *Arte Tantra* (catalogo della mostra, Milano, Mario Tazzoli, ottobre - novembre 1972), SAN, Torino, 1972; *Tantra Art* (catalogo della mostra, Milano, Galleria del Naviglio, 16 ottobre - 6 novembre 1973), Milano, edizioni Galleria del Naviglio, 1973; *Tantra Art* (catalogo della mostra, Venezia, Galleria del Cavallino, 4 - 19 dicembre 1973), edizioni Galleria del Naviglio, Milano, 1973; *Tantra* (catalogo della mostra, Roma, L'Attico Senior, 5 - 25 giugno 1974), s.e., s.l., 1974; *Erotic Tantra Art* (catalogo della mostra, Milano, Galleria del Naviglio, 23 ottobre-11 novembre 1975), Milano, edizioni Galleria del Naviglio, Milano, 1975. La stampa segnala inoltre una seconda mostra da Mario Tazzoli nel maggio 1974, cfr. "Calendario. Arte orientale", *Corriere della Sera*, 5 maggio 1974, p. 15. La collaborazione di Ravi Kumar è stata confermata da Tarun Kumar, cfr. *Conversazione dell'autore con Tarun Kumar Jain*, cit. e, per quanto concerne gli appuntamenti romani, anche da Fabio Sargentini, cfr. *Conversazione dell'autore con Fabio Sargentini*, Roma, 3 dicembre 2024. Rivolgo un doveroso e profondo ringraziamento a Fabio Sargentini e a tutto lo *staff* operante in via del Paradiso, Roma, presso L'Attico. Per le mostre del 1973 nelle gallerie gestite da Renato Cardazzo, la collaborazione di Ravi Kumar è indicata esplicitamente in catalogo.

36. Maurizio Calvesi, "Le Mostre. Arte tantra, Galleria del Naviglio, Milano", *Corriere della Sera*, 4 novembre 1973, p. 15.

37. «La diffe enza fondamentale tra l'artista moderno e l'artista tantra è la motivazione. L'apparente analogia tra gli Yantra e certi quadri astratti dei maggiori artisti del ventesimo secolo deriva dall'uso comune di principi matematici e moduli geometrici. Artisti americani "progressivi" per illustrare il loro ideale usano la frase *non-relational painting*. Il loro interesse primario è per il rapporto bidimensionale tra linee e forme. L'artista tantra non si vede come "creatore", ma come parte del processo di creazione», Jean-Claude Ciancimino, "[Presentazione]", in *Arte Tantra* [cat. Tazzoli 1972], cit., s.p.

38. Paolo Grossi, "Gli enigmi dell'arte tantra", in *Tantra Art* [cat. Naviglio 1973], cit., s.p.

39. Cfr. *Tantra Yoga Raga* (pieghevole della mostra-festival, Roma, L'Attico, 8 maggio - 9 giugno 1973), L'Attico, Roma, 1973; *East-West Music* (catalogo del festival, Roma, L'Attico, 3-17 giugno 1974), L'Attico, Roma, 1974; *India-America. Musica e danza* (catalogo del festival realizzato con la collaborazione di Beat 72, Roma, Sala Borromini, 15 - 26 novembre 1977), s.e., s.l., 1977.

40. Maurizio Calvesi, "Mostre d'arte. Tantra Yoga Raga. Festival di arte e musica indiana", *Corriere della Sera*, 23 maggio 1973, p. 17. Il riferimento di Calvesi all'arte cinese e giapponese non è casuale: tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio del decennio successivo il concetto di "Oriente" veniva ricondotto in Europa e negli Stati Uniti principalmente alla filo ofia Zen e al Giappone poi sostituiti, negli anni Settanta, con l'arte e la filo ofia indiana.

41. *Ibidem*.

42. Cfr. Fabio Sargentini, "Impressioni registrate in una settimana newyorkese", *Cartabianca*, n. 5, maggio 1969, pp. 29-36.

43. Dichiarazione di Fabio Sargentini, cfr. *Conversazione dell'autore con Fabio Sargentini*, cit.

44. Per una panoramica generale su tale stagione de L'Attico

cfr. Luca Massimo Barbero e Francesca Pola (a cura di), *Macroradici del contemporaneo. L'Attico di Fabio Sargentini 1966-1978*, pubblicato in occasione della mostra omonima (MACRO - Museo d'Arte Contemporanea di Roma, 26 ottobre 2010 - 6 febbraio 2011), Electa, Milano, 2010, con particolare attenzione a Francesca Pola, "Spazi e azioni di una creatività veloce", in *ivi*, pp. 102-143 e ai festival *Danza Volo Musica Dinamite* (9 - 23 giugno 1969) e *Music and Dance U.S.A.* (12 - 23 giugno 1972). Si rimanda inoltre a Vittorio Rubiu, "Musica e danza in U.S.A. Intervista a Fabio Sargentini", *DATA*, n. 13, autunno 1974, pp. 26-35 e a Germano Celant, "Uno sguardo da corpo, musica e danza", in *id.*, *Artmakers. Arte, architettura, fotografia, danza e musica negli Stati Uniti*, Feltrinelli, Milano, 1984, pp. 72-99 (prima versione, poi ampliata, in *Lotus International*, n. 17, 1977).

45. *Tantra Yoga Raga* (via del Paradiso; garage via Beccaria, Roma, 1973): in contemporanea ad una mostra composta da venticinque opere Tantra (XVI-XVIII secolo) erano previsti concerti raga eseguiti da Shri Asad Ali Khan (rudra veena); Pandit Pran Nath (ragas) accompagnato da La Monte Young e Marian Zazeela (tambouras) e Terry Riley (tabla); Ustad Asad Ali Khan (ragas, rudra veena) e Pandit Gopal Das (pakhaway). *East-West Music* (garage via Beccaria, Roma, 1974): si esibirono La Monte Young e Marian Zazeela; T. R. Mahalingam (fl uto); Terry Riley (organo); T. N. Ramachandra Iyer (veena); Pandit Pran Nath (voce); Charlemagne Palestine. Il festival venne poi riproposto con qualche variazione a Macerata, Teatro Filarmonica, 18-22 giugno 1974, con la collaborazione di Pio Monti. Venne allestita, negli stessi giorni, la mostra *Tantra* presso L'Attico Senior di Bruno Sargentini. *India-America. Musica e danza* (Sala Borromini, piazza della Chiesa Nuova, Roma, 1977): parteciparono Ustad Salamat Ali Khan (voce), accompagnato da Sharafat Ali Khan (voce), Ayub Aulia (tambura), Gulam Abbass (tabla); M. Balamurali Krishna (voce), accompagnato da Smt. Abhayambika (tambura), P. S. Devarajan (mridangam), K. Shivakumar (violino); Kumari B. Swarnamukhi (voce), accompagnato da Kumari B. Devikarani (voce, tabla, natuvangam); Charlemagne Palestine; La Monte Young; Joan Jonas; impianti luminosi di Marian Zazeela. Voluto da Fabio Sargentini, il festival venne organizzato con la collaborazione di Ulisse Benedetti e Simone Carella del Beat 72 e di Giuseppe Bartolucci.

46. Maurizio Calvesi, "Mostre d'arte. Tantra Yoga Raga. Festival di arte e musica indiana", cit. La recensione alla mostra-festival *Tantra Yoga Raga* permette di individuare alcuni artisti partecipanti, non segnalati dal pieghevole: «C'è Pandit Pran Nath, un cantante, anche se non è la parola adatta, assolutamente eccezionale. E ci sono La Monte Young, Marian Zazeela e Terry Riley», *ibidem*.

47. Cfr. Gerry Farrell, *Indian Music and the West* (1997), Oxford University Press, Oxford, 1999, pp. 168-200.

48. «Avevo dei rapporti con una galleria di Nuova Delhi che si chiamava Kumar Gallery. Avevano pubblicato un volume bellissimo, grande, a colori, sul Tantra. Non c'erano soltanto i mandala, ma anche altre cose correlate. Sul perché avessi notato questo volumone, che avevo comprato a Roma: non era tanto il testo, erano le illustrazioni. Allora sono andato a Nuova Delhi e li ho agganciati, verso il 1973» Dichiarazione di Fabio Sargentini in *Conversazione dell'autore con Fabio Sargentini*, cit. Sargentini si recava in India frequentemente, in treno; l'itinerario comprendeva solitamente Delhi, Varanasi, Calcutta, Madras. La prima ristampa del volume di Mookerjee fu distribuita in Italia nel 1972; il primo viaggio di Sargentini deve dunque essere avvenuto tra tale data e il maggio 1973, quando venne inaugurata *Tantra Yoga Raga*. Tale assunto è confermato dalla partecipazione di Asad Ali Khan, introdotto a Sargentini dai fratelli Kumar, alla rassegna romana del 1973, cfr. *Conversazione dell'autore con Tarun Kumar Jain*, cit.

49. Visitando gli studi degli artisti statunitensi nel 1969, Sargentini aveva già avuto modo di venire a conoscenza e apprezzare i nastri con le registrazioni di musica indiana. Il gallerista ha ricordato, inoltre, le diffe enze di poetica e le rivalità tra musicisti dell'India settentrionale – come nel caso del guru Pandit Pran Nath – e meridionale – come Mahalingam –, cfr. *Conversazione dell'autore con Fabio Sargentini*, cit.

50. Cfr. https://www.melafoundation.org/kirana.htm (ultima consultazione 20/06/2025). Similmente, Phil Glass lavorò nella seconda metà degli anni Sessanta con Alla Rakha, musicista indiano che lo iniziò a quel processo compositivo defini o da Glass come "additivo", cfr. "Intervista condotta da Willoughby Sharp e Liza Bear con

Phil Glass in due parti nel giugno ed agosto 1972", in *East-West Music*, cit., s.p.

51. Cfr. Giorgina Bertolino e Francesca Pola, "Intervista a Franz Paludetto", in Luca Massimo Barbero (a cura di), *Torino sperimentale 1959-1969. Una storia della cronaca: il sistema delle arti come avanguardia*, Allemandi, Torino, 2010, in part. pp. 489-491.

52. Riccardo Sgorbi (a cura di), "Intervista con La Monte Young a *Documenta*", *Flash Art*, n. 35-36, settembre-ottobre 1972, p. 12.

53. Daniel Caux, "Note sulla musica di La Monte Young e Terry Riley", in *East-West Music*, cit., s.p.

54. Tale evidenza è riscontrabile anche nella sezione dedicata alla musica in *Contemporanea* affidata assieme a quella dedicata alla danza, alla curatela dello stesso Sargentini. Cfr. Achille Bonito Oliva (a cura di), *Contemporanea* (catalogo della mostra, Roma, Parcheggio di Villa Borghese, novembre 1973 - febbraio 1974), Centro Di, Firenze, 1973, pp. 375-390. Le occasioni d'incontro tra performer statunitensi e indiani furono documentate attraverso le riprese di Luciano Giaccari. I relativi materiali d'archivio risultano attualmente non consultabili. Ringrazio calorosamente Irene Boyer per aver prontamente condiviso tale informazione e per gli stimolanti confronti sul tema.

55. Cfr. *East-West Music*, cit.

56. Fabio Sargentini, "[Presentazione]", in *India-America. Musica e danza*, cit., s.p.

57. *Ibidem*. Si rimanda inoltre a Giordano Falzoni, "Bharata Natyam" in *ivi*, s.p.; Martina Rossi, *"Ricerche sul movimento" fra l'India e l'Occidente nei racconti fotografici di Sebastiana Papa: danza, teatro e gesti quotidiani*, contenuto nel presente volume.

58. Fabio Sargentini, "[Presentazione]", in *India-America. Musica e danza*, cit., s.p. In relazione a tali parallelismi tra Stati Uniti e India risulta interessante segnalare anche le riflessioni di Joan Jonas in merito a *Mirage*, «una serie di nove rituali di danza che esplorano stati di coscienza» in cui «si fa riferimento al passato ed al futuro», cfr. Joan Jonas, "Mirage", in *ivi*, s.p.

59. Roberto Perinu, *La musica indiana oggi. I fondamenti teorici e le pratiche vocali e strumentali attraverso i tempi*, G. Zanibon, Padova, 1982, pp. 7-8.

60. *Ibidem*.

61. Cfr. Philip Stanley Rawson, *The Art of Tantra*, cit., fig. 96, s.p. L'intuizione circa le identità attribuibili ai volti ra urati non è ancora stata ufficialme e confermata dal gallerista. Fabio Sargentini e Anna Paparatti avevano spesso viaggiato in India insieme; su quest'ultima cfr. Anna Paparatti, Guglielmo Gigliotti (a cura di), *Anna Paparatti. Arte-Vita a Roma negli anni '60 e '70*, De Luca, Roma, 2015.

62. Cfr. Mariola Off edi, Cecilia Cossio, Antonella Simonelli, *Contributi a uno studio sui rapporti fra Occidente e Terzo Mondo. Il caso indiano*, Cesviet, Milano, 1977.

63. Tale dato è stato confermato sia dalle testimonianze di Fabio Sargentini, sia da quelle di Tarun Kumar.

64. Da segnalare a tal proposito anche *L'Attico è in viaggio*, mostra "diffu a" scaturita da un viaggio a Madras nel 1977 compiuto da Sargentini con Francesco Clemente, Giordano Falzoni, Luigi Ontani. Dal catalogo si apprende che a Madras Clemente propose «a collection of 12 small oils on paper» (12-13 marzo 1977); Falzoni *Deepawali*, *Bala Rasa Rasa Bala*, *Deva Rasa Rasa Deva*, *Rasika Pooja*, *Karma Kolam*, *Shiva Kolam* (12-13 marzo 1977); Ontani *Vanity* (10 marzo 1977). Nella stessa sede si legge inoltre che «The art gallery L'Attico of Rome, Italy, has been sponsoring during the last decade a number of avant-garde exhibits and is world-known for promoting a so-called "East-West" trend in the arts, by presenting the work of people of many countries who feel the fundamental unity between East & West», cfr. *L'Attico è in viaggio* (catalogo delle mostre itineranti tenute a Madras, marzo 1977, poi parzialmente restituite anche a Roma), s.e., s.l., 1977.

65. Edward W. Said, *Orientalism*, Pantheon, New York, 1978, pp. 49-50. Rivolgo un ringraziamento speciale a Biancalucia Maglione, Livia de Pinto, Yasmin Riyahi, mie preziose compagne di avventure e ricerche nell'ultimo anno. In assenza dei continui dibattiti e scambi reciproci, questo contributo non sarebbe mai stato scritto.

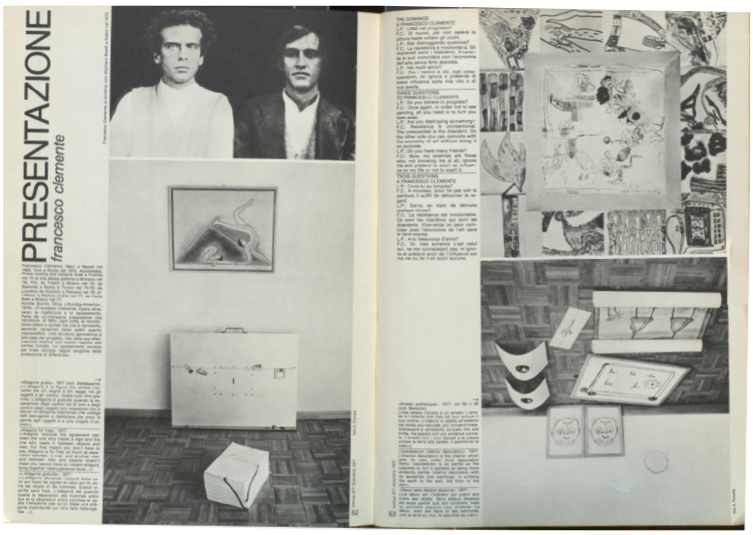
Esotismi concettuali in Italia. Il caso di Francesco Clemente dal 1973 al 1977

FILIPPO BOSCO

Alla fine del 1977 *Domus* dedica una «Presentazione» a Francesco Clemente, che è per molti versi eccezionale.[1] Ben tre pagine riservate a un solo artista, allora venticinquenne, abbondantemente illustrate con fotografie e lavori recenti, sulla traccia di un'intervista aforistica apertamente oscura. Ciò che emergeva con chiarezza era invece la fortuna del giovane Clemente, di cui venivano riferiti i collezionisti (Angelo Baldassarre a Bari, Mario Bertolini a Brescia) e le mostre prestigiose (come la biennale di Parigi di quell'anno); ma anche un effetto d'insieme "esotico", se saltavano all'occhio elementi di forma e contenuto ispirati agli asana dello yoga, ai mandala buddisti, al disegno Zen [fig. 1]. A introdurre e suggellare l'inserto, concertato probabilmente insieme all'amica comune Lisa Ponti, era una fotografia privata più che professionale: Clemente era ritratto in compagnia di Alighiero Boetti, a indicare una certa filiazione dall'artista torinese conosciuto a Roma pochi anni prima; la didascalia localizzava lo scatto «a Kabul nel 1975» (in realtà quel viaggio risaliva al 1974).

La presentazione del 1977 costituisce il momento inaugurale dell'immagine di Clemente all'incrocio di oriente e occidente: artista dei «tre mondi» della sua biografia (Italia, India e New York);[2] o «nomade», l'aggettivo del titolo di una grande mostra personale del 2024 al Palazzo delle Esposizioni di Roma.

"Nomade" era un termine caldo all'altezza del 1977. Dopo aver fatto tendenza per oltre un decennio in sede di architettura radicale e cultura hippie, si rinverdiva nelle ultime teorizzazioni di Deleuze e Guattari.[3] Nella critica d'arte, il lemma apparteneva soprattutto a Germano Celant, che già lo aveva riservato a Lucio Fontana alla fine degli anni sessanta. Tra



1.
Francesco Clemente.
"Presentazione", *Domus*, n. 577,
dicembre 1977, pp. 52-53.
Archivio Domus – © Editoriale
Domus S.p.A.

1978 e 1979 Celant formulò sotto il «nomadismo» una prima definizione nazionale, o meglio appunto transnazionale, dell'arte italiana;[4] e poi della pratica di Mario Merz.[5] Il nomadismo di Clemente poteva qualificare da un lato la sua pratica effimera, dipendente dai contesti e senza limiti di medium, che iniziava a scardinare dall'interno la coerenza analitica e tautologica della recente tradizione concettuale. Dall'altro si riferiva ai veri e propri viaggi in India, che ormai trapelavano dalle sue opere. Nel 1973 Clemente aveva trascorso circa un mese in un ashram di Delhi, per portare al guru R. P. Kaushik la traduzione italiana dei suoi scritti redatta da Giordano Falzoni.[6] Poi nella seconda metà del 1976, insieme ad Alba Primiceri, rimane per un lungo periodo passando dal nord sul fiume Yamuna e a Benares fino a Madras, presso la Theosophical Society, fino alla primavera del 1977. Quando uscì la presentazione, Clemente si trovava nuovamente con la famiglia a Madras per un anno, dove collaborò con la Kalakshetra Press di C. T. Nachiappan e continuava a preparare le mostre europee.[7]

Sin da questi cenni si può abbozzare l'inquadramento teorico della pratica di Clemente in termini post-coloniali. Proprio nel 1978 venivano pubblicati i due testi che polarizzano qui il problema: *Orientalism* di Said ed *Essai sur l'exotisme (Notes)* di Victor Segalen. Per Said il concetto di "oriente" è una costruzione estetica e istituzionale europea, legata al progetto imperialista e coloniale. Anche il fenomeno di cui Clemente fa parte, la fortuna dei viaggi in India negli anni Settanta, corrispondeva a un «avant-garde orientalism».[8] Il maggiore modello generazionale, *Diario indiano* di Allen Ginsberg, era peraltro corredato di autoritratti fo-

tografici, come quello con Peter Orlovsky, che valgono come precedente puntuale per l'immagine di Boetti e Clemente a Kabul. Negli stessi mesi del viaggio di Ginsberg, anche Ettore Sottsass e Fernanda Pivano (che tradusse *Diario indiano* nel 1972) stavano raccontando sulle pagine di *Domus* un «viaggio in Oriente» a puntate dal 1962 al 1966.[9] Il racconto mescolava con libertà nozioni da guidistica e impressioni personali che testimoniavano continuamente la frustrata ricerca del "fantasma dell'oriente" (per esempio, il Taj Mahal è «freddo e metafisico», ma «c'è pieno di negozietti come a Pisa»), mentre il corredo fotografico rivelava l'occhio modernista, astratto e sofisticato.

Opponendosi alle mode imperialistiche e decadenti a cavallo del secolo, Segalen interroga una questione più radicale dell'esotismo, ovvero il suo sentimento, frutto di uno shock con un oggetto sconosciuto, l'altro da sé. In questi termini è una categoria universale, e Segalen indica il «parallelismo tra l'andare indietro nel tempo (storicismo) e l'andare fuori nello spazio (esotismo)».[10] Soprattutto, esso descrive una particolare sensibilità del soggetto (occidentale) senza proiettarla in un fantomatico "Oriente". A questa sensibilità si possono ascrivere alcuni aspetti della pratica di Clemente, dai suoi inizi fino al 1977.

PRELIEVI, SOSTITUZIONI, RIBALTAMENTI

Indizi di un interesse per l'oriente si trovano nelle più precoci e frammentarie tracce della prima attività di Clemente. Giunto a Roma a diciott'anni nel 1970 per studiare architettura alla Sapienza, e dopo una prima mostra personale alla fine del 1971, Clemente risultava affiliato a GAP Spazio d'arte contemporanea, dove Tullio Catalano e Maurizio Benveduti articolavano una sperimentazione *underground* ma fortemente intellettualistica. Un lavoro di Clemente riferito a GAP è illustrato nel catalogo della grande collettiva *Italy Two: art around '70*, curata da Filiberto Menna e Alberto Boatto a Philadelphia nel novembre del 1973.[11] Sotto il titolo «On the continuity of biological memory (the left half)», un diagramma simmetrico di caselle numerate, divise da un «centro» in due «eco», introduceva una fotografia di due monaci tibetani. Una didascalia (redatta in inglese, dunque forse appositamente per il catalogo) spiegava che «Gauguin and Van Gogh between two mirrors talk about the continuity of biological memory». I due personaggi erano rivolti a destra, verso «la direzione dell'evento mentale», dando le spalle a quella «dell'evento fisico». Il diagramma resta criptico, come il suo titolo, ma si può utilmente accostare a un omonimo lavoro fotografico, oggi al Kröller Müller Museum di Otterlo,[12] dove torna l'immagine dei due monaci. In quest'opera, il monaco a sinistra fa da sfondo a un brano da *Avant et aprés* di Gauguin che descrive il celebre taglio dell'orecchio di Van Gogh.[13] L'immagine dei monaci è inserita in una precisa composizione di ingrandimenti foto-

grafici che fanno transitare ulteriormente le identità attraverso la «continuità della memoria biologica»: due fotografie di Clemente stesso, da bambino e da adulto; un dettaglio da uno schema didattico della storia geologica e dei fossili; infine un fotogramma ribaltato in verticale del ritratto di John Giorno in *Sleep* di Andy Warhol (1963).

L'intrico delle citazioni dove compaiono i primi riferimenti orientali si ripete in un lavoro consultabile nella documentazione raccolta nel 1973 dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma e tuttora nel faldone personale di Clemente nell'archivio del museo.[14] Si tratta di quattro fotocopie, ciascuna occupata da un'immagine e una didascalia a piè di pagina. Una fotografia sul primo foglio riprende un paio di occhiali sulle cui lenti sono disegnate due svastiche induiste, le quali si ripetono nell'ombra portata. L'effetto produce un'inversione: la rotazione delle svastiche sulle lenti è rivolta a sinistra (tradizionalmente un simbolo di distruzione), mentre quella nell'ombra a destra (l'evoluzione creativa). La prima didascalia fa da titolo quadripartito a tutto il dossier: «DocumentAzione — Francesco Clemente — / dall'archivio della lega, documenti possibili: / il drago, il carro, — lo specchio —, la donna gravida». I riferimenti si spiegano parzialmente nel prosieguo. Nel secondo foglio, la didascalia recita «documento sotto l'indice Ap. Gv. 21,1», ovvero l'Apocalisse di Giovanni (da cui forse il carro, il drago e la donna incinta). La fotocopia riproduce un testo dattilografato su carta quadrettata: «Quando la grande via è decaduta ci sono verità e giustizia». Si trattava di una citazione dal classico taoista *Tao tê ching*, o *Il libro della via e della virtù*, appena edito da Adelphi nel 1973 (p. 61). La terza fotocopia è una tabella (manipolata in un punto da Clemente) da un raro *Cours d'astronomie* di Edmond Dubois del 1876.[15] L'ultimo foglio riproduce sbiadito un telegramma, il cui messaggio è un'altra citazione: «Blau wie Schnee / Paul wie Klee». Il distico viene da *Il pellegrinaggio in Oriente* di Hermann Hesse (1932), anch'esso tradotto per Adelphi nel 1973. Dal romanzo veniva anche il riferimento alla "Lega", ovvero la misteriosa setta spirituale cui appartenevano filosofi e artisti del passato, da Platone a Mozart, e al suo "archivio", un ammasso di documenti che contengono il significato della vita di tutti in forma di sentenza. Lì il protagonista H.H. (un alter ego di Hesse) legge i documenti di Klee, nella forma emblematica di un trifoglio dipinto su una placchetta d'oro ("Klee-Ernte" significa appunto trifoglio). Una delle tre foglie «sembrava un modulo da telegrammi» dove si leggeva la rima («azzurro come neve / Paul come Klee»).[16] Nell'ultima didascalia Clemente crea un dualismo tra Klee e l'altro pittore citato nel romanzo, Klingsor, facendo specchiare i loro nomi e associandoli ai simboli indù del sole e della luna.

Un ultimo riferimento "orientalista" si trova in un collage riemerso sul mercato, datato al 13 dicembre 1973 e dedicato al tema del formato dei quotidiani e dell'informazione.[17] Al centro è incollato un frammento stampato: «La polvere bianca viene per ultima (*Analetti*, libro III)». La fonte è il primo testo antologizzato in *Teoria cinese dell'arte* di Lin Yutang nella traduzione Bompiani del 1967. Si tratta di un dialogo tra Confucio e

un allievo in cui si descrive la pittura come il trucco femminile, in cui la cipria rappresenta il gesto finale e unificante.

Di fronte ai casi rintracciati ed evocati brevemente, e nonostante la loro oscurità, è possibile descrivere tre caratteristiche della strategia di Clemente. Innanzitutto, la forma prediletta è quella della citazione, del prelievo fotografico e testuale, che l'artista sostituisce ai significanti in lavori dalla struttura diagrammatica, sia essa un vero e proprio schema, un indice o un libro, una sequenza di stampe fotografiche disposte a parete. In secondo luogo, la sua stessa identità entra nel gioco delle sostituzioni e dei rispecchiamenti, e non mancano idiosincrasie e riferimenti ironici (come quello alle sostanze stupefacenti sovrapposto alla massima di Confucio); la sua attenzione alle figure di artisti (Gauguin, Van Gogh, Klee, Klingsor, ma anche John Giorno e l'allievo di Confucio) conferma che si tratta quasi sempre di una riflessione sull'arte e l'artista da collocare anche nel dibattito contemporaneo. Terzo, l'approccio citazionista di Clemente verso l'oriente è in questa fase ancora tipicamente generazionale, e si riassume nella lettura di Hermann Hesse, «patriarca per hippies» allora fortunato almeno quanto Borges,[18] con un certo eclettismo (tutto mitteleuropeo) di teologia cristiana e taoismo.

DISEGNO, ESERCIZIO, TRAVESTIMENTO

Tra le immagini più spiazzanti verso la metà degli anni Settanta, un inserto su DATA mostrava, in anni di massima fortuna del concettuale e della pittura analitica, figure bizzarre, una moltitudine di guerrieri nudi e dotati di scimitarre, in uno stile che citava apertamente la pittura Zen [fig. 2]. La pagina viene da un articolo che presentava gli emergenti Clemente, Sandro Chia, Marco Bagnoli e Remo Salvadori,[19] e l'immagine era il dettaglio di un lavoro esposto pochi mesi prima, l'installazione nota oggi come *Machina sopora*.[20] Tra altre venti stampe fotografiche incorniciate, questi guerrieri, o spiriti, stanno sulla parte alta di un dazibao di circa due metri dove in basso sono simili disegni di piante, e ancora sotto di pietre, secondo una *scala naturae* di minerale, vegetale e spirituale che connota numerose culture filosofiche. In una lettera di alcuni mesi dopo,[21] Clemente descrisse il preciso esercizio sotteso a quelle figure (poi fotografate e montate insieme nelle stampe esposte): in sequenze controllate di gesti simmetrici, un segno seguiva un altro, per coppie (per esempio, negli spiriti, gli occhi, le spade, ma anche le ginocchia, i denti, i lobi delle orecchie).

In questo caso dunque la questione delle fonti visive di Clemente deve tenere conto di un doppio interesse verso stile e processo. Tra le numerose fonti plausibili, librarie e espositive, è possibile individuare un catalogo di pittura Zen della fine degli anni cinquanta realizzato dall'Istituto Italiano per il Medio ed Estremo Oriente di Roma e Milano.[22]



2.
Francesco Clemente, *Ritratti di spiriti*, 1975-1976 (da DATA, a. 6, n. 23, ottobre 1976, p. 62). Courtesy l'artista.

Un saggio di quella rara pubblicazione, redatto dal collezionista germano-nipponico Heinz Brasch, era stato infatti citato da Bruno Corà in una recensione della prima mostra personale dell'artista da Sperone nel 1975 (dedicata a R. P. Kaushik sul cartoncino d'invito).[23] In quell'occasione le opere mostravano fotografie di cumuli di tè, forse un riferimento alla Cha Zen Ichi Mi, la cerimonia del tè che storicamente deriva proprio dalla pratica Zen. Nel 1976 Clemente esplorava l'arte dell'inchiostro, che permetteva al pittore di «identificare se stesso col dipinto, di unificarsi con lui, rappresentando soltanto ciò che è essenziale. I colori del soggetto o dell'essere da dipingere, sono esteriorità, illusione; vengono quindi lavati via e sostituiti dal nero nelle sue infinite sfumature, dall'oscuro più profondo fino al bianco brillante dello sfondo». Il foglio di carta

> con il suo formato simboleggia per il pittore l'universo. Il pittore schizza con l'inchiostro di china solo cenni ed allusioni, destinati a dare allo spettatore un punto di partenza per una visione da lui vissuta. Inoltre la pennellata, una volta eseguita, non si può più cancellare, e perciò deve essere tracciata con rapidità e sicurezza. L'ispirazione deve rimanere fresca e vivace, giacché il dipinto viene ultimato in pochi istanti. Una pennellata condotta con lentezza ed esitazione non sarebbe una pennellata, ma un debole scarabocchio mancante d'ogni vitalità e spontaneità.

Queste note sullo Zen cortocircuitavano con le posizioni aniconiche, post-mediali, concettuali del dibattito sull'arte contemporanea degli anni Settanta: una pittura «eseguita senza tecnica e senza abilità, ha un profondo significato, in quanto è rivelazione di un'idea» in cui «il vedente ed il veduto diventano una sola cosa; [...] non si tratta del visibile esteriore in tutte le sue apparenze belle o brutte, ma solo di un'espressione del vedere interiore». A Clemente interessavano anche i giochi di parole dello Zen[24] e la sua qualità figurativa o emblematica: «Preferiamo impiegare il termine simbolo non essendo quello di astrazione adatto allo Zen, che non conosce alcune specie di astrazione».

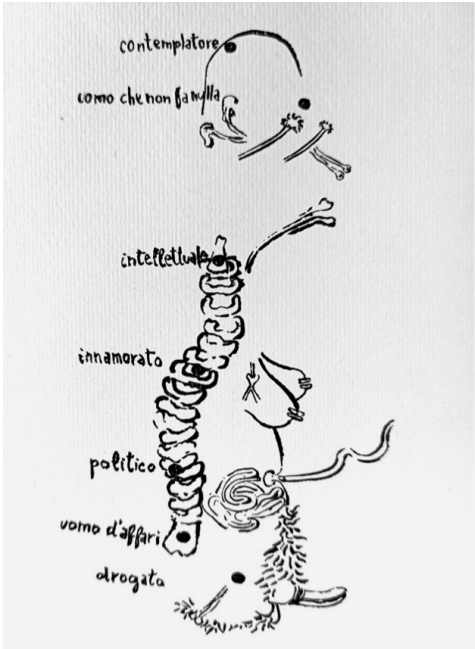
"Pratica del simbolo" era un'espressione di Alighiero Boetti, il quale va richiamato per contestualizzare la pratica privata su carta di Clemente, e di altri compagni di strada come Salvadori.[25] Tale disegno quotidiano seguiva regole precise (come quella di usare «due mani e una matita») per liberare una creatività paradossalmente non analitica, più psicomotoria che mentale, all'insegna della riduzione ma aperta all'ironia e alla fantasia. In quest'ottica rientrava anche la fortuna dell'arte tantra nell'opera di Ettore Sottsass, all'epoca già amico di Clemente. Già nel 1971, ispirato dalle illustrazioni e dalle parole di un libro di Ajit Mookerjee, Sottsass aveva associato il disegno diagrammatico dei mandala a una concezione olistica e rivoluzionaria del design: entrambi «non si giustificano se non con la funzione di agire come filtri, per ordinare secondo successioni precise e conseguenti, il susseguirsi degli stati di coscienza e del feed-back, verso la liberazione».[26]

Da oggetto di prelievo e citazione, la fonte diventava un modello di comportamento, una "mimica" che dialogava con le coeve opere di travestimento di Luigi Ontani, Giancarlo Croce, o Salvo, spesso calate in un immaginario orientaleggiante.

VIAGGIO, ICONOGRAFIA, APPROPRIAZIONE

Nel giugno del 1977 Clemente realizzò una mostra nello spazio milanese di Paola Betti, con un'opera, *Paesaggio sottosopra*,[27] che mostrava ormai esplicitamente gli esiti dei lunghi soggiorni dell'artista a Madras. Si componeva di due parti, entrambe illustrate su *Domus* [fig. 4]. Da un lato la fotografia zenitale di un ambiente pittorico effimero in cui sono ripresi due visitatori (potrebbero essere Betti stessa e il suo compagno, l'artista Diego Esposito; ma le circostanze di quell'allestimento rimangono da indagare). Clemente aveva ricoperto di fogli l'intero pavimento di una stanza quadrata e sulla superficie così ottenuta aveva dipinto un grande panorama. Su una linea continua si leggevano l'orizzonte e le montagne, e vari episodi: una tempesta, un vulcano, il delta di un fiume, un'alba; una casa e un tempio, una nave che salpa; animali, bufali e serpenti; uomini che mangiano, si abbracciano, remano, o fanno azioni cariche di significa-

ti psicoanalitici e spirituali, la defecazione o la contemplazione dei propri genitali. I personaggi sono raffigurati dall'alto, con lo stesso scorcio dell'obiettivo sui due visitatori reali. L'effetto immersivo prevaleva dunque sulla possibilità di riconoscere e seguire tutti i motivi raffigurati. Fanno da cornice della fotografia esposta a Milano alcuni dettagli delle pitture, che rivelano all'interno delle sagome più evidenti un'infinità di ulteriori figure, mappe urbane (si riconosce un campo da calcio), motivi decorativi, campiti miniaturisticamente con pastelli, pennarelli, penne, matite.
Questa tecnica di riempimento di microcosmi dentro il macrocosmo del panorama si saldava alla questione iconografica dei soggetti. Sarebbe difficile mappare tutte le possibili fonti visive incontrate a Madras, e del resto Clemente aveva già saccheggiato l'immaginario buddista o indù: per esempio le posizioni del Kamasutra[28] erano servite come modello per il primo esperimento con l'affresco, *Coppia d'inganno*; o gli asana dello yoga per il pastello che fa parte di *Allegoria gratis* del 1977 [fig. 1]. Un'opera contestuale alla mostra *Pitture barbare* tenuta da Sperone nel dicembre 1976 adottava invece il tema iconografico dei sette chakra. Nel disegno del cartoncino d'invito (dove il "corpo sottile" dello yoga era mappato tramite i suoi buchi: orecchi, occhi, narici, bocca, etc.) Clemente associava profili contemporanei: il drogato, l'uomo d'affari, il politico, l'innamorato, l'intellettuale, l'uomo che non fa nulla, e il contemplatore [fig. 3].



3.
Francesco Clemente, *Mappe senza territorio*, 1976 (dal cartoncino d'invito di Clemente. *Pitture barbare*, Galleria Gian Enzo Sperone, Roma, 17 dicembre 1976). Courtesy l'artista.



4.
Francesco Clemente, *Paesaggio sottosopra*, 1977 (da *Gratis*, Centre d'art contemporain, Ginevra, 1978). Courtesy l'artista.

Nella seconda parte del lavoro, intitolato *Mappe senza territorio*, un disegno a inchiostro di un cappello, una cravatta, una giacca, dei pantaloni e una cintura, privi di indossatore, era diviso in sette parti da altrettanti ingrandimenti fotografici. In ogni dettaglio, un ritratto caricaturale riempiva una delle sagome del vestiario, in corrispondenza di ciascun chakra e delle rispettive personalità. Lo stile delle caricature sembra difficile da riferire a Clemente stesso, e l'ipotesi di una collaborazione rimasta anonima non sarebbe solo plausibile (alla luce di altri casi coevi)[28] ma introdurrebbe anche il tema dell'appropriazione, come sfida all'autografia dell'arte.

La seconda fotografia della mostra da Betti illustrata su *Domus* era intenzionalmente capovolta, per sottolineare l'effetto *double-face* dei due disegni al centro dell'immagine [fig. 4].[30] Tra gli altri elementi, tutti più o meno leggibili come interazioni tra i segni e i loro supporti (e in parte andati dispersi), erano anche due oggetti verosimilmente importati dall'India. Due piccole campane in bronzo dorato, incise con motivi naturali e animali, reggevano due fogli curvi forati al centro, oggi dispersi. Una grande tempera su carta intelata e semi-arrotolata illustrava a sua volta due campane tibetane su un paesaggio stilizzato. Lo stile corsivo corrisponde alla pittura commerciale indiana dell'epoca, e ricorda quello della copertina del cataloghino *L'Attico è in viaggio*, un'edizione di Fabio Sargentini stampata in India per documentare una serie di mostre fatte a Madras del marzo 1977. Nel progetto erano coinvolti Ontani, Falzoni e Clemente, che nel ricordo di Sargentini «commissiona dei disegni a de-

gli artisti indiani e li espone in un alberghetto della città».[31] L'episodio potrebbe ipoteticamente corrispondere al grande ambiente del *Paesaggio sottosopra*, e documenta il primo caso di "collaborazione" di Clemente con artisti locali, che sarà poi sistematica per il ciclo Francesco *Clemente Pinxit*.[32]

Già al 1977 si apriva dunque una questione di autorialità e appropriazione analoga a quella discussa per gli arazzi di Boetti realizzati a Kabul da donne e uomini non accreditati.[33] Dalle sue origini concettuali americane (nei *Wall Drawings* di Sol Lewitt) il paradigma delegatorio e anti-autografico era declinato da Boetti in una versione informale e quasi privata, come nel caso dei lavori a biro e nei grandi disegni del ciclo di *Tra me e me* realizzati in studio da amici. L'anonimato è una conseguenza di questo paradigma (sebbene di LeWitt si conoscano gli esecutori, tra cui Adrian Piper), ma nel caso degli artigiani non europei bisogna tenere conto anche del rapporto non paritario della "collaborazione", quasi un'esternalizzazione della produzione, che si carica di questioni geopolitiche, e coloniali, lasciate fuori dalla riflessione di Clemente.

Alla luce del rapporto con l'India, che è solo uno dei suoi tanti ingredienti negli anni settanta, la prima pratica di Clemente traccia una parabola eloquente da diversi punti di vista. Dalla citazione che isola i riferimenti e li sostituisce a riferimenti occidentali (vedi Van Gogh e il monaco tibetano), alla progressiva identificazione con Clemente stesso e l'adozione di una tecnica di disegno, come lo Zen, che coinvolge stile e comportamento insieme. Infine l'appropriazione di opere altrui come dispersione della propria autorialità nel momento in cui Clemente si riavvicinava al «coraggio dei mezzi specifici, il disegno e il colore».[34]

Tutta questa parabola rimane per molti versi entro la prospettiva orientalista di Said, come le sue fonti e le piattaforme che l'hanno alimentata, dalla poetica di Hesse all'Istituto Italiano per il Medio e Estremo Oriente, alla biblioteca della Theosophical Society di Madras, che era stata fondata nel 1878 in pieno colonialismo inglese. Tuttavia, diversamente dagli esempi letterari e artistici analizzati da Said, o dal racconto generazionale dell'India ginsbergiana, Clemente non costruisce un "Oriente" ma usa elementi frammentari del tao, dello yoga, dello Zen, nell'intento di estraniare la propria pratica artistica. Nei termini di Segalen, richiamati anche nel caso di Boetti da Mark Godfrey, Clemente cerca la «sensazione» del diverso, o più precisamente «l'abilità di pensare altrimenti», rimanendo in un'analisi del soggetto occidentale. Tornando alla presentazione del 1977, l'autoritratto con l'alter-ego e gemello Boetti non introduceva solo tematicamente il viaggio e lo sdoppiamento e divisione dell'artista. In quell'immagine si poteva leggere la tenuta della pratica di Clemente, come se la sfera autobiografica e privata fosse necessaria per bilanciare lo straniamento, l'ambiguità dell'autografia, l'estasi dell'incontro con l'esotico.

NOTE

1. Francesco Clemente, “Presentazione”, *Domus*, n. 577, dicembre 1977, pp. 52-54.
2. Ann Percy e Raymond Foye (a cura di), *Francesco Clemente. Three Worlds* (catalogo della mostra, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 20 ottobre-23 dicembre 1990; Hartford, Wadsworth Atheneum, 27 gennaio-17 marzo 1991; San Francisco, SFMOMA, 11 aprile-2 giugno 1991), Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, 1990.
3. Cfr. Gilles Deleuze e Felix Guattari, *L’Anti-Edipo*, Einaudi, Torino, 1975, pp. 164-165; e *Iid.*, *Rizoma*, Pratiche, Parma, 1977.
4. Germano Celant, “Verso un nomadismo dell’arte italiana”, *Domus*, n. 589, dicembre 1978, pp. 88-89.
5. Germano Celant, “Mario Merz: The Artist as Nomad”, *Artforum*, a. 18, n. 4, dicembre 1979, pp. 52-58.
6. Cfr. René Ricard, “Chronology”, in Lisa Dennison (a cura di), *Francesco Clemente* (catalogo della mostra, New York, Guggenheime Museum, 8 ottobre 1999-9 gennaio 2000; Guggenheim Museum Bilbao, 14 febbraio-4 giugno 2000), Guggenheim, New York, 1999, pp. 442-453; e R. P. Kaushik, *Verso una nuova coscienza*, Ubaldini, Roma, 1977.
7. Beth Citron, “Biografi ”, in Elsy Lahner, Klaus Albrecht Schröder, *Francesco Clemente* (catalogo della mostra, Albertina, Vienna, 27 luglio-30 ottobre 2022), Hirmer, München, 2022, pp. 155-161.
8. Cfr. David LeHardy Sweet, *Avant-garde Orientalism. The Eastern ‘Other’ in Twentieth-Century Travel Narrative and Poetry*, Palgrave Macmillan, New York, 2017; François Pouillon e Jean-Claude Vatin (a cura di), *After Orientalism. Critical Perspectives on Western Agency and Eastern Re-appropriations*, Brill, London, 2015; Baris Büyükokutan, “Toward a Theory of Cultural Appropriation: Buddhism, the Vietnam War, and the Field of U.S. Poetry”, *American Sociological Review*, a. 76, n. 4, agosto 2011, pp. 620-639.
9. Ettore Sottsass, “Viaggio in Oriente”, *Domus*: “Birmania” (n. 391, giugno 1962, pp. 37-38). “Jaipur e il Palazzo” (n. 393, agosto 1962, pp. 37-42); “Templi in India” (n. 396, novembre 1962); “Agra e le pitture sulle case” (n. 410, gennaio 1964, pp. 40-44); poi “Viaggio a Oriente. Nepal” (n. 436, marzo 1966, pp. 51-54).
10. Victor Segalen, *Essay on Exoticism. An Aesthetics of Diversity*, Duke University Press, Durham-London, 2002, p. 13.
11. Filiberto Menna e Alberto Boatto, *Italy Two: art around ’70* (catalogo della mostra, Philadelphia Civic Museum, 2 novembre-16 dicembre 1973), s.e., Philadelphia, 1973.
12. Intitolata anche *Solvenze*, l’opera è passata dalla Galleria Banco di Brescia (vedi Massimo Minini, *Quarant’anni, 1973-2013*, a+mbookstore, Milano, 2013, p. 124) e poi nel 1978 ad Art & Project di Amsterdam, da cui è stata donata nel 2013 al museo di Otterlo, https://research.rkd.nl/nl/detail/https%3A%2F%2Fdata.rkd.nl%2Fimages%2F297194 (ultimo accesso 17/11/2025)).
13. La pagina viene da Paul Gauguin, *Noa Noa e altri scritti*, a cura di Duilio Morosini, Mondadori, Milano, 1972.
14. La Galleria Nazionale, Archivio Bioiconografi o, Monografi o, Biografi o, C, 75, “Clemente, Francesco”. Insieme a inviti di gallerie e rassegna stampa, sono conservati anche due lavori autografi come fotocopie inviate per posta a Palma Bucarelli (uno in data 14 ottobre 1973).
15. Clemente sostituisce autore e data della scoperta del pianeta Themis con il nome «Patterson» al 16 aprile 1857.
16. Herman Hesse, *Pellegrinaggio in Oriente*, Adelphi, Trieste, 1973, p. 67.
17. https://www.mutualart.com/Artwork/Untitled--La-pol-

vere-bianca-viene-per-ul/FED7E38210C3CBB3 (ultimo accesso 17/11/2025). Sul margine inferiore si legge la seguente didascalia dattilografata: «Milano, 13/12/72 (Francesco Clemente) / formato del giornale (36x47 cm, bordo esterno utilizzabile) / Questo formato ha contenuto e contiene, quando si manifesta, informazioni finalizza e alla ricerca e alla localizzazione di un'immagine segreta)».

18. Cfr. Claudio Magris, "Patriarca per hippies", *Corriere della Sera*, 9 novembre 1972, p. 13. Clemente citava Borges nel suo libro edito da GAP nel 1973, *Pierre Menard*.
19. Corinna Ferrari, "Paragrafi , *DATA*, a. 6, n. 23, ottobre 1976, pp. 57-66.
20. Oggi al Kröller Müller (dalla donazione di Art & Project del 2013) dopo essere stata esposta alla galleria Sperone nel 1976 e alla Salita nel 1978, vedi https://rkd.nl/images/297195 (consultato il 17 novembre 2025).
21. Cfr. Filippo Bosco, "Le mostre fotografiche di Francesco Clemente (1974-1977)", in Alessandra Acocella e Cristina Casero (a cura di), *Mostre fotografiche in Italia negli anni settanta. Spazi, dialoghi, narrazioni*, Postmedia, Milano, 2025, pp. 124-139.
22. Alberto Giuganino (a cura di), *Pittura zen dal secolo XVII al secolo XIX* (catalogo della mostra, Milano, Centro San Fedele, 3-20 dicembre 1959, Roma, ISMEO, 2-31 gennaio 1960), Del Turco, Roma, 1959.
23. Bruno Corà, "Francesco Clemente", *DATA*, a. 5, n. 18, p. 24.
24. Per esempio Brasch spiegava che l'espressione "giunchi e canne" è omofona a "bene e male", da cui la presenza dei primi in alcuni disegni allegorici.
25. Cfr. Filippo Bosco, "Sostare nel disegno. Tra le carte di Remo Salvadori", in Antonella Soldaini (a cura di), *Remo Salvadori*, Skira, Milano, 2025, pp. 68-75.
26. Ettore Sottsass, "Yantra di terracotta. Esperienze con la ceramica", *Domus*, n. 489, agosto 1970, pp. 50-58.
27. Acquistata da Mario Bertolini, l'opera è dal 2015 al Museo del Novecento di Milano. Cfr. Barbara Radice, "Francesco Clemente", *LAICA*, n. 18, aprile-maggio 1978, p. 31; e Francesco Clemente, *Gratis*, Centre d'art contemporain, Ginevra, 1978, tavola II.
28. Nello stesso 1976 era uscito Gabriele Mandel, *Tantra. Devozioni amorose*, Franco Maria Ricci, Firenze, 1976.
29. In un'intervista con l'autore (New York, 10/12/2021) Clemente ha ricordato che l'opera *Parole amorose*, 1975, era stata dipinta insieme ad Alba Primiceri.
30. Sull'opera vedi Filippo Bosco, "Disegno vero e disegno fin o. Truth and Drawing in the Seventies", *The Burlington Contemporary*, n. 8, giugno 2023, https://contemporary.burlington.org.uk/journal/journal/disegno-vero-e-disegno-finto-truth-and-drawing-in-the-1970s (consultato il 17 novembre 2025).
31. Fabio Sargentini (a cura di), *L'Attico, 1957-1987: 30 anni di pittura, scultura, musica, danza, performance, video* (catalogo della mostra, Spoleto, Chiesa di San Nicolò, 1 luglio-30 agosto 1987), Mondadori, Milano-De Luca, Roma, 1987, p. 206.
32. Brooks Adams, "On the road to a state of grace. Boetti, Polke, Clemente and Taaff ", *Tate Etc*, n. 13, estate 2008, https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-13-summer-2008/on-road-state-grace (ultimo accesso 17/11/2025)).
33. Cfr. Nicola Müllerschön, *Alighiero Boettis Textileproduktionen*, Silke Schreiber, München, 2016.
34. Renato Barilli, "Quel pittore è un po' laterale", *L'Espresso*, a. 25, n. 27, 14 luglio 1979, p. 99.
35. Mark Godfrey, *Alighiero Boetti*, Yale University Press, New Haven, 2011, pp. 230-231.

Minareti ed “Ottomanie”: le arti non europee nella pittura di Salvo

ALESSANDRA FRANETOVICH

L’HIPPIE TRAIL E I VIAGGI VERSO L’ORIENTE

Nell’estate del 1969, un anno dopo l’esplosione della *Summer of Love* che nel 1968 aveva attraversato il mondo occidentale da Los Angeles all’Europa intera, Salvo svolse all’età di ventidue anni il suo primo viaggio in solitaria dirigendosi verso l’Afghanistan attraversando Jugoslavia, Grecia, Turchia e Iran.[1] L’artista raggiunse la meta viaggiando su strada e compiendo tratte scandite da interruzioni, soste dalla durata mutevole e cambio dei diversi mezzi di trasporto, tra cui autobus e treni, ma anche praticando l’autostop. In linea con le narrazioni e le testimonianze diffuse sul fenomeno dell’*hippie trail*,[2] lo stesso raccontava di essere partito con poche decine di dollari in tasca e una sacca. Sin dagli albori, la pratica dell’*hippie trail* è stata una forma di turismo alternativo attuato da giovani che appartenevano alla scena beat e hippie, o simpatizzavano con essa, ed era strutturata in maniera informale attraverso rotte di cui si tramandavano dati prima e durante il viaggio. Per lo più raccontate a voce tra viaggiatori, le informazioni sugli itinerari e i luoghi da visitare furono successivamente raccolte in una serie di pubblicazioni prodotte e diffuse nell’ambito controculturale giovanile degli anni Sessanta. Nacquero così delle prime forme di sintetizzazione e organizzazione dei viaggi, come esemplificato in *Overland to India & Australia*, la prima guida sull’*hippie trail* pubblicata nel 1970 dal BIT information Service di Londra[3] e prontamente tradotta in più lingue, poi apparsa

nella versione italiana per le edizioni Savelli di Roma con il titolo di *Andare in oriente*[4] in un formato tascabile prodotto in collaborazione con Stampa Alternativa per la collana controcultura.[5] Oltre ad essere un'esperienza personale, il viaggio rappresentava anche una forma di partecipazione collettiva a una scena alternativa e underground occidentale politicamente consapevole e radicata quale espressione di critica alla società e ai valori occidentali dell'epoca, rappresentati da forme di imperialismo attuato per mezzo di guerre e nel contesto della Guerra Fredda. Nonostante ciò, l'*hippie trail* adoperava metodi, quali l'esplorazione, sfruttando percorsi e infrastrutture di derivazione imperialista e coloniale. Per cui anche questa tipologia di turismo, anche se vissuta come possibilità di oltrepassare confini geografici, politici e culturali in nome di un internazionalismo dai tratti anti-occidentali, è da considerarsi quale pratica profondamente legata a tale eredità e pertanto in grado di contribuire alla costruzione di uno sguardo coloniale.[6] Non a caso, il libretto *Across Asia On The Cheap* uscito in lingua inglese nell'ottobre del 1973 ad opera di Tony e Maureen Weeler ha inaugurato la fortunata serie di pubblicazioni Lonely Planet, rappresentando un importante anello di congiunzione verso la consacrazione del backpacking, ossia del viaggiare "leggeri" solo con lo zaino in spalla.[7]

La fortuna del viaggio auto-organizzato e dilatato nel tempo, tra fascinazione per l'esplorazione di luoghi remoti e stereotipi sull'oriente ritenuto non moderno, né civilizzato, ha accompagnato Salvo nel corso degli anni Settanta, quando i viaggi si sono intensificati e svolti in compagnia di Cristina Tuarivoli (con cui si sposò in seguito) su un furgone Volkswagen, icona dello stile di vita nomade dei figli dei fiori. Oltre a spostamenti in Europa e negli Stati Uniti svolti sia per piacere che per lavoro, nel 1971 andarono insieme in Afghanistan, passando ancora per Grecia, Turchia e Iran, tre anni dopo visitarono invece il Marocco, altra tappa dell'*hippie trail*, in compagnia di Alighiero Boetti e Anne-Marie Sauzeau.[8]

SULLA PITTURA MENTALE

Tra la fine degli anni Sessanta e i primi dei Settanta, oltre a viaggiare in aree non occidentali entrando in contatto con le culture dei luoghi visitati, Salvo matura un importante cambiamento nella sua produzione artistica, avviando un percorso senza ritorno nel 1973 quando, dopo essere stato attivo nello spettro dell'Arte Povera, torna a lavorare primariamente con il medium pittorico ed espone pubblicamente i primi risultati in una mostra personale alla Galleria Toselli di Milano. Uno spostamento radicale tanto dal punto di vista linguistico quanto intellettuale e da contestualizzarsi in uno scenario internazionale oltre che locale, specificatamente torinese, dedito a sperimentazioni concettuali ritenute da lui nel giro di pochissimi anni già logore e manieriste.

Pur nella sua radicalità, il cambiamento si basa su alcune sopravvivenze, tanto che temi e iconografie indagate nelle opere concettuali sono trasmutati in lavori pittorici. Così la serie fotografica dei *12 autoritratti* (1969) trova un contraltare negli autoritratti pittorici, in cui il volto dell'artista si impone in iconografie note della storia dell'arte come in *San Giorgio* (1973) e *San Martino* (1973). La stessa metodologia di sostituzione, o di "ripetizione differente" di ascendenza postmoderna, per dirla con Renato Barilli,[9] è attuata inoltre nei lavori basati sull'uso del suo stesso nome, in cui egli sviluppa un gioco concettuale sull'autorialità e sulla nominalità, come evidente nelle varie opere intitolate *Tricolore* e realizzate tra 1971 e 1973, nella serie di lapidi, e ancora in *Il mio nome più grande degli altri* (1972). Tale intervento è posizionato nello spazio delle pagine del catalogo della mostra e prevede la stampa del nome "Salvo", scritto con caratteri maiuscoli e di dimensioni maggiori rispetto a quelli degli altri artisti partecipanti. Una prassi che vale la partecipazione alla collettiva *De Europa* presso la John Weber Gallery di New York[10] e alla Documenta 5 a Kassel,[11] e che in Salvo è già un chiaro riferimento a Ludwig Wittgenstein e all'uso della parola relazionabile alla produzione artistica concettuale e ancorata nella filosofia strutturalista.[12] Con le opere pittoriche, il nome di Salvo entra in un dialogo serrato con la storia dell'arte, reso evidente nelle liste di figure illustri stilate in *40 nomi* (1971), *45 siciliani* (1975) e *77 pittori italiani* (1975), tele su cui dipinge i nomi di importanti artisti del passato, tra cui Pisanello, Giotto, Piero della Francesca e Leonardo da Vinci e il suo, come contemporaneo illustre. Se tale interesse sia presumibilmente attribuibile anche alla lettura di importanti testi critici e divulgativi pubblicati in edizione italiana nel corso degli anni Sessanta e Settanta,[13] le liste valgono quali riflesso di un gusto personale per il sapere enciclopedico e universale prettamente di stampo europeo e storicista, interpretabile alla stregua di «un processo di auto-storicizzazione venato d'ironia»,[14] i cui risultati sono l'auto-consacrazione ad artista nell'olimpo della storia della pittura occidentale.

In questo ritorno alla pittura operato in anticipo sulla scena postmoderna, la «caduta della preoccupazione teorica e dei divieti verso la tradizione»[15] ha condotto l'artista a un rinnovato modo di guardare al passato, in cui «l'immagine fotografica viene sostituita dal disegno, dalla traccia fatta a mano, e ricca di emozioni varie»,[16] rivelando il distacco da attitudini fredde ed anti-emotive, caratteri questi da lui attribuiti alla stagione concettuale e poverista, accusata di aver spersonalizzato la produzione artistica. Il colore e il ricorso a iconografie note decreta definitivamente la dissoluzione della rigida estetica concettuale che Benjamin Buchloh, pur contestato dai concettuali statunitensi,[17] aveva definito burocratica.[18] Contro una visione dogmatica e rigida, altrimenti razionale, l'opera di Salvo si proponeva di portare nel discorso artistico un'aura di imperscrutabilità che si muoveva tra una ricerca del tutto personale di un senso del sacro e rimandi alla metafisica dechi-

richiana. Invitato a descrivere il proprio lavoro sulle pagine del catalogo della mostra itinerante *Salvo. Schilderijen / Paintings 1975-1987*, cita fonti letterarie e storico-artistiche che spaziano da Tommaso Landolfi, Kostantinos Kafavis e il volume *La leggenda dell'artista* di Ernst Kris e Otto Kurz pubblicato nel 1934, in cui i due storici dell'arte intessevano una lettura trans-storica basata su ricostruzioni biografiche e aneddotiche sulla vita degli artisti di impostazione interdisciplinare, unendo storia dell'arte e psicoanalisi, ed enfatizzando una interpretazione della figura dell'artista quale originale, unica e misteriosa. Seguendo ciò ne risulta un'auto-lettura peculiarmente anti-razionalista:

> [...] non posso fare a meno di credere nell'esistenza di quelle forze occulte che, tanto per fare un esempio, mentre il pittore dorme, entrano nel quadro stesso e lo correggono e lo migliorano. È ovvio che un artista deve essere fortemente consigliato. Altrimenti come si può arrivare ad avere amici così influenti? Forse con... Aspetta: non credo che queste siano discussioni da gridare ai quattro venti. Forse potremmo parlarne a tu per tu se si presenta l'occasione.[19]

Lo stesso tentativo di presentare il proprio lavoro al pubblico attraverso un testo autoriale era definito infine una pratica complessa al pari del provare ad «afferrare il mercurio».[20] Ancora una citazione colta, questa volta da una poesia di Edoardo Sanguineti,[21] per indicare l'esigenza di riconoscere nell'opera un senso auratico che, nel ritorno alla pittura, e alla sua pittura figurativa, assume una dimensione "mentale". Nel corso degli anni Salvo ha dato vita a una narrazione specifica sul suo operare che si basa su tale concetto, volutamente mai disvelato, eppure ripetuto e ribadito con fermezza nei testi critici dedicati alla sua opera. Nella sua fumosità, il concetto di mentale rappresenta un possibile anello di congiunzione tra le due stagioni dell'arte concettuale e della pittura figurativa, dove il rapporto con l'elemento intellettuale che soggiace la creazione artistica è quindi la rilettura del rapporto con il medium tramite una forte consapevolezza della sua storia millenaria, dei generi, della pittura come categoria e delle figure che ne hanno portato avanti il messaggio. In questa costruzione, la storia della pittura occidentale ha fuori di ogni dubbio operato un ruolo centrale rappresentando l'orizzonte primario visuale di Salvo, entro cui però sono emersi riferimenti in primis architettonici e poi anche iconografici afferenti ad altre geografie.

LE OTTOMANIE

A partire dal 1984 Salvo realizzò una serie di quadri intitolata *Ottomanie*, un neologismo coniato a seguito di un ennesimo viaggio tra Jugoslavia, Grecia e Turchia, un gioco di parole in grado di evidenziare quanto le vestigia del mondo ottomano divenissero, in una sua traduzione artistica, una vera e propria mania ossia oggetto di attenzione si-

stematica e quindi un nuovo soggetto artistico cui riconoscere uno statuto iconografico. In quanto parte della più vasta produzione di pittura di paesaggio, la serie riprende e rilegge caratteri già individuati quali peculiari della pittura di Salvo, in particolare lo stile figurativo, i soggetti riconoscibili, la gamma cromatica. Al centro delle composizioni Salvo colloca alberi, architetture e scorci di vedute incasellate da nuvole, soli, mari e montagne, lasciando intuire il ruolo giocato dall'osservazione del reale, nonostante le inquadrature riportino un senso di compostezza e armonia raggiunta attraverso un raffinato processo di costruzione dell'immagine, amplificato da una personale e originale relazione con un cromatismo esasperato che dona una glassatura contemporanea (eppure memore della storia dell'arte) a scenari extra-temporali. Risulta emblematica una definizione data da Barilli circa la natura apparentemente ossimorica dell'operato dell'artista, chiamato appunto «primitivo dell'età elettronica».[22] Collocato in piena era postmoderna eppure ancorato nella pittura italiana da Giotto sino a Carlo Carrà, Salvo è interpretato dal critico quale figura appartenente ai due mondi in occasione della mostra personale presso la Galleria del Milione, in cui espose le *Ottomanie* assieme a opere dalla serie dei Neon: scorci urbani notturni rischiarati dalle illuminazioni stradali. Pur partendo da un dato reale o realistico, per Barilli l'opera di Salvo si struttura in una dimensione costruita, intellettuale.

> [...] sempre in un'aura "mentale", lontanissima dall'ottusa pienezza dell'illusionismo naturalista, anche perché si tratta di una terza dimensione come materiata di luce, costituita di energia rappresa, simile a un ectoplasma vivido, incantato e incantevole, ma pronto a dileguarsi a ogni istante. In questo senso, Salvo è il primitivo di un nuovo culto che si pone per intero sotto il segno della luce, dell'energia radiante, avendo sconfitto la natura e la materia.[23]

Nessun elemento riporta tratti dettagliati e contestualizzanti, bensì ciascuno risulta descrittivo e realistico il necessario per poter divenire modello ideale, ed entra piuttosto a fare parte di un repertorio iconografico da cui l'artista attinge nel corso degli anni. Tali elementi, nella loro ripetibilità, concorrono alla creazione di un'iconografia ma anche di un momento di contemplazione. L'osservatore è infatti indotto a guardare un istante di stasi atemporale: niente suggerisce lo scorrere del tempo e della storia all'interno delle scene dipinte. Le luci delle albe, sempre simili ai tramonti, così come dei diurni e dei notturni contribuiscono piuttosto a suggerire una scansione atmosferica memore della lezione delle cattedrali di Rouen di Claude Monet, ma viene a mancare la stessa sistematicità. Al gioco dei sapienti riferimenti alla storia dell'arte, nella scelta di dipingere il solito soggetto in diverse fasi della giornata Salvo aggiunge un concetto di tempo personale, riferito in termini di «triplice proiezione nel tempo» per indicare le tre fasi che si susseguono nel conoscere un luogo. Ossia il momento dell'immaginazione che precede il viaggio, il seguente che avviene nel mentre la persona si trova

di fronte al soggetto, infine il terzo e ultimo affidato alla memoria e che si dispiega con il ritorno a casa.[24] Proprio alla memoria egli rimanda spesso come interlocutore primario della sua produzione, sempre realizzata nello studio torinese, dove i ricordi e le suggestioni si raffreddano divenendo categorie, temi e immagini. La concezione del tempo, dilatata, personale, si fa pertanto astorica, vorace di contaminazioni non analizzate, in linea con la scomparsa del senso della storia che, secondo Jameson, attraversava l'occidente e la stagione postmoderna.[25]

Ragionando sul tempo che precede il viaggio, tra le sue fonti appare quindi centrale rintracciare riferimenti alla letteratura di viaggio e alle guide turistiche, di cui l'artista, noto bibliofilo, era appassionato. Nel 1983 pubblicò *Sette poesie, sette incisioni*, un'opera d'arte in formato libro costituita da testi poetici e rappresentazioni visuali. Nel primo scriveva: «Un buon libro è sempre gradito (ma una guida della Finlandia è un buon libro? eppure per me interessante come Cervantes)»,[26] postulando un parallelo tra i libri di viaggio e la grande letteratura ritenuti per lui al medesimo livello, in un gioco profondamente postmoderno di dissoluzione tra cultura alta e cultura bassa. Nel secondo riportava un resoconto suggestivo di un viaggio in nave, il terzo, intitolato *In viaggio* e *S. Giovanni degli Eremiti*, rappresentava un'ode all'edificio che unisce in sé la Sicilia e l'influenza araba, simboleggiata dalla cupola, diventato soggetto costante e, sin dalla prima riproduzione, un punto di riferimento teorico e stilistico nell'elaborazione della pittura di paesaggio.

Il rapporto con la letteratura di viaggio emerse ulteriormente in occasione di interviste rilasciate negli anni successivi, durante le quali Salvo tornò sul tema citando il ricorso a riviste e volumi di viaggio quali fonti necessarie letti e riletti, prima, durante e dopo il viaggio, e ritenuti elementi utili per ricostruire, con la propria immaginazione e interiorità, i luoghi visitati. «Quanto ai viaggi reali non sono un pittore della National Geographic Society, il tuo mondo, dentro, non deve essere scosso o alterato dai tuoi viaggi, altrimenti sei un reporter o un illustratore».[27] Diversamente, Salvo ha sempre ribadito il distacco dal dato "reale" dell'esperienza e della produzione culturale che aderisce alla narrazione costruita delle guide, in favore di un'interpretazione del viaggio quale categoria della storia dell'arte.

> Un tempo a me piaceva dire agli amici: non ho mai dipinto paesaggi della Norvegia perché non ci sono mai stato. Poi sono andato anche lì e ho dipinto dei paesaggi norvegesi, togliendo ovviamente i riferimenti o i particolari troppo riconoscibili. Dici che questo è un genere tratto da una esperienza diretta? Sì, ma non dimenticare i pittori orientalisti che ci hanno lasciato una quantità enorme di immagini dall'Oriente: caso mai io mi sono rifatto a una esperienza, che dura da Gentile Bellini in poi, ma non sono certo il primo...[28]

Nonostante Salvo si dichiari ben distante da ogni ricerca di realismo o naturalismo, la serie delle *Ottomanie* dischiude a un complesso rapporto tra la questione dello sguardo occidentale e la rappresentazio-

ne dell’altro. Pur colto da una profonda fascinazione per le moschee e i minareti, si affida a uno stile pittorico rappresentativo di un linguaggio occidentale per descrivere tali architetture con un immaginario poi adoperato anche per soggetti europei ed italiani. L’operazione di Salvo risulta pertanto ambigua, posizionata tra appropriazionismo e traduzione culturale. Tuttavia, secondo Edward Said, l’orientalismo è un discorso politico in cui la produzione culturale e quindi artistica è interpretabile quale azione generatrice di dispositivi estetici produttori di alterità, in cui l’Oriente — spogliato dalle sue coordinate storiche — diviene superficie mentale e soprattutto riflesso di un immaginario europeo universalizzante.[29] Ribadendo l’artificio dell’arte e interpretando la pittura orientalista ottocentesca quale dispositivo pittorico che incarna l’ideologia coloniale, Linda Nochlin individua alcune peculiarità della rappresentazione orientalista, distinguendo una tipologia di opere interessate a descrivere con presunto realismo la realtà dell’Oriente, spesso ricorrendo alla fotografia come fonte e presentandosi come prodotti etnografici, da un’altra mossa da derive romantiche ed erotiche. Due vie esemplificate, rispettivamente, da Jean-Léon Gérôme e Eugène Delacroix, le quali, pur nella loro diversità, rappresentano l’ideologia dominante occidentale e maschile mentre descrivono un Oriente misterioso, affascinante, in rovina, con un fare che sconfina nel pittoresco, mostrando uno sguardo profondamente coloniale. Originata da una riflessione critica sulla ricezione di tali opere in occasione della mostra *Orientalism: The Neat East in French Painting 1800-1880* tenuta nel 1982,[30] la critica mise in discussione la costruzione iconografica di quell’Oriente immaginato, sottolineando come tali immagini fossero basate anche su un sistema di assenze: assenza di storia, di conflitto, di temporalità, e soprattutto dell’uomo occidentale, la cui mancanza diventa segno del suo dominio invisibile. Un’assenza che si fa presenza, e ciò che manca diviene presupposto su cui si instaura la visione egemonica.[31]

BOSNIA-ERZEGOVINA

Tra i numerosi territori visitati e poi descritti nelle opere di Salvo, il paesaggio della Bosnia-Erzegovina e in particolare la capitale Sarajevo ricoprono un ruolo centrale nella serie delle *Ottomanie*. Attraversati durante il primo viaggio verso l’Afghanistan datato all’estate del 1968, successivamente nel 1971 e ancora nel 1984, questi territori sono talvolta rappresentati dalle tombe musulmane, i *mishram*, cui Salvo dedica alcuni dipinti tra cui l’olio su tela di 217x 52 cm realizzato nel 1984.[32] Meno noto è un disegno realizzato con penna a biro su carta intestata e datato invece al 1982 [fig. 1], in cui è ritratto uno scorcio cittadino notturno caratterizzato da una moschea con cupola e minareto. Le fattezze rispecchiano fedelmente le forme e la prospettiva adottate in seguito dall’artista per dipingere la Moschea



1.
Salvo, *Senza titolo*, 1982, penna biro su carta intestata 14,4x10,2 cm.
Courtesy Archivio Salvo, Torino

dell'imperatore di Sarajevo. Accanto alla firma manca però l'indicazione sul luogo ritratto, mentre in alto capeggia un'illustrazione stampata raffigurante una luna e un breve estratto dalla poesia *The Moon* di Robert Louis Stevenson: «The moon has a face like the clock in the hall; She shines on thieves on the garden wall». La stessa tipologia di foglio è stata usata per altri disegni di paesaggi da Salvo, anche per scenari diurni. La Moschea dell'imperatore è un soggetto molto indagato dall'artista, quale edificio tratteggiato e descritto da più angolazioni, in diverse ore del giorno e sotto molteplici condizioni climatiche, inserito in composizioni che riportano porzioni di altri edifici e piante variegate a incorniciarla. Edificio centrale del culto musulmano cittadino e dal riconosciuto valore religioso e storico, è la prima moschea costruita sul territorio dopo la conquista ottomana, per questo un luogo di interesse storico e un elemento centrale nella riflessione su Sarajevo. Raccontando di un viaggio programmato ma interrotto alla frontiera per passaporto scaduto, Salvo intesse uno scherzoso paragone tra Sarajevo e Perpignano mentre si confronta con Leonardo Sciascia cui la lettera è destinata.

> Più ragionevolmente di Perpignano, Sarajevo potrebbe chiamarsi “il centro del mondo”: sulla stessa strada, di fronte le une alle altre case di stile transalpino e case e moschee ottomane, così ben tenute rispetto alle turche dove sono intatte soltanto nei depliants turistici.[33]

La narrazione sulla capitale della Bosnia-Erzegovina evidenzia la sua complessità culturale e lascia intuire il fascino provato per una realtà talmente diversa e stratificata, ed è contestualizzata all’ottobre del 1988, quando le guerre jugoslave e l’assedio durato quattro anni erano ancora a venire. É comunque dal 1984 in poi che il soggetto viene ripetuto con consuetudine da Salvo, che precisa l’origine del luogo sul retro delle opere scrivendo “Bosnia Herzegovina” (sic!) e ritorna sul soggetto operando una serie di modifiche al tema. Nel 1985, a tale località è collegato il dipinto di una moschea incorniciata in una veduta sul mare, nel 1987 invece la prospettiva più tipica di Sarajevo è realizzata su carta e con pennarelli colorati [fig. 2]. Un dipinto intitolato direttamente *Sarajevo* (1993) è esposto nella mostra personale tenuta presso la galle-



2.
Salvo, *Bosnia Erzegovina*, 1987, pennarelli su carta, 45x30,4 cm. Courtesy Archivio Salvo, Torino.

ria In Arco di Torino nel 1995. Il libretto, a cura di Luca Beatrice, riporta una serie di lemmi selezionati e raccolti in ordine alfabetico seguendo il formato del dizionario. Mentre la selezione delle voci rispecchia le peculiarità del lavoro di Salvo,[34] i testi esplicativi sono per lo più costituiti da rimandi a scritti già pubblicati e di altri autori, primariamente desunti da fonti quali enciclopedie, volumi di storia, articoli. L'unico luogo menzionato è proprio la città di Sarajevo descritta sommariamente con informazioni di carattere storico a ribadirne il ruolo di centro in cui diverse culture hanno coesistito nel corso dei secoli, e la dovuta menzione alla coeva guerra e il lungo assedio sofferto dalla città e dai suoi abitanti. Il dipinto, realizzato a olio su cartone, raffigura una versione sintetica e di dimensioni ridotte della tipica iconografia della Moschea dell'Imperatore, dominata, questa volta, da sommessi toni ocra.

Nel 1993 Salvo ha realizzato altri dipinti sul medesimo soggetto e dai colori sgargianti, tra cui le opere intitolate *Bosnia Erzegovina* e datate l'una al 1991-1993, e altre due al 1993. Tutte le versioni presentano



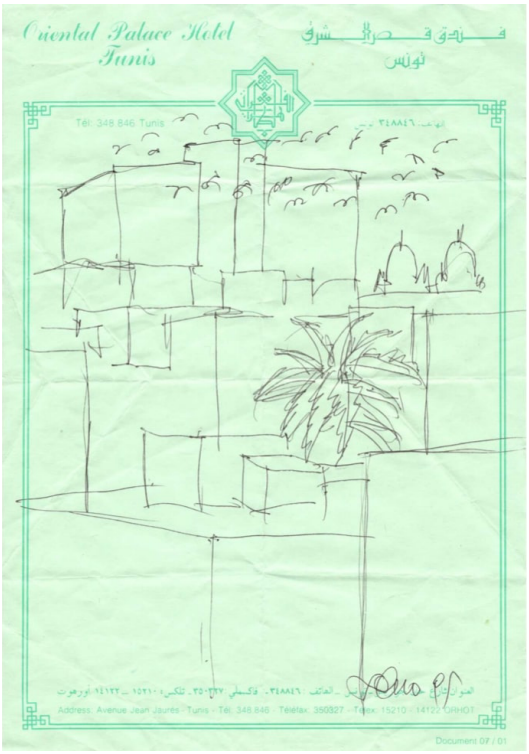
3.
Salvo, *Bosnia Erzegovina*, 1991/1993,
olio su cartone, 55,8x36 cm.
Courtesy Archivio Salvo, Torino.

delle modifiche: l’opera datata 1991-1993 [fig. 3] vede l’inserimento di una palma, una scelta che discosta l’immagine ritratta dalla realtà delle vedute sulla Moschea dell’Imperatore e che testimonia una delle molte sperimentazioni attuate nelle *Ottomanie*. Sebbene si possa supporre il ricorso a fonti visuali, quali cartoline e fotografie,[35] per dipingere il soggetto, si notano le peculiarità della pittura di Salvo, in cui l’iconografia si fa talvolta più dettagliata, altre volte invece maggiormente simbolica e spogliata da elementi, seguendo un ragionamento di ripulitura dell’immagine che ne dimostra il fondamento appunto mentale e la voluta lontananza con una resa realistica. Così come sosteneva l’autore: «io evito tutti i particolari che possono essere non essenziali, direi accidentali»,[36] un’attitudine amplificata nel corso degli anni 2000, quando il ritorno al soggetto delle *Ottomanie* lo porta a composizioni sempre più essenziali.

APPUNTI VISIVI IN VIAGGIO: ALTRE AREE E I DISEGNI SU CARTA D’OCCASIONE

Un dipinto dai colori confetto, intitolato *Ksar* e datato al 1975 raffigura una fortezza nel deserto nei pressi di Marrakech, ritratta con una prospettiva che ricalca fedelmente l’immagine fotografica usata per una cartolina commerciale custodita nell’Archivio Salvo. Vista la datazione, si può supporre che l’artista abbia visitato il luogo in occasione del viaggio in Marocco, svolto nel 1974 assieme a Cristina, Boetti e Sauzeau, risultando così uno dei primi dipinti relazionabili alla pratica del viaggio in territori extra-europei. Il dipinto *Temporale su Afyon* del 1986 rappresenta invece uno scorcio sulla grande moschea di Afyon, situata nell’attuale distretto di Afyonkarahisar in Turchia. L’area si trova a diverse ore di auto da Istanbul ed era un noto centro per la produzione di semi di papavero. Il nome del distretto significa il castello nero dell’oppio, in riferimento alle rovine situate sulla cima del rilievo montuoso, di cui Salvo riporta le asperità rocciose. Il minareto è invece descritto in una forma più stilizzata, simbolica, circoscritto come culmine di un percorso su cui si affacciano abitazioni colorate, un dato peculiare e profondamente realistico.

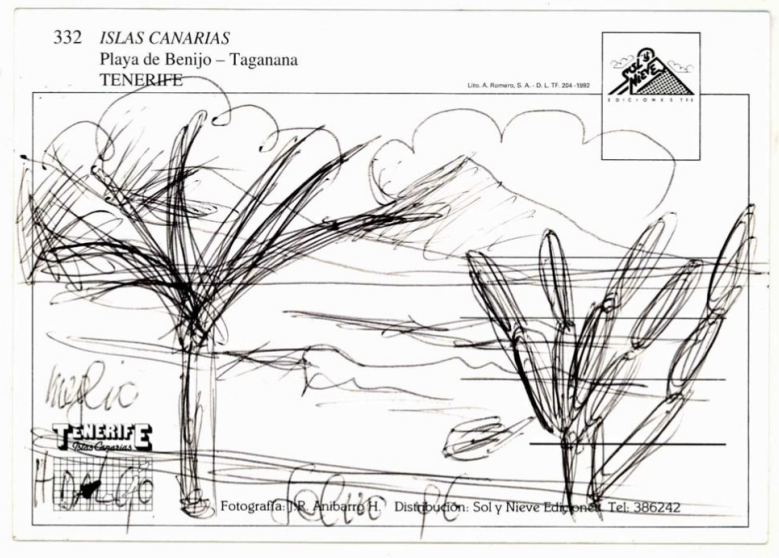
Un ulteriore indice della pratica di prendere appunti visivi dei paesaggi visitati è costituito da un’ampia serie di disegni realizzati su blocchi di carta di alberghi, cartoline o altri supporti di fortuna. In linea di massima si tratta di schizzi eseguiti velocemente a penna o matita e spesso privi di indicazioni, firma e datazione. Il disegno *Senza titolo* [fig. 4] realizzato a penna su carta verde dell’Oriental Palace Hotel di Tunisi, firmato e datato al 1995, riporta una veduta sul centro della città e la medina, eseguita da un’altezza che dischiude una vista sull’orizzonte scandito dai tetti, poca vegetazione e almeno due cupole di due moschee, presumibilmente di El Jedid Masjid. Oltre all’inquadratura che



4.
Salvo, *Senza titolo*, 1995, penna biro su carta, 29,6x20,9 cm.
Courtesy Archivio Salvo, Torino.

sembra riprendere una veduta plausibile verso la Medina, l'albergo è alto sei piani mentre gli edifici attorno si fermano per lo più a due piani, pertanto si può supporre che l'artista abbia eseguito il disegno dalla stanza di albergo.

Di un viaggio svolto alle Isole Canarie rimane una cartolina raffigurante la Playa de Benijo a Taganana, sul cui retro Salvo ha disegnato con penna a inchiostro nero una veduta marina diversa, ossia quella della Punta del Hidalgo, aggiungendo infine il commento qualitativo «meglio Hidalgo» e firmando lo schizzo datato al 1996 [fig. 5]. I due luoghi distano poco più di un'ora di distanza in auto, per cui il disegno testimonia un breve tratto di un più ampio itinerario di viaggio e, soprattutto, la pratica di raccogliere dati visuali sui paesaggi visitati, in questo caso attuata attraverso l'acquisto della cartolina e la successiva realizzazione del disegno. Se l'abitudine di fissare su carta le forme delle vedute può rispecchiare fugacità, l'espressione del giudizio sui due paesaggi — espresso in favore di *Punta del Hidalgo* — può invece rappresentare un elemento su cui l'artista voleva riflettere al ritorno a casa. Nel 1996 difatti, Salvo realizza almeno un dipinto intitolato *Punta del Hidalgo*, soggetto su cui ritorna ancora nel 1997,[37] 1999 e 2002 con altri



5.
Salvo, *Luglio / Hidalgo*, 1996,
11,5x6 cm. Courtesy Archivio Salvo,
Torino.

dipinti omonimi. Il titolo rimanda inequivocabilmente alla spiaggia ed è attribuito dallo stesso artista. Pertanto si può supporre che Salvo abbia realizzato almeno nove dipinti sul medesimo soggetto, operando un ritorno su tema e aprendo a una trasformazione dell’immagine che si dispiega nelle ridotte possibilità date dalla ripetitività dell’iconografia. Tra la schematicità e velocità del tratto a penna della cartolina e le successive rielaborazioni rimangono infatti presenti i soliti soggetti, le colline, le nuvole, le piante, le onde che increspano la superficie del mare, il terrazzamento rialzato da cui lo sguardo dell’osservatore — prima dell’artista e poi quello di chi osserva — si apre. Presentando alcune variazioni coloristiche, indicative di differenti momenti della giornata, e di modifiche nel posizionamento del punto di vista e della collocazione della vegetazione, le opere si somigliano presentandosi quali rielaborazioni e riprese del tema, affrontate secondo la modalità di lavoro svolto in studio, attraverso un lavoro di ricomposizione di elementi e colori che trova il suo fondamento in un dialogo con la memoria e in virtù di un processo di distacco dalla fonte, la quale diviene piuttosto un pretesto — sia iconografico che contenutistico — per proseguire un dialogo con la pratica pittorica.

Ancora, un disegno del 1996, ritrae un *Tramonto a Puerto de Nao*s a Las Palmas, aggiungendo ai vari elementi anche indicazioni sui colori, lasciando intendere un possibile sviluppo del soggetto, di cui però non si sono individuate ulteriori versioni e rielaborazioni. Un dipinto realizzato in viaggio in Grecia e intitolato *Ixia* (2000) riporta sul retro il testo poetico *Rodi. Dall’aeroporto all’hotel Rodos Palace*, manoscritto su

un semplice foglio di carta e datato al mese di settembre, in cui Salvo ha raccolto osservazioni sulle caratteristiche naturali e urbane, riportando con suggestività il piacere del viaggio nel momento dell'arrivo alla destinazione, restituendone uno spaccato con parole e immagini figurate un'emotività che sembra scaturire in un istante. L'immediatezza dell'esperienza del viaggio che si scontra con lo scorrere del tempo più lento e contemplativo dello studio: due tempi e momenti diversi eppure complementari, come dimostrato dalla scelta di unirli da lui compiuta.

IN CONCLUSIONE

A partire dalla volontà di coniare il fortunato neologismo *Ottomanie* e dal costante ritornare sui soggetti di paesaggi reali e visitati dall'artista, si possono ravvisare elementi di esotismo nella pittura di Salvo. La sua produzione artistica è occidentale nei rimandi stilistici e teorici, però risulta ben lontana dagli esiti della stagione orientalista ottocentesca e scevra da qualsiasi pretesa di descrivere realisticamente o di narrare la vita in Oriente. La sua pittura di paesaggio risulta pertanto ambigua, unendo in un'unica ricerca stilistica luoghi vicini e lontani, l'Italia e altri Paesi europei e non. Se nell'esplorazione fattiva dell'Oriente permane un'esperienza profondamente coloniale, nell'opera di Salvo è forse lo scarto della memoria, lo spazio del ritorno a casa a smorzare l'attaccamento ai luoghi visitati, e a rendere un gioco intellettuale il ritornare incessante su forme architettoniche. Le cupole e i minareti — prima esperiti e riprodotti in pittura con riferimenti alla Sicilia, sua terra natale, e al S. Giovanni degli Eremiti e poi alle *Ottomanie*, appaiono parte di una curiosità figlia dell'universalismo tipico dell'«epoca dell'enciclopedia».[38] In questo aspetto risiede il posizionamento occidentale, radicato nella cultura e nella storia europea.

Recenti analisi sull'opera di Salvo attuate da Sarah Cosulich e Stefano Collicelli Cagol hanno avanzato il ruolo della psichedelia nell'immaginario pittorico di Salvo come possibile analisi delle sue colorazioni "acide", che potrebbe trovare ulteriore fondamento, oltre agli interessi letterari, anche nell'*hippie trail* che, tra le esperienze del viaggio annoverava il consumo di droghe. Tuttavia, il consumo di stupefacenti, dichiarato apertamente e in più occasioni pubbliche dallo stesso artista, non sembra essere motivo di particolare influenza. Tantomeno si può ritenere che vi sia stata un'influenza dei prodotti circolati su canali alternativi e autoprodotti, o di pubblicazioni per note case editrici, come nel caso di *Arte psichedelica* di R.E.L. Masters e Jean Houston, pubblicato a New York nel 1968 e prontamente tradotto e stampato nel medesimo anno in edizione italiana per i tipi di Valentino Bompiani Editore.[39] Un volume di particolare interesse, su cui sono raccolti tentativi di definizione dell'arte psichedelica, alcuni compiuti anche *à rebours* nella storia dell'arte da Barry N. Schwart, che viene — non senza una certa

difficoltà — definita dionisiaca, estatica, energica, dinamica, visionaria, influenzata dal buddha, dalle forme del mandala e caratterizzata da forme esplosive, roteanti, ipnotiche. Sebbene gli artisti vengano definiti esploratori e realizzatori di viaggi mentali, i riferimenti estetici sono quelli del surrealismo e di un certo occultismo, associabile a tendenze rosacrociane e teosofiche. Fonti che rimandano inoltre a una forte eterogeneità estetica che trova un unico comune denominatore nel consumo di LSD, nella ricerca di alterazione degli stati di coscienza, ed è spesso tradotta in formati quali mixed media, audio-video e happening. Da ultimo, psichedelico, secondo R.E.L. Masters è divenuto aggettivo che indicava qualsiasi genere di oggetto, lasciando intendere una forma di massificazione inquadrabile entro lo spettro della cultura giovanile degli anni Sessanta.[40] Ben diverso si pone il lavoro colto e citazionista di Salvo, saldamente ancorato nella storia dell’arte occidentale e nella ripetizione delle iconografie. Piuttosto, per quanto concerne il tema dei colori, le ricostruzioni di Elena Volpato riportano alle più plausibili fonti pittoriche individuate da Salvo, frutto di anni di studi e di ricerche.[41]

Al netto della “mania” per l’Oriente, si può formulare un’interpretazione che postuli una visione non binaria per cui la poetica di Salvo appare in toto ancorata a forme sintetiche e simboliche, e risulta rappresentativa di uno sguardo occidentale ma aperto a una visione di mutualità, caratterizzata dall’ibridazione e dalla negoziazione tra le identità culturali teorizzata da Bhabha.[42] I profili delle chiese italiane e le architetture delle *Ottomanie* sono pure geometrie equamente assimilabili, descritte con la medesima attenzione e cura. Questo, soprattutto, nelle opere più tarde datate agli anni 2000, dove le forme si rendono essenziali e risulta sempre più complesso distinguere le due iconografie. Ammantate entro scelte cromatiche coraggiose e immerse in atmosfere che mutano con il passare del giorno, le vedute di Salvo non offrono occasioni per diversificare questi immaginari, né tantomeno di intravedervi gerarchie o preferenze. Piuttosto risiedono allo stesso livello nell’immaginario dell’artista rimandando a una visione meno dualistica tra i cosiddetti centri dell’arte e le periferie, in cui le influenze si irradiano in un percorso personale, certamente profondamente occidentale e svolto in un dialogo primario con la storia dell’arte di questa parte del mondo. I riferimenti alla pittura naïf, ai primitivi del tre e quattrocento italiano, la metafisica dechirichiana, le luci futuriste, sopravvivono al di là dei soggetti ritratti. Le forme essenziali delle *Ottomanie*, ricercate in un altrove che si muove verso Oriente, possono piuttosto suggerire la volontà di trovare dei propri simili ovunque, di cercare un proprio posto nel mondo, finanche di ribadire la propria autorialità. Un modo per ricollocare ovunque, inseguendo un universalismo imprecisato, il «finto primitivo», come Salvo si autodefiniva. Già agli inizi della sua stagione pittorica Barilli aveva individuato una particolarità nella sua opera, interpretabile quale «il più bell’esempio di narcisismo culturale, di fagocitazione, di divorazione degli altri [...] un singolare caso di parassi-

tismo intellettuale».[43] Le istanze postmoderne però lasciano il passo di fronte a una personalità che sorpassa le epoche e le tendenze artistiche, dimostrando molta consapevolezza sul proprio operato. Commentando l'ultimo autoritratto, eseguito nel 1988, l'artista raccontò di non averne più realizzati a causa di un profondo cambiamento nella concezione del fare pittura.

> La pittura ha presto acquisito per me una relazione con il vero ma filtrata sempre dalla memoria. L'autoritratto invece si fa davanti allo specchio. In presa diretta, e questa immediatezza dopo un po' non mi ha più interessato. Allo stesso tempo è come se ogni cosa che dipingo ora fosse un autoritratto, come se contenesse me stesso, la mia storia, il mio corpo e di raffigurarmi direttamente, allora, non ce n'è più bisogno.[44]

Tale ragionamento raccoglie *in nuce* lo sviluppo delle forme architettoniche delle *Ottomanie* che, soprattutto con l'andare degli anni, si muove sempre più verso forme esemplari, basilari, permettendo un'ideale fusione identitaria tra il S. Giovanni degli Eremiti — già in sé unione di Oriente e Occidente — con le *Ottomanie*, al punto da aver difficoltà a distinguere alcuni soggetti, se non fosse per i titoli dati da Salvo alle opere. Lo stesso sosteneva difatti: «Gauguin in fondo l'ha fatto — che poi tu te ne vai: il problema è se ci sia davvero un altrove perché poi spesso ti accorgi che l'altrove non c'è. [...] l'altrove è un'illusione, trovi ovunque e sempre le stesse cose... ».[45]

NOTE

1. La ricostruzione storica dei viaggi compiuti da Salvo, ad oggi in corso di completamento, è opera dell'Archivio Salvo. Ringrazio Cristina Tuarivoli, Norma Mangione e Clara Dagosta per aver condiviso con me i risultati della ricerca e altri materiali, oltre ad avermi raccontato di persona, nella casa dell'artista ora sede dell'archivio, importanti storie e vicende sul tema o sulla pratica di Salvo.
2. Cfr. Jack Parkinson, *Farewell Hippy Heaven. Rites of Way on the Overland Route*, Port Melbourne, Lothian Books, Melbourne, 2001; Sharif Gemie e Brian Ireland, *The Hippie Trail. A History*, Manchester University Press, Manchester, 2017.
3. *Overland to India & Australia*, BIT Information & Help Service, London, 1970.
4. Si contano due volumi pubblicati dalla casa editrice: *Andare in oriente*, Savelli, Roma, 1976 e *Andare in India*, Savelli, Roma, 1974.
5. A partire degli anni Settanta la casa editrice romana Savelli, nota per pubblicazioni sulla politica italiana e la scena della sinistra, dà alle stampe una serie di volumi assieme a Stampa alternativa sullo stile di vita underground, introducendo la prassi della stampa pirata. "Breve catalogo dell'editoria pirata e corsara in Italia '71-'79", in Pasquale Alferj e Giacomo Mazzone (a cura di), *I fiori di Gutenberg. Analisi e prospettive dell'editoria alternativa, marginale, pirata in Italia e Europa*, Arcana editrice, Roma, 1979, pp. 86-89; Sara Maffei e Oblique Studio, *Militanza e cultura popolare. L'avventura della Savelli raccontata da Dino Audino*, 2008, online, www.oblique.it/images/interviste/intervista_dinoaudino_29settembre08.pdf (ultimo accesso 10/06/2025).
6. Sul tema si rimanda a: Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes: Travel writing and transculturation*, Routledge, London, 1992; Nicholas Thomas, *Colonialism's Culture: Anthropology, Travel and Government*, Melbourne University Press, Ringwood, 1994; Agnieszka Sobocinska, "Following the "Hippie Sahibs": Colonial cultures of travel and the Hippie Trail", *Journal of Colonialism and Colonial History*, vol. 15, n. 2, estate 2014, s.p.
7. Tony Wheeler, *Across Asia On The Cheap*, Lonely Planet Publications, Victoria, 1975.
8. Quest'ultimo risulta essere stato l'unico svolto assieme dai due artisti, dopo aver condiviso lo studio tra 1969 e 1971 in corso Principe Oddone 88 a Torino, con Sal-

vo ospite di Boetti. Sul rapporto tra i due si rimanda a Bettina della Casa (a cura di), *Boetti e Salvo. Vivere lavorando giocando / Living Working Playing* (catalogo della mostra, Lugano, MASI – Museo d'arte della Svizzera italiana, 9 aprile-27 agosto 2017), Edizioni Casagrande, Bellinzona, 2017.

9. Renato Barilli, *La ripetizione differente* (catalogo della mostra, Milano, Studio Marconi, ottobre 1974), Studio Marconi, Milano, 1974.

10. *De Europa: Anselmo, Art and Language, Boetti, Buren, Darboven, Dibbets, Fulton, Long, Merz, Paolini, Ruthenbeck, SALVO, Zorio*, John Weber Gallery, New York, 1972; tramite Fabio Cafagna, "Artisti italiani alla John Weber Gallery. Strategie commerciali e curatoriali (1971-1975)", *Ricerche di storia dell'arte*, n. 132, 2020, p. 41.

11. *Documenta 5. Befragung der Realität Bildwelten heute* (catalogo della mostra, Kassel, 30 giugno-8 ottobre 1972), Verlag Documenta, Kassel, 1972.

12. Sul rapporto con la filo ofia di Wittgenstein, si rimanda a Salvo, *Della Pittura. Imitazione di Wittgenstein / On Painting: In the Style of Wittgenstein / Über die Malerei: Im Stile Wittgensteins*, Salvatore Mangione & Paul Maenz & Gerd de Vries, Torino – Colonia, 1986.

13. Werner Lippert, "Salvo, cultura e individuo", *Data*, n. 20, marzo-aprile 1976, pp. 62-63; Francesco Guzzetti, "L'arte è una buffa faccenda. Tratteggio di Boetti e Salvo", in Bettina della Casa (a cura di), *Boetti e Salvo. Vivere lavorando giocando / Living Working Playing*, cit., pp. 22-30.

14. *Ivi*, p. 14.

15. Renato Barilli, "Dieci anni dopo. I nuovi-nuovi", *Flash Art*, n. 96-97, aprile-maggio, 1980, pp. 40-41.

16. *Ibidem*.

17. Joseph Kosuth e Seth Siegelaub, "Joseph Kosuth and Seth Siegelaub Reply to Benjamin Buchloh on Conceptual Art", *October*, vol. 57, estate 1991, pp. 152-157.

18. Benjamin Buchloch, "Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions", *October*, vol. 55, inverno 1990, pp. 105-143.

19. Salvo, "E guardo avanti le candele accese", 1987, in *Io Sono Salvo. Opere e scritti 1961-2015*, cit. p. 533.

20. *Ibidem*.

21. Edoardo Sanguineti, *Segnalibro*, Feltrinelli, Milano, 2010, p. 53.

22. Renato Barilli, "Un primitivo dell'età elettronica", in *Salvo* (catalogo della mostra, Milano, Galleria del Milione, 10 aprile-10 maggio 1986), Milano, Galleria del Milione, 1986.

23. *Ibidem.*

24. Norma Mangione, "In viaggio", in Luca Beatrice (a cura di), *Salvo. Perché il pesciolino rideva* (catalogo della mostra, Milano, 2003), Zonca & Zonca Arte Contemporanea, Milano, 2003.

25. Fredric Jameson, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham, 1991.

26. Salvo, *Sette poesie, sette incisioni,* 1983.

27. Dede Auregli, "Intervista con Salvo", in Renato Barilli e Danilo Eccher (a cura di), *Salvo* (catalogo della mostra, Bologna, Galleria d'Arte Moderna, Villa delle Rose, 23 gennaio - 22 marzo 1998) Electa, 1998, p. 591

28. Gianni Pozzi, "Brani da una conversazione con Salvo", in *Salvo. La virtù del mestiere*, Galleria Santo Ficara, Firenze, 1993.

29. Edward W. Said, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente* (1978), Feltrinelli, Milano, 2013.
30. Donald A. Rosenthal (a cura di), *Orientalism: The Neat East in French Painting 1800-1880*, Memorial Art Gallery of the University of Rochester, Rochester, New York, 1982.
31. Linda Nochlin, "The Imaginary Orient", *Art in America*, maggio 1983, pp. 119-131 e 186-190.
32. Renato Barilli (a cura di), *Salvo. Archeologie del futuro. Opere 1972-1992* (catalogo della mostra, Verona, Galleria dello Scudo, 6 dicembre 1992-31 gennaio 1993), Mazzotta, Milano, 1992, p. 51.
33. Lettera a Leonardo Sciascia, 12 ottobre 1988. Corrispondenza 1988, Archivio Salvo, Torino.
34. Vi si trovano difatti termini quali "ottomania", "stazione", "tramonto", "luci". Luca Beatrice (a cura di), *Salvo. Là*, (catalogo della mostra, Torino, Galleria In Arco, 21 ottobre-2 dicembre 1995), In Arco, Torino, 1995.
35. Per quanto concerne l'immagine della moschea di Sarajevo, la stessa è ra urata in una fotografia di viaggio pubblicata nel 2003 sul catalogo della mostra *Salvo. Perché il pesciolino rideva*. Luca Beatrice (a cura di), *Salvo. Perché il pesciolino rideva*, cit.
36. Floriana Piqué, "Intervista a Salvo", *Flash Art*, n. 120, maggio 1984, p. 9.
37. Luca Beatrice (a cura di), *Salvo* (catalogo della mostra, Caraglio (CN) Ex Convento dei Cappuccini, 20 giugno-29 agosto 1999), Edizioni Charta, Milano, 1999, p. 99.
38. Luigi Meneghelli, "Io l'altro e l'altrove", in Renato Barilli (a cura di), *Salvo. Archeologie del futuro,* cit., p. 41.
39. R.E.L. Masters e Jean Houston, *Arte psichedelica*, Valentino Bompiani Editore, Milano, 1968.
40. *Ivi,* p. 87.
41. Elena Volpato, "A me è sempre piaciuto l'aspetto ambiguo delle cose", in *Io Sono Salvo. Opere e scritti 1961-2015*, Nero, Roma, pp. 26-39.
42. Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, Routledge, London, 1994.
43. Renato Barilli, "Di oltà nella ricerca del nuovo", in *La ripetizione differente*, cit., p. 8.
44. Cristiana Perrella, *Quando l'autor diventa (prim') attore. Inizi dell'arte di Salvo percorsi divagando attraverso alcuni autoritratti*, in Luca Beatrice (a cura di), *Salvo*, cit., p. 37.
45. Dede Auregli, "Intervista con Salvo", cit., p. 590.

Luoghi, viaggi, memorie

Mario Schifano: sguardo, identità, colonialismo

GIORGIA GASTALDON

Questo contributo si basa su un quesito di stampo metodologico: come e quanto è possibile e legittimo indagare alcune opere pittoriche di un autore sulla base di alcuni suoi precisi dati biografici, legati a un momento peculiare della storia italiana come quello del colonialismo di età fascista. Questo interrogativo di ricerca è qui applicato alla biografia del pittore Mario Schifano e, in particolare, a una serie di opere da lui dipinte alla fine degli anni Sessanta del Novecento. In questo mio scritto propongo dunque una lettura a tratti biografica di alcune tele dell'artista, consapevole che se da un lato è vero che fin troppo spesso la produzione di questo pittore è stata analizzata alla luce delle sue vicende personali, è però parimenti certo che la maggior parte di queste precedenti letture si è incentrata quasi esclusivamente sulle vicende dello Schifano-personaggio, e cioè sui suoi amori più o meno scandalosi, sui problemi di droga, sugli arresti, sulle frequentazioni celebri, sui suoi stili di vita *bohémien* e *borderline*. In questo contributo intendo invece indagare principalmente le origini italo-libiche e il non troppo noto passato coloniale dell'artista e soprattutto i modi in cui questa eredità storica, sociale, culturale e identitaria possa aver influito su certe sue specifiche opere.

Mario Schifano nacque a Homs, odierna Al Khums, il 20 settembre 1934 quando questa cittadina faceva parte della Tripolitania, una provincia africana in cui gli italiani erano attivi come forza coloniale fin dal 1911.[1] Proprio in quello stesso anno, il 3 dicembre 1934, venne fondata la colonia italiana della Libia, mentre di lì a poco, e più precisamente nel gennaio 1939, le quattro province di Tripoli, Misurata, Bengasi e Derna

furono integrate come diciassettesima regione del territorio del Regno d'Italia, costituendo così in via ufficiale la cosiddetta "quarta sponda".[2] Alla luce di questo quadro storico si deduce come Schifano fosse pertanto nato in una colonia e avesse ottenuto la cittadinanza italiana ereditandola dai genitori.[3]

La famiglia viveva in quel momento a Homs perché il padre lavorava come restauratore nel vicino scavo archeologico di Leptis Magna. La casa in cui abitavano era grande, bianca, con le finestre sempre aperte da cui entravano per curiosità i bambini del posto. Vicino c'era una spiaggia dalla sabbia chiara e finissima, sconfinata, interrotta ogni tanto da bellissimi palmeti dove lui [Mario Schifano] si metteva a giocare o si metteva a fissare la linea dell'orizzonte, sul mare, perché gli avevano detto che al di là di quella c'era l'Italia. Era una famiglia di coloni italiani.[4] In età adulta il pittore avrebbe conservato un ricordo lontano di Homs, un ricordo di quando era molto piccolo. Diceva che il paese era solo una strada [...] con le case a sinistra e a destra. [...] Aveva ancora in testa le immagini di Leptis Magna, il luogo dove lavorava il padre, con gli scavi, le colonne e le rovine romane.[5]

La situazione di agio e privilegio sperimentata da Schifano negli anni della sua prima infanzia si frantumò rapidamente allo scoppio del secondo conflitto mondiale. Nel 1941 il pittore, che aveva appena 7 anni, si vide infatti costretto a lasciare quella che di fatto era la sua terra natale per fuggire in Italia con la madre e i fratelli minori Francesco e Ada, nell'ambito di una delle prime operazioni di sfollamento degli italiani dalle colonie africane, indirizzate soprattutto alla messa in salvo di donne e bambini. I quattro,[6] che avevano così di fatto assunto lo *status* di profughi, giunsero in Sicilia il 2 novembre 1941 e questa, per quanto ci è dato sapere, fu la prima volta in cui il pittore mise effettivamente piede sulla penisola italiana. In seguito Rosa Paganini si spostò coi figli a Roma. La famiglia, ancora separata dal padre, visse infatti in almeno due diversi campi profughi: prima in quello allestito negli studi di Cinecittà e poi in quello predisposto alla caserma Lamarmora di Trastevere.[7] Per il pittore l'esperienza fu ovviamente traumatica: lì [in Libia] stavano bene, anche economicamente, e quando dovettero scappare durante la guerra l'arrivo a Roma fu scioccante. Erano fuggiti solo con i vestiti che avevano indosso. Mario [Schifano] aveva superato quella linea dell'orizzonte, aveva dovuto abbandonare la terra dove era nato, una separazione che lo ha sempre accompagnato come la nostalgia di un Eden perduto.[8] Questi ricordi confermano ciò che ha ben sintetizzato la storica dell'età contemporanea Patrizia Audenino e cioè il fatto che per queste persone «la trafila nei campi profughi e la perdita di ogni riferimento sociale» erano sfociate in «percorsi di integrazione niente affatto facili».[9]

Nel frattempo Giuseppe Schifano era rimasto in Libia ed era finito prigioniero in un campo di guerra dove aveva trascorso i lunghi mesi compresi tra il maggio 1943 e l'ottobre 1945,[10] potendo raggiungere la famiglia a Roma solo a fine conflitto. Una volta in Italia egli era tornato a lavorare

presso il Ministero dell'Africa Italiana fino al 1950, ottenendo in seguito il trasferimento alla Soprintendenza alle Antichità dell'Etruria Meridionale e l'assegnazione definitiva alla sede museale di Villa Giulia.[11] Qui, già dal 1951, il padre riuscì a far lavorare anche il figlio Mario, che aveva abbandonato gli studi per noia ed era finito a lavorare come garzone alla pasticceria Valzani di via del Moro, a Trastevere, dove era stato ribattezzato "il Tripolino".[12] Come noto, egli fu infatti collaboratore del museo etrusco di Roma dal 1951 al 1962, anno in cui, anche grazie al contratto stipulato con la gallerista Ileana Sonnabend, diede le dimissioni dall'istituto per dedicarsi a tempo pieno alla sua carriera di pittore.[13]

Il rapporto degli Schifano con l'Africa era però iniziato molto prima degli anni Venti del Novecento: alcuni membri di questa famiglia sono infatti attestati in Libia e in Tunisia già dalla fine del XIX secolo.[14] Come riportato in una testimonianza di Monica De Bei, vedova di Schifano, l'artista «parlando della sua famiglia, soddisfatto diceva che in Africa erano nati suo padre a Sfax e suo nonno [Francesco Paolo Schifano] a Medina. Tre generazioni».[15] La connessione di questa famiglia con il Nord Africa era pertanto molto più intensa e sfaccettata di quanto si è a lungo ritenuto e non è certamente riferibile alla semplice precarietà ed effimerità di una missione archeologica lontana da casa. Al contrario, dunque, nella storia degli Schifano il legame con questo continente rappresentava un elemento identitario che non può non aver radicalmente influenzato un certo immaginario, di stampo sostanzialmente africano e orientalista, presente nell'opera del nostro pittore.

Lo stesso artista, come si è visto, aveva trascorso in Libia buona parte della sua infanzia, o meglio aveva con ogni probabilità passato in Africa tutti gli anni in cui era potuto essere davvero bambino, dal momento che è facile immaginare che l'esperienza traumatica della sua precipitosa fuga verso la penisola italiana abbia rappresentato per lui la fine di una prima stagione di vita felice e spensierata. Il lasso temporale trascorso da Schifano a Homs era stato dunque abbastanza lungo e fondamentale da aver certamente contribuito in maniera determinante alla costruzione e definizione di una sua certa identità personale, nazionale e culturale, che sarebbe dunque rimasta indelebilmente nel suo bagaglio esperienziale, riaffiorando in maniera esplicita in tutta una serie di opere più tarde.

Come ha ben spiegato l'antropologo inglese David Lowenthal, infatti, le persone coinvolte nei vari processi di espulsione di massa che hanno caratterizzato la lunga storia del Novecento sono state separate dai loro luoghi di origine e nascita e indotte pertanto a una perenne e traumatica ricerca delle radici della propria identità culturale e personale. In questa cornice spesso erano i luoghi fisici a rappresentare un elemento cruciale di questi processi poiché erano proprio i legami spezzati con i territori, gli edifici, i posti di ritrovo coercitivamente abbandonati a creare un profondo senso di perdita, che spingeva gli sfollati a enfatizzare il senso di mancanza delle terre natali, interdette e dunque idealizzate nelle pratiche della memoria. Conseguentemente, le soluzioni proposte a rimedio di questa si-

tuazione riguardavano spesso il ricorso a emblemi del proprio passato, atti a produrre un filo di continuità con la propria storia spezzata.[16] È dunque alla luce di quest'ipotesi che intendo analizzare alcuni dipinti realizzati da Schifano nella seconda metà degli anni Sessanta, quando era un maturo uomo di trentadue anni all'apice della sua carriera artistica.

Nella mostra personale del 1967 *Tutte stelle*, allestita allo Studio Marconi di Milano, Schifano espone per la prima volta una serie di tele che presentano alcuni simboli iconograficamente riconducibili a temi africani e di orientalismo, quali stelle e palme.[17] Questi quadri, di formato per lo più verticale, riportavano titoli esplicitamente legati a visioni desertiche come *Oasi e stelle*, *Tuttestelle* o *Tuttestelle (particolare dell'oasi)*[18] ed erano occupati da uno o due esemplari di palma, che occupavano la superficie pittorica quasi per esteso, in altezza, e da gruppi di stelle che sembravano cadere dal cielo. La tecnica utilizzata era sempre la stessa, pur variata ogni volta, e prevedeva l'utilizzo di pittura a spray su mascherine sagomate dall'artista, sovrapposte alla tela bianca e anche tra loro, a indicare una stratificazione processuale. In tal modo le immagini degli alberi e degli astri erano quasi sempre presentate in bianco, perché realizzate per sottrazione, mentre il colore, in prevalenza un bel blu elettrico, si concentrava sulla descrizione del cielo notturno; solo alcune stelle erano talvolta realizzate con il pigmento a spray, per lo più in giallo, ma anche con un blu molto scuro. Sulle superfici pittoriche così approntate erano poi applicati dei fogli di plexiglass trasparente, variamente sagomati, la cui ragion d'essere era quella di creare una schermatura materica tra le icone dipinte e l'osservatore. Una tale procedura pittorica era infatti approntata all'esplicito scopo di massimizzare una resa artificiale e antinaturale degli oggetti dipinti, nonostante la loro appartenenza di diritto al mondo della natura. In questa serie pittorica, infatti, il genere del paesaggio — già precedentemente affrontato da Schifano nei cicli dedicati prima alle colline dell'Italia centrale dell'Autostrada del Sole e poi ai giardini della metropoli newyorkese — raggiungeva uno statuto nuovo, se possibile ancora più sintetico e artificiale, fatto di scorci visionari e stereotipi, realizzati per mezzo di icone sempre più riconducibili, nelle forme e nei modi con cui erano disegnate, alla grammatica sommaria e commerciale tipica dei mass media. Nello scegliere i mezzi e i temi iconografici con cui comporre le sue visioni desertiche il pittore si inseriva infatti pienamente in un filone iconico, quasi banale, di stampo orientalista, creando opere che restituivano visioni africane perfettamente aderenti al gusto e alle aspettative degli occidentali. La serie delle palme di Schifano pare infatti incarnare perfettamente i principi cruciali della teoria critica esposta dallo studioso Edward Said negli anni Settanta, per la quale «l'orientalismo» rappresenta «un modo di mettersi in relazione con l'Oriente basato sul posto speciale che questo occupa nell'esperienza europea occidentale».[19]

In una chiave di lettura postcoloniale, scelte iconografiche di questo tipo risultano certamente problematiche per il loro eurocentrismo. In questo caso la situazione è resa però ancora più complessa proprio dalle

vicende biografiche del nostro autore, che scelse di riproporre cliché visivi scontati e consumati di "terre lontane" nonostante le oasi e i deserti fossero luoghi da lui esperiti in prima persona durante gli anni dell'infanzia. A questo proposito non è ovviamente possibile tralasciare le precedenti prassi pittoriche schifaniane, che prevedevano, dal 1962 in poi, il recupero di immagini di grammatica e contenuto massmediatici.[20] Un approccio simile era stato infatti adottato in precedenza dal medesimo artista per raccontare anche la cultura italiana: nell'allestimento della personale del 1963 *Tutto. Schifano*,[21] per esempio, un iconico ritratto di Leonardo Da Vinci era stato proposto come un simbolo mercificato, in diretto riferimento alle prassi commerciali della nascente industria turistica.[22] Nel concepire le sue visioni desertiche, il pittore compiva dunque un processo simile assecondando, forse in maniera non consapevole, i linguaggi di promozione turistica legati alla vendita di sogni africani e orientaleggianti, che in Libia erano stati inaugurati proprio da quella macchina di propaganda fascista, messa in moto negli stessi anni trascorsi dall'artista in quelle terre.

Un aspetto forse meno noto che caratterizzò le campagne coloniali fasciste in Nord Africa riguarda l'intento economico di una valorizzazione anche turistica di quei luoghi. Il regime sperava infatti di richiamare in Libia visitatori italiani e internazionali, interessati a scoprirne le bellezze naturali — mare, deserto e oasi — e il patrimonio archeologico, *in primis* ovviamente i beni di età romana. Questi obbiettivi erano stati perseguiti con particolare impegno ed energie, anche economiche, da Italo Balbo, governatore della Libia proprio negli anni tripolini di Schifano, e cioè tra il 1934 e il 1940.[23] Egli aveva infatti lavorato strenuamente al fine di trasformare la colonia in una meta mediterranea di un certo turismo d'élite. A tal proposito aveva dunque promosso tutta una serie di servizi moderni e alla moda attraverso l'edificazione di teatri, cinema, casinò, stabilimenti balneari, hotel di lusso e nuovi palazzi pubblici. Nel 1934 aveva poi fondato l'Ente turistico alberghiero della Libia (ETAL), che oltre a gestire la maggior parte dei servizi menzionati, organizzava e promuoveva numerosi eventi mondani di respiro internazionale, tra cui spiccavano la Fiera campionaria di Tripoli e la Mille miglia libica. In aggiunta, Balbo aveva speso enormi energie nella costruzione di una strada litoranea che attraversava la Libia, collegando la Tunisia con l'Egitto: battezzata via Balbia, quest'arteria viaria fu inaugurata da Benito Mussolini stesso nel 1937.[24] Queste imprese furono coronate e rinforzate, anche e soprattutto presso l'opinione pubblica, dalle visite libiche compiute da alcuni gerarchi del regime nazista quali Rudolph Hess (1937) e Hermann Göring (1939), che riscossero un interesse internazionale e resero possibile una capillare diffusione di vedute del paese nei coevi mass-media di diversi paesi europei.[25] Queste politiche di espansione turistica riscossero anche un certo successo, come dimostrano i dati raccolti dallo storico Gian Paolo Calchi Novati: negli anni Trenta il numero dei turisti che visitarono la Libia crebbe infatti in maniera piuttosto notevole, passando dalle 7.200 unità documentate nel 1929 alle 44.000 attestate nel 1938.[26]

Al principio degli anni Trenta, la cosiddetta "quarta sponda" aveva d'altronde mutato volto: non si presentava più come il campo pericoloso dove misurare la «maschia potenza militare dell'Italia», ma piuttosto come una terra pacificata, pronta ad accogliere in sicurezza chiunque volesse recarvisi.[27] Come ha ben evidenziato la storica Simona Berhe, fu proprio la propaganda turistica a fornire un contributo concreto al modificarsi della percezione che gli italiani avevano della Libia, in particolare grazie al contributo di alcune riviste turistiche come *Le vie d'Italia*, organo a stampa ufficiale del Touring club italiano, e *Libia*, la pubblicazione periodica fondata dall'ETAL nel 1937. Queste iniziative avevano un peso culturale importante, che travalicava il ristretto bacino delle poche privilegiate persone che potevano realmente organizzare un viaggio africano in quegli anni. A quella data, ma anche oggi, i periodici turistici rappresentavano infatti un potentissimo strumento di propaganda coloniale, che raggiungeva quel vasto pubblico per il quale «la lettura delle riviste sostituiva il viaggio stesso, rappresentando una fonte di conoscenza che soddisfaceva la naturale curiosità di esplorare luoghi lontani».[28]

Fin dai primi articoli dedicati alla Libia apparsi nelle riviste degli anni Dieci della guerra italo-turca fu l'esotismo la chiave di lettura privilegiata per questa colonia. Questa categoria interpretativa era utilizzata per stabilire un approccio totalizzante, atto a descrivere la "quarta sponda" sulla base della diversità, dell'anomalia e di un certo ribaltamento di caratteri rispetto alla realtà europea. Questo esotismo era applicato in particolare alle descrizioni del deserto libico, quale meta più estranea e affascinante per i viaggiatori occidentali. Ciò accadeva nonostante all'inizio degli anni Trenta il regime avesse promosso una svolta nella comunicazione di questa colonia, presentata come un paese ormai civilizzato e ammodernato, grazie al contributo degli italiani.[29] I precedenti *topoi* orientalisti risultavano però evidentemente prevalenti, supportati com'erano da una centenaria tradizione letteraria, dura a morire.[30] È in questa cornice teorica che va dunque interpretata la pagina promozionale apparsa sulla rivista *Libia* nel 1937 dove un fotomontaggio, intitolato "Visitate l'Africa settentrionale italiana" [fig. 1], presentava alcuni reperti archeologici e un edificio contemporaneo fascista stagliati sullo sfondo di una notte stellata nel deserto.[31] In maniera simile, in un fascicolo più tardo della medesima rivista, una pubblicità della Società italo libica commercio automobili [fig. 2] presentava un modello di FIAT 1500 in mezzo al deserto, vicino a un cammello, e un esemplare di FIAT 1100 alle porte di un'oasi piena di palme.[32]

A questo proposito, d'altronde, anche le immagini video dedicate alla Libia che circolavano in quegli anni facevano ricorso a chiavi interpretative simili. Una lunga serie di documentari e cinegiornali realizzati sotto il Fascismo riproponevano infatti continuativamente simboli legati da un lato alla propaganda imperiale di legittimazione delle conquiste coloniali, tracciati sulla scia di un presunto antico diritto di appartenenza romana, dall'altro, di nuovo, di orientalismo.[33] Nel documentario muto del 1925-1926 *Tripoli figlia d'Italia*, ad esempio, mentre si mostravano le visite



1.
In *Libia*, 4, luglio 1937, p. 8. Courtesy Centro di documentazione e ricerca sull'archeologia dell'Africa Settentrionale Antonino Di Vita dell'Università di Macerata.

compiute dall'allora governatore della colonia Emilio De Bono in occasione dell'inaugurazione della Fiera Campionaria di Tripoli, oltre a scene che illustravano gli scavi di Sabratha, le telecamere proponevano continuamente paesaggi desertici e palmeti.[34] In un altro filmato, intitolato *Il trionfale viaggio di S. E. Mussolini in Tripolitania* (1926), addirittura un'intera sequenza di montato era dedicata proprio agli alberi di palma, di cui venivano forniti dati informativi e statistici, e di cui si restituivano immagini fotografiche altamente suggestive.[35] Tali messaggi non erano di certo creati in maniera ingenua, ma erano piuttosto indirizzati a una diffusione propagandista di idee coloniali. Dal momento dunque che «una buona macchina di propaganda», come quella approntata attraverso documentari e cinegiornali dal Fascismo, «è una macchina di sogni», questi materiali audiovisivi dovevano suscitare speranze ed emozioni negli individui. [...] L'Africa raccontata al cinema offriva agli italiani molte opportunità per sognare. [...] Braccianti e nullatenenti potevano sognare all'idea di avere facile accesso al possesso di terre libere da coltivare [...], mentre i giovani potevano fantasticare su avventure in terre esotiche.[36]

Questo sguardo orientalista e coloniale esercitato dall'esterno delle terre tripoline era inevitabilmente condiviso anche dagli italiani che in Libia vivevano e lavoravano, dal momento che anche il loro punto di vista rimaneva quello di osservatori forestieri, superiori perché europei civiliz-



2.
In *Libia*, 4, aprile 1938, p. 16.
Courtesy Centro di documentazione e ricerca sull'archeologia dell'Africa Settentrionale Antonino Di Vita dell'Università di Macerata.

zati. Non stupisce dunque che i temi del deserto, della palma, dell'oasi, dei cieli stellati nel deserto tanto cari a Schifano fossero poi presenti anche nella letteratura coloniale prodotta negli anni Trenta proprio in Libia. Tutti questi riferimenti apparivano ad esempio, a ripetizione, nel libro pubblicato dal tenente-medico e psichiatra Mario Tobino nel 1952 emblematicamente intitolato *Il deserto della Libia*. «Il cielo di stelle era sopra di noi. Silenzio e profumo nell'oasi»,[37] scriveva ad esempio il soldato ricordando i diciotto mesi trascorsi al fronte africano tra il giugno 1940 e l'ottobre 1941, «la notte appariva per migliaia di stelle, trapunte nel cielo scuro e limpido, stelle vivide, [...] stelle tante da toccarne tre con un dito»;[38] e ancora, «le oasi sono fatte di colori tenui e limpidi, le palme tentennano ebbre nel cielo»,[39] «l'oasi è composta di datteri, di sere, di dondolio di palme, [...] di sabbia che subito precipita come licopodio, le mani che l'hanno soppesa rimangono asciutte».[40]

In questo senso, dunque, i quadri di deserto realizzati da Schifano a partire dalla fine degli anni Sessanta paiono ben esemplificare quel processo di «orientalismo introiettato» definito dallo storico dell'arte Stefano Chiodi nei termini di «un'adesione inconscia a un cliché preventivamente assimilato e rimosso», per il quale un'identità visiva poteva «essersi costituita in relazione dialettica con uno "sguardo dal di fuori" che l'ha definita e insieme espropriata della propria irriducibile differenza».[41]

NOTE

1. La storia delle campagne coloniali italiane è compresa nel frangente cronologico che va dal 1912, data di conclusione della guerra italo-turca, al 1942, quando le forze britanniche entrarono a Tripoli stabilendo nei territori dell'ormai ex colonia italiana una propria amministrazione di transizione. La Libia ottenne la totale indipendenza nel 1951 con la fondazione di una monarchia federale. Su questi temi si veda, tra gli altri, Gian Paolo Calchi Novati, *L'Africa d'Italia. Una storia coloniale e postcoloniale* (2011), Carocci Editore, Roma, 2019.
2. L'espressione "quarta sponda", coniata dal sociologo Robert (Roberto) Michels, era una definizione utilizzata dalla retorica nazionalista per indicare i territori africani che si affa ciavano aldilà del Mar Mediterraneo rispetto alla penisola italiana. L'espressione è tradizionalmente collegata al concetto liberale di un "imperialismo demografi o", cfr. Nicola Labanca, "The Embarrassment of Libya. History, Memory, and Politics in Contemporary Italy", *California Italian Studies*, n. 1, 2010, p. 2.
3. I genitori di Mario Schifano erano Giuseppe e Rosa Paganini, cfr. Giorgia Gastaldon, "Schifano, Mario", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 91, 2018, https://www.treccani.it/enciclopedia/mario-schifano_(Dizionario-Biografi o)/ (ultimo accesso 26/02/2025).
4. Monica De Bei in Luca Ronchi, *Mario Schifano. Una biografia*, Johan & Levi Editore, Milano, 2012, p. 258.
5. Fulvio Abbate in *ivi*, p. 256.
6. Gianluca Tagliamonte, "Mario Schifano e l'arte etrusco-italica", in Gianluca Tagliamonte e Maria Paola Guidobaldi (a cura di), *Etruschifano. Mario Schifano a Villa Giulia: un ritorno* (catalogo della mostra, Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, 13 dicembre 2018 - 10 marzo 2019), Ianieri Edizioni, Pescara, 2018, p. 24.
7. Giorgia Gastaldon, "Schifano, Mario", cit. «Durante la guerra siamo stati costretti a scappare e a venire in Italia, stavamo a Cinecittà, dentro gli studi cinematogra - ci trasformati in campi profughi. Poi ci hanno mandato a Trastevere, alla caserma Lamarmora, un altro campo profughi. Non ha mai studiato, non gli andava, ha ripetuto due volte la prima media, due volte la seconda e poi si è stufato. Nel '52 siamo tornati nei pressi di Cinecittà perché a mio padre avevano assegnato una casa», Francesco Schifano in Luca Ronchi, *Mario Schifano. Una biografia*, cit., p. 27. Sulla storia del campo profughi di Cinecittà si veda, in particolare, Marco Bertozzi, *Profughi a Cinecittà*, 52', Italia 2012.
8. Monica De Bei in Luca Ronchi, *Mario Schifano. Una biografia*, cit., p. 258.
9. Patrizia Audenino, "Memorie ferite: esuli e rimpatriati nell'Italia repubblicana", *Meridiana*, n. 86, 2016, p. 85.
10. Gianluca Tagliamonte, "Mario Schifano e l'arte etrusco-italica", in Gianluca Tagliamonte e Maria Paola Guidobaldi (a cura di), *Etruschifano. Mario Schifano a Villa Giulia: un ritorno*, cit., p. 31. «Il padre fu fatto prigioniero di guerra in America» Monica De Bei, in Luca Ronchi, *Mario Schifano. Una biografia*, cit., p. 258.
11. Gianluca Tagliamonte, "Gli Etruschi e la Pop Art italiana", in Giuseppe Della Fina (a cura di), *Gli Etruschi nella cultura e nell'immaginario del mondo moderno. Atti del XXIV Convegno internazionale di studi sulla storia e l'archeologia dell'Etruria*, Edizioni Quasar, Roma, 2017, pp. 386-387.
12. Gianluca Tagliamonte, "Mario Schifano e l'arte etrusco-italica", in Gianluca Tagliamonte e Maria Paola Guidobaldi (a cura di), *Etruschifano. Mario Schifano a Villa Giulia: un ritorno*, cit., p. 26.
13. Cfr. Giorgia Gastaldon, "Schifano, Mario", cit., e Giorgia Gastaldon, "Ileana Sonnabend e Mario Schifano: un epistolario, 1962-1963", *Storia dell'arte*, n. 140, gennaio-aprile 2015, pp. 148-176. Le informazioni sulla presenza di Schifano al museo di Villa Giulia sono deducibili dai documenti dell'Archivio della Soprintendenza alle Antichità dell'Etruria Meridionale, Roma II, Roma e in particolare la busta IV, 125, Mario Schifano.
14. Nicola Mattoscio, "Schifano tra luoghi e visioni", in Gianluca Tagliamonte e Maria Paola Guidobaldi (a cura di), *Etruschifano. Mario Schifano a Villa Giulia: un ritorno*, cit., p. 5.
15. Monica De Bei Schifano, "I was born at Leptis Magna 20-9-1934", in Archivio Mario Schifano e Associazione Blu-Bramante (a cura di), *Mario Schifano. Deserts* (catalogo mostra, Crotone, Museo archeologico di Capocolonna, 3 dicembre 2005 - 31 gennaio 2006), Museo archeologico di Capocolonna, Crotone, 2005, s.p.
16. David Lowenthal, *The Heritage Crusade and the Spoils of History* (1998), Cambridge University Press, Cambridge, 2006, in particolare pp. IX - XVIII.
17. Maurizio Calvesi, "Ricordi di una farfalla", *L'Espresso*, 22 Ottobre 1967. Cfr. anche [s.a.], *Autobiografia di una galleria. Lo Studio Marconi 1965-1992*, Studio Marconi, Milano, 2004, p. 31.
18. L'immagine dell'opera è accessibile online all'indirizzo: https://www.artforum.com/events/luxembourg-dayan-london-206682/.
19. Edward W. Said, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente* (1978), Giangiacomo Feltrinelli Editore, Mi-

lano, 2016, p. 11. Esiste a oggi un'ampia bibliografia sul tema dell'Orientalismo in pittura, tra cui si ricordano almeno i seguenti titoli: Linda Nochlin, "The Imaginary Orient", *Art in America*, vol. 71, n. 5, 1983, pp. 119-131, 187-191; Maria Grazia Messina, *Le muse d'oltremare: esotismo e primitivismo dell'arte contemporanea*, Einaudi, Torino, 1993; Rossana Bossaglia (a cura di), *Gli orientalisti italiani: cento anni di esotismo (1830-1940)* (catalogo della mostra, Torino, Palazzina di caccia di Stupinigi, 13 settembre 1998 - 6 gennaio 1999), Marsilio, Venezia, 1998.

20. Giorgia Gastaldon, *Schifano. Comunque, qualcos'altro. 1958-1964*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2021, in particolare pp. 129-149.

21. *Tutto. Schifano* (catalogo della mostra, Roma, Galleria Odyssia, marzo 1963), Galleria Odyssia, Roma, 1963.

22. Roland Barthes, "Lo scrittore in vacanza", in Roland Barthes, *Miti d'oggi* (1957), Lerici editori, Milano, 1962, pp. 25-28.

23. Aldo Berselli, "Balbo, Italo", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 5, 1963, https://www.treccani.it/enciclopedia/italo-balbo_(Dizionario-Biografi o)/ (ultimo accesso 28/02/2025). «In un primo tempo, [Balbo] aveva puntato di più sullo sviluppo turistico del paese che non su quello agricolo», Angelo Del Boca, *Gli italiani in Libia. Dal Fascismo a Gheddafi*, Editori Laterza, Roma-Bari, 1991, p. 275.

24. Italo Balbo, "La Litoranea: Opera Romana", *Libia*, n. 1, 12 marzo 1937, pp. 3-9.

25. Massimiliano Munzi, "Archeologia e guerra in Libia. Archeologi e militari nella guerra italo-turca e nella Seconda guerra mondiale", in Hédi Dridi e Antonella Mezzolani Andreose (a cura di), *Under Western Eyes. Approches occidentales de l'archéologie nord-africaine (XIXe-XXe siècles)*, BraDypUS Communicating Cultural Heritage, Bologna, 2016, p. 99.

26. Gian Paolo Calchi Novati, *L'Africa d'Italia. Una storia coloniale e postcoloniale* (2011), Carocci Editore, Roma, 2019, p. 193.

27. Simona Berhe, "Un impero di carte: l'immagine della Libia nelle riviste turistiche *Le vie d'Italia* e *Libia*", *Clio@Themis. Revue électronique d'histoire du droit*, n. 12, 2017, p. 2.

