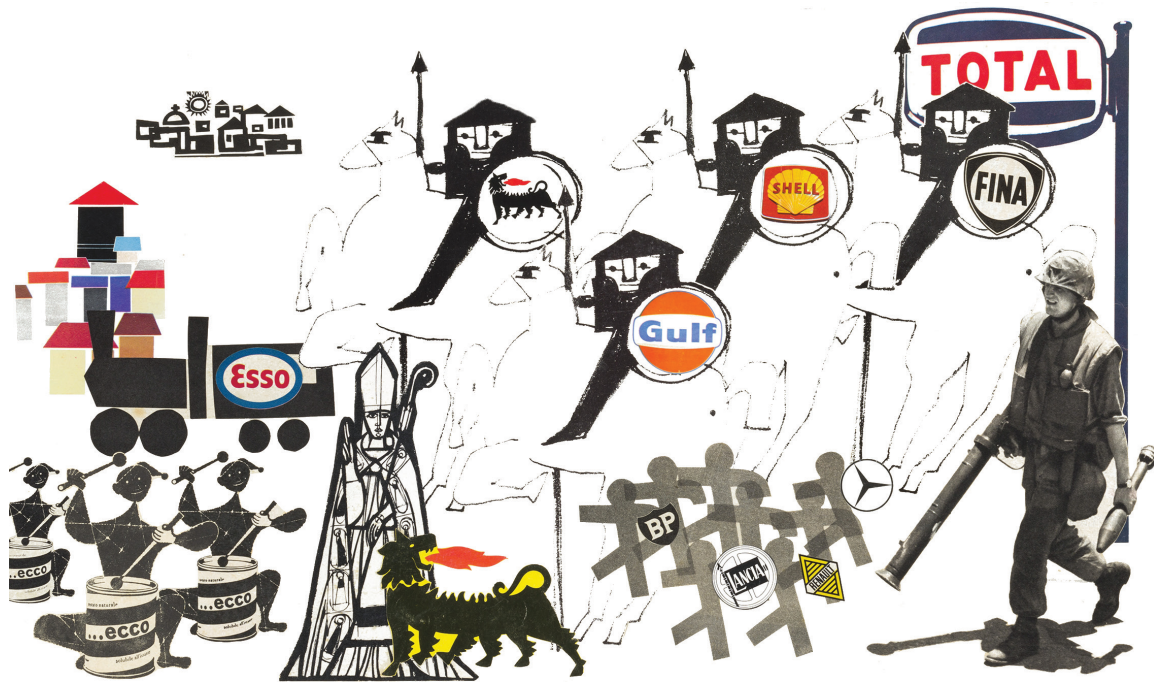




# FROM THE EUROPEAN SOUTH

A TRANSDISCIPLINARY JOURNAL  
OF POSTCOLONIAL HUMANITIES



20 ISSUE 6



**From the European South**  
a transdisciplinary journal of postcolonial humanities

[europeansouth.postcolonialitalia.it](http://europeansouth.postcolonialitalia.it)

a scientific publication of the *postcolonialitalia* project

DiSLL

University of Padua, Italy

ISSN 2531-4130

2020 | issue 6

*Editor-in-Chief:* Annalisa Oboe

*Deputy Editor:* Anna Scacchi

*Editorial board:* Shaul Bassi, Roberto Beneduce, Elisa Bordin, Adone Brandalise, Gianpaolo Chiriaco, Roberto Derobertis, Gaia Giuliani, Françoise Kral, Marilena Parlati, Tatiana Petrovich Njegosh, Farah Polato, Tania Rossetto, Davide Zoletto

*International advisory board:* Iain Chambers, Carli Coetzee, Jean Comaroff, Ashley Dawson, Federico Faloppa, Nigel Gibson, Achille Mbembe, Sandro Mezzadra, Claudio Minca, Boaventura de Sousa Santos, Neelam Srivastava, Joseph Tonda, Janet Wilson

*From the European South*

DiSLL

Università degli Studi di Padova

Via E. Vendramini, 13

35137 Padova

Italy

[europeansouth@postcolonialitalia.it](mailto:europeansouth@postcolonialitalia.it)

*From the European South* provides open access to all of its contents to make research and current intellectual and scientific debate freely available. No publication/submission/waiver policy charges are applied. This journal is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/). Citations of the author's work must be accompanied by reference to the author and to the journal as source (year, issue, and page).



## Anticolonialismo e postcolonialismo nelle arti visive: prospettive italiane

a cura di Francesca Gallo

|   |          |
|---|----------|
| <b>Introduzione</b>   | <b>3</b> |
| <i>Lutte, échec, nouvelle lutte</i> . Terzomondismo e antimperialismo nelle ricerche visuali italiane degli anni Sessanta<br>Marco Rinaldi              | 9        |
| <b>Temi e vicende della decolonizzazione nelle ricerche verbovisive italiane</b><br>Francesca Gallo   | 23       |
| <b>Immaginare l'indipendenza: il contributo visuale italiano nelle lotte anticoloniali delle ex colonie portoghesi in Africa</b><br>Francesca De Rosa   | 43       |
| <b>La giusta distanza: Ezio Bassani e l'arte africana</b><br>Marta Nezzo  | 61       |
| <b>"Please, don't discover me!": il dibattito sull'arte delle popolazioni native, a cinquecento anni dalla 'scoperta' dell'America</b><br>Paola Valenti | 79       |
| <b>Celebrazioni e rimozioni dell'Italia in Cina: il caso esemplare della colonia dimenticata di Tianjin</b><br>Simona Morrone                           | 93       |
| <b>"Ricordati di non dimenticare." Memorie dell'Africa Orientale Italiana nelle ricerche artistiche attuali</b><br>Aurora Roscini Vitali                | 111      |
| <b>TESTIMONIANZE</b>  |          |
| <b>Non comprate questo libro</b><br>Mauro Folci   | 129      |
| <b>Alcune considerazioni sui concetti europei di razza, dal Rinascimento in poi</b><br>Maria Thereza Alves  | 133      |

**(Re)entering the archive: critical reflections on archives and whiteness** 137  
Alessandra Ferrini

**Perseverance Conquers Difficulties** 147  
Antonio Peticara



# Anticolonialismo e postcolonialismo nelle arti visive: prospettive italiane

a cura di Francesca Gallo

Sapienza Università di Roma

## Introduzione

In ambito internazionale l'approccio postcoloniale nelle arti visive è in agenda fin dagli anni Novanta, grazie soprattutto ad artiste/i di origine africana e afroamericana che hanno ottenuto riconoscimenti e visibilità sulla scena globale, mentre artiste/i di origine (o con base) italiana nel medesimo frangente hanno privilegiato una delle ricadute storiche più evidenti del colonialismo, ovvero il fenomeno migratorio. D'altronde è soprattutto nel XXI secolo che anche nel nostro paese la prospettiva postcoloniale è stata consapevolmente abbracciata dalla cultura visiva nell'affrontare i rapporti fra Nord e Sud del mondo, spesso attraverso la riesumazione, e non di rado la decostruzione, di archivi coloniali, da intendersi non solo in senso proprio – archivi documentari privati o istituzionali – ma anche in maniera metaforica (Oboe 2016): la toponomastica, la lingua, i monumenti pubblici, e così via, fino ad arrivare alla letteratura, alle arti visive e alle collezioni museali.

Se si compie un passo indietro, si nota, invece, che nelle ricerche visive degli anni Sessanta e Settanta prevale – in Italia – un atteggiamento militante, che nell'aderire all'attualità seleziona attraverso il filtro dei media, luoghi e protagonisti dell'antimperialismo, ne fa proprie le parole d'ordine, ne sposa gli ideali.

Pertanto – e da quanto emerge dalla presente e inevitabilmente parziale ricognizione – se la differenza fondamentale, fra le ricerche delle Neoavanguardie, da un lato, e quelle più recenti, dall'altro, si identifica con lo sguardo retrospettivo che caratterizza queste ultime, è anche vero che in quasi tutti i casi presi in esame le urgenze del rispettivo 'presente' sono imprescindibili: si tratti di conflitti, razzismo, flussi migratori, o di propaganda nazionalista e di interessi economici.

I saggi qui raccolti abbracciano una cronologia relativamente ampia e, nel mettere implicitamente a confronto momenti storici e attitudini estetico-critiche differenti, oltre a distinguere suggeriscono la possibilità di articolare connessioni tra l'attenzione alle lotte anticoloniali degli anni Sessanta – di cui si trovano tracce nelle ricerche della Poesia visiva, della Scuola di Piazza del Popolo e dell'Arte povera – e l'esplicita emersione della memoria del colonialismo

nel lavoro delle ultime generazioni.

Mentre gli storici, gli studiosi di letteratura e di cinema hanno prodotto una ormai robusta riflessione di impianto postcoloniale anche relativamente al nostro paese, nel campo delle arti visive il dibattito è ancora prevalentemente anglosassone e francese. Finora, i contributi più significativi prodotti in Italia in questo ambito di studi si concentrano sulla considerazione storico-artistica della fase coloniale, come, per esempio, le preziose indagini sui musei e le mostre coloniali italiane condotte – dopo i pionieristici contributi di Nicola Labanca (1992) – da Giovanni Arena (2011) e da Giuliana Tomasella (2017); nonché la mostra *Mondi a Milano. Culture ed esposizioni 1874-1940* (2015). Mentre il dibattito sul *difficult heritage* e le relative strategie di conservazione critica si sta estendendo anche al patrimonio monumentale e architettonico dell'oltremare italiano (Gallicchio 2019).<sup>1</sup>

In questo quadro, a parte esposizioni temporanee più o meno riuscite,<sup>2</sup> gli studi storico-critici si sono curati poco dell'arte contemporanea del secondo Novecento e del nuovo secolo – come messo in luce da Mark Crinson (2006) – a cui sono dedicati, invece, i saggi di questo numero, ancorati per lo più a una *prospettiva italiana*. Una scelta originata sia dall'esigenza di 'posizionare' chi scrive – operazione auspicabile nell'approccio postcoloniale<sup>3</sup> – sia per delimitare un campo estremamente ampio e in continua espansione.

Dall'insieme dei contributi emerge che a fronte di un terzomondismo diffuso negli anni Sessanta e Settanta, e che punta il dito contro l'imperialismo americano (come illustrato nei contributi, per certi versi complementari, di Marco Rinaldi e di Francesca Gallo), le aree del mondo in cui l'Europa e l'Italia sono state storicamente implicate in analoghe dinamiche di potere ricevono un'attenzione di gran lunga inferiore, se non quasi nulla, tranne che per qualche sorprendente spunto nelle opere di Lucia Marcucci e di Luciano Ori. Un dato confermato dallo studio, basato su materiali d'archivio fin qui poco esplorati, di Francesca De Rosa sui documentaristi italiani impegnati a fianco delle lotte contro il colonialismo portoghese in Africa.

Sembrerebbe quindi essere soprattutto l'urgenza delle lotte anticoloniali a calamitare l'attenzione degli artisti visivi, dei fotografi e dei registi cinematografici, fino a produrre casi di esplicita militanza per dare visibilità alle guerre di liberazione in Africa e a quelle neocoloniali nel Sud-Est asiatico. In particolare ricevono maggiore attenzione situazioni che, nel mondo bipolare della Guerra fredda, sono in qualche misura riconducibili al campo del socialismo.

Si trova conferma indiretta, per certi versi, di una sorta di discrasia fra l'atteggiamento militante rispetto al presente, da un lato, e l'assenza di consapevolezza da parte di studiosi che guardano invece al passato, come nel caso di Ezio Bassani (il cui profilo è ricostruito da Marta Nezzo), miliare figura di africanista che applica, fin dagli anni Settanta, ai manufatti subsahariani i metodi tipici della storiografia artistica europea, contribuendo ad avviare una piena considerazione estetica di tali oggetti, all'interno però di categorie formaliste e, apparentemente, senza prestare orecchio agli echi di quanto stava succedendo in quel frangente nel continente africano. Rimane quindi da indagare meglio fino a quando, e perché, i processi

e le circostanze di acquisizione di reperti e raccolte etnografiche siano stati tralasciati dagli specialisti in quel momento storico, visto che nel giro di un decennio museografia e critica d'arte problematizzano esplicitamente tale 'preistoria' (Karp [1990]).

La sensibilità che si è soliti definire come *postcoloniale*, d'altronde, emerge proprio nel corso degli anni Ottanta, complici molteplici prospettive ermeneutiche variamente riconducibili al postmoderno, e tocca un primo acme in occasione del cinquecentenario della 'scoperta' dell'America.<sup>4</sup> Il dibattito innescato da tale ricorrenza 'globale' presso una articolata comunità di artisti e critici americani, nativi e non, trasforma la presunta (o reale) appartenenza etnica di Jimmie Durham in un *casus belli* dalle molteplici implicazioni teoriche, di cui il saggio Paola Valenti ripercorre le linee di tensione. Poco dopo Durham si stabilisce in Italia diventando una figura di riferimento (Foster [1996]) anche per l'approccio postcoloniale, in quanto il suo lavoro propone una riconsiderazione dei rapporti egemonici fra l'Europa e il resto del mondo che rimonta al XV secolo.

Ma – lo si è già sottolineato in apertura – è soprattutto negli ultimi vent'anni che anche sulla scena artistica italiana si palesano nuovi sguardi verso il nostro passato coloniale, per lo più attraverso il filtro dell'archivio, come riassume Aurora Roscini Vitali relativamente all'interesse per la presenza italiana nel Corno d'Africa presso un ampio ventaglio di artisti, spesso esterni alla cultura nazionale. Il saggio di Simona Morrone, invece, ripercorre le vicende della colonia italiana in Cina, oggetto di un altrettanto recente intervento di restauro e rifunzionalizzazione che ne ha fatto una sorta di avamposto del *made in Italy* in un mercato strategico. In tale *restyling* la cornice storica è stata radicalmente sovrascritta – senza alcuna preoccupazione, quindi, per la 'difficoltà' del luogo – fino a farne l'emblema dell'apertura internazionale della Cina: un paradosso non isolato, che ci auguriamo di poter mettere al centro di ulteriori approfondimenti, arricchendo la geografia dell'eredità del colonialismo nazionale.

Il fascicolo propone, infine, una selezione di scritti d'artista, variamente riconducibili alla *prospettiva italiana* qui adottata e, nonostante la cronologia, non tutti debitori del dispositivo memoriale. La nota con cui Mauro Folci, nel 1996, accompagna la denuncia del neocolonialismo italiano, di cui l'Agip rappresenta uno degli strumenti più noti ed efficaci, infatti, si segnala sia per la precocità nel panorama nazionale, sia per la lucidità con cui l'impegno politico dell'artista, pur all'interno di un rinnovato internazionalismo, si indirizza contro una delle più antiche e perduranti forme di sfruttamento capitalista. Non è un caso che proprio l'Agenzia italiana petroli sia uno dei pochi emblemi riconducibili al neocolonialismo italiano, presente anche nella produzione artistica degli anni Sessanta qui esaminate.

Il testo di Maria Thereza Alves, invece, è estratto da un ampio intervento del 2017, in cui l'artista brasiliana da tempo residente in Italia esplicita la propria personale prospettiva critica sui rapporti fra Europa e America Latina, mettendo in luce i paradossi di una cultura europea che si è eretta a 'norma' su cui misurare altre culture e popolazioni.

In chiusura, i contributi di due giovani artisti, assai diversi fra loro. Alessandra Ferrini –

che osserva la cultura italiana nei suoi rapporti con il passato coloniale da una prospettiva che ama definire ‘esterna’, alla luce di formazione e residenza britanniche – si è distinta per la sistematica riattivazione degli archivi coloniali e anti-coloniali, con una metodologia critica e militante, qui riconvocata. Antonio Perticara, invece, ha scelto proprio un eccezionale documentario etnografico – non troppo dissimile da quelli degli operatori italiani degli anni Settanta in Guinea Bissau e Angola – girato in Ghana da Jean Rouch nel 1961, come asse portante di un’opera dedicata alle insidie del linguaggio verbale, tra gli strumenti prediletti dalla retorica anche più spicciola del potere, incluso ovviamente quello coloniale.

Proprio tale coincidenza induce a riflettere su quanto, grazie al lavoro di artisti, docenti e studiosi, l’eredità colonialismo stia acquisendo una crescente visibilità nella cultura italiana e, seppure non sempre sia intesa in maniera specifica o militante, simile presenza indiziaria coincide di solito con un approccio critico verso il *mainstreaming* e il suo sistema valoriale.

F.G.

## Note

<sup>1</sup> Ringrazio Angelika Stepken, direttrice di Villa Romana a Firenze, per la generosa segnalazione del testo.

<sup>2</sup> Tra gli esempi più convincenti *Orestiade italiana*, curata da Simone Frangi per la XVI Quadriennale d’arte di Roma, nel 2016.

<sup>3</sup> Limitandosi in ogni caso alla portata storica, più che teorica del postcolonialismo (Ring Petersen 2016). Rispetto al ‘posizionamento’, tuttavia, è evidente che tutte le figure di cui si parla, così come coloro che ne parlano, si collocano nel mondo occidentale, a cui appartengono il sistema dell’arte e le sue istituzioni ormai globalizzate.

<sup>4</sup> Anche se il riconoscimento istituzionale arriva più tardi e, in particolare, con la XI Documenta di Kassel, diretta da Okwui Enwezor nel 2002.

## Riferimenti

Arena, Giuseppe. 2011. *Visioni d’oltremare. Allestimenti e politica dell’immagine nelle esposizioni coloniali del XX secolo*. Napoli: Fioranna.

Crinson, Mark. 2006. “Fragments of Collapsing Space’: Postcolonial Theory and Contemporary Art.” In *A Companion to Contemporary Art since 1945*, a cura di Amelia Jones, 450-469. Oxford: Blackwell.

Foster, Hal. [1996] 2006. *Il ritorno del reale. L’avanguardia alla fine del Novecento*. Milano: Postmediabooks.

Galicchio, Alessandro. 2019. “Tirana, fabrique inépuisable d’expérimentations urbaines. Patrimoine architectural moderne et art contemporain dans l’espace public albanais.” *Cahiers du CAP 7*: 101-136.

Karp, Ivan. [1990] 2005. “Oggetti reali, esperienze simulate e differenze culturali. Paradossi e tensioni nella progettazione di mostre,” in *Il nuovo museo. Origini e percorsi*, a cura di Cecilia Ribaldi, 256-278. Milano: Il Saggiatore.

Labanca, Nicola, a cura di. 1992. *L’Africa in vetrina. Storie di musei e di esposizioni coloniali in Italia*. Treviso: Pagus.

*Mondi a Milano. Culture ed esposizioni 1874-1940*. 2015. Milano: 24 Ore Cultura.

Oboe, Annalisa. 2016. “Archiviare altrimenti: riflessioni ‘postcolonialitaliane’.” *From the European South 1*: 3-14.

Ring Petersen, Anne. 2016. "Mining the Museum in the Age of Migration." In *The Postcolonial Museum: The Art of Memory and the Pressures of History*, a cura di Ian Chambers et al., 125-136. London-New York: Routledge.

Tomasella, Giuliana. 2017. *Esporre l'Italia coloniale. Interpretazioni dell'alterità*. Padova: Il Poligrafo.





## ***Lutte, échec, nouvelle lutte.* Terzomondismo e antimperialismo nelle ricerche visuali italiane degli anni Sessanta**

Marco Rinaldi

Accademia di Belle Arti di Roma

### ABSTRACT

*Lutte, échec, nouvelle lutte.* Third-Worldism and Anti-Imperialism in the Italian Visual Research of the 1960s. During the Sixties, on the basis of an increasingly intense politicization at the domestic level, many Italian artistic experiences brought to the fore hot topics such as the Vietnam War or the Chinese Cultural Revolution, like Mario Schifano summarised in his 1969 movie *Umano non umano*; but only a few among them reveal a genuine interest in Third-Worldism and liberation struggles. Already in 1961, *Intolleranza 1960*, a multimedia scenic action by Luigi Nono, Angelo Maria Ripellino and Emilio Vedova, directed its exasperated experimentalism on the themes of contemporary political violence in general, and on the Algerian War in particular. The Cuban and Chinese Cultural Revolutions, seen as alternative phenomena to American imperialism and Soviet socialism, fascinated many Western left-wing intellectuals and artists, among them Gastone Novelli. He actively participated in the 1968 protests, fighting with works and words against the Vietnam War. The reduction of his language to slogan category, and the use of communication form of *da-tze-bao*, lead him to further develop his research on free or authoritarian use of language.

### Keywords

Luigi Nono, Emilio Vedova, Gastone Novelli, Mario Schifano, Arte Povera, language, ideology

### Territori da esplorare

Si fa fatica a individuare una vera e propria sensibilità anticoloniale nelle ricerche visuali italiane degli anni Sessanta, in un paese dove l'esperienza d'oltremare è stata vissuta dall'opinione pubblica prevalentemente come avventura esotica e soprattutto in un decennio che, per l'Italia, si apre proprio con una tragedia legata al processo di decolonizzazione. "Furia nera" si intitola il cinegiornale della *Settimana Incom* del 24 novembre 1961, che ricorda i tredici aviatori italiani in forza alle truppe ONU massacrati a Kindu nell'ex Congo belga. Il filmato, mostrando sequenze di danze tribali, volti, abbigliamenti e posture nella loro veste più 'selvaggia', si chiude con queste parole: "Nel nome dei nostri tredici caduti al servizio della pace, auguriamoci che un giorno non lontano la civiltà possa riscattare anche queste popolazioni" ("Furia Nera" 1961). Oggi la loro memoria è affidata alla stele realizzata da Pio Manzù, collocata poco prima dell'aeroporto Leonardo da Vinci, e alla pacata epigrafe che ne ricorda il sacrificio "in missione di pace."

L’Africa è un luogo comune, il mondo esotico della savana e dei safari, che anche l’omonimo divano degli Archizoom ripropone, pur nella sua ipertrofia volta a destrutturare il confort borghese: “Un pezzo imperiale nello squallore delle vostre pareti domestiche. Un pezzo più bello di voi. Un pezzo bellissimo che non meritereste. Sgombrate il vostro salotto! Sgombrate anche la vostra vita!”.<sup>1</sup> L’Africa è il ‘continente nero’ il cui colore si lega immediatamente a quello del caffè e del cacao e che il linguaggio della pubblicità enfatizza, lo stesso linguaggio cui appartengono gli animali della savana disegnati per le sigle del concorso RAI *Radiotelefortuna* da Pino Pascali (che guarda caso in questi anni lavora proprio per la Incom); e da questa visione sicuramente non si distacca il suo pur ironico *Torso di negra* del 1965, sintesi di idioma pubblicitario, *imagerie* pop e finzione scenografica, in qualche modo partecipe dello stereotipo della rappresentazione del corpo della donna di colore ancora oggi ampiamente diffuso (Sabelli 2010). È solo poco dopo che la sua creatività da *bricoleur* si indirizza su più scoperte scelte ideologiche in chiave antimilitarista, attraverso messinscene immortalate dagli scatti di Claudio Abate, quali il *Cannone Bella Ciao* o la *Colomba della pace* (entrambi del 1965), citazione quest’ultima della celebre sequenza del pilota-cowboy che cavalca la bomba atomica del *Dottor Stranamore* di Stanley Kubrick. Probabilmente sarà la sua attitudine al bricolage a condurlo verso una sponda antropologica e primitivista prossima al pensiero di Claude Lévi-Strauss e alla connotazione politica che Germano Celant farà assumere all’Arte Povera.<sup>2</sup>

La sponda ideologica che il critico genovese fornisce al gruppo indirizza metaforicamente la prassi artistica verso la forma più tipica di combattimento delle lotte di liberazione e antimperialiste, asimmetrica e discontinua, la guerriglia: “L’artista da sfruttato diventa guerrigliero, vuole scegliere il luogo del combattimento, possedere i vantaggi della mobilità, sorprendere e colpire, non l’opposto” (Celant 1967). Dall’ingresso degli USA nella Guerra del Vietnam si insinuano in alcuni artisti profonde istanze antiamericane e antimilitariste che si riverberano in lavori come *Vietnam* di Michelangelo Pistoletto (1965), nella serie *Mimetico* di Alighiero Boetti (1966-1968) o nell’*Igloo di Giap* di Mario Merz (1968) (Cullinan 2008; Méndez Baiges 2016). Se l’opera di Pistoletto, nella semplice ostensione di due manifestanti che impugnano uno striscione, appare francamente un po’ banale e didascalica, sicuramente più sofisticata si presenta la serie *Mimetico* di Boetti, che simula la tela con un *camouflage* vero fatto di pezzi di uniforme militare, ribaltando in questo modo certe procedure della Pop americana. L’igloo di Merz invece, avvolto da una scritta al neon che riporta una frase attribuita a Giap (ma forse in realtà formulata da Ernesto Che Guevara) sulle tattiche di guerriglia (“Se il nemico si concentra perde terreno, se si disperde perde forza”), si connota per un maggiore livello di complessità. Innanzitutto, crea un cortocircuito nel contrasto tra materiali molto differenti come sacchi di sabbia e neon, ma provoca indubbiamente anche uno scarto semantico nel contatto che stabilisce tra due contesti distanti come la cultura domestica eschimese e la guerriglia nordvietnamita, scarto che in realtà si ricompone nella comune attitudine nomadica delle due realtà

(Viva 2015).

All'acme della recrudescenza della Guerra del Vietnam e della contestazione studentesca, Gianfranco Baruchello realizza un film di esplicita posizione antiamericana, *Costretto a scomparire* (1968), in cui il titolo evoca i nativi d'America e il cui soggetto è un tacchino fatto a pezzi e seppellito, chiaro riferimento al Giorno del Ringraziamento, una delle principali festività americane.

Il 1968 è anche l'anno della Primavera di Praga; quest'ultima sarà diversa dal Maggio francese e soprattutto sarà lasciata sola dagli artisti. Se si eccettuano alcuni fotogrammi di *Umano non umano* (1969) di Mario Schifano, tratti dai telegiornali con i carri armati sovietici in piazza San Venceslao, il mondo dell'arte più politicizzato è soprattutto concentrato sulla Guerra del Vietnam e sulla Rivoluzione culturale cinese, mentre forse si fa fatica a percepire l'occupazione militare della Cecoslovacchia da parte delle truppe del Patto di Varsavia come atto imperialista.



Fig. 1. Mario Schifano, *Compagni Compagni*, 1968, smalto spray su tela e perspex, per gentile concessione di Archivio Mario Schifano.

Il film di Schifano chiude un decennio effervescente e incandescente, riassumendone quasi tutti i fatti e i temi e soprattutto gli umori. In quel flusso di immagini continue e slegate tra loro, dove privato e pubblico, eros e avvenimenti internazionali, cultura e politica, amicizie e lotte sindacali si mescolano e convivono, si condensano tutti gli anni Sessanta, probabilmente

chiudendo una parabola che aveva inaugurato Guy Debord, quella di un “cinema che non vuole lasciarsi vedere e dire, regalando solo l'enigma della propria sostanza/forma palindroma” (Ghezzi 2008, 37). In quel film/non film fatto di sequenze paratattiche, il sorriso di Mao e i volti impauriti dei vietnamiti, faticosamente leggibili nella sgranatura di instabili e disturbate immagini a bassa definizione, si insinuano come virus nella dimensione estetica contagiandola definitivamente.

Con quell'eleganza còlta da Goffredo Parise (“Schifano, che bel nome italiano’ pensò l'uomo guardando l'amico che aveva due scarpini di capretto sul piede nudo e jeans a righe americane,” Parise 2004, 129), l'artista aveva già fissato la Rivoluzione culturale con lo spray sulla tela, trasferendola dalla dimensione politica del muro a quella estetica del quadro. In un quadro/schermo della serie *Compagni Compagni* del 1968, campeggia sulle tre figure la frase ripresa con una lieve modifica dal titolo di un discorso di Mao del 1957: *Sulla giusta soluzione delle contraddizioni in seno alla società* (Mao Zedong 1967c, fig. 1).

L'interscambiabilità delle figure che migrano indifferenti da un quadro a un altro della serie *Compagni Compagni* come un timbro, lo stesso titolo isolato e riproducibile infinite volte, insistono su un processo comunicativo che trasforma tutto in politico ed estetico. E ‘tutto’ è un aggettivo che non solo accompagnerà la poetica di Schifano, ma che ricorre anche spesso in quegli anni.

### Voci d'Algeria

C'è tuttavia un'origine di questo ‘tutto’, fatto di contaminazioni fra codici, fra comunicazione estetica e mediatica, fra linguaggio e ideologia, e si colloca proprio all'inizio del decennio, quando una certa vocazione politica delle ricerche artistiche più sperimentali assume anche un'evidente e più precisa connotazione terzomondista, che si distingue da quella più generica politicizzazione che percorre gli anni Sessanta. Luigi Nono non farà in tempo a conoscere Frantz Fanon, che quasi sicuramente l'amico Giovanni Pirelli gli avrebbe presentato se non fosse stato per la prematura morte dello psichiatra martinicano (Saibene 2019). Fanon infatti, collaboratore del Fronte di Liberazione Nazionale algerino e sostenitore della decolonizzazione, avrebbe sicuramente fornito una suggestione importante a quella triade marxista-esistenzialista formata dal compositore veneziano, da Angelo Maria Ripellino e da Emilio Vedova, che stava mettendo mano, con il prezioso contributo dello scenografo Josef Svoboda, a un'acre opera multimediale che si intollererà *Intolleranza 1960* (fig. 2 e 3). Il libro di Fanon *I dannati della terra*, che vedrà la luce alla vigilia della sua scomparsa nel 1961 e diverrà immediatamente celebre, reca la prefazione di Jean-Paul Sartre (Fanon 1961); e brani di Sartre, insieme a quelli di altri autori quali Henri Alleg (fiancheggiatore della causa algerina), Bertolt Brecht, Paul Éluard, Julius Fučík, Vladimir Majakovskij e lo stesso Ripellino, compongono i testi di quell'azione scenica che è entrata nella leggenda, dove proprio la Guerra d'Algeria è uno dei temi portanti.





Scena 1ª Tempo 2º

Fig. 2. Luigi Nono, Angelo Maria Ripellino ed Emilio Vedova, *Intolleranza 1960*, 1961, azione scenica, tempo I, scena II. Da Gastone Novelli, *L'antologia del possibile*, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano 1962; per gentile concessione di Archivio Gastone Novelli.

Su *Intolleranza 1960*, rappresentata al Teatro La Fenice di Venezia il 13 aprile 1961 nell'ambito del XXIV Festival Internazionale di Musica Contemporanea, si è scritto molto (De Benedictis 2001; Cecchetto e Mastinu 2005; Rinaldi 2008, 119-122, 129-130; De Benedictis e Mastinu 2011; Duran 2017).<sup>3</sup> Brevemente si ricorderà che l'azione scenica ha origine da un'idea di Ripellino, la cui funzione di redazione e composizione dei testi per il libretto verrà tuttavia considerevolmente ridimensionata dai notevoli rimaneggiamenti e dai tagli attuati da Nono. Le scene proiettate sono di Vedova, ma in realtà il ruolo di scenografo spetta a Svoboda.<sup>4</sup>

Il protagonista dell'azione, non caratterizzato psicologicamente come personaggio, è un emigrante che lavora all'estero in miniera e che per le dure condizioni di vita decide di tornare in patria; la sua compagna si oppone alla sua scelta, ma l'emigrante inizia comunque il suo viaggio. Viene così coinvolto nei tumulti di una dimostrazione, dove viene arrestato, per poi essere torturato e chiuso in un campo di concentramento, da dove riesce a fuggire aiutato da un algerino. L'emigrante riprende il suo viaggio e il desiderio di tornare in patria diviene desiderio di libertà; l'azione continua in mezzo a voci confuse, annunci, mimi, un'esplosione atomica e simboli di violenza e fanatismo razziale, dove tuttavia l'emigrante ritrova la sua compagna. Insieme decidono ora di resistere, ma il diluvio travolge tutto.



Fig. 3. Luigi Nono, Angelo Maria Ripellino, Emilio Vedova, *Intolleranza 1960*, 1961, azione scenica, tempo I, scena I. Da Gastone Novelli, *L'antologia del possibile*, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano 1962; per gentile concessione di Archivio Gastone Novelli.

Il tema dell'intolleranza è sviluppato in quattro quadri storici differenti sulla scorta di *Intolerance* di David Wark Griffith. Tra miniere, città, campi di sterminio e inondazioni, la causa algerina serpeggia in quasi tutto il primo tempo dell'opera. Nella IV scena la 'voce di Alleg' introduce l'episodio della tortura: "Per notti intere, durante un mese, ho sentito urlare i torturati, e le loro grida si sono incise nella mia memoria" (Alleg 1958, 26). Alleg, il giornalista francese membro del Partito Comunista Algerino e direttore de *L'Alger Républicain*, era stato arrestato e torturato ad Algeri dai *paras* francesi nel 1957. Ne *La Question* aveva denunciato all'opinione pubblica internazionale le torture subite e le sevizie cui donne e uomini algerini arrestati erano continuamente sottoposti: "Ho visto prigionieri gettati da un piano all'altro a colpi di manganello, resi ebbeti dalla tortura e dalle percosse, che non sapevano più far altro se non mormorare in arabo le prime parole di una vecchia preghiera" (Alleg 1958, 26).<sup>5</sup>

All'interno dello svolgimento dell'azione scenica le figure dei *paras*, divenute emblemi contemporanei della persecuzione e della violenza, tornano frequentemente nelle parole del

“Coro di tortura” che apre la V scena, e nella VI scena, dove viene trascinato un torturato. L'altra ‘voce’ di denuncia è quella di Sartre, tratta dalla prefazione al libro di Alleg, prefazione la cui matrice tipografica era stata addirittura fatta distruggere in un primo tempo dalle autorità francesi: “In nessuna epoca la volontà di esser liberi è stata più cosciente e più forte: in nessuna epoca l’oppressione è stata più violenta e meglio armata” (Sartre, in Alleg 1958, 18).

Nel pensiero del filosofo francese il massimo grado di libertà può paradossalmente essere sviluppato in una situazione di massima oppressione; e questo avviene attraverso la presa di coscienza e la scelta anche a costo della vita. È proprio questo concetto sartriano di ‘situazione’ cui Nono guarda nell’organizzazione complessiva di *Intolleranza 1960* e delle scene in particolare (Noller 1996). Più che svolgersi attraverso una struttura narrativa, l’azione del protagonista si snoda dunque in un ‘teatro di situazioni’ dove si sviluppano opposizioni dialettiche di scelte, interpretate drammaticamente come ‘scontro di situazioni’ dalle scene proiettate di Vedova, i cui grovigli di segni, che invadono tutto lo spazio, postillano la simultaneità e il dinamismo dell’azione e dove un ruolo determinante è giocato dalla luce. Il linguaggio musicale di Nono e quello figurativo di Vedova aderiscono a una comune esigenza espressiva, tradotta da entrambi con una grafia e una gestualità drammatiche che si riscontrano negli schemi compositivi del primo e nei bozzetti del secondo, cui si affianca una comune adesione all’esistenzialismo sartriano. Così nei dialoghi tra l’emigrante e l’algerino che chiudono la VI scena e aprono la VII, e nei cori comuni di emigranti e algerini che chiudono il secondo tempo dell’opera, due ‘situazioni’ differenti e lontane si riuniscono dialetticamente nella comune causa di affrancamento.

*Intolleranza 1960* fonderà suo malgrado le proprie radicali istanze estetiche (la frammentazione della scena, le azioni mute di mimi-attori e le simultanee proiezioni di immagini e testo, la spazializzazione del suono diffuso da altoparlanti, il lessico musicale e la vocalità innovativi, l’integrazione tra mezzi vocali e strumentali tradizionali e nastro magnetico) anche sulle azioni di disturbo organizzate dai fascisti di Ordine Nuovo, quasi in una sorta di precoce e imprevisto happening.

### Luci d’Oriente

La Rivoluzione cubana prima, e la Rivoluzione culturale cinese poi, hanno sicuramente svolto un ruolo guida nella diffusione di ideologie antimperialiste e terzomondiste come modelli di affrancamento dall’ingerenza americana la prima e dal socialismo sovietico la seconda. Soprattutto quest’ultima sembra dimostrare la capacità di un paese, che la rivoluzione socialista l’aveva già conosciuta, di rinnovare il suo sistema politico e di mettere in discussione dall’interno gerarchie e organi di potere. Questo almeno è ciò che in Occidente si percepisce e che affascina tanti intellettuali e artisti di sinistra, come l’interpretazione in chiave di irrefrenabile marcia seriale che ne dà Mario Ceroli in *La Cina* (1966). Si saprà molto tempo dopo che la Rivoluzione culturale è stata in realtà ben altro, vale a dire una lotta per il potere costellata da

feroci epurazioni ed eliminazioni fisiche di tutti coloro che anche lontanamente potevano essere considerati avversari politici (Graziani 2018).

Gastone Novelli è sicuramente tra coloro che il fascino delle due rivoluzioni lo ha subito profondamente. Già nel 1959 partecipa a una piccola mostra collettiva che si intitola *Que viva Fidel Castro* alla Libreria Al Ferro di Cavallo a Roma. Del resto, la sua storia comincia a diciotto anni con la partecipazione alla Resistenza, l'arresto, la tortura, la condanna a morte poi commutata in ergastolo e la liberazione nel 1944, e prosegue nel clima politico e sociale del Brasile degli anni Cinquanta.

Il suo graduale lavoro sui frammenti di linguaggi e di immagini, la scoperta della psicologia analitica junghiana, la catalogazione di segni e figure provenienti da tanti mondi differenti, come l'alchimia, la trattatistica medica del Seicento, la letteratura, il mito, ma anche la cultura di massa, lo conducono verso una dimensione antropologica e verso la scoperta dello strutturalismo. L'impegno politico entra naturalmente tra le sue corde e il lavoro sul linguaggio lo porta a svelare la funzione ideologica che esso assume.

Nel 1965 intitola un grande dipinto *Per una rivoluzione permanente (per Lev Trotzky)*, evidente omaggio indiretto alla Rivoluzione culturale proprio per il suo carattere permanente di *remise en question*. Dal profilo appena riconoscibile del volto disteso di Lev Davidovič Trockij, che tende a farsi paesaggio, si propaga un arabesco rosso, metafora di un flusso inarrestabile che proviene da Oriente.<sup>6</sup>

A quest'opera fa seguito, nel 1967, un altro dipinto di formato ancora più grande e dalla struttura simile per la prevalenza di un grande spazio vuoto bianco, violato quasi unicamente da un'isolata macchia di un rosso intenso. *Per una rivoluzione permanente. Rosso fiore della Cina*<sup>7</sup> richiama alla memoria la Campagna dei cento fiori, quella breve e fallimentare opera di liberalizzazione politica e culturale condotta da Mao dieci anni prima, così chiamata dal celebre slogan "che cento fiori sboccino, che cento scuole rivaleggino."

La Rivoluzione culturale, le lotte in America Latina, la Guerra del Vietnam e un antiamericanismo diffuso, sono i temi caldi di un periodo che si sta affacciando alla contestazione del Sessantotto, puntualmente registrati dall'artista nei suoi quadri. La cultura dei nativi americani, sottomessa e 'normalizzata' dai bianchi, è evocata in *Indian curios* (del 1967), le piccole botteghe di souvenir messe in piedi dai nativi già da fine Ottocento; e non può mancare *Un omaggio a Che* nell'anno della sua uccisione in Bolivia, dall'impianto che sembra quasi evocare il *Bed* di Robert Rauschenberg.<sup>8</sup>

Novelli, conclusa la fase caratterizzata da complesse strutturazioni verbovisuali, debitrice anche della lezione di Paul Klee, inizia ora a prediligere il formato verticale della tela che, unitamente a una semplificazione del linguaggio, ridotto a semplice titolo o slogan, e a una dissipazione della forma in una miriade di segni che acquistano una valenza decorativa memoria di Gustav Klimt, sembra assumere la struttura del *da-tze-bao*. Sono ancora i temi della Rivoluzione culturale, di quella cubana e della Guerra del Vietnam che i titoli delle opere di questo momento evocano: *L'Oriente risplende di rosso* nelle sue tre versioni (una del 1967 e

due del 1968), *Omaggio a Ho Chi Minh*, *La luce viene dall'Oriente*, *Cienfuegos*, *Caro Vietnam*, tutti del 1968.<sup>9</sup> Quest'ultimo, cosparso di nomi in qualche modo legati a processi rivoluzionari o di liberazione nazionale, si presenta come una sorta di omaggio collettivo agli eroi e ai miti di quegli anni: Cienfuegos, Mao, Giap, Marulanda (Manuel Marulanda Vélez, fondatore delle FARC colombiane), Frida, Fidel, Turcios Lima (Luis Augusto Turcios Lima, l'ufficiale guatemalteco fondatore delle FAR, le Forze Armate Ribelli, ucciso nel 1966), Black Power, Joan Baez, Kim Il-sung, Ho Chi Minh, Guevara, José Martí (fig. 4).

Coinvolto in quell' "orda d'oro" (Balestrini e Moroni 1988) che si sta riversando sulle strade d'Italia e d'Europa, l'artista individua nel linguaggio uno dei mezzi primari di oppressione, in fondo in tempestiva sintonia con quanto poco dopo analizzerà Michel Foucault in *L'ordine del discorso* (1971); e l'essenzialità e la forza comunicativa degli slogan maoisti gli appaiono come una forma di liberazione da sovrastrutture intellettuali e borghesi. Nascono così quadri come *Mais si vous voulez pourrir en paix*, frase piegata a messaggio politico tratta da *Molloy* di Samuel Beckett (1996, 87),<sup>10</sup> *Lutte, échec, nouvelle lutte* (fig. 5), che cita direttamente il *Libretto Rosso* di Mao Zedong (1967a, 78),<sup>11</sup> mentre *Tonnerre printanier* riprende il titolo di un articolo dell'edizione francese del *Quotidiano del Popolo* del 1967 su un'insurrezione maoista nella regione indiana del Darjeeling ("Un tonnerre printanier en Indie," 1967).<sup>12</sup>

All'apice della contestazione del Sessantotto si moltiplicano i suoi scritti politici (Novelli 2019, 255-257, 281-285, 286-288) e alcuni lavori assumono la veste del manifesto. Così *Mais si vous voulez pourrir en paix* è anche il titolo di una cartella di incisioni in cui un foglio riporta ad acquaforte il testo di un suo manoscritto del 1967, ancora una volta emblematicamente intitolato *Per una rivoluzione totale e permanente*:

Chi compie una rivoluzione e rinuncia al tentativo di diffonderla tradisce la rivoluzione stessa. Cuba non ha soltanto condotto una rivoluzione vittoriosa, ma METTE IN CRISI, con il suo esempio, tutto il mondo politico sociale del Sud America. La dinamica della rivoluzione cubana è quindi ancora attiva. LE GUARDIE ROSSE, IN CINA, OPERANO UNA RIVOLUZIONE PERMANENTE RIMETTENDO CONTINUAMENTE IN DISCUSSIONE IL "SISTEMA" IN CUI SONO INSERITE. Negli U.S.A. che possiamo considerare i PROTETTORI DELLO "STATUS QUO" NEL MONDO, la rivoluzione armata è, per ora, impossibile. Ma gli Stati Uniti possono e devono essere minati e distrutti anche dall'interno col rifiuto continuo di accettare le regole della società che essi rappresentano. I Flower Children sono un modo per mettere in crisi la società del dollaro; il Black Power, per vie diverse, è anche esso parte della lotta che tende a distruggere la stessa società.

