
Effetto Sarenco: l'incontro con l'arte africana contemporanea 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 ufficiali⁵ 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 inostradano 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 africane¹⁵ 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 cronologica, da un certo retaggio e da caratteri prima propri del colonialismo, e in cui si iscrive 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 Mwai 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 progressi — 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 appropria 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 Lettrismo 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* fotografico²³. 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 flyer 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 seguivano, 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 Ceconello), 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 “entrata” 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, nairobiense 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 dimostrata 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: esoeeditoria 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 filmica 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 René), alla partecipazione alla mostra *Poésure et Peintrie*, al Musée (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, Umbertoide, Rocca di Umbertoide, 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 artigiano 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 Mologoy 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 affianca 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 Kasfir, *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 Indianapolis, 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 effettuare 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 prodotta.
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 specifica del Kenya cfr. Susan Vogel, *Africa Explores. 20th Century African Art*, cit., pp. 190-191; per una panoramica generale cfr. Thomas McEvilly, "The Selfhood of the Other Reflection of a Westerner on the Occasion of an Exhibition 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. Olu 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.