28. *Ivi*, pp. 1-18.

29. «L'autostrada da Tripoli a Gadámes rappresenta certo la più bella via di penetrazione turistica nella nostra Colonia Mediterranea, né fa rimpiangere quello che va forse perdendosi dell'aspetto romantico e del lato un po' avventuroso, ma non troppo agevole, del percorso desertico o semidesertico, mentre, per compenso, si moltiplicano le possibilità commerciali e turistiche di tutta la zona», cfr. Maria A. Loschi, "L'autostrada del deserto libico", *Le Vie d'Italia. Rivista mensile del Touring club italiano*, agosto 1936, pp. 529-537, ora in Simona Berhe, "Un impero di carte: l'immagine della Libia nelle riviste turistiche *Le vie d'Italia* e *Libia*", cit., p. 3.

30. «In short, the spirit of "Tripoli, beautiful land of love" overcame every criticism, and Libya, for Italians, represented simultaneously both Black Africa and the Orient», Nicola Labanca, "The Embarrassment of Libya. History, Memory, and Politics in Contemporary Italy", *California Italian Studies*, n. 1, 2010, p. 3.

31. *Libia*, n. 4, luglio 1937, s.p.

32. *Libia*, n. 4, aprile 1938, s.p.

33. «Alla fine della guerra 60.000 erano i metri di negativo girati in Africa orientale, 18 i documentari, oltre ai vari servizi dei cinegiornali, 7.000 i negativi di fotografie diffuse in 350.000 esemplari», Chiara Ottaviano, "Coloniali. I documentari Luce e la *Settimana INCOM*", *Zapruder*, n. 23, 2008, p. 11.

34. *Tripoli figlia d'Italia*, b/n muro, 08:31, Istituto Nazionale Luce, 1925-1926, codice filma o M006503, https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000051430/1/-3.html?startPage=0&jsonVal={%22jsonVal%22:{%22query%22:[%22libia%22],%22fieldDate%22:%22dataNormal%22,%22_perPage%22:20}} (ultimo accesso 20/07/2024).

35. *Il trionfale viaggio di S. E. Mussolini in Tripolitania* (1926), b/n muro, 31:18, Istituto Nazionale Luce, 1926, codice filma o M022107, https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000095973/1/-3008.html?startPage=0&jsonVal={%22jsonVal%22:{%22query%22:[%22homs%22],%22fieldDa e%22:%22dataNormal%22,%22_perPage%22:20}} (ultimo accesso 20/07/2024).

36. Chiara Ottaviano, "Riprese coloniali. I documentari Luce e la Settimana *INCOM*", cit., pp. 11-12.

37. Mario Tobino, *Il deserto della Libia* (1952), Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1973, p. 54.

38. *Ivi*, p. 186.

39. *Ivi*, p. 61.

40. *Ivi*, p. 101.

41. Stefano Chiodi, *Genius Loci. Anatomia di un mito italiano*, Quodlibet, Macerata, 2021, p. 31.

Bruna Polimeni. Immagini di resistenza culturale*

GIULIA RICOZZI

Bruna Polimeni è una fotografa italiana nata a Genova il 14 luglio 1934 e trasferitasi a Roma nel 1962: qui inizia a dedicarsi professionalmente alla fotografia, concentrandosi per lo più su eventi politici legati ai partiti di sinistra, soprattutto il Partito Comunista Italiano, e a temi sociali. Sette anni dopo il trasferimento a Roma, Polimeni si reca a Khartoum, in Sudan, come inviata della rivista *Mondo Nuovo*, per seguire la Conferenza internazionale a supporto dei popoli delle colonie portoghesi e dell'Africa meridionale, tenutasi tra il 18 e il 20 gennaio.[1]

In occasione di questo incontro internazionale, durante il quale i movimenti afferenti alla Conferenza delle organizzazioni nazionaliste delle colonie portoghesi (CONCP) vennero riconosciuti come unici legittimi movimenti di liberazione dei propri Paesi, Polimeni viene in contatto con alcuni leader indipendentisti delle colonie portoghesi in Africa, tra cui Amílcar Lopes da Costa Cabral (1924-1973), rappresentante della Guinea Bissau. Quest'ultimo era nato nell'allora Guinea portoghese da genitori di Capo Verde e, dopo aver maturato idee di dissenso contro il regime lusitano durante gli studi a Lisbona, aveva fondato nel 1956 il Partito Africano per l'Indipendenza della Guinea e di Capo Verde (PAIGC) insieme a suo fratello Luis (1931-2009).[2]

L'obiettivo principale delle azioni del Partito fondato da Cabral era l'attuazione di un processo di decolonizzazione radicale, a cui il leader dedica non solo diversi discorsi pronunciati in occasione di eventi politici tra gli anni Cinquanta e Settanta, ma anche vari saggi pubblicati negli stessi anni.[3] Le teorie politiche rivoluzionarie di Cabral affidano alla cul-

tura un ruolo centrale nel programma di decolonizzazione e auspicano un racconto diffuso della lotta per l'indipendenza, per cui risultava fondamentale la collaborazione di giornalisti e reporter provenienti da Paesi esteri, tra cui l'Italia. Proprio durante la conferenza del gennaio 1969 a Khartoum, Cabral parlerà dello sviluppo delle nuove strutture sociali guineane e capoverdiane al giornalista italiano Bruno Crimi (1940-2006), che nel 1970 pubblicherà il libro *Guinea Bissau. Una rivoluzione africana*: un reportage sulle azioni del PAIGC, con fotografie di Uliano Lucas. Le immagini scattate dal fotografo nel 1969, nel fronte nord dei territori in lotta, ben rendono l'idea della società che si va sviluppando nei territori liberati, attraverso la lotta armata e la valorizzazione di una cultura nazionale che funga da collante per il tessuto sociale di Guinea Bissau e Capo Verde. Come scrive Crimi:

> Nel corso di un incontro che avevo avuto alla fine di gennaio del 1969 a Khartoum con Amilcar Cabral, il segretario del PAIGC parlando dello sviluppo della lotta in Guinea aveva posto particolarmente l'accento più che sugli aspetti militari del conflitto, su quello che egli aveva definito "lo sviluppo di una nuova società della foresta".[4]

Sebbene Polimeni conosca Cabral già nel 1969 a Khartoum, come il collega Crimi, è il 1970 l'anno fondamentale nei rapporti tra la fotografa e il leader del PAIGC. Tra il 27 e il 29 giugno di quell'anno si tiene a Roma la Conferenza internazionale di solidarietà con i popoli delle colonie portoghesi. Questo evento è da considerare in diretta continuità con l'incontro di Khartoum per la costruzione di alleanze internazionali; delegati da sessantaquattro Paesi si riunirono non a caso in Italia: questa era, infatti, ufficialmente alleata del Portogallo, eppure era anche uno dei Paesi europei con una maggior presenza di simpatizzanti della causa anticolonialista. A Roma erano presenti diversi politici della sinistra italiana, soprattutto del Partito Socialista Italiano di Unità Proletaria, come Lucio Mario Luzzato (1913-1986), e i leader dei tre principali movimenti indipendentisti delle colonie portoghesi in Africa: Cabral per Guinea Bissau e Capo Verde, Agostinho Neto (1922-1979), fondatore del Movimento Popolare di Liberazione per l'Angola (MPLA), e Marcelino Dos Santos (1929-2020), esponente del Fronte di Liberazione del Mozambico (FRELIMO).

Polimeni partecipa alla conferenza e fotografa gli eventi collegati ai lavori: le immagini prodotte in quell'occasione sono conservate presso il Fondo Bruna Polimeni, donato alla Fondazione Lelio e Lisli Basso di Roma tra il 2012 e il 2015 e il cui inventario è stato curato da Simona Luciani.[5] Durante la conferenza romana, Cabral invita la fotografa, che all'epoca firmava i propri scatti con il cognome da sposata Amico, nei territori liberati della Guinea Bissau per realizzare un reportage e diffondere le immagini della lotta di liberazione sulle testate italiane ed europee con cui collaborava; Polimeni accetta l'invito e l'anno seguente si reca per la prima volta nei territori liberati.

La fotografa entra, quindi, attivamente nel programma di sensibilizzazione dell'opinione pubblica dei Paesi esteri, fortemente caldeggiata

da Cabral e dalla CONCP. La conferenza di Roma e il decisivo incontro dei leader di PAIGC, MPLA e FRELIMO con papa Paolo VI, avvenuto il primo luglio 1970 grazie all'intermediazione di Marcella Glisenti e Marisa Rodano (1921-2023), assunsero un ruolo decisivo nella propaganda estera dei movimenti di liberazione.[6] Polimeni fotografa diversi partecipanti alla conferenza, sia durante gli incontri principali nel Palazzo dei Congressi all'EUR, sia nelle iniziative correlate, svoltesi altrove. Più volte troviamo ritratti Cabral e Dos Santos, impegnati in incontri ufficiali, così come in situazioni informali al margine di questi: la fotografa si concentra sui volti dei leader, non isolandone la figura, ma mantenendola spesso al centro dell'inquadratura, soprattutto quando i protagonisti hanno la parola. Polimeni è, comunque, interessata anche a riprendere momenti di passaggio, di transizione, tra le diverse sedute della Conferenza: segue gli spostamenti dei partecipanti, li fotografa mentre prendono posizione o si salutano; è così che abbiamo fotografie dal carattere più informale, come quelle che ritraggono i tre leader indipendentisti fermi a parlare fuori dalla sede romana del PSIUP[7], mentre nell'inquadratura entrano macchine e passanti. Polimeni sa bene come far emergere le figure pivotali dell'incontro, avvicinandosi a loro con l'obiettivo, ma include nel suo lavoro di reportage tutta una serie di scatti che collocano quelle stesse figure nella specifica realtà della Roma del tempo.

In alcune fotografie realizzate in quei giorni compare, inoltre, Francisca Lucas Pereira Gomes, infermiera ed esponente di spicco del PAIGC: quest'ultima viene ritratta mentre è impegnata in conversazioni con Cabral o attenta ad ascoltare i relatori di turno. Dalle note con cui sono archiviate le fotografie presso la Fondazione Basso, sappiamo che Pereira era allora membro del Consiglio Supremo di lotta e responsabile del settore Affari Sociali del PAIGC; sebbene Polimeni la fotografi in più occasioni e, quindi, una visione complessiva delle immagini realizzate alla Conferenza lasci intendere l'interesse per Pereira, se non fosse per le note allegate alle fotografie la centralità e la specifica importanza della politica guineense non si evincerebbe. L'obiettivo fotografico di Polimeni lascia intendere, comunque, una vicinanza particolare tra Pereira e Cabral, come è evidente in una foto in cui quest'ultimo si gira per dire qualcosa all'orecchio della collega: il volto del leader non è visibile, il suo busto è proteso all'indietro verso Pereira, che si china per ascoltarlo, prendendo così il centro dell'inquadratura e mantenendo una posizione "predominante", almeno spazialmente, rispetto al leader [fig. 1].

Nelle immagini di Polimeni compaiono anche politici italiani, soprattutto Luzzato, che in diverse occasioni è seduto a fianco di Cabral. Tra le immagini degli incontri conviviali e i momenti di pausa dai lavori, sono interessanti quelle scattate nell'atrio del Palazzo dei Congressi: in alcune di queste possiamo notare l'allestimento degli spazi con pannelli espositivi su cui sono affissi esempi di produzione grafica e fotografie dei Paesi partecipanti. In un'immagine specifica, intravediamo sullo sfondo un manifesto politico del 1969 realizzato dall'Associazione Movimenti



1.
Bruna Polimeni, *Amilcar Cabral (PAIGC) e Francisca Pereira (membro del Consiglio Supremo di lotta e responsabile del settore Affari Sociali, PAIGC). Roma, 27-29 giugno 1970*, 1970.

Courtesy of Fondazione Lelio e Lisli Basso Onlus.

Africani di Liberazione (ARMAL) e dal PSIUP, con fotografie di Augusta Conchiglia. Quest'ultima aveva realizzato nel 1968 un reportage sulla guerra di liberazione in Angola, da cui nacque un volume l'anno successivo, intitolato *Guerra di popolo in Angola*.[8] Le due fotografe italiane, inoltre, collaboreranno, come responsabili delle immagini fotografiche, nella redazione della rivista francese *Afrique Asie* dall'ottobre del 1972, sebbene i loro lavori fossero stati pubblicati sulla rivista già precedentemente.[9]

Le fotografie del primo fondamentale viaggio di Polimeni in Guinea Bissau del 1971 sono conservate, come quelle della conferenza del 1970, presso la Fondazione Basso. Per meglio comprendere le modalità con cui le immagini agiscano come racconto visivo e fotografico delle teorie di Cabral, è opportuno parlare brevemente di queste ultime. Polimeni, infatti, assume un ruolo di tramite tra l'opinione pubblica italiana ed europea e la politica del PAIGC, tanto da rimanere un'interlocutrice privilegiata del partito anche dopo la proclamazione unilaterale di indipendenza della Guinea Bissau (1973). Partendo dalle radici del pensiero cabralista, potremmo arrivare quindi a concludere che le fotografie realizzate da Polimeni sono rappresentative della cultura dei territori liberati. A tale scopo, è necessario ricordare che il colonialismo portoghese era stato caratterizzato dalla politica dell'assimilazione: la popolazione delle "regioni d'oltremare", termine con il quale il regime di António de Oliveira Salazar (1889-1970) definiva le proprie colonie in Africa, era divisa principalmente tra indigeni e assimilati, ovvero coloro che, una volta appresa la lingua portoghese, raggiungevano una posizione sociale ed economica elevata, assimilandosi allo stile di vita del colonizzatore. Cabral, nei propri scritti, sottolinea come il Portogallo avesse cercato di piegare la volontà dei popoli colonizzati, annullando le strutture sociali

ed economiche autoctone e dimostrando disprezzo per le civiltà africane: repressa, perseguitata, umiliata, tradita da un certo numero di categorie sociali compromesse con lo straniero, rifugiata nei villaggi, nelle foreste e nello spirito di generazioni vittime di dominazione, la cultura sopravvive a tutte le tempeste per riprendere, grazie alla lotta di liberazione, tutta la sua facoltà di sviluppo.[10]

La cultura diventa, quindi, per Cabral mezzo e prodotto, nonché obiettivo, della lotta di liberazione nazionale. La resistenza può essere, secondo le sue teorie, culturale, politica, economica e armata:[11] la prima tipologia, necessaria per contrastare l'alienazione assimilazionista, doveva far riscoprire a guineensi e capoverdiani, nonché ai Paesi esteri, la dignità dei valori culturali africani. Una volta riscoperti il proprio ruolo nella storia e la propria cultura, la liberazione dell'individuo avrebbe coinciso con quella collettiva. Proprio quest'ultima dimensione, quella comunitaria, viene ritratta da Polimeni nelle immagini che mostrano assemblee e incontri nei villaggi, spesso con esponenti del Partito. Le fotografie realizzate da Polimeni, quindi, contribuiscono al consolidamento dell'identità visiva della popolazione dei territori liberati e, in futuro, della Guinea Bissau; le immagini in questione, forse anche più di quelle di Lucas, si concentrano sulla dimensione comunitaria locale e ne trasmettono un'immagine positiva.

Ne è un esempio uno scatto in cui Polimeni ritrae dei giovani di un villaggio delle zone liberate: i soggetti sono in piedi di fronte all'obiettivo, alcuni lo guardano direttamente, quasi come fossero schierati, mentre alzano in alto i pugni chiusi in segno di lotta. Nella fascia superiore dell'immagine intravediamo gli alberi che circondano i ragazzi e che, visivamente, ci riportano alla foresta, mentre il posizionamento e l'atteggiamento dei protagonisti trasmette decisione e unione, elementi

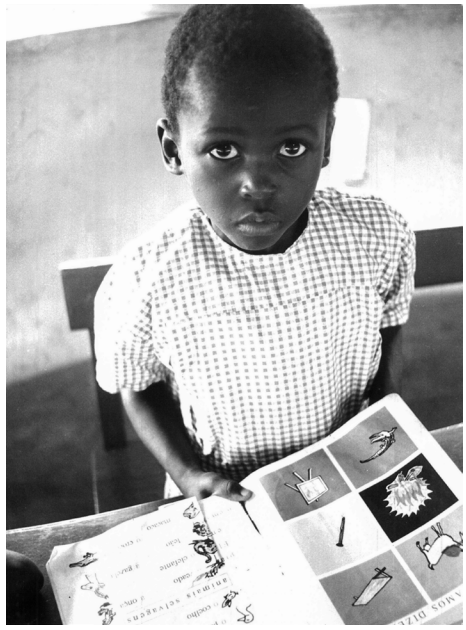


2.
Bruna Polimeni, *Ragazzi in un villaggio delle zone liberate*, 1971. Courtesy of Fondazione Lelio e Lisli Basso Onlus.

cardine della politica del PAIGC [fig. 2]. Guardando immagini come questa, tornano alla mente le parole di Crimi, che abbiamo già citato, sulla costruzione di una nuova società nella foresta. Cabral viene fotografato da Polimeni più volte in occasione di visite a villaggi e scuole pilota, fondate dal PAIGC nei territori liberati e a Conakry, capitale della Guinea, dove il partito aveva la sua sede operativa.[12] Queste fotografie assumono una funzione illustrativa nei confronti delle raccomandazioni di Cabral sulla presenza del Partito sul territorio, necessaria per ottemperare al difficile compito di trovare un equilibrio armonico in un tessuto sociale eterogeneo. È in questo discorso sociopolitico che si inseriscono immagini come quella in cui Pedro Verona Rodrigues Pires, tra i fondatori del PAIGC, è ritratto in occasione di una visita nei territori liberati, mentre è intento ad ascoltare il proprio interlocutore.[13]

Centrale nella politica di "re-africanizzazione" teorizzata da Cabral e attuata dal Partito era la campagna di alfabetizzazione del popolo, necessaria per la democratizzazione dell'educazione.[14] Per questo motivo il PAIGC si dedicò fin da subito all'apertura di scuole, alla pubblicazione di testi didattici e alla formazione di insegnanti. Il leader stesso del movimento, infatti, aveva potuto ricevere un'educazione superiore solo grazie a una borsa di studio, che nel 1945 gli aveva permesso di ricevere una formazione agraria a Lisbona: il suo percorso era esemplare dell'elitarismo dell'educazione, caposaldo della politica portoghese e funzionale alla fidelizzazione degli assimilati. Le fotografie di scuole e attività didattiche, sia teoriche che pratiche, nonché dei pasti collettivi degli studenti, rappresentano un numero considerevole di quelle conservate presso la Fondazione Basso; dalle note alle immagini della stessa Polimeni, veniamo a conoscenza di alcuni dettagli organizzativi, come il fatto che nelle scuole del PAIGC esisteva un sistema di rotazione dei turni di pulizia e cucina per i ragazzi e le ragazze. In uno degli scatti realizzati nelle scuole ci troviamo di fronte lo sguardo diretto e, forse, perplesso o incuriosito di un bambino, che tiene in mano un libro aperto; la figura prende il centro dell'immagine e il suo sguardo interroga direttamente il fruitore, come aveva evidentemente fatto con l'obiettivo fotografico di Polimeni [fig. 3].

Nella vita di Cabral, il periodo degli studi era stato fondamentale per la maturazione delle idee rivoluzionarie: a Lisbona collaborerà al bollettino della *Casa dos Estudantes do Império* (CEI), *Mensagem*, il cui obiettivo era la valorizzazione delle lingue, della danza, della letteratura e della musica dei Paesi di origine degli studenti. Proprio le diverse espressioni culturali autoctone sono valorizzate dalle scuole del PAIGC, seguendo le linee guida dettate dal suo leader: «noi dobbiamo, partendo dall'amore per la nostra terra, e per il nostro popolo, partendo dall'amore per il nostro Partito, sviluppare le nostre danze, le nostre canzoni, le nostre musiche, fare teatri, addirittura acrobazie, imitazioni, ecc».[15] Le attività coreutiche all'interno degli ambienti scolastici, così come gli altri elementi delle teorie cabraliste, sono immortalate da Polimeni in immagini di lezioni di musica e dimostrazioni di danze realizzate all'aperto dagli studenti.



3.
Bruna Polimeni, *Bambino in una delle scuole del PAIGC*, 1971.

Courtesy of Fondazione Lelio e Lisli Basso Onlus

La lotta armata diventa, in questo percorso di formazione dell'identità nazionale, mezzo necessario per l'espressione della cultura dei popoli, che avrebbero così potuto attuare un «rinascimento culturale»:[16] una volta ottenuta l'indipendenza, la cultura stessa sarebbe rimasta quale arma di difesa della propria identità. Polimeni fotografa anche combattenti armati, soprattutto durante incontri con Cabral, sebbene nel proprio reportage la dimensione della lotta armata sembri occupare una fetta minore della totalità degli scatti. Catarina Laranjeiro osserva come le immagini dei combattenti guineensi, che nella maggior parte dei casi erano realizzate da reporter stranieri, corrispondevano alla volontà di veicolare un'immagine di questi carica di dignità eroica: «The combatants were represented as righteous warriors and not the barbaric terrorists described by colonial propaganda. In order to propagate this iconographic message, the combatants were not usually portrayed performing any military or paramilitary activities [...] ».[17] È, quindi, in questa dinamica di rappresentazione positiva che si immettono le immagini di Polimeni. Nella sua produzione, un ruolo importante assumono i ritratti dei leader: la fotografa ne realizza molti di Cabral, come abbiamo detto, alcuni dei quali verranno utilizzati dal PAIGC per scopi propagandistici.

Una famosa fotografia del politico deriva, in realtà, da un'immagine più ampia, che lo rappresenta in visita a dei campi di manioca: la sua figura, tagliata e isolata, viene utilizzata, ad esempio, su un monumento dedicatogli dopo la morte avvenuta nel 1973, anno in cui Polimeni torna in Guinea Bissau per testimoniare l'indipendenza del Paese.[18] Lo stesso

scatto, tra l'altro, è stato utilizzato, insieme ad altre fotografie della reporter, nel numero del 4 dicembre 1984 della rivista guineense *No Pintcha*, il quale però non cita l'autrice. Questa immagine è stata anche scelta per il manifesto della mostra fotografica di Polimeni del gennaio 2005, organizzata dalla Fondazione Basso e dedicata a Cabral. Nel fondo Polimeni sono conservati anche dei manifesti politici, alcuni dei quali utilizzano proprio fotografie della reporter italiana, come nel caso di quello datato 1980 con Aristides Maria Pereira (1923-2011), Presidente della Repubblica di Capo Verde dal 1975 al 1991. Quello di Polimeni, quindi, non è un semplice reportage di informazione, ma un vero e proprio bacino di immagini a cui la politica guineense ha negli anni attinto, facendo sì che le fotografie venissero investite di un significato prettamente politico e assumessero, in alcuni casi, il ruolo di immagini ufficiali di alcuni leader.

Il lavoro di Polimeni, così tanto legato alle teorie di Cabral, diventa esempio di recezione di una cultura altra, la quale non viene definita, ma raccontata dalla fotografa: la liberazione nazionale è un "atto di cultura", per la natura stessa dell'impianto teorico che ne è alla base.[19] Polimeni diventa testimone delle attività del PAIGC per il rinascimento culturale auspicato da Cabral. In uno scritto del 1969 di quest'ultimo, intitolato *Resistenza culturale*, leggiamo: dobbiamo essere capaci di fare una grande propaganda della nostra resistenza, anche questo è un atto di cultura. Con tutti i mezzi di cui disponiamo. È per questo che una delle maggiori vittorie del nostro Partito è Radio Libertação, il nostro giornale, la nostra stampa e la nostra informazione dentro e fuori la nostra terra.[20]

Non solo la fotografa ha personalmente sposato la causa del PAIGC, tanto da continuare ad avere rapporti con le autorità guineensi e capoverdiane dopo il 1971, ma un ruolo importante lo ha avuto la natura dello stesso mezzo fotografico. Come ricorda Laranjeiro, nel saggio già citato: «Photographs [...] play a crucial role in managing and constructing historical processes».[21] L'importanza del lavoro di Polimeni per la narrazione della lotta di indipendenza delle ex colonie portoghesi viene ricordata anche da Filomeno Lopes nel libro *Amìlcar Cabral. Un ponte fra Italia e Africa*, il quale sostiene che è da attribuire all'attuale situazione di crisi vissuta dalla Guinea Bissau il mancato annoveramento di alleati come Polimeni tra i «combattent[i] della patria, e quindi antenat[i] delle nazioni».[22]

Concludendo, potremmo inserire il racconto fotografico della reporter italiana in un'ideale storia delle "incursioni" dei fotografi europei nella costruzione dell'identità visiva e fotografica delle popolazioni africane. Christina Twomey, nel saggio *Severed hands: authenticating atrocity in the Congo 1904-191*, commenta così la testimonianza fotografica dei missionari europei sulle atrocità del colonialismo belga: «Congo photographs [...] can be viewed as an initial act of collaboration between missionaries and Africans, in which missionaries reserved for themselves the right to speak on behalf of their subjects».[23] Nel caso di Polimeni, non è una missionaria a realizzare le immagini, ma una professionista della

macchina fotografica, invitata dal leader di un movimento di liberazione nazionale e ospite, guidata, dello stesso. Il suo lavoro è considerabile, quindi, un passo avanti nel rapporto, spesso predatorio, tra la macchina fotografica e il corpo nero. Nelle sue fotografie, i soggetti mantengono la propria autonomia: la fotografa non si impone su di loro, ma li segue, con particolare riguardo per i leader.

Mark Sealy, citando la stessa Twomey, osserva che gli studi sulla fotografia europea del continente africano si sono troppo spesso concentrati sul soggetto produttore, più che sul soggetto ritratto e conclude: «Africa as a visual place has predominantly been authored from outside or from positions of white authority».[24] La vera natura del lavoro di Polimeni viene alla luce indagandone, come suggerisce di fare Sealy, l'obiettivo e concentrandoci su questo più che sulla figura dell'autrice. Lo scopo delle sue fotografie era testimoniare la politica e le iniziative del PAIGC e del suo leader: gli scatti di Polimeni devono contribuire alla diffusione delle immagini di resistenza culturale. Ad esempio, le fotografie di Cabral insieme ai bambini non solo raccontano dell'importanza che i piccoli cittadini assumono nelle teorie del politico, ma in alcuni casi illustrano alcune sue citazioni, negli anni assurte al ruolo di slogan.[25] L'obiettivo di queste fotografie viene portato avanti tramite la diffusione su testate politiche europee e africane, come *Unità operaia*, *Afrique Asie* e *La victoire est certain*, ma anche su riviste di stampo femminista come *Noi Donne*.[26] Alla luce di quanto considerato, assume, quindi, particolare significato la volontà della fotografa di non rilasciare interviste riguardo il proprio operato: le sue immagini parlano per lei.

NOTE

* Questo intervento si pone in continuità con il lavoro svolto dall'unità di ricerca della Sapienza Università di Roma (responsabile unità locale: Raffaella erna) del PRIN 2020 Fotografia femminista italiana. Politiche identitarie e strategie di genere (P.I.: Federica Muzzarelli, Università di Bologna).

1. La Conferenza, a cui parteciparono 200 delegazioni da cinquantaquattro Paesi, è riconosciuta come uno dei momenti centrali nella costruzione della rete di alleanze internazionali dei movimenti rivoluzionari; fu sponsorizzata dall'Organizzazione di solidarietà popolare afro-asiatica (AAPSO) e dal Consiglio Mondiale per la Pace (WPC). L'AAPSO è un'organizzazione la cui storia è legata alla politica internazionale sovietica: su questo fatto si basarono le critiche alla conferenza, mosse da movimenti di indipendenza non legati alla CONCP. A tale riguardo è interessante un documento congiunto (*Joint Statement on the AAPSO Karthoum Conference*), rilasciato da Congresso Panafricano del Sudafrica (PAC), Unione Nazionale Africana di Zimbabwe (ZANU), Unione Nazionale per l'Indipendenza Totale dell'Angola (UNITA) e Comitato Rivoluzionario del Mozambico (COREMO), in cui queste organizzazioni lamentano la propria esclusione dall'evento, come conseguenza degli atteggiamenti divisivi da loro ravvisati nell'operato dell'AAPSO. Sul tema si veda: Corrado Tornimbeni, "The CONCP in Southern Africa and the OAU's Liberation Committee: Settling Internal Disputes for the Independence of Angola and Mozambique", *Journal of Southern African Studies*, n. 6, novembre 2022, pp. 1099-1117.
2. Luís Severino de Almeida Cabral è stato un politico guineense: dopo l'indipendenza proclamata unilateralmente dalla Guinea Bissau nel 1973, è stato eletto primo Presidente del Paese ed è rimasto in carica fino al colpo di Stato del novembre 1980, guidato da João Bernardo Vieira (1939-2009).

3. Alcuni dei discorsi e dei testi di Cabral, come *La verità sulle colonie africane del Portogallo* (1960), *Resistenza culturale* (1969) e *Liberazione nazionale e cultura* (1970), sono stati tradotti da Livia Apa e raccolti in volume (Amílcar Cabral, *Per una rivoluzione africana. Il ruolo della cultura nella lotta per l'indipendenza*, Ombre corte, Verona, 2019).
4. Bruno Crimi, *Guinea Bissau. Una rivoluzione africana*, Vangelista, Milano, 1970.
5. Il fondo Polimeni è stato dichiarato di notevole interesse culturale dalla Soprintendenza archivistica per il Lazio nel 2014, provvedimento che ha subito un'integrazione nel 2016, a seguito dei versamenti successivi alla prima notifi a. Il materiale comprende negativi, provini, diapositive e stampe, insieme a documentazione cartacea di diversa natura, tra cui manifesti politici murali.
6. Marcella Glisenti, giornalista e direttrice della libreria romana Paesi Nuovi, è la persona che ha comunicato ufficialme e a Cabral, durante i lavori della conferenza di Roma, l'accettazione della richiesta di incontro da parte del Vaticano; Glisenti partecipò allo stesso, come accompagnatrice dei tre leader africani. Marisa Rodano, politica legata al Partito Comunista Italiano, è stata un'altra fi ura fondamentale per l'ottenimento dell'udienza (Vincenzo Russo, *La Resistenza continua. Il colonialismo portoghese, le lotte di liberazione e gli intellettuali italiani*, Meltemi, Milano, 2020, pp. 128-129).
7. La sede del PSIUP si trovava in Via della Vite 13.
8. Augusta Conchiglia, *Guerra di popolo in Angola*, Roma, Lerici, 1969.
9. Nel Fondo Polimeni in Fondazione Basso, un fascicolo è dedicato proprio alla lotta per l'indipendenza angolana dell'MPLA: a testimoniare l'interesse della fotografa per le vicende politiche del Paese, troviamo materiale editoriale di propaganda, così come alcuni numeri della rivista *Africasia*, titolo con il quale *Afrique Asie* venne distribuita fino al 1972
10. Amílcar Cabral, *Per una rivoluzione africana. Il ruolo della cultura nella lotta per l'indipendenza*, cit., p. 74.
11. *Ivi*, p. 48.
12. Sónia Vaz Borges, "On the Space of Imaginations and the Space of Memories: Remembering the Conakry PAIGC Headquarters", *The Funambulist*, n. 21, gennaio-febbraio 2019, pp. 20-23.
13. Pires è stato Primo Ministro della Repubblica di Capo Verde dal 1975 al 1981; ha svolto un secondo mandato fino al 1991, per poi diventare Presidente della Repubblica tra il 2001 e il 2011.
14. La "re-africanizzazione" viene descritta da Cabral come «una riconversione degli spiriti, delle mentalità per la loro vera integrazione nel movimento di liberazione» (Amílcar Cabral, *Per una rivoluzione africana. Il ruolo della cultura nella lotta per l'indipendenza*, cit., p. 55).
15. Amílcar Cabral, *Per una rivoluzione africana. Il ruolo della cultura nella lotta per l'indipendenza*, cit., 2019, p. 101.
16. *Ivi*, p. 72.
17. Catarina Laranjeiro, "Colonial War/Liberation Struggle in Guinea Bissau: From Personal Photographs to Public Silences", in Filipa Lowndes Vicente, Afonso Dias Ramos (a cura di), *Photography in Portuguese Colonial Africa, 1860-1975*, Springer, Cham, 2023, p. 377.
18. Il monumento in questione era situato nella ex caserma portoghese di Guilendje, presa dalle Forze Armate Popolari del PAIGC nell'agosto del 1973, circa un mese prima della dichiarazione unilaterale di indipendenza avvenuta il 24 settembre. Uno scatto subito precedente a quello conservato presso la Fondazione Basso, in cui la bandiera non è ancora stata issata, è pubblicato nel numero di agosto-ottobre 1973 della rivista *La victoire est certaine Bulletin d'information édité par le Mouvement Populaire de Liberation de l'Angola MPLA*; sebbene i crediti non siano riportati, è verosimile che l'immagine sia da attribuire a Polimeni, tanto che il numero della rivista è conservato nel suo fondo archivistico.
19. Amílcar Cabral, *Per una rivoluzione africana. Il ruolo della cultura nella lotta per l'indipendenza*, cit., p. 85.
20. *Ivi*, p. 110.
21. Catarina Laranjeiro, "Colonial War/Liberation Struggle in Guinea Bissau: From Personal Photographs to Public Silences", cit., p. 371.
22. Filomeno Lopes, *Amílcar Cabral. Un ponte fra Italia e Africa*, Castelvecchi, Roma, 2024, p. 177.
23. Christina Twomey, "Severed hands: authenticating atrocity in the Congo 1904-1913", in Geoff ey Batchen et al. (a cura di), *Picturing Atrocity: Photography in Crisis*, Reaktion Books, London, 2012, p. 48.
24. Mark Sealy, *Decolonising the Camera: Photography in Racial Time*, Lawrence & Wishart, London, 2019, p. 61.
25. Un esempio è una fotografia del 1971, che riprende una frase di Cabral affi a a un muro, che descrive i bambini come fiori e ragione della l tta di indipendenza.
26. *Unità Operaia*, ad esempio, utilizza diverse fotografie di Polimeni, non riportandone i crediti, per un dossier sulla Guinea Bissau del numero di marzo-aprile 1973 (Aldo Nobile, "Guinea un Vietnam sconosciuto nel cuore dell'Africa", *Unità operaia*, n. 3, marzo-aprile 1973, pp. 19-30). Per quanto riguarda, invece, *Noi Donne*, di cui Polimeni è una collaboratrice ricorrente, le immagini delle donne guineiane vengono utilizzate per alcuni servizi tra il 1979 e il 1980.

Africa andata e ritorno. Salvatore Fiume e le pitture rupestri nella valle di Babile

ELENA CADAMURO

Del modo in cui l'Italia ha guardato all'Africa negli anni degli imperi e delle colonie, la storiografia ha detto molto.[1] Al contrario, risulta più limitata la produzione scientifica relativa al periodo successivo, segnato da nuove forme di relazione tra Italia e aree, in passato, oggetto di mire espansionistiche.[2] In questo quadro, l'attenzione rivolta alla produzione artistica appare ancora più marginale: con alle spalle gli imperi che tanto avevano favorito l'interesse per le allora cosiddette "arti primitive",[3] in pochi si sono chiesti se e in che modo le nuove forme di prossimità avessero portato a una trasformazione nello sguardo verso il continente africano e, nello specifico, avessero contribuito all'introduzione di nuovi paradigmi rappresentativi.[4]

La figura di Salvatore Fiume (Comiso, 23 ottobre 1915-Milano, 3 giugno 1997) costituisce un caso significativo attraverso cui esplorare questo campo ancora poco indagato. Attivo nel secondo dopoguerra con una produzione vasta e multiforme — dalla scrittura[5] alla scenografia, passando per la pittura, la scultura e i progetti architettonici — Fiume seguì nel corso della sua lunga carriera un percorso autonomo, sfuggendo a una collocazione netta all'interno delle principali correnti artistiche coeve. Si trattò di una via solitaria, ma non per questo priva di attenzione al rapporto con il pubblico, che in taluni casi è stata definita come «anticonformista»,[6] e che, in altri, ha sollecitato l'elaborazione di nuove categorie interpretative volte a descrivere il suo impegno in campo artistico. Ne è un esempio il tentativo del critico Enrico Brenna che, ritenendo inadeguate quelle di surrealista o metafisico, propose di utilizzare la categoria di «mitico».[7] Il richiamo a un elemento arcaico come la mitologia

poteva infatti risultare efficace nel descrivere la ricerca di un linguaggio archetipico che caratterizzò gran parte del lavoro di Fiume, segnato da una figuratività non di rado interpretata dalla critica come tradizione e anacronismo, in cui si intrecciavano una forte fascinazione per le figure femminili, per il viaggio e per gli spazi "esotici" delle aree extra-europee.

È a partire da questo ultimo aspetto che si innesta l'interesse per il caso di Fiume nell'ambito di un'analisi rivolta alle trasformazioni dello sguardo, in campo artistico, verso il continente africano, e all'introduzione di nuovi paradigmi rappresentativi in Italia negli anni delle decolonizzazioni e delle indipendenze.

Sebbene Salvatore Fiume abbia ricevuto nel tempo una limitata attenzione da parte degli studi storico-artistici, tra i pochi contributi emersi spicca la recente ricerca condotta da Helena Cantone sul suo repertorio africano.[8] Da essa, la figura di Fiume emerge come quella di un artista-viaggiatore, attraverso cui è possibile leggere tanto il progressivo affermarsi, in Italia, di un'immagine dell'Africa complessa e composita — in cui viene riconosciuta l'*agency* dei soggetti e ridimensionato lo sguardo coloniale — quanto l'emergere di nuovi canoni e strategie iconografiche, sull'onda dei contatti con i movimenti della Negritudine e del Panafricanismo.

Secondo Cantone, l'evento decisivo che portò Fiume a riposizionarsi rispetto a un passato fortemente segnato da una prospettiva coloniale è rappresentato dall'esperienza del 1973, quando l'artista si recò in Etiopia per realizzare un ciclo di pitture rupestri, che lui stesso avrebbe poi considerato «la fase culminante di un itinerario tracciato molti anni fa, sia pure con infinite varianti».[9]

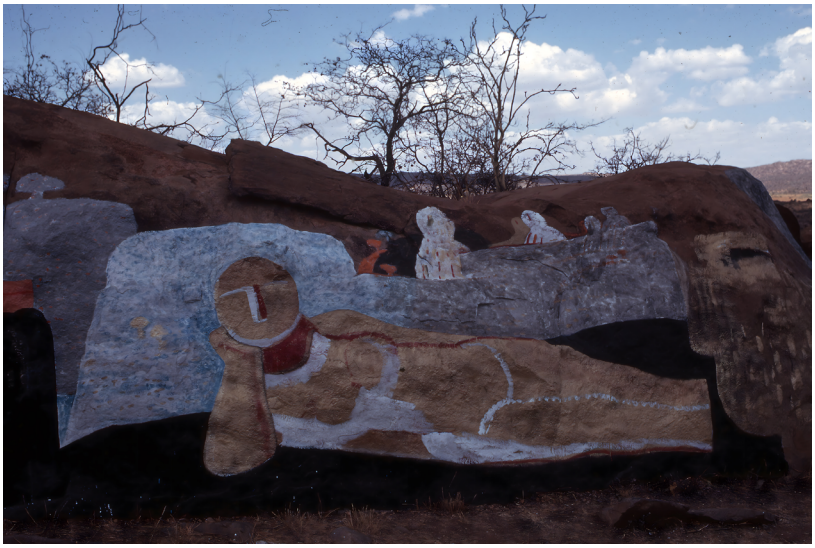


1.
Pitture rupestri di Salvatore Fiume, fotografie di alter Mori. Courtesy Fondazione Salvatore Fiume.

Tuttavia, come si vedrà, né il soggetto, né le tecniche, né tantomeno il pubblico immaginato per quest'opera sembrano trasmettere l'intenzione che l'artista abbia davvero voluto dialogare con il contesto in cui si inseriva [figg. 1-4].

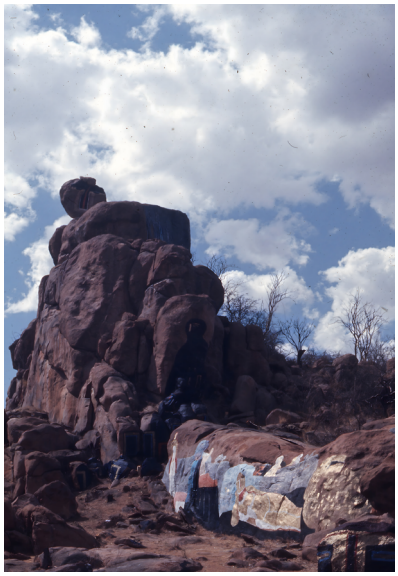
Di fronte alla complessità di questa vicenda si è scelto, dunque, di avviare l'analisi presentata in questo testo proprio a partire da queste pitture, osservandole non tanto dal punto di vista stilistico-artistico quanto da quello della storia culturale. L'intento è quello di integrare le uniche ricerche a oggi disponibili sull'opera, ovvero quelle condotte da Cantone, che molto devono alle letture postcoloniali, per verificare fino a che punto si possa effettivamente parlare di un'inversione dello sguardo sulla cosiddetta alterità africana e, in particolare, se accanto alla chiave di lettura di una sensibilità anticoloniale crescente non ce ne siano forse altre utili a leggere le operazioni di Fiume a — e all'indomani di — Babile.

Come nelle tappe di un viaggio, si cercherà di rispondere a questi interrogativi seguendo i tragitti di andata e ritorno di Fiume in Etiopia, per mettere in luce con quale idea di Africa partì, quale riportò con sé e quali funzioni svolse, in sintesi, negli anni immediatamente successivi, al di là dei significati privati e personali che ogni artista può attribuire alla propria opera e oltre le letture retrospettive veicolate da chi ha raccolto oggi quell'eredità.[10]



2.
Pitture rupestri di Salvatore Fiume, fotografie di alter Mori. Courtesy Fondazione Salvatore Fiume.





3. / 4.
Pitture rupestri di Salvatore Fiume, fotografie di alter Mori. Courtesy Fondazione Salvatore Fiume.

ANDATA. SALVATORE FIUME, L'AFRICA E LE PITTURE RUPESTRI DI BABILE

Lo spazio in cui Fiume realizzò nel 1973 le pitture oggetto di questa analisi fu quello di una grande formazione rocciosa di massi di granito, allora chiamata "valle dei Leoni", che si trovava in prossimità della città di Babille, o Babile, a circa 40 km da Harar nella regione di Oromia, in Etiopia.[11]

Quando intraprese questo progetto aveva quasi sessant'anni e si trovava in una fase di maturità anagrafica e artistica, oltre che di consenso da parte del pubblico. Si trattava di una posizione che gli assicurava grande libertà al punto da permettergli di autofinanziare l'intervento per garantirsi piena autonomia, oltre che di scegliere da sé il luogo in cui collocare queste pitture.[12]

Gli anni Sessanta avevano rappresentato per Fiume un momento di consolidamento del suo successo,[13] dipeso anche dall'ottima riuscita, nel decennio precedente, di importanti commissioni di grandi opere (murali e non) che l'avevano portato a realizzare scenografie in alcuni dei più rilevanti teatri del mondo, a compiere interventi di decorazione nei transatlantici Giulio Cesare e Andrea Doria, e a realizzare una serie di opere nelle sedi delle riviste *Time* e *Life* a New York. A suggellare questo percorso, nel 1967, era arrivata la commissione per il grande mosaico dell'abside della nuova basilica dell'Annunciazione a Nazareth.[14]

Guardando agli aspetti di realizzazione pratica prima ancora di inoltrarsi in quelli iconografici, sebbene questo successo, come anticipato,

gli permise di arrivare in Etiopia senza una committenza, per realizzare l'intervento necessitò del permesso del Ministero del Turismo di Addis Abeba, in quel momento in una fase di rilancio promossa dal governo, che considerava il turismo uno dei settori chiave per lo sviluppo economico del paese.[15] Nonostante l'autonomia d'espressione, la realizzazione dell'opera non avvenne in solitaria, come mostrano gli scatti di Walter Mori, fotografo e collaboratore del settimanale mondadoriano *Epoca*, che accompagnò Fiume nell'impresa. I massi furono dipinti, insieme a Fiume, da alcuni assistenti probabilmente provenienti dal contesto urbano locale.[16] Secondo Cantone, questa rappresenterebbe una prima prova del diverso rapporto messo in campo dal pittore nei confronti del contesto ex-coloniale, poiché sembra sia stato adottato un approccio collaborativo nella realizzazione delle pitture. A eccezione di un articolo, tuttavia, queste fotografie rimangono le uniche testimonianze del coinvolgimento di questi assistenti (di cui, peraltro, non si conosce il nome), senza le quali il loro apporto non sarebbe noto.[17] La scarsità di fonti non consente, dunque, di stabilire se la modalità di lavoro adottata rispondesse effettivamente a una logica orizzontale. Tuttavia, per avviare una riflessione sul tipo di operazione compiuta dal pittore e sui significati che ne sono potuti derivare, può essere utile ricordare che il ricorso al supporto dei locali era una prassi già radicata in epoca coloniale: una consuetudine che caratterizzava tanto le esplorazioni geografiche e antropologiche, quanto i safari, a riprova del fatto che il coinvolgimento diretto può risultare, in alcuni casi, funzionale o strumentale.

La complessità di questa operazione, in termini di rapporto tra Fiume e lo spazio africano, emergeva anche da un ulteriore elemento: la scelta di portare con sé i materiali dall'Italia, utilizzando in particolare vernici pensate per le carrozzerie delle automobili. Peraltro, i colori di queste vernici — nelle sue parole: «dal rosso-spider al nero-corpo-diplomatico, dall'argento all'oro all'amaranto al grigio metallizzato, senza dimenticare l'antiruggine»[18] — evocavano, nell'immaginario, un mondo del tutto estraneo a quello in cui si inserivano. Un primo indizio, questo, a cercare la coerenza dell'opera non tanto nel radicamento con il luogo geografico, ma con quello spazio fuori dal tempo della storia — "mitico", appunto — in cui iniziavano ad affastellarsi riferimenti eterogenei di un mondo in trasformazione.

Sul piano dei significati, Fiume fu restio a spiegare il contenuto iconografico di queste pitture, sebbene fosse evidente l'intreccio di spunti culturali diversi.[19] Nonostante l'assenza di spiegazioni dirette, il pittore fu attento a non far percepire questa esperienza come un episodio isolato all'interno del suo percorso. Con l'intento di sostenere questa continuità, nel libro-catalogo dedicato all'opera — pubblicato immediatamente, nello stesso 1973, per far conoscere l'impresa al pubblico italiano — scelse di affiancare agli scatti di Walter Mori un gruppo di dipinti realizzati in precedenza, raffiguranti da un lato «fantastiche isole di pietra» e, dall'altro, opere ispirate «alla vita e alle donne africane».[20]

A Babile si trattava sì, infatti, di una grande isola, per impiegare una parola che richiamava i suoi primi dipinti di *Città di statue* e *Isole di statue* (rievocando quindi sia il periodo della formazione a Urbino al Regio Istituto per l'Illustrazione del Libro, dove aveva incontrato la classicità rinascimentale del Quattrocento italiano,[21] sia l'avvicinamento alla metafisica contemporanea con Alberto Savinio, Giorgio De Chirico e Carlo Carrà).[22] Tuttavia, si trattava di un'isola popolata anche da riferimenti a maschere africane e odalische,[23] che rimandavano a una fascinazione di Fiume per l'Africa maturata ben prima degli anni Settanta.

L'interesse per il continente africano si era già manifestato nel linguaggio dell'artista negli anni Quaranta e Cinquanta. In questa prima fase, i riferimenti all'Africa si articolavano soprattutto in due modalità: da un lato il richiamo al linguaggio estetico-formale delle allora cosiddette "arti primitive", mediate dalle rielaborazioni delle avanguardie di inizio Novecento a cui Fiume attingeva; dall'altro, il riferimento alla cultura jazz afroamericana, espressione di una più generica afrofilia dalle radici profonde.[24] Per Fiume, dunque, il rapporto con il continente africano fu inizialmente ampiamente mediato da contesti culturali europei e d'oltreoceano e, anche quando assumeva una dimensione più diretta, esso si declinava nel contatto con alcune collezioni d'arte africana presenti a Milano nel secondo dopoguerra.[25]

Uno degli incontri in questo senso più rilevanti fu quello con il poeta e saggista Raffaele Carrieri (1905-1984),[26] che in giovinezza aveva preso parte all'esperienza fiumana di D'Annunzio, e che entrava negli anni dominati dai processi di decolonizzazione con una grande collezione di oggetti africani. Si trattava di una raccolta, e prima di tutto di un interesse per l'Africa, che trovavano radicamento nel precedente slancio espansionista non solo dal punto di vista cronologico, ma anche da quello delle sensibilità: l'avvicinamento al continente africano era arrivato per lui nella giovinezza, quando il lavoro in nave nel Mediterraneo l'aveva portato a visitare Tripolitania e Cirenaica negli anni del controllo italiano; la raccolta dei pezzi della collezione, invece, era stata avviata nella Parigi degli anni Venti e Trenta; ciò non vuol dire, tuttavia, che non includesse tra i suoi oggetti alcuni cimeli del colonialismo italiano, come testimoniava la presenza sulla sua scrivania di due scimitarre appartenute a Ras Mulughietà, provenienti dall'Amba Alagi.[27] Questo interesse collezionistico-edonistico rimase poi vivo nei decenni successivi, trovando forme di espressione anche letterarie, come i testi in cui descrisse l'opera di Fiume (di cui divenne uno dei principali sostenitori),[28] confermando a più riprese la persistenza di un sistema di riferimenti radicato in una visione profondamente alterizzante del continente africano.

Intrecciando i motivi delle "isole" con un repertorio di matrice coloniale, e dimostrando ancora una volta la sua consuetudine con la decorazione ambientale, Fiume a Babile trasformò così «un ammasso roccioso in un affascinante insieme di cavalli, cavalieri, figure umane e maschere leggendarie».[29] In questo mosaico di riferimenti, tuttavia,

un ruolo chiave fu giocato anche dai rimandi alle pitture rupestri di Altamira, risalenti al Paleolitico superiore, da cui Fiume era rimasto fortemente affascinato alcuni anni prima sia per gli aspetti estetici, sia per quelli ritualistici — di "pellegrinaggio" — che si generavano attorno a esse.[30]

Sono proprio questi ultimi a mettere in luce un ulteriore aspetto cruciale del percorso artistico di Fiume, nello specifico a Babile: riprendendo le parole di Enzo Gualazzi, curatore del libro-catalogo del 1973, l'esperienza etiope rappresentò per il pittore «l'avvicinamento, il ricongiungimento (estremo fino all'identificazione totale) con le ragioni prime di una singolare avventura artistica e umana».[31] Con questa espressione, alludeva al fatto che l'intenzione del pittore — già allora, e così sarebbe stato in seguito — era quella di rivolgersi con la sua opera all'umanità intera, cercando un linguaggio che fosse, dal suo punto di vista, «universale»,[32] fuori dal tempo e dai contesti culturali. Si trattava di un linguaggio universale al punto che, però, nella pratica, finiva per eludere l'incontro e la contaminazione con l'arte locale (basti pensare al rilievo che anche Cantone fa rispetto all'assenza nelle figure antropomorfe di Fiume degli occhi spalancati caratterizzanti l'arte etiope di ambito cristiano),[33] suggerendo che Babile fu, forse, più che un'occasione di incontro con un "altrove" culturale, un nuovo capitolo di una ricerca artistica personale svincolata dal contesto.

RITORNO. SALVATORE FIUME, GLI INCONTRI AFRICANI E IL RIENTRO IN ITALIA

Nel 1974 il successo di Fiume era ormai tale da giustificare la prima grande retrospettiva sull'attività svolta dal pittore nei trent'anni precedenti. Allestita a Palazzo Reale a Milano, la mostra fu articolata in tre macro-sezioni: la prima raccoglieva tutti i quadri dipinti in Africa, la seconda documentava le diverse fasi dell'attività dell'artista, la terza era dedicata alla produzione grafica.[34] La rilevanza riservata ai contenuti di respiro africano risultava rafforzata dalla presenza, in quell'occasione, di un'installazione tridimensionale che riproduceva parte dell'arte rupestre di Babile in polistirolo a grandezza naturale (12x24 metri): dopo la pubblicazione del libro-catalogo del 1973, si trattava della prima occasione in cui il pubblico italiano entrava in contatto con l'opera, altrimenti relegata al paesaggio che la ospitava.

Se l'immagine dell'Africa che Fiume aveva portato con sé a Babile risultava già ampiamente mediata da linguaggi di matrice "occidentale" e lontana da qualsiasi esplicita influenza dell'arte locale,[35] quale fu, quindi, l'immagine che portò con sé nel viaggio di ritorno? Quale il contesto in cui queste pitture rupestri furono temporaneamente ricollocate? Ma soprattutto: quale funzione svolse questa produzione africana in un'Italia

allora attraversata da un interesse crescente per soggetti "altri", sull'onda delle nuove sensibilità anticoloniali e antirazziste?

Secondo Cantone, al rientro dall'esperienza etiope, Fiume si trovava in una posizione sensibilmente diversa rispetto a quella iniziale, soprattutto per effetto del tempo trascorso con la comunità locale di Babile.[36] D'altra parte, gli anni Sessanta per Fiume erano stati quelli in cui aveva iniziato davvero a viaggiare,[37] trascorrendo anche periodi prolungati in alcune delle mete visitate.[38] Il rapporto che instaurò con questi luoghi, dunque, da un certo momento in poi, non fu fugace o superficiale. Lo dimostra, ad esempio, la biblioteca conservata presso Canzo — sede del suo studio e oggi della Fondazione Salvatore Fiume — i cui volumi testimoniano l'interesse del pittore per i movimenti artistici africani emergenti, per l'arte allora definita "tribale", e, più in generale, per i processi di trasformazione sociale, politica, economica e culturale in corso.[39]

Dal punto di vista artistico, la prova più esplicita — almeno a parole — di questo sguardo apparentemente diverso era rappresentata invece da un'opera, esposta per la prima volta in quella retrospettiva del 1974. Si tratta della *Gioconda africana*, per la quale Fiume diceva di essere stato guidato, nella realizzazione, dall'intenzione di «dipingere il volto puro e stupefatto di quell'Africa che pochi conoscono. Non una figura da guardare ma una figura dalla quale siamo guardati».[40]

Tuttavia, quel quadro che trovava origine materiale nel periodo trascorso in Etiopia era nato, dichiarava il pittore, da una forma di invidia verso l'opera di Leonardo.[41] Secondo questa lettura, si trattava di un'idea rimasta a lungo in sospeso per l'impossibilità di trovare una figura femminile che possedesse le stesse qualità dell'originale. Un'interpretazione che, se osservata da una prospettiva più ampia, sembra piuttosto riflettere la tensione di Fiume a inscriversi in una genealogia che congiungesse Rinascimento e presente: una strategia di autopromozione tesa a proporre se stesso come erede, o quanto meno interlocutore, di quel canone di presunta "italianità", al quale guardò nel corso degli anni pur rimanendo sempre legato alle proprie origini siciliane.

A ogni modo, stando alla narrazione di Fiume, la ricerca di una nuova Gioconda si interruppe quando incontrò nelle donne del continente africano «bellezze altrettanto ieratiche, nobili e affascinanti»,[42] che provò a ricondurre in un'unica immagine. Per questa ragione, il dipinto di Fiume venne presentato come un simbolo di celebrazione della bellezza africana, con l'intento, sostiene Cantone, di «riscrivere un canone altrimenti monoculturale nel panorama visivo italiano», una "regina africana" che rimanderebbe a una celebrazione panafricana della bellezza femminile, «in contrapposizione con una tradizione sprezzante nei confronti delle donne nere».[43] Il senso di omaggio veicolato nei confronti di questo continente in ascesa veniva ulteriormente rafforzato dalla presentazione del dipinto come futuro dono al Musée Dynamique di Dakar, istituito dall'allora presidente del Senegal Léopold Sédar Senghor, con cui Fiume avrebbe avuto contatti diretti.[44] Del motivo per cui, alla

fine, il dipinto non fu donato al museo senegalese, ma nel 1980 ai Musei Vaticani (a cui due anni prima era già stata consegnata una collezione di 33 sue opere), non c'è una spiegazione univoca.[45] Allo stesso tempo, però, questa possibilità solo ventilata risulta ugualmente eloquente non solo in termini di rapporti che il pittore intrattenne in quegli anni, ma anche di come queste scelte artistiche dialogassero con il contesto politico-culturale italiano di allora.

Nell'Italia degli anni Settanta, Senghor era una presenza frequente, basti pensare che l'anno prima della retrospettiva aveva partecipato all'inaugurazione ufficiale di Palazzo Africa a Milano; oppure che nel 1975 a Palazzo Braschi di Roma aveva contribuito a patrocinare un'importante mostra sull'arte moderna senegalese organizzata dall'Istituto Italiano d'Africa. In quell'occasione, tra i diversi artisti dell'École de Dakar, era presente anche Ahmadou Seck, che successivamente fu invitato da Fiume a Canzo per un periodo di residenza.[46] D'altra parte, già nel 1959 l'Istituto aveva co-organizzato a Roma, insieme a Présence Africaine e alla Societé Africaine de Culture, il Secondo congresso degli scrittori e artisti neri. Si tratta di testimonianze di un'Italia impegnata, al termine della propria esperienza coloniale (formalmente conclusa nel 1960 con la fine dell'Amministrazione fiduciaria della Somalia), a cercare nuovi spazi e forme di relazione con il continente africano. Un'Italia, questa, che manifestava il desiderio di stabilire nuovi legami anche attraverso la via dell'arte e che, al contempo, rappresentava una via diretta — e per certi versi precoce — di contatto con le arti extra-europee.[47]

Sebbene questo fosse il contesto in cui l'opera della *Gioconda africana* si inseriva e a cui, in qualche modo, provava a guardare anche dal punto di vista del linguaggio artistico, alcune affermazioni di Fiume contenute nel catalogo della mostra rendevano più ambiguo il posizionamento dell'artista. I tratti dell'Africa che Fiume rilevava, pur positivi, finivano per risultare alterizzanti, esotizzanti, al punto che, anche quando manifestavano simpateticità, apparivano essenzializzanti: «Il mio amore per l'Africa, per l'arte africana e per le bellezze femminili africane è ormai noto da decenni. I miei viaggi in Africa e le mie pitture sulle rocce africane in Etiopia sono ormai note a quanti seguono quel che avviene nell'arte contemporanea. Pochi sanno, invece, quanta felicità io provi nello scoprire ad ogni passo l'anima generosa e gentile della gente africana e quanto dolore mi venga dal constatare che essa è ancora quasi sconosciuta alla gente di altri continenti».[48]

Questa alterizzazione trovava una sua declinazione anche nella decontestualizzazione di tutti i soggetti che aveva dipinto in passato e che dipingeva allora, che Fiume motivava implicitamente nella sua aspirazione a rappresentare immagini archetipiche, mitiche e che, da quel momento in poi, sembrava dialogare nella forma con i codici della *négritude*. Nel caso della *Gioconda africana*, tuttavia, approfondire questo aspetto permette di mettere a fuoco alcuni tratti specifici della sua attività, aprendo ulteriori interrogativi significativi.

Benché, infatti, Fiume dichiarò di voler riunire in quel ritratto la bellezza africana nella sua "universalità", l'immagine che trasferì sulla tela non fu quella di una donna astratta, ma il ritratto di una persona a lui vicina. A fargli da modella fu Zeuditu Negash: giovane studentessa di famiglia nobile etiope che Fiume incontrò per strada in quello stesso 1974, in seguito al completamento delle pitture di Babile. Nonostante le titubanze, la contingenza storica che vedeva l'acuirsi delle tensioni sociali che sfociarono poco più tardi nel colpo di stato del Derg spinse la giovane ad accettare la proposta del pittore a trasferirsi in Italia per lavorare come sua modella. Il rapporto di lavoro tra i due, nel tempo, prese la forma di una relazione affettiva che si protrasse per il resto della vita.[49]

Secondo Cantone, la relazione con Zeuditu e, più in generale, l'incontro con l'Africa, furono momenti determinanti nel processo che portò il pittore a mettere in discussione il proprio posizionamento in termini di genere e razza.[50] Tuttavia, la lente attraverso cui Fiume guardò ai soggetti femminili negli anni trascorsi in Etiopia (e non solo) — segnata da una fascinazione dai tratti fortemente sessualizzanti e oggettificanti — sembra, per certi versi, essersi riconfermata anche nelle opere successive e nelle fotografie, che testimoniano il suo intervento diretto nel vestire e adornare le modelle secondo l'immagine che intendeva restituire nei dipinti. La stessa Zeuditu fu ritratta, ad esempio, con acconciature differenti, riconducibili a varie tradizioni culturali transnazionali e diasporiche (come lo stile "afro").[51] Se da un lato tali scelte potevano evocare un immaginario genuinamente in dialogo con un generico panafricanismo, dall'altro possono suggerire, credo, anche un riadattamento dello sguardo afrofiliaco del pittore, che aggiornava il proprio linguaggio senza tuttavia metterne in discussione l'impianto alterizzante. Naturalmente, le fonti disponibili non permettono di determinare con certezza quale dei due aspetti predominasse nello sguardo rivolto alla *Gioconda*, né alle altre opere di soggetto femminile africano. Tuttavia, considerare questi elementi nel quadro del ritorno in Italia dell'opera di Babile ritengo consenta, in ultima analisi, di far affiorare una profonda ambivalenza di significati che non potrebbe emergere attingendo da un lato alla sola narrazione costruita dallo stesso autore intorno alle sue opere, oppure, dall'altro, all'analisi puramente formale dei codici estetici impiegati.

SINTESI. SALVATORE FIUME E L'IMMAGINE DELL'AFRICA TRA EREDITÀ COLONIALI, *NÉGRITUDE* E AUTOPROMOZIONE

Nel 1995, in un'intervista rilasciata a Enzo Leopardi per Tele Nova,[52] Salvatore Fiume dichiarò di aver appreso, nel corso di un recente viaggio in Etiopia, che le pitture rupestri si trovavano ancora al loro posto, pur non avendone potuto verificare direttamente lo stato a causa dell'inaccessibilità del sito dovuta alla guerra. Al di là del destino materiale dell'opera, è interessante notare che Fiume arrivò a parlarne, su suggerimento del suo interlocutore, in seguito a una breve digressione sulla propria esterofilia, intesa sia come tratto caratterizzante la sua produzione artistica (che negli anni si era popolata, sì, di riferimenti africani, ma che nel tempo aveva accolto anche quelli alla Polinesia e al Giappone, come di consueto per lui spesso mediati dalla rappresentazione di corpi femminili), ma anche come strategia di autopromozione. In quella stessa intervista, tornava infatti anche sulla vicenda di Francisco Queyo, lo pseudonimo con cui aveva esordito alla metà degli anni Quaranta inventandosi la figura di un pittore andaluso fuggito a Parigi per la guerra civile spagnola, di cui dipinse i quadri ispirandosi alla tradizione e al folklore locali. Un'operazione, questa, pensata, come dichiarava, per superare le difficoltà incontrate nel promuovere le sue opere neometafisiche, che gli era valsa, poi non senza discussioni, ampio consenso di pubblico e di critica,[53] giocando proprio su quella che diceva essere una certa «malattia italiana»: il credere che «tutto ciò che viene da fuori [...] sia migliore di quello che si produce in loco».[54]

Sebbene queste righe richiederebbero una riflessione più approfondita per cogliere appieno il modo in cui Fiume mise in campo un dispositivo retorico ben noto — quello dell'artista controcorrente e per questo frainteso — è evidente che questa auto-rappresentazione, sul crinale tra risentimento e ironia, si accompagnasse qui a una esplicita consapevolezza delle dinamiche del mercato e a un uso anche strategico dei suoi interessi verso le culture extra-europee (o in questo caso comunque latamente esotiche).

Leggere l'intervento di Babile alla luce di queste considerazioni, così come la produzione successiva, credo consenta, in conclusione, di tenere insieme alcuni degli elementi emersi finora e, al tempo stesso, di suggerire chiavi di lettura utili a integrare l'analisi a oggi sviluppata dagli studi storico-artistici sul repertorio africano di Fiume.

Ripercorrendo alcuni degli aspetti centrali legati all'intervento di Babile, si è visto come l'operazione fosse stata segnata da una netta preminenza delle scelte autoriali, e non mirasse realmente a un radicamento nel contesto, né sul piano iconografico-stilistico né su quello della fruizione. La scelta del sito, avvenuta in autonomia ma con l'assenso del Ministero per il Turismo, suggerisce del resto

che l'interesse locale fosse orientato più verso il potenziale afflusso di visitatori stranieri che non verso l'attivazione di forme di relazione con la comunità circostante. Inoltre, l'immediata pubblicazione del libro-catalogo in italiano, seguita dalla riproduzione dell'opera nella mostra a Palazzo Reale del 1974, sembra indicare il desiderio di rivolgersi principalmente al pubblico nazionale di sua provenienza, che Fiume continuava a riconoscere probabilmente come proprio interlocutore privilegiato. In quello stesso anno, anche la *Gioconda africana* sembrava confermare l'uso strumentale — o, quantomeno, l'assorbimento nel proprio percorso di ricerca individuale — di riferimenti a contesti extra-europei. Riferendosi alla mostra, Raffaele Carrieri parlò di un «safari della tavolozza»[55] — una formula che, pur priva all'epoca di intenzioni critiche, colse in modo forse inconsapevolmente lungimirante l'aspetto predatorio dell'operazione, radicato nell'appropriazione delle immagini del mondo circostante. Gli anni Settanta, d'altronde, erano un momento in cui si assisteva all'amplificarsi di una certa nerofilia, diffusasi almeno dal decennio precedente, sia come forma d'evasione alle limitazioni del mondo borghese, sia come linguaggio per esprimere trasgressione e aspirazioni cosmopolite. Una tendenza, questa, che tuttavia non si accompagnava necessariamente a una reale messa in discussione delle gerarchie razziali.[56] In questo quadro, guardare al ritratto di Zeuditu Negash come a una pura icona della negritudine rischia dunque di oscurare la forte commerciabilità che un'immagine di questo tipo poteva assumere in quel preciso contesto storico. D'altra parte, lo stretto intreccio tra l'interesse di Fiume per linguaggi artistici percepiti come "esotici", la crescente popolarità delle sensibilità anticoloniali, e l'impiego di questi riferimenti, in generale, nella ridefinizione delle relazioni internazionali sarebbe emerso nuovamente in modo esplicito pochi anni dopo, con la partecipazione dell'artista alla mostra *31 pittori italiani sul mondo arabo* organizzata a Roma (Palazzo Barberini) nel 1981, su iniziativa di ENI e OAPEC (Organizzazione dei Paesi Arabi Esportatori di Petrolio) con la collaborazione della Galleria Marino, in occasione del seminario *Sviluppo attraverso la cooperazione fra OAPEC, Italia e Paesi del Sud Europa*.

Se già la ricerca di Cantone aveva mostrato efficacemente come il repertorio africano di Fiume contenesse al suo interno punti di vista diversi e «contraddittori» sviluppati contemporaneamente,[57] mettere a fuoco questo snodo — quello che tiene insieme dinamiche di mercato, popolarità di determinati linguaggi e capacità, infine, dell'artista di intercettare codici culturali particolarmente spendibili — credo, in conclusione, permetta di compiere un ultimo passo nell'analisi di queste opere: ovvero, credo aiuti a uscire dal solo asse colonialità/decolonialità, all'interno del quale questa produzione si troverebbe talvolta più prossima a un polo, talvolta all'altro, collocando invece questo repertorio (Babile compresa) all'interno di un reticolo di forze più complesse, rispondenti a logiche differenti. Naturalmente, ciò non significa che queste immagini, una volta prodotte, non abbiano seguito traiettorie

autonome, contribuendo a sedimentare archivi visivi capaci, nel tempo, di alimentare nuovi immaginari anche lontani dallo sguardo coloniale. Si tratta piuttosto di riconoscerne la multifattorialità e l'ambivalenza intrinseche, restituendo la stratificazione di codici iconografici e la complessità dei percorsi biografici che, nel corso dei decenni, hanno avuto la necessità di adattarsi — talvolta strumentalmente, talvolta genuinamente — al mutare delle sensibilità e dei contesti.

NOTE

1. Tra i primi e più signifi ativi contributi, in ordine cronologico, si vedano: Adolfo Mignemi (a cura di), *Immagine coordinata per un impero. Etiopia 1936-1936*, Gruppo editoriale forma, Torino, 1983; Nicola Labanca, "Uno sguardo coloniale. Immagine e propaganda nelle fotografie e nelle illustrazioni del primo colonialismo italiani (1882-1896)", *Aft. Rivista di storia e fotografia*, 1988, n. 8, pp. 43-61; Enrico Castelli (a cura di), *Immagini & colonie*, Centro di documentazione e Museo etnografi o Tamburo parlante, Montone, 1998; Gianluca Gabrielli (a cura di), "L'Africa in giardino. Appunti sulla costruzione dell'immaginario coloniale", suppl. *IBC. Informazioni, Commenti Inchieste sui Beni Culturali*, 1998, n. 4; Silvana Palma, *L'Italia coloniale*, Editori Riuniti, Roma, 1999.
2. Si vedano ad esempio: Jacqueline Andall, Derek Duncan (a cura di), *Italian Colonialism. Legacy and Memory*, Peter Lang, Oxford, 2005; Shelleen Greene, *Equivocal Subjects: Between Italy and Africa. Constructions of Racial and National Identity in the Italian Cinema*, Continuum, New York, 2012; Leonardo De Franceschi (a cura di), *L'Africa in Italia. Per una controstoria postcoloniale del cinema italiano*, Aracne, Roma, 2013; Valeria Deplan e Alessandro Pes (a cura di), *Quel che resta dell'Impero. La cultura coloniale degli italiani*, Mimesis, Milano, 2014; più di recente invece: Teresa Colliva, *Se non credete venite quaggiù. Gli immaginari contesi dell'Africa nell'Italia degli anni Sessanta*, Viella, Roma 2024.
3. Cfr. Sally Price, *Primitive Art in Civilized Places*, The University of Chicago Press, Chicago, 1989.
4. Tra i rari contributi attorno a questi temi, seppure incentrati su un arco cronologico antecedente rispetto a quello di cui questo testo si occupa: Cristina Delvecchio, "Pittori africanisti: una generazione di italiani alla ricerca dell'esotico", in Enrico Castelli e David Laurenzi (a cura di), *Permanenze e metamorfosi dell'immaginario coloniale in Italia*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 2000; Carmen Belmonte, *Arte e colonialismo in Italia: oggetti, immagini, migrazioni (1882-1906)*, Marsilio, Venezia, 2021.
5. Se degli aspetti legati alle arti visive si dirà poi, si segnala qui il suo romanzo d'esordio *W Gioconda!*, Bianchi-Giovini, Milano, 1944 (poi riedito da Mursia nel 1975).
6. Sebbene la categoria di "anticonformismo" meriterebbe una riflessione a sé, alla luce della pluralità di signifi ati – talvolta anche riconducibili a una specifi a tradizione conservatrice o reazionaria – con cui è stata impiegata nel corso del Novecento, qui ci si limita a richiamare l'uso che se ne fa in: Luca Beatrice, "Ipotesi Fiume", in Laura Fiume e Luciano Fiume (a cura di), *Salvatore Fiume. Un anticonformista del Novecento* (catalogo della mostra, Milano, Spazio Oberdan, 16 dicembre 2010-6 febbraio 2011), Artesanterasmo, Milano, 2010.
7. Cfr. Enrico Brenna, "Fiume", *Le ore di Milano*, 28 marzo 1958.
8. Helena Cantone, *Nella valle di Babile. Salvatore Fiume fra sicilitudine e Africa postcoloniale*, AstArte, Pisa, 2024. Per completezza, si segnala l'unica altra uscita recente in termini di ricerca storico-artistica, ovvero lo studio sulla collezione vaticana pubblicato in occasione del centenario della nascita del pittore: Elisabetta Masala, *Salvatore Fiume e i giochi della memoria*, Edizioni Musei Vaticani, Città del Vaticano, 2015.
9. Enzo Gualazzi (a cura di), *Le pitture rupestri di Salvatore Fiume* (catalogo della mostra, Milano, Galleria Boccioni, novembre 1973), Edizioni Boccioni, Milano, 1973, pp. 11-12.
10. Si fa qui riferimento al fatto che le ricerche di Cantone si basano in larga parte, sul piano delle fonti, sulla corrispondenza diretta tra Cantone stessa e la famiglia Fiume.
11. Enzo Gualazzi (a cura di), *Le pitture rupestri di Salvatore Fiume*, cit.
12. Helena Cantone, *Nella valle di Babile*, cit., p. 41.
13. "Salvatore Fiume: note biografich ", in *Il colore della fede. La religiosità in Salvatore Fiume*, Edizioni Paoline, Cinisello Balsamo, 1992, p. 195.
14. *Ivi*, p. 194.
15. Helena Cantone, *Nella valle di Babile*, cit., p. 75.
16. *Ivi*, p. 70.
17. *Ivi*, p. 73.
18. Enzo Gualazzi (a cura di), *Le pitture rupestri di Salvatore Fiume*, cit., p. 13.
19. Helena Cantone, *Nella valle di Babile*, cit., p. 30.
20. Nota manoscritta (riprodotta) di Salvatore Fiume, in

Enzo Gualazzi (a cura di), *Le pitture rupestri di Salvatore Fiume*, cit., p. 6.

21. Helena Cantone, *Nella valle di Babile*, cit., p. 49.

22. *Ivi*, p. 51.

23. *Ivi*, p. 30.

24. *Ivi*, pp. 42-43.

25. Sulle collezioni di arte africana in Italia si veda: Ezio Bassani, *Scultura africana nei musei italiani*, Calderini, Bologna, 1977; Nicola Labanca (a cura di), *L'Africa in vetrina. Storie di musei e di esposizioni coloniali in Italia*, Pagus, Treviso, 1992; Vittorio Carini, *A Hidden Heritage. Sculture africane in collezioni private italiane*, Galleria Dalton-Somaré, Milano, 2004; Chantal Dandrieu e Fabrizio Giovagnoni (a cura di), *Passione d'Africa, l'arte africana nelle collezioni italiane*, Officina Libraria, Mila , 2009.

26. Per la biografia di Raffaele Carrieri si veda: https://www.treccani.it/enciclopedia/raffaele- arrieri/ (ultimo accesso 5/5/2025).

27. Raffaele Carrieri, "Un museo per i leoni", *Epoca*, n. 1189, 15 luglio 1973.

28. Si consideri ad esempio il libro sulla fi ura di Fiume scritto da Raffaele Carrieri, *Salvatore Fiume*, Edizioni Brera, Milano, 1964.

29. Raffaele arrieri, "Un museo per i leoni", cit.

30. Testo di Salvatore Fiume in Enzo Gualazzi (a cura di), *Le pitture rupestri di Salvatore Fiume*, cit., p. 85.

31. Enzo Gualazzi (a cura di), *Le pitture rupestri di Salvatore Fiume*, cit., p. 11.

32. Cfr. Karl Lubomirski, "Linguaggio universale. Un'arte per l'umanità", in *Fiume in Vaticano: una prestigiosa collezione nei musei del Papa*, San Paolo, Cinisello Balsamo, 1998, p. 19.

33. Helena Cantone, *Nella valle di Babile*, cit., p. 65.

34. Lino Montagna in *Fiume* (catalogo della mostra, Milano, Palazzo Reale, 1974), Officin Grafi a Morelli, Milano, 1974.

35. Helena Cantone, *Nella valle di Babile*, cit., p. 58.

36. *Ivi*, p. 71.

37. "Salvatore Fiume: note biografich ", cit., p. 195.

38. Raffaele arrieri, in *Fiume*, cit.

39. Per alcuni riferimenti circa i titoli conservati nella biblioteca si veda: Helena Cantone, *Nella valle di Babile*, cit., pp. 192-193.

40. Salvatore Fiume in *Fiume*, cit.

41. "Gioconda africana", in *Fiume in vaticano*, cit., p. 94.

42. Salvatore Fiume, "La grande avventura da Comiso al Vaticano", in *Fiume in Vaticano*, cit., p. 12.

43. Helena Cantone, *Nella valle di Babile*, cit., p. 148.

44. Cfr. *ivi*, p. 155. Di questi scambi non sono presenti tracce nell'archivio del pittore; tuttavia, alcune fonti a stampa e la testimonianza del critico Gianfranco Vigorelli (che aveva anche suggerito la donazione stessa) sembrano suggerire questo.

45. Cfr. *ivi*, pp. 154-157.

46. *Ivi*, p. 162.

47. Cfr. *ivi*, p. 159; ma si veda anche: Paolo Borruso, *L'Italia e l'Africa. Strategie e visioni dell'età postcoloniale (1945-1989)*, Laterza, Roma-Bari, 2024, pp. 171 e ss.; Helena Cantone, "Italy-Africa: A Contradictory Inventory of Modernity", *Critical Interventions*, n. 10, 2016, pp. 5-27.

48. Salvatore Fiume in *Fiume*, cit.

49. Helena Cantone, *Nella valle di Babile*, cit., pp. 142-143.

50. *Ivi*, p. 141.

51. *Ivi*, p. 106; 146. Si tratta di aspetti che rileva la stessa Cantone, arrivando però a interpretazioni diverse, sottolineandone cioè, piuttosto, la rilevanza nell'introdurre codici culturali inusuali per il contesto italiano.

52. L'intervista è oggi disponibile al link https://www.youtube.com/watch?v=ifqZo4klEEg (ultimo accesso 18/7/2025).

53. Laura Fiume e Luciano Fiume (a cura di), *Salvatore Fiume: 1915-1997*, Skira, Torino, 2016, p. 112.

54. Si fa riferimento alla medesima intervista.

55. Raffaele Carrieri, "Il safari della tavolozza. La grande mostra di Fiume al Palazzo Reale di Milano", *Epoca*, n. 1260, 30 novembre 1974.

56. Cfr. Silvana Patriarca, *Il colore della Repubblica*. *"Figli della guerra" e razzismo nell'Italia postfascista*, Einaudi, Torino, 2021.

57. Helena Cantone, *Nella valle di Babile*, cit., pp. 17-18.

Uomo e deserto. I viaggi di Antonio Paradiso nel continente africano. Fotografie, film, contenitori scientifici

VINCENZO DI ROSA

Mi dice chi lo conosce bene che, se fosse necessario, saprebbe ancora adesso aggiogare un paio di buoi all'aratro e guidarli in un campo. Non è una posa, è la sua natura. Ha infatti le mani solide di un contadino. Ha poco più di trent'anni, viene da un piccolo paesino vicino a Bari e ha un nome che sa d'infanzia e di aria invernale: Antonio Paradiso.[1]

È con queste parole che il critico d'arte Marco Valsecchi introduceva ai lettori de *Il Giorno*, nel marzo del 1969, il giovane Paradiso, lo scultore contadino. Emigrato a Milano all'inizio degli anni Sessanta, Paradiso studia all'accademia di Belle Arti di Brera, dove segue i corsi di Marino Marini, Alik Cavaliere e Guido Ballo. Le prime opere che presenta a Milano alla Galleria Pagani del Grattacielo — nel 1967 e nel 1969 — sono pietre scolpite secondo schemi elementari, realizzate con materiali e oggetti trovati nei paesaggi a lui più familiari. Dalle campagne appulo-lucane Paradiso recupera blocchi di calcare, cippi miliari e antichi abbeveratoi per cavalli «mangiati dai secoli e dai licheni»[2] e, successivamente, li intaglia, li fora, li modifica. Queste opere testimoniano il fare concreto dell'uomo, l'usura scandita dall'utilizzo quotidiano, e già a partire dal tipo di arenaria in cui sono scolpite — come le pietre di Trani, di Carparo o di Mazzaro — ci «riportano immediatamente a certe terre meridionali affogate nel sole».[3]

La pratica del *ready-made* acquista con Paradiso un'espressione identitaria che porta con sé il segno di una cultura contadina ancestrale.[4] Le sue sculture, notò Dino Buzzati sulle pagine del *Corriere della Sera*, sono «monumenti, altari, idoli, troni, trofei per il palazzo-giardino di un re pastore della preistoria».[5]

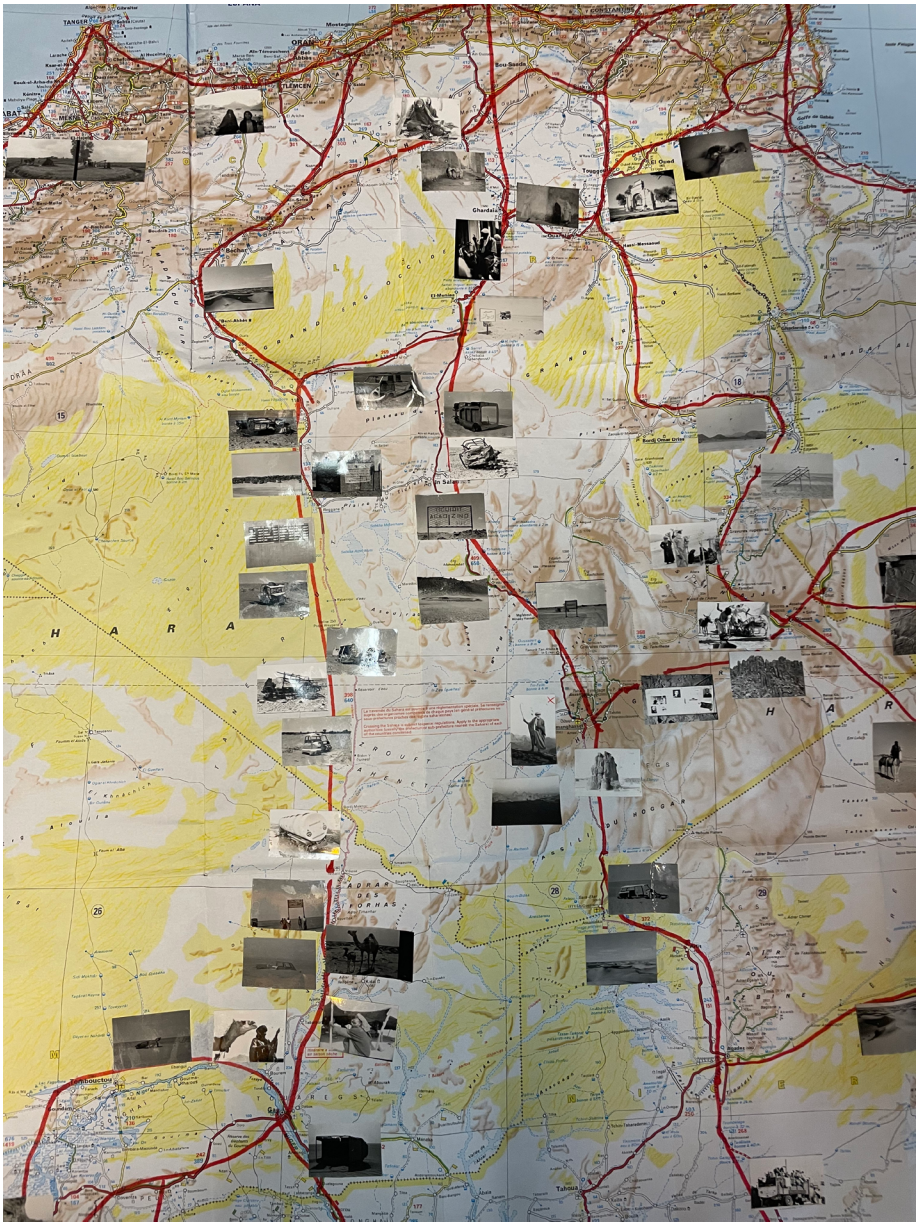
Sin dalle prime mostre e dichiarazioni, Paradiso esibisce e rivendica la sua appartenenza alla civiltà agro-pastorale. L'invito per la sua personale alla Galleria Toselli, nel 1970, mostra l'artista che pascola un gregge di pecore nella masseria di famiglia.[6] È una sorta di manifesto: Paradiso porta nella Milano degli anni Settanta la provincia del mondo, le distese brulle delle Murge, la «spontanea umilità» della pietra pugliese.[7]

Alla fine degli anni Sessanta, l'artista inizia a girare dei cortometraggi in 16 mm nei quali riprende caverne, tufaie, cave di pietra e pareti mastodontiche, proiettandosi nel ventre della sua terra, in luoghi «dove l'uomo ha sofferto, pianto e riso per centinaia di anni».[8] Sulla scia delle letture etnografiche e antropologiche di Ernesto de Martino, Paradiso si rivolge alla ritualità meridionale senza alcun intento folkloristico:[9] dal fenomeno dei tarantati di Galatina — che riprende in un film del 1973 — alle antiche feste materane, il suo lavoro sembra procedere a ritroso, alla ricerca di un tempo in cui il sacro e il profano si mescolavano.[10]

In questo percorso all'indietro, in questa costante evocazione di uno spirito «primitivo» come lo ha descritto Luciano Caramel, Paradiso decide di spingersi alle radici della natura e dell'uomo, verso territori a lui sconosciuti.[11] Nel 1970, compie il suo primo viaggio nel deserto del Sahara con l'obiettivo di realizzare un film. Si imbarca a Genova, arriva ad Algeri, si dirige verso la cittadina di El Oued e prosegue verso il mare di dune che circonda le case. Come ha ricordato l'artista, questo film (mai realizzato) doveva consistere nell'inquadrare da molto vicino alcuni granelli di sabbia con una cinepresa fissata sotto un elicottero. Man mano che l'elicottero si alzava, l'inquadratura si sarebbe progressivamente allargata, in modo che il campo diventasse sempre più grande, fino a trasformarsi in un'immagine «così immensa da identificarsi con il nulla».[12]

Dopo questo primo viaggio, Paradiso cade vittima del cosiddetto Mal d'Africa e, per oltre vent'anni, ogni sei mesi ritorna tra le dune del Sahara. Una grande mappa Michelin [fig. 1] — esposta anche nell'antologica dell'artista allestita a Santeramo in Colle nell'estate del 2024[13] — mostra le varie tappe dei suoi numerosi viaggi: dall'Algeria al Niger, dal Sudan al Mali, dalla Libia all'Egitto. Sulla mappa compaiono diverse fotografie che ritraggono carcasse di automobili, dromedari e Tuareg a cavallo. Per potersi permettere queste continue spedizioni, Paradiso si reinventa come guida turistica e accompagna alcuni gruppi organizzati durante le sue traversate nel deserto. In molte di queste, si ritrova assieme ad amici, artisti, critici, architetti e collezionisti, come Alessandro Passaré, Gino Battista, Nanda Vigo, Daniela Palazzoli, Giuseppe Spagnulo e Arturo Vermi.[14]

Già durante il suo secondo viaggio, spingendosi nei deserti algerini e nelle oasi di El Goléa, l'artista rinviene frammenti litici e antichi manufatti e, anche grazie ai suggerimenti del professor Ottavio Cornaggia Castiglione, allora direttore della sezione di paleoantropologia del Museo di Scienze Naturali di Milano, scopre diverse zone del Sahara in cui poter trovare punte di freccia, amigdale, schegge vegetali, fossili, pietre, cerami-



1.
Antonio Paradiso, Mappa Michelin dei viaggi in Africa, fotografia di Vin enzo Di Rosa. Courtesy Archivio Paradiso.

che e antiche monete. Sin da subito, include questi reperti in una delle sue serie più celebri, quella dei *Contenitori scientifici* [fig. 2]. Si tratta di lavori realizzati tra gli anni Settanta e Ottanta, caratterizzati da un simile metodo compositivo. Replicando il display dei musei etnografici, Paradiso presenta questi materiali sotto una teca di vetro assieme alle fotografie dei luoghi in cui li ha trovati e alle mappe della zona che egli stesso ha disegnato.

L'artista espone questi lavori in una mostra allestita allo studio Palazzoli, a Milano, nel settembre del 1974 e, l'anno successivo, in una personale al Museum am Ostwall di Dortmund intitolata *Arte + Antropologia, Antropologia + Arte*.[15] I *Contenitori scientifici* sono opere che, per Paradiso, costituiscono «la memoria genetica della nostra civiltà»[16] poiché contengono sia elementi naturali, come sassi, conchiglie e fossili di dinosauri, sia elementi artificiali, come le punte di freccia e le amigdale.[17]

Strappati alle loro radici geologiche e storiche e immobilizzati in una forma che li conserva e li espone, i cimeli recuperati dall'artista testimoniano il suo fascino per la materia corrosa, «per la vita che vive oltre la morte dei suoi reperti».[18] Con queste opere Paradiso non solo lavora sul confine tra arte e non arte,[19] ma dà anche forma a una visione sintetica e orizzontale, in cui il paesaggio, le forze dell'uomo e della natura, il loro incessante e anonimo lavoro, trovano un'espressione che trascende la semplice documentazione. «Se l'arte è sempre stata pubblicità», scrive Paradiso, «la non arte, e cioè le fatiche dell'uomo, sono state la vera pittura e scultura, architettura e musica. Non si può essere insensibili a guardare la vera storia dell'arte, che è la storia delle fatiche umane».[20]



2.
Antonio Paradiso, *Contenitore scientifico*, 1974. Courtesy Archivio Paradiso

Sulle sue composizioni oggettuali si stende quindi una specie di diaframma concettuale che ne riscatta l'aridità e la freddezza della presentazione, e quella stessa pretesa di scientificità suggerita dal titolo. Il deserto, con il suo silenzio primordiale e i suoi innumerevoli resti, diventa un immenso serbatoio di immagini e oggetti, ma anche una sorta di spazio di possibilità e riflessione. «Più che risposte [il deserto] mi ha consentito di fare domande», ha dichiarato l'artista, «mi ha tolto certi veli dagli occhi, mi ha liberato dai vincoli dello spazio e del tempo».[21] Ed è soprattutto nei film girati nel Sahara che Paradiso riflette ed esprime questa dimensione «atemporale», così come la definisce in un suo libro d'artista del 1974 pubblicato dalle edizioni Diagramma di Milano.[22] Una dimensione universale e immaginativa, dove l'arte è assimilata a qualsiasi altro lavoro dell'uomo, alle incessanti modificazioni prodotte del vento, al movimento continuo della sabbia del deserto.

Tra il 1974 e il 1975, l'artista realizza quattro cortometraggi nel Sahara — rispettivamente intitolati *Ritratto del Sahara* (1974); *Deserto Meccanico* (1975); *Anima cartonata* (1975) e *Uomo e Deserto* (1975)[23] — e li raccoglie in una pellicola della durata di cento minuti, intitolata *Sculture antropologiche filmate*. Questi film vengono proiettati nel gennaio del 1976 alla Galleriaforma di Genova e, nell'aprile dello stesso anno, alla Galleria Banco di Brescia all'interno di un programma che prevedeva anche la proiezione dei film di Milan Grygar e di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi.[24]

I film che Paradiso gira nel deserto non si limitano a documentare un intervento svolto sulla natura, ma rappresentano un'indagine sulle sue forme archetipiche e sulle leggi che la governano. In questo processo conoscitivo, l'artista si mette in gioco in prima persona, usando il suo stesso corpo come uno strumento di esplorazione.[25]

In *Anima cartonata* [fig. 3], ad esempio, Paradiso si riprende tra le dune del Sahara, mentre compie una serie di gesti che sembrano suggerire una volontà di connessione panica con il paesaggio. Nei primi fotogrammi del film, il corpo dell'artista appare immobile, disteso sulla sabbia, in perfetta sintonia con l'immobilità della natura. I continui movimenti della macchina da presa, tuttavia, alterano sensibilmente la staticità della scena. Dopo qualche secondo, il corpo inizia a prendere vita: Paradiso muove le braccia e le gambe, le stende e le contrae senza sosta, cammina e si rotola sulla sabbia. «Vorrei conoscere l'energia operante, l'universo che produce, il conservarsi e il distruggersi: la natura»,[26] scrive l'artista.

Quello di Paradiso è un cinema senza soggetto e sceneggiatura, il cui risultato finale è assegnato in larga parte al caso, all'improvvisazione e ai suoi movimenti; è un cinema che muove sempre da un'esplorazione dal basso, e che, sebbene insegua un'idea precisa, non rispetta mai una teoria o un'elaborazione tecnica precedente.[27] Le sue sculture filmate, ha notato Vittorio Fagone, «dimostrano il senso di una ricerca nella storia non per linee esterne, ma per tracce profonde: scultura è il paesaggio come è stato plasmato nei secoli, il vecchio rito contadino, ogni



3.
Antonio Paradiso, still dal film *Anima cartonata*, 1975.
Courtesy Archivio Paradiso.

mutamento dell'uomo nello spazio e nel tempo».[28] Paradiso considera lo stesso paesaggio come un'opera d'arte. Durante una conversazione che ho avuto con l'artista, nel novembre del 2024, gli ho chiesto quali opere avesse presentato a una mostra del 1981 organizzata nel Sahara, alla Galleria Bidon V, di cui non riuscivo a reperire informazioni. «Non ho esposto nessuna opera», mi ha risposto, «il deserto è già un'opera d'arte». D'altronde, anche dal titolo della pellicola, *Sculture filmate antropologiche*, risulta chiara l'idea di una scultura che preesiste in quanto forma viva, dinamica, radicata nella natura e nella storia nell'uomo. E forse è questa la differenza più evidente con gli artisti della Land Art, ai quali Paradiso è spesso associato durante la sua carriera, poiché se questi ultimi operano interventi diretti, spesso monumentali, trasformando il paesaggio in maniera radicale, l'artista pugliese lo esplora in quanto entità *già* scolpita, rivelandone i reperti e le stratificazioni nascoste.[29]

In un testo apparso su *Flash Art* nel 1973, un anno prima che iniziasse a girare nel Sahara, era stato lo stesso Paradiso a riflettere su questo aspetto:

> Finalmente il land-art ha avuto una nuova dimensione del fare, così gli artisti sono usciti dallo studio e si sono impossessati della terra, del deserto e dell'oceano, ma nonostante questa libertà sono ancora legati a un conformistico pensiero pragmatico, tipicamente anglosassone ed americano. Infatti quando De Maria traccia la linea nel deserto, Smithson fa la spirale nel lago, fanno un lavoro di azione e poi di documentazione, dove non c'è nessuna differenza dalla teoria dell'action-painting. Mi sono guardato bene da una cultura trappola, a differenza del land-art ho fatto una documenta-

zione dell'uomo nel passato che arriva fino al passato dell'infinito, documenti di passato pensato e non di pensieri che vagano senza direzione.[30]

Sulla medesima distinzione, l'anno seguente, era intervenuta anche Daniela Palazzoli — una delle voci critiche che ha seguito con maggior attenzione il percorso artistico di Paradiso — che sulle pagine di *Le Arti* scriveva:

Le opere di Paradiso non si possono definire di "arte povera" o di "land art" poiché tutte le operazioni degli artisti che esprimono queste correnti sono chiaramente opere di cittadini che hanno con la natura il rapporto proprio di un cittadino: un rapporto eminentemente nostalgico nell'intonazione, e artificioso nell'impostazione. Infatti questi artisti non interagiscono con la natura ma cercano di attribuirle una conformazione che non le è propria, che non è stata costruita dal suo interno, ma gliela impongono dall'esterno.[31]

Nonostante il rischio che si corre nell'assimilare pratiche tanto diverse quanto distanti, soprattutto per contesti e obiettivi, vale tuttavia la pena riprendere queste posizioni poiché sottolineano un aspetto determinante dell'opera di Paradiso, ovvero la sua dimensione fisica e speculativa. Il suo lavoro si inserisce in una più ampia riflessione che, a partire dalla fine degli anni Sessanta e lungo tutti gli anni Settanta, ha visto emergere pratiche artistiche tese a superare la distinzione tra arte e vita, tra soggetto e oggetto, tra gesto creativo e ambiente naturale. Adottando un approccio fenomenologico, Paradiso riconosce nell'esperienza diretta e nella percezione sensibile del luogo i fondamenti di un fare artistico che è esplorazione del mondo e interrogazione del sé. In questa prospettiva, il riferimento all'esperienza (breve e tutt'altro che fortunata) dell'arte antropologica italiana consente di chiarire ulteriormente la natura riflessiva e stratificata della sua ricerca. Nell'opera di Paradiso si assiste a una sinergia radicale tra fisicità operativa e indagine speculativa in cui la prassi artistica si struttura come dispositivo conoscitivo in perenne tensione dialettica. L'arte antropologica, ha scritto Giorgio Cortenova, «si definisce soprattutto in quanto interrogazione sull'uomo, sulle sue fonti [...] l'artista sceglie la pratica interrogante come "luogo" del proprio lavoro. Egli vi si colloca e di volta in volta, è l'interrogante e l'interrogato: o entrambe le cose nello stesso tempo».[32] In questo doppio ruolo, Paradiso sviluppa una pratica che, come egli stesso afferma, «si serve di tutte le tecniche e tutti gli stili, pur d'immergersi nel fare, nell'istante in cui si crea e si consuma».[33]

I *Contenitori scientifici*, le *Sculture antropologiche filmate* e le grandi pietre pugliesi degli anni Sessanta sono allora parte della stessa identica ricerca. Una ricerca che insiste sull'indagine antropologica intesa come esplorazione delle radici profonde che definiscono l'identità e l'esperienza dell'uomo, sull'inquietante e atemporale persistere del reperto in quanto traccia del tempo e della memoria collettiva, sulla volontà di ricomporre l'originario strappo tra natura e cultura.[34] Nell'opera di Paradiso, il Sahara, l'Algeria, la Libia, il Sudan e il Mali diventano un'estensione di quell'infinita provincia che l'artista aveva vissuto negli anni dell'adolescenza, quando pascolava i cavalli e leggeva i libri su Leonardo da Vinci. Sono il luogo di

un'interrogazione incessante che ha come obiettivo ultimo quello di riuscire a sfiorare una sorta di nucleo originario, elementare, ancestrale.

Oltre alla produzione filmica e scultorea, durante i suoi viaggi africani Paradiso realizza oltre quattrocento fotografie che documentano in maniera dettagliata e personale le sue spedizioni.[35] Sono immagini che l'artista presenta anche in alcune gallerie — come alla Galleria Apollinaire, nel dicembre del 1976[36] — e che solo diversi anni dopo raccoglie in un cofanetto — realizzato in soli otto esemplari per le edizioni Mudima di Milano — e in un libro intitolato *Ritratto del Sahara*.[37]

Si tratta di un materiale molto eterogeneo che, volendo avanzare una possibile classificazione, si potrebbe suddividere in due tipologie. La prima di queste comprende fotografie che ritraggono i diversi paesaggi attraversati dall'artista. Sono immagini che immortalano soprattutto la vastità del deserto, le dune, le piramidi di roccia e le sorprendenti conformazioni geomorfologiche. Alcune di queste, tra il 1975 e il 1980, vengono trasferite su tele emulsionate e presentate come lavori autonomi. Paradiso altera sensibilmente la cromia delle immagini originali, che sembrano quasi perdere qualsiasi tipo di legame con il proprio referente naturale.

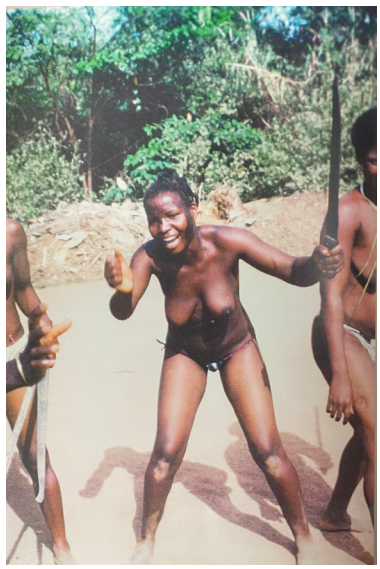
A questo primo nucleo appartengono anche alcune fotografie che testimoniano la presenza e il passaggio dell'uomo. Si possono infatti osservare le insegne stradali che segnalano i percorsi sulle piste di sabbia, i rudimentali archi di trionfo in lamiera e legno fatti ergere da Muʿammar Gheddafi dopo il colpo di Stato del 1969, e i resti di un passato più o meno recente: scheletri di aerei e di automobili abbandonati e inghiottiti dal deserto.

La seconda tipologia, invece, comprende immagini che mostrano i riti, le usanze e le tradizioni delle popolazioni dei Dogon, dei Malinkè, dei Lobi e dei Tuareg, ma anche i loro artefatti, le loro architetture e le loro pratiche. È interessante osservare queste fotografie leggendo i resoconti dei viaggi che Paradiso ha scritto nel corso degli anni, dove racconta delle sue spedizioni, delle avventure e delle disavventure con un andamento narrativo avvincente.

Negli anni Ottanta, insieme allo psicoanalista Mauro Mancia, l'artista organizza un viaggio nel Burkina Faso per far visita alla popolazione dei Lobi dell'Alto Volta. Grazie a due giovani guide che fanno da traduttori, riesce a entrare in contatto con i sacerdoti del villaggio, fotografa i loro oggetti e le loro sculture antropomorfe modellate per suscitare paura e mistero. «Io non credo alle magie», scrive Paradiso, «però questi fèticheurs, vestiti con due stracci sporchi, emanano una sicurezza e un carisma che da noi nel mondo occidentale riscontriamo solo in qualche capo ufficio o in un amministratore delegato».[38]

Durante un viaggio in Guinea con Alessandro Passaré e Gino Battista, l'artista assiste alla danza con la spada delle Malinkè: una danza eseguita da un piccolo gruppo di donne seminude — tradizionalmente celebrata per raccogliere fondi da destinare a persone in gravi difficoltà economiche — che, in quell'occasione, era stata organizzata per finanzia-

re il funerale di un'amica delle danzatrici [fig. 4].[39] E ancora, sempre nel Burkina Faso, documenta il rito della circoncisione fotografando alcuni giovani ragazzi che tornano dal fiume Volta, in una sorta di processione, con il corpo quasi interamente dipinto di bianco.



4.
Antonio Paradiso, *Ritratto del Sahara*, 1970-1990. Courtesy Archivio Paradiso.

Un reportage fotografico particolarmente significativo è quello che Paradiso realizza in Libia, alla metà degli anni Settanta, quando dopo diverse peripezie, ancora insieme a Passaré, si addentra nel deserto del Fezzan alla ricerca di Wadi Mathendous, un sito archeologico preistorico, scoperto alla metà dell'Ottocento dall'esploratore tedesco Heinrich Barth, che conserva tuttora numerose incisioni rupestri risalenti al neolitico. Sulle rocce basaltiche di Wadi Mathendous si possono osservare elefanti, giraffe, gatti selvatici e coccodrilli, ma anche iscrizioni nell'alfabeto Tifīnagh, quello dei Tuareg, che condivide alcuni simboli con l'alfabeto libico-berbero.[40]

Profondamente colpito da queste incisioni — «È indescrivibile la bellezza di quei graffiti su basalto nero e marrone»[41] — l'artista realizza una scultura in pietra di Trani intitolata *Libro con trascrizione Tifinar* (1976) [fig. 5] che, oltre a riflettere il suo interesse per le forme di espressione arcaiche e simboliche, testimonia un processo di contaminazione culturale in cui un materiale proveniente dalla sua terra d'origine incorpora i segni di una lingua antichissima e lontana.

Interrogandosi sulle ragioni che hanno spinto l'artista a compiere i suoi viaggi in Africa, il filosofo Mario Perniola — uno dei più cari amici di Paradiso — ha proposto una lettura etimologica della parola deserto in netto contrasto con quella canonica:

La parola latina *desertus* non ha niente a che fare con érèmos: essa viene dal verbo *sero*, che vuol dire intrecciare, tessere, annodare, legare. Da questa parola derivano tanto *consero*, legare insieme, congiungere, unire, quanto *desero*, abbandonare, lasciare, disertare (da cui appunto *desertus*). La spiegazione dell'amore di Paradiso per il deserto sta in questo verbo *sero*. Le sue avventure e temerarie spedizioni rispondono a una pulsione profonda: quella di stringere legami emozionali con gli altri.[42]

Dalla Murgia all'Africa tropicale, dagli strumenti dei contadini pugliesi alle sculture antropomorfe dei Lobi, il lavoro di Paradiso è il risultato di una ricerca che attraversa linguaggi e saperi eterogenei, e che nel suo divenire plastico, filmico, fotografico, si porta dietro le tracce di un'incessante interrogazione sull'uomo, sul tempo, sulla natura. Sebbene l'artista riprenda esplicitamente oggetti e segni dalle diverse culture che incontra, l'obiettivo non è quello di assorbirne i caratteri, lo stile o un modello visivo, ma di inaugurare una sorta di conversazione, continuando a espandere il suo processo speculativo attraverso l'esperienza fisica del viaggio. È in questo esercizio di approssimazione all'alterità che si sviluppa l'arte antropologica di Paradiso, in questa tensione che lo spinge verso l'ignoto, in direzione di territori e simboli distanti, ma che allo stesso tempo lo ancora alle sue radici, lo riporta all'origine.

«Dal 1970 al 2000», ha scritto Paradiso alla fine dei suoi diari, «ho soggiornato nel Sahara per circa 2000 giorni, spero di essere stato un passante non troppo molesto».[43]



5.
Antonio Paradiso, *Libro con trascrizione Tifinar,* 1976.
Courtesy Archivio Paradiso.

NOTE

1. Marco Valsecchi, “Lo scultore contadino”, *Il Giorno*, 1968 in Simona De Bortoli (a cura di), *Antonio Paradiso*, Edizioni L’Agrifoglio, Milano, 1991, p. 2.
2. Elio Santarella (a cura di), *Percorso della scultura. Antonio Paradiso*, Comune di Milano, 1988, s. n. p.
3. Francesco Vincitorio, “Mondo ipotetico”, *La fiera letteraria*, 13 aprile 1967, p. 19. Recensendo una personale di Paradiso alla galleria Minotauro di Brescia, nel 1969, Elvira Cassa Salvi ha scritto: «Il carparo, la qualità di tufo usata da Paradiso per queste sue invenzioni, è di per sé fortemente evocativa, con la sua porosità impregnata di sole, di vento e di pioggia, con la sua patina d’ambra dorata, di creatura uscita dal grembo della terra». Elvira Cassa Salvi, “Galleria Minotauro: A. Paradiso”, *Nac*, n. 19-20, 1969, p. 17.
4. Come ha sottolineato Sara Fontana, per Paradiso – e per gli altri artisti di quella corrente, tutt’altro che omogenea, che è stata definita col sintagma Arte Antropologica – «l’oggetto comune, d’usura o di recupero, modifi ati o meno, non funzionano come il ready-made classico, ma valgono piuttosto per le loro potenzialità evocative di qualcosa di magico oppure intimamente legato alla memoria di un individuo o di un luogo». Sara Fontana, *Arte e antropologia in Italia negli anni Settanta*, Postmedia Books, Milano, 2018, p. 15.
5. Dino Buzzati, “Mostre d’arte”, *Corriere della Sera*, 3 marzo 1968, p. 15.
6. Come lo stesso artista mi ha confermato durante una conversazione avvenuta nel suo studio, a Milano, il 28 novembre 2024, si tratta di una fotografia scattata dal fratello del gallerista Franco Toselli nella masseria di famiglia di Paradiso chiamata La Sgabella, a pochi chilometri da Santeramo in Colle, in Puglia.
7. Enrico Crispolti, *Antonio Paradiso*, All’insegna del pesce d’oro, Milano, 1969, s.n.p.
8. Antonio Paradiso, *Seminario per un’antropologia dell’arte, Università di Salerno*, 20 aprile 1978, in Id., *Teatro antropologico. La vita, l’usura, la morte*, Milano, 1980, p. 28. Come ha sottolineato Sara Fontana, alcune immagini di questi film, successivamente raccolti nella pellicola *Sculture filmate antropologiche* (1969-76), sono confluì e nel libro *Storia naturale del quaternario* che Paradiso ha realizzato con Toselli e Gianni Scheiwiller nel 1972. Sara Fontana, *Arte e antropologia in Italia negli anni Settanta*, cit., p. 92.
9. Su questo punto si veda Sara Fontana, *Arte e antropologia in Italia negli anni Settanta*, cit., pp. 99-101.
10. Nel 1974, sul numero 46-47 di *Flash Art*, Paradiso ha pubblicato un breve testo che chiarisce gli obiettivi di questi film e del suo lavoro sulla cultura contadina pugliese. Antonio Paradiso, “Paradiso”, *Flash Art*, n. 46-47, 1974, p. 23.
11. Luciano Caramel, *Antonio Paradiso* (catalogo della mostra, Milano, Galleria Pagani, 1968), Galleria Pagani, Milano, s.n.p.
12. Antonio Paradiso, *Ritratto del Sahara*, La Stamperia Liantonio, Matera, 2014, p. 7. Il film non è stato più realizzato poiché l’artista non riuscì ad affitt e l’elicottero, ma trovò solo un piccolo aereo non adatto al lavoro che intendeva girare.
13. La mostra antologica, intitolata *Radici* e allestita presso la Pinacoteca Francesco Netti a Santeramo in Colle, è stata curata dalla figlia dell’artista, Cecilia Paradiso, e da Tina Sirressi.
14. L’artista ha pubblicato un resoconto dei suoi viaggi nel già citato libro *Ritratto del Sahara*.
15. Su quest’ultima mostra si vedano: Eugen Thiemann (a cura di), *Zen jahre Paradiso – Dieci anni di Paradiso – Ten years of Paradiso* (catalogo della mostra, Dortmund, Museum am Ostwall, febbraio-marzo 1975), Museum am Ostwall, Dortmund, 1975 e il breve articolo dello stesso autore, Eugen Thiemann, “Antonio Paradiso”, *heute Kunst*, n. 10-11, giugno-luglio-agosto 1975, p. 17. Sulla mostra organizzata allo studio Palazzoli si veda invece Tommaso Trini, “Le mostre”, *Corriere della Sera*, 29 settembre 1974, p. 12.
16. Antonio Paradiso in Daniela Palazzoli, “Natura naturale e natura artificiale nell’opera di Antonio Paradiso”, *Le Arti*, n. 11-12, novembre-dicembre 1974, p. 53.
17. Sulle pagine di *Le Arti*, Daniela Palazzoli ha parlato in questi termini dei *Contenitori scientifici*: «Questo confronto tra natura naturale e natura artificiale al suo stadio più primitivo è costitutivo della dialettica di Paradiso. Egli risale in questo modo al momento in cui l’uomo ha compiuto la sua prima fondamentale mutazione. L’essere umano è divenuto mutante per eccellenza della specie animale proprio in quel momento, quando invece di specializzare i propri arti li ha estesi agli strumenti e si è dedicato attraverso la fatica di secoli a perfezionare queste sue estensioni». Daniela Palazzoli, “Natura naturale e natura artificiale nell opera di Antonio Paradiso”, cit., p. 53.
18. Cesare Chirici, “Antonio Paradiso”, *Nac*, n. 12, dicembre 1971, p. 21.
19. Come ha sottolineato Sara Fontana «il valore estetico-formale di un oggetto e il suo signifi ato sociale-utilitario rappresentano per Paradiso due elementi sovrapposti e coincidenti, non più due aree di interesse separate e riconducibili rispettivamente alle competenze dell’esperto d’arte e dell’etnologo». Sara Fontana, *Arte e antropologia in Italia negli anni Settanta*, cit., p. 96.
20. Antonio Paradiso, *Atemporale*, Diagramma, Milano, 1974, s.n.p. In occasione di un seminario tenuto all’Università di Salerno, nell’aprile del 1978, parlando dei *Contenitori scientifici*, Paradiso ha dichiarato: «Per me questi materiali sono già delle vere e proprie sculture. Anzi più della scultura avendo questi materiali già una funzione». Antonio Paradiso, *Seminario per un’antropologia dell’arte*, Università di Salerno, 20 aprile 1978, in Antonio Paradiso, *Teatro antropologico. La vita, l’usura, la morte*, Milano, 1980, p. 28.

21. Anna D'Elia e Antonio Paradiso, "La murgia è a un passo dal duomo", *La Gazzetta del Mezzogiorno*, 1 giugno 1989, p. 15.
22. Antonio Paradiso, *Atemporale*, cit., s.n.p.
23. Oltre ai cortometraggi girati nel Sahara, *Sculture antropologiche filmate* comprendeva anche alcuni film precedenti, come *Tufaia* (1969) e *Caverne* (1969). Nel corso degli anni Paradiso editerà e modificherà varie volte questa pellicola aggiungendo o eliminando dei film, alcuni di questi, inoltre, vengono proiettati anche singolarmente all'interno di rassegne espositive, come nel caso di *Parete*, *Deserto Meccanico*, e *Anima Cartonata* (tutti e tre del 1975), presentati nell'ambito della mostra *Deserto. Aspetti della condizione umana attraverso l'arte*, tenutasi a Bergamo, nell'ex chiesa di Sant'Agostino, dal 26 settembre al 31 ottobre 1981.
24. Sulla mostra allestita alla Galleriaforma si veda Viana Conti, "Arte come storia delle fatiche umane", *Corriere Mercantile*, 30 gennaio 1976, p. 6. Il 5 giugno dello stesso anno, *Sculture antropologiche filmate* viene proiettato anche dalla Cineteca nazionale italiana di Milano.
25. Come ha scritto Anna Maria Cattaneo sulle pagine di *Data*: «Per Paradiso non si tratta più di osservare semplicemente ma di agire, di condensare nell'atto e nell'immagine che lo fis a ciò che ha percepito, capito, progettato e che ora vuole comunicare: un tentativo di scoprire delle leggi passandoci attraverso». Anna Maria Cattaneo, "Antonio Paradiso: corpo faber e corpo ludes e la loro dialettica con le mediazioni meccaniche: fotografie e cinema", *Data*, n. 12, 1974, p. 96.
26. Antonio Paradiso, "Atemporale", in Giorgio Cortenova (a cura di), *La creazione volgeva alla fine*, Unimedia, Genova, 1978, p. 41.
27. «Mi sento in opposizione al fare registico», ha dichiarato Paradiso, «quando il comandante di una nave va da un porto a un altro, determinato, senza che la sua volontà vorrebbe, ma è costretto e lo fa, invece dovrebbe solcare gli oceani ed essere libero come un pesce, e non lo fa, perché non può. Ecco chi sono "la regia" e cosa dobbiamo consumare, una minestra che non nutre e non fa crescere nessuno». Antonio Paradiso, intervista di Sara De Bortoli, febbraio 1989, in Sara De Bortoli (a cura di), *Antonio Paradiso*, cit., p. 62.
28. Vittorio Fagone, *Arte e cinema. Per un catalogo del cinema d'artista in Italia, 1965-1977*, Marsilio, Venezia, 1977, p. 7.
29. Sul *Corriere della Sera*, l'apertura della sua personale alla Galleria Diagramma era annunciata così: «Antonio Paradiso – scultura e film di un giovane esponente della Land Art». Redazione, "Calendario", *Corriere della Sera*, 20 gennaio 1974, p. 15.
30. Antonio Paradiso, "Paradiso", *Flash Art*, n. 41, 1973, p. 22.
31. Daniela Palazzoli, "Natura naturale e natura artificiale nell'opera di Antonio Paradiso", cit., p. 53. Sulle analogie e le diffe enze tra Arte povera, Arte concettuale, Body art e Arte antropologica si vedano anche: Enrico Pedrini, "Dal mito dell'oggetto al mito del materiale", in Claudio Costa e Antonio Paradiso, *Situazione antropologica. Dall'uomo al paesaggio*, Apollinaire, Milano, 1977, pp. 52-53 e Giorgio Cortenova, *La creazione volgeva alla fine*, cit., pp. 20-22.
32. Giorgio Cortenova, *La creazione volgeva alla fine*, cit., p. 22.
33. Si rimanda all'articolo di Antonio Paradiso dal titolo "Teatro antropologico di Antonio Paradiso", datato 18 novembre 1977, presente in Antonio Paradiso, *Teatro antropologico. La vita, l'usura, la morte*, cit., pp. 16-17.
34. Tale continuità è già stata evidenziata da Sara Fontana che ha sottolineato come la ricerca di Paradiso in Africa «rinnovi quella sorta di processo di fusione già messo in atto nei propri luoghi d'origine – tra cave di tufo, calanchi e torri di terra». E ancora: «I viaggi in Africa sono quindi l'occasione di ulteriori riflessioni sul paesaggio e sul suo rapporto con l'uomo, nella piena consapevolezza che si tratti di un modifi arsi reciproco e all'infini o, in cui il tempo gioca un ruolo primario». Sara Fontana, *Arte e antropologia in Italia negli anni Settanta*, cit., pp. 95-97.
35. Da un'intervista di Mario Perazzi all'artista, pubblicata nel 1981 sul *Corriere della Sera*, si apprende che, a seguito dei suoi viaggi in Africa, Paradiso aveva realizzato anche un libro fotocopiato con fotografie e disegni, tirato in mille copie, più cento esemplari che contenevano un disegno originale. Il libro, sul quale tuttavia non è stato possibile reperire ulteriori informazioni, era stato presentato allo Studio D'Ars di Milano. Mario Perazzi e Antonio Paradiso, "Il deserto è la mia scultura", *Corriere della Sera*, 7 marzo 1981, p. 7.
36. Cfr. Dario Fertillo, "Paradiso fotografa la storia della terra", *Corriere della Sera*, 14 dicembre 1976, p. 9.
37. Antonio Paradiso, *Ritratto del Sahara*, Fondazione Mudima, Milano, 2017. Questo corpus di fotografie è stato esposto nel 2014 nell'ambito della mostra *Ritratto del Sahara* allestita a Matera presso il Parco Scultura La Palomba e, nel novembre dello stesso anno, alla Galleria Quintocortile di Milano.
38. Antonio Paradiso, *Ritratto del Sahara*, La Stamperia Liantonio, Matera, 2014, p. 38.
39. Cfr. *Ivi*, p. 23.
40. Sulla presenza di queste iscrizioni nell'alfabeto Tifīnagh si vedano le fotografie scattate da David Coulson nel novembre del 2000. Le immagini, digitalizzate dal British Museum, sono disponibili a questo link: https://www.britishmuseum.org/collection/object/E_2013-2034-2567 (ultimo accesso 23/12/2024).
41. Antonio Paradiso, *Ritratto del Sahara*, cit., p. 23.
42. Mario Perniola, "Perché Paradiso ama il deserto?", in Antonio Paradiso, *Ritratto del Sahara*, cit., pp. 47-48.
43. *Ivi*, p. 45.

Claudio Costa e il progetto *Skull-Brain Museum* (1995): antropologia, memoria, museo

ANDREA DAFFRA

INTRODUZIONE

Tra i progetti meno noti di Claudio Costa, lo *Skull-Brain Museum* (1995, di seguito *S-BM*) si colloca in una posizione particolare all'interno del suo percorso artistico; pur non essendo mai stato realizzato, esso rappresenta infatti un dispositivo concettuale volto a problematizzare temi centrali della sua poetica: l'antropologia, la dialettica tra memoria e identità e la funzione critica del museo.[1] Nonostante ciò, la scarsità di studi a esso dedicati[2] ne hanno determinato una graduale marginalizzazione, con un conseguente indebolimento della sua ricezione teorica. Il presente contributo si propone di colmare, almeno in parte, tale lacuna, analizzando il progetto nella sua articolazione formale e nel contesto storico-culturale di riferimento.[3]

Lo *S-BM*, in primo luogo, nasce dall'intersezione tra una riflessione critica sulla funzione del museo e un approccio di matrice antropologica alla nozione di «differenza culturale», intesa come «forza capace di mettere in crisi modelli storicamente consolidati di rappresentazione e conoscenza».[4] Accanto a questo si collocano lo studio e l'elaborazione iconografica dei motivi del cranio e del cervello, interpretati dall'artista come «superficie-labirinto»[5], organo della memoria e campo simbolico[6] sin dai primi anni Settanta; in questi termini, Costa adotta i linguaggi e gli strumenti della scienza — radiografie, terminologie, griglie classificatorie — non per rafforzarne la funzione referenziale, ma per generare ciò che egli stesso definisce, in uno scritto inedito qui parzialmente pubblicato, «scientificità alterata», ovvero un «sapere che si apre anche all'immaginario».[7]

Contestualmente alla destrutturazione del linguaggio scientifico, l'autore introduce la pratica ricorrente della ripetizione, in cui ogni immagine ritorna con variazioni più o meno evidenti per «accumulare significato e per intensificarlo».[8] Su questo piano, la replica assume un valore trasformativo, agendo sulla temporalità dell'opera, sulla disposizione spaziale degli elementi e sulla modalità percettiva del fruitore.[9]

In continuità con quanto osservato, il museo delineato da Costa non è perciò da intendersi come mero spazio conservativo, ma come organismo concettuale e visionario, «capace di manifestare oggetti rivalutabili come messaggi culturali e forme sociali».[10] Le componenti finora richiamate confluiscono nello *S-BM*, progetto che attua una sovrapposizione simbolica tra il cranio dell'*Homo erectus* (di seguito H.E.) e la carta geografica dell'Africa settentrionale, configurandosi come un'architettura teorica che funge da matrice per una possibile costellazione di musei itineranti. In corrispondenza di alcune città collocate lungo il profilo cranico, Costa individua infatti potenziali sedi museali, progettate come nodi di una rete diffusa e destinate ad accogliere opere e documentazioni nate dal confronto tra artisti italiani e locali. Nello specifico, tali spazi non rispondono a una logica di esportazione del manufatto,[11] ma mirano alla costituzione di «un organismo conoscitivo in movimento».[12] In tal senso, lo *S-BM* non costituisce soltanto l'esito di una traiettoria biografica articolata, ma si configura come una «macchina simbolica» che conserva intatta la propria dimensione di «museo impossibile».[13]

L'AFRICA NELL'OPERA DI CLAUDIO COSTA

Prima di analizzare nel dettaglio l'oggetto del presente contributo, è opportuno precisare che il rapporto tra Costa e l'Africa non si esaurisce nel progetto per lo *S-BM*, ma attraversa un ampio arco della sua ricerca artistica. Esso, infatti, pone in luce un legame non fondato su forme di fascinazione esotica, bensì sulla necessità di avviare un confronto strutturale «con l'alterità», intesa come leva critica per «mettere in discussione le categorie consolidate di identità, sapere e rappresentazione».[14]

Benché il primo contatto documentato con il continente risalga al 1974[15], il legame con l'Africa si intensifica soltanto a partire dagli anni Novanta; nel 1989, infatti, su invito del critico d'arte Claudio Spadoni, Costa inaugura un intenso e fecondo rapporto collaborativo con la comunità dell'*African Dream Village* di Malindi, in Kenya, dove è chiamato a realizzare una versione dell'*Albero della cuccagna*.[16]

Sin da subito, l'interesse di Costa per l'Africa non si sviluppa in senso documentario, ma si configura come occasione per interrogare criticamente il «proprio sguardo»; secondo l'artista, ancora, l'alterità «non è trattata come oggetto da rappresentare, ma come spazio con cui misurarsi per riconfigurare i propri strumenti espressivi, attraverso elementi

arcaici e immagini che non costruiscono un repertorio descrittivo, bensì aprono uno spazio di interrogazione e confronto critico».[17] Tale prospettiva trova una formulazione particolarmente esplicita nella conversazione intercorsa tra l'artista e la critica Miriam Cristaldi nel 1991, poi pubblicato nel volume *AFRIca* insieme a un testo di Giorgio Cortenova. In quella sede, rievocando il suo primo incontro con il continente, Costa osserva che «è come se fossi tornato a casa dopo lunghi viaggi spesi nel tentativo di dimenticare questa dimora», aggiungendo poi, a proposito del ritorno «ora che sono stato là, che ho potuto vederla, è come se l'avessi riconosciuta anche senza averla capita fino in fondo».[18] Dal canto suo, Cortenova approfondisce ulteriormente questa linea interpretativa, osservando come Costa si confronti «da sempre con l'Africa», pur avendone «evitato la forma» sino agli anni Novanta, quando «il suo "work in regress" lo ha condotto al di là delle contraddizioni della storia culturale» verso una dimensione «prenatale e post *vitam* [...] magica, frutto del sortilegio del tempo più che dei suoi eventi».[19]

Il "ritorno" evocato non è quindi inteso come una regressione di natura romantica verso un'origine perduta, bensì come un gesto di ordine epistemico: un *work in regress* — sua nota espressione[20] — concepito come pratica critica volta a scomporre le categorie moderne del sapere e ad aprire un processo conoscitivo non lineare.

Da tali considerazioni, emerge come la ricerca di Costa non si limiti a un'evocazione astratta dell'alterità, ma si configuri quale tentativo consapevole di confronto con i "primitivi" — più volte tematizzati dall'autore nelle sue ricerche[21] — intesi non come soggetti da classificare antropologicamente, ma come figure capaci di riattivare, nel presente, una dimensione archetipica e prelogica del pensiero e della rappresentazione, nonché energie simboliche sommerse ma persistenti oltre i processi di modernizzazione.

Su questa linea si colloca anche la lettura di Franco Torriani, che nell'articolo "Noi, i primitivi" riconosce nel lavoro di Costa una messa in crisi delle tradizionali opposizioni tra «primitivo» e «civile»; come sostiene il critico, «c'è un paradosso che pare infrangibile», poiché «il criterio della coscienza storica risulta arbitrario e segnato da etnocentrismo nel distinguere primitivi e civili [...] se l'esotismo è semplice sovrastruttura, l'indagine artistica non trapassa le soglie della cronaca»; è proprio in questo passaggio che si colloca la radicalità di Costa, la cui ricerca non si limita a evocare l'alterità come immagine, ma attiva un dispositivo di interrogazione critica del linguaggio e dello sguardo occidentale. Per Torriani, in sostanza, l'artista contemporaneo può «tentare un approccio di chiave antropologica»[22], non per imitare culture altre, ma per decentrarsi e ridefinire i propri strumenti di conoscenza e di rappresentazione.

Una riflessione in parte concorde è avanzata da Bruno Corà, che nel saggio pubblicato a corredo del catalogo *Claudio Costa. Lavori africani 1985-1995* evidenzia come l'Africa sia «una forza ontologica e sovrastorica» e non solo una mera «decorazione o feticcio». Secondo Corà, in-

fatti, Costa opera contro la tentazione della citazione o dell'ornamento, attivando invece un confronto critico con le radici stesse del pensiero occidentale e mostrando come il rapporto con l'Africa diventi, nel suo operare, «un'incursione nelle matrici originarie della vita».[23]

In linea con questa interpretazione, l'antropologo Mattia Fumanti interpreta l'opera di Costa come un attraversamento liminale, in cui il tema del confronto non si riduce a una semplice appropriazione simbolica, ma assume la forma di un dispositivo critico capace di mettere in questione le categorie costitutive della modernità occidentale.[24] Ne risulta che, nel pensiero di Costa, l'Africa non è concepita come oggetto esotico o punto d'arrivo di un percorso individuale, ma come manifestazione visibile di un processo conoscitivo più ampio e stratificato.

SUL LESSICO DELL'ARTISTA: NECESSARIE CONSIDERAZIONI

Nel prendere in esame il progetto, è necessario interrogare criticamente sia il suo impianto concettuale sia il registro linguistico del documento di presentazione, alla luce delle implicazioni simboliche e storiche che mobilita. L'opera — di cui si propone in trascrizione inedita la nota introduttiva — articola un sistema narrativo complesso che, pur dichiarandosi piattaforma di scambio interculturale, richiede una lettura stratificata per restituire la complessità di un linguaggio attraversato da risonanze culturali multilivello. Non si tratta soltanto di interpretare i contenuti, ma di analizzare le modalità discorsive stesse, come l'uso di metafore evolutive, retoriche dell'origine e richiami a spiritualità arcaiche.

Una prima osservazione riguarda proprio la scelta di proiettare simbolicamente il cranio dell'H.E. sul profilo del continente africano: gesto che, pur animato da un intento simbolico, riattiva un immaginario che tende a inscrivere la differenza culturale entro coordinate di tipo evoluzionista e gerarchico: in questa proiezione, infatti, l'Africa non è più concepita come spazio attivo della contemporaneità, ma viene retrodatata e traslata simbolicamente a matrice originaria dell'umano, figurata «come il volto di un progenitore remoto».[25] Su questa linea si collocano anche formulazioni che ridimensionano la complessità delle culture africane, riconducendole a un orizzonte prevalentemente emotivo e spirituale, escludendone la dimensione storica, tecnica e geopolitica.

Il rischio evidente, in virtù di tale configurazione, è quello di costruire una rappresentazione della diversità mediata unicamente da una grammatica affettiva, che limita o neutralizza la possibilità di un'analisi conoscitiva più approfondita.

Un'analoga riflessione vale per la dimensione itinerante del progetto: l'attraversamento del continente da parte degli artisti, incaricati di arricchire le sedi museali con opere in dialogo con reperti locali (autentici o riprodotti), rischia di inscriversi in una logica estrattiva, nella quale le

culture locali verrebbero trattate come repertori da metabolizzare esteticamente. Costa stesso definisce questo tragitto come un percorso volto alla riunificazione e conoscenza delle tradizioni, delle antiche culture e delle spiritualità, con l'intento di raccogliere, documentare e lasciare sezioni del museo nei territori attraversati. Tuttavia, da queste premesse emerge la tendenza a riprodurre un dispositivo simbolico in cui la cultura dell'altro funge da riserva di senso, piuttosto che da interlocutore attivo. L'atto del dono, inteso come lascito di opere nei luoghi visitati, si traduce in una restituzione unidirezionale: pur dichiarandosi dialogico, attribuirebbe infatti all'artista la facoltà esclusiva di tradurre, frammentare e redistribuire il sapere raccolto.

Si assiste, dunque, a una dinamica di matrice esotizzante solo apparentemente relazionale, che di fatto estetizza l'alterità attraverso categorie riconoscibili e stereotipate, funzionali non tanto alla comprensione della diversità quanto alla rinegoziazione simbolica dell'identità collettiva dell'osservatore occidentale. La performatività dell'azione, infatti, anche quando si manifesta in ambito artistico, non è mai neutra: ogni gesto rappresentativo implica un posizionamento che si inscrive nelle stratificazioni storiche e allegoriche da cui trae origine. In altri termini, il rischio di riprodurre, anche involontariamente, forme di narrazioni neocoloniali non è un residuo del passato, ma un rischio costantemente riattivabile nel presente.