Le persone "illuminate" sono oggi contro la guerra americana nel Vietnam, MA NON È SUFFICIENTE augurare la vittoria per chi lotta per la libertà, BISOGNA CONDIVIDERNE LA SORTE. Ogni persona, in qualsiasi paese, in ogni condizione, ha modo di esprimere, CON GLI ATTI DELLA PROPRIA VITA, la ribellione contro la società che gli è imposta. (Novelli 2019, 256-257)

Un manifesto redatto in occasione delle proteste alla Triennale del 1968 prende di mira la speculazione edilizia e sarà affisso alla porta del suo ultimo studio milanese, mentre un altro, scritto poco prima della morte, dall'esplicito titolo *Americani vergognatevi*, si scaglia violentemente contro la guerra imperialista americana in Vietnam. Ma di questo coerente ed estremo impegno politico di Novelli rimane impresso nella memoria proprio quel quadro dal titolo maoista, *Lutte, échec, nouvelle lutte*, che, rovesciato insieme agli altri suoi lavori nella sala



personale, per protesta contro l'occupazione della Biennale da parte della polizia, chiosa con un lapidario slogan questa sua ultima battaglia: "La Biennale è fascista."



Fig. 4. Gastone Novelli, *Caro Vietnam*, 1968, tecnica mista su tela, per gentile concessione di Archivio Gastone Novelli.



Fig. 5. Gastone Novelli, *Lutte, échec, nouvelle lutte*, tecnica mista su tela, per gentile concessione di Archivio Gastone Novelli.

## Note

<sup>1</sup> Così recita il testo pubblicitario di Poltronova del manifesto di lancio del divano *Safari*. L'oggetto, datato 1968, è riprodotto, ma non esposto, nella sezione "Objects selected for their sociocultural implications" del catalogo della celebre mostra *Italy: The New Domestic Landscape* allestita al MoMA di New York nel 1972, dove si legge la seguente definizione: "The objects within this group are those whose formal characteristics are derived from, or motivated by, the semantic manipulation of established sociocultural meanings" (Ambasz 1972, 93).

<sup>2</sup> In realtà si sono individuate anche altre suggestioni antropologiche di Pascali mediate da altri canali, come gli spot Alitalia degli anni Sessanta per i nuovi collegamenti aerei con l'Africa e gli studi di Ernesto de Martino sul Sud italiano e in particolare sulla Puglia, che si riverberano rispettivamente nella serie degli animali della savana e in un lavoro del 1968 come la *Vedova Blu* (Da Costa 2015, 209-229).

<sup>3</sup> Si veda anche il sito dedicato a Luigi Nono con scheda dell'opera, sinossi e altra bibliografia: <http://www.luiginono.it/opere/intolleranza-1960/#tab-id-6>. Ultimo accesso 26 settembre 2019.

<sup>4</sup> La direzione orchestrale è di Bruno Maderna, cui spetta anche il montaggio del nastro magnetico realizzato presso lo Studio di Fonologia della RAI di Milano. Il contributo di Josef Svoboda, stranamente omissivo in alcune pubblicazioni recenti dedicate a *Intolleranza 1960*, consiste, nella fase preparatoria, nella realizzazione di filmati e diapositive incentrate sul tema dell'intolleranza dal tono manifestamente politico, ma che incontrano il disaccordo della direzione della Biennale di Venezia; Svoboda opererà allora per le proiezioni dei quadri di *Vedova* che, secondo lo scenografo ceco, annulleranno "l'efficacia drammatica da noi voluta" e il cui risultato sarà "interessante dal punto di vista figurativo e visivo," ma non sarà "teatro" (Svoboda 1989, 60; si veda anche Nono 1970). L'idea originaria si fonda su una sorta di collage prodotto dalla proiezione multipla di immagini fisse e filmiche drammaticamente realistiche, idea che Svoboda aveva già precedentemente messo a punto con il suo *Polyecran*, un dispositivo di otto schermi di forme e dimensioni diverse sospesi a differenti altezze e angolature in uno spazio scenico completamente nero, realizzato nel 1958 all'Esposizione Universale di Bruxelles.

<sup>5</sup> *La Question* è il titolo dell'edizione francese del libro, pubblicato con la prefazione di Sartre dalle Éditions de Minuit e poi sequestrato dalle autorità francesi, ma subito tradotto da Einaudi. Per queste notizie si veda la nota editoriale del libro.

<sup>6</sup> Il quadro è riprodotto con il numero P/1965/34 nel catalogo generale dei dipinti dell'artista (Bonani, Rinaldi e Tiddia 2011, 299).

<sup>7</sup> Riprodotto con il n. P/1967/22 (Bonani, Rinaldi e Tiddia 2011, 330).

<sup>8</sup> Riprodotti rispettivamente con i nn. P/1967/51 e P/1967/50 (Bonani, Rinaldi e Tiddia 2011, 343 e 342).

<sup>9</sup> Riprodotti rispettivamente con i nn. P/1967/52, P/1968/01, P/1968/02, P/1968/05, P/1968/06, P/1968/09 e P/1968/12 (Bonani, Rinaldi e Tiddia 2011, 344-345, 346, 347, 348, 349, 352 e 355).

<sup>10</sup> "E disgraziatamente vi sono altri bisogni oltre a quello di *marciare in pace*, non è la parola giusta, parlo naturalmente di mia madre, la cui immagine, da qualche tempo ridotta al lumicino, ricominciava adesso a tormentarmi" (il corsivo è dell'autore). Il romanzo di Beckett, insieme ad altri libri, è espressamente ricordato da Novelli in un dattiloscritto del 1966 destinato a un'inchiesta sul surrealismo (Novelli 2019, 242).

<sup>11</sup> "Lutte, échec, nouvelle lutte, nouvel échec, nouvelle lutte encore, et cela jusqu'à la victoire – telle est la logique du peuple, et lui non plus, il n'ira jamais contre cette logique." Il *Libretto rosso* è conservato presso l'Archivio Gastone Novelli insieme a un'altra raccolta di scritti del Grande Timoniere (Mao Zedong 1967b).

<sup>12</sup> I tre dipinti sono riprodotti rispettivamente con i nn. P/1968/10, P/1968/13 e P/1968/16 (Bonani, Rinaldi e Tiddia 2011, 353, 356 e 358). *Tonnerre printanier* fa parte di un gruppo di quattro tele dallo slanciato formato verticale di cui due, *Dialettica* e *Linea*, presentano titoli tratti dalla tipica terminologia politica dell'epoca.

## Riferimenti

Alleg, Henri. 1958. *La tortura*, con uno scritto di Jean-Paul Sartre. Torino: Einaudi.

Ambasz, Emilio, a cura di. 1972. *Italy: The New Domestic Landscape. Achievements and Problems of Italian Design*. Catalogo della mostra. Florence: Centro Di.

Balestrini, Nanni, e Primo Moroni. 1988. *L'orda d'oro*. Milano: SugarCo.

Beckett, Samuel. [1951] 1996. *Molloy*. Traduzione di Aldo Tagliaferri. Torino: Einaudi.

Bonani, Paola, Marco Rinaldi, e Alessandra Tiddia, a cura di. 2011. *Gastone Novelli. Catalogo generale. 1. Pittura e scultura*. Cinisello Balsamo: SilvanaEditoriale.

- Cecchetto, Stefano, e Giorgio Mastinu, a cura di. 2005. *Nono Vedova. Diario di bordo. Da "Intolleranza '60" a "Prometeo."* Catalogo della mostra. Torino: U. Allemandi & C.
- Celant, Germano. 1967. "Appunti per una guerriglia." *Flash Art* 5 (novembre).
- Cullinan, Nicholas. 2008. "From Vietnam to Fiat-nam: The Politics of Arte Povera." *October* 124 (Spring): 8-30.
- Da Costa, Valérie. 2015. *Pino Pascali: retour à la Méditerranée*. Dijon: Les Presses du Réel.
- De Benedictis, Angela Ida. 2001. "Intolleranza 1960 di Luigi Nono: Opera o Evento?" *Philomusica on line* 1. <http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/01-01-SG03/87>. Ultimo accesso 26 settembre 2019.
- De Benedictis, Angela Ida, e Giorgio Mastinu, a cura di. 2011. *Intolleranza 1960. A cinquant'anni dalla prima assoluta*. Catalogo della mostra. Venezia: Marsilio.
- Duran, Adrian R. 2017. "Operatic Neo-Avant-Gardism in Luigi Nono's *Intolleranza 1960*." In *On the Fringe of the Neoavantgarde/Ai confini della Neoavanguardia: Palermo 1963-Los Angeles 2013*, a cura di Gianluca Rizzo, 37-50. New York: Agincourt Press.
- Fanon, Frantz. 1961. *Les damnés de la terre*. Prefazione di Jean-Paul Sartre. Paris: F. Maspero.
- Foucault, Michel. 1971. *L'ordre du discours*. Paris: Éditions Gallimard.
- "Furia nera." 1961. "Furia nera." *La Settimana Incom* 02150, 24 novembre. <https://youtu.be/luDPv6hae7g>. Ultimo accesso 19 ottobre 2019.
- Ghezzi, Enrico. 2008. "Il capolavoro sconosciuto (deadline)." In *Schifano 1934-1998*. Catalogo della mostra, a cura di Achille Bonito Oliva, 35-38. Milano: Electa.
- Graziani, Sofia. 2018. "La Rivoluzione Culturale Cinese, una follia collettiva?" *Sinosfere*, 12 novembre. <https://sinosfere.com/2018/11/12/sofia-graziani-la-rivoluzione-culturale-cinese-una-follia-collettiva/>. Ultimo accesso 21 novembre 2019.
- Mao Zedong. 1967a. Citations du President Mao Tsé-toung [tratto da Rejetez vos illusions et préparezvous à la lutte, 14 août 1949. In *OEuvres choisies de Mao Tsé-toung*, tome IV]. Peking: Éditions en Langues Étrangères.
- . 1967b. *Écrits choisis en trois volumes*. Paris: François Maspero.
- . 1967c. *Sulla giusta soluzione delle contraddizioni in seno al popolo* [discorso pronunciato il 27 febbraio 1957 all'XI sessione della Conferenza suprema dello Stato]. Pechino: Casa editrice in lingue estere.
- Méndez Baiges, Maite. 2016. "Il camouflage mimetico e il problema della rappresentazione pittorica." *Piano B. Arti e culture visive* 2 (1). Ultimo accesso 26 luglio 2019.
- Noller, Joachim. 1996. "Situ/azione scenica sul teatro di Luigi Nono negli anni '60." *Centro Tedesco di Studi Veneziani – Quaderni* 48: 6-12.
- Nono, Luigi. 1970. "Josef Svoboda." In *La scena e l'immagine: saggio su Josef Svoboda*, a cura di Denis Bablet, 192-193. Torino: Einaudi.
- Novelli, Gastone. 2019. *Scritti '43-'68*. A cura di Paola Bonani. Roma: Nero.
- Parise, Goffredo. 2004. *Sillabari*. Milano: Adelphi.
- Rinaldi, Marco. 2008. *Strappare il mondo al caso. Comunicazione estetica e neoavanguardia in Italia (1956-1964)*. Roma: Bagatto Libri.
- Sabelli, Sonia. 2010. "L'eredità del colonialismo nelle rappresentazioni contemporanee del corpo femminile nero." *Zapruder. Storie in movimento* 23 (*Brava gente. Memoria e rappresentazioni del colonialismo*, a cura di Elena Petricola e Andrea Tappi): 106-115.
- Saibene, Alberto. 2019. "Giovanni Pirelli ricomposto." *Doppiozero*, 6 marzo. <https://www.doppiozero.com/materiali/giovanni-pirelli-ricomposto>. Ultimo accesso 1

settembre 2019.

Svoboda, Josef. 1989. *Architetture dell'immaginario. Un seminario di scenografia di Josef Svoboda*. Lezioni raccolte e tradotte da Flavia Foradini. Milano: Ubulibri.

“Un tonnerre printanier en Inde.” 1967. *Renmin Ribao* [Quotidiano del Popolo], 5 luglio.

Viva, Denis. 2015. “Nomadismo e guerriglia: l'Igloo di Giap di Mario Merz.” *Predella* 37: 129-149.

**Marco Rinaldi** is professor of History of Contemporary Art and History of Design at the Academy of Fine Arts in Rome. He published studies about 20<sup>th</sup>-century art, architecture and design. Among these, *Fertilia: un'ipotesi di recupero del moderno* (1995); *L'analisi semiotica e la lettura iconografica della pittura astratta: note per un'ipotesi metodologica* (1996); *La Casa Elettrica e il Caleidoscopio. Temi e stile dell'allestimento in Italia dal razionalismo alla neoavanguardia* (2003); *Strappare il mondo al caso. Comunicazione estetica e neoavanguardia in Italia (1956-1964)* (2008). As scientific advisor of the Gastone Novelli Archive in Rome, he edited the catalogue raisonné and curated the artist's exhibitions in Milan, Museo del Novecento (2012), and Naples, Gallerie d'Italia – Palazzo Zevallos Stigliano (2013-2014); he also dedicated to the artist the book *Tutti gli universi sono possibili. Saggi su Gastone Novelli* (2012).





## Temi e vicende della decolonizzazione nelle ricerche verbosive italiane

Francesca Gallo

Sapienza Università di Roma

### ABSTRACT

**Themes and events of decolonization in Italian visual poetry.** The article explores the presence of anticolonial struggles and new forms of colonialism in Italian visual poetry between the 1960s and the 1970s. An analysis of works by Ketty La Rocca, Lucia Marcucci, Eugenio Miccini, Luciano Ori and Adriano Spatola reveals not only the pervasive presence of the Vietnam War – during which the United States became a real emblem of imperialism – but also a more articulated geography of the struggles for liberation, both in Africa and in Latin America. Visual poets, in fact, were able to combine research on expressive languages with ideological commitment: the deconstruction of the codes of commercial and mass communication leads to political criticism, even internationally. Guerrilla is not only a linguistic approach: it has also evident political content, with strong internationalist significance.

### Keywords

Gruppo 70, neocolonialism, anticolonialism, guerrilla, Lucia Marcucci, Luciano Ori, Vietnam

Tutte giustificazioni ignobili. Anche quando credi di non aver mai adoperato la rivoltella, lo staffile, il tribunale, la furbizia, le macchine, il denaro, ti accorgi che hai adoperato la tua ipocrisia di civilizzato e i tuoi vizi.

Enrico Emanuelli, *Settimana nera*, 1961

Anche noi, gente d'Europa, ci si decolonizza: ciò vuol dire che si estirpa, con un'operazione sanguinosa, il colono che è in ciascuno di noi.

Jean-Paul Sartre, "Prefazione" a Frantz Fanon, *I dannati della terra*, 1962

Il 1960 è dichiarato dalle Nazioni Unite l'anno dell'Africa, anche alla luce del raggiungimento dell'indipendenza da parte di diversi stati (Enwezor 2001), tra cui il Congo, che l'anno successivo vede l'assassinio politico del leader Patrice Lumumba, e la Somalia, su cui si conclude il mandato fiduciario dell'Italia. Nel 1962 gli accordi di Evian sanciscono l'indipendenza dell'Algeria; due anni più tardi in Sudafrica, Nelson Mandela, già in carcere, viene condannato all'ergastolo. Nel 1967, in Bolivia, viene ucciso Ernesto Guevara, mentre due anni dopo il colpo di stato militare in Libia porta al governo Muammar Gheddafi. Nel 1973 gli accordi di pace di Parigi mettono fine al coinvolgimento ufficiale degli USA nella guerra del Vietnam, da dove tuttavia si ritireranno solo due anni più tardi. Nel 1974 Angola e Mozambico raggiungono l'indi-

pendenza. Questo rapido e decisamente parziale elenco di eventi e date che hanno segnato la storia del nuovo mondo globalizzato suggeriscono uno scenario che si sta lasciando alle spalle il Secondo conflitto mondiale, in una prospettiva di progressiva emancipazione dei popoli dal dominio coloniale.

Quale eco questi, e molti altri avvenimenti simili, hanno prodotto nelle ricerche artistiche italiane? Tra poesia visiva, pittura di reportage, arte povera e concettuale è presente un'attenzione verso le tensioni internazionali, spesso ampiamente rilanciate dai media? Le pagine che seguono, originate da tali interrogativi, rappresentano un primo risultato della ricognizione concentrata soprattutto nell'ambito verbovisuale, e in particolare su alcune opere e autori esemplificativi, ma poco indagati.

Per inquadrare le domande relative all'impegno politico degli artisti sullo sfondo del dibattito critico di quegli anni, tuttavia, bisogna ricordare che le Neoavanguardie e la critica che le supporta, nel prendere esplicitamente le distanze dalla tradizione che risale al Realismo socialista e prosegue nella stagione dell'Informale, in cui l'impegno e la militanza si identificano per lo più con precise afferenze partitiche, sostengono la natura complessivamente critica ed eversiva dei linguaggi e delle forme, prima ancora che dei contenuti. Concordano in tal senso, ad esempio, le autorevoli voci convocate da *Cartabianca* per il numero dedicato a *Contestazione estetica e azione politica* nel novembre 1968: la libertà è individuale, dell'“uomo in generale,” e quella dell'arte va misurata rispetto alla resistenza dell'opera/azione al mercato (*Cartabianca* 1968) sulla scorta di fresche letture marcusiane. Posizione condivisa, nel medesimo anno, anche da Umberto Eco ([1968]). Nelle ricerche artistiche verbovisive, tuttavia, i due poli convivono: i temi politici e di attualità, infatti, sono affrontati all'interno della sperimentazione sui linguaggi espressivi.

Un altro aspetto interessante del dibattito critico traspare dal resoconto, di poco successivo, delle ricerche visuali intrecciate all'approccio sociologico, fornito dalla monumentale manifestazione *Tra rivolta e rivoluzione* (1972). Nell'articolato panorama internazionale, le presenze italiane sono minoritarie e, in generale, la conflittualità sociale – o interna – ha la meglio sulle lotte anti-imperialiste. In tale sede, inoltre, emerge con chiarezza uno scivolamento – o ampliamento – semantico che può gettare luce sulle esperienze artistiche che ci apprestiamo a considerare. Il termine *colonizzazione*, infatti, nel corso degli anni Sessanta e Settanta, ha diluito il suo originario significato storico-politico a favore di un'accezione in cui la parte attiva di colonizzatori è svolta dai mezzi di comunicazione di massa, mentre a subire tale azione prevaricatrice e violenta sono individui di qualsiasi latitudine, ma concentrati soprattutto nei paesi ricchi e industrialmente sviluppati. Allora, se “nell'età dell'imperialismo dispiegato, i mass media svolgono una funzione del tutto parallela alla dinamica dello sfruttamento planetario e del dominio assoluto” (Giammaco 1972, 732), anche l'attenzione degli artisti si volge in maniera crescente verso l'imperialismo culturale.

Evidentemente intrecciato con la “torsione ideologica” (Tolomelli 2016) – che nel corso

degli anni Sessanta espunge il colonialismo dalla storia europea, concentrando il dibattito sull'imperialismo statunitense – tale slittamento semantico rende meno sorprendente il silenzio, emerso nel corso della ricerca e bisognoso di ulteriori verifiche, degli artisti italiani sulle vicende del colonialismo nazionale e i suoi strascichi. Dalla resistenza a riconoscere la propria storia coloniale (Labanca 2002), la cultura italiana sembra propensa a percepirsi più come vittima: ad esempio nel contesto delle ricerche artistiche, molti artisti lamentano l'imperialismo statunitense e la conseguente colonizzazione culturale, in particolare dal 1964 in avanti, a seguito delle note vicende della XXXII Biennale Internazionale d'Arte di Venezia. Ancora nel 1972, solo Adriano Spatola nota che “troppi miti – compreso il mito di una risurrezione dell'arte – sono ancorati alla parola ‘rivoluzione’, alla parola ‘rivolta’, mentre meccanismi repressivi ben lubrificati garantiscono all'artista una zona franca sganciata dalla lotta di classe, mentre la difesa dei diritti dell'uomo è continuamente rimessa in forse” (1972, 768), esplicitando quella consapevolezza politica di cui la rassegna bolognese prova a dare conto su un ampio ventaglio espressivo.

Più in generale, nel periodo preso in considerazione, se da un lato sono numerosi gli artisti attenti e spesso esplicitamente impegnati nel sostenere le lotte anticoloniali e le battaglie antirazziste, e nel denunciare le violenze perpetrate da vecchi stati coloniali e nuovi imperialismi nelle aree del cosiddetto Terzo Mondo, dall'altro si registra una sostanziale *non* tematizzazione del colonialismo italiano, salvo rarissime eccezioni. Un dato sorprendente, poiché, nonostante la reale o presunta atipicità del nostro colonialismo e della sua fine (Deplano 2017), il paese continua a mantenere importanti interessi economici e politici proprio nelle ex-colonie e, d'altro canto, alla metà degli anni Sessanta, si incontrano sconcertanti rigurgiti colonialisti sulle pagine della *Domenica del Corriere* e di *Storia Illustrata*.<sup>1</sup> E mentre Angelo del Boca – ancora esemplificando – pubblica uno dei primi libri di denuncia dei crimini del colonialismo italiano, alla fine del decennio viene reiterata la richiesta di restituzione della stele di Axum e, nel 1970, Gheddafi espelle i cittadini italiani residenti in Libia, quasi ideale (e ideologico) completamento del processo di decolonizzazione del paese. Le ragioni di tale specifico silenzio, quindi, andranno ulteriormente indagate, soprattutto alla luce della prospettiva critica postcoloniale con cui oggi è urgente confrontarsi.

### Dalla parte delle vittime

Rispetto alle tematiche che qui interessano, un posto di primo piano è occupato da Lucia Marcucci. Infatti, una delle sue prime opere, *Bravi* (1962, fig. 1), è costituita da interventi a penna sulla pagina dell'*Illustrazione italiana* su cui è riprodotta la locandina della Triennale d'Oltremare, inaugurata a Napoli il 9 maggio 1940, e bruscamente chiusa dall'entrata in guerra dell'Italia. L'iconica immagine ideata da Ugo Giannusso e Corrado Manciola – costituita dal piede dell'antico *miles* romano che scavalca il Mediterraneo e approda sulla riva lastricata di basalto – viene contornata da frecce disegnate a penna biro. Marcucci, inoltre, cancella alcune

parole dell'annuncio pubblicitario sottostante chiedendosi, retoricamente, se si tratti di un componimento poetico. Il titolo, *Bravi*, viene scritto due volte alla fine del testo stampato, come canzonatorio commento alle realizzazioni del "genio," del "lavoro" e del "valore" degli italiani in quelle regioni.



Fig. 1. Lucia Marcucci, *Bravi*, 1962, interventi a penna su pagina di giornale. Collezione Carlo Palli.

L'opera – appartenente a una serie giovanile sostanzialmente inedita, risalente al biennio 1961-62, in cui cancellature, scritte e interventi grafici minimi sono apposti su fogli di giornale già qualificati dalla compresenza di testi e immagini – è segnata dal registro ironico, in cui ci si prende beffa della retorica fascista, sia quella verbale appunto, sia quella visiva che riattualizza immagini e simboli dell'antica Roma a proprio uso e consumo. Di fronte al piede calzato messo in evidenza dal nugolo di frecce disegnate dall'artista, è difficile sottrarsi all'idea che

sullo sfondo possa ancora risuonare l'eco della meraviglia per l'impresa compiuta dal maratoneta etiope scalzo alle prime Olimpiadi del dopoguerra, svoltesi a Roma nel 1960. Abebe Bikila vince la medaglia d'oro correndo fra le spoglie della grandiosità dell'antica Roma e della sua fasulla riproposizione imperiale a opera del fascismo: vittoria che simbolicamente inaugura una nuova fase dei rapporti fra i due paesi (Scego 2016). Tale ipotesi, tuttavia, non esclude la suggestione proveniente dalla raggiunta indipendenza dell'Algeria, terra dell'oltremare francese, proprio quell'anno e dalla traduzione italiana del miliare *I dannati della terra*, di Franz Fanon, per Einaudi.

È interessante, infatti, che fra i pochi lavori del 1962, per lo più eseguiti usando le pubblicità del glorioso periodico italiano che chiude i battenti proprio allora, Marcucci scelga un'immagine parecchio problematica all'epoca sotto il profilo politico e culturale, per il riferimento alle imprese coloniali italiane durante il Ventennio, argomento quasi totalmente assente dall'agenda degli artisti italiani. Un atteggiamento apparentemente in contrasto, quest'ultimo, sia con la sensibilità dimostrata da molti – come si vedrà più oltre – verso le guerre anticoloniali degli anni Sessanta, sia ancora prima con l'impegno di Enrico Baj, Leonardo Cremonini, Renato Guttuso o Aligi Sassu – per ricordare solo i più sistematici in tal senso – a favore della guerra di indipendenza dell'Algeria dalla Francia, conclusasi appunto nel 1962 (Goudal 2019). Volendo provare a spiegare tale discrasia, si può forse fare riferimento alla sintesi proposta, ancora una volta, da Nicola Labanca: “caratteristico della fine politica del colonialismo italiano fu di essere stata decisa in seguito a una sconfitta militare, subita da ‘bianchi’ a opera di ‘bianchi’” (2002, 434). È mancata quindi, nel caso delle ex-colonie italiane, la sollevazione da parte degli oppressi che conferisce una peculiare connotazione politica alle lotte anticoloniali e, per tale via, probabilmente un maggiore valore simbolico agli occhi degli artisti.

Alla medesima serie di *Bravi* risale un intervento grafico sulla pagina di rotocalco su cui sono illustrati l'arco di azione dei missili appena installati a Cuba e le rotte delle navi sovietiche nel golfo del Messico e attraverso il canale di Panama. L'intervento di Marcucci, dal titolo *Che musica!* (1962), mette l'accento, con la scritta “pericolo” sovrapposta o interpolata ai toponimi della carta geografica, sulle zone continentali che potrebbero essere raggiunte dagli ordigni (Palli 2013), laddove il titolo sembra alludere sarcasticamente alla cacofonia della guerra. Se dal 1963 l'artista lavora principalmente con il collage accostando ritagli da rotocalchi a colori e, pertanto, muovendosi con quell'autonomia compositiva e di montaggio caratteristica della sua produzione più nota, la sensibilità internazionalista di Marcucci, ancora per qualche tempo, tende a manifestarsi in soluzioni piane e poco destabilizzanti per l'osservatore, come nei *manifesti*, risalenti al 1964 e costituiti solo da elementi verbali, frasi di senso compiuto, accostate le une alle altre con accorgimenti grafici e di lettering. È il caso di *Proverbio cinese*, in cui il noto adagio che sollecita un impegno didattico al posto della carità si conclude con l'affermazione “le masse denutrite [...] possono destarsi dal letargo con la disperazione addosso.”<sup>2</sup> Mentre un altro lavoro della medesima serie, *L'offesa* (1964), richiama esplicitamente il con-



flitto armato non solo per il riferimento alla bomba H, ma anche perché l'artista scrive di "strumenti chimico-batterologici (capaci di provocare paralisi pazzia epidemie)" mettendo in guardia che "il destinatario può contraccambiare." Che l'opera si riferisca a una guerra asimmetrica è d'altronde dichiarato fin dall'inizio, dato che il manifesto si apre con la frase: "gettavo spezzoni da due chili sulle capanne indigene [...] ed era divertentissimo," suggerendo che il riferimento sia all'avvio dei bombardamenti statunitensi in Vietnam, vicenda destinata a coagulare l'interesse dell'opinione pubblica.



Fig. 2. Lucia Marcucci, *L'imprevedibile gioco del destino*, 1965, collage su carta. Da *Il dissenso* 7, per gentile concessione di Lamberto Pignotti.

Infatti, nel 1965, all'interno del settimo volume dell'antologia *Il dissenso*, serie curata da



Lamberto Pignotti per l'editore Sampietro di Bologna, Marcucci propone *L'imprevedibile gioco del destino* (fig. 2), composizione in cui, nella parte superiore, le parole del titolo sono accostate a una mano maschile che, dietro la schiena, impugna una pistola d'epoca. Nella parte inferiore, invece, due figure femminili – una ragazza italiana e una donna orientale con due bambini – sono sovrastate dalla frase “con voi per la pace e la libertà.” L'artista, quindi, associa la nonviolenza e l'autodeterminazione alle donne, senza riguardo per condizione sociale o nazionalità, contrapponendole all'uomo che impugna l'arma non a caso puntata proprio in direzione della donna asiatica, evidente allusione alla roulette russa, gioco d'azzardo e diffusa forma di tortura psicologica nei conflitti armati.



Fig. 3. Lucia Marcucci, *La nuova società*, 1967-68, collage su carta. Collezione Carlo Palli.

L'escalation della guerra in Vietnam, d'altronde, lascia diverse tracce nel lavoro di Marcucci: basti pensare a *Inverno in Vietnam* (1964) e a *La nuova società* (1967-68, fig. 3). Quest'ultimo, in particolare, presenta un accostamento piuttosto insolito: da un lato, un ritaglio a stampa denuncia i bombardamenti sul Vietnam del Nord finalizzati soltanto ad annientare Hanoi; dall'altro, alcune vignette di *Jodelle*, fumetto ambientato in una Roma metà antica metà contemporanea, in cui la gigantesca e spregiudicata *proconsolessa* intende impadronirsi del mondo – dato che “l'avvento di Augusto ha definitivamente spezzato le strutture organiche dell'Impero” – e sfoggia pose dominanti rispetto a figure maschili che richiamano i legionari romani.<sup>3</sup> La tavola del fumetto selezionata dall'artista è l'unica dell'edizione italiana in cui si accenni alle tensioni sociali e politiche che contrappongono i due schieramenti. Quindi, nel nuovo ordine sociale a cui si riferisce il titolo del collage di Marcucci, le donne ricoprono ruoli di potere e sono sessualmente libere, e il Vietnam trova quella libertà nel cui nome si moltiplicano le manifestazioni pubbliche.

Nei casi fin qui considerati la sintassi visivo-verbale, per quanto franta, mantiene una sostanziale coerenza, diversamente dai collage del decennio successivo, più essenziali e in cui spesso convivono le immagini di guerra e i riferimenti all'amore romantico. Per i temi di cui ci occupiamo, un caso particolarmente interessante è *Di doman non c'è certezza* (1972), tela emulsionata con due versioni della medesima foto pubblicata rispettivamente su un quotidiano americano e uno tedesco. La fotografia del violento interrogatorio di una prigioniera vietcong ha didascalie differenti sui due organi di stampa: e *Der Spiegel*, in particolare, commenta sinteticamente: "il mondo della guerra si riflette in una foto". Marcucci si appropria di tale lettura critica, aggiungendo solo la frase del titolo, attribuita alla donna come riflessione consapevole, nella forma di un pensiero inespesso, cioè nel *balloon*.

In generale, Marcucci si posiziona dalla parte delle vittime, spesso donne e per lo più – ma non sempre – passive, con un uso piuttosto limitato di immagini crude che potrebbero essere accusate di un certo voyeurismo (Amselle, Mellott, Van Dam 2003).

Proprio nel 1972, l'artista ricorda le parole di Sarenco e Paul de Vree, appena pubblicate su *Lotta poetica*: "la poesia visiva scende in campo come mezzo di trasformazione attiva della società, sia a livello del linguaggio e dei mezzi paralinguistici, sia al livello dell'appoggio alla lotta di classe mondiale" (Marcucci 1972). Persiste, quindi, negli interessi dell'artista, accanto ai temi dell'emancipazione femminile e della critica alla cultura ufficiale cattolica e patriarcale, anche uno sguardo internazionale – almeno fino alla metà degli anni Settanta – orientato verso i conflitti sociali e non di rado concentrato sulle lotte anticoloniali.

### Le mappe della guerriglia

Nel testo del 1972 appena citato, Lucia Marcucci scrive della poesia visiva in termini di "guerriglia," mentre nel 1974 è Eugenio Miccini a usare tale vocabolo:

la poesia visiva è una guerriglia e in quanto tale si serve non solo della parola e dell'immagine ma anche della luce, del gesto, insomma di tutti gli strumenti visibili del comunicare e deve necessariamente tendere a trasformare i propri mezzi in quelli di comunicazione di massa fino ad impadronirsene per trasformare con essi la società stessa... la poesia visiva agisce nel cuore del sistema che tutto esorcizza e rende, al limite contraddittorio e precario. ([1974], 78)

L'uso traslato è particolarmente efficace per definire l'azione di disturbo della comunicazione ufficiale, condotta con mezzi 'artigianali'. Già nel 1968, invece, Lamberto Pignotti aveva formulato un'immagine poetica e positiva, scrivendo della pesantezza del carro armato "se confrontato alla leggerezza della bomba Molotov che lo fa saltare" (1968), secondo modalità tipiche della guerriglia, appunto.

Il sostantivo era appena entrato nel lessico artistico grazie a Germano Celant (Celant 1967) e nel medesimo 1967 anche Umberto Eco scrive di *guerriglia semiologica* in rapporto alla comunicazione di massa, in particolare televisiva ([1967]). Il lemma rimanda a forme di conflitto non convenzionali, in cui una fazione debole o esigua si confronta con un nemico ben

organizzato, numericamente e militarmente soverchiante. Prima di essere usata nel contesto della conflittualità sociale urbana, la guerriglia definisce quindi soprattutto la resistenza all'occupante, sia nel caso dei partigiani europei contro il nazi-fascismo, sia nel contesto anti-coloniale, come quello algerino, per esempio.

Nell'ambito delle ricerche verbosive, tuttavia, la parola ha una fortuna precoce: infatti alla metà del decennio Ketty La Rocca firma un celebre collage dal titolo *La guerriglia* (1964-65) in cui la fotografia, prelevata da un rotocalco, di una giovane donna dai tratti orientali in posa emancipata, campeggia su un fondo bianco spezzato solo da frasi – ancora ritagli di giornale – in cui prevale l'allitterazione della t: “via a tutto trucco total executive.” Se la fonetica sembra riferirsi all'inasprirsi della guerra in Vietnam, l'immagine suggerisce che anche la seduzione entra, forse inaspettatamente, nell'ambito del conflitto armato. Al medesimo biennio risalgono anche i collage *Signora lei che ama cucinare bene* e *Le scimmie impareranno a parlare*, che denunciano la malnutrizione presso le popolazioni dell'Africa nera, e l'assunto esplicitamente razzista che accosta i neri alle scimmie antropomorfe (Di Raddo 2015). Anche per il razzismo, infatti, si può mutuare da Karen Pinkus (2003) la metafora dell'*eclissi* relativamente alle vicende del colonialismo nazionale: nelle ricerche visive di questi anni, infatti, compaiono prevalentemente le violenze perpetuate dagli americani bianchi verso la popolazione nera, e mai quelle di cui gli italiani si sono resi colpevoli solo qualche decennio prima.



Fig. 4. Ketty La Rocca, *Possiamo bruciarlo*, 1964-65, collage su carta, per gentile concessione di Archivio Ketty La Rocca.

In concomitanza con *La guerriglia*, La Rocca elabora la prima versione di *Bianco Napalm*



in cui accosta una bambina vietnamita con un neonato in spalla e un soldato con in mano un ordigno, in modo tale che quest'ultimo incomba sulla coppia indifesa e ignara. Nel collage<sup>4</sup> compare anche il volto compiaciuto di Francis Joseph Spellman, arcivescovo americano sostenitore dell'intervento armato in Vietnam, dettaglio espunto dalla stampa plastificata del 1967 (Perna 2018), allo scopo di ottenere maggiore efficacia visiva priva di concessioni cronachistiche.

Più sottile la trama di riferimenti in *Possiamo bruciarlo* (fig. 4) dove, sulla riproduzione dei templi di Angkor, in Cambogia, sono incollati ritagli raffiguranti una donna in bikini, una scultura di Henri Moore dal noto simbolismo materno, Elizabeth Taylor nel colossal hollywoodiano *Cleopatra* (1963) e una piccola mappa del Pakistan con segnato il conflitto per il Kashmir indipendente, altra zona 'calda' del pianeta, anche se non raggiunge particolare visibilità mediatica.

Altrettanto ampio dal punto di vista geopolitico risulta l'orizzonte di Adriano Spatola che, insieme a Giuseppe Landini,<sup>5</sup> realizza alcuni manifesti (pubblicati anche nell'antologia curata da Lamberto Pignotti, *Il dissenso 8*, nel 1965) con l'intento

di abbandonare risolutamente i luoghi consueti di consumo del prodotto [poetico] e di 'andare a cercare' il fruitore nel suo stesso ambiente. Il fatto poi che abbiano un carattere politico ha la sua importanza: si è pensato di agire, infatti, proprio là dove la tematica della comunicazione era più scopertamente inattuale. Partendo dal rifiuto della sfera statico-ottimistica del patetico, si è cercato di sovvertire – secondo un modello parasurrealista – le regole ormai istituzionalizzate del rapporto ideologia/pubblico, con l'uso delle categorie estetiche della sorpresa, dell'ironia, del grottesco. (Spatola 1965, 10)

Spatola e Landini firmano *Manifesto per il Congo* e *Manifesto per il Venezuela*, caratterizzati da un linguaggio esplicito, anche in virtù della destinazione urbana, appunto, in cui la denuncia più cruda è affidata alle parole. A proposito dello stato africano – dove l'instabilità politica segna pesantemente gli anni immediatamente successivi all'indipendenza, con guerre armate a cui partecipano indirettamente diversi stati europei, incluso il Belgio – gli autori scrivono “Negro bersaglio del Congo [...] il negro è l'uomo che deve morire. Ma adesso basta, cacciatore bianco, assassino venuto dal cielo, parà. Adesso basta, uomini bianchi [...] dovete scendere” (fig. 5). Nei disegni, infatti, il paese è paragonato a un pesce gonfio, dal cui ventre fuoriescono morti e grida di libertà. Nel manifesto a sostegno del Fronte Armato di Liberazione Nazionale del Venezuela, invece, si ricorda la pratica della tortura e della dispersione dei cadaveri dai voli militari sull'Atlantico, così come alcune vittime illustri (fig. 6).



Fig. 5. Adriano Spatola, Giuseppe Landini, *Manifesto per il Congo*, 1965, stampa tipografica. Da *Il dissenso 8*, per gentile concessione di Maurizio Spatola.



Fig. 6. Adriano Spatola, Giuseppe Landini, *Manifesto per il Venezuela*, 1965, stampa tipografica. Da *Il dissenso 8*, per gentile concessione di Maurizio Spatola.

Infine, nel *Manifesto per il Vietnam* i marines statunitensi vengono paragonati a parassiti che si nutrono di cadaveri e disseminano escrementi radioattivi. La composizione, infatti, è

dominata da un mostruoso insetto, dotato di attributi simili a quelli di un elicottero, che porta sfere contrassegnate dalla inequivocabile H e, all'interno, trasporta arti umani e oggetti vari. Immagini visionarie, che hanno nella disarticolazione picassiana di *Guernica* e nella grafica di Georges Grosz i più evidenti antecedenti, ma che aspirano a restare messaggio politico, più che a trasformarsi in opera d'arte (Ragon 1968).

Landini e Spatola realizzano anche altri manifesti, come ad esempio quelli per l'*Agitazione per il Vietnam* a Reggio Emilia, il 4 aprile 1967 (Bulgarelli, Rivi, Stefani 2018): una delle tante manifestazioni che punteggiano la penisola in quei mesi e che trovano nella marcia *Dal Nord e dal Sud per il Vietnam*, del novembre 1968, un momento particolarmente simbolico, in cui migliaia di cittadini comuni portano, nelle parole di Gianni Toti, "attraverso l'Italia quel parallelo della coscienza, quella geografia lontana" (Toti 1968).

### Il Vietnam sotto gli occhi di tutti

Dalla metà degli anni Cinquanta le vicende della decolonizzazione sono lette soprattutto attraverso il filtro del confronto USA-URSS (Valent 2016): e gli Stati Uniti, nell'opinione pubblica più avvertita, da protagonisti della Liberazione alla fine della Seconda guerra mondiale si trasformano nel giro di dieci anni in superpotenza aggressiva, che opprime popolazioni animate da principi socialisti, o semplicemente non allineati all'egemonia capitalistica (De Micheli 1970).

