
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 rivista³ 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 turistica¹² 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'avanguardia 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:

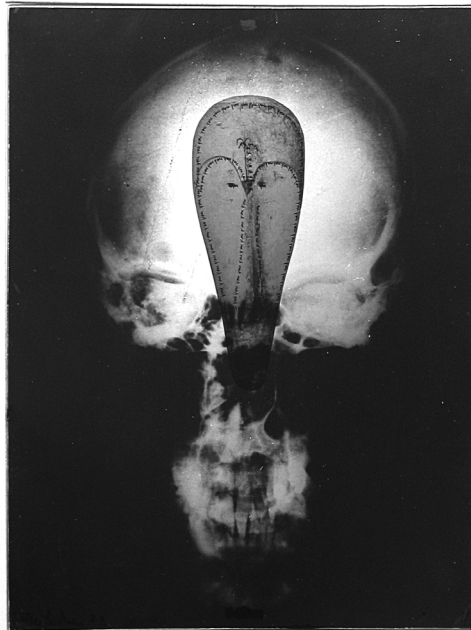
la radiografia del cranio è la maschera di ora / una maschera che portiamo addosso / che assimila l'uomo all'uomo / non ha sesso / il volto è pantomima, il linguaggio l'ha reso tale / ma la maschera-cranio ci tradisce, non ci segue / non vede il gesto stereotipato della mano che scrive / seguendo i contorni 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 für 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 radiografica,
30×23,5 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 radiografica, fotografia,
china su plexiglass, 70×50 cm.
Courtesy Archivio Ketty La Rocca/
Michelangelo Vasta.



3.
Ketty La Rocca, *Craniologia n. 7*,
1973, lastra radiografica, china
su fotografia, 70×50 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 ritmo³⁷ — 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 Derain⁴² 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 1972⁴⁴ (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 attribuiscono 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 Firenze⁵¹ 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 anti-colonialismo 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, sgrubiano 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 Libreria, Milano, 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 Vidisconi 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 Tipografica, 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 etnografica", *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'impegno 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.