Decostruire il lessico non significa isolare nuclei problematici, ma intervenire sull'intero dispositivo discorsivo analizzandone le implicazioni culturali e politiche. Come indicato nella nota introduttiva, lo *S-BM* è pensato come organismo attivo e in trasformazione, fondato su principi di modularità, apertura e risonanza con i territori attraversati. Tuttavia, questa stessa apertura può tradursi in una forma di accoglienza unidirezionale, dove l'ospitalità diviene assimilazione più che scambio reciproco. Affinché un museo possa costituirsi come dispositivo effettivamente relazionale e non assimilativo, dovrebbe infatti assumere i principi di incompletezza, parzialità e pluralità non come limiti ma come condizioni generative di un sapere dinamico.

L'elaborazione di progetti analoghi da parte di Costa si colloca in un preciso contesto storico e culturale: la sua ricerca ha costantemente interrogato le questioni della memoria collettiva, delle relazioni interculturali e della costruzione delle identità, rivelando una sensibilità che, pur radicata nelle categorie del suo tempo, mantiene rilevanza nel dibattito critico contemporaneo.

Si pubblica di seguito la trascrizione integrale della nota introduttiva:

Il progetto SKULL-BRAIN MUSEUM vuole proporre, ai paesi africani posti al di sopra dell'Equatore, una possibilità artistico-culturale di unione, idealizzata attraverso la constatazione che la loro posizione geografica può essere percepita come parte di un cranio di Homo Erectus, il primo essere preistorico certamente avviato verso il genere *sapiens sapiens* dell'uomo attuale.

Un cranio immenso, la cui fronte si volge verso l'Oriente, quasi sottolineando i due continenti che saranno i veri protagonisti del terzo Millennio: l'Africa e l'Asia...

Questa nuova visione della parte africana nel globo soprastante l'Equatore, intesa come la "Grande Testa" di un lontano progenitore, comune a tutta l'umanità, potrebbe agevolare l'idea e i contatti per avanzare verso quella unificazione dell'Africanità, da molti auspicata e perseguita anche contro le enormi e palesi difficoltà che risiedono nel suo stesso farsi concreta.

Il progetto S.B.M. prevede di percorrere il profilo di tale cranio — visitando i paesi e le città che si trovano su questo tracciato, raggiungendo anche i più significativi nel suo interno e quelli che risultano come essenziali e attinenti — per attuare una sorta di viaggio di riunificazione e di conoscenza delle tradizioni locali, delle antiche culture e delle spiritualità africane. Culture e spiritualità considerate come straordinario crogiuolo di profondi e vitali momenti sensibili che affondano nel patrimonio ancestrale di quei popoli e che definiscono la primigenia base di comune riconoscibilità per i sentimenti di ogni popolo della terra.

Gli artisti partecipanti a questo progetto (che saranno anche africani o abitanti locali), coadiuvati da guide e studiosi di varie discipline, nonché da tutti coloro i quali risultino interessati all'idea, si impegnano a produrre un certo numero di opere e di relative documentazioni nel corso di questo affascinante percorso fisico e mentale, opere e documenti che, donate ai paesi ospitanti, potranno costituire le diverse frazioni dello SKULL-BRAIN MUSEUM formando, in ogni regione attraversata, uno spazio di possibili attività, di incontri e di interscambi.

Operando in questo senso, gli artisti potranno entrare in contatto con le atmosfere particolari ed emotive di ogni luogo visitato, estraendovi le visioni e le evocazioni più diverse, per intrecciarle col proprio bagaglio poetico e culturale, riversando quindi tali componenti nei lavori prodotti, mentre gli studiosi potranno fornire elaborati di vari ordini e gradi e di specifica natura, riferibili ai problemi ambientali riscontrati.

Gli elaborati, la documentazione fotografica e audiovisiva di ogni operazione serviranno da nota, da traccia conduttrice di un'opera in costruzione, e potranno poi servire per eventuali pubblicazioni o mostre.

Questo museo, così definendosi come un vero organismo attivo, non statico, potrà essere in continuo ampliamento, memoria dei sentimenti, delle intuizioni, dei desideri, delle contaminazioni, delle comunicazioni, delle utopie raccolte attraverso uno spazio e un tempo estremamente dilatati.

Potrà rappresentare un'iniziativa coinvolgente, trainante azioni efficaci, un desiderio di vitalità che animi la memoria e il sogno, un luogo ideale di viaggio interiore ed esteriore, per l'incontro e l'evoluzione.

Gli elaborati, la documentazione fotografica e audiovisiva di ogni operazione potrà via via essere arricchita e usata sia come traccia conoscitiva da mostrare in ogni nuova tappa, sia come supporto per le eventuali

pubblicazioni al riguardo. Lo SKULL-BRAIN MUSEUM andrà così definendosi come un vastissimo "organismo" attivo, interagente e integrato con tutti i suoi elementi e potrà proporsi come "MUSEO INFINITO", un museo delle possibilità e delle memorie, dei linguaggi e degli sconfinamenti, delle situazioni e dei contrasti, delle comunicazioni e delle utopie e, attraverso uno spazio e un tempo fortemente dilatati, potrà rappresentare un'iniziativa culturale di largo respiro, coinvolgente trentaquattro nazioni africane, un deciso tentativo per superare le divisioni ideologiche che vi albergano spesso, un punto forte di riferimenti artistici e scientifici da visionare e discutere, per le generazioni dell'anno duemila.

Claudio Costa, dicembre 1994, Genova-Quarto.

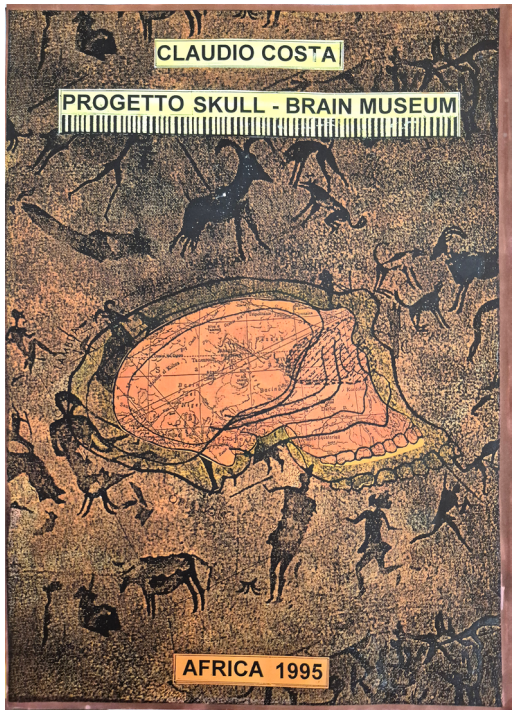
SKULL BRAIN MUSEUM: GENEALOGIA E STRUTTURA

Per comprendere appieno la genealogia e la struttura del progetto, è necessario soffermarsi anzitutto sulla sua dimensione materiale. Lo *S-BM* si compone di trenta tavole di formato 420x297 mm, realizzate attraverso un procedimento che combina il ritaglio e l'applicazione di elementi su un foglio successivamente fotocopiato; su tale supporto, in ultimo, l'artista interviene manualmente con una tecnica mista che include acquerello, matita e pennarello.[26]

Oltre alla copertina-frontespizio [fig. 1], a un foglio in acetato con la sovrapposizione di cranio e cervello alla mappa dell'Africa, e alla menzionata nota introduttiva, le tavole possono essere raggruppate in tre nuclei tematici principali.

La prima delinea una genealogia visiva dell'evoluzione da H.E. a *Homo sapiens sapiens* (H.S.S.); in particolare, le tavole dalla pagina 2 alla pagina 7 analizzano la trasformazione progressiva dalle prime forme ominidi fino alla morfologia di H.E. e infine a quella di H.S.S. Queste includono sezioni del cranio esterne e interne, l'emisfero cerebrale [fig. 2] e la mappatura delle aree motorie e sensoriali nei rispettivi cervelli, nonché ingrandimenti analitici degli stessi [fig. 3]. Seguono comparazioni tra le strutture cerebrali di H.E. e H.S.S., con particolare riferimento ai crani di Broken Hill e di Monte Circeo [fig. 4].[27] Tale itinerario iconografico, in parte derivato dal repertorio iconografico di *Evoluzione e Involuzione* (1972), documenta con rigore le differenze anatomiche, evidenziando la correlazione tra evoluzione biologica e identità culturale; in altri termini, l'insieme delle immagini testimonia il passaggio da una dimensione morfologica a una più complessa elaborazione antropologica e simbolica.

La seconda sezione delle tavole indaga la sovrapposizione simbolica tra il profilo cranico e la cartografia del continente africano. A partire dalla pagina 9, vengono presentate sia la carta fisica sia quella politica dell'Africa, entrambe intenzionalmente decontestualizzate, ponendo in relazione i crani e i cervelli di H.E. e H.S.S. con il territorio. A partire dal-



1.
Claudio Costa, *Progetto Skull-Brain Museum Africa 1995*, 1995.
Courtesy Archivio Claudio Costa.

la pagina 12, il cranio e il cervello dei due ominidi si innestano graficamente sulle mappe, suggerendo una fusione concettuale tra geografia e antropologia.[28] Conseguentemente, il progetto suggerisce di interpretare l'Africa non solo come territorio fisico, ma come spazio simbolico di memoria e trasmissione del sapere: il cervello, assunto come metafora cognitiva e mnemonica, diviene parte integrante del gesto di sovrapposizione, funzionando come fulcro di un processo di riformulazione dei confini e delle appartenenze.

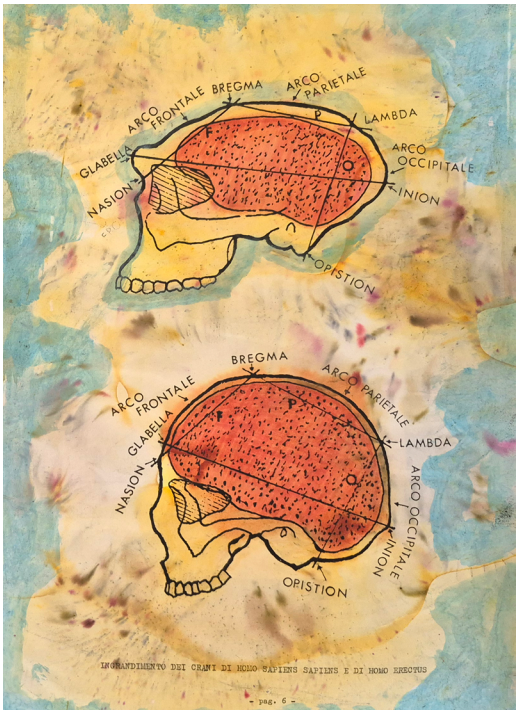
Le tavole sono quindi interrotte da un secondo intervento testuale, collocato alla pagina 21, che riporta un elenco dei paesi coinvolti — trentaquattro stati con le relative città e luoghi di visita — previsti nella progettazione delle sedi museali.[29]

La terza sezione, infine, sviluppata tra le pagine 22 e 30, analizza una serie di ingrandimenti progressivi della tavola a pagina 22, intitolata *Proiezione del cranio di H.E. sulla mappa politica decontestualizzata dell'Africa* [fig. 5].

Il progetto raggiunge qui il suo punto culminante nella sovrapposizione simbolica tra il cranio di H.E. e la cartografia dell'Africa settentrionale: tale immagine traduce visivamente il continente in una «mappa culturale dinamica»[30], capace di mettere in discussione l'idea di identità come entità



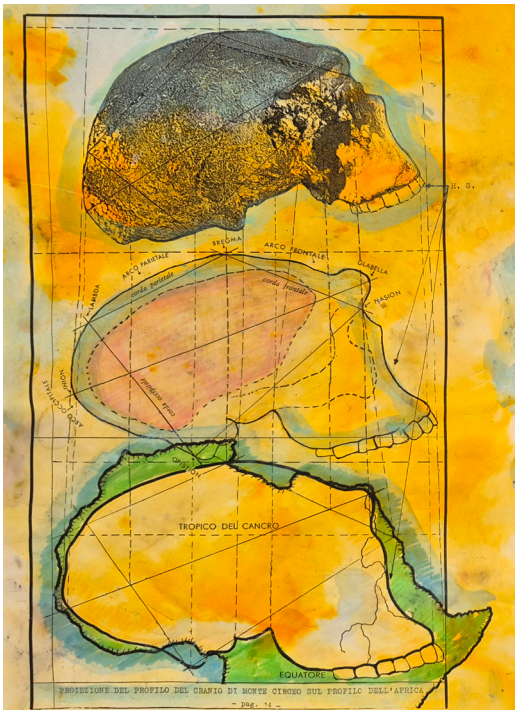
2.
Claudio Costa, *Emisfero cerebrale di Homo Sapiens Sapiens*, 1995. Courtesy Archivio Claudio Costa.



3.
Claudio Costa, *Ingrandimento dei crani di Homo Sapiens Sapiens e di Homo Erectus*, 1995. Courtesy Archivio Claudio Costa.

fissa e di ripensarla come trama di connessioni rinegoziabili, in cui «il cranio, emblema dell'origine umana, si sovrappone a questa [alla mappa, *n.d.r.*] trasformando l'Africa in un grande patrimonio ancestrale, un archivio vivente di memoria collettiva che riattiva e rinnova continuamente il sapere».[31] Le sedi museali previste nelle città attraversate idealmente dal profilo del cranio, perlopiù allestite all'interno di strutture preesistenti, erano destinate ad accogliere opere e documenti donati dagli artisti, con l'obiettivo di promuovere forme di scambio culturale paritario e processuale. L'intento non era dunque quello di esportare manufatti, ma di costruire attorno a essi uno spazio affettivo e relazionale radicato nei luoghi d'origine.

Sebbene il progetto non sia mai stato realizzato — anche a causa della prematura morte dell'artista — esistono alcune opere riunite sotto il titolo *Skull Brain Museum*, realizzate anch'esse nel 1995. Tali lavori consistono in assemblaggi su tela di materiali eterogenei (vetri, fotocopie, ossa, sabbia) e tecniche miste, riconducibili al medesimo orizzonte concettuale del progetto. In aggiunta, merita di essere segnalato *Mappamondo*,[32] un globo terrestre sorretto da una vanga — chiaro riferimento alla celebre citazione attribuita ad Archimede — sulla cui superficie compaiono il cranio



4.
Claudio Costa, *Proiezione del profilo del cranio di Monte Circeo sul profilo dell'Africa*, 1995. Courtesy Archivio Claudio Costa.



5.
Claudio Costa, *Proiezione di un cranio di H.E. sulla pianta dell'Africa fisica decontestualizzata*, 1995. Courtesy Archivio Claudio Costa.

sovrapposto alla sagoma dell'Africa e le due tavole *Il cielo dell'Africa* e *Il cielo dell'Europa*,[33] nelle quali l'artista riflette sulla relazione tra mappature celesti e geografie terrestri. A oggi, non è possibile determinare con certezza il numero esatto delle opere correlate al *Museo*; tuttavia, considerando il modus operandi di Costa, si può ragionevolmente ipotizzare che esse siano state concepite come un corpus complementare, destinato a facilitare la comprensione del progetto e a conferirgli maggiore densità concettuale.

NOTE CONCLUSIVE

Con il progetto *S-BM*, Costa elabora una riflessione articolata sulle forme della memoria e sui meccanismi della conoscenza: l'opera, infatti, non si configura come un intervento *site-specific*, ma come un dispositivo simbolico e concettualmente radicato nel territorio africano. Nelle intenzioni dell'artista, quest'ultimo non è più metafora esotica o luogo di lontananza geografica, bensì campo operativo dinamico, in cui la differenza culturale è assunta nella sua specificità storica e antropologica, senza ridursi a generalizzazioni o semplificazioni.

Ciascuna tavola, in questo contesto, non svolge una funzione rappresentativa, ma si configura come struttura interrogativa che indaga le modalità attraverso cui origine, alterità e trasmissione del sapere si intrecciano in un processo continuo e circolare. Nella nota al progetto, lo stesso Costa chiarisce che il sapere non cresce attorno a un unico centro, ma si diffonde secondo una logica rizomatica, dove l'incompletezza non è mancanza, ma condizione generativa del pensiero.

È lecito domandarsi, a questo punto, se lo *S-BM* debba essere interpretato come un progetto di matrice prevalentemente concettuale, in continuità con altre elaborazioni teoriche di Costa mai tradotte in forma compiuta.[34]

La sua intera traiettoria creativa è, infatti, costellata da casi analoghi, segnati dal ricorrente riferimento all'incompiuto: un divenire costante che interroga e problematizza le stesse convenzioni della realizzazione materiale, e che riconfigura la nozione di opera come processo aperto, riflessivo e teoricamente fondato.

NOTE

1. La carenza di studi sull'opera è aggravata sia dalla mancanza di una letteratura specifi a, sia dalla difficil reperibilità dei materiali; per il presente contributo è stato possibile consultare la collezione privata in cui è conservato il progetto, con la relativa documentazione.
2. Tra questi, si segnalano Sara Fontana, *Arte e antropologia in Italia negli anni Settanta*, Postmedia Books, Milano, 2020; Sandra Solimano, *Claudio Costa. L'Ordine Rovesciato delle Cose*, (catalogo della mostra, Genova, Museo d'Arte Contemporanea di Villa Croce, 19 gennaio-30 aprile 2000), Skira, Milano, 2000.
3. Si precisa che il presente contributo, anche per ragioni editoriali, non approfondisce in modo esteso gli aspetti antropologici, privilegiando invece un'analisi storico-artistica e concettuale del progetto.
4. Claudio Costa, *Appunti di lavoro* (manoscritto), collezione privata, Genova, s.d., s.p.
5. *Ibidem*.
6. Il cervello, in particolare, non è assunto come mero oggetto anatomico o clinico, ma come metafora del viaggio e della conoscenza.
7. Claudio Costa, *Appunti di lavoro*, cit.
8. *Ibidem*.
9. Cfr. il foglio di sala della mostra *Claudio Costa. Craneologia e altre situazioni*, curata da Corrado Maltese alla Modern Art Agency di Napoli nel 1971 e Renato Barilli, *Il cervello sul muro*, Galleria Ferrari, Verona, 1971.
10. Estratto dal pieghevole illustrativo del *Museo di antropologia "attiva"*, ideato e allestito nel 1975 nella frazione ligure di Monteghirfo (Favale di Malvaro).
11. Come sottolineato da Viana Conti, l'artista «porta il museo intorno agli oggetti trovati, per risarcirlo di una storia altrimenti perduta». Viana Conti, "Quando sovrapporre è ribaltare", in Maurizio Sciaccaluga (a cura di), *Le ruggini e gli oggetti: Monteghirfo evocato*, (catalogo della mostra, Genova, Artigianato x Arte / CNA, 14 febbraio-2 marzo 1991), Artigianato x Arte / CNA, Genova, 1991, s.p. Una prospettiva analoga è proposta da Enrico Pedrini, che interpreta la pratica di Costa come un dispositivo di cristallizzazione della memoria, in cui manufatti legati al passato continuano ad agire quali elementi attivi di riattualizzazione. Cfr. Enrico Pedrini, "Il ripaesamento di un'identità personale", in Claudio Costa, Gianni Martini, Enrico Pedrini, Lorenza Trucchi, *Concerto Barulé*, Galleria Martini&Ronchetti, Genova, 1992, s.p.
12. Estratto dalla tavola di presentazione che accompagna il progetto.
13. Claudio Costa, *Appunti di lavoro*, cit.
14. *Ibidem*.
15. Cfr. Claudio Costa, *Due esercizi di antropologia*, Nuovi Strumenti, Brescia, 1974.
16. Tale realtà, concepita come laboratorio sperimentale da Giulio Bargellini, si presenta come un ambiente di produzione e sperimentazione artistica, in cui il territorio diviene componente attiva del processo creativo. Cfr. Claudio Spadoni (a cura di), *African Dream Village. Punto d'incontro di due culture*, Edizioni Bora, Bologna, 1988.
17. Claudio Costa, *Appunti di lavoro*, cit.
18. Claudio Costa e Miriam Cristaldi, "Miriam e Claudio: discorsi del dopo-Africa nell'ex ospedale psichiatrico di

Genova-Quarto", in Claudio Costa (a cura di), *AFRIca*, Comune di Verona, Verona, 1991, s.p.

19. Si veda l'intervento di Giorgio Cortenova dal titolo "Claudio Costa: work in regress" all'interno del volume sopramenzionato.

20. Cfr. Claudio Costa, *Work in regress*, edizioni Factotum-art, Padova, 1979.

21. Dagli anni Settanta, Costa orienta la propria pratica verso un'indagine delle matrici arcaiche e "primitive", condotta attraverso ricerche sul campo in contesti transculturali dal Maghreb al Pacifi o.

22. Franco Torriani, "Noi, i primitivi", *Gala international*, n. 70, febbraio 1975, pp. 50-52.

23. Bruno Corà, "Claudio Costa: à rebours nelle origini della vita come Africa", in Claudio Costa (a cura di) *Claudio Costa lavori africani 1985-1995* (catalogo della mostra, Livorno, Galleria Peccolo, 9 febbraio-10 marzo 2002), Galleria Peccolo, Livorno, 2002, s.p.

24. Mattia Fumanti, "Artista, Antropologo, Sciamano", in Danilo Eccher (a cura di), *Claudio Costa*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2023.

25. Claudio Costa, *Appunti di lavoro*, cit.

26. A eccezione della tavola a pagina 16 che presenta una sovrapposizione del cranio e del cervello dell'Homo erectus stampati su acetato, ritagliato e posizionato sulla pianta fisi a dell'Africa decontestualizzata.

27. Il riferimento ai crani di Broken Hill (Kabwe, Zambia) e Monte Circeo (San Felice Circeo, Italia) non si limita a evidenziare diffe enze anatomiche, ma – pur non essendo esplicitato dall'artista – si può ragionevolmente dedurre che richiami un più ampio intreccio di radici evolutive, tensioni geografiche e s ratifi azioni culturali.

28. La tavola 18 è suddivisa in due parti: la tavola 18A, che mostra la proiezione del cervello di Homo erectus sulla pianta fisi a decontestualizzata dell'Africa, e la tavola 18B, che rappresenta un ingrandimento della proiezione precedente.

29. Le sedi museali erano previste in edifici preesistenti, possibilmente di carattere tradizionale.

30. Claudio Costa, *Appunti di lavoro*, cit.

31. *Ibidem*.

32. Cfr. Andrea Dall'Asta SJ e Stefano Castelli (a cura di), *Claudio Costa. Ecce Homo*, (catalogo della mostra, Milano, Galleria e Museo San Fedele, 25 gennaio-2 marzo 2024), Fondazione Culturale San Fedele, Milano, p. 50.

33. Cfr. Pietro Cavellini (a cura di), *Claudio Costa, Antonio M. Faggiano, Vettor Pisani* (catalogo della mostra, Milano, Galleria Arcadia Nuova, febbraio 1995), Nuovi Strumenti, Brescia, 1995, s.p.

34. Si veda, a titolo di esempio, *Trans Oriente Express* del 1976. Cfr. Andrea Daffra, "La dimensione performativa nell'opera di Claudio Costa", *Medea*, a. X, n. 1, 2024, DOI: 10.13125/medea-6334 (ultimo accesso 5/8/2025).

Effetto Sarenco: l'incontro con l'arte africana contemoporanea tra le fotografie di Fabrizio Garghetti e le edizioni Parise

IRENE BOYER

Nell'inverno del 1982 Isaia Mabellini, in arte Sarenco, compie il primo viaggio nel continente africano, a Mombasa, in compagnia di Anna Guglielmi — appena diventata direttore responsabile della nuova serie di *Lotta Poetica*, la rivista fondata nel 1971 dallo stesso Sarenco con Paul de Vree —[1] e una coppia di amici. Da occasione di piacere e svago, quale doveva essere, tale momento si trasmuta in un *turning point* per la biografia finanche intellettuale dell'artista. Nota figura di rilievo nelle maglie della Poesia Visiva, del percorso successivo di Sarenco poco è stato indagato e rimesso agli studi. Al principio degli anni Ottanta egli è attivo su diversi fronti: avvia *RadioTaxi* (1982-1984), con la quale pubblica in versione audio autori di poesia d'avanguardia e sperimentale; con Eugenio Miccini fonda *Voce*, il mensile "intelligente" di Verona e, nella provincia della medesima città, a Illasi, la Domus Jani, l'Istituto Internazionale per l'Arte Totale. Dal 1984 esplora anche la produzione di opere filmiche; con il primo lavoro in 16mm *Collage* — dato da un soggetto cinematografico elaborato fin dal 1968 e che gli vale l'invito al *XLII Festival del cinema* di Venezia — seguito dalle pellicole in 35 mm: *In attesa della Terza Guerra Mondiale* (1985), *Benvenuto grande cinema* (1987), *Pagana* (1988), *Safari* (1990) e *Performance o Kenya Kenya* (1993).[2]

Tuttavia, a questa altezza cronologica è la realtà connessa all'Africa a occupare un crescente spazio negli interessi di Sarenco. A seguito del primo, i numerosi viaggi intrapresi (dal Kenya, dove compra casa a Malindi [fig. 1], e poi in Zimbabwe, Senegal, Tanzania, Sud Africa, Nigeria e altri) lo portano a instaurare legami con questa terra, con la sua cultura e l'arte, particolarmente quella degli artisti a lui più coevi

con i quali si confronta in maniera diretta. Gli esiti di questo incontro si misurano in due aspetti. Da una parte egli deriva una personale ricerca artistica, che dal 1988 diventa la sola proposta nella maggior parte delle occasioni espositive cui prende parte.[3] L'apertura è verso forme espressive che attingono da una viva ricerca coloristica e da un'aspra riduzione mimetica, ma anche una prevalente tensione ludica, felice e paradossale, ilare e severa in accordo a una scrittura, che permane nel suo lavoro, sempre tratta dal personale florilegio poetico, in funzione, o derivazione, di un visuale. Ciò emerge ad esempio in *The Sentimental Journey of the Poet: an African Dream* (1988), una serie di lavori in cui scritte variopinte dialogano con figure di animali tipici della fauna africana, i quali, accanto a una seconda serie di tele, vanno a formare un unico libro "miniato" con cartigli ed emblemi. O anche, dai lavori su tavole incise, che raccontano, con raffigurazioni e testi, un contenuto comune.[4] Un tale mutamento del visivo nell'opera di Sarenco è facilmente spiegabile nel suo essersi immediatamente affiancato a una forma tipologica di lavori di artisti locali — incontrati nel suo peregrinare, più che in contesti espositivi ufficiali[5] In essi si evidenzia una nuova dipendenza dal colore e la plasticità è de-enfatizzata; si fa



1.
Sarenco nella sua casa a Malindi nel 1991. Foto Fabrizio Garghetti. Courtesy Fabrizio Garghetti.

un forte ricorso all'uso della linea per lasciare spazio alla decisa consapevolezza di dipingere su un'area piana, in una posizione antitetica rispetto a ogni ricerca di illusione e immersione spaziale,[6] dando più forma a quell'idea di una "estetica dell'impatto immediato" rilevata ad esempio da Susan Vogel nel suo *Africa Explores. 20th Century African Art*.[7] In aggiunta, l'avvicinamento a una cultura artistica altra espone Sarenco alla possibilità di sondare un nuovo lavorare, evocante quella dislocazione di autorialità già cara ad Alighiero Boetti nelle sue mappe afgane. Particolarmente nella scultura, o in certe opere di stoffa, Sarenco fornisce infatti ad artigiani locali dell'intaglio disegni in scala 1:1 con indicazioni sommarie dei colori da utilizzare; alle donne sarte istruzioni per scritte e disegni che avrebbero dovuto cucire su teli. Il tentativo di raggiungere una semplificazione *tout court*, e unire talvolta a questo anche un nuovo fare, sembra rimettere idee in un messaggio, individuato e riassunto da Eugenio Miccini in quella volontà di Sarenco di esplorare «un riscatto vistosamente polemico del primitivo contro la stanca e malata iconografia della nostra attuale cultura artistica»;[8] riflessione che solverebbe la scelta stessa dell'artista di usare un nome nuovo, "Sarenco l'africano" o "Mau Mau Sarenco Githai", al contempo evocativo di quello che è stato un suo (del tutto arbitrario) auto-posizionarsi in una realtà culturale di cui aveva sentito di poter fare parte in modo agile, facile e immediato.

La lettura data dallo scrittore e poeta, sodale da tempo di Sarenco, consente di circoscrivere anche i motivi che, dall'incontro con l'arte del continente d'oltremare, spingono l'artista ad avviare una rete relazionale che interessa l'occasione del presente scritto. Sarenco si investe di un agire "pivottante" proponendosi quale promotore e organizzatore culturale — mutuando quel fare poliedrico già esplorato nei precedenti anni nell'ambito della poesia visiva e concreta —[9] e diventando, per il panorama italiano, e in taluni casi europeo, un riferimento "curioso" (pur nel suo essere, al contempo, mosso da entusiasmo e buona fede da una parte e, suo malgrado, vittima e in qualche modo "produttore" di letture colonialiste dell'Africa dall'altro, come si vedrà) per la conoscenza, la diffusione e i contatti con una parte di quell'*arte africana contemporanea* che iniziava ad assumere sempre più una propria presenza a livello internazionale. Tra i diversi, e con ragioni sia intensive sia espansive, l'occasione di analizzare il ruolo di Sarenco si rivela stimolante — finanche esemplificativo di un certo modo di agire ed approcciarsi — quando si instradano discorsi sulla complessa, ed estremamente varia, ricezione e risposta critica che c'è stata dell'arte africana nel mondo occidentale di fine XX secolo, ossia quando con essa iniziano a venire erosi quei confini e muri ideologici emersi nel frangente storico del post-colonialismo.[10] Occorre, però, tracciare e puntualizzare alcune premesse e considerazioni, qui lente e filtro metodologico di riflessione quando si affrontano i dibattiti storici relativi a tale, e ancora complesso, tema.

Alla soglia degli Ottanta il territorio africano è, nelle sue stratificazioni politiche, sociali, economiche e culturali (senza dimenticare anche questioni razziali), immerso in un multiforme percorso di affrancamento dall'esperienza coloniale e alla ricerca di proprie riconfigurazioni dialettiche e storiche, tese tra movimenti di liberazione e l'indipendenza.[11] Ampiamente dismessa una visione dell'arte negra primitiva filtrata a inizio secolo nelle ricerche d'avanguardia, in ambito artistico a chi guarda da fuori si disvelano le facce di una cultura che non è entità monolitica (o retta dall'idea di una unicità delle culture), bensì deve esser compresa nella sua pluralità di situazioni, linguaggi, discorsi e ricerche, restituiti anche da realtà geografiche e sistemi artistici autonomi — da nazione a nazione — che, a partire dagli anni Sessanta, con la decolonizzazione, hanno provato ad auto-articolarsi e auto-definirsi.[12] Su questo incrinato e poliforme contesto viene collocata e stesa l'idea di un'*arte africana contemporanea* — su cui imposta il suo generale investigare lo stesso Sarenco — la quale rifugge però, e necessariamente, ogni precisazione univoca, poiché malleata ora dalla fine del colonialismo e dalla crisi che ne deriva, ora dall'incontro con nuovi paradigmi di produzione artistica che accolgono anche la risposta alla modernità europea.[13] Inoltre, essa emerge nel luogo dei movimenti socio-culturali di "negritudine", "panafricanismo", "panarabismo" i quali sottendono sia l'agire del singolo sia quello collettivo e che si riflettono necessariamente nelle ricerche, nelle opere e nel messaggio degli artisti, costituendo talvolta anche dei parallelismi che eludono certi sistemi e strutture, ossia sono la base del contesto di stili e delle complesse interconnessioni tra ambienti fisici e umani e il passaggio di queste nelle interazioni dell'arte.[14] In ciò, sollevare questioni nodali (quanto ostiche) di "autenticità", "assimilazione", "arcaismo" nelle opere africane[15] equivale ad aprire a discorsi insieme delicati e complessi, e bisognosi di più giuste articolazioni, affrontati sia lungo un asse di studi euro-americanocentrici, avviato inevitabilmente a "interpretazioni"[16] — va mantenuta l'attenzione sul fatto che qui si tratta pur sempre di un osservare, da parte della cultura occidentale, un realtà lontana, attraverso uno sguardo che, al di là di ogni sforzo, non è ancora pienamente emancipato, soprattutto a quell'altezza cronolgica, da un certo retaggio e da caratteri prima propri del colonialismo, e in cui si inscrive inevitabilmente l'azione di Sarenco —[17] sia interni, con letture rese da figure riconosciute come Okwui Enwezor, Salah Hassan, Olu Oguibe, Chika Okeke-Agulu, per citarne alcuni, o, in una declinazione filosofica, anche lo zairese Valentin Y. Mudimbe,[18] di cui certi risultati sono successivamente tracciati attraverso traiettorie rese nel contesto di mostre e nei relativi cataloghi (tra cui si segnalano in particolare *Contemporary African Art Since 1980* e *The Short Century*).

Provare ad allocare, con i suoi limiti o possibilità di aperture, l'approccio e l'agire di Sarenco in questo quadro non è immediato e permane sfrangiato, soprattutto se si parte dal presupposto che vi è



2.
Fabrizio Garghetti, Provini piani relativi a una sequenza che riprende Cheff M ai al lavoro nei primi anni Novanta.
Courtesy Fabrizio Garghetti.

una unilateralità delle fonti a cui si ha attualmente accesso. Va problematizzata infatti l'impossibilità di affrontare al momento un'indagine nell'archivio privato dell'artista,[19] quindi verificarne le letture, i riferimenti a volumi, cataloghi o riviste;[20] se ci sia stato un recupero di studi pregressi — vengono in mente testi come *L'Unité culturelle de l'Afrique noir* (1960) di Cheikh Anta Diop o *The mind of Africa* (1966) di Willy Abraham — ovvero il grado dell'eventuale aggiornamento su scritti coevi, la scientificità di questi e se fossero di stampo eurocentrico, o se fosse stato fatto un ricorso anche a fonti situate, in generale, in ambito africano. Una serie di elementi che guiderebbero oggi a un'osservazione valida e piena chi si approccia a trattare la figura di Sarenco nella ricostruzione di paternità e derive di pensiero.

Nondimeno, primarie annotazioni sono comunque desumibili da fonti altre a disposizione, disseminate in due filoni — una traccia scritta e una visuale — fra loro significativamente complementari e dialoganti e, una volta affrontate, da considerare metodologicamente primarie.

Un lavoro per immagini è dato dall'obbiettivo di Fabrizio Garghetti, tra gli storici fotoreporter d'arte di scena — insieme a Giorgio Colombo, Enrico Cattaneo e altri — del *milieu* più vitale e d'avanguardia della Milano di fine Sessanta e primi Ottanta. Il nome di Garghetti è legato alle vicende della musica Jazz, della danza sperimentale, dei gruppi Fluxus, del Lettrìsmo e della Poesia Visiva internazionale.[21] In questo quadro l'incontro nel 1976 con Sarenco, complici le mostre del primo allo Studio Santandrea di Milano, guidato allora dal gallerista Gianfranco Bellora, storico promotore e sostenitore delle ricerche verbovisuali nella città. Da subito è intrapreso un sodalizio che porta il secondo a seguire l'artista alle personali e alle collettive a cui partecipa, quindi, fin nei primi Ottanta, a diventarne quell'ufficiale fotografo che ha «egregiamente immortalato fatti e documenti»[22] delle esplorazioni africane. Sebbene sia ancora un archivio vivo e manchi di indicizzazione e catalogazione, dal fondo fotografico di Garghetti si recuperano scatti e si analizzano le immagini nella loro unicità, la cui osservazione d'insieme rivela due istanze del fotografare, distinte per modalità, intenzioni e grado di lavoro.

Perseguendo una linea di ufficialità, molti scatti sono accuratamente predisposti da Garghetti al preciso scopo di riprodurre le opere degli artisti, attenzionando un'alta qualità tecnica, in particolare per le gamme cromatiche e, soprattutto per le sculture, nella scelta d'inquadratura. La raccolta di lavori è curata, lo dimostrano i numerosi negativi, i provini piani, le diapositive e alcune stampe conservati oggi nell'archivio [fig. 2]. Nell'attesa di ricostruire un elenco completo degli artisti di cui sono effettuate le riproduzioni delle opere (e quali di queste), si possono fin d'ora assumere i nomi che tornano più ricorsivi nel *corpus* fotografico[23]. Da Richard Onyango con le sue grandi tele e i bus dipinti, uno dei primissimi artisti con cui Sarenco stringe rapporti e del quale sarà tra i principali promoter in occidente — realizzandone



3.
Seni Camara tra le sue opere
nei primi anni Novanta.
Foto Fabrizio Garghetti.
Courtesy Fabrizio Garghetti.

mostre personali a partire dal 1992 tra Africa, Italia e New York, occasione, quest'ultima, in cui il *New York Times* riferisce di Onyango come l'artista kenyota più innovativo degli ultimi decenni.[24] A Cheff Mwai, il pittore Timau che dal 1952 al 1963 aveva illustrato la lotta di liberazione dei guerriglieri *Mau Mau* dagli inglesi. Da Abdallah Salim, a George Lilanga, l'artista che per diversi concentra su sé tutta la potenza della cultura visiva africana nei suoi aspetti ludici e vitali, al quale potrebbe aver guardato lo stesso Keith Haring per via di quel lavorare nell'intreccio di corpi.[25] Ancora, nomi come Maurus M. Malikita o Jean-Baptiste Ngnetchopa o Chéri Samba, Seni Camara o Twins Seven-Seven e altri.

La raccolta di questi scatti è implementata da Garghetti di viaggio in viaggio e il lavoro compiuto sembra rispondere in quegli anni — del tutto indirettamente e idealmente — a empire una tipologia di assenza avvertita poi da Bogumil Jewsiewicki, quando nota che, alle soglie del Duemila, si faticava ancora ad avere conoscenza completa dei *corpus* di opere realizzate dagli artisti africani, poiché lo scopo che permaneva più diffuso era la vendita delle stesse, a discapito di qualunque necessità di costruzione di una autobiografia critica.[26] Di molti degli autori citati Garghetti realizza anche numerosi ritratti, sia più tra-



4.
Sarenco. MALINDI (1988-1991),
Adriano Parise Stampatore,
Verona, 1991.

dizionali e in posa sia più fugaci, al fine, in questo caso, di cogliere gli artisti nella loro quotidianità, nelle loro case, tra le loro opere [fig. 3], ai mercati di strada per vendere i lavori o insieme allo stesso Sarenco. La raccolta è oggi deposito che abbraccia un impulso archivistico proprio di Garghetti — evocante, anche se a distanza, quella *Archive Fever* cara a Jacques Deridda —[27] ma in cui l'immagine diventa oggetto sia documentale sia culturale, in grado di restituire nell'insieme uno spaccato della conoscenza che si può avere della realtà africana circoscritta all'esplorazione fatta. Seppur nel suo piccolo, e con le dovute precauzioni di paragone, il lavoro del fotografo milanese convoca anche una componente di quella narrazione visiva della modernità africana impostata, ad esempio, dalle auto-rappresentazioni di Fosso, dalle immagini di Rotimi Fani-Kayode, o dal fotografo maliniano Seydu Keïta, i cui scatti sono oggi segni della presenza culturale del soggetto africano, in grado di sollevare un'idea di memorie intrecciate, questioni di rappresentazione, gesto e apparenza.

Tuttavia è da evidenziare come molte delle immagini, soprattutto le riproduzioni delle opere e i ritratti, hanno una più precisa ragion d'essere: confluiscono programmaticamente nel progetto di Sarenco. Le

fotografie sono infatti motore propulsore di una produzione editoriale peculiare, e appaiono disseminate tra flayer e inviti di mostre, cataloghi, volumi e libri d'artista.[28] Questi sono pubblicati già sul finire degli Ottanta e nel pieno dei Novanta, grazie alla collaborazione che Sarenco stringe con Adriano Parise Stampatore, avviata a poco seguito della realizzazione della collana Rara International, fondata dallo stesso artista con Miccini e per la quale sono editati alcuni volumi attraverso cui Sarenco rimanda alla presentazione dei suoi primi lavori d'oltremare. Da *Malindi dias Malindi days*, a *Opere Africane* (1989), nel quale si presentano le opere anche di Aldo Mondino (anch'egli impegnato nel coinvolgere artisti locali per la realizzazione di parti dei suoi lavori) e Giuseppe Desiato, entrambi tra i primissimi a raggiungere per un periodo l'artista bresciano in territorio africano.[29]

Gli scritti per le edizioni Parise sono a firma dello stesso Sarenco e di figure come Miccini, Enrico Mascelloni, Ann Noël, Jean-Françoise Bory, e altri; vicini al primo fin dalle esperienze di poesia visivo-concreta degli anni Sessanta e Settanta e che lo seguitano, interessati, in alcune delle sue discese nel continente. Testo e immagine sono posti da Sarenco al servizio della volontà di far circolare la conoscenza dell'*arte africana contemporanea*, inevitabilmente filtrata da un suo personale e soggettivo "sentire", attraverso cui individua e segnala artisti ritenuti tra i più stimolanti. Le modalità di restituzione di questo non percorrono però codificazioni standard. Se alcuni testi sono brevi scritti critici o informativi, la maggior parte assume, invece, una forma tipologica diaristica o di conversazione. Questo materiale è nodale nel rintracciare informazioni altrimenti difficilmente desumibili da altre fonti. I 'racconti-diario' sono permeati di tracce che rivelano incontri, da cui derivare nomi di persone, critici, studiosi, collezionisti, incrociati da Sarenco, ed esperienze vissute. Si pensi a *MALINDI 1988-1991* [fig. 4] dove, nel suo testo, Ann Noël descrive del tempo trascorso nel 1990 come ospite di Sarenco con Emmett Williams, artista e poeta Fluxus a cui è legata. Viene dato conto degli spostamenti e degli artisti incontrati; ma anche dei progetti d'arte realizzati: dalle *Malindi Suite-cases* (fine anni Ottanta-inizio Novanta), le valigie di legno decorate da entrambi (e altri) su richiesta di Sarenco,[30] ad alcuni dipinti di Williams — come *Little Men* — cui seguono le *Malindi Concrete Poem* (1990), le dieci poesie in swahili, le cui lettere vengono cucite a mano su stoffa da artigiani locali. Oppure della genesi del film *Safari* di Sarenco, un 35 mm girato nel 1990 di cui Vittorio Gelmetti firma le musiche originali, per il quale gli appunti di viaggio di Noël offrono il cronoprogramma di spostamenti e riprese, effettuate dall'artista insieme ad Auguste Galli ed Eric Pittard, in grado di rendere oggi parte del senso di quell'idea astratta di viaggio affrontata come trama, con immagini prelevate dalla realtà di volta in volta incrociata lungo gli spostamenti tra Francia, Italia e poi nel pieno del territorio africano e montate come collage senza un (apparente) intento narrativo.



5.
Fabrizio Garghetti, *Bui Bui*, 1990.
Courtesy Fabrizio Garghetti.

Diverse le figure che raggiungono nel tempo Sarenco, ospitati nella sua tenuta di Malindi — casa base e centro propulsore di ogni progetto — o in viaggi alla continua (e quasi ossessiva) scoperta di nuovi artisti locali. Dopo Desiato e Mondino seguono, a breve distanza, anche Ugo Carrega e Ignazio Moncada. Nei primi Novanta è la volta della gallerista Eugenia Botti della Galleria Fontanella Borghese a Roma, col figlio Norberto, di Grazia Azzali, Pierre Garnier, Julien Blaine, Gianluca Balocco e Claudio Francia (che con Piero Matarrese aiuterà poi Sarenco nella realizzazione del suo secondo film africano, *Kenya Kenya*). Testimonianza di questi passaggi, oltre ai dati sparsi nei testi, anche *Sarenco and the Malindi Connection (1986-1996)*, il catalogo di una mostra itinerante svoltasi fra il 1996 e il 1997 tra Furth in Germania, la Black Gallery di Verona (aperta da Sarenco tra il 1996 e il 1999 e dedicata solo all'arte *black*), Malindi e Ventabren in Francia.[31] In essa sono esposti gli esiti delle connessioni determinate nell'incontro degli autori europei con l'arte di quell'Africa avvertita e reputata da Sarenco come "più vera" — posizione, quest'ultima, che occorre tuttavia tenere sempre compresa entro un concepire come, inevitabilmente, il pensare dell'artista non può essere pienamente discostato dallo sguardo colonialista della

cultura europeamericanocentrica, la quale dispone i parametri dell'autenticità dell'altro, leggendone manufatti o opere, attraverso la distanza o la differenza con l'occidente.

Nel volume sono pubblicate le immagini dei lavori realizzati dagli artisti europei (da Azzali, Balocco e Blaine, o di Carrega, Francia e Gastone Cecconello), mescolate a quelle degli "infiltrati" locali (come Mwai, Onyango, John Nzau, David Ochieng, Abdallah Salim). Per la maggior parte, le opere sono riprodotte dagli scatti di Garghetti, il quale è a sua volta incluso nel catalogo come artista tra gli artisti. In rarissime circostanze, i vari spostamenti con Sarenco diventano l'occasione per il fotografo per elaborare alcuni brani personali (spesso inediti). È il caso dell'affascinante lavoro, significativamente in bianco e nero, sulle *bui bui*, dal nome del velo nero musulmano portato dalle giovani donne. Esse sono colte da Garghetti come "comparse" tra gli stessi artisti o sui set fotografici, chiuse in sé come ombre per le strade e nei vicoli dei villaggi [fig. 5], o passeggianti in riva al mare sotto il sole e nella quiete, con lo sguardo all'orizzonte. In questa tipologia di opere emerge interessante la triangolazione innescata da Garghetti tra evento fotografico, fotografo e soggetto che si fa sistema estetico, nonché le corrispondenze e le riflessioni che suscita, nel suo insieme, la visione di queste immagini.

In generale, la totalità degli scatti fotografici e dei volumi si offrono nella confluenza di costanti rimandi tra loro, acquistando oggi valore di *logos*, di deposito di racconti, visioni, informazioni, rapporti da cui prelevare, più in grande, il senso di una, prendendo in prestito le parole espresse da Ann Noël, «*experience in art and life*»,[32] nella quale Sarenco ha cercato di esperire e far esperire, secondo un suo personale approccio, l'incontro con una realtà dell'arte del continente e nella circolazione di questa.

Si potrebbe oggi mettere a tema l'idea singolare di un "effetto Sarenco", a cui fanno capo, oltre un programma editoriale e fotografico, anche la cura di mostre e di una promozione degli artisti. Più di tutto, però, leggendo nelle maglie dei testi realizzati e nelle immagini, ciò che lascia e dissemina questo "effetto" è una forma tipologica (tra le tante e diverse) di avvicinamento a una cultura altra. Nel particolare scambio che l'artista ed Enrico Mascelloni hanno fra le pagine del volume *Dialogo notturno sull'arte africana contemporanea alla luce del Piccolo Carro* (1999) le riflessioni emerse muovono alla ricerca dei motivi che avevano spinto il primo a provare a contribuire alla conoscenza di un'arte linguisticamente diversa da quella occidentale.[33] Mosso da un iniziale puro sentire, l'approccio effettivo (ricorda l'artista) aveva evocato le esperienze vicine di figure come Joseph Beuys e Boetti, i quali nell'incontro con culture sotterranee, o che non si conoscono — l'America selvaggia per il primo, l'Afghanistan per il secondo — avevano elaborato modalità di ricerca che prelevavano sensibilità nomadiche, tribali, artigianali più autentiche, non ancora condizionate, e distanti, dalle formule dell'estetica occidentale. Col fine di perseguire su una medesima formulazione

di pensiero, Sarenco si pone l'obbiettivo di mostrare come in Africa esistesse un'arte ormai affrancata da tipologie tribali, dall'essere oggetto turistico e dal vederla come un «epifenomeno etnico». Il suo dichiarato tentativo è quello di provare ad allontanarsi da quella tipologia di interessi verso l'arte africana e negra volti a recuperarne conoscenza storico-antropologica, come pure, di conseguenza, da quella *Traditional Art* e dalla *Exstinct Art* categorizzate da Susan Vogel.[34] Tuttavia è proprio dal sempre più diffuso guardare in modo storicizzante a questa cultura visiva — per molti l'unica di un così grande continente —[35] che Sarenco pare voler staccarsi, per attraversare programmaticamente gli aspetti dell'arte a lui coeva, recepita — pur sempre in modo soggettivo e filtrata su un piano di lettura non mediato che lo vede porsi in un atteggiamento da lui pensato "alla pari" — nei termini di «un vero movimento artistico».[36]

Così presentato, l'agire di Sarenco si colloca facilmente entro quell'interesse occidentale per gli artisti africani che si apre nel pieno del post-colonialismo e dell'epoca del modernismo — iniziando a posizionarsi, sebbene ancora in modo secondario, anche nei dibattiti critici sull'arte contemporanea a livello mondiale —[37] e che, con la coraggiosa e provocatoria *Magiciens de la Terre* (Centre Pompidou, 1989) curata da Jean-Hubert Martin, subisce poi una più decisa espansione. Pur nei suoi limiti, la mostra è stata infatti un momento nodale, in grado di evidenziare quanto il primitivismo dell'artefatto fosse da superare e di quanto fosse necessario irrompere nella marginalità degli artisti africani presentando le loro opere accanto a quelle degli artisti internazionali, al di fuori di quelle categorie etnografiche ereditate dalle esposizioni coloniali.[38] È in tale scenario che va tenuto conto l'interesse di Sarenco, il quale, più che votato ad autori di grammatura internazionale, come si è potuto comprendere, punta da subito su artisti autodidatti, ancora poco integrati nei circuiti locali dell'arte contemporanea ma che vengono da lui assunti come paradigma di "autenticità creativa". Su queste istanze influisce la scelta stessa di risiedere in Kenya e il tracciare i propri spostamenti in territori mancanti di un sistema governativo dell'arte o di un associazionismo tra artisti e che apre, piuttosto, a un clima di competizione tra essi.[39] Inoltre, la mancanza di un mecenatismo dei collezionisti africani e del patronato di gallerie locali lascia campo libero alle attenzioni dirette degli acquirenti stranieri, quindi di una facile critica occidentale che ineluttabilmente porta un'abitudine di pensiero diversa da quella degli artisti, facendo così un'incursione nei luoghi della loro individualità e soggettività, nella loro autonomia, autoarticolazione e autografia.[40]

Come altri, l'agire relazionante di Sarenco si muove su un tale profilo d'indirizzo, assecondando una personale dicotomia d'intenti. Da una parte la ricerca è interessata a penetrare una cultura altra, sebbene senza alcun approccio "scientifico" e trainata da intenti più esplorativi e istintuali; dall'altra egli procede nelle vesti di promoter e, come emerge da molte sottotracce presenti nei vari testi/diari, anche su un suo

posizionarsi nelle maglie del mercato delle opere degli artisti che incontra — evocando in questo un inevitabile processo di mercificazione che è sempre parte di un approccio "euroamericano" all'altro. Da questa alternanza anche la "materia manipolata", ossia l'artista autodidatta africano e la sua arte, ricusa la possibilità di venir considerata più un "oggetto", poiché la sua soggettività è frammentata al fine di trasferirne le parti accettate in un discorso che viene reso occidentale.[41] Istanza, questa, a cui Sarenco stesso, purtroppo più o meno consapevolmente, non sfugge e con lui l'intero progetto, che permane governato da un'aura data dal fascino esotista delle opere e degli autori costantemente attenzionato.

Va del resto evidenziato che Sarenco è uno di coloro che, all'altezza cronologica degli Ottanta e dei primi Novanta, concorrono all'esplorazione, e quindi restituzione, dell'arte africana coeva. La tipologia di "entratura" è da porre accanto al lavoro di ricerca in particolare di figure come André Magnin, i cui esiti sono oggi nel libro *Contemporary Art of Africa* (1996) e nel contributo che egli rende alla formazione della collezione svizzera di Jean Pigozzi, al tempo tra le più importanti raccolte *in fieri* dell'*arte africana contemporanea*, insieme a quella di Matt Fisher ad Harare e di Bernd Kleine-Gunk a Norimberga — patrocini che non sono oggi da sottostimare sebbene, come rilevato da Andrew Graham-Dixon, con loro si corra il pericolo che un certo gusto idiosincratico acquisisca una sorta di «institutional force», scambiabile agilmente per «the truth about the artistic activity of a continent».[42] Con tutte queste figure Sarenco stesso è in diretti e stretti rapporti, per lo scambio di informazioni e riflessioni. Insieme compiono anche alcuni viaggi, condividendo un approccio e *modus operandi* che prova ad andare oltre al "primato di scoperta", nel tentativo di interessarsi e comprendere, dove primaria è l'idea stessa dell'esplorare, in forme talvolta nomadiche, una realtà lontana.

A margine di questo, ciò che caratterizza il "programma" di Sarenco è anche una sua attiva e costante presenza sul territorio, con progetti e situazioni che consentono agli artisti locali di sviluppare le proprie ricerche. Tra tutto si ricorda la *Malindi Artist's Proof* (1986-1996) — la quale doveva essere inaugurata da Beuys (scomparso purtroppo solo pochi mesi prima) — e che si proponeva essere una sorta di centro-laboratorio dove Sarenco produceva l'arte degli autori radunati sotto tale sigla (Onyango, Abdallah Salim, Mwai, Ochienge, Nzau, Wanjau). Da essa attingeranno in diversi: Achille Bonito Oliva invita alcuni di loro nel 1992 al Premio Termoli; Mascelloni ne espone i lavori nel 1993 a Perugia; Schulz ricorre ad essa per selezionare opere da collezionare; Wanjku Nyachae, nairobese residente a Londra, invita gli artisti alla *Biennale di Johannesburg* e alla mostra alla Whitechapel Gallery di Londra nel settembre 1995.

Il potenziale di quanto messo a punto da Sarenco in questi anni è propedeutico agli esiti raggiunti oltre le soglie poi del Duemila, col

sostegno dato da questo momento dalla "Fondazione Sarenco per l'Arte Contemporanea Africana Internazionale", con la quale è creata una collana editoriale riservata agli artisti africani più significativi (coadiuvato anche dalle edizioni di Gianfranco Prearo, come il volume dedicato al fotografo *Riccardo Rangel*) e la curatela di nuove mostre, i cui esiti si trovano esiti nei cataloghi relativi, da *Il ritorno dei maghi. Il Sacro nell'arte africana contemporanea* nel 2001— che sembra fare l'eco alla mostra parigina del 1989 e nei cui testi, a firma di Mascelloni e Sarenco, c'è una sorta di condensato di tutto il lavoro svolto e l'esplorazione fatta negli anni — ad *Africana* nel 2013. Tra le esposizioni anche la preparazione, ideazione e creazione delle prime *Biennali Internazionali d'Arte di Malindi* (nel 2007 e nel 2023).

Nel porsi in una costante intreccio di rapporti "l'effetto Sarenco" ha comunque continuato a far muovere ricerche in varie forme espressive. Si pensi, fra le più recenti, anche a quella artistico-fotografica di Paola Mattioli, la quale dal 2006 compie alcuni viaggi con lo stesso Sarenco. In questi svolge solo in parte un lavoro documentale, già (e ancora) di Garghetti, poiché soprattutto interessata a derivare serie e scatti d'autore. Sulla scorta di un lavoro già svolto e studiato in precedenza — la bellissima serie *Signares* (2003), i cui scatti sono poi fatti confluire nella pubblicazione d'artista *Regine d'Africa* (2004) —[43] Mattioli evolve la sua ricerca in opere come *Alfabeto africano* (2007) o *Neri bianchi* (2006), che insieme ad altri sono presentati nel suggestivo volume *Mémoires d'Afrique* (2013).[44]

NOTE

1. *Desidero ringraziare in particolar modo Fabrizio Garghetti (e con lui Giulia degli Alberti) per aver permesso l'accesso al suo archivio privato (d'ora in avanti AFG) e ai materiali custoditi in esso, così come alla disponibilità dimostratami per un confronto e un dialogo teso a ricostruire, attraverso ricordi, il sodalizio che egli ebbe con Sarenco. Sulla storia della rivista cfr. Giorgio Maffei e Patrizio Peterlini, *Riviste d'arte d'avanguardia: esoeditoria negli anni Sessanta e Settanta in Italia*, Bonnard, Milano, 2005; Benedetta Carpi De Resmini (a cura di), *Lotta poetica: il messaggio politico nella poesia visiva 1965-1978* (catalogo della mostra, Foggia, Fondazione del Banco dei Monti di Foggia, 5 maggio-6 giugno 2017), Iacobelli Editore, Guidonia Montecelio, 2017; la scheda della rivista su verbapicta.it (ultimo accesso 3/5/2025) a cura di Federico Fastelli, e per *New Lotta poetica* cfr. il sito della Fondazione Sarenco (ultimo accesso 3/5/2025).
2. Per una primaria panoramica sulla produzione filmi a di Sarenco cfr. *Sarenco: le triptyque du cinema mobile, 1983-1987*, Henri Veyrier, Paris, 1988; *Sarenco. Cinema et poesie* (catalogo della mostra, Parigi, Centre Georges Pompidou, novembre 1994-marzo 1995), Centre Georges Pompidou, Paris, 1994.
3. Si pensi a mostre come: *Sarenco l'Africano* (Milano, Galleria Mercato del Sale; Parigi, Galerie Dongu, 1988); *Opere africane* (Verona, Maria Jansen Art Gallery, 1988; Viterbo, Galleria Miralli, 1988); alle diverse mostre personali tenute alla Artificio e Artefatto Gallery di Malindi e alla Malindi Art Gallery; all'*Antologica di tutti i lavori 'africani'* (Marsiglia, Tour du Roi Réné), alla partecipazione alla mostra *Poésure et Peintrie*, al Museé (Marsiglia, Vieille Charité, 1993) e, nello stesso anno a *Presenze africane* (Perugia, 1993).
4. Per accenni all'opera di Sarenco di questi anni cfr. Eugenio Miccini, *Desiato, Mondino, Sarenco*, Rara International, s.l., 1989; *Mau Mau Sarenco Githai*, (catalogo della mostra, Venezia, Galleria Totem – Il Canale, maggio-giugno 1993), s.e., Venezia, 1993; Enrico Mascelloni (a cura di), *Sarenco. Opere recenti* (catalogo della mostra, Umbertide, Rocca di Umbertide, luglio-agosto 1995), Parise, Verona, 1995; Achille Bonito Oliva, *Sarenco detto anche il poeta*, Prearo, Milano, 2001; *Sarenco and the Malindi connection (1986-1996)*, Parise, Verona, 1996.
5. Non si ha preciso riferimento degli artisti conosciuti da Sarenco nei primi anni africani, ma il suo modo di viaggiare potrebbe rimandare all'incontro con un artigianato e un'arte più autodidatta, locale e urbana.

6. Diversa la bibliografia che potrebbe essere qui convocata per trattare delle tipologie di dialettiche e linguaggi attraversati, in generale cfr. Susan Vogel (a cura di), *Africa Explores. 20th Century African Art*, Center for African Art, New York / Prestel, Munich, 1991, p. 187 (per riferimenti riconoscibili si evocano, più in generale, i lavori di autori come Malangatana Valente Ngwenya, Kivuthi Mbuno, Twin Seven-Seven a Papa Ibra Tall, Pilipili Molongoy e altri).

7. Cfr. Susan Vogel (a cura di), *Africa Explores. 20th Century African Art*, cit., p. 28.

8. Eugenio Miccini, testo in *Sarenco. MALINDI (1988-1991)*, Parise, Verona, 1991, s.n.p.

9. È noto che al suo essere artista Sarenco affia a un'intensa attività editoriale e organizzativa: fonda riviste (*Amodulo* nel 1968 e *Lotta poetica* nel 1971) e case editrici (Edizioni Amodulo nel 1969, SAR.MIC nel 1972 insieme a Eugenio Miccini e Factotum Art nel 1977). A Brescia apre gli spazi espositivi galleria Sincron nel 1967, della Galleria Amodulo nel 1970 e nel 1972 lo Studio Brescia, all'interno dei quali promuove il lavoro di numerosi poeti visivi italiani e internazionali. Negli anni cura numerose mostre dedicate alle ricerche poetico visuali e concrete.

10. Cfr. Okwui Enwezor e Chika Okeke-Agulu, *Contemporary African Art since 1980*, Damiani, Bologna, 2009 (introduzione e parti a seguire).

11. La bibliografia è molto ampia; per quanto attiene il presente scritto si può rimandare a: Okwui Enwezor (a cura di), *The Short Century. Independence and Liberation Movements in Africa, 1945-1994*, Prestel, Munich, 2001.

12. Su alcuni sistemi artistici governativi presenti in territorio africano nel periodo post-coloniale, come in Nigeria, Senegal, Sud Africa, Uganda e altri, cfr. Susan Vogel, *Africa Explores. 20th Century African Art*, cit.; Okwui Enwezor e Chika Okeke-Agulu, *Contemporary African Art since 1980*, cit. (in particolare il capitolo *Politics, Culture, Critique*, pp. 30-35); Ima Ebong, *Negritudine. Between Mask and Flag-Senegalese Cultural Ideology and The École de Dakar*, in Okwui Enwezor e Olu Oguibe (a cura di), *Reading the Contemporary. African Art from Theory to the Marketplace*, Institute of international visual arts, MIT press, London, Cambridge, 1999, pp. 129-214.

13. Cfr. Okwui Enwezor e Chika Okeke-Agulu, *Contemporary African Art since 1980*, cit., p. 12.

14. Sul concetto di negritudine cfr. Ima Ebong, *Negritudine: Between Mask and Flag-Senegalese Cultural Ideology and The École de Dakar*, cit.

15. Cfr. Olu Oguibe, *Introduction*, in Okwui Enwezor e Olu Oguibe (a cura di), *Reading the Contemporary. African Art from Theory to the* Marketplace, cit., pp. 26-27; Sidney Kasfi , *African Art And Authenticity: A Text With A Shadow*, in Okwui Enwezor e Olu Oguibe (a cura di), *Reading the Contemporary. African Art from Theory to the* Marketplace, cit., pp. 88-114.

16. Cfr. John Picton, *In Vogue, or The Flavour of the Month: The New Way to Wear Black*, in Okwui Enwezor e Olu Oguibe (a cura di), *Reading the Contemporary. African Art from Theory to the* Marketplace, cit., p. 112.

17. Oltre alla bibliografia sull'arte africana citata nelle precedenti note, per alcuni appunti e riferimenti in senso generale si rimanda anche a: Karen Pinkus, *Empty Spaces: Decolonization in Italy*, in Patrizia Palimbo (a cura di), *A Place in the Sun: Africa in Italian Colonial Culture from Post-Unification to the Present,* University of California Press, Berkley, Los Angeles, London, pp. 299-320; Giulia Grechi e Viviana Gravano (a cura di), *Presente imperfetto. Eredità coloniali e immaginari razziali contemporanei*, Mimesis, Milano, 2016; Giulia Fabbri, *Sguardi (post)coloniali. Razza, genere e politiche della visualità*, Ombre Corte, Verona, 2021.

18. In particolare cfr. Valentin Y. Mudimbe, *The Invention of Africa*, Indiana University Press, Bloomington e Indianpolis, James Currey, Londra, 1988.

19. Attualmente l'archivio risulta chiuso e custodito dal fratello Oriano Mabellini, in attesa di decidere le modalità di messa a disposizione degli studiosi del materiale ivi conservato.

20. Tra cui si segnalano: *Présence Africaine*, *Nka: Journal of Contemporary African Art*, la *Revue Noire*, o *ArtThrob* e *Third Text*.

21. Per sopperire alla mancanza di ricerche e studi dedicati, per una panoramica del lavoro di Fabrizio Garghetti si può fare iniziale ricorso a: Fabrizio Garghetti, *Fotolampo, le performances dei poeti*, Mazzotta, Milano, 1998; Fabrizio Garghetti, *50 anni Fluxus: 1962-2012*, Mudima, Milano, 2012; Renato Corsini e Sarenco (a cura di), *Fabrizio Garghetti. Storia fotografica dell'avanguardia contemporanea*, Mudima, Milano, 2017;

22. Sarenco, "Breve storia della Malindi Artist's Proof", in *Sarenco and the Malindi Connection (1986-1996)* (catalogo delle mostre, Furth; Verona; Malindi; Ventabren; 1996-1997) Adriano Parise Editore, Verona, 1996.

23. Desumibili da una primaria comparazione – sebbene non ancora metodologicamente impostabile (vista l'esigenza

di effettua e un riordino, quindi uno studio approfondito dei materiali) – tra liste di nominativi rintracciabili nell'AFG, gli scatti realizzati dal fotografo e le immagini di questi pubblicati nella varia bibliografia p odotta.

24. Nel 1992 Sarenco organizza per Richard Onyango tre mostre a Malindi (una alla Malindi Art Gallery, la galleria aperta da Sarenco nei locali di Armando Tanzini, una alla White Elephant Sea Gallery, messa a disposizione sempre da Tanzini, e una alla boutique italiana Wild Side Shop), cura una personale di Onyango al National Museum di Nairobi, una secondo alla Domus Jani di Verona e un'altra alla Fondazione Mudima di Milano, fino alla personale alla Salvatore Ala Gallery di New York.

25. L'ipotesi è avanzata da Enrico Mascelloni, trovando un collegamento tra il fatto che le opere di Lilanga erano circolate anche nelle riviste occidentali e alla fine degli anni Settanta l'artista aveva esposto a New York. Cfr. Enrico Mascelloni, *Dialogo notturno sull'arte africana contemporanea alla luce del Piccolo Carro*, Parise, Verona, 1999, s.n.p.; Id., "Nuovi Dei tra il turismo e la guerra", in Enrico Mascelloni e Sarenco (a cura di), *Il ritorno dei maghi. Il Sacro nell'arte africana contemporanea* (catalogo della mostra, Orvieto, Palazzo dei Sette, 8 aprile-30 giugno 2000), Skira, Milano, 2000, p. 22.

26. Cfr. Bogumil Jewsiewicki, "Painting in Zaire", in Susan Vogel, *Africa Explores. 20th Century African Art*, cit., pp. 130-137.

27. Cfr. Jacques Deridda, *Mal d'Archive. Une Impression Freudienne*, Éditions Galilée, Parigi, 1995.

28. Cataloghi di mostre come: *Sarenco and the Malindi Connection (1986-1996)*, *Il ritorno dei maghi. Il Sacro nell'arte africana contemporanea*, per la mostra al Palazzo dei Sette a Orvieto nella primavera del 2000; libri d'artista come *M.A.L.I.N.D.I. 1988-1991*, con le opere del solo Richard Onyango.

29. Cfr. Sarenco, *Malindi dias, Malindi days*, Rara International, Monteforte d'Alpone, 1988; Eugenio Miccini, *Opere africane, vol. 1. Desiato, Mondino, Sarenco*, Rara International, Monteforte d'Alpone, 1989.

30. Tra cui: Grazia Azzali, Julien Blaine, Ugo Carrega, Claudio Francia, Pierre Garnier, Ignazio Moncada e Richard Onyango.

31. Cfr. *Sarenco and the Malindi connection (1986-1996)* (catalogo della mostra Furth, Verona, Malindi, Ventabren, settembre 1996-maggio 1997), Adriano Parise, Verona, 1996.

32. Ann Noël, testo in *Sarenco. MALINDI (1988-1991)*, s.n.p.

33. Cfr: Enrico Mascelloni e Sarenco, *Dialogo notturno sull'Arte Africana Contemporanea alla luce del Piccolo Carro*, Adriano Parise, Verona, 1999.

34. Nei suoi studi Susan Vogel propone una lettura dell'arte africana formulata sulla base di categorie – *Traditional Art*, *New Functional Art*; *Urban Art*, *International Art* ed *Extinct Art* – entro cui muovere ricerche e artisti (cfr. Susan Vogel, *Africa Explores. 20th Century African Art*, cit.).

35. Cfr. Enrico Mascelloni, *Dialogo notturno sull'arte africana contemporanea alla luce del Piccolo Carro*, cit., p. 7.

36. Sarenco, in *ivi*, p. 11.

37. Tra i diversi nomi che iniziano ad avere risonanza internazionale si ricordano in particolare: El Anatsui Yinka Shonibare, Yto Barrada, Berni Searle, Ouattara Watts, William Kentridge, Chris Ofili, David Adjaye; Nnenna Okore, Moataz Nasr; Odili Donald Odita, Meschac Gaba, Tracey Rose, Marcia Kure, Marlese Dumas, Wangechi Mutu, Ghada Amer, Julie Mehretu, Georges Adéagbo, Romuald Hazoumé, Chéri Samba.

38. Sul ruolo dell'esposizione parigina, cfr. Okwui Enwezor e Olu Oguibe, *Introducion*, in Okwui Enwezor e Olu Oguibe (a cura di), *Reading the Contemporary. African Art from Theory to the Marketplace*, cit., pp. 9-14.

39. Cfr. Johanna Agthe, *Wegzeichen. Signs: Art from East Africa 1974-89*, Museum für Volkerkunde, Frankfurt am Main, 1990.

40. Sulla situazione specifi a del Kenya cfr. Susan Vogel, *Africa Explores. 20th Century African Art*, cit., pp. 190-191; per una panoramica generale cfr. Thomas McEvilley, "The Selfhood of the Other Reflection of a Westerner on the Occasion of an Exibithion of Contemporary Art From Africa", in Susan Vogel, *Africa Explores. 20th Century African Art*, cit., pp. 268-270; sull'atteggiamento dell'azione occidentale sull'Africa cfr. Oui Oguibe, *Art, Identity, Boundaries: Postmodernism and Contemporary African Art*, in Okwui Enwezor e Olu Oguibe (a cura di), *Reading the Contemporary. African Art from Theory to the Marketplace*, cit., pp. 17-20.

41. Cfr. *Ivi*, p. 23.

42. Andrew Graham-Dixon, *Art of America* (BBC television series, ep. 1), https://www.dailymotion.com/video/x79ku44 (ultimo accesso 6/7/2025).

43. Cfr. Paola Mattioli, *Regine d'Africa*, Fabbrica Sarenco, Adriano Parise, Colognola ai Colli, 2004.

44. Cfr. *Ead.*, Sarenco, *Mémoires d'Afrique*, Adriano Parise, Fondazione Sarenco, Colognola ai Colli, 2013.

Gesti, libri, azioni

Banzai Gutai. Intorno al giapponismo di Franco Garelli*

STEFANO TURINA

Affrontare la questione delle arti extraeuropee nell'Italia del secondo dopoguerra è assai complesso, come la varietà di contributi in questo volume mette in evidenza. Questo saggio vuole prendere in esame uno specifico contesto "extraeuropeo" e "orientale", orientale dal punto di vista geografico rispetto all'Italia: il Giappone visto, percepito, vissuto (ma anche idealizzato) dallo scultore italiano Franco Garelli. Non un generico "oriente", quindi, ma luoghi dotati di precise coordinate geografiche, caratterizzati da esperienze e rapporti interpersonali sviluppati negli anni che indubbiamente segnarono l'opera dell'arista torinese.

Il periodo informale dello scultore è già stato preso in esame in un'altra pubblicazione focalizzata anche sul dispiegarsi degli eventi che tra fine anni Cinquanta e inizio anni Sessanta videro per l'artista un concentrarsi di contatti nipponici.[1] In questo contesto si vogliono in primo luogo prendere in considerazione alcuni significativi esempi della sua produzione che permettano di giustificare l'adozione del termine di "giapponismo" per il suo operare. In secondo luogo, verrà nuovamente richiamato il ruolo svolto dall'artista nella promozione di una certa arte giapponese contemporanea nel contesto torinese su spinta del critico parigino Michel Tapié. Il caso di Garelli è significativo perché non si tratta di un percorso unidirezionale di interesse verso il Giappone da parte di un artista italiano, del suo "giapponismo": non sono "*parallel views*", due rette che mai si incontrano, due osservatori che mai si confrontano, ma il risultato di incroci e scambi fecondi.[2]

Il caso dello scultore torinese ben si presta a questa indagine: parte della sua produzione può essere inscritta in quello è stato definito all'epo-

ca un "secondo *japonisme*" e più recentemente "*néo-japonisme*", trovando anche in Italia eco alla fine degli anni Cinquanta. Il termine *japonisme* fu coniato da Philippe Burty nel 1872 per indicare l'interesse nei confronti dell'arte e della cultura giapponese e come questo si riverberasse nella produzione artistica coeva francese (ed europea). Nel secondo dopoguerra, e con maggiore insistenza dagli anni Settanta, in ambito storico-artistico il termine fu utilizzato per designare il fenomeno occorso da metà Ottocento fino allo scoppio della prima Guerra Mondiale in diversi contesti, anche in ambiti extra-artistici.[3] Il neologismo "*néo-japonisme*" recentemente utilizzato in occasione di un confronto con il contesto francese mette invece immediatamente in evidenza il ripetersi del fenomeno nel secondo dopoguerra percepito anche dai contemporanei.[4] Di fatto si tratta di un fenomeno plurale che interessa artisti di diverse nazioni e in diversi momenti della storia, e l'adozione della declinazione locale e plurale — "giapponismi" in italiano — meglio evidenza le peculiarità del caso della nostra penisola.[5]

Se il primo giapponismo del secondo Ottocento per quanto riguarda la pittura era alimentato dalle stampe *ukiyoe*, nel giapponismo del secondo dopoguerra vi sono nuovi elementi che attirarono le attenzioni di artisti e critici: i dipinti a inchiostro monocromi, la velocità di esecuzione che non ammetteva pentimenti, la concentrazione del gesto, l'utilizzo del vuoto del supporto pittorico come parte attiva.[6] Una pratica che riuniva tutti questi elementi enunciati dal critico Michel Ragon era la calligrafia sino-giapponese. Non si trattava tuttavia solo di un confronto con il passato, ma anche di uno scambio attivo con artisti giapponesi del presente. Esemplari in tal senso furono i calligrafi d'avanguardia del gruppo *Bokujinkai* di Kyoto che proponevano calligrafie astratte in dialogo con la pittura coeva internazionale: non solo erano stati ospitati al MoMA di New York nel 1954, ma nel 1956 erano riusciti a organizzare grazie al sostegno di artisti e critici europei come il belga Pierre Alechinsky e il direttore dello Stedelijk Museum Wilhelm Sandberg una mostra itinerante per l'Europa che proponeva opere del gruppo insieme a esempi secolari di calligrafie sino-giapponesi (in riproduzione). Proposta anche a Roma, l'esposizione era segnalata da Apollonio su *Quadrum* come uno degli avvenimenti più interessanti della stagione artistica.[7]

Anche in Italia i contatti non erano mancati: a Milano attraverso Asger Jorn, Édouard Jaguer ed Enrico Baj, culminati nella mostra organizzata da il *Gesto* nel giugno 1955 che li vedeva partecipi;[8] già nel gennaio dello stesso anno *I 4 Soli* aveva proposto un estratto dell'articolo di Michel Seuphor pubblicato poco prima su *Art d'Aujourd'hui*.[9] Successivamente, sempre grazie a mostre itineranti e a pubblicazioni — nonché a un certo interesse statunitense come non mancò di sottolineare in Italia anche Umberto Eco — la pittura Zen e lo Zen in continuità con la calligrafia divennero importanti riferimenti anche nella nostra penisola.[10]

In Italia e in particolare a Torino, nell'ambito di questa attenzione nei confronti del Giappone — sia dal punto filosofico che artistico, anche contemporaneo — un ruolo fondamentale fu rivestito dal critico parigino

Michel Tapié, nipote del celebre *japoniste* Henri de Toulouse-Lautrec e riferimento per lo scultore torinese Garelli, incontrato alla Biennale del 1954. Tapié era familiare con il contesto italiano — frequentava assiduamente circoli e gallerie di Venezia, Roma e Milano già dai primi anni Cinquanta — e grazie a Garelli e all'amico Franco Assetto decise di eleggere Torino a sua base italiana, mentre a Parigi era stato nominato direttore artistico della Galerie Stadler. Il critico-mercante promotore dell'*art autre* non era estraneo ai confronti di artisti di diverse nazioni: dopo aver impiegato una metodologia comparativa per presentare l'opera di statunitensi ed europei fin dai primi anni Cinquanta, aveva successivamente allargato il suo interesse al Giappone e nella galleria parigina aveva introdotto l'opera di Imai Toshimitsu e Dōmoto Hisao, fondamentali ponti che permisero l'avvicinamento del critico al gruppo Gutai di Osaka.[11]

Mentre a Parigi il critico parigino presentava la prima personale di Imai da Stadler, a Milano alla Galleria del Naviglio introduceva la scultura di Garelli: in questa mostra Tapié evidenziava come lo scultore piemontese, al pari della californiana Claire Falkenstein, facesse «giocare a questo vuoto il ruolo di primo posto» e lo stesso Garelli dichiarava l'importanza della «contemporanea partecipazione di vuoti e di pieni», dell'incontro «vuoto-pieno» e di come fosse necessario «vedere tutta la scultura, con i suoi vuoti attivi».[12] Un interesse, quello del valore costruttivo del vuoto, concepito come dinamico e agente, mediato anche dal coevo interesse del critico francese per l'arte e la cultura giapponese. Basti citare ad esempio, nella calligrafia così come nella pittura sino-giapponese, la fondamentale pregnanza nella composizione anche dello spazio non dipinto, lo *yohaku*.[13]

Grazie alla collaborazione con il gruppo Gutai, durante le sue prime visite in Giappone Tapié non mancò di introdurre l'opera di Garelli in un consesso di artisti provenienti da diverse latitudini (Giappone, Europa e Stati Uniti): in particolare, sull'ottavo e nono numero della omonima rivista del gruppo e durante l'importante esposizione *International Art of a New Era – Informel and Gutai* organizzata a Osaka nella primavera 1958 che, con un grande sforzo, coinvolse gallerie d'Europa e Stati Uniti. A questa manifestazione fu presentato anche un contributo di Garelli, incluso tra le opere dei membri del gruppo Gutai, di artisti statunitensi come Claire Falkenstein, Franz Kline o Jackson Pollock, e di artisti italiani come Carla Accardi, Giuseppe Capogrossi e Lucio Fontana. Si trattava non di una scultura, ma di un "*relief*", come era definito in un pieghevole, più facilmente trasportabile di una scultura, affine anche all'opera proveniente dallo studio dell'artista pubblicata su *Gutai* e costituito da colature di colore dal sapore per certi aspetti calligrafico, una scelta probabilmente meditata sia da Garelli che da Tapié. Non era forse un caso che l'opera fosse riprodotta nel pieghevole pubblicato in occasione della tappa a Nagasaki della mostra mentre per la versione di Osaka era stata scelta l'opera di Franz Kline *Hoboken* (1950) che già aveva affascinato il mondo dei calligrafi d'avanguardia giapponesi, selezionata per la copertina del primo numero della loro rivista *Bokubi*.[14]

L'esperienza del "festival" fu riproposta anche a Torino grazie alla presenza sempre più intensa del critico francese nel capoluogo piemontese: in occasione dell'esposizione *Arte Nuova* che ospitava artisti da Stati Uniti, Europa e Giappone, era possibile vedere nomi cari a Tapié, già proposti in Giappone; in tale circostanza Garelli fu un fondamentale riferimento organizzativo. A Notizie era contemporaneamente inaugurata una mostra su Gutai e la rivista dell'associazione torinese dedicava un numero monografico del periodico della galleria al gruppo.[15]

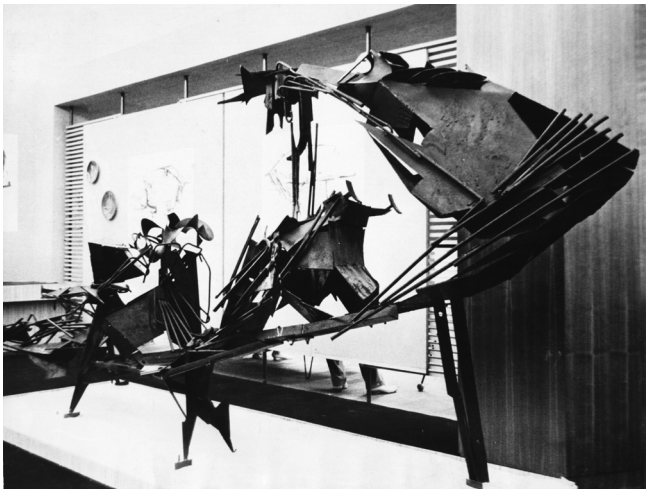
Anche ad *Arte nuova* non mancarono le calligrafie e gli inchiostri: dal dipinto significativamente titolato *Sole e inchiostro* di Mark Tobey del 1957 alle calligrafie del maestro di ikebana, la composizione floreale, Teshigahara Sōfū. A Sōfū era stato richiesto non solo di realizzare all'interno del cortile di Palazzo Graneri, sede del Circolo degli Artisti, degli ikebana monumentali costituiti da tronchi e rami recuperati localmente, ma anche due enormi calligrafie, come veniva documentato anche su *Domus*. Un'opera di Sōfū, una calligrafia, esposta ad *Arte Nuova* era successivamente entrata a far parte delle collezioni della neonata Galleria d'Arte Moderna di Torino e porta ancora oggi un titolo ambiguo attribuito in Italia ma che è utile a misurare gli interessi dell'epoca, ovvero *Pittura Zen*, eliminando ogni riferimento ai caratteri chiaramente leggibili.[16]

Ed è proprio con una fotografia di Garelli e di una sua scultura, con alle spalle una calligrafia assegnabile a Sōfū, pubblicata in un pieghevole realizzato in Giappone, che veniva annunciata una serie di esposizioni organizzate tra Tokyo, Kyoto e Osaka grazie ai contatti giapponesi e a Tapié [fig. 1]. Essa è assai significativa in quanto propone ancora una volta — come spesso capita nelle fotografie che documentano le sculture di Garelli —, una posizione privilegiata frontale, una frontalità evidente anche nel disegno a flo-master riprodotto in apertura del medesimo pieghevole che recava il nome dell'artista in *katakana*.[17]

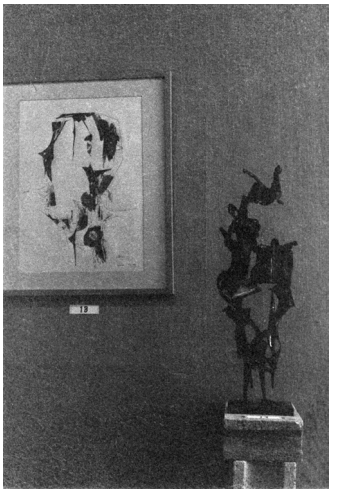


1.
Franco Garelli nel 1959 dal pieghevole *Garelli One Man Show* (Tokyo 1959), Courtesy Archivio Franco Garelli.

A Osaka, ospite del gruppo Gutai come lo erano stati prima di lui Sam Francis e Georges Mathieu, Garelli aveva invece avuto modo di costruire la monumentale *Hommage à Osaka* da presentare alla mostra organizzata presso il Takashimaya Department Store che vide partecipe anche Assetto, un'opera finita in collezione del leader del gruppo, Yoshihara Jirō [fig. 2]. Alla personale alla Gendai Gallery di Tokyo, organizzata da Tapié, Garelli proponeva ancora un gruppo di sculture di diverse dimensioni, oltre a ceramiche e disegni, tra cui una di modeste dimensioni offerta all'osservatore frontalmente sulla parete della galleria, cui fa da controcanto un largo disegno a flo-master [fig. 3]. Nel catalogo ragionato dell'artista compilato da Enrico Crispolti questa è indicata come *Samurai*.[18]



2.
Franco Garelli, *Hommage à Osaka poi Banzai Gutai*, 1959 alla mostra di Franco Garelli e Franco Assetto presso il Takashimaya Department Store (Osaka, 15-20 settembre 1959), Courtesy Archivio Franco Garelli.



3.
Opere di Franco Garelli alla personale presso la Gendai Gallery (Tokyo, 11 settembre-20 settembre 1959), Courtesy Archivio Franco Garelli.

Proprio riguardo a questa fascinazione dal sapore orientalista — un Giappone d'altri tempi (o senza tempo) rievocato in produzioni cinematografiche dell'epoca, come i celebri film di Kurosawa Akira, ma anche visto nella tela *Bushido*, la via del guerriero, di Jean Degottex proposta ad *Arte Nuova* oltre che in diverse tele coeve di Imai[19] — è interessante qui riportare un disegno inedito realizzato durante il suo primo soggiorno a Tokyo che sembra riproporre un altro *topos*, quello della *bijinga*, ovvero delle "beltà" che popolavano le stampe ukiyoe tanto care al primo *japonisme* — basti pensare alla collezione di Vincent Van Gogh o a un più vicino Vittore Grubicy de Dragon —.[20] Il disegno di Garelli in flo-master, che presenta una struttura memore delle sue sculture e dimostra un sa-

piente utilizzo dell'inchiostro nero nello spazio bianco, è accompagnato dal sigillo rosso che reca il nome dell'artista in sinogrammi leggibile appunto GA-RE-RI (雅禮利) oltre alla firma in caratteri latini e al luogo di esecuzione. Nella disposizione dei volumi e nello stesso sigillo non solo potrebbe evocare certe calligrafie astratte, ma anche l'incisione *Beltà con fiori e uccelli (Bijinkāchōgo)* del Diciannovesimo secolo di Utagawa Kunisada I raffigurante una figura femminile cui il disegno di Garelli era associato, in una traslazione di un tema caro al *japonisme* ottocentesco: alla figura della beltà lontana cronologicamente e geograficamente corrisponde il disporsi delle linee sulla carta ora più grosse, ora più sottili [fig. 4].[21] Ed era proprio durante la seconda visita di Garelli in Giappone nella primavera del 1960 che la critica del *Japan Times* intercettava una mostra di disegni dell'artista organizzata al neo-inaugurato Istituto Italiano di Cultura di Tokyo e, attenta al confronto tra "East & West", Elise Grilli, metteva in evidenza l'affinità della produzione dei disegni del torinese con la calligrafia giapponese contemporanea in particolare nel sapiente gioco di pieni e di vuoti.[22]



4.
Utagawa Kunisada I, *Beltà con fior e uccelli (XIX secolo)* e Franco Garelli, *Senza titolo*, 1959, Courtesy Archivio Franco Garelli.

Nella stessa occasione della mostra all'Istituto Italiano di Cultura Garelli salutava in giapponese gli "amici", critici e artisti, amici che non erano esemplificativi di un nostalgico sguardo rivolto al passato ma che guardavano al presente e al futuro:[23] dal già citato Sōfū, agli artisti del gruppo Gutai, a Dōmoto Inshō, pittore *nihonga* che realizzava le sue opere secondo tecniche tradizionali giapponesi. Se la maggior parte dei pittori *nihonga* erano ancorati a soggetti classici (beltà, paesaggi, soggetti

religiosi), la svolta astratta e "informale" di Inshō promossa anche a Torino da Tapié e da Garelli incarnava questo cambiamento.[24]

Di Inshō il critico aveva scelto un'opera intitolata *Bokuseki*, ovvero "tracce d'inchiostro", scoperta insieme a Garelli e Assetto durante il loro viaggio del 1959 come logo dell'Internazionale Center of Aesthetic Reserach. Il dipinto, proposto nel formato tradizionale del rotolo verticale — il kakemono — è stato recentemente associato al sinogramma *mu* (無), "vuoto", alle tracce d'inchiostro del pennello del monaco-pittore Zen e al buddhismo Zen: assunto a logo dell'istituto torinese che vedeva come presidente Ada Minola e tra i membri anche Motonaga Sadamasa, era un'opera emblematica per formato e soggetto di un artista che secondo Tapié incarnava una "continuità" esemplare tra "tradizione" e "avanguardia" e che evidentemente poteva rappresentare le idee del critico francese, nutrite anche dagli scritti del più celebre promotore dello Zen in Europa e negli Stati Uniti, Suzuki Daisetsu Teitarō.[25]

Proprio di Inshō nel 1961 Garelli aiutava a realizzare una personale sempre al Circolo degli Artisti in occasione dell'Esposizione Internazionale di *Italia '61*, la prima in Europa — e ad oggi la più importante retrospettiva dell'artista che si è mai avuta nel nostro continente — dove erano presenti anche molte sue creazioni astratte recenti. Secondo Tapié Inshō era un artista in cui la "tradizione" conviveva con l'"avanguardia" e Garelli ricordava nella sua introduzione le indagini "spaziali" *autre* del pittore utilizzando una metafora anatomica: «Una lunga vita di pittore continuata a fluire in quella dimensione, in quello spazio che tanti di noi, occidentali, amiamo scoprire e sondare come trovassimo in dono un "terzo polmone"».[26]

Nella produzione garelliana di questo periodo sembrano perciò convivere due spinte quasi opposte: da un lato il richiamo nei titoli ad un territorio distante culturalmente e geograficamente (ad esempio *Figura a Ginza*, *Figura a Kyoto*, *Figura a Nara*, luoghi importanti del Giappone anche dal punto di vista storico), ma anche cronologicamente, le *Geisha* ma soprattutto i *Samurai*, che rievocavano figure di un passato trascorso divenute celebri riferimenti nell'immaginario non solo italiano, adottando un travestimento alla moda criticato anche dai contemporanei dell'artista.[27] Basti citare il meno figurativo travestimento di Mathieu *à la japonaise* per realizzare i suoi dipinti a Osaka di fronte a un numeroso pubblico in occasione della visita dell'autunno 1957 insieme a Tapié.[28]

Dall'altro, tuttavia, vi è una riflessione più profonda, che emerge in assonanze più o meno evidenti. A Roma in occasione della personale di Garelli organizzata presso la Galleria Pogliani nel 1960 Lorenza Trucchi vedeva una svolta plastica e architettonica di un «riuscito connubio tra forma e fantasia»[29] in parte suggerita dal viaggio in Giappone, mentre l'amico Renzo Guasco evidenziava l'importanza del soggiorno giapponese nel nuovo utilizzo del legno e ricordava l'interesse di Garelli per il film di Kurosawa *Rashomon*, e in particolare proponeva un'analogia nelle sculture del torinese con le assi del grande portale distrutto e i frammenti di legno utilizzati per accendere il fuoco, scena di cui Garelli aveva parlato a lungo

al critico.[30] Ma è chiaro che l'artista stesse guardando agli insegnamenti di Sōfū e a quanto gli amici del gruppo Gutai realizzano a Osaka e di cui certo a Garelli non solo non mancava documentazione fotografica in città grazie a Tapié, ma anche esperienza diretta grazie alle opere viste a Tokyo e Osaka e importate a Torino, di cui lui stesso si era fatto promotore. Oltre alla già citata *Arte Nuova* e alla mostra personale di Inshō al Circolo degli Artisti, va ricordata, sempre nel 1961 in occasione della manifestazione internazionale di *Italia '61*, l'organizzazione in qualità di vicepresidente della *Mostra della Moda Stile Costume* al cui interno vi era un'esposizione dedicata all'arte contemporanea, *Da Boldini a Pollock*, e che includeva anche artisti giapponesi contemporanei in dialogo con gli altri artisti presenti, grazie a Tapié: a titolo d'esempio Inshō era inserito tra Pollock e Willem De Kooning.[31]

Il manifesto della *Mostra della Moda Stile Costume* è un mascheramento ben riuscito: una colatura di rosso, verde e nero ora più denso, ora più liquido che proposto sul bianco dello sfondo richiama i colori della bandiera italiana e sembra essere al contempo l'opera di un artista giapponese, come vorrebbe far pensare il sigillo in basso a destra, vicina ad una tela dell'artista Gutai Motonaga Sadamasa. Ma in realtà si tratta di Garelli, come dichiara — in katakana — lo stesso autore al fianco del sigillo (ガレーリ) [fig. 5]. Un cortocircuito ancora più significativo se si pensa che Tapié chiedeva agli artisti del gruppo Gutai di firmare le opere licenziate in sinogrammi,[32] che in tal modo rivelavano la loro provenienza all'interno di un contesto internazionale in cui un linguaggio informale diffuso a diverse latitudini veniva tacciato di stanca emulazione.



5.
Franco Garelli, *Manifesto per la Mostra della Moda Stile Costume*, 1961,
Courtesy Archivio Franco Garelli.

Anche il gioco di veli concepiti da Garelli che animava il soffitto dell'esposizione riprendeva una seconda opera di Motonaga, l'installazione fatta tra i pini costituita da strisce di plastica cariche d'acqua e realizzata in occasione della seconda mostra Gutai all'aperto nel parco di Ashiya, piccola città alle porte di Osaka, nel luglio 1956: un'opera documentata fotograficamente in diverse occasioni anche a Torino.[33] Un tributo a certe scelte del gruppo che furono riconosciute in Europa dal punto di vista espositivo con la loro riproposizione alla mostra *Nul* del 1965 ad Amsterdam.[34]

Infine all'esposizione figurava una monumentale installazione temporanea realizzata dallo scultore torinese interamente in ferro intitolata *Pionierismo*, che nel suo svilupparsi organico e vegetale in altezza sembrava richiamare gli enormi ikebana di Sōfū visti in Italia non solo riprodotti in fotografia, come *Maten* del 1958, ma anche dal vivo nel cortile di Palazzo Grassi a Venezia in occasione della mostra *Dalla Natura all'Arte*:[35] un contributo e uno stimolo visivo, quello dell'ikebana d'avanguardia di Sōfū, che aspetta ancora di essere adeguatamente riconosciuto.

Il *giapponismo* di Garelli si riflette dunque in diverse sue ricerche, attraverso stimoli non scontati o immediatamente evidenti come nello sperimentalismo dell'ikebana d'avanguardia e nelle installazioni all'aperto del gruppo Gutai. Ma è soprattutto nel "vuoto attivo" che l'artista accoglie questi stimoli: nel "vuoto attivo" delle sue sculture, un vuoto carico di rilevanza e che concorre alla creazione di un volume significativo che ricorda lo *yohaku* dell'arte giapponese e della calligrafia e che ha un controcanto nella pratica disegnativa dell'artista che in questi anni è assai feconda. In essa l'utilizzo del solo colore nero per creare delle figure astratte — come le calligrafie astratte — in un equilibrio di segno e non-segno finiscono anche con l'apposizione del timbro rosso da parte dell'artista. Un vuoto che è collegato anche al mu (無), il vuoto dello Zen e del buddismo, su cui riflettono i calligrafi e che è logo dell'ICAR.

Un riconoscimento grafico all'importanza di tali esperienze che ancora oscilla tra queste due spinte contrapposte è incarnato nella serie di dieci litografie intitolate *Giornate in Giappone* pubblicate dalla Galleria Blu nel 1962. La *suite* presenta motivi elaborati con l'uso del solo colore nero a cui era aggiunto il timbro giapponese dell'artista: *Kobe*, città portuale non troppo distante da Osaka, ricorda un celebre paesaggio a inchiostro spezzato (*Haboku sansui*) di Sesshū del 1495, pubblicato anche su *Continuité et avangarde au Japon*, ed esempio di magistrale uso dell'inchiostro,[36] mentre *Samurai* richiama ancora una volta una figura popolare nel cinema — come nei film storici di Kurosawa, e titolo delle sue sculture. *Kyoto cerimonia del tè* è collegato all'esperienza vissuta con Inshō, evocata dallo stesso artista nell'introduzione alla serie. Infine *Gutai* non solo evoca il gruppo nel titolo assegnato all'immagine e richiamato nell'introduzione, ma anche una tela di Yoshihara, entrata in possesso di Tapié e quindi a Torino.[37]

Lo stesso anno proprio Yoshihara, nell'agosto 1962, inaugurò la celebre Gutai Pinacotheca: al suo interno, nella lobby, erano presenti una scultura di Garelli e una tela di Assetto già viste a Tokyo mentre all'esterno, nel cortile, la monumentale *Hommage a Osaka* poi diventata *Banzai Gutai* nel catalogo di Crispolti, una scultura destinata ad accogliere i visitatori anche internazionali, testimonianza di questi legami, il cui titolo riflette l'affettuosa vicinanza dell'artista, ma che fu presto dimenticata a causa della chiusura della Gutai Pinacotheca e della scarsa fama di Garelli all'estero.[38]

In una Torino che con la mostra *Strutture e Stile* del 1962 aveva visto concretizzarsi espositivamente il "manifesto" di Tapié e che vedeva gli uni a fianco agli altri artisti di diversa provenienza ma non divisi alfabeticamente o per collocazione geografica, Garelli rendeva omaggio a questa costellazione di relazioni attraverso una serie di ceramiche realizzate nel 1963 su richiesta del collezionista Giorgio Piacenza, in arte Dassu, intraprendente imprenditore torinese e pittore. Le ceramiche dovevano rappresentare gli artisti della sua collezione, creata grazie alla mediazione di Tapié e dell'ICAR, e di fatto divennero una serie dedicata agli artisti dell'ICAR, ancora una volta introdotta da Tapié. Le ceramiche dedicate a Inshō, Sōfū, Yoshihara, Mukai Shūji, Shiraga Kazuo, Ōnishi Shigeru testimoniavano queste connessioni e rimangono un prezioso monumento intimo di quegli anni e di quei rapporti costruiti intorno alla figura del critico, un monumento all'amicizia.[39]

Si è trattato dunque di un fecondo incrociarsi di istanze e di relazioni supportato e alimentato da entrambe le parti, declinato secondo chiavi di lettura più familiari agli attori coinvolti — con tutti i loro limiti — e che voleva mettere sullo stesso livello di pregnanza — e di dignità artistica — creatori di diversa provenienza, anche giapponesi, senza negare una possibile ascendenza, ma anzi riscoprendo nel dialogo un vicendevole arricchimento. L'altro, divenuto *autre*, era circondato da altri *autre*, e tutti in fondo erano *autre*: in questa alterità *autre* tutte le proposte erano, in fin dei conti, arte, degne di dialogare tra loro in un confronto internazionale in cui tutti i creatori si riconoscevano come tali e nel sistema dell'arte, in un comune terreno di sperimentazione, in quello che è oggi l'articolato, polifonico e policentrico mondo dell'arte contemporanea.

NOTE

* Questa ricerca è debitrice della disponibilità dell'Archivio Franco Garelli e in particolare di Marco Franzone, che ringrazio sentitamente per il supporto. Essa è inoltre frutto delle ricerche condotte nell'ambito della tesi di dottorato *Oltre lo Zen. Rapporti artistici tra Italia e Giappone (1952-1968)* discussa presso l'Università di Torino che è stata arricchita da un soggiorno in Giappone supportato dalla Japan Foundation (2022-2023) e dalla partecipazione al progetto *Ishibashi Foundation Digital Futures Scholars: Archives of Postwar Japanese Art in Europe* del Sainsbury Institute for the Study of Japanese Arts and Cultures che ringrazio. Secondo l'uso giapponese, i nomi giapponesi sono presentati sempre nell'ordine cognome nome, ad esempio Yoshihara Jirō e non Jirō Yoshihara. Nel caso di Teshigahara Sōfū e Dōmoto Inshō verrà utilizzato il loro nome proprio, secondo la convenzione giapponese di chiamare un artista secondo il suo "nome d'arte" (*gagō*) utilizzata anche da Tapié per i due artisti.

1. Su Garelli si veda in ultimo Marco Franzone (a cura di), *Garelli. Umanesimo tecnologico*, SAGEP, Genova, 2023 e in particolare anche sul contesto giapponese Stefano Turina, "Tra fi ure e segno (1957-1963): scolpire il vuoto", in *ivi*, pp. 63-97. È in questa sede opportuno segnalare come Andrea Busto nel lungo saggio pubblicato in occasione di una mostra monografi a dedicata all'artista al Museo Ettore Fico di Torino (2023) si sia indebitamente appropriato dei contenuti di diversi autori, compresi quelli relativi alle esperienze di Garelli in Giappone, riassumendo i saggi da lui ricevuti senza riconoscere alcuna paternità agli studiosi in questione. Si è scelto pertanto di omettere di citare questo contributo.
2. Cfr. l'intervento di Ming Tiampo in Allan Schwartzman (a cura di), *Parallel Views: Italian and Japanese Art from the 1950s, 60s, and 70s*, catalogo della mostra (Dallas, The Warehouse, 17 febbraio 2013-2 febbraio 2014), Damiani Editore, Bologna, 2014, p. 374.
3. Il fenomeno del *japonisme* è stato dapprima associato alla Francia e in particolare al contesto parigino della seconda metà dell'Ottocento, e si riflet e nell'adozione, ad esempio, di strategie compositive o dell'utilizzo del colore nelle opere di artisti quali Édouard Manet, Claude Monet o Vincent Van Gogh per non citare che gli esempi più celebri. Sul giapponismo la letteratura è ormai molto ricca. Oltre alla recente pubblicazione Sophie Basch, *Le Japonisme, un art français*, Les Presses du Réel, Dijon, 2022 si rimanda ai contributi del *Journal of Japonisme* e della rivista giapponese *Studies in Japonisme* che ha aff ontato anche aspetti del secondo dopoguerra. Per il caso italiano nell'Ottocento e nel primo Novecento si veda in ultimo Flemming Friborg, Paola Zatti (a cura di), *Impressioni d'Oriente. Arte e collezionismo tra Europa e Giappone* (catalogo della mostra, Milano, MUDEC – Museo delle Culture, 1 ottobre 2019-2 febbraio 2020), 24Ore Cultura-MUDEC, Milano, 2019 e Francesco Parisi (a cura di), *Giapponismo. Venti d'Oriente nell'arte europea 1860-1915* (catalogo della mostra, Rovigo, Palazzo Roverella, 28 settembre 2019 - 26 gennaio 2020), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2019. Fondamentale contributo per analizzare la "politica della bellezza" durante il periodo Meiji (1868-1912) è Dōshin Satō, *Modern Japanese Art and the Meiji State: The Politics of Beauty*, Getty Publications, Los Angeles, 2011 (1999). Dal punto di vista storico-artistico è principalmente a partire dagli anni Settanta del Novecento che si sono sviluppati gli studi intorno a questo tema, che si sono poi allargati sia geografi amente – coinvolgendo paesi come il Regno Unito, l'Italia, la Spagna, l'Ungheria – ma anche cronologicamente, arrivando a includere anche esempi nel secondo dopoguerra e il periodo contemporaneo. Oltre a Helen Westgeest, *Zen in the Fifties. Interaction between East and West*, Zwolle, Amstelveen, 1996, si veda Pilar Cabañas Moren e Matilde Rosa Arias Estévez, *Zen, Tao Y Ukiyo-e. Horizontes de Inspiración Artística Contemporánea*, Satori, Gijón, 2020 per la Spagna, Sophie Basch e Michael Lucken (a cura di), *Le Néo-japonisme*, Hermann, Paris, 2025 per la Francia e Alexandra Munroe (a cura di), *The Third Mind. American Artists Contemplate Asia 1860-1989* (catalogo della mostra, New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 30 gennaio-19 aprile 2009), Guggenheim Museum, New York, 2009 per gli U.S.A. Per il contesto italiano si rimanda a Vanessa Martini e Vincenzo Farinella

(a cura di), *Giapponismi italiani tra Otto e Novecento*, Pacini Editore, Pisa, 2015. Cfr. inoltre Beatrice Quette (a cura di), *Japon Japonismes* (catalogo della mostra, Parigi, MAD – Musée des Arts Décoratifs, 15 novembre 2018-3 marzo 2019), MAD, Paris, 2018 per le arti decorative e il design.

4. Sophie Basch e Michael Lucken (a cura di), *Le Néo-japonisme*, cit. Cfr. Michel Ragon, *La Peinture actuelle*, Arthème Fayard, Paris, 1959, pp. 110-121 (*La seconde mode du Japon*).
5. Cfr. Vanessa Martini e Vincenzo Farinella (a cura di), *Giapponismi italiani tra Otto e Novecento*, cit.
6. Michel Ragon, *La Peinture actuelle*, cit., pp. 110-113, 115, 118-119.
7. Cfr. *L'inchiostro di Cina nella calligrafia e nell'arte giapponese* (catalogo della mostra, Roma, Palazzo Brancaccio, dicembre 1956), IsMEO, Roma, 1956; U.A. [Umbro Apollonio], "Italie", *Quadrum*, n. 3, 1957, pp. 180-181. Sul movimento cfr. in ultimo Eugenia Bogdanova-Kummer, *Bokujinkai. Japanese Calligraphy and the Postwar Avant-Garde*, Brill, Leiden, 2020.
8. Cfr. in ultimo Giuseppe Di Natale, *Édouard Jaguer, "Phases" e l'Italia*, L'Erma di Bretschneider, Roma-Bristol, 2023.
9. Michel Seuphor, "La calligraphie japonaise", *Art d'Aujourd'hui*, n. 8, dicembre 1954, pp. 13-14. Cfr. *id.*, "La calligraphie japonaise", *I 4 Soli*, a. II, n. 1, gennaio-febbraio 1955, pp. 18-20.
10. Cfr. Umberto Eco, "Lo Zen e l'Occidente" in Alan Watts, *Lo zen* (1958[3]), Bompiani, Milano, 1959, pp. 147-172. Si veda anche la voce "zenismo" in Cesare Vivaldi, "Dizionario di nuovi simboli e di nuovi termini usati nella critica d'arte moderna", in *Almanacco letterario Bompiani*, Bompiani, Milano, 1960, p. 143. Sullo Zen nel periodo qui preso in considerazione con particolare attenzione al contesto statunitense cfr. Gregory P. A. Levine, *Long Strange Journey. On Modern Zen, Zen Art and Other Predicaments*, University of Hawaii Press, Honolulu, 2017.
11. Su Tapié cfr. in ultimo Juliette Evezard, *"Un Art Autre": Le rêve de Michel Tapié*, Les Presses du Réel, Dijon, 2023 e Stefano Turina, "Una Torino *autre*. Torino, Michel Tapié e l'arte internazionale tra Europa, Stati Uniti e Giappone (1954-1965)", in Francesco Poli (a cura di), *Torino anni '50. La grande stagione dell'Informale* (catalogo della mostra, Torino, Museo di Arti decorative Accorsi-Ometto, 27 marzo-1 settembre 2024), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2024, pp. 47-69 con bibliografia precedente. Importanti riferimenti per il contesto torinese, Luca Massimo Barbero (a cura di), *Torino sperimentale 1959-1969. Una storia della cronaca: il sistema delle arti come avanguardia,* Allemandi, Torino, 2010 e Mirella Bandini (a cura di), *Tapié. Un art autre. Torino, Parigi, New York, Osaka* (catalogo della mostra, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna 13 marzo-1 giugno 1997; Toulouse, Espace d'Art Moderne et Contemporain de Toulouse et Midi Pyrénées, 22 settembre-23 novembre 1997), Edizioni d'arte Fratelli Pozzo, Moncalieri, 1997. Sul gruppo Gutai cfr. in ultimo *Subete michi no sekai e: Gutai: bunka to tōgō / Into the Unknown World: Gutai: Differentiation and Integration* (catalogo della mostra, Osaka, Nakanoshima Bijutsukan e Kokuritsu Kokusai Bijutsukan, 22 ottobre 2022-9 gennaio 2023), Nakanoshima Bijutsukan, Kokuritsu Kokusai Bijutsukan, Osaka, 2022 e bibliografia precedente, oltre a Ming Tiampo, *Gutai. Decentering Modernism*, Chicago University Press, Chicago, 2011; Marco Franciolli *et al.* (a cura di), *Gutai. Dipingere con il tempo e lo spazio*, (catalogo della mostra, Lugano, Museo d'Arte di Lugano, 23 ottobre 2010-22 febbraio 2011), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2010 e Ming Tiampo e Alexandra Munroe (a cura di), *Gutai. Splendid Playground* (catalogo della mostra, New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 15 febbraio-8 maggio 2013), Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 2013.
12. Michel Tapié, "[Senza titolo]", in *Franco Garelli* (catalogo della mostra, Milano, Galleria del Naviglio, 24 marzo-2 aprile 1957), Galleria del Naviglio, Milano, 1957, s.p. e Franco Garelli, "[Senza titolo]", in *ivi*, s.p.
13. Cfr. Yuko Nakama, "Invisible air: How it is made visible in Japanese art", *Art Research Special Issue*, n. 1, autunno 2020, pp. 53-60 e Silvia Vesco, "L'estetica del vuoto: l'universo in un cerchio", in Silvia Rivadossi *et al.* (a cura di), *L'estetica del vuoto. Suoni, silenzi, vuoti, pieni, presenze, assenze*, Cà Foscari, Venezia, 2023, pp. 59-81. Per un

confronto con la calligrafia contemporanea giapponese cfr. Eugenia Bogdanova-Kummer, *Bokujinkai. Japanese Calligraphy and the Postwar Avant-Garde*, cit., pp. 68-74. Si veda inoltre a titolo d'esempio Georges Duthuit, *Chinese Mysticism and Modern Painting*, Chroniques du jour-A. Zwemmer, Paris-London, 1936, p. 36.

14. Cfr. *Gutai*, n. 8, 1957 e *Gutai*, n. 9, 1958; Cfr. inoltre Stefano Turina, "Tra fi ure e segno", cit., pp. 68-69 e fig. 2, p. 69; *id.*, "Una Torino *autre*", cit., pp. 50-52; Eugenia Bogdanova-Kummer, *Bokujinkai. Japanese Calligraphy and the Postwar Avant-Garde*, cit., pp. 60-61 e fig. 28 per il primo numero di *Bokubi*.

15. Per alcune testimonianze dirette di Garelli cfr. Stefano Turina, "Tra fi ure e segno", cit., pp. 70-72. Si veda inoltre *id.*, "Una Torino *autre*", cit., pp. 52-56.

16. Cfr. *Arte Nuova. Esposizione internazionale di pittura e scultura, ikebana di Sofu Teshigahara* (catalogo della mostra, Torino, Circolo degli Artisti, 5 maggio-15 giugno 1959), Tip. Impronta, Torino, 1959, p. 37 (Jean Degottex), p. 86 (Tobey), p. 90 (Yanagi Yorimasa); Gillo Dorfles, "'Arte Nuova' e gruppo 'Gutai' a Torino", *Domus*, n. 358, settembre 1959, pp. 20-22; Luigi Mallé, *I dipinti della Galleria d'arte moderna*, Impronta, Torino, 1968, p. 300 e Stefano Turina, "Una Torino *autre*", cit., p. 54, fig. .

17. Per una riproduzione del pieghevole e della fotografia ivi contenuta cfr. *id.*, "Tra fi ure e segno", cit., pp. 75, 78 e figg. 6a-b e .

18. Enrico Crispolti, *Garelli*, Minerva Artistica, Saluzzo, 1966, cat. 130.

19. Cfr. *Arte Nuova*, cit., p. 37 e Gian Carlo Calza (a cura di), *Imaï*, Electa, Milano, 1998, pp. 65, 86, 120. Su Degottex si veda in ultimo Michael Lucken, "Par le Japon, contre la technique, une reprise sur l'histoire. Jean Degottex et la peinture abstraite des années 1950", in *Le Néo-japonisme*, cit., pp.127-144.

20. Chris Uhlenbeck *et al.*, *Japanese Prints. The Collection of Vincent Van Gogh*, Thames & Hudson, London, 2018 e Sergio Rebora, Aurora Scotti (a cura di), *Vittore Grubicy de Dragon: un intellettuale-artista e la sua eredità: aperture internazionali tra divisionismo e simbolismo* (catalogo della mostra, Livorno, Museo della Città, 8 aprile-luglio 2022), Fondazione Livorno-Pacini, Livorno-Pisa, 2022, in part. pp. 179, 184-189.

21. La coppia di opere – il disegno di Garelli e l'incisione di Kunisada – è stata venduta come unico lotto dapprima presso la casa d'aste Bola di Torino (23 aprile 2015, lotto 494) e quindi presso la Studio d'Arte Martini di Brescia (16 ottobre 2018, lotto 22). Ringrazio le rispettive case d'asta per le informazioni riguardanti il lotto.

22. *Garelli. Mostra di disegni* (pieghevole della mostra, Istituto Italiano di Cultura, Tokyo, 18 maggio-27 maggio 1960), s.e., s.l., 1960 ed Elise Grilli, "Two Italians Exhibits", *Japan Times*, 27 maggio 1960. Elise Grilli era autrice di una rubrica d'arte intitolata "East & West" sulle pagine del quotidiano in lingua inglese *Japan Times*.

23. Per una traduzione del testo di Garelli dal giapponese e per una riproduzione dell'invito alla mostra si rimanda a Stefano Turina, "Tra fi ure e segno", cit., p. 80 e fig. 0.

24. Sulla pittura *nihonga* in italiano Masaaki Ozaki e Ryūichi Matsubara (a cura di), *Arte in Giappone 1868-1945* (catalogo della mostra, Roma, GNAM – Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 26 febbraio-5 maggio 2013), Electa, Milano, 2013. Su Inshō e l'Informale cfr. in ultimo Yasuko Tsuchikane, "Content behind Form: Reconsidering Abstract Art by Dōmoto Inshō (1891-1975) through the Lens of Informel's Japonisme of Zen", *Studies in Japonisme*, n. 42, 2022, pp. 35-47.

25. *Ibidem*. Su Suzuki e lo Zen, e in particolare sul libro *Zen and Japanese Culture* (1959) cfr. Gregory. P. A. Levine, *Long Strange Journey*, cit., pp. 50-53, pp. 85-86.

26. Michel Tapié, Tōru Haga, *Continuité et avant-garde au Japon*, Fratelli Pozzo, Torino, 1961 e Franco Garelli, "[Senza titolo]", in *Insho Domoto*, (catalogo della mostra, Torino, Circolo degli Artisti, 7 maggio-26 maggio 1961), s.e., s.l., 1961, s.p. Sulla mostra cfr. anche Stefano Turina, "Tra fi ure e segno", cit., pp. 81-82.

27. *Ivi*, pp. 86-66.

28. Cfr. Michel Ragon, *La Peinture actuelle*, cit., p. 114 e Kōichi Kawasaki, *Il soggiorno di Mathieu in Giappone*, in *Georges Mathieu* (catalogo della mostra, Parigi, Galerie Nationale du Jeu de Paume, 17 giugno-6 ottbre 2022; Liegi, Salle Saint-Georges, 23 gennaio-2 marzo 2003;

Milano, Refettorio delle Stelline, 12 settembre-15 novembre 2003), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2003, pp. 83-88 ed Eugenia Bogdanova-Kummer, *Bokujinkai. Japanese Calligraphy and the Postwar Avant-Garde*, cit., pp. 135-138.

29. Lorenza Trucchi, "Mostre d'arte a Roma. Vespignani, Attardi, Scalco", *La Fiera Letteraria*, a. XV, n. 23, 5 giugno 1960, p. 6: «Garelli sembra voler uscire del tutto dal suo mondo un po' surreale popolato di complesse fi ure totemiche, optando per una nuova statuaria dove i valori simbolici cedono il passo a quelli plastici e architettonici. La svolta, in parte suggerita da un recente viaggio in Giappone, è irta sia di pericoli che di promesse».

30. Renzo Guasco, "[Senza titolo]", in *Garelli* (pieghevole della mostra, Roma, Galleria Pogliani 29 aprile-21 maggio 1960), s.e., s.l., 1960, s.p.

31. *Mostra Moda, Stile, Costume. Figure di un'epoca 1900-1961*, Fratelli Pozzo, Torino, 1961 e *Da Boldini a Pollock. Pittura e scultura nel XX secolo* (catalogo della mostra, Torino, Palazzo della Moda Stile Costume, 9 giugno-24 settembre 1961; Milano, Civico Padiglione d'Arte Contemporanea, 12 ottobre-5 novembre 1961), Industrie Grafiche Nicola Moneta, Milano, 1961. Cfr. inoltre per il ruolo di Garelli Stefano Turina, "Tra fi ure e segno", cit., pp. 82-83 e su Tapié *id.*, "Una Torino *autre*", cit., pp. 58-59. Sull'allestimento cfr. Leone Carlo Ghoddusi, "Un'architettura *autre*: l'allestimento per la Mostra *Moda Stile Costume* a *Italia '61*", *Opus Incertum*, n. 10, dicembre 2024, pp. 48-55.

32. Shin'ichirō Osaki e Tokutarō Yamamura., "Interview with Shiraga Kazuo" [realizzata il 10 luglio 1985], in Gabriel Ritter (a cura di), *Between Action and the Unknown. The Art of Kazuo Shiraga and Sadamasa Motonaga* (catalogo della mostra, Dallas, Dallas Museum of Art, 8 febbraio-19 luglio 2015), Dallas Museum of Art-Yale University Press, New Haven, 2015, p. 130.

33. Cfr. *Notizie*, n. 8, 1959 e *Continuité et avant-garde*, cit. Sugli interventi di Garelli cfr. Stefano Turina, "Tra fi ure e segno", cit., pp. 82-83 e fig. 11 e Leone Carlo Ghoddusi, "Un'architettura *autre*", cit., p. 53.

34. Sulla mostra ad Amsterdam cfr. Ming Tiampo, *Gutai. Decentering Modernism*, cit., pp. 128-132, sul passaggio di Yoshihara a Torino per l'occasione nel 1965 cfr. Stefano Turina, "Una Torino *autre*", cit., p. 61.

35. Stefano Turina, "Tra fi ure e segno", cit., p. 83 e fig. 1 .

36. Cfr. *Continuité et avangarde* , cit., s.p. e Yuko Nakama, "Invisible air", cit., p. 54.

37. Per una riproduzione delle dieci litografie cfr. Stefano Turina, "Tra fi ure e segno", cit., pp. 86-87. Per una riproduzione dell'opera di Yoshihara e la sua storia espositiva cfr. *Yamamura korekushon ten: Atsumeta! Nihon no zen'ei. Yamamura Tokutarō no me / The Yamamura Collection. Gutai and the Japanese Avant-Garde 1950s-1980s* (catalogo della mostra, Hyōgo, 3 agosto-29 settembre 2019), Hyōgo Prefectural Museum of Art, Kōbe, 2019, p. 60, figg. 2 4 e p. 140.

38. Cfr. Enrico Crispolti, *Garelli*, cit., cat. 117. Per una fotografia della scultura di Garelli all'esterno della Gutai Pinacotecha cfr. Stefano Turina, "Tra fi ure e segno", cit., p. 77, fig. 8 e per un contributo recente sull'istituzione in giapponese cfr. Mizuho Katō, "Gutai Pinakoteka: Yoshihara Jirō no 'kessaku' to shite no Gutai bijutsukan sono igi to kadai" ["Gutai Pinacotheca: il 'capolavoro' di Yoshihara Jirō come museo d'arte Gutai. La sua rilevanza e il suo ruolo"], in Setsuya Hashizume e Mizuho Katō (a cura di), *Sengo Ōsaka no avangyarudo geijutsu: Yakeato kara banpaku zenya made* [*L'arte d'avanguardia a Osaka nel dopoguerra. Dalle macerie alla vigilia dell'Expo '70*], Osaka Daigaku Shuppankai, Osaka, 2013, pp. 70-87.

39. *Strutture e stile. Pitture e sculture di 42 artisti d'Europa America e Giappone* (catalogo della mostra, Torino, Galleria d'Arte Moderna, 18 giugno-5 agosto 1962), Fratelli Pozzo, Torino, 1962. Cfr. anche Mirella Bandini (a cura di), *Tapié. Un art autre*, cit. Sulla *Bacheca* di Garelli cfr. in ultimo Stefano Turina, "Tra fi ure e segno", cit., pp. 89-90 e *id.*, "Una Torino *autre*", cit., p. 60.

Tra migrazioni e memoria urbana: *Pasos por Buenos Aires* di Laura Grisi e Livia Duse Malvezzi

LUDOVICA CARLINI

INTRODUZIONE

Il presente saggio intende studiare il fotolibro *Pasos por Buenos Aires*,[1] finito di stampare nella capitale argentina il 30 settembre 1959, come spazio visivo e narrativo delle soggettività fotografica ed editoriale delle sue autrici. Laura Grisi (Rodi, 1939-Roma, 2017), firmandosi "Laura Quilici", vi esordisce con una selezione di fotografie, alcuni anni prima dell'inizio del suo percorso pittorico. Nel 1958 l'artista si trovava a Buenos Aires al seguito del marito Folco Quilici, impegnato nelle riprese del film *Dagli Appennini alle Ande* (1959), e autore del testo introduttivo del volume in esame. La coppia fu coinvolta nel progetto dall'editrice italiana Livia Duse Malvezzi, figura ancora poco documentata, la cui biografia e attività professionale restano in larga parte da ricostruire.[2]

La configurazione stessa della pubblicazione partecipa alla costruzione di quella che Christine Boyer chiama "città della memoria collettiva", «an archival consciousness»[3] fondata sull'esigenza di "intrattenimento architettonico"[4] rivolto al turista occidentale. In questa prospettiva, il concetto boyeriano di città come archivio di memoria collettiva offre la chiave interpretativa attraverso cui leggere *Pasos por Buenos Aires* come un dispositivo di rappresentazione culturale e visiva. A partire da tale cornice teorica, il fotolibro sarà studiato nel quadro del panorama editoriale italiano e porteño, tenendo conto della natura selettiva della memoria archivistica presentata dalle autrici.

ASPETTI MEDIALI DI *PASOS POR BUENOS AIRES* COME MAPPA URBANA TEMATICA

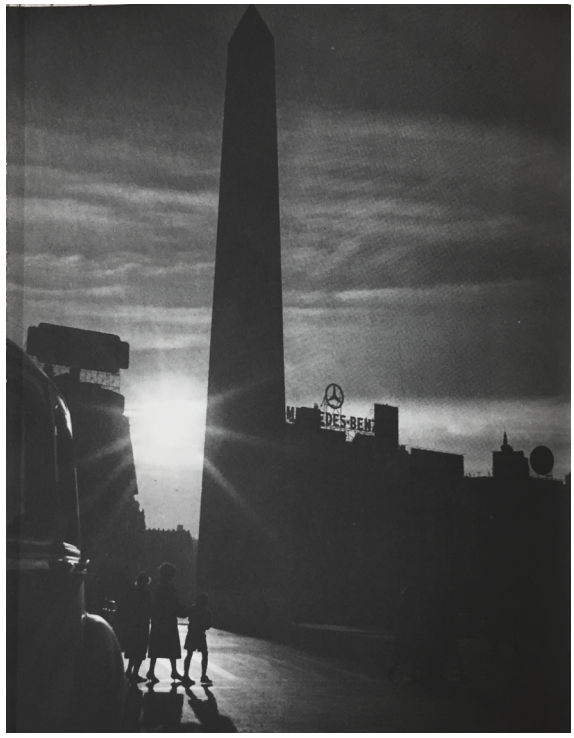
Per comprendere la natura stilistica e semantica delle fotografie pubblicate in *Pasos*, è fondamentale fare una distinzione, in chiave gombrichiana, tra codice e contenuto. Il pensiero di Ernst Gombrich suggerisce che, «dal punto di vista dell'informazione, la possibilità di distinguere nettamente tra il mezzo e il messaggio può essere più importante della fedeltà all'originale».[5] In assenza dei negativi realizzati da Laura Grisi e consegnati entro l'autunno 1958,[6] le fotografie di *Pasos* saranno valutate inscindibilmente dalla selezione di Malvezzi. Inoltre, la riproduzione fotografica nel medium del libro porta la riflessione di senso sul piano del messaggio, convergendo verso la lettura mediale del fruitore, in questo caso eminentemente visiva.[7] Sebbene la successione di fotografie a piena tavola non precluda al lettore la possibilità di operare una ulteriore selezione visiva delle pagine da sfogliare, l'ordine compositivo e l'impaginazione grafica delle immagini costituiscono un livello di produzione di senso fondamentale per la corretta interpretazione di tale prodotto della cultura occidentale. Già negli anni Quaranta la storica dell'arte Elisabeth McCausland rilevava il complesso meccanismo legato alle pratiche di stampa del fotolibro,[8] propedeutico alla "messa in azione" del lettore. Se Martin Parr e Gerry Badger, meritevoli di avere riportato l'attenzione sul fotolibro dall'inizio di questo secolo, hanno affermato che «the photobook, in short, is the "literary novel" amongst photographic books»,[9] è pur vero che il concetto di successione non deve necessariamente rispondere ad una logica narrativa.

Considerare l'aspetto sequenziale del fotolibro significa rispettarne il valore di testo estetico:[10] in *Pasos por Buenos Aires* — volume di formato 28x22 cm, con coperta rigida e sovraccoperta — le 109 fotografie in bianco e nero sono stampate con la tecnica *offset* e titolate a fine libro in corrispondenza del numero di pagina, lasciando alla successione delle immagini il compito principale di costruzione del racconto. Diffusa in 1000 esemplari, l'opera era destinata a un pubblico di potenziali visitatori occidentali, come testimonia la traduzione in inglese e spagnolo dei titoli e del testo introduttivo di Folco Quilici. Quest'ultimo, scrive una dedica alla metropoli attraversata da una nota nostalgica che ricorda la condizione di turisti e immigrati vissuta dalla coppia.[11]

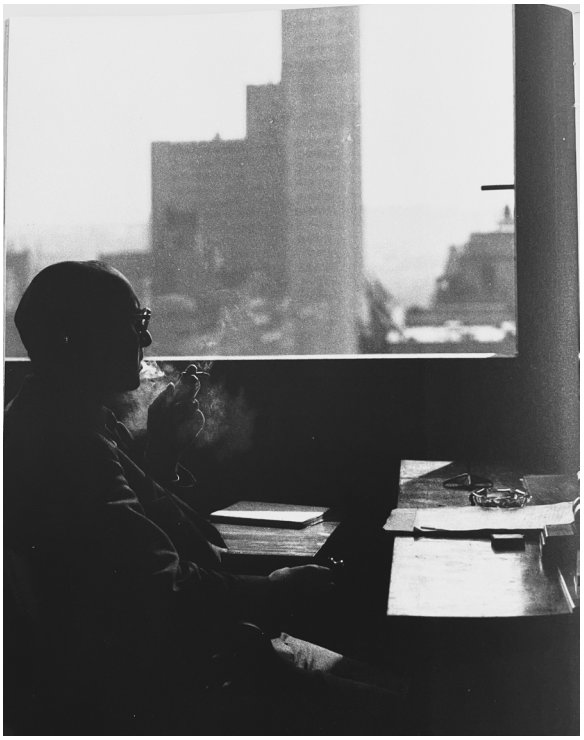
La direttrice narrativa si articola attorno a tematiche scandite all'interno di un racconto cittadino: sfogliando velocemente le pagine si ha l'impressione di vivere una temporalità quotidiana, dai primi passi in città, risolti in una inquadratura chiusa dall'asfalto che dà il nome al libro, fino al controluce di *¿Acaba la noche? ¿Comienza el día?* [fig. 1], a conclusione della raccolta. La sagoma dell'obelisco segna l'ora della luce incerta dell'alba o del crepuscolo, come la «piccola sfera cangiante» dell'*Aleph* di Jorge Luis Borges, il cui «movimento era un'illusione

prodotta dai vertiginosi spettacoli che essa racchiudeva».[12] Laura Grisi si disse profondamente impressionata dalla letteratura del poeta porteño[13] e nella sua biblioteca è conservata la prima traduzione italiana di alcune opere dello scrittore, edita da Feltrinelli nel 1959. L'Obelisco, simbolo della condensazione di spazio e tempo — come l'*Aleph* borgesiano — ritorna nel verso della sovraccoperta con un ritratto notturno solcato in primo piano da rami bianchi di luce.

A partire da questa riflessione sul linguaggio e sulla sequenza, la struttura visiva del fotolibro può essere letta anche come un dispositivo di orientamento urbano e simbolico. L'Obelisco è un esempio di "landmark", punto di riferimento di facile identificazione che si manifesta nella rappresentazione urbana quanto più si pone in contrasto con il suo sfondo.[14] Nell'incontro fra codice visivo e mappa simbolica si inserisce il contributo teorico di Kevin Lynch, volto a definire i caratteri universali della costruzione di una mappa visiva: Lynch ha evidenziato quella tendenza dell'individuo (occidentale) a familiarizzare con la città avvalendosi di «systems of landmarks for their guides — to enjoy uniqueness and specialization, in place of the continuities»,[15] espressa



1.
Laura Grisi, *¿Acaba la noche? ¿Comienza el día?*, 1959, da P*asos por Buenos Aires*, Capricornio Editora, Buenos Aires, 1959, 28x22 cm, fotografie in bian o e nero, p. 134.



2.
Laura Grisi, *El arquitecto y su obra*, 1959, da *Pasos por Buenos Aires*, Capricornio Editora, Buenos Aires, 1959, 28x22 cm, fotografie in bianco e nero, p. 24.

invece attraverso gli altri elementi urbani presi in considerazione da Lynch, che pure compaiono nel corpus fotografico in esame. In *Pasos por Buenos Aires* la passeggiata turistica comincia proprio dai monumenti e dagli edifici rappresentativi del patrimonio architettonico coloniale del centro di Buenos Aires. In questa geografia, l'Obelisco, l'*Edificio Atlas* o i grattacieli Kavanagh e Safico sono esempi paradigmatici dell'americanizzazione urbana finanziata dal governo cittadino di Mariano de Vedia y Mitre (1932-1938).[16] Per ottenere certe inquadrature, nonostante lo stato di gravidanza, Grisi soleva arrampicarsi su terrazze e monumenti: in *Perspectiva del barrio*[17] o *Torre de marfil*[18] l'oggettività della veduta aerea è alterata dai frammenti di cemento, costretti a partecipare dalla posizione della fotografa.