Tra i poeti visivi, Luciano Ori sembra aderire in maniera esplicita a tale punto di vista in *La legge del Napalm* (1966, fig. 7), in cui sulla pubblicità del nuovo modello della Porsche, il glorioso coupé cabriolet 911, l'artista si è limitato a incollare la frase del titolo.<sup>6</sup> L'opera, pur rinunciando alle immagini del conflitto pubblicate sui giornali e nell'esiguità dell'intervento autoriale, è particolarmente efficace: Ori accosta in maniera immediata e lucida un bene di lusso – di fabbricazione tedesca e la cui casa automobilistica aveva ricevuto le attenzioni di Adolf Hitler negli anni Trenta – esportato in tutto il mondo e divenuto uno status symbol, a una delle armi più crudeli di cui gli americani hanno appena ammesso ufficialmente l'impiego in Vietnam (Crainz 2003) allo scopo di stremare la resistenza vietcong nella boscaglia. Il Napalm, tuttavia, viene qui proposto sotto forma di legge della fisica: il modello di vita iconicamente evocato dall'auto sportiva, con tutto l'indotto di sistema produttivo e consumi relativo, è inevitabilmente legato – da Ori – a una politica estera aggressiva. Proprio la tela emulsionata derivata da tale collage è esposta nella mostra *Tra rivolta e rivoluzione*, nel cui catalogo Alberto Boatto evidenzia la forza dell'espressione verbale:

la parola allora non riproduce la realtà, bensì entra in conflitto con essa, la sopprime. La parola non segna l'evasione dal mondo, ma la sua distruzione; è il negativo che fa il vuoto nella realtà così com'è affinché vi possa fare irruzione quell'universo altro, senza misura che attraversa l'uomo e penetra il linguaggio nella sua totalità, in quanto parola della coscienza e parola dell'immaginario. (Boatto 1972, 701)



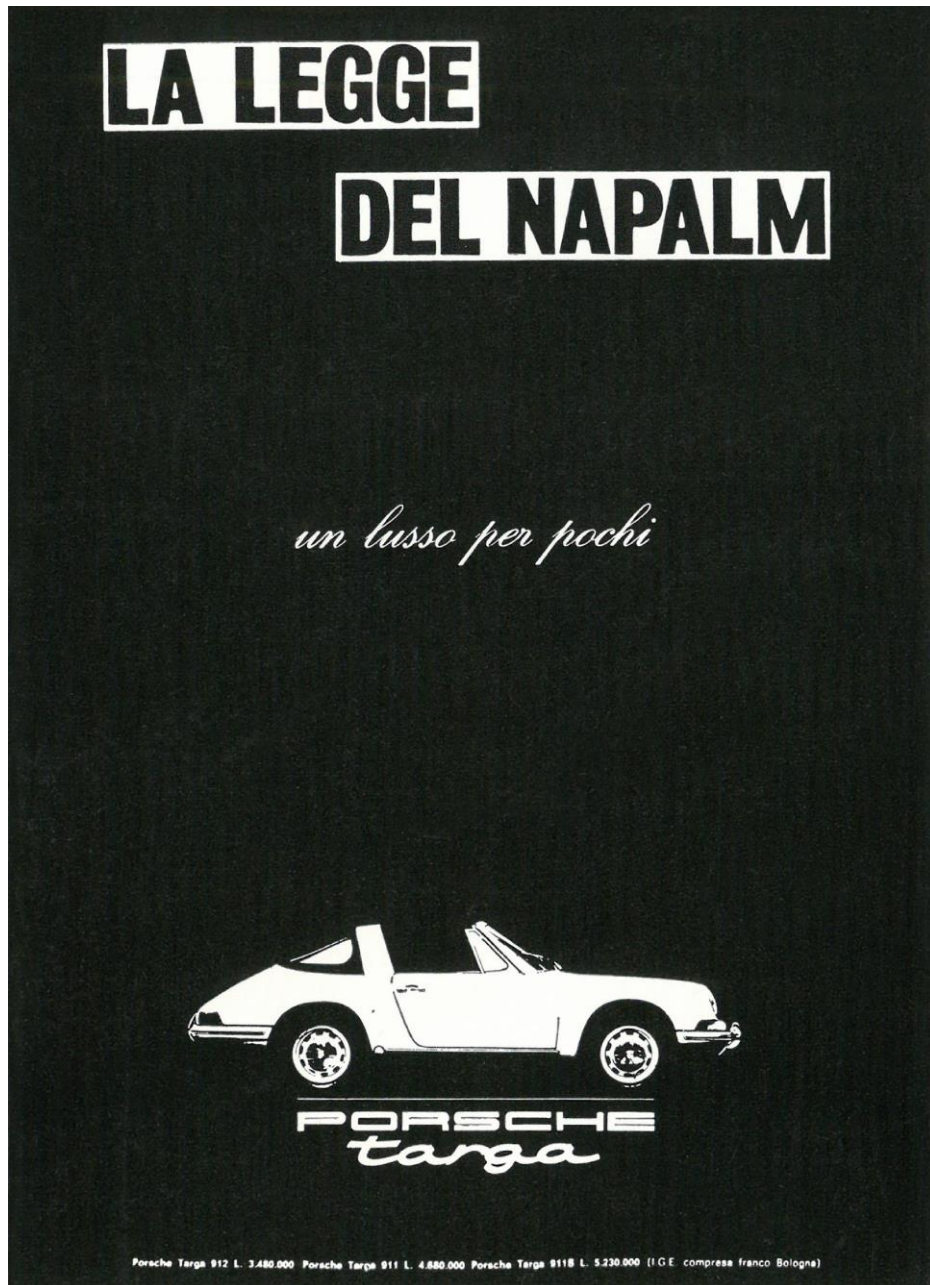


Fig. 7. Luciano Ori, *La legge del Napalm*, 1966, collage su carta. Archivio Luciano Ori, per gentile concessione di Frittelli Arte Contemporanea.

In quel medesimo 1966, in uno dei collage del *Teatro visivo*<sup>7</sup> (fig. 8) di Ori spiccano i loghi di alcune delle principali compagnie petrolifere – tra cui anche l'italiana Agip – trasformati in scudi di cavalieri in armatura. La tavola intitolata *Il ritorno dei guerrieri - Scena di massa*, all'interno di una cornice costituita da ritagli di riproduzione di latte di olio motore Agip, mette in scena la marcia di fanti (sui cui scudi ci sono i loghi di alcune case automobilistiche), dei cavalieri e di un soldato che sta trasportando un lanciarazzi, che si allontanano da un paio di nuclei abitati – resi in maniera stilizzata e infantile con ritagli colorati. Ulteriori elementi narrativi sono suggeriti dalla rappresentazione antica di prelato e dalla pubblicità dell'orzo solubile *Ecco* con l'omino che usa il contenitore dell'alimento come un tamburo. Sul rullo dei tamburi di guerra, si potrebbe parafrasare, i soldati rientrano da un attacco, armati dagli interessi dell'industria

petrolifera e benedetti dalla Chiesa cattolica. Un'opera decisamente originale, sia dal punto di vista estetico, sia nell'accostamento – ancora più esplicito che in *La legge del Napalm* – fra interessi economici legati all'oro nero e aggressione militare. Già nel 1965 d'altronde Ori pubblica alcune poesie lineari dai chiari toni antimilitaristi, come *La giusta domanda*, in cui mette in luce l'alienazione della ferma militare e il conseguente restare ammalati dei giovani dalla “mistica e retorica militare” (Ori 1965, 39). Ma il dato che fa della tavola di *Teatro visivo* un unicum – insieme a *Bravi* di Marucci – nel corpus qui preso in esame è la presenza di riferimenti italiani che rendono il paese partecipe degli interessi che legano sviluppo economico e guerre d'aggressione, secondo dinamiche evidentemente neocoloniali.



Fig. 8. Luciano Ori, *Teatro visivo*, 1966, collage su carta. Archivio Luciano Ori, per gentile concessione di Frittelli Arte Contemporanea.

Nella produzione più tarda di Ori, invece, gli echi della guerra in Vietnam non ancora conclusa vengono risolti in maniera meno esplicita dal punto di vista visivo, come per esempio in *Requiem per un vietcong op. K. 725* (1973), in cui i riferimenti iconografici lasciano il posto a un approccio più mentale, tipico della sua musica visiva, affidato al titolo funereo e a una partitura fatta solo di pause, cioè di silenzi (Ori 1975).<sup>8</sup>

La sconfitta americana in Vietnam, infine, viene celebrata con sottile ironia in un *Poem tampon* (1975, fig. 9) di Umberto Attardi, tutto risolto nella combinatoria verbale di frasi segmentate dal duplice e ironico significato.<sup>9</sup>

Lamberto Pignotti, una delle voci più autorevoli e note del Gruppo 70, tra il 1963 e il 1966 si interessa al processo di normalizzazione dell'Algeria, con alcuni interventi di collage apposti



sulle pagine di *Vie Nuove* (e risalenti al 1962, appunto), ma dedica al Vietnam diversi lavori, fra cui di particolare interesse la composizione di francobolli manipolati in cui le icone di quelli di Francia, Germania, Gran Bretagna, Italia e Stati Uniti pronunciano – riprodotta nel *balloon* – l’invocazione *Vietnam* (1967, fig. 10). La soluzione è particolarmente efficace, anche perché tra le figure allegoriche e le riproduzioni artistiche, sui francobolli compaiono anche i ritratti di George Washington e della regina Elisabetta<sup>10</sup>: le vicende del piccolo stato asiatico, sembra suggerire Pignotti, sono sulla bocca di tutti, al centro dei rapporti internazionali. Negli anni seguenti i riferimenti a tale conflitto si moltiplicano nel lavoro di Pignotti, fino alla serie dei *Souvenir*, interventi grafici e verbali su foto di giornale, in cui ricorrono i conflitti africani e asiatici di quegli anni.



Fig. 9. Umberto Attardi, *Poem tampon*, 1975, timbro su carta. Da *Documenti oggi*, 1976, 2-4: 14.



Fig. 10. Lamberto Pignotti, *Vietnam*, 1967, collage su carta, per gentile concessione dell’artista.

Di solito, infatti, i poeti visivi aderiscono alla critica dell’imperialismo capitalista statunitense servendosi del risalto che i mezzi di comunicazione di massa danno proprio alla guerra in Vietnam. In diversi lavori del 1968 di Eugenio Miccini, ad esempio, sebbene le composizioni

diano conto di una prospettiva politica via via più cupa e violenta (Cinelli 2017), ritorna la frase *dite all'americano che non abbiamo paura*, a sottolineare la determinazione a resistere del popolo vietnamita. Le immagini, in questi collage, si concentrano sulla potenza aerea e marittima statunitense: *I signori della guerra* (1968, fig. 11) è giocato sul contrasto tra una coppia affacciata al parapetto di una nave da crociera incorniciata dalla frase *rilassatevi sull'Atlantico al centro di un mondo fidato*, da un lato, e le fotografie a colori (riprese da rotocalchi) con i cadaveri, gli sfollati, i prigionieri, le manifestazioni pacifiste contro i soldati schierati, dall'altro (Miccini 2002). Nel denunciare sia la presunta 'lontananza' della guerra dal mondo confortevole in cui si muove la maggior parte della popolazione occidentale, che si può permettere quindi una certa indifferenza, i collage di Miccini possono essere accostati, in sede critica, alla famosa serie *House of Beautiful: Bringing the War at Home* (1967-72, Fassi 2010) di Martha Rosler.<sup>11</sup>



Fig. 11. Eugenio Miccini, *I signori della guerra*, 1968, collage su carta. Collezione Carlo Palli.

Fuori dal contesto verbosivo, d'altronde, la lotta del popolo vietnamita e la solidarietà che esso incontra presso ampi settori dell'opinione pubblica, soprattutto giovanile, si riverbera in varie opere sgranate lungo la seconda metà del decennio – da *Vietnam* (1965) di Michelangelo Pistoletto, al cortometraggio omonimo (1967) di Mario Schifano, fino al celebre *Igloo di Giap* (1968) di Mario Merz (Viva 2015) – e oltre. Negli anni Settanta, poi, la cartografia della conflittualità neocoloniale si allarga e si modifica, ma il valore politico e simbolico di Davide contro Golia tende a perdurare.

## Note

<sup>1</sup> Si veda *Storia illustrata*, 1965 (giugno e novembre) e 1966 (febbraio); per la *Domenica del Corriere* si veda Labanca 2002.

<sup>2</sup> Il lavoro è pubblicato nel catalogo della personale alla Galleria Inquadrature 33, di Firenze, nel 1972. Quando possibile si è dato conto delle mostre e/o pubblicazioni delle opere, per non perdere di vista circolazione e visibilità dei lavori considerati, selezionati tuttavia sulla scorta della maggiore pregnanza alla prospettiva qui proposta, all'interno di un corpus vasto e articolato che comprende riferimenti al Terzo Mondo e al razzismo.

<sup>3</sup> Il fumetto francese *Jodelle* – caratterizzato da protagoniste femminili disinibite e spregiudicate, e da espliciti contenuti erotici in una vicenda di improbabile spionaggio e controspionaggio – ha un'unica edizione italiana, stampata nel 1968 (con copyright 1969), motivo per cui si propone una datazione più estesa, rispetto alla data del 1967 che compare sull'opera, accanto alla firma dell'artista, in basso a destra.

<sup>4</sup> Riprodotto nel catalogo della mostra *Parola e immagine mostra nazionale di poesia visiva*, Galleria La Soffitta, Firenze, 1967.

<sup>5</sup> La poesia visiva italiana ha diverse anime e numerosi raggruppamenti, i cui esponenti condividono talvolta canali di diffusione e occasioni espositive, come nel caso dei volumi curati da Pignotti.

<sup>6</sup> Al collage del 1966, intitolato *La legge del Napalm* (riprodotto in *Luciano Ori Poesia Visiva*, catalogo della mostra, Firenze: Techne, 1972: 16), segue la versione su tela emulsionata, con il titolo *Un lusso per pochi*, del 1972 (riprodotta in *Tra rivolta e rivoluzione immagine e progetto*, catalogo della mostra, Bologna: Arti grafiche, 1972: 285).

<sup>7</sup> La serie è al centro della personale *Luciano Ori: teatro visivo 1966*. Galleria Inquadrature, Firenze, 1973. Ringrazio Lisa Baroni Frittelli per il fondamentale aiuto nell'accesso alle opere e alla documentazione di Luciano Ori.

<sup>8</sup> Ringrazio Luca Miti e Michele Sganga per gli scambi di opinioni sull'opera verbo-musicale.

<sup>9</sup> Riprodotto in *Documenti oggi*, 1976, 2-4: 14.

<sup>10</sup> Riprodotto in *Panorama*, 11 maggio 1968: 62.

<sup>11</sup> Per uno sguardo d'insieme sull'impatto del conflitto vietnamita sull'arte americana si veda Ho 2019; Tyson 2019.

## Riferimenti

Amselle, Jean Loup, Noal Mellott, e Julie Van Dam. 2003. "Primitivism and Postcolonialism in the Arts." *MLN* 4 (118): 974-988.

Boatto, Alberto. 1972. [senza titolo]. In *Tra rivolta e rivoluzione: immagine e progetto: arte- iconografia politica, cinema, comunicazioni di massa, musica, teatro, urbanistica e architettura: documenti*. Catalogo della mostra a cura dell'Ente Bolognese di manifestazioni artistiche, 701. Bologna: Arti grafiche.

Bulgarelli, Stefano, Luciano Rivi, e Cristina Stefani, a cura di. 2018. *Io sono una poesia. Parole sui muri e le arti negli anni Sessanta tra Modena e Reggio Emilia*. Catalogo della mostra. Modena: Sagep-Musei Civici.

Celant, Germano. 1967. "Arte povera. Appunti per una guerriglia." *Flash Art* 5.

Cinelli, Barbara. 2017. "La poesia visiva dalla comunicazione alla rivolta." In *Lotta poetica. Il messaggio politico nella poesia visiva 1965-1978*, a cura di Benedetta Carpi De Resmini, 131-139. Guidonia (RM): Iacobelli.

*Contestazione estetica e azione politica*. 1968. *Cartabianca*, novembre.

Crainz, Guido. 2003. *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni Ottanta*. Roma: Donzelli.

De Micheli, Mario. 1970. *Arte Contro 1945-1970 dal realismo alla contestazione*. Milano: Vangelista.

Deplano, Valeria. 2017. *La madrepatria è una terra straniera. Libici, eritrei e somali nell'Italia del dopoguerra (1945-1960)*. Firenze: Le Monnier.

Di Raddo, Elena. 2015. "Non è tempo per le donne di dichiarazioni". Ketty La Rocca e la



- questione di genere.” In *Ketty La Rocca. Nuovi studi*, a cura di Francesca Gallo e Raffaella Perna, 97-117. Milano: Postmediabooks.
- Eco, Umberto. [1967] 1973. “Per una guerriglia semiologica.” In *Il costume di casa. Evidenze e misteri dell’ideologia italiana*, 290-298. Milano: Bompiani.
- . [1968] 1973. “Vietando s’impara.” In *Il costume di casa. Evidenze e misteri dell’ideologia italiana*, 303-316. Milano: Bompiani.
- Enwezor, Okwui. 2001. “The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa. 1945-1994. An Introduction.” In *The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa 1945-1994*. Catalogo della mostra a cura di Okwui Enwezor. Munich: Prestel.
- Fassi, Luigi. 2010. “Arte e ideologia. Appunti per una decolonizzazione della cultura.” In *Arte-mondo. Storia dell’arte, storie dell’arte*, a cura di Emanuela De Cecco, 123-139. Milano: Postmediabooks.
- Giammaco, Roberto. 1972. “Sulla cultura della colonizzazione.” In *Tra rivolta e rivoluzione: immagine e progetto: arte-iconografia politica, cinema, comunicazioni di massa, musica, teatro, urbanistica e architettura: documenti*. Catalogo della mostra a cura dell’Ente Bolognese di manifestazioni artistiche, 732-735. Bologna: Arti grafiche.
- Goudal, Emilie. 2019. *Des damné(e)s de l’hisotire. Les arts visuels face à la guerre d’Algérie*. S.l.: Les Presses du Réel.
- Ho, Melissa, a cura di. 2019. *Artists Respond: American Art and the Vietnam War, 1965-1975*. Catalogo della mostra. Princeton: Princeton University Press.
- Labanca, Nicola. 2002. *Oltremare. Storia dell’espansione coloniale italiana*. Bologna: Il Mulino.
- Marcucci, Lucia. 1972. *Poesia visiva*. Firenze: Techne.
- Miccini, Eugenio. [1974] 2013. [senza titolo]. In *La poesia visiva. 1963-2013 Omaggio al Gruppo 70*. Catalogo della mostra a cura di Claudio Cerritelli e Melania Gazzotti, 78. Mantova: Tre Lune.
- . 2002. *Quella che vi abbiamo raccontato è una storia d’amore. Eugenio Miccini*. Catalogo della mostra. Mantova: Paolini.
- Ori, Luciano. 1965. “La giusta domanda.” *Nuova presenza* 19-20: 39.
- . 1975. *Luciano Ori pittura tecnologica / poesia visiva / 1963-1974*. Catalogo della mostra. Firenze: Galleria Giorgi.
- Palli, Carlo, a cura di. 2013. *Catalogo generale delle opere di Lucia Marcucci. Primo volume dal 1961 al 2011*. Verona: Parise.
- Perna, Raffaella. 2018. “Il mito ci sommerge. La poesia visiva di Ketty La Rocca.” In *Ketty La Rocca 80. Gesture, Speech and Word*. Catalogo della mostra a cura di Francesca Gallo, 27-43. Ferrara: Biennale Donna.
- Pignotti, Lamberto. [1968] 2011. *La madonna e la seggiola*. In *La povertà dell’arte*, pnn. Bologna: De Foscherari.
- Pinkus, Karen. 2003. *Empty Spaces: Decolonization in Italy*. In *A Place in the Sun: Africa in Italian Colonial Culture from Post-Unification to the Present*, a cura di Patrizia Palimbo, 299-320. Berkley-Los Angeles-London: University of California Press.
- Ragon, Michel. 1968. *L’artiste et la société. Refus au intégration*. In *Art et contestation*, 23-40. Bruxelles: s.n.
- Scego, Igiaba. 2016. “La maratona della rivincita. Abebe Bikila, Roma 1960.” In *Presente imperfetto. Eredità coloniali e immaginari razziali contemporanei*, a cura di Giulia Grechi e Vittoria Gravano, 99-105. Milano: Mimesis.



Spatola, Adriano. 1965. "Nota poetica e biografica." In *Il dissenso 8*, a cura di Lamberto Pignotti, 10. Bologna: Sampietro.

———. 1972. [senza titolo]. In *Tra rivolta e rivoluzione: immagine e progetto: arte-iconografia politica, cinema, comunicazioni di massa, musica, teatro, urbanistica e architettura: documenti*. Catalogo della mostra a cura dell'Ente Bolognese di manifestazioni artistiche, 767-768. Bologna: Arti grafiche.

Tedeschi, Francesco. 2011. *Il mondo ridisegnato. Arte e geografia nella contemporaneità*. Milano: Vita & Pensiero.

Tolomelli, Marica. 2016. "Dall'anticolonialismo all'anti-imperialismo yankee nei movimenti terzomondisti di fine anni Sessanta." *Storicamente* 12 (27). Ultimo accesso 30 giugno 2019. DOI: [10.12977/stor643](https://doi.org/10.12977/stor643).

Toti, Gianni. 1968. *Dal Nord e dal Sud per il Vietnam*. Testo del documentario. Regia di Franco Taviani, Unitelefilm, AAMOD. <http://patrimonio.aamod.it/aamod-web/film/detail/IL8600001106/22/dal-nord-e-dal-sud-per-il-vietnam.html>. Ultimo accesso 7 luglio 2019.

Tyson, John. 2019. "New Tactics in the Vietnam Era: Far from Vietnam." <https://www.nga.gov/features/new-waves/far-from-vietnam.html>. Ultimo accesso 7 luglio 2019.

Valent, Lucio. 2016. "Decolonizzazione e decolonizzazioni: una ricostruzione storica." *Altre Modernità* 16 (11): 3-16.

Viva, Denis. 2015. "Nomadismo e guerriglia: l'Igloo di Giap di Mario Merz." In *Arte italiana postbellica*, a cura di Lara Conte e Michele Dantini. Numero monografico di *Predella* 37: 129-149.

**Francesca Gallo** teaches Contemporary Art History at Sapienza University of Rome and is a board member of the Consulta Universitaria per la Storia dell'Arte (CUNSTA). She studied art and art criticism as well as artistic techniques and methods in the twentieth century. Her interest in Italian Neo-avant-gardes – artists, critics, journals and exhibitions – has a specific focus on videoart and performance (see *Ricerche di Storia dell'Arte*, respectively 2006 and 2014; *L'Uomo nero* 2018). She devoted her PhD research to the exhibition *Les Immatériaux* (Centre Pompidou 1985), about which she published several essays and a book (Rome 2008). She has co-curated *All'alba dell'arte digitale. Il Festival Arte Elettronica di Camerino* (Mimesis 2018) and *Gianni Melotti, La fotografia è facile. Giuseppe Chiari nelle immagini degli anni Settanta* (Giunti 2019).



## Immaginare l'indipendenza: il contributo visuale italiano nelle lotte anticoloniali delle ex colonie portoghesi in Africa

Francesca De Rosa

Università di Napoli L'Orientale

### ABSTRACT

**Imagining independence: The Italian visual contribution in the anti-colonial struggles of the former Portuguese colonies in Africa.** The following essay aims to be an examination of the dynamics of the struggles of liberation from the Portuguese empire, the processes of decolonization and the end of the Estado Novo, through the analysis of the film and visual heritage produced in the international context, specifically the Italian one, more than forty years from the liberation of the Portuguese colonies. In the 1960s and 1970s, unlike many other European and Western countries, Italy showed a growing attention to what was happening in the Portuguese colonies in Africa, developing an intense activity of solidarity with the liberation movements (PAIGC, FRELIMO and MPLA). In an attempt to undertake a more systematic analysis of that experience before it is totally lost, the following work aims to study the audiovisual and photographic productions produced in those years: documentaries, films, photojournalism projects realized in Angola, Guinea Bissau, Mozambique. Nelli, Conchiglia, de Stefani, Lucas, Alfredo, Cigarini, Massobrio and Bedei are the most famous in this rich panorama of reporters and filmmakers who supported the liberation movements.

### Keywords

postcolonial visual studies, international solidarity movements; anticolonial struggle, cinema 'guerrilla', Lusophone Africa

Questo articolo è il tentativo di scavare nell'archivio di relazioni che negli anni Sessanta e Settanta ha visto coinvolte le esperienze di lotta per la liberazione delle ex colonie portoghesi in Africa e diverse figure italiane in un proficuo rapporto di sostegno, collaborazione e solidarietà. Un dialogo che si è articolato negli anni in cui l'internazionalismo metteva in campo la costituzione di fronti comuni con i movimenti anticoloniali non solo politicamente, ma che si declinava anche attraverso relazioni intellettuali, produzioni culturali, audio-visive e fotografiche. In questo periodo i leader dei movimenti anti-imperialisti, del movimento anti-apartheid, dei movimenti anticoloniali africani, le Black Panthers e i movimenti di rivendicazione nera infoltiscono la mappa delle lotte per l'indipendenza che annovera città come Algeri, Conakri, Kartum e La Havana (Cabral e Apa 2019, 7).

Il presente lavoro parte da una constatazione più volte emersa dagli studi di settore che hanno rilevato la centralità del ruolo specifico che l'Italia ha avuto durante e dopo le lotte di liberazione attraverso le sue forze politiche e sociali,<sup>1</sup> si tratta tuttavia di indagini ancora poco

sistematizzate e senza una particolare attenzione al campo artistico e culturale. Come sottolinea Maria Cristina Ercolessi (Apa e Zamponi 2005, 8) a mostrare interesse in quegli anni sono state sezioni rilevanti dei partiti al governo, partiti di sinistra, forze sociali, sindacati, enti locali o il mondo cattolico sviluppando una grande attività di solidarietà con il PAIGC (Partido Africano da Independência da Guiné), con il FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique) e con l'MPLA (Movimento Popular da Libertação de Angola), riuscendo a travalicare le linee di divisione imposte dalla guerra fredda e dagli allineamenti internazionali filo-atlantici. Ercolessi spiega anche che queste alleanze solidali non trovano paralleli in termini di estensione e ramificazione con le altre lotte anticoloniali, né con le ex colonie italiane (Apa e Zamponi 2005, 8). Attraverso fonti d'archivio e studi editi ho potuto riscontrare una consistente produzione di immagini realizzate da italiani/e che testimoniano come in quegli anni molti operatori raggiungevano le zone liberate per mostrare al mondo l'esperienza delle lotte di liberazione e denunciare il colonialismo portoghese.

La macchina da presa sarà uno strumento privilegiato e, come vedremo, saranno i movimenti stessi che la adopereranno prima per filmare le lotte anti-coloniali e successivamente come strumento capace di unificare le nazioni indipendenti. Nel contesto coloniale dell'Estado Novo, se da un lato il Portogallo è consapevole che il cinema rappresenta un'importante arma per convincere l'opinione pubblica nazionale e internazionale circa la necessità di difendere il mondo e il paese dal nemico comunista, dall'altro lato i movimenti di liberazione sono coscienti che l'uso di mezzi audio-visivi è fondamentale per rispondere alla propaganda dell'Estado Novo dinanzi alla comunità internazionale e ai paesi membri della NATO. Sono gli anni in cui la stampa in Occidente dà scarsa visibilità alla guerra coloniale portoghese a fronte di maggiori informazioni sulla situazione in Algeria e in Vietnam. La poca attenzione alle ex colonie portoghesi si deve a un generale oscuramento dei mezzi di comunicazione occidentali per immagini che raffigurano la guerra e il sistema coloniale attraverso il punto di vista della popolazione africana. Nella seconda metà degli anni Sessanta, l'invito da parte dei movimenti di liberazione alla comunità internazionale per filmare la situazione coloniale nell'Africa lusofona risulterà vincente dato che le notizie sulla guerra si diffonderanno in alcuni paesi europei e riceveranno una notevole attenzione (Convents 2011, 341).

Il potere dell'immagine nei territori liberati va oltre l'inadeguatezza delle infrastrutture e la mancanza di tecnici del settore; oltre a contrastare la propaganda coloniale portoghese, la presenza internazionale e la diffusione delle immagini servivano anche a indebolire la retorica della guerra fredda che presentava la lotta di liberazione del FRELIMO sui canali di informazione occidentali come l'avanzata in Africa dei comunisti contro l'Occidente.

Nei paesi africani si dà vita al cinema 'guerrilla' o di liberazione, un genere che ha abbracciato una concezione marxista dell'impegno del film nella società, al cui interno i film provenienti dai paesi lusofoni rappresentano un importante capitolo per la nascita del Terzo Cinema (Harrow 1999, 178-179).<sup>2</sup> In questo scenario il cinema di liberazione si costruiva sia at-

traverso le collaborazioni tra le ex colonie alla ricerca di un sentimento di unità anti-coloniale, sia mediante il supporto della comunità internazionale; entrambe le forze consideravano il cinema come una componente vitale nella documentazione, nell'istruzione e nella diffusione delle informazioni sulla guerra (Harrow 1999, 179).

L'invito a troupe cinematografiche straniere viene colto da simpatizzanti dell'ideologia dei movimenti di liberazione e da sostenitori della lotta contro il colonialismo; registi, cameramen e fotografi provenienti da Jugoslavia, Russia, Cina, Stati Uniti, Svizzera, Olanda e Italia arriveranno nei territori liberati per appoggiare la lotta anticolonialista e anticapitalista (Convents 2011, 341).<sup>3</sup>

In Guinea Bissau giungono équipe e giornalisti da diverse parti del mondo in visita alle zone liberate con lo scopo di far conoscere la situazione: nel 1964 il francese Mario Márret gira il film *Lala Quema* e nel 1966 *Nossa Terra*. Sempre nel 1966 Piero Nelli e Ansano Giannarelli realizzano in Guinea Bissau il documentario *Labanta Negro* (fig. 1), una produzione della REIAC film (Realizzazioni Indipendenti Autori Cinematografici), con la fotografia di Eugenio Bentivoglio, la voce di Nino dal Fabbro, la traduzione di Joyce Lussu di poesie e canti popolari dal creolo e la collaborazione di Marina Piperno. Il documentario viene accolto dal comitato di Decolonizzazione dell'ONU, riunito ad Algeri dal 16 al 21 giugno del 1966, come prova della situazione nella "provincia portoghese d'oltremare di Guinea Capoverde."

Nel film i guerriglieri vengono presentati come partigiani: Piero Nelli descrive il viaggio da Sambuya (Gambia) verso le zone liberate come la testimonianza del "coraggio di uomini, donne e bambini" ma anche delle rappresaglie e degli attacchi portoghesi. Le sequenze mostrano il viaggio, la regione di Oio, il quartiere generale del Nord, le popolazioni locali, i comitati di accoglienza alla troupe cinematografica, le formazioni per i soldati e i bambini. Il documentario registra l'incontro con il regista Mario Marrét e un combattimento al passaggio di una pattuglia portoghese, un'importante testimonianza della guerra coloniale in atto a lungo taciuta dal governo portoghese.

In quegli anni l'esigenza di apprendere le tecniche e l'arte cinematografica diventa sempre più reale tanto da spingere Amílcar Cabral, leader del PAIGC, a inviare tra il 1967 e il 1972 quattro giovani a studiare presso l'Istituto Cubano del Arte e Industria Cinematograficos (ICAIC) a La Habana: Flora Gomes, Sana na N'Hada, Josegina Crato e José Bolama Cobumba (Piçarra e Castro 2017; Cunha e Laranjeiro 2016).

Molte, e tra le più famose immagini di Amílcar Cabral ai tempi della lotta armata, sono della fotografa italiana Bruna Polimeni che ha documentato a lungo e in modo dettagliato la vita nei territori liberati.

Come si evince dal profilo presente nell'archivio della Fondazione Basso,<sup>4</sup> a partire dal 1969 Polimeni inizia a interessarsi alla lotta di liberazione nelle colonie portoghesi e partecipa come fotografa inviata da *Mondo operaio* alla Conferenza internazionale di Khartoum dove incontra i leader dei movimenti di liberazione Amílcar Cabral, Agostinho Neto e Eduardo

Mondlane. Nel 1970, in occasione della Conferenza di solidarietà con i popoli delle colonie portoghesi di Roma, incontra nuovamente Cabral,<sup>5</sup> occasione in cui si decide un suo primo viaggio nei territori già liberati della Guinea Bissau allo scopo di documentare la nascita del nuovo Stato e diffonderne le immagini. In quel viaggio e in altri successivi Polimeni accompagnerà Cabral all'interno dei territori liberati (fig. 2), visiterà la Scuola politico-militare, la Scuola Pilota (fig. 3) e sarà testimone del Congresso del PAIGC svoltosi a Boké (Conakry).



Fig. 1. Piero Nelli, *Labanta Negro*, 1966. Archivi AAMOD.<sup>6</sup>



Fig. 2. Bruna Polimeni, 1970, *Amílcar Cabral e guerriglieri*. Fondazione Lelio e Lisli Basso Onlus.



Polimeni è l'unica fotografa italiana inviata in Guinea Bissau per documentare la proclamazione unilaterale di indipendenza del paese, il 24 settembre 1973 a Madina do Boe.<sup>7</sup> Alcuni di quegli scatti sono stati recentemente riuniti nella raccolta italiana di poesie di Amílcar Cabral, *Rosa Negra*, venti poesie per un mondo migliore (2018), in cui sono visibili foto della preparazione dei pasti per la mensa della Scuola Pilota a Conakry nel 1971, ritratti di Cabral, immagini della vita nelle zone liberate, giovani soldati, studenti e diverse donne.



Fig. 3. Bruna Polimeni, *Insegnamenti delle attività pratiche in una delle scuole "pilota" del Paigò (Guinea Bissau)*, 1970. Fondazione Lelio e Lisli Basso Onlus.

Attraverso i materiali dell'archivio AAMOD (Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico) sembra evidente che il messaggio politico di Cabral fosse abbastanza noto nel contesto italiano dell'epoca. Le immagini di apertura del documentario *E di altre culture* di Ugo Adilardi con fotografia di Elena Bedei, prodotto dalla Unitelefilm nel 1976 sulla condizione somala e l'accesso all'insegnamento, riprendono le sue parole sulla liberazione della nazione come atto culturale: "La coscienza della propria cultura rende i popoli liberi, in queste parole di Amílcar Cabral, è presente tutto il senso di riscatto da miseria e sottosviluppo, in cui i popoli africani sono stati costretti da secoli di schiavitù e di dipendenza" (Adilardi 1976).

Dall'archivio abbiamo accesso a informazioni relative ad altri documentari come *Contrapunto* (1971), incentrato sempre sulla lotta al colonialismo portoghese in Africa che, attraverso una serie di interviste, attesta il punto di vista degli immigrati portoghesi in Francia sia sulla guerra coloniale, sia sui metodi di tortura della PIDE (Polizia politica portoghese) e presenta un'intervista ad Amílcar Cabral che spiega la situazione politico-economica in Guinea Bissau.

È presente poi il documentario di Nicola De Rinaldo *Il continente nero attende ancora* (1973) in cui il regista mostra la permanenza del vecchio colonialismo portoghese in Angola, Guinea e Mozambico e dedica l'ultima parte del film alla descrizione della lotta in Guinea Bissau contro l'Estado Novo, con l'onnipresente Amílcar Cabral.

L'archivio conserva anche le immagini del *Terzo congresso del PAIGC* (1977) e il documentario *La piazza e il pianeta - Roma per la libertà dei popoli* del 1989 di Ugo Adilardi. In quest'ultimo, all'interno di una successione di spezzoni di repertorio sul ruolo dell'Italia, è rinvenibile la manifestazione internazionale di solidarietà con i popoli delle colonie portoghesi, svoltasi al Palazzo dei Congressi di Roma dal 27 al 29 giugno 1970 con la presenza dei leader anti-coloniali.<sup>8</sup>

Anche Uliano Lucas, fotoreporter milanese, segue in questo periodo la decolonizzazione dell'Africa e le guerre di liberazione in Angola, Guinea Bissau e Mozambico, così come la rivoluzione dei Garofani in Portogallo che metterà fine alla dittatura dell'Estado Novo. Lucas si impegna in reportage, che spesso diventano libri su temi d'inchiesta civile e d'attualità, con uno sguardo attento alle trasformazioni del mondo. Intraprende lunghi viaggi in Angola e Mozambico insieme ai giornalisti Bruno Crimi e Edgardo Pellegrini; i suoi scatti fotografici in scenari di guerra relativi alle lotte di liberazione sono pubblicati su riviste come *Tempo*, *Vie Nuove*, *Jeune Afrique* e *Koncret* ma anche sui bollettini d'informazione dei movimenti africani. Nel libro di Bruno Crimi *Guinea Bissau. Una rivoluzione africana* (1970) sono raccolte in parte le fotografie che testimoniano la vita dei guerriglieri del Partito Africano per l'Indipendenza della Guinea e la rivoluzione in corso (fig. 4). Lucas di quel viaggio ricorda:

Andai in Guinea Bissau con il giornalista Bruno Crimi. Si combatteva una lontana guerra di liberazione anticolonialista. La girai in lungo e in largo, con i partigiani e i soldati dell'esercito di Amílcar Cabral. Una notte durante una marcia, i soldati iniziarono a cantare, in francese, la canzone dei maquisard, quella di Yves Montand. Una forte emozione, sentivo in questa guerra di liberazione una continuità con la nostra resistenza antifascista. (Agliani 2016, 46)

Il senso del valore della fotografia al servizio delle indipendenze dei paesi africani si può racchiudere nelle parole con cui il fotogiornalista descrive le due miliziane del PAIGC, all'interno di un reportage pubblicato per la prima volta su *Vie nuove*:

Nella foresta dopo una marcia mi apparvero d'improvviso due ragazze, sedute sul tronco di un albero. Partigiane. Conversavano come se fossero sull'uscio di una casa, giovani e felici. Foto come queste, raccontavano per la prima volta cosa stava succedendo in Guinea Bissau. L'editore Vangelista ne fece un libro che fu portato alla commissione dei diritti dell'Onu per provare che tre quarti del territorio del paese era stato liberato. Ecco a cosa serve la fotografia. (Agliani 2016, 46)

Gli scatti di combattenti nella guerra di liberazione o quelli della carestia dimostrano la necessità di raccontare senza trascurare la dignità umana, evitando i cliché della retorica della disperazione. Ne sono testimonianza anche i reportage realizzati da Lucas in Angola nel 1972 (fig. 5): "Erano giovani i soldati dell'esercito di liberazione, giovani e disciplinati, con i loro vec-

chi fucili residuati della seconda guerra mondiale, gentili verso il fotografo-ospite, era stato loro spiegato che ero merce preziosa.” (Agliani 2016, 46)



Fig. 4. Uliano Lucas, *Miliziane del Paigc (Partito africano per l'indipendenza della Guinea e di Capo Verde) nella foresta*, Guinea Bissau, 1970. Archivio Uliano Lucas.

Nel caso mozambicano il movimento del FRELIMO ricorre ai film per mostrare il suo impegno a favore dei diritti della popolazione africana e per ribaltare la narrazione proposta dalla propaganda dell'Estado Novo (Convents 2011, 346). Non disponendo inizialmente di



registri tra le proprie fila, anche in Mozambico si fa appello a *équipe* straniere, solidali con la lotta del movimento (Convents 2011, 350).<sup>9</sup> Infatti, alla fine degli anni Sessanta e all'inizio degli anni Settanta numerosi sono i cineasti che viaggiano nelle zone liberate, allo scopo di testimoniare le lotte anticolonialiste e la progettualità politica dei movimenti.



Fig. 5. Uliano Lucas, *Soldati del Mpla (Movimento popolare per la liberazione dell'Angola)* nella savana, Angola, dicembre 1972. Archivio Uliano Lucas.

Tra i documentari realizzati nei territori dell'Africa lusofona, si segnala il film *Africa Addio* (1966) di Gualtiero Jacopetti e Franco Prospero appartenente al genere del *mondo movie*. Sappiamo che il film a causa di immagini violente e sanguinose relative alla guerra coloniale, verrà proibito nelle ex colonie portoghesi (Convents 2011, 341). Diversi critici sottolineano la mancanza di analisi e di contestualizzazione dei processi nei vari territori, nonché una rappresentazione neocoloniale che accentua gli stereotipi razzisti attraverso il linguaggio tipico del *mondo movie*. Il film si costruisce con la successione di sequenze tematiche relative a episodi cruenti, azioni di guerra verificatesi nel continente africano durante il processo di decolonizzazione. Numerose sono le scene di violenza contro uomini e animali, non mancano episodi che presentano africani massacrati di fronte alla macchina da presa, accompagnati da commenti di una voce fuori campo che non risparmia epiteti e giudizi rispetto alle nascenti nazioni indipendenti e ai loro abitanti. Per tali ragioni, la versione americana, *Africa Blood and Guts*, presenta tagli di 40 minuti; mentre nel contesto italiano, a causa del linguaggio crudo, il film subisce forti critiche, ma riceve comunque il David di Donatello.

In un'interessante analisi, la ricercatrice Gaia Giuliani mette in risalto la costruzione del documentario come testimonianza della fine del colonialismo e mostra come lo sguardo colo-



niale sia improntato su una visione muscolosa, militare e maschile del barbaro e della sua terra (Giuliani 2019, 127). Aggiunge anche che i rivoluzionari impegnati nella lotta anticoloniale vengono presentati come fanatici, pronti a uccidere i propri simili ma soprattutto incapaci di autogovernarsi. Il film si costruisce sulla docilità del soggetto colonizzato e la sua inferiorità, i corpi delle donne nere sono oggetto di desiderio da parte dello sguardo del maschio bianco (Giuliani 2019, 127). Le sequenze dedicate al Mozambico e all'Angola documentano la guerra coloniale, la presenza dei soldati portoghesi in Mozambico in una fortezza durante l'esecuzione degli esercizi militari e in una chiesa mentre ricevono la Comunione e prendono l'ostia consacrata, mentre la voce narrante si concentra sulla fine del sogno dell'Africa dei grandi navigatori e delle grandi scoperte geografiche.

In seguito, vengono mostrate strade polverose percorse da pattuglie portoghesi e soldati nelle foreste angolane; qui il commento fuori campo mette in evidenza l'astuzia dei militari portoghesi che, per attirare i guerriglieri e riprodurre la naturalezza dello spazio circostante usano, nelle foreste, nastri magnetici capaci di riprodurre artificialmente i versi degli uccelli. Le immagini mostrano i bombardamenti e la voce fuori campo, in un linguaggio che conferma l'ambiguità e la provocazione del documentario, sembra voler criticare le politiche lusotropicaliste adottate dal Portogallo, considerate sin troppo permissive:

Questa è la sorte di un popolo che ha voluto ignorare il colore della pelle. Qui è il Portogallo. Bianchi e neri tutti portoghesi. Ma i ribelli dell'Angola non sono d'accordo. Questa è l'Africa. Soltanto i neri sono africani. Bianco e nero, un dilemma attuale, corrente, universale che si va sempre più colorando di rosso. (*Africa Addio*, 01:14:05)

Franco Cigarini (1924-1982) figlio di partigiani, oppositore al regime di Mussolini e poeta, è un'altra importante figura italiana legata alla rappresentazione della storia anticoloniale mozambicana. Nel 1965 viene assunto come fotografo ufficiale del Comune di Reggio Emilia, incarico che gli permetterà di documentare i rapporti che si instaureranno tra la cittadina emiliana e i movimenti di liberazione.

Due importanti eventi, ambedue avvenuti nel 1960, mettono in relazione la storia della città di Reggio Emilia con quella del Mozambico: l'uccisione, il 7 luglio, da parte della polizia di cinque giovani che avevano deciso di manifestare a Reggio contro l'appoggio neofascista al governo Tambroni e il Massacro di Mueda, nel Nord del Mozambico, avvenuto il 16 giugno con l'uccisione di tantissimi cittadini da parte dell'amministrazione coloniale. L'evento emiliano porterà a importanti cambiamenti politici con l'elezione nel 1963 del sindaco di sinistra Renzo Bonazzi, che incontrerà Amílcar Cabral e Marcelino Dos Santos a Varsavia in un Convegno dei Partigiani della pace, intrattenendo una corrispondenza con loro (*Kitabu* n.1, 2018).

L'archivio Giuseppe Soncini-Bruna Ganapini e l'Archivio Franco Cigarini restituiscono buona parte di questa storia, intrecciata con le vicende politiche italiane e di Reggio Emilia. La mostra *Portrait of a Struggle* alla Biblioteca Panizzi (dicembre 2018-marzo 2019, fig. 6) porta

alla luce l'intensa attività di solidarietà, messa in campo dalle forze sociali e politiche della città, fra cui la cinepresa di Cigarini, testimone di questi importanti momenti storici.



Fig. 6. Manifesto di *Portrait of a Struggle manifesti, materiali grafici, suoni e immagini*, 2018. Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia.

Un patrimonio di storie, racconti, materiale fotografico e filmico che mostra in modo chiaro i forti legami instaurati nella cornice internazionalista tra l'Italia e le ex colonie portoghesi; una trama che incrocia i nomi di leader rivoluzionari, guerriglieri, cameramen, registi e scrittori, e che vede il contesto italiano come uno dei più fertili per il riconoscimento delle nazioni libere.<sup>10</sup>

Dalla collaborazione tra Franco Cigarini e Giuseppe Soncini (fig. 7), consigliere d'amministrazione dell'Arcispedale di Reggio Emilia, sono nati documentari come *Dieci giorni con i guerriglieri del Mozambico libero* (1972) e *Amanda, nave della solidarietà italiana* (1981), importanti testimonianze dell'impegno e della solidarietà di Reggio Emilia nei confronti dei popoli dell'Africa australe. Tali iniziative si concretizzano nel corso degli anni Settanta e Ottanta e sono ampiamente documentate nella sezione *Africa* del Fondo Cigarini,<sup>11</sup> le cui immagini sono complementari a quelle conservate nell'archivio Soncini-Ganapini. I documentari traducono in immagini il gemellaggio tra l'Hospital Central di Cabo Delgado e l'Arcispedale S. Maria Nuova di Reggio Emilia e mostrano in parte le spedizioni solidali di beni di prima necessità inviati dall'Italia in appoggio ai movimenti anti-coloniali. Anche se, Franco Cigarini riesce a documentare soltanto il viaggio della nave Amanda partita da Genova nel 1980, poiché muore poco dopo.

Tra i film presenti nell'esposizione *Portrait of a Struggle* vi sono *1970 sette combattenti del Frelimo (Fronte di liberazione del Mozambico) sono curati dall'Arcispedale S. Maria Nuova*

di Reggio Emilia grazie al gemellaggio ospedaliero con l'Hotel Central di Cabo Delgado;<sup>12</sup> il documentario *La delegazione emiliano-romagnola in Tanzania e nelle aree liberate del Mozambico* (1972b); *La prima delegazione politica italiana che passa con i guerriglieri il confine segnato dal fiume Rocuma* e un estratto del documentario *10 giorni con i guerriglieri del Mozambico libero* (1972c; 1972a),<sup>13</sup> dove si afferma: "Conoscete Chongo, Macarios, Mitema, De Paiva. Questi nostri compagni guerriglieri feriti sono stati parecchi mesi in Italia, a Reggio Emilia e sono stati curati. Ora i compagni italiani sono venuti, tra noi, per conoscere la nostra terra, la nostra rivoluzione" (Portrait of a Struggle, 2019). Nella medesima esposizione sono presenti anche le fotografie di manifestazioni in occasione della *Conferenza Nazionale di Solidarietà contro Colonialismo, Imperialismo, per la Libertà e l'Indipendenza dell'Angola, Guinea Bissau e Mozambico* e il documentario *Samora Machel, Presidente del Mozambico in visita a Reggio Emilia* del 1982.<sup>14</sup>



Fig. 7. *Portrait of a Struggle manifesti, materiali grafici, suoni e immagini*, 2018. Giuseppe Soncini e Franco Cigarini insieme ai guerriglieri del FRELIMO nei territori liberati del Mozambico, agosto-settembre 1972. Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia.

Dalla sezione dell'archivio Unitefilm Pci (1963-1997) che originariamente andava sotto il nome di *Attualità*, è possibile risalire a film non finiti girati in Mozambico e alla documentazione riguardante eventi italiani di solidarietà. Tra i film troviamo *Maputo: una città che rinasce* (1977b), *Mozambico: una società in cammino* (1976), *L'organizzazione di una comune agricola* (1977a) con regia di Elena Bedei, in cui viene descritta l'organizzazione della vita economica, sociale e politica di una comune agricola mozambicana. Attraverso la sceneggiatura è possibile comprendere le difficoltà e l'evoluzione del processo rivoluzionario in atto



nella fase successiva all'indipendenza.<sup>15</sup>

Nel contesto angolano è la studiosa portoghese Maria do Carmo Piçarra (2018, 168-94) a rintracciare la genealogia del cinema engagé legato al movimento cineclubista e a fornire un quadro complessivo dei reportage internazionali realizzati a supporto dei movimenti anti-coloniali.<sup>16</sup>

Tra i sostenitori italiani avranno un ruolo centrale la giornalista Augusta Conchiglia e il compagno Stefano de Stefani che riusciranno a fare ingresso in Angola nel 1968 grazie all'aiuto dei guerriglieri dell'MPLA. È l'intellettuale italiana Joyce Lussu, infatti, a suggerire l'Angola ad Augusta Conchiglia, territorio ancora poco conosciuto dall'opinione pubblica italiana. Lussu, traduttrice del libro *Sagrada Esperança* di Agostinho Neto (1963)<sup>17</sup> fa incontrare i tre a Roma. La proposta avanzata dalla coppia e accettata da Neto è di realizzare un film sulla guerra nell'Angola orientale. Conchiglia e de Stefani nel 1968 arrivano in Tanzania, sede della direzione del MPLA, per la pianificazione del viaggio, proseguono poi per lo Zambia dove da Lusaka viaggiano verso la frontiera con l'Angola, riuscendo a entrare nel paese da Cassamba grazie all'appoggio del MPLA. Augusta Conchiglia rimane colpita dall'assenza di cibo e dalle difficili condizioni dei combattenti, ma anche dalla loro tenacia e dall'incredibile volontà di portare avanti la lotta. Durante il viaggio la coppia percorre più di 300 km, giunge a Cazombo nella regione del Moxico per incontrare nuovamente Agostinho Neto a Lumbale-Lucusse (Piçarra 2018, 176; Mendonça 2012, 107).

Da tale missione nasceranno diversi film, di cui la regista non ricorda i titoli,<sup>18</sup> e il libro *Guerra di popolo in Angola* pubblicato nel 1969, mentre l'anno seguente torna in Angola con de Stefani e una nuova équipe. A muoverli è l'idea di produrre un film ispirato a *La battaglia di Algeri* (1966) di Gillo Pontecorvo, ma le riprese vengono interrotte a causa delle intense piogge, delle condizioni climatiche sfavorevoli e delle difficoltà interne all'équipe. Tuttavia da questa esperienza Conchiglia e de Stefani realizzeranno un lungometraggio sulla storia del guerrigliero Borges della zona di Cabinda, dal titolo *A proposito dell'Angola* (1973); mentre il resto della troupe, composta da Lionello Massobrio, Guelfo Guelfi e Randi Krokkaa, produrrà *La vittoria è certa* con il Comandante Mingas e Krokkaa nel ruolo di una giornalista in visita nelle zone liberate dell'Angola orientale.

Augusta Conchiglia manterrà una relazione di lunga durata con l'Angola, riuscendo a intervistare figure leggendarie della lotta di liberazione come Monimambo, Iko Carreira, Dino Matrosse, Rui de Matos, Armando Guinapo, Carlos Rocha Dilolwa, Ciel da Conceição (Gato), Pascoal Luvualu, Américo Boavida, Liberdade, Diamante e Kwenha. Molte foto sono presenti nell'opera *Augusta Conchiglia fotografa Agostinho Neto, da guerrilha aos primeiros anos da independência* (Micolo 2019, 12).

La sua storia si intreccia anche con quella della regista guadalupense Sarah Maldoror che ha regalato all'Angola produzioni importanti come *Monangambé* (1968) e *Sambizanga* (1972), considerate tra le opere più significative della nascita del cinema angolano. Le due si



conoscono ad Algeri tramite la regista Jacqueline Meppiel durante il Festival Pan-Africano del 1969. A proposito della collaborazione, infatti, va detto che la sequenza finale di *Monangambé* è composta dalle fotografie scattate da Augusta Conchiglia ai guerriglieri. Il cortometraggio, ambientato in Angola, è girato in tre settimane vicino ad Algeri con attori non professionisti e guerriglieri del MPLA e riprende il racconto dello scrittore angolano Luandino Vieira "O fato completo de Lucas Mateso" (1962) che narra la storia di una donna povera in visita al marito arrestato nella città di Luanda; le immagini sono, inoltre, accompagnate dal jazz degli Art Ensemble of Chicago. Sarah Maldoror è stata una delle prime donne a dirigere un lungometraggio in Africa e il suo lavoro è considerato, a pieno titolo, uno dei principali riferimenti del cinema africano.

Avviandomi alle conclusioni, sembra chiaro che tale spaccato culturale riconsegna storie di solidarietà e amicizia instaurate su più fronti fra le esperienze culturali, sociali e politiche italiane e i movimenti di liberazione nelle ex-colonie portoghesi. Complessivamente la lotta dei guerriglieri è nelle immagini dei reporter e registi italiani la lotta dei partigiani che in Africa si opponevano all'oppressione coloniale; il contributo italiano è stato fondamentale nel sostegno e nel riconoscimento delle lotte anticolonialiste, riuscendo a riportare in Occidente immagini a lungo oscurate dal colonialismo portoghese e dando dignità ai tanti volti che lottavano per la liberazione nazionale. È interessante sottolineare quanto questa storia sia stata scritta da un numero considerevole di donne, che nel contesto internazionalista hanno dato risposte politiche alle richieste dei paesi impegnati nei processi di liberazione. Numerose sono le registe e fotoreporter, giunte nei territori liberati in piena guerra coloniale, che hanno affermato la potenza dell'immagine e hanno contribuito a ingrossare le fila della resistenza politica e artistica. Profonde e durature sono le relazioni che esse instaurano con i leader dei movimenti anticoloniali e saranno, inoltre, figure fondamentali per il riconoscimento su scala internazionale della legittimità dei processi di decolonizzazione.

Il cinema e la fotografia sono testimoni della nascita delle nazioni indipendenti e, in questo caso, rappresentano la possibilità di incidere nella politica e nel quadro mondiale di trasformazione in atto. Questo processo è spiegato bene in un'intervista del 1970 ad Amílcar Cabral presente nel fondo archivistico Olivetti dell'Unifilm, che conserva traccia dell'intensa attività di solidarietà ma soprattutto di come questa veniva inquadrata dal leader rivoluzionario e del significato politico di qualsiasi gesto di solidarietà con le popolazioni africane. Alla domanda su cosa fosse possibile fare per aiutare i processi di liberazione, Cabral avanza una netta richiesta di presa di posizione politica per poter influenzare l'opinione pubblica internazionale:

Ma crediamo che l'aiuto principale che si può dare sia l'aiuto politico. È appoggiare la nostra lotta in tutti i modi necessari e possibili. È esercitare pressione sul governo del Portogallo che nega il rispetto delle leggi internazionali, affinché possa essere portato a cambiare posizione nello stesso momento che lo stiamo facendo da noi. E, in questo contesto, crediamo che si debbano denunciare i crimini del governo portoghese, accusare il Portogallo in tutte le sedi possibili, ed anche mostrare fermamente al Portogallo che le coscienze veramente umane non sono d'accordo con quello che fa.<sup>19</sup>

Per Cabral era importante influenzare i governi europei, affinché fossero in grado di riconoscere la violenza del sistema coloniale portoghese e prenderne le distanze.<sup>20</sup>

Mi sembra evidente che il contributo italiano abbia risposto alle richieste dei leader dei movimenti per le liberazioni e vada considerato come un importante agente per la nascita di quello che sarà il cinema nazionale nel contesto subsahariano; è, inoltre, testimone della violenza del colonialismo e dell'Estado Novo, quasi totalmente assente nella cinematografia portoghese dell'epoca. Non è secondario che la presenza delle équipes cinematografiche internazionali abbia contribuito non solo a filmare le condizioni di vita locali, ma anche ad allargare il dibattito circa l'uso dell'immagine per dare vita a rappresentazioni anticoloniali, decoloniali e per costruire il cinema africano.

Riportare alla luce la trama delle relazioni internazionaliste che hanno legato il contesto italiano a quello africano è fondamentale per capire quali siano state le condizioni che hanno contribuito ai processi di formazione degli stati nascenti; il cinema non aveva solo finalità educative, aveva la grande responsabilità di unire la nazione attraverso l'immagine, di restituire quell'identità culturale a lungo silenziata dall'esperienza coloniale attraverso la visione estetica della liberazione, grazie al lavoro di numerosi cineasti, cineaste, fotografe, intellettuali e politici africani.

## Note

<sup>1</sup> Mi riferisco ai lavori condotti da Guido Convents (2011), Maria Piçarra do Carmo (2018) nel campo audio-visuale dell'Angola e del Mozambico e da Maria Cristina Ercolessi (2005) sotto un profilo generale storico.

<sup>2</sup> Il Terzo cinema nasce nel 1969 con il manifesto *Verso un Terzo Cinema* scritto dei cineasti argentini Fernando Ezequiel Solanas e Octavio Getino, un'idea di cinema politicizzato, lontano dal primo cinema hollywoodiano e dal secondo cinema d'autore europeo.

<sup>3</sup> Con le indipendenze e la nazionalizzazione del cinema, la presenza di registi affermati sarà fondamentale per la nascita del cinema nazionale. Verrà creato l'Istituto nazionale di cinema in Mozambico a opera del noto regista del *cinema novo*, Ruy Guerra, che riuscirà a farvi convergere nel 1978 Jean Rouch e Jean-Luc Godard massimi esponenti del *cinema vérité* e della *nouvelle vague* (Diawara, 97; Harrow182).

<sup>4</sup> Disponibile al link <http://www.censimento.fotografia.italia.it/fondi/bruna-polimeni-fondo/>.

<sup>5</sup> Livia Apa nell'introduzione a *Amílcar Cabral, Per una rivoluzione africana* (2019) ricorda la data del 1° luglio 1970 quando il leader del PAIGCV Amílcar Cabral, l'angolano Agostinho Neto e il mozambicano Marcelino dos Santos vengono ricevuti da Papa Paolo VI "la figura di Marcella Glisenti che aveva conosciuto Cabral a Parigi qualche anno prima [...]. Visto che i tre anticolonialisti si sarebbero trovati a Roma per una conferenza di solidarietà con i popoli delle colonie portoghesi, organizzata dai sindacati vicini al Partito Comunista Italiano, conferenza a cui avrebbero partecipato quasi duecento organizzazioni di tutto il mondo, la Glisenti scrive a Paolo VI chiedendo di riceverli. Il pontefice, che poca simpatia nutriva per il regime di Salazar, accetta e li riceve nella sala dei paramenti, dove, peraltro, normalmente venivano ricevuti gli ambasciatori. È una vittoria importante perché è un segnale chiaro per il mondo cattolico in generale, ma soprattutto per quello antifascista che aveva crescente importanza anche nel Portogallo di quegli anni" (Cabral e Apa 2019, 7-18).

<sup>6</sup> Disponibile al link <http://patrimonio.aamod.it/aamod-web/film/detail/IL8200001651/22/labanta-negro.html?startPage=0&idFondo=IL8000000239>.

<sup>7</sup> Il fondo conservato presso la Fondazione Basso si compone inoltre di 150 fotografie realizzate nei viaggi con Amílcar Cabral nelle zone liberate dal colonialismo in Guinea Bissau e Capo Verde (1970-1971). Sono presenti anche centinaia di fotografie della Conferenza internazionale di solidarietà con i popoli delle colonie portoghesi a Roma del 1970, comunicati, rapporti, articoli relativi ad Amílcar Cabral e alle colonie portoghesi (1969-1986).

<sup>8</sup> Si veda <http://patrimonio.aamod.it/aamod-web/film/detail/IL8700002787/22/la-piazza-e-pianeta.html?>

startPage=0&idFondo=&multiSearch=true.

<sup>9</sup> Nel 1967 viene realizzato *Venceremos* dal regista jugoslavo Dragutin Popovic, un documentario sulla vita nelle zone liberate; e nel 1971 l'inglese Margaret Dickinson realizza *Behind the Lines*, importante contributo sulla lotta del Frelimo contro il colonialismo (Piçarra 2018).

<sup>10</sup> L'archivio Audiovisivo Franco Cigarini, la Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia e l'Archivio Giuseppe Soncini, la Fondazione Basso, l'archivio di Uliano Lucas sono solo alcuni dei luoghi che conservano il materiale filmico e le mille storie a cui faccio riferimento.

<sup>11</sup> La sezione Africa è composta da 135 elementi per un totale di circa trenta ore, tra cui 94 pellicole 16mm (positivi, negativi e invertibili), e 29 nastri audio. Si tratta di una delle sezioni dell'archivio più cospicue e l'importanza di questi materiali per l'autore è testimoniata dal fatto che i film della sezione sono stati girati interamente su pellicola 16mm il formato più costoso fra quelli ridotti e utilizzato anche in ambiti professionali.

<sup>12</sup> Film n. 10.

<sup>13</sup> Film n. 60, n. 37, n. 239; film n. 193.

<sup>14</sup> Film n. 303, n. 14; film n. 314, positivo.

<sup>15</sup> "I dirigenti mozambicani non si nascondono [...] ma ritengono che solo partendo da qui sia possibile costruire qualche cosa di solido e di duraturo come le case in muratura che i contadini di Shongo e di centinaia di altri villaggi si stanno costruendo per la prima volta dopo migliaia di anni dominati dalla tecnica delle costruzioni in canna e fango. Le case di pietra e cemento sono un po' il simbolo di questo impegno oltre che la testimonianza di una rivoluzione tecnica, culturale, sociale" Archivio AAMOD, disponibile al link [http://image.archivioluca.com/dm\\_0/IL/luceAamod/allegati/860/000/1564/860.000.1564.0001.pdf](http://image.archivioluca.com/dm_0/IL/luceAamod/allegati/860/000/1564/860.000.1564.0001.pdf), pp. 2-3.

<sup>16</sup> Le prime immagini girate da registi internazionali sono del 1961 con Robert Young e Robert Mc Cormick che realizzano in Angola *Journey to a War* (1961), Young viaggia per il Congo ed entra clandestinamente nel paese con l'appoggio dell'Unione delle Popolazioni di Angola (UPA), ex Fronte Nazionale di Liberazione dell'Angola (FNLA) di Holden Roberto (Piçarra 2018, 173).

<sup>17</sup> Il titolo in italiano è *Con occhi asciutti*, Il Saggiatore, Milano.

<sup>18</sup> Tra il materiale vi è anche un film di 80 minuti con interviste a guerriglieri presentato nel Festival Pan Africano dell'Algeria nel 1969.

<sup>19</sup> Si veda [http://image.archivioluca.com/dm\\_0/IL/luceAamod/allegati/860/000/2248/860.000.2248.0001.pdf](http://image.archivioluca.com/dm_0/IL/luceAamod/allegati/860/000/2248/860.000.2248.0001.pdf).

<sup>20</sup> Si veda [http://image.archivioluca.com/dm\\_0/IL/luceAamod/allegati/860/000/2248/860.000.2248.0001.pdf](http://image.archivioluca.com/dm_0/IL/luceAamod/allegati/860/000/2248/860.000.2248.0001.pdf).

## Riferimenti

Adilardi, Ugo, regia. 1989. *La piazza e il pianeta- Roma per la libertà dei popoli*.

—, regia. 1976. *E di altre culture*.

Agliani, Tatiana, a cura di. 2016. *Per strada. Vintages di Uliano Lucas 1960-1975*. Gussago: Edizioni dell'Arengario.

Apa, Livia, e Mario Zamponi. 2005. *Il colore rosso dei jacaranda. A 30 anni dalle indipendenze delle ex colonie portoghesi*. San Marino: AIEP.

Bedei, Elena, regia. 1977a. *L'organizzazione di una comune agricola*.

—, regia. 1977b. *Maputo: una città che rinasce*.

—, regia. 1976. *Mozambico: una società in cammino*.

Cabral, Amílcar. 2018. *Rosa negra. Venti poesie per un mondo migliore*. Rome: Fefè Editore.

Cigarini, Franco, regia. 1970. *Sette combattenti del Frelimo (Fronte di liberazione del Mozambico) sono curati dall'Arcispedale S. Maria Nuova di Reggio Emilia grazie al gemellaggio ospedaliero con l'Hospital Central di Cabo Delgado*.

—, regia. 1972a. *10 giorni con i guerriglieri del Mozambico libero*.

—, regia. 1972b. *La delegazione emiliano-romagnola in Tanzania e nelle aree liberate del Mozambico*.

- , regia. 1972c. *La prima delegazione politica italiana che passa con i guerriglieri il confine segnato dal fiume Rocuma*, Film n° 37.
- , regia. 1983/1983. *Amanda: la nave della solidarietà italiana*.
- Conchiglia, Augusta. 1969. *Guerra di popolo in Angola*. Milano: Lerici.
- Convents, Guido. 2011. "Imagem & realidade: Os moçambicanos perante o cinema e o audiovisual: uma história político-cultural do Moçambique colonial até à República de Moçambique (1896-2010)". Kessel Lo, Belgique: Afrika Filmfestival. <https://doi.org/10.5007/2175-8034.2011v13n1-2p317>.
- Crimi, Bruno e Lucas Uliano. 1970. *Guinea Bissau, una rivoluzione africana*. Milano: Vangelista.
- Cunha, Paulo, e Catarina Laranjeiro. 2017. "Guiné-Bissau: do cinema de Estado ao cinema fora do Estado". *Rebeca - Revista Brasileira De Estudos De Cinema E Audiovisual*. 5 (2): 1-23. <https://doi.org/10.22475/rebeca.v5n2.373>.
- De Rinaldo Nicola, regia. 1973. *Il continente nero attende ancora*.
- De Stefani, Stefano, regia. 1973. *A proposito dell'Angola*.
- Diawara, Manthia. 1992. *African Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Giuliani, Gaia. 2019. *Race, Nation and Gender in Modern Italy: Intersectional Representations in Visual Culture*. London: Palgrave Macmillan.
- Harrow, Kenneth W. 1999. *African Cinema: Postcolonial and Feminist Readings*, 177-200. Trenton, NJ: Africa World Press.
- Jacopetti, Gualtieri, e Franco Prosperi, regia. 1966. *Africa Addio*.
- Lucas, Uliano. 2018. *La vita e nient'altro*. Seravezza: Seravezza Fotografia. <http://www.seravezzafotografia.it/eventi/127.html>. Ultimo accesso 1 ottobre 2019.
- Maldoror, Sarah, regia. 1968. *Monangambé*.
- . 1972. *Sambizanga*.
- Massobrio, Lionello, regia. 1971. *La vittoria è certa*.
- Mendonça, José Luís. 2012. "Augusta Conchiglia: repórter da guerrilha angolana." *Austral: Revista de Bordo (TAAG)*. Marzo/aprile: 99-108.
- Micolo, Gaspar. 2019. "Augusta Conchiglia. Livro reúne fotografias históricas." *Cultura, Jornal Angolano de Artes e Letras VI* (185): 9-22. <http://www.ukuma.net/wp/wp-content/uploads/2019/07/Cultura-185.pdf>. Ultimo accesso 1 ottobre 2019.
- Neto, Agostinho. 1963. *Con occhi asciutti*. Milano: Il Saggiatore.
- Piçarra, Maria do Carmo. 2018. "Angola: (Re-)Imaginar o Nascimento de uma Nação no Cinema Militante." *Journal of Lusophone Studies* 3 (1): 168-194.
- Piçarra, Maria do Carmo, e Teresa Castro. 2017. *(Re)imaging African Independence: Film, Visual Arts and the Fall of the Portuguese Empire*, 111-130. Oxford: Peter Lang.
- Podaliri, Carlo, Mario Lanzafame, Marzia Moreni, e Ilaria Ferretti, a cura di. 2018-2019. *Mostra Portrait of a Struggles. Manifesti, materiali gradici, suoni e immagini dall'Archivio Giuseppe Soncini- Bruna Ganapini e dall'Archivio Franco Cigarini*. Reggio Emilia: Biblioteca Panizzi.
- Spina, Sergio, regia. 1979. *Terzo congresso del PAIGC.No pintcha*.
- Tavolo Reggio Africa. 2016. *Kitabu, 1. I quaderni del Tavolo Reggio Africa. Reggio + Africa, storia di una amicizia*. <https://www.slideshare.net/comunereggioemilia/kitabu>. Ultimo accesso 1 ottobre 2019.



## Archivi

Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico. Film.

<http://patrimonio.aamod.it/aamod-web/film>. Ultimo accesso 1 ottobre 2019.

Archivio Franco Cigarini.

<http://panizzi.comune.re.it/Sezione.jsp?titolo=Franco+Cigarini&idSezione=1556>. Ultimo accesso 1 ottobre 2019.

Biblioteca Panizzi. [www.bibliotecapanizzi.it](http://www.bibliotecapanizzi.it). Ultimo accesso 1 ottobre 2019.

Archivio Giuseppe Soncini-Bruna Ganapini.

<http://panizzi.comune.re.it/Sezione.jsp?titolo=Giuseppe%20Soncini%20-%20Bruna%20Ganapini&idSezione=1216>. Ultimo accesso 1 ottobre 2019.

Fondazione Lelio e Lisli Basso Onlus. Fondo Bruna Polimeni. Raccolte fotografiche

[www.fondazionebasso.it](http://www.fondazionebasso.it). Ultimo accesso 1 ottobre 2019.

**Francesca De Rosa** obtained a PhD in Cultures of Ibero-American Countries and Luso-African studies from the University of Naples L’Orientale. Her research includes postcolonial cultures and literatures, and visual studies in the Portuguese context. Her studies deal with colonial archives and the representation of alterity in colonial Portuguese documentaries and cinema. She is a Lecturer in Portuguese language, culture and literatures at the University of Naples L’Orientale. She has written contributions on the Portuguese empire and visual practices, and on the portrayal of female bodies in colonial Portuguese documentaries.



## La giusta distanza: Ezio Bassani e l'arte africana

Marta Nezzo

Università di Padova

### ABSTRACT

**The right point of view: Ezio Bassani and African Art.** This contribution aims to investigate the development of Italian methodology in African Arts Studies in the Seventies, through an analysis of Ezio Bassani's career as a researcher. After working as a clerk in an international commercial firm for a long time, Bassani became a scholar and a writer, especially interested in the African objects preserved in ancient Italian collections. In the first years of this new experience, his close encounter with Carlo Ludovico Ragghianti and his great enthusiasm for this kind of topics resulted in a series of essays, published in the Art History review named *Critica d'arte*. Today these contributions allow us to understand how much Bassani was inspired both by western classical art history and by the postcolonial perspective.

### Keywords

African art, Non-European art, History of Art Criticism, Ezio Bassani, Carlo Ludovico Ragghianti

Siamo abituati a pensare (e oramai a ricordare) Ezio Bassani (1924-2018) come il maggior 'africanista' italiano: autore di saggi sulle arti e instancabile promotore di conoscenze tardive, per non dire 'nuove' per il nostro paese.<sup>1</sup> Per la storiografia artistica di settore – nazionale e internazionale – egli è davvero stato una figura di alto profilo, il cui contributo merita senz'altro d'essere studiato per sé e per il peso culturale progressivamente assunto nel panorama espositivo italiano.<sup>2</sup> Cresciuto fuori dagli schemi accademici, Bassani si è dedicato all'attività scientifica solo negli anni Settanta, dopo avere abbandonato una vita professionale di tipo commerciale (Aimi 2018; Hart 2019), che lo aveva portato a viaggiare in Europa e negli Stati Uniti, collezionando qualche opera 'esotica'.<sup>3</sup>

Mi permetto in questa sede di avviare – per pochi, brevi punti – una riflessione sulla sua prima stagione critica, così da focalizzare la particolare natura dei suoi interessi, ove i temi stilistici subsahariani sono consapevolmente declinati secondo una prospettiva intimamente nutrita di letture ed esperienze visive europee. Ciò – ben lungi dall'essere un impedimento – gli ha permesso di affrontare le diverse questioni in modo piuttosto originale. In altri termini lo ha portato a percorrere i territori dell'alterità, seguendo il confine relazionale – la zona d'incontro – fra Europa e Africa, in una sorta di istintiva ottica decoloniale (Aimi 2018),<sup>4</sup> intenta a mediare l'inconciliabile.<sup>5</sup>

L'ansia proiettiva che, fra XIX e XX secolo, inevitabilmente ha innervato gli interventi

sulla produzione non europea,<sup>6</sup> è gestita dal Bassani esordiente con strumenti antiretorici che fanno della visione consapevolmente 'angolata' un possibile, germinale antidoto alla sovrascrizione culturale pregressa. Tracce di questa sua attitudine si possono rinvenire a proposito di diversi ambiti argomentativi e di ricerca: il rapporto fra avanguardie e *art nègre*; la definizione di una storia dell'antica arte nigeriana, congolese, sierraleonese o, ancora, afroportoghese; la riflessione sui falsi.

La sua intenzione di trovare un assetto di compatibilità fra gli studi africanisti e il quadro della storiografia europea dell'arte profitta innanzitutto dell'apertura creata da Carlo Ludovico Ragghianti (Pellegrini et al. 2010; Pellegrini 2018) nei rispetti della creatività universale. Ricorda infatti Bassani che il professore esprimeva "un bisogno tutto democratico di divulgazione della cultura, che fosse rigoroso e al tempo stesso comprensibile a tutti" (2016).

Nel 1973, dunque, proprio a lui si rivolge con un suo primo articolo dedicato all'incontro fra avanguardia e scultura lignea tradizionale di provenienza gabonese, congolese e ivoriana: ottiene immediatamente un riscontro positivo e uno spazio su *Critica d'arte*. Il tema – "Carrà e l'arte negra" – appare a tutta prima improntato a un bilancio dare/avere fra artisti italiani e oggetti 'esotici'. Carrà è un vettore ideale: sfilano sotto gli occhi fotografie comparative che abbinano il suo *Ritratto di Russolo* (1913) a una *Maschera Fang-Ngil* del Gabon (fig. 1); la sua *Composizione con figura femminile* (1915) a una *Figurina Bwame* (Lega, fig. 2) o, ancora, la *Testa di ragazza* (1914) a una *Yaouré* della Costa d'Avorio. Oltre a una descrizione discorsiva delle occasioni visive avute dal pittore durante i suoi soggiorni parigini, l'impegno di Bassani è tutto nella comparazione morfologica, nella definizione delle sue riduzioni sintetiche d'ascendenza non europea. È particolarmente importante notare come e quanto, per analizzarne le prime opere metafisiche, Ezio si appoggi (e non poco) alle letture della leva longhiana di storici dell'arte e intellettuali, già vivace negli anni Cinquanta: Arcangeli dunque, ma soprattutto Raimondi,<sup>7</sup> che gli offre un sestante sicuro. "Il 1916 è l'anno del gentiluomo ubriaco, cui fanno da commento, e chiarimento, alcuni disegni nei quali grida la dolorosa incertezza d'una poetica che, per appoggiarsi a Giotto, o a non so chi, non ripudia Cézanne assimilato in gioventù, Cézanne, Gauguin, i negri e i bianchi, tipo Derain; tutto dissolve e fa bollire a fuoco lento, nelle sue pentole, questo Carrà degli inizi metafisici" (Raimondi 1951, cit. in Bassani 1973, 9-10). La forza del volume giottesco, già a quest'altezza, è un tema di lungo corso: nell'Ottocento, conoscitori come Kugler o il duo Crowe e Cavalcaselle, nonché storici come Burckhardt, ne esaltavano l'assoluto dettato stereometrico, in contrapposizione all'iper-mimetismo dell'esercizio plastico quattrocentesco. Bassani ne inferisce, rispetto all'opera di Carrà, un modo di lettura assai concreto:

Le figure degli anni 1915-1916 sono caratterizzate da una quasi assoluta frontalità: canone questo predominante, oltre che nella statuaria del '300, nella scultura africana. L'esperienza "negra" non sembra però limitata all'acquisizione di un vocabolario creativo nuovo. Carrà, mi sembra, ha interrogato la scultura africana più in profondità nella sua ricerca di un equilibrio ritmico tra staticità e movimento, nel suo sforzo di liberare le strutture essenziali, dopo la rimozione del particolare e dell'aneddotico, con



un processo che si ripete nel ritrovare, partendo da Masaccio, le forme depurate e fondamentali di Giotto. (Bassani 1973, 14-15)

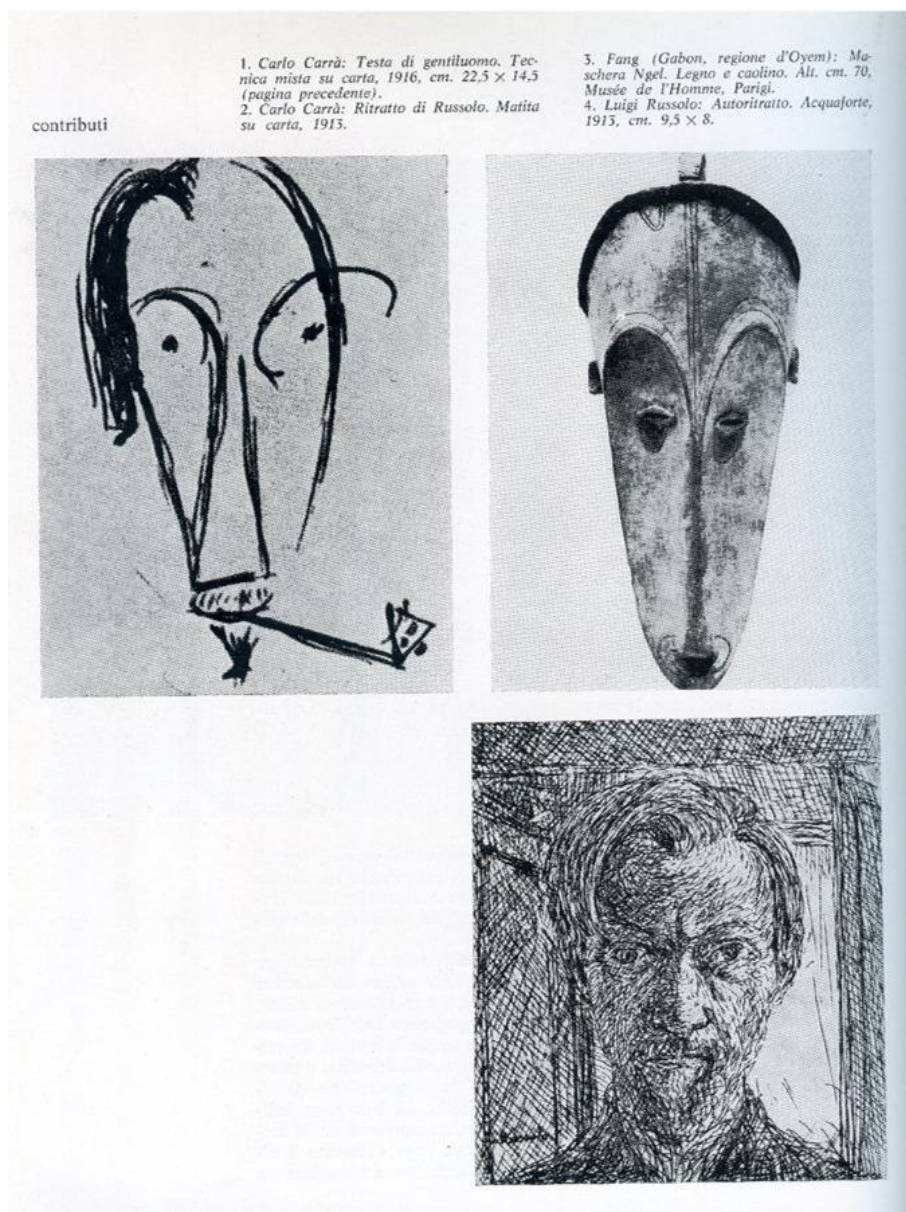


Fig. 1. Particolare dell'apparato illustrativo di E. Bassani, "Carrà e l'arte 'negra'." *Critica d'arte* 38 (1973).

Appare evidente che l'estensore è a giorno della produzione critico-teorica con cui il pittore accompagnò le sue nuove proposizioni all'uscita dal futurismo,<sup>8</sup> ma è in realtà tutto un plesso di analogie-differenze, caratterizzanti un preciso 'bisogno dell'occhio' a guidare le sue riflessioni. In altri termini Bassani interpreta queste acquisizioni 'africane' (in aperto dialogo con i referenti della tradizione italiana, come appunto Giotto), individuando l'obiettivo di ricerca carraiano in un territorio 'ibrido', sollecitato e governato dal mero 'appetito formale'.

L'inclinazione artistica europea all'utilizzo di oggetti esotici come specchio di precisi desideri figurali, sembra essere confermata dal secondo articolo affidato da Bassani a *Critica d'arte*: "La maschera bianca di Vlaminck e Derain." Qui indaga non soltanto il celebre oggetto Fang

appartenuto prima all'uno e poi all'altro artista (e divenuto iconico per tutta l'avanguardia), ma anche le presenze 'simili' in altre collezioni europee e americane e, soprattutto, il loro ambito d'impatto. Parla di uno "stile negro nel senso lato e differenziale dell'espressione," dove "i valori grafici sono privilegiati a scapito dei volumi appena accennati da leggere modulazioni che raccolgono la luce. Ogni effetto anedddotico è assente, così come ogni preoccupazione imitativa" (Bassani 1974, 18). Niente più stereometrie, dunque, ma un 'pezzo' tutto letto in superficie, cioè valorizzato in base alla sua compatibilità con un ambito 'diverso' dell'avanguardia, quello dei *Fauves*.

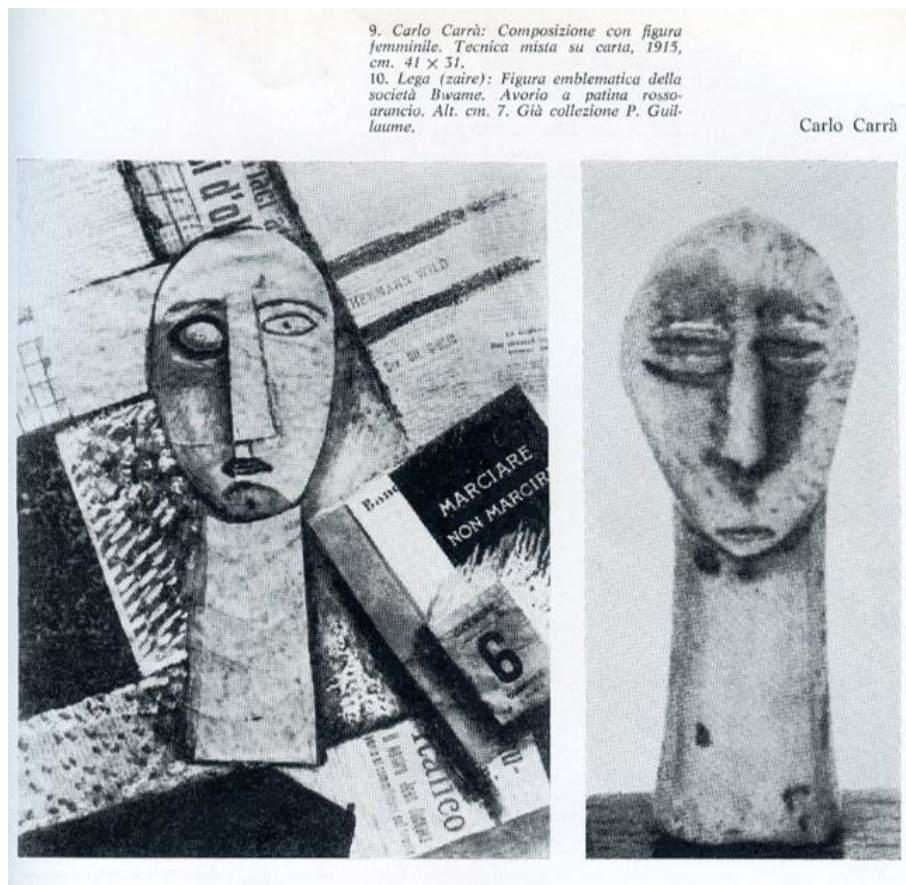


Fig. 2. Particolare dell'apparato illustrativo di E. Bassani, "Carrà e l'arte 'negra.'" *Critica d'arte* 38 (1973).

La lettura binata di questi due articoli offre una chiave interpretativa piuttosto interessante rispetto alle successive posizioni dell'autore, che – per lo più – escluderanno l'arte occidentale del primo Novecento dal *parterre* valutativo e persino dall'orizzonte di riferimento dei singoli oggetti analizzati. Sin dalle sue prime battute Bassani rileva che la scoperta dei valori formali 'africani' – da parte dei nostri artefici – è guidata da necessità interne di riformulazione visiva, differenti e specifiche per ogni gruppo. Carrà dunque cerca, nelle maschere Fang, i volumi dell'Italia pre-ghibertiana, la solida sfrontatezza di Giotto (e, aggiungiamo noi, con Cavalcaselle, di Nicola Pisano); Vlaminck e Derain inseguono invece effetti di tessitura, decisi, come sono, a disgregare – col loro tonalismo selvaggio – la sfrontatezza mimetica del colore

europeo, restituendo densità di segno e cioè libertà emotiva e significativa alle tinte.<sup>9</sup>

C'è, in più, quel senso 'differenziale' riconosciuto allo "stile negro," che tematizza – al di là della cannibalizzazione artistica e critica europea – l'effettiva varietà delle arti subsahariane, sin dal 1915 schiacciata e rimossa dal (pur geniale) *Negerplastik* di Einstein e tuttavia ben presente agli studi almeno a partire dagli anni Venti (Hardy 1927).