La dicotomia natura-architettura ricorre nelle fotografie e nei titoli in modo esplicito (*Fanfarras para las piedras*, *El cemento invade el cielo. Edificio Atlas*), o più implicito (*"Horror al vacìo", Ventanas sin espacio*, *El cielo oculto*), ed è manifestata secondo la rappresentazione urbana, deserta, coniata da autori modernisti come Alfred Stieglitz, Paul Strand o Berenice Abbott. Nel celebre saggio sulla "riproducibilità dell'opera



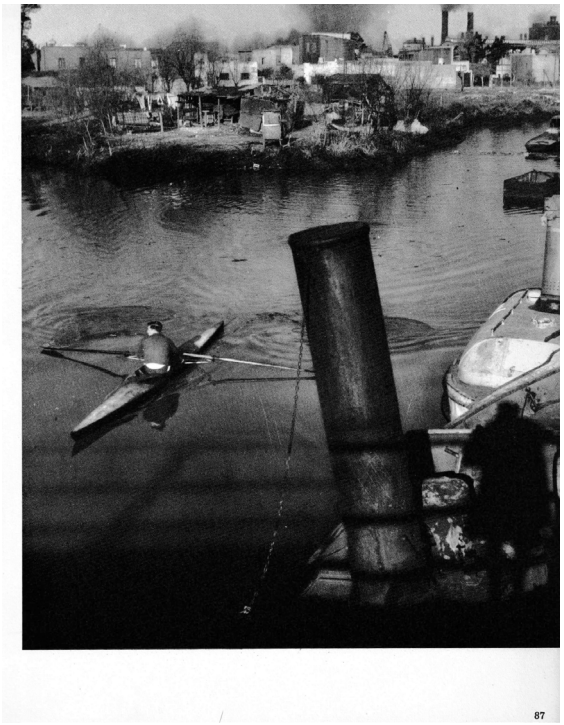
3.
Laura Grisi, *La calle Caminito y sus casas de chapa (Boca)*, 1959, da *Pasos por Buenos Aires*, Capricornio Editora, Buenos Aires, 1959, 28x22 cm, fotografie in bianco e nero, p. 93.

d'arte", Walter Benjamin individuerà nelle riprese fotografiche di Eugène Atget, pioniere del soggetto, il punto di partenza per il riconoscimento della fotografia documentaria.[19] In *Pasos por Buenos Aires* il tema è sublimato dal ritratto dell'architetto [fig. 2], il cui profilo è incorniciato dalla finestra, mediatrice secondo Dan Graham di «unità spaziali separate» che inquadra la «prospettiva della relazione tra un'unità e l'altra».[20] Nelle opere grafiche e pittoriche degli anni Sessanta Laura Grisi svilupperà, nei termini letterari di Graham, uno sfondamento albertiano basandosi proprio sul mezzo di rappresentazione ottico.[21] La finestra, o doppia inquadratura, è un elemento ricorrente nelle tavole di *Pasos*, insieme al taglio obliquo di scatti come *La calle Caminito y sus casas de chapa (Boca)* [fig. 3] o *Esperando al cliente*, che tende a evidenziare una presa di distanza dal soggetto.

La sequenza dei carretti di venditori tradizionali[22] è interrotta bruscamente dalla ripresa a volo d'uccello dell'Avenida Rivadavia,[23] l'arteria che taglia la città a partire da Plaza de Mayo, storica piazza coloniale che concentra potere politico e commerciale.[24] L'anomalia percettiva della prospettiva monumentale suggerisce un contrasto tra



4.
Laura Grisi, E*l sol es para todos (Boca)*, 1959, da *Pasos por Buenos Aires*, Capricornio Editora, Buenos Aires, 1959, 28x22 cm, fotografie in bianco e nero, p. 88.



5.
Laura Grisi, *La inevitable pobreza (Dock Sud)*, 1959, da *Pasos por Buenos Aires*, Capricornio Editora, Buenos Aires, 1959, 28x22 cm, fotografie in bian o e nero, p. 87.

la dimensione orizzontale della fotografia di strada e quella verticale della visione aerea, secondo una logica gerarchica implicita. La serie culmina con i non-luoghi della mobilità: la stazione *Retiro Mitre*,[25] nodo dei trasporti urbani che connette al "Barrio Norte", l'aeroporto e il porto, prima di entrare nei quartieri popolari.

Sono circa venti le immagini scattate in zone periferiche, tra le quali emerge *El sol es para todos (Boca)* [fig. 4], scena di vita quotidiana di una donna china nei lavori domestici all'ombra del sole — contrariamente alla suggestione del titolo. In modo più esplicito *La inevitable pobreza (Dock Sud)* [fig. 5] problematizza la periferia da una posizione privilegiata nei confronti del margine, rappresentata dall'ombra di Grisi sul ponte. Queste immagini, dedicate al concetto simbolico-ideologico del *barrio*[26] e in stretta prossimità alla zona portuale, sembrano echeggiare il «fantasma urbano» teorizzato da Armando Silva quale «referencia de mayor carácter imaginario que de comprobación empírica».[27] Lo sguardo fotografico proposto in *Pasos por Buenos Aires* agisce un rifiuto della rappresentazione delle soggettività subalterne: spiegato da Gayatri Spivak nei termini di "forclusione",[28]

tale operazione non fa che rafforzare l'identità occidentale, operando una gerarchia di potere epistemica — già manifesta nell'intento della pubblicazione stessa.

A connettere periferia e tempo libero, quattro fotografie delle celebrazioni popolari della Vergine di Luján rappresentano un sintetico *excursus* creolo del fotolibro. Il tragitto giornaliero si conclude con una decina di scatti notturni. Qui, Grisi sperimenta con la lunga esposizione e la presenza umana concepita come anonima o sagoma collettiva. Nello studio dedicato a *Pasos por Buenos Aires* Caterina Toschi osserva che «Il ritratto umano non è analizzato dalla fotografa come singolo ma come parte di una comunità urbana, piuttosto indistinta nella massa metropolitana».[29] La percezione brulicante o sagomata della figura umana e l'ampio uso della prospettiva aerea in *Pasos por Buenos Aires* si avvalgono tanto della letteratura visiva modernista quanto della coeva attività fotografica di strada del Gruppo dei Dieci, attivo negli anni Cinquanta a Buenos Aires.[30] Ne facevano parte, oltre a Juan Di Sandro e Sameer Makarius, fra gli altri, Grete Stern, Horacio Coppola e Hans Mann, immigrati fuggiti dal nazismo. Alcuni di questi autori saranno nuovamente discussi nel quarto paragrafo, come protagonisti della genealogia editoriale della Buenos Aires fotografica.

I luoghi e i temi dello sguardo fotografico cittadino disegnano un preciso rituale quotidiano: centro e periferia, trasporto e tempo libero invocano la griglia urbana con i relativi punti di riferimento. *Pasos por Buenos Aires* è un prodotto commerciale che ricorre a determinati temi turistici, rispecchiando il campo relazionale dei soggetti che lo sottendono. Secondo John Urry «part of what is involved in tourism is the purchase of a particular themed experience, and this depends upon a specificable composition of the others with whom that experience is being shared».[31] Tramite la sequenzialità delle immagini, l'editrice è riuscita a rispecchiare la divisione compartimentale mantenendo saldo il supporto grafico alle fotografie, rispettandone le linee direttrici e l'immediatezza espressiva. L'associazione in dittici o trittici fotografici è coadiuvata dal raggruppamento, talvolta didascalico, di pagine con lo stesso titolo, generando continuità visiva e tematica che è però compiutamente elaborata con la lettura dei titoli a fine libro.

Sebbene Livia Duse Malvezzi e Laura Grisi appartengano a due generazioni migratorie differenti, esse producono uno sguardo verso la città modellato da un posizionamento privilegiato condiviso, che restituisce una precisa mappa visiva di Buenos Aires, accessibile e riconoscibile dal turista occidentale. Del resto, come osserva Peter Krieger, la costruzione visiva della metropoli può essere intesa come un processo di selezione attraverso il quale ogni cittadino è chiamato a «construir su identidad en su proprio ambiente dado».[32]

UN PROGETTO MIGRANTE: GENESI E IDENTITÀ CULTURALE DI UN FOTOLIBRO

La genesi editoriale di *Pasos por Buenos Aires* si colloca in un più ampio contesto di mobilità culturale e professionale che accompagnò l'emigrazione italiana in Argentina nel corso del Novecento. In questo scenario, il nome della casa editrice Capricornio richiama affini esperienze editoriali di scambio intellettuale tra l'Europa e Buenos Aires, come l'omonima rivista diretta da Bernardo Kordon (1953-54 e 1965)[33] e il simbolo ideato da Attilio Rossi per la collana *Austral* della casa editrice Espasa-Calpe, lanciata nel 1937.[34] Nel verso del frontespizio di *Pasos*, l'indicazione "Capricornio Editora", la cui attività risulta limitata alla sola pubblicazione presa in esame,[35] sembra riferirsi alla direzione femminile dell'impresa.

L'identificazione del ruolo autoriale di Livia Duse Malvezzi emerge in modo frammentario da due fonti distinte. Lo studio di Horacio Fernández sui fotolibri latinoamericani la menziona unicamente come committente,[36] mentre un articolo conservato nell'archivio di Laura Grisi la descrive come «improvvisata editore ed impaginatrice», attivamente coinvolta «con la carta, con la stampa, con la tipografia».[37] Trasferitasi a Buenos Aires alcuni anni prima, avrebbe affiancato Grisi nelle ricognizioni fotografiche, per poi curare la realizzazione editoriale del volume presso la casa editrice Capricornio da lei fondata, dopo il rientro in Italia di Grisi e la nascita del figlio Brando, a cui il fotolibro è dedicato.[38] Malvezzi, di nobili origini fiorentine,[39] incarna la traiettoria emigratoria «eminentemente intellettuale e tributaria» del periodo fascista, rientrando tra le «giovani della buona borghesia italiana»[40] che riuscirono ad acquisire un'autonomia e una competenza difficilmente raggiungibili nel contesto sociale d'origine.[41]

Sebbene la validazione del fotografo avvenisse principalmente attraverso la pratica sul campo, per le donne risultava ancora determinante la presenza di una «figura legittimante».[42] Nel caso di Laura Grisi, fu il padre a incoraggiare il suo interesse per la fotografia, donandole una Rolleiflex di ultima generazione quando aveva appena quattordici anni.[43] La frequentazione dell'ambiente parigino surrealista degli anni Cinquanta, induce a considerare il suo accesso facilitato alle prime sperimentazioni del rapporto tra fotografia e testo, come il volume *Nadja* (1928) di André Breton,[44] di cui lesse la prima edizione originale.[45] Dopo un primo periodo di sperimentazione autodidatta, il soggiorno a Buenos Aires nel 1958 non solo segnò l'esordio come fotografa di *Pasos por Buenos Aires*, ma anche l'inizio di una serie di viaggi che, nel decennio successivo, l'avrebbero vista impegnata come collaboratrice fotografica al seguito della troupe del regista ferrarese Folco Quilici. Servendosi dell'archivio condiviso, da cui entrambi attingevano per pubblicazioni e articoli, l'artista intraprese

un percorso di emancipazione professionale coadiuvato dal marito regista e alimentato dal confronto con l'altrove geografico, capace di generare «un ruolo dinamico nella costruzione di un altro sguardo su di sé».[46] Laura Grisi si manteneva aggiornata sulle sperimentazioni foto-editoriali più avanzate del periodo. Ne sono testimonianza alcuni volumi presenti nella sua biblioteca,[47] tra cui il fotolibro *U.S.A.* di Emile Schulthess (1955) e il catalogo della mostra fotografica *The Family of Man*, promossa da Edward Steichen al MoMA nel 1955 e giunta a Torino nel 1959. Particolarmente significativi risultano due fotolibri inclusi nella raccolta di Grisi: *New York* (1956) e *Rome* (1959) di William Klein. La loro influenza si riflette nella scelta della copertina in negativo colorato per *Pasos por Buenos Aires*, soluzione grafica condivisa da altri titoli dedicati alle grandi città pubblicati nel 1959, quali *Milano, Italia* di Mario Carrieri, *Berlin* di Horst Pannwitz e *Lisboa* di Victor Palla e Costa Martins.

I fotolibri presenti nella biblioteca di Grisi riflettono la tendenza che si sviluppa negli anni Cinquanta, da parte dell'editoria italiana, a coeditare volumi stranieri, piuttosto che sostenere la giovane fotografia.[48] In tale contesto si colloca la collana neorealista "Italia mia", patrocinata da Einaudi e progettata da Cesare Zavattini nel 1952, che mirava a costruire un archivio fotografico delle città italiane. Indirizzata all'autorialità dei maggiori registi italiani, la collana portò alla pubblicazione del fototesto *Un Paese* (1955) di Zavattini con fotografie di Paul Strand, per il quale fu ripartito equo compenso tra scrittore-regista e fotografo. Al contrario, il carteggio tra Giulio Einaudi e Carlo Levi per la realizzazione di un fotolibro dedicato alla capitale con Lori Sammartino, conferma la diffusa disparità salariale tra fotografo e scrittore, aggravata dalla "scarsa notorietà" di una professionista che, invece, si guadagnò un ruolo di rilievo pubblicando le fotografie scattate a Roma nel 1958-59, invece che per Einaudi, nel fotolibro *Amore a Roma* (1960) edito da Minerva.[49]

Secondo Antonella Russo è proprio grazie al fotolibro che in Italia, all'inizio degli anni Sessanta, avviene il passaggio definitivo dal fotoamatorialismo al professionismo, permettendo un affrancamento dalla «tirannia dei direttori editoriali».[50] Il Centro per la Cultura Fotografica di Fermo, fondato da Luigi Crocenzi nel 1954, ebbe un ruolo fondamentale nel promuovere una riflessione critica e metodologica attorno al fotolibro. La voce di Crocenzi, attiva specialmente sulla rivista mensile di fotografia e cinematografia "Ferrania", si avvaleva del formato dell'inchiesta per problematizzare il rapporto tra testo e fotografia.[51] Questioni come l'utilizzo della didascalia nelle sue varie forme, per cui fu fondamentale anche l'apporto di Nancy Newhall,[52] aiutarono a definire alcuni caratteri che si erano presentati in Italia sin dalle precoci forme di fotolibro, primo fra tutti *Occhio Quadrato*.[53] La pubblicazione di Alberto Lattuada mostra l'influenza estetica di Walker Evans, a pochi anni di distanza dalle sue "fotografie americane", per l'omogenea impaginazione a destra delle 26 tavole numerate,

anticipate da titoli evocativi e sintetici, prima della prefazione e della dedica poetica a Ernesto Treccani. Una tendenza, quella delle «vaghe e fumose introduzioni, che facevano solo indirettamente riferimento alle immagini»,[54] che persisterà nella maggior parte dei fotolibri editi negli anni Cinquanta.[55]

In questo senso, anche il testo introduttivo Quilici per *Pasos por Buenos Aires* mantiene un disinteresse verso al corpus fotografico, di per sé già standardizzato rispetto alla destinazione del volume. Il regista si nutre di riferimenti culturali europei e statunitensi, "marcando" il mondo che incontra con qualcosa di più conosciuto al lettore occidentale, nel quale si identifica in quanto "immigrato". Emerge quella tendenza a "mondializzare" che secondo Spivak costituisce «the assumption that when the colonizer come to the world, they encounter it as uninscribed earth upon which they write their inscriptions».[56] La versione italiana del suo testo fu poi pubblicata in "Ferrania" nel settembre 1959, nel fotoracconto dal titolo omonimo, assieme a quattro scatti accreditati a Laura Quilici Grisi, non presenti fotolibro.[57] L'articolo presenta un curioso sincretismo delle pratiche del fotoracconto e del fotodocumentario italiano, da Luigi Crocenzi in "Il Politecnico"[58] alla fine degli anni Quaranta, alla fortunata stagione dei 24 fotodocumentari di "Cinema Nuovo" della prima metà del decennio successivo.[59] Le fotografie trattano gli stessi soggetti dell'edizione argentina, seppure connotati da un maggiore piglio documentario, meno patinato, fra i quali spicca "Un muro a Buenos Aires". L'immagine rappresenta un angolo abbandonato tra due muri di abitazioni, sui quali si leggono chiaramente frasi a sostegno dell'elezione di Arturo Ercole Frondizi a presidente argentino, avvenuta a maggio 1958. La didascalia nelle fotografie edite in "Ferrania" fornisce indicazioni descrittive e storiche per le 3 immagini, tranne che per quel sintetico titolo che così, anche visivamente, funge da *punctum* barthesiano del racconto della genesi di un fotolibro che lega intimamente un preciso momento storico alle intenzioni editoriali.

GENEALOGIE EDITORIALI DELLA BUENOS AIRES FOTOGRAFICA

Il mancato riferimento all'edizione *Pasos por Buenos Aires* nell'articolo di Quilici e la forma del fotoracconto possono leggersi come un ritardo culturale italiano che, di lì a poco, avrebbe registrato una svolta nel settore. Tale fattore induce a considerare i precedenti fotolibri a soggetto urbano pubblicati nella capitale argentina prima del 1959. Sebbene questi siano opera di soggettività autoctone, la storia migratoria del continente sudamericano — e dell'Argentina in particolare — ha favorito una produzione influenzata da sguardi e autorialità di matrice europea.[60] In questa prospettiva, la raccolta *The Latin American Photobook*, curata

da Horacio Fernández, include non solo fotografi indigeni, ma anche immigrati stabili e i cosiddetti «fotografi viaggiatori»,[61] categorie entro le quali si possono legittimamente collocare Laura Grisi, Livia Duse Malvezzi e Folco Quilici.

Per comprendere il contesto visivo e concettuale in cui si inserisce *Pasos por Buenos Aires*, è utile distinguere due piani: da un lato, la dimensione teorica della rappresentazione e della "violenza epistemica"[62] insita nelle immagini urbane; dall'altro, la progressione cronologica dei fotolibri dedicati a Buenos Aires, che costituiscono il terreno di confronto diretto per il volume di Grisi e Malvezzi. La letteratura memorialista dedicata alla capitale argentina[63] riflette la dicotomia tra città moderna modellata sull'esempio europeo e contesto «rurale-indigeno» marginalizzato.[64] Tale forma di violenza epistemica si avverte anche nei fotolibri latinoamericani dedicati all'*urbe*. Come osserva Horacio Fernández, questi lavori tendono infatti a trascurare l'ambiente naturale circostante, imponendo gerarchie coloniali.[65] Negli anni Trenta, la politica edilizia del governo municipale di Mariano de Vedia y Mitre aveva promosso il «mito di una cultura locale corrotta dalla massiva presenza di immigrazione oltreoceano».[66] La ricerca identitaria dell'avanguardia letteraria rappresentata da Jorge Luis Borges e definita da Beatriz Sarlo «creolismo urbano»,[67] costituisce il pilastro delle seguenti rappresentazioni di Buenos Aires.

Su questo sfondo culturale si inserisce la produzione dei primi fotolibri urbani. Il primo fotolibro dedicato alla metropoli, *Buenos Aires 1936, visión fotográfica*, fu pubblicato in due versioni nel 1936 e nel 1937 dalla municipalità porteña, in occasione quarto centenario della fondazione spagnola. Le fotografie di Horacio Coppola e Grete Stern riflettono la formazione europea della coppia e il loro interesse per le teorie di Le Corbusier.[68] Al contempo, dialogano con la mitologia urbana elaborata da Borges, stabilendo un nesso tra architettura e identità letteraria. Lo scrittore, con cui Coppola aveva collaborato per la prima edizione dell'*Evaristo Carriego* nel 1930, è omaggiato nel fotolibro mediante l'articolazione di un rapporto visivo con la Pampa. Si tratta di un aspetto centrale nella rappresentazione borgesiana di una Buenos Aires «riconoscibile», sebbene «stilizzata e travestita sotto nomi francesi e germanici»,[69] attraverso l'allusione a una topografia costruita sui quattro punti cardinali. Le fotografie aderiscono al paradigma modernista porteño basato sul nesso funzionale tra modernizzazione e industrializzazione.[70]

I successivi fotolibri dedicati alla metropoli, editi prima di *Pasos por Buenos Aires*, rendono evidente il ruolo crescente della fotografia di strada e dell'editoria turistica. La casa editrice Peuser, già affermata nella produzione di guide urbane, pubblicò due fotolibri intitolati *Buenos Aires* a dieci anni di distanza l'uno dall'altro. L'edizione del 1946 includeva soprattutto fotografie di Hans Mann,[71] mentre quella del 1956 presentava una nuova selezione di immagini di Grete Stern,[72]

in un formato ampliato e arricchito da illustrazioni e mappe. Nella prima, la narrazione di Ernesto Sabato e Manuel Peyrou occupa una parte rilevante della pagina e, laddove la investe totalmente, introduce sezioni fotografiche tematiche. Il modello di «città bianca creola»[73] accoglie sia l'urbanizzazione più recente che la strutturazione di un rapporto visivo tra la città e la Pampa, ormai industrializzata in virtù dello sfruttamento animale — sul quale si fondava l'economia del Paese. Il testo di accompagnamento tratta sinteticamente la «monotonia orizzontale»[74] e gli stereotipi dell'ambiente creolo; nondimeno, la componente visiva rivela come la serialità capitalista sia talvolta interrotta da asincronie coloniali. Nel successivo *Strolling through Rio*, edito nel 1958, la composizione degli scatti urbani di Hans Mann risulta più rigida e sovraccarica, riflettendo l'estetica fotogiornalistica da lui sviluppata per la rivista "Manchete" nel 1956.[75]

Nel fotolibro *Buenos Aires* del 1956, il prologo di carattere storico e le sintetiche descrizioni letterarie tradotte in tre lingue, le illustrazioni e le mappe urbane conferiscono all'opera una chiara vocazione di guida turistica. Tuttavia, la suddivisione in tre sezioni, Buenos Aires "retrospettiva", "moderna" e "intima", manifesta un palinsesto visivo di «combinazioni anacronistiche»,[76] similmente a quanto accade nelle precedenti pubblicazioni. La selezione di circa 1.500 fotografie scattate da Grete Stern a partire dal 1951 rivela l'allineamento di Peuser con la propaganda peronista, esplicita nella scelta di scatti delle case popolari modellate sui monoblocks.[77] Sfogliando le pagine documentarie dell'urbanizzazione storica, sociale, culturale ed economica della città, si incontrano numerose vedute a volo d'uccello delle arterie stradali che ricordano lo stesso interesse razionalista perseguito con Coppola nei fotolibri del 1936-37.

Un tratto comune condiviso dai fotolibri presi in considerazione e *Pasos por Buenos Aires*, è la creazione di subalternità tramite la «forclusione»[78] del soggetto coloniale. Inoltre, persiste una ricercata inquadratura distante che tende a evitare il primo piano di persone. Nel 1960, il fotolibro *Buenos Aires y su gente* di Sameer Makarius si dimostrava ancora lontano dalla realizzazione di un *reportage* sociale della città, compiutamente svolto otto anni dopo da Alicia D'Amico e Sara Facio.[79] Mentre i due volumi editi da Peuser instaurano un rapporto narrativo tra testo e immagine, quello Grisi e Malvezzi estromette il testo dalle pagine e risulta pertanto in dialogo con la visione fotografica di Horacio Coppola e Grete Stern, con cui condivide il materialismo dialettico benjaminiano,[80] implicito nella sequenzialità delle immagini, che attribuisce al *flâneur* il compito di carpire insieme lo spazio e il tempo della città. Sebbene i fotolibri esaminati siano rappresentativi di una minima parte dell'attività dei propri autori — tutti impegnati in commissioni pubbliche — in essi si riscontrano elementi pertinenti a un comune terreno di ricerca documentario applicato al soggetto urbano. Come osserva Adrián Gorelik, la produzione fotografica porteña ha saputo

«retratar, con una estética amable, al éxito de sucesivas modernizaciones en los edificios, en los parques y la "multiplicidad rumorosa de sus calles"».[81]

CONCLUSIONI

Pasos por Buenos Aires si configura come un dispositivo visivo di costruzione della memoria collettiva urbana, capace di tradurre in immagini la duplice prospettiva migrante e femminile delle sue autrici. Riprendendo la nozione di "città della memoria collettiva" proposta da Christine Boyer, il fotolibro si pone come una vera e propria "città-archivio": un organismo visivo che organizza, seleziona e restituisce la memoria urbana attraverso la sequenza e la composizione fotografica. In questo senso, la scelta di escludere il testo e di affidare al montaggio delle immagini la funzione narrativa riflette la volontà di elaborare una forma autonoma di racconto, dove la memoria diventa struttura e non semplice contenuto.

Collocandosi nel solco della tradizione modernista dei fotolibri di Horacio Coppola e Grete Stern, e dialogando con le esperienze successive di Hans Mann e Sameer Makarius, *Pasos por Buenos Aires* ne prosegue e al tempo stesso ne supera i modelli visivi. Se nei lavori degli anni Trenta e Cinquanta la rappresentazione della capitale argentina rispondeva a un linguaggio urbano celebrativo o propagandistico, l'opera di Grisi e Malvezzi ne problematizza i codici, trasformando la visione estetizzante della città in una riflessione critica sullo sguardo occidentale e sulla costruzione di un'identità migrante. In questa prospettiva, il fotolibro assume la forma di un archivio selettivo che non si limita a documentare, ma rielabora le gerarchie visive e culturali insite nella rappresentazione della metropoli. La "forclusione" dei soggetti marginali — la figura femminile del Dock Sud, il venditore ambulante, i quartieri popolari — diventa una strategia consapevole di distanza, che mette in luce i limiti dello sguardo coloniale e, al contempo, la sua inevitabile internalizzazione da parte delle autrici.

Il valore di *Pasos por Buenos Aires* risiede dunque nel suo duplice posizionamento: da un lato, come erede e rielaborazione della tradizione modernista dei fotolibri latinoamericani; dall'altro, come opera di soggettività femminili che ridefiniscono il rapporto tra fotografia, urbanità e identità. L'opera segna l'esordio di Laura Grisi e di Livia Duse Malvezzi in un campo ancora dominato da autorialità maschili e rappresenta un punto di snodo nella riflessione sull'immagine urbana come spazio di mediazione culturale. Rispetto al panorama dell'editoria italiana coeva, *Pasos por Buenos Aires* si distingue per la sua radicale autonomia linguistica e concettuale. Mentre in Italia il fotolibro degli anni Cinquanta era ancora fortemente dipendente dal testo e dalle strategie narrative del neorealismo — come dimostrano i casi di *Un Paese* di Zavattini e Strand o di *Amore a Roma* di Lori Sammartino — l'opera di Grisi e Malvezzi rompe

tale subordinazione, proponendo un racconto interamente visivo, basato su ritmo, sequenza e montaggio. L'assenza di didascalie e la coerenza formale del progetto editoriale rivelano un grado di sperimentazione più vicino ai modelli internazionali che non alle coeve produzioni italiane, ancora vincolate alla mediazione letteraria e maschile. In questo senso, *Pasos por Buenos Aires* anticipa la stagione di emancipazione autoriale che, nei primi anni Sessanta, avrebbe condotto la fotografia italiana verso una maggiore autonomia estetica e professionale.

In conclusione, *Pasos por Buenos Aires* non solo documenta la città, ma la reinventa come luogo di memoria condivisa e di identità in transito. Attraverso una scrittura fotografica autonoma e stratificata, il volume testimonia la capacità delle sue autrici di trasformare l'esperienza migrante in un linguaggio estetico e critico, contribuendo alla ridefinizione del fotolibro come forma d'arte e come strumento di interpretazione culturale in un momento storico cruciale sia per la storiografia argentina che per la produzione di fotolibri urbani contemporanea.

NOTE

1. Laura Grisi, *Pasos por Buenos Aires*, Capricornio Editora, Buenos Aires, 1959. Stampato nell'atelier Carlos Macchi, diffu o in 1000 esemplari.
2. L'editrice è menzionata nel verso del frontespizio del fotolibro, e parimenti in un articolo rinvenuto nell'archivio di Laura Grisi a Roma. Cfr. Roma, Archivio Laura Grisi, Ritaglio di giornale contenuto nel fotolibro *Pasos por Buenos Aires*: Dario Ascoli, "Due italiane hanno rivelato il vero volto di Buenos Aires", s.n., s.d., s.p. Nelle recenti pubblicazioni il cognome riportato è invece "Duse Malvezzi". Cfr. Horacio Fernández (a cura di), *The Latin American photobook*, Apertura Foundation, New York; Fundación Televisa, Santa Fe, 2011, p. 84; Russet Lederman e Olga Yatskevich (a cura di), *What They Saw: Historical Photobooks by Women, 1843-1999*, 10x10 Photobooks, New York City, 2021, p. 149.
3. Christine Boyer, *The city of collective memory: its historical imagery and architectural entertainments*, MIT, Cambridge, 1994, p. 138.
4. *Ivi*, p. 19.
5. Ernst H. Gombrich, *L'immagine e l'occhio* (1960), Einaudi, Torino, 1985, p. 167.
6. Laura Grisi e Folco Quilici rientrarono in Italia poco dopo la nascita del primo e unico figlio Brando, avvenuta il 9 agosto 1958 a Buenos Aires.
7. Il fotolibro si distingue dal fototesto per la primaria importanza attribuita alla fotografia, laddove il secondo «si sofferma su di una forma specifi a di iconotestualità che prevede la combinazione di testo e fotografia». Michele Cometa e Roberta Coglitore (a cura di), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Quodlibet, Macerata, 2016, p. 7. Per una recente letteratura dedicata ai fotolibri, seppure orientata allo studio di collezioni private e ad un uso del termine di origine anglosassone, si veda: Andrew Roth (a cura di), *The book of 101 books: seminal photographic books of the Twentieth Century*, PPP editions-Roth Horowitz, New York, 2001; Martin Parr e Gerry Badger (a cura di), *The Photobook: a history*, voll. 1-2-3, Phaidon Press, London, 2004; Andrew Roth (a cura di), *The open book. A history of the photographic book from 1878 to the present*, Hasselbald Center, Göteborg, 2004; Sarah Greenough (a cura di), *Looking in. Robert Frank's The Americans*, National Gallery of Art, Washington, 2009; Russet Lederman e Olga Yatskevich (a cura di), *What They Saw*, cit. Nel contesto italiano il termine "fotolibro" entra in uso già alla fin degli anni Trenta per identifi are il supporto visivo impiegato nel corpus enciclopedico. Cfr. Sandro Guida (a cura di), *Il fotolibro: guida enciclopedica per principianti ed esperti, dilettanti e professionisti*, Hoepli, Milano, 1939 e succ. Per una storia del fotolibro italiano si veda: Miryam Criscione, *Il libro fotografico in Italia. Dal dopoguerra agli anni Settanta*, Postmedia, Milano, 2020; Giovanna Chiti, "Il libro fotografi o in Italia dal 1940 al 1980", *AFT. Rivista di Storia e Fotografia*, n. 37-38, pp. 78-111; Gabriele D'Autilia, *Il romanzo del bravo fotografo. Il fotolibro come strumento di cultura visiva: il caso italiano*, in Francesco Faeta e Giacomo Daniele Fragapane (a cura di), *Forme e modelli La fotografia come modo di conoscenza*, Corsico, Messina, 2013, pp. 9-22.

8. Elizabeth McCausland, "Photographic Books", in Williard D. Morgan (a cura di), *The Complete Photographer: a complete guide to amateur and professional photography*, National Educational Alliance, New York, 1942, pp. 60-62.
9. Martin Parr e Gerry Badger (a cura di), *The Photobook: a history*, vol. 1, p. 8.
10. Marta Martín Núñez, "Leer un fotolibro: una propuesta metodológica. Estudio de Paloma al Sire (2011) de Ricardo Cases", *Signa*, n. 33, 2024, p. 623.
11. Laura Grisi, *Pasos por Buenos Aires*, cit., p. 8.
12. Jorge Luis Borges, *L'Aleph*, Feltrinelli, Milano, 1959, pp. 220-221.
13. Germano Celant, Laura Grisi (a cura di), *Laura Grisi. A selection of works with notes by the artist*, Rizzoli International, New York, 1990, p. 13.
14. Kevin Andrew Lynch, *The Image of the City* (1960), MIT, Cambridge, 1990, p. 78.
15. *Ibidem*.
16. Jodi Roberts, "A city in dispute: Grete Stern's photographs of Buenos Aires, 1936-1956", *Journal of Latin American cultural studies*, vol. 24, n. 2, 2015, p. 126.
17. Laura Grisi, *Pasos por Buenos Aires*, cit., p. 36.
18. *Ivi*, p. 37.
19. Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa* (1966), Einaudi, Torino, 2000, pp. 28-29, (ed. or. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1955).
20. Cfr. Dan Graham, "The architectural code, The television code, New York, 1975-76", testo inedito citato in Germano Celant, *Offmedia. Nuove tecniche artistiche: video disco libro*, Dedalo, Bari, 1977, p. 65.
21. Germano Celant, Laura Grisi (a cura di), *Laura Grisi. A selection of works with notes by the artist*, cit., p. 17.
22. *Ivi*, pp. 54-57.
23. *Ivi*, p. 55.
24. Adrián Gorelik, "A Metropolis in the Pampas: Buenos Aires, 1890-1940", in Jean-François Lejeune (a cura di), *Cruelty and Utopia: Cities and Landscapes of Latin America*, Princeton Architectural Press, New York, 2005, p. 148.
25. Laura Grisi, *Pasos por Buenos Aires*, cit., pp. 68-71.
26. Ariel Gravano, *Antropologia de lo barrial. Estudios sobre producción simbólica de la vida urbana*, Espacio Editorial, Buenos Aires, 2003, p. 12.
27. Armando Silva, *Imaginarios urbanos. 5a. edición corregida y ampliada*, Arango, Bogotà, 2006, p. 113.
28. Sarah Harasym (a cura di), Gayatri C. Spivak, *The post-colonial critic Interviews, Strategies, Dialogues*, Routledge, New York, 1990, pp. 125-127.
29. Caterina Toschi, "Ritratti di donne: la «straniera» nell'opera fotografi a di Laura Grisi (1957-1990)", *Piano B. Arti Visive*, vol. 8, n. 1, p. 87.
30. Julieta Pestarino, "Buenos Aires moderna: Fotografías de La Carpeta de los Diez", *Metal*, vol. 4, n. 7, 2018, pp. 1-11.
31. John Urry, *The tourist gaze*, Sage Publications, London, 2002, p. 138.
32. Peter Krieger, *Paisaje urbanos. Imagen y memoria*, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2006, p. 287.
33. Cfr. Adrián Celentano, "Otro signo de la crisis: la revista Capricornio", *IX Jornadas Interescuelas. Departamento de Historia Facultad de Filosofía y Letras*, Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán, 2007, [online] https://cdsa.aacademica.org/000-108/337, ultimo accesso 10/4/2025, pp. 1-17.
34. Cfr. *Como se imprime un libro, Grafistas e impresores en Buenos Aires 1936-1950. Attilio Rossi, Grete Stern, Horacio Coppola, Jackob Hermelin, Luis Seoane, Manuel Lòpez*, (comunicato stampa della mostra, Valladolid, Museo Patio Herrano, 10 maggio-26 agosto 2018), [online] https://museoph.org/file /exposiciones/1539237775, ultimo accesso 10/4/2025.
35. Sono stati consultati i cataloghi online delle principali biblioteche argentine: https://catalogo.bn.gov.ar/; https://consulta.bcn.gob.ar/; https://www.conabip.gob.ar/c; https://biblioteca.mincyt.gob.ar/; https://projetophilos.sophia.com.br/T.
36. Horacio Fernández (a cura di), *The Latin American photobook*, cit., p. 84.
37. Roma, Archivio Laura Grisi, Ritaglio di giornale contenuto nel fotolibro *Pasos por Buenos Aires*: Dario Ascoli, "Due italiane hanno rivelato il vero volto di Buenos Aires", s.n., s.d., s.p.
38. Cfr. nota 6.
39. Da un'intervista di chi scrive a Fausto Grisi, 2 febbraio 2024.
40. Ilaria Magnani, "Eugenia Scarzanella, Abril, Da Perón a Videla: un editore italiano a Buenos Aires, Nova Delphi, Roma, 2013", *Confluenze*, vol. 5, n. 2, dicembre 2013, pp. 130-131.
41. Cfr. Bin Cavani Turi, *La donna e l'emigrazione*, in Francesco Citarella (a cura di), *Emigrazione e presenza italiana in Argentina. Atti del Congresso Internazionale*, Buenos Aires, 2-6 novembre 1989, C.N.R., Roma, 1992, p. 414.
42. Maria A. Trasforini, "Ritratti di Signore. Una generazione di artiste in Italia", in Maria A. Trasforini (a cura di), *Arte a Parte*, Franco Angeli, Milano, 2000, pp. 153-155.
43. Da un'intervista di chi scrive a Fausto Grisi, 10 agosto 2023.

44. Cfr. Walter Benjamin, "Il Surrealismo" (1929), in *Avanguardia e Rivoluzione*, Einaudi, Torino, 1973, p. 17.
45. Da un'intervista di chi scrive a Jean-Jacques Lebel, 4 dicembre 2023.
46. Maria A. Trasforini, "Ritratti di Signore. Una generazione di artiste in Italia", in Maria A. Trasforini (a cura di), *Arte a Parte*, cit., p. 153.
47. Archivio Laura Grisi, Roma, Biblioteca dell'artista.
48. Miryam Criscione, *Il libro fotografico in Italia. Dal dopoguerra agli anni Settanta*, Tesi di Dottorato, XXI Ciclo, Università degli Studi di Udine, 2019, pp. 109-120.
49. *Ibidem*, pp. 134-135.
50. Antonella Russo, *Storia culturale della fotografia italiana, dal Neorealismo al Postmoderno*, Einaudi, Torino, 2011, p. 161.
51. Luigi Crocenzi, "Storie italiane. Note e racconti per immagini fotografich ", *Ferrania*, XI, n. 3, marzo 1957, p. 18. Per esempio, aff ontava la questione del formato, dei prezzi popolari o la diffe enza fra "serie" e "sequenza" fotografi a, riconducendola alle forme artistiche rispettivamente del reportage e del racconto fotografi o.
52. Nancy Newhall, "The caption. The mutual relation of Words / Photographs", *Aperture*, I, n. 1, 1952, pp. 17-29.
53. Alberto Lattuada, *Occhio Quadrato*, Corrente, Milano, 1941.
54. Antonella Russo, *Storia culturale della fotografia italiana*, cit., p. 162.
55. Cfr. Ferruccio Leiss, *Immagini di Venezia*, Daria Guarnati, Milano, 1953; Mauro De Biasi, *Idea di Milano*, Mondadori, Milano, 1955; Blum Kurt, *Immagini di una città*, Lerici, Milano, 1959; Mario Carrieri, *Milano*, *Italia*, Lerici, Milano, 1959.
56. Sarah Harasym (a cura di), Gayatri C. Spivak, *The post-colonial critic Interviews, Strategies, Dialogues*, cit., p. 129.
57. Folco Quilici, "'Pasos' por Buenos Aires", *Ferrania*, XIII, n. 9, settembre 1959, pp. 20-24.
58. Cfr. Massimiliano Borelli, *«Il Politecnico» di Vittorini*, https://tinyurl.com/3a4hzemm, Roma, Oblique studio, 2011.
59. *I fotodocumentari di Cinema Nuovo*, Cinema Nuovo, Milano, 1955.
60. Cfr. par. *Genealogie editoriali della Buenos Aires fotografica*.
61. Horacio Fernández (a cura di), T*he Latin American photobook*, cit., p. 17.
62. Stefania Tarim, *Teoria e Prassi nell'opera di Gayatri C. Spivak*, Tesi di Dottorato, ciclo XXIV, Università della Calabria, 2011, p. 15.
63. Adrián Gorelik, "Miradas sobre Buenos Aires. Itinerarios", *Instituto de Arte Americana*, n. 28, luglio 1992, p. 2.
64. Rebecca E. Biron, "Marvel, Monster, Myth: the Modern City in Latin American Literature", in Jean-François Lejeune (a cura di), *Cruelty and Utopia*, cit. p. 119.
65. Horacio Fernández (a cura di), *The Latin American photobook*, cit., p. 21.
66. Adrián Gorelik, "A Metropolis in the Pampas: Buenos Aires 1890-1940", in Jean-François Lejeune (a cura di), *Cruelty and Utopia*, cit., p. 155.
67. Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Nueva Vision, Buenos Aires, 2003, p. 105.
68. Cfr. Christine Collins Crasemann, "Urban Interchange in the Southern Cone: Le Corbusier (1929) and Werner Hegemann (1931) in Argentina", *Journal of the Society of Architectural Historian*s, n. 542, giugno 1995, pp. 208-227.
69. Gérard Genot, "Borges", *Il castoro*, n. 31-32, luglio-agosto 1969, p. 63.
70. Cfr. James Scobie, *Buenos Aires, del centro a los barrios, 1870-1910*, Ediciones Solar, Buenos Aires, 1977, citato in Adrián Gorelik, *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*, Universidad Nacional de Quilmes, Bernal, 2016, p. 24.
71. Hans Mann, *Buenos Aires*, Peuser, Buenos Aires, 1946.
72. Grete Stern, *Buenos Aires*, Peuser, Buenos Aires 1956.
73. Adrián Gorelik, "A Metropolis in the Pampas: Buenos Aires 1890-1940", cit., p. 155.
74. Grete Stern, *Buenos Aires*, cit., pp. 96-105.
75. Janice Gonçalves, "Entre a revista e o fotolibro: refl xões acerca de algumas imagens fotográfi as de Hans Mann", *Fotografia documental e fotojornalismo na América Latina*, LEDI, Londrina, 2022, pp. 45-59.
76. *Ivi*, p. 143.
77. Cfr. Jodi Roberts, "A city in dispute: Grete Stern's photographs of Buenos Aires, 1936-1956", cit., pp. 141-145.
78. Stefania Tarim, *op. cit.*, nota 33, p. 29.
79. Horacio Fernández (a cura di), T*he Latin American photobook*, cit., pp. 90-91. Realizzano fotolibri su Buenos Aires Horacio Coppola, Alicia d'Amico, Sara Facio, Laura Grisi, Ronald Shakespear, Grete Stern, Gustavo Thorlichen, Facundo de Zuviria. Cfr. Horacio Fernández (a cura di), *The Latin American photobook*, cit., p. 17.
80. Carmelo Tramontana, "Benjamin a Parigi: l'angelo e il flân ur", *Le forme e la storia*, n. 2, 2012, p. 148.
81. Adrián Gorelik, "Miradas sobre Buenos Aires. Itinerarios", cit., p. 3.

Segni dell'altrove: la scrittura come pratica conoscitiva e percettiva nell'opera di Laura Grisi (1961-1971)

LIVIA DE PINTO

Nel quadro della recente riscoperta critica dell'opera di Laura Grisi, emerge con una certa evidenza l'importanza attribuita dall'artista al medium della scrittura sin dai primi anni Sessanta.[1] Tradizionalmente considerata uno strumento complementare rispetto alla macchina fotografica, soprattutto nel caso dei reportage e dei volumi di viaggio realizzati in collaborazione con il regista, documentarista, fotografo e scrittore Folco Quilici, marito di Grisi per quindici anni dal 1958, la scrittura ha occupato un ruolo centrale nell'indagine di luoghi e culture extra-occidentali.[2] È già stato evidenziato come a partire dai primi anni Settanta il ricorso alla parola abbia assunto in Grisi un'accezione prettamente concettuale, iscrivendosi nel più ampio contesto delle ricerche linguistiche dell'epoca, nazionali e internazionali.[3] Tuttavia, una serie di opere realizzate tra il 1961 e il 1964, finora rimaste al margine del processo di rilettura storiografica dell'artista, testimonia un precoce e significativo uso del segno grafico anche all'interno della pratica pittorica. Si tratta di lavori che non solo sembrano risentire fortemente dell'esperienza in terre extra-occidentali, maggiormente in Polinesia e nel continente africano, ma che si configurano anche come primi tentativi di integrazione tra dimensione testuale e figurativa. Vi si evince primariamente una tensione costante alla commistione dei linguaggi, capace di anticipare modalità operative esplorate successivamente, quando, analogamente al medium fotografico, anche l'impiego della scrittura avrebbe assunto un inedito valore riflessivo, divenendo vero e proprio strumento di indagine percettiva, sensoriale e acustica. Muovendo da queste premesse, ci si interrogherà

sulle ragioni che nell'arco di un decennio hanno determinato simile slittamento nell'uso della scrittura da parte di Laura Grisi e in quale misura esso riesca a riflettere oggi un'evoluzione nella sua personale elaborazione dell'esperienza di viaggio.

OLTRE L'INFORMALE TRA POLINESIA E AFRICA

Nel 1989, nella nota intervista condotta da Germano Celant, Laura Grisi riassumeva con le seguenti parole i primi anni trascorsi in viaggio con Folco Quilici, offrendo indirettamente alcune preziose coordinate per comprendere l'origine della sua pratica pittorica:

> After a year I spent traveling between the Andes, the pampas, Bolivia, Terra di Missiones, and Buenos Aires, my son, Brando Quilici, was born in Buenos Aires. We spent another year in Polynesia, and many months in Africa, and then returned to Rome, where I started my first paintings.[4]

Se attraverso la fotografia Grisi non sembra inizialmente cercare un riconoscimento identitario,[5] con la pittura l'artista instaura sin dal principio un rapporto più intimo, eleggendola a mezzo privilegiato per la definizione della propria soggettività artistica. Diversamente da quanto emerso negli ultimi studi,[6] Grisi non abbandona tale medium neanche durante i lunghi periodi di viaggio, dedicandosi per motivi pratici a lavori su carta come disegni e *gouaches*.[7] Un momento centrale di questo percorso è rappresentato dal lungo soggiorno in Polinesia francese, dove l'artista ha vissuto per molti mesi tra il 1961 e il 1962 in occasione della produzione del film *Ti-Koyo e il suo pescecane*, girato da Quilici nelle isole Tuamotu. In questo periodo Grisi non solo assume un ruolo all'interno dell'équipe, dove figura come unica presenza professionale femminile,[8] ma lavora anche alla stesura del romanzo *I denti del tigre*, pubblicato da Lerici due anni dopo.[9] Restituita dal regista come luogo di autentico incontro tra uomo e natura,[10] diversamente, nel suo racconto Grisi delinea una Polinesia fragile, plasmata dal dominio coloniale e da profonde fratture sociali.[11] Come dichiarato in una intervista rilasciata per *Il Pensiero Nazionale*:

> Per tutto il tempo in cui sono stata in Polinesia ho avuto modo di conoscere a fondo la gente del luogo e le abitudini di quel villaggio. È una vita dura, spietata... Senza volerlo "I denti del tigre" è in polemica con il nostro film, perché distrugge il mito di quell'isola, presentandola così com'è oggi. Praticamente il mito non esiste, non esiste più.[12]

Il romanzo si colloca in verità sulla soglia liminale tra assunzione e demistificazione dello stereotipo, mostrando un'ambiguità che emerge maggiormente nel rapporto tra il testo e le fotografie dell'autrice che lo accompagnano. Quest'ultime, infatti, attingono da un immaginario estetico "patinato" largamente diffuso all'epoca,[13] giocato su iconografie coloniali filtrate da quelle che possono essere definite come «spesse lenti etnocentriche»,[14] stridenti con i tratti più crudi e realistici della narrazione.

Inoltre, la stretta vicinanza del volume con l'opera filmica, rimarcata anche dalla stampa del tempo, non permette in questo caso di tracciare una reale linea di separazione tra il lavoro di Grisi e quello coevo di Quilici.

Una traiettoria distinta si configura invece nel campo del linguaggio pittorico. In questo contesto, la prolungata permanenza in Polinesia francese solleva alcuni interrogativi ancora scarsamente approfonditi, soprattutto in merito al rapporto instaurato dall'artista con l'ambiente culturale del luogo e con le sue istituzioni, caratterizzate dalla presenza di personalità francofone da tempo stabilitesi nel territorio.[15] Al principio degli anni Sessanta, infatti, le isole della Polinesia francese ospitavano numerosi artisti occidentali, alcuni dei quali stanziali e attivi nei propri studi. A Tahiti, in particolare, erano presenti gallerie d'arte e spazi espositivi ibridi che accoglievano le opere di giovani artisti, come le Galeries T.A.I.,[16] la Sagittaire, Les Tropiques, la galleria Vaihiria à Papeete e il Moorareau Studio.[17] Si tratta di un contesto culturale dinamico e complesso, fortemente connotato dalla predominanza della cultura europea, in un'area geografica segnata da relazioni storicamente fitte e persistenti tra l'Europa e l'Oceania.[18] Può dunque la frequentazione di tale ambiente aver avuto un impatto ancora non esplorato nella prima produzione pittorica di Grisi? Alcune indicazioni in tale senso emergono da fonti raramente citate nella letteratura dedicata all'artista, che ne segnalano la partecipazione a una mostra collettiva organizzata al Salon d'Été di Papeete tra la fine di dicembre del 1961 e l'inizio del 1962.[19] Una recensione pubblicata nell'aprile del 1962 da Serge Arnoux su *Art International* costituisce oggi una testimonianza preziosa per comprendere l'identità dell'evento. A questo presero parte artiste e artisti polinesiani e occidentali prevalentemente orientati all'astrattismo,[20] tendenza riconosciuta da Arnoux come moderna reazione al massiccio afflusso di popolazioni straniere e alla crescente modernizzazione del territorio.[21] Sebbene sia al momento impossibile ricostruire esaustivamente la collettiva alla quale prese parte Grisi, è tuttavia possibile identificare con certezza almeno un'opera da lei esposta in questa occasione. Si tratta di una *gouache* su carta di 65x51 cm, datata 1961 e pubblicata in bianco e nero a corredo dell'articolo firmato da Arnoux.[22] Ad essa è accostabile un'altra *gouache* delle medesime dimensioni, la cui riproduzione è oggi conservata presso gli archivi del Centre Pompidou.[23] Entrambe le opere sono ricondotte al Centre d'Art Abstrait de Tahiti, un'associazione fondata a Papeete dal pittore francese Frank Fay in concomitanza con l'apertura del Salon d'Étè. Sin dalla sua istituzione, le attività del Centre d'Art Abstrait de Tahiti vennero documentate da un oggi raro e prezioso periodico trimestrale, che raccoglieva contributi di teatro, poesia, musica sperimentale, inchieste sui pittori in Polinesia, sul pensiero estetico del luogo e incisioni dello stesso Fay.[24] Vi si evince la volontà di creare uno spazio di confronto interculturale, in cui potessero dialogare artisti autoctoni e occidentali. Lo stretto legame mantenuto dal Centre d'Art Abstrait de Tahiti con la Francia è evidente non solo nei contenuti della rivista, ma anche dall'esperienza dell'École Française du Pacifique, sorta a Parigi nel 1963 per volere di Fay e

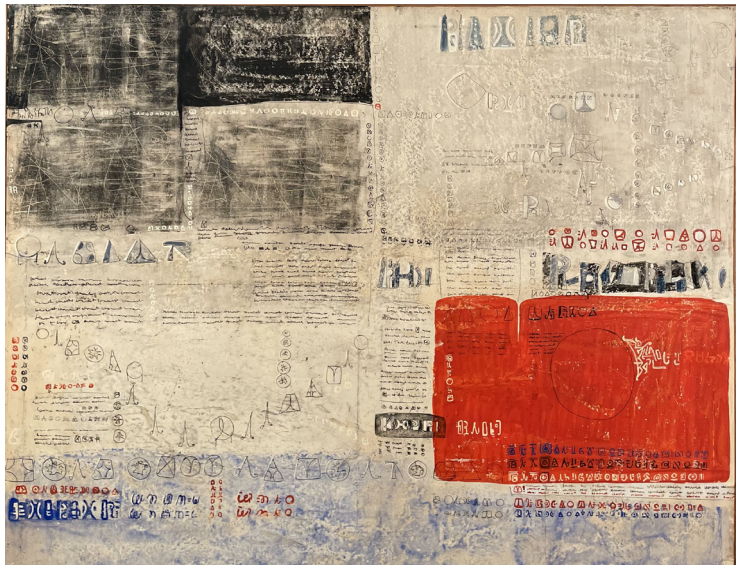
composta da artisti tahitiani e occidentali operanti sin dal 1959 su un versante astratto-informale.[25] Tanto i *Cahiers du Centre d'Art Abstrait de Tahiti* quanto la fondazione dell'École Française du Pacifique rivelano dunque un clima fervente con il quale Laura Grisi deve essere entrata in contatto nel corso del 1961. Un dialogo forse facilitato dalla conoscenza ravvicinata di Grisi della situazione artistica parigina, città dove aveva trascorso alcuni mesi negli anni Cinquanta,[26] ma anche dalla precedente lezione appresa da Toti Scialoja nel periodo di formazione all'Istituto d'Arte Zileri di Roma.[27]

È soprattutto la riproduzione del Centre Pompidou a poter essere messa a confronto con una *gouache* realizzata nel 1962 e conservata nell'Archivio Laura Grisi [fig. 1].[28] Particolarmente simili per composizione e per la presenza di una scrittura estremamente libera, nell'esemplare dell'archivio dell'artista si rileva però una prima comparsa di minuziosi segni grafici che si sedimentano sulla superficie pittorica. L'elaborazione di un più vasto campionario calligrafico a partire dal 1962 sembra evidenziare un ripensamento nei confronti di forme grafiche estranee al sistema di scrittura occidentale. Simile sviluppo appare verosimilmente connesso alle suggestioni visive raccolte durante il soggiorno in Polinesia, ma anche alle esperienze maturate nei precedenti viaggi in Africa. Nel 1960 Grisi aveva infatti visitato Ciad, Camerun e Tunisia e sarebbe tornata nel continente africano tra il 1963 e il 1964, attraversando la Nigeria, l'Alto Volta (oggi Burkina Faso), il Niger, il Dahomey (oggi Benin) e il Togo,[29] entrando probabilmente in contatto con molteplici sistemi simbolici e grafici lontani dalla tradizione europea.



1.
Laura Grisi, *Senza titolo*, 1962,
© Laura Grisi Estate, Roma.

L'opera esposta al Salon d'Été, la riproduzione del Pompidou e le *gouaches* custodite nell'archivio dell'artista si rivelano particolarmente vicine a due nuclei pittorici presentati nell'aprile del 1964 alla galleria Il Segno di Roma e alla galleria Errepi di Bologna nel dicembre dello stesso anno [fig. 2].[30] Tra i lavori esposti si riconoscono non solo fitti e lunghi segmenti accostabili a certe prove astratte di Fay, che tanto hanno lasciato perplessa la stampa dell'epoca,[31] ma soprattutto vi si individuano strutture segniche e partizioni delle superfici in zone cromatiche già sperimentate nelle precedenti *gouaches*. Queste ultime appaiono dunque come momenti di indagine su temi visivi assimilati nel corso dei viaggi e successivamente sviluppati in composizioni più articolate. Anche se Grisi avrebbe più tardi confessato a Celant la sua fascinazione per le opere di Cy Twombly,[32] il richiamo più diretto in questo caso potrebbe essere rintracciato nelle esperienze di viaggio,[33] così come suggerirebbe un non casuale riferimento alla collettiva di Papeete nel piccolo catalogo della personale bolognese.[34] Qui, è segnatamente Antonio Bandera a mettere in luce come l'elaborazione della scrittura costituisca per Grisi un mezzo per superare il soggettivismo dell'Informale.[35] Attraverso un processo fondato sulla memoria e sul recupero del quotidiano, l'artista sembra dunque volersi affrancare dal sistema grafico occidentale per sviluppare una stratificazione di «meditati calligrammi» che si fanno «segnalazioni psicografiche» volte a indagare un linguaggio "altro" rispetto a quello omologante della civiltà dei consumi.[36] Sono anni in cui Grisi recepisce la lezione di Roland Barthes espressa in *Il grado zero della scrittura*, edito in Italia da Lerici nel 1960, ma probabilmente già conosciuto nell'originale versione francese.[37] Nel con-



2.
Laura Grisi, *Senza titolo*, 1964,
© Laura Grisi Estate, Roma.

testo italiano, un ulteriore stimolo alla sua ricerca può essere individuato nell'edizione dell'*Almanacco Letterario Bompiani 1963*, dedicato al tema *La civiltà dell'immagine*. Oltre a proporre un'ampia selezione di materiali grafico-visivi, il volume raccoglie testi di Bruno Munari, Eugenio Battisti, Gillo Dorfles, tra gli altri, tesi a indagare il ruolo dei simboli e delle immagini nella società contemporanea.[38] Parallelamente, Grisi frequenta Umberto Eco, la famiglia Feltrinelli e la Galleria La Tartaruga di Plinio De Martiis, la cui programmazione espositiva dialoga intensamente, in questo momento, sia con l'attività culturale della Libreria Feltrinelli di via del Babuino, sia con le sperimentazioni letterarie dei Novissimi e del Gruppo 63. Tra gli artisti a lei vicini spicca in particolare Gastone Novelli.[39] Fondatore insieme ad Alfredo Giuliani, Giorgio Manganelli e Achille Perilli della rivista *Grammatica*,[40] tesa all'esplorazione delle relazioni tra forma e linguaggio,[41] Novelli elabora in questi stessi anni personalissimi vocabolari e lavora intensamente sul potenziale visivo del segno, ma anche sulla restituzione su tela di numerosi appunti di viaggio.[42]

In questo periodo anche le superfici pittoriche di Grisi, simili a pagine di taccuino, diventano testimonianze vivide di ciò che l'artista ha vissuto, osservato e annotato. In esse si stratificano inoltre gradualmente numerosi richiami alle tecniche del linguaggio cinematografico e fotografico, che si fanno autentici dispositivi di mediazione tra testo e immagine. Nelle opere realizzate tra il 1965 e il 1966, tali elementi assumono un ruolo centrale, segnando l'ingresso dell'artista in una nuova fase di ricerca caratterizzata da un temporaneo affrancamento dall'indagine verbale e da una intensa meditazione sui meccanismi della visione.[43]

DALL'ANNOTAZIONE DELL'AMBIENTE NATURALE ALL'ECOLOGIA DELL'ASCOLTO

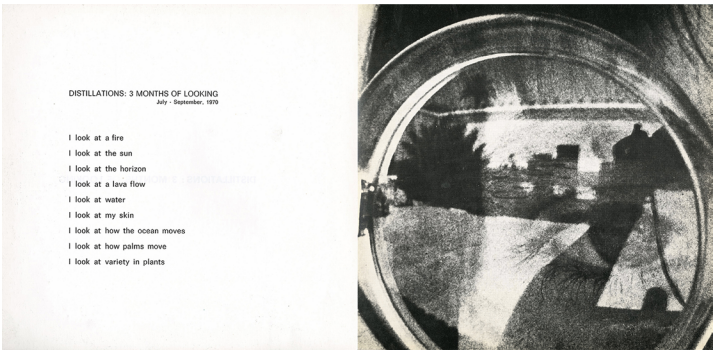
Nel 1968 Grisi torna ad affidarsi alla scrittura per lavorare ancora sul tema del viaggio, in un periodo che coincide con la rinuncia alla pittura e all'espansione del proprio campo d'azione all'ambiente. Abbandonata la rielaborazione visiva di elementi tratti dal ricordo di luoghi e culture extra-occidentali,[44] l'artista intensifica ora la riflessione sulla percezione sensoriale, ponendo in primo piano la dimensione corporea e la capacità di reagire a contesti ambientali spesso estremi. In tale prospettiva, si fa particolarmente significativo il recupero degli stati percettivi descritti già nel 1964 da Folco Quilici in *I mille fuochi; dal Sahara al Congo*,[45] in cui ad esempio viene restituito lo stupore provato nell'osservare fenomeni di rifrazione nel Sahara, dove la sabbia per alcuni istanti si trasforma in uno specchio d'acqua cristallina per effetto del calore,[46] oppure viene evocata la «musica delle dune» percepibile solo in assenza di rumori artificiali.[47] Vissute al fianco del coniuge, la registrazione di tali esperienze diventa per l'artista parte integrante di una ricerca che sembra evitare coscientemente

l'assimilazione formale e tematica di materiali non occidentali, così come qualsiasi appropriazione simbolica di luoghi e culture "altre".[48] In altre parole, concentrandosi su un lavoro testuale e visuale di annotazione del sensibile, Grisi rinuncia a questa data a creare un immaginario esotizzante che vede nell'alterità un oggetto di contemplazione e fascinazione estetica.[49]

Un caso paradigmatico di tale metodo è rappresentato dall'opera *Rifrazione*, ideata nel 1968 a seguito di un periodo trascorso in Africa, durante il quale Grisi percorre nuovamente il deserto del Sahara e il territorio del Ciad.[50] L'opera è composta da un progetto e da un'installazione di quattro contenitori in perspex, alluminio e lamiera smaltata, ciascuno ospitante tubi in alluminio anodizzato galleggianti su una superficie d'acqua [fig. 3].[51] Il progetto, costituito da una stampa in bianco e nero su pannello di cartone di 101.5x192 cm, esposto separatamente per la prima volta nel 1969 alla Kunsthalle di Berna,[52] si articola in una fotografia scattata sul lago Ciad, una descrizione testuale del paesaggio, una carta geografica di una porzione della regione, graficamente affine a quelle pubblicate in *I mille fuochi*, e la reiterazione del particolare di una fotografia risalente alla prima metà degli anni Sessanta, già pubblicata nel volume di Quilici e a lui attribuita.[53] Ritraente alcuni tronchi galleggianti nelle lagune del basso Dahomey, questa viene selezionata e riutilizzata da Grisi come appunto visivo per riflettere sui giochi di rifrazione della luce sulla superficie dell'acqua.[54] Il medium della scrittura, punto d'unione del nucleo di materiali utilizzato, viene ora assunto come strumento processuale di indagine della realtà territoriale extra-occidentale, la cui morfologia, le cui condizioni climatiche e il cui utilizzo da parte delle popolazioni che vi abitano ha dato origine al fenomeno ottico ora riprodotto artificialmente.



3.
Laura Grisi, *Rifrazione*, 1968, *Earth Air Fire Water-Elements of Art*, Museum of Fine Arts Boston, 1971, © Laura Grisi Estate, Roma e P420, Bologna.



4.
Laura Grisi, *Distillations: 3 Months of Looking*, Artestudio, Macerata, 1970, © Laura Grisi Estate, Roma.

È tuttavia tra il 1970 e il 1971 che la scrittura diviene veicolo privilegiato di esplorazione sensoriale. Sono segnatamente del 1970 due libri d'artista, *Distillations: Three Months of Looking* e *Choices and Choosing: 16 from 5000*, editi in 300 esemplari ciascuno da Artestudio Macerata e articolati attorno al rapporto tra testo e immagine fotografica.[55] Entrambi i lavori derivano da esperienze compiute in territori extra-occidentali e si inseriscono nel contesto internazionale del libro d'artista d'area concettuale.[56] Se in *Choices and Choosing: 16 from 5000* Grisi sfrutta sistemi di permutazione per selezionare e riorganizzare da un punto di vista formale un nucleo di fotografie di viaggio, è soprattutto con *Distillations: Three Months of Looking* che si assiste a una vera e propria sperimentazione sul piano percettivo, in cui l'atto di osservare la natura extra-occidentale e i suoi fenomeni viene sistematicamente analizzato con rigore scientifico [fig. 4]. Strutturato similmente a un diario di viaggio, redatto tra il luglio e il settembre del 1970, il volume documenta nove esperienze maturate in ambienti estremamente diversi tra loro, come il deserto del Ciad, il Manihi, le Nuove Ebridi, le Isole Sottovento, Rangiroa e le Isole Sulu.[57] Per ciascuna di queste indagini del sensibile Grisi annota luogo, data e ora, registrando condizioni ambientali e fenomeni percettivi con una precisione metodica che trasforma l'esperienza soggettiva in esercizio analitico. A partire dagli appunti delle personali esperienze di viaggio, l'artista verifica dunque la propria capacità di percepire ambienti e condizioni climatiche estreme ed estranee all'Occidente. In tale percorso, la ricezione degli scritti di Claude Lévi-Strauss sembra costituire un riferimento importante per comprendere la legittimità epistemica che in questo momento Grisi attribuisce all'esperienza sensibile.[58] Nel 1962 l'antropologo aveva dato alle stampe *Il pensiero selvaggio*,[59] dove aveva rifiutato di fatto una separazione gerarchica tra conoscenza scientifica di tipo moderno e sapere "primitivo" fondato sull'esperienza sensibile.[60] Lo studio di Lévi-Strauss dimostrava sostanzialmente la validità altrettanto scientifica di un atteggiamento non intelligibile ma percettivo che mette

al centro il corpo. L'adesione implicita di Grisi a questa prospettiva permette di leggere la sua pratica come una sorta di operazione di scavo, in cui il corpo si fa dispositivo cognitivo e campo di verifica. In Italia, a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta, tali istanze trovano risonanza nelle letture fenomenologiche di Maurice Merleau-Ponty, espresse nel suo *Fenomenologia della percezione*.[61] Come rilevato da Manlio Iofrida, in Merleau-Ponty, che già negli anni Quaranta aveva posto l'accento su «un paradigma del corpo e del biologico», il "vuoto" non rappresenta un'assenza, bensì una porosità che organizza le strutture della percezione, uno spazio potenziale per inediti costrutti culturali.[62] È questo stesso "vuoto", inteso non come negazione ma come risorsa, che Grisi esplora e annota, trasformando l'esperienza corporea in strumento di accesso a forme di conoscenza storicamente estranee al pensiero occidentale.[63]

Ai due libri d'artista del 1970 si lega a filo doppio un nucleo di lavori dell'anno successivo incentrato sull'esplorazione del suono, per il quale Grisi torna al ricordo dei mesi trascorsi in Polinesia. A Rangiroa, durante la stagione delle piogge, l'artista aveva infatti riflettuto sulla sensibilità acustica, stimolata dal ritmo costante della pioggia e del rifrangersi delle onde dell'oceano sulla laguna.[64] Da questa esperienza sarebbe nato il progetto *Goccia e Oceano*, costituito dall'accostamento di una «costante: il suono prodotto dal movimento di un elemento, massa d'acqua», con una «variabile: il suono prodotto dalla caduta casuale di una quantità diversa del medesimo elemento, goccia d'acqua».[65] L'opera si inserisce nella serie *Sounds*, raccolta di registrazioni su nastro intese come «documentazione di una realtà fisica», a cui sono associabili cinque progetti su carta e un nucleo di fotografie rappresentati diversi momenti di catalogazione dei suoni minimi della linfa di un albero, di pietre e materiali che cadono in superfici diverse, del passaggio di formiche sul terreno.[66] Vero e proprio archivio sensoriale, esso evidenzia un aggiornamento dell'artista sulle tendenze della musica concreta e sulle sperimentazioni rumoristiche circolanti in Italia già intorno alla metà degli anni Sessanta. Del resto, nel 1965 Grisi aveva presenziato alle Settimane Internazionali di Nuova Musica di Palermo[67] e alla Galleria d'Arte Moderna aveva probabilmente potuto ascoltare i nastri dell'artista fluxus Giuseppe Chiari, che per l'occasione aveva proposto *Il Silenzio (musica-verità)*, una incisione su nastro magnetico dei rumori della realtà quotidiana.[68] Tuttavia, se con *Il Silenzio* Chiari aveva voluto riflettere sulla condizione stessa del registrare i rumori casuali della vita, la prospettiva di Grisi si mostra ora radicalmente diversa. Verosimilmente stimolata da un viaggio nel 1969 in Nuova Guinea tra le foreste e i villaggi delle popolazioni autoctone,[69] dove «l'ecologia dei suoni naturali» si fa principio culturalmente strutturale,[70] l'artista porta ora all'attenzione un universo ambientale che l'uomo occidentale non è più abituato a percepire quotidianamente. La riflessione su una inedita ecologia dell'ascolto diviene dunque punto focale dell'indagine di Grisi del 1971. Dopo una prima presentazione di *Sounds* in un contesto pubblico nell'ottobre del 1972, in occasione dell'evento urbano *Pollution:*

per una nuova estetica dell'inquinamento curato da Gianni Sassi, Daniela Palazzoli e Carlo Burkhart,[71] il lavoro sarebbe stato riproposto appena due mesi dopo a *Roma Mappa 72*.[72] La diffusione sonora nello spazio delimitato di Palazzo Taverna venne accompagnata dall'esposizione di alcune fotografie ritraenti l'artista nell'atto di registrare i rumori naturali, dall'esposizione dei due precedenti libri d'artista e dalla riproduzione di frasi dattiloscritte. Esposte sotto forma di *cards*, oppure riprodotte su un grande rotolo di carta appeso a una parete e srotolato fino al pavimento, vi si possono leggere, tra le altre, le seguenti prescrizioni: «Ascoltare la differenza di suono di oggetti di peso diverso lasciati cadere dalla stessa altezza sullo stesso suolo»; «Ascoltare la differenza di suono di uno stesso oggetto lasciato cadere dalla stessa altezza su diversi tipi di suolo come terra, sabbia, roccia»; «Legar sott'acqua con una corda due scogli vicini»; «Stare fermi nello stesso punto constatare il passaggio del tempo attraverso gli spostamenti della propria ombra» [fig. 5].[73] Collocabili sul crinale poroso delle sperimentazioni fluxus e dell'arte concettuale,[74] in questi inviti alla processualità e alla meditazione sensibile il medium della scrittura produce un inedito slittamento dalla soggettività dell'artista al dialogo mentale con il fruitore, attivando *input* performativi cristallizzati nell'atto della lettura. Queste prescrizioni, raramente ricordate dalla letteratura critica,[75] rappresentano forse un momento di riflessione significativo per Grisi. Vera e propria apertura alle investigazioni concettuali successive, esse possono essere lette come sorta di preludio a una nuova stagione in cui la scrittura, in dialogo con il calcolo combinatorio e la reiterazione dell'immagine (di pietre o di orologi), si fa dispositivo di indagine sulla natura enigmatica e non unidirezionale del tempo, così come sulla fondamentale soggettività della sua percezione.[76]



5.
Massimo Piersanti, *Mappa 72*, Roma, Centro Archivi MAXXI Arte, AIIA/AT/AI/008.

NOTE

1. Caterina Iaquinta, "Laura Grisi: verso una performatività 'nomadica' / Towards a 'Nomadic' Performativity", *Arte e Critica*, n. 96, autunno-inverno 2021, pp. 38-43; Raffaella Perna, "'La misura del tempo': i film di Laura Grisi", in Lara Conte e Francesca Gallo (a cura di), *Artiste italiane e immagini in movimento. Identità, sguardi, sperimentazioni*, Mimesis Edizioni, Aurora, Milano, 2021, pp. 51-60; Marco Scotini e Clément Dirié (a cura di), *Laura Grisi*, jrp editions, Ginevra, 2022; Marco Scotini, "Una riserva d'aria. Laura Grisi e l'ordine dell'imponderabile", in Marco Scotini, *L'inarchiviabile. L'archivio contro la storia*, Meltemi editore, Milano, 2022, pp. 97-119; Teresa Castro, "Ricreare l'esperienza: Una lettura ecofemminista del lavoro di Laura Grisi", *Flash Art*, 13 luglio 2022, consultabile online su https://flash---a t.it/article/laura-grisi-4/; Caterina Toschi, "Ritratti di donne: la 'straniera' nell'opera fotografi a di Laura Grisi (1957-1990)", *Piano b. Arti e culture visive*, vol. 8, n. 1, 2023, pp. 84-106, https://doi.org/10.6092/issn.2531-9876/19580; Livia de Pinto, "Il viaggio tra enunciazione identitaria e attitudine ecofemminista. Lo sguardo sensibile di Laura Grisi sul paesaggio attraverso i libri fotografici del 1970", *Senzacornice Journal*, n. 1, giugno 2025, pp. 61-77, https://www.senzacornice.org/portfolio-articoli/il-viaggio-tra-enunciazione-identitaria-e-attitudine-ecofemminista/.
2. Cfr., tra gli altri: Laura Quilici, *Pasos por Buenos Aires*, Capricornio editora, Buenos Aires, 1959; Folco Quilici, "I Gauchos antichi cavalieri della pampa", *Epoca*, 7 giugno 1959, pp. 51-57; Folco Quilici, "Il deserto senza sete", *Epoca*, 26 agosto 1962, pp. 34-61; Folco Quilici, "Le ragazze caimano", *L'Europeo*, n. 46, novembre 1963, pp. 56-64; Folco Quilici, "Giovani negri si colpiscono fra loro a frustate e intanto danzano cantano sorridono alle donne", *La Stampa*, 14 agosto 1963, p. 3; Folco Quilici, *I mille fuochi; dal Sahara al Congo*, Leonardo Da Vinci Editore, Bari, 1964; Laura Quilici e Folco Quilici, "A Dakar. Cultura negra a convegno", *Atlante*, n. 20, agosto 1966, pp. 56-67.; Folco Quilici e Laura Grisi, "Vari modi di dire 'sì'", *45. Parallelo,* n. 24, 1968, pp. 59-61.
3. Livia de Pinto, "Il viaggio tra enunciazione identitaria e attitudine ecofemminista. Lo sguardo sensibile di Laura Grisi sul paesaggio attraverso i libri fotografici del 1970", *Senzacornice Journal*, cit., p. 65.
4. Laura Grisi, "Essay-Interview", in Germano Celant (a cura di), *Laura Grisi. A Selection of Works with Notes by the Artist*, Rizzoli, Milano, 1990, p. 16.
5. Tra la fine degli anni Cinquanta e gli anni Sessanta gli scatti di Grisi di territori e culture extra-occidentali pubblicati in volumi e numerose riviste sono perlopiù firmat con il cognome del marito oppure a doppia firma. Cfr. nota 2.
6. Marco Scotini, "Una riserva d'aria. Laura Grisi e l'ordine dell'imponderabile", in Marco Scotini, *L'inarchiviabile. L'archivio contro la storia*, cit., p. 108.
7. Laura Grisi, "Essay-Interview", in Germano Celant (a cura di), *Laura Grisi. A Selection of Works with Notes by the Artist*, cit., p. 13.
8. Come si evince dalle memorie di Folco Quilici relative al periodo di realizzazione del film *Ti-Koyo e il suo pescecane*, datate tra il settembre e il dicembre del 1961 e pubblicate in un volume che raccoglie anche un nucleo di scatti di Laura Grisi, purtroppo non distinti da quelli realizzati da Quilici. Cfr. Folco Quilici, *Giramare*, Gherardo Casini Editore, Roma, 1966, pp. 105-209.
9. Laura Grisi, *I denti del tigre*, Lerici, Milano, 1964.
10. Alberto Baldi, "L'italica, etno-avventurosa vulgata del mare 1940-2000", *EtnoAntropologia*, n. 8, 2020, p. 67.
11. Adriano Favole, "Introduzione: correnti globali, vortici locali", in Adriano Favole (a cura di), *Isole nella corrente. Il Pacifico "francofono": temi e prospettive di ricerca*, *La ricerca folklorica*, n. 55, Grafo, Brescia, 2007.
12. Laura Grisi in L. G. Mottola, "Folco Quilici e Laura Grisi viaggiatori e documentaristi", *Il Pensiero Nazionale*, 16 luglio 1964, p. 33.
13. Sulla rappresentazione della fi ura femminile "straniera" all'interno di *I denti del tigre* si rimanda principalmente a: Caterina Toschi, "Ritratti di donne: la 'straniera' nell'opera fotografi a di Laura Grisi (1957-1990)", cit., pp. 84-106.

14. Anna Paini, *Il filo e l'aquilone. I confini della differenza in una società kanak della Nuova Caledonia*, Le Nuove Muse, Torino, 2007, p. 45.
15. Per uno sguardo al panorama dell'arte del secondo Novecento in Polinesia si rimanda a: Gaëtan Deso, *Entre émergence et affirmation de l'art contemporain au sein du Triangle Polynésien: étude comparée de la Polynésie française et d'Aotearoa – Nouvelle Zélande*, tesi di dottorato discussa nel 2016 presso l'Université Paul Valéry – Montpellier III.
16. La Redaction, "Les galeries d'exposition T.A.I. ferment leurs portes aux artistes", *Cahiers du Centre d'Art Abstrait de Tahiti*, n. 6, 15 luglio 1963, pp. 4-6.
17. Florence Houston-Brown (a cura di), *L'École Française du Pacifique* (catalogo della mostra, Parigi, Galerie Houston-Brown, 4 giugno-6 luglio 1963), s.e., Paris, 1963, s.p.
18. Adriano Favole, "Introduzione. Correnti globali, vortici locali", cit., p. 3.
19. Antonio Bandera (a cura di), *Laura Grisi* (catalogo della mostra, Bologna, Galleria Errepi, 2-16 dicembre 1964), Galleria Errepi, Bologna, 1964; S.c., *La critica e la giovane pittura italiana oggi* (catalogo della mostra, Verona, Galleria Ferrari, 1965), Zendrini, Verona, 1965.
20. Serge Arnoux, "Lettre de Tahiti", *Art International*, n. 3, aprile 1962, pp. 37, 53.
21. *Ivi*, p. 37.
22. *Ibidem*.
23. Parigi, Centre Pompidou, Bibliothèque Kandinsky, AP Gris, Grisi, Laura, *gouache*, 65x51 cm, riproduzione in bianco e nero.
24. Cfr. *Cahiers du Centre d'Art Abstrait de Tahiti*, nn. 1-15, 15 maggio 1962-15 ottobre 1965.
25. Florence Houston-Brown (a cura di), *L'École Française du Pacifique*, cit.
26. Laura Grisi, "Essay-Interview", in Germano Celant (a cura di), *Laura Grisi. A Selection of Works with Notes by the Artist*, cit., p. 12.
27. Ringrazio Elisa Genovesi per aver condiviso con me alcune informazioni oggi ancora sconosciute sulla formazione dell'artista sotto la guida di Toti Scialoja, rintracciate nel corso delle sue ricerche dottorali all'interno dell'Archivio Fondazione Toti Scialoja, Roma. Cfr. Elisa Genovesi, *Insegnare l'amore per l'arte. La didattica di Toti Scialoja (1948-1959)*, tesi di dottorato discussa nell'a.a. 2021-2022 presso Sapienza Università di Roma, in corso di pubblicazione con De Luca Editore.
28. Desidero esprimere la mia gratitudine a Fausto Grisi e a Valentina D'Aprile per il costante confronto e per avermi permesso di studiare le *gouaches* conservate presso l'archivio dell'artista.
29. Marco Scotini, "Una riserva d'aria. Laura Grisi e l'ordine dell'imponderabile", in Marco Scotini, *L'inarchiviabile. L'archivio contro la storia*, cit., p. 107.
30. Nello Ponente (a cura di), *Laura Grisi* (catalogo della mostra, Roma, Galleria Il Segno, 24 marzo-15 aprile 1964), Roma 1964; Antonio Bandera (a cura di), *Laura Grisi* (catalogo della mostra, Bologna, Galleria Errepi, 2-16 dicembre 1964), Galleria Errepi, Bologna, 1964.
31. Roma, ALG, rassegna stampa, ritaglio di giornale, Berenice, "Laura fi urativa e Laura astratta", *Paese Sera*, 7 aprile 1964.
32. Laura Grisi, "Essay-Interview", in Germano Celant (a cura di), *Laura Grisi. A Selection of Works with Notes by the Artist*, cit., p. 13.
33. Un richiamo all'opera di Cy Twombly era stato comunque prontamente individuato dalla stampa dell'epoca. Cfr. Roma, ALG, rassegna stampa, ritaglio di giornale, Claudia Refi e, "Mostre romane", *La Fiera Letteraria*, 19 aprile 1964.
34. Antonio Bandera (a cura di), *Laura Grisi*, cit.
35. Antonio Bandera, *s.t.*, in Antonio Bandera (a cura di), *Laura Grisi*, cit., s.p. È dell'anno precedente la pubblicazione del numero monografi o de *Il Verri* dedicato alle poetiche del post-Informale, in cui ampio spazio viene dato alle relazioni tra sperimentazioni verbali e visive. Cfr. *Il Verri. Dopo l'Informale*, n. 12, 1963.
36. Antonio Bandera, *s.t.*, in Antonio Bandera (a cura di), *Laura Grisi*, cit., s.p.

37. Un'ipotesi dettata dalla citazione del volume in lingua originale all'interno dell'intervista rilasciata a Celant nel 1989. Cfr. Roland Barthes, *Il grado zero della scrittura*, Lerici, Milano, 1960; Laura Grisi, "Essay-Interview", in Germano Celant (a cura di), *Laura Grisi. A Selection of Works with Notes by the Artist*, cit., p. 18.

38. Sergio Morando (a cura di), *Almanacco Letterario Bompiani 1963. La civiltà dell'immagine*, novembre 1962.

39. Laura Grisi, "Essay-Interview", in Germano Celant (a cura di), *Laura Grisi, A Selection of Works with Notes by the Artist*, cit., p. 13.

40. Risale alla fine del 1964 l'edizione del primo numero del periodico. Cfr. *Grammatica*, n. 1, novembre 1964.

41. Giovanna Lo Monaco, "Tra fi ure, segni e parole: Achille Perilli, Gastone Novelli e il Gruppo 63", *Arabeschi*, n. 15, gennaio-giugno 2020, pp. 114-125.

42. Alessandra Tiddia, "Dipingere è disegnare con i segni", in Pia Vivarelli (a cura di), *Gastone Novelli 1925-1968* (catalogo della mostra, Trento, Palazzo delle Albere, 14 maggio-22 settembre 1999), Skira, Milano, 1999, pp. 49-50; Marco Rinaldi, "Il viaggio della farfalla. Temi e immagini della pittura di Novelli", in Paola Bonani, Marco Rinaldi, Alessandra Tiddia (a cura di), *Gastone Novelli, Catalogo generale 1. Pittura e* scultura, Silvana Editoriale, Milano, 2011, pp. 47-67. Ada De Pirro, "Il vocabolario di Gastone Novelli. Una nuova lettura", *Storia dell'arte*, n. 35, maggio-agosto 2013, pp. 124-146.

43. Si vedano le opere esposte a Milano nel 1965 alla Galleria dell'Ariete di Beatrice Monti. Renato Barilli (a cura di), *Laura Grisi* (catalogo della mostra, Milano, Galleria dell'Ariete, dal 29 gennaio 1965), Galleria dell'Ariete, Milano, 1965.

44. Come ancora avviene invece nei *Variable Paintings* del 1966, dove la restituzione pittorica di paesaggi marini e naturali stilizzati, ai quali sovente si frappone la silhouette dell'artista, si fa base visiva per strutture mobili ideate per essere modifi ate dal fruitore. Cfr. Giuliana Bruno, "Light and Fog: A Cinema of Environmental Art", in Marco Scotini e Clément Dirié (a cura di), *Laura Grisi*, cit., pp. 130-131.

45. Folco Quilici, *I mille fuochi; dal Sahara al Congo*, cit.

46. *Ivi*, pp. 56-57.

47. *Ivi*, p. 69.

48. Sul deserto come uno dei principali tropi dell'orientalismo: Iain Chambers e Marta Cariello, *La questione mediterranea*, Mondadori, Milano, 2019, pp. 90-95.

49. Una prospettiva non comune tra gli artisti in questi anni, soprattutto se si considera che il fondamentale testo di Edward Said *Orientalism* è stato pubblicato in lingua inglese nel 1978 e in traduzione italiana solamente nel 1991. Edward Said, *Orientalismo* (1978), Bollati Boringhieri, Torino, 1991.

50. Laura Grisi "Essay-Interview", in Germano Celant (a cura di), *Laura Grisi. A Selection of Works with Notes by the Artist*, cit., pp. 24-25.

51. Nel suo insieme il lavoro venne esposto per la prima volta alla Galleria Thelen di Colonia e successivamente al Museum of Fine Arts di Boston in occasione della mostra *Earth Air Fire Water. Elements of Art*. Giulio Carlo Argan, "Laura Grisi", in *Laura Grisi. Objekte* (catalogo della mostra, Colonia, Galerie M. E. Thelen, aprile-maggio 1970), Galerie M. E. Thelen, Köln, 1970.

52. Zdenek Felix (a cura di), *Pläne und Projekte als Kunst* (catalogo della mostra, Bern, Kunsthalle, 8 novembre - 7 dicembre 1969), Die Kunsthalle, Bern, 1969.

53. Folco Quilici, *I mille fuochi; dal Sahara al Congo*, cit., s.p.

54. Giuliana Bruno, "Light and Fog: A Cinema of Environmental Art", in Marco Scotini e Clément Dirié (a cura di), *Laura Grisi*, cit., p. 139.

55. Laura Grisi, *Distillations: 3 Months of Looking*, Artestudio, Macerata, 1970; Laura Grisi, *Choices and Choosing 16 from 5000*, Artestudio, Macerata, 1970.

56. Per un recente affondo sul tema si rimanda a: Livia de Pinto, "Il viaggio tra enunciazione identitaria e attitudine ecofemminista. Lo sguardo sensibile di Laura Grisi sul paesaggio attraverso i libri fotografici del 1970", *Senzacornice Journal*, cit., pp. 61-77.

57. Laura Grisi, *Distillations: 3 Months of Looking*, cit., s.p.

58. Laura Grisi, "Essay-Interview", in Germano Celant (a

cura di), *Laura Grisi. A Selection of Works with Notes by the Artist*, cit., p. 13.

59. Claude Lévi-Strauss, *Il pensiero selvaggio* (1962), Il Saggiatore, Milano, 1964.

60. Manlio Iofrida, *Per un paradigma del corpo: una rifondazione filosofica dell'ecologia*, Quodlibet Studio, Macerata, 2019, p. 61.

61. Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione* (1945), Il Saggiatore, Milano, 1965.

62. Manlio Iofrida, *Per un paradigma del corpo: una rifondazione filosofica dell'ecologia*, cit., pp. 28-29.

63. Di cui un primo signifi ativo esempio può essere individuato nell'ambiente-evento *Vento di s.e. velocità 40 nodi*, realizzato alla galleria La Tartaruga nel maggio del 1968 in occasione del *Teatro delle mostre*. S.c., *Teatro delle Mostre* (catalogo della rassegna, Roma, galleria La Tartaruga, 6-31 maggio 1968), Lerici, Roma, 1968, s.p.

64. Laura Grisi, "Essay-Interview", in Germano Celant (a cura di), *Laura Grisi. A Selection of Works with Notes by the Artist*, cit., p. 35.

65. Laura Grisi, "Sounds-1971", *Data*, n. 22, luglio-settembre 1976, pp. 70.

66. *Ibidem*.

67. Valérie Da Costa, "Laura Grisi: In and Ahead of Her Time", in Marco Scotini e Clément Dirié (a cura di), *Laura Grisi*, cit., p. 45.

68. Roma, Archivio Fondazione Isabella Scelsi, programma della Quinta Settimana Internazionale di Nuova Musica, Palermo, 1-6 settembre 1965, s.p.

69. Come dimostra una fotografia ritraente un uomo con maschera rituale scattata nel 1969, pubblicata in Germano Celant (a cura di), *Laura Grisi. A Selection of Works with Notes by the Artist*, cit., p. 26.

70. Steven Feld, "Dall'etnomusicologia all'eco-muse-ecologia: leggendo R. Murray Schafer nella foresta tropicale della Papuasia-Nuova Guinea", in Antonello Colimberti, *Ecologia della musica. Saggi sul paesaggio sonoro*, Donzelli Editore, Roma, 2004, pp. 43-51.

71. Gianni Sassi, Daniela Palazzoli (a cura di), *Pollution: per una nuova estetica dell'inquinamento*, (Bologna, 8-14 ottobre 1972), Fondazione Iris, Bologna, 1972; Teresa Kittler, "The Sceptical Ecologist: Gianni Sassi and Pollution, 1972", *Novecento Transnazionale*, n. 5, 2021, pp. 5-38.

72. Bruno Corà (a cura di), *Incontri 72*, quaderno n. 3 del Centro d'Informazione Alternativa, Incontri Internazionali d'Arte, Roma, 1979, s.p.; Lara Conte, "La performance in Italia e il 'senso del geografi o'", in Lara Conte e Francesca Gallo (a cura di), *Territori della performance. Percorsi e pratiche in Italia (1967-1982)* (catalogo della mostra, Roma. MAXXI, 21 ottobre 2022-28 maggio 2023), Quodlibet, Macerata, 2023, p. 33.

73. Per la consultazione delle fotografie dell'allestimento dello spazio di Palazzo Taverna, scattate da Massimo Piersanti e conservate presso gli archivi del MAXXI, desidero esprimere la mia gratitudine a Giulia Cappelletti. Roma, Centro Archivi MAXXI Arte, AIIA/AT/AI/008. Mappa 72, fotografie di assimo Piersanti.

74. Il legame tra il lavoro di Grisi e l'estetica flu us era già stato individuato da Lucy Lippard nel 1979. Cfr. Lucy Lippard, *Intricate Structure* (catalogo della mostra, Philadephia, Tyler School of Art of Temple University, Part I: January 19-February 8, 1979; Part II: January 21-February 10, 1980), 1979.

75. Cfr. Marco Scotini, "Una riserva d'aria. Laura Grisi e l'ordine dell'imponderabile", in Marco Scotini, *L'inarchiviabile. L'archivio contro la storia*, cit., p. 115.

76. Un passaggio ben esemplifi ato da una personale dell'artista allestita presso il Van Abbemuseum di Eindhoven, con opere dal 1968 al 1976. Cfr. S.c., *Laura Grisi* (catalogo della mostra, Eindhoven, Van Abbemuseum, 10 settembre-10 ottobre 1976), Lecturis, Eindhoven, 1976; Laura Grisi, "Ipotesi sul tempo", *Data*, n. 22, luglio-settembre 1976, pp. 69-71.

«Il significato del Koan non è nel Koan». L'influenza delle teorie zen e della cultura orientale nella pratica artistica di Ugo Carrega*

IRENE CIMÒ

La linea all'inizio era un sette,
idem la seconda e la terza.
Il trigramma sotto è Ch'ien, si avvide.
Buon segno: Ch'ien era il Creativo.[1]

Traduttore, poeta, teorico della scrittura simbiotica, ma anche gallerista e, più in generale, grande promotore culturale, Ugo Carrega è uno dei protagonisti indiscussi del panorama verbovisuale del secondo Novecento. Nel suo lavoro di importante rielaborazione della scrittura poetica, è stato in grado di mettere in dialogo elementi delle culture occidentali e di quelle orientali.

Carrega nasce a Genova Pegli il 17 agosto del 1935. Dopo un breve soggiorno in Inghilterra tra il 1955 e il 1956, torna in Italia e intraprende la carriera di traduttore di libri, mentre parallelamente porta avanti la propria passione per la poesia.[2]

Nel 1958 conosce Martino Oberto — noto anche come OM —, anch'egli genovese e importante punto di riferimento per le sperimentazioni verbovisuali legate al panorama delle neoavanguardie.[3] Restauratore, pittore, poeta, ma anche e soprattutto studioso e teorico del linguaggio dall'indole anarchica, Oberto mette in atto una vera e propria rivoluzione culturale attraverso la costruzione di un innovativo e complesso sistema "anafilosofico", rintracciabile nei numerosi testi, nei manifesti, nelle opere pittoriche e nei film. Nonostante la complessità del suo lavoro e del suo pensiero, così come il rifiuto a partecipare al sistema artistico ufficiale, Martino Oberto diventa subito molto influente, tanto da essere poi annoverato dallo stesso Carrega tra i propri "maestri terreni".[4]

A cavallo tra il 1957 e il 1958, Oberto fonda a Genova, insieme all'allora moglie Anna Bontempi — meglio conosciuta come Anna Oberto — e a Gabriele Stocchi, *Ana Eccetera*, una rivista sperimentale definita dalla stessa redazione «di filosofia astratta e di linguaggio», «per operatori di cultura», «*off kulchur*» e «per l'anarchia culturale».[5] Nel corso dei dieci numeri — undici se si conta anche il numero zero — pubblicati tra il 1958 e il 1971, viene dato molto spazio ai testi teorici di Oberto, dichiaratamente influenzati dalle riflessioni alla base del *Tractatus logico-philosophicus* di Ludwig Wittgenstein, dalla poetica e dal lavoro linguistico di e.e. cummings, di James Joyce e di Ezra Pound, senza dimenticare l'eredità lasciata dalle avanguardie storiche, in particolare dal Futurismo.

Nel 1958 esce *Ana Eccetera* numero zero, interamente dedicato ai *Cantos 91* e *96* di Ezra Pound, tradotti da Enzo Siciliano in occasione del rientro in Italia del poeta americano, a seguito del suo rilascio dal Saint Elizabeths Hospital di Washington D.C., l'ospedale psichiatrico in cui era stato internato. L'operazione risulta essere del tutto coerente con *A proposito di Ezra Pound*, film di quattordici minuti realizzato nel 1955 dai coniugi Oberto e Stocchi, presentato quello stesso anno al Festival di Rapallo — località ligure in cui il poeta americano aveva vissuto per diverso tempo. Attraverso un evocativo montaggio di immagini, parole e suoni, egli viene omaggiato dai tre artisti in occasione del suo settantesimo compleanno, sebbene ne venga anche denunciata la condizione detentiva.[6]

La poetica di Pound è fondamentale per tutta la produzione di Oberto e in seguito di Carrega, a partire da un generale atteggiamento di forte ribellione nei confronti della cultura ufficiale, fino ad arrivare a concetti e a vocaboli ben precisi — basti pensare, ad esempio, proprio al concetto di *off kulchur*: un diretto rimando all'opera poundiana *Guide to Kulchur*, pubblicata da Faber & Faber nel 1938. È ancora attraverso Pound che Oberto sviluppa le prime riflessioni sul linguaggio scritto. Nel 1919 il poeta americano cura e pubblica *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, testo di Ernest Fenollosa in cui emerge in maniera importante il potere suggestivo della scrittura cinese:[7]

> Io tratto poesia non lingua, ma le radici della poesia si trovano nella lingua. Studiando una lingua così differente di forma dalla nostra, come il cinese nei suoi caratteri scritti, bisogna domandarsi donde questi universali elementi di forma che costituiscono la poesia traggano il necessario nutrimento.
>
> In che senso si può considerare vera poesia versi scritti in termini di geroglifici? Può sembrar difficile che la poesia, la quale come la musica è *arte di tempo*, intessendo la propria unità da successive impressioni sonore, possa assimilare un veicolo verbale consistente per lo più in richiami visivi semipittorici.[8]

Questo inedito approccio, lontano dall'occidentale concezione della scrittura, sebbene poi non risulti corretto dal punto di vista filologico, influenza la visione di Carrega a partire dalla lezione di Oberto. Anche i *Cantos* poundiani stessi risentono del lavoro di Fenollosa, tanto da essere caratte-

rizzati dalla presenza di ideogrammi cinesi, i quali accompagnano i versi di numerosi componimenti all'interno della raccolta — senza però che si instauri una vera e propria relazione tra caratteri occidentali e orientali.

La stima tra i due artisti genovesi si trasforma ben presto in collaborazione. Un primo, breve contributo firmato da Carrega è presente già nel secondo numero di *Ana Eccetera*: si tratta di una recensione a *The Generalship of Alexander the Great* di J.F.C. Fuller, pubblicato a Londra per i tipi di Eyre & Spottiswood nel 1958. È però nel 1963 che il suo ruolo all'interno della rivista si fa più importante, diventando ufficialmente redattore fino al 1969, anni in cui il periodico cambia titolo in *Ana Etcetera*.[9]

L'avvicinamento da parte di Carrega alla cultura orientale è, quindi, in parte dovuto all'influenza di Martino e Anna Oberto e al loro interesse per lo studio di Fenollosa e Pound sugli ideogrammi cinesi, ma un ulteriore contatto con l'arte orientale avviene grazie alla collezione di Edoardo Chiossone esposta nell'omonimo museo, che lo porta a riflettere sul rapporto tra segno e parola, come lui stesso racconta in un'intervista rilasciata nel 2006:

> Quando ero ragazzo [...] nel 1953 più o meno, a Genova c'era un personaggio — non c'era più, era defunto — mi pare si chiamasse Ettore [sic] Chiossone (del Museo Chiossone), che era un incisore e che era stato per venti, venticinque anni capo del Poligrafico di Tokyo e ha messo insieme la collezione che è esposta. C'erano anche delle carte di Gibon Sengai e io sono rimasto affascinato dal fatto che ci fossero dei testi e delle immagini, dove l'immagine non sempre illustrava il testo, che peraltro non conoscevo.[10]

L'influenza da parte del Maestro giapponese sul lavoro di Carrega è visibile soprattutto nelle opere successive all'esperienza in *Ana Etcetera*; basti pensare alla seconda edizione di *Confortato dalla mente*, libro d'artista realizzato in proprio nel 1997: al centro della copertina si può infatti notare l'*ensō* — simbolo zen che raffigura l'assoluto, il visibile e il non visibile, il pieno e il vuoto — e rappresentato da Sengai in un lavoro risalente alla metà del XIX secolo.[11] Un altro esempio ancora più esplicito è *In principio*, stampa tipografica del 1988 oggi conservata al Museo d'arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, in cui l'artista ripropone *Cerchio, triangolo, quadrato* — opera a inchiostro nero su carta che Sengai realizza sempre intorno alla metà del XIX secolo — combinandolo con uno schizzo di colore rosso e un breve testo suggestivo: «E all'inizio era il segno!». Prima di lui, Oberto cita la stessa composizione nel 1959, in due occasioni: in *Pittura analitica*, testo teorico pubblicato nel primo numero *Ana Eccetera*,[12] e nel *Manifesto della pittura analitica*, opera pittorica in cui inserisce i tre simboli elementari sia al centro sia nell'angolo in basso a sinistra della superficie della tela bianca, la prima volta in acrilico nero, mentre la seconda in giallo, arancione e blu.

Riflessi della mente è un libro d'artista, in cui Carrega ripropone alcuni tra i momenti più significativi della propria produzione verbovisuale. Questi sono accompagnati da brevi testi di natura autobiografica in cui emerge un'ulteriore e altrettanto importante esperienza formativa, avvenuta nel 1960:

> Frequentavo nei lontani anni a cavallo fra la fine degli anni [C]inquanta e inizio [S]essanta finchè restai a Genova, una libreria di libri usati, Tolozzi. [...] Fu verso la fine del 1960 che acquistai un libro solidamente rilegato e edito a cura della Bollingen Foundation, dal titolo *Zen and the Japanese Culture* scritto da D.T. Suzuki. La lettura di questo libro ha modificato lentamente nel tempo il mio modo di essere nel mondo. Allora non si parlava di Zen; non era di moda e mi fu così possibile assimilare i vari concetti senza problemi di rigetto.[13]

È difficile rintracciare uno specifico aspetto della filosofia zen all'interno della produzione artistica di Carrega; sicuramente gli insegnamenti tratti dal testo di Daisetz Teitaro Suzuki, così come le suggestioni visive della Collezione Chiossone, combinate con le riflessioni poundiane sull'ideogramma, senza dimenticare la lettura di Wittgenstein, cummings e Joyce, portano l'artista genovese a ripensare al concetto stesso di scrittura, dando inoltre maggiore attenzione al segno calligrafico. Ecco che nel 1965 viene pubblicato *Rapporto tra il poeta e il suo lavoro*, una lunga opera dedicata ai coniugi Oberto,[14] a metà tra poesia e testo teorico, inserita all'interno della sezione *Analisi grafica del linguaggio* di *Ana Etcetera* numero 6 e divisa in sette parti, scritte in diversi momenti a partire dal 1962 fino ad arrivare al 1965: *Prèraport* (scritta tra giugno 1962 e marzo 1964), *Ro camp de lohn* (tra novembre 1962 e marzo 1964), *X appèl* (tra novembre 1963 e marzo 1964), *Esserin* (tra novembre 1964 e febbraio 1965), *Abc* (febbraio 1965), *Connessione* (marzo 1965) e, infine, *L'ordine è il mio metro* (firmata l'8 aprile 1965). Col progredire delle pagine è piuttosto evidente il passaggio da un'impostazione sì sperimentale ma comunque ancora lineare a un approccio a tutti gli effetti verbovisuale, in cui il segno prende sempre più spazio, interagendo con la parola scritta e con la superficie. Con l'ultima parte — *L'ordine è il mio metro* — si assiste a un ulteriore cambio, più tecnico: dalla stampa tipografica si passa a quella al ciclostile, che permette all'artista di sperimentare con la parola scritta a mano e quella scritta a macchina, creando uno stretto rapporto tra loro.[15] Il pensiero qui proposto da Carrega, che vede la scrittura poetica come risultato della relazione tra diverse componenti, viene affrontato in maniera sistematica tra il 1965 e il 1967: nasce così *TOOL. Quaderni di scrittura simbiotica*, rivista pubblicata sotto le Edizioni Eccetera, diretta dallo stesso Carrega, insieme a Lino Matti e Rodolfo Vitone e stampata rigorosamente al ciclostile per permettere una maggiore libertà di impaginazione, senza soluzione di continuità con le prime riflessioni proposte in *Rapporto tra il poeta e il suo lavoro*. Nel corso dei sei numeri pubblicati, l'artista elabora e approfondisce la "teoria della scrittura simbiotica" attraverso i suoi diversi elementi: quello fonetico, quello proposizionale, il *lettering*, il segno grafico, la forma e il colore[16] — monadi che si rivelano, in realtà, interdipendenti tra loro, in continuo rapporto sulla superficie della pagina. La "scrittura simbiotica" costituisce di fatto il linguaggio poetico alla base di tutta la produzione carreghiana, in cui si riconosce sempre un segno analfabetico — «pittorico, l'action painting, la pittura gestuale»[17] — in continua interazione con un segno alfabetico — «letterario, l'aforisma,

la battuta, lo slogan, il breve testo icastico e soprattutto lo *haiku*».[18] Due forze opposte, l'astratto e il concreto: uno *yin* e uno *yang* in continua tensione, ma sempre in equilibrio.

È ancora in *Riflessi della mente* che l'artista spiega:

> và [sic] detto che ciò che vale per il segno analfabetico di una pagina vale per tutte le pagine
>
> solo così è possibile penetrare il senso (per banale che sia) del mio lavoro (umile che sia)
>
> [...] i meccanismi sono questi e solo di questo posso parlare: ognuno interpreterà le cose come vorrà
>
> Si tratta della elementare combinazione di segni alfabetici (fonografici) e segni analfabetici (semasiografici) cercando la conciliazione dei due elementi.[19]

Si può trovare un riscontro pratico già nelle opere proposte nei quaderni *TOOL*, in cui parola stampata a macchina, segno, simbolo e parola scritta a mano si trovano in stretta relazione reciproca. Questo si rivela ben presto una costante nella pratica artistica di Carrega, come si può vedere anche in opere realizzate diversi anni dopo, come *La materia*, lavoro verbovisuale del 1978 che riflette sulla natura della scrittura. Ancora una volta la parola dattiloscritta è messa in relazione al segno pittorico rosso, più carico, intenso e breve sopra e più allungato e scarico sotto.[20]

Un altro elemento ricorrente nella sperimentazione di Carrega è sicuramente l'*haiku* — breve componimento poetico di antica origine giapponese — a cui l'artista si dedica fin dagli anni Sessanta e che non abbandonerà mai, ma anzi ripropone ciclicamente nelle proprie opere. Molti dei componimenti si ritrovano in lavori verbovisuali, altri rimangono pensieri poetici ed enigmatici custoditi nei suoi numerosi taccuini, oggi conservati all'interno dell'Archivio del '900 del Mart di Rovereto. Tra questi si segnala *Non uccidere il bianco. Haikai basilari (poesie orientali). Alla maniera egizia*, non datato e dal titolo evocativo, che raccoglie quarantuno *haikai* scritti a mano e ordinatamente numerati dall'autore.[21] Il numero due recita: «dal dolore non nascono parole»[22] e si può ritrovare in diversi altri lavori. È il caso di *Psicologia*, opera datata 1963 e inserita in *Confortato dalla mente*, la già citata riedizione autoprodotta nel 1997 dell'omonimo testo, pubblicato inizialmente nel 1982 dalla casa editrice romana Le parole gelate [fig. 1]: qui Carrega ripropone opere realizzate tra gli anni Sessanta e Settanta con un testo di Emilio Villa. Lo stesso *haiku* è rintracciabile anche in *La mente in tasca*, altro libro realizzato in proprio, di piccolo formato risalente al 1998 [fig. 2],[23] ed è protagonista di un lavoro tratto dal ciclo de *Le parole bagnate* che si può trovare nell'omonima raccolta del 2002 — un esemplare unico in cui l'artista presenta tredici lavori realizzati a partire dal 1962 e ristampati digitalmente. In questo caso, il breve componimento poetico viene trattato in maniera ancora diversa: scritto a mano, viene poi bagnato, rendendolo quasi completamente illeggibile; nella versione in questione è ulteriormente modificato digitalmente.

La genesi e la ricerca del ciclo de *Le parole bagnate* sono legate al

caso: togliendo un bicchiere bagnato dopo averlo appoggiato su un foglio di carta scritto, l'artista si accorge che l'acqua ha sciolto l'inchiostro creando particolari effetti di colore.[24] Da questa esperienza, inizia a sperimentare con l'acqua e la parola scritta a inchiostro, ottenendo risultati sempre diversi. Si può inoltre notare come il segno alfabetico si fonda in quello analfabetico: sono ormai un'unica entità, lo *yin* si è fuso nello *yang* e non si distinguono più. Il dato aleatorio — elemento legato allo zen e all'*I Ching* —, si ritrova anche nella *sbrinciata* — "spruzzata" in dialetto genovese[25] —, uno schizzo di colore sulla superficie su cui l'artista decide talvolta di soffiare, modificandolo, senza riuscire a controllarne davvero la forma finale. Si tratta di un elemento che caratterizza parte della produzione carreghiana ed è protagonista, ad esempio, di opere come *Spleen I* e *Spleen II* del 1984, o ancora *Delirio* del 1986 e *Che il pensiero si faccia cosa!* del 1988.

L'*haiku*, i segni pittorici e le *sbrinciate* sono elementi che costituiscono le opere raccolte in *La mente in tasca*, citato precedentemente. Qui emergono tre composizioni in cui gli *haikai*, scritti in nero, entrano in forte relazione con ideogrammi, realizzati in rosso: a «Io so / no co / lui che / non è» è associato l'ideogramma "cuore",[26] a «La / dista / nza fà [sic] / grandi / le / Cose» è associato l'ideogramma "donna"[27] mentre «Lo / stato / ine / lut / tabile / delle / cose» è accompagnato da "abbraccio" [fig. 3].[28] Tra caratteri occidentali e orientali si instaura un rapporto di reciproca influenza di significato, completandosi a vicenda e aggiungendo continue sfumature di senso all'interpretazione.



1.
Ugo Carrega, *Confortato dalla mente*, 1997. Courtesy Valeria Carrega e Mart, Archivio del '900.



2. / 3.
Ugo Carrega, *La mente in tasca*, 1998. Courtesy Valeria Carrega e Mart, Archivio del '900.

Come anticipato, l'aleatorietà è parte integrante dell'*I Ching*, detto anche *Libro dei mutamenti* o *I King*, l'antico oracolo cinese in grado di rispondere a domande che riguardano i diversi aspetti della vita dell'uomo attraverso sessantaquattro esagrammi. Questi, ottenuti attraverso il lancio di tre monete o di steli di achillea — e perciò tramite il caso, appunto —, sono associati a sentenze piuttosto enigmatiche e al contempo suggestive, da interpretare di volta in volta. Nel corso della seconda metà del Novecento, diversi artisti si sono affidati a questo misterioso strumento per la realizzazione delle proprie opere — si ricordano, ad esempio, John Cage e Philip K. Dick — e sebbene Carrega non sia tra questi, è possibile trovare un esagramma proprio sulla copertina del libro *Segni in uso. Esercizi del verbale* del 1973 [fig. 4]. Si tratta dell'esagramma 17, il Seguire, la cui sentenza recita: «Il seguire ha sublime riuscita. Propizio è perseveranza. Nessuna macchia».[29] All'interno del volume si trovano delle interessanti sperimentazioni verbovisuali e l'esagramma in questione potrebbe fornire una stimolante chiave di lettura.

Gli esempi proposti finora mostrano in maniera più o meno esplicita l'influenza che diversi aspetti della cultura orientale hanno avuto sull'idea di scrittura di Carrega e sulla sua instancabile ricerca artistica, fino ad avere un ruolo decisivo anche sull'aspetto estetico delle opere a carattere verbovisuale. L'artista genovese non si dimostra interessato tanto ai modelli prettamente visivi o formali che la cultura orientale offre, quanto piuttosto alla costruzione di un sistema operativo autonomo, complesso e in costante mutamento, sebbene sempre coerente — basti pensare alle diverse rielaborazioni di precedenti opere che egli compie nel corso dell'intera carriera, operazione che richiama un'idea di ciclicità forse di stampo taoista.

Risulta anche piuttosto evidente come la ricezione da parte sua avvenga tramite letture di testi tradotti e mediati dallo sguardo occidentale. In realtà, un contatto diretto con la pratica e le ricerche artistiche giapponesi più contemporanee avviene grazie alla sua attività di gallerista: tra le mostre organizzate negli spazi del Centro Tool — aperto tra il 1971 e il 1973 a Milano in via Borgonuovo 20[30] — si ricordano la personale dell'artista e poeta Shohachiro Takahashi[31] e l'esposizione dedicata al gruppo VOU, impegnato in una ricerca orientata verso l'astrazione della poesia stessa.[32] Prima ancora, si segnala la presenza di Kitasono Katué — iniziatore del poema plastico e artista molto legato a Ezra Pound[33] — tra le pagine del terzo *Bollettino Tool*, rivista aperiodica fondata e diretta da Carrega, attiva tra il 1968 e il 1970.[34]

Alla luce di quanto esposto, è possibile notare la grande capacità da parte dell'artista genovese di assimilare, rielaborare e restituire in maniera personale quanto vede, legge e studia nel corso della propria carriera, in un importante processo di ripensamento del concetto di scrittura poetica. Anche la firma, a un certo punto, risente dell'influenza orientale, tanto da farsi "sigillo", in cui in alto al centro è possibile riconoscere un ideogramma coreano che produce il suono "ugo", in basso una sedia — che in dialetto genovese è detta *carega*, con un diretto riferimento al proprio cognome —, a sinistra la firma autografa, mentre a destra il disegno di un naso di profilo — dato che in francese si dice *nez*, che a sua volta al contrario si legge *zen*.[35] È ormai chiaro come lo zen accompagni Carrega in tutti gli ambiti della vita o, come scrive lui stesso: «Lo Zen è la vita stessa, un processo continuo».[36]



4.
Ugo Carrega, *Segni in uso. Esercizi del verbale*, 1973.
Courtesy Valeria Carrega.

NOTE

* Il presente contributo nasce in seguito al lavoro di digitalizzazione dei materiali relativi alle Carte Ugo Carrega presso l'Archivio del '900 conservato al Museo d'arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, svolto nel 2023. Si ringraziano Valeria Carrega e Duccio Dogheria.

1. Philip K. Dick, *L'uomo nell'alto castello* (1962), Mondadori, Milano, 2022, p. 56.
2. Giorgio Zanchetti (a cura di), *Emorragia dell'io. L'esperimento di poesia di Ugo Carrega*, Archivio di Nuova Scrittura, Milano, 1995, pp. 77-78.
3. Per approfondire il lavoro e il pensiero di Martino Oberto, si veda: OM [Martino Oberto], *Anaphilosophia*, Edizioni AEFUTURA, Genova, 1971; Ugo Carrega, *Attorno a O Emme (& per analogia, etc.*, All'Insegna del Mercato del Sale-Vincenzo Ferrari editore, Milano, 1974; OM [Martino Oberto], *Anaphilosophia. PHILO/SOPHIA abstract OFF PHILOSOPHIA, ars philosophica, 1951-1971*, AEFUTURA, Genova, 1977; *OMNIA. Martino Oberto (OM). OPERA VIRTUALE (1951-...) l'immagine della scrittura* (catalogo della mostra, Milano, Archivio di Nuova Scrittura, 1992), Udine, Campanotto Editore, 1992 in parte ripubblicato in Giorgio Zanchetti, *"La poesia è una pipa..." L'unità complessa del linguaggio nelle ricerche artistiche verbovisuali delle seconde avanguardie*, CUEM, Milano, 2004, pp. 121-135 e 136-148; Lorena Giuranna e Adriano Accattino, *Il segno irraggiungibile. Martino Oberto (OM)*, Mimesis, Milano-Udine, 2012.
4. Giorgio Zanchetti (a cura di), *Emorragia dell'io. L'esperimento di poesia di Ugo Carrega*, cit., p. 79. Carrega distingue due tipi di maestri: "terreni" e "celesti". Tra i primi, oltre a Oberto, si ricorda anche Emilio Villa, mentre tra i secondi si annoverano i grandi artisti del Novecento, quali Ezra Pound, James Joyce, e.e. cummings, François Rabelais, Marcel Duchamp, Franz Kafka, Dino Campana e Camillo Sbarbaro. Lo stesso Carrega riconosce, inoltre, il fondamentale ruolo degli amici come: Corrado D'Ottavi, Paolo Barosso, Tomaso Kemeny, Sarenco, Marco Fraccaro, Vincenzo Ferrari, Paolo Della Grazia, Beppe Morra, Gianni Manzo e Roberto Ciaccio.
5. *Ana Eccetera*, nn. 1-10, 1958-1971. Si veda anche: Cecilia Scatturin, "AE: istruzioni per l'uso (guida a un prodotto di off kulchur) / AE: Gebrauchsanweisung (ein Führer zu einem Off Kulchur-Erzeugnis) / AE: Instructions for Use (Guide to an Off Kulchur Product)", in Andreas Hapkemeyer, Letizia Ragaglia, Nicoletta Boschiero e Duccio Dogheria (a cura di), *Intermedia. Archivio di Nuova Scrittura*, catalogo della mostra, Museion, Bolzano, 2020, pp. 203-218. Per quanto riguarda la rivista, il ruolo di Pound e l'opera *Rapporto tra il poeta e il suo lavoro*, si segnala, inoltre, il recente contributo: Irene Cimò, "Ana Eccetera", in *Online Encyclopedia of Literary Neo-Avant-Gardes*, 2025: https://www.oeln.net/ana-eccetera (ultimo accesso 29/7/2025).
6. Anna Bontempi, Martino Oberto e Gabriele Stocchi, *A proposito di Ezra Pound*, 1955: https://www.youtube.com/watch?v=oX2OYLVT68Q (ultimo accesso 14/4/2025).
7. Tradotto poi in italiano da Mary De Rachewiltz e pubblicato nel 1960 come *L'ideogramma cinese come mezzo di poesia. Una ars poetica* per i tipi di All'insegna del pesce d'oro di Vanni Scheiwiller in mille esemplari numerati.
8. Ernest Fenollosa, *L'ideogramma cinese come mezzo di poesia. Una ars poetica*, a cura di Ezra Pound, trad. it. Mary De Rachewiltz, prova di stampa, p. 12. Milano, Centro Apice, Fondo Vanni Scheiwiller.
9. Dal 1970 fino alla chiusura nel 1971, la rivista cambia ulteriormente titolo in *Ana Excetera*.
10. Riccardo Boglione e Georgina Torello, *Carrega Imprimavit. Incontri sul verbovisuale: Ugo Carrega* (2006), Produzione Gegen, 2015: https://www.youtube.com/watch?v=J9g1-n3RwPw&t=334s (ultimo accesso 15/4/2025).
11. Silvia Vesco, "L'estetica del vuoto: l'universo in un cerchio", in Silvia Rivadossi, Cecilia Franchini e Bonaventura Ruperti (a cura di), *L'estetica del vuoto. Vuoti, pieni, suoni, silenzi, presenze, assenze*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia, 2023, pp. 69 e 71.
12. OM, "Pittura analitica", *Ana Eccetera*, n. 1, 1959, p. 11. Scrive, riferendosi ai tre simboli geometrici: "sengai [sic] (maestro giapponese) esprime in questi segni la sua concezione dell'universo".
13. Ugo Carrega, *Riflessi della mente*, in proprio, Milano, s.d. [post 2009], pp. 2-3 (Mart, Archivio del '900, Carte Ugo Carrega, CCA.1.3.16).
14. Ugo Carrega, "Rapporto tra il poeta e il suo lavoro", *Analisi grafica del linguaggio* di *Ana Etcetera*, n. 6, 1965, pp. 1-25. La dedica recita: «a OM e α / i più civili».
15. *Ibidem.* Cfr. Giorgio Zanchetti (a cura di), *Emorragia dell'io. L'esperimento di poesia di Ugo Carrega*, cit., pp. 21-22 e Irene Cimò, "Ana Eccetera", cit.
16. "Scheda", *TOOL. Quaderni di scrittura simbiotica*, n. 1, 1965, p. 2. Il discorso viene portato avanti parallelamente anche su *Ana Etcetera*; a questo proposito, si veda anche: Ugo Carrega, "POIETICA. Appunti per un corso pratico di scrittura simbiotica", *Analisi grafica del linguaggio di Ana Etcetera*, n. 7, 1967, pp. 17-20 e "Dalla scrittura alla comunicazione simbiotica", *Analisi grafica del linguaggio di Ana Etcetera*, n. 8, 1969, pp. 25-27.

17. Ugo Carrega, *Riflessi della mente*, in proprio, Milano, s.d. [post 2009], p. 4.
18. *Ibidem*.
19. *Ivi*, p. 5.
20. Si legge: «io / cerco avidamente / : ciò che è fuori : / ma / il tempo della Scrittura / spinge la Riflessione / sull'autenticità del Segno».
21. Il titolo potrebbe essere anche un riferimento a *Il grande bianco*, romanzo scritto da Carrega tra il 1975 e il 1981, in cui il bianco non è altro che la pagina vuota che accoglie i segni dell'artista – cfr. Giorgio Zanchetti (a cura di), *Emorragia dell'Io. L'esperimento di poesia di Ugo Carrega*, cit., p. 70 –, risentendo forse a propria volta delle considerazioni che Yoshiaki Tono propone tra le pagine del primo numero di *Azimuth*: «l'artista cinese non ha mai negletto la plasticità, ma questa plasticità è il risultato dell'interpretazione drammatica del vuoto e dell'essere. Qui il bianco è un utero straordinariamente fecondo, dal quale nascono tutte le cose». Si veda Yoshiaki Tono, "Spazio vuoto e spazio pieno", *Azimuth*, n. 1, 1959, s.p.
22. Ugo Carrega, *Non uccidere il bianco. Haikai basilari (poesie orientali). Alla maniera egizia*, in proprio, Milano, s.d. (Mart, Archivio del '900, Carte Ugo Carrega, CCA.1.1.3.10).
23. Ugo Carrega, *La mente in tasca*, in proprio, Milano, 1998, p. 7 (Mart, Archivio del '900, Carte Ugo Carrega, CCA.1.3.5).
24. Ugo Carrega, *Tre variazioni sul tema "il caos è il miglior ordine"*, in proprio, Milano, 2002, p. 2 (Mart, Archivio del '900, Carte Ugo Carrega, CCA.1.3.7).
25. Riccardo Boglione e Georgina Torello, *Carrega Imprimavit*, cit.: https://www.youtube.com/watch?v=J9g1-n-3RwPw&t=334s (ultimo accesso 15/4/2025).
26. Ugo Carrega, *La mente in tasca*, in proprio, Milano, 1998, p. 15 (Mart, Archivio del '900, Carte Ugo Carrega, CCA.1.3.5).
27. *Ivi*, p. 17.
28. *Ivi*, p. 18.
29. Richard Wilhelm (a cura di), *I King* (1950), Astrolabio, Milano, 1995, p. 121.
30. Per maggiori informazioni circa gli spazi espositivi di Ugo Carrega, si rimanda a: Duccio Dogheria, "Un'euforia costante: gli artist-run spaces di Ugo Carrega attraverso le fonti d'archivio", *Piano b. Arti e culture visive*, vol. 5, n. 2, 2020, pp. 37-57.
31. La mostra si tiene tra l'11 e il 22 gennaio 1971. Si veda: *Takahashi Shohachiro: photopoems, bookpoems, environmental circuits*, invito, 1971.
32. La mostra si tiene dal 17 dicembre 1971 al 7 gennaio 1972. Si veda *Attività visuali: Gruppo Vou*, invito, 1971 (Mart, Archivio del '900, fondo Fraccaro-Carrega, Fra.-Car.3.5.1.61); cfr. Taylor Mignon (a cura di), *VOU. Visual Poetry, Tokyo, 1958-1987*, Isobar Press, Tokyo, 2022, p. 10. Composto da Tsukatani Akihiro, Kiyohara Etsushi, Okazaki Katsuhio, Kitasono Katué, Fukuda Kazuhiko, Ito Isao, Hano Yoshiro, Habese Yukio, Ito Motoyuki, Kida Tatsuya, Shimizu Toshihio, Tsuji Setsuko e Takahashi Shohachiro, il gruppo VOU, o VOU Club, viene fondato nel 1935 da Kitasono Katué. Durante gli anni di attività, il gruppo utilizza come mezzo espressivo l'omonima rivista, tramite la quale entra in contatto con diversi ambienti internazionali.
33. Si vedano il volume appena menzionato a cura di Taylor Mignon e John Solt, *Shredding the Tapestry of Meaning: The Poetry and Poetics of Kitasono Katué*, Harvard University Asia Center, Cambridge (MA)-London, 1999.
34. Kitasono Katué, "Poesia visuale", *Bollettino Tool*, n. 3, 17 ottobre 1970, p. 1. Per quanto riguarda il *Bollettino Tool*, si segnala inoltre che nel secondo numero della rivista, uscito l'anno precedente, è presente anche *Uomo*, lavoro di Carrega e Luciano Caruso: si tratta di un inserto di piccolo formato, composto da sette fogli di cartoncino giallo in cui i due artisti compiono esperimenti di scrittura mettendo in relazione calligrafia, dattilografia, ideogrammi e segni. La firma dei due artisti si presenta sottoforma di sigillo, composto da un cerchio al cui interno si trovano i cognomi Carrega e Caruso, mentre al centro campeggia l'ideogramma traducibile come "grande". Cfr. Ugo Carrega e Luciano Caruso, "Uomo", *Bollettino Tool*, n. 2, 17 giugno 1969, s.p.
35. Ugo Carrega, *Riflessi della mente*, in proprio, Milano, s.d. [post 2009], p. 6.
36. Ugo Carrega, *Pensieri Zen*, in proprio, Milano, 2002, s.p. (Mart, Archivio del '900, Carte Ugo Carrega, CCA.1.1.2.12). Nello stesso taccuino è appuntato anche «Il signifi ato del Koan non è nel Koan», che dà il titolo a questo articolo. Il *koān* è una breve frase – che può essere affermati a o interrogativa – utilizzata nella pratica meditativa zen. Paradossale e di difficil comprensione, è in realtà un mezzo per liberarsi dal pensiero logico-analitico a favore di un approccio più intuitivo sulla realtà che ci circonda. L'appunto di Carrega si riferisce proprio a questo aspetto. Cfr. *Koan*, Encyclopaedia Britannica, online: https://www.britannica.com/topic/koan (ultimo accesso 29/7/2025).

Malanggan e *Deiscrizione*: i libri d'artista di Mario Diacono e Claudio Parmiggiani tra ritualità, mito e memoria

ALESSANDRA ACOCELLA

Nei primi anni Settanta Mario Diacono e Claudio Parmiggiani realizzano due libri d'artista a tiratura limitata, intitolati *Malanggaan* (1972) e *Deiscrizione* (1973), all'interno dei quali vengono esibite e reinterpretate una serie di fonti appartenenti a culture extra-occidentali.[1] Stampati ciascuno in quindici esemplari, i libri-opera documentano e amplificano i contenuti sottesi ai due omonimi e più noti lavori messi in scena dagli autori rispettivamente presso la galleria Christian Stein di Torino il 13 marzo 1972 e L'Uomo e l'Arte di Milano il 6 dicembre di quello stesso anno. In entrambe le occasioni espositive, lo spazio era stato attivato dalla presenza di fittizi *tableaux vivants* e oggetti scenici dalla evidente carica rituale e simbolica, che soltanto uno sguardo ravvicinato alle edizioni a stampa — realizzate contestualmente alla creazione degli eventi ospitati a Torino e Milano — consente di interpretare più in profondità, svelando la complessa e stratificata spirale di riferimenti a cui rimandano in maniera più o meno cifrata.

Già a una prima osservazione appare evidente come entrambi i libri non siano stati concepiti con una mera finalità documentativa, ma assumano lo statuto di oggetti d'arte autonomi: veri e propri archivi-raccoglitori di tracce visive e testuali che attingono a un orizzonte culturale esteso tanto sul piano geografico quanto su quello temporale, spaziando da artefatti rituali dell'Oceania a memorie di antiche civiltà sumere ed egizie.

La presenza di questi elementi consente di rileggere e contestualizzare la coppia di lavori, ancora oggi poco indagati dagli studi,[2] sia alla luce degli interessi etnografico-antropologici coltivati in particolare da Diacono nel corso degli anni Sessanta, sia in relazione all'immaginario

geografico proiettato verso la ricerca di un *altrove* che caratterizza molti lavori coevi di Parmiggiani. In tal senso, a fini metodologici, è importante adottare un approccio filologico capace di restituire le opere alla loro rete di riferimenti concettuali, visivi e teorici, tenendo conto delle fonti allora accessibili agli autori, del loro orizzonte culturale condiviso, nonché delle esperienze, letture e visioni che potevano aver influenzato il processo poetico e creativo.

VIAGGI REALI E IMMAGINARI VERSO L'*ALTROVE*

Conosciutisi a Roma intorno alla metà degli anni Sessanta, Diacono e Parmiggiani danno presto avvio a una stretta e continuativa collaborazione, declinata in pratiche concettuali e verbovisive, con l'intento di esplorare i territori immaginifici e simbolici dove l'arte, il tempo e la storia si intrecciano e si contaminano reciprocamente.

Tra il 1971 e il 1977, il loro dialogo si materializza in una serie di cinque libri-opera realizzati a quattro mani sul tema «Dreams Religion Myths Art».[3] Questo ciclo di lavori, all'interno del quale s'inscrivono *Malanggan* e *Deiscrizione*, si profila come una sorta di preludio alla loro più nota impresa editoriale di *TAU/MA* (1976-1981), la rivista-contenitore curata dai due artisti e edita a Reggio Emilia dal collezionista Achille Maramotti. Con la serie di libri d'artista, *TAU/MA* condivide la coesistenza e relazione dialettica tra opere del presente e fonti visive o testuali provenienti da tempi e spazi lontani, articolate in unità autonome e interagenti all'interno delle scatole-contenitori. Queste fonti, assunte come archetipi della parola e dell'immagine, vengono accostate nei diversi numeri alle ricerche degli esponenti delle neoavanguardie italiane e internazionali, instaurando un dialogo di corrispondenze e risonanze che attraversa epoche e paradigmi espressivi.[4]

L'esigenza di risalire alle origini dell'arte e della cultura nel tentativo di rifondare un nuovo linguaggio era stata avvertita da Diacono sin dai primi anni Sessanta e presto condivisa nel vivace contesto romano con artisti e poeti come Emilio Villa. Formatosi come studioso e traduttore di lingue antiche e semitiche, Villa aveva maturato sin dagli anni Trenta un profondo interesse per le culture primitive e precristiane, sviluppato poi negli anni Cinquanta attorno alla rivista *Arti Visive* e riaffiorato all'inizio del decennio successivo dopo la visita nel 1961 alle grotte di Lascaux con Diacono e Gianni De Bernardi.[5] «La cultura da cui venivamo», ha ricordato Diacono,

> aveva raggiunto un livello di sfinimento, era incapace di generare un'intensità espressiva. Avvertivo la necessità di un linguaggio nuovo e Villa e Kounellis condividevano questa mia urgenza. Per trovare risposte Villa aveva anche cominciato a studiare le civiltà precristiane in cerca di nuovi archetipi. Io invece mi dirottai sulle arti tribali, con due viaggi per

me fondamentali nel 1962 in Africa Occidentale e nel 1968 tra le comunità Navajo e Hopi del New Mexico e dell'Arizona.[6]

L'esperienza del viaggio compiuto da Diacono — allora poco più che trentenne — tra la Nigeria e il Dahomey (attuale Benin) aveva trovato una immediata eco nel componimento verbovisuale *Fêt Ich Es* del 1962, pubblicato l'anno dopo sul primo numero di *EX*, la rivista d'avanguardia fondata a Roma con Villa e attiva fino al 1968.[7] Nel poema, il tentativo di dar voce a una dimensione "altra" — opposta sia alle convenzioni linguistiche tradizionali, sia alle formule stereotipate della comunicazione di massa — prende forma attraverso una costellazione di parole che sembrano richiamare i nomi di persone, oggetti e luoghi incontrati durante il soggiorno africano, intervallate ad altre espressioni verbali sospese tra percezione e allucinazione, come in una sorta di diario di viaggio al confine tra realtà e sogno. Una componente, quella onirica, anticipata già dal titolo del poema con il riferimento all'Es — e quindi alla parte più primitiva e istintiva della personalità — che si carica qui di reminiscenze surrealiste evocando realtà straordinarie provenienti dai territori dell'erotico, dell'esotico e dell'inconscio.[8]

Del viaggio africano resta inoltre traccia nella serie di fotografie in bianco e nero realizzate allora da Diacono e Vera Calvani in Nigeria, presso le città di Ife e Benin, e nel Dahomey, tra Dassa-Zoumé e il villaggio di Ganvié, e successivamente incluse nella riedizione a tiratura limitata del poema *Fêt Ich Es*, curata dall'autore nel 2012.[9] Si tratta di immagini che ritraggono, attraverso vedute frontali o dettagli ravvicinati, luoghi di culto, artefatti cerimoniali e feticci, e da cui emerge tutta la fascinazione dell'artista e poeta visivo per i riti e gli oggetti delle culture cosiddette primitive.