Per contrastare tutto questo, Bassani introduce un correttivo a forte impatto, invertendo stabilmente, attraverso l'esercizio ekphrastico, l'ordine di priorità nell'eccellenza formale dei due mondi:

Un ritratto di Russolo del 1913 mostra a mio giudizio una chiara derivazione dal tipo più comune delle maschere Fang del Gabon, costituite da una tavola di legno spesso di dimensioni rilevanti (fino a un metro), leggermente incurvata e normalmente dipinta di bianco. L'ovale del viso è stirato nel senso della lunghezza ed appuntito verso il mento; il naso allungato e affilato è la continuazione dell'arcata sopraccigliare che divide la parte concava dalla parte convessa del volto, limitata alla fronte; gli occhi sono figurati da due punti a rilievo al centro della cavità orbitale. Gli stessi elementi sono riscontrabili, trascurando gli accidenti della capigliatura, della barba e dei baffi, nel ritratto di Russolo. (Bassani 1973, 12)

Sia la *Ngil* riconosciuta come modello, sia la *Testa di Russolo* sono riprodotte in fotografia, ma soltanto la prima gode di una descrizione puntuale: l'opera Fang guida una lettura rinnovata dell'oggetto pittorico carraiano, che al contrario resta schiacciato da una sorta di vuoto di parole. D'altro canto va rimarcato che, in queste primissime battute, anche le maschere vengono diminuite: patiscono, segnatamente, la totale censura dei loro originali portati d'uso – dei contenuti etnografici e simbolici, potremmo dire – così che la sola forma rimanga a dialogare con una sorta di orizzonte estetico assoluto. Se quest'ultimo dettaglio viene corretto quasi immediatamente, la scelta di dare priorità descrittiva e formale agli oggetti africani verrà riaffermata di continuo.

Ma è un labirinto di specchi. A dispetto della posizione 'cadetta' riservata all'arte europea, appaiono comunque, nei lavori di Bassani, alcuni termini inequivocabilmente legati alla tradizione critica occidentale. Nel 1975, per esempio, descrivendo l'impianto dei reliquiari Kota – portati a Parigi da Giacomo Savorgnan di Brazzà (fig. 3), a seguito delle missioni esplorative condotte, fra 1883 e 1886, in Gabon e Congo – scrive:

Sia la mezzaluna che i piani laterali sono difficili da interpretare [...] Secondo gli informatori di E. Andersson la mezzaluna sarebbe un simbolo lunare e le ali laterali sarebbero le gote. Se ciò fosse provato si sarebbe in presenza di un procedimento tipicamente cubista di scomposizione e di restituzione integrale dell'oggetto secondo ciò che si conosce e non solo si vede. (Bassani 1975a, 22)

È proprio il linguaggio a darsi come punto di crisi e insieme di sutura nell'incontro-scontro fra Europa e Africa. Bassani inquadra formalmente i reliquiari Kota con gli 'inadatti strumenti' che ha a disposizione: il riferimento al 'cubismo' non vuol sovrascrivere lo 'stile' dell'oggetto, ma favorirne la comprensione in ambito estraneo. Non a caso si parla di 'procedimento' e non di 'effetto', nel tentativo di fissare una categoria formale asettica, un mero strumento di analisi.



contributi

1. Una panoplia del Museo del Trocadero con figure da reliquiario dei Kota. Da «Le Tour du Monde», 1888, p. 39.

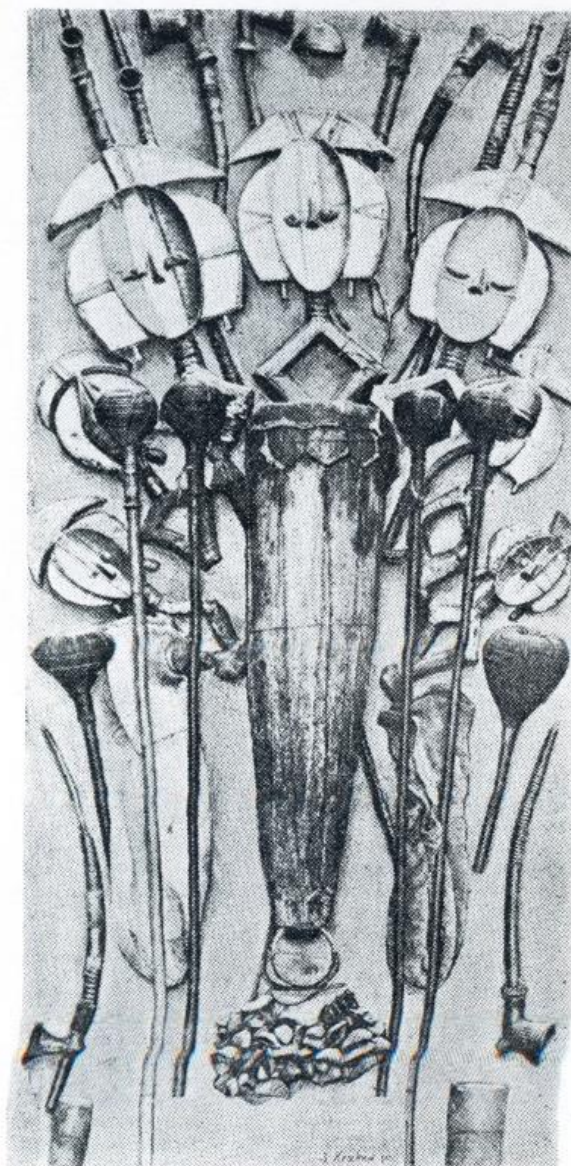


Fig. 3. Particolare dell'apparato illustrativo di E. Bassani, "Le figure da reliquiario dei Kota." *Critica d'arte* 40 (1975).

Tale modalità rigenerativa del lessico critico non è una novità: lo stesso Roberto Longhi, nei lontani anni Dieci, aveva utilizzato il flusso verbale espressionista e l'*imagerie* futurista per ricomputare in termini innovativi la lettura del nostro Seicento e non solo (es. Longhi 1913). Certo, avvicinando nuovi distretti espressivi, la posta in gioco si fa più alta: termini ormai cristallizzati nell'uso occidentale – come classicismo e naturalismo – mostrano forti oscillazioni di senso.<sup>10</sup> Insomma se il tentativo di innestare il tema africanista nel quadro storico dell'arte mondiale, ancora parla la lingua squisitamente europea degli studi tradizionali (che, politicamente, corrisponde al verbo del colonialismo), è pur vero ch'essa – al contatto – s'incrina. L'incontro fra studioso e oggetto si realizza solo a prezzo di grave detrimento identitario dell'uno e dell'altro termine. Un gioco delle parti che Bassani rispetta, costringendosi a minu-



ziose descrizioni tipologiche, merceologiche e formali per ogni testimone esaminato. A tratti si ha la sensazione che stia ‘compitando’ gli oggetti. È la sua personale modalità d’assorbimento dell’iter critico che, fra XIX e XX secolo, era servito alla Scuola di Vienna, per reinserire nel quadro storico-artistico occidentale il portato ‘irregolare’ – e per il gusto del tempo ‘brutto’ – dell’espressione tardo-antica. Alois Riegl, in particolare, aveva proposto la costruzione di catene visive utili all’addomesticamento dell’occhio in quadri stilistici poco indagati o addirittura ricusati dalla storiografia (Riegl 1901).<sup>11</sup> Un più stretto contatto fra ambito viennese e italiano, però, si era palesato più tardi, ben dentro il Novecento, grazie a Julius von Schlosser, amico di Benedetto Croce e vicino al mondo accademico nostrano, studioso di storia del collezionismo e di letteratura artistica.

Bene, il suo *Die Kunst und Wunderkammern der Spätrenaissance* (1908) viene tradotto nel ‘74, proprio per iniziativa del Centro di Studi per la Museologia dell’Università Internazionale dell’arte, fondato da Ragghianti.<sup>12</sup> Da lì, sedimentato Riegl, Bassani prende le mosse per avvicinare gli “Antichi avori africani nelle collezioni medicee,” cioè oggetti importanti a Firenze nel Cinquecento (Bassani 1975b e 1975c):

Durante il XVI secolo si costruirono in Europa, soprattutto presso le corti, ma anche nelle dimore di ricchi borghesi, le cosiddette raccolte d’arte e di meraviglie – *Kunst und Wunderkammern* – secondo la definizione di J. Von Schlosser che per primo e diffusamente, ne studiò sia il formarsi sia il contenuto, riferendosi particolarmente alle istituzioni del Nord Europa (Bassani 1975b, 69).

Bisogna peraltro aggiungere, a tutto questo, un tassello: una cert’anima ‘austriacante’ era stata inoculata negli studi africanisti italiani ben prima del secondo dopoguerra (Nezzo 2020), grazie agli allievi di Emanuel Löwy, chiamato a insegnare fra 1889 e 1915 presso la Scuola archeologica di Roma, all’epoca diretta da Luigi Pigorini (Palombi 2013). La struttura aveva espresso alcuni conservatori per le collezioni etnografiche romane, quali Raffaele Pettazzoni e Carlo Anti (Nezzo 2020). Anche di tale pregresso Bassani risente distintamente, soprattutto a livello bibliografico. E infatti gli articoli sugli avori afroportoghesi di Firenze non solo si inscrivono con grande determinazione e umiltà nel tracciato viennese, ma profitano appunto dei precedenti studi di Pettazzoni (Gandini 1989, 1992a e 1992b, 1993a, 1993b, 1994). Bassani introduce ciascun oggetto ripercorrendone l’illustre tragitto curtense, così da accreditare, almeno dal punto di vista della ricezione, un primo elemento di appartenenza culturale europea. “Le collezioni italiane – aggiunge – sempre secondo lo Schlosser, avevano [...] una caratteristica particolare, più moderna, in quanto ‘il curioso e il raro trovavano posto in esse solo in un modesto angolino’ predominando ben presto, ‘accanto ad un interesse puramente *artistico*, anche un interesse puramente *scientifico*” (Bassani 1975b, 69). Non è difficile riconoscere in tale introito, la pretesa di sottrarre gli olifanti e i velluti congolesi (antico Regno di San Salvador, fig. 4 e 5), nonché i cucchiai nigeriani (Bini e Owo) di cui parlerà a breve, al pregiudizio etnografico, per inserirli nell’empireo liberale delle raccolte dinastiche e

con ciò nel sistema ormai classico della storiografia artistica occidentale. Ciò non gli impedisce di procedere con intenti innovativi: incrocia con precisione fonti antiche (dagli elenchi della ‘Guardaroba medicea’ alla *Relazione del Reame di Congo* di Filippo Pigafetta) e moderne (gli inventari d’acquisizione delle collezioni etnografiche romane), ma continua comunque a descrivere minuziosamente ogni pezzo, per attivare il paragone con altri simili, residenti all’estero; il tutto per trovare a ciascuno una manifattura africana plausibile da giustapporre alle più precise tracce della ‘seconda vita italiana’. L’ansia di colmare l’enorme lacuna d’informazioni e di senso, calata su simili materiali dopo la sedimentazione nei musei europei, emerge ogni volta che Bassani si trova di fronte al danno storico, causato – nella documentazione o negli studi – dallo sguardo esogeno. Di particolare rilievo la fondata critica ad alcune considerazioni del solito Pettazzoni, che aveva attribuito un gruppo di olifanti eburnei dei Kongo, al Regno del Benin (oggi Nigeria) “in parte perché probabilmente suggestionato dagli studiosi dell’epoca che tendevano ad assegnare al Benin ogni manifestazione d’arte africana ‘non primitiva’, ma anche sulla base di alcuni riscontri formali, che presentano però dei punti deboli” (Bassani 1975b, 77). La confutazione della tesi del precursore si attiva attraverso una serrata serie di confronti sia con l’arte antica della città nigeriana, sia con i perduranti motivi decorativi congolese, fino a non lasciare dubbi. In altri termini Bassani lavora su quelle catene formali che, situabili in precisi luoghi d’origine, possono render conto delle opere al di fuori dei pregiudizi annessi alla stagione coloniale (Nezzo 2020). Al termine del sequel saggistico, qui appena accennato, non manca di rilevare il territorio ibrido dell’assunzione storiografica cui sta sottoponendo gli avori medicei:

Essi sono i reperti africani pervenuti fino a noi la cui data di registrazione negli inventari delle collezioni europee è la più alta, anteriore a quella relativa agli oggetti d’Ambras, fino ad ora ritenuti i più antichi. Il che non solo conferma la curiosità e la disponibilità dei Signori di Firenze per quanto di nuovo apparisse nell’ambito delle corti europee ed esotiche, ma costituisce un altro importante passo del cammino a ritroso verso la scoperta dei valori delle antiche arti del continente nero e della loro evoluzione nel tempo” (Bassani 1975c, 20).

Gli preme insomma definire un panorama di ricerca vieppiù stabile, dove le fonti scritte nostrane possano interagire con catene visive originalmente africane, prescindendo completamente dalle sovrascrizioni d’avanguardia e dalle relative superfetazioni critiche, così come dal dettato più pesante del colonialismo. In tal senso la scelta di campo antiquaria è un aiuto non indifferente.

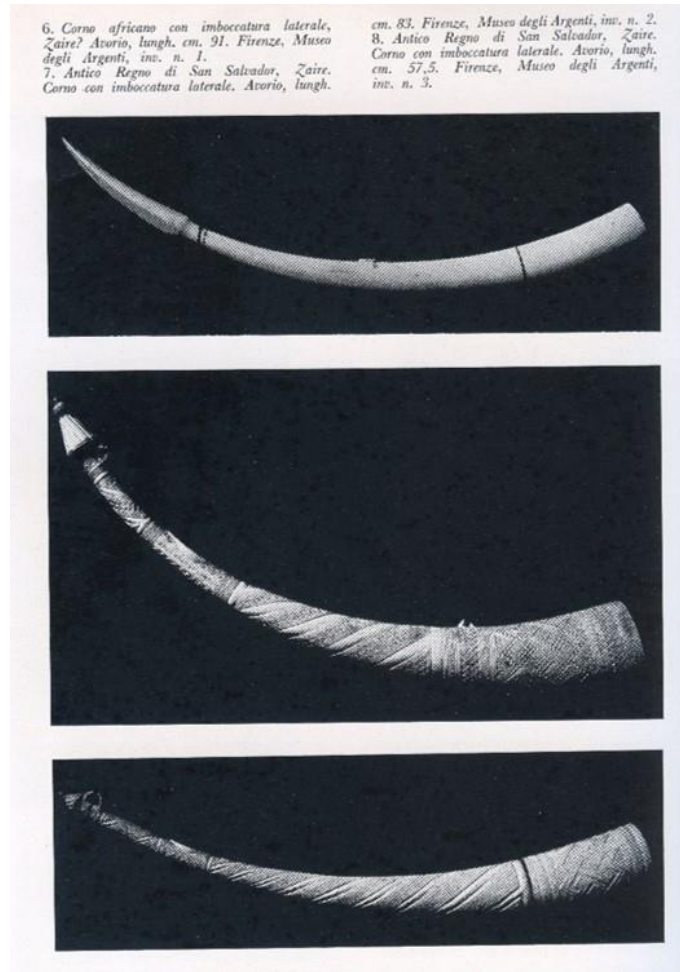


Fig. 4. Particolare dell'apparato illustrativo di E. Bassani, "Antichi avori africani nelle collezioni medicee. I." *Critica d'arte* 40 (1975).

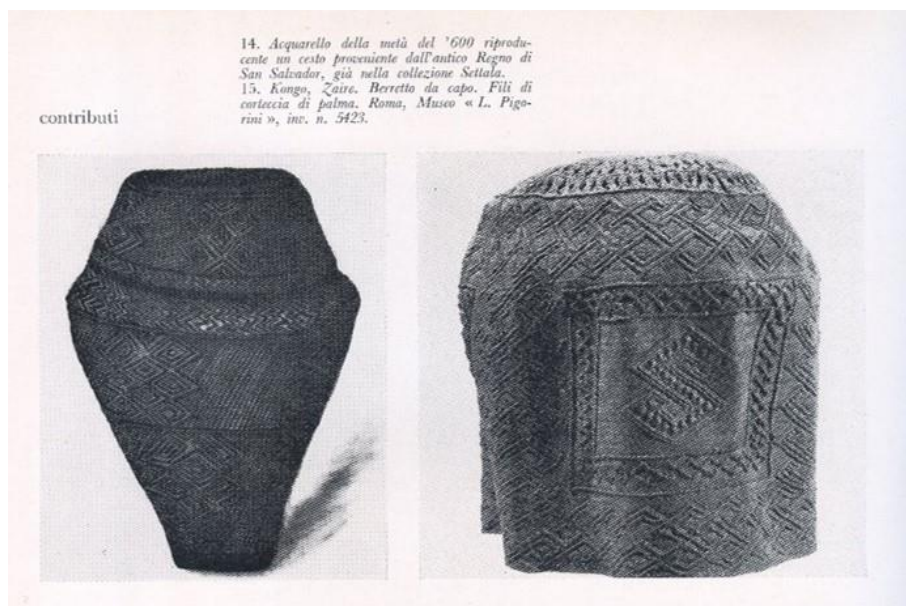


Fig. 5. Particolare dell'apparato illustrativo di E. Bassani, "Antichi avori africani nelle collezioni medicee. II." *Critica d'arte* 40 (1975).

Va tuttavia rimarcato che Bassani, pur diventando protagonista assoluto degli studi sulle testimonianze afro-portoghesi, non intende fare di questa predilezione un limite. Se una geografia preordinata c'è, nel suo orizzonte di movimento, essa è determinata dalla possibilità di raggiungere fisicamente gli oggetti, in omaggio alla tradizione storico-artistica moderna, che ne impone l'esame autoptico. Il che si traduce in una approfondita ricerca su tutto quanto è presente nelle collezioni pubbliche italiane (letteralmente 'scansionato' su *Critica d'arte*), fino alla realizzazione di quello speciale strumento di lavoro che sarà *Scultura africana nei musei italiani* (Bassani 1977), pubblicato nel 1977, per la collana *Musei d'Italia. Meraviglie d'Italia*, anch'essa diretta da Ragghianti. In altri termini Bassani segue il destino afro-italiano delle opere, costruendosi una competenza complessa, per aggregare sempre nuovi territori (cioè nuove civiltà artistiche subsahariane) al proprio sapere di storico dell'arte europeo.

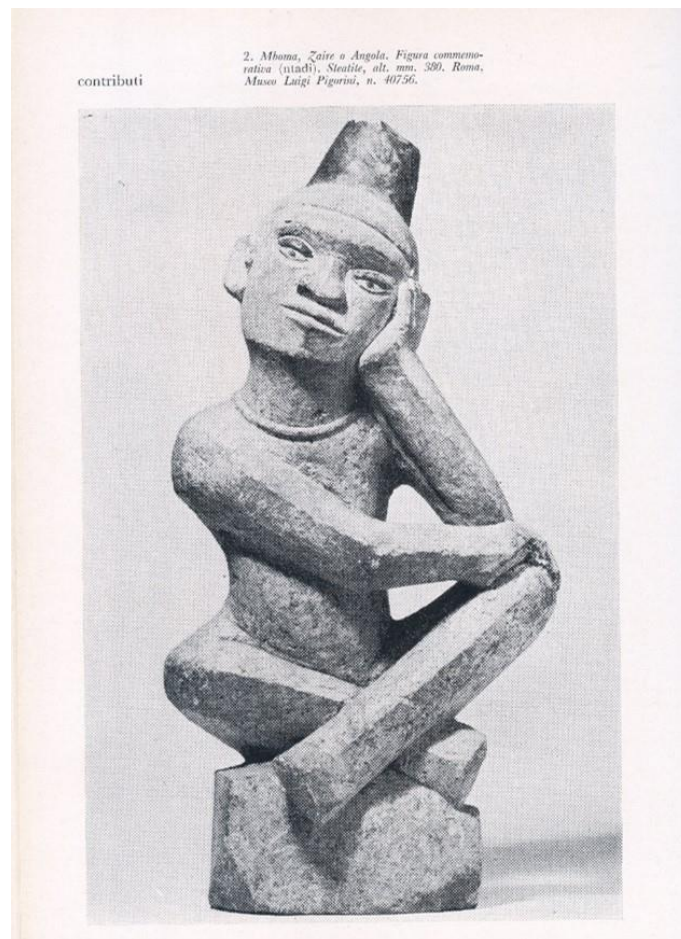


Fig. 6. Particolare dell'apparato illustrativo di E. Bassani, "I Mintadi del Museo Pigorini di Roma." *Critica d'arte* 41 (1976).

Clamorosa, per esempio, la ridiscussione delle ipotesi di datazione dei Mintadi (fig. 6), di manifattura Kongo (sottogruppo Mboma), presenti all'allora Museo Pigorini di Roma: le sculture vengono ricondotte all'unica data certa disponibile – quel XIX secolo in cui vennero raccolte – in attesa che le supposizioni di retrodatazione, appannaggio di studiosi meno accorti, trovino conferme più salde (Verly 1955). Al di là del merito interessa qui sottolineare



un inciso dirompente, posto a commento di uno degli oggetti analizzati, del quale adombra (ma non conferma) l'effettiva possibile antichità:

Delle quattro sculture, quella n. 40756 è senza confronto di più alta qualità. La composizione sottilmente ritmata nei compassi triangolati del prospetto e nelle oscillazioni del tergo sinuoso, l'atteggiamento sognante e contemplativo sottolineato dalla testa gentilmente reclinata, ne fanno un piccolo capolavoro da cui promana un sottile fascino orientale da ascrivere a probabili apporti asiatici. L'ipotesi che l'arte Kongo si sia ispirata ad opere indiane appare più che legittima, se si tien conto che la foce del Congo doveva essere uno degli scali privilegiati delle navi portoghesi da e per l'India. (Bassani 1976a, 64)



Fig. 7. Particolare dell'apparato illustrativo di E. Bassani, "Il Maestro delle Capigliature a cascata." *Critica d'arte* 41 (1976).

Ma c'è un altro tema forte, che affiora con chiarezza nei suoi scritti degli anni Settanta: la definizione di individue personalità artistiche 'nere' e del loro 'catalogo'. Nel 1976 affida a *Critica d'arte* un testo sul "Maestro delle Capigliature a cascata" (Bassani 1976b), alla cui mano va attribuito – a suo giudizio – il poggiatesta Luba-Shankadi, conservato al museo di Antropologia e di Etnografia dell'Università di Firenze (fig. 7). Oltre al solito iter descrittivo e associativo, cui appunto aggiunge il gesto attributivo,<sup>13</sup> Bassani tenta ora di affrontare il problema in sede di storia della storiografia. Di fatto, il bisogno di focalizzare i 'maestri' ha da tempo un ruolo nodale nel tentativo di storicizzare i contesti formali subsahariani, poiché permette all'occhio europeo di riconoscere come creazione personale oggetti a lungo inter-

pretati come indistinta espressione collettiva, sostanzialmente a-storica, statica, e aliena all'elaborazione fantastica. Di fronte alla loro natura attiva e partecipativa – se vogliamo 'magica' e pertanto spesso acheropita – veduta nei contesti originari, i raccoglitori avevano distratamente censurato il legame scultore-comunità, perdendone coscienza. Bassani si assume la responsabilità di mediare al pubblico italiano la questione. Cita dunque innanzitutto Frans Olbrechts<sup>14</sup> e i numerosi colleghi che, dopo di lui, hanno profuso energie nell'individuare maniere e stili di singoli o di intere botteghe. Chiama a testimoni William Fagg, Frank Willet e, forse un poco proditoriamente,<sup>15</sup> il 'suo maestro':

In un saggio del 1949 C.L. Ragghianti [...] poneva il problema delle individuazioni di forma e di linguaggio nella scultura negra, indicando fenomeni di ripetizione, di estensione e di variazione manieristica, che presupponevano la creazione di esemplari, cioè di opere iniziali e originali." (Bassani 1976b, 75)

Sono moti d'interesse che solidificheranno presto, tutti, in una riflessione complessiva, allorché, nella seconda metà degli anni Settanta, diventa cruciale il tema delle contraffazioni. Bassani non si tira indietro e nel 1980 pubblica "Il problema dei falsi nell'arte classica dell'Africa nera." Va precisato che si tratta di una questione spinosa. Ha a disposizione la traduzione Collobi-Ragghianti di *Falsi e Falsari*, opera memorabile di Otto Kurz (1961), ma non può evitare le indicazioni del dibattito africanista internazionale (*Fakes* 1976; Willet 1976). Qui il concetto di autenticità non si lega affatto al riconoscimento di una mano o di un'epoca precise, quanto piuttosto alla manifesta coesione – nel reperto – di produttore, destinatari e uso materiale: tutte condizioni di tipo etnografico. In ogni modo il suo dire cerca, ancora una volta, l'originalità, segnatamente tentando di imporre un punto di vista preciso. Sceglie cioè di trattare sculture, equivoche certamente, ma prodotte in epoca alta – cioè nell'Ottocento – e residenti in Italia da molti decenni, cioè da quando il Museo Pigorini le acquistò dall'esploratore Giuseppe Corona, nel 1889: si tratta di statue lignee del Basso Congo non ascrivibili ad alcuno stile tradizionale. La sua analisi pone diverse questioni, tutte rilevanti. Avanza, innanzitutto, la lucida pretesa di dividere i pezzi di puro interesse etnografico da quelli d'intensità artistica, con buona pace dell'eventuale identica destinazione d'uso: "Per restare nel campo della valutazione estetica – precisa – ritengo sia giusto stabilire una selezione rigorosa, condannando eventualmente delle opere vere ma mediocri piuttosto che correre il rischio di accettare opere che, oltre ad essere mediocri, sono anche false" (Bassani 1980). In secondo luogo si pone il problema della fabbricazione di parametri valutativi adatti a formare un occhio affidabile nelle operazioni critiche:

Ci si domanderà [...] come si possa acquisire la capacità di distinguere le opere vere da quelle false. Io credo che tale capacità (che non esclude in modo assoluto la possibilità di errore) si acquisti a poco a poco, dopo anni di manipolazione, di osservazione e di studio delle caratteristiche formali e tipologiche di un numero di reperti il più grande possibile (molte migliaia), di analisi dei dati di acquisizione e di confronti, soprattutto sotto la guida di esperti, la cui conoscenza è spesso tanto più profonda quanto più si riferisce alla produzione di aree limitate dell'Africa." (Bassani 1980)

Infine si concentra sulla questione autoriale. In altri termini, non contento di rilevare l'incoerenza iconografica dei pezzi, tenta di costruire un *corpus* che identifichi il falsario e di connettere il nucleo Corona a quel che passa sul mercato d'asta internazionale.

Tale organizzazione argomentativa corrisponde di fatto alla traslazione, in ambito africanista, di tre dei parametri fondamentali della storiografia europea dell'arte: *c'est-à-dire* il fissaggio del valore di qualità per determinare l'artisticità degli oggetti, retaggio delle battaglie longhiane dagli anni Venti in poi (Longhi 1938-1939); la proposizione di un metodo – le catene visive d'impronta formalista – nell'addomesticamento dell'occhio, con l'unica – ma non irrilevante – aggiunta del termine “manipolazione”;<sup>16</sup> la riaffermazione del principio di identità autoriale, la cui estensione ai falsari risale almeno al Seicento di Marco Boschini (Boschini 1966).<sup>17</sup>

Insomma Bassani sembra procedere a una sorta di geolocalizzazione del proprio occhio critico, che non può prescindere da una precisa formazione metodologica, con inevitabili ricadute identitarie. Si costringe, con ciò, a riconoscere la propria alterità rispetto al mondo artistico che gli preme e cerca una mediazione. Non a caso, nel 1981, riassumendo il rapporto plurisecolare fra “La Scultura dell'Africa nera e la cultura europea,” individua possibili tracce di paritetico sostegno:

Si è chiuso [...] un cerchio: la scultura dell'Africa nera aveva fornito agli artisti europei un nuovo modo di guardare la realtà, un nuovo vocabolario di forme e una sorta di legittimazione; l'arte delle avanguardie occidentali, colle sue sperimentazioni, le sue deformazioni ha, non solo abituato il grande pubblico alle forzature espressive dell'arte africana, ma addirittura ne ha messo in luce, per confronto, la grande classicità. (Bassani 1981b)

Una prospettiva, questa, dominata ancora dalla qualificazione eurocentrica del gruppo di fruizione, il cui primato artistico viene, per contro, messo in discussione. Quel termine “classicità” – recuperato dalle considerazioni di Ragghianti sull'arte dell'antica di Ife (secoli XII-XIV)<sup>18</sup> – è utilizzato, come già l'indagine sugli avori, per rompere l'orizzonte *brut* e cubo-espressionista, ove perdura il confino delle produzioni africane.

Con tali credenziali Bassani viene immergendosi nell'insegnamento dei temi che ama, presso l'Università internazionale di Firenze; s'impegna nella fondazione – effimera ma culturalmente nodale – di *Critica d'arte africana* (Nezzo 2017), per giungere presto all'organizzazione di mostre straordinarie, in Italia e all'estero.<sup>19</sup> Nel giro di poco tempo approfondirà i contatti internazionali con i più importanti esperti di storia, archeologia e arte subsahariana. E non parlo soltanto dei conservatori del British e del Musée Royal de l'Afrique Centrale di Tervuren – come Fagg o Maesen – o di accademici, come Frank Willet, ma di studiosi burkinabé, come Ki-Zerbo, o nigeriani, come Ekpo Eyo. Un nuovo inizio, alla ricerca della ‘giusta distanza’.

## Note

<sup>1</sup> Il presente contributo è da intendersi come modesta riflessione introduttiva rispetto a un'indagine più ampia che intendo dedicare a questo autore. Nella fattispecie sarà interessante procedere alla disamina

critica delle testimonianze orali – su dettagli formativi, ambiente e gusti – dei suoi molti amici e compagni di lavoro e passioni, ancora attivi nel quadro del collezionismo e degli studi, lombardo e non solo. Va da sé che simile ricerca potrà essere condotta solo al termine del lavoro di ricostruzione storica su base testuale, pena la perdita di lucidità nell'analisi. Segnalo a margine che una bibliografia integrale sulla produzione di Bassani non è ancora disponibile, benché una prima traccia sia oggi offerta in Gregnanin 2015-2016.

<sup>2</sup> La sua instancabile attività come promotore di mostre e parte attiva nella loro organizzazione scientifica durerà sino all'ultimo, anzi oltre la dipartita. L'ultima di esse, curata insieme al Direttore del Centro di Archeologia Africana di Milano (per lunghi anni punto di riferimento e supporto per lo studioso e non solo), è stata infatti aperta nel 2019. Vd. Bassani, Pezzoli 2019.

<sup>3</sup> La sua collezione è oggi in parte esposta al Museo delle Culture di Milano.

<sup>4</sup> Aimi sottolinea come, alla sua protesta per una mancanza di 'analisi teoriche' negli studi d'ambito non europeo, Bassani rispondeva con un fermo riferimento alla consistenza delle testimonianze oggettuali: "Ma non sai che, a volte, le riflessioni di largo respiro sono pura fantasia? [...] Gli oggetti, invece, sono lì e tra cento anni tutti potranno verificare se abbiamo detto stupidaggini (Aimi 2018 389).

<sup>5</sup> Forse non è inutile precisare che, nel tempo che ci separa da questa seminale esperienza, il tema dell'arte africana è stato sondato anche con strumenti differenti, dove la necessità di storicizzare il passato non tacita gli sviluppi del presente e anzi, a partire da questi, rovescia completamente la prospettiva di studio. Ne è venuta una bibliografia ampia e complessa di cui sarebbe velleitario voler dare qui conto integralmente. Tuttavia si può almeno ricordare che, per quanto riguarda l'ambito italiano, tale istanza anima l'ottimo Bargna 2003. La fatica di conciliare visione antropologico-culturale e definizione storico-artistica (fatica peraltro ormai comune a tutti gli studi sul visuale, si veda Freedberg 2008) risulta, per il segmento che ci interessa, intimamente connessa alla ridefinizione decoloniale del concetto di storia d'Africa (Novati, Valsecchi 2005). Per gettare uno sguardo fuori dei nostri confini, ricordo l'interessante esperimento sull'arte del 'tempo ritrovato' (secoli VIII-XV) di Fauvelle 2013 e la riappropriazione (anche filosofica) del tema da parte delle civiltà artistiche di riferimento, proposta per esempio da Diop 2018.

<sup>6</sup> Per un inquadramento più attuale della questione vedasi Price 1992, Clifford 1993-1999, Ciminelli 2008.

<sup>7</sup> Su Raimondi critico d'arte è appena uscito Bassetto 2019, con bibliografia precedente.

<sup>8</sup> Carrà pubblicò la sua parlata su Giotto su *La Voce* nel 1916. Un'interessante riflessione rispetto a questa sua fase pittorico-scrittoria – costruita per ampliamento del *focus* sulle fonti coeve – è in Del Puppo 2012, 109-113.

<sup>9</sup> Convenzione mimetica di lungo corso, basti ricordare la sottolineatura dolciana a proposito del cromatismo di Tiziano, capace di evocare "il pastoso e tenero della natura" (Dolce 1557, ora in Barocchi 1960-1962, I: 200).

<sup>10</sup> L'oscillazione di significato dei termini critici europei (e in particolare della coppia classicismo-naturalismo) è evidente, sin dal titolo, in Ragghianti 1952; per quanto concerne fatiche e calchi di William Fagg può essere utile Teolato 2017/2018.

<sup>11</sup> La diffusione nel contesto italiano, alla data che ci interessa, è garantita da Bettini 1953, IX-LXI e da Quintavalle 1963, VII-XXV. Da notare che proprio a Licia Collobi Ragghianti si deve la seconda traduzione con commento di *Spätrömische Kunstindustrie*, comparsa per i tipi Einaudi, sotto il titolo *Arte romana* nel 1959; qualche anno più tardi esce "Ritorno del Riegl" (Ragghianti 1966): in merito vedasi Borgioli 2011. L'interesse per gli imperituri valori supportati dalla pura decorazione, nelle mani di Ragghianti, diventa il grimaldello per la decostruzione dell'occhio eurocentrico. Quanto alla bibliografia su Riegl (sterminata), rinvio ad *Alois Riegl (1858-1905) un secolo dopo* 2008; *Alois Riegl revisited* 2010; Reynolds Cordileone 2014. Per l'interpretazione elastica del *Kunstwollen* è fondamentale Bernabei 2012.

<sup>12</sup> Nel 1979, l'UIA, proprio con la collaborazione di Bassani, si doterà di un Centro di Studi di Storia delle Arti Africane (Ragghianti 1979, Redazionale 1981, Bassani 2016).

<sup>13</sup> In merito si cimenterà ripetutamente: a puro titolo d'esempio ricordo qui Bassani 1978a, 1978b, 1981a.

<sup>14</sup> La presenza di specifiche individualità artistiche (seguendo una necessità della cultura europea) fu segnalata da Frans Olbrechts, in relazione ad alcuni oggetti curtensi di cultura Hamba/Luba (bacino del Congo), esposti ad Anversa nel 1937-38. Il primo testimone era stato rinvenuto nel villaggio di Buli, che pertanto diede il nome al presunto 'maestro' (Olbrechts e Maesen 1946). Oggi si ritiene che il *corpus* di opere – venutosi progressivamente arricchendo attorno a tale sigla – appartenga in realtà a due o tre diversi autori, probabilmente succedutisi nel medesimo atelier, il cui riferimento topografico non è più Buli, ma Kateba, presunta residenza dello scultore più anziano del gruppo. Su Olbrechts si veda Petridis 2001; sulla bottega si veda almeno Pirat 1996 e Pirat 2001.

<sup>15</sup> Bassani menziona solo una 'ristampa' (Ragghianti 1956) del testo attribuito al 1949.

<sup>16</sup> Se le catene formali vengono implicitamente da Riegl, la manipolazione è un tratto caratteristico della



valutazione degli oggetti etnografici, accreditato dalle pratiche collezionistiche occidentali. Quanto agli usi nei contesti di appartenenza, se è dimostrato l'interesse estetico per gli oggetti (Willet 1971), è vero anche che, per lo più, esso non era prioritario sui valori d'uso e che gli oggetti stessi non sempre 'tolleravano' una diretta 'manipolazione'.

<sup>17</sup> Boschini apprezzava Pietro della Vecchia come "simia de Zorzon," cioè scimmia, ovvero falsario, di Giorgione.

<sup>18</sup> Bassani parte dalle posizioni espresse in Raghianti 1952, che verranno ulteriormente chiarite in Raghianti 1984, 56: "Viene da domandarsi se il cubismo come prassi e come formulazione di stile sarebbe sorto coi suoi caratteri di sfidante volumetria astratta e di distacco dal reale, se invece di conoscere opere negre in prevalenza congolesi gli artisti [...] avessero incontrato i 'classici' africani. Certo li avrebbero respinti o ignorati come avevano fatto per la scultura di tradizione umanistica."

<sup>19</sup> Anche qui l'appoggio del 'professore' è fondamentale. Un importante regesto di tutte le mostre organizzate da Raghianti è Massa e Pontelli 2018.

## Riferimenti

- Aimi, Antonio. 2018. "Ezio Bassani africanista mondiale." *Il Giornale dell'Arte* 389.
- Alois Riegl (1858-1905) un secolo dopo. 2008. Roma: Bardi.
- Bargna, Ivan. 2003. *Arte africana*. Milano: Jaca Book.
- Barocchi, Paola, a cura di. 1950-62. *Trattati d'arte del Cinquecento*. Bari: Laterza.
- Bassani, Ezio. 1973. "Carrà e l'arte 'negra'." *Critica d'arte* 38 (130): 7-17.
- . 1974. "La maschera bianca di Vlaminck e Derain." *Critica d'arte* 39 (133): 18-24.
- . 1975a. "Le figure da reliquiario dei Kota." *Critica d'arte* 40 (139): 21-32.
- . 1975b. "Antichi avori africani nelle collezioni medicee. I." *Critica d'arte* 40 (143): 69-80.
- . 1975c. "Antichi avori africani nelle collezioni medicee. II." *Critica d'arte* 40 (144): 8-23.
- . 1976a. "I Mintadi del Museo Pigorini di Roma." *Critica d'arte* 41 (146): 49-64.
- . 1976b. "Il Maestro delle Capigliature a cascata." *Critica d'arte* 41 (148-149): 75-87.
- . 1977. *Scultura africana nei musei italiani*. Bologna: Calderini.
- . 1978a. "Una bottega di grandi artisti Bambara. I." *Critica d'arte* 25 (157-159): 209-228.
- . 1978b. "Una bottega di grandi artisti Bambara. II." *Critica d'arte* 25 (160-161): 181-200.
- . 1980. "Il problema dei falsi nell'arte classica dell'Africa nera." *Africa: Rivista trimestrale di studi e documentazione dell'Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente* 35 (1): 85-95.
- . 1981a. "Due grandi artisti Yombe. Il 'M° della Maternità Roselli Lorenzini' e il 'M° della Maternità de Briey'." *Critica d'arte africana* 46 (178): 66-84.
- . 1981b. "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* 36 (2): 167-182.
- . 2016. "Carlo L. Raghianti e l'arte africana. Cronaca di un incontro fortunato." *Critica d'arte* 57-58: 129-132.
- Bassani, Ezio, e Gigi Pezzoli, a cura di. 2019. *Ex Africa. Storie e identità di un'arte universale*. Catalogo della mostra. Milano: Skira.
- Bassetti, Elisa. 2019. "Giuseppe Raimondi critico d'arte." In *Storia della critica d'arte. Annuario della S.I.S.C.A.*, 351-376. Milano: Scalpendi.
- Bernabei, Franco. 2012. "Riegl e i filosofi." In *Mosaico. Temi e metodi d'arte e critica per Gianni Carlo Sciolla*, a cura di Rosanna Cioffi e Ornella Scognamiglio, 439-454. Napoli: Luciano.
- Bettini, Sergio. 1953. "Nota introduttiva." In Alois Riegl, *Industria artistica tardoromana*.

- Traduzione di Bruna Forlati Tamaro e M.T. Ronga Leoni, IX-LXI. Firenze: Sansoni.
- Borgioli, Cristina. 2011. "Ragghianti e il pregiudizio sulle arti applicate: spunti per una riflessione." *Predella* 28: 299-309.
- Boschini, Marco. 1966. *La Carta del navigar pitoresco con la 'Breve Istruzione' premessa alle 'Ricche minere della pittura veneziana' (1660 e 1674)*. A cura di Anna Pallucchini. Venezia-Roma: Istituto per la collaborazione culturale.
- Calchi Novati, Giampaolo, e Pierluigi Valsecchi. 2005. *Africa: la storia ritrovata*. Roma: Carocci.
- Ciminelli, Maria Luisa. 2008. *D'incanto in incanto. Storia del consumo di arte primitiva in Occidente*. Bologna: Clueb.
- Clifford, James. [1988] 1999. *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel XX secolo*. Traduzione di Mario Marchetti. Torino: Bollati Boringhieri.
- Del Puppo, Alessandro. 2012. *Modernità e nazione. Temi di ideologia visiva nell'arte italiana del primo Novecento*. Macerata: Quodlibet.
- Diop, Babacar Mbaye. 2018. *Critique de la notion d'art africain*. Paris: Hermann Éditeurs.
- Dolce, Lodovico. 1557. *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino [...]*. Vinegia: Gabriel Giolito de' Ferrari.
- Fakes. 1976. "Fakes, Fakers and Fakery: Authenticity in African Art." *African Arts* 9 (3): 20-32.
- Fauvelle, François-Xavier. 2013. *Le Rhinocéros d'or. Histoires du Moyen Âfricain*. Paris: Alma Éditeur.
- Freedberg, David. 2008. "Antropologia e storia dell'arte: la fine delle discipline?" *Ricerche di Storia dell'arte* 94: 5-18.
- Gandini, Mario. 1989. "Raffaele Pettazzoni dalla nascita alla laurea (1883-1905)." *Strada Maestra* 27: 1-165.
- . 1992a. "Raffaele Pettazzoni autodidatta nello studio della Storia delle religioni e alunno della Scuola italiana di archeologia (1905-1907). Materiali per una biografia." *Strada Maestra* 32: 119-247.
- . 1992b. "Raffaele Pettazzoni da alunno della Scuola archeologica a professore supplente nel 'Minghetti' di Bologna (1907-1909). Materiali per una biografia." *Strada Maestra* 33: 129-223.
- . 1993. "Raffaele Pettazzoni dall'archeologia all'etnologia (1909-1911). Materiali per una biografia." *Strada Maestra* 34: 95-227.
- . 1994. "Raffaele Pettazzoni nell'anno cruciale 1912. Materiali per una biografia." *Strada Maestra* 36-37: 177-298.
- Gregnanin, Giulia. 2015-2016. *Ezio Bassani, scritti dal 1973 al 2004: spunti per un riscatto dell'arte africana nella cultura italiana*. Tesi di laurea. Corso di Laurea Triennale in Storia e tutela dei Beni artistici e musicali. Università di Padova: Dipartimento dei Beni Culturali: Archeologia, Storia dell'Arte del Cinema e della Musica.
- Hardy, Georges. 1927. *L'art nègre: l'art animiste des noirs d'Afrique*. Paris: Laurens.
- Hart, William A. 2019. "In memoriam Ezio Bassani." *African Arts* 52.  
[https://www.researchgate.net/publication/335061666\\_In\\_Memoriam\\_Ezio\\_Bassani](https://www.researchgate.net/publication/335061666_In_Memoriam_Ezio_Bassani). Ultimo accesso 12 novembre 2019.
- Kurz, Otto. [1948] 1961. *Falsi e Falsari*. Traduzione di Licia Collobi Ragghianti. Vicenza: neri pozza.
- Longhi, Roberto. 1913. "Mattia Preti (Critica figurativa pura)." *La Voce* 5 (41): 1171-1175.

- . 1938-39. "Relazione sul servizio di catalogo delle cose d'arte e sulle pubblicazioni connesse." *Le Arti* 1 (2): 144-149.
- Massa, Silvia, ed Elena Pontelli. 2018. *"Mostre permanenti." Carlo Ludovico Ragghianti in un secolo di esposizioni.* Lucca: Fondazione Ragghianti di studi sull'arte.
- Nezzo, Marta. 2017. "Carlo Ludovico Ragghianti: l'alterità come esperienza inclusiva." In *Critica d'arte e tutela in Italia: figure e protagonisti nel secondo dopoguerra*, a cura di Cristina Galassi, 249-261. Passignano (Pg): Aguaplano.
- . 2020. "La ricezione scientifica dell'arte africana nell'Italia del primo Novecento: appunti." In *Aspetti critici e proposte visive del confronto con l'alterità*, in corso di pubblicazione. Macerata: Quodlibet.
- Olbrechts, Frans, e Albert Maesen. 1946. *Plastiek van Kongo.* Antwerpen: Standaard.
- Palombi, Domenico. 2013. "Emanuel Löewy nella facoltà di filosofia e lettere della Sapienza (1889-1915)." In *Ripensare Emanuel Löwy*, a cura di Maria Grazia Picozzi, 25-55. Roma: L'Erma di Bretschneider.
- Pellegrini, Emanuele. 2018. *Storico dell'arte e uomo politico. Profilo biografico di Carlo Ludovico Ragghianti.* Firenze: ETS.
- Pellegrini, Emanuele et al. 2010. *Studi su Carlo Ludovico Ragghianti.* Numero monografico di *Predella* 28.  
[http://www.predella.it/archivio/index600e.html?option=com\\_content&view=section&id=11&Itemid=87](http://www.predella.it/archivio/index600e.html?option=com_content&view=section&id=11&Itemid=87). Ultimo accesso 10 gennaio 2020.
- Petridis, Constantine, a cura di. 2001. *Frans M. Olbrechts 1899-1958: In search of Art in Africa.* Atwerp: Ethnographic Museum.
- Pirat, Claude-Henri. 1996. "Le Maître de Buli. Maître isolé ou 'atelier'." *Tribal Arts* 10 (3) : 54-77.
- . 2001. "Le Maître de Buli. Reouverture du dossier." *Tribal Arts* 26 (8): 89-95.
- Price, Sally. [1989] 1992. *I primitivi traditi.* Traduzione di August Roca De Amicis. Torino: Einaudi.
- Quintavalle, Arturo Carlo. [1893] 1966. "Prefazione." In *Problemi di stile*, di Alois Riegl. Traduzione di Mario Pacor, VII-XXV. Milano: Feltrinelli.
- Ragghianti, Carlo Ludovico. 1952. "Classici Negri." *seleArte*, 2: 43-48.
- . 1956. *Il Pungolo dell'Arte.* Venezia: Neri Pozza.
- . 1966. "Ritorno del Riegl." *Critica d'arte* 13 (80): 3-8.
- . 1979. "L'art nègre." *Critica d'arte* 44 (163-165): 170-174.
- . 1984. "Classici d'Africa." *Critica d'arte* 1: 55-65.
- Raimondi, Giuseppe. 1951. "La congiuntura metafisica Morandi-Carrà. All'amico Cardarelli." *Paragone. Arte* 2 (19): 18-27.
- Redazionale 1981. *Critica d'arte* 46 (175-177): 221-223.
- Reynolds Cordileone, Diana. 2014. *Alois Riegl in Vienna. 1875-1905: An institutional Biography.* Farnham: Ashgate.
- Riegl, Alois. 1901. *Spätromische Kunstindustrie.* Wien: Kaiserlich-Königliche Hof-und Staatsdruckerei.
- . 1959. *Arte romana.* A cura di Licia Collobi Ragghianti. Torino: Einaudi.
- Noever, Peter, Artur Rosenauer, e Georg Vasold, a cura di. 2010. *Alois Riegl Revisited: Beiträge zu Werk und Rezeption.* Vienna: Austrian Academy of Sciences Press.
- Teolato, Giorgia. 2017/2018. *William Fagg e l'interesse per la Nigeria fra antropologia*

*culturale e critica d'arte: da "Art of Primitive Peoples" alle argomentazioni sul concetto di tribalità (1947-1966)*. Tesi di Laurea magistrale in Storia dell'Arte. Università di Padova: Dipartimento dei Beni Culturali: Archeologia, Storia dell'Arte del Cinema e della Musica.

Verly, Robert. 1955. *Le Mintadi. La statuaire de pierre du Bas-Congo (Bambona-Mussurungo)*. Louvain: Revue Zaïre.

Willett, Frank. 1971. *African Art*. London: Thames and Hudson.

———. 1976. "True or False? The False Dichotomy." *African Arts* 9 (3): 8-14.

**Marta Nezzo** is an Associate Professor at the University of Padua, where she teaches Art History and Non-European Art. Her research focuses on the question of artistic heritage during the two World Wars and the reception of non-European art in Western art history and criticism. Her publications include *Ritratto bibliografico di Ugo Ojetti* (2001); *Critica d'arte in guerra: Ojetti 1914-1920* (2003); *Il miraggio della concordia: Documenti sull'architettura e la decorazione del Bo e del Liviano* (2008); *Ugo Ojetti. Critica Azione ideologia: dalle Biennali d'arte antica al Premio Cremona* (2016); *Arte come memoria: il patrimonio artistico veneto e la Grande Guerra* (2016); *La ricezione 'scientifica' dell'arte africana nell'Italia del primo Novecento: appunti*, in *Aspetti critici e proposte visive del confronto con l'alterità tra Ottocento e Novecento* (forthcoming).



## “Please, don’t discover me!”: il dibattito sull’arte delle popolazioni native, a cinquecento anni dalla ‘scoperta’ dell’America

Paola Valenti

Università di Genova

### ABSTRACT

“Please, don’t discover me!”: The Debate on Native American Art, Five Hundred Years after the ‘Discovery’ of America. “Columbus did not ‘discover’ America: he globalised a worldview”: taking Ziauddin Sardar’s quote from his 1993 article “Lies, Damn Lies and Columbus: The dynamics of constructed ignorance” as a point of departure and frame of reference, the essay aims to focus on the ways in which native peoples of America have used the Quincentenary of Christopher Columbus’ ‘discovery’ of the ‘New World’ as an opportunity to add their voice to an ongoing debate and to deconstruct dominant Western narratives surrounding Columbus’ enterprise and its dramatic consequences, based on what Sardar sharply defines as “a knowledgeable ignorance about non-Western people, traditions and cultures.”

The paper intends to retrace these native voices and examine the way in which they address some of the main topics in this debate through a close reading of the essays published in the 1992 Fall issue of the influential magazine *Art Journal*, entirely dedicated to *Recent Native American Art*, and through an analysis of significant artworks by Jimmie Durham, James Luna, Guillermo Gomez-Peña and Coco Fusco that highlight the falsifications, prejudices and stereotypes permeating the Western discourse on the Columbian enterprise.

Significantly, the debate concerning native art ignited by the Quincentenary merges with the issues of identity and (self)representation triggered by the controversy about the genealogical status of the self-declared Cherokee Jimmie Durham, accused by many native artists and scholars to be a ‘racial impostor’ but considered within the Western art system the American-Indian artist *par excellence*. The paper gives an account of this controversy to show the important role played by ethnicity within the ongoing debate on native art.

### Keywords

Christopher Columbus, Columbian Quincentenary, Native American Art, Jimmie Durham, James Luna

Columbus did not ‘discover’ America: he globalised a worldview. When the Admiral crossed the Atlantic in 1492, he took a set of ideas and reflexes about non-European people and culture with him; a perception of the non-West which settled the fate of the ‘natives’ he encountered. His real achievement was to transform this perception of Europe about the Other into new institutions and a global worldview. In 1993, five hundred years after Columbus’ ‘voyages of discovery’, all non-Western people are still victims of the institutions shaped by Columbus and continue to be consumed by the worldview that he unleashed on a planetary scale. (Sardar 1993, 47)

Inizia così l’articolo “Lies, Damn Lies and Columbus: The Dynamics of Constructed Ignorance,” al quale, a un anno dal cinquecentenario del viaggio di Cristoforo Colombo verso le Americhe, l’intellettuale anglo-pakistano Ziauddin Sardar consegna le proprie riflessioni sulle

modalità con cui l'Occidente ha costruito due divergenti narrazioni dell'impresa colombiana e delle sue drammatiche conseguenze, entrambe fondate su quella che egli definisce “a knowledgeable ignorance about non-Western people, traditions and cultures”:

Either Columbus is presented and projected as a genius and a great explorer and discoverer, or maligned as a mad destroyer of natives and indigenous cultures and a coloniser. We are deliberately trapped between a fabricated Columbus-the-Hero or a manufactured Columbus-the-Villain. Both views of Columbus stem from Europe's internal angst and anxiety about itself and are – in one case conscious, and in the other unconscious – exercises in projecting and entrapping the Other in a worldview that fueled Columbus' own passions and desires. The two constructed ways of looking at Columbus are, in fact, the two ways the West has always looked at the Other. (Sardar 1993, 48)<sup>1</sup>

Tali considerazioni inducono a spostare lo sguardo sulle modalità con cui le popolazioni native d'America hanno usato il ricorrere del Cinquecentenario dell'approdo di Colombo nel 'Nuovo Mondo' come un'occasione per portare le loro voci nel dibattito in atto, talvolta agendo in modo autonomo e, spesso, dirompente, talaltra intrecciandole a quelle di studiosi e attivisti già schierati su posizioni riconducibili alla seconda linea individuata da Sardar.

È, quest'ultimo, il caso del progetto didattico *Rethinking Columbus*, culminato nella pubblicazione, nel 1991, dell'omonimo dossier monografico per l'influente rivista *Rethinking Schools*, curato da Bill Bigelow, Barbara Miner e Bob Peterson, figure di spicco del sistema educativo statunitense, impegnate in battaglie per l'adeguamento dei programmi scolastici alle esigenze culturali e al riconoscimento identitario delle minoranze ma, nondimeno, appartenenti alla maggioranza bianca. Il volume, dedicato ai “children of the Americas,” si apre con un editoriale nel quale i curatori riflettono sulla necessità di rivedere radicalmente il modo in cui la vicenda colombiana viene mediata dai libri di testo e insegnata nelle scuole primarie e secondarie e, contestualmente, sull'urgenza di “provide a forum for native people to tell some of their side of the encounter – through interviews, poetry, analysis and stories” (Bigelow et al. 1991, 3).

Nella sezione del volume dedicata alle *Contemporary Struggles* si incontra la poesia “Columbus Day,” composta nei primi anni Ottanta da Jimmie Durham (Durham 1983, 10-11), allora noto soprattutto come scrittore e attivista politico in seno all'American Indian Movement, ma già prossimo ad assurgere al ruolo di protagonista di quella scena artistica internazionale – culturalmente radicata in occidente – che lo avrebbe celebrato come l'artista nativo americano per eccellenza, mostrandosi refrattaria o indifferente alle polemiche sorte intorno alla sua discussa appartenenza genealogica ai Cherokee e alle accuse di essere un “racial impostor” che gli erano state ripetutamente rivolte da artisti e intellettuali nativi (Finkel 2017).

Significativamente, all'indomani del cinquecentenario colombiano, Lucy Lippard pubblica su *Art in America* l'articolo “Jimmie Durham – Postmodernist ‘Savage’” (Lippard 1993), che contribuisce a fondare il mito dell'artista Cherokee presso la critica e il pubblico occidentale e, nel medesimo tempo, a infuocare gli animi degli artisti e dei curatori nativi impegnati, con maggiore vigore proprio in quel preciso momento storico, in rivendicazioni identitarie e in

tenaci battaglie per il riconoscimento del valore culturale (e non meramente antropologico o etnografico) del loro lavoro.

Introdotta da uno *statement* del 1984 nel quale Durham si definisce “a Cherokee artist who strives to make Cherokee art that is considered just as universal and without limits as the art of any white man is considered,” il saggio di Lippard si apre con la seguente affermazione, non scevra da toni che riflettono una visione ‘mitologica’ degli indiani d’America:

Jimmie Durham offers a dialogue for which neither the Native nor the non-Native world is ready. As a Cherokee artist, writer, poet, performer and treaty activist, he sees the world through the eyes of Coyote – the trickster, the Native American embodiment of all that is base and godlike in humans. His art peels away the decorative wrappings that disguise the American Indian in the United States’ colonial present. (Lippard 1993, 62)

In realtà, il mondo nativo non solo era pronto per recepire quel dialogo, ma aveva già preso con determinazione la parola, come si legge nell’articolo in cui Kathleen Ash-Milby e Ruth B. Phillips tracciano la presenza di artisti indiani nelle gallerie e nei musei americani a partire dal 1992:

The 1992 Columbus Quincentennial gave new impetus to pressures for inclusion and the creation of dedicated institutional spaces for Native arts in both the United States and Canada. In both countries, Native North American artists commemorated five centuries of colonization, loss, and survivance with groundbreaking exhibitions of contemporary art [...]. Arguably, however, this moment of commemoration was merely the outward sign of a deeper process of contestation and activism that had been gathering momentum for some years. (Ash-Milby and Phillips 2017, 12)

Alcuni frutti di questo processo, allora in atto già da oltre trent’anni, vengono raccolti nel fascicolo dell’autunno 1992 dell’influente rivista *Art Journal*, dedicato alla “Recent Native American Art” e affidato a due “guest editors” nativi, W. Jackson Rushing e Kay WalkingStick.<sup>2</sup>

Nell’editoriale con cui introduce l’intero volume Rushing posiziona, a sua volta, il cinquecentenario colombiano al crocevia di due narrazioni divergenti, accompagnate da altrettante divergenti aspettative: quella della (ri)scoperta da parte degli occidentali dell’arte indigena attraverso l’organizzazione di eventi tesi, per lo più, a perpetuare “the specious distinction between ‘fine arts’ and ‘crafts’ that has served institutionally to segregate Native artists,” e quella animata dalla volontà di questi ultimi di dimostrare che “the achievements of twentieth-century Indian artists problematize the Euro-American bias of a modernist canon of high art that is largely devoid of works by women and persons of color” (Rushing 1992, 6).

Tra le riflessioni raccolte nel numero speciale di *Art Journal* emergono, infatti, quelle tese a denunciare il persistente atteggiamento coloniale che affiorava dalle analisi critiche e dalle pratiche curatoriali con cui studiosi e operatori appartenenti alla egemonia bianca avevano fino ad allora letto e presentato le opere degli artisti nativi, spesso forzandone la classificazione attraverso etichette appartenenti alla propria tradizione culturale (e, pertanto,

del tutto inadeguate a coglierne le specificità), quasi sempre rivelando l'incapacità di superare le generalizzazioni e gli stereotipi e di usare un lessico scevro da pregiudizi e da implicazioni di ordine gerarchico o esplicitamente neocoloniale. Ciò era accaduto, ad esempio, nel saggio "Frames of Reference: Native American Art in the Context of Modern and Postmodern Art," nel quale Gerhard Hoffman, docente universitario e fondatore della German Association for American Studies, aveva individuato nella "genuineness" il tratto distintivo di tutta l'arte dei nativi ed era giunto alla conclusione che "Indian art and postmodern art go hand in hand in trying to remain open [to the potential for the] irrational and the imaginative" (Hoffman 1986, 259). Le obiezioni che Rushing e WalkingStick muovono a coloro che, come Hoffman, avevano fondato la loro interpretazione dell'arte nativa su un'idea dell' 'altro' nutrita dalla fascinazione per l'esotico, il primitivo, l'originario, hanno significative analogie con quelle che erano state rivolte da più parti, solo un paio d'anni prima, a Jean-Hubert Martin in merito agli assunti intorno ai quali egli aveva costruito la mostra *Magiciens de la terre* (Martin 1989), allestita al Centre Pompidou di Parigi nel 1989: tra le molte critiche, quella che Rasheed Araeen aveva affidato all'editoriale del fascicolo di *Third Text* dedicato alla mostra parigina aveva posto al centro la questione dell'"ignorance concerning the actual state of affairs vis-a-vis other cultures" che infestava allora, e in parte ancora oggi infesta, il discorso dominante (Araeen 1989, 3).

Nel fascicolo di *Art Journal* la constatazione di tale 'ignoranza' procede quasi di pari passo con le riflessioni che i vari autori dedicano alla possibilità, o alla legittimità, di applicare all'arte nativa proprio le etichette di 'moderno' e 'postmoderno'. Joseph Traugott, ad esempio, respinge la convinzione euro-americanocentrica che i nativi siano "invisible people with a vanishing culture," rispetto alla quale sarebbe necessario applicare quel "salvage paradigm" che ha radici profonde nell'antropologia degli inizi del Ventesimo secolo e che, come ha osservato James Clifford, era tenuto in vita dal desiderio, eminentemente (post)coloniale, di preservare lacerti di autenticità esotica prima che questi fossero spazzati via da un "destructive historical change" (Clifford 1987, 121). Per Traugott tale paradigma è una diretta conseguenza delle attitudini con le quali Colombo e gli altri conquistatori avevano guardato alle culture con le quali erano entrati in contatto: "This process of recording and collecting the traditional indigenous culture" – afferma infatti Traugott – "began with the 'curios' brought back to Europe by the Spanish conquistador" (Traugott 1992, 37).

Il concetto stesso del "brought back to Europe," in termini sia fisici sia culturali (nel senso di operazioni tese a ri-condurre tutto in seno e/o in rapporto alla tradizione culturale europea), mette in campo uno dei temi centrali nel discorso postcoloniale, ossia quello della necessità di sviluppare una consapevolezza dei rischi insiti in una decontestualizzazione che "transforms cultural objects into contentless forms that can be recontextualized by another culture" (Traugott 1992, 42). Tale questione era già emersa con prepotenza nel discorso sviluppatosi a seguito della presentazione al MoMA di New York nel 1984 della mostra *Primi-*



*tivism in Twentieth Century Art*, costruita da William Rubin e Kirk Varnedoe sulla giustapposizione di opere d'arte occidentali e di oggetti tribali (questi ultimi esposti senza fornire specifiche indicazioni sul contesto culturale di provenienza), con lo scopo di portare alla luce affinità meramente formali. Tale scelta curatoriale aveva ricevuto aspre critiche da parte sia degli storici dell'arte, sia degli antropologi; per il critico Thomas McEvelley, ad esempio, essa rivelava come le società dominanti ancora fossero incapaci di presentare 'culture altre' in termini non egocentrici e tendessero, pertanto, ad appropriarsi dei loro oggetti, rivelando così "the parochial limitations of our world view" (McEvelley 1984, 60).

La mostra aveva incorporato, dunque, proprio quella visione del mondo nella quale, come afferma Sardar nel brano citato in apertura, si erano codificate e globalizzate le idee sull'altro che avevano accompagnato Colombo nel suo 'viaggio di scoperta' e della quale, da allora, il "salvage paradigm" aveva rappresentato lo strumento attuativo, del quale l'Occidente si era più o meno inconsciamente servito per rappresentare il proprio "imperial self" (Dominguez 1987, 136).

Vi sono, tuttavia, altre possibili declinazioni e applicazioni del "salvage paradigm": sebbene il 'salvataggio' sia genericamente considerato un aspetto della relazione della cultura dominante nei confronti di quella 'subordinata', secondo Traugott esso è, *in primis*, un modello comportamentale e, come tale, può essere adottato anche dalla seconda nei confronti della prima:

Native Americans can salvage parts of the dominating culture – as well as of their own culture – to further their own identity, in opposition to the influence of the dominant culture. However, they borrow from the dominant society and their own indigenous past to promote a view of nativeness that opposes the influence of the dominant culture, not in order to become more like Euro-Americans. Contemporary Native American artists employ this strategy for both modernist and postmodernist goals. (Traugott 1992, 37)

Ciò non deve indurre a ritenere che la produzione degli artisti nativi presi in esame da Traugott (Emmi Whitehorse, Bob Hauzous, Felice Lucero-Giaccardo, in particolare) possa rientrare *tout court* in tali categorie (modernismo e postmodernismo) o, tantomeno, che aspiri a vedersi riconosciuto in esse un diritto di cittadinanza in virtù di analogie formali: al contrario, le loro strategie di "appropriazione" di forme e di valori estetici propri della cultura euro-americanocentrica devono essere lette come consapevoli scelte concettuali e linguistiche sorrette da precisi intenti comunicativi e politici:

just as the Cubists could tear tribal images out of their cultural contexts, contemporary Native American artists can appropriate, totally out of the context of modernism, the cultural forms and aesthetic values of Euro-American consumer culture. These works transform aspects of elite Euro-American art into manifestations of Native American philosophy and incorporate the look of the Euro-American culture to attack the cultural dominance that it represents. From this perspective, the marks of modernism, or postmodernism, exist not only as a sign of similarity, but also as parody. (Traugott 1992, 37-38)

Proprio la dimensione della parodia è al centro del saggio con il quale Allan Ryan interviene sulle pagine di *Art Journal* per rivelare come la caricatura e l'ironia di matrice postmoderna siano gli strumenti linguistici di cui alcuni artisti nativi canadesi (Carl Beam, Linda Hutcheon, Gerald McMaster, Shelley Niro, tra gli altri) più volentieri si erano avvalsi per realizzare opere politiche che si riappropriavano di una narrazione storica incline a omettere le violenze perpetrate dallo Stato e dalla Chiesa contro le popolazioni indigene, contestualmente affermando nuove modalità di costruzione della propria identità e di autorappresentazione (Ryan 1992).

Sull'importanza dell'ironia riflette anche Richard Shiff nel saggio dedicato a Jimmie Durham: partendo da alcune considerazioni assai critiche sull'Indian Arts and Crafts Act del 1990, che era diventato legge il 29 ottobre di quello stesso anno, Shiff – uno degli autori non nativi invitati a contribuire al fascicolo di *Art Journal* – presenta il 'caso' di Durham come l'esito paradossale di una legge tesa a vigilare sulla 'autenticità' dei manufatti messi in commercio come prodotti di artisti o artigiani nativi, subordinando la loro certificazione come "United States Indian Products" alla comprovata appartenenza del loro autore a una delle tribù indiane. Uno dei primi 'prodotti' a non passare le verifiche legali era stata, infatti, proprio un'opera di Durham, presentato come un "Cherokee, but without a registration number, and hence not 'Indian'" (Shiff 1992, 75). Per questa ragione erano state anche cancellate due mostre in programma per il luglio del 1991, rispettivamente al Center for Contemporary Art di Santa Fe e all'American Indian Contemporary Arts di San Francisco.

Data la notorietà di cui Durham già allora godeva, soprattutto presso il pubblico occidentale, il suo caso diventa oggetto della già accennata *querelle*, che si fa incandescente quando, nel 2017, l'Hammer Museum di Los Angeles organizza l'antologica *Jimmie Durham. At the Center of the World*, successivamente allestita presso il Walker Art Center di Minneapolis, il Whitney Museum of American Art di New York e il Remai Modern di Saskatoon, in Canada. Curata da Anne Ellegood (Ellegood 2017), la mostra è la prima retrospettiva dedicata all'artista a essere presentata sul suolo nordamericano e diventa, pertanto, un terreno di scontro tra coloro (in prevalenza critici occidentali) che si dicono interessati solo alla questione del valore artistico e culturale dell'opera di Durham, e che spesso reagiscono con sdegno a una polemica che ritengono fondata su questioni razziali (Finkel 2017), e altri (in prevalenza artisti e curatori nativi) che pongono in primo piano questioni legate alla sovranità delle tribù indiane, ai principi di autodeterminazione e alle rivendicazioni identitarie (D'Souza 2017; Meredith 2017). Nel dibattito emergono, inevitabilmente, questioni proprie del discorso postcoloniale: particolarmente significative, in tal senso, sono le parole con cui America Meredith mette in relazione la sua battaglia per vedere riconosciuta la non appartenenza di Durham alle tribù Cherokee con il problema della autorappresentazione delle popolazioni native, reso urgente proprio dal persistere di condizioni generate dal colonialismo:

When you are less than two percent of your nation-state's population and the public discourse about your people is dominated by stereotypes and misinformation, self-representation is profoundly important. Durham's misrepresentation of Cherokee language, culture, and history is wildly off the mark. Curators and art historians should have reached out to the tribes, to Cherokee language programs, and to tribal museums. (Meredith 2017)

L'aggravante, per Meredith, risiede nel fatto che Durham abbia costruito la sua carriera presentandosi come artista nativo e si sia autoproclamato portavoce di tutti gli indiani d'America, venendo progressivamente riconosciuto come tale dalle istituzioni governative e culturali statunitensi ed europee:

[Durham] is not a member of any of the three Cherokee tribes – the Eastern Band of Cherokee Indians, the United Keetowah Band of Cherokee Indians, and the Cherokee Nation. The tribes, not the federal government, decide who is eligible to be a member. Under the Indian Arts and Crafts Act, any of them can designate anyone they want as a tribal artisan. None has chosen to designate Durham to represent them in the art world. (Meredith 2017)

La presa di posizione di Meredith sull'importanza dell'"enrollment" nelle tribù e del conferimento da parte delle stesse tribù del titolo di "tribal artisan" non trova unanime consenso tra artisti e curatori nativi: alcuni di loro, infatti, si rivelano tutt'altro che inclini ad assoggettarsi a disposizioni sancite o approvate da governi tribali spesso non immuni da connivenze con le autorità federali (Reinhardt 2005; Scott 2008). Tra questi figura il curatore e artista Comanche Paul Chaat Smith, il quale interviene nel programma di eventi collaterali organizzato dal Walker Art Center per la controversa mostra di Durham con una conferenza pubblica durante la quale, schierandosi tra i 'sostenitori' dell'artista, manifesta le proprie perplessità sulla scelta di molti studiosi nativi di farsi custodi e promotori di disposizioni governative. Già Richard Shiff, del resto, nel saggio del 1992 pubblicato su *Art Journal*, aveva evidenziato le implicazioni neocoloniali insite nell'Indian Arts and Crafts Act, il cui fine ultimo egli vedeva intrinsecamente connesso alla sempre più pressante richiesta a parte dei collezionisti bianchi di avere garanzie in merito alla 'autenticità' degli oggetti che era loro intenzione acquistare (Shiff 1992, 74).

Proprio intorno a un'analisi politica dei meccanismi economici e dei (pre)concetti culturali che inducono i bianchi a collezionare 'oggetti indiani' e a una critica del 'mito' (neo)coloniale dell'"autenticità" si condensa la caustica ironia di Durham: "We have [authenticity] inflicted upon us. So Indians want to be authentic, especially for those who see us as authentic," afferma l'artista in un'intervista condotta da Susan Canning (in Shiff 1992, 76), mentre nella lettera aperta scritta nel 1991 proprio in risposta alla promulgazione dell'Indian Arts and Crafts Act egli asserisce, in modo lapidario, che "authenticity is a racist concept which functions to keep us enclosed in 'our' world (in our place) for the comfort of a dominant society" (Durham 1993, x).

Una strategia per sovvertire questa dinamica e trascinare la cultura dominante in un

territorio nel quale perda le proprie coordinate di riferimento – e debba, pertanto, trovare altri criteri per definire la propria posizione – è quella di mettere in campo l'“inautentico”: agendo spesso di concerto con l'ironia, l'inautentico, infatti, funziona come elemento perturbante che incrina i preconcetti coloniali insiti nello sguardo etnografico. Con tale intento Durham realizza l'installazione *On Loan from the Museum of the American Indian* (1985) che, come sintetizza efficacemente Shiff, “parodies the omnivorousness of the ethnographic collector; anything ‘Indian’ is worth being shown, dissected, and labeled, even ‘Pocahontas’ Underwear,’ panties adorned with feathers and beads” (Shiff 1992, 75).

Al potere perturbante dell'inautentico è dedicato il saggio che la critica d'arte britannica Jean Fisher scrive per il numero speciale di *Art Journal*, significativamente intitolato “In Search of the ‘Inauthentic’: Disturbing Signs in Contemporary Native American Art.” Fisher mette l'opera di Durham in rapporto all'installazione/azione performativa dell'artista luiseño James Luna *The Artifact Piece* (1987): allestita per la prima volta tra gli oggetti kumeyaay esposti al Museum of Man di San Diego, l'opera presentava al visitatore l'artista coperto solo da una sorta di perizoma e sdraiato su un letto di sabbia all'interno di una teca in vetro, ‘corredato’ da un'etichetta che indicava il suo nome e da varie didascalie che rendevano conto dell'origine delle cicatrici presenti sul suo corpo, alcune riportate durante episodi di ubriachezza e aggressioni; altri due contenitori mostravano documenti personali e oggetti cerimoniali provenienti dalla riserva dei Luiseño. Per diversi giorni Luna era rimasto sdraiato nella teca durante le ore di apertura del museo, sconcertando gli spettatori con i suoi improvvisi movimenti e sguardi inattesi. Gli oggetti nei contenitori, insieme all'impronta lasciata sulla sabbia, dovevano agire come segni della sua presenza nei momenti in cui egli era fisicamente assente. Dopo avere assistito alla performance in occasione della successiva presentazione di *The Artifact Piece* nell'ambito della mostra *The Decade Show*, allestita al New Museum di New York nel 1990, la critica d'arte ed etologa Elizabeth Hess aveva annotato nella sua recensione: “The realization that Luna was not an inanimate object was stunning. Who was watching whom? I already had a relationship with this person. What would he do if I talked to him? Touched him? I felt self-conscious staring at Luna, yet I was riveted” (Hess 1990, 27).

Come nota Fisher, con quest'azione Luna aveva sfidato “the introjective gaze of United States colonialism [that] stages the Native American [...] as a disappearance: [...] the shock of his real presence and the possibility that he may indeed be watching and listening disarms the voyeuristic gaze and denies it its structuring power” (Fisher 1992, 46, 48-49).

Del resto, anche solo scegliendo come mezzi espressivi l'installazione e la performance Luna ha dimostrato come tali media non siano appannaggio esclusivo della tradizione artistica occidentale:

It is my feeling that artwork in the medias of Performance and Installation offers an opportunity like no



other for Indian people to express themselves in traditional art forms of ceremony, dance, oral traditions and contemporary thought, without compromise. Within these (nontraditional) spaces, one can use a variety of media, such as found/made objects, sounds, video and slides so that there is no limit to how and what is expressed. (Luna in Gebhard, n.d.)

Quasi sempre, Luna usa l'installazione e la performance per esercitare una critica etica e politica della configurazione (neo)coloniale nella quale gli indiani d'America vivono la loro quotidianità.

Significativo esempio – denso di implicazioni che riguardano soprattutto il problema della rappresentazione e dell'autorappresentazione, al quale si intrecciano i paradigmi (neo)-coloniali dell'autenticità e della 'presenza/assenza' – è l'azione *Take a Picture with a Real Indian*, nella quale Luna ha invitato spettatori, o passanti, a farsi fotografare al suo fianco, dando loro la possibilità di scegliere cosa egli avrebbe dovuto indossare: un costume indiano tradizionale, un perizoma oppure pantaloni e una maglietta polo. Il fatto che pochi abbiano optato per la terza opzione rivela, ancora una volta, la persistenza di stereotipi ai quali gli indiani stessi hanno accettato di sottomettersi: come osserva Hawley, infatti, la performance “foregrounds what has become a tradition of Native Americans performing/posing their nativeness as Otherness for the camera, strategically employing imagery that plays to nostalgic Western views of Native peoples as perpetually vanishing” (Hawley 2016, 5).

Collegata da Luna alla ricorrenza del Columbus Day, la performance è stata presentata per la prima volta al Whitney Museum of American Art (1991), successivamente all'Herbert F. Johnson Museum of Art at Cornell University (2001) e infine di fronte al Columbus Memorial che si erge in prossimità della Union Station a Washington DC (2010). In quest'ultima azione Luna ha collocato tre sagome di cartone che lo raffiguravano a grandezza naturale, in bianco e nero, alla base del monumento che rappresenta Colombo in posizione eretta, con ai suoi piedi un indiano inginocchiato; l'iscrizione ricorda che l'esploratore italiano “gave to mankind a New World,” veicolando così un duplice messaggio: l'irrelevanza del fatto che quel mondo fosse 'nuovo' solo per una parte dell'umanità e, di riflesso, l'esclusione dall'umanità di coloro che abitavano quel mondo prima che fosse 'scoperto'.

La contestazione del concetto di 'scoperta' e di quello di 'nuovo mondo' che fa da sfondo alla terza versione di *Take a Picture with a Real Indian* ha un interessante precedente in *Two Undiscovered Amer-Indians Visit the West* (1992-1994), performance itinerante ideata dall'artista e saggista di origine cubana Coco Fusco e dal performer e scrittore chicano Guillermo Gómez-Peña con lo scopo non solo di spostare la prospettiva sul cinquecentenario dal punto di vista dello scopritore/colonizzatore a quello dello scoperto/colonizzato, ma anche di rendere evidenti gli stereotipi sulle abitudini e sull'identità stessa dei nativi consolidatisi nei cinque secoli intercorsi.

Presentata nell'ambito della mostra *Guillermo Gómez-Peña and Coco Fusco: The Year of the White Bear*, promossa dal Walker Art Center,<sup>3</sup> la performance ha visto gli artisti imper-

sonare due nativi dell'isola fittizia di Guatinai (fortunatamente scampata alla colonizzazione e, pertanto, rimasta incontaminata) esposti in una gabbia dorata nel giardino delle sculture di Minneapolis: i passanti, dietro pagamento, potevano farsi fotografare con loro, oppure vederli impegnati in una danza rituale (sulla base di una musica del tutto incongrua) o, ancora, ascoltarli raccontare storie in lingua guatinai (ovviamente inventata). Come nel progetto di James Luna *Take a Picture with a Real Indian*, anche in *Two Undiscovered Amer-Indians* il corpo dell' 'altro' era presentato come un oggetto di intrattenimento ed era esposto a sguardi interessati solo a vedere confermati i propri stereotipi. La performance di Fusco and Gómez-Peña parla, però, anche di altri corpi: con il loro viaggio durato due anni, durante il quale hanno attraversato buona parte degli Stati Uniti sempre chiusi nella loro gabbia, i due artisti hanno voluto rievocare il drammatico dislocamento di esseri umani al quale proprio l'esplore italiano aveva dato avvio, riportando con sé in Europa numerosi indigeni, uno dei quali sarebbe rimasto in esposizione alla Corte di Spagna per oltre due anni come oggetto di studio e di intrattenimento, fino al sopraggiungere della morte.

Sempre nel 1992, in un'altra performance, Guillermo Gomez-Peña ha esibito sul proprio torace la scritta *Please, don't discover me*, compiendo un gesto che è, al tempo stesso, un significativo atto di riappropriazione politica del proprio corpo e un'esortazione rivolta a tutti – occidentali e non – a riflettere sulla necessità di costruire una narrazione della storia coloniale alternativa a quella dominante: "It is time to understand that colonial practices look back at the audience, demanding that they, the viewers, discover themselves" (Robles-Moreno 2018).

Solo attraverso un tale riposizionamento è possibile, per un occidentale, avvicinarsi alle culture 'altre' che, come quelle delle popolazioni native americane, necessitano di un inquadramento scevro da pregiudizi e stereotipi; dalle ricostruzioni storiche, le analisi critiche e le opere qui esaminate emerge con evidenza, infatti, come

Native American values, histories, and experiences exceed the representational frame of the European, providing the potential for a constant renewal, transformation, and diversification of cultural meanings. If contemporary Native American art eludes our totalizing efforts to place it, it is perhaps because it is not reducible to our commodifying systems of signification. This is not necessarily because there is a transcendental or impenetrable 'authenticity' to Native American cultures, but because 'authenticity' is a category of our Euro-American invention – a function of the gaze, which displaces to the margin the otherness it fails to see at the center of our own being. (Fisher 1992, 50)

Sono trascorsi ormai quasi trent'anni dal momento in cui Jean Fisher ha formulato questa acuta analisi, ma la sua attualità, come quella del pensiero di Sadar citato in apertura, è del tutto evidente: molti, ancora, sono i passi che si devono fare per procedere a un incontro con l'arte dei nativi americani sgomberando il campo dai pregiudizi euro-americanoce-natrici e da retaggi coloniali. Un punto di partenza potrebbe essere quello di raccogliere l'appello lanciato nel 2017 da America Meredith:

Non-Native people interested in learning about promising Native artists might research the artists that Native curators have chosen to work with, and even ask us directly why we choose to work with a particular artist. In the strong desire to overcome the burden of misinformation about Native peoples, most of us are very open to sharing information and insights. Native communities can speak for ourselves. Give us the chance.

Dare loro una *chance* e ascoltare le loro voci è, a tutti gli effetti, una opportunità anche per l'Occidente, forse l'unica che possa davvero permettergli di sottrarsi a quelle "dynamics of constructed ignorance" nelle quali Sardar lo vedeva imprigionato e che ancora oggi gli impediscono di avventurarsi in un vero viaggio alla scoperta di tutto ciò che percepisce come 'altro' da sé.

### Note

<sup>1</sup> Le considerazioni di Sardar si inseriscono nella critica al discorso coloniale avviata sul finire degli anni Settanta da Edward Said (1978, 1993) e sviluppata, in primis, da Homi K. Bhabha (1983; 1990): frutto di una concezione eurocentrica del mondo, il discorso coloniale si fonda sul presupposto della superiorità del colonizzatore e della funzione civilizzatrice della politica coloniale. Tali principi costituiscono le fondamenta dell'imperialismo europeo, con la sua logica binaria che contrappone il centro ai margini, il civilizzato al primitivo, il colonizzatore al colonizzato. Nella sua analisi del discorso coloniale Bhabha sviluppa i concetti di ambivalenza, ibridismo e mimetismo che, mettendo in relazione i due poli, incrinano la logica manichea sottesa al sistema binario e ne rivelano l'intrinseca violenza, avvicinandosi così al pensiero di Frantz Fanon. Se la riflessione sulla violenza come dimensione nella quale, e attraverso la quale, i soggetti colonizzati arrivano a riconquistare la loro libertà è centrale in *Les Damnés de la Terre* (Fanon 1961; si veda anche Roberts 2004), è in *Peau noire, masques blancs* (Fanon 1952) che Fanon ha proposto, per primo, un'analisi della psicologia del colonialismo, portando alla luce aspetti delle relazioni interpersonali che si instaurano all'interno del sistema coloniale. Pubblicato nel 1952 ma conosciuto solo dal 1967, anno della prima pubblicazione in inglese con il titolo *Black Skin, White Masks* (Fanon 1967), il saggio ha offerto e continua a offrire spunti di riflessione: nell'introduzione all'edizione del 2008 (quella del 1986 era stata introdotta, significativamente, da Bhabha) Sardar riflette sull'uso che gli studiosi occidentali hanno fatto del saggio, servendosi sia per stigmatizzare la tendenza al totalitarismo dell'umanesimo europeo, sia per evidenziarne principi e valori affermati dallo stesso Fanon. Usi divergenti, proprio come divergenti sono state le narrazioni dell'impresa colombiana richiamate da Sardar nel saggio citato in apertura: tanto "Columbus-the-Hero" quanto "Columbus-the-Villain" sono costruzioni create dall'uomo bianco, proprio come quelle del 'negro' idealizzato (il buon selvaggio) o demonizzato, entrambe criticate da Fanon. Tali costruzioni rientrano in quel processo di "othering" – termine coniato da Gayatri Spivak – attraverso il quale l'Europa imperialista ha creato i propri 'altri' per rafforzare le proprie istituzioni economiche e culturali e, conseguentemente, definire la propria identità. Dalla consapevolezza della natura dialettica di tale processo (la necessità di costruire l'altro per costruire il proprio sé) derivano le "internal angst and anxiety" di cui scrive Sardar: paure e inquietudini che, ancora oggi, inducono l'Europa a intrappolare l'altro in quella visione del mondo che ha guidato Colombo nella sua impresa (si veda anche Charles 1995).

<sup>2</sup> W. Jackson Rushing è, dai primi anni Novanta, uno dei più attivi studiosi e promotori dell'arte nativa americana, alla quale ha dedicato numerosi saggi e monografie; Kay WalkingStick è un'artista nata da padre Cherokee e da madre di origini scozzesi e irlandesi: sebbene, a causa della separazione dei genitori avvenuta prima della sua nascita, sia cresciuta al di fuori della Nazione Cherokee, la cultura nativa americana è stata sempre presente nella sua educazione e ne ha influenzato la produzione artistica (Everett 2008, 227-229).