L'interesse di Diacono per l'alterità culturale era nato grazie a una pluralità di stimoli che spaziavano da suggestioni colte e letterarie a recenti eventi politici.[10] Da un lato, l'eco dei processi di decolonizzazione che avevano segnato il 1960, passato alla storia come l'"anno dell'Africa", quando diciassette Stati — tra cui Dahomey e Nigeria — conquistarono l'indipendenza, ridefinendo in profondità gli equilibri geopolitici e culturali del continente.[11] Dall'altro, la lettura di opere pubblicate nella "collana viola" di Einaudi, la *Collezione di studi religiosi, etnologici e psicologici* fondata nel 1948 da Cesare Pavese ed Ernesto de Martino che contribuì notevolmente a diffondere in Italia la conoscenza dell'antropologia e dell'etnografia grazie a un'originale selezione e proposta di titoli dal respiro europeo.[12] Per l'artista e poeta visivo determinanti erano stati, in particolare, gli stimoli provenienti dalla lettura di *Storia della civiltà africana* (1950) di Leo Frobenius, così come da altri volumi della collana dedicati ai riti e ai miti delle popolazioni indigene come *Miti e misteri* (1950) di Karoly Kerenyi, *Le origini dei poteri magici* (1951) di Emile Durkheim e *Gli aborigeni australiani* (1956) di Adolphus Peter Elkin (libri in parte ancora oggi presenti nella sua casa-studio).[13] Queste letture, più che semplici fonti di conoscenza, fornirono a Diacono un modello alternativo di pensiero, in cui il mito e la ritualità assumevano valore di strutture originarie dell'esperienza umana e dell'arte. L'interesse per le culture extra-europee

nasceva dunque come esigenza di confronto con altri sistemi simbolici e intrepretativi, capaci di mettere in crisi la razionalità occidentale e di restituire all'immagine una funzione conoscitiva e sacrale.

Questo interesse si sarebbe rafforzato durante il successivo viaggio in New Messico e in Arizona, compiuto tra il luglio e l'agosto 1968 quando Diacono aveva già lasciato Roma per insegnare a Berkley. L'esperienza vissuta dall'artista presso i villaggi Hopi Pueblo per assistere alla "danza del serpente" — la cerimonia rituale praticata durante l'estate per invocare la pioggia sull'arida terra dell'Arizona, in cui l'animale, simbolo del fulmine, veniva incarnato dai danzatori — è stata da lui annotata giorno per giorno all'interno di un quaderno. Composto da dettagliate descrizioni di scene, oggetti e coreografie cerimoniali, e arricchito visivamente da disegni che rafforzano la dimensione del "resoconto etnografico", il taccuino sarà pubblicato pressocché fedelmente soltanto nel 2010 in forma di libro a tiratura limitata,[14] restituendo una preziosa traccia memoriale di un'esperienza con ogni probabilità determinante — come vedremo — per la genesi dei lavori frutto della collaborazione ideativa tra i due artisti.

Parallelamente agli interessi di Diacono, anche Parmiggiani sviluppa una particolare sensibilità per il tema del viaggio verso l'*altrove*, che declina secondo differenti modalità di ricerca caratterizzate da un'impronta più marcatamente evocativa e immaginifica. Quest'orizzonte d'indagine si materializza, nel corso degli anni Sessanta, in una serie di opere e libri d'artista animati dall'intento di condensare quel "sentimento geografico" dell'infinitamente grande, richiamato dalla presenza di mappamondi, atlanti e carte, entro gli spazi piccoli e misurabili di una scatola, di un barattolo di vetro o di una pagina.

Nel lungo dialogo intessuto nel 1985 con Arturo Schwarz, è lo stesso Parmiggiani a sottolineare a più riprese l'importanza assunta nel suo lavoro dalla dimensione conoscitiva del viaggio,[15] con riferimenti diretti a paesi extraeuropei da lui visitati a partire dal 1967-1969, come la Libia o l'Egitto: «volevo vedere quello che conoscevo di meno»,[16] dichiarerà. Un desiderio di scoperta, tanto vasto quanto difficile da soddisfare nella sua interezza, che affiora nelle numerose opere d'ispirazione geografica concepite in quegli anni, come rimarcato in un altro significativo passaggio dell'intervista: «Il mondo era pensato unicamente come un oggetto da pensare e da misurare, la sola immagine con la quale confrontarsi nel lavoro e nello stesso tempo un limite, un peso da cui liberarsi. Tutta l'ironia che era voluta in questi lavori era il sentire inaccettabile qualsiasi riflessione che non avesse una esemplificazione totalizzante».[17]

Questa sensibilità verso uno spazio che si espande nell'immaginario, condivisa allora da altri protagonisti delle neoavanguardie italiane e internazionali,[18] prende forma nella produzione dell'artista emiliano in una serie di lavori dal tono fantastico e surreale, come *Deserto* (1964), un mappamondo diviso a metà per accogliere un paio di scarpe con tracce di colore, *Pellemondo* (1968), una sfera ricoperta di pelle di vitello le cui macchie sembrano evocare le forme astratte di terre fantastiche e lontane, o

ancora nelle immagini dei globi in plastica sgonfiati e accartocciati della fine degli anni Sessanta, fotografati da Luigi Ghirri e pubblicati per le edizioni Scheiwiller all'interno del libro d'artista *Atlante* (1970), con poesie di Nanni Balestrini ed Emilio Villa.[19] Il tema di una cartografia insieme intima, ironica e immaginaria, che rielabora creativamente i criteri di rappresentazione del mondo fisico, è presente inoltre in *Collezione* (1966), riproposta nel 1972 per le edizioni Pari&Dispari di Reggio Emilia: una piccola scatola in legno e vetro per collezione di farfalle che accoglie al suo interno una serigrafia ritraente sagome di continenti e nazioni trafitte da spille, le cui etichette riportano date e nomi di territori extraeuropei realmente percorsi o soltanto immaginati, da Luxor in Egitto alle Salinas Grandes in Argentina, da Veracruz in Messico a Huè in Vietnam.[20]

DAI QUADRI-SPETTACOLO AI LIBRI D'ARTISTA

La riattivazione e rimessa in circolo, nei primi anni Settanta, di alcuni lavori realizzati da Parmiggiani nel decennio precedente e originati da questa sua attrazione per l'iconografia geografica trova un'ulteriore conferma nell'esposizione *Mutazione* svoltasi nel maggio 1972 presso la galleria Christian Stein di Torino. Una personale in cui vengono presentate al pubblico le *5 carte zoogeografiche*: grandi stampe fotografiche in bianco e nero su tela concepite a partire dal 1968, ognuna delle quali ritraente una mucca le cui macchie scure al centro del manto presentano la forma di un continente o paese, dall'Europa all'Africa, dalle Americhe all'Australia e all'Oceania.[21]

Nella stessa galleria, pochi mesi prima, l'artista aveva inaugurato, insieme a Diacono, *Malanggan*: mostra-evento in cui la ricerca e tensione verso luoghi altri, da proiettare in geografie e tempi lontani, era stata per la prima volta veicolata dai due autori attraverso la presenza diretta e vitale di una figura umana, connessa a una specifica volontà di costruzione dell'immagine e calata in una dimensione dagli evidenti connotati rituali. Per l'occasione, lo spazio espositivo era stato attivato dall'immagine immobile e silenziosa di un "modello" — il poeta modenese Adriano Malavasi — con indosso un singolare abito di foglie che ne ricopriva interamente il busto e il volto, e da una grande stampa fotografica di un albero di magnolia affissa alla parete. A questa messa in scena i due autori assegnano un titolo, *Malanggan*, tanto enigmatico quanto riconducibile a un contesto culturale "straniero".

In una lettera inviata a Christian Stein nelle fasi di gestazione dell'evento, Parmiggiani chiarisce con queste parole il riferimento sotteso alla titolazione dell'opera:

MALANGGAN [...] è il nome con cui nella Nuova Irlanda vengono designati tutti i tipi di sculture che sono in relazione con i riti ciclici denominati appunto MALANGGAN. Il lavoro che presenterò non è uno spettacolo, ma un'opera composta da una grande riproduzione di un albero

di magnolia e da una figura viva immobile nell'ambiente della galleria coperta di foglie di magnolia — una ulteriore delocazione — dal tronco dell'albero al tronco umano questo è lo spostamento delle foglie a costruire l'uomo albero. La scena rimarrà fissa per un paio d'ore, dopodiché il tutto sarà fotografato per ricavarne un grande quadro, da esporre successivamente come continuazione del lavoro.[22]

La ricercata fissità del modello e dell'intera scena, e quindi la volontà di caratterizzare l'intera rappresentazione non in termini spettacolari o performativi bensì pittorico-visivi, trova un ideale punto di contatto con il *Motivo africano* presentato da Jannis Kounellis — artista molto vicino, in quegli anni, a Diacono — nel dicembre 1970 presso la galleria L'Attico di Roma. Un *tableau vivant* in cui il corpo di una donna nuda in avanzato stato di gravidanza, con il volto coperto da un drappo nero e il ventre percorso da quattro mosconi, viene offerto frontalmente allo sguardo del pubblico come una sorta di idolo tribale, veicolando una potente metafora del binomio vita-morte alla base di ogni esistenza.[23]

Se nell'opera di Kounellis le suggestioni "neoprimitiviste" non sembrano rimandare a una fonte definita, ma piuttosto a un vagheggiato archetipo primordiale, nel lavoro di Parmiggiani e Diacono emerge invece il riferimento a uno specifico manufatto rituale legato all'arte *malanggan* della Nuova Irlanda (isola dell'Arcipelago Bismark, che sarà compresa dal 1975 nello Stato della Papua Nuova Guinea).

È ciò che gli stessi autori svelano in uno dei bifolii che compongono l'omonimo libro d'artista [fig. 1], dove una fotografia realizzata da



1.
Malanggann. Delocazione realizzata da Claudio Parmiggiani e Mario Diacono Galleria Christian Stein Torino 13-3-1972, edizione stampata dalla tipografia erraguti di Modena nel giugno 1972, 15 esemplari di cui 5 numerati da A a E per gli autori e 10 numerati da 1 a 10. Esemplare n. 9 conservato presso Collezione Maramotti. Courtesy Collezione Maramotti e Archivio Claudio Parmiggiani. Foto Carlo Vannini.

Paolo Mussat Sartor, che ritrae frontalmente l'attore-performer alla galleria Stein con indosso il costume di foglie di magnolia, viene accostata all'immagine di un tronco rivestito da foglie. Si tratta di un manufatto appartenente, come dichiara il "colophon" del volume, alle collezioni del Museum für Völkerkunde di Basilea visitate da Diacono in quegli anni.[24] «D'accordo sull'uso della foto del museo così com'è e incassata per un album di memorie o come un'incisione», scrive al riguardo Parmiggiani in una lettera inviata a Diacono nell'aprile 1972, sottolineando così la valenza di traccia memoriale assunta all'interno dell'opera da questo elemento iconografico, e quindi il processo di citazione, sostituzione e rielaborazione scenica messo in atto dai due artisti.

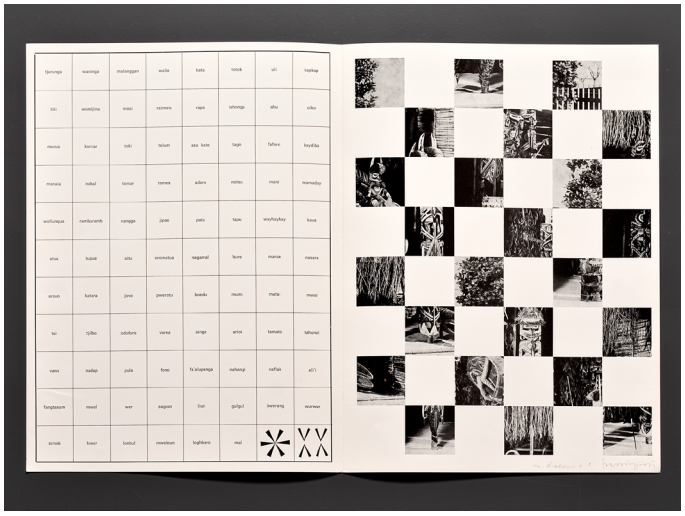
Grazie alla collaborazione dei responsabili delle collezioni oceaniche del museo di Basilea, è stato possibile risalire alla provenienza di questo artefatto tribale, appartenente a un insieme più ampio, ossia a una *malanggan house* [fig. 2]: una casa di culto delimitata da palizzate di bambù e graticci — dalle dimensioni di circa 2 metri in altezza e cinque in lunghezza — acquisita dallo studioso ed etnografo Alfred Bühler durante il viaggio compiuto tra il 1931-1932, per conto dell'istituzione svizzera, in Nuova Irlanda.[25]



2.
Malanggan house, esposizione permanente *Oceania*, Basilea (allestimento non più esistente).
© Museum der Kulturen Basel, Vb 10550-10563, Vb 10566; photograph by Peter Horner, 1978.

Il rimando al contesto rituale e cerimoniale più ampio viene evocato dai due artisti nel secondo e ultimo bifolio che compone il libro-opera, dove l'immagine virata in bianco e nero della *malanggan house* di Basilea viene scomposta in forma di scacchiera e affiancata a una tavola

verbo-visiva di Diacono [fig. 3]. Seguendo uno schema estetico-costruttivo di chiara matrice concettuale, l'autore inserisce all'interno di una griglia rigorosa e minimale ottantasei lemmi riferibili a culture primitive, connettendoli — come già praticato in *Fêt Ich Es* — nella ricerca di linguaggio archetipico in cui il significato non è più generato dalla linearità sintattica, ma dall'energia evocativa della parola slegata e riaggregata secondo logiche inaspettate e inusuali.



3.
Malanggann. Delocazione realizzata da Claudio Parmiggiani e Mario Diacono Galleria Christian Stein Torino 13-3-1972, edizione stampata dalla tipografia erraguti di Modena nel giugno 1972, 15 esemplari di cui 5 numerati da A a E per gli autori e 10 numerati da 1 a 10. Esemplare n. 9 conservato presso Collezione Maramotti. Courtesy Collezione Maramotti e Archivio Claudio Parmiggiani. Foto Carlo Vannini.

Guardando al contesto editoriale italiano, appare interessante evidenziare come l'immagine della *malanggan house* di Basilea venga inclusa all'interno del volume sull'arte oceanica pubblicato nel 1961 in Italia per i tipi del Saggiatore, con contributi dello stesso Bühler.[26] Nella didascalia che correda la riproduzione, questi ambienti rituali vengono descritti nei termini di case erette durante le cerimonie religiose in onore dei morti del villaggio, arricchite all'interno da una serie di sculture che rappresentavano scene mitiche, antenati, uccelli e pesci totem: una vera e propria rievocazione in forma plastica, quindi, di vicende storiche e mitologiche. Nell'apparato testuale del volume viene fatto inoltre esplicito riferimento al ceppo interamente decorato da foglie posto al centro della composizione, e al suo ruolo di elemento di appoggio sul quale venivano deposte le conchiglie-moneta offerte come compenso agli scultori.

Questa funzione specifica risulta tuttavia estranea agli interessi dei due autori e, di conseguenza, al contesto ideativo di *Malanggan*. È più

plausibile che a risultare determinante sia stata la natura stessa dell'oggetto rituale, la cui conformazione sembra per altro riecheggiare, in versione ridotta, l'altare composto da un «grande fascio denso e stretto di canne di granturco ed erbe alte» che Diacono descrive e ritrae nel suo quaderno sui rituali Hopi.[27]

Le annotazioni, comprese quelle di carattere visivo, lasciano intendere che l'esperienza dei cerimoniali a cui assistette Diacono nel New Mexico possa aver rappresentato un riferimento iniziale per la riflessione condivisa con Parmiggiani e da cui prese forma *Malanggan*.[28] In questa prospettiva, la volontà di conferire allo spazio espositivo una dimensione rituale appare strettamente connessa alle modalità con cui Parmiggiani e Diacono pensarono la relazione tra ambiente, opera e osservatore, come testimonia la loro corrispondenza durante le fasi di progettazione della mostra alla galleria Christian Stein. «Restano alcuni problemi — scrive Parmiggiani nel gennaio 1972 — come, ad esempio, la divisione tra opera e pubblico. Cioè penso che la ieraticità della figura risulti ancor più nella misura in cui esiste un minimo di distacco tra oggetto e osservatore. La mescolanza delle due cose a mio avviso avrebbe solo la capacità di impoverire ogni tensione poetica dell'opera».[29] L'artista mette così in luce il rischio che la vicinanza tra la figura enigmatica e silenziosa e gli spettatori possa indebolire la forza evocativa dell'intervento, sottolineando l'esigenza di una separazione — sia fisica che simbolica — indispensabile a preservare la frontalità dell'uomo-albero come fulcro della scena.

Riletto in questo contesto, l'oggetto d'arte *malanggann* assurge a motivo ispiratore di una rappresentazione concepita come spazio metaforico e rituale di un'avvenuta trasformazione; un'immagine di cui Parmiggiani e Diacono riattivano la memoria, animandola e antropomorfizzandola, dando vita a un «quadro/spettacolo»[30] in cui l'essere umano si trasfigura in un'entità mitica e quasi divina, chiamata a incarnare un'idea panica di circolarità e di compenetrazione tra forze naturali e umane.

Gli artisti mettono dunque in atto un processo di «delocazione», termine da loro stessi impiegato per la prima volta nell'omonimo libro -opera del 1971 per definire quel cortocircuito creativo innescato dallo spostamento di uno o più elementi iconografici in uno spazio diverso da quello originario o tradizionale.[31] In un contributo dedicato in quegli anni da Daniela Palazzoli alla ricerca di Parmiggiani, la critica milanese coglie puntualmente il legame tra *Malanggan* e il concetto di «delocazione» su cui si stavano interrogando allora i due autori (e che diverrà poi centrale per l'intera ricerca dell'artista emiliano):

> La delocazione [...] è un raffinato congegno critico, che fonda una propria ipotesi di esistenza non separata, attraverso l'assunzione di modelli culturali che fungono da polo interagente della verifica critica della delocazione. In *Malanggan*, l'incarnazione dell'albero-uomo in uomo-albero induceva un'ipotesi di circolarità delle forze naturali che, in un'altra cultura, aveva già trovato espressione e piena comprensione nel contesto sociale. Si tratta dunque, per Parmiggiani di opporre alle culture della

separazione le culture dell'interazione, rendendole visibili e leggibili in un contesto attuale.[32]

Nonostante *Malanggan* non abbia ricevuto all'epoca una particolare risonanza critica — salvo rare eccezioni, come il citato contributo di Palazzoli — è significativo che le suggestioni generate da questa creazione abbiano trovato un'immediata eco in produzioni artistiche coeve, come dimostra l'intervento dedicato da Vincenzo Agnetti all'amico Claudio Parmiggiani, pubblicato nell'ottobre del 1972 sulla rivista d'arte d'avanguardia *Prospects*.[33] Si tratta di un breve componimento che prende forma a partire da riferimenti espliciti all'iconografia metamorfica di *Malanggan* (opera di cui viene offerta, nella medesima pagina del periodico, una riproduzione fotografica), e che si configura come un dispositivo testuale strutturato in forma di istruzioni per un immaginario *Progetto panteistico*:

A) Arrampicarsi su un albero
B) Aspettare
C) Aspettare
D) Aspettare
E) Aspettare
F) Aspettare
G) Aspettare
H) Aspettare
I) Aspettare che crescano foglie dalla propria pelle.[34]

La diretta continuità di *Malanggan* con il successivo quadro-spettacolo e omonimo libro d'artista *Deiscrizione* [fig. 4], che recupera e rilancia suggestioni provenienti da culture extra-occidentali, è testimoniata dalle parole dello stesso Parmiggiani, che il 24 aprile 1972, a circa un mese di distanza dalla realizzazione della mostra alla galleria Christian Stein, scrive a Diacono: «Mario carissimo, / ricominciamo la nostra collaborazione postale proponendoti di collaborare nuovamente alla terza opera comune. / Ti mando due fotocopie tratte da "Gli Assiri" veramente eccezionali anche [per] il rapporto esistente col malanggan [...] mi piacerebbe molto utilizzare questo materiale per ricavarne un nuovo quadro/spettacolo». E aggiunge, condividendo le suggestioni provenienti da questa lettura: «Pensavo, guardando i cilindri di Gudea, al tuo libro per Exempla, e alla possibilità di usare i segni del libro come ad esempio nel bozzetto che ti allego. [...] Il tatuaggio che ne risulta di questi cilindri con iscrizioni mi affascinano moltissimo e vorrei proprio che si riuscisse a ideare un nuovo lavoro. Dimmi cosa te ne pare, e se ti va. Se il materiale ti stimola come succede a me e soprattutto se vedi ulteriori sviluppi».[35]

Il libro *Gli Assiri*, a cui fa esplicito riferimento Parmiggiani, corrisponde alla monografia dell'archeologo francese André Parrot (pubblicata in Italia nel 1961 e ristampata negli anni successivi in diverse edizioni),[36] in cui vengono documentati con riproduzioni fotografiche e un ampio apparato descrittivo i *Cilindri di Gudea* che avevano stimolato l'immaginazione dell'artista emiliano: reperti archeologici in argilla risalenti



4.
Deiscrizione realizzata da Claudio Parmiggiani e Mario Diacono in Milano Galleria L'Uomo e l'Arte 6.12.1972, edizione stampata nell'aprile 1973, 15 esemplari di cui 5 numerati da A a E per gli autori e 10 numerati da 1 a 10. Esemplare n. 9 conservato presso Collezione Maramotti. Courtesy Collezione Maramotti e Archivio Claudio Parmiggiani. Foto Carlo Vannini.

al XII secolo a.C., completamente ricoperti da iscrizioni cuneiformi, che narrano il mito sumero legato alla costruzione di un antico tempio.[37]

La dimensione culturale e rituale della scrittura che fa da sfondo a questa fonte d'ispirazione, trova nella mente di Parmiggiani possibili associazioni — come lui stesso esplicita nella citata lettera — con i grandi segni astratti e calligrafici delineati da Mario Diacono nel libro d'artista per le edizioni *Exempla* di Maurizio Nannucci,[38] arricchendosi al tempo stesso di richiami alla pratica del tatuaggio. È ciò che confermano nuovamente gli scambi epistolari tra i due autori, in particolare la significativa presenza di un foglio sciolto sul quale è riprodotta un'illustrazione raffigurante due aborigeni con il corpo tatuato, tratta da un'edizione illustrata del romanzo *Le Tigri di Mompracem* di Emilio Salgari.[39]

All'azione del decorare la pelle con segni e figure si ricollega un'ulteriore fonte d'ispirazione recentemente rievocata da Diacono, ossia il film giapponese *Kwaidan* diretto nel 1964 da Masaki Kobayashi, in particolare la scena in cui un prete buddista ricopre l'intero corpo di un uomo con segni ideogrammatici per proteggerlo da un assalto demoniaco, caricando così la scrittura di una forte valenza rituale e religiosa, quale forma di esorcismo contro l'intervento diabolico.[40]

Attraverso la condivisione di questi rimandi a culture "straniere", distanti tra loro ma fusi all'interno della dimensione poetica e immaginifica dei due artisti, prende forma così l'idea della loro nuova mostra-evento realizzata alla galleria L'Uomo e l'Arte di Milano il 6 dicembre 1972. Il contesto espositivo non appare, alla luce di questi interessi condivisi,

privo di rilievo, poiché la galleria milanese, fondata nel 1969 dall'industriale e collezionista Franco Ignazio Castelli, già dai primissimi anni Settanta aveva iniziato a intrecciare l'attenzione dedicata alle arti contemporanee occidentali con un'inedita attività espositiva ed editoriale coscientemente rivolta alle produzioni extraeuropee.[41]

È con ogni probabilità Vincenzo Agnetti, assiduo collaboratore e frequentatore de L'Uomo e l'Arte, a facilitare i contatti con Parmiggiani e Diacono e a introdurli nella programmazione espositiva della galleria. Già sollecitato dalla visione di *Malanggan*, l'artista milanese partecipa alla serata del 6 dicembre 1972 condividendo con i due amici e compagni di strada gli spazi della sala settecentesca di via Brera, in occasione della messa in scena della loro *Deiscrizione*. Per l'occasione, Agnetti espone su una parete di fronte all'ingresso un quadro-aforisma recante una frase icastica quanto enigmatica: «così è scritto e così non sarà fatto».[42] Al centro della stanza, Parmiggiani e Diacono dialogano con questa asserzione attraverso la rappresentazione di un giovane uomo seduto a gambe incrociate su un basamento minimale: il viso e il corpo della figura appaiono interamente coperti di ideogrammi, simboli alchemici e antichi alfabeti, mentre la tavola appoggiata sulle sue ginocchia resta vuota, intatta, come a suggerire uno scambio di ruoli nella scena.

All'interno dell'omonimo libro d'artista stampato nell'aprile 1973, i segni alchemici e astronomici che ricoprono l'intero corpo dell'attore-performer sono significativamente richiamati dalla presenza di una tavola visuale in cui i due autori riportano una pagina riconducibile a quel serbatoio di conoscenze trasmesse dal cinquecentesco *Almanacco perpetuo* di Rutilio Benincasa cosentino, antico codice in cui osservazioni scientifiche, soprattutto astronomiche e meteorologiche, si alternano a previsioni ottenute con calcoli di carattere magico e cabalistico.

Un ulteriore tavola inserita all'interno della scatola-contenitore consente di ricomporre e concludere il rebus di riferimenti e citazioni di questo lavoro, mostrando un'immagine fotografica che ritrae frontalmente lo *Scriba seduto*, uno dei più importanti esempi di arte egizia dell'Antico Regno, anch'esso conservato come i *Cilindri di Gudea* nelle collezioni del Louvre. Ma se nello scriba egiziano la figura umana e l'oggetto della sua azione — ossia il testo sul papiro appoggiato alla sua ginocchia — rimangono due entità separate sia pur interagenti, in *Deiscrizione* la scrittura viene proiettata sull'intero corpo dello scrittore. Il supporto su cui egli poggia le mani e verso cui rivolge lo sguardo in un atteggiamento di forte raccoglimento e concentrazione appare invece bianco, privo di segni, e affiancato sulla piattaforma-piedistallo a due tavole nere,[43] come a rappresentare — attraverso questa coppia di opposti — l'idea di vuoto e del silenzio, luogo di ogni possibile scrittura e visione.

Nella loro duplice natura di evento e libro, *Malanggan* e *Deiscrizione* emergono — in conclusione — come momenti centrali della collaborazione tra Mario Diacono e Claudio Parmiggiani, non solo per la ricchezza di rimandi culturali che li attraversano, ma anche per l'originalità dei

dispositivi estetici messi in atto. In entrambi i casi, il quadro-spettacolo e il libro d'artista si configurano come due poli complementari di un medesimo processo creativo: il primo attiva lo spazio attraverso immagini viventi e simboliche, il secondo ne custodisce e al tempo stesso trasfigura la memoria, trasformandola in un oggetto autonomo capace di prolungare e rielaborare l'esperienza.

Il concetto di «delocazione» costituisce l'asse portante di questi lavori, inteso come spostamento e re-inscrizione di segni, oggetti e modelli culturali in un contesto diverso, dove essi acquisiscono nuove risonanze. Si tratta di un procedimento che, nei casi presi in esame, oltrepassa i confini culturali e temporali, generando una nuova ritualità capace di trasformare fonti lontane in immagini ibride, aperte e polisemiche: ciò che, per dirla con le parole di Tommaso Trini, è insieme «archeologico e futuribile, dimenticato e poi riattualizzato».[44]

Tuttavia, proprio questa tensione verso l'*altrove* solleva questioni che oggi si impongono con forza rinnovata: la fascinazione per i miti e i riti di culture "altre" si colloca infatti in una zona in bilico tra dialogo interculturale e rischio di appropriazione. È opportuno precisare però come all'inizio degli anni Settanta la riflessione critica su questi temi non era ancora pienamente sviluppata: le scelte di Diacono e Parmiggiani vanno quindi lette come parte di un percorso poetico e immaginativo che, in sintonia con le creazioni di altri protagonisti delle neoavanguardie nazionali e internazionali, mirava a rigenerare i linguaggi dell'arte in un momento di ricerca e di crisi delle forme esistenti. In questa prospettiva, l'interesse dei due artisti per culture extra-europee e antiche può essere interpretato come un tentativo di ridefinire le radici dell'immaginazione occidentale. Il mito, il rito e la scrittura arcaica diventano strumenti di interrogazione del presente, in grado di proporre una visione dell'arte come esperienza conoscitiva e non semplicemente estetica, dove l'opera si configura come luogo di riattivazione simbolica e antropologica della memoria collettiva.

Originali nell'ibridare la pratica del *tableau vivant* con il libro d'artista, *Malanggan* e *Deiscrizione* posso essere riletti, dunque, come veri e propri laboratori critici nei quali si condensano questioni tuttora attuali: il rapporto tra citazione e creazione, tra memoria e reinvenzione, tra documento e mito. È in questa ambivalenza — in cui si fondono testimonianza e invenzione, ritualità e concettualismo — che risiede l'efficacia delle opere, capaci di interrogare il ruolo dell'arte nella costruzione di un immaginario condiviso e di tessere connessioni inattese tra culture, tempi e linguaggi.

NOTE

1. Ho avuto la possibilità di consultare le edizioni dei due libri d'artista e alcuni materiali documentari dell'archivio di Mario Diacono presso la Collezione Maramotti di Reggio Emilia. Ringrazio tutto lo staff della Collezione, in particolare Fosca Ugoletti, per la preziosa disponibilità e collaborazione a questa ricerca. Un particolare ringraziamento va inoltre a Mario Diacono, per i momenti di scambio e confronto che si sono rivelati fondamentali per ricostruire alcuni determinanti aspetti legati allo sguardo da lui rivolto sin dai primi anni di attività alle arti e culture "straniere".
2. Una prima disamina di questi lavori è rintracciabile in Elena Salza, *Mario Diacono tra avanguardia e nuova iconografia. Italia-Stati Uniti 1960-1974*, tesi di dottorato, XXXI ciclo, supervisore prof.ssa Francesca Castellani, Università Ca' Foscari Venezia, pp. 201-204, accessibile online in: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindm aj/https://iris.unive.it/retrieve/03b66b02-3c8f-4629-bb2c-b49826a86fd8/956230-1208076.pdf (ultimo accesso 18/8/2025). Segnalo inoltre le due brevi puntate della serie "Library Insights" dedicate dalla Collezione Maramotti ai due libri d'artista oggetto di studio: https://www.youtube.com/watch?v=Le1q0oaZvkM; https://www.youtube.com/watch?v=1PFDX9sG0nM (ultimo accesso 18/8/2025).
3. Il nome del ciclo viene esplicitato per la prima volta nel quarto e penultimo libro a quattro mani, *Daphnephoria* (1974), all'interno di un foglio sciolto dove viene elencato il titolo, la città e l'anno delle mostre connesse a questi lavori, ossia: *Delocazione* (Modena 1970), *Malanggan* (Torino 1972), *Deiscrizione* (Milano 1972) e *Daphnephoria* (Brescia 1974). A questi si aggiunge il libro *Annunciazione* (1977), correlato all'esposizione svoltasi nel 1975 a Brescia. Le copie consultate presso la Collezione Maramotti sono rispettivamente le n. 1, 9, 9, 10, L.
4. Per approfondimenti su *TAU/MA* si rimanda a Elena Salza, "TAU/MA o Della Meraviglia", *L'Uomo Nero*, n. 7-8, 2011, pp. 183-203.
5. Per approfondimenti si rimanda a: Aldo Tagliaferri, *Il clandestino. Vita e opere di Emilio Villa*, Mimesis, Milano, 2016 (ed. or. Derive Approdi, Roma, 2004); Emilio Villa, *L'arte dell'uomo primordiale*, Abscondita, Milano, 2005; Davide Colombo, "Emilio Villa: lettura fonetica delle Superfici di Capogrossi", *L'Uomo Nero*, n. 3, settembre 2005, pp. 323-347 (ora accessibile online in *L'Uomo Nero*, n. 19-20, dicembre 2022, pp. 107-139); Davide Colombo, *"Arti visive", una rivista "tra": astrattismi, interdisciplinarità, internazionalismo*, tesi di dottorato, XXII ciclo, tutor prof. Antonello Negri, Università degli Studi di Milano.
6. Giuseppe Frangi, "Dialogo con Mario Diacono. L'avventura intellettuale di combinare poesia e arte", *Domani*, 15 agosto 2021.
7. Mario Diacono, "Fêt Ich Es", *EX*, n. 1, giugno 1963, p. n.n.
8. Sul legame tra surrealismo ed etnografia, si veda tra le varie pubblicazioni: James Cliffo d, *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Bollati Boringhieri, Torino, 1993 (ed. or. *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Harvard University Press, Cambridge-London, 1988); Louise Tythacott, *Surrealism and the Exotic*, Routledge, London, 2003; Wendy A. Grossman, *Man Ray, Afrincan Art and the Modernist Lens*, International Arts & Artists, Washington D.C., 2009; Joyce Suechun Cheng, *The Persistence of Mask. Surrealism and the Ethnography of the Subject*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2025.
9. Mario Diacono, *Fêt Ish Es 1962*, edizione di sette copie numerate e firma e, Edizioni Eos Libri d'Artista, Roma, 2012, Archivio Luciano Caruso, Firenze (la copia consultata è il modello a stampa).
10. Mario Diacono in conversazione con l'autrice, 7 gennaio 2025. Ringrazio Michele Maria Caruso per aver agevolato e condiviso questo momento di confronto e scambio con l'artista.
11. In quegli anni il tema delle lotte di liberazione e dei processi di decolonizzazione era al centro degli interessi e delle ricerche di diversi esponenti della sperimentazione verbo-visiva come messo in evidenza, soprattutto in relazione agli artisti del Gruppo 70, in Francesca Gallo, "Temi e vicende della decolonizzazione nelle ricerche

verbovisive italiane", *From the European South*, n. 6, 2020, pp. 23-41.

12. Per approfondimenti sulla collana einaudiana si veda Cesare Pavese e Ernesto De Martino, *La collana viola. Lettere 1945-1950* (1991), Bollati Boringhieri, Torino, 2022.

13. «Il libro più importante in relazione al mio viaggio in Africa è stato certamente quello di Leo Frobenius, *Storia della civiltà africana*. In riferimento ai miei interessi più in generale, ricordo quelli di Propp sui racconti di fate, di Volhard sul cannibalismo e *Il ramo d'oro* di Frazer. Diversi altri li ho ancora qui a Brookline, ma letti sparsamente, come quelli di Kerenyi, *Miti e misteri*, di Durkheim sui poteri magici, di Elkin sugli aborigeni australiani»: da una e-mail inviatami da Diacono il 13 gennaio 2025.

14. Mario Diacono, *The Snake Dance of 1968*, edizione di 99 numerate e 5 copie fuori tiratura, Edizioni Eos, Roma 2010, Archivio Luciano Caruso, Firenze (l'esemplare consultato è il n. 5). Interrogato sull'eventuale infl enza del testo *A Lecture on Serpent Ritual* di Aby Warburg (pubblicato postumo nel 1939), Diacono ha precisato di esserne venuto a conoscenza soltanto molti anni dopo il suo viaggio in New Mexico e Arizona. Più plausibile appare invece l'eco suscitata dai riti ai quali aveva assistito André Breton durante il viaggio compiuto tra New Messico e Arizona nel 1945, come suggerisce una nota conclusiva del diario di Diacono, che riporta una citazione tratta dall'*Ode à Charles Fourier* del poeta francese: «dans la "kiva" hopi la chambre souterraine et sacrée ce 22 août 1945 à Mishongnovi à l'heure où les serpents d'un noeud ultime marquent qu'il sont prêts à opérer leur conjonctions avec la bouche humaine». Mario Diacono, *The Snake Dance of 1968*, cit., p. 23.

15. Claudio Parmiggiani e Arturo Schwarz, "Dialogo", in Arturo Schwarz (a cura di), *Claudio Parmiggiani* (catalogo della mostra, Reggio Emilia, Comune di Reggio Emilia – Sala Rossa e Sala degli Specchi, 16 marzo-14 aprile 1985), Grafis, asalecchio di Reno, 1985, pp. 9-51.

16. *Ivi*, p. 14.

17. *Ivi*, p. 15.

18. Si veda Maria Grazia Messina, "Viaggi virtuali di Alighiero Boetti alle origini delle Mappe, 1967-1971", *L'Uomo Nero*, n. 19-20, 2022, pp. 161-175.

19. La cartella, pubblicata dalle Edizioni di Vanni Scheiwiller in 200 esemplari, contiene sei tavole originali di Claudio Parmiggiani, la poesia *Le Monde Frotté Foute* di Emilio Villa e un lungo componimento poetico senza titolo di Nanni Balestrini.

20. L'opera è documentata online in: https://www.pariedispari.org/opere/collezione-dei-continenti (ultimo accesso 16/7/2025).

21. Cfr. Alessandra Acocella, "Luciano Caruso e Claudio Parmiggiani: dialoghi al confine tra parola e immagine", *Studi di Memofonte*, n. 33, 2024, pp. 43-44.

22. Lettera di Claudio Parmiggiani a Christian Stein, senza data, Archivio Christian Stein, ripubblicata in Bettina Della Casa (a cura di), *Collezione Christian Stein. Una storia dell'arte italiana / A History of Italian Art*, Electa, Milano, 2010, p. 260.

23. L'opera, presentata da Kounellis nell'ambito della mostra *Fine dell'alchimia* (28-30 dicembre 1970), viene diffusa in quello stesso anno dalla rivista *Marcatré*, 61/62, 6/7, 1970, p. 81. Cfr. Maurizio Calvesi, *Fine dell'alchimia* (1970), in Id., *Avanguardia di massa*, Feltrinelli, Milano, 1978, pp. 192-197. Si veda inoltre Fabio Belloni, "1970-1974: temi, passaggi, contropartite", in Daniela Lancioni (a cura di), *Anni 70. Arte a Roma* (catalogo della mostra Roma, Palazzo delle Esposizioni, 17 dicembre 2013-2 marzo 2014), Iacobelli editore, Roma, 2013, p. 36. Ringrazio Andrea Lanzafame per il confronto su questi temi.

24. La cartolina da cui è stata ricavata la riproduzione fotografi a del manufatto è oggi conservata nell'archivio personale di Mario Diacono.

25. Ringrazio il Museum für Völkerkunde di Basilea, nelle persone di Sevilay Weber e Aila Oezvegyi, per il supporto e le preziose informazioni fornitemi. La *malanggan house* è stata disallestita, ma gli oggetti in essa contenuti sono ancora presenti nelle collezioni dell'istituzione svizzera. Per approfondimenti sull'arte *malanggan*, si vedano gli studi compiuti da Susanne Küchler, in particolare la monografia *Malanggan. Art, memory and sacrifice*, Berg, Oxford, 2002.

26. *Oceania*, Il Saggiatore, Milano, 1961, pp. 124-125 (ed. or. *Ozeanien und Australien*, Holle Verlag, Baden-Baden, 1961).
27. Mario Diacono, *The Snake Dance of 1968*, cit., p. 14.
28. Condivido qui la tesi sostenuta da Elena Salza in *Mario Diacono tra avanguardia e nuova iconografia*, cit., p. 202.
29. Lettera inviata da Claudio Parmiggiani a Mario Diacono, 22 gennaio 1972, Collezione Maramotti, Reggio Emilia.
30. L'espressione è utilizzata da Parmiggiani nella lettera inviata a Mario Diacono, 24 aprile 1974, Collezione Maramotti, Reggio Emilia.
31. Il libro-opera testimonia e documenta la prima *Delocazione* realizzata da Parmiggiani presso la Galleria Civica di Modena (14 novembre 1970-15 dicembre 1970), con impronte di tele e oggetti evidenziate da fuliggini e polvere.
32. Daniela Palazzoli, "L'Yin e Yang di Parmiggiani", in Claudio Parmiggiani, *Yang-Yin (1973)*, Continuum, Napoli 1975, ed. di 200 esemplari numerati, p. n.n., Archivio Luciano Caruso, Firenze (l'esemplare consultato è il numero 1).
33. "Progetto panteistico di Vincenzo Agnetti per Claudio Parmiggiani", *Prospects. Note d'arte contemporanea redatte da Luciano Inga-Pin*, n. 3, ottobre 1972, p. n.n. Ringrazio Anna Contro per avermi segnalato questo contributo.
34. *Ibidem.* Possibili echi di questo "quadro-vivente", privi però di riscontri documentari, possono essere rintracciati nella *Sostituzione rituale* messa in scena da Eliseo Mattiacci nel 1974 alla Iolas Gallery di New York in cui viene esibito un giovane uomo con indosso un copricapo di piume, immaginato come momento di un ipotetico rito di metamorfosi. Cfr. Pasquale Fameli, "Recupero di un mito e lo sguardo sull'altro", *RFS. Rivista di studi di fotografia*, n. 12, 2021, pp. 94-111. Su Mattiacci si veda inoltre il contributo di Lara Conte pubblicato nel presente volume.
35. Lettera inviata da Claudio Parmiggiani a Mario Diacono, 24 aprile 1974, Collezione Maramotti, Reggio Emilia.
36. André Parrot, *Gli Assiri*, Feltrinelli, Milano, 1960 (e successive edizioni).
37. La fotocopia che riproduce i *Cilindri di Gudea* è conservata tra i materiali documentari di Mario Diacono presso la Collezione Maramotti, Reggio Emilia.
38. *JCT6 – Mario DIACONO WRITHINGS 1971*, edizione di cento copie numerate e firma e, Exempla, Firenze, 1971, documentato online in: https://www.fondazionebonotto.org/it/collection/poetry/diaconomario/4138.html (ultima visualizzazione: 18 settembre 2025).
39. Sul retro della pagina è presente l'inizio del capitolo "I pirati di Mompracem", cancellato a pennarello. Il foglio sciolto è conservato tra la documentazione relativa alle collaborazioni tra Diacono e Parmiggiani, Collezione Maramotti, Reggio Emilia.
40. Nelle fonti documentarie a disposizione non è stato possibile trovare riscontri relativi a questo motivo d'ispirazione richiamato recentemente da Diacono nel video prodotto per "Library Insights" (cfr. nota 2), ma l'ampia circolazione e diffusione del film è attestata dagli importanti riconoscimenti ricevuti al momento della sua uscita, quali il Premio della Giuria a Cannes nel 1965 e la candidatura l'anno successivo agli Oscar come miglior film s raniero.
41. Per approfondimenti sull'attenzione rivolta dalla galleria L'Uomo e l'Arte alle culture extraeuropee si veda, nel presente volume, il contributo di Biancalucia Maglione.
42. La doppia personale è documentata dalla stampa fotografi a *Lo scriba*, firmata da Agnetti e Parmiggiani e tirata in cento esemplari, in cui sono presenti otto vedute dell'allestimento presso L'Uomo e l'Arte.
43. Le tavole nere, non visibili nella veduta fotografi a frontale realizzata da Tiziano Ortolani e solitamente utilizzata per documentare l'evento, risultano invece chiaramente rilevabili nelle due immagini pubblicate in "Deiscrizione", *Tam Tam*, n. 3-4, 1973, pp. 23-24.
44. Tommaso Trini, "I budda esplosi", in *Claudio Parmiggiani* (catalogo della mostra, Milano, Padiglione d'Arte Contemporanea, 30 settembre-31 ottobre 1982), Edizioni del Padiglione d'Arte Contemporanea, Milano, 1982, p. 11.

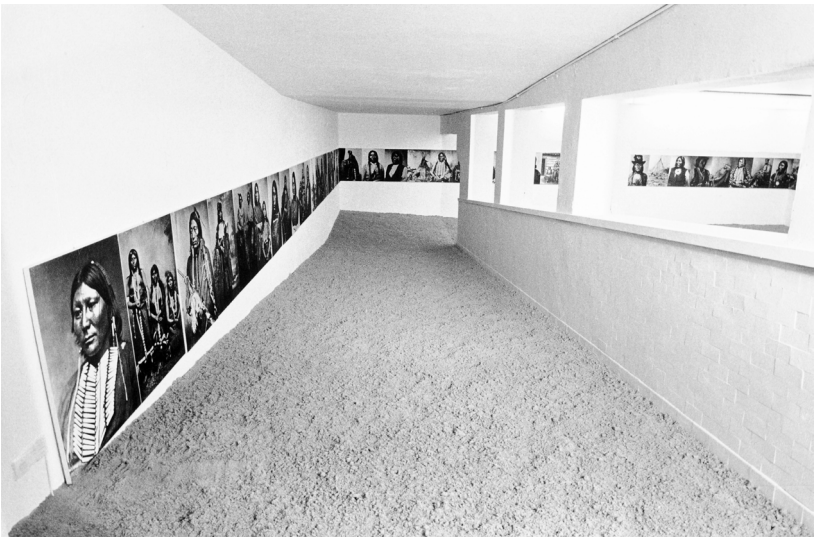
Recupero di un mito. I nativi americani nella ricerca di Eliseo Mattiacci. Tra esperienze romane e nuove geografie

LARA CONTE

Nel corso degli anni Settanta Eliseo Mattiacci realizza alcune opere ed esposizioni che riflettono i suoi interessi per la storia e la cultura dei nativi americani. Tale produzione, e nello specifico la mostra-installazione *Recupero di un mito* [fig. 1], tenutasi alla Galleria L'Attico di Roma nel 1975, sono state in anni recenti al centro di ricerche che a vario modo si sono confrontate con questioni complesse relative alla ricezione problematica.[1] A partire dalle discorsività interpretative proposte, nella necessità di decolonizzare la narrazione, alcune domande si pongono all'attenzione: che uso si fa dell'Archivio e delle teorie e che relazione tra di essi si attiva senza rischiare di isolare le opere dai contesti di produzione o di commentare le fonti e applicare le teorie in una prospettiva altrettanto decontestualizzata? Il presente contributo si pone in sintonia con le posizioni di chi si è mosso in un territorio interpretativo più inquieto, mettendo in luce le ambiguità e gli stereotipi narrativi, ma nell'ambito di una riflessione aderente al pensiero dell'artista, alla complessità degli immaginari visivi e culturali coevi.

IL VIAGGIO A NEW YORK

Le opere di Mattiacci dedicate alle culture amerindiane si ascrivono a un contesto di sperimentazione linguistica che traghetta l'opera scultorea oltre l'oggetto, nella dimensione dell'azione e della pratica performativa/comportamentale, anche in considerazione a processi di rimediazione



1.
Eliseo Mattiacci, *Recupero di un mito*, 1975. Veduta dell'allestimento della mostra alla Galleria L'Attico, Roma, 1975. Foto Claudio Abate, Courtesy Studio Eliseo Mattiacci.

collegati all'uso della fotografia, e si declina altresì in una progettualità installativa di tipo multisensoriale. Questa produzione attraversa e si nutre di un'esperienza cruciale nella biografia dell'artista: il viaggio a New York, compiuto nel 1974, in occasione della sua prima personale oltreoceano. Questo soggiorno diventa possibilità, per Mattiacci, di esplorare la sua ricerca di *altrove*, così come in quegli anni stava avvenendo a Roma, dove egli stava compiendo una specifica investigazione geografica della città sovrapponendo immaginari ed esperienze, tra cronaca e autobiografia.[2]

Mattiacci si era trasferito da Cagli, paese delle Marche, a Roma nel 1964. Il suo racconto biografico si alimenta di alcuni ricordi e passioni d'infanzia che riaffiorano in momenti diversi della sua ricerca, in un'oscillazione continua tra attrazione per il primario e modernità, tra adesione al presente e ricerca di luoghi altri, da situare in tempi e spazi lontani: la sua origine contadina e il rapporto con la terra, la seduzione per i viaggi spaziali e l'iconografia cosmica, la passione per il cinema western, la rielaborazione di immaginari e miti della società consumistica, l'attrazione per le culture delle antiche civiltà che nel contesto romano degli anni Settanta si nutre di dialoghi e relazioni, *in primis* con Mario Diacono ed Emilio Villa. Tramite Villa Mattiacci conosce gli alfabeti arcaici, come ricorda a proposito della realizzazione dell'opera *Tavole degli alfabeti primari* esposta alla Biennale di Venezia del 1972.[3] Si tratta di dieci tavole in fusione di alluminio e antimonio, sorta di stele in cui sono incise le lettere di antichi alfabeti delle culture arcaiche. Per quanto incomprensibili come forma comunicativa nella contemporaneità, questi testi la-

sciano trapelare una profonda spiritualità e sacralità che si contrappone all'assenza di comunicazione nello scenario della cultura di massa. Come in un museo archeologico della post-modernità, nella sala della Biennale Mattiacci sovrappone le tracce, annunciando dicotomie e modalità discorsive al centro della sua ricerca di allora e degli anni a venire: i segni della comunicazione globale contemporanea diventano reperti che si stratificano in un tempo sospeso che può appartenere indistintamente al passato o al futuro, in una contrapposizione tra rituale arcaico e codificazione seriale della cultura nell'epoca della riproducibilità tecnica.

Del viaggio a New York Mattiacci non enfatizza tanto le relazioni con la comunità artistica né la seduzione e l'attrazione per il mito americano, ma quest'esperienza alimenta il suo antiamericanismo come logica di resistenza alla società capitalistica dominante così come stava avvenendo nel contesto controculturale statunitense, dove «l'*Indian way of life* [...] immaginata dai giovani americani, diventa [...] l'alternativa alla classica *American way of life* dei loro genitori».[4] Il soggiorno oltreoceano di Mattiacci è vissuto dunque come possibilità di conoscere le radici delle culture amerindiane, in considerazione agli interessi antropologici che in quegli anni nutrono la sua ricerca. A New York visita il National Museum of the American Indian nella Upper Manhattan.[5] Alcune pubblicazioni conservate nella sua biblioteca possono essere connesse a quella visita e agli interessi che si vivificano, appunto, da quell'esperienza: possiamo citare *Indian Art of the Americas*, edito da Frederick J. Dockstader nel 1973; il reprint del catalogo della mostra del MoMA del 1941 *Indian Art of the United States* di Frederic Douglas e René D'Harnoncourt; il libro di Norman Feder *American Indian Art* uscito nel 1965.[6]

I NATIVI AMERICANI NELLA CULTURA ITALIANA DEGLI ANNI SETTANTA IMMAGINARI VISIVI, CONTRADDIZIONI, SOVRAPPOSIZIONI, PRELIEVI

Nel contesto italiano degli anni Settanta l'interesse per la cultura dei nativi americani si alimenta attraverso una sovrapposizione di immaginari: dai fumetti alla letteratura al cinema western classico per arrivare al nuovo cinema western che ribalta gli stereotipi e la visione negativa di un mitico Selvaggio West proponendo narrazioni più complesse, che riscrivono le relazioni tra i bianchi e i pellerossa fornendo nuovi punti di vista con cui l'uomo bianco possa identificarsi. Si pensi inoltre ai fatti di cronaca che scuotono i media: le iniziative del Red Power e dell'American Indian Movement, gli eventi di Wounded Knee (il 27 febbraio 1973 circa duecento membri della tribù Oglala Lakota, guidati dai membri dell'American Indian Movement, occuparono il villaggio della riserva di Pine Ridge, luogo del massacro del 1890 in cui le truppe federali ucci-

sero uomini, donne e bambini Lakota), il rifiuto di Marlon Brando, nel 1973, di ritirare il premio Oscar inviando una giovane attivista per i diritti dei nativi americani appartenente allo United Bay Indian Council. È utile evidenziare come tutti questi eventi siano raccontati sulla stampa italiana in una sovrapposizione di storie e di cronologie, dove la rivolta di Wounded Knee si confonde o si intreccia con le vicende del massacro del 1890 di Little Big Horn. Come mette in luce Massimo De Giuseppe, «da tutto ciò ne consegue un movimento carsico e contradittorio, che tra miti e riletture, sovrappone storia e cronaca, la dimensione dell'indiano immaginario alle questioni politiche e sociali del presente».[7] A questo si aggiunge il movimento degli Indiani Metropolitani che si sviluppa all'interno del più ampio Movimento di contestazione del '77 e ne costituisce la cosiddetta "ala creativa". Già nel marzo 1973, probabilmente in considerazione all'impatto dei fatti di Wounded Knee, a Torino alcuni operai occuparono dei reparti dello stabilimento di Mirafiori, vestiti da nativi americani. Si diffonde così una riappropriazione dei nativi come nemici dell'imperialismo statunitense, del consumismo, difensori della natura e modello di resistenza e rivoluzione, in un campo di interesse trasversale — dalla controcultura alle lotte politiche al campo artistico — che crea un orizzonte di contaminazione visiva e ideologica in divenire.[8]

> Indiano immaginario e indiano reale si trovarono allora, improvvisamente, faccia a faccia nel corso degli anni Settanta. Quello che ne scaturì fu un nuovo sentiero selvaggio che si dipanava però non più oltre gli Appalachi, nelle grandi pianure occidentali, bensì attraverso agenzie di stampa, radio comunitarie, fanzine e segnali satellitari, rigenerando segni del passato per accompagnare le lotte del presente, in una mobilitazione che si faceva consapevole del potere della comunicazione e delle reti transnazionali. Al riscatto simbolico degli indiani del passato, all'emergere di notizie sconfortanti sulla situazione sociale e dei diritti minimi degli abitanti delle riserve, sulla scia delle novità comunicative prodotte dalla guerra in Vietnam e dalle pulsioni terzomondiste, si rimettevano dunque in circolo esperienze profondamente glocal [...] collegando tra loro mondi apparentemente lontani.[9]

È in questo contesto che Mattiacci compie le sue operazioni di "recupero" che si declinano in pratiche legate a varie forme di appropriazione, rimessa in scena e sostituzione. Già prima del viaggio americano aveva realizzato *Sette corpi di energia* (1973): sette calchi di alluminio sono ricavati da anime di quercia e alcuni sono smussati all'estremità per togliere il senso naturalistico dell'oggetto; sopra uno di questi corpi plastici è collocata una piccola scultura in pietra di Xochipili — la divinità nella mitologia azteca legata al ciclo delle stagioni e della fioritura, acquistata in un mercatino di Parigi — che per lui doveva evocare la capacità rigenerativa della natura, richiamando altresì al pari degli Indiani d'America il tema di una civiltà martoriata dalla violenza dei colonizzatori.[10] Nel corso del 1975 Mattiacci espone alla mostra *24 ore su 24* alla Galleria L'Attico, collettiva che vede, tra gli altri, la partecipa-

zione di Jannis Kounellis, Vettor Pisani, Luigi Ontani e Sandro Chia. La galleria rimane aperta giorno e notte per una settimana. Mattiacci presenta due opere e la documentazione di una performance. Gli interventi scultorei sono *Alba, Giorno, Tramonto e Notte* e *Rituale pellerossa* [fig. 2].



2.
Eliseo Mattiacci, *Alba, Giorno, Tramonto e Notte* e *Rituale pellerossa*, 1975. Quattro lastre in acciaio, cristallo, rame, ferro, 200x100 cm ciascuna; pettorale pellerossa ingrandito e riprodotto in rame con sonoro, 220x190x20 cm. Opere allestite nello studio dell'artista, 1975. Courtesy Studio Eliseo Mattiacci.

In *Alba, Giorno, Tramonto e Notte* le fasi di scansione del tempo si declinano in lastre di diversi materiali in cui è incisa la differente fase del giorno; *Rituale pellerossa* è invece il rifacimento di un pettorale Sioux, ingrandito e realizzato in rame, tratto dalla riproduzione fotografica di un manufatto del National Museum of the American Indian pubblicato nel libro *American Indian Art*.[11] Da quest'oggetto plastico si diffonde la registrazione di canti di iniziazione dei nativi americani dedicati all'alba, alla pioggia, al tramonto. La dimensione sonora dell'opera permette di riconnettere questo lavoro all'interesse e alla circolazione che si diffonde, proprio in quegli anni, sui canti delle tradizioni extraeuropee. Si pensi agli studi e ai progetti dell'etnomusicologo Roberto Leydi che aveva lanciato l'etichetta discografica Albatros impegnata nel recupero del patrimonio sonoro della tradizione popolare italiana, europea ed extraeuropea. Tale progetto e l'ambito di studi dell'etnomusicologia, ol-

tre a permettere la circolazione di vari materiali, avvia un processo di decolonizzazione della narrazione, mettendo in discussione retoriche dominanti che permeano la cultura di massa, a partire dagli immaginari del cinema western classico, della letteratura e dei fumetti. Proprio tra il marzo e l'aprile del 1973, un mese dopo lo scoppio della rivolta a Wounded Knee, Roberto Leydi interviene su *L'Europeo* con un articolo sulla storia culturale dei nativi nordamericani, sui riti di passaggio e nello specifico sul rito della danza del sole tra i Sioux. Nelle due parti dell'articolo si pone il problema delle narrazioni retoriche con l'enfatizzazione dei concetti problematici di "selvaggi" e di "primitivi":

> Lo conosciamo soprattutto dai film. Fieri, audaci, ora saggi, ora infidi, con le piume sulla testa. E inevitabilmente sconfitti. Battuti senza scampo per far spazio alla civiltà. Questi sono gli indiani d'America. Questi sono i pellerossa [...] Ma possiamo dire di sapere chi sono? Da dove sono venuti? Del ricco mondo magico religioso degli Indiani sappiamo ben poco. Ben poco, fuori dall'ambiente di studiosi. In realtà ben poco sappiamo degli indiani che pur crediamo di conoscere bene, che abbiamo con entusiasmo assimilato nel nostro bisogno di avventura, nel nostro bisogno di miti.[12]

Un bisogno che Mattiacci declina come «recupero sul piano del comportamento» e «verifica del proprio essere»,[13] lavorando con modalità allora al centro della sua pratica artistica e iniziando lo studio di determinati aspetti della cultura amerindiana che proseguirà anche negli anni a venire.[14] La sua ricerca si declina appunto nel prelievo dell'oggetto come ready-made, come avviene in *Rituale pellerossa*, e nelle forme della "performance distanziata" che lo conduce a esplorare azioni connesse al mascheramento, alla mimetizzazione e alla sovrapposizione di identità. Questa declinazione comportamentistica si pone peraltro in sintonia con tutta una modalità del performativo d'ambito romano che si relaziona con la storia, la storia dell'arte e il mito attraverso la costruzione dell'immagine e la frontalità del *tableau vivant*.[15]

Un'ulteriore opera basata sul prelievo è il collage *Grande capo* (1974) [fig. 3]. Questo intervento rivela l'attenzione che Mattiacci riserva alla cronaca e all'impatto visivo delle immagini connesse a quel dibattito. Usa infatti la celebre fotografia di Papa Paolo VI che indossa una corona di penne Sioux in occasione di un'udienza di nativi americani a Castel Gandolfo avvenuta nel settembre 1974. La fotografia era stata pubblicata sui giornali dell'epoca e Pier Paolo Pasolini l'aveva commentata il 22 settembre 1974 in un articolo su *Il Corriere della sera* criticando la dimensione "folclorica" e di potere della chiesa celata sotto le vesti dei dominati e degli uccisi. Facendo riferimento al discorso del papa tenuto pochi giorni prima dell'udienza, nel quale si intuiva «la fine del ruolo tradizionale della Chiesa durato ininterrottamente duemila anni», Pasolini individuava in quella fotografia la situazione di una Chiesa «cinicamente abbandonata», che si stava allontanando dai valori di fede e autenticità. Pasolini evidenziava dunque nel «ritorno alle

origini, all'opposizione e alla rivolta», la possibilità che la Chiesa aveva di sottrarsi dall'ideologia consumistica, alla dimensione mondana e al potere. E concludeva il suo testo osservando: «Ma in definitiva il dilemma oggi è questo: o la Chiesa fa propria la traumatizzante maschera del Paolo VI folcloristico che 'gioca' con la tragedia, o fa propria la tragica sincerità del Paolo VI che annuncia temerariamente la sua fine».[16]

Nel suo collage Mattiacci scontorna e isola la figura di Paolo VI, la ritaglia a mezzo busto, la colloca sullo sfondo di un dipinto che raffigura una strage nelle guerre indiane del Sud-Ovest, e appone sul foglio bianco la scritta a matita "grande capo", creando una relazione tra testo e immagine che richiama le strategie visive della controcultura.



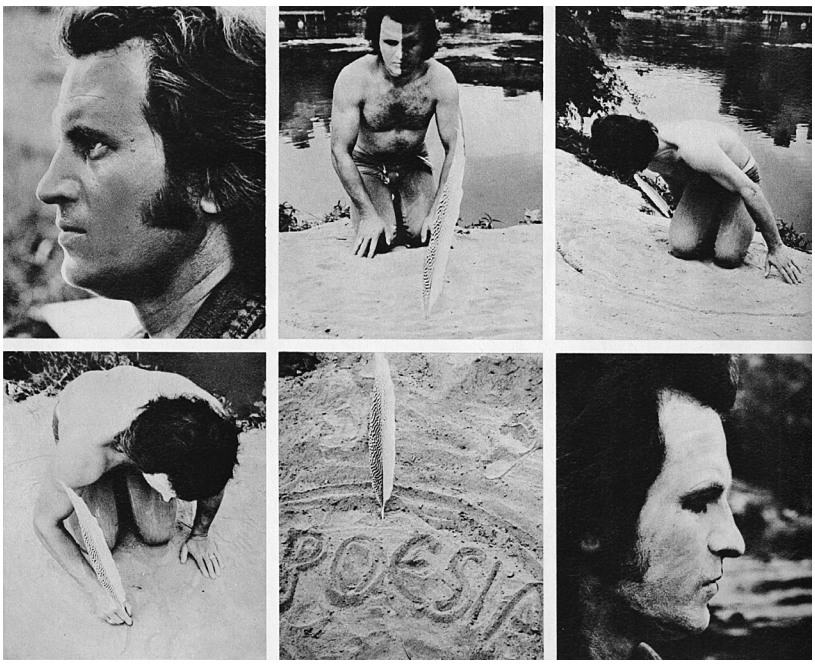
3.
Eliseo Mattiacci, *Grande capo*, 1974.
Collage su carta, 40x36 cm.
Foto Andrea Solomita,
Courtesy Studio Eliseo Mattiacci.

AZIONE RITUALE PELLIROSSA

In considerazione alla dimensione performativa, ovvero al "recupero sul piano del comportamento", possiamo menzionare l'azione *Azione rituale pellirossa / Recupero di un mito (indiano pellerossa)* (1974) [fig. 4], la cui ricezione è immaginata dall'artista attraverso la documentazione fotografica realizzata da Paolo Mussat Sartor che sarà proiettata, uno anno dopo, nella mostra *24 ore su 24*.[17] Mattiacci pone in relazione due culture e ritualità: si presenta nella natura, sul greto di un torrente, a petto nudo e, immergendosi in un rituale pellerossa, si dipinge la pelle del viso metà di bianco e metà di rosso; con una piuma traccia un cerchio sulla sabbia, forma che rimanda alla visione ciclica della natura dei nativi, e scrive la parola "poesia", che, in base alle sue riflessioni, lo riconduce all'universo culturale occidentale. Possiamo mettere in evidenza elementi stereotipanti nell'azione: la contrapposizione identità/alterità, la relazione tra regressione infantile, dimensione primitiva e rituale. A tal proposito, in un'intervista di Umberto Allemandi sulla rivista *Bolaffi Arte*, dal titolo pienamente inserito nella discorsività dell'epoca e nello stereotipo ("Giochiamo agli Indiani. Un artista del comportamento riscopre il mito infantile dei pellerossa"), Mattiacci osserva: «Forse è stato un ritorno agli entusiasmi dell'infanzia, un'introspezione, il recupero di un mito che fin da bambini ci affascina molto, un mezzo per riscoprire la natura e se stessi».[18] Pasquale Fameli ha collegato tali elementi al «mito del buon selvaggio» come transito dal '68 al terzomondismo, mettendoli in relazione ad alcune azioni di Pascali con cui Mattiacci condivideva una profonda amicizia:

> Non si può tuttavia ignorare il fatto che il mito del "buon selvaggio" celi anche un'ipocrisia di fondo, attestando la capacità tollerante dell'uomo civilizzato nei riguardi dell'altro. Benché più sobrio rispetto alle azioni di Pascali, il rituale di Mattiacci non risulta quindi meno stereotipante e riduttivo nella reinvenzione di usi e atteggiamenti culturali.[19]

Rispetto all'uso della forma concentrica, possiamo evidenziare una possibile suggestione cinematografica. Nel film *Little Big Man* (1970) di Arthur Penn la contrapposizione tra bianchi e cheyenne è enfatizzata anche attraverso le forme che costruiscono le immagini: mentre le scene con gli indiani si collegano spesso alla figura del cerchio che rimanda, appunto, alla visione ciclica tipica di molte culture native, le scene di vita con i bianchi sono poste in relazione a forme lineari «come la geometrica organizzazione dei reggimenti dell'esercito».[20]

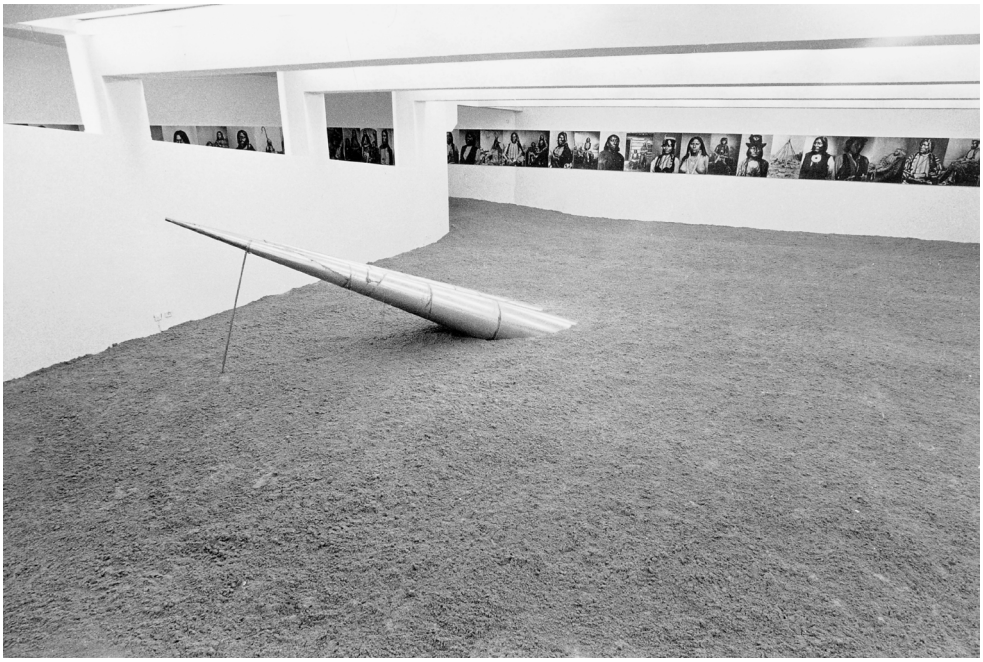


4.
Eliseo Mattiacci, *Azione rituale pellirossa / Recupero di un mito (indiano pellerossa)*, 1975.
Sequenza fotografi a.
Foto Paolo Mussat Sartor,
Courtesy Studio Eliseo Mattiacci.

RECUPERO DI UN MITO

In considerazione a *Recupero di un mito* in che modo possiamo leggere le forme di appropriazione e sovrapposizione identitaria messe in atto? Che argomentazione si rende necessaria oggi nell'esposizione dell'installazione senza tuttavia commentarla svincolandola dal contesto di produzione, dal reale sentire dell'artista e della sua formazione nel contesto italiano di quegli anni? Mattiacci racconta che *Recupero di un mito* occupava tutto lo spazio della galleria L'Attico. Sulle pareti del garage di Via Beccaria erano allestite settantadue immagini che ritraevano membri di diverse tribù indoamericane, intervallate da alcune fotografie realizzate da Claudio Abate in cui è presente egli stesso, vestito da indiano e quindi mimetizzato tra loro [fig. 5]. I visitatori entravano in galleria in gruppi di cinque, camminavano sul pavimento ricoperto di sabbia dove erano posizionati due coni in acciaio zincato — un grande telescopio binoculare rovesciato all'interno del quale si vedevano conchiglie con pigmenti organici che rievocavano rituali pellerossa.

Una prima problematicità riguarda la pratica dell'Archivio come prospettiva di ricerca artistica che si associa sia alla fonte utilizzata sia



5.
Eliseo Mattiacci, *Recupero di un mito, 1975*. Veduta dell'allestimento della mostra alla Galleria L'Attico, Roma, 1975. Foto Claudio Abate, Courtesy Studio Eliseo Mattiacci.

alla modalità di mimetizzazione. Mattiacci anche in questo caso, come avviene per la realizzazione del pettorale di *Rituale pellerossa*, riprende le fotografie da una fonte che non rivela ma che tuttavia possiamo identificare. Si tratta delle fotografie di William Stinson Soule pubblicate nel libro *Indian Photographer at Fort Still, Okahoma, 1869-1874* uscito nel 1969.[21] Soule fu il fotografo di Fort Sill dalla sua fondazione nel 1869 fino alla fine delle campagne indiane nel 1874-1875. Come fotografo per l'esercito degli Stati Uniti a Fort Sill, fotografò la costruzione del forte e molte delle persone e degli eventi associati alle guerre indiane.

Gli studi sulla fotografia come oggetto scientifico nell'ambito della nascente antropologia mettono in evidenza come la macchina fotografica non sia mai stata un mezzo neutrale ma da considerarsi parte integrante della definizione del progetto coloniale, per il controllo dei territori, per promuovere una conoscenza di stampo positivista dei popoli e dei luoghi conquistati, per tipizzarli e mapparli. La fotografia si fa dunque strumento per

"inscatolare" l'alterità, per reiterare nel momento dello scatto e sulla lastra che ne deriva una bramosia di possesso che si esplicita nella ricomposizione dell'alterità all'interno di categorie e canoni rappresen-

tativi pittoreschi, fantasiosi, inesorabilmente arbitrari, dall'Oriente all'America latina.[22]

Pensiamo al dibattito circa l'attività di Edward Curtis, il fotografo ed etnologo che documentò tra la fine dell'Ottocento e i primissimi anni del Novecento, i volti di capi-tribù, di uomini e donne, la vita quotidiana, degli ultimi villaggi degli indiani d'America, ovvero di quello che restava di un popolo e di una civiltà che stavano per scomparire. Molto è stato detto sulle complessità, contraddizioni e conflitti di interesse nel lavoro di Curtis, da studiosi nativi e non nativi. È stato messo in luce che nell'allestimento delle fotografie e, a volte, nell'aggiunta di oggetti di scena o accessori, Curtis si sia preso delle libertà, imponendo e rafforzando le nozioni bianche sulle apparenze e la cultura dei nativi americani. Per una mostra al Muskegon Museum of Art in Michigan è stato coinvolto come consulente scientifico il capo tribù Ogema Larry Romanelli, della Little River Band of Ottowa Indians, apparso con altri partecipanti nativi americani in dibattiti e programmi televisivi. La sua visione dell'esposizione è tuttavia positiva:

Sono anni che mi interesso al suo lavoro e credo che la parte positiva superi di gran lunga quella negativa. Non credo che abbia mai fatto nulla per ferire intenzionalmente i nativi americani. Penso che stesse cercando di aiutare i nativi americani e questo fa una grande differenza per me. Il mondo non avrebbe conosciuto quelle persone, e credo, in un certo senso, di poter vedere le anime dei miei antenati. Non avrei saputo che aspetto avessero, chi fossero. Quindi custodisco gelosamente quelle foto, dalla mia prospettiva.[23]

Mattiacci realizza *Recupero di un mito* come un omaggio a un "popolo vinto", raccontando in conversazione con Francesca Cattoi a distanza di anni: «Mi sentivo e mi sento ancora dalla loro parte».[24] In questa necessità di posizionamento, l'artista si avvicina alla fonte visiva che per lui meglio possa rendere questo processo di identificazione senza alcuna coscienza sullo stereotipo, sul punto di vista dominante e sulle ambiguità di tale operazione.

Il tema dell'appropriazione si presenta di fatto complesso nel dibattito contemporaneo. Jens Balzer pone la questione in una posizione ambivalente:

La questione è se coloro che lo fanno hanno consapevolezza di ciò che stanno facendo e delle relazioni di potere che permeano le loro appropriazioni. Penso che sia importante sottolineare che l'appropriazione può sempre essere emancipatrice e reazionaria allo stesso tempo. Quando parliamo di appropriazione, dobbiamo sempre parlare di ambivalenze. Le cose non sono mai così semplici come sembrano.[25]

Un aspetto da evidenziare è il numero dei visitatori previsti da Mattiacci nello spazio espositivo: l'intento era di creare un ambiente di fruizione che non portasse all'evento mondano, alla teatralizzazione né alla ludicità, ma all'introspezione. Alla luce di queste considerazioni mi pare che *Recupero di un mito* possa essere letto sotto questa lente piuttosto che come un "gioco agli indiani". Scrive all'epoca Rubiu:

> Mattiacci non è un etnologo e nemmeno un sociologo. Il suo recupero si pone al limite del reale e del fantastico, e fa piuttosto pensare all'inattesa modalità con cui si forma un mito, a dispetto della certezza di una storia recente e non opinabile, a dispetto, anche, di quella visiva rievocazione di realtà che il cinematografo fornisce.[26]

Un mito che Mattiacci scopre altresì nella sua immersione totale nella città di Roma, tra mitologie individuali e temi al centro delle mobilitazioni attiviste del momento. Parlando delle sue esplorazioni della città, osserva:

> Di solito all'alba (tra le 5 e le 7) mi piace fare dei giri lungo il fiume, fino a poco tempo fa c'era tutto un ampio argine (un grande prato dove si accampavano di continuo delle tribù di zingari, come avere vicino una presenza pellerossa). Adesso si è modificato lo spazio perché vi hanno fabbricato campi da tennis e piscine di un club abbastanza costoso.[27]

In questa sovrapposizione geografica e ideologica si può trovare una relazione con ciò che compie Marco Ferreri nel film *Non toccare la donna bianca*, uscito nelle sale italiane nel 1974, che disloca la frontiera nella Parigi contemporanea, nel traffico e nel cantiere di una città in trasformazione.

Per Mattiacci è dunque esplorando il margine e portando l'attenzione al subalterno che si ribaltano le prospettive e che si può ricostruire una genealogia resistente alle logiche e alle strutture dominanti della civiltà consumistica e delle sue convenzioni culturali. Il "recupero" di Mattiacci può essere letto come un elogio alla marginalità e come modalità di riscrivere una nuova narrazione, partendo dall'orgoglio e dalla prospettiva di un popolo vinto e non vincitore, per quanto sia inevitabile il suo posizionamento ma comunque rivelando quello che Jens Balzer definisce «impulso a uscire da una propria identità predeterminata, come volontà per quanto infantile, di autonomia e di distinguersi dal mondo circostante»,[28] per porsi in ascolto del mondo: e questo in lui avviene contaminando autobiografia, fonti visive diverse, immaginari cinematografici e fatti di attualità per come si erano andati costruendo in quello che era il suo percorso di vita, la sua visione rispetto all'arte e al presente, nella costruzione di sua dimensione di *altrove* e di *origine* nel passaggio dal vitalismo e dall'utopia del '68 alla strategia della tensione, con il progredire delle disillusioni generate dai profondi mutamenti alle soglie dell'epoca globale.

NOTE

1. Pasquale Fameli, "Recupero di un mito e lo sguardo sull'altro", *RFS. Rivista di studi di fotografia*, n. 12, 2021, pp. 94-111, https://rsf-rivistastudifotografia.i /article/view/1546; Martina Caruso, "Native Americans in Visual Countercultures Shaping Italianicity through Cultural Appropriation", *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 46, 2023, pp. 379-411.
2. Ho avuto modo di approfondire il rapporto tra la ricerca processuale e performativa di Mattiacci e la dimensione geografi a, in considerazione alla sua operatività nella città di Roma in *Sculpture in Action. Eliseo Mattiacci in Rome*, Ridinghouse, London, 2022.
3. Eliseo Mattiacci, in Germano Celant, *Eliseo Mattiacci*, Skira, Milano, 2013, p. 128.
4. Maria Elena Cantilena e Marco Grifo, "Da Wounded Knee alla Sapienza. La fi ura dell'indiano nel movimento del 1977: comunicazione transatlantica e ibridazione culturale", *Ácoma*, n. 13, autunno-inverno 2017, p. 187.
5. *Ivi*, p. 144.
6. Frederick J. Dockstader, *Indian Art of the Americas*, Museum of the American Indian, New York, 1973; Frederic H. Douglas e René D'Harnoncourt, *Indian Art of the United States* (1941), The Museum of Modern Art, New York, reprint 1969; Norman Feder, *American Indian Art*, Harry N. Abrams, Inc., New York, 1965.
7. Massimo De Giuseppe, *Il fantasma di Toro seduto. Il mito dei nativi americani nell'Italia degli anni Settanta*, Il Mulino, Bologna, 2024.
8. Già nel libro a fumetti di Gastone Novelli *I viaggi di Brek*, pubblicato nel 1967, si individuano riferimenti a cowboy e "indiani", per arrivare alla produzione grafi a militante di Pablo Echaurren del 1977, nell'ambito di fogli e riviste della controcultura. Si rimanda a Raffaella Perna (a cura di), *I viaggi di Brek. Gastone Novelli*, Postmedia Books, Milano, 2021; Raffaella Perna, *Pablo Echaurren. Il movimento del '77 e gli indiani metropolitani*, Postmedia Books, Milano, 2016.
9. Massimo De Giuseppe, *Il fantasma di Toro seduto. Il mito dei nativi americani nell'Italia degli anni Settanta*, cit., pp. 12-13.
10. Daniela Lancioni, "Leggi fisich , orbite, rituali e libertà", in Gianfranco Maraniello (a cura di), *Eliseo Mattiacci*, (catalogo della mostra, Rovereto, MART, 3 dicembre 2016-12 marzo 2017), Electa, Milano, 2016, p. 29.
11. L'immagine è riprodotta nel libro posseduto da Mattiacci Norman Feder, *American Indian Art*, cit., n. 60.
12. Roberto Leydi, "Storia degli indiani e Storia degli indiani, seconda parte", *L'Europeo*, 29 marzo, 13 aprile 1973, pp. 71-79; 63-73.
13. In un appunto non datato conservato presso l'Archivio dell'artista, in cui emergono riflessioni legate all'azione *Esperienza fisiologica* realizzata il 4 dicembre 1971 alla Galleria L'Attico di Roma, si legge: «Fare del proprio corpo un vivere fisi o animato di un'opera d'arte. Smitizzazione dell'opera d'arte. Recupero sul piano del comportamento. Verifi a del proprio essere. Del proprio lavoro. Che vuol dire essere scultore? Vuol dire anche essere di gesso. Far rimanere di gesso. Vuol dire che la scultura va insieme agli altri a vedersi la propria mostra. Essere artista ed essere opera d'arte. Il massimo dell'ispirazione. L'arte è una nevrosi che va curata clinicamente, l'importante è trovare il vaccino adatto. Un'idea che fa girare la testa. Operazione artistica attorno al proprio corpo. Intervenire da artista e da opera d'arte alla propria mostra». Cfr. Lara Conte, *Sculpture in Action. Eliseo Mattiacci in Rome*, cit., p. 157.

14. Tra i testi presenti nella biblioteca dell'artista e in considerazione agli interessi che accompagnano le sue letture nel corso degli anni, si segnala a tal proposito Silvio Zavatti (a cura di), *Canti degli Indiani d'America* (1977), Newton Copton Editori, Roma, 2002.

15. Cfr. Lara Conte e Francesca Gallo (a cura di), *Territori della Performance. Percorsi e pratiche in Italia (1967-1982),* (catalogo della mostra, Roma, MAXXI, 21 ottobre 2022-11 giugno 2023), Quodlibet, Macerata, 2023; Laura Iamurri, "Tempi, luoghi e presenze della Performance a Roma", in Lara Conte e Francesca Gallo (a cura di), *Costellazioni della Performance Art in Italia. 1965-1982*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI), 2023, pp. 91-106.

16. Pier Paolo Pasolini, "I Dilemmi di un Papa", *Il Corriere della sera*, 22 settembre 1974.

17. Sedici fotografie a colori sono pubblicate in "Giochiamo agli indiani. Un artista del comportamento riscopre il mito infantile dei pellirosse", intervista a cura di Umberto Allemandi, *Bolaffi Arte,* a. VII, n. 56, gennaio-febbraio 1976, p. 49 (datate 1975 ma nell'intervista si spiega che l'azione fu realizzata nel 1974 e che nel 1975 fu esposta la documentazione fotografi a nella mostra *24 ore su 24*); sedici fotografie b/n sono pubblicate in *La Spirale dei nuovi strumenti. 6.a Biennale Internazionale della Grafica d'Arte*, Vallecchi, Firenze, 1978, p.n.n.; sei fotografie b/n sono pubblicate in *Paolo Mussat Sartor fotografo. 1968-1978. Arte e artisti in Italia*, Stampatori Editore, Torino, 1979, p. 110.

18. Eliseo Mattiacci, "Giochiamo agli indiani. Un artista del comportamento riscopre il mito infantile dei pellirosse", cit., p. 112.

19. Pasquale Fameli, "Recupero di un mito e lo sguardo sull'altro", cit., p. 106.

20. Maria Elena Cantilena e Marco Grifo *Da Wounded Knee alla Sapienza. La figura dell'indiano nel movimento del 1977: comunicazione transatlantica e ibridazione culturale*, cit., p. 186.

21. Russell E. Belous e Robert A. Weinstein, *Will Soule. Indian Photographer at Fort Sill, Oklahoma, 1869-1874*, Ward Ritchie Press, Los Angeles, 1969.

22. Alberto Baldi, "Ipse vidit. Fotografia antropologica ottocentesca e possesso del mondo", *EtnoAntropologia*, 4 (1), 2016, p. 5.

23. Sarah Rose Sharp, A *Critical Understanding of Edward Curtis's Photos of Native American Culture*, 2017, https://hyperallergic.com/383706/a-critical-understanding-of-edward-curtiss-photos-of-native-american-culture/.

24. Eliseo Mattiacci, in conversazione con Francesca Cattoi, in Germano Celant, *Eliseo Mattiacci*, cit., p. 150.

25. Jens Balzer, in *Quando si può parlare di appropriazione culturale? Risponde Jens Balzer*, https://lampoonmagazine.com/article/2024/07/13/appropriazione-culturale-jens-balzer-saggio-castelvecchi-editore/.

26. Vittorio Rubiu, "Mattiacci", *Corriere della sera*, 2 novembre 1975 rip., in *R1*, 1975, p. 27.

27. Eliseo Mattiacci, dattiloscritto non datato, Archivio Studio Eliseo Mattiacci, pubblicato in Lara Conte, "Eliseo Mattiacci. Processi di scultura a Roma tra anni Sessanta e Settanta", *L'uomo nero*, a. XII, nn. 17-18, febbraio 2021, pp. 141-142 e Lara Conte, *Sculpture in Action. Eliseo Mattiacci in Rome*, cit., p. 102.

28. Jens Balzer, *Etica dell'appropriazione. Potere, cultura e differenza*, Castelvecchi, Roma, 2023, pp. 20-21.

“Ricerca sul movimento” fra l’India e l’Occidente nei racconti fotografici di Sebastiana Papa: danza, teatro e gesti quotidiani

MARTINA ROSSI

«Un atto di omaggio e di amore».

Questa rassegna fotografica è un atto di omaggio e di amore e insieme un discreto invito al pubblico occidentale a guardare lo stile, la bellezza, l’armonia che costituiscono il patrimonio di una tradizione millenaria, ricchissima nell’arte, nella religione, nella filosofia e nella vita quotidiana.[1] Così nel catalogo della Biennale di Venezia del 1978 veniva introdotto il lavoro dell’artista, fotografa e fotoreporter Sebastiana Papa, intitolato *Omaggio all’India*. Il progetto fotografico dell’autrice, accolto nel padiglione indiano,[2] apre a numerosi interrogativi: come arriva un’artista italiana a rappresentare un paese estero che fino a quel momento aveva avuto scarsa presenza alla Biennale? Quale sguardo l’autrice rivolge all’India? È una visione che si nutre dell’orientalismo occidentale[3] o una ricerca sull’alterità per giungere a nuovi strumenti d’interpretazione della propria realtà?

Si vedrà come il racconto offerto da Papa in occasione della rassegna veneziana è soltanto una tappa di un lungo percorso, portato avanti per decenni, di messa in dialogo visivo fra l’India e l’Occidente. Lo testimoniano i numerosi nuclei fotografici che compongono il fondo dell’artista — oggi conservato al Gabinetto Nazionale Fotografico dell’ICCD — [4] da cui affiora il suo *modus operandi* basato su una visione dialettica tra le movenze dell’arte coreutica e il gesto quotidiano, indagata tanto nella società indiana, quanto in quella europea. A partire dai primi anni Sessanta fino all’anno della sua scomparsa nel 2002, la fotografa conduce tenacemente una “ricerca sul movimento”, dove l’immaginario costruito intorno alla danza indiana diviene un mezzo per rileggere la stessa conce-

zione del corpo occidentale. Dalle fotografie di Papa emerge, difatti, una nuova interpretazione della corporeità che si nutre parallelamente degli interessi dell'autrice per il misticismo e della sua militanza femminista.

IL REMOTO E IL QUOTIDIANO. LA BIENNALE DEL 1978

È necessario, in prima istanza, soffermarsi sull'eccezionalità rappresentata dall'edizione della Biennale Arte del 1978. Nel catalogo della rassegna, il presidente Carlo Ripa di Meana dichiara che la problematica su cui si incentra l'edizione di quell'anno — *Dall'arte alla natura. Dalla natura all'arte* — apre alla possibilità di partecipazione sia delle nazioni altamente industrializzate, sia di quei paesi che presentano situazioni diverse dal punto di vista sociale storico e culturale.[5] Il tema proposto dai curatori,[6] prosegue Meana nel suo testo introduttivo, permette di indagare come gli artisti abbiano trattato la natura nelle sue varie forme, siano esse estetiche, sociali, economiche e sociologiche, servendosi di ogni mezzo di espressione.[7]

Il tema della natura corrispondeva già allora a un nodo problematico della cultura contemporanea che, come si legge in catalogo, «ha impegnato particolarmente gli ultimi anni di ricerca, anni in cui si è vista la tradizionale nozione di natura scomposta, con utile ferocia, in tutti i suoi aspetti».[8]

Proprio per questa edizione, considerata la trasversalità dell'argomento, si decide di lavorare su una selezione di realtà più internazionali. Così al *Convegno dei Paesi stranieri* del 1977, che apre i lavori della Biennale Arte dell'anno successivo, vengono chiamati a intervenire nazioni che solo di recente si erano aggiunte alle storiche presenze, come l'Argentina, l'Australia, l'Islanda e per l'appunto l'India.[9] Paesi i cui artisti, come si afferma nella premessa del catalogo, aspettavano da molto tempo di essere coinvolti.[10] È, però, proprio il padiglione India a presentare una situazione del tutto inedita: accanto al pittore Jatin Das attivo a New Delhi — che propone una ricerca fra figurazione e cultura visiva di radice europea e le cui opere erano state precedentemente esposte anche in gallerie internazionali —[11], appare la narrazione fotografica dell'autrice italiana Sebastiana Papa.[12] La sua sezione, intitolata nello specifico *"Il Remoto e il Quotidiano". India: Danza e Gesto*, presenta una settantina di fotografie che sono il risultato di un lungo lavoro di documentazione iniziato nel 1963.[13] Convivono così nello stesso spazio due sguardi che si muovono in direzione opposta: il pittore indiano guarda alla tradizione novecentesca occidentale, mentre la fotografa europea presenta la sua ricerca sui gesti quotidiani e la danza rituale indiana. L'eccentricità di questo padiglione non si esaurisce nella copresenza dei due artisti. Dalle lettere si comprende come Papa non soltanto promuova il contatto fra l'Indian Council for Cultural Relations, nella persona di Kizhakkepat Rukmini Menon, e l'ente Biennale, ma che sia proprio lei a proporre questo inedito approfondi-

mento sulla cultura indiana all'interno degli spazi dei Giardini.[14] Al presidente Carlo Ripa di Meana, la diplomatica Indiana difatti scrive: «Thank you for the kind letter you sent me through Madam Sebastiana Papa regarding the proposal for a special program of a "Biennale" devoted entirely to India and her culture».[15]

È la biografia dell'autrice a spiegarci questa familiarità con l'India al punto da essere mobilitata dalle stesse istituzioni di quel Paese per rappresentare visivamente un aspetto della loro cultura.

Papa, nata a Teramo e trasferitasi poi stabilmente a Roma a partire dal 1950 — quando si iscrive alla Facoltà di Lettere e Filosofia della Sapienza —, inizia la sua attività da fotografa documentando le chiese romaniche in Abruzzo per la casa editrice Curcio.[16] È proprio in occasione di questa campagna che vengono fatti risalire i suoi primi esempi di fotografia umanistica, rivolta a cogliere gesti, movenze e ritualità delle diverse persone nel loro contesto sociale. Un simile indirizzo caratterizzerà tutta la sua ricerca visiva fino alla scomparsa nel 2002. Già dai primi anni Sessanta avvia la collaborazione con importanti testate giornalistiche nazionali e internazionali. In connessione con il lavoro da fotoreporter, l'autrice inizia a intraprendere numerosi viaggi, prontamente documentati con la Leica, che costituiscono il nucleo fondante della sua produzione.

Oltre l'India, Papa ritrae il Sud Italia, il Messico, il Congo, Cuba (per citare soltanto alcuni dei Paesi da lei frequentati): un materiale fotografico stratificato in decenni e che è oggi conservato, come si è già accennato, nel Gabinetto Fotografico Nazionale. Il Fondo dell'autrice, per volontà di quest'ultima, è costituito di stampe, negativi, provini, appunti per i menabò, ma non di documenti personali o di corrispondenza. È un archivio cioè che parla solo visivamente, restituendoci da un lato i viaggi di Papa, assidui e prolungati, nei diversi continenti; dall'altro, il suo stesso modo di operare in un senso che potremmo definire dialettico, di cui il padiglione indiano alla Biennale è per l'appunto un esempio. Difatti nel 1978, l'autrice decide di raggruppare, anche dal punto di vista allestitivo, 73 fotografie di diverso formato — dal 18x24 cm al 70x100 cm — in tredici nuclei narrativi che mettono in dialogo da una parte le movenze delle ballerine indiane e dall'altra i gesti quotidiani da lei ripresi nelle scuole di Yoga, nei luoghi di lavoro o per la strada [fig. 1.1, fig. 1.2].[17]

La fotografia di Papa non è però una semplice restituzione della sua lunga esperienza dell'India, ma è un racconto che si pone sul crinale fra arte visiva e studio antropologico del gesto e del movimento. Una doppia radice esemplificata dallo stesso autore del testo introduttivo della mostra, Jacopo Recupero, già funzionario alla Galleria d'Arte Moderna di Roma e in quel momento direttore del Museo delle Arti e delle Tradizioni Popolari della stessa città. Lo storico dell'arte si concentra non soltanto sulla struttura "a doppio" della mostra — «da una parte, la gestualità, come sublimata, della danza e, dall'altra, l'atteggiarsi naturale d'ogni giorno»[18] — ma anche sul concetto di "altro da sé". Se «Gauguin — scrive Recupero — diceva che i suoi contemporanei non lo capivano

perché erano disorientati dal suo esser divenuto altro da loro [...] e tale, in verità, egli sentiva di essere»;[19] le immagini di Papa invece non possono considerarsi semplicemente il risultato di una ricerca su un'oggettività distaccata dall'io, ma piuttosto traduzione di un vivere proprio e d'altri, in reciproca implicazione, diario d'un vedere quotidiano di chi non è fuori ma dentro la realtà, e, solo guardando, la conosce tutta e può scomporla e ricomporla come se la pensasse.[20] Dunque, osserva lo storico dell'arte, Papa mostra allo spettatore «tutto un mondo già posseduto e riposto nello scrigno della memoria»[21].



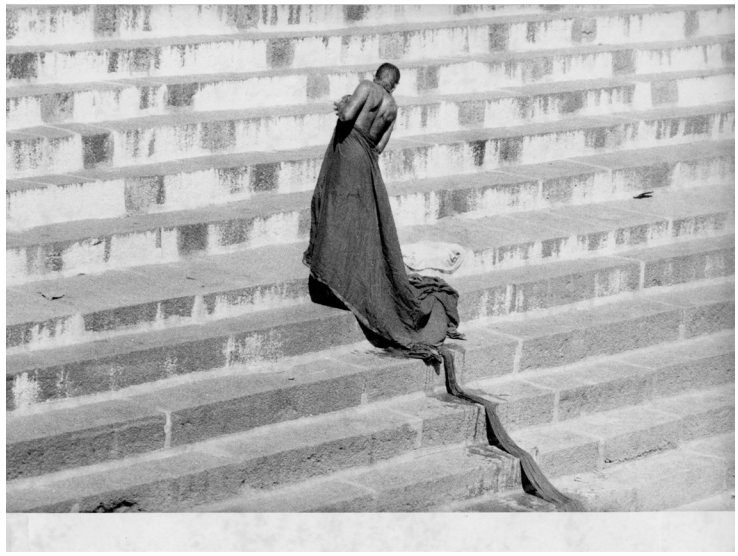
1.
Sebastiana Papa, danza in India, stampa in ICCD-FSP, "Danza" [1963-1978]; e ritratto di ragazza in India, stampa in ICCD-FSP, "I segni del silenzio" [1963-1981].

I SEGNI DEL SILENZIO. COME CAMBIA LO SGUARDO SULL'ALTRO

Questo processo di composizione di immagini fotografiche, utilizzate alla stregua di parole di un racconto visivo, è riscontrabile anche nella mostra personale dedicata a Papa negli spazi della Calcografia Nazionale a Roma, nel dicembre 1976.[22] Dunque, già prima della Biennale l'autrice sta facendo circolare in importanti istituzioni la sua ricerca sulla gestualità, dove mette in relazione il movimento compiuto nello spazio scenico con quello della vita quotidiana in India. L'articolo di Valerio Eletti sull'esposizione, apparso sulla rivista «Il Diaframma»,[23] mette in guarda gli spettatori dal ritenere queste immagini il frutto di «una facile attrazione dell'esotismo», piuttosto, afferma, è una ricerca che si alimenta dell'esperienza di quel vivere, rendendolo parte «della propria vita».[24]

La lunga frequentazione dell'India dal 1963, la conoscenza della lingua[25] e del contesto politico di quel Paese, portano Papa non soltanto a un racconto "dell'altro", ma a guardare quella realtà mediante un doppio moto, dall'interno e dall'esterno.

Un insieme degli scatti presentati in Calcografia prima, e in Biennale poi, confluiranno nel libro del 1987, *I segni del silenzio*.[26] Qui Papa ripercorre i suoi ultimi «venticinque anni di immagini»[27] dedicati proprio a ritrarre danze, tradizioni e ritualità dell'India [fig. 2]. La pubblicazione di questo volume fotografico si offre come una summa della ricerca condotta fino a quel momento dall'autrice, ma è al contempo per lei anche occasione di riflettere sulle implicazioni metodologiche del rivolgere lo sguardo verso un'alterità. La fotografa ricorda il suo primo viaggio compiuto in India agli inizi degli anni Sessanta come un fallimento: visitai templi e palazzi, ma i miei occhi non erano limpidi nella comprensione delle cose. Ritornai in Europa appesantita di notizie, e di immagini, ma sconfitta e cosciente di non aver capito nulla e sicura che qualcosa da capire c'era, ci doveva essere, ci sarebbe stato senz'altro superando i limiti della paura, e dopo pochi mesi con caparbia feci a ritroso lo stesso cammino, rivivendo esattamente le stesse sensazioni, gli stessi odori, gli stessi terrori.[28] Dunque — si interroga Papa — come evitare di cadere nelle molteplici forme di imperialismo di cui è intriso il nostro sguardo occidentale? Una domanda che sembra accomunare l'autrice a Pier Paolo Pasolini, da lei ritratto in più riprese mentre è impegnato a girare nel 1967, fra Bombay, New Delhi e gli stati di Uttar Pradesh e Rajasthan, il suo documentario per la RAI, *Appunti per un film sull'India*.[29]



2.
Sebastiana Papa, uomo sulle scale, stampa in ICCD-FSP, "I segni del silenzio" [1963-1981].

Il lungometraggio, presentato l'anno successivo al Festival di Venezia, pone i medesimi quesiti esplicitati da Papa sul rapporto di potere che si instaura fra lo sguardo del narratore e il suo soggetto. Inoltre, questo lavoro sembra trattare due temi ricorrenti nella ricerca fotografica dell'autrice, il nutrimento e il misticismo. Io non sono qui per fare un documentario, una cronaca, un'inchiesta — dichiara la voce fuori campo dello scrittore nelle prime sequenze — ma per fare un film sul film sull'India, i temi fondamentali di questo film sono i temi fondamentali dell'intero Terzo Mondo, ossia i temi della religione e della fame.[30] Tuttavia, mentre ascoltiamo questa dichiarazione d'intenti, appare sullo schermo il regista, che rivolge lo sguardo fisso verso lo spettatore, tenendo in mano un volume con riproduzione di miniature indiane. Segue poi una sequenza di immagini dove vediamo scorrere alcune illustrazioni dell'arte tradizionale locale. La costruzione di questa scena, come sottolineato da Luca Caminati, esplicita una presa di coscienza del regista: nel momento in cui ci si confronta con l'alterità, compare l'inevitabile emersione di immagini stereotipate create dall'Occidente.[31] Sebastiana Papa, invece, quale via sceglie di intraprendere per riuscire a rappresentare un immaginario altro da sé? Lo spiega lei stessa in *Il silenzio dei gesti*. «Un serio approccio di studio doveva scaturire da un'intuizione, da un incontro», ma solo quando «il discepolo è pronto, il maestro arriva, ed arrivò in una piccola e bianca e infuocata saletta di danza, a Tiruvanmiyur nella scuola del Kālakshetra».[32] Quelle movenze codificate e rituali le offrono la "chiave" per studiare e scoprire la religione, la storia e l'arte di quel popolo.[33] La sua indagine parte dall'arte coreutica per giungere a estrapolare «le analogie e le affinità del linguaggio gestuale della danza classica e del gesto quotidiano usando come mezzo la fotografia in bianco e nero e come campo di ricerca i templi, le strade e il palcoscenico».[34] Lo studio del movimento, inteso come parola taciuta affidata alla corporeità, diventa così per Papa il filtro attraverso cui poter guardare trasversalmente la società indiana, come gli aspetti più mistici della realtà occidentale.

RICERCHE SUL MOVIMENTO. IL GESTO COME «PAROLA TACIUTA»

La "reciproca implicazione" fra Oriente e Occidente, di cui aveva scritto Recupero in occasione della Biennale, è chiaramente visibile in alcuni progetti fotografici conservati dall'ICCD.

In nuclei come "Ricerca sul movimento", "Danza Occidentale", "Danza" e i "Segni del silenzio",[35] Papa raduna numerosissime fotografie — oltre un centinaio di fogli di provini — da lei scattate dal 1963, fra l'India e l'Europa, attorno al tema a lei tanto caro: il gesto e la corporeità nelle sue molteplici declinazioni.

Rispetto all'esposizione romana e veneziana, in questi assemblage fotografici l'autrice compie un ulteriore passo in avanti. Qui Papa parte sì

da scatti di spettacoli di danza indiana, di classi di yoga, o dalla gestualità quotidiana catturata nelle strade di Bombay o Madras; ma le associa a fotografie di scena che documentano, dalla fine degli anni Sessanta ai Settanta, i corpi di ballo di danza classica occidentale ed episodi del teatro sperimentale italiano e internazionale.[36] È eloquente il tipo di messinscena scelto da Papa come altro interlocutore in questo dialogo sul concetto di corpo e movimento. Nell'eterogeneità degli spettacoli documentati, l'artista seleziona infatti un teatro prettamente visivo e rituale. Lo confermano anche i pochi appunti rintracciati nella raccolta "I gesti rituali", dove l'autrice classifica le immagini sotto alcune voci testuali, come "omaggio", "gesti di potenza", "fare silenzio".[37] Oltre a questa specie di lemmario, Papa trascrive alcune citazioni da volumi antropologici o di storia del teatro che ci fanno comprendere la tipologia di azione scenica a cui intende rivolgersi. Così l'autrice fa accenno a un testo di Silvio d'Amico dove lo studioso descrive le azioni sceniche medievali diffuse nelle piazze, quando il sacerdote assumeva il ruolo del primitivo attore.[38] Oppure si appunta alcune idee di Antonin Artaud sulla sintesi fra scena e sala, laddove l'eliminazione del palcoscenico comporta la creazione di un nuovo spazio di relazione, un «tempio sacro in cui attore e spettatore sono all'unisono con lo stesso ritmo sullo stesso tempo restaurato».[39] In particolare, quello che sembra emergere da questi appunti è la necessità di Papa di comprendere, mediante alcuni testi critici,[40] come il gesto sia una «parola taciuta»,[41] presupposto che il movimento, tanto quanto la voce, è espressione di un pensiero. L'autrice cita infine Étienne Decroux, per il tramite del testo di Claude Pujade-Renaud, quando afferma che bisogna liberare il linguaggio corporeo da una certa censura, rivelare l'universo metaforico e poetico celato nel corpo. Dall'altra, vietare alla gestualità qualsiasi prolissità: scolpire il corpo, insegnarli a vibrare come un violino, a tracciare con precisione e densità linee e forme nello spazio.[42] Questa necessità di restituire al corpo la sua capacità di esprimere "pensieri visualizzati" è investigata da Papa tramite il mezzo fotografico, ritraendo alcune realtà coreutiche e teatrali occidentali come quella dei danzatori classici. In un primo nucleo, infatti, l'autrice indaga visivamente le diagonali e le linee perfette dei ballerini colte sul palco o durante le prove [fig. 3]. [43] Questo indugiare dell'obiettivo di Papa sulla danza rispecchia, in generale, un interesse mostrato storicamente dalle arti visive verso quelle coreutiche e, più in particolare, chiama in causa le trattazioni portate avanti da una specifica parte della critica d'arte italiana. Autori come Carlo Ludovico Ragghianti e Cesare Brandi avevano ribadito in più occasioni, a partire dagli anni Quaranta, come il balletto fosse arte figurativa e il corpo del ballerino una scultura in movimento in rapporto con uno spazio.[44] La fotografia di danza di Papa si inserisce in questa visione critica — già radicatasi culturalmente — focalizzandosi sul movimento come processo che si dà in una dimensione prettamente visiva. Al balletto, infatti, l'autrice associa nello stesso corpus alcune fotografie di scena del cosiddetto teatro immagine italiano. Ne è un esempio lo spettacolo di



3.
Sebastiana Papa, danza classica, part. provino in ICCD-FSP, “Danza Occidentale” [dal 1963].



4.
Sebastiana Papa, fotografia di cena dello spettacolo *Moby Dick* di Mario Ricci, part. provino in ICCD-FSP, “Danza Occidentale” [1972].

Mario Ricci, *Moby Dick* del 1971, di cui l'autrice evidenzia la dimensione visuale, dove la narrazione viene affidata non tanto alla parola drammaturgica, quanto alla suggestione dell'immagine [fig. 4].[45] Lo stesso può dirsi per gli spettacoli di Leo de Berardinis e Perla Peragallo più volte ritratti dalla fotografa, esempi del teatro underground romano.[46] Non solo la danza, ma anche il "teatro delle cantine", come quello di strada, diventano quindi esempi di un susseguirsi di immagini in movimento in una determinata contingenza spaziale e temporale condivisa con lo spettatore. La documentazione delle sperimentazioni coreutiche di Simone Forti — anche in questo caso ritratta da Papa sul palco e durante le prove — ci parlano ancora dell'accentuarsi della componente rituale dalla metà degli anni Sessanta.[47] Il mettere in dialogo le immagini fotografiche che ritraggono le classi di yoga in India e le innovazioni della neoavanguardia rende conto di uno sguardo aggiornato di Papa sul contesto critico internazionale. Già a partire dal 1964, con *Mystery and Smaller Pieces* il Living Theatre aveva portato sul palco lo yoga come parte integrante di quelli che chiamavano "giochi rituali", messi in scena in dialogo con lo spettatore.[48]

L'idea del teatro come luogo di gesti quotidiani e ripetuti, e non più ambientazione di un dramma da narrare, è esemplificato dallo stesso corpus di Papa. Qui, infatti, alle fotografie di scena vengono associati — così come l'autrice usa fare per gli allestimenti delle sue esposizioni — scatti che si concentrano su parti del corpo colti in movimenti semplici o ripetuti: come i piedi di un bambino mentre gioca, quelli di un ballerino, di una donna su un bagnasciuga, o le mani sapienti di un musicista [figg. 5-6].[49] Ponendo l'attenzione in maniera orizzontale sul gesto, la fotografia di Papa diventa così anche strumento antropologico che si concentra sul minimo variare dei movimenti come espressione e pensiero dell'individuo.

Il racconto proposto dall'autrice presenta dunque una dimensione ibrida: rende conto delle sperimentazioni internazionali sia sul fronte coreutico sia teatrale, e d'altra parte si nutre dello sguardo prettamente antropologico dell'autrice che pone rilevanza sul gesto, analizzato e considerato nella sua ritualità.

La fotografia di scena di Papa, portata avanti come altre fotografe sue colleghe per motivi prettamente professionali, diventa il pretesto per una più ampia operazione visivo-concettuale "sul movimento", che le viene suggerito dalla sua precedente esperienza di documentazione della danza e del gesto in India.



5.
Sebastiana Papa, piedi sul bagnasciuga, part. provino in ICCD-FSP, “Ricerca sul movimento” [dal 1963].



6.
Sebastiana Papa, mani di un pianista, part. provino in ICCD-FSP, “Ricerca sul movimento” [dal 1963].

IL LIBRO FOTOGRAFICO COME RACCONTO VISIVO E TESTUALE

Questo stringente dialogo fra il mondo orientale e quello occidentale non è nuovo a Papa. È infatti oggetto anche del menabò *Le Repubbliche delle donne*[50] — pubblicato postumo nel 2013 a cura dell'ICCD — dove l'autrice indaga il monachesimo femminile buddista, cattolico e ortodosso, facendone emergere ritualità, collettivismo e la comune esperienza della clausura. «Non è stato facile portare un mezzo così adatto all'indiscrezione, come la macchina fotografica, — scrive Papa nell'introduzione al volume — in un mondo di donne che hanno scelto il nascondimento».[51] Per questo lavoro editoriale, avviato dal 1967 e proseguito poi instancabilmente lungo tutto il suo percorso di ricerca, l'artista costruisce in un primo momento un tessuto di rapporti personali, così come è solita fare durante i suoi viaggi, e solo in un secondo momento fa subentrare la fotografia. A questi scatti vengono poi accostati nel menabò frammenti di brani, da lei selezionati in volumi teorici o di narrativa. Il libro fotografico è difatti il vero strumento di espressione di Papa, che diventa una sorta di racconto nello stesso tempo visivo e testuale. Nel caso de *Le Repubbliche delle Donne* l'intento della fotografa è quello di individuare, tramite l'immagine e la parola, la dimensione mistica e nello stesso tempo quotidiana, comune al monachesimo occidentale e orientale: dalla preparazione del cibo, alla reclusione, alla ritualità, come al gioco. Anche nel libro fotografico *Parole dell'amore*,[52] edito nel 1979, Papa associa sue immagini fotografiche derivate dai viaggi — dal Messico, alla Puglia fino all'India — a citazioni. Un collage culturale, visivo e testuale che si ricollega a un altro suo progetto fotografico, intitolato "Ricerca sui sentimenti".[53] Sia nel libro, sia nel nucleo dell'ICCD, "l'altro da sè" è lo strumento per esplorare le diverse accezioni del sentire, interrogate anche questa volta in modo dialettico: dalla dimensione di cura genitoriale, allo struggimento personale e collettivo dei funerali di Jan Palac a Praga; dall'euforia dell'esperienza dei funghi allucinogeni alla famiglia che li vende in Messico; dalla ritualità propria della musica indiana alla trance del tarantismo in Puglia.[54]

Il raffronto dialettico, evidente nei numerosi lavori editoriali di Papa, è dunque il metodo alla base della sua indagine e alfabeto del suo racconto. Così nelle sue "ricerche sul movimento", l'autrice ci narra di una nuova idea di corporeità che le ricerche artistiche e teatrali occidentali stavano costruendo anche intorno all'immaginario della cultura indiana.

Le fotografie dei viaggi in India dell'autrice appaiono dunque come una sorta di riconquista di una zona censurata — com'è quella della corporeità femminile — attraverso l'esperienza dell'altro, del diverso da sé. Questa nuova visione del corpo si imbeve contemporaneamente del misticismo laico di Papa, frutto della sua esperienza diretta e prolungata del monachesimo occidentale e orientale, e della sua militanza femminista. Anche nella documentazione raggruppata sotto la definizione "Donne femminismo e affine",[55] l'attenzione è posta sul gesto quotidiano. Le fo-

tografie non ritraggono soltanto le manifestazioni di rivendicazione dei diritti, ma anche scene intime casalinghe in cui si rimettono in discussione i ruoli canonicamente stabiliti, in particolare nella sfera genitoriale,[56]

Sul corpo della donna si sofferma anche nel 1969, quando nel volume *Miniature d'amore indiane* propone alcune sue fotografie di illustrazioni erotiche di arte tradizionale indiana, rintracciate dalla stessa autrice in differenti collezioni private.[57] Nella sua introduzione il corpo viene elevato da luogo peccaminoso della concezione occidentale a «mezzo di elevazione spirituale piuttosto che di immoralità», frutto di una «concezione mistica dell'amore-erotismo».[58]

Questa visione di Papa, maturata grazie alla sua lunga conoscenza da orientalista ed esperta del mondo indiano, viene disseminata, a partire dal 1969, attraverso numerose mostre, menabò, corpus fotografici e progetti editoriali. Una ricerca, fra il visuale e il testuale, dove la «trasposizione del quotidiano nella sfera rarefatta del rito»[59] sovverte l'idea occidentale della corporeità e propone una liberazione espressiva e creativa del movimento e del gesto.

NOTE

1. Il presente saggio è il risultato delle ricerche svolte nel Fondo Sebastiana Papa, Gabinetto Nazionale Fotografi o, Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (ICCD) nell'ambito del Prin 2020 – *La fotografia femminista italiana. Politiche identitarie e strategie di genere* (Principal Investigator Prof.ssa Federica Muzzarelli), unità operativa Sapienza Università di Roma, Prof. ssa Raffaella erna.
   Desidero ringraziare per l'importante e costante sostegno datomi durante le ricerche: la dott.ssa Simona Turco (Responsabile Gabinetto Fotografi o Nazionale, ICCD), la dott.ssa Carola Delpino e il dott. Dario Iacolina (Gabinetto Fotografi o Nazionale, ICCD). Inoltre, per i preziosi suggerimenti: Dott. Valerio Eletti, Dott.ssa Elisa Genovesi, Dott.ssa Claudia Pajewski, Prof.ssa Raffaella Perna e Prof. ssa Antonella Sbrilli.
   Achille Bonito Oliva *et.al.* (a cura di), *Dalla natura all'arte, dall'arte alla natura. Catalogo generale. 38. Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia 1978* (catalogo della mostra, Venezia, La Biennale di Venezia, 1 luglio - 14 ottobre 1978), La Biennale, Venezia, 1978, p. 128.
2. Non esiste in realtà un vero e proprio padiglione India, ma si tratta più precisamente di una zona riservata nel Padiglione Venezia ai Giardini di Castello di Venezia.
3. Oltre a Edward Said, *Orientalismo* (1978), Feltrinelli, Milano, 2023, si rimanda a Miguel Mellino (a cura di), *Post-orientalismo. Said e gli studi post-coloniali*, Meltemi, Roma, 2009; Gian Paolo Calchi Novati (a cura di), *Verso un nuovo orientalismo*, Carocci, Roma, 2012; Iain Chambers, *Postcolonial Interruptions, Unauthorised Modernities*, Rowman & Littlefield, ondon, 2017.
4. Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (ICCD), Gabinetto Fotografi o Nazionale, Fondo Sebastiana Papa (d'ora in poi ICCD-FSP), inventario in corso di realizzazione (le denominazioni delle scatole che verranno riportate da qui in seguito è quella originale data dalla stessa artista) "Ricerche sul movimento"; "Danza Occidentale"; "Segni del silenzio"; "Danza".
5. Carlo Ripa di Meana, premessa, in *Dalla natura all'arte, dall'arte alla natura. Catalogo generale. 38. Esposizione Internazionale d'Arte,* cit., s.p.
6. Achille Bonito Oliva, Jean-Christophe Ammann, Andrea del Guercio e Filiberto Menna.
7. *Ibidem*.
8. *Ibidem*.
9. Vedi i dattiloscritti con la trascrizione delle giornate di riunione, in Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Porto Marghera (VE) (d'ora in poi ASAC), Fondo Storico, Arti Visive, b. 290, *Biennale 1978. Secondo convegno dei Paesi partecipanti, Venezia, Cà Giustinian, 23-24 settembre 1977*; e *Convegno preparatorio. Arti visive 1978, Venezia, 7 marzo 1978*.
10. Carlo Ripa di Meana, premessa, in *Dalla natura all'arte, dall'arte alla natura. Catalogo generale. 38. Esposizione Internazionale d'Arte,* cit., s.p.
11. Sul catalogo della rassegna si riporta che Jatin Das è nato a Baripada, Majurbhanj, nel 1941, non vengono invece riportate ulteriori informazioni sul curatore della stessa mostra, Ram Kishan. Vedi *Dalla natura all'arte, dall'arte alla natura. Catalogo generale. 38. Esposizione*

Internazionale d’Arte, La Biennale di Venezia 1978, cit., pp. 126-127. Vedi inoltre ASAC, Fondo Storico, Arti Visive, b. 304, “India”, *Jatindas. Bio-Data*, dattiloscritto. Sul conflit o nato fra l’artista e l’Ente Biennale vedi in particolare ASAC, Fondo Storico, Arti Visive, b. 304, “India”, lettera di Carlo Ripa di Meana all’Ambasciatore dell’India presso la Repubblica Italiana, Venezia, 1 luglio 1978: «L’inaccettabile offensi o comportamento del sig. Jatin Das che ha smontato una mostra di questo ente in assenza dei responsabili della Biennale violando ogni elementare regola di correttezza e di rispetto della Istituzione pubblica italiana che io rappresento e creando grave offe a agli sforzi e ai notevoli sacrifici della nostra Istituzione per rendere omaggio all’India mi costringono a richiamare immediatamente l’attenzione dello stesso signor Jatin Das e dell’ambasciata dell’India in Italia sull’incresciosa situazione perché cessi immediatamente questo comportamento scorretto. Il signor Jatin Das è ospite della Biennale e nei locali della Biennale di cui soltanto i responsabili dell’istituzione pubblica dispongono per quanto riguarda lo spazio espositivo e le iniziative direttamente promosse dalla Biennale di Venezia. Ho pertanto disposto che fino a quando non vi sarà un corretto atteggiamento del signor Jatin Das e lo stesso non accetterà il notevole spazio messo a disposizione della Biennale senza ulteriori improprie recriminazioni i locali riservati alle sue opere rimangano chiusi al pubblico […]». Dal telegramma di Ripa di Meana si deduce come l’artista indiano avesse tolto con intenti polemici alcune sue opere dal padiglione, portando di conseguenza alla chiusura degli spazi a lui dedicati ai Giardini.

12. *Dalla natura all’arte, dall’arte alla natura. Catalogo generale. 38. Esposizione Internazionale d’Arte, La Biennale di Venezia 1978*, cit., p. 128.

13. *Ibidem*.

14. ASAC, Fondo Storico, Arti Visive, b. 304, lettera di Kizhakkepat Rukmini Menon a Carlo Ripa di Meana, s.l., 21 novembre 1977.

15. *Ibidem*.

16. Le informazioni bibliografiche qui riportate sono state tratte dalla monografia *Sono tutta negli occhi. Sebastiana Papa fotografa (1932-2002)*, a cura di Gabriele D’Autilia, Gianfranco Spitilli, Ricerche&Redazioni, Teramo 2023. Oltre agli strumenti offe ti da questa recente pubblicazione, si è tentato di ricostruire il *milieu* nel quale Sebastiana Papa si è mossa. Si è ricercato nell’archivio storico dell’Università Sapienza di Roma maggiori informazioni riguardo alla sua iscrizione alla Facoltà di Lettere e Filosofia, da cui però non è emerso nessun risultato. Si è inoltre investigato sulle sue relazioni con l’istituzione Biennale di Venezia e l’Indian Council for Cultural Relations, da cui sono emersi soltanto i documenti riportati in questo saggio. La di oltà di rintracciare notizie più puntuali sulla biografia di Sebastiana Papa, come del suo contesto culturale, è sintomatica da un lato della mancanza di una auto narrazione delle stesse autrici donne, e dall’altro di come l’attività delle fotografe necessiti ancora di essere esplorata e portata alla luce.

17. ASAC, Fondo Storico, Arti Visive, b. 304, progetto disegnato da Sebastiana Papa e dattiloscritto *Omaggio all’India*.

18. ASAC, Fondo Storico, Arti Visive, b. 304, Jacopo Recupero, testo introduttivo alla mostra di Sebastiana Papa, *Omaggio all’India*, dattiloscritto con appunti manoscritti, 1978.

19. *Ibidem*.

20. *Ibidem*.

21. *Ibidem*.

22. *Il gesto in India, fotografie di Sebastiana Papa*, Calcografia Nazionale, Roma, dicembre 1976, mostra organizzata dal Ministero degli Affari Esteri D.G. Cooperazione Culturale. Vedi al riguardo *Grafica Grafica. Istituto Nazionale per la Grafica*, 1-4, dicembre 1977.

23. Valerio Eletti, “Il gesto quotidiano e sacro, nelle immagini di Sebastiana Papa”, in *Il Diaframma. Fotografia Italiana*, n. 226, maggio 1977, p. 23.

24. *Ibidem*.

25. Vedi quanto si afferma nel volume Sebastiana Papa, *Miniature d’amore indiane*, [fotografi , testi e traduzioni di Sebastiana Papa], Della Valle, Torino, 1969, dove Papa si presenta come orientalista esperta e traduttrice dei testi a corredo delle immagini dal sanscrito all’italiano: «Fotografie di Sebastiana Papa. Testi scelti e tradotti da Sebastiana Papa».

26. Sebastiana Papa, *I segni del silenzio. India e monachesimo: la cultura dell’ascolto*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1987.

27. Sebastiana Papa, introduzione, in Ead. *I segni del silenzio*, cit., s.p.

28. *Ibidem*.

29. ICCD-FSP, “La I India – Yoga Bombay, Soldati – Pasolini – Salesiane – Matrimonio Madras – Parri – Funerale Indù – Khajuraho – Gandhi a casa – Tintori – PC Operai – Telli Tata”.

30. *Appunti per un film sull’India*, lungometraggio di P.P. Pasolini, 1967, 35 min, Tv7 (minuti 1.57-2.22). Il documentario è stato trasmesso dalla RAI il 22 marzo 1968, sul Terzo Programma per la *Serata a soggetto*.

31. Luca Caminati, *Orientalismo eretico. Pier Paolo Pasolini*

e il cinema del terzo mondo, Paravia Bruno Mondadori Editori, Torino, 2007, pp. 22-23.

32. Sebastiana Papa, "Introduzione", in Ead. *I segni del silenzio*, cit., s.p.

33. *Ibidem*.

34. *Ibidem*.

35. ICCD-FSP, "Ricerche sul movimento"; "Danza Occidentale"; "Segni del silenzio"; "Danza".

36. ICCD-FSP, "Spettacolo"; "Ricerca movimento"; "Danza occidentale".

37. ICCD-FSP, "I gesti rituali. Foto testi". In questo nucleo oltre alle fotografie sono raccolti appunti manoscritti e dattiloscritti di Sebastiana Papa.

38. Silvio D'Amico, *Storia del teatro Drammatico*, vol. IV, Rizzoli e C. Editori, Milano-Roma, 1940, pp. 399-429. Inoltre, vedi ICCD-FSP, "I gesti rituali. Foto testi", Sebastiana Papa, appunti manoscritti.

39. ICCD-FSP, "I gesti rituali. Foto testi", Sebastiana Papa, appunti manoscritti.

40. Papa cita i volumi di: Giuseppe Cocchiara, *Il linguaggio del gesto*, Sellerio editore, Palermo, 1977, vedi inoltre ICCD-FSP, "I gesti rituali. Foto testi", Sebastiana Papa, appunti dattiloscritti; e quello di Claude Pujade-Renaud, *L'espressione corporea. Linguaggio del silenzio*, [ed. or. *Expression corporelle, language du silence*, Editions ESF, Paris, 1976], Edizioni del Corpo, Milano, 1978. Sebastiana Papa fa riferimento all'edizione italiana del 1978, vedi ICCD-FSP, "I gesti rituali. Foto testi", Sebastiana Papa, appunti dattiloscritti

41. ICCD-FSP, "I gesti rituali. Foto testi", Sebastiana Papa, appunti dattiloscritti.

42. Étienne Decroux viene citato nel libro di Claude Pujade-Renaud, *L'espressione corporea*, cit. Questo passaggio è trascritto da Sebastiana Papa. Vedi ICCD-FSP, "I gesti rituali. Foto testi", Sebastiana Papa, appunti dattiloscritti.

43. ICCD-FSP, "Spettacolo" e "Danza Occidentale".

44. Su Carlo Ludovico Ragghianti vedi: Id., *Cinema arte figurativa*, Giulio Einaudi editore, Torino, 1952; Raffaele Bruno (a cura di), *Ragghianti critico e politico*, Franco Angeli, Milano, 2004; e i contributi in *C.L. Ragghianti e le arti figurative, il teatro e il cinema*, v.s., *Critica D'arte*, n. 17, gennaio-marzo 2003. Su Cesare Brandi vedi: Id., *"Le scene"*, *Le Arti. Rassegna bimestrale dell'arte antica e moderna*, n. 2, dicembre 1940 - gennaio 1941, p. 127; proseguendo agli articoli pubblicati su *L'Immagine* dal 1947 al 1949, poi pubblicati in Vittorio Brandi Rubiu (a cura di), *Cesare Brandi. Musica, Danza, teatro. Scritti ritrovati 1937-1986*, Roma, Castelvecchi, 2013, pp. 47-83; Cesare Brandi, *Piccola teoria della scenografia per balletti*, s.d. [1950], pubblicato postumo in *Cesare Brandi. Musica, Danza, teatro* cit., pp. 85-90; infine le sue idee sul teatro vengono registrate in Id., *Arcadio o della Scultura. Eliante o dell'Architettura*, Einaudi, Torino, 1956, e Id., *Teoria generale della critica*, Editori Riuniti, Torino, 1974, pp. 215-246.

45. ICCD-FSP, "Spettacolo".

46. *Ibidem*.

47. ICCD-FSP, "Danza Occidentale".

48. *Mysteries and Smaller Pieces* è un'opera teatrale inedita del Living Theatre, rappresentata per la prima volta il 26 ottobre 1964 al Center for Students and Artists, Parigi. Il gruppo teatrale lo porterà in scena anche a Roma: Teatro Eliseo, 12-14 marzo 1965; Teatro dei Satiri, 9-13 aprile 1965. Vedi Pierre Biner, *Il Living Theatre* (1968), De Donato Editore, Bari 1968, p. 194

49. ICCD-FSP, "Ricerca sul movimento".

50. ICCD-FSP, "Stampe-Menabò le Repubbliche". Poi pubblicato come Katrin Tenenbaum e Ella Baffoni (a cura di), *Sebastiana Papa. Le Repubbliche delle donne*, ICCD – Collana Postcart, Roma, 2013.

51. Sebastiana Papa, in *Sebastiana Papa. Le Repubbliche delle donne*, cit., p. 9.

52. Sebastiana Papa, *Parole dell'amore*, Paoline, Roma, 1979.

53. ICCD-FSP, "Ricerca sui sentimenti".

54. Vedi Sebastiana Papa, *Parole dell'amore*, cit.

55. ICCD-FSP, "Donne femministe e affin . Anche in questo nucleo l'autrice mette insieme mondo occidentale e orientale: dalle manifestazioni femministe, agli allenamenti di calcio femminile, alle riunioni femministe del partito radicale per giungere alla cerimonia del thè al centro Urasenke a Roma.

56. Particolare spazio viene riservato alla serie denominata "Mammo", dove un uomo è ritratto alle prese, nella quotidianità, della presa in cura di sua/o figlia o neonata/o. In ICCD-FSP, "Donne femministe e affin .

57. Vedi cosa si dichiara nella premessa al volume Sebastiana Papa, *Miniature d'amore indiane*, [fotografi , testi e traduzioni di S. Papa], cit., p. 4: «Sebastiana Papa, fotografa e orientalista esperta, ha scavato nel cuore della saggezza indiana e ne ha tratto un libro di straordinaria bellezza. Migliaia di miniature di varie epoche, gelosamente custodite in collezioni private e nei visceri dei grandi musei pubblici sono passate davanti all'obbiettivo per essere selezionate con rigore fino a trarne una sintesi sicura».

58. Sebastiana Papa, *Introduzione*, in Ead., *Miniature d'amore indiane*, cit., s.p.

59. *Ibidem*.

Dei mutamenti: Vincenzo Agnetti e l'*I Ching*

ANNA CONTRO

«Che senso ha?
Continuo a chiedermi.
Il caso forse.»[1]

Tra il 1976 e il 1979, Vincenzo Agnetti elabora un ciclo di opere, *Dei mutamenti,* che assume l'antico testo cinese di divinazione e riflessione filosofica *I Ching*, o *Libro dei Mutamenti*, come simbolo e come struttura teorica del ciclo stesso.

Questo interesse, che emerge nel pieno della sua maturità concettuale, si colloca sullo sfondo di un più ampio processo di diffusione del pensiero orientale in occidente tra anni Sessanta e Settanta.

È in questi anni, infatti, che l'*I Ching* inizia a circolare ampiamente, in particolare nei contesti della cultura e della controcultura americana. Richard J. Smith, professore di Storia e cultura cinese alla Rice University di Houston, ne individua nel suo *The I Ching: A Biography* moltissimi esempi: da Bob Dylan a John Lennon, dai Beatles a Fritjof Capra ne *Il Tao della Fisica*, fino ad Allen Ginsberg, Philip Dick, Gary Snyder e John Cage.[2]

Fu proprio Cage, influenzato dai corsi alla Columbia University di Daisetz Teitaro Suzuki — principale divulgatore del buddismo Mahayana e Zen in occidente — a introdurre il *Libro dei Mutamenti* nel contesto di Fluxus e delle Neoavanguardie.[3]

Quando, nel 1975, Renato Barilli individua l'origine del concettuale mistico e lirico delle pratiche pionieristiche di Cage e del gruppo Fluxus nello Zen, cita una frase di George Brecht che, ironicamente, ben definisce questo passaggio: «Duchamp gioca a Scacchi e io — un io allargabile a tutta la condizione del concettuale lirico-esistenziale — a Shangai».[4]

È in questo stesso orizzonte di rapporti tra pensiero orientale e ricerca concettuale che può essere compresa anche l'attività di Vincenzo Agnetti, la cui «geometria sentimentale» — continua Barilli — «del

concettuale numero uno in Italia»,[5] comincia a fine anni Sessanta analitica per poi divenire sempre più poetica e lirica.

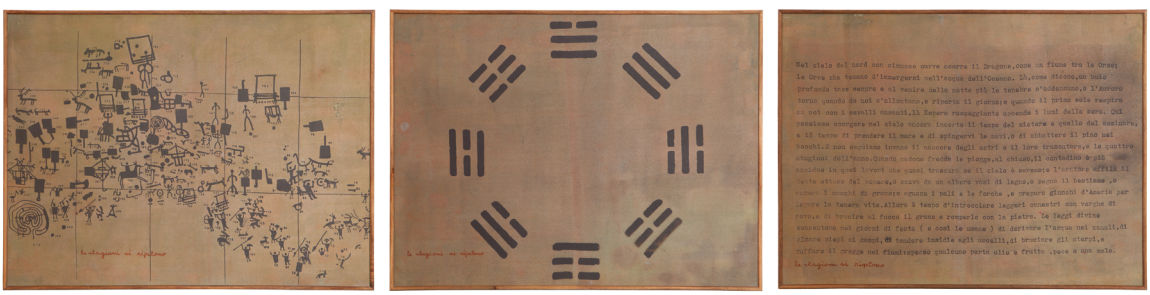
Nel mezzo di questa parabola, nel 1976, compare la prima opera del ciclo *Dei mutamenti*. Intitolata *Le stagioni si ripetono*, è un trittico che mette in relazione, quasi a formare un'equivalenza, i graffiti Camuni, i simboli del *Libro dei Mutamenti* e alcuni versi tratti dalle *Georgiche* di Virgilio,[6] tutti soggetti accomunati dal tema della ciclicità delle stagioni [fig. 1].

L'*I Ching* (*I King* o l'*Yijing*, a seconda del sistema di romanizzazione utilizzato),[7] è radice comune al confucianesimo e al taoismo e convenzionalmente riconosciuto come una delle espressioni più profonde del pensiero tradizionale cinese.[8] Risalente all'XI/XII sec. a.C., con stratificazioni testuali databili tra i secoli IX e III a.C. circa, il *Libro dei Mutamenti — Book of Changes* in inglese — nacque come manuale di divinazione e si compone di diagrammi a sei linee, detti "esagrammi".

Gli esagrammi, sessantaquattro in totale, derivano dalla combinazione di otto trigrammi, composti da linee continue (__) e interrotte (— —), ciascuno accompagnato da un nome e da una breve "sentenza".[9]

La prima traduzione occidentale dell'*I Ching* fu quella latina di Jean-Baptiste Régis, completata nel 1723. Nel corso del XIX secolo ne apparvero diverse altre, ma fu solo nel 1924, con la pubblicazione dell'edizione imperiale curata dal sinologo tedesco Richard Wilhelm — completa dei commenti confuciani e della prefazione di Carl Gustav Jung — che il *Libro dei Mutamenti* conobbe una prima reale diffusione in Europa.[10]

Nel 1950, la casa editrice newyorkese Pantheon Books, già impegnata nella divulgazione del pensiero junghiano, pubblicò la versione inglese del testo — tradotta da Cary Baynes a partire dall'edizione tedesca di Wilhelm — con una nuova prefazione di Jung, qui concepita come vera e propria porta di accesso per la mentalità occidentale al pensiero filosofico cinese. La stessa edizione uscì in Italia nello stesso anno presso Astrolabio, nella traduzione di Bruno Veneziano, anch'essa con prefazione aggiornata di Jung.[11]



1.
Vincenzo Agnetti, *Dei mutamenti. Le stagioni si ripetono*, [1976], stampa fotografi a su tela e interventi manoscritti, 3 pannelli 63x83 cm. Courtesy Archivio Vincenzo Agnetti.