<sup>3</sup> La seconda parte del titolo, *The Year of the White Bear*, rimanda a una poesia dove i conquistatori spagnoli sono definiti 'orsi bianchi', termine coniato dal popolo Páez della Colombia: il fatto che la maggior parte del pubblico non fosse in grado di decodificare quel titolo e di collegarlo all'anno 1492 è usato dagli artisti per evidenziare come la storia delle Americhe sia stata scritta dal punto di vista dei colonizzatori, cancellando lingue e visioni del mondo dei popoli nativi.

## Riferimenti

- Araeen, Rasheed. 1989. "Our Bauhaus, Others' Mudhouse." *Third Text* 3 (6): 3-14.
- Ash-Milby, Kathleen e Ruth B. Phillips. 2017. "Inclusivity or Sovereignty? Native American Arts in the Gallery and the Museum since 1992." *Art Journal* 76 (2): 10-38.
- Bhabha, Homi K. 1983. "Difference, Discrimination and the Discourse of Colonialism." In *The Politics of Theory*, a cura di Francis Barker, 197-211. Colchester: University of Essex.
- , a cura di. 1990. *Nation and Narration*. London and New York: Routledge.
- Bigelow, Bill, Barbara Miner e Bob Peterson, a cura di. 1991. "Rethinking Columbus." *Rethinking Schools*, Special issue.  
[https://freedomarchives.org/Documents/Finder/DOC44\\_scans/44.monograph.rethinking.columbus.1991.pdf](https://freedomarchives.org/Documents/Finder/DOC44_scans/44.monograph.rethinking.columbus.1991.pdf). Ultimo accesso 25 ottobre 2019.
- Chaat Smith, Paul. 2017. "The Most American Thing Ever Is in Fact American Indians," Public Talk at the Walker Art Center, August 31. <https://walkerart.org/magazine/paul-chaat-smith-jimmie-durham-americans-nmai-smithsonian>. Ultimo accesso 15 novembre 2019.
- Charles, Asselin. 1995. "Colonial Discourse Since Christopher Columbus." *Journal of Black Studies* 26 (2): 134-152.
- Clifford, James. 1987. "Of Other Peoples: Beyond the 'Salvage' Paradigm." In *Discussions on Contemporary Culture*, a cura di Hal Foster, 121-130. New York: Dia Art Foundation.
- Dominguez, Virginia R. 1987. "Of Other Peoples: Beyond the 'Salvage' Paradigm." In *Discussions on Contemporary Culture*, a cura di Hal Foster, 131-137. New York: Dia Art Foundation.
- D'Souza, Aruna. 2017. "Mourning Jimmie Durham." *Momus – A Return to Art Criticism*, July 20. <https://momus.ca/mourning-jimmie-durham/>. Ultimo accesso 15 novembre 2019.
- Durham, Jimmie. 1983. *Columbus Day: Poems, Drawings and Stories about American Indian Life and Death in the Nineteen-Seventies*. Albuquerque: West End Press.
- . 1993. *A Certain Lack of Coherence: Writings on Art and Cultural Politics*. A cura di Jean Fisher. London: Kala Press.
- Everett, Deborah. 2008. "Kay WalkingStick." In *Encyclopedia of Native American Artists*, a cura di Deborah Everett and Elayne L. Zorn, 227-229. Westport: Greenwood Press.
- Fanon, Frantz. 1952. *Peau noire, masques blancs*. Paris: Éditions du Seuil.
- . 1961. *Les Damnés de la Terre*. Paris: Éditions Maspero.
- . 1967. *Black Skin, White Masks*. New York: Grove Press.
- Fisher, Jean. 1992. "In Search of the 'Inauthentic': Disturbing Signs in Contemporary Native American Art." *Art Journal* 51 (3): 44-50.
- Gebhard, Rebecca. n.d. *The Art of James Luna – Three Performances. Images in the Contact Zone. An Online Exhibit*.  
<https://imagesincontactzone.wordpress.com/about/repositioning-native-bodies/rebecca/>.  
 Ultimo accesso 15 novembre 2019.
- Hawley, Elizabeth S. 2016. "James Luna and the Paradoxically Present Vanishing Indian." *Contemporaneity – Historical Presence in Visual Culture* 5 (1): 5-26.
- Hess, Elizabeth. 1990. "The Decade Show: Breaking and Entering." *Village Voice*: 27.
- Lippard, Lucy. 1993. "Jimmie Durham – Postmodernist 'Savage'." *Art in America* 81 (2): 62-69.
- Martin, Jean-Hubert, a cura di. 1989. *Magicien de la Terre*. Paris: Editions du Centre Pompidou.



- McEvelley, Thomas. 1984. "Doctor, Lawyer, Indian Chief." *Artforum* 23 (2): 54-61.
- Meredith, America. 2017. "Why it Matters that Jimmie Durham is Not a Cherokee." *Artnet News*, July 7. <https://news.artnet.com/opinion/jimmie-durham-america-meredith-1014164>. Ultimo accesso 15 novembre 2019.
- Roberts, Neil. 2004. "Fanon, Sartre, Violence, and Freedom." *Sartre Studies International* 10 (2): 139-160.
- Robles-Moreno, Leticia. 2018. "'Please, Don't Discover Me!' On the Year of the White Bear." The Walker Art Center. <https://walkerart.org/magazine/guillermo-gomez-pena-and-coco-fuscos-the-year-of-the-white-bear>. Ultimo accesso 15 novembre 2019.
- Ryan, Allan J. 1992. "Postmodern Parody. A Political Strategy in Contemporary Canadian Native Art." *Art Journal* 51 (3): 59-65.
- Rushing, W. Jackson. 1992. "Critical Issues in Recent Native American Art." *Art Journal* 51 (3): 6-14.
- Said, Edward. 1978. *Orientalism*. New York: Pantheon Books.
- . 1993. *Culture and Imperialism*. New York: Alfred A. Knopf.
- Sardar, Ziauddin. 1993. "Lies, Damn Lies and Columbus: The Dynamics of Constructed Ignorance." *Third Text* 6 (21): 47-56.
- Shiff, Richard. 1992. "The Necessity of Jimmie Durham's Jokes." *Art Journal* 51 (3): 74-80.
- Traugott, Joseph. 1992. "Native American Artists and the Postmodern, Cultural Divide." *Art Journal* 51 (3): 36-43.

**Paola Valenti** is researcher and professor of Contemporary Art at the University of Genoa and visiting professor of Contemporary Architectural History at the Beijing University of Chemical Technology. She holds a PhD in Conservation and Restoration of Architectural and Artistic Heritage (Faculty of Architecture, University of Genoa). Her research encompasses both 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> century arts, with a particular focus on the role of memory and identity issues in postcolonial discourse. She is also interested in the intersections of art, architecture and public space as well as Performance Art and German Expressionism and New Objectivity.



## Celebrazioni e rimozioni dell'Italia in Cina: il caso esemplare della colonia dimenticata di Tianjin

Simona Morrone

Università di Firenze

### ABSTRACT

**Promotions and denials of Italy in China: the case study of the forgotten colony in Tianjin.** The essay starts considering the former Italian colony in Tianjin from a double perspective: history and present time. I will focus on its restoration plan, started in 2004, which has led to the birth of the *New I-Style Town*. The former colony has been transformed into a crucial economic and financial hub and a scenic neighbourhood, symbol of the 'Italianness'. The second point of the essay underlines the vitality this transformation has given to the partnership between Italy and China. In particular, I will consider the urban and artistic park, which was designed by the Italian architectural firm mOa in 2007 for an industrial area in Tianjin. This project, entitled *An Italian park in Tianjin*, was shown in the 2008 edition of the Venice Biennale of Architecture. The project highlights the long-lasting cultural hybridization between Italy and China and regenerates from a modern and ecofriendly perspective the topic of Italian parks. It also aimed to foster housing and urban development in Tianjin.

After telling about this series of events, I will focus on the rhetoric used to describe a little known page of the Italian colonial history as a specific moment of the good relationships existing between these two countries and, more generally, as the starting point of the Chinese internationalization. This 'sugar-coated' image of the colonial past has been crucial in the wide-ranging celebration of the present cultural relationship between Italy and China for economic purposes, exactly during the resolute rise of China on the global capitalist scene.

### Keywords

postcolonialism, Italian art and architecture, restoration, hybridity, heterotopia, Heterochrony

### La concessione italiana: cenni storici

Nella seconda metà dell'Ottocento Tientsin, l'antico porto fluviale di Pechino, grazie alla sua strategica posizione geografica, diventò uno dei più importanti poli commerciali internazionali della Cina e un punto di riferimento nel controverso processo di modernizzazione e contaminazione culturale causato dalla progressiva penetrazione straniera. Oggi, la città di Tianjin, con la sua agglomerazione metropolitana, è una delle maggiori aree produttive e commerciali del paese.

A partire dal 1860, con l'apertura del traffico commerciale internazionale, Tianjin è stata la sede di nove concessioni straniere – il corrispettivo termine cinese, *zujie*, indica un territorio ceduto dal governo della dinastia Qing alle potenze coloniali. Gli inglesi, i francesi e gli americani ottennero per primi le loro concessioni, seguiti tra il 1895 e il 1902 da Germania,

Giappone, Russia, Belgio, Impero Austriaco e Italia. Solo le concessioni italiana, inglese, francese e giapponese resistettero fino agli anni Quaranta (Marinelli 2010a, 63). Infine, con la proclamazione della Repubblica Popolare Cinese il 1° ottobre 1949, tutte le proprietà straniere nella Cina continentale furono nazionalizzate. Per circa un secolo, Tianjin è stata un territorio in continua trasformazione in cui città-Stato autosufficienti e tra loro indipendenti hanno vissuto fianco a fianco, riproducendo in miniatura la scena imperialistica mondiale.

L'Italia vi entrò a far parte partecipando militarmente al contingente delle otto potenze che, per difendere i protettorati in pericolo, repressero la rivolta anti-imperialista dei Boxer con una spedizione punitiva contro la Cina nell'agosto del 1900. Con il protocollo finale del 7 settembre 1901 l'Italia ottenne una piccola percentuale della cospicua indennità imposta alla Cina, privilegi extraterritoriali nel quartiere delle legazioni a Pechino e la concessione, mantenuta fino al 1945, di un territorio di circa mezzo chilometro quadrato sulla riva sinistra del fiume Hai-He a Tianjin (Rico 2017, 161).

Il principio dell'extraterritorialità garantiva agli italiani l'estensione della giurisdizione nazionale, dispensandoli dal rispetto delle leggi cinesi. Le limitazioni al mantenimento delle proprietà, sulla base della classe sociale, dell'etnicità, delle norme comportamentali, morali e igienico-sanitarie, vanificavano il libero accesso alla concessione, rivelando la ratio coloniale del regime discriminatorio instaurato nei confronti del popolo cinese, che portò nella maggior parte dei casi a espropriazioni e rilocalizzazioni. L'assetto urbano fu stravolto e reinventato importando i criteri della pianificazione urbanistica, i regolamenti edilizi, gli stili architettonici e i materiali, e rinominando le strade e le piazze. Le fonti enfatizzano il carattere aristocratico della concessione italiana, descritta come la più elegante: in poco più di un ventennio la costruzione (su progetti italiani eseguiti da maestranze cinesi) di edifici pubblici, locali commerciali, infrastrutture, larghe strade alberate e numerosi villini – destinati a italiani e cinesi di alto rango – circondati da giardini, le conferì l'aspetto signorile di un quartiere residenziale italiano. Come ha sottolineato l'architetto Carla Quaglia, nel corso della storia della concessione “sono state coinvolte svariate figure professionali italiane: militari, diplomatici, amministratori, imprenditori, architetti, ingegneri e tecnici” (Quaglia 2018, 13).

Il consolidamento dei valori patriottici e la legittimazione dell'impresa coloniale furono perseguiti attraverso varie strategie, in primo luogo retoriche. La contestazione dello spazio occupato, giudicato sporco e degradato, e del popolo cinese, ritenuto ignorante e arretrato, era necessaria per affermare l'indiscutibile superiorità della civiltà italiana e, per estensione, europea. Il potere coloniale giustificava le proprie azioni, persino le più brutali come gli sfratti, in virtù della missione civilizzatrice di cui era incaricato: aprire la strada al progresso moderno, risanare il territorio e risollevare i suoi abitanti dalla miseria. Questa maschera celava lo sfruttamento politico-economico di una terra vasta e di un mercato vergine, la cui rapidità doveva rimediare al ritardo con cui l'Italia, che da poco aveva raggiunto l'unità nazionale, occupava il proprio posto tra le potenze coloniali. Ugualmente conveniente alla causa coloniale



era l'idea di un'Italia proletaria, che intendeva solo assicurare benessere e migliori prospettive al popolo; il suo colonialismo non peccava di avidità e risultava pertanto meno nocivo. In sostanza l'Italia ambiva ad apparire abbastanza forte e progredita da eguagliare gli altri imperialismi, ma al contempo a distinguersi per la sua condotta affabile.

La riconfigurazione dello spazio urbano e della toponomastica fu l'altro canale privilegiato per il rafforzamento di un'identità condivisa dalla comunità coloniale: concepita come miniatura della madrepatria, la concessione serviva da vetrina dell'arte, della cultura e degli usi e costumi nazionali, oltretutto da mercato per espandere le attività commerciali italiane in un paese lontano come la Cina. In particolare l'eclettismo dei prestiti architettonici dal passato, enfatizzando il prestigio nazionale, assurgeva a paradigma di 'italianità'. Nel complesso tale categoria, trasmessa allo spazio costruito e ostentata, attuava un discorso di potere che legittimava la nuova Italia unita a livello nazionale e internazionale, e divenne presto un modello da imitare nelle altre concessioni (Marinelli 2010a, 65-67).

### La New I-Style Town

L'adozione di una nuova toponomastica che, in linea con la proclamazione della Repubblica nel 1949, ostentasse l'orgoglio nazionale per la nascita di una nuova Cina, inaugurava a Tianjin il processo di riappropriazione dello spazio urbano, non diversamente da quanto accadde con l'occupazione italiana. Come ha notato lo storico Maurizio Marinelli, paradossalmente "both renaming processes were inspired by similar political and emotional capitals: unification, patriotism and hope for a brighter future" (Marinelli 2009, 415).

Nella seconda metà del secolo, la 'fetta di Italia' a Tianjin, in progressivo abbandono, è diventata nulla più che il retaggio urbano di una pagina della storia poco nota, dimenticata o deliberatamente rimossa, quella del colonialismo italiano nel cuore della Cina. Segnali di questo disinteresse emersero già all'epoca della concessione, come ha sottolineato l'architetto Nino Rico: "after the bombastic descriptions of the battle and the subsequent peace treaty, in the years to follow, the acquisition of a small colonial possession in Tianjin received sporadic media attention, to be virtually forgotten in the post war period" (Rico 2017, 157). Tuttavia, il piano di restauro avviato agli inizi del Duemila dal governo municipale di Tianjin ne ha gradualmente risollevato la popolarità, pubblicizzandola come *scenic area of Italian style* (o *Italian-style scenic neighbourhood*), ma più spesso come *Italian Business Park*, per ribattezzarla nel 2009 *New I-Style Town*, in cinese *Xin Yi Jie* 新意街, dove 'Yi/l' sta ovviamente per 'Italia'. Dall'originaria espressione *Yi zujie* 義租界, traducibile con 'concessione italiana', il grafema 'yi' ha assunto varie connotazioni a causa dell'omofonia che caratterizza i caratteri della lingua cinese, cosicché all'idea di 'Italia' si sono associate dapprima quella di 'giustizia', quindi quella di 'alterità'. I diversi apporti semantici di queste espressioni e dei loro corrispettivi cinesi hanno variato nel corso del tempo la percezione del luogo, rendendo infine prevalente il senso di stranezza ed estraneità, in definitiva la sensazione sconcertante

di ritrovarsi in un quartiere alieno – non cinese – nel cuore della Cina.

Il piano di restauro, coordinato dalla società *Tianjin Haihe Developing Investment Co. Ltd.* e realizzato in collaborazione tra architetti e urbanisti italiani e cinesi, ha previsto diversi cicli di demolizioni e trasferimenti edilizi. L'intento di rendere godibile e sfruttabile il sito ha guidato l'improbabile connubio tra due approcci differenti, il rinnovamento del vecchio (nel rispetto dell'identità storica) o la sua demolizione in favore del nuovo, che ha avuto come risultato un paesaggio urbano ibrido e surreale: il vecchio e il nuovo, il passato e il presente, l'originale e la copia, mescolati e giustapposti, insieme agli adiacenti territori delle altre ex concessioni, giustificano l'espressione cinese con cui localmente è identificata Tianjin, traducibile approssimativamente in 'museo delle architetture di molti paesi'.<sup>1</sup>

In realtà, la prassi conservativa si è rivelata piuttosto arbitraria e gli interventi di restauro sono essenzialmente coincisi con la ristrutturazione delle facciate degli edifici di epoca coloniale, eseguita in modo da farli apparire più antichi e 'autenticamente italiani'. La difficoltà nel reperire localmente materiali di qualità ha rappresentato un altro ostacolo importante alla realizzazione di un restauro filologico, basato su un'accurata indagine storico-architettonica, i cui tempi lunghi erano incompatibili con i pressanti termini dettati dalla prevalente logica commerciale. La convenienza economica spiega anche la scarsa competenza delle maestranze cinesi, per lo più braccianti e lavoratori alla giornata sottopagati, disposti a trasferirsi in città tra le stagioni della semina e della mietitura.

Il restauro non ha promosso il recupero della cultura abitativa dell'epoca coloniale, né ha avuto finalità residenziali; all'opposto ha comportato il trasferimento forzoso delle circa 5.000 famiglie che ancora abitavano il quartiere, giustificato sulla base del degrado strutturale dovuto ad anni di incuria e abbandono. Numerosi casi di sfratti accompagnati da forme di violenza e coercizione più e meno gravi, anche nei confronti di persone anziane e malate, sono stati documentati. Assegnare gli edifici riqualificati a facoltosi cinesi o stranieri, dopo aver costretto i residenti ad abbandonare le case abitate per decenni, sarebbe risultato quanto meno inopportuno; per questo e per gli ostacoli burocratici implicati in alcuni casi dalla natura degli atti originali di proprietà, le destinazioni commerciali, più agevoli e remunerative, hanno prevalso. Le difficoltà finanziarie incontrate dalle piccole e medie imprese italiane nell'investire nel sito hanno costretto la *Tianjin Haihe* a rivedere il suo intento di rivolgersi esclusivamente a imprenditori italiani, consentendo anche a stranieri o cinesi di locare le proprietà (Marinelli 2010b).

La *New I-Style Town*, pubblicizzata come modello di ristrutturazione urbana per l'intera Tianjin – il suo presunto successo è alla base del piano di rinnovamento della ex concessione tedesca – e come l'unico quartiere italiano in Asia, che consente ai visitatori di sperimentare l'italianità senza dover lasciare la Cina, è di fatto un lussuoso distretto commerciale, un'autentica *enclave* economica non fruibile se non da una ristretta minoranza di persone.<sup>2</sup> Con l'eccezione di un centro di informazioni turistiche e un centro culturale italiano, le

strade offrono lo spettacolo di un'Italia idealizzata: gli hotel, i bar e caffè, i ristoranti, le pasticcerie e i saloni espositivi di moda e design promuovono un generico e trito stile di vita italiano. I nomi stereotipati delle diverse attrazioni commerciali, che alludono ad alcune tra le più famose città nostrane, svelano il senso dell'opera di riqualificazione del sito: la sua trasformazione in capitale simbolico ed economico.

### Un giardino italiano a Tianjin

Il restauro e la conseguente trasformazione della ex concessione in un polo di investimenti hanno contribuito a dare vigore alle relazioni economiche e culturali tra Italia e Cina, a loro volta miranti (anche) a promuovere la rinnovata *Italian style scenic area*, ormai presente in tutte le mappe turistiche di Tianjin.

La visita di Stato in Cina nel dicembre 2004 di Carlo Azeglio Ciampi, allora presidente della Repubblica, si aprì con l'inaugurazione dell'esposizione commemorativa *Sulla via di Tianjin: mille anni di relazioni tra Italia e Cina*, allestita presso l'Istituto Italiano di Cultura di Pechino e articolata in due sezioni complementari. La prima, intitolata *Italiani in Cina ambasciatori di amicizia e cultura*, esemplificava il taglio dato alla mostra, che intendeva appunto documentare la peculiarità dell'interscambio culturale tra l'Italia e la Cina sin dai tempi dell'Impero Romano. La seconda sezione, intitolata *Un quartiere italiano in Cina*, era invece dedicata alla ex concessione di Tianjin, al cui piano di recupero stavano lavorando proprio in quel periodo le autorità cinesi e studi di architettura italiani (Salviati 2004). Nel complesso la mostra forniva una sintetica storia delle relazioni italo-cinesi e si poneva l'obiettivo di celebrare, divulgandone un'immagine positiva, la cultura e l'arte italiane in Cina, al contempo incoraggiando l'espansione dei rapporti commerciali tra i due paesi.

Nel catalogo, che ha riunito per l'occasione documenti d'archivio e fotografici sulla concessione dalla sua costituzione agli anni Trenta, il testo storico evidenziava la natura giuridica dell'insediamento, non semplicemente un 'quartiere' italiano ma una concessione soggetta al principio dell'extraterritorialità, un'autentica colonia della madrepatria, implicitamente contraddicendo quanto espresso dall'elemento più in vista nel piano di marketing dell'evento, il titolo stesso.<sup>3</sup>

Nel 2005 si è celebrata in Italia *La settimana di Tianjin*, inaugurata nelle città di Milano e Roma il 21 ottobre e seguita l'anno successivo dalla rassegna *L'anno dell'Italia in Cina*, che era stata annunciata già in occasione della visita di Stato di Ciampi. Quest'ultima mirava ad approfondire le relazioni bilaterali fondando il dialogo culturale sull'organizzazione in entrambi i territori di mostre ed eventi dedicati alla cultura del paese alleato (Rampazzo 2012, 150). L'Italia è stata presentata nelle sue prestigiose espressioni tradizionali così come negli sviluppi contemporanei, dall'opera alla danza, dall'arte al cinema, dalla moda alla musica. Tuttavia l'intento di rafforzare ulteriormente la presenza italiana in Cina ha tenuto in gran conto l'aspetto economico, in particolare la promozione della cooperazione internazio-

nale delle piccole e medie imprese. Occorre infatti tenere a mente il contesto in cui tali relazioni sono state intensificate: la prodigiosa ascesa politico-economica della Cina a partire dai primi anni del Duemila, allora proiettata a sfidare gli Stati Uniti come potenza mondiale nell'accelerato processo di globalizzazione contemporaneo.

Agli inizi del Duemila il Ministero dell'Ambiente e della Tutela del Territorio italiano ha attivato il Programma di Cooperazione Ambientale con il MEP (Ministry of Environmental Protection of China), all'interno del quale i temi dello sviluppo sostenibile e della qualità dell'ambiente urbano sono stati prioritari. Nel marzo 2012, l'allora ministro dell'Ambiente Corrado Clini e il vicesindaco di Tianjin hanno annunciato con una breve cerimonia la conclusione del restauro della casa Meng Joss, realizzato con le migliori tecnologie italiane per l'efficienza energetica e pubblicizzato come modello di edilizia ecosostenibile ed esempio rappresentativo della collaborazione ambientale italo-cinese per incrementare in questo settore non solo gli investimenti delle imprese italiane in Cina e di quelle cinesi in Italia, ma anche gli investimenti congiunti nei paesi in via di sviluppo, primi fra tutti quelli africani. L'Italia si è posta come partner privilegiato in numerosi progetti di *green economy* di un paese che all'inizio del Duemila appariva più che mai come un immenso mercato ricco di opportunità (Clini 2012).

In tale contesto di ricerca e sperimentazione, nel 2007 lo studio mOa – Mario Occhiuto Architetture, dell'architetto Mario Occhiuto, ha progettato per la città di Tianjin uno spazio verde urbano per la riqualificazione di un'area industriale inquinata di circa sette ettari di fronte al fiume Hai-He, puntando alla realizzazione di un sito ecocompatibile, alla conservazione della biodiversità e alla ripopolazione faunistica. La volontà di combinare l'attenzione per l'ambiente con le esigenze funzionali e gli stimoli culturali ed estetici ha guidato il progetto di un giardino pensato come un microcosmo autonomo nel più ampio territorio cittadino, in grado di isolare le aree verdi interne dalle strade trafficate dell'esterno, e al contempo come baricentro per lo sviluppo di insediamenti, non solo abitativi, a Tianjin. Infatti, mentre a sud il giardino si apre completamente, mantenendo un legame visivo e funzionale con il fiume Hai-He, a ovest e a est si chiude con rilevati sui quali le alberature fungono da barriera acustica e visiva verso l'esterno; infine, a nord con dislivelli più alti (fino a 6 metri) in funzione di scudo dai freddi venti invernali.

Reinterpretando la tradizione rinascimentale e barocca, il progetto recupera in chiave moderna la concezione dei giardini all'italiana (per esempio i percorsi prospettici, l'uso scenografico delle sculture e dell'acqua con fontane e cascate), così come gli spazi che li caratterizzano (come il belvedere, il giardino segreto e il labirinto). Seguendo il gioco altimetrico dei dislivelli e dei terrazzamenti, la successione di luoghi composti disegnati dalla natura, dall'architettura e dall'arte avviene infatti secondo morfologie morbide e percorsi più fluidi, non rigidamente geometrici, dando grande variabilità al paesaggio. I volumi e i percorsi, i pieni e i vuoti, studiati per creare effetti di chiaroscuro, si ispirano alle linee della Venere di Bot-

ticelli, che si sovrappone al disegno del parco conferendogli unità formale. Tra gli elementi architettonici spiccano il parterre e la serra, pensata per ospitare piante ed essenze mediterranee, mentre tutt'intorno la scelta accurata di piante cinesi intende restituire la varietà cromatica dei giardini italiani. Attuale nelle forme ma tradizionale nei contenuti, il parco è nel complesso un "omaggio all'ideale classico di una bellezza misurata ed elegante" (Occhiuto 2010b, 21) e vanta tra i suoi modelli alcuni dei più importanti siti d'Italia: i giardini di Villa d'Este a Tivoli, di Palazzo Farnese a Caprarola, di Villa Lante a Bagnaia, di Villa Giulia a Roma, il cortile del Belvedere in Vaticano, il Sacro Bosco di Bomarzo presso Viterbo, i grandiosi giardini di Boboli a Firenze e di Villa Garzoni a Collodi.

L'intento educativo alla base del progetto del parco, ponte tra culture, si evince dall'idea di installare opere site specific di artisti italiani contemporanei, tra cui Mimmo Paladino. Proprio quest'ultimo ha collaborato con Occhiuto alla realizzazione dell'installazione tripartita con cui il progetto è stato presentato al pubblico nel 2008, nella mostra *Un giardino italiano a Tianjin* collaterale all'undicesima edizione della Biennale di Architettura di Venezia, intitolata *Out There: Architecture Beyond Building*. L'opera, esposta nei padiglioni THETIS dell'Arsenale, illustrava e interpretava le specificità del progetto articolandosi in tre spazi differenti. Dall'esterno e poi attraverso un labirinto di bambù, i *Viaggiatori*, le gigantesche sculture ambulanti di Maurizio Orrico – metafora del peregrinare che è cifra distintiva dell'uomo contemporaneo, cittadino del mondo – introducevano il visitatore in un vasto spazio in penombra in cui l'acqua e l'immagine erano protagoniste (fig. 1); una grande vasca attraversata da una passerella centrale accoglieva quindi i *Dormienti*, le sculture galleggianti di Mimmo Paladino (fig. 2 e 3).

I due interventi artistici avevano la funzione duplice di sottolineare l'importanza delle parti scultoree nei giardini all'italiana e di apportare una sensazione di movimento. Nelle otto nicchie ad arco sulle pareti laterali erano proiettati video inediti (la cui regia è stata affidata a Giorgio De Finis) che raccontavano i temi toccati dal progetto architettonico e le cui immagini si riflettevano sull'acqua amplificando le suggestioni visive nello spazio (fig. 4 e 5); al termine del percorso, segnalato da un'opera di Giovanni Casellato – un arcobaleno di colori creato dal vetro di Murano incastonato sulla struttura portante in ferro a forma di farfalla – il terzo ambiente ricostruiva in modo più didascalico la storia progettuale (fig. 6 e 7).





Fig. 1. *Un giardino italiano a Tianjin*, Progetto di allestimento a cura di Mario Occhiuto e Mimmo Paladino, 2008, padiglioni THETIS, XI Biennale di Architettura di Venezia, parte centrale.



Fig. 2. *Un giardino italiano a Tianjin*, Progetto di allestimento a cura di Mario Occhiuto e Mimmo Paladino, 2008, padiglioni THETIS, XI Biennale di Architettura di Venezia, particolari.

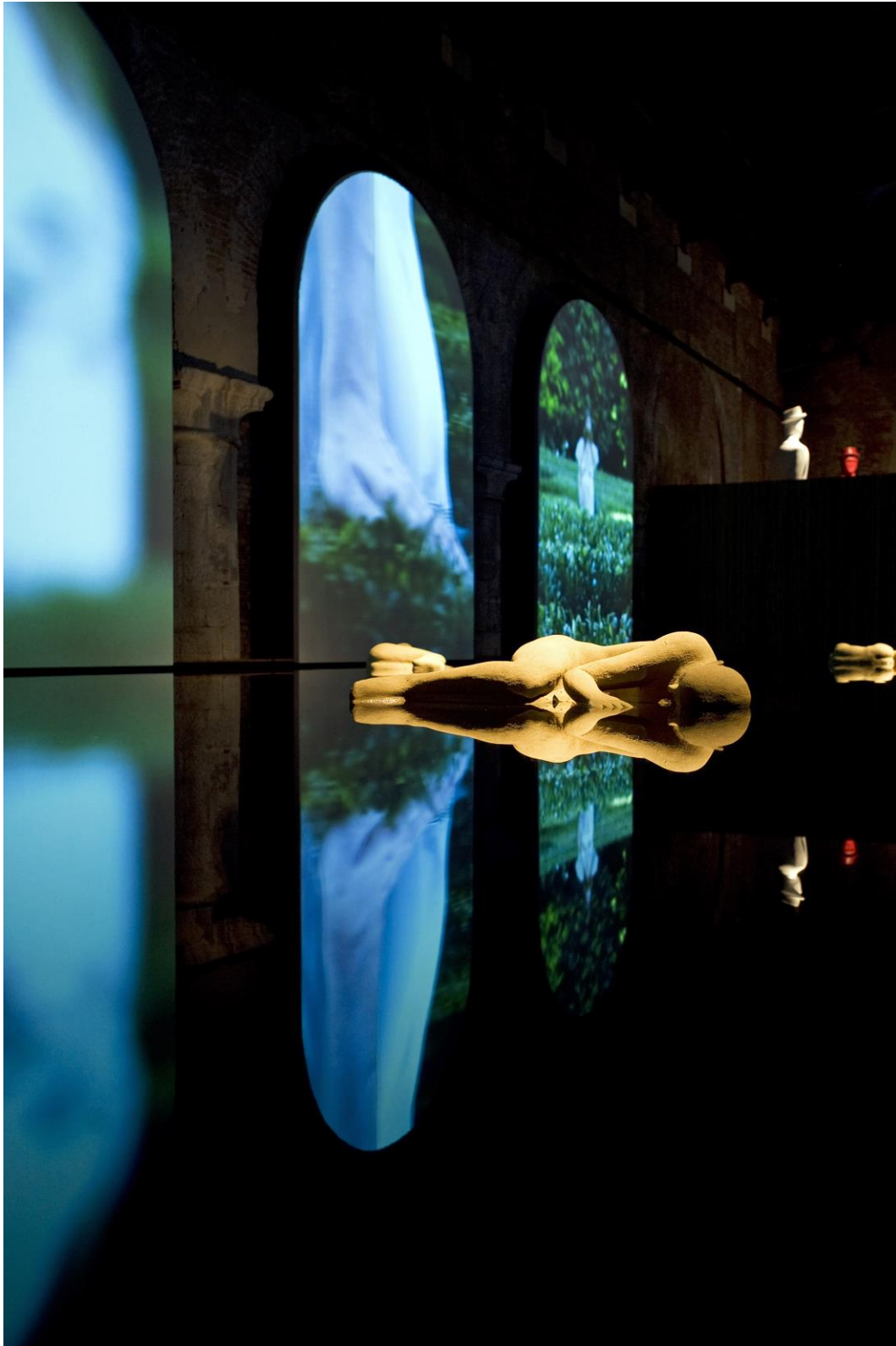


Fig. 3. *Un giardino italiano a Tianjin*, Progetto di allestimento a cura di Mario Occhiuto e Mimmo Paladino, 2008, padiglioni THETIS, XI Biennale di Architettura di Venezia, particolari.





Fig. 4. *Un giardino italiano a Tianjin*, Progetto di allestimento a cura di Mario Occhiuto e Mimmo Paladino, 2008, padiglioni THETIS, XI Biennale di Architettura di Venezia, proiezioni video.



Fig. 5. *Un giardino italiano a Tianjin*, Progetto di allestimento a cura di Mario Occhiuto e Mimmo Paladino, 2008, padiglioni THETIS, XI Biennale di Architettura di Venezia, proiezioni video.



Fig. 6. *Un giardino italiano a Tianjin*, Progetto di allestimento a cura di Mario Occhiuto e Mimmo Paladino, 2008, padiglioni THETIS, XI Biennale di Architettura di Venezia, parte finale.





Fig. 7. *Un giardino italiano a Tianjin*, Progetto di allestimento a cura di Mario Occhiuto e Mimmo Paladino, 2008, padiglioni THETIS, XI Biennale di Architettura di Venezia, parte finale e particolare.

Nel 2010 l'installazione è stata riproposta con minime variazioni nel padiglione italiano della World Expo di Shanghai, nella mostra *Il giardino all'italiana. Architettura di emozioni*, curata ancora da Occhiuto e Paladino, che ha rivisitato gli elementi essenziali della storia architettonica dei giardini all'italiana. Anche in questo caso, l'atmosfera introspettiva, data dalla penombra e dalla combinazione tra l'elemento scultoreo e quello naturale dell'acqua, anticipava l'ambientazione pensata per il parco stesso. Nel catalogo della mostra leggiamo infatti:

Così come una passeggiata in un giardino italiano propone una visita multisensoriale, allo stesso la mostra è stata concepita per avvolgere il visitatore e colmarlo di emozioni. [...] Un ambiente onirico per riscoprire le sensazioni di stupore, meraviglia e pace che si provano nei nostri giardini, davanti all'arte, alle fontane e giochi d'acqua, nei viali alberati e fioriti. (Occhiuto 2010a)

Il progetto del giardino italiano di Tianjin celebra la presenza italiana in Cina ed è espressione della contaminazione culturale tra i due paesi; in tal modo si inserisce a pieno nella serie, brevemente ripercorsa, di iniziative e progetti interconnessi che dall'inizio del Duemila hanno promosso una retorica comune focalizzata sulla continuità di tale contaminazione fino ai nostri giorni. Il progetto di riqualifica e trasformazione di una vasta area di Tianjin in un'icona dell'arte italiana – attraverso la presenza di opere di artisti italiani contemporanei ma soprattutto i concreti richiami alla *Venere* di Botticelli e alla tradizione dei giardini all'italiana – trascura i cortocircuiti storici implicite nell'ubicazione del sito, un territorio urbano in passato colonizzato anche dall'Italia. I riferimenti culturali italiani sono dominanti, mentre la cultura locale risulta pressoché assente; per esempio, in fase di progettazione il giardino cinese è stato studiato non con l'intento di riproporne le caratteristiche ma solo di trarne le informazioni utili a cogliere le aspettative dei fruitori. Un simile sbilanciamento può innescare mecca-



nismi di riconoscimento e accoglimento della storica presenza italiana in Cina o, all'opposto, di disconoscimento e rifiuto. In tal senso, il modo in cui si elabora la memoria del passato in rapporto al presente, e viceversa, risulta decisivo. Come sempre quando si tocca il tema della contaminazione culturale, problematizzare la storia e l'identità può fare la differenza rispetto a un vuoto multiculturalismo che reitera, appunto sul piano culturale ma per fini politico-economici, dinamiche neocoloniali, svelando le molteplici contraddizioni dell'epoca postcoloniale. I temi del riconoscimento e del rispetto dell'alterità e all'opposto dell'investimento nell'industria della differenza culturale mi portano a tornare brevemente, prima di concludere, al restauro dal quale è scaturita la *New I-Style Town*.

### Tianjin e l'Italia oggi

Le espressioni con cui l'ex concessione italiana è diventata nota all'inizio del Duemila, così come il linguaggio impiegato per pubblicizzare il restauro, spesso caratterizzato da metafore ed eufemismi, sono al contempo lo strumento e il segno del disconoscimento del passato coloniale che ha legato l'Italia a Tianjin.<sup>4</sup> In particolare, la neutralità dei termini 'quartiere' e 'area', preferiti a 'concessione', comunica l'idea di una zona residenziale e della comunità locale che la abita. Allo stesso modo, questa terminologia prevalente anche nella letteratura italiana sulla concessione cinese, mirante a sminuirne il carattere coloniale, suggeriva all'epoca l'immagine di un territorio liberamente fruibile, mentre di fatto in esso vigeva un regime di inclusione ed esclusione fortemente discriminatorio fondato sulla logica coloniale (Marinelli 2007, 130-132).

Il retaggio della propaganda del 'colonialismo benevolo' italiano, in particolare di epoca fascista, che riecheggia nella retorica contemporanea, è risultato utile alla promozione, anche da parte dell'amministrazione di Tianjin, del 'quartiere' italiano sotto una nuova veste, finalizzata alla sua museificazione e mercificazione per attirare capitale italiano, cinese e straniero.<sup>5</sup> Infatti, le sue contemporanee denominazioni, aventi validità internazionale, sottolineano insieme alla categoria dell'italianità le idee complementari di 'parco commerciale' e 'area scenografica': nel complesso una rinnovata città italiana che può soddisfare le esigenze culturali e di svago del visitatore contemporaneo.

La rimozione del passato coloniale, attuata sul piano comunicativo con l'adozione di una precisa terminologia, è stata parte dell'ampio processo postcoloniale di riscrittura della storia, che è al contempo riutilizzo e riconfigurazione del passato. Occorreva allontanare la memoria del passato coloniale (soprattutto la pagina brutale delle espropriazioni) dando nuova linfa all'antico carattere aristocratico del quartiere e alla sua italianità – un tempo veicolati dallo stile architettonico degli edifici e dei palazzi, dal decoro delle piazze e delle strade, nonché dallo status sociale dei suoi residenti – per comunicare un'immagine positiva della sua identità storica e sfruttare la città come vetrina dell'orgoglio nazionale, in modo paradossalmente non diverso da come l'Italia fece al tempo della concessione. La corri-

spondenza mistificatoria tra forma (lo spazio urbano) e contenuto (il suo significato), tipicamente coloniale, si è ripetuta oggi, in epoca postcoloniale, da parte di nuovi agenti ora in collaborazione. La giustapposizione stilistica tra vecchio e nuovo, antico e moderno, prodotta dagli interventi di restauro, riflette l'ossimorico connubio tra l'accoglimento di una versione edulcorata del passato coloniale e la contemporanea retorica nazionalista cinese: una formula compensativa opportuna agli interessi (in primo luogo economici) di entrambi i paesi, che pertanto ha trasformato la precedente relazione tra colonizzatore e colonizzato in un rapporto di collaborazione.

Nella retorica contemporanea cinese, l'epoca delle concessioni è stata riformulata e venduta come l'inizio del processo di internazionalizzazione di Tianjin e della Cina. Dall'inizio del Duemila i discorsi sulla modernizzazione, globalizzazione e competitività sono diventati prevalenti per propagandare l'immagine di un paese forte emergente sulla scena internazionale, e hanno sostituito l'ideologia che, fino agli anni Settanta dello scorso secolo, enfatizzava la necessità di salvaguardare la sovranità nazionale dall'invasione delle potenze estere (Marinelli 2007, 143-146).

Dal punto di vista italiano, i vantaggi non sono da meno. Pensiamo all'esposizione commemorativa *Sulla via di Tianjin*: essa doveva enfatizzare l'idea di 'quartiere' per perseguire i suoi scopi, in particolare dare fondamento storico a un rapporto di collaborazione tra l'Italia e la Cina che dopo molti anni era riscoperto. Ma questa retorica ha impiegato una versione distorta della storia: un territorio 'ricevuto' dal governo cinese come risarcimento, piuttosto che estorto (non conquistato) sfruttando le contingenze storiche (il colonialismo 'compensativo' dell'Italia), e parallelamente uno scambio culturale con il popolo cinese che ha radici lontane nel tempo – ma che in realtà, come le fonti italiane testimoniano, non è mai stato ammesso.

## Conclusioni

La parabola storica ricostruita mette in luce la retorica elaborata intorno a una pagina poco nota della storia coloniale italiana nel quadro della promozione ad ampio raggio e a fini politico-economici dell'immagine celebrativa dei rapporti diplomatici e culturali tra i due paesi nel nuovo millennio. La minimizzazione del passato coloniale di Tianjin, per cui si è rivelata utile l'immagine positiva e narcisista del colonialismo italiano, è stata una componente essenziale della rappresentazione della contemporanea relazione italo-cinese come un'amicizia radicata nella storia, un legame antico tra due paesi eredi di prestigiose culture millenarie che si è rinnovato oggi nei vivaci rapporti economici e commerciali, nelle collaborazioni scientifiche, negli scambi culturali, nei crescenti flussi turistici.

L'idea di questo filo ininterrotto ha rappresentato un indiscutibile vantaggio per l'Italia, ma anche per la Cina, interessata a far apparire l'epoca delle concessioni come l'inizio della sua internazionalizzazione, proprio negli anni in cui si avviava con determinazione sulla stra-

da del capitalismo globale. Sarebbe stato pertanto controproducente demonizzare quel momento storico marchiato dal segno del colonialismo, che, se opportunamente riformulato, poteva al contrario essere strategicamente esaltato. La chiave di lettura, oggi, della riappropriazione urbana ed emotiva dello spazio postcoloniale di Tianjin, il cui passato è stato contestato ma anche reimpiegato, convertito e anche invertito, è l'ibridazione culturale trasformata in merce e capitale nel contesto delle ambizioni internazionaliste della Cina.