Furono queste pubblicazioni a sancire il successo del *Book of Changes* in occidente: la terza edizione della Pantheon superò le trentamila copie annue vendute tra la fine degli anni Sessanta e i Settanta.[12]

Interessante notare come Agnetti, pur non avendo mai avuto veramente dimestichezza con la lingua inglese,[13] nei suoi scritti e nei suoi lavori utilizzi per citare il testo divinatorio il sistema di romanizzazione Wade-Giles "I Ching" utilizzato in America e non quello proposto da Bruno Veneziano per l'edizione italiana, derivante dal tedesco, che prevede l'uso della "k", "I King" (di cui quasi sicuramente l'artista milanese possedeva una copia, grazie alla quale entrò in contatto con la prefazione firmata da Jung).[14]

Questo fa pensare che Agnetti, già assiduo frequentatore di New York[15] (del 1974 la sua prima mostra newyorkese, *Image of an exibithion*, tra le mura della galleria di Ronald Feldman),[16] fosse in contatto anche con la scena milanese legata agli Stati Uniti grazie ai rapporti della moglie Bruna Soletti con Fernanda Pivano ed Ettore Sottsass, quindi, tramite loro, con Allen Ginsberg; e, ancora in precedenza, prima di partire per il sud America con la famiglia nel 1962, che avesse avuto modo di ascoltare Cage in uno dei suoi concerti milanesi.[17]

Dell'opera *Le stagioni si ripetono* si conoscono tre versioni, di dimensioni e formati differenti. Documenti conservati presso l'Archivio Vincenzo Agnetti[18] consentono di collocare l'ideazione del ciclo ai primi mesi del 1976.

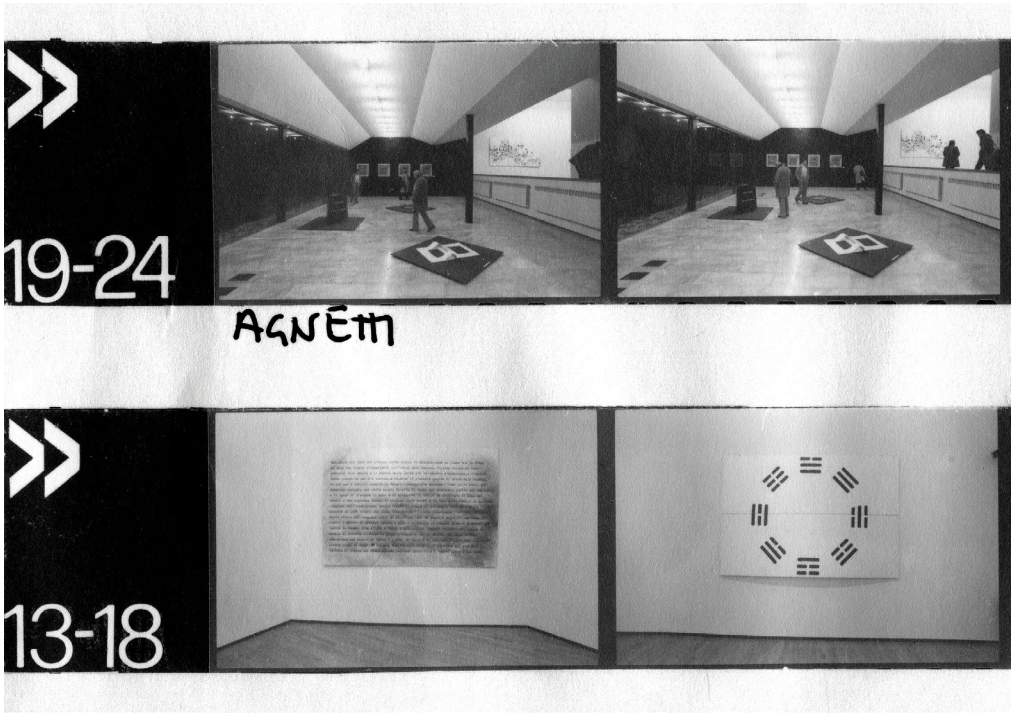
Mario Bertolini, come racconta nell'intervista rilasciata a Danka Giacon nel 2015 in occasione della donazione della sua collezione ai musei civici milanesi,[19] proprio nel 1976, infatti, chiese ad Agnetti e a Rodolfo Aricò di partecipare a un concorso per un'opera destinata agli spazi rinnovati dell'Istituto Magistrale di Breno, in Val Camonica, di cui il collezionista era originario.[20] Sebbene il bando non sia noto, il confronto tra i bozzetti di Aricò[21] e l'opera poi effettivamente realizzata da Agnetti, prima versione de *Le stagioni si ripetono*, suggerisce che il tema proposto riguardasse la storia e la cultura dell'uomo.

Nel testo di accompagnamento ai bozzetti, Agnetti scrive:

E questa ricordanza dei mutamenti sembra proprio celebrata insieme, come se fossero vissuti insieme, nello stesso pezzo di terra, sia i Camuni come *I Ching* e Virgilio. Questa impostazione mi sembra ottima perché propone artisticamente anche la poetica della cultura, della didattica e del pensarci-su. E tutto questo in una scuola, in un luogo dove il problema del raccontare e consigliare e raccogliere era la comunicazione pura; era ciò che avviene e ciò che è, e non falso comunicato.[22]

Da un carteggio tra l'artista e l'amministrazione del Comune di Breno — la prima lettera datata 13 febbraio 1976 — si apprende che Agnetti risultò vincitore del concorso, ricevendo nel 1977 il compenso di 3.852.280 lire.[23] È dunque certo che il progetto fu presentato e realizzato tra il 1976 e il 1977.

Quest'opera, fino ad oggi, era conosciuta solo attraverso i piccoli formati del ciclo e le indicazioni scritte lasciate dall'artista. Nel novembre del 2024, grazie alla presente ricerca, è stato possibile rintracciare questo trittico creduto disperso, riconoscendolo poi nella versione di grande formato — di cui si erano perse le tracce — immortalata dagli scatti di Giorgio Colombo nelle sale della mostra del PAC del 1980 [fig. 2].[24]



2.
Scatti di Giorgio Colombo all'inaugurazione della mostra di Vincenzo Agnetti e Francesco Clemente al PAC di Milano (1980). Nei provini, i pannelli del trittico di grande formato *Dei mutamenti. Le stagioni si ripetono*, oggi conservato incompleto all'Istituto Magistrale di Breno. [3] dicembre 1980, provino a contatto. Courtesy l'autore.

L'opera è oggi conservata presso il Liceo Camillo Golgi di Breno, in Val Camonica: dei tre pannelli originari ne restano due — il pannello "I Ching" (190x280 cm) e il pannello "Camuni" centrale (190x356 cm ca.) — mentre quello dedicato alle *Georgiche* è andato perduto.[25]

Le due versioni di piccolo formato dell'opera, una su tela e una su carta, si differenziano da quest'ultima per via della presenza di un intervento manoscritto: riprodotta sotto ciascuno degli apparati segnici (3 pannelli di 63x83 cm), la frase che dà il titolo all'opera: "Le stagioni si ripetono".

Nel *Rammentatore critico*,[26] raccolta di commenti a corredo delle proprie opere che l'artista ha lasciato a chi intendesse avvicinarsi al suo

lavoro, Agnetti chiarisce il significato del trittico e l'uso dei trigrammi dell'*I Ching*:

> Dei mutamenti è una vera e propria struttura segnica, dove la differente impostazione figurativa ci dimostra con sorpresa e attrazione che il primo, il secondo e il terzo pannello formano un'equivalenza; si equivalgono soprattutto nel contenuto e nella poetica visiva [...]. Il tempo si appiattisce quando è ascoltato a distanza. Così questi simboli dell'I Ching diventano uguali ai graffiti dei camuni e ai versi di Virgilio. Sono i mutamenti delle stagioni e delle opere scritti con segni differenti.[27]

Qui il testo divinatorio cinese è parte sia della struttura segnica che compone l'equivalenza,[28] dove tre culture differenti in epoche differenti si trovano ad esprimere lo stesso concetto legato allo scorrere ciclico del tempo e ai mutamenti delle stagioni, sia, a partire dal nome stesso dato all'opera, *Libro dei Mutamenti*/*Dei mutamenti*, apparato teorico condiviso con l'intera riflessione.

Se John Cage e, successivamente, Fluxus si erano accostati all'*I Ching* adottandolo, in senso duchampiano, in modo permutazionale e aleatorio[29] — approccio peraltro condiviso da molti dei conoscitori occidentali del volume — [30] l'interesse che Vincenzo Agnetti manifesta per l'antico libro cinese, alla luce della sua produzione, si configura in modo diverso.

L'artista non sembra infatti attribuirgli alcun potere oracolare, ma neppure ridurne la portata a semplice valore simbolico, manifestazione di una cultura o di un linguaggio "altro".

Per esempio, alcuni aspetti dell'*I Ching*, e in particolare la nozione di *sincronicità* che Carl Gustav Jung individua come fondamento dell'intero pensiero filosofico cinese, appaiono profondamente affini al pensiero critico e poetico di Agnetti. Jung definisce la sincronicità come «la coincidenza degli eventi in spazio e tempo come significatore di qualcosa di più di un mero caso, cioè di una peculiare interdipendenza di eventi oggettivi tra di loro, come pure fra essi e le condizioni soggettive (psichiche) dell'osservatore».[31] Questa interdipendenza tra evento, spazio e soggetto costituisce un chiaro punto di contatto non solo con il ciclo *Dei mutamenti* ma con tutta la poetica agnettiana, dove l'opera si realizza nella presenza e nello sguardo dell'osservatore.

Non sorprende, dunque, che la mostra monografica in cui Agnetti sceglie l'*I Ching* come asse concettuale — allestita tra dicembre 1977 e gennaio 1978 alla Galleria Civica d'Arte Moderna del Castello di Portofino —[32] si configuri come un esempio compiuto di *Teatro statico*,[33] concetto elaborato dall'artista con la *Macchina drogata* nel 1969,[34] in cui la relazione tra opera, luogo e spettatore diventa struttura costitutiva dell'intera esperienza estetica.

L'esposizione portofinese, a un anno dalla partecipazione al concorso di Breno, fu concepita tutta attorno a un'immagine coordinata basata sul diagramma circolare dei trigrammi.[35]

L'intervento ambientale ideato da Agnetti per gli spazi del Ca-

stello venne descritto dallo stesso artista nell'articolo *Castello. Arte come arte*, pubblicato su *Domus* nel marzo del 1978:

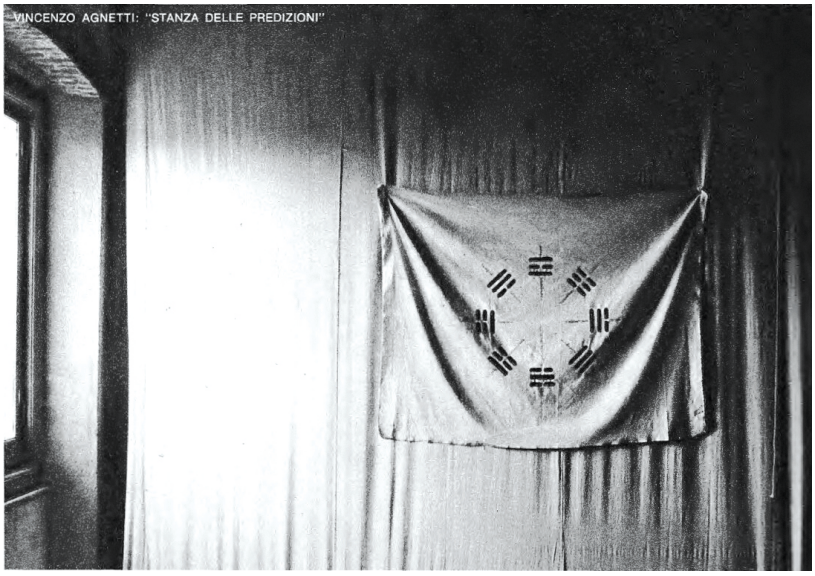
> È l'arte immaginazione? Celebrazione? O critica globale messa a cornice per stupire, spaventare, divertire? C'è forse una dimensione causale che organizza gli oggetti e mette in movimento gli eventi? Se il mondo sono i fatti, il destino degli oggetti che l'uomo ha costruito è forse quello di resistere al tempo e all'uso e poi crollare, oppure quello di diventare dei testimoni della storia? [...] Se non si può ipotecare il futuro non si può ipotecare il passato, e l'oggi rimane un gesto degli elementi. È per questo che abbiamo inventato le cause. E intanto la coincidenza determina l'esistere o meno dei fatti. Ma l'esistente è il definitivo e il provvisorio al tempo stesso. È per questo che sono venuto in questo castello e ho lasciato tutto come stava, scricchiolante nella sua provvisorietà morente. [...] Di fronte agli oggetti la verità è una sola, è che solo noi siamo il corpo e il perimetro delle cose. Lo esige il nostro stato cosciente. Allora cosa ho fatto? In una stanza ho lasciato tutte le cose spente fuori dalla cultura attuale: spento il camino, i candelabri, le sedie ecc. Ho aggiunto solo un libro svuotato, "Libro dimenticato a memoria", e l'ho chiamata "Stanza della cultura dimenticata". In un'altra stanza ho messo i segni dell'I King,[36] che mi interessano molto, e l'ho chiamata "Stanza delle predizioni". In un'altra stanza ho messo un tavolino, con sopra, sul punto di cadere, una pietra rotonda, e l'ho chiamata "Stanza della provvisorietà". Poi, la stanza del delitto e quella della comunicazione. [...] È venuta molta gente e perlomeno si sono formati dei veri ambienti fatti di noi. Poi la gente se ne è andata e, con estrema naturalezza truffaldina, la pietra è stata tolta dal tavolino. Sono state fatte anche delle fotografie. Sono state scritte alcune cose. Le fotografie sono diventate il saggio-testimone di tutta la provvisorietà. Che senso ha? Continuo a chiedermi. Il caso, forse.[37]

Il senso riconosciuto al *caso* contrapposto alla dimensione causale è altro tema centrale anche dell'introduzione junghiana al *Libro dei Mutamenti*: principio di distinzione individuato per mettere a confronto la struttura del pensiero occidentale con quella orientale. Anche in questo caso, l'*I Ching* è presente sia nelle opere esposte nella *Stanza delle predizioni*, dove ne viene evocata la dimensione oracolare, sia come apparato teorico e matrice di riflessione concettuale.

A tal proposito, è interessante osservare come, in tutte le opere esposte ad eccezione di quella su carta, Agnetti ricorra non agli esagrammi — vere e proprie risposte oracolari offerte dal *Libro dei Mutamenti* — bensì, come già avvenne ne *Le stagioni si ripetono*, agli otto trigrammi.[38]

Questi ultimi, disposti prevalentemente in diagrammi circolari, rappresentano i segni primari e originari dell'*I Ching*.

L'uso dei trigrammi conferma la direzione dell'interesse artistico di Agnetti: mentre gli esagrammi rispondono a una logica divinatoria e oracolare, i trigrammi, per la loro struttura e funzione — alfabeto e insieme fondamento dell'intero pensiero filosofico — ne incarnano i



3.
Dei Mutamenti. I Ching esposto nella Stanza delle predizioni (Castello di Portofin , 1977). Scatto di Salvatore Licitra pubblicato in Vincenzo Agnetti, "Castello. Arte come arte", Domus, 580, marzo 1978, p. 52. Courtesy of Archivio Domus – © Editoriale Domus S.P.A.; © Salvatore Licitra.

principi e permettono all'artista di prendere in prestito tali concetti, traducendoli in un linguaggio visivo e poetico autonomo.

La *Stanza delle predizioni*, immortalata da alcune fotografie di Giorgio Colombo e di Salvatore Licitra[39] pubblicate a corredo dell'articolo di Agnetti su *Domus*, ospita sulla parete di sinistra una delle copie di piccolo formato de *Le Stagioni si ripetono*, un inedito *I Ching* — dipinto su stoffa non intelaiata [fig. 3] — e un esagramma su carta (l'unico esagramma presente), ottenuto con la tecnica sviluppata per gli *Istanti lavoro*,[40] che prevede la pressione posteriore lungo le tracce del disegno, poi ottenuto in rilievo sul verso [figg. 3-4].

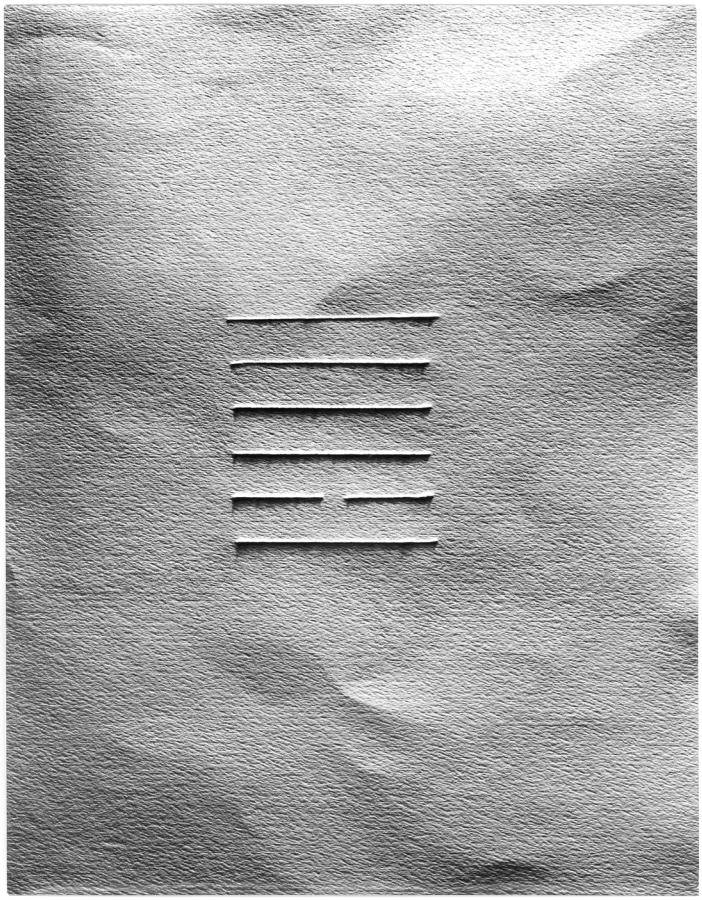
Esistono altre opere del ciclo *Dei mutamenti*, datate sempre 1977 e l'Archivio Vincenzo Agnetti le ha raccolte tutte insieme nel 2022 in una mostra dal titolo evocativo *Le stanze delle predizioni*.

Qui, le tele esposte erano sei: ciascuna avente rappresentato, seppur con modalità differenti, la sequenza dei trigrammi, qualche volta associata a vocaboli o frasi (per esempio: «nord-sud-ovest-est», «gli elementi si riconcorrono», «acqua tuono cielo monte terra»): qualche volta più chiaramente legati ai significati dell'*I Ching*, qualche volta ancora criptici.

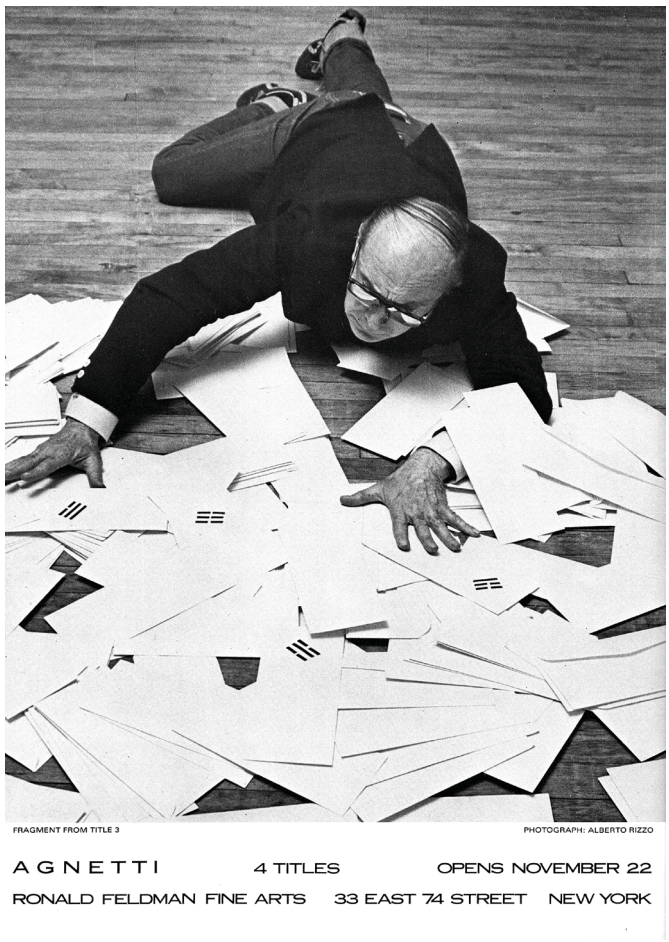
Tra queste, l'unica opera di cui si conosca una precisa occasione espositiva è l'opera composta da un diagramma circolare, una cornice di esagrammi e la scritta «The seasons repeat themselves», presentata nella già citata grande mostra del 1980 al PAC di Milano insieme al trittico realizzato per il concorso di Breno.

Entrambe le opere condividono il tema dello scorrere ciclico del tempo con il testo critico in accompagnamento all'intera esposizione milanese, la poesia *I Dicitori*,[41] scritta da Agnetti a New York nel 1979.

Sempre all'Archivio Agnetti, oltre alle tele, due serie di multipli, di cui una apre un possibile spunto di approfondimento circa il rapporto dell'artista con il mondo della poesia visiva.[42] Si tratta di una piccola serigrafia di 22x27 cm, prodotta da Ugo Carrega, a sua volta interessato all'*I Ching* come dimostrato dalla copertina del suo *Segni in uso. Esercizi del Verbale* del 1973.[43] Il multiplo, edito dal Mercato del Sale nel 1979, fa parte di una cartella collettiva di quarantanove grafiche. In quell'anno, Agnetti si trovava a New York, dove stava preparando una nuova mostra per Ronald Feldman: Carrega gli chiese di poter procedere alla stampa senza la sua presenza ed ebbe il suo consenso (sul verso il timbro recita «grafica realizzata con l'autorizzazione dell'artista»).[44]



4.
Fotografia di utore non identifi ato dell'opera di Vincenzo Agnetti *I Ching* [1977] realizzata per il catalogo della mostra alla Galleria Civica di Arte Moderna - Castello di Portofino (1977). Courtesy Archivio Daniele Crippa.



5.
Manifesto della mostra *Vincenzo Agnetti. 4Titles* (Galleria Ronald Feldman Fine Arts, New York, 1980). Courtesy Archivio Vincenzo Agnetti.

È proprio in quella mostra da Feldman, *4 Titles. Surplace* (inaugurata il 22 novembre 1980 e già allestita presso la galleria di Franco Toselli a Milano qualche mese prima), che compare per l'ultima volta l'*I Ching* [fig. 5].

Qui Agnetti espone l'opera esito della performance *La lettera perduta,* realizzata nel 1979 a New York.[45] L'installazione era composta da quattro fotografie e quattro sculture: quattro episodi della performance prima fotografati, poi tradotti e resi plasticamente in ferro.[46] Durante il momento performativo, Agnetti, dirigendosi verso il luogo deputato allo svolgersi dell'azione artistica, camminava reggendo decine di buste; inciampava, cadeva e le spargeva sul pavimento. Quelle buste, sul retro, recavano dipinti i trigrammi dell'*I Ching*, ancora una volta simbolo di un *caso*, sempre significante.

Da una generazione di artisti con lo sguardo rivolto oltreoceano — i cui interrogativi erano già raccolti profeticamente nei due numeri della rivista *Azimuth*[47] cui Agnetti partecipò[48] prima dei suoi anni argentini dell'*arte-no*[49] — il pensiero filosofico orientale, percepito come strutturalmente diverso da quello occidentale, veniva proposto come motore di cambiamento e possibilità per un ribaltamento di prospettiva.[50] Non può sorprendere, dunque, che tra il *Libro dei Mutamenti* e il complesso pensiero teorico e poetico di Agnetti siano emersi numerosi punti di contatto.

Se nel 1971 Agnetti così sintetizzava il suo operato d'artista in un *Assioma* su bachelite «L'arte è la deposizione del pensiero e il pensiero è la dilatazione dell'arte», il messaggio filosofico centrale dell'*I Ching* recita: «Tutto ciò che avviene nel visibile è l'estrinsecazione d'una immagine, di un'idea, nell'invisibile» e la prossimità tra queste due affermazioni, pur maturate in contesti culturali distanti, non può essere attribuita al *caso.*

NOTE

1. Vincenzo Agnetti, "Castello. Arte come arte", *Domus*, n. 580, marzo 1978, p. 49.
2. Richard J. Smith, *The I Ching: A biography*, Princeton University Press, Princeton, 2012.
3. Giorgio Zanchetti, "L'interesse per le filo ofie orientali", in *John Cage. Alle radici delle seconde avanguardie*, Archivio di Nuova Scrittura, Milano, 1993, pp. 16-28.
4. Renato Barilli, "L'arte concettuale e 'mondana'", in Franco Russoli (a cura di), *L'Arte moderna*, Fratelli Fabbri Editori, Milano, 1975, pp. 111-112.
5. *Ivi*, pp. 118-119.
6. Versi tratti da: Salvatore Quasimodo (traduzione di), *Il Fiore delle Georgiche*, Gentile Editore, Milano, 1944.
7. Nel presente intervento si è scelto di utilizzare "I Ching", traslitterazione fonetica della lingua cinese che utilizza il sistema di romanizzazione Wade-Giles, la stessa utilizzata da Agnetti. "I King" è adottato dal sinologo Bruno Veneziano nella sua traduzione dal tedesco per Astrolabio del 1950. "Yijing" è il recente e accettato sistema Pinyin. Si ringrazia il direttore editoriale di Astrolabio Ubaldini, Francesco Gana, per le accurate indicazioni al riguardo.
8. Cfr. Joseph A. Adler, *Yijing. A guide*, Oxford University Press, Oxford, 2022 (tradotto in italiano dalla casa editrice Astrolabio Ubaldini nel 2023).
9. La sentenza dell'esagramma è una breve proposizione o aforisma che descrive il signifi ato complessivo della fi ura: indica la situazione generale, la sua tendenza, la sua possibile evoluzione. È considerata la risposta divinatoria alla domanda posta.
10. Richard Wilhelm (traduzione di), *I Ging. Das Buch der Wandlungen*, R. Oldenbourg, München, 1924.
11. Le due case editrici, infatti, chiesero quasi contemporaneamente a Jung di aggiornare il testo scritto a introduzione della versione tedesca di Wilhelm del 1924. Jung la scrisse e, come racconta nel maggio del 1949 nella prefazione all'edizione italiana di poco successiva a quella americana, trattandosi di un testo rivolto ad un lettore genericamente occidentale, decise di mantenere la stessa per entrambe; Cfr. Richard Wilhelm (traduzione da, di Cary Baynes), *The I Ching or Book of Changes*, Pantheon/Bollingen Series XIX, New York, 1950; Richard Wilhelm (traduzione da, di Bruno Veneziano), *I King. Il libro dei Mutamenti*, Casa Editrice Astrolabio, Roma, 1950.
12. Joseph A. Adler, *Yijing. A guide*, cit., 2022, pp. 140-142.
13. Si ringrazia la figlia Germana Agnetti per l'indicazione. Agnetti era solito giustifi are ironicamente questa mancanza dicendo che conoscere due lingue fosse come essere servo di due padroni.
14. Cfr. nota n. 7.
15. Fin dal suo rientro dall'Argentina, nel 1967, Agnetti strinse con la città un profondo legame, sia personale, sia professionale che lo portò negli anni a mantenere uno studio a Manhattan e lì intrattenere importanti amicizie, in particolare con Arakawa: anni e rapporti che meriterebbero di essere approfonditi. Per una biografia completa di Vincenzo Agnetti cfr. Germana Agnetti, "Quando mi vidi non c'ero. Una biografia di Vincenzo Agnetti", in Marco Meneguzzo (a cura di), *Agnetti. A cent'anni da adesso* (catalogo della mostra, Milano, Palazzo Reale, 4 luglio-24 settembre 2017), Silvana Editore, Milano, 2017, pp. 252-265;
16. Cfr. Vincenzo Agnetti (a cura di), *Image of an Exhibition. Translated, Reduced, Forgotten* (catalogo della mostra, New York, Ronald Feldman Fine Arts, 22 settembre 1974-s.d.), Ronald Feldman Inc. and Alessandra Castelli Press, New York-Milano, 1974.

17. Giorgio Zanchetti, "L'interesse per le filo ofie orientali", cit., pp. 44-45.
18. L'Archivio Vincenzo Agnetti ha sede a Milano, in via Machiavelli 30, tra le mura dell'ex studio dell'artista. È gestito dagli eredi i quali si occupano della valorizzazione e della tutela della sua opera.
19. Cristina Baldacci e Danka Giacon (a cura di), *La donazione Bianca e Mario Bertolini. Museo del Novecento*, Silvana Editoriale, Milano, 2015, p. 16.
20. Si evidenzia, negli stessi anni, la presenza di Franca Ghitti (1932-2012) in Val Camonica, il cui lavoro si caratterizza per una rilettura concettuale delle incisioni rupestri e per una sensibilità rivolta alle estetiche non occidentali. Questo suo orientamento era stato favorito da Vanni Scheiwiller, profondamente legato ad Ezra Pound, tramite il quale Ghitti poté accedere alle rifle - sioni di Ernest Fenollosa sulla scrittura, in particolare sulla scrittura cinese e sull'uso dell'ideogramma.
21. I bozzetti di Aricò, intitolati *Cristoforo Colombo e Paolo Uccello* e *Leon Battista Alberti e Lorenzo il Magnifico*, entrambi tecnica mista su cartoncino, 75x51 cm, sono conservati ancora oggi in collezione Bertolini. Cfr. Cristina Baldacci e Danka Giacon (a cura di), *La donazione Bianca e Mario Bertolini. Museo del Novecento*, cit.
22. *Rammentatore critico*, [1976], Archivio Vincenzo Agnetti, Milano.
23. *Corrispondenza fra Vincenzo Agnetti e il Comune di Breno*, 1976, Archivio Vincenzo Agnetti, Milano.
24. Penultima mostra di Agnetti prima della prematura scomparsa (settembre 1981) e primo esito dei dialoghi proposti e curati da Zeno Birolli per il Comune di Milano, qui insieme a Francesco Clemente: «una serie di interventi che prevedono il confronto fra due artisti [...] che vuole dare più rilievo alle opere e alla loro vicinanza in questo spazio che alle singole presenze». Cfr. Zeno Birolli (a cura di), *Francesco Clemente* (catalogo della mostra, Milano, PAC, 4 dicembre 1980 - 1 febbraio 1981), PAC, 1980; Zeno Birolli (a cura di), *Vincenzo Agnetti* (catalogo della mostra, Milano, PAC, 4 dicembre 1980-1 febbraio 1981), PAC, 1980. Si ringraziano il dottor Federico Troletti e Rocco Tomass Galasso per il prezioso aiuto nella ricerca dell'opera.
25. Con l'Archivio Vincenzo Agnetti si sta valutando di produrne un'*exhibition copy*, così da riabilitarne la leggibilità.
26. Agnetti lascia a noi lettori e interpreti della sua opera una raccolta di scritti e commenti (oggi pubblicati nell'edizione critica a cura di Federica Boragina) che chiama *Rammentatore critico*. Composta a partire dai primi anni Settanta, raccoglie schede storico-critiche autografe relative ai lavori compiuti: «un corpus di scritti tramite cui traccia la genesi teorica del proprio operare, sottolineando come le opere, una volta compiute, altro non siano che dei "rammentatori", ossia dei rimandi a quella genesi concettuale [...]. Si tratta di testi nei quali l'artista stempera i criptici costrutti dei suoi scritti teorico-critici per spiegare l'opera, letteralmente rendendone comprensibile l'origine, lo sviluppo, il signifi ato». Cfr. Federica Boragina (a cura di), *Vincenzo Agnetti. Scritti d'arte (1959-1981)*, Abscondita, Milano, 2024, pp. 141-214.
27. *Rammentatore critico*, s.d., Archivio Vincenzo Agnetti, Milano.
28. Agnetti parlerà per la prima volta di equivalenza nel 1974 con le opere del ciclo *Gli eventi precipitano*. Cfr. Germana Agnetti e Guido Barbato (a cura di), *Archivio 02. Equivalenza – Meditazione*, (catalogo della mostra, Milano, Archivio Vincenzo Agnetti, 23 novembre 2017-30 marzo 2018), Archivio Vincenzo Agnetti, Milano, 2017.
29. Cfr. Giorgio Zanchetti, "L'interesse per le filo ofi orientali", cit.; Mark G. Jensen, "John Cage, chance operations, and the chaos game: Cage and the I ching", *The Musical Times*, CL (1907), estate 2009, pp. 97-102; Irene Cimò, "Aleatorietà e permutabilità nelle ricerche astratto-concrete in Italia. Struttura continua N. 018 di Bruno Munari, Immagini ottenute sostituendo ai numeri i quadrati di Davide Boriani e Random walks by random numbers di Grazia Varisco", *L'Uomo Nero*, vol. 20 n. 21 (2023), pp. 150-152.

30. Philip Dick, per esempio, così come fa anche raccontare ai personaggi del suo romanzo *La svastica sul sole*, ha costruito intere trame servendosi delle risposte ricevute dalla consultazione del *Libro dei Mutamenti* (Philip Dick, *The man in the high castle*, G P Putnam's Sons, New York, 1963). Cfr. Richard J. Smith, *The I Ching: A biography*, cit., pp. 199-200.

31. Carl Gustave Jung, "Prefazione alla traduzione", in *I King. Il libro dei Mutamenti*, Astrolabio, Roma, 1950, p. 12.

32. Vincenzo Agnetti (a cura di), *Vincenzo Agnetti*, Galleria Civica d'Arte Moderna – Castello di Portofin , Porto - no, 1977.

33. Cfr. per un chiarimento sul concetto di "Teatro statico": *Vincenzo Agnetti. Tradotto Azzerato Presentato*, (catalogo della mostra, Bergamo, Galleria Alessandra Castelli, 1974), Edizioni l'Uomo e l'Arte, Milano, 1974; Bruno Corà, "Il Tempio. La nascita dell'Eidos nella concezione artistica di 'Teatro statico' di Agnetti e Scheggi", in *Vincenzo Agnetti Paolo Scheggi. Il Tempio. La nascita dell'Eidos*, Forma Edizioni, Firenze, 2021, pp. 42-53.

34. Nell'ottobre del 1969 la *Macchina drogata* venne esposta per la prima volta presso la Galleria Cenobio Visualità di Milano. Qui risulta evidente come, nella poetica di Agnetti, l'elaborazione del concetto di *caso* fosse già presente nei primi anni della sua produzione artistica (i primi risultati in opera solo dal 1967, di ritorno dal suo viaggio in Argentina).

35. È interessante notare che, proprio in quell'anno, il manifesto della mostra ricevette il riconoscimento come "miglior manifesto" alla Fiera d'arte contemporanea di Tel Aviv; parallelamente, Agnetti teneva una personale a Gerusalemme; Cfr. *"Mental Installation" by Vincenzo Agnetti*, (catalogo della mostra, Gerusalemme, The Israel Museum, 9 luglio 1977-s.d.), The Israel Museum, Gerusalemme, 1977.

36. Qui "I King", come da traduzione italiana di Astrolabio, probabilmente per una scelta dalla redazione di *Domus*.

37. Vincenzo Agnetti, "Castello. Arte come arte", *Domus*, n. 580, marzo 1978, pp. 49-52.

38. Per l'elenco delle opere esposte cfr. Vincenzo Agnetti (a cura di), *Vincenzo Agnetti*, cit., 1977.

39. Vincenzo Agnetti, "Castello. Arte come arte", cit.

40. Gruppo di opere prodotte tra il 1972 e il 1973.

41. Zeno Birolli (a cura di), *Vincenzo Agnetti*, (catalogo della mostra, Milano, PAC, 4 dicembre 1980-1 febbraio 1981), PAC, Milano, 1980.

42. Si ricordi la mostra monografi a ospitata dal Mercato del Sale nel 1975 dal titolo *Non c'è più nessuno* e la sua partecipazione alla collettiva *Raccolta italiana di nuova scrittura* del novembre del 1977 dove venne esposta un'opera con soggetto i graffit Camuni che recitava «L'immagine condiziona lo spazio / la didascalia condiziona l'immagine». Cfr. *Raccolta italiana di nuova scrittura*, (catalogo della mostra, Mercato del Sale, Milano, novembre 1977), Mercato del Sale, Milano, 1977, pp. 12-13.

43. Edizione a cura dell'artista, pubblicata in 1000 copie.

44. Si ringrazia Francesco Serafini per le indi azioni.

45. Lo stesso anno presentata anche a Venezia, a Palazzo Grassi.

46. Irene Caravita, "Scultori che espongono fotografi , fotografi che espongono oggetti. Una rassegna di mostre nella Milano dei primi anni Settanta", *Studi di Scultura. Età moderna e contemporanea*, n. 6, 2024, pp. 263-275.

47. Rivista pubblicata in due numeri (1959, 1960) a cura di Enrico Castellani e Piero Manzoni. Il secondo e ultimo numero intitolato, in occasione dell'omonima mostra nella neonata galleria milanese Azimut, *La nuova concezione artistica*.

48. Vincenzo Agnetti, "I°: Non commettere atti impuri", *Azimuth*, a. I, n. 1, 1959, s.p.

49. Così Agnetti chiamava gli anni vissuti in Argentina con la famiglia (1962-1967) in cui si occupò di automazione industriale, prima di dare avvio alla sua vera e propria produzione artistica. Cfr. Germana Agnetti, "Quando mi vidi non c'ero. Una biografia di Vincenzo Agnetti", cit., pp. 252-265.

50. Cfr. in particolare l'articolo: Yoshiaki Tono, "Spazio vuoto e spazio pieno", *Azimuth*, a. I, n. 1, 1959, s.p.

«È tempo di chiusura nei giardini d'Occidente». Il Giappone nell'opera di Alighiero Boetti

GIULIA ZOMPA

La passione per il viaggio, l'esotico e l'incontro con culture altre costituiscono i tratti distintivi della vasta e articolata produzione di Alighiero Boetti. Accanto al noto e ampiamente documentato rapporto con l'Afghanistan — che, a partire dalla fine degli anni Sessanta, rappresenta un luogo imprescindibile per il suo immaginario e la sua produzione artistica — merita di essere considerato, seppur in termini differenti, anche l'interesse per il Giappone.

Meno conosciuto e non ancora oggetto di studi,[1] questo legame nasce come una precoce fascinazione per la cultura nipponica, destinata a riaffiorare e consolidarsi in seguito a due viaggi compiuti dall'artista in Giappone negli anni Ottanta, da cui assimila suggestioni iconografiche e concettuali che si riflettono in numerose opere del decennio. L'incontro con l'estetica giapponese non va dunque relegato a episodio marginale, ma inteso piuttosto come una possibile chiave di lettura ulteriore per comprendere due momenti della sua ricerca: i primi anni Sessanta, segnati dall'interesse giovanile per la gestualità pittorica, e la produzione degli anni Ottanta, fase di piena maturità artistica caratterizzata da una rielaborazione delle strutture e delle logiche visive.

Una prima forma di attenzione al Giappone si manifesta nel 1962, in occasione di una visita al Petit Palais di Parigi, dove si reca con Anne-Marie Sauzeau per la mostra *150 ans de peinture au Japon*.[2] L'artista rimane profondamente colpito dall'esposizione, tanto da conservarne il catalogo e il manifesto:[3] si tratta infatti di un confronto con un universo visivo radicalmente diverso, in cui poesia, calligrafia e pittura si intrec-

ciano. Come racconta la figlia, Agata Boetti, egli è affascinato in particolare dai *kakemono,* calligrafie su tessuto caratterizzate da brevi poesie dal tono evocativo.[4]

Ripercorrendo la sua biografia, si può tuttavia ipotizzare che un primo incontro con l'universo estetico giapponese risalga già ad alcuni anni precedenti, quando, tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta, non ancora ventenne, vive in una Torino immersa nel clima dell'Informale, tra le ricerche gestuali europee e americane, ma aperta anche alle esperienze provenienti dal Giappone.[5] In questi stessi anni Boetti inizia infatti a frequentare la Galleria Notizie di Luciano Pistoi — tra le più attive nel promuovere il dialogo con l'arte giapponese — che nel 1959, grazie alla collaborazione con il critico francese Michel Tapié, ospita la prima mostra europea del gruppo Gutai. Negli anni successivi, in altre sedi torinesi, si tengono inoltre importanti iniziative volte ad accostare le ricerche giapponesi alle sperimentazioni informali occidentali.[6] Nonostante manchino riscontri documentari di una sua visita a queste esposizioni, è evidente che il suo sguardo si formi in un ambiente fortemente permeato dal dialogo tra gesto e segno.

Come è noto, tra il 1962 e il 1963 Boetti guarda alle esperienze dell'Informale europeo e americano, in particolare a Nicolas de Staël,[7] e, in mancanza di uno studio, si dedica a quelli che definisce «lavori da camera»[8]: disegni a inchiostro di china realizzati su fazzoletti di carta, opere dalla tavolozza estremamente ridotta, prevalentemente giocata sul bianco e nero. Questa propensione per la pittura gestuale, unita a un uso limitato e calibrato del colore, trova una naturale corrispondenza formale nella tradizione calligrafica giapponese. Se da un lato ciò aiuta a comprendere come, visitando la mostra del 1962, Boetti resti affascinato dalla matrice gestuale della calligrafia nipponica, dall'altro lascia già intravedere un interesse per la calligrafia come pratica capace di fondere segno e scrittura, anticipando riflessioni e modalità operative che svilupperà negli anni a venire.

L'elemento della scrittura — e, più in generale, il rapporto tra scrittura e disegno — attraversa l'intera produzione di Boetti; tra il 1966 e il 1968, quando l'artista è vicino all'ambiente dell'Arte Povera, realizza pannelli monocromi con scritte in rilievo, che riportano nomi, espressioni idiomatiche, definizioni di colori o semplici date.[9] Da questa riflessione sull'oggettualità della parola matura, tra il 1969 e il 1970, una fase di profondo ripensamento del proprio linguaggio visivo, caratterizzata da un'estetica squisitamente concettuale che trova nella carta e nella scrittura uno spazio privilegiato. In questi anni la scrittura si fa progressivamente disegno — «scrivere con la sinistra è disegnare»[10] — perdendo leggibilità e assumendo la forma di un segno sfocato e irregolare.

Non sorprende, dunque, che a partire dal 1971 la scoperta dell'Afghanistan e i ripetuti viaggi a Kabul si accompagnino a un crescente interesse per le scritture non occidentali, in particolare per l'alfabeto arabo, considerato da Boetti forma visiva e decorativa oltre che linguistica. Parallelamente, anche gli alfabeti occidentali vengono organizzati in griglie

coloratissime, in cui la linearità del testo è negata, e parole e lettere si fanno innanzitutto immagine.

Quando, nel 1980, Boetti si reca per la prima volta in Giappone, è perciò già profondamente impregnato di quella fascinazione per la possibilità di convertire il segno verbale in elemento visivo autonomo. Il viaggio avviene in occasione di una mostra personale presso la Art Agency di Kazuo Akao a Tokyo, una galleria attenta alle pratiche concettuali e alle sperimentazioni internazionali.[11] Si tratta di un soggiorno breve, della durata di circa due settimane, durante il quale Boetti è accompagnato da Anne-Marie Sauzeau. In una fase di passaggio della sua vita e della sua carriera, segnata dall'impossibilità di recarsi a Kabul a causa dell'invasione sovietica, l'incontro con la cultura giapponese sembra aprirgli nuove possibilità espressive destinate a trovare piena manifestazione negli anni successivi.[12]

È importante sottolineare che l'interesse di Boetti per il Giappone non sostituisce mai l'amore per l'Afghanistan, ma rappresenta piuttosto un ulteriore terreno fertile, ricco di segni, immagini, e tecniche da cui attingere liberamente. In questo senso, l'Afghanistan quanto il Giappone, oltre a essere degli "altrove geografici", rappresentano per lui soprattutto degli altrove estetici, bacini di repertori visivi che vengono selezionati, rielaborati e disseminati trasversalmente, senza gerarchie, in tutta la sua opera, come nuove soluzioni formali e linguistiche capaci di mettere in discussione la centralità del paradigma occidentale.

Le fonti disponibili presso l'Archivio Alighiero Boetti restituiscono solo pochi dettagli sul primo viaggio dell'artista in Giappone, ma l'esperienza sembra già lasciare tracce riconoscibili nel suo lavoro. L'interesse per la scrittura e per il valore formale della calligrafia trova infatti un possibile riscontro nella serie avviata sul finire del 1981, *Clessidra, cerniera e viceversa*. L'opera presenta un testo manoscritto in stampatello, realizzato con «la solita mano sinistra»,[13] poi strappato lungo le diagonali e rivoltato verso l'esterno. Si tratta di «un racconto senza testa né coda, che si avvolge negli orli della carta e della memoria»,[14] in cui convivono molteplici elementi: la componente calligrafica, la dimensione poetica del testo, il gesto dell'apertura e della frammentazione. La scrittura non è più tanto veicolo semantico quanto pratica estetica e spirituale, capace di fondere forma e contenuto. Il testo, privato della sua immediata funzione comunicativa, assume così un valore puramente formale, divenendo segno tra i segni, più prossimo all'immagine che alla parola.

È significativo osservare come Boetti non abbia mai affidato la narrazione di sé a lettere o diari personali: i suoi pensieri, di natura profondamente intima, emergono nelle opere di questi anni, spesso resi illeggibili o celati tra elementi grafici e visivi. In questo periodo, infatti, l'artista attraversa una fase di intensa introspezione che, se da un lato può essere letta alla luce di specifiche vicende biografiche — tra cui il crescente uso di sostanze che compromette la sua salute —, dall'altro riflette un orientamento meditativo e una particolare attenzione alla scrittura come immagine.

È però con il secondo viaggio in Giappone, nel 1985, che la produzione dell'artista registra una svolta significativa; da questo momento emergono con maggiore evidenza elementi ispirati all'immaginario giapponese, aprendo nuove prospettive per la sua ricerca.

Questo secondo soggiorno nasce nell'ambito di un progetto espositivo presso la Galleria Watari di Tokyo, progetto che verrà tuttavia annullato all'ultimo momento.[15] In questa occasione, Boetti ritrova Kazuo Akao — il gallerista che lo aveva già ospitato nel 1980 — e, sebbene l'Art Agency da lui fondata non sia più attiva, il collezionista e imprenditore accoglie nuovamente l'artista nel proprio museo privato a Osaka, il *Century Cultural Center*. Qui Boetti ha l'opportunità di lavorare a stretto contatto con un maestro calligrafo, Enamoto San, apprendendo la tradizione dello *shodō* (via della scrittura), l'arte calligrafica giapponese. Più che un esercizio puramente estetico, lo *shodō* è una disciplina spirituale, profondamente radicata nella filosofia zen, che richiede un lungo processo d'introspezione e di perfezionamento tecnico, oltre a una solida conoscenza della sua storia e dei suoi principi teorici.[16] Tale esperienza — che Boetti stesso ricorderà come «abbastanza strana e originale»[17] — riaccende in lui quell'interesse, risalente agli anni della formazione, per le forme pittoriche gestuali:

> Io infatti avevo conoscenza di quegli artisti occidentali degli anni Quaranta e Cinquanta, inventori dell'action painting: e improvvisamente mi sono visto davanti questo calligrafo giapponese buttarsi sul foglio con il pennello carico d'inchiostro ed eseguire il suo calligramma in un gesto solo, con una grande forza emotiva e con una tensione altissima, proprio come Franz Kline avrebbe potuto fare, e forse faceva, i suoi quadri.

Quello che colpisce Boetti, tuttavia, è la radicale differenza di contesto e di intenzione: mentre Franz Kline era certamente cosciente di compiere un gesto nuovo — gesto di trasgressione o forse, più semplicemente, solo di grande libertà — questo maestro calligrafo invece non faceva che ripetere, nel suo gesto, migliaia di anni di tradizione anche se, forse, con un suo minimo apporto personale.

Il confronto tra questi due approcci lo conduce a una riflessione più ampia sulla natura stessa del fare artistico. Lavorare con Enamoto San diventa per Boetti l'occasione per confrontarsi con un'idea di forma «secca, asciutta e rituale», che dichiara di ammirare profondamente: «È stato bellissimo, anche perché c'è un enorme rigore in Giappone, e certamente io ne sono affascinato, essendo forse, caratterialmente, più indirizzato verso un certo disordine, per cui sono molto attratto dal loro rigore».

Di fronte al gesto unico del calligrafo giapponese, Boetti riconosce qualcosa di familiare — l'intensità dell'action painting — ma anche qualcosa di radicalmente altro: il peso della tradizione, ovvero la codificazione millenaria di una disciplina che struttura il gesto conferendogli i contorni di un rituale, di una forma reiterata, in cui l'individualità si dissolve nella moltitudine. Inoltre in questa pratica, Boetti individua anche un nodo centrale della sua ricerca: quel rapporto fondamentale — sintetiz-

zabile nel binomio ordine-disordine — che, nella calligrafia giapponese, si manifesta nella compresenza di istintività e ritualità.

A vent'anni dai suoi esordi legati alla pittura gestuale, ormai in una fase matura della produzione, e in un momento in cui il clima artistico è dominato da un ritrovato piacere per la pittura,[18] Boetti torna così a interrogarsi sul senso del gesto pittorico attraverso il confronto diretto con un diverso ordine di gestualità, quello della calligrafia giapponese.

Con Enamoto San, avvia un progetto incentrato sull'ideogramma giapponese della parola "vento", esplorando le possibilità semantiche ed estetiche offerte dalla lingua giapponese, in cui esistono numerose varianti per esprimere uno stesso concetto. Insieme selezionano alcuni caratteri che diventano il fulcro di una serie di opere, tra cui si può ricordare *Senza titolo (studio per Calligrafia)* del 1985 [fig. 1], composta da due elementi (ciascuno di 29,7x21 cm) su cui campeggia, per ogni foglio, un ideogramma. L'opera mette a confronto due varianti grafiche della stessa parola, consentendo di cogliere le differenze di ritmo, orientamento e pressione del pennello nei due tratti calligrafici. In alto a sinistra compare la dicitura «Century Cultural Center», mentre in basso è visibile un sigillo rosso, elemento tradizionale che autentica e firma l'opera calligrafica.[19] Si tratta quindi di un'indagine condotta da Boetti sul segno calligrafico e, più in generale, sulla scrittura, intesa come pratica al tempo stesso linguistica e visiva, capace di mettere in discussione le tradizionali distinzioni tra parola e immagine.



1.
Alighiero Boetti, *Senza titolo (studio per Calligrafia)*, 1985, inchiostro su carta, due elementi, 29,7x21 cm ciascuno.
Courtesy Archivio Alighiero Boetti.

Alcune delle calligrafie realizzate in questa fase sono inoltre integrate con tecniche di piegatura della carta, ispirate alla tradizione dell'origami.[20] La superficie viene piegata secondo schemi regolari e irregolari (orizzontali, verticali, a ventaglio) e successivamente su di essa viene tracciato l'ideogramma prescelto. Una volta asciutto l'inchiostro, la carta viene spiegata e montata su un supporto rigido, generando un effetto di scomposizione e moltiplicazione del segno. Come osserva lo stesso Boetti: Solo a lavoro ultimato mi sono reso conto di aver creato qualcosa legato al ventaglio proprio nel paese del ventaglio. Per Enamoto, era come disegnare su un ventaglio chiuso che, aprendosi, scompone l'immagine; mentre in Giappone si fa solitamente il contrario: si dipinge su un ventaglio aperto, che poi, chiudendosi, nasconde l'immagine.[21]

Nel corso della sua esperienza a contatto con la cultura visiva nipponica, Boetti acquisisce perciò anche nuove tecniche specifiche di lavoro su carta, che si aggiungono ad altri linguaggi: dalla calligrafia al disegno a matita, dagli inchiostri colorati all'uso di due timbri sigillari personalizzati, recanti il suo nome. Questo ampliamento delle possibilità espressive si riflette, a partire dalla seconda metà degli anni Ottanta, in una produzione che, dalle sole opere di natura calligrafica, evolve verso un linguaggio in cui il riferimento all'estetica e alla tradizione visiva giapponese appare sempre più consapevolmente rielaborato.

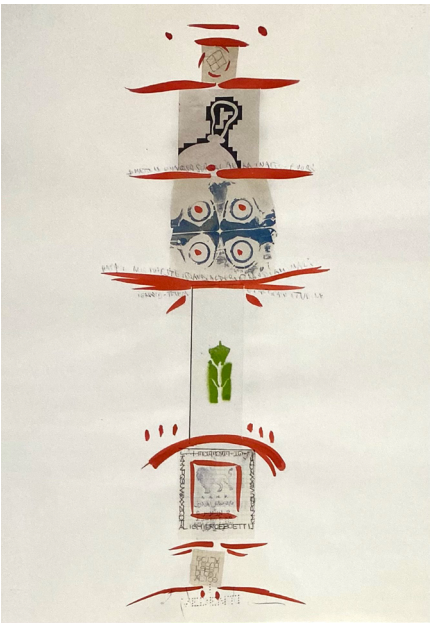
In *Senza titolo (L'antica attitudine di mettere una cosa sopra l'altra...)* del 1986 [fig. 2], la composizione si sviluppa lungo un asse centrale verticale, sul quale si dispongono in successione diversi segni grafici e motivi intervallati da marcate pennellate rosse, evocando l'architettura dei totem e dei templi orientali. L'opera sembra così alludere a una genealogia arcaica del gesto compositivo, concepito come atto ordinatore del «mettere una cosa sopra l'altra»[22] qui esplicitamente richiamato dall'iscrizione manoscritta: «i grandi totem e l'antica attitudine di mettere una cosa sopra l'altra in alto — fuori pensando alle foreste i grandi alberi i grandi animali».[23]

Ciò che colpisce non è tanto la presenza esplicita di elementi riconoscibili della tradizione nipponica, quanto la tipica capacità dell'artista di assimilarne precisi codici, rimaneggiandoli e integrandoli all'interno del proprio immaginario.

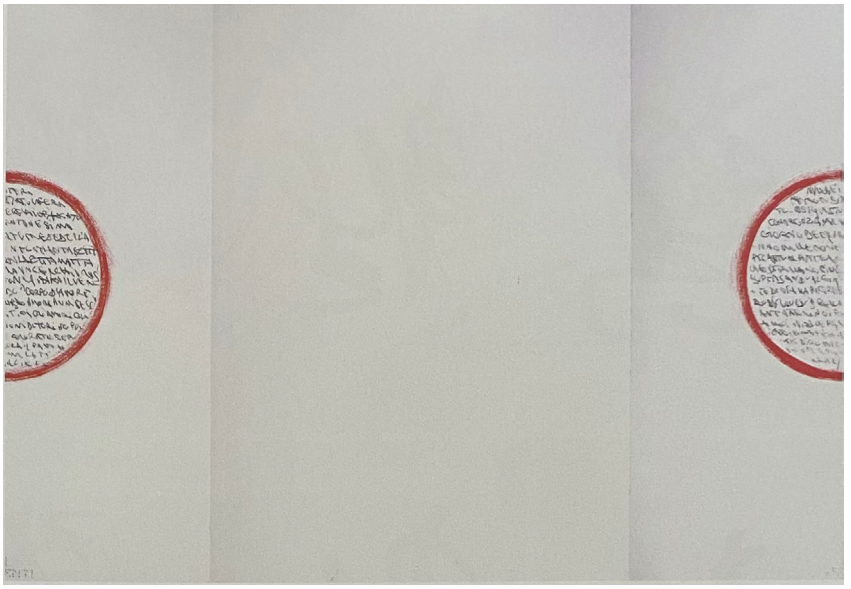
Uno degli elementi visivi che ricorre con maggiore insistenza, rielaborato più volte fino a divenire parte integrante del lessico boettiano, è il cerchio rosso, chiaro riferimento alla bandiera giapponese Hi-no-Maru (disco solare), simbolo nella cultura nipponica del sole, dell'energia vitale e del principio dell'origine.[24]

In *Senza titolo (Nulla è intero che non sia stato lacerato...)*, 1987 [fig. 3], al centro del supporto cartaceo di colore bianco campeggia un cerchio rosso, al cui interno compare un fitto testo manoscritto. L'elemento circolare è diviso in due lungo l'asse verticale del foglio, evidente rimando alla condizione di frattura evocata dalle parole stesse:

Nulla è intero che non sia stato lacerato così questo cerchio piegato con arguzia nel ventunesimo giorno del quarto mese dell'anno mille-



2.
Alighiero Boetti, *Senza titolo (L'antica attitudine di mettere una cosa sopra l'altra...)*, 1986, tecnica mista su carta, 70x50 cm. Courtesy Archivio Alighiero Boetti.



3.
Alighiero Boetti, *Senza titolo (Nulla è intero che non sia stato lacerato...)*, 1987, tecnica mista su carta, 70x100 cm. Courtesy Archivio Alighiero Boetti.

novecentoottantasette accanto al pantheon con la solita matita la solita mano sinistra un cerchio rosso pensando al giappone a osaka il vento di osaka ricordando 'corpo d'amore' body love di brown libro amore anni sessanta a torino i posti gli amori gli amici i vizi le passioni di torino poi i caldi pomeriggi le colorate serate di roma e dura il pantheon fermo come la terra e il cielo.

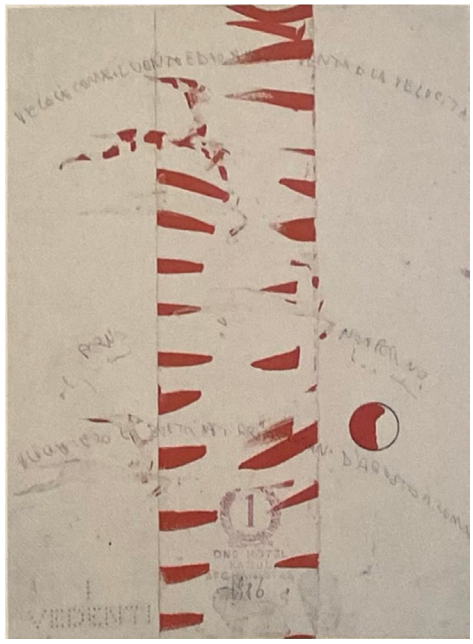
Riferimenti geografici, storici e affettivi — dal Giappone a Roma, da Osaka a Torino, dal Pantheon al richiamo al libro *Body Love* — si mischiano a conferma del carattere profondamente biografico della scrittura boettiana che si trova in queste opere, e di come il Giappone, in questo contesto, emerga come un luogo distante e sognato che continua a esercitare la propria influenza sul piano immaginativo e affettivo.

Questo stesso motivo del cerchio viene ulteriormente sviluppato in più opere della serie *Tra sé e sé*, realizzata a partire dal 1986. In *Tra sé e sé (gli eterni giri del pensiero...)*, 1986, la forma circolare è interrotta dalle piegature visibili della carta, simili a quelle di un ventaglio, che ne spezzano la continuità generando una struttura aperta. Di formato verticale (150x100 cm), l'opera presenta due mani stilizzate e contrapposte — elemento che caratterizza l'intera serie — mentre al centro vi è una scrittura circolare, che segue il profilo del cerchio rosso. La disposizione del testo e la curvatura dell'iscrizione sembrano evocare un moto di dispersione, in linea con le parole che vi compaiono: «per una prossima futura distensione dispersione frantumazione polverizzazione per una dimensione unica immobile nel tempo tuffarsi nel gerundio del presente alla ricerca dell'amata sognata sperata indifferenza».

La scrittura si avvolge ancora in traiettorie curve, ripetendo ciclicamente quella formula degli «eterni giri» anche in *Tra sé e sé (sentire le pieghe e gli spazi nascosti...)*, 1986, dove tuttavia le pieghe della carta si moltiplicano, amplificando l'effetto di frammentazione. Il testo si dispone seguendo l'andamento sinuoso del supporto, mentre le parole si fanno eco della struttura: «Andare con il tempo e sentire le pieghe e gli spazi nascosti attendendo la prossima inevitabile e vicina dispersione — una dimensione sola — senza contrasti — una dimensione immobile andare contro tempo e contro vento».

Nel corso del decennio, il motivo del cerchio rosso viene elaborato da Boetti in una molteplicità di configurazioni, assumendo spesso la forma di una piccola sfera, elemento modulare, disseminato e reiterato all'interno di numerose opere. In *Senza titolo (veloce come il vento...)*, 1986 [fig. 4], in una composizione di formato verticale scandita da tracce lineari di colore rosso si distingue una piccola forma circolare, colorata di rosso ma parzialmente incompleta lasciata bianca.

Pur richiamando, soprattutto nella scelta cromatica, il disco rosso della bandiera giapponese *Hi-no-Maru*, questa piccola sfera ricorrente sembra rimandare anche ad altri simboli e idee della cultura dell'Estremo Oriente. In particolare, nei lavori su carta, il cerchio-sfera, frequentemente interrotto, sdoppiato o incompleto, accompagnato dalla contrapposi-



4.
Alighiero Boetti, *Senza titolo (veloce come il vento...)*, 1986, tecnica mista su carta, 35x25 cm. Courtesy Archivio Alighiero Boetti.

zione tra rosso e bianco, può essere letto come una rielaborazione del principio dello *yin* e dello *yang*.

Lo *yin-yang* costituisce uno dei concetti fondanti della filosofia classica cinese, ma ha influenzato nel tempo numerosi sistemi di pensiero in Asia e, in parte, anche in Occidente. Il simbolo del *Tai Ji*, ovvero il cerchio diviso in due metà complementari, rappresenta una visione fondata sulla coesistenza e sulla trasformazione reciproca degli opposti, un principio secondo cui ogni polo contiene e genera il proprio contrario, che deve aver certamente incuriosito Boetti.

Proprio in questi anni l'artista è profondamente influenzato dalle dottrine orientali: dopo il grave incidente automobilistico del 1982, inizia a praticare quotidianamente la meditazione e si dedica con regolarità alla lettura dell'*I Ching* (o *I King*, *Il libro dei mutamenti*), testo fondativo della cosmologia cinese. Boetti possedeva l'edizione italiana curata da Richard Wilhelm, pubblicata nella collana *Psiche e coscienza* di Astrolabio:[25] un volume rilegato in copertina rigida rossa, con iscrizioni dorate in caratteri cinesi, il cui aspetto, già di per sé, è facile immaginare abbia esercitato su di lui una particolare fascinazione. Il libro era corredato da un set di monete necessarie alla consultazione oracolare, una pratica divinatoria che traduce in forma rituale la dinamica tra *yin* e *yang*.[26] Alla luce di questa possibile suggestione, il cerchio-sfera che ricorre nei disegni di Boetti

può essere letto come un segno-simbolo di tale equilibrio: tracciati ogni volta seguendo il contorno, per l'appunto, di una moneta diversa, questi cerchi si presentano in una varietà di dimensioni e proporzioni, quasi a riflettere la logica combinatoria e mutevole dell'*I Ching*. Per riempirli, l'artista impiega una o due rapide pennellate di colore rosso, eseguite con un gesto essenziale e asciutto che assume i tratti di un rituale.[27]

Ma il cerchio, nella sua essenzialità formale, potrebbe richiamare anche più direttamente l'*Ensō*, segno fondamentale della filosofia Zen e della calligrafia giapponese, che sintetizza concetti come illuminazione, energia interiore, l'unità del tutto e l'armonia tra vuoto e pieno.[28]

Tracciato tradizionalmente con un solo gesto, l'*Ensō* è espressione di un atto meditativo, un esercizio spirituale volto a celebrare l'imperfezione, la spontaneità e la piena adesione al momento presente. In questo senso, i cerchi rossi di Boetti, realizzati con gesti essenziali, sono leggibili anche alla luce di questa tradizione.

L'artista conosce, infatti, con certezza il simbolo dell'*Ensō* come dimostra la sua presenza in una delle opere più articolate e complesse realizzate durante il secondo soggiorno in Giappone: *Lavoro postale (Permutazione) d*el 1985 [fig. 5]. Questo si compone di 31 buste affrancate e timbrate con francobolli giapponesi, 30 disegni in tecnica mista su carta, distribuiti in 9 pannelli. L'opera si articola secondo un principio combinatorio e permutativo, tipico dei lavori postali di Boetti, ma si rivela al contempo come un archivio visivo di forme, segni e simboli che più affascinano l'artista a questa data.



5.
Alighiero Boetti, *Lavoro postale (Permutazione)*, 1985, 31 buste affran ate e timbrate (francobolli giapponesi), 30 disegni (tecnica mista su carta) su 9 pannelli.

Dettaglio dei pannelli IV, V, VI, ciascuno 21x16 cm. Courtesy Archivio Alighiero Boetti.

Le buste, in gran parte indirizzate alla gallerista Marilena Bonomo, sono disposte in griglie regolari attraverso la ripetizione dei francobolli giapponesi, mentre i disegni variano per tecnica e composizione, includendo simboli calligrafici e sigilli rossi. Sui fogli contenuti nel sesto pannello si leggono le iscrizioni: «aeb in japan 85» mentre in basso compaiono due cerchi rossi, ripresa puntuale dell'*Ensō* giapponese. Infine, nell'ottavo pannello compare l'iscrizione, frammentata per la piegatura della carta: «è tempo di chiusura nei giardini d'Occidente aeb 85».

Si tratta di un'espressione che Boetti riprenderà anche in altre opere e che qui sembra sintetizzare con efficacia un senso di transizione: la "chiusura" evocata può infatti essere letta come un momento di passaggio in cui l'artista distoglie lo sguardo dai contesti a lui più familiari — l'Occidente e l'Afghanistan — per rivolgersi verso un nuovo orizzonte, rappresentato dal Giappone. In Boetti, questo movimento non è però mai definitivo, ma si pone come una forma di nomadismo culturale capace di attraversare luoghi e tempi diversi: l'Italia, Kabul, Tokyo; l'Occidente e l'Oriente. Tale attitudine a muoversi tra realtà culturalmente e temporalmente distanti si traduce così, ancora una volta, in una pratica dialogica in grado di reinventare e sintetizzare elementi eterogenei in un linguaggio unico e personalissimo.

NOTE

1. Questo contributo presenta alcune prime riflessioni di una ricerca attualmente in corso. Desidero esprimere un sentito ringraziamento all'Archivio Alighiero Boetti e, in particolare, ad Agata Boetti per il prezioso sostegno e la disponibilità.
2. *150 ans de peinture au Japon, de Gyokudo à Tessaï (XVIIIe-XIXe siècles)* (catalogo della mostra, Parigi, Petit Palais, 10 novembre 1962-7 gennaio 1963), Petit Palais, Paris, 1962.
3. Il catalogo e il manifesto sono entrambi conservati presso l'Archivio Alighiero Boetti.
4. Agata Boetti, "Il gioco dell'arte", in Agata Boetti, *Il gioco dell'arte con mio padre, Alighiero*, Electa, Milano, 2022, p. 73.
5. Sull'arte a Torino in quegli anni, cfr. Francesco Poli (a cura di), *Torino anni '50. La grande stagione dell'Informale* (catalogo della mostra, Torino, Museo di Arti Decorative Accorsi-Ometto, 27 marzo-settembre 2024), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2024; Giorgina Bertolino e Francesca Pola (a cura di), *Torino sperimentale 1959-1969. Una storia della cronaca: il sistema delle arti come avanguardia*, Giulio Bolaffi ditore, Torino, 2010.
6. Tra le mostre importanti per il dialogo con il Giappone si ricordano *Arte Nuova. Esposizione internazionale di pittura e scultura*, Circolo degli Artisti, Torino, 1959, e, nel 1962, la mostra *L'incontro di Torino. Pittori d'America, Europa e Giappone*, allestita nelle sale della Promotrice di Belle Arti. Sul ruolo di Michel Tapié, centrale nella diff - sione dell'arte giapponese, cfr. Stefano Turina, "Una Torino altra. Michel Tapié e l'arte internazionale tra Europa, Stati Uniti e Giappone (1954-1965)", in Francesco Poli (a cura di), *Torino anni '50. La grande stagione dell'Informale*, cit., pp. 47-69. Sulla programmazione iniziale della Galleria Notizie, cfr. Mirella Bandini, "Luciano Pistoi a Torino, 1950-1962", in Mirella Bandini, Maria Cristina Mundici, Maria Teresa Roberto (a cura di), *Luciano Pistoi. "Inseguo un mio disegno"*, Hopefulmonster, Torino, 2008, pp. 12-36.
7. Sugli inizi di Boetti, cfr. Silvia Bottinelli, "La Francia e una Fiat 500: I primi esperimenti di Alighiero Boetti", in Lara Conte e Michele Dantini (a cura di), *Arte italiana postbellica*, *Predella Journal of Visual Arts*, n. 37, 2015, pp. 115-128.
8. Anne-Marie Sauzeau, "Le opere e i giorni. Cronologia", in Jean-Christophe Ammann (a cura di), *Alighiero Boetti. Catalogo generale. Tomo primo*, Electa, Milano, 2009, p. 24.
9. Si pensi, tra le altre, a opere come *Clino* (1966), *stiff upper lip* e *frou frou* (1967), *Bleu Cannes 497* (1967) o *8 gennaio 1968* (1968).

10. Cfr. Francesco Guzzetti, "Writing with the Left Hand is Drawing: Alighiero Boetti, 1969-70", *Master Drawings*, vol. LVII, n. 1, Spring 2019, pp. 101-120. Boetti espresse per la prima volta tale opposizione tra destra e sinistra nel catalogo della mostra Jean-Christophe Ammann (a cura di), *Processi di pensiero visualizzati. Junge italienische Avantgarde* (catalogo della mostra, Lucerna, Kunstmuseum, 31 maggio-5 luglio 1970), Kunstumseum, Luzern, 1970.

11. La mostra *Alighiero e Boetti* si tiene dal 27 giugno al 26 luglio 1980 presso la Kazuo Akao Art Agency, Tokyo. Per maggiori informazioni cfr. Archivio Alighiero Boetti (a cura di), *Alighiero Boetti. Catalogo generale. Tomo terzo. Volume 2 (1980-1987)*, Electa, Milano, 2023, p. 27.

12. «Il Giappone, non il moderno *way of life* nipponico, ma una certa estetica legata al buddhismo zen, sostituì in certa misura la perdita della valle del Kabul […]», cfr. Anne-Marie Sauzeau Boetti, *Alighiero e Boetti. Shaman/Showman*, Umberto Allemandi & C., Torino, 2001, pp. 188-189.

13. La citazione è tratta dall'iscrizione autografa presente in *Senza titolo (Nulla è intero che non sia stato lacerato…)*, 1987.

14. Anne-Marie Sauzeau Boetti, *Alighiero e Boetti. Shaman/Showman*, cit., p. 194.

15. A oggi non si conoscono le ragioni che portarono all'annullamento della mostra, come è emerso dalla conversazione dell'autrice con Agata Boetti avvenuta via e-mail il 16/02/2025.

16. Cfr. Norio Nagayama, *Shodō. La via della scrittura: Kaisho. Lo stile fondamentale*, Stampa Alternativa, Viterbo, 1983.

17. Alighiero Boetti, "Conversazione con Sandro Lombardi", trascrizione del colloquio avvenuto nella primavera del 1986 (a cura di Sandro Lombardi), Edizioni L'Obliquo, Brescia, 1988; ripubblicato in *Flash Art*, n. 185, giugno 1994, pp. 74-78. Salvo diversa indicazione, le citazioni successive fanno riferimento a questo testo.

18. Non va dimenticato che, tra il 1978 e il 1980, a livello nazionale e internazionale, si assiste a un ritorno alle forme espressive tradizionali, in particolare alla pittura, destinata a dominare gran parte del decennio.

19. Le opere calligrafiche realizzate da Boetti in Giappone sono presentate nella mostra *Alighiero e Boetti,* interamente dedicata ai lavori giapponesi, presso lo Studio d'arte contemporanea Sergio Casoli, Milano, marzo 1987.

20. Si veda in particolare la serie che prende il nome di *Calligrafia (Vento)*, 1985.

21. Alighiero Boetti, "Conversazione con Sandro Lombardi", cit.

22. Il tema è già presente nella ricerca di Boetti. Si pensi, per esempio, all'opera della prima produzione boettiana *Catasta* (1967), composta da dodici blocchi di eternit disposti in una struttura parallelepipeda.

23. Le iscrizioni presenti nell'opera sono riportate come trascritte in Archivio Alighiero Boetti (a cura di), *Alighiero Boetti. Catalogo generale. Tomo terzo. Volume 2 (1980–1987)*, cit., p. 65.

24. «Quella di Alighiero (con riferimento alla bandiera preferita) era senza dubbio la giapponese […] ai suoi occhi era la perfezione assoluta», Agata Boetti, "Il gioco dell'arte", cit., p. 203.

25. Richard Wilhelm, *I Ching. Il libro dei mutamenti*, traduzione italiana della versione tedesca (1924) a cura di Bruno Veneziani e A. G. Ferrara, prefazione di Carl Gustav Jung, Astrolabio, Roma, 1950. Si rimanda inoltre alla conversazione dell'autrice con Agata Boetti avvenuta via e-mail il 10/01/2025.

26. Le modalità di consultazione dell'oracolo sono spiegate nell'introduzione al volume.

27. Le modalità di esecuzione sono state raccontate da Agata Boetti nel corso di una conversazione con l'autrice avvenuta via e-mail il 10/01/2025.

28. Cfr. almeno Gavin Blair, *Zen e cultura giapponese*, Nui-Nui, Milano, 2024.

L’Africa di Renata Boero

LUCA PIETRO NICOLETTI

Fra i numerosi “diari di bordo” che costellano la ricerca di Renata Boero,[1] quasi un controcanto miniato ai più noti *Cromogrammi* con cui si era affermata alla fine degli anni Sessanta, con la realizzazione di *Africa* nel 1995 l’artista era arrivata a una sintesi di molte traiettorie del suo lavoro: in qualche modo, in quel libro-oggetto polimaterico era condensata un’idea di “primitivo” romantica e visionaria, una curiosità antropologica che convergeva in un immaginario sognante tramite una via sensibile e empirica, fatta di immagini sensoriali e di prelievi oggettuali materici. Si tratta infatti di un libro fragilissimo — di cui restituisce una pallida idea l’edizione tipografica realizzata nello stesso anno dalle edizioni Eidos con un testo di Charles Carrère e una poesia di Paolo Fossati[2] — pensato per modificarsi nel tempo, sollecitando una inedita esperienza tattile che ne portava al conseguente logoramento [figg. 1-7]. Ciò non le impediva tuttavia di conferire all’oggetto una struttura articolata e complessa: una sorta di libro “pop-up” composto da ventisette doppie pagine, di cui otto con una ulteriore pagina da aprire in senso orizzontale o verticale, in cui ogni episodio su doppia pagina ha poi una ulteriore estensione. L’artista aveva infatti costruito un palinsesto multiplo, incollando sulla sequenza regolare altre pagine che si aprono a soffietto o a ribaltamento, facendo scoprire alternative vie di continuità della forma o immagini totalmente celate. Eppure, buttando sul foglio sabbia e semi insieme a pigmenti di ogni tipo, aveva ottenuto un risultato profondo ed evanescente, come se la materia e l’oscurità finissero per inghiottire la forma, salvo qualche ritorno finale, ma con uno sprazzo di repentina accensione.



1.
Renata Boero, *Africa*, 1995.
Foto Riccardo Molino.
Courtesy l'artista.

Questo libro, in particolare, era il frutto di un importante viaggio a Timbuctu, ai confini con il deserto del Sahara, di ritorno dopo un mese a Malindi. Non era la prima volta che Renata Boero si recava in Africa, dove era andata per la prima volta all'inizio degli anni Ottanta, ospite di Sarenco in Kenya, ma fu forse quello più lungo e importante — pur rimanendone soltanto la testimonianza diretta dell'artista stessa — compiuto in solitaria, con una immersione totale senza filtri o mediazioni: qui, infatti, a sembra aver trovato il senso profondo e primario della materia, e un luogo congeniale a esprimere suggestioni e concetti da sempre presenti nel suo lavoro, recuperando una chiave narrativa e compendiaria per un mondo di immagini su cui era tornata ciclicamente nella sua carriera. A partire dagli anni Ottanta, infatti, l'artista aveva recuperato una pittura gestuale di matrice informale già presente nelle sue prime ricerche degli anni Cinquanta, con grandi forme circolari a voluta che generano forme organiche portate ora a un'inedita dimensione monumentale: quella che Achille Bonito Oliva, nel 1988, definirà una pittura "dimenticata a memoria" come «un profondo deposito di pulsioni e di forme stratificate e spossessate rispetto al loro artefice e dunque rese nella loro energetica conformazione sulla superficie del quadro».[3] Ma quell'abbandono a una gestualità empirica, come più commentatori osservarono in quel momento, non aveva avuto come risultato una registrazione irruenta di stati emotivi eccitati, ma la creazione di un mondo di forme monumentali e primitive in cui l'artista stessa riconoscerà un elemento ancestrale, cosmico e arcaico allo stesso tempo. A Diego Ruggeri — studente dell'Accademia di Brera a cui Giovanni Accame aveva assegnato una tesi su di lei — nel marzo 1990 confidava, dopo aver svolto una riflessione sul procedimento artistico e la sua componente fisico-corporea (il braccio come compasso che delimita l'arcata dei grandi gesti dei suoi dipinti), che «c'è stata una liberazione dell'energia del gesto ed io ho avuto la sensazione di riuscire a inventare, a creare, anzi più che a creare di accendere una sorta di energia attraverso il gesto. Come se vagasse nello spazio».[4] «Non con le forme visibili s'identifica» le farà eco Tommaso Trini un anno più tardi, «ma con le loro energie percepibili, con le forze, per loro natura informi, mediante cui si attraggono e insieme si respingono».[5]



2-3.
Renata Boero, *Africa*, 1995.
Foto Riccardo Molino.
Courtesy l'artista.

Trini, raccontando una visita in studio all'artista, parlava infatti di «un'immagine che alimenta la gestazione di una minaccia», riferendosi ad alcuni quadri in cui vedeva che «un corpo oscuro emerge dal fondo di una tela, e sale tra lati di bianco lattiginoso, e rompe la superficie in membrane, e punta al centro; una figura che invaderebbe lo studio».[6] Le figure che occhieggiano da alcune pagine di *Africa*, pur nel formato di un album rilegato a mano, si spiegano alla luce di queste premesse: usando come compasso il polso anziché il braccio, e il pastello o il gessetto in luogo del pennello e dei pigmenti naturali, l'artista poteva abbandonarsi a una scrittura rapida e immediata, attingendo inconsciamente a quel repertorio iconografico e servendosi dei movimenti memorizzati dalla mano, tracciando istintivamente un'immagine dopo l'altra, ritornandovi magari a più riprese mano a mano che il progetto prendeva forma e si chiariva la dinamica narrativa interna al libro stesso.

In definitiva, di pagina in pagina, il volume prendeva forma come un vero e proprio flusso di coscienza, mano a mano che emergevano memorie cromatiche e figurative che creavano un filo narrativo chiaro: dal giorno alla notte, con un infiammarsi di presenze animiste al calare dell'oscurità, mentre lo spazio finiva per farsi incandescente. Nelle notti del deserto, insomma, spiriti dagli occhi spalancati simili a quelli descritti da Trini apparivano in sogno, pronti a essere nuovamente inghiottiti dal silenzio e dall'oscurità, attendendo il chiarore di una nuova alba e di una

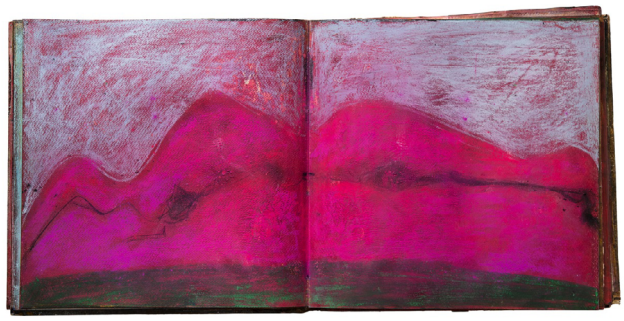
panteistica rinascita. È chiaro che si trattava dunque di un'Africa trasfigurata, allegoria di un sentimento originario e pre-culturale, ben lontana dal resoconto di un "carnet" di viaggio in cui annotare impressioni e immagini colte in presa diretta, lasciando spazio piuttosto a una sintonia emozionale. Eppure, poco alla volta l'artista aveva dato forma a un progetto organico da un punto di vista narrativo, con una alternanza di viste ravvicinate e improvvisi allontanamenti: paesaggi di forte connotazione erotica e presenze improvvise e inaspettate, con occhi spalancati — in dialogo forse con certi generali di Enrico Baj — inquieti ma più spaventati che minacciosi. Spiriti animistici, montagne che diventano seni, si alternano dunque a campionari di terre e superfici cosparse di semi, o a larghe campiture monocrome stratificate per sovrapposizione di colori stesi con tratto nervoso e reiterato, conservando l'effetto di una registrazione immediata della temperatura emotiva o della consistenza della materia stessa.

Ma questo era l'esito finale di un percorso più lungo di maturazione di modi e motivi che portavano a un chiarimento delle ragioni di certi gesti e di una certa attrazione verso la materia consunta, quasi sottoposta a una trasformazione alchemica. La prima esperienza di Renata Boero con il libro d'artista risaliva infatti alla metà degli anni Sessanta. Da quel momento, la pratica di comporre oggetti pittorici in forma di libro, dalle istanze concettuali al recupero della dimensione narrativa, sarebbe diventata costante lungo tutto il suo percorso. È giusto infatti chiedersi cosa abbia spinto un'artista dedita a ricerche sulla vitalità della materia e avvezza a ragionare sui grandi formati della pittura di gesto di vocazione ambientale, a muoversi nelle dimensioni ridotte e maneggevoli del libro, percorrendone tutte le possibili variazioni tipologiche e formali, con le conseguenti ricadute morfologiche e iconologiche.

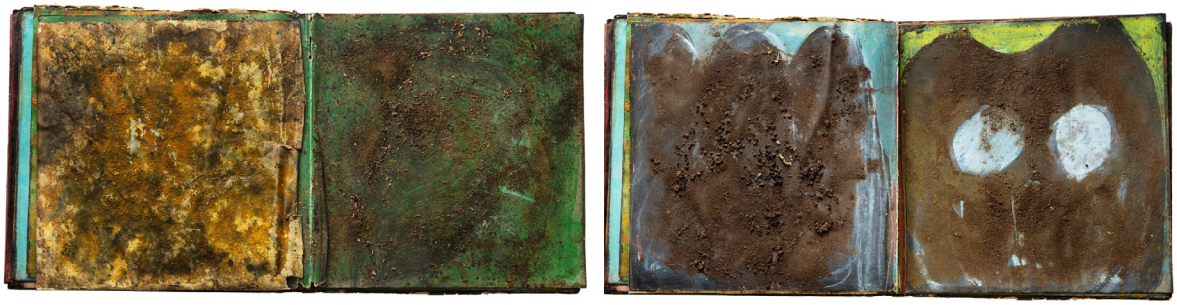
Nei primi tempi, accentuando il risvolto simbolico, i suoi erano libri inaccessibili, racchiusi in teche o trafitti da chiodi che ne precludevano il contenuto, come un reperto archeologico avvolto da un'aura sacrale. Spesso, del resto, come le sue opere maggiori anche i libri erano il risultato di un vero e proprio rituale, che non di rado ha sollecitato nella critica suggestioni di ordine alchemico, e che di certo erano in sintonia con una curiosità di carattere antropologico coltivata da molti artisti della sua generazione. I *Kromolibri*, infatti, nascevano come una costola dei più famosi *Cromogrammi*, con cui condividevano sia il supporto tessile sia la colorazione attraverso tintura selettiva: grandi teli colorati per immersione in infusi di pigmenti naturali (curcuma, henné o cocciniglia prevalentemente) e ripiegati più volte, affinché su di loro si imprimesse in modo plastico una griglia regolare, generando un contrasto fra un atto empirico e un desiderio di ordine.[7] Questo genere di opere, nasceva quindi da un'impronta naturale, un tentativo di inserire una materia viva e metamorfica entro una struttura modulare oggettiva come in un monumentale campionario dell'esistente, il cui assunto concettuale di partenza sfugge a una classificazione descrittiva per un'intensità tellurica e un'intelligenza antropologica che non lasciano spazio a paragoni: bisogna riflettere sul concetto di trac-

cia che scolora, di ombra soggetta per costituzione a un mutamento, forte di un intenso potenziale allusivo e analogico. Anche se l'artista non mette mano direttamente alla pittura, la sua impronta ne è un derivato e rimanda a radici informali: i segni del colore penetrato nella tela con maggiore o minore intensità tonale a seconda della durata del bagno in curcuma, henné o cocciniglia — come in una morsura calcografica o un'esposizione fotosensibile — hanno impronte sfrangiate e frammentarie come in uno stadio transitorio della materia, su cui poi l'artista prende note e appunti di lavoro come se la tela, pur di grandi dimensioni, fosse la lavagna di un grande promemoria di lavoro. Pesava la lezione del suo maestro, Emilio Scanavino, e dei suoi segni avvinghiati a una griglia che produce una sequenza narrativa, di cui Renata Boero traduceva il ritmo dispiegando la tela come una pagina tipografica, e lasciando che l'alternanza di campiture più calde e più fredde, più cupe o più trasparenti, derivasse dal trattamento e da un calcolo mentale più che da un intervento diretto: la scommessa, insomma, stava nella previsione di un risultato e nel saper calibrare i pesi cromatici "a distanza". In questo modo, lavorando con la natura, il suo monumentale campionario cromatico tratteneva gli umori e la memoria ancestrale della terra.

Nella sua ricerca echeggiano molti elementi familiari al lessico delle avanguardie del dopoguerra: l'impronta, la tela liberata dal telaio, la modularità e la performatività del processo artistico. È pienamente nello spirito dei tempi anche nel momento di "verifica ambientale" del proprio procedimento con le azioni presso i Cantieri Baglietto di Varazze nel 1976. Eppure nei *Cromogrammi* di Renata Boero, e nelle più recenti *Ctoniografie*, risuona una memoria più arcaica, un senso del vissuto talvolta logoro e consunto, che non è solo formalisticamente concettuale ma compromesso con la vita più di quanto le dichiarazioni dell'artista stessa non ammettano. In un testo del 1976 intitolato *Regesto*, in anni cruciali per lei che preludono direttamente alla partecipazione alla Biennale di Venezia del 1982, dichiarava infatti di aver deliberatamente abolito il rapporto diretto con la pittura per giungere alla «concentrazione di un procedimento operativo concreto» cercando di limitare il proprio intervento «al calcolo del tempo esatto di



4.
Renata Boero, *Africa*, 1995.
Foto Riccardo Molino.
Courtesy l'artista.



5-6.
Renata Boero, *Africa*, 1995.
Foto Riccardo Molino.
Courtesy l'artista.

immersione ed al sistema modulare di piegatura della tela, lasciando poi alla ineluttabilità casuale le modalità di assorbimento, in modo che risultino effettivi artefici del lavoro la tela e le erbe, in un rituale di tipo magico-mitico recuperato ad una coscienza di prassi quotidiana».[8]

In un altro testo dell'anno successivo, su *La ragione della ragione*, Renata Boero aggiungeva che tramite la «comprensione dei processi», fuori da logiche naturalistiche, la sua ricerca puntava «a un rapporto più giusto e più vitale non soltanto con le cose della terra, ma anche con gli uomini che abitano questa terra, con le loro più antiche e radicate abitudini, con i riti delle loro società, con la sacralità del loro vivere insieme».[9] Un interesse morale, dunque, e una memoria antica, ma da intendersi, come scriveva ancora in *Regesto*, «quale antica tenue traccia di un "fare" che si invera nella materia. Incursioni e permanenze alla luce di una temporalità altra da questa, che queste vogliono scuotere nelle sue fondamenta, per rimettere in discussione il fare e l'agire che questa storicità ha cristallizzato».[10]

L'atto del dipingere, perché pur sempre di pittura si tratta, non è mai stato dunque una riflessione autoreferenziale sugli strumenti del linguaggio: al contrario evidenziava la natura del supporto nella sua povertà, come l'ostensione di un sudario. Era un ritorno al primitivo, se non addirittura al primordio, che passava da Jung e Lévi-Strauss, forse sulla stessa china percorsa da Claudio Costa, genovese come lei, ma con un più diretto contatto con le proprietà della materia nella loro ruvida originarietà: una via che portava in Africa, non soltanto come luogo fisico, ma come idea di un mondo remoto che vive di un respiro antico.

Il libro, in fondo, altro non era che un *Cromogramma* lasciato piegato, in modo tale che i singoli riquadri delle sue monumentali griglie modulari prendessero la dimensione di una pagina monocroma. Renata Boero ha infatti perseguito a lungo la via del libro aniconico, evitando la confusione con un campionario cromatico di essenze naturali: la campitura ha preso il posto della scrittura, dilagando su tutta la superficie a sua disposizione, come se risalisse a un'epoca primordiale precedente l'alfabeto, o meglio ancora come se conservasse memoria archeologica di un supporto che ha perso il proprio contenuto verbale. In tutta l'opera di Renata, la sensibilità verso



7.
Renata Boero, *Africa*, 1995.
Foto Riccardo Molino.
Courtesy l'artista.

la materia e la sua trasformazione — nata negli anni giovanili, quando Caterina Marcenaro la mise a studiare i succhi d'erba degli arazzi popolari a fini di restauro — era accompagnata da un acuto sentire verso le metafore della consunzione, del dilavamento di un colore e di un medium destinato a un'imprevedibile metamorfosi nel corso del tempo: da subito, nei laboratori di Palazzo Rosso dal 1964 al 1966, la sua attenzione si era rivolta infatti ai supporti, alle rifoderature, insomma alla consistenza fisica della pittura.[11]

Era dunque comprensibile che questa attitudine la portasse a enfatizzare il risvolto tattile del libro d'artista — o del libro-oggetto, se si preferisce — spingendola verso la fabbricazione artigianale dei volumi, come per un antico codice miniato, con un accentuato polimaterismo. Al contempo, però, accanto a materiali naturali incollati sulla pagina, dalla sabbia alla terra fino ai semi, Renata Boero recuperava quel medium grafico accantonato per molto tempo nelle opere di pittura: era necessaria qualche concessione all'immagine e qualche punto di contatto con le proposte verbovisive, che pure aveva conosciuto bene frequentando artisti di quella corrente nel corso degli anni Settanta a Firenze, dove nel 1974 tenne la prima mostra di *Kromolibri* presso la galleria Schema. Ciò non le impediva, tuttavia, di sondare la strada dell'iconologia delle materie, o di ricorrere al valore simbolico dei colori. È quanto accade espressamente in *Venezia salvata*, il libro realizzato in omaggio a Simone Weil e in particolare al suo dramma teatrale dedicato alla congiura veneziana del 1618: il rosso intenso di quelle pagine monocrome tinte con la cocciniglia era una metafora del sangue che si sarebbe potuto versare in una violenta contesa, ma aveva al contempo l'eleganza di un colore dei più sensuali della pittura lagunare del passato, amato da Tiziano, che ne aveva saputo restituire la formidabile e vellutata preziosità epidermica.[12]

La svolta vera e propria, però, avverrà nei secondi Settanta, complice l'incontro con Franco Mello — il grafico dei manifesti per le grandi mostre di Germano Celant — che la porterà a ripensare il libro sia nelle sue forme generali (è il caso del *Cubo* del 1982) sia soprattutto a ragionare nei termini del "codice" manoscritto. Quell'impressione di reperto bibliografico sopravvissuto a epoche remotissime, infatti, non spinse mai l'artista a servirsi di morfologie arcaiche di supporto alla scrittura, dalla tavoletta al rotolo, preferendo sempre la forma del volume, dapprima tramite il telo piegato, poi tagliando le pagine come si farebbe con un grande foglio di stampa per ottenere un quinterno sfogliabile. A quel punto, di fronte a una sequenza fissa che impone un'estensione temporale della fruizione come nella lettura, non poteva che nascere un racconto, seppur fatto di campiture in successione: all'interno di questo schema, insomma, maturerà la consapevolezza di poter dare un senso narrativo a quelle macchie di colore ribollenti e stratificate, circoscritte entro il rigore geometrico dei rettangoli, alternando a un certo punto zone di colore che scolorano, texture ottenute saturando la superficie di semi o terre, e vere e proprie figurazioni desunte da un immaginario archetipico. Nel gennaio 1996, a pochi anni dalla realizzazione di *Africa*, confiderà a Maria Perosino:

> È sempre la materia il pretesto che mi suggerisce delle immagini. La materia ha una sua memoria arcaica, portatrice di immagini antiche, mentre io cerco di tirare fuori delle immagini future, che non esistono ancora. In fondo i colori sono sempre gli stessi, cambia il mio modo di usarli. Ora cerco soprattutto di distillarli, il quadro deve diventare sempre più evocativo, andare al di là del tempo e dello spazio. Ecco, vorrei che diventasse come il soffio di Eolo.[13]

NOTE

1. Su questo tema si rimanda a Elena Di Raddo, *Diari di bordo. I libri d'artista di Renata Boero*, Electa, Milano, 2025. Per un profilo organico dell'artista, con un ricchissimo apparato documentario: Paolo Fossati, *Renata Boero*, Edizioni Essegi, Ravenna, 1997.
2. Si rimanda a *Africa*, immagini di Renata Boero, testi di Charles Carrère e una poesia di Paolo Fossati, Eidos, Mirano, 1995. Il testo di Paolo Fossati è ripubblicato in Idem, *Scritti*, a cura di Chiara Portesine, Electa, Milano, 2024.
3. Achille Bonito Oliva, "La pittura dimenticata a memoria", in Id., *Il tallone d'Achille*, Feltrinelli, Milano, 1988.
4. Paolo Fossati, *Renata Boero*, cit., p. 151.
5. Tommaso Trini, "L'inevitabile magnetismo", *Flash Art*, n. 164, ottobre-novembre 1991.
6. *Ibidem*.
7. Nella copiosa bibliografia sui *Cromogrammi* si rimanda a Irene Cimò, "Astrazione processuale e materica nei Cromogrammi di Renata Boero", in Elena Di Raddo e Bianca Trevisan (a cura di), *Astratte. Nuove ricerche sull'astrazione delle donne tra avanguardia e neoavanguardia in Italia*, Electa, Milano, 2023, pp. 20-27. Si veda anche Alessandro Ferraro, "Internazionalizzazione dell'opera di Renata Boero (1975-1980): appunti per uno studio sulla diffusion europea dei linguaggi artistici legati alla non-fi urazione negli anni Settanta", in Veronica Bassini, Andrea Daffra Alessandro Ferraro (a cura di), *Quasi come scrivere fiori. Astrazione in Liguria dagli anni Cinquanta agli anni Settanta* (catalogo della mostra, Sanremo, Forte Santa Tecla, 6 settembre - 1 dicembre 2024), De Ferrari, Genova, 2025, pp. 48-59.
8. Renata Boero, "Regesto", *Art-Dimension*, n. 5-6, 1976.
9. Id., "La ragione della ragione", *Segno*, n. 5, 1977.
10. Id., "Regesto", cit.
11. Si veda l'intervista a Boero "Raccontare, raccontarsi. Conversazione con Maria Perosino", datata gennaio 1996, in Paolo Fossati, *Renata Boero*, cit., pp. 49-58, in particolare p. 53.
12. Cfr. Elena Di Raddo, *Diari di bordo*, cit.
13. L'estratto è ricavato dalla citata conversazione con Maria Perosino, p. 58.

La via della seta (1991-1999), un viaggio di Luciano Caruso attraverso la scrittura

SILVIA PIFFARETTI

Tutta la poesia dell'Occidente nasce da un viaggio, in cui messaggi d'ombra s'intrecciano al tema del ritorno e della fine. Ma Ulisse è anche l'unico eroe letterario che davvero raggiunge Itaca. Da allora, la memoria dell'inganno, la caduta e il sistema di specchi, che è diventata la nostra cultura, spingono semmai verso l'esotismo, cedendo al richiamo di terre lontane. Il "viaggio" nasconde o svela la verità dell'assenza e della rivolta: è una domanda posta al mondo con più o meno riluttanza, approdando spesso ad una meccanica e monotona ripetizione e svolgendosi in un tempo che è violento, immobile, così simile a noi.[1]

LA GENESI E LE FONTI LETTERARIE-STORICHE DE *LA VIA DELLA SETA* (1991-1999)

Con queste parole l'artista e poeta verbovisuale Luciano Caruso, in occasione della personale alla Galleria Aglaia di Firenze (24 aprile-20 maggio 1993),[2] introduce *La via della seta* (1991-1999), un ciclo di opere su diversi supporti ispirate dalla lettura de *Il Milione* di Marco Polo in cui l'autore racconta il suo viaggio in Oriente. La serie della seta, realizzata dopo un decennio di studi e curatela di manifestazioni, pubblicazioni futuriste e di densa attività performativa,[3] si inserisce in una fase avanzata della carriera dell'operatore sancita dall'organizzazione

di due mostre antologiche tenutesi alla Civica Galleria d'Arte Moderna di Gallarate (21 novembre-18 dicembre 1993) e al Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes di Napoli (28 aprile-31 maggio 1995) durante le quali sono esposte alcune di queste tavole. Tuttavia, l'intero ciclo è presentato, oltre che in due personali alla Galleria Aglaia (24 aprile-20 maggio 1993; 1995), in ulteriori manifestazioni a Villa Erba a Cernobbio (29-31 marzo 1999) e a Palazzo Querini Dubois a Venezia (23-26 aprile 1999)[4] che consentono, grazie alla documentazione conservata nell'archivio fiorentino di Caruso, di ricostruirne la genesi e individuarne le opere.

L'interesse dell'artista per il viaggio lungo l'itinerario asiatico è testimoniato da una folta presenza di volumi conservati nella sua biblioteca; tra cui *La via della seta* di Helmut Uhlig (Garzanti, Milano, 1991) che, pubblicato nello stesso anno di inizio della serie, ripercorre le tappe di questo antico percorso da un punto di vista storico. A questo testo l'operatore affianca la lettura di cataloghi di esposizioni dedicate alla storia e all'evoluzione della tecnica di lavorazione del materiale serico nel corso dei secoli, tra i quali *Fortune della seta. Temi di un itinerario storico* (Fabbri Editori, Milano, 1986), *Le vie della seta e Venezia* (Leonardo-De Luca, Roma, 1990) e *La Seta e la sua via* (Edizioni De Luca, Roma, 1994), ma anche l'ascolto di musiche orientali che potessero stimolare la sua immaginazione. Contemporaneamente al meticoloso lavoro di studio storico e tecnico di produzione e lavorazione di questo prezioso materiale, Luciano Caruso affronta una puntuale rilettura de *Il Milione*, un manoscritto di fine milleduecento a cui «si abbeverò tutto il mondo europeo, assetato di conoscere usi e costumi, città e itinerari, mari e rotte, sovrani e battaglie, fauna e flora di ciò che, prima, appariva come una faccia tenebrosamente nascosta del mondo».[5]

La fascinazione per la scoperta delle ignote terre a oriente non si esaurisce nel periodo immediatamente successivo alla diffusione dell'opera poliana, avvenuta intorno al 1298, bensì prosegue nei secoli. Nel tempo, ben prima dell'artista campano, il testo del veneziano ha attirato l'attenzione di scrittori e poeti che si sono lasciati ispirare dal suo resoconto. Tra questi, ad esempio, Samuel Taylor Coleridge nel poemetto *Kubla Khan: or a vision in a dream* (1797), ma anche Franz Kafka ne *Il messaggio dell'Imperatore* (Frassinelli, Torino, 1935) narrante la storia di un ignoto sovrano che, prossimo alla morte, affida a un messaggero il compito di consegnare una comunicazione a un suddito sconosciuto. Entro pubblicazioni di autori italiani, invece, figurano *Il deserto dei Tartari* (Rizzoli, Milano, 1940) di Dino Buzzati e *Le città invisibili* (Einaudi, Torino, 1972) di Italo Calvino in cui lo scrittore reinterpreta le relazioni di viaggio riportate da Marco Polo al Gran Cane, signore di tutti i Tartari. L'autore veneziano, pur essendo occidentale, è scelto dall'imperatore come suo ambasciatore col compito di fargli conoscere e comprendere la grandezza del suo impero poiché, secondo il pensiero calviniano, tutto ciò sarebbe stato possibile soltanto «attraverso occhi e orecchi stranieri».[6]

Luciano Caruso sceglie di reinterpretare *Il Milione*, un'opera che non costituisce soltanto un'accurata testimonianza della scoperta di un mondo a quell'epoca sconosciuto, ma anche un reportage antropologico che registra le differenze dei comportamenti umani, di usi, costumi, economie e vicende politiche di paesi misteriosi e leggendari.[7] Il manoscritto poliano, dichiara Giovanni Montanaro, racconta «non solo il tragitto verso quella terra, ma proprio il senso stesso dell'Oriente, l'essenza della scoperta della diversità»[8] e l'ammirazione per una civiltà che, considerata arretrata, si dimostra in realtà in anticipo sull'Occidente. A partire da una rilettura di questo resoconto, l'artista intraprende il suo percorso sulle orme tracciate da Marco Polo proponendo «un excursus anabasico-anagogico lungo le coordinate immaginifiche della *Via della seta*».[9] Caruso, dopo aver preso consapevolezza che quel «viaggio adolescenziale»[10] non sarebbe mai più avvenuto, inizia a ideare tavole che divengono frammenti di un metaforico itinerario da San Leucio, borgo campano di produzione serica, sua regione d'origine, a Pechino. Non potendo compiere direttamente quest'esperienza, egli la vive attraverso la sua scrittura a mano trascrivendo le avventure poliane su diversi supporti per comporre

> un racconto continuo / con figure chiare in movimento che si affacciano / dalle nuvole dipinte in lontananza — nel silenzio /: allusione della morte: / ritmo incantatorio: / parole sconosciute che si intrecciano: metamorfosi / obbligata: l'erotismo sottile dell'attesa: / solo un viso in ombra ricorda il trionfo del / nulla e la città che si stende con le sue cupole / dipinte in primo piano.[11]

Dunque, diversamente dall'autore veneziano per cui «l'Asia era un luogo della mente, qualcosa che egli aveva insieme sperimentato e pensato»,[12] per l'operatore campano, così come per i lettori della fine del milleduecento, rappresenta una terra esplorata solamente attraverso l'immaginazione stimolata dalle parole di Marco Polo. Inoltre, mentre il primo individua nella scrittura una possibilità per riportare ai posteri le vicende vissute e sperimentare la libertà nella condizione di prigionia in cui il manoscritto è composto, per il secondo costituisce il solo strumento che gli concede di vivere e scrivere visualmente il viaggio che, ormai in età matura, mai avrebbe potuto intraprendere. L'esperienza lungo la via della seta è affrontata dall'artista in più di quaranta opere conservate tra l'Archivio Luciano Caruso, la Fondazione Bonotto, il MA*GA di Gallarate, il Maon di Rende e numerose collezioni private. Le tavole ripercorrono, nell'arco dei nove anni della loro realizzazione, le tappe del più che ventennale percorso de *Il Milione* secondo un ordine non strettamente cronologico.

L'itinerario carusiano a Oriente tocca diversi luoghi: tra quelli più prossimi al territorio veneziano della partenza poliana vi è San Giovanni d'Acri, porto della Palestina settentrionale, a cui segue la visita nella città di Milice, a sud del Mar Caspio sulla catena dei monti Elburs, de *Il giardino di Mulehet dove soleva dimorare anticamente l'Aloodyn* (1993), il

veglio della montagna[13]. Abbandonata quest'area, il percorso prosegue a Chesimun nell'odierno Kashmir, una regione tra la catena dell'Himalaya e del Karakorum pullulata da deserti e in cui si adorano gli idoli. Da qui l'artista si sposta a Camblau, odierna Pechino, dove si trova il palazzo in cui il Gran Cane risiede nei mesi invernali: una dimora che Polo descrive dotata di camere e mura ricoperte d'oro, d'argento e di narrazioni di storie di donne, cavalieri, uccelli e bestie. All'esplorazione della Cina segue *L'arrivo in Tebet*[14] (1993-1994), una provincia di otto reami popolata da fiumi, laghi e montagne dove si estrae oro di pagliola e si commerciano drappi d'oro e di seta, spezie e corallo. Subito dopo Caruso entra in Birmania, nella provincia di Mie o Mien, poi nella città di Cianghi a nord di Quinsai nell'attuale Kia-hing e nel reame di Samarca in Uzbekistan. Da questa zona il viaggio continua con la discesa in India nelle province di Maabar e Iar, rispettivamente nell'odierna costa del Coromandel e territorio del Gujarat, per poi volgere verso lo Yemen del sud nella città portuale di Escier (Es-Sheher) e concludersi nella Gran Turchia, attuale Turkestan e originaria sede dei Turchi.

IL TEMA POETICO DEL VIAGGIO ATTRAVERSO LA SCRITTURA

Al centro de *La via della seta* è il tema poetico del viaggio attraverso la scrittura, ugualmente protagonista di ulteriori poesie-oggetto e libri-opera in copia unica[15] realizzati tra il 1991 e il 1999, caratterizzati dalla presenza della grafia manuale dell'operatore, e del successivo libro d'artista in quarantaquattro esemplari *Periplo. Un poemetto inedito e tredici scritture da viaggio* (Edizioni Canopo, Prato, 2002) costituito da fogli sciolti entro un contenitore. Anche l'edizione del 2002, sviluppata dall'omonimo componimento poetico permeato da riferimenti autobiografici e a Eliot e Pound, narra di un metaforico itinerario intrapreso da Caruso nei panni di Ulisse nell'antica Locride «attraverso ponti infuocati, rocce, strade normanne, tratturi e sentieri, grotte e chiese bizantine, icone, affreschi, ma anche alberi cespugli ulivi calanchi e crete, e addirittura giovanili pied-à-terre sulla riviera».[16]

Il ciclo della seta, come conferma il pieghevole della Galleria Aglaia (1993), è anticipato dalla precedente serie giovanile di *Atlante* (1966-1967) legata a un periodo in cui l'artista, insieme all'amico Franco Visco, progettava «in/credibili fughe, che prevedevano traversate del deserto da Marrakesh a Timbuctù o il percorso della via della seta».[17] Le tavole mostrano paesi e continenti prelevati da carte geografiche di un atlante, tra cui anche territori esplorati nel tragitto poliano, cancellati con inchiostro nero e commentati da frammenti di scorze d'albero, tracce di una scrittura negata e assente [fig. 1].[18] L'azione di cancellatura carusiana, presente sin dai precedenti *Monocromi* (1965-1966) e in successivi libri-opera, cela un lavoro di studio semantico orientato a un an-



1.
Luciano Caruso, *Atlante / Siria, Libano, Israele, Giordania – Asia Orientale*, 1966, collage, china e corteccia d'albero su carta, 60x49,5 cm.

Courtesy Archivio Luciano Caruso.
Foto di Leonardo Morfini

nientamento totale della scrittura che potesse condurre all'invenzione di un nuovo linguaggio. La sua cancellatura, dunque, si distanzia dalla stessa tecnica adottata sin dalla metà degli anni Sessanta da operatori come Emilio Isgrò, con cui è in diretto contatto, agita su libri, enciclopedie, giornali e mappe indirizzata ad accrescere il significato delle parole e liberare lo spettatore da una pura contemplazione passiva, spingendolo a tessere nuovi significati dai vocaboli superstiti.[19]

A partire da questi desideri giovanili si sviluppano le tavole de *La via della seta* che, presentate alla Galleria Aglaia accanto ad *Atlante*, «divengono traccia del viaggio personale stesso del loro autore in trent'anni di ricerca sulla scrittura poetica».[20] Al contrario della serie degli anni Sessanta, nelle opere successive i precedenti brandelli di scorze d'albero sono sostituiti dalla grafia manuale di Caruso con cui quest'ultimo trascrive brani del manoscritto poliano accompagnati dal «commento visivo e tattile di conchiglie da cammeo, pietruzze, calchi in gesso di foglie».[21] La trascrizione avviene attraverso la tecnica della citazione, a cui l'operatore ricorre spesso nella pratica poetico-artistica, che consente di riportare senza alcuna interpolazione passaggi tratti dal resoconto del veneziano. La citazione, come afferma l'artista nel suo primo contributo teorico a riguardo del 1974, mostra

> l'universale insensibilità per la soggettività che nasce da una pretesa imitazione del meccanismo generale, da una imitazione del "tutto",



2.
Luciano Caruso, *La via della seta*, 1993, collage, tempera, pennarello, inchiostro di china, spago, sassi, gesso e madreperla su carta, 47,5x67 cm.

Courtesy Archivio Luciano Caruso.
Foto di Leonardo Morfini

cercando di ri/vivere una "profonda esperienza totale" già fissata da altri, prima, nella scrittura, ri/scoperta e re/inventata solo in uno "stato emozionale" di identificazione, e di immedesimazione.[22]

Alla medesima tecnica, Caruso ricorre perfino per attribuire i titoli delle tavole della seta, talvolta direttamente ripresi dagli stessi di alcuni capitoli oppure da estratti provenienti dal testo di Marco Polo. Lo stesso processo, inoltre, sarà successivamente adottato anche in *Periplo* nel quale l'autore, autocitandosi, ricopia a penna l'omonimo poemetto da lui composto.[23]

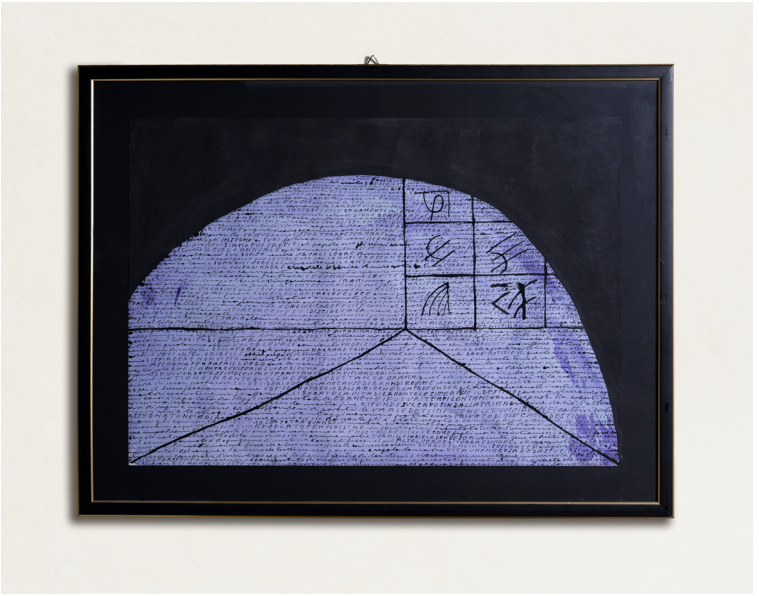
Anche nel ciclo degli anni Novanta l'artista rappresenta cartine di paesi che, diversamente dalla prima operazione di cancellatura di *Atlante*, non sono direttamente prelevate da atlanti geografici, bensì sono realizzate attraverso la sua scrittura manuale che ne riprende le forme e ne vela la diretta identificazione.[24] Ad esempio, nelle tavole *La via della seta* (1993) [fig. 2], *La via della seta IV* (1994) e *La via della seta: Della Gran Turchia* (s.d.) l'articolazione della grafia carusiana delinea i profili di alcune isole dell'Oceano Indiano, dell'India e del sottostante territorio dello Sri Lanka e dell'odierno Kazakistan esplorati anche da Polo. Oltre a circoscrivere le forme di precisi luoghi geografici, la scrittura si articola spesso in intrecci che ricordano intricate strade e rotte marittime, talvolta rappresentate anche da fili di plurimi materiali che si sostituiscono a quest'ultima. É il caso di *Come di Camblau si parto-*

no molti messaggi per andare in molte parti (1993) dove, su un supporto costituito da brandelli di carte antiche incollate, l'artista realizza una strada centrale a grafia solcata da frammenti di conchiglia e corallo, ma altrettanto de *La via della seta. E di questo luogo si puote andar al mare d'India* (1994) dove l'intreccio di fibre seriche suggerisce il medesimo di percorsi via mare. La rappresentazione di questi paesi è ulteriormente articolata dalla sovrapposizione della scrittura carusiana a stratificazioni di colori sottostanti che suggeriscono le differenti altezze delle catene montuose, le profondità delle acque e i movimenti circolari delle correnti che emulano la stessa peculiarità delle cartine fisiche. Nelle opere della seta, inoltre, l'azione di cancellatura non si esplicita solamente attraverso la scrittura, ma in alcuni casi anche nell'apposizione di linee che barrano la trascrizione del testo poliano precludendone una facile lettura — proprio come in *Periplo* (2002) — che sembrano «censure nella metrica di una poesia».[25]

Ne *La via della seta* l'artista continua a preferire l'illeggibilità della scrittura a mano alla leggibilità della stampa, nonostante la svolta tecnologica degli anni Novanta abbia mutato gli strumenti utilizzati da parte degli operatori verbovisuali, finendo per scalzarla

> dal suo ruolo di struttura comunicativa primaria, esiliandola [...] nelle regioni più distanti dell'espressione: dalla comunicazione d'affetto (o di cortesia) e dal decorativismo calligrafico, alla riflessione metalinguistica e alla scarica psichica, e quindi ai confini tra dimensione privata, pessimo gusto, creatività e terapia.[26]

Nel corso del decennio sia le vecchie che le nuove generazioni di poeti, parallelamente alla diffusione del computer e delle potenzialità offerte da internet, iniziano ad adottare nuovi mezzi e metodologie per estendere i supporti poetici tradizionali della scrittura alla pagina elettronica.[27] La preferenza accordata da Caruso alla difficoltosa decifrazione di una grafia manuale si configura come un tentativo di ritorno all'*Origine della scrittura* (1995), tema indagato contestualmente al ciclo poliano nell'omonima serie di opere caratterizzate da segni incisi su frammenti di terracotta inventati dalla rielaborazione di alfabeti orientali, cuneiformi, geroglifici e non ancora decifrati. Queste scritture, talvolta legate a determinate aree toccate nel viaggio di Polo, ritornano anche in alcune tavole della seta [fig. 3].[28] La stessa pratica di invenzione di nuove scritture a partire da alfabeti esistenti, si individua anche nella riduzione della parola a lettera-segno da parte del movimento lettrista[29], ben conosciuto dall'artista.[30] Al contempo queste ricerche sono affrontate anche da Bruno Munari nelle *Scritture illeggibili di popoli sconosciuti* (1973-1976) che, eseguite su carta o fogli tabulati stampati da un computer, nella loro denominazione sottolineano ironicamente quanto sia facile scambiare questi alfabeti inventati per antiche scritture tibetane, cingalesi, indostane o cinesi.[31]



3.
Luciano Caruso, *La via della seta: ponte nel deserto*, 1992, tempera, colori vegetali, china e scrittura su carta, 48,5x68,5 cm.

Courtesy Archivio Luciano Caruso.
Foto di Filippo Marietti.

L'ORIENTE NEI MATERIALI DELLE TAVOLE DELLA SETA

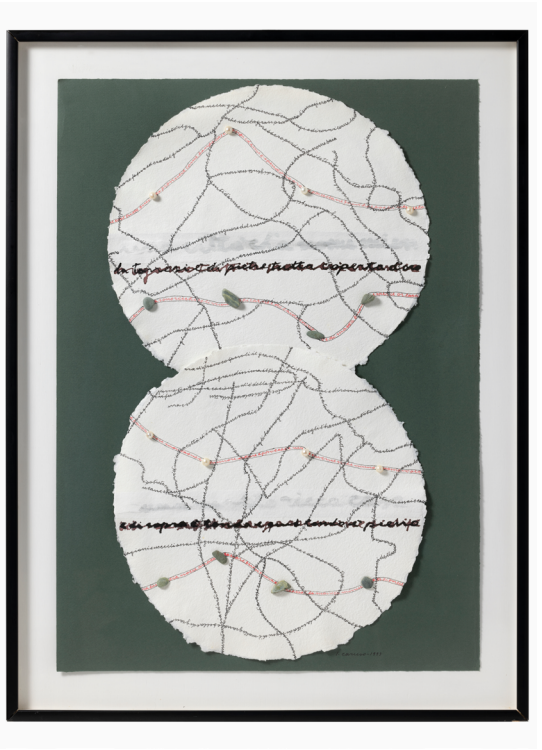
Ad accompagnare la trascrizione a grafia manuale de *Il Milione* è il commento visivo di una pluralità di materiali, inseriti a collage, che attestano la volontà dell'operatore di accettare qualsiasi oggetto e segno come elemento di una scrittura capace di portare in primo piano la potenzialità poi-etica e riscattare la sensibilità intrinseca nella materia.[32] Quest'attitudine è manifestata sin dal primo assunto teorico *La poesia come gest-azione mentale*, pubblicato in *Il gesto poetico. Antologia della nuova poesia d'avanguardia* (*Uomini e Idee*, n. 18, novembre-dicembre 1968), nel quale Luciano Caruso dichiara come l'attività poetica sia divenuta una continua creazione e reinvenzione del quotidiano, nonché un gesto di scrittura in grado di verbalizzare gli oggetti e oggettivizzare la dimensione verbale.[33] L'artista, a seguito delle esperienze giovanili nel contesto napoletano e dello scambio intercorso con Emilio Villa e Mario Diacono, sviluppa un aperto interesse per un fare poetico in costante tensione verso soluzioni antiscritturali e materiche, ricorrendo a qualsiasi brano di esistente e vissuto organizzato nell'opera «secondo un senso che va dal verbum, attraverso il signum, fino alla materia».[34] Un orientamento che si verifica parallelamente alla riflessione sull'ampliamento dell'idea di poesia condotta anche da altri operatori, in particolare da Ugo Carrega sulla sua rivista *Tool. Quaderni di scrittura sim-*

biotica (1965-1967) e nella teorizzazione della poesia materica (1969) che prevede l'accostamento di parole a elementi provenienti dal mondo naturale capaci di generare nuovi significati.[35]

In questo clima di sperimentazione matura la scrittura di Caruso che, oltre alla soggettività del poeta, mette in opera anche l'oggettività della scrittura del mondo richiamata nelle tavole della serie dai frammenti di materie e oggetti che l'artista trasforma nei suoi strumenti basilari. Gli elementi, riscattati dalla loro dimensione quotidiana, sono convocati sulla pagina in un continuo gioco di sovrapposizione e stratificazione materiale e mentale, espressione di un atteggiamento alchemico tipicamente carusiano volto a conferire alla pagina una terza dimensione e una determinata qualità tattile. La volontà di restituire al supporto una determinata tattilità, visto l'interesse dell'operatore per lo studio e la riscoperta del Futurismo, non è certamente disgiunta dalla necessità di penetrare e percepire l'essenza della materia sostenuta dallo stesso movimento.

Luciano Caruso nella serie raduna su diversi supporti cartacei e lignei, oppure costituiti da oggetti prelevati dal quotidiano, una pluralità di materiali selezionati con l'obiettivo di veicolare un preciso messaggio e non esclusivamente per la loro raffinatezza estetica. Tra questi figurano il filo di seta, di spago e di nylon, la madreperla, la perla, il corallo, conchiglie, carte antiche e perfino applicazioni in oro. L'artista ricorre a materie prodotte e commerciate in quei territori per amplificare il significato della trascrizione delle parole del manoscritto proprio come il Marco Polo calviniano che, ignaro delle lingue del Levante, «non poteva esprimersi altrimenti che estraendo oggetti dalle sue valige [...] indicandoli con gesti, salti, grida di meraviglia o d'orrore».[36] Ciascun elemento impiegato da Caruso nelle tavole diviene, attraverso il suo semplice esistere, emblema delle tradizioni, delle culture e delle stesse popolazioni incontrate lungo l'itinerario asiatico.

All'interno de *Il Milione* la descrizione di questi materiali trova ampio margine di rappresentazione, in particolare si narra di luoghi di produzione e commercio della seta nelle città di Baudac, Cianghi, Camblau e nella provincia del Tibet, ma anche di specifiche zone deputate all'estrazione di pietre preziose, oro e argento. Nel manoscritto altrettanto spazio è riservato alla narrazione della pesca di «perle buone e grosse»,[37] concessa su esclusiva autorizzazione del sovrano, da un bacino lacustre nella provincia di Gaindu e dal golfo situato nell'area di Maabar, poi commerciate dall'India fino a Camblau. Questi materiali preziosi sono adottati da Caruso sia ne *La via della seta. Il messaggio del Gran Cane* (1993), su un supporto di diverse stratificazioni cartacee, che ne *La via della seta* (1993) [fig. 4], dove segnano le possibili strade da percorrere. Accanto alle perle l'artista si serve anche di frammenti di corallo in *La via della seta: della città chiamata Panchiu* (1993), nella quale sono intervallati a conchiglie, e in *Come di Camblau si partono molti messaggi per andare in molte parti* (1993) applicati su carte antiche



4.
Luciano Caruso, *La via della seta*, 1993, tecnica mista su carta, 80x60 cm, Museo MA*GA, Gallarate (VA).

Courtesy Museo MA*GA e Archivio Luciano Caruso. Foto di Roberto Marossi.

solcate dalla grafia carusiana. Nel testo poliano, infatti, il corallo è citato nel resoconto relativo al Tibet, provincia dove è commerciato e posto dai suoi abitanti al collo di donne e idoli come amuleto. Altrettanto interessante è l'utilizzo ne *La via della seta. Arrivo in Tibet* (1999) di ritagli cartacei che, installati su un tessuto pendente da un'asta lignea, richiamano le preghiere appese nei templi buddhisti e shintoisti.

Entro i materiali scelti non può mancare il filo di seta, naturale prosecuzione dello stesso di spago impiegato nelle prime prove artistico-poetiche insieme a Emilio Villa e definito «una specie di prolife/razione sulla scrittura»[38] che in questo caso dà vita a una vera e propria «filo/sofia»[39] con cui Luciano Caruso incanta le parole della seduzione di Marco Polo.[40] Questo filamento è normalmente adottato dall'artista nelle sue opere, a volte come inserto oggettuale teso a rendere «materialmente visibile il processo generativo e diffusivo della creazione verbale»,[41] altre come semplice elemento di rilegatura dei suoi libri-opera. La scelta dell'operatore di ricorrere a questo materiale è dettata dalla sua molteplice funzione sul piano linguistico, estetico, culturale e simbolico. La fibra serica, come evidenzia Ugo Piscopo, è connotata da



5.
Luciano Caruso, *La via della seta: e di questo luogo si puote andare al mare d'India*, 1994, tempera, china e filo di eta su plastica, 68x48,5 cm.
Courtesy Archivio Luciano Caruso. Foto di Filippo Marietti.

precisi significati simbolici, magici ed esoterici e possiede la capacità di citare se stessa, ovvero l'alterità, l'esoticità e i racconti che anima, ponendosi come un invito alla scoperta dell'Oriente.[42] Al contempo il filo, chiarisce Gio Ferri, «non è solo metafora del viaggio, del suo contorto progetto interiore, bensì è, essenzialmente, metafora di sé come linea»,[43] una linea in quanto origine e matrice di ogni scrittura, «cosicché il viaggio medesimo, che ricomincia sempre da capo (da un capo all'altro del filo) è quello stesso segno primitivo che il viaggiatore va cercando»[44] convinto che la meta stessa sia il percorso e non la sua destinazione finale. Lo stesso filamento è protagonista de *La via della seta. E di questo luogo si puote andar al mare d'India* (1994) [fig. 5] dove, disteso sulla superficie dell'opera, traccia percorsi di rotte marittime, proprio come il medesimo di spago impiegato in *La via della seta: Cianghi ch'è molto grande e bella, e hae molte cose come l'altre* (1994) e *La via della seta – della città d'Escier* (1999).

A partire da scelte effettuate con la volontà di comunicare un preciso messaggio, Luciano Caruso intraprende il suo viaggio lungo la rotta commerciale della seta. L'artista, a seguito di una meticolosa ricerca documentaria fondata sulla lettura di contributi relativi la storia dell'itinerario asiatico e la produzione serica, individua ne *Il Milione* il punto di partenza del suo percorso. La decisione di identificare nel manoscritto la sua fonte primaria è tutt'altro che casuale, dal momento

che quest'ultimo rappresenta il primo contributo storico che, seppur redatto da un occidentale, descrive attraverso una narrazione oggettiva l'incontro con tradizioni e culture di un Oriente ancora sconosciuto. Al fine di compiere quest'ormai irrealizzabile tragitto, l'operatore ricorre alla tecnica della citazione che, nel processo di trascrizione manuale dei brani poliani, gli permette di rivivere un'avventura precedentemente compiuta da altri entro la quale inserisce la propria esperienza personale. In primo luogo, spostando la partenza da Venezia al borgo campano di San Leucio; in secondo luogo, ricorrendo alla propria scrittura a mano arricchita da materiali che rappresentano le culture incontrate. Da queste precise scelte si sviluppa il ciclo della seta, il quale racconta di un duplice percorso: da un lato, di scoperta dell'Oriente di Marco Polo, riportato nella trascrizione del manoscritto; dall'altro, di ricerca nella scrittura poetica avviato da Luciano Caruso a metà degli anni Sessanta. L'artista, infatti, è convinto che tutta la poesia dell'Occidente nasca da un viaggio.[45] A partire da questa affermazione, le tavole de *La via della seta* (1991-1999) possono essere lette come frammenti di una più ampia composizione poetica, ma altrettanto come pagine di un metaforico taccuino in cui il suo autore riflette sul viaggio come forma di conoscenza e creazione poetica.

NOTE

1. Luciano Caruso, "Il tema del viaggio (a Sonia)", 1993, in dépliant della personale *Atlante / La via della seta* (Firenze, Galleria Aglaia, 24 aprile-20 maggio 1993), Archivio Luciano Caruso (da qui in poi ALC) 6529.
2. Cfr. la rassegna stampa della personale *Atlante / La via della seta* (Firenze, Galleria Aglaia, 24 aprile-20 maggio 1993): "Personale", *La Nazione*, 24 aprile 1993, ALC 6529; "Luciano Caruso", *La Repubblica*, 24 aprile 1993, ALC 6529; Lia Lapini, "In viaggio con Caruso", *La Repubblica*, 11 maggio 1993, ALC 6529; Tommaso Paloscia, "Il viaggio di Caruso", *La Nazione*, 25 maggio 1993, ALC 6529; "La via dell'Occidente / Il viaggio di Luciano Caruso il prossimo anno allo Studio Morra", *Roma*, 28 maggio 1993, ALC 6531 e Pier Paolo Castellucci, "Luciano Caruso all'Aglaia", *Juliet*, n. 64, ottobre-novembre 1993, pp. 64-65.
3. Tra le manifestazioni futuriste organizzate da Luciano Caruso, ad esempio, si segnalano lo spettacolo *Piedigrotta futurista* (Firenze, Piazza S. Spirito, settembre 1980); *Poesia fonetica futurista e concerto tattile* (Firenze, Palazzo Medici Riccardi, Sala Luca Giordano, maggio 1981); *Poesie onomatopeiche futuriste* (Roma, Galleria Il Luogo, ottobre 1981) e *Manifesti e documenti teorici del futurismo 1909-1944* (Roma, Galleria Il Luogo, ottobre-novembre 1981) seguiti dall'avvio della collana de *Le brache di Gutenberg*, pubblicate dall'editore livornese Belforte, a partire dal 1984. Entro la sua attività performativa, invece, fi urano le azioni poetiche di *Lettura d'Artaud* (Livorno, Libreria Belforte, giugno 1980) e *Totem êtrangle* (Firenze, Teatro Affra ellamento, 18-19 febbraio 1981) e il poema/azione *Dolce amore poesia/concerto per voci* (Firenze, Teatro Affra ellamento, 8 maggio 1982).
4. Cfr. "La mostra tessile di "Ideacomo" nei palazzi di Venezia", *La Provincia*, 4 febbraio 1999, ALC 6484 e dépliant della mostra *Luciano Caruso. La via della seta* (Cernobbio (CO), Villa Erba, 29-31 marzo 1999 – Venezia, Palazzo Querini Dubois, Biennale internazionale della moda / Pianeta spose, 23-26 aprile 1999), ALC 6484.
5. Giordano Teodoldi, "Introduzione", in Marco Polo, *Il Milione. La descrizione dettagliata del mondo*, Marsilio Editore, Venezia, 2024, pp. 9-10.
6. *Ibidem*.
7. *Ivi*, p. 7.
8. Giovanni Montanaro, "Venezia e l'oriente", in Marco Polo, *Il Milione. La descrizione dettagliata del mondo*, cit., p. 345.
9. Pier Paolo Castellucci, "Luciano Caruso all'Aglaia", cit., pp. 64-65.
10. Luciano Caruso, "Il tema del viaggio (a Sonia)", cit.
11. *Ibidem*.
12. Giorgio Manganelli, "Marco Polo", in Marco Polo, *Il Milione*, BUR Rizzoli, Milano, 2024, p. VI.
13. Il veglio della montagna, citato da Marco Polo ne *Il Mi-*

lione, è Ḥasan-i Ṣabbāḥ, maestro della setta ismailita dei nizariti in Persia.

14. L'autore de *Il Milione* nell'indicare il Tebet fa riferimento all'odierno Tibet.

15. Rispettivamente *Tre varianti sul tema del viaggio* (1991), *Racconto / il tema poetico del viaggio* (1992), *Vademecum / libro da viaggio* (1994) e *Poesia da viaggio* (1999).

16. Cfr. Barbara Cinelli, "Eredità di Luciano Caruso", in Archivio Luciano Caruso (a cura di), *Periplo. Un viaggio tra le opere e i documenti dell'Archivio Luciano Caruso* (catalogo della mostra, Firenze, Fondazione Cassa di Risparmio, 5 aprile-14 luglio 2019), Edizioni Polistampa, Firenze, 2019, p. 27.

17. Luciano Caruso, "Il tema del viaggio (a Sonia)", cit.

18. Alessandra Acocella, *Metascritture. Luciano Caruso e Napoli 1963-1976*, Scalpendi Editore, Milano, 2020, pp. 38-39.

19. Per un cfr. con la cancellatura di Emilio Isgrò si veda Emilio Isgrò, "Teoria della cancellatura", relazione tenuta al Terzo convegno internazionale *Dal profondo del pensiero. La creatività nella scienza dell'arte*, Locarno 1987, in *Ragioni Critiche*, nn. 7-10, dicembre 1988, ripubblicato in Alberto Fiz (a cura di), *Emilio Isgrò. La Cancellatura e altre soluzioni*, Skira, Milano, 2008, pp. 177-185.

20. Lia Lapini, "In viaggio con Caruso", cit.

21. *Ibidem*.

22. Luciano Caruso, "Piccola teoria della citazione", in *Un caso di falsificazione continuata e aggravata. Mario Parentela: documenti inediti* (catalogo della mostra, Padova, Studio d'Arte Eremitani, novembre 1974), Studio d'Arte Eremitani, Padova, 1974, pp.n.nn., ripubblicato in Alessandra Acocella (a cura di), *Luciano Caruso. Alchimia degli estremi* (catalogo della mostra, Firenze, Museo Novecento, 7 giugno-12 settembre 2019), Bandecchi e Vivaldi-Museo Novecento, Pontedera-Firenze, 2019, pp. 82-83.

23. *Ibidem*.

24. Un espediente a cui ricorre anche nel contestuale poema-oggetto *Racconto / il tema poetico del viaggio* (1992) nel quale la sua grafia manuale, apposta su frammenti cartacei di forme eterogenee, suggerisce le sagome dei personaggi e paesaggi protagonisti della narrazione.

25. Tommaso Paloscia, "Il viaggio di Caruso", cit.

26. Giorgio Zanchetti, "Una mano di scrittura?", in Luciano Caruso, *Manomissione*, Belforte Editore Libraio, Livorno, 1998, pp.n.nn.

27. A questo proposito si vedano le opere di *Opus Telematicus* (anni Novanta) realizzate da Ugo Carrega a computer attraverso diversi programmi con cui rielabora immagini e testi prelevati da internet o passati allo scanner, oppure il progetto poetico www.lucaquartana.it (2001) di Luca Quartana che individua nella pagina di un sito web un nuovo supporto per la poesia.

28. Tra i titoli di opere che costituiscono dirette citazioni tratte da *Il Milione* fi urano *La via della seta: ponte nel deserto* (1992), *La via della seta: e da qui parte lo più gran fiume nel mondo* (1994) e *La via della seta / E nei bivacchi raccontano le storie del sé* (1995).

29. Mirella Bandini, "Lettrismo e Internazionale Situazionista", in Roberto Antolini e Giorgio Zanchetti (a cura di), *Verbovisuali: ricerche di confine fra linguaggio verbale e arte visiva*, Skira, Milano, 2003, p. 24.
30. A questo proposito si veda il saggio di Luciano Caruso e Stelio Maria Martini, "Isidore Isou e il movimento lettrista", *Le Arti*, n. 10, ottobre 1974, pp. 93-98.
31. Cfr. Ugo Carrega, "Dal paese di Serendip", in documento della mostra Bruno Munari, *Scritture illeggibili di popoli sconosciuti con registrazione sonora* (Milano, Mercato del Sale, 10 marzo-3 aprile 1976), Mart, Archivio del '900, Carte Dario Viva e Daniela Ferrari, "La parola negata / Parole cancellate, strappate, illeggibili, indecifrabili", in Giorgio Zanchetti et al. (a cura di), *La parola nell'arte. Ricerche d'avanguardia nel '900. Dal Futurismo ad oggi attraverso le collezioni del Mart* (catalogo della mostra, Rovereto, Mart – Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, 10 novembre 2007-6 aprile 2008), Skira, Milano, 2007, pp. 605-609.
32. Giorgio Zanchetti, "Una conversazione fio entina con Luciano Caruso", in Angela Tecce, Mirella Bandini, Giorgio Zanchetti (a cura di), *Luciano Caruso: alchimia della scrittura*, (catalogo della mostra, Napoli, Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes, 28 aprile-31 maggio), Belforte Editore Libraio, Livorno, 1995, p. 23.
33. Luciano Caruso, "La poesia come gest-azione mentale", in Luciano Caruso e Corrado Piancastelli (a cura di), "Il gesto poetico. Antologia della nuova poesia d'avanguardia", *Uomini e Idee*, n. 18, novembre-dicembre 1968, pp. 2-4.
34. Stelio Maria Martini, "Postfazione", in Luciano Caruso, *Chronica de Parthenope (poesie 1965/1967)*, Libreria Palmaverde, Bologna, 1977, p. 45.
35. Ugo Carrega, "Dieci proposizioni per la poesia materica", 1969, in Ugo Carrega, *"... di traverso a la Mente, eccetera..."*, Adriano Parise Editore, Milano, 1999, p. 221.
36. Italo Calvino, *Le città invisibili*, Mondadori, Milano, 2020, p. 37.
37. Marco Polo, *Il Milione*, cit., p. 461.
38. Luciano Caruso, Emilio Villa, *Libro (quaderno) di appunti (con Emilio Villa)*, 1965-1967, libro in copia unica, tecnica mista su carta, 64 cc., 20,5x14,5x1,8 cm, Collezione Archivio Luciano Caruso.
39. Gio Ferri, "Filo/sofia di Luciano Caruso", gennaio 1994, in pieghevole della mostra *Logogrammata* (Corigliano Calabro, Le Porte di Sibari, 9-30 aprile 1994) di Luciano Caruso, ALC 6531.
40. Ugo Piscopo, "I fili/il fil ", marzo 1999, in pieghevole della mostra *Luciano Caruso: la via della seta: 1991-1999: 29-30-31 marzo 1999* (Cernobbio, Villa Erba, 29-31 marzo 1999), ALC G 1999 02.
41. Alessandra Acocella, *Metascritture. Luciano Caruso e Napoli 1963-1976*, cit., p. 30.
42. Ugo Piscopo, "I fili/il fi ", cit.
43. Gio Ferri, "Filo/sofia di uciano Caruso", cit.
44. *Ibidem*.
45. Luciano Caruso, "Il tema del viaggio (a Sonia)", cit.

Sabrina Mezzaqui tra Sadako, Shahrazād e bell hooks

ARIANNA DESIDERI

Osservando ad ampio spettro il percorso ormai trentennale di Sabrina Mezzaqui (Bologna, 1964), si possono ravvisare ne *Le mille gru* (1998), *Le mille e una notte — Radio Tunisi* (1999) e *Attraverso* (2001) le prime avvisaglie di un orientamento in chiave multiculturale della sua ricerca, che si fa più accentuato nella prima decade del nuovo millennio e che risulta prolifico tutt'oggi.[1] Le tre opere si situano in un periodo decisivo per l'artista che, diplomatasi all'Accademia di Belle Arti di Bologna nel 1993, si afferma sulla scena locale e italiana con le viatiche mostre all'Associazione Il Graffio, alla Galleria Neon e alla Galleria Comunale d'Arte Moderna di Bologna, grazie al sostegno di personalità autorevoli come, tra le altre, Carolyn Christov-Bakargiev, Renato Barilli, Roberto Daolio e Francesca Pasini.[2] Dopo le sperimentazioni relazionali degli esordi[3] — quali *Baci Perugina* (1993), *Cento di questi giorni* (1997) e *Sabrine* (1998) — alla fine degli anni Novanta Mezzaqui sembra rivolgere lo sguardo oltre i propri confini culturali, sviluppando una curiosità di studio verso specifiche storie e tecniche tradizionali di matrice non europea, appartenenti a culture eterogenee e geograficamente dislocate. Di volta in volta, queste sembrano essere selezionate e approfondite per la capacità di risuonare all'interno della sua poetica, che sin da allora si costruisce intorno al senso del tempo, all'autobiografia e all'affettività, alla ritualità performativa dei gesti quotidiani.

Individuando dunque in *Le mille gru* (1998), *Le mille e una notte — Radio Tunisi* (1999) e *Attraverso* (2001) tre casi di studio, il presente contributo si propone di analizzare secondo quali strategie formali e proces-

suali l'artista inizi a incorporare nel proprio immaginario e nella propria pratica alcuni riferimenti provenienti da quelle che, in maniera convenzionale, si indicheranno come "culture extraeuropee". In tal modo, sarà possibile delineare il peculiare posizionamento adottato dall'artista nel quadro delle trasformazioni socio-culturali di fine Millennio, sullo sfondo di un sistema dell'arte sempre più globalizzato e del dibattito critico in Italia intorno all'intercultura, avviato in maniera consistente dopo il 1989, tanto sulle riviste di settore[4] quanto nella letteratura teorica.[5]

Tuttavia, è necessario premettere che Mezzaqui non tematizza mai esplicitamente il suo rapporto con le cosiddette "culture altre", né lo argomenta con apposite dichiarazioni. In verità, l'artista non rilascia alcuna intervista lungo l'intero arco degli anni Novanta. Per sopperire all'assenza di fonti primarie storiche, è fondamentale ricorrere al prezioso commentario pubblicato nel primo catalogo monografico (2002), dove ciascuna riproduzione è affiancata da notazioni di carattere personale.[6] A mo' di spie, tali riflessioni fungono da guide per contestualizzare la genesi delle opere nonché per interpretare in maniera pertinente i riferimenti culturali scelti e la loro assimilazione. Al commentario, si affianca la documentazione coeva — come i portfolio d'epoca archiviati dall'Associazione Viafarini e la letteratura grigia conservata dalla Galleria Massimo Minini e da Galleria Continua — nonché si ricorre alla bibliografia pubblicata successivamente e al dialogo diretto con l'artista.[7]

Si procederà dunque nell'esaminare singolarmente le tre opere, dove si attestano richiami alla cultura giapponese, araba e alla letteratura postcoloniale afroamericana, tentando di individuare alcune possibili affinità metodologiche nella reinterpretazione delle fonti. In conclusione, si rintraccerà nelle pratiche rituali buddiste un possibile sottotesto comune soprattutto su un piano processuale, nel contesto di una parallela ricerca spirituale protesa verso le filosofie e le religioni orientali.

LE MILLE GRU (1998)

Nelle brevi notazioni a commento de *Le mille gru* (1998),[8] Mezzaqui confessa di aver letto in IV elementare il libro *Il gran sole di Hiroscima* di Karl Bruckner — pubblicato nel 1961 e tradotto in Italia l'anno successivo.[9] L'installazione trae infatti origine dal romanzo, la cui trama si basa sulla storia vera di Sadako Sasaki, una bambina colpita dalle radiazioni nucleari del bombardamento di Hiroshima del 1945 e che, a dieci anni dalla tragedia, si ammala di leucemia ed è costretta in un letto di ospedale. Il fratello Shigeto rivolge una preghiera in favore della sua guarigione, che può esaudirsi solo se lei si impegna a realizzare mille gru di carta dorata. *Le mille gru* si focalizza su quest'ultima parte della storia: il fulcro dell'installazione ambientale e *site-specific* è composto dal libro di Bruckner — che assume il valore di oggetto-scultura — aperto su una delle pagine illustrate conclusive, dove Sadako è intenta a realizzare le gru [fig. 1].[10] Le

illustrazioni del pittore Remo Squillantini assumono un peso preponderante se si pensa alla fruizione di Mezzaqui allora bambina, in età di scolarizzazione primaria, rispetto al corpo testuale. Nell'installazione, dalla pagina fuoriesce infatti uno stormo in carta bianca che si espande nello spazio espositivo a livello parietale, come se la storia prendesse forma nella realtà.



1.
Sabrina Mezzaqui, *Le mille gru*, 1998, libro (*Il gran sole di Hiroshima*), 999 gru di carta ripiegata, dimensioni variabili. Courtesy Galleria Continua.

La riattivazione del ricordo d'infanzia sembra essere un fattore determinante per contestualizzare l'utilizzo della fonte, in quanto si può ipotizzare che vi sia stato un rispecchiamento emotivo ed empatico tra l'artista e Sadako, descritta da Bruckner come vittima innocente della guerra. D'altronde, la narrazione dell'autore è costruita intorno a una polarizzazione etica tra "bene" e "male", ovvero tra il Giappone e gli Stati Uniti — e, più in generale, tra le costruzioni concettuali di "Oriente" e "Occidente". Il Giappone è descritto con toni esotizzanti, come spazio simbolico della quiete e dell'armonia, dove i valori "tradizionali" della società contadina sono minacciati dalla modernizzazione industriale. In tale contesto, è chiara la demonizzazione dei soldati statunitensi, spersonalizzati come ingranaggi di sistema, che incorporano una più vasta critica alla violenza del progresso tecnologico occidentale, in nome del quale la bomba atomica è stata sganciata sui civili.

D'altra parte, il romanzo di Bruckner potrebbe non essere stata l'unica fonte di Mezzaqui, alla luce del successo nella cultura popolare della storia di Sadako. In Giappone, la bambina si è trasformata in una vera e propria icona di pace universale. Già nel 1955 a Hiroshima è fondato il Peace Memorial Museum[11] (ora Hiroshima Peace Memorial Museum) all'interno del Peace Memorial Park, dove nel 1958 è inaugurato il *Children's Peace Monument*, a opera degli artisti locali Kazuo Kikuchi e Kiyoshi Ikebe: un monumento dedicato a Sadako, dove tuttora le viene reso omaggio con ghirlande colorate di gru. La sua eco pacifista continua persino oggi, tramite i progetti di sensibilizzazione dell'associazione Sadako Legacy NPO.[12] Rispetto alla circolazione europea e statunitense della vicenda, invece, proprio intorno agli anni Novanta è realizzato il cortometraggio animato *Sadako and the Thousand Paper Cranes* (1991)[13] — codiretto da Eleanor Coerr, autrice dell'omonimo libro pubblicato nel 1977 — ed esce un album dal medesimo titolo, con musiche di George Winston (1995).[14]

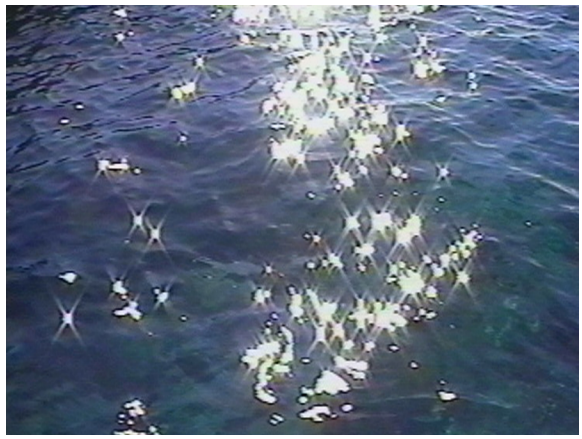
Oltre a ciò, la riattivazione del ricordo di Sadako da parte di Mezzaqui potrebbe essere collaterale e funzionale a un interesse processuale verso l'origami, che le permette di approfondire una ricerca tecnico-performativa allora in corso. L'origami, caposaldo rituale della cultura shintoista, è associata sin dalla sua prima canonizzazione scritta — a firma di Hiden Senbazuru Orikata (1797)[15] — alla gru come principale modello, augurio di purezza e lunga vita, divenuta poi simbolo di pace in relazione a Sadako. Ne *Le mille gru* (1998), Mezzaqui replica l'attività della bambina e attua una mimesi fattuale e operativa, imparando la tecnica dell'origami[16] e componendo 999 gru — non mille, per non soccombere come lei. Attraverso la piegatura metodica della carta, materiale prediletto, Mezzaqui continua a sperimentare una temporalità dilatata dell'azione, scandita dalla serialità di un gesto minimo ripetuto — già al centro dell'indagine performativa *Esercizi di concentrazione* (1996) [fig. 2], [17] dove, accovacciata a terra, disegna minuziosamente su carta, a pennarello, i motivi di un ricamo — oltre che avviare una riflessione sull'oggetto-libro che sarà carsica in tutta la sua produzione.[18]



2.
Sabrina Mezzaqui, *Esercizi di concentrazione*, 1996, pennarello su carta, 210x120 cm. Courtesy Galleria Continua.

LE MILLE E UNA NOTTE — RADIO TUNISI (1999)

Parimenti, l'opera *Le mille e una notte — Radio Tunisi* (1999) [fig. 3][19] è realizzata nella cornice di un'esperienza personale: il periodo di isolamento volontario sull'isola di Pantelleria. Il video[20] consiste in una ripresa fissa e ravvicinata del mare, a cui fa da sottofondo una canzone in lingua araba, che si rintraccia essere *JSK (The Sporting Youth Of Kabyl)*, del musicista berbero Abderrahmane Abdelli. Mezzaqui afferma di aver ascoltato per caso il motivetto arabo in diffusione su Radio Tunisi quando ormai si trovava in casa: riguardando il video girato al mare, le sembrava che la riflessione della luce sulle onde provocasse delle «stelline»[21] danzanti a ritmo di musica.



3.
Sabrina Mezzaqui, *Le mille e una notte – Radio Tunisi*, 1999, video VHS – 61'. Courtesy Galleria Continua.

Sebbene l'aspetto musicale possa non essere di sufficiente peso per denotare un interessamento di Mezzaqui nei confronti del mondo arabo, la menzione nel titolo de *Le mille e una notte* invita a un maggiore approfondimento a riguardo. Di certo, tale ripresa attesta che il volume rientra nel nutrito e popolato *pantheon* letterario di Mezzaqui, vorace lettrice sin da allora, come testimoniato da *Il gran sole di Hiroscima* nonché dai riferimenti alla letteratura sacra, narrativa, filosofica ed epica che costellano la sua produzione. La citazione nel titolo de *Le mille e una notte — Radio Tunisi* (1994) potrebbe essere interpretata in affinità alla ricerca di Mezzaqui sul valore del tempo: la celebre raccolta di racconti di origine egiziana, mesopotamica, indiana e persiana si struttura infatti intorno alla figura della fanciulla Shahrazād, che ogni notte tesse e ritesse un filo narrativo nei suoi incontri notturni con il re di Persia Shahriyār, rimandando il finale della storia al giorno successivo e scampando così alla

morte.[22] Al pari delle fiabe riavvolte di Shahrazād, l'andirivieni delle onde di Pantelleria e le sonorità arabe ipnotiche rimandano a una temporalità ricorsiva di stimoli sensoriali.

Una simile lettura è incoraggiata da un'installazione successiva, *Le mille e una notte* (2004), che riporta lo stesso titolo dell'opera letteraria, dove tale aspetto si manifesta con più evidenza. Mezzaqui avvolge su se stessi dei ritagli in carta del volume nell'edizione integrale araba, formando 1001 cilindri rilegati in successione, a comporre a terra una spirale discendente dall'alto.[23] La curiosità verso la cultura arabo-islamica — per certi versi come lo era stato con quella giapponese — si realizza quindi attraverso frammenti di quotidianità, memorie e letteratura, diventando negli anni uno stimolo ricorrente: si pensi all'opera *Il Corano* (2011), un tappetino da preghiera composto da carta arrotolata su cui vi è la trascrizione integrale a mano del testo sacro musulmano.[24] Alla fine degli anni Novanta, l'incontro con tale cultura si situa a Pantelleria, isola di confine tra la Sicilia e la Tunisia, frontiera tra due continenti e luogo liminale in cui — si è detto — Mezzaqui sceglie di vivere un'esperienza di isolamento volontario, dall'ottobre del 1998 al gennaio 1999.[25] L'ascolto di Radio Tunisi si colloca quindi nella cornice di una condizione esistenziale straordinaria, in cui le casuali incursioni sonore arabe all'interno della silenziosa villetta rappresentano uno dei pochi contatti possibili con il mondo esterno.

D'altronde, la serie di lavori prodotti durante il soggiorno è indice di numerose e differenziate strategie di "passatempo" sperimentate da Mezzaqui, tra cui gli esercizi su quaderno (*Exercise Books*, 1999), la scrittura di bigliettini (*Pensierini,* 1999), o la serie di lettere *L'ombra delle cose* (1999), pubblicate nel 2012 nell'omonimo libro d'artista.[26] Disseminati nelle lettere si trovano commenti affascinati dedicati alle architetture dell'isola, che presentano influssi islamici e che l'artista rielabora a suo modo nell'installazione *Senza Titolo* (1999), dove un carillon acquistato a Pantelleria è posto sullo sfondo di una diapositiva proiettata a muro, raffigurante tre finestre vetrate ad archi ogivali cuspidati con *jali*. Dall'opera e dalle lettere si ha prova del fatto che Mezzaqui resta fortemente suggestionata dalle confluenze multiculturali del territorio, tanto da farle scrivere:

> i primi tempi del mio soggiorno immaginavo che i clandestini extra-comunitari sbarcando qui pensassero di aver sbagliato rotta, di essere ancora di là. Comunque, mi hanno detto che quando arrivano qui non sanno effettivamente dove si trovano.[27]

Con tali parole, l'attualità delle migrazioni nel Mediterraneo sembra fare improvvisa irruzione, interrompendo l'incanto idilliaco e utopico della vita sull'isola. Nella medesima lettera, Mezzaqui continua:

> Walter mi ha raccontato che spesso i clandestini approdano di notte, d'inverno, che è molto freddo e allora entrano in qualche casa disabitata a riscaldarsi, mangiare e riposarsi. Ma solitamente sono molto accorti nel non rovinare nulla, rimettono tutto in ordine prima di andarsene e, per ringraziare dell'ospitalità, lasciano un biglietto e una piccola

copia del Corano. La Tunisia è qui di fronte e nelle giornate limpide capita di vederne il profilo all'orizzonte.[28]

Nonostante l'urgenza del fenomeno migratorio e la posizione strategica dell'isola nel Mediterraneo,[29] l'accenno a tali questioni si esaurisce nei due passi riportati, trovando un peso esiguo nell'economia delle lettere e del progetto di residenza, che si concentrano sul racconto di episodi e pensieri quotidiani vissuti dall'artista.

Il *corpus* di opere prodotto a Pantelleria confluisce poi nella mostra personale *Messaggi inviati* presso la Galleria Massimo Minini (1999),[30] il cui titolo riprende *O mio cuore (Messaggi inviati)* (1999), una serie di arazzi di perline che replicano il *display* di un vecchio cellulare, su cui sono scritte brevi dediche agli amici lontani. Già a questi anni risale l'impiego di tale materiale, sperimentato anzitempo per la realizzazione del tappeto *Carpet Crawlers* (1997),[31] con cui Mezzaqui rivela di avere familiarità sin da quando, da piccola, si dilettava a realizzare braccialetti e collanine.[32] La ripresa del gioco d'infanzia sembra quindi escludere un riferimento alle culture indigene o ai manufatti etnici, mentre avvalora come, al pari della quadrettatura, dell'origami e della scrittura, le composizioni di perline costituiscano un'attività manuale ripetitiva, non solo di "passatempo", ma di rallentamento del tempo stesso con esito meditativo. Scrive Mezzaqui in appendice al portfolio del 1998: «Passatempi: il tempo passa, ma il tempo resta. È come se il tempo trascorso nella ripetizione dei gesti manuali fosse rimasto impigliato nella trama del manufatto».[33]

ATTRAVERSO (2001)

L'intreccio delle perline costituisce la trama dell'ultima opera considerata, *Attraverso* (2001) [fig. 4], due tende di due metri d'altezza dove l'alternanza di perline *beige* e nere non forma più un messaggio di carattere personale, ma trascrive le frasi finali, in lingua originale e nella traduzione italiana, di *Elogio del margine* (1998), saggio della scrittrice, accademica e attivista afroamericana bell hooks:

Di notte, quando tutto è silenzio e quiete, giaccio nel buio della mia stanza senza finestre, in esilio dalla comunità del loro cuore, e scruto l'oscurità immobile per vedere se riesco a trovare la strada di casa. Mi racconto delle storie, scrivo poesie, registro i miei sogni. Nel diario scrivo: appartengo a questo luogo di parole. Questa è la mia casa. Questa caverna oscura che ho dentro di me, nera come il carbone, dove sto costruendo il mio mondo.[34]

L'estratto scelto da Mezzaqui evoca una condizione di isolamento, involontario o ricercato, un propizio grado zero dove ritrovare sé stessi e la scintilla creativa — non a caso il passo è già citato nelle lettere inviate da Pantelleria.[35] Il retaggio politico delle affermazioni e del posizionamento biografico di bell hooks sembra essere qui attutito, ricollocato entro una riflessione sul quotidiano a cui è dedicata la mostra *Il pomeriggio è troppo*



4.
Sabrina Mezzaqui, *Attraverso*, 2001,
2 tende di perle infila e, 215x128 cm cad.
Courtesy Galleria Massimo Minini.

azzurro (2001)[36], personale alla Galleria Massimo Minini, in cui *Attraverso* (2001) è esposta. Insieme alle due tende, vi è infatti *Pomeriggio* (2001), una videoproiezione a muro di una finestra aperta in controluce, *Un motivo al giorno* (2001), un esercizio sulla quadrettatura tridimensionale, *Cancellato* (2001) e *Tappeto* (2000), due simulazioni di ricami in negativo, e *Pagina di quaderno* (2001), il calco in gesso di un quaderno installato nell'angolo — quindi, si potrebbe dire, all'incontro di due "margini". Le opere presentano un forte carattere decorativo — aspetto stilistico carsico nella produzione di Mezzaqui[37] — e sembrano giocare con la citazione di bell hooks nel ribaltamento tra luce e ombra, positivo e negativo: le tende di *Attraverso* (2001), effettivamente, riportano il brano in nero su *beige* ma, al contrario della loro funzione anche evocata dal titolo, non sono attraversabili dal corpo, poiché installate contro il muro della galleria.
Nonostante sia da escludere una lettura in chiave politica delle parole di bell hooks, Mezzaqui sembra adottare a proprio modo la potenza rivoluzionaria del "margine" nel perseguimento di una vita appartata, nel suo osservatorio di provincia a Marzabotto (BO), praticando una ricerca meticolosa e dai ritmi lenti, quanto più possibile lontana dai meccanismi dell'iperproduttività e performatività capitalista. Inoltre, è altrettanto significativo che la scrittrice sia assunta da Mezzaqui come esempio e modello letterario, dato affatto scontato nel panorama culturale e artistico dell'Italia di inizio Millennio, dove la ricezione degli studi postcoloniali internazionali sembra non essere ancora diffusa capillarmente.[38] Sappiamo oltretutto, da una dichiarazione di Francesca Pasini, che *Attraverso*

(2001) è stata realizzata dopo un incontro con bell hooks in occasione di una conferenza a Bologna:[39] anche in questo caso, un episodio autobiografico si unisce a un interesse letterario e a una sperimentazione di carattere tecnico-processuale.

CONCLUSIONI: PROCESSUALITÀ MEDITATIVE E POSIZIONAMENTO

Come si è potuto constatare, le tre opere sono accomunate da una gestualità di realizzazione ripetitiva e time-based, attraverso materiali di comune utilizzo e facile reperibilità come la carta o le perline. Roberto Daolio coglie tale aspetto inquadrando la manualità di Mezzaqui, «concentrata e meditativa»,[40] «nella sospensione temporale del rito».[41] In effetti, le lunghe sessioni di lavoro, in cui viene reiterato un singolo e semplice movimento in serie, producono uno stato di coscienza assai simile alle pratiche di meditazione; un'intuizione confermata dal fatto che Mezzaqui in questi anni è immersa in «una ricerca spirituale che non trovava risposte nella nostra cultura occidentale contemporanea».[42]

Tra le poche dichiarazioni rilasciate negli anni Novanta, è significativo in tal senso l'intervento pubblicato negli atti del convegno *Come spiegare a mia madre che ciò che faccio serve a qualcosa?* (1997), in cui Mezzaqui decide di soffermarsi sul tema del tempo anche attraverso una menzione al buddismo tibetano:

> Mi hanno raccontato di una pratica buddista tibetana (si vede anche nel *Piccolo Buddha* di Bertolucci). Per alcuni mesi dei monaci disegnano un mandala su una grande tavola di legno adoperando polveri colorate. La realizzazione, granello dopo granello, richiede tanta pazienza e concentrazione. La laboriosa opera viene poi mostrata durante un rito religioso, alla fine del quale, con un gesto o con un soffio, si fa sparire il lungo lavoro.[43]

Nelle parole di Mezzaqui, il rito del mandala buddista è citato attraverso la rappresentazione ne *Il piccolo Buddha* (1993),[44] *cult* di Bernardo Bertolucci che prosegue la linea tematica inaugurata con *L'ultimo imperatore* (1987),[45] altresì inquadrabile in una serie di film europei che dimostrano una forte fascinazione — spesso in chiave esotizzante — verso la spiritualità orientale, tra cui *Sette anni in Tibet* (1997).[46] In parallelo al cinema, si assiste anche al *revival* del fenomeno culturale New Age, così come si attesta tra le riviste d'arte italiana il numero monografico di *Tema celeste*[47] *Passaggio a Oriente* (1995), dedicato alla ricezione delle culture orientali nelle pratiche e negli immaginari degli artisti contemporanei europei, statunitensi e italiani. Di sorprendente affinità con le riflessioni di Mezzaqui sono gli articoli sull'influenza della spiritualità buddista nell'arte degli anni Novanta, a firma di Ariella Giulivi[48] e di Elio Cappuccio, il cui testo è illustrato proprio con la riproduzione di un mandala.[49] Seppure tale iconografia sarà impiegata da Mezzaqui in maniera ricorrente solo

a partire dal 2004,[50] si può affermare che un medesimo stato meditativo sia suscitato dalla tecnica dell'origami e dalla tessitura delle perline, così come l'impermanenza del mandala possa essere ellitticamente richiamata dalla scelta di materiali facilmente deperibili e di fragile consistenza. Alla fine degli anni Novanta, la tensione meditativa della spiritualità buddista sembra dunque permeare trasversalmente la sua produzione, trovando espressione in una ricerca tecnico-formale piuttosto che iconografica.
Le mille gru (1998), *Le mille e una notte — Radio Tunisi* (1999) e *Attraverso* (2001) mettono in luce il peculiare posizionamento di Mezzaqui verso le cosiddette "culture extraeuropee", che non transita per un interesse etnografico diretto in maniera totalizzante su un unico territorio, quanto per un "vagabondare" postmoderno tra elementi davvero eterogenei, prelevati dal contesto culturale di riferimento come "suggestioni" e reinterpretati in sintonia con le ricerche in corso. Proprio in virtù di tali aspetti, è necessario evidenziare come Mezzaqui sembra ritrarsi dall'affrontare le urgenze socio-politiche del suo tempo — quali le questioni migratorie, l'antirazzismo, la convivenza multiculturale — che invece muovono l'operato di alcuni artisti della sua generazione. Si pensi a figure come Paola Di Bello, il gruppo Stalker, Luca Vitone o Enzo Umbaca, che meglio esemplificano i principi della cosiddetta «arte quasi-antropologica»[51] di Hal Foster, agendo tra le maglie del sociale, in dialogo diretto con le comunità diasporiche. Mezzaqui adotta invece un posizionamento piuttosto "nomadico" tra differenti culture, più affine a quello delle coetanee Maria Dompé, Bruna Esposito o Donatella Landi. In breve, si pensi alla postura transculturale di Dompé, che reinterpreta con installazioni *site-specific* biografie di donne da tutto il mondo — dalla monaca tibetana Ngawang Sangdrol alle donne di Nakiri in Giappone, fino alla resistenza curda di Leyla Zana — nonché al suo interesse verso la meditazione;[52] e ancora, all'attenzione verso l'India e le pratiche religiose induiste di Donatella Landi, testimoniata dal video *We want to keep you safe* (1998);[53] o, infine, all'incorporazione dell'operatività ritualistica buddista di Bruna Esposito, attraverso il grande mandala di semi a forma di svastica *E così sia... Amen* (2000).[54]

Nelle opere della fine degli anni Novanta Mezzaqui è alla ricerca di una bussola per orientare la sua poetica in definizione, che sembra trovare, da una parte, negli stimoli estetico-formali e spirituali provenienti dalle culture "orientali"; dall'altra, la bussola è guidata dai suoi ampi e stratificati interessi letterari, nonché dalla relazione con storie di figure femminili — come Sadako Sasaki, Shahrazād e bell hooks — che si ancorano, in modo più o meno profondo, alla sua vita e biografia. La postura di Mezzaqui non si avvale quindi di opposizioni radicali — cioè del binarismo "noi/loro" — e rintraccia i fili comuni tra le culture piuttosto che le differenze, sentendo affini elementi distanti ed estranei. In uno scenario sempre più globalizzato e multiculturale, Mezzaqui viaggia col pensiero da Hiroshima a Tunisi, passando per il Tibet, valorizzando personali e soggettivi "incontri" con culture oltre-confine, nella sfera del quotidiano e della memoria.[55]

NOTE

1. Per le opere successive al 2000, cfr. almeno Angela Tecce, Elena Volpato, Nicola Spinosa (a cura di), *Come acqua nell'acqua* (catalogo della mostra, Napoli, Castel Sant'Elmo, 16 dicembre 2007-3 febbraio 2008), Electa, Napoli, 2007; Elena Volpato (a cura di), *Sabrina Mezzaqui: C'è un tempo* (catalogo della mostra, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, 8 novembre 2006-28 gennaio 2007), Hopefulmonster, Torino, 2006; Cristiana Colli, Marielle Utili (a cura di), *Appello ai meditanti, Sabrina Mezzaqui in Pilotta* (catalogo della mostra, Parma, Complesso Monumentale della Pilotta, Galleria Nazionale, 11 aprile-29 giugno 2014), Grafiche Step, Parma, 2014; *La vulnerabilità delle cose preziose: Sabrina Mezzaqui*, Fondazione Luigi Rovati, Milano, 2022; il sito web dell'artista <http://sabrinamezzaqui.it> (ultimo accesso: aprile 2025).
2. Cfr. Uliana Zanetti, *Gallerie a Bologna. 1975-2005*, in Peter Weiermair (a cura di), *Bologna contemporanea 1975-2005*, Damiani Editore, Bologna, 2005, pp. 30-45; Gino Gianuizzi (a cura di), *No Neon No Cry*, Edizioni MAMbo, Bologna, 2022; Roberto Daolio (a cura di), *Aperto 95. Out of Order* (catalogo della mostra, Bologna, Galleria Comunale d'Arte Moderna, 10 giugno-10 settembre 1995), Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna 1995.
3. Per una lista completa dei lavori *ante* 1998, cfr. Portfolio 1996, Milano, Archivio Viafarini, Fascicolo Sabrina Mezzaqui, consultabile anche in versione digitalizzata nel database <https://viafariniarchive.org/> (ultimo accesso: aprile 2025).
4. Ci si riferisce, nello specifi o, alle testate *Flash Art*, *Juliet*, *Segno* e *Tema Celeste*, il cui spoglio è stato condotto all'interno del gruppo di ricerca *Dal terzomondismo al postcolonialismo: immaginari visivi dell'alterità in Italia (1979-2009) Razzismo, antirazzismo, multiculturalismo e neoprimitivismo*, Sapienza Università di Roma (direttore scientifi o: Prof. Claudio Zambianchi; coordinamento: Prof.ssa Francesca Gallo).
5. Cfr. almeno Alessandro Dal Lago, *Non-persone: l'esclusione dei migranti in una società globale*, Feltrinelli, Milano, 1999; Flavia Monceri, *Altre globalizzazioni: universalismo liberal e valori asiatici*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2002.
6. Cfr. Carolyn Christov-Bakargiev, Roberto Daolio, Francesca Pasini, Peter Doroshenko (a cura di), *Sabrina Mezzaqui*, Gli Ori, Siena, 2002, s.p.
7. Il dialogo tra l'artista e l'autrice è intercorso tramite e-mail (agosto 2024-aprile 2025) e durante un incontro all'Accademia di Belle Arti di Bologna (29 aprile 2025). Della stessa autrice cfr. Arianna Desideri, *Sabrina Mezzaqui: collezionare parole, meditare con le mani*, in *Arshake. Reinventing Technology*, 26 marzo 2025, https://www.arshake.com/sabrina-mezzaqui-raccogliere-parole-meditare-con-le-mani/ (ultimo accesso: aprile 2025).
8. Cfr. Sabrina Mezzaqui in Carolyn Christov-Bakargiev, Roberto Daolio, Francesca Pasini, Peter Doroshenko (a cura di), *Sabrina Mezzaqui*, cit., s.p.
9. Cfr. K. Bruckner, *Il gran sole di Hiroscima* (1961), Bemporad-Marzocco, Firenze, 1962.
10. *Le mille gru* è installata alla collettiva *Rock Around the Clock* (Ciocca Arte Contemporanea, Milano 1998), alla personale presso Associazione Il Graffi (Bologna, 1998) e nella bipersonale presso la Galleria Comunale d'Arte Moderna di Bologna: cfr. Valeria Tassinari (a cura di), *Giovanni Albanese, Sabrina Mezzaqui* (catalogo della mostra, Bologna, Galleria Comunale d'Arte Moderna 9 settembre-9 ottobre 1998), Grafiche Damiani, Bologna, 1998. Nel 2014, Mezzaqui ne propone un riallestimento per la personale *Appello ai meditanti* (catalogo della mostra, Parma, Complesso Monumentale della Pilotta, Galleria Nazionale, 2014).
11. Cfr. il sito web del Hiroshima Peace Memorial Museum <https://hpmmuseum.jp/?lang=eng> (ultimo accesso: aprile 2025). Da ricerca su OPAC, risulta interessante una coincidenza: in Italia, solo la Biblioteca comunale Casa della Cultura e della Memoria di Marzabotto (dove Mezzaqui ha vissuto, vive e lavora) conserva il volume *Peace declarations Hiroshima*, a cura dell'Hiroshima Peace Memorial Museum, ripubblicato nel 1985.
12. Cfr. il sito web della Sadako Legacy NPO <https://sadakosasaki.com/> (ultimo accesso: aprile 2025).
13. *Sadako and the Thousand Paper Cranes*, 1991, cortometraggio animato (29'38") diretto da George Leveson con voce narrante di Liv Ullmann, visionabile sul sito web <https://rarefilm com/> (ultimo accesso: aprile 2025).
14. L'album *Sadako and the Thousand Paper Cranes* (1995) di George Winston è disponibile sulla piattaforma Youtube <https://youtube.com/> (ultimo accesso: aprile 2025).
15. Cfr. Hidden Senbazuru Orikata, *Il segreto per piegare mille gru*, 1797.
16. Mezzaqui ha probabilmente potuto utilizzare i manuali disponibili in Italia: cfr. Mauro Milani e Patrizia Nastasi, *Origami*, Melita, La Spezia, 1993; Emanuele Azzità, *Origami*, De Vecchi, Milano, 1997; Robert Harbin, *Origami: l'arte di piegare la carta*, Sansoni, Firenze, 1978.
17. Cfr. Carolyn Christov-Bakargiev, Roberto Daolio, Francesca Pasini, Peter Doroshenko (a cura di), *Sabrina Mezzaqui*, cit., s.p.
18. Si veda, ad esempio: *Segni* (2006); *Mettere a memoria* (2008); *Genesi* (2010).
19. Sabrina Mezzaqui, *Le mille e una notte – Radio Tunisi*, 1999, video VHS – 61'.

20. Sul resto della produzione video di Mezzaqui, cfr. *Fioritura* (2001), *Carezze* (2001), *Pomeriggio* (2001), *Case gialle* (2002).
21. Cfr. Sabrina Mezzaqui, in Carolyn Christov-Bakargiev, Roberto Daolio, Francesca Pasini, Peter Doroshenko (a cura di), *Sabrina Mezzaqui*, cit., s.p.
22. Cfr. *Le mille e una notte*, Newton, Roma, 2000.
23. Cfr. Elena Volpato (a cura di), *Sabrina Mezzaqui. C'è un tempo*, cit., pp. 10-11.
24. Cfr. Sabrina Mezzaqui, *Il Corano*, scheda dell'opera, <http://sabrinamezzaqui.it/Opere/2011.php> (ultimo accesso: aprile 2025).
25. Il tema dell'isola come luogo di isolamento ma anche come crocevia multiculturale diventerà poi un tema ricorrente (*Itaca,* 2002; *Isole* 2002), e si esprimerà anche nell'interesse verso l'Odissea omerica (*Odissea*, 2006).
26. Cfr. Sabrina Mezzaqui, *L'ombra delle cose. Lettere da Pantelleria* (ottobre 1998-gennaio 1999), Edizioni L'Obliquo, Brescia, 2012.
27. Lettera a Zeffi e ario, 15 dicembre 1998, in *Ivi*, p. 31.
28. *Ivi*, p. 32.
29. Per un inquadramento sulla storia delle migrazioni, cfr. Michele Colucci, *Storia dell'immigrazione straniera in Italia. Dal 1945 ai nostri giorni*, Carocci, Roma, 2018.
30. Cfr. *Messaggi inviati*, scheda della mostra sul sito web della Galleria Massimo Minini, <https://www.galleriaminini.it/exhibition/messaggi-inviati/> (ultimo accesso: aprile 2025), dove è possibile reperire le foto dell'allestimento e il comunicato stampa della mostra.
31. Cfr. Carolyn Christov-Bakargiev, Roberto Daolio, Francesca Pasini, Peter Doroshenko (a cura di), *Sabrina Mezzaqui*, cit., s.p.
32. Cfr. Sabrina Mezzaqui, cit. durante l'incontro pubblico *Costruire comunità*, a cura di Monica Coretti, Napoli, Museo d'Arte Contemporanea Donnaregina – Museo Madre, 2023, <http://www.sabrinamezzaqui.it/Archivio/Scheda_Costruire_comunita.php/> (ultimo accesso: aprile 2025).
33. Sabrina Mezzaqui, cit. in Portfolio 1998, Milano, Archivio Viafarini, Fascicolo Sabrina Mezzaqui, cit.
34. bell hooks, Maria Nadotti, *Elogio del margine. Scrivere al buio*, Tamu Edizioni, Napoli, 2020, p. 260 (ed. originale *Scrivere al buio. Maria Nadotti intervista bell hooks*, Milano, La Tartaruga, 1998).
35. Cfr. Sabrina Mezzaqui, *L'ombra delle cose*, cit. p. 18.
36. Cfr. *Il pomeriggio è troppo azzurro*, scheda della mostra sul sito della Galleria Massimo Minini, <https://www.galleriaminini.it/exhibition/il-pomeriggio-e-troppo-azzurro/> (ultimo accesso: aprile 2025), dove è possibile reperire le foto dell'allestimento e il comunicato stampa della mostra.
37. Si veda anche *Il senso dell'ordine* (2002), in cui Mezzaqui cita l'opera di Ernst Gombrich, *Il senso dell'ordine. Studio sulla psicologia dell'arte decorativa* (Einaudi, Torino, 1984).
38. Cfr. Cristina Lombardi-Diop e Caterina Romeo, *Introduzione. Il postcoloniale italiano, costruzione di un paradigma*, in *Id*. (a cura di), *L'Italia postcoloniale*, Le Monnier, Firenze, 2014, pp. 1-38.
39. Cfr. Francesca Pasini, "Ero lì per vedere e ho scoperto il disegno della sparizione", in Carolyn Christov-Bakargiev, Roberto Daolio, Francesca Pasini, Peter Doroshenko (a cura di), Sabrina Mezzaqui, cit., s.p.
40. Roberto Daolio, *Esercizi di concentrazione*, in *Ivi*, s.p.
41. *Ibidem*.
42. Sabrina Mezzaqui, e-mail in risposta all'autrice, 15 dicembre 2024.
43. Salvatore Falci, Eva Marisaldi, Giancarlo Norese, *et al.* (a cura di), *Come spiegare a mia madre che ciò che faccio serve a qualcosa?* (atti del convegno, Bologna, Link, 31 ottobre-2 novembre 1997), Charta, Milano, 1998, p. 80.
44. Cfr. Bernardo Bertolucci, *Il piccolo Buddha*, 1993, 2h3'.
45. Cfr. *Id*., *L'ultimo imperatore*, 1987, 2h43'.
46. Cfr. Jean-Jacques Annaud, *Sette anni in Tibet*, 1997, 2h16'.
47. Cfr. *Passaggio a Oriente*, *Tema Celeste*, n. 50, gennaio-marzo 1995.
48. Cfr. Ariella Giulivi, *Passaggio a Oriente*, in *Ivi*, pp. 38-43.
49. Cfr. Elio Cappuccio, *Il poeta e il fiore*, in *Ivi*, pp. 36-37.
50. Si veda, ad esempio: *Mandala* (2004); *Mandala* (2021-2023); *C'è un tacito accordo tra le mie matite e gli alberi là fuori* (2022-2023).
51. Hal Foster, "L'artista come etnografo", in *Id*., *Il ritorno del reale* (1996), Postmedia Books, Milano 2006 (I ed. eng. 1996), p. 181.
52. Si vedano, ad esempio, le installazioni *Ngawang Sangdrol* (1998), *Alle donne di Nakiri* (1999), *Leyla Zana* (1999). Cfr. il sito dell'artista Maria Dompé, <https://www.mariadompe.com/> (ultimo accesso: aprile 2025).
53. Cfr. Donatella Landi, *We Want to Keep You Safe* (1998), 2 video, colore, suono, 30' cad., <http://www.donatellalandi.it/> (ultimo accesso: aprile 2025).
54. Cfr. Anna Mattirolo e Sandra Pinto (a cura di), *Il premio per la giovane arte italiana del Centro nazionale per le Arti Contemporanee 2000: migrazioni e multiculturalità* (catalogo della mostra, Roma, Centro nazionale per le Arti Contemporanee), Allemandi, Torino, 2001.
55. Un ringraziamento prezioso a Francesca Gallo, Sabrina Mezzaqui, Laura Montesanti, Uliana Zanetti, oltre che all'Archivio Viafarini, Galleria Continua, Galleria Massimo Minini.

Mostrare l’altrove

Licia Collobi e la promozione dell'arte extraeuropea in Italia. Progetti editoriali, mostre e recensioni sull'arte precolombiana e messicana

RACHELE ZANONE

In Italia, il contributo storico-artistico di Licia Collobi in relazione alla conoscenza e alla diffusione di culture ed espressioni artistiche extraeuropee è ancora poco riconosciuto. I suoi interventi sono spesso affiancati al lavoro del marito, il critico d'arte Carlo Ludovico Ragghianti, con il quale intreccia una profonda collaborazione scientifica che non si esaurirà mai e per cui spesso è difficile definirne il confine.[1]

Con quest'ultimo, Collobi lavora infatti in sinergia e costanza per realizzare molte delle iniziative culturali e progetti editoriali da lui fondati e promossi: dalle mostre organizzate nel secondo Dopoguerra presso la *Strozzina* di Firenze, all'incessante attività redazionale svolta per le celebri riviste prima di *Critica d'Arte* e poi di *seleArte*.[2]

L'apporto individuale di Licia Collobi al panorama della divulgazione critica del Novecento è considerevole e merita di essere sottolineato. Esso si articola nella produzione di numerosi saggi e contributi su tematiche diverse, che si collocano in un arco cronologico compreso tra la metà degli anni Trenta e la fine degli anni Ottanta. In questi anni, gli interessi di ricerca della studiosa spaziano dagli approfondimenti sull'arte del disegno vasariano ai dipinti fiamminghi e olandesi, dalla pittura fiorentina del Quattrocento e del Cinquecento al lavoro incessante di catalogazione e schedatura delle opere d'arte, fino alla valorizzazione di patrimoni culturali stranieri, pressoché sconosciuti al vasto pubblico italiano.[3]

Fra le svariate attività di ricerca e la vasta produzione scientifica che l'hanno vista protagonista, intendo soffermarmi proprio su quest'ultimo aspetto, ovvero sul significativo ruolo che la storica dell'arte ha svol-

to nel rivalutare le espressioni artistiche extraeuropee, sensibilizzando così lo sguardo inesperto — e talvolta scettico — dello spettatore, chiamato a confrontarsi con manufatti artistici lontani dai canoni estetici occidentali. Il lavoro critico di Licia Collobi su queste tematiche si articola principalmente su due binari: da una parte, il lavoro redazionale e la fervida produzione di recensioni, presenti in quasi tutti i numeri della sopracitata rivista *seleArte*, fondata nel 1952; dall'altra, la realizzazione di importanti progetti editoriali, in cui la studiosa compare sia come collaboratrice — come dimostrano le carte d'archivio relative al volume *Museo Nazionale di Antropologia Città del Messico* — sia come unica autrice, come nel caso del volumetto dedicato alle *Civiltà Preincaiche*[4] [fig. 1].



1.
Fondazione Ragghianti,
Archivio famiglia Ragghianti,
Licia Collobi, storica dell'arte,
Trieste 1914-Firenze 1989.
Courtesy Fototeca Ragghianti.

È a partire dal 1956 che Collobi avvia la sua piena collaborazione come redattrice per *seleArte*, fondata e diretta dal marito, Carlo Ludovico Ragghianti: una rivista che, per formato e intento, si proponeva di offrire «attraverso una selezione accurata, responsabile, vasta, chiara; un'informazione precisa, attuale, periodica, che ponga il lettore in contatto con i fenomeni artistici più vitali di tutto il mondo».[5] La rivista doveva quindi essere accessibile ai non addetti ai lavori, divulgativa ma, al tempo stesso, critica, ponendosi come strumento di osservazione sugli avvenimenti internazionali relativi ai molteplici ambiti dell'arte.

Partendo da questi presupposti ben precisi il periodico si presentava come il principale bacino da cui far scaturire notizie su manifestazioni artistiche di paesi lontani, soprattutto extraeuropei, ai quali entrambi i coniugi dimostrano di sapersi approcciare con uno sguardo curioso, inclusivo ma pur sempre scientifico. Questo metodo deriva da un pensiero estetico incentrato sulla convinzione che l'opera d'arte è un 'essere vivente', ovvero un processo creativo espressione dell'uomo e delle sue intuizioni sulla realtà che lo circonda.[6] Da questo assunto metodologico

ne consegue un'autentica rivendicazione rivolta agli artisti provenienti da qualsiasi luogo e di ogni epoca, così come a tutte quelle espressioni artistiche 'altre' che, per molti storici dell'arte occidentali degli anni Cinquanta e Sessanta, erano considerate negativamente come 'primitive' o persino prive di un proprio valore artistico.

SeleArte diventa ben presto uno specchio del mondo, capace di restituire l'immagine di culture straniere di cui in Italia si conosce poco e per le quali si denuncia una profonda lacuna; quest'ultima viene in parte colmata dagli interventi di Carlo Ludovico Ragghianti e soprattutto di Licia Collobi, con scritti sull'arte del Medio ed Estremo Oriente — dall'arte islamica a quella cinese e giapponese, dall'arte africana a quella indiana, da quella precolombiana e poi messicana — attraverso rubriche che dispensano sintetici commenti e puntuali recensioni per mostre, nuove pubblicazioni e scoperte archeologiche.

Come si è detto, è proprio di Licia Collobi il contributo più consistente, senza considerare l'ampia rassegna di contributi anonimi, ma di sua matrice, usciti sulla rivista, come lei stessa dichiara in una lettera del 1965 indirizzata alla direttrice del Museo di Zagabria:

> come già avrà visto, mettiamo il nome dell'autore soltanto in determinati e ben definiti casi. Alla sua gentile richiesta, risponderò, in via confidenziale, che il pezzo sulle miniature jugoslave (come, del resto, quasi tutto, quasi sempre) è mio.[7]

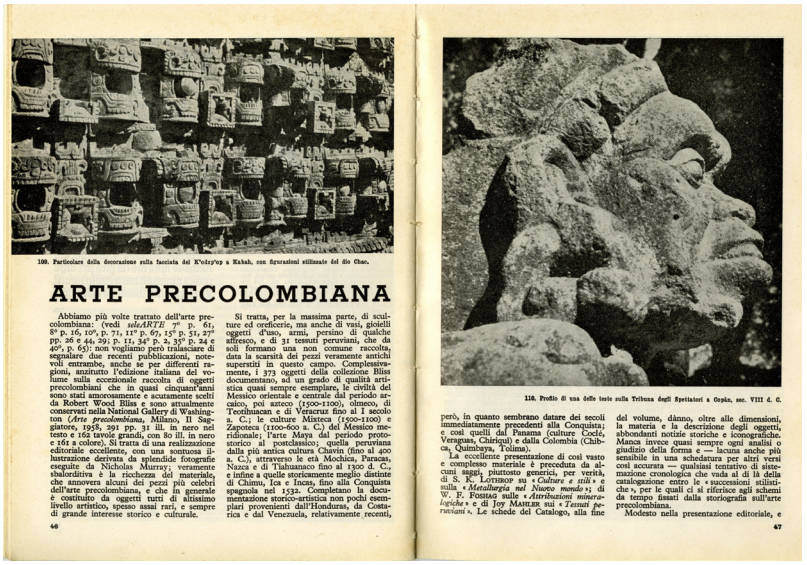
La studiosa veicola le notizie che le giungono dai contatti internazionali intessuti negli anni dal marito, dedicandosi senza soluzione di continuità alla promozione e alla valorizzazione di patrimoni culturali inediti, di cui sembra aver colto l'autenticità della rappresentazione.[8]

Attraverso una sistematica ricerca rivolta a individuare gli scritti e le recensioni dedicati alle arti extraeuropee che appaiono su *seleArte*, è possibile attribuire al pensiero critico della Collobi la maggior parte di essi, tra cui spicca una particolare attenzione per l'arte e la cultura materiale precolombiana e, più in generale, delle popolazioni degli indios.[9]

L'America Latina è infatti al centro di numerosi approfondimenti di Licia, ponendosi di fatto come il continente, tra quelli extraeuropei, a cui nella rivista viene dato maggiore risalto;[10] seguono poi i cospicui resoconti sull'arte di Cina e Giappone, in cui è possibile rintracciare un dibattito storico-critico non solo riguardante l'arte moderna e contemporanea, ma soprattutto un vivo interesse per l'Oriente antico e medievale.[11]

Uno dei primi significativi contributi a firma della Collobi sull'arte antica precolombiana è pubblicato nel numero 44 di *seleArte*, nel bimestre gennaio-febbraio del 1960[12] [fig. 2].

Si tratta di un intervento recensorio piuttosto ampio, corredato da un notevole apparato illustrativo, rivolto a far conoscere l'edizione di un gruppo di volumi.[13] In particolare la studiosa non risparmia commenti di apprezzamento all'edizione italiana del libro *Arte precolombiana* che raccoglie pezzi selezionati dall'autore Robert Wood Bliss, e conservati alla National Gallery di Washington.



109. Particolare della decorazione sulla facciata del K'ošty'op a Kabah, con figurazioni stilizzate del dio Chac.

ARTE PRECOLOMBIANA

Abbiamo più volte trattato dell'arte precolombiana: (vedi *seleARTE* 7° p. 61, 8° p. 16, 10°, p. 71, 11° p. 67, 15° p. 51, 27° pp. 26 e 44, 29: p. 11, 34° p. 2, 35° p. 24 e 40°, p. 65): non vogliamo però tralasciare di segnalare due recenti pubblicazioni, notevoli entrambe, anche se per differenti ragioni, anzitutto l'edizione italiana del volume sulla eccezionale raccolta di oggetti precolombiani che in quasi cinquant'anni sono stati amorosamente e acutamente scelti da Robert Wood Bliss e sono attualmente conservati nella National Gallery di Washington (*Arte precolombiana*, Milano, Il Saggiatore, 1958, 291 pp. 31 ill. in nero nel testo e 162 tavole grandi, con 80 ill. in nero e 161 a colore). Si tratta di una realizzazione editoriale eccellente, con una suntuosa illustrazione derivata da splendide fotografie eseguite da Nicholas Murray; veramente sbalorditiva è la ricchezza del materiale, che annovera alcuni dei pezzi più celebri dell'arte precolombiana, e che in generale è costituito da oggetti tutti di altissimo livello artistico, spesso assai rari, e sempre di grande interesse storico e culturale.

Si tratta, per la massima parte, di sculture ed oreficerie, ma anche di vasi, gioielli oggetti d'uso, armi, persino di qualche affresco, e di 31 tessuti peruviani, che da soli formano una non comune raccolta, data la scarsità dei pezzi veramente antichi superstiti in questo campo. Complessivamente, i 373 oggetti della collezione Bliss documentano, ad un grado di qualità artistica quasi sempre esemplare, le civiltà del Messico orientale e centrale dal periodo arcaico, poi azteco (1500-1100), olmeco, di Teotihuacan e di Veracruz fino al I secolo a. C.; le culture Mixteca (1500-1100) e Zapoteca (1100-600 a. C.) del Messico meridionale; l'arte Maya dal periodo protostorico al postclassico; quella peruviana dalla più antica cultura Chavin (fino al 400 a. C.), attraverso le età Mochica, Paracas, Nazca e di Tiahuanaco fino al 1300 d. C., e infine a quelle storicamente meglio distinte di Chimu, Ica e Incas, fino alla Conquista spagnola nel 1532. Completano la documentazione storico-artistica non pochi esemplari provenienti dall'Honduras, da Costarica e dal Venezuela, relativamente recenti,

46

110. Profilo di una delle teste sulla Tribuna degli Spettatori a Copán, sec. VIII d. C.

però, in quanto sembrano datare dei secoli immediatamente precedenti alla Conquista; e così quelli dal Panama (culture Coclé, Veraguas, Chiriquí) e dalla Colombia (Chibcha, Quimbaya, Tolima).

La eccellente presentazione di così vasto e complesso materiale è preceduta da alcuni saggi, piuttosto generici, per verità, di S. K. Lothrop su «*Culture e stili*» e sulla «*Metallurgia nel Nuovo mondo*» di W. F. Foshag sulle «*Attribuzioni mineralogiche*» e di Joy Mahler sui «*Tessuti peruviani*». Le schede del Catalogo, alla fine del volume, danno, oltre alle dimensioni, la materia e la descrizione degli oggetti, abbondanti notizie storiche e iconografiche. Manca invece quasi sempre ogni analisi o giudizio della forma e — lacuna anche più sensibile in una schedatura per altri versi così accurata — qualsiasi tentativo di sistemazione cronologica che vada al di là della catalogazione entro le «successioni stilistiche», per le quali ci si riferisce agli schemi da tempo fissati dalla storiografia sull'arte precolombiana.

Modesto nella presentazione editoriale, e

47

2.
Licia Collobi, 'Arte precolombiana', in *seleArte*, VIII, 44, gennaio-febbraio 1960.

> Si tratta di una realizzazione eccellente, con una suntuosa illustrazione derivata da splendide fotografie eseguite da Nicholas Murray; veramente sbalorditiva è la ricchezza del materiale, che annovera alcuni dei pezzi più celebri dell'arte precolombiana, e che in generale è costituito da oggetti tutti di altissimo livello artistico, spesso assai rari, e sempre di grande interesse storico e culturale.[14]

Accanto ai commenti positivi non mancano poi le note critiche verso certe sezioni del testo, soprattutto in riferimento alla parte del catalogo di cui la Collobi vantava un'eccellente esperienza:

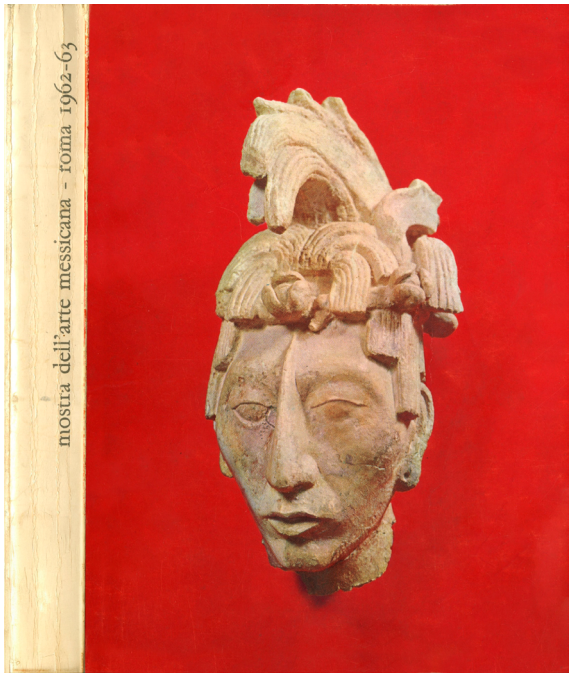
> Le schede del Catalogo, alla fine del volume, danno, oltre alle dimensioni, la materia e la descrizione degli oggetti, abbondanti notizie storiche e iconografiche. Manca invece quasi sempre ogni analisi o giudizio della forma e — lacuna anche più sensibile in una schedatura per altri versi così accurata — qualsiasi tentativo di sistemazione cronologica che vada al di là della catalogazione entro le 'successioni stilistiche', per le quali ci si riferisce agli schemi da tempo fissati dalla storiografia sull'arte precolombiana.[15]

La riflessione di Collobi, in riferimento alla mancata analisi o giudizio della forma, è uno dei rari interventi di carattere metodologico da lei espressi su *seleArte*, e dal quale traspare la totale condivisione del pensiero ragghiantiano. Si avverte infatti un giudizio per l'assenza di interpretazione dell'opera d'arte, intesa non come semplice manufatto, ma come essere dotato di un linguaggio autonomo, capace di essere compreso attraverso una lettura della forma che ne spieghi efficacemente il valore autentico ed espressivo.

Per quanto riguarda il problema delle «successioni stilistiche» prese come riferimento per stabilire una cronologia delle opere la studiosa è chiara, poiché sottolinea la mancata volontà dell'autore di intraprendere un'analisi stilistica finalizzata a determinare i tratti caratterizzanti di un'opera, la sua vera essenza, e dunque la sua evoluzione formale attraverso una pura analisi visiva, spesso in grado di risolvere questioni sia attributive che cronologiche.[16]

Nella recensione si nota poi, così come in molte altre dedicate all'arte colombiana e, in generale, delle Americhe, una particolare attenzione al corredo iconografico a supporto dei testi pubblicati; la maggior parte degli articoli, infatti, presenta immagini in bianco e nero ma anche a colori, evidenziando la particolare posizione ricoperta da questo paese nella geografia divulgativa tracciata da s*eleArte*.[17]

Dell'America Latina, Licia Collobi dà inoltre spazio in più occasioni alle esposizioni e agli studi curati al di fuori di questo continente, mettendo in luce soprattutto le grandi mostre itineranti sulla cultura precolombiana e messicana che giungono anche in Italia. È proprio la studiosa a segnalare, nella recensione *Mexico*, l'arrivo in Italia della mostra *Arte messicana dall'antichità ai nostri giorni*, allestita al Palazzo delle Esposizioni di Roma e inaugurata nell'ottobre del 1962[18] [fig. 3]:



3.
Catalogo della *Mostra dell'arte messicana*, Palazzo delle Esposizioni, Roma 1962-63.

> Troppe volte ormai abbiamo parlato in queste pagine dell'arte messicana, per dilungarci ancora in proposito: ma non possiamo non segnalare la eccezionale raccolta di «capolavori d'arte messicana» che sta utilmente compiendo un giro nei paesi europei ed arriva ora, dopo il Belgio e la Svizzera, la Germania, l'Olanda, l'Austria, la Russia, la Polonia e la Francia, in Italia. Oltre tre millenni di cultura vi sono ottimamente documentati da 2100 oggetti.[19]

A sostegno della mostra, l'Archivio Luce realizzò tre video,[20] ciascuno della durata di circa quaranta secondi, con lo scopo di promuovere l'esposizione che per la prima volta approdava in Italia dopo le tappe europee citate dalla Collobi nel breve resoconto su *seleArte*. In particolare, il commento del telecronista a uno di questi '*spot*' lascia intendere come, negli anni Sessanta, il patrimonio figurativo di queste popolazioni straniere fosse ancora percepito come un repertorio esotico, al limite del fantastico. «Uno strano esercito di personaggi popola il palazzo romano delle esposizioni» è l'incipit che nel filmato introduce alla mostra, mentre la sezione d'arte precolombiana viene definita come «testimonianza di antiche e ancora oscure civiltà».[21]

Il linguaggio impiegato nella descrizione di iniziative culturali extraeuropee invita più che mai a riflettere sul ruolo critico nonché educativo svolto da Licia Collobi, insieme a Ragghianti, nel contrastare stereotipi e visioni eurocentriche che nell'Italia del Dopoguerra erano ancora deliberatamente consistenti. Gli studiosi denunciano entrambi una lacuna del «saper vedere», una carenza di sensibilità e di cultura incapace di cogliere nelle manifestazioni artistiche di paesi stranieri il senso più puro di certi stilemi appartenenti a culture etnologiche diverse. Allo stesso modo, essi riscontrano una certa ottusità nel riconoscere la finezza di certi motivi decorativi caratterizzanti le opere delle popolazioni sudamericane e la conseguente originalità delle loro molteplici variazioni, che bene si accostano al linguaggio dell'arte astratta contemporanea.[22]

Con l'intento di rivendicare l'importanza della mostra allestita a Palazzo delle Esposizioni di Roma, la Collobi tornerà vent'anni dopo, nel 1988, più precisamente nel suo intervento intitolato *Mesoamerica a Palazzo Ducale*, pubblicato su *Critica d'Arte*, in cui recensisce un'imponente mostra patrocinata da Olivetti, esposta dal 12 giugno al 4 settembre 1988 al Palazzo Ducale di Venezia [fig. 4]. Nel suo contributo, Licia Collobi riporta l'attenzione del lettore sul precedente della mostra romana del 1962, evidenziando il mancato interesse da parte del vasto pubblico, che in quell'occasione non seppe coglierne il giusto valore né la portata dal punto di vista storico-artistico.

La studiosa riconosce la meritata considerazione su questa prima esposizione d'arte precolombiana, scrivendo:

> Imponente la raccolta di nomi prestigiosi, accanto ai Presidenti delle Repubbliche d'Italia e del Messico ed a Olivetti, che offre in Palazzo Ducale a Venezia una rassegna di altissimo livello dell'arte nella Mesoamerica prima di Colombo.



Licia Collobi Ragghianti

MESOAMERICA A PALAZZO DUCALE

Imponente la raccolta di nomi prestigiosi, accanto ai Presidenti delle Repubbliche d'Italia e del Messico ed a Olivetti, che offre in Palazzo Ducale a Venezia una rassegna di altissimo livello dell'arte nella Mesoamerica prima di Colombo.

Centotrentasette opere esposte al di fuori del loro Paese d'origine per la prima volta, si afferma nel catalogo (AA.VV., *L'arte nel Messico prima di Colombo*, Milano, Olivetti-Mondadori Editore, 1988, pp. 230, oltre 150 tavv. a colori) e non è vero. Si dimentica una affastellata, ma ricchissima esposizione a Roma, nel Palazzo delle Esposizioni, patrocinata da altrettanto eminenti personaggi, che offriva 866 oggetti precolombiani, in «missione di cultura» (aveva - prima - sostato a Bruxelles, Zurigo, Colonia, L'Aia, Berlino, Vienna, Mosca, Leningrado, Varsavia e Parigi), con una scelta meno raffinata di questa attuale, ma documentatissima: alcuni ne ritroviamo anche in Palazzo Ducale.

Era il 1962 e non ricordo che la pubblicità ne accompagnasse un successo mirabolante. Per noi l'impatto diretto con quella civiltà fu sconvolgente: tanto ne rimanemmo colpiti che Ragghianti, quando nella serie dei «Musei del Mondo» che dirigeva per Mondadori si pubblicò il Museo Nazionale di Antropologia di Città del Messico, ne riservò a noi la compilazione del testo (1970).

La scelta operata nell'esposizione olivettiana è ottima, anche se sacrifica un ampio settore importante dell'arte precolombiana: ceramica, metalli e pietre dure. È stata portata in Palazzo Ducale, ricorda Carlo De Benedetti presentando il munifico dono, in parte come compenso ai veneziani per aver consentito ai cavalli di bronzo di San Marco una trionfale esposizione a Città del Messico, in parte per la situazione naturale tanto simile tra la nostra città lagunare e il sito dove i Conquistadores trovarono Tenochtitlán, oggi diventata la più grande metropoli del mondo: città d'acque, canali e ponti su un'isola protesa verso la «tierra ferma».

Le 137 sculture documentano quasi tremila anni di civiltà delle diverse popolazioni che si sono alternate nell'ampia zona che va dal Messico fino all'Honduras, includendo l'attuale Belize e il Guatemala. Il catalogo che le presenta è esemplare, per la sapiente suggestione delle fotografie di Mario Carrieri, grandi tavole a piena pagina, per l'eleganza della veste tipografica, per la chiarezza didascalica degli studiosi messicani nell'esporre un materiale davvero complesso, data la varietà dei fenomeni figurativi in tempi e luoghi diversi.

Sono nove capitoli, con una breve introduzione generale e lunghe schede per ogni «pezzo», che forniscono dati tecnici, informazioni sulla provenienza e sui significati, per lo più riferiti a divinità e cerimonie rituali, delle quali si dà via via descrizione e interpretazione. La distinzione adottata è quella topografica; si esaminano, cioè, i percorsi dell'arte figurativa secondo le zone geografiche, dove popolazioni e culture diverse si susseguono o si intrecciano. Ai soli Maya si può assegnare un capitolo a sé, per la loro isolata e omogenea, improvvisa e fulgida cultura (300-900 d.C.).

Ideatori del Calendario e della scrittura geroglifica, magistrali lavoratori della ceramica e delle pietre dure, costruttori sapientissimi, dei Maya - comparsi nella grande penisola che conclude il Golfo intorno al 1000 a.C. - è quasi ignoto il lungo periodo primitivo, mentre molte testimonianze ed opere datate ci documentano sulla prodigiosa fioritura sociale, religiosa, culturale del loro apogeo. Si moltiplicano gli agglomerati urbani e i centri cerimoniali, le necropoli che hanno conservato preziosi, ricchissimi corredi di oggetti d'uso e scultura, incisivamente modellati in un linguaggio formale nitido, sintetico, composto in sigle raccolte, spesso geometrizzanti, fuori di ogni contingenza o distrazione naturalistica, eppure, a volte, di singolare, immediata partecipazione alla vita reale o di sottile, sfumato effetto pittorico.

Il declino di questo popolo civilissimo, potente, con larghi scambi commerciali e culturali, è improvviso e inspiegabile (800 d.C.) e si trascina con echi del passato splendore e una più che probabile presenza dei Toltechi, fino al 1000 d.C.

Anche alla potenza politica, civile e culturale degli Aztechi è dedicata una trattazione a sé (850-1521 d.C.) ma preceduta e seguita dagli eventi, specie quelli anteriori, sullo stesso altipiano. Vi troviamo i primi esempi della scultura (1100-500 a.C.) con le celebri figurine modellate in argilla e colorate, maschere, vasi e zaffoli a forma antropomorfica o animale da Tlatilco. Il loro numero supererebbe straordinariamente vasto; ancora più straor-

CRITICA D'ARTE - NOTIZIE

ARTE NEL MESSICO PRIMA DI COLOMBO

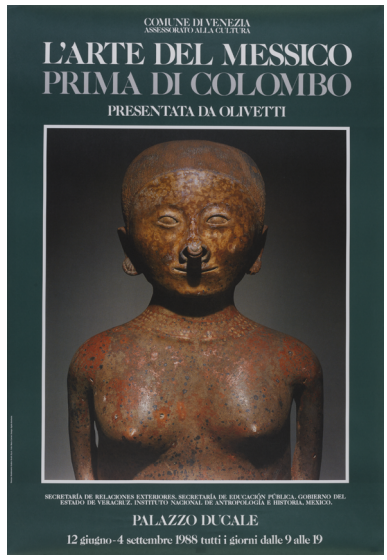
33

4.
Licia Collobi, 'Mesoamerica a Palazzo Ducale', in *Critica d'Arte*, LIII, 18, 1988.

Centotrentasette opere esposte al di fuori del loro Paese d'origine per la prima volta, si afferma nel catalogo (AA. VV., *L'arte del Messico prima di Colombo*, Milano, Olivetti-Mondadori Editore, 1988, pp. 230, oltre 150 tavv. a colori) e non è vero. Si dimentica una affastellata, ma ricchissima esposizione a Roma, nel Palazzo delle Esposizioni, patrocinata da altrettanto eminenti personaggi, che offriva 866 oggetti precolombiani, in «missione di cultura» [...], con una scelta meno raffinata di questa attuale, ma documentatissima; alcuni ne troviamo anche in Palazzo Ducale.

Era il 1962 e non ricordo che la pubblicità ne accompagnasse un successo mirabolante. Per noi l'impatto diretto con quella civiltà fu sconvolgente: tanto rimanemmo colpiti che Ragghianti, quando nella serie dei «Musei del Mondo» che dirigeva per Mondadori si pubblicò il Museo Nazionale di Antropologia di Città del Messico, ne riservò a noi la compilazione del testo (1970).[23]

Il riferimento esplicito, presente in questa recensione, al progetto *Musei del Mondo* consente di collegarsi a quanto richiamato all'inizio di questo contributo: la figura di Licia Collobi come collaboratrice e autrice di progetti editoriali che, tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta, contribuirono ad accrescere l'interesse per i patrimoni extraeuropei conservati nelle principali collezioni dei più prestigiosi musei, in Italia e all'estero [fig. 5]. La collana *Musei del Mondo* è un progetto solo in parte realizzato, edito da Mondadori, per cui Ragghianti fu chiamato a ricoprire il ruolo di direttore, e al quale Collobi dedicò il suo impegno di



5.
Manifesto pubblicitario della mostra *L'arte del Messico prima di Colombo*, Palazzo Ducale, Venezia, 12 giugno-4 settembre 1988, Museo Nazionale Collezione Salce, Venezia.

studiosa, ricoprendo diversi incarichi. La serie si proponeva di «portare a conoscenza del più vasto pubblico i musei del mondo» con «un testo, che assolve la funzione di guida altamente qualificata nella visita del museo; e che consente al lettore di stabilire un rapporto diretto e immediato fra testo ed immagine».[24]

Nelle carte dell'archivio Licia Collobi, conservate presso la Fondazione Ragghianti di Lucca, è possibile ripercorrere il lavoro di ricerca e di stesura legato alla realizzazione del volume dedicato al *Museo Nazionale di Antropologia Città del Messico*. Il fondo consiste principalmente nel testo dattiloscritto della versione originale, redatta in lingua spagnola, del catalogo della collezione museale.[25] Tra le pagine si rintracciano alcune annotazioni manoscritte di Licia, cui si deve la scelta delle opere da catalogare, nonché la struttura dell'intero impaginato; ciò si evince da una lettera dell'editore Mondadori, in cui alla Collobi viene lasciata "carta bianca" per quanto riguarda la scelta delle immagini che avrebbero composto l'apparato fotografico del sontuoso volume. Nella stessa lettera si fa inoltre riferimento alle modalità di redazione delle schede descrittive delle opere, ed è allegata una nota di pagamento a lei indirizzata.[26]

Un altro documento d'archivio mostra invece una prima bozza della struttura del progetto editoriale. Dall'elenco emerge che il volume dedicato ai tesori del museo del Messico non era inizialmente previsto nella scaletta di pubblicazione; vi figura invece il volume destinato al *Museo Nazionale di Tokyo*, la cui realizzazione avrebbe richiesto una complessa ricerca di specialisti in arte cinese e giapponese, all'epoca quasi del

tutto assenti in Italia.[27] Il *Museo di Tokyo* è, in effetti, il primo tra i volumi dedicati ai musei extraeuropei a essere pubblicato, seguito dal volume sul *Museo di Città del Messico*, al quale collaborò Licia Collobi.[28]

Il lavoro compiuto nel corso di questi anni di scrittura e di revisione delle opere d'arte che compongono la collezione del museo del Messico porta la studiosa ad affinare la propria conoscenza della materia, tanto da permetterle di dedicarsi a un secondo volume, intitolato *Civiltà preincaiche*, della serie *Documenti d'arte*, edito nel 1982. Di questo volume, Licia è autrice di un breve testo introduttivo che precede un ampio apparato iconografico, nel quale vengono evidenziate le diverse tappe dello sviluppo storico-artistico delle civiltà Maya, Azteca e Inca. Si tratta di un lavoro di cui resta traccia documentaria nelle carte d'archivio, e del quale è possibile seguire l'intero processo esecutivo.[29]

Lo stesso saggio sarà poi inserito in un secondo volume, curato da più autori e intitolato *Splendori delle Civiltà Precolombiane*, edito da De Agostini, che vedrà la luce solo un mese dopo la morte della studiosa, avvenuta il 27 luglio 1989.

Dell'attività appena descritta è possibile mettere in evidenza solo alcuni aspetti, dai quali emerge tuttavia un punto fermo. Il contributo di Licia Collobi alla conoscenza di forme artistiche considerate, in un certo senso, 'ai margini' del panorama culturale italiano del secondo Dopoguerra è stato significativo. Collobi, in piena sintonia con il marito Carlo Ludovico Ragghianti, ha infatti svolto un importante lavoro non solo scientifico, ma anche, e soprattutto, divulgativo, distinguendosi per il rigore metodologico e per la chiarezza dei contenuti. Entrambi gli studiosi erano convinti che l'acquisizione di un pensiero critico consentisse di avvicinarsi alle manifestazioni artistiche con una libertà spirituale priva di pregiudizi, accompagnata da una concreta capacità di intervento e da una consapevolezza critica del gusto. Questo approccio caratterizza l'intera produzione della storica dell'arte, la quale seppe intercettare l'interesse crescente per le culture artistiche straniere, contribuendo in modo significativo alla diffusione dei loro linguaggi espressivi presso un vasto pubblico di lettori. L'esplorazione che fece delle manifestazioni artistiche nei diversi contesti geografici e storici, accompagnata dalla volontà di distinguere i linguaggi in base alla cultura, al territorio e agli scambi tra artisti, fu alla base del suo sguardo critico anche nell'analisi del patrimonio figurativo extraeuropeo.

L'intento era quello di leggere le opere e abbattere ogni affermazione di primato, ogni scala di valori precostituita, che nel caso delle arti straniere, come quella africana o precolombiana era impossibile da accettare. Licia Collobi ha saputo rivalutare repertori figurativi, collezioni e musei considerati 'minori' permettendo loro di essere vivi all'interno della riflessione storico critica contemporanea. La studiosa fu tra le prime storiche dell'arte ad avere un profilo scientifico di ampio respiro, internazionale, che con i suoi interessi si aprì al mondo, sapendo valorizzare una pluralità di percorsi ancora poco noti ed esplorati dell'arte figurativa.

NOTE

1. Per una biografia di Licia Collobi cfr. Rosetta Ragghianti, “Profilo biografi o”, *Luk*, n. 20, gennaio-dicembre, 2014, pp. 65-71; Emanuele Pellegrini, “Licia Collobi storica dell’arte”, *Luk*, n. 20, gennaio-dicembre, 2014, pp. 72-78; Eleonora Caggiati, *Licia Collobi Ragghianti. Ricerche* «a lunga scadenza» nella storia del disegno, Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull’Arte, Lucca, 2025, pp. 17-64.
2. Per una storia delle due riviste si rimanda agli studi di Emanuele Pellegrini, “La fondazione de «La Critica d’Arte» nelle carte di Carlo Ludovico Ragghianti. Parte I: 1934-35”, *Annali di Critica d’Arte*, n. 2, 2006, pp. 453-500; Emanuele Pellegrini, “La fondazione de «La Critica d’Arte» nelle carte di Carlo Ludovico Ragghianti. Parte II: 1936-37”, *Annali di Critica d’Arte*, n. 3, 2007, pp. 373-427; per s*eleArte* si veda Marianna Negrini, “Il progetto di «seleArte» nella corrispondenza tra Carlo Ludovico Ragghianti, Adriano Olivetti e Ignazio Weiss”, *Annali di Critica d’Arte*, n. 4, 2008, pp. 355-372; Marianna Negrini, *Percorsi della conoscenza artistica:‘seleArte’ di Carlo Ludovico Ragghianti (1925-1966)*, Canova, Treviso, 2012. Sul ruolo di Licia Collobi svolto per entrambe le riviste cfr. Maria Teresa Leoni Zanobini, “Licia Collobi Ragghianti tra «seleArte» e «Critica d’Arte»”, *Luk*, n. 20, gennaio-dicembre, 2014, pp. 95-98.
3. Tra i principali lavori della studiosa cfr. Licia Collobi Ragghianti, *Disegni inglesi della Fondazione Horne in Firenze: catalogo critico*, 3.voll., Edizioni di Comunità, Milano, 1966; Licia Collobi Ragghianti, *Il libro de’ disegni del Vasari*, Vallecchi, Firenze, 1974; Licia Collobi Ragghianti, *Giotto*, Centro Editoriale dell’Università Internazionale dell’ Arte, Firenze, 1987; Licia Collobi Ragghianti, *Dipinti fiamminghi in Italia (1420-1570). Catalogo*, Calderini, Bologna, 1990. Per una bibliografia completa delle pubblicazioni della studiosa cfr. Rosetta Ragghianti, “Bibliografia degli scritti di Licia Collobi”, *Luk*, n. 20, gennaio-dicembre, 2014, pp. 115-142.
4. *Museo Nazionale di Antropologia Città del Messico*, Mondadori, Milano (Musei del Mondo), 1970; Licia Collobi, *Civiltà Preincaiche*, Mondadori, Milano, (Documenti d’Arte), 1980.
5. Carlo Ludovico Ragghianti, “Ragioni della rivista”, *seleArte*, I, luglio-agosto 1952, p. 2.
6. Carlo Ludovico Ragghianti deriva questa concezione dalla formazione storico-critica trasmessa dal suo maestro, Matteo Marangoni, orientata sugli assunti teorici di Von Schlosser e poi del Riegl i cui scritti circolavano in lingua originale già negli anni Trenta, durante gli anni accademici all’Università di Pisa. Da questi autori della *Scuola di Vienna* Ragghianti condivide infatti l’analisi dell’opera d’arte in relazione al suo contesto storico, un approccio che egli apporrà ai più svariati manufatti artistici, anche extraeuropei, evidenziando l’atto del *fare* come espressione visiva e creativa dell’uomo. Saranno proprio i coniugi Ragghianti a interpellarsi precocemente sulla necessità di individuare nuovi approcci metodologici per l’analisi del patrimonio fi urativo di culture straniere in grado di far fronte alle problematicità legate alla cronologia nonché agli aspetti in riferimento alle evoluzioni stilistiche.
7. Lettera citata in Silvia Bottinelli, «*seleArte*» (1952-1966) *una finestra sul mondo. Ragghianti, Olivetti e la divulgazione dell’arte internazionale all’indomani del Fascismo*, Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull’Arte, Lucca, 2010, p. 31 e nota 67.
8. Il reperimento di notizie estere avveniva principalmente grazie ai contatti e gli scambi epistolari intrattenuti da Carlo Ludovico Ragghianti, fin dai primi numeri della rivista, con studiosi, critici, curatori, professori universitari residenti all’estero e che occupavano posizioni chiave del mondo artistico internazionale. Molte delle informazioni provenivano anche dalle Ambasciate di nazioni straniere, come l’India e gli Stati Uniti, che spesso contattavano volontariamente la redazione di *seleArte* per far conoscere le iniziative culturali dei propri paesi. Tale network garantì alla rivista di conquistare un gruppo di intermediari in grado di trasmettere materiali e notizie per la compilazione delle diverse rubriche. Un ruolo notevole fu determinato dai negozi dell’industria Olivetti le cui sedi sparse in tutto il mondo permisero una distribuzione costante e su larga scala di *seleArte*; la rivistina veniva infatti inviata come forma di pubblicità ai clienti internazionali dell’azienda, un aspetto che contribuì ad amplifi are la ricezione di contributi da personalità del mondo dell’arte e istituzioni museali. *Ivi*, pp. 51-80.
9. Cfr. Licia Collobi, “Arte precolombiana”, *seleArte*, VII, n. 40, marzo-aprile, 1959, pp. 65-66; Licia Collobi,“Arte dei Messicani”, *seleArte*, VII, n. 40, marzo-aprile, 1959, pp. 66-67; Licia Collobi, “Perù”, *seleArte*, XIII, n. 77-78, gennaio-giugno, 1966, p. 132; Licia Collobi, “Civiltà Maya”, *seleArte*, III, n. 17, marzo-aprile, 1955, pp. 34-35; Licia

Collobi, "Precolombiani", *seleArte*, X, n. 55, gennaio-febbraio, 1962, p. 53.

10. Sono soprattutto il Messico, l'Argentina, il Brasile, ma anche il Perù i paesi a conquistarsi uno spazio sempre più ampio tra le pagine del periodico ai quali sono dedicati vari approfondimenti di architettura, scultura, arte antica, contemporanea, nonché brevi inserti su mostre ed esposizioni. Signifi ativa è la domanda di riservare spazio alla cultura dell'America Latina che arriva direttamente alla rivista tramite la Consociata messicana della Olivetti, come si evince da una lettera d'archivio: «Consideramos como una observación interesante el que se pudiera insertar en «seleArte» reportajes culturales de México y América, en donde se gesta un paulatino pero creciente movimiento intelectual desde la cultura azteca, maya, etc., de las que son testimonio las ruinas de Bonampak, Palenque, etc., y para la cual estamos en la mejor disposición de una corresponsalía especial». Corrispondenza citata in Silvia Bottinelli, «*seleArte*» (1952-1966) *una finestra sul mondo*. *Ragghianti, Olivetti e la divulgazione dell'arte internazionale all'indomani del Fascismo*, cit., p. 76 e nota 94.

11. Nell'Italia degli anni Cinquanta la conoscenza dell'Estremo Oriente era ancora molto limitata; le pubblicazioni dei pochi specialisti attivi come Alberto Giuganino erano ben accolti alla redazione di *seleArte*, che infatti rimarca la mancanza di una tradizione italiana e il discontinuo interesse per civiltà e fenomeni artistici che le sono stati totalmente estranei. L'invito era dunque di prendere in considerazione il patrimonio artistico di paesi stranieri per acquisire competenze comparative consapevoli in grado di mettere in discussione il valore estetico anche di certe opere d'arte italiana. Carlo Ludovico Ragghianti, "Studi italiani sull'arte cinese", *seleArte*, LIII, settembre-ottobre 1961, pp. 29-40. Di Licia Collobi si vedano le recensioni sull'arte di Cina e Giappone, cfr. Licia Collobi, "Antichissima arte cinese", *seleArte*, XIV, settembre-ottobre 1954, pp. 57-61; Licia Collobi, "Arte Giapponese", *seleArte*, XXVI, settembre-ottobre 1956, pp. 29-30; Licia Collobi, "Zen-ga", *seleArte*, XLIV, gennaio-febbraio 1960, p. 21.

12. Licia Collobi, "Arte precolombiana", *seleArte*, XLIV, gennaio-febbraio 1960, pp. 46-64.

13. Robert Woods Bliss – Samuel K. Lothrop, *Arte precolombiana nella collezione di Robert Woods Bliss*, Il Saggiatore, Milano, 1958; Charles Gallenkamp, *Maya, The Riddle and Rediscovery of a Lost Civilitation*, David McKay Company, New York, 1959; *Messico. Pitture precolombiane*, Graphic Society, New York, 1959; *The Art of Ancient Maya, Essays*, New York, 1959.

14. Licia Collobi, "Arte precolombiana", *seleArte*, XLIV, gennaio-febbraio 1960, p. 46.

15. *Ivi*, p. 47.

16. Lo stesso pensiero si rintraccia nel commento che Carlo Ludovico Ragghianti fece al libro di Paul Westheim *Arte antiguo de México*, edito dal Fondo Cultura Economica del Messico. A catturare l'attenzione dello studioso fu soprattutto la terza sezione del volume, sulla «volontà creatrice», riconducibile a quel concetto di *Kunstwollen* coniato dal Riegl e che Ragghianti pose come fondamento per interpretare l'opera d'arte di qualunque epoca, luogo, intesa come processo del fare artistico. Nella recensione il critico lucchese evidenzia ciò che Licia Collobi mette in luce proprio per il volume di Wood Bliss, ovvero una di oltà oggettiva di comprensione dell'arte precolombiana dovuta all'assenza di solidi riferimenti cronologici. Tale aspetto, che secondo i coniugi si accomunava all'arte africana, obbligava a un lavoro di interpretazione fenomenologica più profondo, rivolto ad indagare le complessità fi urative di certe culture straniere così da coglierne la giusta evoluzione formale. Cfr. Paul Westheim, *Arte antiguo de México*, Fondo de Cultura Económica, Mexico, 1950; Carlo Ludovico Ragghianti, "Recensione di P. Westheim", *seleArte*, VIII, 1953, p. 16.

17. Le immagini provenivano dai cataloghi delle mostre commentate e svolgevano un ruolo fondamentale per spiegare l'iconografi a e il signifi ato di opere d'arte extraeuropee pressoché sconosciute al pubblico italiano; esse venivano utilizzate ampliamente per accompagnare il lettore alla scoperta di civiltà antiche come quella Maya con l'obiettivo di educare lo sguardo e sviluppare un pensiero critico.

18. *Arte messicana dall'antichità ai nostri giorni*, Edizioni Abete, Roma, 1962.

19. Licia Collobi, "Mexico", *seleArte*, LX, 1962, p.70.

20. I tre video sono consultabili online sul sito dell'Archivio Luce e sono rispettivamente: *Roma – Mostra di arte messicana* (codice filma o: KA146703), *Palazzo delle Esposizioni di Roma: la mostra dei "Capolavori dell'arte messicana dai tempi precolombiani ad oggi"; tele di*

Siqueiros, Rivera e Orozco (codice filma o: I229103) e *Roma – Mostra di arte messicana* (codice filma o: KA147206). Cfr. https://www.archivioluce.com/ (ultimo accesso 16/11/2025).

21. Il commento al video del reporter continua evidenziando i legami formali che intercorrono tra l'arte contemporanea e quella degli antichi popoli esposti in mostra: gli «artisti avevano un'idea fi urativa non molto lontana da quella dei più celebrati scultori di oggi, i quali non hanno mai fatto mistero del resto di essersi ispirati anche ai Maya o agli Aztechi» cfr. https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000057379/2/roma-mostra-arte-messicana (ultimo accesso 16/11/2025).

22. «Motivo e Variazione» è il titolo di un'ampia recensione scritta da Licia Collobi al catalogo della mostra omonima curata da Albert Lommel presso il Museo für Völkerkunde di Monaco di Baviera. In questo testo, la studiosa ricostruisce con attenzione, per il pubblico italiano, le tappe espositive di un percorso che illustra l'evoluzione iconografi a dei motivi decorativi e degli ornamenti delle popolazioni dell'Oceania. Il tema della decorazione e dell'astrazione geometrica, al centro di numerose rifle - sioni sia di Carlo Ludovico Ragghianti sia di Licia Collobi, viene ripreso più volte su *seleArte*. A evidenziarlo sono in particolare gli interventi dell'antropologo tedesco Franz Boas, che analizza la rappresentazione dell'ornamento nell'arte oceanica. Cfr. Licia Collobi, "Motivo e Variazione", *seleArte*, LX, 1962, pp. 2-10; Andreas Lommel, *Motiv und Variation*, Staatliches museum für Völkerkuknde, München, 1962. Sul tema dell'astrazione geometrica desidero segnalare il recente contributo di chi scrive, cfr. Rachele Zanone, "L'astrazione geometrica nell'arte medievale in Europa e oltre. Il contributo di Carlo Ludovico Ragghianti", in *Atti del convegno internazionale "Carlo Ludovico Ragghianti e il Medioevo: prospettive aperte"* (Milano 19 ottobre, Lucca 23-25 ottobre 2024), Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'Arte, Lucca 2026 (in corso di pubblicazione).

23. Licia Collobi, "Mesoamerica a Palazzo Ducale", *Critica d'Arte*, LIII, 18, 1988, pp. 32-41. La recensione della mostra di Venezia si presenta come una delle più ampie e approfondite firma e da Licia Collobi, che, dal punto di vista dei contenuti e del giudizio critico, dimostra una maturazione signifi ativa nella trattazione di queste tematiche. La sua attenzione si concentra nuovamente sulla struttura del catalogo, che defini ce «esemplare per la sapiente suggestione delle fotografie di Mario Carrieri, grandi tavole a piena pagina, per l'eleganza della veste tipografi a, per la chiarezza didascalica degli studiosi messicani nell'esporre un materiale davvero complesso, data la varietà dei fenomeni fi urativi in tempi e luoghi diversi». Collobi elogia inoltre la scelta di organizzare il catalogo in lunghe schede dedicate a ciascun pezzo, che forniscono dati tecnici, indicazioni sulla provenienza e interpretazioni dei signifi ati. A suo giudizio, inoltre, un'organizzazione basata su un criterio topografi o risultava metodologicamente più adeguata per indagare gli sviluppi dell'arte fi urativa di queste popolazioni, rispetto alla classifi azione per «stili», più volte da lei messa in discussione. È inoltre in questa recensione che Licia Collobi ripropone due schede di opere «compilate vent'anni fa» per il volume *Museo di Antropologia di Città del Messico*, relative a due pezzi esposti alla mostra di Venezia: *Donna nuda in ginocchio* e *Due teste d'uomo*. Cfr. *Museo Nazionale di Antropologia Città del Messico*, Mondadori, Milano (Musei del Mondo), 1970, pp. 69-70 e pp. 130-132.

24. Si veda il documento "Musei del Mondo" con la descrizione del progetto editoriale datato Verona, 18.04.1967 cfr. Fondazione Ragghianti (FR), Archivio Carlo Ludovico Ragghianti (ACLR), serie *Editori. Mondadori Musei del Mondo*, busta 8, fasc. 2.

25. Fondazione Ragghianti (FR), Archivio Licia Collobi (ALC), serie *Collana "Musei del Mondo". Museo Nazionale di Antropologia di Città del Messico [1969-1974]*, busta 24, fasc. 2.

26. Fondazione Ragghianti (FR), Archivio Licia Collobi (ALC), serie *Collana "Musei del Mondo". Corrispondenza con Arnoldo Mondadori Editore [1969-1979]*, busta 24, fasc. 1.

27. *Museo Nazionale di Tokyo*, Mondadori, Milano, (Musei del Mondo), 1968.

28. Fondazione Ragghianti (FR), Archivio Carlo Ludovico Ragghianti (ACLR), serie *Editori. Mondadori Musei del Mondo*, busta 8, fasc. 2.

29. Fondazione Ragghianti (FR), Archivio Licia Collobi (ALC), serie *Pubblicazioni e progetti editoriali. Civiltà Preincaiche* (Documenti d'Arte) [1980], busta 25, fasc. 2.

Raccontare, esporre, vendere: le mostre *India* e *Indios* a La Rinascente a Milano (1959-1964)

ALESSANDRO FERRARO

TRA STORYTELLING E STORYSELLING

Dalla seconda metà degli anni Cinquanta fino ai primi Sessanta la sede milanese della Rinascente, «il grande magazzino più d'avanguardia d'Europa»,[1] ha ospitato numerose mostre dedicate alle culture nazionali estere, con una particolare predilezione per i contesti extra-europei: in pochi anni si sono susseguiti eventi espositivi che hanno messo in mostra manufatti, opere d'arte e oggetti tradizionali provenienti dalla Spagna (1955), Giappone (1956), Gran Bretagna (1957), Stati Uniti (1958), India (1959), Thailandia (1959), Messico (1960), Brasile, Perù (1964).

Appuntamenti centrali della rassegna *Grandi Manifestazioni,* tali mostre hanno rappresentato uno dei momenti più felici e significativi, in termini di sperimentazione sull'exhibition design e di strategie per la presentazione di prodotti culturali "altri", del gruppo di allestitori, architetti, designer che gravitava attorno all'azienda presieduta da Aldo Borletti e diretta da Cesare e Giorgio Brustio: Attilia Faggian, Amneris Latis, Gian Carlo Ortelli, Carlo Pagani e Roberto Sambonet.

A vario titolo e secondo sensibilità differenti, essi hanno saputo allestire mostre in grado di coniugare i due aspetti principali che connotavano la *mission* delle *Grandi Manifestazioni* della Rinascente di quegli anni: da un lato rendere edotto il proprio pubblico della produzione culturale materiale e immateriale di specifici paesi, dall'altro sondare i desideri del ceto medio italiano che, proprio in quegli anni, cominciava

a volgere metaforicamente lo sguardo al di fuori dei confini italiani, a «organizzare crociere su tutta la sfera terrestre, a sviluppare l'abitudine del camping oltre frontiera, a istituire organizzazioni internazionali estive come il Club Mediterranée».[2] In altri termini, le mostre ricordate sono riuscite a rendere attrattivo, efficace e persuasivo un certo tipo di folklore esotico attraverso la legge della domanda e dell'offerta evidenziando «da una parte la necessità di oggetti che certificassero [...] il contatto con un'alterità genuina, dall'altra l'offerta di manufatti che offrissero una sintesi delle qualità naturali e culturali del territorio».[3]

Che la Rinascente, e in particolare l'ambiente lavorativo della sede milanese, fosse internazionalmente noto è cosa piuttosto risaputa; abbondano, in questo senso, recensioni e articoli che attestano le qualità delle proposte della Rinascente, in particolare per l'attenzione alla presentazione del prodotto, le soluzioni allestitive e grafiche, o le originalissime strategie di persuasione all'acquisto.[4] Decisamente illuminanti le parole dell'architetto Carlo Pagani, autore di numerosissimi allestimenti della Rinascente — «la vendita inizia dalla strada!» —, un motto, questo, che ricalca pedissequamente le teorie espositive più in voga in quegli anni, nonché testimonianza implicita della modernità d'approccio nell'*exhibition making* della Rinascente.[5]

Tra i vari appuntamenti di *Grandi Manifestazioni*, mostre come *India* (1959) e *Indios* (1964) permettono di comprendere non soltanto le politiche aziendali della Rinascente — intendendo quelle due mostre come emblematiche per capire le strategie della messa in mostra dell'alterità —, ma soprattutto quel desiderio collettivo di spensierata evasione tanto caratterizzante la società italiana a ridosso del boom economico — un periodo, questo, non esente da notevoli contraddizioni storiche e sociali.[6] Inoltre, organizzare mostre dedicate a nazioni estere implicava che gli allestitori si recassero di persona in tali paesi sia per poter prendere accordi con le rispettive diplomazie sia per comprendere cosa potesse "funzionare" al meglio in termini di vendite per il pubblico milanese — un aspetto logistico non certo di poca rilevanza.

L'intento di questo breve articolo consiste nel far luce sulle due menzionate mostre, *India* e *Indios*, articolate al loro interno in due "sotto-mostre" (rispettivamente *Thai*, 1959, e *Indios Moda*, 1964), al fine di comprenderne le specificità allestitive, analizzare le strategie retoriche e persuasive dietro la presentazione di prodotti e oggetti culturali "altri" — talvolta presentati alla stregua di meri *souvenir* — e, in ultima istanza, apprezzare a pieno la loro importanza storica. Sebbene esistano infatti numerosi contributi scientifici dedicati alla storia espositiva della Rinascente, scarseggiano le fonti primarie su alcune delle manifestazioni sopra menzionate — aspetto, questo, che ha complicato non poco il compito di chi scrive.[7] Per tale ragione durante la ricerca ci si è affidati a vari archivi e centri di ricerca che posseggono e preservano materiali di difficile reperibilità e, soprattutto, di complessa ascrivibilità a individualità chiaramente identificabili tra il gruppo di allestitori della sede milanese della Rinascente.[8]

«LE SIGNORE MILANESI POSSONO ORA GIOCARE ALLE INDIANE»: INDIA. MOSTRA DEL PRODOTTO INDIANO: TRADIZIONE, ATTUALITÀ, MODA, COLORE E THAI (MAGGIO 1959)

L'immaginario del ceto medio-alto italiano relativo all'India — più in generale al subcontinente indiano — è stato profondamente influenzato da due documentari di Roberto Rossellini usciti alla fine degli anni Cinquanta: *India: Matri Bhumi* (1958-1959) e il documentario a episodi RAI *L'India vista da Rossellini* (1959), entrambi riuscitissimi prodotti didattico-cinematografici che hanno segnato «un nuovo modo di pensare l'immagine televisiva in relazione all'ideologia dello spettacolo e all'informazione».[9] Se il primo ha un tono maggiormente autoriale, il secondo, destinato al grande pubblico e realizzato con il giornalista Marco Cesarini Sforza, si struttura in dieci episodi incentrati su vari aspetti della cultura indiana, dal lavoro, alla religione, alla società, fino ad analisi di figure politiche di rilievo come il «Pandit Nehru», profondamente ammirato da Rossellini stesso, primo ministro dell'India dal 1947 al 1964 nonché fautore della politica del "non allineamento" durante la Guerra Fredda.

Difficile dire se la scelta di organizzare un'intera mostra alla Rinascente a tema indiano solo pochi mesi dopo la messa in onda a reti unificate de *L'India vista da Rossellini* sia stata una diretta conseguenza di tale interesse da parte del pubblico verso l'immaginario indiano. Ma se la missione del regista sposava l'urgenza del nuovo *cinéma vérité* — il primo episodio del documentario RAI di Rossellini si intitolava significativamente "India senza miti" —, l'impianto espositivo della mostra *India* era fortemente debitore a quell'approccio allestitivo da «mercanti di stupore»,[10] per citare l'antropologo Clifford Geertz: un fine cultural-antropologico coniugato a uno commerciale.

> Per questa Mostra centinaia di prodotti sono stati raccolti e selezionati perché la visione del mondo indiano riuscisse la più completa possibile, e tangibili le differenze fra popolo e popolo, ed evidente la posizione delle loro culture nella grande tradizione comune. La Rinascente si augura che questo segno di sensibilità artistica abbia presso il suo pubblico un simbolico valore di rapporto umano, grata al lontano artigiano anonimo che con l'umile rigore della sua opera hanno permesso la diffusione di prodotti di un così alto livello culturale.[11]

Curata da Roberto Sambonet e allestita da Attilia Faggian e Gian Carlo Ortelli la mostra ha inaugurato il 3 maggio 1959, in presenza di alcune personalità di spicco indiane, del sottosegretario al commercio estero Giovanni Spagnolli e di Aldo Borletti [fig. 1]. In virtù del particolare clima politico inaugurato con l'insediamento di Nehru come primo ministro indiano, il tributo espositivo della Rinascente rispetto all'India è motivato anche da ragioni diplomatiche:



1.
Veduta della mostra *India*,
Archivio Amneris Latis, Courtesy
Rinascente Archives.

La curiosità e l'interesse in Europa e nel mondo per l'argomento 'India' sono forse una risposta all'aspirazione verso il progresso e all'impeto vitale del popolo indiano a poco più di un decennio dalla raggiunta indipendenza [...] nell'attuale contingenza politica tutto il mondo guarda alla Nazione Indiana come ad un elemento equilibratore.[12]

Durante la serata di apertura l'ambasciatore indiano a Roma Khub Chand, in visita assieme alla moglie alla mostra,[13] è stato invitato a vedere altre esposizioni milanesi dedicate all'artigianato indù: un articolo di giornale menziona a tal proposito la visita dell'ambasciatore alla mostra di arte contemporanea indiana allestita in quei giorni presso la Galleria San Fedele.[14] Non è chiaro se questi avesse davvero visto altre mostre a Milano in quel periodo su temi affini — tale era infatti la speranza dell'ambasciata italiana.

Cosa fosse presente alla Rinascente in occasione di *India* lo ricorda Maria Pezzi in un articolo pubblicato su *Cronache La Rinascente*, *house organ* dell'azienda:

Per le donne era un vero paradiso. Sari, tessuti di seta, cotone, lino; sciarpe, sandali, gioielli; per non parlare di tappeti, tende, vasi, giocattoli [...]. Oppure potevate scegliere le sciarpe di "tussah" [...] a trama grossa come tele di sacco; o quelle di "surat" a rigature vivaci. Infine, delizia delle serate estive, le sciarpe e gli scialli di cotone che si possono usare anche per costumi da mare. Bluse, ponchi [*sic!*]. C'erano quelle del Bengala che sembravano stuoie di cocco, e quelle di Madras, in tinta unita, più commerciali [...]. I bambini hanno ricevuto giocattoli di animali e uccelli stilizzati in legno e cartapesta che sono andati ad ornare le loro

camere. E un gioco è tornato alla moda; un gioco antichissimo e affascinante: l'aquilone. Questi cervi volanti indiani hanno la grazia di immensi uccelli; tutti bianchi in carta di riso e luccicanti di piccoli bolli.[15]

Il taglio narrativo adottato dalla giornalista restituisce l'abbondanza e lo sfarzo, in termini allestitivi, dei prodotti presenti in *India*, con una particolare predilezione per l'abbigliamento femminile. Oltre a quanto descritto da Pezzi erano presenti anche numerose statue votive e di culto, marmi scolpiti, oggetti di oreficeria e dipinti a lacca su tela tipici di Orissa. La maggior parte di questi erano stati acquistati in India da Roberto Sambonet in un viaggio compiuto tra il 1958 e il 1959 esplicitamente pensato per la mostra alla Rinascente [fig. 2].



2.
Serge Libiszewski, *Antico oggetto di culto per la mostra India*, fotografia /n, 1959, Fondo Roberto Sambonet, CSAC, Università di Parma.

Restano alcune fotografie degli allestimenti che permettono di comprendere il taglio espositivo adottato — in fondo non così dissimile rispetto a precedenti importanti come *Giappone* (1956), curata da Amneris Latis.[16] Inoltre, grazie a Carlo Pagani, la rivista *Domus* ha ospitato vari articoli dedicati alla rassegna *Grandi Manifestazioni*, in particolare per *India*.[17]

Il catalogo dell'esposizione, graficamente curato da Roberto Sambonet, restituisce con dovizia di particolari gli oggetti esposti, fotografati da Serge Libiszewski e annotati da Luisa Bernacchi Sambonet. Decisamente efficace la scelta grafica di Sambonet per la comunicazione della mostra, ovvero l'impiego di una piccola statuina raffigurante una madre con bambino in terracotta come immagine simbolica per l'esposizione.[18]

L'operazione culturale inaugurata alla Rinascente ha trovato un importante precedente nell'articolo di Enzo Biagi, allora direttore di *Epoca*, che scrisse per l'*house organ* della Rinascente un lungo reportage dal titolo "Dialogo quasi televisivo del viaggiatore tornato dall'India".[19]

Il quadro che emerge dall'articolo di Biagi è encomiastico nei confronti del paese in questione — in fondo era una promozione per la mostra alla Rinascente —, ma l'aspetto forse più interessante è l'insistenza da parte del giornalista sulle unicità indiane se viste in rapporto alla cultura italiana.

All'interno del reportage Biagi veste finzionalmente i panni del viaggiatore occidentale interessato a un «autentico assaggio di India», a un'interazione genuina con la cultura produttiva indiana, nonostante la presenza, nell'articolo, di una dicotomia netta tra la blasonata Arte europea e quell'«umile rigore artigianale» ricordato da Luisa Bernacchi Sambonet ed esposto in mostra.

Non tutto quanto era esposto in *India* era in vendita: a oggi purtroppo non rimane alcuna testimonianza né sui prezzi né sul numero di vendite degli oggetti esposti, sebbene la giornalista Maria Pezzi ricordi che il successo della mostra fu tale da proseguire l'offerta di manufatti della mostra *India* anche in altri reparti della Rinascente oltre la fine dell'esposizione stessa.

Gli aspetti che emergono maggiormente in *India* si osservano anche nella "sotto-mostra" *Thai*, di dimensioni più ridotte, dedicata alla cultura siamese e thailandese, con vari affondi tematici riguardo al buddhismo e a come tale filosofia abbia caratterizzato la cultura artistica e produttiva della Thailandia: come nel caso precedente scarseggiano le fonti visive, sebbene il catalogo dell'esposizione — curato da Sambonet — permetta di comprendere cosa fosse stato esposto e come fosse stata impostata la narrazione espositiva:

> La selezione di oggetti del Siam vuole essere un segno di omaggio al fascino di un popolo tanto manifestamente pieno di vita. Oggetti di divertimento e di gioco, strumenti musicali e di teatro sono in grande numero però lo stesso carattere della gente ne sottolinea quotidianamente l'importanza [...]. Sono comuni i tessuti cangianti, dove trama e ordito sono di colore contrastante. Di straordinaria invenzione cromatica, le tipiche barrature e i disegni a scacchiera. La *thai-silk* [in inglese nell'originale, n.d.a.] si inserisce nella moda attuale della seta a trama grossa con l'autorità e il gusto di una esperienza millenaria.[20]

INDIOS. MOSTRA PANORAMICA DI ANTIQUARIATO, ARTIGIANATO, FOLKLORE, COSTUME E OGGETTI D'USO DEL CENTRO E SUD AMERICA (MAGGIO 1964) E INDIOS MODA (MAGGIO 1964)

> C'è un bellissimo mantello in un negozio di 'gauchos': grande da coprire sotto la pioggia cavallo e cavaliere. Ma i milanesi ne compreranno? Se ne prende uno solo per documentazione. Merceologicamente oltre a una indagine panoramica delle produzioni è stato seguito anche un criterio comparativo. Le amache di tutti quei paesi. I diversi tipi di ponchos. Costumi tradizionali. Collane. Fiori artificiali [...]. Strumenti musicali, oggetti d'uso, imbarcazioni. Ma soprattutto l'antiquariato. Aspetto altamente culturale della mostra. Studiosi dei diversi paesi consigliano sull'acquisto. Si visitano collezioni private di valori e bellezze indescrivibili. La mostra sarebbe stata ancor più ricca di pezzi preistorici e precolombiani se (giustamente) le autorità dei rispettivi paesi non avessero proibito l'esportazione dei pezzi più rari, degni di figurare nei loro musei, ma anche a Milano![21]

Con queste parole si chiudeva il capitolo introduttivo del — lunghissimo, ben 36 pagine — comunicato stampa redatto da Roberto Sambonet e Adriana Botti Monti per *Indios*, "mostra-mercato" sull'artigianato, antiquariato, costumi e arte di Messico, Perù e Brasile, inaugurata il 12 maggio 1964.

Oltre a essere un viatico imprescindibile per la comprensione degli obbiettivi programmatici di *Indios*, le parole di Sambonet e Botti Monti evocano l'atmosfera vivace presente nella mostra, più volte menzionata sull'*house organ* della Rinascente e su rotocalchi dell'epoca.[22] Data la lunghezza del documento — a oggi inedito — è presumibile che solo parte di questo fosse stato reso pubblico durante la mostra e che avesse avuto principalmente una circolazione interna agli uffici della Rinascente, anche in virtù del fatto che Adriana Botti Monti era stata nominata *art director* della Rinascente proprio a partire dal 1964.

Curata da Sambonet assieme a Faggian, Ortelli e Giuseppe Schieppati, l'impianto della mostra differiva drasticamente dalle precedenti *Grandi Manifestazioni*. La struttura espositiva richiamava la figura della "chiocciola": il visitatore era accolto da un corridoio con maschere popolari e rituali, veniva poi introdotto nella "spirale" concentrica con la sezione sugli strumenti musicali, opere di arte plumaria, gigantografie della giungla amazzonica, collezioni di coleotteri, un'importante sezione sugli ex voto, i *retablos*, poi ancora una parete sull'arredamento, una sull'antiquariato, fino ad arrivare al centro della mostra con alcune canoe e amache fatte arrivare direttamente da quei paesi. È ipotizzabile che il percorso "a chiocciola" sia diretta imitazione del *carachol*, simbolo della cultura maya, e poi messicana, esplicitamente richiamata più volte in *Indios* e in alcuni disegni di Sambonet stesso realizzati nel suo periodo brasiliano.

Significativamente gli oggetti esposti erano stati selezionati non soltanto dai curatori — Sambonet in primis — e dagli allestitori, ma anche da esperti che, oltre a essersi recati in Messico, Perù e Brasile, hanno dovuto «scegliere fra migliaia di oggetti, cercare l'autentico e il vero, respingere la paccottiglia, l'artigianato organizzato (vedi souvenirs, shops degli aeroporti e degli alberghi), il falso. Sapere quello che i milanesi vogliono, cosa non conoscono, cosa manca loro»[23] [fig. 3]. Sicuramente uno degli esperti recatisi in loco è stato Sambonet, non è chiaro chi altro avesse partecipato a tali viaggi di ricerca.[24]

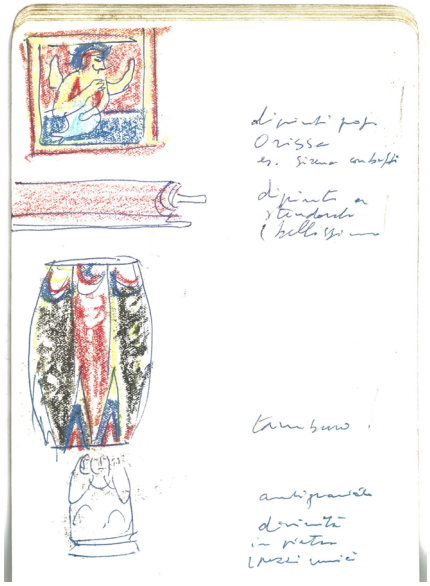


3.
Veduta della mostra *Indios*. Estratto da Sergio Polano, *Mostrare. L'allestimento in Italia dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Lybra Immagine Edizioni, Milano, 1988, p. 294.

La problematizzazione del rapporto tra autentico e falso è un aspetto dirimente della mostra, anche in virtù del fatto che, accanto a sezioni attentamente curate, ne era presente una dal titolo "bazaar del cattivo gusto" con, al suo interno, «cappelli, borse strane, giocattoli, ceramiche, ecc...». Non restano fotografie dell'allestimento di quella sezione, tuttavia la scelta di titolare una sezione di *Indios* «bazaar del cattivo gusto» stona, forse, con i fini culturali e la sensibilità di un artista come Sambonet; al contempo non è chiaro chi avesse scelto di categorizzare una parte di *Indios* come produzione "kitsch",[25] caratteristica, questa, che problematizza non poco la relazione con l'alterità culturale sudamericana e, per converso, l'eticità di chi guarda a tali tradizioni culturali.

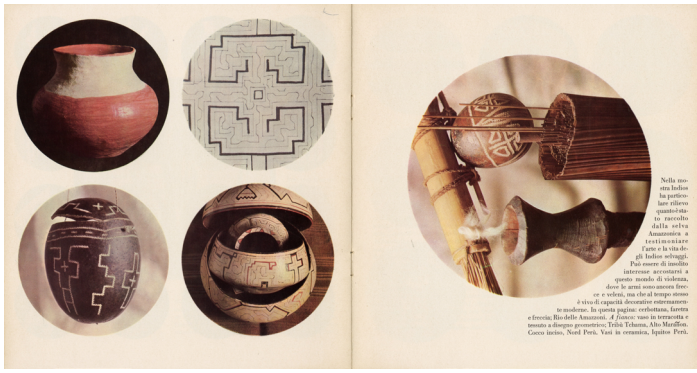
Difficile, a tal proposito, non resistere alla tentazione di porre in correlazione il fenomeno dei *mondomovies*[26] — fruito, nel bene e nel male, da una larghissima fascia di popolazione italiana e non solo — con il desiderio e la ricerca di narrazioni "esotiche", autentiche o *kitsch* che fossero, esplicitato chiaramente in *Indios*. La sezione del bazaar del cattivo gusto restituiva curiosamente quegli inconsci "pseudo-coloniali" manifesti nella stragrande maggioranza della popolazione italiana del periodo — e in quella stessa borghesia che andava in visibilio per i sari indù,[27] per i cervi volanti siamesi, per i *retablos*, per le sciarpe, per tutto quanto era esposto alla Rinascente durante le *Grandi Manifestazioni*.[28] Mai come in questi due casi di studio emergono le aporie del rapporto tra *storytelling* e *storyselling* espositivo in merito al concetto di autenticità e falso, verosimiglianza e implausibilità, copia e unicità, esotico e tradizionale.

Chiarito lo scopo della sezione più problematica della mostra, va detto che il comunicato stampa di *Indios* conservato presso lo CSAC di Parma permette di ricostruire con precisione ogni oggetto esposto alla Rinascente, oltre a contenere alcune considerazioni di carattere organizzativo della mostra — in particolare su prestiti, spedizioni e movimentazioni. Imprescindibile, in tal senso, anche la documentazione preservata nell'Archivio Pittorico Roberto Sambonet riguardo ai suoi viaggi in India e in Kashmir tra il 1958 e il 1959 e in Brasile, Messico e Perù nel 1963[29] [fig. 4].



4.
Roberto Sambonet, *Taccuino India*, 1958-1959. Sulla copertina del taccuino si legge: "Mostra LR [La Rinascente, n.d.a.] oggetti". Courtesy Archivio Pittorico Roberto Sambonet.

Particolarmente significativa la scelta grafica di Sambonet per il catalogo di *Indios*: a differenza di *India* l'artista ha scelto di inquadrare le opere in mostra all'interno di piccole mascherine tonde, ottenendo un'originale modalità di presentazione delle opere. Il menabò del catalogo *Indios* conservato presso le collezioni CSAC permette inoltre di comprendere meglio anche le scelte grafiche attorno alla gestione della pagina, qui metaforicamente costellata da medaglioni con al loro interno i vari *retablos*, copricapi piumati, statuine in argilla, il tutto corredato dai testi informativi redatti da Adriana Botti Monti [fig. 5].



5.
Doppia pagina da Roberto Sambonet (a cura di), *Indios. Mostra panoramica di antiquariato, artigianato folklore, costume e oggetti d'uso del centro e sud America* (catalogo della mostra, maggio-giugno 1964), La Rinascente, Milano, 1964, s.p., Fondo Roberto Sambonet, CSAC, Università di Parma (B097045S_Sambonet).

Come accennato, accanto all'esposizione *Indios* ne era stata organizzata un'altra parallela dal titolo *Indios Moda*, dedicata alla messa in mostra e alla vendita di abiti e vestiti con decorazioni ispirate ai motivi "indios" presenti in quel periodo alla Rinascente. All'interno del catalogo, anch'esso curato da Sambonet — fotografie di Serge Libiszewski, impaginazione di Raymond Gfeller —, non sono presenti soltanto indicazioni generali riguardo ai motivi decorativi dei vestiti e suggestioni di carattere estetico, ma anche i prezzi di ciascun abito, evidenziando, ancora una volta, sia le necessità di vendita sia le implicazioni culturali dietro a tale operazione. La copertina di detto catalogo richiama esplicitamente i pattern astratto-geometrici realizzati da Sambonet negli anni Cinquanta, riportati anche nei vestiti stessi di *Indios Moda*.[30] [fig. 6] Sul catalogo della Rinascente *La Grande Estate. 1964* sono presenti alcune fotografie degli abiti pubblicizzati nel catalogo di *Indios Moda*. A differenza di *India*, *Indios* non ha trovato una restituzione attenta e insistita su riviste e rotocalchi: ulteriori informazioni sulla mostra sono presenti anche su riviste femminili quali *Arianna* e *Annabella*, che già in passato avevano ospitato articoli sulle iniziative di *Grandi Manifestazioni*.[31]



6.
Doppia pagina da *Indios Moda*, La Rinascente, Milano 1964, s.p., Fondo Roberto Sambonet, CSAC, Università di Parma (B002034S_Sambonet).

CONCLUSIONE

Chiarita la struttura e il funzionamento dei due eventi espositivi, è utile ricordare che alcune delle mostre della rassegna *Grandi Manifestazioni* sono state usate dalla critica estera come cartina di tornasole per avere una visione d'insieme dell'*exhibition design* italiano di quegli anni.

Nel significativo compendio comparativo *Exhibitions* (1961), il critico Klaus Franck annovera uno stand di *Giappone* — e in particolare il semplice ed elegante sistema di cavi e piani usato per esporre gli oggetti tipici della cultura giapponese — come virtuoso esempio di economia allestitiva.[32] Oltre a quella preziosa fonte visiva, Franck utilizza anche altre tre vedute di mostre differenti per testimoniare il grado di modernizzazione raggiunto dal gruppo di vetrinisti e allestitori della Rinascente: ricorda infatti la vetrina principale di *Thai*, alcuni stand di *India* e una non meglio identificata vetrina con manichini, fotografie e oggetti legati alla culture afro-mediterranee.[33] Inoltre, il critico Walter Herdeg, riferendosi alle mostre fatte alla Rinascente negli anni Cinquanta, annovera Attilia Faggian, Carlo Pagani e Gian Carlo Ortelli come allestitori di riferimento a livello internazionale.[34]

Sebbene fossero state recepite dalla critica e dal pubblico in maniera discontinua, gli appuntamenti espositivi della Rinascente — *Grandi Manifestazioni* e non solo — hanno segnato la storia dell'*exhibition design* in Italia. A tal proposito è importante ricordare che la mostra *Indios* sia stata utilizzata da Sergio Polano per illustrare il suo *Mostrare*,

imprescindibile saggio sull'evoluzione del modo di allestire ed esporre in Italia durante il Novecento. Egli annovera infatti *Indios* per lo sperimentalismo della struttura allestitiva (la pianta "a chiocciola", gli oggetti esposti) e illustra una parte della mostra con una fotografia dell'allestimento utile a comprendere il "metodo comparativo" impiegato da Sambonet nell'esposizione. A rigor di scientificità, Polano indica erroneamente il 1959 come anno di realizzazione della «mostra-mercato» *Indios* anziché il 1964 — lapsus giustificabile data l'affinità nominale con la precedente mostra del 1959, ovvero *India*.[35]

Oltre all'analisi delle mostre come macrofenomeno storico e sociale sarebbe opportuno, come in parte si è iniziato a fare, storicizzare quelle figure il cui contributo resta ancora poco chiaro in termini di cultura espositiva — si pensi ad Attilia Faggian, Gian Carlo Ortelli, Giuseppe Schieppati o al ruolo di Adriana Botti Monti come *art director* della Rinascente. Sebbene le mostre *India* e *Indios* abbiano alcuni aspetti ancora da chiarire — su tutti il presunto coinvolgimento di Franco Monti per l'oreficeria sudamericana presente in *Indios* —, i due appuntamenti espositivi hanno problematizzato l'"esotico" come categoria interpretativa della realtà e hanno contribuito a raccontare i nuovi desideri, le aspettative, gli immaginari di quella cultura borghese italiana che, grazie alla Rinascente e alle sue politiche culturali, ha trovato una sua specifica ragion d'essere e di consumo. Possiamo pertanto affermare che le mostre *India* e *Indios* fossero diretta espressione della «modernità etnografica» di cliffordiana memoria, a metà tra il recupero nostalgico di culture "altre" — condannate a scomparire in un futuro non troppo lontano —, la trasfigurazione merceologica dell'altro come *souvenir* e l'interesse — talora sincero, talora no — al confronto dialogico tra culture eterogenee:[36] appuntamenti espositivi che, ricordava Sambonet, esaltavano «il viaggio, l'importanza di viaggiare, l'arte di viaggiare. Psicologicamente: il desiderio di portare a casa qualcosa di quanto si è visto».[37]

NOTE

1. Roberto Sambonet e Adriana Botti Monti, dattiloscritto *Indios*, Fondo Roberto Samboent, CSAC, Parma, p. 1. Per un approccio generale al tema si veda Franco Amatori (a cura di), *Proprietà e direzione. La Rinascente 1917-1969*, v. 1, Egea, Milano, 2017.
2. *Ibidem*.
3. Duccio Canestrini, *Trofei di viaggio. Per un'antropologia dei souvenir* (2001), Bollati Boringhieri, Torino, 2022, p. 58.
4. L'articolo di Nancy Lee Roberts, "Italian Display Presents a Varied Picture", *Display World*, v. 56, n. 5, maggio 1950, pp. 32-33 è interamente dedicato agli allestimenti di Giò Ponti per La Rinascente; signifi ativo per il taglio monografi o l'articolo "Ein neues Warenhaus in Mailand: La Rinascente", *Werk*, v. 39, n. 5, maggio 1952, pp. 156-160. In generale La Rinascente era ampiamente pubblicizzata in pressoché tutte le riviste di architettura d'interni coeve come *Design* e *L'architecture d'aujourd'hui*. Rimando alle successive note le menzioni storiche più importanti legate ai casi di studio presi in esame. Per una bibliografia aggiornata sul tema si veda il progetto *The Wonderful World of the Department Store in Historical Perspective: A Comprehensive International Bibliography* di Robert Tamilia.
5. Si pensi, tra gli altri, alle teorie dell'architetto Frederick Kiesler contenute in *Contemporary Art Applied to the Store and Its Display,* 1930, per quel che concerne l'obbiettivo dei grandi magazzini. Carlo Pagani, "La vendita ha inizio dalla strada", *Vitrum*, 1952, pp. 1-12. Si veda anche sul tema Cristina Casero, "La strada e il suo doppio. Le vetrine di Albe Steiner per La Rinascente a Milano", *Ricerche di S/Confine*, n. 1, 2011, https://www.ricerchedisconfin .info/i-murivol-ii-n-1-2011/. Cfr. Raimonda Riccini, "Un'impresa non convenzionale. Disegno industriale, comunicazione, immagine", in Franco Amatori (a cura di), *Dal marchio alle grandi marche. La Rinascente 1970-2017*, v. 2, Egea, San Giuliano Milanese, 2017, pp. 238-244.
6. Cfr. Valerio Castronovo, *L'Italia del miracolo economico,* Laterza, Bari, 2010; Annunziata Berrino, *Storia del turismo in Italia*, Il Mulino, Bologna, 2011.
7. Come ricordato da Sofia Redaelli, si rimanda alla tesi di laurea di Francesco Calegiuri, *La politica culturale de La Rinascente nel secondo dopoguerra (1945-1968)*, Università degli studi di Firenze, 1982.
8. Gran parte della ricerca è stata svolta sui materiali posseduti dallo CSAC – Centro Studi e Archivio della Comunicazione di Parma e sulla biblioteca personale di Roberto Sambonet, poi in parte confluita nella Biblioteca di Arti e Spettacolo dell'Università degli studi di Parma. Si ringraziano i professori Alessandra Acocella e Paolo Rusconi per i suggerimenti avuti durante la scrittura del testo, Elisa Camesasca e Rita De Angelis (Archivio Pittorico Roberto Sambonet, Milano), la dottoressa Sofia Redaelli (CASVA, Milano), oltre alle responsabili dei fondi CSAC che mi hanno assistito durante la ricerca (dott.sse Matilde Alghisi, Maria Vittoria Alpi, Giulia Castagnetti, Giulia Ferrari, Margherita Zazzero).
9. Luca Caminati, *Una cultura della realtà. Rossellini documentarista*, Edizioni Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia, Carocci Editore, Roma, 2011, p. 81. Utile ricordare che la prima versione del lungo documentario di Rossellini è in realtà francese, *J'ai fait un beau voyage* (trasmessa in Francia dall'O e de Radiodiff - sion-Télévision Française) – ampiamente elogiato da Jean-Luc Godard e dalla critica coeva. L'edizione italiana è lievemente diffe ente in termini di minutaggio, tagli di montaggio e titolo dei vari episodi.
10. Cfr. Cliffo d Geertz, "Anti-anti Relativism", *American Anthropologist*, 1984, v. 86, n. 2, pp. 263-278.
11. Roberto Sambonet e Luisa Bernacchi Sambonet (a cura di), *India. Mostra del prodotto indiano: tradizione, attualità, moda, colore* (catalogo della mostra, Milano, La Rinascente, 3 maggio-3 giugno 1959), La Rinascente, Milano, 1959, s.p. Si veda anche Redazione, "Il giro del mondo della Rinascente continua: India", *Cronache La Rinascente*, n. 13, 1959, pp. 13-15. A questo articolo segue quello di Enzo Biagi. Per la comunicazione della mostra *India* si veda anche Fernando Poch, "Oltre tre milioni di lire per un quadro di Chagall", *Corriere d'informazione,* 14-15 maggio 1959, p. 2.
12. *Ivi*, s.p.
13. Partecipano alla serata di apertura anche il Primo Segretario d'Ambasciata Guha, l'assistente Sheila Kitchlu e vari ministri del commercio indiano. All'interno del catalogo della mostra sono inoltre ricordate le ditte che hanno importato gli oggetti dall'India e le aziende che si sono occupate dei trasporti a Milano.
14. Si vedano Redazione, "Una mostra di prodotti indiani inaugurata dal sen. Spagnolli", *Corriere d'informazione*, 4-5 maggio 1959, p. 2 e Redazione, "Oggi a Milano", *Corriere d'informazione*, 4-5 maggio 1959, p. 4.
15. Maria Pezzi, "Bilancio dell'India", *Cronache La Rinascente*, n. 14, 1959, p. 10. Per uno studio sul ruolo delle riviste aziendali de La Rinascente si veda Elena Puccinelli, "Dal 'Bullettino Interno' alle 'Cronache La Rinascente". Cin-

quant'anni nelle pagine della rivista aziendale", in Franco Amatori (a cura di), *Dal marchio alle grandi marche. La Rinascente 1970-2017,* Egea, Milano, 2017, pp. 254-263.

16. Per quanto riguarda gli allestimenti delle *Grandi Manifestazioni* realizzate da Latis si veda Sofia Redaelli, *Grafica, fotografie e allestimenti delle esposizioni in Rinascente. Materiali dal fondo di Amneris Latis*, tesi di specializzazione in Beni Storico-Artistici, Università degli studi di Milano, 2021.

17. In occasione di *India,* la rivista *Domus* pubblica le fotografie di due grandi portali in pietra presenti in mostra nel n. 354 del maggio 1959, p. 55. Due numeri dopo, *Domus* pubblica un intero inserto pubblicitario di cinque pagine dedicato a *India*: all'interno dell'articolo sono pubblicate fotografie delle opere in mostra che non compaiono nel catalogo curato da Sambonet. Cfr. Redazione, "India e Siam a Milano", *Domus*, n. 356, luglio 1959, pp. 39-44. Oltre a *India* anche la mostra di Amneris Latis ha trovato spazio sulle pagine della rivista (Redazione, "Mercato giapponese a Milano", *Domus,* n. 325, dicembre 1956, pp. 41-45) e *Mexico* (Redazione, "Dalla mostra Mexico a Milano", *Domus,* n. 367, giugno 1960, p. 55).

18. Modellata a mano e poi verniciata, le fattezze della statuina rimandano a modelli iconografici risalenti al II millennio tipici del Mohenjodaro. Molte altre copie sono state in seguito eseguite e presentate – nonché vendute – durante la mostra stessa.

19. Enzo Biagi, "Dialogo quasi televisivo del viaggiatore tornato dall'India", *Cronache La Rinascente*, n. 13, 1959, p. 16-19. Non è indicata la paternità delle fotografie poste a corredo dell'articolo di Biagi.

20. Roberto Sambonet e Luisa Bernacchi Sambonet (a cura di), *Thai* (catalogo della mostra, Milano, La Rinascente, 3 maggio-3 giugno 1959), La Rinascente, Milano, 1959, s.p.

21. Roberto Sambonet, Adriana Botti Monti, dattiloscritto *Indios*, Fondo Roberto Sambonet, CSAC, Parma, p. 5.

22. L'immagine coordinata della mostra è stata utilizzata come copertina di *Cronache La Rinascente*, n. 33, luglio 1964. Curiosamente *Indios* ha trovato molto meno spazio pubblicitario rispetto a *India* su riviste come *Domus* o quotidiani nazionali come *Il Corriere della Sera.*

23. Roberto Sambonet e Adriana Botti Monti, dattiloscritto *Indios*, Fondo Roberto Samboent, CSAC, Parma, p. 2.

24. Sui legami tra Sambonet e il Brasile si veda Paolo Rusconi, "Attraction and Artistic Mobility Patterns in P.M. Bardi's Brazilian Way", in Marzia Faietti e Gerhard Wolf (a cura di), *Motion: Transformation*, Bononia University Press, Bologna, 2021, pp. 471-476. Per un inquadramento recente su Sambonet si veda in particolare Enrico Morteo (a cura di), *Roberto Sambonet. La teoria della forma*, Electa, Milano, 2024.

25. Cfr. Gillo Dorfles, *Il Kitsch. Antologia del cattivo gusto* (1968), Bompiani, Milano, 2023.

26. Sul rapporto tra immaginari italiani coloniali e i *mondomovies* si veda Teresa Colliva, *Se non credete venite quaggiù*, Viella, Roma, 2024, pp. 113-155.

27. Anna Piaggi, "La moda dell'India", *Annabella*, n. 19, 10 maggio 1959, pp. 48-49.

28. Analizzando il fenomeno dei *mondomovies*, Alberto Moravia è stato uno dei primi intellettuali ad aver compreso cosa si celasse davvero dietro pellicole come *Malesia Magica* (1961), *Il paradiso dell'uomo* (1962), *Questo mondo proibito* (1963), *Mondo infame* (1963). Moravia ha scandagliato con intelligenza le pulsioni più recondite e i desideri – ora come allora scomodi e inconfessabili – dell'Italia post-boom economico, un'Italia in cui «il razzismo sembra invece esistere, sia pure di un genere particolare». Cfr. Alberto Moravia, *Al cinema. Centoquarantotto film d'autore*, Bompiani, Milano, 1975.

29. La documentazione preservata nell'archivio dell'artista riguarda anche i prezzi e gli acquisti effettuati da Sambonet "in loco".

30. Lo stesso pattern astratto-geometrico è presente anche nelle buste d'archivio e della comunicazione della mostra *Indios* presenti allo CSAC.

31. Redazione, "La moda degli Indios", *Annabella*, n. 19, 10 maggio 1964, pp. 92-97.

32. Klaus Franck, *Exhibitions. A Survey of International Designs*, Praeger, New York, 1961, p. 48.

33. *Ivi*, p. 138.

34. Walter Herdeg (a cura di), *Window Display. An International Suvery of the Art of Window Display*, v. 2, Amstutz&Herdeg-Graphis, Zurigo, 1961, pp. 547-551. All'interno del volume è contenuto anche un intervento sulla Rinascente a firma di enata Matassi.

35. Sergio Polano, *Mostrare. L'allestimento in Italia dagli anni Venti agli anni Ottanta,* Lybra Immagine Edizioni, Milano, 1988, pp. 294-295.

36. James Cliffo d, *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX* (1988), Bollati Boringhieri, Torino, 2010.

37. Roberto Sambonet e Adriana Botti Monti, dattiloscritto *Indios*, CSAC, Parma, p. 3.

L'Uomo e l'Arte. Collezionismo, mercato ed editoria a Milano, tra arte "primitiva" e contemporanea (1969-1973)*

BIANCALUCIA MAGLIONE

«Certamente io 'uso' l'opera dell'artista,
me ne approprio fisicamente e culturalmente,
riempio i miei vuoti culturali
e ne sollecito la formazione di altri da colmare.
Conservo poi, verso questi lavori,
una sorta di riconoscente simpatia e affetto
come verso quelle cose
che contribuiscono a formare quel che sei».[1]
Franco Ignazio Castelli, 1974

INTRODUZIONE

Delle sculture di Mario Persico, un dipinto di Schifano — già in collezione Sonnabend[2] — e alcuni alfabeti senza fine di Scanavino compaiono accostati a una grande maschera abelam, a una figura maschile lignea del Medio Sepik e ad alcuni assi cerimoniali guineani, in una serie di fotografie risalenti ai primi anni Settanta [fig. 1, fig. 2]. Gli scatti documentano un allestimento realizzato in un'elegante sala della settecentesca Casa Banfi, al civico 9 di via Brera, a Milano, sede de L'Uomo e l'Arte, spazio espositivo che costituisce un caso di studio significativo per indagare il dialogo, se pure in parte "asimmetrico", tra arti contemporanee occidentali e produzioni extra-europee tra la fine degli anni Sessanta e i primi Settanta.

Esaminando i regesti compresi nei principali contributi della letteratura contemporanea dedicati alla presenza delle arti extra-occidentali nelle collezioni e nelle esposizioni italiane — come, ad esempio, quello, ben noto, redatto da Paudrat nel volume *Passione d'Africa*[3] — ci si imbatte





1. / 2.
[s.a.] Allestimento delle sale interne de L'Uomo e l'Arte. Centro d'arte contemporanea e primitiva, Milano, Via Brera 9, primi anni Settanta. Courtesy Eredi Castelli.

frequentemente nel riferimento a L'Uomo e l'Arte in relazione alla mostra, ospitata nelle sue sale, *Creazione e tradizione tribale. Sculture dell'Oceania e dell'Africa Occidentale,*[4] del 1971.[5] L'organizzazione dell'evento coinvolse un'équipe eterogenea di figure, tra cui spicca, limitatamente alla sezione africana, il nome di Aldo Tagliaferri. Sebbene l'esposizione sia frequentemente citata — anche se spesso in modo fugace — l'attenzione non si concentra pressoché mai precipuamente sull'ambito entro cui essa si sviluppò e sulla natura e gli scopi dello spazio espositivo che la ospitò. L'analisi proposta nelle pagine che seguono nasce dunque dalla volontà di offrire alcuni elementi preliminari per approfondire quel contesto e per mettere a fuoco la figura, in parte "sfuggente", di Franco Ignazio Castelli, industriale, collezionista e gallerista, che fu ideatore e promotore di quell'esperienza e a cui pure non è mai stato dedicato uno studio sistematico.

FRANCO IGNAZIO CASTELLI E IL PROGETTO DE L'UOMO E L'ARTE

È opportuno parlare di esperienza piuttosto che di sola galleria, come invece spesso accade, poiché L'Uomo e l'Arte, specialmente nella sua prima stagione — compresa tra il 1969 e il 1973[6] — fu un progetto dalla struttura decisamente articolata. Si trattò, senza dubbio, di uno spazio espositivo commerciale, ma al contempo anche di una casa editrice indipendente e di un punto di riferimento per artisti e intellettuali. L'Uomo e l'Arte pubblicava autonomamente i cataloghi delle mostre organizzate, così come prodotti editoriali parzialmente svincolati dalla programmazione espositiva,[7] inclusi veri e propri libri d'artista. Con lo stesso titolo — *L'Uomo e l'Arte* — Castelli diresse inoltre una rivista, anch'essa di breve durata, che uscì in dieci numeri, due dei quali doppi, tra il 1971 e il 1973, e che costituì terreno fertile per dibattiti di natura diversa portati avanti dal succinto ma composito comitato coordinatore[8] e da autori e autrici di volta in volta invitati a contribuire. La sede della galleria fu poi, tra le altre cose, "quartier generale" dell'iniziativa Global Tools,[9] «laboratori didattici per la creatività individuale»,[10] che beneficiò non soltanto degli spazi messi a disposizione dal collezionista, ma anche, in una prima fase, del suo generoso sostegno finanziario.[11]

Emerge dunque immediatamente come la figura di Castelli fosse centrale in una molteplicità di dinamiche, apparentemente diverse, ma in realtà coerenti tra loro, che andavano ben oltre le sole logiche mercantili. Nato a Bergamo nel 1920, Castelli studiò al politecnico di Milano ingegneria, per due anni, tra il 1940 e il 1942, prima di essere chiamato alle armi. Nel 1943 fu incarcerato per attività antifasciste e, tra il 1944 e il 1945, fu attivo nel Partito d'Azione in qualità di comandante di brigata partigiana.[12] Dal 1946 intraprese la propria attività industriale nel settore siderurgico, ricoprendo peraltro prima il ruolo di consigliere e poi di presidente dell'Acciaieria Ferriera Adriatica.[13] Parallelamente, sviluppò un interesse sempre più marcato in ambito culturale, che lo condusse dapprima a collezionare opere e poi a dar vita al breve ma intenso percorso galleristico de L'Uomo e l'Arte.[14] Va notato, dunque, che l'"avventura mercantile" di Castelli fu, in realtà, subordinata rispetto a quella collezionistica, non soltanto cronologicamente. Non a caso, infatti, quando nel 1974 egli fu chiamato in causa da Lamberto Vitali e Giuseppe Panza di Biumo per partecipare a una sorta di "inchiesta" sullo stato del collezionismo, ospitata sulle pagine di *NAC*, la sua testimonianza apparve, insieme a quella di Cavellini e Corna, nella sezione dedicata proprio ai collezionisti, e non tra le voci dei galleristi, pur presenti.[15] La raccolta dell'industriale comprendeva, inizialmente, nomi di artisti italiani attivi tra le due guerre — come quello di Mario Sironi, acquistato grazie al tramite di Giorgio Marconi[16] — per poi arrivare a comprendere personalità internazionali contemporanee come Richard Hamilton[17] e Graham Sutherland.[18] Agli inizi degli anni Sessanta si registrò poi, se non una

svolta, senza dubbio un arricchimento negli interessi di Castelli, favorito dalla frequentazione di alcuni mercanti londinesi, in particolare Philip Goldman[19] e Peter Gimpel,[20] entrambi interessati, in modo diverso, all'arte extra-occidentale. Philip Goldman aveva fondato la Gallery 43, realtà dedicata alla compravendita di oggetti e sculture provenienti da paesi non europei — in particolare dall'Africa e dall'Oceania.[21] La Galleria Gimpel Fils, invece, attiva a Londra fin dal 1946, si era rapidamente affermata in Inghilterra come una delle prime realtà impegnate nella promozione dell'arte contemporanea, in particolar modo britannica,[22] ma non mancò di organizzare esposizioni comprensive di opere cosiddette "primitive", associate o meno a lavori di artisti contemporanei.[23] Proprio attraverso il contatto e la collaborazione con questi mercanti Castelli cominciò ad aprire gli orizzonti della propria raccolta a pezzi soprattutto oceanici, ed è dunque anche il contesto londinese,[24] oltre a quello milanese e italiano coevo, che occorre tenere presente per meglio comprendere e contestualizzare le sue scelte. Il binomio arte contemporanea - arte extra-europea, infatti, non fu soltanto alla base della collezione Castelli, ma, come visto, ispirò anche L'Uomo e l'Arte, spazio il cui nome fu completato non a caso con la specificazione *Centro d'arte contemporanea e primitiva.*[25] Tale denominazione, talvolta omessa nella letteratura, riveste una certa importanza, funzionando come vera e propria dichiarazione di intenti. L'obiettivo non era semplicemente quello di affiancare opere contemporanee e manufatti extra-occidentali in modo asistematico o per soli fini decorativi e commerciali. Al contrario, si puntava a costruire un impianto critico solido — per l'epoca — sostenuto da riflessioni condivise con studiosi, critici e intellettuali vicini a Castelli fin dagli inizi. Tra questi, oltre al già citato Aldo Tagliaferri, i membri del comitato organizzatore della rivista *L'Uomo e l'Arte* — Maurizio Vitta, Aurelio Natali e Luciano Caramel — ma anche personaggi gravitanti in maniera più o meno assidua intorno alla galleria: Lea Vergine, Gillo Dorfles e, soprattutto, Daniela Palazzoli. Anche se spesso i contributi di questi non si concentravano esplicitamente sul rapporto tra arti "primitive" e contemporanee, offrivano una cornice teorica coerente, incentrata sul nesso arte e società, che coincideva peraltro con il programma di lavoro della rivista.[26] Una prospettiva particolarmente in linea con gli sviluppi teorici degli anni Settanta, attenti come noto all'«esplicita compromissione degli artisti e delle loro ricerche con il contesto ideologico, culturale, sociale e politico»,[27] e che permetteva peraltro di includere il ragionamento, in chiave antropologica, sulle società "primitive" anche in funzione critica rispetto alla contemporaneità occidentale.[28]

La riflessione sistematica su questi temi e l'accostamento costante tra le arti "primitive" e le manifestazioni artistiche del secondo dopoguerra rende L'Uomo e l'Arte un'esperienza tutto sommato originale nel panorama italiano degli anni Sessanta e Settanta. Quando Castelli fondò la sua S.p.A., allo scadere del decennio, le iniziative che avevano visto gallerie private includere nel proprio programma esposizioni di arte

africana, oceanica, precolombiana o indiana, accanto alla più tradizionale offerta contemporanea, erano, come noto, già state molteplici. Per rimanere a Milano, ad esempio, basti pensare alle tante mostre organizzate da Franco Monti (cruciale anche per lo sviluppo del collezionismo di questo tipo di produzione) sia nella sua galleria che in altri spazi privati,[29] che pure manifestarono talvolta autonomamente un interesse in questo senso. Tuttavia, nessuno di questi spazi aveva mostrato la stessa regolarità dell'operazione di Castelli, il cui orientamento venne reso esplicito fin dal 1970 nel testo introduttivo al catalogo dal titolo emblematico *L'Uomo e l'Arte*.[30] Si tratta di un testo non firmato — ma che si può ricondurre senza troppo margine di errore a Castelli stesso, o comunque a una riflessione collettiva da lui condivisa — in cui l'autore spiegava l'esigenza di connettere arte contemporanea e arte primitiva:

> [...] Già il semplice raffronto fra certe forme di arte moderna e certe forme di arte primitiva può rappresentare un'occasione per costringerci, almeno, a riprendere in considerazione ancora una volta certe dimenticate verità elementari, dalle quali non sarà forse impossibile ripartire per sviluppare una tematica più aperta, più libera e significativa. La proposta sottesa alla presentazione simultanea delle opere di alcuni artisti contemporanei e di quelle appartenenti ad alcune società primitive o comunque diverse — e già questo contrasto fra l'arte come fenomeno individuale e l'arte come sbocco di un'emozione collettiva dovrebbe farci riflettere — trae dunque il suo significato dall'esigenza, che tutti avvertiamo, di svincolarci da certi impacci e da certi ostacoli che la stratificata cultura dell'Occidente continua a frapporre fra noi e la nostra realtà conoscitiva.[31]

Sebbene l'introduzione chiarisca fin da subito un programma ambizioso e degno di nota, essa mette senza dubbio anche in luce alcune criticità di impostazione. Oltre alla problematicità, oggi nota, insita nella scelta stessa del termine primitivo associato a realtà non occidentali,[32] il riconoscere nell'altro, in generiche «società primitive o comunque diverse»,[33] il luogo di un'autenticità perduta, l'espressione idealizzata di un'umanità originaria e indistinta, impedisce sostanzialmente il riconoscimento di un'autonomia storica, sociale e politica di queste realtà e non sfugge del tutto al rischio di "esotizzazione" e appropriazione culturale. A complicare ulteriormente il quadro è la concezione stessa dell'atto collezionistico espressa da Castelli, che nel 1974, rispondendo nella già citata "inchiesta" di *NAC* alla domanda «perché raccoglie opere d'arte»,[34] dichiarava: «certamente io 'uso' l'opera dell'artista, me ne approprio fisicamente e culturalmente, riempio i miei vuoti culturali e ne sollecito la formazione di altri da colmare»,[35] affermazione che, se applicata alle arti extra-occidentali, necessita considerazioni critiche. Pur muovendosi in un'ottica positiva di arricchimento personale e intellettuale, infatti, e pur dovendo essere contestualizzato in un momento in cui senza dubbio la riflessione sull'appropriazione culturale non era matura, questo tipo di approccio tende comunque a una certa asimmetria.

Altrettanto problematica si rivela la netta bipartizione tra individualità del processo creativo occidentale e l'idea di un'«arte come sbocco di un'emozione collettiva» attribuita *tout court* a realtà "altre". Infatti, sebbene talvolta, in alcune società africane, ad esempio, l'individualità sia riconosciuta più nel manufatto che nel suo autore, come osservato da Ivan Bargna, «fare dell'opera africana un prodotto individuale non ha più senso che vederne l'espressione immediata di un gruppo sociale omogeneo».[36]

Rispetto a quella del 1971, sembra più matura e analitica la posizione di Maurizio Vitta, che ad apertura della sezione oceanica del volume pubblicato l'anno successivo e che fungeva da catalogo commerciale delle opere disponibili in galleria in quel momento[37] scrisse:

> Sopiti i primi entusiasmi con i quali alcuni artisti accolsero quelle forme apparentemente libere, ingenue, ricche di un'incorrotta fantasia (e subito tradotte nel nostro linguaggio, secondo una concezione che ne sottolineava la sostanziale incomprensione), e attenuatesi altresì i rigori funzionalisti e positivistici [...] la riflessione sull'arte primitiva si è fatta più articolata e complessa finendo con l'ammettere che dietro le maschere, gli scudi, le sculture lignee [...] si svolgeva un vivace gioco inventivo ed espressivo non del tutto misurabile con parametri di natura strettamente sociale e religiosa, ma neppure interamente riconducibile a una dimensione estetica da interpretarsi secondo i nostri canoni. [...] Siamo costretti a domandarci di fronte a queste opere, se non sia il caso di rivedere tutto il nostro atteggiamento nei confronti non solo dell'arte «primitiva» ma anche — e insieme — di quella che definiremo per comodità «evoluta».[38]

Si tratta di una postura che mette in luce l'urgenza di riconsiderare criticamente le categorie attraverso cui leggiamo l'alterità culturale e, di conseguenza, la nostra stessa modernità e che trova riscontro, in un certo senso, in quanto aveva scritto poco prima Aldo Tagliaferri nel testo *Per una critica al puro feticcio,*[39] pubblicato nell'unico numero de *L'Uomo e l'Arte* specificatamente dedicato alle arti extra-occidentali e legato a doppio filo alla mostra da cui abbiamo preso le mosse — *Creazione e tradizione tribale* — pur non costituendone un catalogo o un riferimento diretto. Nel testo, Tagliaferri esordisce proprio rilevando come «sopiti gli entusiasmi e gli eroici furori del periodo in cui, verso l'inizio del secolo, i pionieri dell'etnologia moderna e gli artisti occidentali scoprivano le culture dei popoli primitivi, è iniziato, nell'ultimo ventennio, il periodo delle verifiche e degli approfondimenti, ma anche dei dubbi e delle diatribe»,[40] ponendosi dunque, in linea con Vitta, su una posizione più consapevole e critica, tutt'altro che scontata, peraltro, a queste altezze cronologiche.

CREAZIONE E TRADIZIONE TRIBALE. LA MOSTRA, L'APPARATO CRITICO, LA RETE DI RAPPORTI

La scelta di avvalersi della collaborazione di Aldo Tagliaferri[41] [fig. 3] per l'allestimento di una mostra dedicata all'arte africana, oltre che oceanica, costituisce un'indubbia testimonianza della lungimiranza di Castelli, il quale si dimostrò capace di delegare a figure competenti l'indagine di ambiti culturali complessi e ancora poco esplorati dal sistema dell'arte italiano,[42] riguardo ai quali, come visto, non era difficile cadere in contraddizione.



3.
Aldo Tagliaferri e la moglie nelle sale de L'Uomo e l'Arte durante la mostra *Creazione e tradizione tribale. Sculture dell'Oceania e dell'Africa Occidentale*, ottobre-novembre 1971. Courtesy Aldo Tagliaferri.

La mostra *Creazione e tradizione tribale* venne allestita alla fine del 1971[43] e vide un importante numero di pezzi esposti: le sale dalla 1 alla 3 ospitavano manufatti africani, mentre le sale dalla 4 alla 11, insieme al cortile e all'atrio, erano dedicate a opere provenienti dalla Nuova Guinea, distribuzione che testimonia l'interesse particolarmente marcato da parte di Castelli per quest'area geografica. Le opere oceaniche esposte a Milano facevano parte della collezione personale del gallerista ed erano state per lo più acquisite tramite Goldman, con transazioni avvenute in gran parte tra la fine del 1970 e l'aprile del 1971.[44]

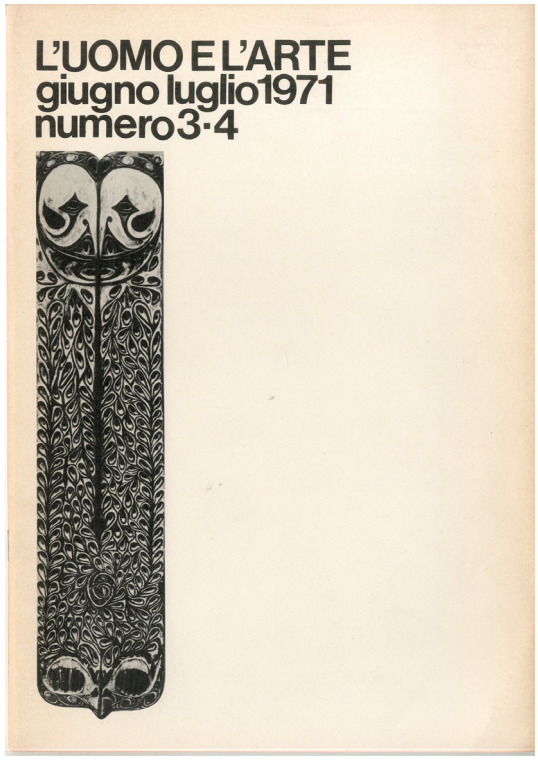
Per comprendere l'origine della sezione africana, invece, e il ruolo svolto da Tagliaferri, è necessario tornare all'anno precedente. Nel 1970,

presso la Galleria Barbaroux di Milano, si tenne una mostra dal titolo *Arte primitiva africana*, che Tagliaferri ebbe modo di visitare. Colpito dalla qualità e dal rigore della selezione, egli si interessò alla provenienza delle opere, tutte appartenenti alla collezione di Mario Meneghini, di cui pure apprezzò l'approccio pragmatico e pratico, improntato a uno studio rigoroso e comparativo delle sculture. Tuttavia, in quella circostanza Tagliaferri non conobbe direttamente il collezionista, a cui si sarebbe legato strettamente in seguito, poiché la gestione della vendita era curata dalla cognata di quest'ultimo, Milena di Colloredo.[45] Sarà proprio lei, l'anno successivo, a coinvolgere Tagliaferri nella mostra presso L'Uomo e l'Arte, in occasione della quale lo studioso avrebbe ripresentato le opere provenienti dalla raccolta Meneghini, insieme a pezzi della collezione Mangiò.[46]

Tagliaferri fu affiancato nell'organizzazione della mostra da Arno Hammacher, amico e collaboratore, cui si deve anche l'allestimento e la disposizione delle opere. Fotografo olandese, milanese d'adozione, Hammacher si era distinto fin da subito per un vivo interesse nei confronti dell'arte, ben presto coniugato con un approccio di taglio socio-antropologico.[47] Attento alla resa fotografica della scultura, egli prediligeva in particolare i manufatti della Guinea e della Sierra Leone, ambiti in cui si riconosceva una piena affinità di intenti con Tagliaferri, con il quale, non a caso, avrebbe collaborato anche in altre occasioni, prima fra tutte l'elaborazione del volume *Fabulous ancestors. Stone carvings from Sierra Leone & Guinea*, dato alle stampe nel 1974.[48] La critica ha attribuito al fotografo una «tecnica estremamente precisa [che] si coniuga con un gusto grafico e un taglio di rara originalità»,[49] qualità che si riflettono nelle due fotografie presenti nel catalogo della mostra del 1971: una raffigurante un flauto e l'altra un seggio Baga, entrambi provenienti dalla Nuova Guinea. Tale catalogo, progettato dal giovane architetto Nicolò Scarabicchi, curatore della veste grafica di tutte le pubblicazioni de L'Uomo e l'Arte, si distingueva per una concezione fortemente sperimentale. Realizzato come una cartellina contenente fogli sciolti, si discostava dal formato editoriale convenzionale, configurandosi piuttosto come un insieme eterogeneo di materiali visivi. L'ispirazione per la realizzazione di questo formato, che venne replicato anche per altre mostre realizzate nei primi anni di attività dalla galleria,[50] per poi lasciare il passo a un più agile formato spiralato,[51] fu la rivista *IMAGO*,[52] pubblicata tra il 1960 e il 1971 nell'ambito dell'azienda milanese Bassoli Fotoincisioni. All'interno della cartellina erano incluse, oltre alle due fotografie di Hammacher, una serie di tavole con elaborazioni grafiche delle opere esposte e sintetiche note illustrative relative alla loro area geografica di provenienza. Particolare cura fu riservata anche alla componente materica dell'oggetto: sulla copertina in cartoncino marrone era intagliata una finestra dalla quale emergeva un foglio trasparente, recante il marchio della galleria, anch'esso disegnato da Scarabicchi.

Rispetto alle due foto menzionate, ben più ampio e articolato fu l'apparato fotografico pubblicato nel già citato numero 3-4 della rivista

L'Uomo e l'arte, a partire dall'asse cerimoniale del medio Sepik che compare in copertina [fig. 4]. La pubblicazione, strettamente legata alla mostra e curata anch'essa da Tagliaferri, offriva un importante complemento critico e documentario che permetteva di meglio contestualizzare le ricerche intorno all'esposizione, e non solo, presentando accanto al ricco corpus iconografico, anch'esso firmato in parte da Hammacher, dei contributi testuali di varia natura. Oltre a quello di Tagliaferri, comparvero sul bollettino i saggi di Jacqueline Delange, Mario Meneghini, Will Evans, Edmund Carpenter e Philip Goldman, al quale viene solitamente attribuita la paternità della sezione guineana della mostra, benché, come visto, le opere espostevi erano in parte già passate dalle sue mani a quelle di Castelli da qualche mese. Nel suo complesso, il numero del bollettino offre una molteplicità di punti di vista intorno al tema delle arti extra-occidentali, a partire dal testo di Tagliaferri, che impostò un discorso storico e critico sulle arti "primitive" soffermandosi su alcune fasi dell'apprezzamento di queste in occidente, fino allo scritto di Delange, che rifletteva sull'intricata questione dell'autorialità delle opere extra-europee, e di Goldman, che trattava dei cerimoniali alla base delle manifestazioni artistiche della Melanesia.



4.
Copertina del numero 3-4 de *L'Uomo e l'Arte*, 1971. Progetto grafi o di Nicolò Scarabicchi.

La tipologia di opere esposte a Milano risulta in parte assimilabile a quella presentata in una mostra pressoché coeva (tenutasi tra settembre e ottobre del 1971) a Venezia, presso la galleria Navigliovenezia. L'esposizione, intitolata *Arte Primitiva,*[53] fu organizzata da Renato Cardazzo proprio con la collaborazione de L'Uomo e l'Arte, come esplicitato in catalogo. D'altra parte, la già citata pubblicazione milanese del 1970 riportava i nomi delle figure che collaboravano stabilmente con L'Uomo e l'Arte; tra questi, oltre a Goldman e Gimpel, figurava lo stesso Cardazzo, che completava il quadro insieme ad Arturo Schwarz e a Giorgio Marconi. Si delinea così una rete di relazioni ben definita, che, accanto ai mercanti inglesi menzionati, includeva una significativa rappresentanza italiana, legata a Castelli sia nell'ambito dell'arte contemporanea che di quella "primitiva".[54]

CONTEMPORANEO E "PRIMITIVO" NELLE SALE DE L'UOMO E L'ARTE

Arturo Schwarz visitò senza dubbio la mostra *Creazione e tradizione tribale*, come testimoniato da uno scatto inedito che lo immortala mentre osserva concentrato una vetrina con oggetti africani. Su alcuni di essi, in particolare una maschera e un seggio, il gallerista non mancò di prendere appunti,[55] segno di un particolare coinvolgimento, che forse non sorprende se consideriamo un certo legame tra surrealismo — principale ambito di interesse di Schwarz — e arti primitive.[56] Oltre a ciò, i due galleristi collaborarono in diverse occasioni, come nel caso della mostra dedicata a Duchamp a gennaio del 1973 e tenutasi in tre sedi: la Galleria Schwarz, appunto, dove vennero presentati dipinti, la Multicenter, che vide l'allestimento di fotografie di Ugo Mulas, e L'Uomo e l'Arte, teatro degli oggetti duchampiani.[57] La Galleria Schwarz e L'Uomo e l'Arte, peraltro, si fecero promotrici insieme, nel 1973, del *Festival dell'avanguardia cecoslovacca*, comprendente l'opera di venticinque artisti.[58] Altra connessione nell'ambito di questa rete di rapporti mercantili, nello specifico per quanto riguarda gli artisti proposti da Castelli, può essere ravvisabile in casi come quello di Baruchello, rappresentato proprio dalla Galleria Schwarz, di Persico, la cui ultima personale prima di quella presso L'Uomo e l'Arte si era tenuta nelle sale della milanese libreria-galleria, o di Karel Appel, pure passato da Schwarz prima che da L'Uomo e l'Arte. Fondamentale fu poi il rapporto tra il collezionista ed Emilio Scanavino,[59] a sua volta in contatto con Schwarz, ma soprattutto sotto contratto con Carlo Cardazzo sin dagli anni Cinquanta, collaborazione che verrà portata avanti da Renato dopo il 1963. Ancora ai Cardazzo si potrebbe far risalire il contatto con un artista come Philip Martin, in permanenza a L'Uomo e l'Arte, che era comunque anche legato da un rapporto di lunga data con il connazionale Alan Davie, altro artista particolarmente apprezzato da Castelli[60] e *habitué* della sua galleria, dove arrivò tramite il canale di Peter Gimpel, che lo rappresentava.[61] Il fatto che la proposta di arte

primitiva e contemporanea fosse ben meditata e non occasionale è testimoniato dal fatto che i due canali non rimasero del tutto distinti. Non può dirsi casuale, infatti, il fatto che la maggior parte degli artisti selezionati da Castelli manifestò — secondo modalità, tempistiche e frequenze diverse — un certo interesse nei confronti delle arti e delle culture non occidentali, come testimoniato dalle mostre tenutesi in galleria di molti dei protagonisti analizzati in vari interventi contenuti nella presente pubblicazione, a cui si rimanda: Claudio Parmiggiani, Mario Schifano, Ketty La Rocca,[62] ad esempio.

Il caso di Alan Davie, inoltre, in questo senso è paradigmatico. L'artista scozzese, infatti, dimostrò fin dalla metà degli anni Quaranta un'attenzione capillare e immersiva nei confronti di varie esperienze culturali extra-europee: dalle espressioni artistiche degli aborigeni australiani, all'arte tribale africana, dalle esperienze della Mesoamerica, alla filosofia Zen. Tale interesse si manifestò a più livelli, non solo nei riferimenti interni alle sue opere, quanto anche nei frequenti viaggi e nella creazione di una raccolta di oggetti africani e oceanici. Come dichiarato dallo stesso artista: «my main interest is primitive art. I have a big collection of African and Oceanic things all round my house — they sit very nicely next to my paintings».[63] Questo aspetto dovette essere condiviso dai Gimpel, che giustapposero in più occasioni le opere di Davie a manufatti e sculture "primitive", in mostre quali le già citate *Magic in Art. Paintings by Alan Davie — Primitive Sculpture*, del 1968 e *Who are you. The human form in primitive and modern art*, risalente al 1972.[64] La stessa cosa fece Castelli, che non soltanto presentò monograficamente l'artista nella sua prima vasta personale a Milano,[65] tra maggio e luglio del 1973, ma lo accostò in pubblicazioni, mostre temporanee e nell'allestimento "stabile" della galleria a manufatti extra-occidentali, così come alla produzione di altri artisti contemporanei citati, seguendo quell'assetto testimoniato dalle fotografie da cui abbiamo preso le mosse.

Si tratta di una prassi che, oltre a riflettere la proposta commerciale della galleria, indicava un preciso intento dialogico che probabilmente aveva origine proprio nella dimensione collezionistica di Castelli. A queste altezze cronologiche, infatti, il confronto serrato tra arti "primitive" e del secondo Novecento in Italia non era così frequente e avveniva più sul piano del collezionismo privato, che non su quello galleristico[66] e museale.[67] A tal proposito, non sono poi troppo distanti dall'operazione di Castelli quelle, antecedenti, del già citato Panza di Biumo o di Carlo Monzino. Quello che di originale si può ravvisare nell'operazione di Castelli è tuttavia il tentativo, seppur di breve durata e inevitabilmente parziale, di offrire una proposta organica e corale, articolata non solo a livello privato, ma anche tramite operazioni editoriali, espositive e di mercato, nel tentativo di costruire una narrazione, intorno al rapporto arti extra-occidentali - arte contemporanea, che si situava all'incrocio tra una sensibilità antropologica ed etnografica e una riflessione formale e che poteva forse costituire per gli artisti stessi uno stimolo a esplorare e reinterpretare tradizioni diverse e distanti.

NOTE

* Chi scrive desidera esprimere un sentito ringraziamento a Elisabetta e Giampiero Castelli, Aldo Tagliaferri, Nicolò Scarabicchi, Ugo La Pietra e Franco Raggi per il loro generoso supporto e per le preziose testimonianze condivise. Un ringraziamento particolare va anche a Mik Wilkojc, Marie-Catherine Daffos, Jean-Luc Estournel, Nives Pezzoni, Tommaso Dandolo, Chiara Portesine e Nicola Trabucco, così come all'intero gruppo di lavoro del PRIN PNRR *Straniere* e ai partecipanti alle giornate internazionali di gennaio 2025, per gli stimolanti e profi ui scambi. Si ringraziano infine i revisori anonimi per i suggerimenti puntuali e utili.

1. Lamberto Vitali, "A proposito di collezioni e collezionisti", *NAC – Notiziario Arte Contemporanea*, n. 2, febbraio 1974, p. 8.
2. *Iniziale grande a Franz Kline*, 1962, smalto su carta intelata, 230x150 cm. Cfr. Giorgia Gastaldon, "Ileana Sonnabend e Mario Schifano: un epistolario (1962-1963)", *Storia dell'Arte*, nuova serie, n. 40, gennaio-aprile 2015, p. 162.
3. Jean-Louis Paudrat, "Cronologia 1950-2008", in Chantal Dandrieu e Fabrizio Giovagnoni (a cura di), *Passione d'Africa. L'arte africana nelle collezioni italiane*, Officin libraria, Milano, 2009, pp. 215-238.
4. *Creazione e tradizione tribale. Sculture dell'Oceania e dell'Africa Occidentale*, Milano, L'Uomo e l'Arte. Centro d'arte contemporanea e primitiva, ottobre-dicembre 1971.
5. La mostra viene citata anche, ad esempio, da Maria Grazia Messina in "Straniere in Italia. Aporie, scarti, paradossi", postfazione al volume: Alessandra Acocella, Luca Pietro Nicoletti, Caterina Toschi (a cura di), *Straniere in Italia. La ricezione dal secondo dopoguerra delle arti e culture extraeuropee*, Quodlibet, Milano, 2025, pp. 278-279. In quella sede l'autrice si sofferma soprattutto sulla scelta della definizione "tribale" nel quadro di una disamina più generale sulla terminologia utilizzata nel corso dei decenni in Italia per riferirsi alle culture e alle arti extra-occidentali.
6. A partire dal 1974 la Galleria cambia nome in Galleria Alessandra Castelli (dal nome della moglie di Franco Ignazio Castelli) e la direzione passa nelle mani di Bruna Soletti. Con questa nuova stagione lo spazio espositivo comincia a organizzare con sempre più frequenza mostre inerenti all'ambito del Minimalismo (si pensi alla personale di Robert Morris del 1974) e dell'arte concettuale (con la frequente presenza di Agnetti, ad esempio), pur non perdendosi del tutto la relazione con l'arte "primitiva". Si pensi, in questo senso, alla mostra *Creatività tribale – Melanesia*, che si tenne nel 1974 in una succursale della galleria, di vita breve, a Bergamo.
7. Si veda ad esempio il caso del volume Enrico Crispolti e Alain Jouff oy, *Scanavino io mani*, Edizioni L'Uomo e l'Arte, Milano, 1971.
8. Oltre a Franco Ignazio Castelli, ne facevano parte Aurelio Natali, Maurizio Vitta e Luciano Caramel.
9. Per l'esperienza di Global Tools, si rimanda a: Valerio Borgonuovo e Silvia Franceschini (a cura di), *Global Tools. Quando l'educazione coinciderà con la vita, 1973-1975,* Nero Editions, Istanbul, 2018.
10. Come si legge in apertura del *Bollettino Global Tools* n. 1, 1973-1974, pubblicato peraltro proprio dalle Edizioni L'Uomo e l'Arte, grazie all'impegno di Castelli.
11. Come testimoniato da alcuni membri di Global Tools, quali Franco Raggi e Ugo La Pietra, e riportato in varie sedi tra cui: Beatriz Colomina e Craig Buckley (a cura di), *Clip, stamp, fold. The radical architecture of little magazines*, Actar, Barcelona, 2010, p. 357.
12. Per questi brevi cenni biografici si rimanda a *ivi*, p. 471.
13. Come riportato nella *Gazzetta Ufficiale della Repubblica italiana*, Parte seconda, Foglio delle inserzioni, anno 113, 2 novembre 1972, p. 8941.
14. Castelli era inoltre consigliere della Famiglia Artistica Milanese e presidente dell'Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo di Bellagio.
15. Lamberto Vitali, "A proposito di collezioni e collezionisti", cit., p. 10. Oltre ai citati collezionisti, furono raccolte infatti le testimonianze dei galleristi Vittorio Magini, de Il Nuovo torcoliere, Giuliano de Marsanich, della Galleria Don Chisciotte, e Dogoberto Pavia, della Galleria Vinciana. Completavano l'inchiesta le voci di tre artisti, ovverosia Concetto Pozzati, Giuseppe Uncini e Luciano Fabro.
16. Ringrazio Giampiero Castelli per questa informazione.
17. Si pensi allo studio *Trafalgar Square,* 1965, olio e acrilico su tavola, 40,5x61 cm, prestato peraltro da Castelli alla mostra personale di Hamilton tenutasi al Guggenheim Museum di New York nel 1973. Cfr. *Richard Hamilton* (catalogo della mostra, New York, The Solomon R. Guggenheim Museum, settembre 1973), The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 1973, p. 92. Nella stessa occasione Castelli prestò anche una serigrafia *Swingeing London 67*, 1968-1969, 67x85 cm. Non è da escludere che anche le opere di Hamilton fossero acquistate da Castelli per il tramite di Marconi.
18. Il canale di acquisizione delle opere di Sutherland era invece la Marlborough Fine Art di Londra, come attestano alcuni documenti conservati nell'archivio privato di Castelli (cfr. il documento di acquisto dell'opera *Man bending over*, 1965, olio su tela, 144,5x161,5 cm, datato 13 agosto 1968 o la lettera di John Martyn a Castelli del 21 gennaio 1969 in riferimento all'acquisto da parte del collezionista del portfolio di 25 litografie *A Bestiary*).
19. Per Philip Goldman si rimanda alla voce *Philip Goldman* compilata da Hermione Waterfield: https://oceanicart.com/PROVENANCE/Philip-Goldman/1 (ultimo accesso 10/07/2025).
20. Per un sintetico profilo biografi o di Peter Gimpel si rimanda a: https://www.buru.org.uk/contributor/peter-gimpel (ultimo accesso 10/07/2025).
21. A questo proposito si veda il catalogo d'asta *Arts d'Afrique et d'Océanie. Collection Franco Ignazio Castelli*, Parigi, Cornette de Saint Cyr, dal 9 marzo 2015, Cornette de Saint Cyr, Paris, 2015, che riporta indicazioni e provenienza di 72 opere appartenute a Castelli.

22. Alice Anne Correia, "Gimpel Fils, Barbara Hepworth and the promotion of British sculpture in the 1950s", *Sculpture Journal*, vol. 24, n. 1, p. 97.

23. Si vedano le mostre *Magic in Art. Paintings by Alan Davie – Primitive Sculpture*, Londra, Gimpel Fils, 30 novembre 1967-20 gennaio 1968; *Primitive art from 2500 B.C.: 50 Ivory Coast masks, Anatolian, Cycladic, South Arabian, Pre-Columbian, Ashanti weights, Eskimo contemporary coloured drawings, sculpture by Sheokjuk*, Londra Gimpel Fils, 3 dicembre 1968-18 gennaio 1969 oppure *Who are you. The human form in primitive and modern art*, Londra, Gimpel Fils, 14 marzo-8 aprile 1972.

24. Oltre a Goldman e Gimpel, Castelli acquistò opere africane anche da Erica Brausen, che collaborava con i Gimpel sin dagli anni Sessanta.

25. Come ricordato da Maurizio Vitta, che ringrazio, la scelta del nome L'Uomo e l'Arte si deve direttamente a Castelli e precede il coinvolgimento di Vitta stesso e delle altre fi ure già menzionate. Considerata l'altezza cronologica alla quale lo spazio fu fondato, il 1969, viene spontaneo chiedersi se nella mente del collezionista potesse aver riecheggiato la pubblicazione Bompiani dello stesso 1969 intitolata proprio *L'uomo e l'arte* (in due volumi, il primo, *L'arte come mestiere,* a cura di Umberto Eco, e il secondo, *L'arte come invenzione,* a cura di Eugenio Battisti). Il primo dei due volumi presenta peraltro in apertura un testo intitolato *Artista e società* che pare particolarmente vicino agli interessi di Castelli.

26. Come esplicitato in apertura del primo numero, il tema di fondo della rivista era infatti la «collocazione dell'arte nella società contemporanea, con tutte le implicazioni che ne derivano» attraverso un approccio multidisciplinare, ma circostanziato e rigoroso, onde evitare «genericità e chiusure». (Citazioni tratte da: *L'uomo e l'arte*, n. 1, aprile 1971, p. 1).

27. Cristina Casero e Elena Di Raddo, *Anni '70: l'arte dell'impegno. I nuovi orizzonti culturali, ideologici e sociali nell'arte italiana*, Silvana, Cinisello Balsamo, 2009, p. 8.

28. Vittorio Fagone, "Verso una nuova riflessione critica sull'arte", *L'Uomo e l'Arte*, a. I, n. 1, aprile 1971, p. 14.

29. Franco Monti avviò la propria attività espositiva dedicata all'arte "primitiva" nel 1957. Particolare rilevanza rivestirono le mostre organizzate presso la Galleria dell'Ariete: nel 1958, dedicate all'arte africana e precolombiana; nel 1959, all'arte oceanica; nel 1960, nuovamente all'arte precolombiana. Merita inoltre attenzione la mostra *Arte Negra*, allestita nel 1959 presso la Galleria Il Sestante, realtà che si distinse per un articolato programma espositivo volto a valorizzare anche contesti artistici extra-occidentali e che costituisce un caso studio in corso di approfondimento da parte di chi scrive. Vanno infine ricordate le iniziative organizzate presso la Galleria Blu di Peppino Palazzoli e la Galleria Milano (cfr. Jean-Louis Paudrat, *Cronologia 1950-2008*, cit., pp. 216-217).

30. *L'uomo e l'arte*, Milano, L'Uomo e l'Arte. Centro d'arte contemporanea e primitiva, 1970. Gli artisti presentati in catalogo sono Robert Adams, Otmar Alt, Karel Appel, Alik Cavaliere, Alan Davie, Michael Kenny, Amilcare Rambelli, Emilio Scanavino, Mario Schifano, Harry Seager, Giulio Turcato. Per la sezione dei «primitivi», invece, si fa riferimento alla Nuova Guinea. Il catalogo non era legato a una mostra specifi a, ma costituiva piuttosto uno strumento di presentazione dell'attività della galleria.

31. *Ibidem*.

32. Imprescindibile in questo senso è il riferimento a Sally Price (1989), *I primitivi traditi. L'arte dei «selvaggi» e la presunzione occidentale* (1992), Johan & Levi, Monza, 2015. Sulla linea di Price, gli studi hanno dato vita a una ricca bibliografia sulla categoria di "primitivo". Vedi ad esempio il più recente Fred Myers, "'Primitivism', Anthropology, and the category of 'Primitive Art'", in Christopher Tilley, Webb Keane, Susan Kuchler, Michael Rowlands, Patricia Spyer (a cura di), *Handbook of Material Culture*, Sage, London, 2006, pp. 267-284. Castelli era inoltre consigliere del Centro Camuno di Studi Preistorici, per cui tentò di organizzare una mostra, poi non realizzata, a L'Uomo e l'Arte nel 1973 (cfr. lettera di Castelli a Emmanuel Anati, 18 dicembre 1973, Centro Camuno di Studi Preistorici. Ringrazio Nives Pezzoni per avermi fornito questo documento). Anche l'interesse, da parte di Castelli, verso il concetto di primitivo inteso sia in senso geografi o che archeologico, è un aspetto degno di nota.

33. *L'uomo e l'arte*, cit.

34. Lamberto Vitali, "A proposito di collezioni e collezionisti", cit. p. 6.

35. *Ibidem*.

36. Ivan Bargna, *Arte africana*, Jaka Book, Milano, 1998, p. 153.

37. *Arte Contemporanea: Biasi, Knight, Martin, Persico, Scanavino, Schifano / Arte primitiva: Oceania*, Edizioni L'uomo e l'arte, Milano, 1972. Il catalogo era accompagnato da un inserto con i prezzi di vendita delle singole opere.

38. Maurizio Vitta, in *Arte Contemporanea: Biasi...,* cit. [p. 165].

39. Aldo Tagliaferri, "Per una critica al puro feticcio", *L'uomo e l'arte*, nn. 3-4, giugno-luglio 1971, pp. 1-9.

40. *Ivi*, p. 1.

41. L'incontro tra Tagliaferri e Castelli avvenne grazie alla mediazione di un amico comune, Vincenzo Agnetti, frequentatore abituale della galleria. Nel 1972 l'artista fu infatti compreso nella collettiva *I denti del drago. Le trasformazioni della pagina e del libro*, curata da Daniela Palazzoli presso L'Uomo e l'Arte, e nello stesso anno tenne la bipersonale *Scriba* con Claudio Parmiggiani. Nella "seconda stagione" della galleria, animata da Alessandra Castelli, Agnetti ebbe due personali: nel 1973, nella sede di Bergamo, la mostra *Tradotto Azzerato Presentato* e nel 1974, a Milano, *Immagine di una mostra*.

42. Summa della ricerca di Tagliaferri sulle arti africane è costituita dal recente volume: Aldo Tagliaferri, *Le arti africane. Dagli spiriti delle foreste ai musei*, Argolibri, Ancona, 2024.

43. A partire dal 27 ottobre, come riportato anche da alcune riviste che ne diedero notizia (cfr. "Le principali mostre d'arte nel mondo: novembre-dicembre", *Domus*, n. 504, novembre 1971, p. 48).

44. Cfr. *Arts d'Afrique et d'Océanie,* cit., pp. 4-54.
45. Cfr. Chantal Dandrieu e Fabrizio Giovagnoni (a cura di), *Passione d'Africa,* cit., p. 19. Ringrazio inoltre Aldo Tagliaferri per il dialogo avuto con me intorno a questi temi.
46. *Ibidem.*
47. Mauro Ruffini "Hammacher: tecnica e visione", *Fotografia per scultura. Multivisione per mostre*, n. 7, aprile 1986, *Quaderni dei Musei dell'Accademia linguistica*, Genova, p. 6.
48. Aldo Tagliaferri e Arno Hammacher, *Fabulous ancestors. Stone carvings from Sierra Leone & Guinea*, Edizioni Il Polifil , Milano, 1974.
49. Mauro Ruffini "Hammacher: tecnica e visione", cit., p. 6.
50. Ad esempio, per la mostra di Aldo Mondino ad aprile del 1972 o di Michael Vaughan il mese successivo.
51. Già la mostra di opere recenti di Mario Schifano, tenutasi alla fine del 1972, presentava un catalogo spiralato, così come il catalogo in accompagnamento all'esposizione di Baruchello tenutasi nel 1973. Il cambio di formato fu dettato anche da ragioni di tipo economico.
52. Per *IMAGO* si rimanda a: Giorgio Camuff , *IMAGO 1960-1971. Una rivista tra sperimentazione, arte e industria*, Corraini, Mantova, 2021. Il fatto che la rivista fosse stata la fonte per la veste grafi a dei primi cataloghi de L'Uomo e l'Arte si deve all'affermazione dello stesso Nicolò Scarabicchi, in dialogo con chi scrive.
53. *Arte Primitiva*, Venezia, Galleria Navigliovenezia, settembre-ottobre 1971.
54. Riguardo a Cardazzo, va ricordato inoltre che alla galleria del Naviglio di Milano già nel 1959 si tenne una mostra di *Arte Negra*, introdotta da Raffaele Carrieri, a testimonianza di un interesse di lunga data dei Cardazzo per l'arte extra-occidentale, di cui Carlo era peraltro collezionista. Cfr. Luca Massimo Barbero, (a cura di), *Carlo Cardazzo. Una nuova visione dell'arte* (catalogo della mostra, Venezia, Collezione Peggy Guggenheim, 1 novembre 2008 - 9 febbraio 2009, Electa, Milano, 2008, p. 172. Presso Navigliovenezia, si era inoltre tenuta nel 1968 una mostra dedicata all'arte tantrica.
55. Dialogo tra chi scrive e Aldo Tagliaferri, Sesto Calende, 15 gennaio 2025.
56. Non è possibile sviluppare in questa sede un'analisi approfondita dell'attenzione del Surrealismo per le arti tribali o primitive; per un approfondimento si rimanda a contributi storicizzati quali Hal Foster, "The primitive Unconscious of Modern Art", in Hal Foster, *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics,* Bay Press, Washington, 1985; Evan Maurer, "Dada and Surrealism", in William Rubin (a cura di), *Primitivism in Twentieth Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, MoMA, New York, 1984; Louise Tythacott, "A 'convulsive beauty': Surrealism, Oceania and African Art", *Journal of Museum Ethnography,* n. 11, maggio 1999, pp. 43-54. Per il collezionismo di manufatti provenienti da paesi extra-occidentali da parte di Breton ed Éluard si rimanda a: Julia Drost, "Il sogno della ricchezza: Surrealismo e mercato dell'arte nella Parigi tra le due guerre", *Ricerche di Storia dell'arte*, n. 121, 2017, pp. 5-14.
57. *Marcel Duchamp. 66 Creative years – From the first painting to the last drawing*. Sulla mostra cfr. Mario Perazzi, "Duchamp fu il primo a esporre un w.c.", *Corriere della Sera*, 8 gennaio 1973, p. 5; Henry Martin, "Milan in winter. Duchampiana", *Art International*, a. XVII, n. 4, aprile 1973, p. 60.
58. Cfr. Ariella Giulivi e Raffaella Trani (a cura di), *Arturo Schwarz. La galleria 1954-1975*, Fondazione Mudima, Milano, 1995, p. 32.
59. È al rapporto con Scanavino, peraltro, che si deve il coinvolgimento per la veste grafi a delle pubblicazioni de L'Uomo e l'Arte di Nicolò Scarabicchi, che agli inizi degli anni Settanta collaborava stabilmente con l'artista.
60. «We both appreciate so much that you are really a great admirer of his work and that you do not buy for reselling», scrive ad esempio Peter Gimpel – parlando a nome suo e di Davie – in una lettera indirizzata a Castelli, datata 16 dicembre 1969, conservata nell'archivio del collezionista.
61. Si vedano vari documenti di acquisto da parte di Castelli di opere di Davis presso la galleria Gimpel di Londra, così come presso la sede zurighese (cfr. ad esempio il documento riepilogativo della Gimpel & Hanover Galerie, datato 14 novembre 1968, che fa riferimento all'acquisto da parte del collezionista delle opere *Serpent Spinner No. 1*, 1965-1968, olio su tela, 173x213 cm ca., e *Don't hurry,* 1966, olio su tela, 213x244 cm ca.).
62. Contributi, rispettivamente, a firma di Alessandra Acocella, Giorgia Gastaldon e Francesca Gallo.
63. Intervista ad Alan Davie di Louise Cohen, Tate Gallery, 2009. Brano riportato anche in https://108finea t. com/alan-davie-a-miraculous-storm/ (ultimo accesso 10/07/2025).
64. Cfr. *supra* nota n. 23.
65. Cfr. T.T. [Tommaso Trini], "Alan Davie / L'Uomo e l'Arte / via Brera. 9 / Milano", *Corriere della Sera*, 10 giugno 1973, p. 15. Nell'articolo si specifi a inoltre che la mostra – che pare non essere stata accompagnata da un catalogo – comprendeva una serie di quadri «Egiziani» in cui «prolifera il simbolo egiziano della vita» (tra la croce cristiana e la fi ura fallica) in un'astrazione carica di segni e colori».
66. In questo senso la proposta de L'Uomo e l'Arte si distanzia da quella, ad esempio, avanzata dalla Galleria L'Obelisco nel 1970, con la mostra *Primitivi & No*, che accostava a una novantina di opere extra-occidentali una quindicina di opere moderne per lo più ancora ascrivibili a un clima di avanguardia storica. L'esposizione in questo caso si pone maggiormente in linea con l'attitudine di inizio secolo dell'assimilazione delle arti primitive e selvagge da parte dell'arte "colta".
67. Cfr. sull'argomento: Francesco Guzzetti, "Tra Primitivo e Primario. Dialoghi tra arte "primitiva" e contemporanea nella collezione Panza", *Annali delle Arti e degli Archivi – Pittura Scultura Architettura*, n. 3, 2017, pp. 153-162. All'ampia trattazione di Guzzetti si rimanda specialmente per il caso di Panza.

Appunti intorno a una mostra: *Artisti stranieri operanti in Italia* (1977)

YASMIN RIYAHI

Ancora nel 2019, lo storico dell'arte specialista nel campo dell'arte sudamericana, Mario Sartor, segnala il percorso accidentato della ricezione dell'arte latino-americana contemporanea in Italia, dovuta dallo scarso interesse istituzionale per gli artisti provenienti dal Sud del mondo, e soprattutto, a suo avviso, dalla proiezione eurocentrica — o al massimo occidentale — del sistema delle arti e della critica del Paese.[1] Sartor sostiene che, mentre l'influenza dell'arte italiana in America Latina è stata ampiamente studiata, non si può dire lo stesso per l'influenza contraria. Gli studi si sono infatti concentrati quasi esclusivamente solo in una direzione, dall'Europa verso l'America Latina, dove il canone storico-artistico è stato esportato. Si è invece approfondita meno la cosiddetta "*otra dirección*", la direzione inversa, che peraltro è il titolo del numero monografico della rivista dell'Istituto Italo Latino-Americano dove Sartor pubblica questa riflessione, cioè i flussi di manifestazioni artistiche provenienti dal Sudamerica e diretti verso l'Italia.

L'approccio dell'autore può essere applicato anche per altre geografie artistiche al di fuori del canonico asse europeo-nordamericano, dove invece gli studi abbondano in entrambe le direzioni, da e verso l'Italia. Il presente contributo prende le mosse dalle considerazioni di Sartor per tentare di colmare il vuoto critico segnalato per lo scenario italiano, rintracciando la rete di relazioni e influenze "straniere" che hanno attraversato il Paese nel secondo Novecento. Come proposto da Roberto Pinto, per inquadrare un campo così vasto è necessario concentrarsi sulle istituzioni occidentali che hanno definito chi poteva entrare a far parte

del mondo dell'arte e chi ne restava escluso.[2] Pertanto, si è scelto di guardare a un'occasione espositiva significativa (e piuttosto insolita), che si è concentrata proprio su autori e autrici provenienti dall'estero ma attivi in Italia, per rintracciare nella penisola un crocevia di culture che hanno interagito con quella locale, in uno proficuo scambio reciproco, al di là dell'ovvio riferimento alla Biennale di Venezia. La ricerca intende gettare delle prime basi in un campo ancora poco esplorato, a partire dal caso studio offerto in maniera apparentemente imprevista della Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma, istituzione rivolta da statuto all'arte italiana coeva alle sue varie edizioni, che però negli anni Settanta ha precocemente saputo intercettare questa temperie culturale, cercando di restituirne la vivacità e l'eterogeneità.[3] Ciò ha reso l'archivio della fondazione un luogo ricco di documenti utili per esplorare non solo la presenza di artisti e artiste "stranieri in Italia", ma anche la loro ricezione nel Paese, dettando un dialogo interculturale che supera i classici stereotipi.

Tra i mesi di giugno e luglio del 1977, Palazzo delle Esposizioni ha ospitato la mostra *Artisti stranieri operanti in Italia*. Già il titolo sembra sintetizzare il concetto di "*otra dirección*" citato pocanzi. La mostra costituiva la quinta e ultima tappa della serie di esposizioni della "diacronica" X Quadriennale che dal 1972 al 1977 si articolava in più momenti, con l'intento di approfondire le diverse anime dell'arte del tempo nella penisola senza ridurle in un'unica, dispersiva, occasione. Il primo appuntamento risale al 1972, dedicato agli aspetti — storici e coevi — dell'arte figurativa;[4] gli faceva da contraltare nel 1973 la mostra sull'arte non figurativa,[5] sempre con uno sguardo sia alle premesse storiche sia alle novità del presente, ricercando filoni e traiettorie caratterizzanti. La terza mostra, considerata la più radicale, era *La ricerca estetica dal 1960 al 1970*,[6] che ancora nel '73 captava i fermenti avanguardistici del decennio. *La nuova generazione*[7] era l'ideale prosecuzione della mostra precedente, in cui si presentavano oltre quattrocento tra giovani artisti e artiste, per offrire un quadro il più esaustivo possibile di tutte le novità dell'arte corrente in Italia. Infine, nel 1977 inaugurava l'ultimo atto di questo progetto composito, *Artisti stranieri operanti in Italia*,[8] che intendeva presentare artisti e artiste senza cittadinanza italiana, che però a diverso titolo e per periodi più o meno lunghi avevano scelto l'Italia come luogo di studio e ricerca, partecipando in maniera originale alla vita culturale del Paese. Con una mostra come quella oggetto della presente ricerca, l'istituzione, nei suoi limiti — che pure meritano di essere osservati — cercava di riconoscere in maniera sistematica questi artisti in qualità di partecipanti attivi alla storia dell'arte in Italia.

Come osserva giustamente Claudia Salaris nella sua ricognizione complessiva dell'Esposizione Quadriennale, è chiaro che l'episodio del '77 sia di tono minore nell'economia generale della più ampia vetrina di arte nazionale.[9] Tuttavia, dalla prospettiva decentrata che applichiamo in questa circostanza, possiamo considerarlo cruciale: per la prima volta nella sua storia, la Quadriennale affronta espressamente la questione degli artisti "stranieri", radunandoli a Palazzo delle Esposizioni per con-

fermarne la ricezione all'interno della cornice italiana, come una sorta di "Biennale al contrario". Già nella quinta edizione della Quadriennale del 1948 erano presenti alcuni artisti stranieri operanti in Italia, nati nel Paese da famiglie provenienti dall'estero, ma, in ogni caso, si trattava perlopiù di artisti europei e nordamericani, come Nicolas Carone della scuola di New York o la tedesca Emy Roeder.[10] Fino al '77 era dunque mancato un riconoscimento specifico e di più ampio respiro, di fatto non permettendo a persone senza cittadinanza italiana di aderire all'iniziativa. Il numero di nazioni partecipanti, inoltre, si espandeva sensibilmente rispetto alle geografie più prossime, coprendo oltre quaranta stati. Tale iniziativa acquista un particolare rilievo se si considera che di alcuni di questi negli anni Settanta non c'era ancora un'adeguata rappresentazione presso la Biennale di Venezia. Si pensi alla Turchia della pittrice Bilge Alkor: il suo Paese entra nel circuito lagunare solo nel 1990. Stesso vale per Assadour Bezdikian, altro artista presente a Roma; il primo padiglione libanese risale addirittura al 2007. In questo modo, la mostra ha reso accessibili geografie artistiche altrimenti poco rappresentate a livello internazionale.

Il focus della mostra di Palazzo delle Esposizioni, inoltre, era rivolto a una categoria ben specifica di artista "straniero", che vive per la maggior parte dei casi la sua vita professionale da "emarginato", al di fuori delle manifestazioni culturali sia del Paese nativo che di quello ospitante. Lo ricordava Palma Bucarelli nel significativo testo in catalogo. Bucarelli, che è stata nel tempo così sensibile all'arte di respiro internazionale, scriveva:

> Raramente è accaduto che un artista straniero attivo in Italia sia stato presentato come protagonista in padiglioni o sezioni del suo Paese, né d'altra parte lo si poteva trovare nelle rassegne italiane... seguitava fatalmente ad essere uno straniero per noi, un transfuga per i suoi, un emarginato per tutti.[11]

La Quadriennale intendeva conferire dunque una sorta di "cittadinanza — quantomeno - artistica" ad autori e autrici che avevano scelto l'Italia quale sede per l'espletamento della loro esperienza creativa, garantendo un'opportunità di visibilità e riconoscimento in grado di restituire la loro identità ibrida, spesso dimenticata dalle rassegne più autorevoli, o alle quali non potevano partecipare per regolamento.

Alla mostra aderirono in totale oltre centocinquanta artisti, con la possibilità di presentare fino a cinque opere ciascuno, per un totale decisamente corposo di lavori. Erano presenti nomi senz'altro conosciuti sulla scena nazionale, come Graham Sutherland e Henry Moore dall'Inghilterra e Roberto Sebastián Matta dal Cile, con un'ovvia presenza di artisti e artiste provenienti da geografie estere già consolidate nella scena nazionale: Stati Uniti d'America,[12] Germania Federale,[13] Francia,[14] per segnalare alcuni dei Paesi con maggiori partecipanti. A uno sguardo alla lista degli invitati, si notano insomma presenze marcate, come anche significative assenze geografiche, tra cui l'India o gran parte delle nazioni africane. Sono però accolti anche autori e autrici fino a quel momento mai radunati in una manifestazione collettiva di così larga portata, su

cui si è scelto di guardare con maggiore attenzione proprio per la scarsa visibilità ottenuta fino a quel momento a livello istituzionale: Jugoslavia, Nicaragua e Siria, per citare alcuni Stati. La selezione degli artisti, avvenuta su invito, non si basava su uno stile o un orientamento specifico, ma sul presunto "valore" delle opere. Ciò ha creato una vivace eterogeneità, riunendo lavori molto diversi tra loro per forma, supporto e materiali. Ne sono un esempio le opere cinetiche in acciaio dell'argentino Hugo Demarco, le tele con scritture calligrafiche del siriano Sami Burhan, e i bambù dipinti della brasiliana Jone Saldanha, che solo molto più tardi, nel 2024, avrebbero ottenuto il giusto riconoscimento alla Biennale di Venezia.[15] In base al regolamento, le opere dovevano essere state create nei vent'anni precedenti e preferibilmente reperibili in Italia. Questo criterio non solo evidenziava un mercato locale per gli artisti attivi nel Paese, ma anche l'importanza del loro soggiorno italiano. L'influenza del viaggio era spesso visibile nelle opere stesse, come nel caso del giapponese Sho Chiba, i cui dipinti avevano titoli espliciti come *Siena 77* o *Città del Medioevo*, che restituiscono pienamente la sua attività in Toscana.

GLI ARTISTI "STRANIERI" E L'ITALIA: ASPETTI POSITIVI E CRITICITÀ DI UNA MOSTRA INNOVATIVA

Artisti stranieri operanti in Italia voleva essere un primo inventario istituzionale, verso una maggiore integrazione degli artisti stranieri nel tessuto culturale italiano, rivolgendosi al pubblico più ampio, non solo a quello specializzato delle gallerie del Paese, dove essi avevano naturalmente già esposto.

La selezione dei e delle ospiti era stata affidata a una commissione tecnica, composta da artisti stranieri che, avendo vissuto e lavorato in Italia, conoscevano bene l'ambiente locale e i loro connazionali. A presiedere la commissione, Balthus, il pittore che per anni aveva diretto l'Accademia di Francia a Roma. Non a caso, la sua monumentale *La Chambre* trionfava nello spazio del Palazzo delle Esposizioni ed è tra i principali lavori citati dalla stampa.[16] Con lui, Daniel Berger per gli Stati Uniti, Sho Chiba a occuparsi dell'area Est asiatica, lo scultore rumeno Camilian Demetrescu per l'Europa dell'Est, Gustav René Hocke per l'ambiente tedesco e dintorni, e l'argentino Federico Brook per tutta l'area latino-americana. L'invito rivolto alla commissione era quello di partire dalla loro rete di contatti già maturati con i connazionali, e al contempo allargare lo sguardo il più possibile, mirando a equilibrare geograficamente il complesso degli espositori, per rendere vasto il campo delle nazionalità coinvolte, evitando facili sbilanciamenti. La partecipazione di questi artisti ne rinsalda il ruolo in qualità di mediatori culturali tra l'Italia e i propri Paesi d'origine; in tal senso è emblematico il caso di Federico Brook, allora presidente dell'IILA, l'Istituto Italo-Latino-Americano. Nel 1971 Brook riuscì a organizzare la prima mostra dell'IILA in Biennale, ma non vi torna prima degli anni Ottanta;[17]

la Quadriennale si caratterizza dunque come tappa intermedia di una progressiva affermazione di un'identità culturale ben specifica in Italia.

Altra assonanza con gli appuntamenti della Quadriennale "diacronica" è l'impianto storico-didattico della mostra, che cerca di trovare punti di contatto tra passato e presente. In base alla ricostruzione della stampa e alle carte organizzative custodite nell'Archivio storico, la mostra era infatti puntellata di gigantografie di opere in bianco e nero di artisti fuori dalle cronologie prese in esame, ma che avevano comunque dato un contributo significativo alla storia culturale italiana: Alexander Calder, Alberto Giacometti, David Alfaro Siqueiros, Ben Shahn e altri. Un utile apparato è costituito anche dal catalogo, con testi di Rosario Assunto[18] e Anton Henze[19] sul pellegrinaggio artistico a Roma nella storia, dai vedutisti agli autori più contemporanei, riflettendo come, ora come allora, la città italiana fosse sempre stata polo attrattivo per artisti e artiste, non semplici ospiti dell'urbe, ma artefici dell'immaginario visivo della città. Per questa ragione, il lavoro degli "stranieri" non va percepito come estraneo all'attività dei colleghi italiani, ma complementare a essa.

La mostra si articolava a partire dall'esedra centrale, dove erano collocate le sculture, mentre il resto delle opere era disposto nelle sale tutt'intorno, mescolando Paesi e tendenze, e suscitando così il disappunto della critica del tempo. L'unico collante della mostra sembrava infatti essere la mancata cittadinanza italiana dei e delle partecipanti, frastornando il pubblico di informale, astrazione, surrealismo, pop, calligrafia, senza soluzioni di continuità. Inoltre, nessuno degli sperimentalismi arditi dell'ultimo decennio era presente: video, corpo, fotografia sono espunti dal Palazzo. Pur invitato, Jannis Kounellis, che rientrava a pieno titolo nella categoria adeguata a partecipare alla mostra, non aderì, preferendo presentarsi alla terza tappa della X Quadriennale, quella nota per le ricerche sperimentali dell'ultimo decennio. Salvo minime eccezioni, infatti, l'arte "straniera" presentata in Quadriennale non emergeva dalla superficie convenzionale del quadro e della scultura, in linea con il taglio tradizionale impostato dalla direzione di Fortunato Bellonzi. Mancava del tutto, insomma, un approccio critico volto a individuare eventuali tendenze formali, assonanze e differenze, o un'indagine sul concetto di ibridazione culturale insita nell'attività dei e delle ospiti. Il risultato era dunque un carosello piuttosto confuso, che, come riporta l'articolo sull'*Avanti*,[20] delude per alcune assenze tra i partecipanti e la scarsa qualità di molte delle opere esposte, troppe e sparpagliate, invocando piuttosto una riforma della Quadriennale per accogliere gli artisti operanti in Italia negli ordinari inviti della rassegna, senza creare capitoli a parte, di fatto escludenti.[21] L'unico dato che si voleva far emergere con questo isolamento, sembrava la continuità storica con i *Grand Tour* del passato, identificando Roma come punto di riferimento cosmopolita per i creativi. Senza ulteriori appigli, non emerge altro che una mostra di artisti "amici" degli italiani, come propone il titolo de *Il Popolo*,[22] ma mai del tutto integrati nel tessuto culturale del Paese, "altro" rispetto agli esiti più all'avanguar-

dia dell'arte italiana. Neanche il catalogo si proponeva per colmare questa lacuna, ridotto a liste di nomi e schede essenziali per ogni autore e autrice, dove il solo dato che emergeva era il loro luogo di nascita, attestando esclusivamente la natura "straniera" dei partecipanti.

Va però precisato che l'intento iniziale del progetto era diverso: fornire schede di approfondimento per ognuna delle persone invitate, volte ad avere un quadro sì sfaccettato ma chiaro e completo del palcoscenico internazionale di Roma. Di queste intenzioni esiste un'ampia testimonianza nell'archivio storico della Quadriennale, ed è proprio ciò che lo rende, come si è detto, decisamente "imprevisto" per gli addetti e addette ai lavori, che abitualmente lo considerano per le ricerche sull'arte italiana. Per la produzione del catalogo di *Artisti stranieri operanti in Italia*, si chiedeva infatti agli invitati o alle gallerie che li rappresentavano di spedire materiali utili per la stesura delle schede, che furono poi eliminate per ragioni editoriali. Così la Quadriennale ricevette cataloghi di recenti mostre in Italia e all'estero, ritagli stampa, lettere, testi autografi editi e inediti di critici e artisti. Tutte queste documentazioni permettono di comporre piccoli nuclei utili per ricostruire la ricezione dell'arte straniera in Italia negli anni Settanta, ben oltre la sola mostra oggetto della presente indagine, superandone così anche le criticità strutturali. Pur nella vastità del materiale, e nella irriducibilità delle singole culture a fattori unici, dall'analisi dei documenti emerge un tema comune nella ricezione di artisti di origini straniere: la costante negoziazione tra le origini culturali e le esperienze europee, in una fusione di orizzonti, tra Oriente e Occidente, origini "altre" e vissuto presente, che rinegoziano l'estetica in creatività stratificate e molteplici. Quello che è interessante osservare in questo "archivio nell'archivio" è come la critica d'arte italiana costantemente facesse i conti con le compresenze tra sorgenti della cultura d'origine e coscienza dell'ambiente europeo. Così Virgilio Guzzi ravvisa tracce di Afro nell'attività della norvegese Gunnvor Advocaat,[23] mentre Giovanni Carandente introduce a Rabat Abdellah Hariri, avvicinando la grande tradizione araba, di cui Hariri è ereditario, alla conoscenza della scena nazionale italiana maturata dall'artista durante il suo soggiorno nel Paese, in particolare di Alberto Burri, da cui assimila forme e modalità creative.[24] In un testo del critico d'arte brasiliano Jayme Mauricio, i bambù della connazionale Jone Saldanha possono essere letti in virtù della fusione tra arte e antropologia, alla luce di una conferenza di Giulio Carlo Argan seguita a Lisbona.[25] L'arabista e islamista Alessandro Bausani ravvisa nell'arte di Sami Burhan [fig. 1] sia il tratto calligrafico della tradizione siriana, sia la modernità dell'arte astratta conosciuta in Europa. A sua volta Fortunato Bellonzi, quando riflette sull'arte di Sho Chiba in cataloghi pubblicati sia in Italia che in Cina, parla della commistione tra arte toscana del Trecento e di «quei sottili trasalimenti dell'animo che sono l'appannaggio della sensibilità orientale».[26] Vediamo, quindi, come la critica interpreti le loro esperienze intermediali e internazionali intrecciando due mondi. Si cerca sempre di risalire alle origini degli artisti e

delle artiste, percepite come un bacino culturale autentico, «senza un filtro intellettuale»,[27] scrive Corrado Maltese per Cesare Siviglia, il quale per il critico riscatta la vitalità e la cultura autoctona dei territori nativi americani, con un occhio alle proposte avanguardiste New Dada. A proposito di Siviglia, in uno dei materiali consegnati alla Quadriennale, leggiamo:

> La comprensione dell'arte precolombiana è per noi piuttosto difficile, in considerazione dell'inconciliabilità delle due differenti concezioni artistiche e immersi come siamo in un ambiente così diverso da quello che ha prodotto tali opere. La valutazione che ne possiamo dare è puramente estetica e l'apprezzamento esclusivamente soggettivo. Non solo infatti la produzione figurativa precolombiana è lontana nel tempo e nello spazio, ma le intenzioni fondamentali che ne reggono una gran parte non si accordano con gli ideali artistici europei.[28]

Di fronte alla difficoltà della critica ad avvicinarsi a culture percepite come distanti, la presenza di artisti contemporanei che riattualizzano il loro bacino culturale facilita l'accesso ai temi senza cadere in stereotipi, banalizzazioni o appropriazioni. Questi artisti operano come mediatori essenziali, collocandosi tra culture che altrimenti apparirebbero inconciliabili. Un fenomeno analogo si osserva anche per l'area giapponese. Ancora nel 1972, pochi anni prima dell'evento in Quadriennale, la mostra *Arte Contemporanea del Giappone*[29] tenutasi a Milano per la sesta edizione del Japan Art Festival — che per la prima volta si svolgeva in Italia — Heigo Fujii, presidente dell'associazione organizzatrice, sottolineava come ancora negli anni Settanta in Occidente il suo Paese fosse automaticamente collegato solo a elementi della tradizione o a stereotipi:



1.
Sami Burhan, *Senza titolo*, anni Settanta.

il monte Fuji, *geishe*, *sakura* e samurai. Gli artisti contemporanei giapponesi intervenivano allora per aggiornare gli immaginari visivi ed esibire la nuova sensibilità estetica del Paese, contribuendo significativamente all'abolizione delle narrazioni che appiattivano l'identità culturale locale. Nell'esposizione, una sezione era dedicata proprio agli artisti giapponesi attivi a Milano principalmente grazie alla Galleria Naviglio (Yoko Horikoshi, Kengiro Azuma, Sho Chiba, Katsumi Nakai), come veri e propri mediatori in grado di fare da ponte tra due culture distanti. Lo scultore giapponese Kengiro Azuma nel '77 consegnava alla Quadriennale un testo che riprendeva proprio l'importanza di questa internazionalità: «Sono dovuto venire in Europa per scoprire me stesso — in quanto giapponese seguace della filosofia Zen — attraverso la scultura». Emerge qui un concetto nodale approfondito in queste giornate di studio: *espatriare per conoscersi*.

IL RAPPORTO CON ARTISTI E GALLERIE ITALIANE: SPUNTI A PARTIRE DALLA QUADRIENNALE

L'archivio della Quadriennale consente di mettere a fuoco la "*otra dirección*", oltre ai rapporti degli artisti e critici italiani con i partecipanti alla mostra del 1977, proponendo nuove piste di indagine o affiancando studi già in essere, e di cui in questa sede non si vogliono che suggerire alcuni spunti rilevati, meritevoli di ulteriori approfondimenti. Per esempio, la ricerca di Giulia Morale sui rapporti di Carla Accardi con il Marocco,[30] in riferimento al circuito della galleria di Topazia Alliata e alla mostra personale tenutasi a Rabat nel 1972, trova ulteriore conferma nei rapporti personali che la pittrice coltivava anche negli anni successivi. Dalle carte logistiche per la X Quadriennale, figura infatti che l'artista Abdellah Hariri riceveva tutte le comunicazioni e i materiali per la mostra del '77 proprio nello studio di Accardi, lasciando intendere un qualche legame di fiducia tra loro non ancora adeguatamente sondato.[31]

Oltre alla nota attività degli istituti di cultura stranieri a Roma, la corrispondenza e i ringraziamenti per la realizzazione della mostra a Palazzo delle Esposizioni identificano gli spazi privati dell'arte maggiormente interessati ad accogliere sistematicamente artisti stranieri. Si ricostruisce così un panorama nazionale sfaccettato di realtà aperte alle culture contemporanee "straniere", in cui si intravedeva anche un potenziale sviluppo di mercato. Il caso che appare più significativo e poco sondato dalla ricerca,[32] è senz'altro quello della Galleria Due Mondi, aperta a Roma in Via Laurina, a opera del fotografo Davide Racanelli e dal pittore argentino naturalizzato italiano Silvio Benedetto, anch'egli direttamente partecipante all'esposizione Quadriennale. Tra gli anni Sessanta e Settanta, la Due Mondi ha ospitato varie mostre di arte nazionale, su tutte sicuramente *Prospettive*, la rassegna in più appuntamenti dedicata a gio-

vani artisti italiani, curata in primis da Enrico Crispolti e Giorgio di Genova, insieme a numerosi altri critici, in una sorta di ideale prosecuzione e aggiornamento, oltre che contestazione, delle attività della Quadriennale. Ricorrenti sono anche le presentazioni di artisti sudamericani, probabilmente dovuti ai contatti di prima mano di Benedetto con il proprio Paese d'origine. È il caso della mostra di sculture dell'argentino Naum Knop,[33] l'esposizione di fotografie dell'America Latina del fotografo messicano Enrique Bostelmann,[34] la monografica dedicata a Josè Clemente Orozco[35] e *Mostra grafica cilena* del 1967,[36] in collaborazione con l'Ambasciata del Cile, in una triangolazione di spazi espositivi romani anche con la Galleria l'Attico, probabilmente per la presenza di opere di Matta. L'esposizione anticipa la più consistente e ampia selezione dell'IILA sulla grafica d'arte latino-americana *tout court*, caratterizzandosi come processo preparatorio dei più grandi eventi istituzionali. La Due Mondi è stata attiva collaboratrice della Quadriennale per l'area latinoamericana, come si evince dalla larga presenza di materiale documentario custodito in archivio. Se ne apprezza in particolar modo la quantità di cataloghi di mostre tenutesi nello spazio di Via Laurina, in cui si può osservare che, oltre le esposizioni, erano costantemente presentate insieme opere di artisti italiani e sudamericani, come Silvio Benedetto stesso, Renzo Vespignani, Claudio Cintoli e Cesare Siviglia, a indicare un'intersezione di spunti e idee, tra, appunto, due mondi. Ne emerge un orizzonte articolato, che offre un'immagine tutt'altro che monocorde dei rapporti artistici fra le nazioni, ancora tutta da esplorare, ideale incarnazione delle parole di Bucarelli per l'occasione del '77, utili da rileggere anche nel presente:

> La Quadriennale ha voluto offrire uno spazio agli artisti stranieri che hanno scelto l'Italia come luogo propizio alla loro opera creativa, ed ha inteso dimostrare che la ricerca artistica, oggi, non è in nessun modo classificabile per aree nazionali e che nel campo dell'arte, più che in qualsiasi altro, l'internazionalità della cultura è una realtà in atto.[37]

Nonostante le criticità rilevate nella mostra della Quadriennale, dunque, possiamo osservare un crescente interesse per le culture contemporanee "altre" da parte dell'istituzione, scrivendo una pagina cosmopolita della storia dell'arte italiana alle soglie della globalizzazione.

NOTE

1. Mario Sartor, "Un percorso tormentato: l'arte latinoamericana in Italia, tra "fortuna" e clamorosi silenzi", in Cristóbal F. Barría Bignotti (a cura di), *La otra dirección: percezione dell'arte latinoamericana in Italia*, IILA — Organizzazione Internazionale Italo-Latino Americana, Roma, 2019, pp. 19-29.
2. Roberto Pinto, *Nuove geografie artistiche: le mostre al tempo della globalizzazione*, Postmedia, Milano, 2012, p. 9.
3. Per condurre il presente caso studio, un doveroso ringraziamento va ad Assunta Porciani dell'Archivio Storico della Quadriennale, insieme a tutto lo staff dell'archivio, per la grande disponibilità nel permettermi di approfondire il tema, con preziose indicazioni per proseguire l'indagine.
4. *Aspetti dell'arte figurativa contemporanea: nuove ricer-*

che d'immagine (catalogo della mostra, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 16 novembre-31 dicembre 1972), De Luca, Roma, 1972.

5. *Situazione dell'arte non figurativa* (catalogo della mostra, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 8 febbraio-25 marzo 1973), De Luca, Roma, 1973.
6. *La ricerca estetica dal 1960 al 1970* (catalogo della mostra, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 22 maggio-30 giugno 1973), De Luca, Roma, 1973.
7. *La nuova generazione* (catalogo della mostra, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 25 marzo-aprile 1975), De Luca, Roma, 1975.
8. *Artisti stranieri operanti in Italia* (catalogo della mostra, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 9 giugno-10 luglio 1977), De Luca, Roma, 1977.
9. Cfr. Claudia Salaris, *La quadriennale: storia della rassegna d'arte italiana dagli anni Trenta a oggi*, Marsilio, Venezia, 2004.
10. *Rassegna nazionale di arti figurative* (catalogo della mostra, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 31 marzo-maggio 1948), Istituto Grafi o Tiberino, Roma, 1948.
11. Palma Bucarelli, "Internazionalità della cultura", in *Artisti stranieri operanti in Italia* (catalogo della mostra, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 9 giugno-10 luglio 1977), De Luca, Roma, 1977, p. 9.
12. In ordine alfabetico: Robert Carroll, George D'Almeida-Santos, John E. Dowell, Jack Frankfurter, Edward Giobbi, Nancy Graves, Steven Greene, Dimitri Hadzi, Joseph Kosuth (che non ha risposto all'invito), Daniel Lang, James Chang Leong, Randall Morgan, Stephanie Oursler, Beverly Pepper, Charles Perry, Tatiana Pomus, Suzanne Santoro, Jonathan Shahn, Saul Steinberg, Cy Twombly (che ha però declinato l'invito), Jack Zajac.
13. Veronica van Eyck, Hans-Joachim Frielinghaus Gerhard Hoehme, Dieter Kopp, Gernot Rumpf, Horst Sobotta, Carl Timner, E. C. Willikens, Georg Züter.
14. Yoran Cazac, Brigitte Courme, Alain Degange, Raimond Hains, Balthus Klossowski de Rola, Pavel Andreévitch Mansuroff, ean Pierre Velly.
15. Esposizione Nazionale d'Arte, *Stranieri ovunque: Biennale arte 2024*, Marsilio, Venezia, 2024, p. 580.
16. Soprattutto Lietta Tornabuoni, *Corriere della Sera*, 18 giugno 1977.
17. Cfr. Simone Zacchini, "Il Padiglione dell'Istituto Italo-Latino Americano alla Biennale di Venezia: storia di un progetto d'identità culturale", in Cristóbal F. Barría Bignotti (a cura di), *La otra dirección: percezione dell'arte latinoamericana in Italia*, IILA – Organizzazione Internazionale Italo-Latino Americana, Roma, 2019, pp. 85-99.
18. Rosario Assunto, "Stranieri in Roma, autori di Roma", in *Artisti stranieri operanti in Italia* (catalogo della mostra, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 9 giugno-10 luglio 1977), De Luca, Roma, 1977, pp. 11-26.
19. Anton Henze, "Centocinquant'anni dopo i nazareni", *Idem*, pp. 26-35.
20. Sandra Gianattasio, "In Italia da tutti i paesi", *Avanti*, 24 giugno 1977.
21. Duilio Morosini, "La Quadriennale degli Stranieri", *Paese Sera*, 12 giugno 1977.
22. Sandra Orienti, "Stranieri amici nostri", *Il Popolo*, 14 giugno 1977.
23. Virgilio Guzzi, "Gli artisti stranieri che hanno scelto l'Italia", *Il Tempo*, 24 giugno 1977.
24. Testo dattiloscritto di Giovanni Carandente per Abdellah Hariri dalla presentazione alla mostra presso la Galleria L'Atelier (Rabat, 1975). Questo e gli altri testi che seguono sono custoditi in formula dattiloscritta presso l'Archivio Storico della Quadriennale, Corrispondenza Artisti Stranieri in Italia — ASQII. 26/2 b. 52 u. 2.
25. Jayme Mauricio, *Bambu e Totem, stecche-nastri di Jone Saldanha*, testo dattiloscritto.
26. Fortunato Bellonzi, "Sho Chiba tra Oriente e Occidente", in *Sho Chiba* (catalogo della mostra, Milano, Galleria d'Arte Ciarola, 8-24 ottobre 1973 e Siena, Loggia della Fonte Gaia, 15-30 settembre 1973), Istituto Grafi o Tiberino, Roma, 1948.
27. Corrado Maltese in *Siviglia* (catalogo della mostra, Lucera, Museo Civico G. Fiorelli, 23 gennaio-6 febbraio 1982), pp. 9-10.
28. Ernesto Fedi, in *Idem*, pp. 15-18.
29. *Arte Contemporanea Del Giappone* (catalogo della mostra, Palazzo della società per le belle arti ed esposizione permanente di Milano, Milano, 1-31 marzo 1972), 1972.
30. Giulia Morale, "From Rome to Rabat: Carla Accardi's Encounters with Moroccan Modernism", *Art history journal of the Association for Art History*, 47, 3, 2024, pp. 436-461.
31. L'informazione è reperita in "Personalità a cui spedire l'invito per l'inaugurazione della mostra ", Archivio Storico Quadriennale, 26/2 B. 52. U. 4.
32. I primi studi che si possono apprezzare in tal senso sono stati ascoltati da chi scrive negli interventi di Francesca D'Andrea ("Contemporary Cuban Painting: Rome Welcomes the Revolution") e Laura Moure Cecchini ("Buenos Aires-Venecia: Antonio Berni in the 1960s and the Antinomies of Realism") in occasione del workshop *Decentering Transnationality. The Impact of Latin American Artists in Post-War Europe*, Biblioteca Hertziana, Roma, 3-4 marzo 2025), con atti di prossima pubblicazione.
33. *Naum Knop* (catalogo della mostra, Galleria Due Mondi, Roma, 1966), Roma, 1966.
34. *Immagini dell'America Latina del fotografo messicano Enrique Bostelmann* (catalogo della mostra, Galleria Due Mondi, Roma, 1969), Roma, 1969.
35. *Josè Clemente Orozco* (catalogo della mostra, Galleria Due Mondi, Roma, 24 ottobre 1968), Roma, 1968.
36. *Mostra grafica cilena* (catalogo della mostra, Roma, 1967), Roma, 1967.
37. Palma Bucarelli, "Internazionalità della cultura", in *Artisti stranieri operanti in Italia* (catalogo della mostra, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 9 giugno-10 luglio 1977), De Luca, Roma, 1977, p. 9.

Stefania Miscetti e l'attività etnografica dello Studio E – Galleria di Informazione e Ricerca*

FABIOLA TAMBONE

Nel 1982, in una Roma che con il nuovo decennio si fa palcoscenico di molteplici movimenti nati dalla voglia di reagire alla crisi delle neoavanguardie e alla fine del concettuale,[1] due abili architetti intercettano con agilità il cambiamento del clima culturale. Stefania Miscetti e Luigi Scialanga aprono lo Studio E — Galleria di Informazione e Ricerca.[2]

La sede di questo piccolo spazio espositivo-propositivo, di circa 30 m², si trovava nel cuore di Roma, in via dei Coronari 52:

> lo Studio E si presenta subito con una immagine ben caratterizzata, offrendo un'idea di elegante stile espositivo, di "look" ben progettato. È uno spazio di modeste dimensioni. Una cornice minima ma dall'aspetto prezioso, quasi volesse mimetizzarsi con l'aria rassicurante delle botteghe d'antiquariato, presenti numerose nei dintorni.[3]

Nonostante una città come Roma fosse già ricca di spazi espositivi dedicati alla rappresentazione delle singole manifestazioni artistiche, agli occhi dei due fondatori si riscontrava la necessità di uno spazio maggiormente informativo, più reattivo ai cambiamenti espressivi, fossero essi di ambito sociale, di costume, moda o, appunto, artistici.[4] La galleria viene dunque aperta con l'intento di presentare un ampio ventaglio di tendenze, passando da opere di artisti già affermati, come ad esempio Tano Festa, Maria Lai e Mario Schifano, a nuove proposte. I galleristi stessi, in occasione di una mostra del 1985, dal titolo *Le rane di Galvani* (Studio E, Roma, 28 settembre-19 ottobre 1985), affermano di non voler applicare alcun tipo di strategia nella selezione degli artisti, ma che si basava tutto su «una gettata di dadi sul tappeto: generazioni diverse, linguaggi disparati, media non omogenei».[5]

Nonostante questa volontà di fondo di abbandonarsi al caso, le decisioni di Miscetti e Scialanga appaiono ben oculate e perfettamente in linea con le tendenze artistiche del momento: ad esempio, lavorano con vari artisti attivi a New York coinvolti nel boom culturale dell'East Village, tra cui Vincent Gallo,[6] Michele Oka Doner[7] e Lucio Pozzi.[8] Questa influenza americana viene nutrita anche dalla frequentazione della galleria Wessel + O'Connor, attiva in una sede romana tra il 1985 e il 1986.[9]

La loro attività non si limitava però solo al campo più strettamente artistico. Nello statuto dello Studio, Miscetti e Scialanga dichiarano di voler approfondire anche la ricerca e diffusione di informazioni di carattere etnografico:

> nell'etnografia individuiamo [...] molteplici elementi di sollecitazione culturale. L'impiego di varie tecniche e materiali ribalta costantemente l'abitudine percettiva e rinnova la nostra possibilità di comprensione e di avvicinamento.[10]

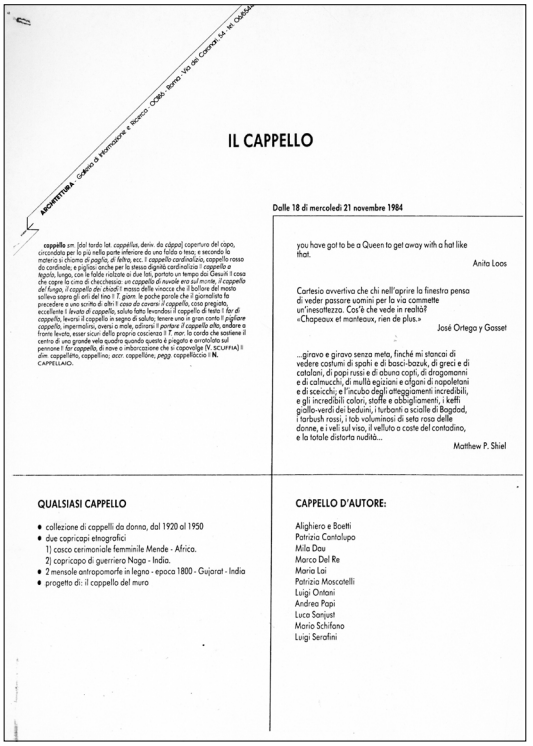
Dunque, con la collaborazione e il supporto di collezionisti e gallerie che si occupavano in maniera specialistica di arte extra-occidentale, negli spazi di via dei Coronari vengono presentati anche quelli che sono da loro definiti in più di un'occasione "oggetti etnografici". Queste proposte, che risultano anomale per l'attività di una galleria d'arte contemporanea, si allineano perfettamente con quanto prendeva luogo nel resto della via dove aveva luogo la sede di Studio E: conosciuta come la via degli antiquari, accoglieva senza fare troppo rumore opere extra-europee tradizionali, viste alla stregua di antichità greco-romane, appannaggio — appunto — di gallerie antiquarie.[11]

Il presente studio mira ad approfondire proprio questo capitolo dell'attività di Miscetti e Scialanga, grazie all'analisi di due piccole mostre dove tendenze contemporanee si intersecano con l'interesse per il mercato etnografico: *Il cappello* (21 novembre - 25 dicembre 1984) e *La decorazione del corpo* (4 dicembre 1985 - 7 gennaio 1986). La lettura di questi due eventi permette di individuare una chiave interpretativa delle tendenze che hanno caratterizzato il mercato dell'arte negli anni Ottanta, evidenziando l'affermarsi di un gusto nuovo, più diffuso e popolare, orientato verso l'arte etnografica.

IL CAPPELLO

> ...giravo e giravo senza meta, finché mi stancai di vedere costumi di spahi e di basci-bazuk, di greci e di catalani, di popi russi e di abuna copti, di dragomanni e calmucchi, di mullà egiziani e afgani di napoletani e di sceicchi; e l'incubo degli atteggiamenti incredibili e di incredibili colori, stoffe e abbigliamenti, i keffi giallo-verdi dei beduini, i turbanti a scialle di Bagdad, i tarbush rossi, i tob voluminosi di seta rosa delle donne, e i veli sul viso, il velluto a coste del contadino, e la totale distorta nudità...[12]

Questa la citazione, tratta da *La nube purpurea* di Matthew Phipps Shiel, selezionata per introdurre la prima esposizione in questione, intitolata *Il cappello*, che si svolge dal 21 novembre 1984 al Natale dello stesso anno.[13] Oltre a Shiel, il tema viene legato ad altre citazioni letterarie della scrittrice e sceneggiatrice Anita Loos e del filosofo José Ortega y Gasset, insieme ad una definizione del termine "cappello" [fig. 1, fig. 2].



IL CAPPELLO

Dalle 18 di mercoledì 21 novembre 1984

you have got to be a Queen to get away with a hat like that.

Anita Loos

Cartesio avvertiva che chi nell'aprire la finestra pensa di veder passare uomini per la via commette un'inesattezza. Cos'è che vede in realtà?
«Chapeaux et manteaux, rien de plus.»

José Ortega y Gasset

...girovo e girovo senza meta, finché mi stancai di vedere costumi di spahi e di basci-bazuk, di greci e di catalani, di papi russi e di abuna copti, di dragomanni e di calmucchi, di multi egiziani e afgani di napoletani e di scecchi: e l'incubo degli atteggiamenti incredibili, e gli incredibili colori, stoffe e abbigliamenti, i keffi giallo-verdi dei beduini, i turbanti a scialle di Bagdad, i tarbush rossi, i tob voluminosi di seta rosa delle donne, e i veli sul viso, il velluto a coste del contadino, e la totale distorta nudità...

Matthew P. Shiel

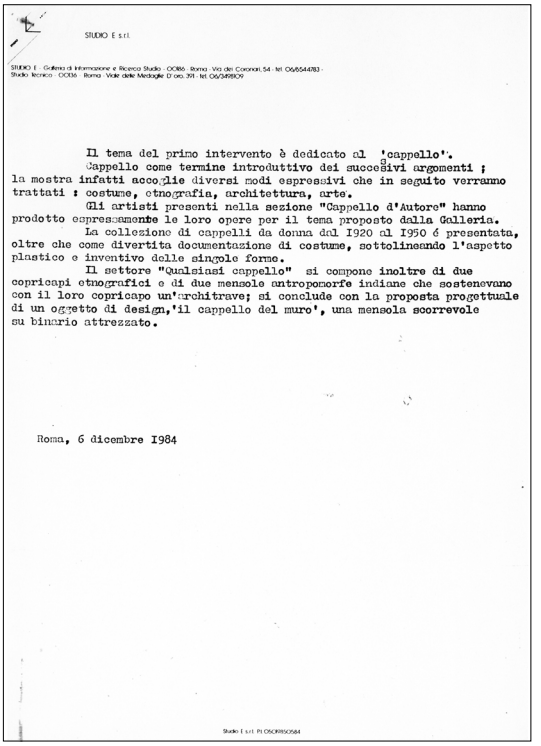
QUALSIASI CAPPELLO

- collezione di cappelli da donna, dal 1920 al 1950
- due copricapi etnografici
  1) casco cerimoniale femminile Mende - Africa.
  2) copricapo di guerriero Naga - India.
- 2 mensole antropomorfe in legno - epoca 1800 - Gujarat - India
- progetto di: il cappello del muro

CAPPELLO D'AUTORE:

Alighiero e Boetti
Patrizia Cantalupo
Mila Dau
Marco Del Re
Maria Lai
Patrizia Moscatelli
Luigi Ontani
Andrea Papi
Luca Sanjust
Mario Schifano
Luigi Serafini

1.
Invito alla mostra *Il cappello*, 1984. Courtesy Archivio Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma.



STUDIO E s.r.l.

Il tema del primo intervento è dedicato al 'cappello'.
Cappello come termine introduttivo dei successivi argomenti ; la mostra infatti accoglie diversi modi espressivi che in seguito verranno trattati : costume, etnografia, architettura, arte.
Gli artisti presenti nella sezione "Cappello d'Autore" hanno prodotto espressamente le loro opere per il tema proposto dalla Galleria.
La collezione di cappelli da donna dal 1920 al 1950 è presentata, oltre che come divertita documentazione di costume, sottolineando l'aspetto plastico e inventivo delle singole forme.
Il settore "Qualsiasi cappello" si compone inoltre di due copricapi etnografici e di due mensole antropomorfe indiane che sostenevano con il loro copricapo un'architrave; si conclude con la proposta progettuale di un oggetto di design,'il cappello del muro', una mensola scorrevole su binario attrezzato.

Roma, 6 dicembre 1984

2.
Comunicato stampa della mostra *Il cappello*, 1984. Courtesy Archivio Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma.

Il testo succitato risulta essere particolarmente calzante ai fini della presentazione della mostra: i copricapi citati da Shiel, pur provenendo da varie zone del mondo, mettono tutti i soggetti coinvolti sullo stesso piano, come verrà poi effettivamente fatto all'interno della mostra.

Questa viene strutturata in due sezioni ben definite: la prima, chiamata *Cappello d'autore*, e una seconda dal titolo *Qualsiasi cappello*.

La prima sezione raccoglie lavori realizzati appositamente per l'occasione, su suggestione dei due galleristi, e si compone di opere tramite le quali undici artisti ragionano sul tema del cappello: Alighiero e Boetti, Patrizia Cantalupo, Mila Dau, Marco Del Re, Maria Lai, Patrizia Moscatelli, Luigi Ontani, Andrea Papi, Luca Sanjust, Mario Schifano e Luigi Serafini.[14]

Le reinterpretazioni del tema sono molteplici, i risultati sono visibilmente differenti tra di loro. Ad esempio, l'artista romano Luigi Serafini propone un lavoro dal titolo *CCCP (Cappello, Cappello, Cappello, Prego). Appello al Cappello con "arazzo a razzo"*.[15] Il soggetto dell'opera tessile è un cilindro, circondato da ovali rossi, su due dei quali Serafini inserisce la falce e il martello. L'opera è accompagnata da un breve componimento poetico scritto dall'artista, che recita quanto segue:

> Le idee evaporano verso l'alto senza / il Cappello che le trattiene le buone / maniere sono orfane senza il / Cappello che le accompagna / il mondo moderno non è stato / inventato da teste senza il Cappello / in Occidente si perde la testa senza il / Cappello che la rende inconfondibile / a Est ci sono ancora i Cappelli / nella Piazza Rossa ancora sfilano i / Cappelli / quando soffierà il vento dell'Est per / primi arriveranno i Cappelli / W i Cappelli Estivi![16]

Si inneggia speranzosi all'arrivo di un vento da Est, con evidenti riferimenti politici mediati dalla cultura pop: nel 1984 viene pubblicato il primo singolo del gruppo emiliano CCCP, *Ortodossia*.[17]

Di Schifano, invece, si selezionano due carte in cui ci si confronta con una lettura più popolare del tema in questione: la prima ha come soggetto un semplice cappello da muratore, realizzato con un foglio di giornale, a metà tra origami e strumento di lavoro; la seconda, invece, è un collage che conta diciotto fotografie, il cui soggetto è una modella che indossa vari cappelli, tra cui proprio quello realizzato in carta.[18]

Accanto a questa selezione di opere d'arte contemporanea si sviluppa la sezione *Qualsiasi cappello*, divisa a sua volta in quattro parti: una collezione di cappelli da donna, che conta «ventitré baschi e cappelli di seta e ciniglia, [...] del tutto simili a quelli portati da Greta Garbo e Marlene Dietrich»,[19] datati dal 1920 al 1950; due copricapi etnografici; due mensole antropomorfe in legno del 1800 provenienti dalla regione indiana del Gujarat; un progetto di design, dal titolo *Il cappello del muro*.[20]

Mentre di questi ultimi due oggetti citati non è stata individuata della documentazione, dei copricapi etnografici si sono riuscite a trovare delle specifiche relative alla storia di esemplari simili. Si trattava di un casco cerimoniale femminile Mende, proveniente dalla Sierra Leone, e di un copricapo di guerriero Naga, proveniente da Nagaland, uno Stato dell'India localizzato nella zona nord-orientale del Paese.

Presentati principalmente come oggetti decorativi, di nessuna delle due opere vengono forniti dati cronologici o interpretazioni specifiche. La loro valorizzazione si concentra quindi su aspetti immediatamente percepibili, come la forma o la funzione estetica, — che rientrano all'interno della categoria dei valori prossimi — piuttosto che sui significati originari attribuiti dall'artista o dal contesto socioculturale in cui furono create (valori remoti).[21]

Nonostante l'assenza di tali informazioni nella comunicazione della mostra, la circolazione anche all'interno di esposizioni di grande rilevanza a livello internazionale di manufatti simili, provenienti dalle stesse aree geo-

grafiche, ci danno modo di fornire una lettura dei valori remoti degli stessi.

Del primo copricapo citato viene presentato un simile esemplare all'interno della mostra *African Aesthetics: the Carlo Monzino Collection* (Center for African Art, New York) del 1986.[22] Indossato dai membri femminili dell'associazione Sande, parte della tribù Mende, consisteva in un elmo-maschera che incarnava gli spiriti acquatici Sowie, Sowo e Nowo, responsabili della prosperità del gruppo.[23] Utilizzato per esprimere la bellezza delle donne, così come il loro potere, sia spirituale che politico, il manufatto veniva scolpito da uomini che si isolavano dal villaggio, per compiere questo lavoro considerato "pericoloso", a causa del legame con gli spiriti. L'oggetto in questione non è datato, ma risale con ogni probabilità ad un periodo successivo al XVI secolo, momento in cui la tribù si installa in Sierra Leone.[24]

Del secondo invece abbiamo testimonianza anche nella mostra *INDIA!*, svolta presso il Metropolitan Museum of Art del 1985. Tale copricapo nasce per adornare il capo dei membri della tribù Naga, utilizzato nello specifico per sottolineare il coraggio e la valenza dei guerrieri. Tradizionalmente venivano decorati con piume e capelli umani: le piume, nello specifico, venivano aggiunte nel momento in cui i guerrieri "conquistavano" una testa umana, quindi, per ogni persona uccisa in combattimento.[25]

Nonostante nel comunicato stampa non si facesse alcun riferimento alla collezione di provenienza di questi oggetti, la gallerista Stefania Miscetti ricorda con certezza che questi copricapi le fossero stati prestati da Guglielmo Lisanti e Alessandro Fantò, collezionisti e proprietari della galleria Akka, galleria romana specializzata in arte tradizionale africana e arti tessili di popolazioni nomadi asiatiche.[26]

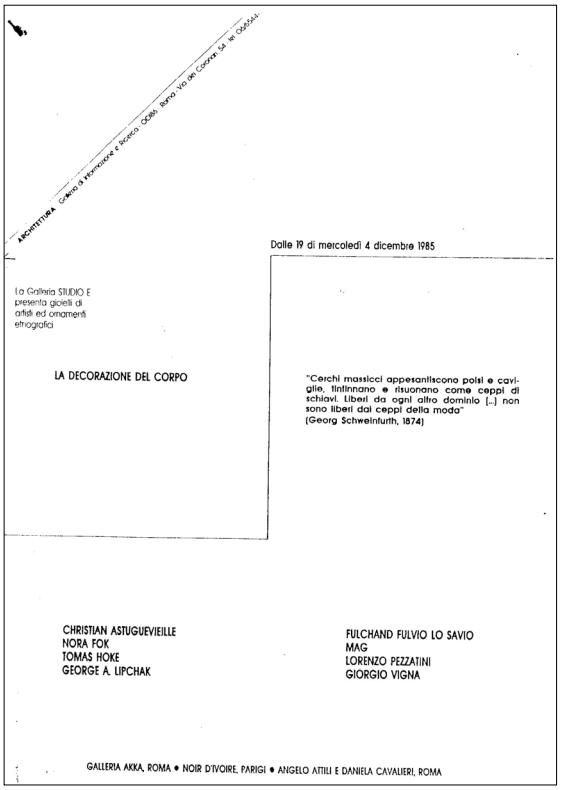
L'attività di Studio E era dunque sostenuta da due tra i principali mercanti di arte extraeuropea attivi a Roma in quegli anni. Per delineare il profilo degli altri attori centrali in questa scena, è utile soffermarsi sull'esperienza — seppur di breve durata — della galleria African Retail Traders (1977-1979), che costituì un importante punto di incontro e collaborazione tra alcune figure chiave del settore.[27] Tra queste vi erano Chantal Dandrieu, gallerista e studiosa d'arte africana attiva tra Roma e Parigi, che nel 1980, insieme a Fabrizio Giovagnoni, fonda la galleria Dandrieu African Art, contribuendo alla diffusione e valorizzazione delle arti antiche africane in Italia; Enrico Castelli, antropologo visivo e museale, specializzato in arte africana, con particolare attenzione alla scultura tradizionale dell'Africa orientale; e, infine, i già menzionati Guglielmo Lisanti e Alessandro Fantò.

Gli interrogativi emersi nel corso dell'analisi della mostra sono stati molteplici. In primo luogo, ci si è domandati se gli artisti coinvolti potessero aver tratto ispirazione da questi oggetti etnografici, o se ne fossero quantomeno a conoscenza. Tuttavia, la documentazione disponibile, estremamente limitata, non consente di formulare risposte certe; e, sulla base delle opere presentate, non sembrano emergere evidenti elementi di connessione. Un ulteriore quesito, affrontato anche attraverso il confronto con Stefania Miscetti, riguarda la possibilità che la selezione degli artisti fosse

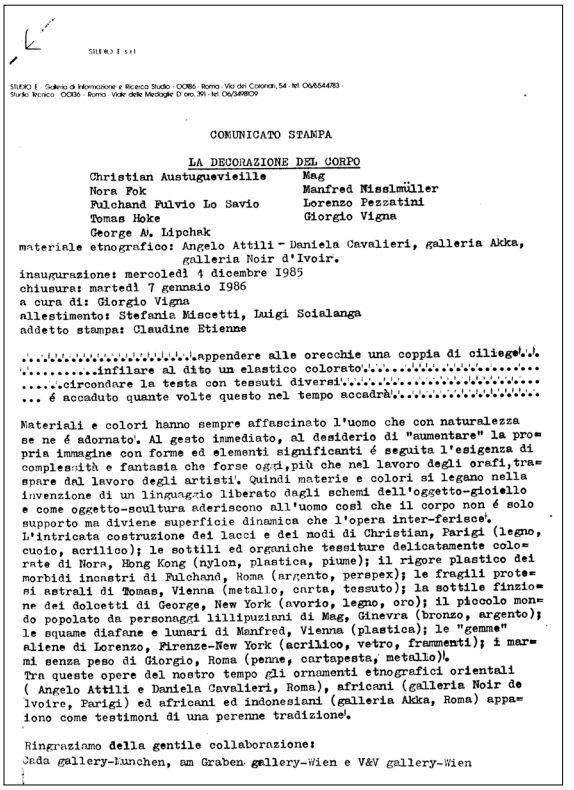
motivata da un loro pregresso interesse per contesti culturali extra-occidentali.[28] Anche in questo caso, tuttavia, le fonti analizzate e le informazioni raccolte dalla gallerista stessa non sembrano confermare tale ipotesi.

LA DECORAZIONE DEL CORPO

La seconda mostra in cui si riscontra un'analoga combinazione di tendenze si tiene quasi un anno più tardi. In questo caso, il percorso si sviluppa attorno al tema del gioiello, o, più precisamente, della decorazione del corpo, come indicato dal titolo stesso. Curata dallo scultore e designer di gioielli Giorgio Vigna — figura di rilievo all'interno della programmazione espositiva della galleria — la mostra prevedeva, come la precedente, una sezione dedicata a gioielli d'artista affiancata da una selezione di materiale di carattere etnografico [fig. 3, fig. 4].



3.
Invito alla mostra *La decorazione del corpo*, 1985. Courtesy Archivio Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma.



STUDIO E - Galleria di Informazione e Ricerca Studio - 00186 - Roma - Via dei Coronari, 54 - tel. 06/6544783
Studio Tecnico - 00136 - Roma - Viale delle Medaglie D'oro, 391 - tel. 06/3498109

COMUNICATO STAMPA

LA DECORAZIONE DEL CORPO

Christian Austugueviellle	Mag
Nora Fok	Manfred Misslmüller
Fulchand Fulvio Lo Savio	Lorenzo Pezzatini
Tomas Hoke	Giorgio Vigna
George A. Lipchak	

materiale etnografico: Angelo Attili - Daniela Cavalieri, galleria Akka, galleria Noir d'Ivoir.
inaugurazione: mercoledì 4 dicembre 1985
chiusura: martedì 7 gennaio 1986
a cura di: Giorgio Vigna
allestimento: Stefania Miscetti, Luigi Scialanga
addetto stampa: Claudine Etienne

.....appendere alle orecchie una coppia di ciliege'.'.
'.....infilare al dito un elastico colorato'.....
.....circondare la testa con tessuti diversi'.....
... é accaduto quante volte questo nel tempo accadrà'.....

Materiali e colori hanno sempre affascinato l'uomo che con naturalezza se ne é adornato'. Al gesto immediato, al desiderio di "aumentare" la propria immagine con forme ed elementi significanti é seguita l'esigenza di complessità e fantasia che forse oggi,più che nel lavoro degli orafi,traspare dal lavoro degli artisti'. Quindi materie e colori si legano nella invenzione di un linguaggio liberato dagli schemi dell'oggetto-gioiello e come oggetto-scultura aderiscono all'uomo così che il corpo non é solo supporto ma diviene superficie dinamica che l'opera inter-ferisce'.
L'intricata costruzione dei lacci e dei nodi di Christian, Parigi (legno, cuoio, acrilico); le sottili ed organiche tessiture delicatamente colorate di Nora, Hong Kong (nylon, plastica, piume); il rigore plastico dei morbidi incastri di Fulchand, Roma (argento, perspex); le fragili protesi astrali di Tomas, Vienna (metallo, carta, tessuto); la sottile finzione dei dolcetti di George, New York (avorio, legno, oro); il piccolo mondo popolato da personaggi lillipuziani di Mag, Ginevra (bronzo, argento); le squame diafane e lunari di Manfred, Vienna (plastica); le "gemme" aliene di Lorenzo, Firenze-New York (acrilico, vetro, frammenti); i marmi senza peso di Giorgio, Roma (penne, cartapesta, metallo)'.
Tra queste opere del nostro tempo gli ornamenti etnografici orientali (Angelo Attili e Daniela Cavalieri, Roma), africani (galleria Noir de Ivoire, Parigi) ed africani ed indonesiani (galleria Akka, Roma) appaiono come testimoni di una perenne tradizione'.

Ringraziamo della gentile collaborazione:
Cada gallery-Munchen, am Graben gallery-Wien e V&V gallery-Wien

4.
Comunicato stampa della mostra *La decorazione del corpo*, 1985. Courtesy Archivio Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma.

Mantenendo un'impostazione analoga anche per quanto riguarda la struttura dell'invito, la tematica presa in esame viene introdotta da una citazione letteraria, in questo caso del botanico ed etnologo Georg Schweinfurth,[29] a cui si aggiunge un componimento del curatore:

Ma prima di farsi scrittura / oggetto si fa la parola. / Parola che arrotola il collo, / il braccio accompagna e traveste. / Parola che sgocciola e cola, / l'orecchio fiorisce e disloca, / tribù differenzia, conosce. / Gioiello: un gioco del corpo, / riflesso di nomade festa.

Gli artisti coinvolti nel progetto sono, in questa occasione, prevalentemente internazionali: Christian Astuguevieille, Nora Fok, Tomas Hoke, George H. Lipchak, Fulchand Fulvio Lo Savio, MAG, Lorenzo Pezzatini e Giorgio Vigna.[30] Quest'ultimo interroga gli altri attori della mostra, ponendogli un quesito: che cos'è il gioiello? Oreficeria, arte o design?

Anche in questo caso, le risposte risultano essere estremamente eterogenee. Nora Fok, designer originaria di Hong Kong trasferitasi nel Regno Unito negli anni Ottanta, propone dei bracciali intessuti con filo di nylon, descritti dalla critica d'arte Ida Panicelli come dei «bracciali "pelosi" dal sapore tribale».[31] Lo stesso curatore della mostra presenta alcune sue creazioni: delle piume marmorizzate che diventano pendenti e spille, che riflettono sul binomio leggero e pesante, natura e artificio.

Per quanto concerne la sezione etnografica della mostra, la documentazione risulta ancora più limitata rispetto alla mostra precedentemente descritta. Il comunicato stampa fa riferimento, in termini molto generici, a ornamenti etnografici di provenienza orientale, africana e indonesiana, presentati come testimoni di una perenne tradizione.[32] Quattro brevi versi sottolineano il carattere di continuità: «appendere alle orecchie una coppia di ciliegie / infilare al dito un elastico colorato / circondare la testa con tessuti diversi / è accaduto quante volte questo nel tempo accadrà».[33]

Mentre le indicazioni sulla tipologia di gioielli presentati e sull'area di provenienza specifica degli stessi sono assenti, in questo caso si conoscono i nomi dei prestatori: i collezionisti Angelo Attili e Daniela Cavalieri, che prestano gli "ornamenti orientali"; la Galerie Noir d'Ivoire, fondata negli anni Ottanta a Parigi da Yasmina Chenoufi, che invia a Roma degli ornamenti africani; ed infine, la galleria Akka, che presta ornamenti africani ed indonesiani.[34]

Analogamente a quanto osservato per la mostra precedente, risulta difficile stabilire con certezza se gli artisti coinvolti fossero effettivamente a conoscenza della presenza della sezione etnografica. Il legame tra le due componenti dell'esposizione non sembra derivare da un'indagine condivisa da parte dei vari soggetti sui cosiddetti "reperti etnografici", quanto piuttosto da un accostamento operato dal curatore stesso, il quale propone una lettura paritaria degli oggetti in mostra, nel tentativo di evocare una tradizione comune, svincolata dai contesti culturali di provenienza.

Torno a citare Panicelli, che in una recensione sottolinea l'intento del collega e amico Giorgio Vigna:

> Il gioiello primitivo o tribale non è mai una decorazione fine a sé stessa, ma per lo più rimanda alla magia e al soprannaturale, esprime simboli o significati religiosi. Simbologia che ancor oggi sopravvive (e questa esposizione lo dimostra) in una tradizione di oggetti decorativi che si avvicinano alla sensibilità primitiva, eludendo la nozione di preziosità legata ai materiali usati.[35]

Le mostre qui analizzate si presentano come esperienze espositive decisamente atipiche nel panorama romano del periodo, almeno per quanto è stato possibile ricostruire sulla base della documentazione e delle testimonianze disponibili ad oggi. Ripropongono però un modello espositivo già affermato nei primi decenni del Novecento, in cui, appunto, oggetti etnografici venivano presentati accanto a opere d'arte contemporanea, suggerendo questo dialogo tra culture e forme espressive diverse. Ad esempio, evidenziamo l'attività del gallerista Paul Guillaume, amico e mercante dei pittori della Scuola di Parigi, che propone le opere di questi artisti affiancandole a manufatti africani.[36]

La gallerista Stefania Miscetti afferma però di non aver preso ispirazione da episodi passati, bensì sottolinea come ogni progetto presentato all'interno di Studio E fosse il risultato diretto delle sue esperienze quotidiane e alle sollecitazioni provenienti dal contesto culturale circostante: dai film recentemente visti agli spettacoli teatrali a cui aveva assistito, dalle gallerie d'arte frequentate — tra cui le già citate African Retail Traders, Galleria Akka, Dandrieu African Art e Wessel + O'Connor —, ai negozi dell'usato nei quali amava curiosare. In particolare, ha evidenziato come proprio in uno di questi ultimi sia emersa l'idea curatoriale alla base della mostra *Il cappello*.

Tuttavia, nonostante l'assenza di un riferimento diretto a precedenti storici, l'interesse per l'arte extra-occidentale che caratterizza le mostre in esame sembra trovare eco nell'attività di realtà affini attive in quegli stessi anni. È dunque possibile individuare come fonti di ispirazione sia la già citata Galleria Akka, sia l'attività promossa da Chantal Dandrieu attraverso la galleria Dandrieu African Art. Qui, ad esempio, venne allestita nel 1984 la mostra *Maschere e gioielli dell'Africa Occidentale*,[37] la cui impostazione potrebbe aver esercitato un'influenza sul secondo episodio espositivo preso in esame. Andando a ritroso negli anni, anche presso la African Retail Traders, nel dicembre 1979, dopo un lungo soggiorno in Africa, Dandrieu cura una mostra intitolata *Tessuti e gioielli antichi*.[38]

Per quanto concerne ulteriori stimoli culturali che possono aver contribuito, anche solo parzialmente, a orientare il gusto e le scelte espositive dei galleristi coinvolti, è plausibile ipotizzare la presenza di numerosi riferimenti. Oltre alle due mostre newyorkesi già menzionate, merita di essere ricordata l'esposizione *I Tesori della Nigeria*, allestita nel 1984 presso Palazzo Strozzi a Firenze, che rappresentò un momento significativo per la visibilità dell'arte africana in Italia.[39]

Nello stesso anno viene inoltre pubblicata l'edizione italiana del volume fotografico *Gioielli Africani* di Angela Fisher, opera che ha contribuito

a diffondere un immaginario visivo potente e strutturato attorno agli ornamenti tradizionali dell'Africa subsahariana.[40]

Non si può escludere che Stefania Miscetti fosse a conoscenza anche dell'attività del Centro Studi di Storia delle Arti Africane dell'Università Internazionale dell'Arte, fondato a Firenze nel 1979 da Carlo Ludovico Ragghianti. Tale ipotesi appare verosimile alla luce del legame con Enrico Castelli, figura già menzionata e parte del suo circolo di conoscenze, il quale partecipò al convegno *Arte in Africa. Realtà e prospettive nello studio della storia delle arti africane*, tenutosi presso il Centro dal 15 al 18 marzo 1984.[41] La presenza di Castelli a tale evento suggerisce la possibilità che Miscetti fosse quantomeno informata dell'attività del CE.ST.AR.AF., anche solo indirettamente.

L'attività dello Studio E si inserisce inoltre all'interno del panorama commerciale che si era iniziato a configurare tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta. Difatti, nel periodo in analisi si assiste ad una rapida espansione della circolazione degli oggetti d'arte extra-occidentali tra Europa e Stati Uniti, accompagnata da una crescita esponenziale e imprevedibile dei valori di mercato. L'arte etnografica, principalmente quella africana, inizia ad essere inserita anche nei suggerimenti di investimento formulati da alcune istituzioni bancarie: viene riconosciuto dunque un valore economico anche a produzioni a lungo marginalizzate.[42]

Come osserva Bassani, l'arte etnografica, «dopo secoli di disprezzo più o meno ammantato da ragioni scientifiche, ha ottenuto giustamente uno stato di parità con le opere d'arte degli altri popoli della terra di ogni epoca».[43]

Le due piccole mostre che ho analizzato nel presente studio, pur nella loro dimensione apparentemente marginale, ci offrono dunque uno spaccato significativo delle dinamiche culturali e di mercato che hanno caratterizzato l'inizio degli anni Ottanta.

Concludendo con le parole stesse di Miscetti e Scialanga:

La Galleria diviene così il luogo in cui i linguaggi sparsi nella città vengono catturati, sintetizzati in un ambiente e proposti nuovamente alla città sotto forma di linguaggio direzionato.[44]

NOTE

* Ringrazio sentitamente Clementina Conte, dell'archivio della Galleria Nazionale d'arte Moderna e Contemporanea di Roma, per il supporto dato a questa ricerca, e la Professoressa Francesca Gallo, per i suoi preziosi suggerimenti e per aver dedicato tempo allo scambio che ha contribuito in modo determinante al raggiungimento di questo risultato. Un ringraziamento speciale desidero inoltre dedicarlo alla gallerista Stefania Miscetti, per la sua disponibilità al dialogo e per avermi fornito informazioni su questo periodo della sua carriera. Sono infin riconoscente agli organizzatori del convegno ospitato dall'Università per Stranieri di Siena per avermi dato l'opportunità di approfondire il presente studio, concedendomi la possibilità di creare una rete di scambio prolifi a.

1. Guglielmo Gigliotti, “Gradi di visibilità: Roma anni Ottanta”, in Gabriele Guercio e Anna Mattirolo (a cura di), *Il confine evanescente. Arte italiana 1960-2010*, Electa, Milano, 2010, p. 23.
2. Il nome “Studio E” include una lettera scelta non casualmente: la “E” è intesa come abbreviazione di “energia”, concetto che i fondatori Stefania Miscetti e Luigi Scialanga consideravano centrale nella loro visione progettuale e curatoriale.
   Mary Jane Cryan Pancani, “Antiques Row opens its doors to browsers”, *Daily American*, 22 maggio 1982, p. 7.
3. Archivio GNAMC, Roma, Fondo Studio Stefania Miscetti, Serie 3, UA “Studio E – Galleria di Informazione e Ricerca”, fotocopia articolo Enrico Cocuccioni, “Le rane di Galvani”, *Segno*, ottobre 1985.
4. Archivio GNAMC, Roma, Fondo Studio Stefania Miscetti, Serie 3, UA “Studio E – Galleria di Informazione e Ricerca”, comunicato stampa della mostra *Il Cappello*, 6 dicembre 1984.
5. Archivio GNAMC, Roma, Fondo Studio Stefania Miscetti, Serie 3, UA “Studio E – Galleria di Informazione e Ricerca”, comunicato stampa della mostra *Le Rane di Galvani*, 1985.
6. Archivio GNAMC, Roma, Fondo Studio Stefania Miscetti, Serie 3, UA “Studio E – Galleria di Informazione e Ricerca”, comunicato stampa della mostra di Vincent Gallo, *Atto III* (Studio E, Roma, 23 maggio 1985).
7. Archivio GNAMC, Roma, Fondo Studio Stefania Miscetti, Serie 3, UA “Studio E – Galleria di Informazione e Ricerca”, comunicato stampa della mostra di Michele Oka Doner, *Semi* (Studio E, Roma, 16 maggio 1986).
8. Archivio GNAMC, Roma, Fondo Studio Stefania Miscetti, Serie 3, UA “Studio E – Galleria di Informazione e Ricerca”, comunicato stampa della mostra di Lucio Pozzi, *L’Osservatorio* (Studio E, Roma, 1° ottobre 1986).
9. “The Discovery of America”, *Wessel + O’Connor Fine Art* (ultimo accesso 04/05/2025).
10. Archivio GNAMC, Roma, Fondo Studio Stefania Miscetti, Serie 3, UA “Studio E – Galleria di Informazione e Ricerca”, documento a stampa con mission della galleria, 1984.
11. Francesco Paolo Campione, “Idoli milionari. Arte etnica e mercato”, *La Gazzetta delle Aste*, Associazione nazionale Casa d’Asta, Roma, aprile 2009, p. 5.
12. Archivio GNAMC, Roma, Fondo Studio Stefania Miscetti, Serie 3, UA “Studio E – Galleria di Informazione e Ricerca”, invito alla mostra *Il Cappello*, 1984.
13. *Ibidem*.
14. Archivio GNAMC, Roma, Fondo Studio Stefania Miscetti, Serie 3, UA “Studio E – Galleria di Informazione e Ricerca”, comunicato stampa della mostra *Il Cappello*, 6 dicembre 1984.
15. “Intorno al cappello”, *Gran Bazaar: Harper’s bazaar*, febbraio-marzo 1985, s.p.
16. *Ibidem*.
17. Michele Rossi (a cura di), *Condotti da fragili desideri. Parole e liturgie dei CCCP – Fedeli alla linea*, Baldini&Castoldi, Milano, 2024, p. 14.
18. “Intorno al cappello”, *Gran Bazaar: Harper’s bazaar*, febbraio-marzo 1985, s.p.
19. Lino Lombardi, “Con tanto di cappello”, *L’Espresso. Roma*, 16 dicembre 1984.
20. Archivio GNAMC, Roma, Fondo Studio Stefania Miscetti, Serie 3, UA “Studio E – Galleria di Informazione e Ricerca”, comunicato stampa della mostra *Il Cappello*, 6 dicembre 1984.
21. Cfr. n. 12.
22. Susan Mullin Vogel (a cura di), *African Aesthetics: the Carlo Monzino Collection,* (catalogo della mostra, New York, The Center for African Art, 7 maggio-7 settembre 1986), The Center for African Art, New York, 1986, p. 36.
23. Françoise Stoullig-Marin (a cura di), *L’arte in Africa. Le principali etnie dell’arte africana*, Garzanti, Milano, 1991, p. 528.
24. *Ibidem*.
25. Stuard Cary Welch (a cura di), *INDIA! Art and Culture 1300-1900*, (catalogo della mostra, New York, The Metropolitan Museum, 14 settembre 1985-5 gennaio 1986), The Metropolitan Museum, New York, 1985, p. 47.
26. Informazione ricavata da una conversazione con Stefania Miscetti, 13 dicembre 2024, Roma.
27. Chantal Dandrieu e Fabrizio Giovagnoni (a cura di), *Passione d’Africa. L’arte africana nelle collezioni italiane*, Officina libraria, Milan , 2009, p. 20.
28. Cfr. n. 27.
29. «Cerchi massicci appesantiscono polsi e caviglie, tintinnano e risuonano come ceppi di schiavi. Liberi da ogni altro dominio […] non sono liberi dai ceppi della moda». Archivio GNAMC, Roma, Fondo Studio Stefania Miscetti, Serie 3, UA “Studio E – Galleria di Informazione e Ricerca”, invito alla mostra *La decorazione del corpo*, 1985.
30. Archivio GNAMC, Roma, Fondo Studio Stefania Miscetti, Serie 3, UA “Studio E – Galleria di Informazione e Ricerca”, comunicato stampa della mostra *La decorazione del corpo*, 1985.
31. Ida Panicelli, “Gioie dell’arte”, *L’Espresso. Roma,* 15 dicembre 1985.
32. Cfr. n. 31.
33. *Ibidem*.
34. *Ibidem*.
35. Cfr. n. 31.
36. Ezio Bassani, “La scultura dell’Africa nera e la cultura europea”, *Africa: rivista trimestrale di studi e documentazione dell’Istituto italiano per l’Africa e l’Oriente*, anno 36, n. 2, giugno 1981, p. 175.
37. Chantal Dandrieu e Fabrizio Giovagnoni (a cura di), *Passione d’Africa. L’arte africana nelle collezioni italiane*, cit., pp. 220-222.
38. *Ivi*, p. 21.
39. *Ivi*, p. 222.
40. Angela Fisher, *Gioielli africani*, Rusconi immagini, Milano, 1984.
41. Cfr. n. 38.
42. Ezio Bassani, “La scultura dell’Africa nera e la cultura europea”, p. 181.
43. *Ibidem.*
44. Archivio GNAMC, Roma, Fondo Studio Stefania Miscetti, Serie 3, UA “Studio E – Galleria di Informazione e Ricerca”, documento a stampa con mission della galleria, 1984.

Il volume trae origine dal convegno svoltosi presso l'Università per Stranieri di Siena nel gennaio 2025 ed è, a sua volta, esito delle ricerche condotte nell'ambito del progetto PRIN 2022 PNRR *Straniere: The Reception of Non-European Arts and Cultures in Italy (1945-2000)*, finanziato dal Ministero dell'Università e della Ricerca e dall'Unione Europea (NextGenerationEU). Il progetto, coordinato dall'Università per Stranieri di Siena insieme alle Università di Parma e di Udine, si propone di offrire un primo censimento di testi e immagini in grado di restituire le modalità di ricezione e la fortuna critica delle culture extraeuropee nell'Italia del secondo Novecento. I casi di studio qui presentati si inseriscono entro tale cornice, articolandosi lungo alcuni assi tematici e privilegiando, in particolare, il punto di vista degli artisti, nonché le dinamiche di ricezione, circolazione e diffusione all'interno del sistema dell'arte contemporanea in Italia dal 1945 al 2000.

Saggi di
Alessandra Acocella
Filippo Bosco
Irene Boyer
Elena Cadamuro
Irene Caravita
Ludovica Carlini
Irene Cimò
Lara Conte
Anna Contro
William Cortes Casarrubios
Andrea Daffra
Livia de Pinto
Alessandro Del Puppo
Arianna Desideri
Vincenzo Di Rosa
Alessandro Ferraro
Alessandra Franetovich
Francesca Gallo
Giorgia Gastaldon
Emanuele Greco
Andrea Lanzafame
Biancalucia Maglione
Luca Pietro Nicoletti
Silvia Piffaretti
Giulia Ricozzi
Yasmin Riyahi
Maria Rossa
Martina Rossi
Fabiola Tambone
Caterina Toschi
Stefano Turina
Alberto Vidissoni
Rachele Zanone
Giulia Zompa

STRA
NIE
RE