Nel pieno dell'euforia per la riscoperta di una pagina dimenticata della storia italiana e di un patrimonio architettonico minacciato dalla crescita della moderna Tianjin che, diventata la quarta metropoli del paese, presumibilmente cancellava la sua memoria storica, si è corso il rischio di equivocare il senso dell'intera operazione del recupero urbanistico e della sua promozione. Nell'interpretare gli eventi recenti occorre chiedersi quale memoria storica sia stata recuperata, e dunque considerare le letture contrastanti della complessa e stratificata storia politica di Tianjin.

Nella canonica visione del leader politico Sun Yatsen, la coesistenza di molti poteri coloniali nello stesso territorio ha generato una condizione di semi-colonialismo, un colonialismo incompleto il cui risultato è una 'ipo-colonia'; all'opposto, per la storica Ruth Rogaski, occorre parlare di 'iper-colonia' per dare il giusto peso alle implicazioni peculiari della giustapposizione di molti imperialismi in termini di costruzione e rappresentazione dello spazio urbano e dell'identità collettiva (Marinelli 2009, 402). È l'insieme di relazioni di potere dialettiche tra tutti gli agenti, e tra ogni agente con il territorio occupato, a giustificare la definizione di 'iper-colonia': sul piano globale esso riflette le connessioni, allora emergenti, tra Tianjin e i centri economici e politici in Asia ed Europa, mentre sul piano locale le occupazioni straniere hanno prodotto uno spazio urbano ibrido e articolato e un'identità culturale stratificata. In linea con questa interpretazione e sulla scorta del concetto di 'eterotopia' del filosofo Michel Foucault, Maurizio Marinelli ha sottolineato che la Tianjin coloniale è stata un esempio concreto ed esasperato della coesistenza di contiguità e lontananza: la prossimità tra ciò che è lontano diventava possibile ed esperibile grazie alla proiezione sullo spazio geografico locale (cinese) della madrepatria lontana.<sup>6</sup> Le categorie della vicinanza e della lontananza, così come dell'esclusione e dell'inclusione, perdono così univocità. Il risultato è uno spazio reale, quello della città, in cui più mondi sono possibili e coesistono, in termini urbani ma soprattutto emotivi.

Oltre alla contiguità tra spazi estranei, vicini e lontani allo stesso tempo, anche la simultaneità di temporalità multiple ha caratterizzato, sul duplice binario straniero-locale e straniero-straniero, la Tianjin coloniale. Ancora una proiezione, ma delle difformi temporalità delle terre native sulla terra occupata, che si manifestano negli usi e costumi e nell'ambiente di vita, e impattano con la stessa forza la dimensione emotiva e psicologica. L'intersezione tra eterocronia ed eterotopia diventa dunque necessaria nell'analisi.<sup>7</sup> Muovendo dal passato coloniale di Tianjin al suo presente postcoloniale, notiamo che entrambe le categorie sussi-

stono nella sua identità stratificata e nella forma scenografica che le è stata data. Pertanto, oggi, l'ex concessione italiana è, con le parole di Marinelli, un esempio di

*hyper-heterotopia*: a hyphenated space, 'something in between' which lives and breathes both historically and emotionally between different worlds. This area still maintains the symbolic sanitized order of colonial power but not its semantics. It is both a localized globality and a globalized locale, which disclosed the asynchronous temporalities and spatialities of past and present, thus juxtaposing global and national cultures. (Marinelli 2009, 425)

La Tianjin italo-cinese contemporanea è il risultato di un processo storico in cui la celebrazione (l'ostentazione) e la rimozione del passato si sono ambigualmente mescolate grazie alle strategie di rappresentazione mediatica ma anche urbanistico-architettonica e artistica.

## Note

<sup>1</sup> "Tianjin is often known as *wanguo jianzhu bowuguan*, which literally means 'museum of architecture from a myriad of countries'" (Marinelli 2009, 420-21).

<sup>2</sup> Secondo Maurizio Marinelli, promuovere la *New I-Style Town* "as an instant success, an example of 'consumable cultural heritage of a foreign country'" ha implicato affermare che "the present 'alterity' is so unique that it commands a greater authenticity than the colonial past itself" (Marinelli 2010b).

<sup>3</sup> Come ha notato Maurizio Marinelli, la copertina del catalogo bilingue mostra alcuni bambini giapponesi "clearly (and embarrassingly) mistaken for Chinese" (Marinelli 2007, 130).

<sup>4</sup> Ne è un esempio l'espressione "una fettina di Italia trapiantata in Cina", usata da Corrado Clini, allora ministro dell'Ambiente, in un articolo apparso su *Il Messaggero*, che esemplifica bene la retorica impiegata per la promozione del piano di restauro e delle sfaccettate collaborazioni tra "Italia e Cina insieme a difesa dell'ambiente", come recita il titolo (Clini 2012).

<sup>5</sup> Per un approfondimento sulla propaganda del 'colonialismo benevolo', confronta Marinelli 2007, 139-143.

<sup>6</sup> Lo spazio fisico "assumes the connotation of a multi-layered emotional space" (Marinelli 2009, 404). Per le implicazioni psicologiche ed emotive del concetto di 'eterotopia' applicato al caso di Tianjin, confronta Marinelli 2009, 402-409.

<sup>7</sup> Per il concetto di 'eterocronia', si vedano Enwezor 2009, 595-620, e Smith 2010, 366-83.

## Riferimenti

Clini, Corrado. 2012. "Italia e Cina insieme a difesa dell'ambiente." *Il Messaggero*, 19 marzo.

Enwezor, Okwui. 2009. "Modernity and Postcolonial Ambivalence." In *Altermodern: Tate Triennial*, a cura di Nicolas Bourriaud, 595-620. London: Tate Publishing.

Marinelli, Maurizio. 2007. "Self-portrait in a Convex Mirror: Colonial Italy Reflects on Tianjin." *Transtext(e)s Transcultures 跨文本跨文化* 3: 119-150. doi: [10.4000/transtexts.147](https://doi.org/10.4000/transtexts.147). Ultimo accesso 15 ottobre 2019.

———. 2009. "Making Concessions in Tianjin: Heterotopia and Italian Colonialism in Mainland China." *Urban History* 36 (3): 399-425. doi: [10.1017/S0963926809990150](https://doi.org/10.1017/S0963926809990150). Ultimo accesso 15 ottobre 2019.

———. 2010a. "Internal and External Spaces: The Emotional Capital of Tianjin's Italian Concession." *Emotion, Space and Society* 3 (1): 62-70. doi: [10.1016/j.emospa.2010.01.009](https://doi.org/10.1016/j.emospa.2010.01.009). Ultimo accesso 15 ottobre 2019.

———. 2010b. "The 'New I-Style Town': From Italian Concession to Commercial Attraction." *China Heritage Quarterly* 21. [http://www.chinaheritagequarterly.org/features.php?searchterm=021\\_istyle.inc&issue=021](http://www.chinaheritagequarterly.org/features.php?searchterm=021_istyle.inc&issue=021). Ultimo accesso 15 ottobre 2019.

Occhiuto, Mario. 2010a. "Il giardino all'italiana. Architettura di emozioni." 15 novembre 2010



<https://issuu.com/marioocchiuto>. <https://issuu.com/marioocchiuto/docs/giardinoallitaliana>.  
Ultimo accesso 15 ottobre 2019.

———. 2010b. “Un giardino italiano a Tianjin.” *l’Arca*, 257: 21-22.

Quaglia, Carla. 2018. “L’istituzione della Concessione Italiana in Cina. Testimonianze e tracce storiche della presenza italiana a Tianjin.” *Atti e rassegna tecnica della società degli ingegneri e degli architetti in Torino Anno 151, LXXII (2)*: 9-14.

Rampazzo, Laura. 2012. “Un pizzico d’Italia nel cuore della Cina: la concessione di Tianjin.” Tesi di laurea magistrale, relatore Guido Samarani, correlatore Laura de Giorgi, Università Ca’ Foscari, Venezia.

Rico, Nino. 2017. “The Italian Concession of Tianjin: The Invisible City of a Vanishing Aristocracy.” In *Italy and China: Centuries of Dialogue*, a cura di Francesco Guardiani, Gaozheng Zhang e Salvatore Bancheri, 157-181. Firenze: Franco Cesati Editore.

Salviati, Filippo. 2004. “Sulla via di Tianjin, mille anni di relazioni tra Italia e Cina.” *Mondo cinese* 121. [https://www.tuttocina.it/Mondo\\_cinese/121/121\\_salv.htm](https://www.tuttocina.it/Mondo_cinese/121/121_salv.htm). Ultimo accesso 15 ottobre 2019.

Smith, Terry. 2010. “The State of Art History: Contemporary Art.” *The Art Bulletin* 92 (4): 366-83. doi: [10.1080/00043079.2010.10786119](https://doi.org/10.1080/00043079.2010.10786119). Ultimo accesso 15 ottobre 2019.

**Simona Morrone** holds a Bachelor’s degree in Art history and heritage and a Master’s degree in Art History from the University of Florence. Her current research field and specialisation is contemporary art. During her internship at the cultural association “Lo Schermo dell’Arte Film Festival,” in Florence, she began to broaden her knowledge of artistic documentary practices and the artists’ political engagement with contemporary social and economic issues. This was the starting point of her PhD research that led to the thesis titled *Political Engagement and Documentary Practices: Pictures of Global Economy in Contemporary Art*, which she defended in 2019 at the same University.



## “Ricordati di non dimenticare.” Memorie dell’Africa Orientale Italiana nelle ricerche artistiche attuali

Aurora Roscini Vitali

Università di Perugia

### ABSTRACT

**“Just remember not to forget”: memories of Italian East Africa in current artistic research.** Since the end of colonialism, Italy’s colonial past has gone through different processes of non-recognition, banalization, and removal. However, its documentary, historical, and even ideological legacy continues to have a strong impact on the present. Current artistic research does not only try to contain the possibilities of any nationalistic revanchism, but also explores the complex mechanisms that affect our way of remembering, archiving and, therefore, thinking. As Jacques Derrida said, we have to face our spectres. Therefore, photographs and evidence from the 1920s and 1930s, colonial footages, postcards and graphic materials, letters and private memories have been used by several artists as a reference point for the building of a dense ‘postcolonial’ image and a rereading that deconstructs canonical topographies and times. This paper aims to individuate some significant works realized in the last few years, with the intent to highlight the fluid condition between what we have been and what we are. A special focus is on the visual and experimental ‘remembrance’ of Italian East Africa, that is to say the first place of Italian domination at the end of the nineteenth century and the final scenario for Mussolini’s imperial ambitions. Works and thoughts by Nina Fischer and Maroan el Sani, Alessandra Ferrini, Bridget Baker, Peter Friedl, InvernoMuto, Mahony Collective and Quincy Gario show many problematic aspects of the rooted and changing ‘colonial approach’ that has informed Italy’s socio-cultural imaginary.

### Keywords

postcolonial, Italian Eastern Africa, Fascism, forgetting, *durée*, colonial memories

Nel marzo del 2019 è stata confermata la condanna di primo grado al sindaco di Affile per l’edificazione del sacello celebrativo al gerarca fascista Rodolfo Graziani. L’episodio ha note tragicamente surreali, considerata la veemenza con la quale le cariche pubbliche municipali hanno difeso e difendono ancora oggi la scelta di innalzare all’“illustre” concittadino un segno urbano di commemorazione. Lasciano esterrefatti non soltanto le modalità di rimozione selettiva di alcuni degli snodi storiografici del passato coloniale, nei quali emerge con chiarezza la ferocia del ‘macellaio di Fezzan’ e la brutalità delle stragi da lui guidate in Africa Orientale, ma anche l’ossessiva produzione di possibili tasselli identitari. Come denunciato da Remotti, nella società attuale sussistono allarmanti segnali di ricorso finzionale all’identità (Remotti 2010).

La costruzione in stile e le rinate strategie di politica dell’immagine compongono una pagina davvero problematica della storia recente e una paradossale trasformazione in monumento delle tenaci e, in parte, indotte incertezze che compromettono la lettura critica dell’Italia

nel suo passato di stato dominatore. Nonostante negli ultimi decenni si sia registrata una considerevole accelerazione del dibattito accademico intorno al coloniale, al postcoloniale e al neocoloniale (tra gli altri, Lombardi-Diop e Romeo 2014), nel sentire comune permangono consolidate e più recenti lacune, con conseguenti processi di allontanamento, disconoscimento e perfino di totale rimozione. La costruzione del monumento a Graziani è entrata nelle questioni artistiche e speculative attuali (si veda per esempio il documentario *If I only were that warrior* di Valerio Ciriani), ma le proteste a posteriori sono state davvero in grado di dimostrare e così scacciare eventuali persistenze e nostalgie? Si riesce sempre a inquadrare senza incertezze il ruolo di Graziani e molte delle fonti documentarie a esso collegate come parte di una tentacolare operazione di fabbricazione del consenso (Cannistraro 1975) e di costruzione mitopoietica dell'*homo novus* di matrice mussoliniana?

L'impronta nazionalista che ha ripreso forza in tempi recenti, gli stereotipi incoraggiati da alcuni media e l'affannata ricerca di macrocategorie banalmente risolutive di lettura della realtà (il binomio noi/loro) hanno accentuato interpretazioni distorsive e omissive del colonialismo italiano, soprattutto della sua fase fascista. In particolare, è la presenza italiana nel Corno d'Africa a essere strettamente interrelata alle scosse sociali e geopolitiche dell'ultimo decennio, interessata com'è da livelli temporali di occupazione diversi e quanto mai complessi (Calchi Novati 2011; Morone 2019): lento, durevole e sanguinoso l'insediamento in Somalia e nella declamata 'colonia primigenia', l'Eritrea, iniziato già alla fine dell'Ottocento con l'acquisizione di Assab (1882); rapido, denso e 'delirante' in Etiopia, con le campagne di Badoglio e l'utopia dell'impero. Al di là delle innegabili specificità, le attualizzazioni di questi due contesti annoverano profonde tangenze, poiché in entrambi i casi è forte e reale il rischio dell'"amnesia coloniale" (Chalcraft 2018). Alimenta poi questa possibilità il dato che il colonialismo italiano, ultimo arrivato nello *Scramble for Africa*, ha svolto per decenni un'ambiziosa funzione aggregante sul piano della politica interna, nutrendosi più che di realtà di abbacinanti miti, false speranze e indomabili revanchismi (Labanca 1992).

Da un lato, quindi, è tenace l'immagine di un'Italia costruttrice e civilizzatrice, esportatrice di modernità e pacificatoria – ha fatto molto discutere, per esempio, il dossier UNESCO che sancisce l'entrata ufficiale di Asmara nel patrimonio dell'umanità, dove si racconta di una perfetta "città modernista d'Africa" ma si offrono flebili riferimenti alle varie fasi dell'occupazione italiana (ICOMOS 2017) e all'ostinazione del Duce sull'edificazione metaforica di una 'seconda Roma' – dall'altro, sussiste una certa attitudine alla semplificazione dei fatti e alla messa in risalto del fallimento del progetto coloniale italiano. In un'ottica giustificatoria, gli 'italiani' restano sempre "Brava gente" e il loro "colonialismo" può essere ancora percepito come perdente, da "straccione" (Del Boca 2005).

Le campagne propagandistiche condotte con costanza dalla seconda metà degli anni Venti del Novecento, con picchi davvero invasivi dopo l'entrata vittoriosa ad Addis Abeba (1936), tramite la grafica illustrata, le coeve fotografie pseudo-antropologiche di studio della



razza e della barbarità altrui, il mecenatismo pubblico a favore dell'arte coloniale e la messa in scena di complessi apparati effimeri dedicati ai mondi 'esotici' e all'eroismo che ne stava muovendo l'assoggettamento (la conquista è sempre "conquista morale" nei discorsi di Mussolini) hanno evidentemente espletato a pieno la propria funzione e posto delle radici profondissime e compatte nell'immaginario comune. Sfogliando le riviste di metà anni Trenta, si rimane stupefatti dalla quantità di vignette, copertine e foto dedicate alla rappresentazione del trionfo 'romano' sul 'selvaggiame' abissino, del Negus in veste scimmiesca o caricaturale, delle donne africane come Veneri nere o facili prede, comprendendo a pieno come il colonialismo italiano avesse trovato nell'iconografia, nella 'messa in scena' dell'alterità, strada facile per il convincimento, l'alleggerimento e l'auto-assoluzione.

Paradossalmente poi, se i proclami imperiali del Duce in Etiopia sono da tutti ricordati come manifestazione apicale dell'implosione del fascismo, a volte anche con una certa ironia, se della Libia la cronaca recente ha spesso messo in risalto i profondi legami storici ed economici con l'Italia, le lunghe e complesse pagine dell'insediamento in Somalia ed Eritrea sono riposte davvero ai margini della memoria collettiva e presto, forse, si ritroveranno solo nei libri di scuola.

In senso contrario alla tendenza alla 'dimenticanza', si collocano allora alcune ricerche artistiche degli ultimi anni, accomunate dalla medesima necessità di slittamento della Storia da un piano puramente filologico a uno più accostante, che potremmo definire un memoriale. Non si tratta di astrarre elementi afferenti al fascismo per denunciare gli aspetti più aberranti della dittatura e bloccare eventuali rimasugli, o perlomeno non solo di questo, ma di interrogarsi sulle modalità di con-vivenza con ciò che è stato (il passato mi sta sempre davanti). Qualche anno fa, riproponendo le tesi di Achille Mbembe (2001), T.J. Demos ha ribadito che la condizione postcoloniale si caratterizza come "groviglio temporale" che include un'idea di "durata multipla" fatta di discontinuità, inerzie, capovolgimenti e cambiamenti repentini; da questo assunto, il colonialismo non può dirsi scomparso ma presente in una condizione "spettrale" e fantasmatica, una presenza-assenza, per ricordare Jacques Derrida, con cui il lessico dell'arte contemporanea è tenuto a fare i conti. In particolare, lo studioso ha declinato questa definizione intorno all'opera di Sven Augustijnen *Spectres* (2011), che affronta nel film e nella contestuale installazione di materiale documentario molte problematiche interpretative del colonialismo belga in Congo, tanto da comporre una vera e propria "spettrologia" derridiana (Demos 2013, 7-18).

Se la storiografia può incorrere quindi nel rischio dello specialismo e congelare, per così dire, le questioni coloniali, le arti visive hanno agganciato il meccanismo del 'ricordo' come declinazione delle più canoniche modalità di archiviazione. Dal momento in cui, seguendo ancora Derrida, si opta per la distruzione dell'ontologia della presenza, l'atto del ricordare implica una riconduzione al presente che fluidifica il tempo del racconto, fa sì che il soggetto narrante percepisca l'accadimento come 'proprio' e lo trasformi in un qualcosa di 'suo'. Il postcoloniale

ragiona sempre in termini di durata.

Per quanto riguarda lo scenario italiano, ha suscitato interesse la mostra collettiva *Amnistia. Colonialità italiana tra cinema, critica e arte contemporanea* (2018), che affronta, come da titolo, la sentenza di innocenza dell'Italia, il conseguente perdono agli occhi di tutti e la durezza della mentalità coloniale nella contemporaneità (Rapporto confidenziale 2018). Il progetto espositivo all'Accademia di Belle Arti di Brera conclude idealmente una serie di momenti di riflessione critica sulla multiforme rilettura del fascismo operata dalla contemporaneità. Dopo il convegno internazionale dedicato al *Fascismo italiano nel prisma delle arti contemporanee. Reinterpretazioni, montaggi, decostruzioni* (Università Roma Tre, 5-6 aprile 2018), si è svolta, sempre a Roma, un'importante due-giorni di conferenze sul tema *Tra memoria e oblio: le arti contemporanee e i fascismi europei* (Villa Medici-Biblioteca Hertziana, 8-9 aprile 2019), entrambi rivolti all'analisi della persistenza del fascismo nel mondo odierno. Nel 2015, su iniziativa dell'American Academy di Roma, più di venti artisti italiani e stranieri, di diversa provenienza e poetica, sono stati invitati a ragionare sul tema dell'afro-italianità e sull'infinita congiuntura tra le cronache attuali e le vicissitudini storiche. Uno dei fulcri concettuali più solidi di questa riflessione è l'opera dell'artista anglo-etiope Theo Eshetu, una video-installazione su quindici schermi dedicata alla restituzione dell'obelisco di Axum. La complessità compositiva dell'opera, realizzata attraverso i vari reportage dell'artista sulle difficili operazioni di ricollocamento dell'obelisco, con slanci verso il passato artistico dell'Etiopia, come quello sulla pittura e sull'iconografia della regina di Saba, ha evidenziato la stratigrafia di significati che si cela nell'atto della restituzione e la trasformazione fisica e simbolica del monumento, di difficoltosa gestione nel sentire comune di entrambi i popoli (Ashton Harris et al. 2015).

In linea con alcuni dei cardini metodologici degli studi postcoloniali per le molteplici occasioni di confronto transdisciplinare che ne hanno preceduto l'apertura, anche la mostra *Amnistia* ha registrato focalizzazioni sul mezzo video e sulle memorie del Corno d'Africa. Valga da esempio il lavoro di Nina Fischer & Maroan el Sani *Freedom of Movement* (2017), denuncia neppure troppo sottile delle non-accantonabili derive imperialiste della storia italiana.

In questa installazione video a tre canali, alcune fonti iconografiche sono utilizzate per comporre un'originale storia 'senza cronologia' e una fondamentale destrutturazione identitaria dell'Italia. Immagini dei cantieri della Terza Roma mussoliniana e della conquista dell'Abissinia sono intervallate a quelle del corridore etiope Abebe Bikila, vincitore reale (e metaforico) della maratona di Roma del Sessanta, e a quelle di una parallela corsa notturna che ne rievoca il faticoso tragitto e il ritmo cadenzato come un 'andare avanti' moralmente connotato. Con il piano di ripresa cambia anche il periodo storico di riferimento. Si incontrano così un giovane immigrato alle prese con una personale 'maratona' senza scarpe, che parte dall'approdo non salvifico al mare di Ostia, attraversa alcuni luoghi-simbolo della Roma fascista e giunge al silenzio anti-monumentale della periferia; un coro di adolescenti africani che plaude al vuoto nelle sale fuori scala del Colosseo Quadrato e intona dal tetto dell'edificio lo stravolgimento

dell'iscrizione che lo incornicia con la semplice aggiunta del “Noi veniamo da” (Werner 2017). Nell'incontro di luoghi e di tempi diversi, tra scenari quotidiani ed eterotopie, tra lo ieri e l'oggi, i due artisti tedeschi fanno slittare i tempi e gli spazi, di modo che gli Italiani non possano davvero più pensarsi come un popolo di santi, navigatori ed eroi. Non sfugge che Nina Fischer e Maroan el Sani utilizzano per ‘ribaltamento’ due componenti, lo sport e la coralità delle manifestazioni pubbliche, tra i cardini della retorica fascista, mentre vanno ad allestire con nuovi contenuti alcune delle scenografie più magniloquenti e vacue dell'utopia universalistica del regime (fig. 1 e 2).



Fig. 1. Nina Fischer & Maroan el Sani, *Freedom of Movement*, 2017, videoinstallazione (veduta della mostra al MAXXI, Roma, 2017), per gentile concessione degli artisti.

Nella collettiva milanese, spicca anche la partecipazione di Alessandra Ferrini, artista già da tempo interessata alle problematiche postcoloniali e alla ‘riconduzione’ al presente del ‘mai passato’ passato coloniale. Nel progetto di ricerca a capitoli *A Bomb to be Reloaded*, Ferrini investiga l’influenza esercitata dal pensiero di Frantz Fanon su una generazione di intellettuali italiani, in particolare sul noto antifascista Giovanni Pirelli. Nell’opera, che esula in parte da questa disamina, si riconoscono alcuni dei procedimenti operativi-indagatori adottati dall’autrice. In particolare, nella problematizzazione della dispersione della collezione di libri e riviste una volta conservate dal centro studi fondato a Milano da Pirelli e oggi divise tra gli archivi della Resistenza, i centri sociali e le collezioni private, si intuisce che l’artista agisce come una ricercatrice nelle maglie della memoria collettiva, interrogando sé stessa e la sua comunità di appartenenza sull’uso della documentazione, è conscia di poter suggerire riflessioni per tramite espressivi e così destruttura le modalità filmiche e documentaristiche di racconto per incontrarne di nuove, più dinamiche e introflesse.

Nell’“impulso all’archivio” di Ferrini rientrano le riflessioni sull’“archiviare altrimenti” di Annalisa Oboe (2016), tramite le quali si innesta la visione dell’archivio postcoloniale su para-

digmi avversi all'idea di luogo arcontico o cimiteriale. Il riferimento critico va inevitabilmente anche alle riflessioni di Foster (2004) e Enwezor (2009).



Fig. 2. Nina Fischer & Maroan el Sani, *Freedom of Movement*, 2017, videoproiezione tre canali (veduta della mostra al MAXXI, Roma, 2017), per gentile concessione degli artisti.

Mai come in questo momento l'attenzione alla riproposizione dell'archivio coloniale in termini artistico-interpretativi risulta alta. Si consideri che nel mese di settembre del 2019 è stata inaugurata presso il National Museum del Lagos l'esposizione *[Re:]Entanglements*, in occasione della quale gli album fotografici dell'antropologo Northcote Thomas, realizzati intorno al 1910 in Nigeria, sono stati oggetto di manipolazione da parte dell'artista Kelani Abass, grazie a suggestive sovrainpressioni di stampa, ingrandimenti digitali e alla creazione di una serie di dipinti a olio e acrilico su tela che recano, sullo sfondo, gli indici dello studioso e, in primo piano, la replica pittorica monocromatica di una sezione dell'afferente fotografia. Come l'archivio, anche il museo è chiamato senza mezzi termini a 'esporre diversamente'. In Italia, significativa è l'operazione che ha visto Leone Contini accostare alcuni pezzi del Museo Pigorini a narrazioni e rimediazioni personali, lasciando emergere l'opacità degli istituti votati alla trasmissione del materiale coloniale (Grechi 2016). Il caso italiano meriterebbe ulteriori approfondimenti, visto il consistente e scomodo lascito del fu Museo Coloniale, che tanto alimentò la politica dell'immagine coloniale fascista e che stenta oggi a ritrovare un proprio senso museografico. Sull'enunciazione di una necessità conservativa del materiale coloniale entro dinamiche non ortodosse rientra anche il recente Museo dell'Emozione di Kader Attia (Hayward Gallery, Londra, 2019), installazione che denuncia la pretestuosa messa in scena della cultura africana condotta dai musei dei colonizzatori, per nulla decolonizzati.

In *A Bomb to be Reloaded* Ferrini mette in luce la capacità degli spazi non-istituzionali di frenare la diaspora documentale-memoriale e, di seguito, la vitalità *sine tempore* delle testimonianze raccolte da Pirelli, così come quella del pensiero di Fanon. La riattivazione dell'ordi-

gno a cui allude il titolo preconizza la riattivazione della coscienza individuale e collettiva, possibile solo grazie a un'azione conservativa del passato, per così dire, empatica, che non implichi cioè reificazioni immobilizzanti o feticismi dell'oggetto. Mentre in *Chapter 1 (Resistant musing)*, in uno dei grandi banner dell'installazione, l'interrogativo-citazione dell'io narrante sulla distanza geografica e insieme temporale da ogni possibilità auto-determinante ("E allora a cosa siamo vicini? A cosa sono vicino?") funziona da sollecitazione e chiave di lettura dell'intera poetica di Ferrini, nel secondo capitolo, che qui più interessa, viene proposta la videointervista all'attrice e cantante Kadigia Bove, comparsa nel film di Valentino Orsini e performer nell'opera *A Floresta é jovem e cheja de vida* (1967) di Luigi Nono. Il racconto e il canto performativo di Kadigia sono un affondo multidirezionale nel passato di una donna italo-somala, straordinaria nel suo percorso artistico eppure rappresentativa della spaesante condizione postcoloniale. I temi del colonialismo, della *whiteness* e del patriarcato si insinuano ovunque e ovunque colorano il lavoro in tonalità anti-neutrali.

Gli stessi aggettivi empatici sul passato coloniale sono stati proposti con ancor più radicalità da Ferrini in *Negotiating Amnesia* (2015), film-essay accompagnato da un ricco progetto didattico e da una mostra (le *Notes on Historical Amnesia*, 2017). L'elaborato video, la cui lettura può essere agevolata dalla teorizzazione visuale operata dalla Ferrini stessa (Ferrini 2018), si basa su un percorso di indagine condotto presso gli Archivi Alinari e la Biblioteca Nazionale di Firenze, da cui 'l'uso' e 'il recupero', questi i termini usati dall'artista, di numerose immagini d'archivio e l'analisi puntuale dei manuali di storia utilizzati dal dopoguerra a oggi. Prima dell'immersione verbalizzata nelle immagini, con l'utilizzo delle scritte che appaiono sullo schermo, l'artista avverte la necessità di definire la vasta estensione geografica del colonialismo italiano e la sua lunga cronologia, in modo da nullificare eventuali riduzionismi del fenomeno. La (ri)composizione per materiale fotografico della Guerra di Etiopia che occupa buona parte del video è arricchita dagli allungamenti vibratili della colonna sonora e dalla voce over dei narratori, costruiti per osservazioni, sospensioni e domande che muovono al presente e liberano dalle asettiche strettoie storiografiche. Aiuta in tal senso la presenza di Ferrini come voce guida, tanto quanto l'ascolto nella prima parte di quattro (*heritage vs memory*) degli eredi delle memorie fotografiche dei padri colonialisti: da una scatola dimezzata per contenuto a causa di traslochi e volontario disinteresse, Giovanni (Ughi) tira fuori insieme alla collezione disordinata degli scatti paterni un accenno agli odiosi ricordi familiari dell'"avventura" in Etiopia e, soprattutto, il proprio ostinato disconoscimento del mai sopito fascismo del padre; Annamaria, figlia dell'architetto Mariano Pittana, ne ricorda i successi professionali e la passione fotografica e motiva la scelta di consegnare l'intero archivio fotografico agli Alinari di Firenze nel fatto che attraverso il 'dono' agli altri si possono inverare gli oggetti e le storie, anche quelle vissute dalla parte sbagliata (viene in mente il concetto di dono così come trattato da Mauss). Visto che il ricordo – chiosa Annamaria Pittana – non può essere una semplice "citazione speculativa," l'investigazione artistica dell'archivio si ammantava di un impegno concreto, tan-



gibile. Ferrini non si limita a fornire informazioni sulle nefandezze della colonizzazione italiana, sulla ferocia aberrante riposta nella conquista di 'un posto al sole' tra iprite e madamati, ma articola una complessa indagine espressiva sul concetto di memoria come capacità attiva e germinativa di conservazione (conservare-tenere per sé), che sublima le memorie personali e private (fig. 3 e 4).



Fig. 3. Alessandra Ferrini, *Negotiating Amnesia*, 2015, video still, per gentile concessione dell'artista.



Fig. 4. Alessandra Ferrini, *Negotiating Amnesia*, 2015, video still, per gentile concessione dell'artista.

In una foto come altre, quella di una milizia ascara in marcia, Ferrini è colpita da uno dei guerrieri che si ribella all'anonimato e guarda dritto verso l'obiettivo; le parole di sottofondo, le scritte e l'ingrandimento fino alla riduzione a macchia (ma è lui stesso una macchia indelebile della 'nostra' Storia) sottendono una sfida all'osservatore: la Storia non avrà occhi per

ricambiare lo sguardo dell'uomo e la macchina da presa già lo sa, ma chi incrocia oggi quel volto non può permettersi la dimenticanza.

Ferrini procede per interconnessioni verbali e visive, dallo sguardo di chi è stato allo sguardo di chi c'è, dal documento all'artista, dall'artista all'osservatore, dall'io particolare all'io collettivo, dal documento all'io collettivo in fondo. I potenti media con cui fu inventata e ingigantita la mitologia fascista, il video, la fotografia, lo slogan, le arti visive, sono qui ripiegati fino al totale disfacimento delle passate edulcorazioni e mistificazioni. La parola scritta, come si può evidenziare anche nello script essay, è depositaria dell'evento, non trascorso, e del pensiero eticamente segnato che ne scaturisce. Come specificato da Viviana Gravano e Giulia Grechi, la “negoziiazione” di Ferrini somiglia a un lavoro archeologico, di scavo in profondità e in superficie, con un taglio fortemente antropologico, legato a una certa condivisione della narrazione che a tratti diventa quasi polifonica (Gravano e Grechi 2016). In polifonia sono stati innalzati monumenti come quello di Romano Romanelli a Siracusa, ricollocato in Sicilia solo nel 1952 e rivolto per sempre verso il mare con un inspiegabile anelito di potenza, mascolinità e di sacrificio; si è banalizzata la cultura che ha prodotto la stele di Axum, cubi monolitici vengono innalzati in ‘memoria di’ e Graziani ricompare tra gli archetipi quanto mai velleitari di patria e onore. Collettiva, pertanto, deve essere anche la contrapposizione all’‘attitudine alla colonizzazione’ che ha posto radici così profonde nelle ideologie del tempo attuale, nelle strutture della società, persino nel sistema educativo nazionale.

In passato, le arti visive sono state parte fondamentale del processo politico e sociale di costruzione della coscienza coloniale, ovvero nel formare e indirizzare il sentire comune verso l'accettazione e il sostegno alle guerre coloniali. Se questo aspetto era latente negli artisti orientalisti di fine secolo, affascinati e sedotti dai mondi-altri, il fascismo impegnò invece molti mezzi nella commissione di opere d'arte a tema coloniale, affinché l'immagine del colonizzato fosse sempre strumentale alla rappresentazione positiva e narcisistica del colonizzatore. Oggi, molti artisti si dedicano alla costruzione di una nuova consapevolezza collettiva del periodo coloniale, in una prospettiva comunque militante e formativa, ma completamente ribaltata.

La seconda parte del progetto di ricerca di Ferrini è stata condotta in considerazione delle possibilità pedagogiche dell'argomento, in sinergia con gruppi di studenti, chiamati ora a decostruire il materiale utilizzato nel film, ora a realizzare dei brevi film-essay collaborativi con l'utilizzo degli stessi documenti utilizzati in *Negotiating Amnesia*, riproposti poi in un'installazione dell'artista. Le *Notes* sono a tutti gli effetti una propaggine integrativa del video, poiché ne completano gli assunti, manifestando la cangianza delle strutture narrative, la loro scarsa obiettività e l'incapacità di trovare una prospettiva univoca e pertanto conclusiva del racconto.

Inesorabilmente, l'indagine condotta dall'artista ci riporta agli inquadramenti critici degli ultimi anni su quale sia l'atteggiamento da adottare nei confronti delle scomode “rimanenze” coloniali, che include tanto le sollecitazioni relative al “disfarsi” dell'archivio (Mbembe 2002), quanto la promozione di azioni concrete per arrestare la fagocitazione onnivora del passato

(Grechi 2016). La poetica di Ferrini si allinea alle pionieristiche ricerche di Angela Ricci Lucchi e Yervant Gianikian sulla necessità di riproposizione visiva e concettuale del documento coloniale; in particolare, stringente è la connessione con la loro opera più celebre, *Pays barbare* (2013), dove la coppia di artisti ha reimpiegato in maniera sperimentale un nucleo piuttosto cospicuo di materiale filmografico e fotografico del passato, per riflettere sulle permanenze degli atteggiamenti oppressivi e combattere ogni mal estirpata esaltazione della razza, la “notte profonda” nella quale siamo immersi a cui allude Angela alla fine del film. I due, ricercatori instancabili sulle potenzialità del video, hanno optato per rifilmare parte del materiale filmico originale, ne hanno talvolta rallentato la velocità di scorrimento, isolato i dettagli e ricolorato la superficie, così da rendere ancor più rivelatoria l'apparizione di ciascun fotogramma e scardinare la millantazione dell'alterità operata dal fascismo anche in termini di immagine mediatica. Alcune scene nate per evidenziare la disumanità dei popoli conquistati o la forza delle truppe occupanti sono rielaborate con tagli, suoni e colori in modo tale da evidenziare la positività degli uni e l'abbrutimento degli altri. Mussolini ferito al naso in un attentato in Libia, aerei esplorativi che sorvolano Addis Abeba, truppe marcianti, gli scherni e i soprusi dei soldati, i discorsi farneticanti del Duce, medici e preti sorridenti che partono alla volta della sponda africana, lettere di fidanzate ai soldati nel deserto e telegrammi, donne nude mercificate nello scatto: il colonialismo riletto da Lucchi e Gianikian è fatto di momenti dolorosi e taglienti, vi si incontrano cristallizzazioni di rara cura formale e di resa della verità abbaclinante della Storia. I momenti evocati, così fattuali eppure così fuori dal tempo, chiamano più alla compartecipazione che non alla mera commemorazione. Tutto ciò che è nel video ci riguarda, in un 'adesso' affatto cupo. Per costruire il resoconto di un “paese barbaro,” quello conquistatore, i filmmakers si trasformano in attenti ricercatori del fenomeno coloniale italiano, soprattutto attingendo al catalogo fotografico di Diego Leoni, a lavoro in Etiopia per una ditta specializzata nella costruzione di aerei militari (Lumley 2011, 102-103). Lucchi e Gianikian sembrano persuasi, così come Ferrini, che il documento apra sostanziose connessioni a favore dell'assenza, contro la banale superficie della presenza, ponendo tanto l'artista quanto l'osservatore in una condizione *engagé*. Il documento prescelto di volta in volta non è ammantato dalla patina sacrale dello scorrere del tempo, il suo avvicinamento ne dimostra anzi le difformità e la natura anti-categoriale. Se il fascismo ha condotto un martellante 'battage' per immagini fisse e in movimento, sembra spettare all'arte il compito di prosciugarne la retorica e l'auto-compiacimento.

Ogni lascito utilizzato dagli artisti di cui si è parlato è peraltro sempre doppio, pubblico e privato, nel duplice canale trasmissivo dell'individualità e della comunità. Quest'ultimo aspetto è stato ampiamente evidenziato anche dalla disciplina storiografica, grazie alla quale è diventato un assunto d'indagine il fatto che l'inquadramento del colonialismo italiano, specialmente della sua ultima fase in Etiopia, sia possibile solo prendendo in considerazione il flusso binario della memoria, insieme collettiva e singolare (Labanca 2001; Bertella Farneti

et al. 2013).

Su questo stesso filone, si colloca anche l'opera di Bridget Baker, *The Remains of the Father - Fragments of a Trilogy (Transhumance)* (2012), oggi nella collezione del MAMbo. Come sottolineato da Gallo, il video fa perno sui modi di interrogare l'archivio politicamente connotato e sulle possibilità di una sua riappropriazione (Gallo 2016). Già nel titolo dell'opera si evocano degli "spettri," una componente residuale pressoché iscritta nel codice genetico di ognuno, la migrazione di stagione in stagione, di epoca in epoca verrebbe da aggiungere, di un lascito non più rimovibile, sul quale pesa la vicenda biografica dell'artista, sudafricana bianca cresciuta durante e dopo l'Apartheid. Realizzato a conclusione di un programma di residenza (Nosadella.due Independent Residency for Public Art), il video è l'approdo espressivo di una complessa indagine condotta tra gli archivi coloniali e le biblioteche italiane, di incontri con studiosi e membri delle diverse comunità eritree d'Italia, di riflessione sugli elaborati cinematografici, sulle carte ufficiali, sui testi di viaggio e sui ricordi del colonialismo italiano (fig. 5 e 6).

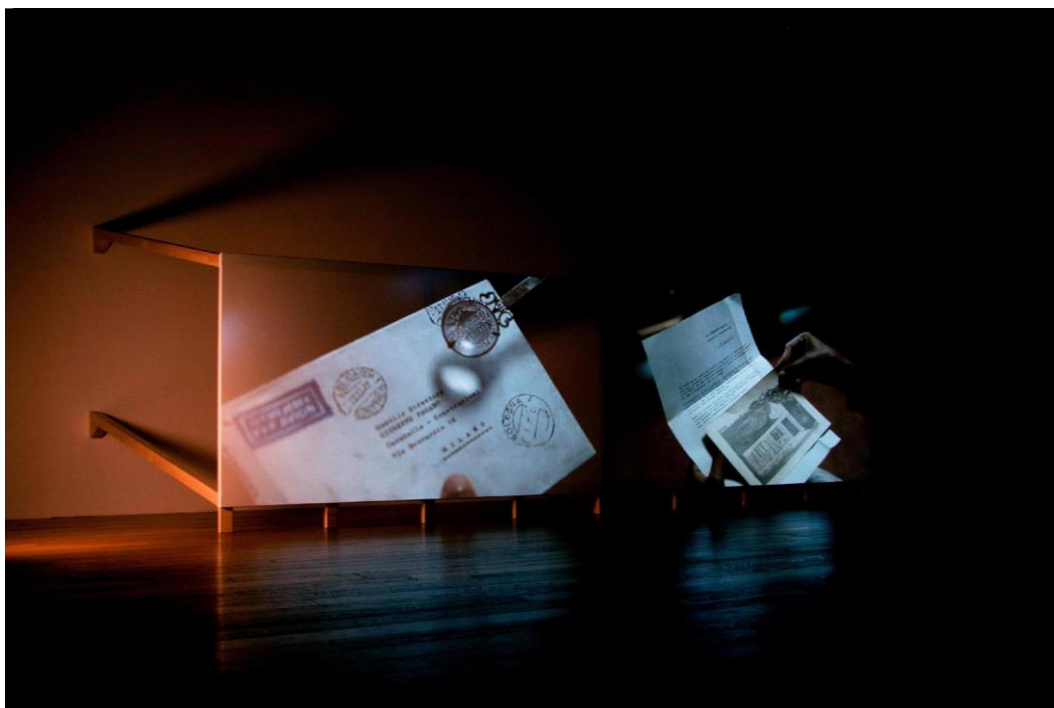


Fig. 5. Bridget Baker, *The Remains of the Father - Fragments of a Trilogy (Transhumance)*, 2012, videoproiezione due canali (veduta della mostra, MAMbo, Bologna, 2013), per gentile concessione dell'artista.

La protagonista dello short film, interpretata da Lula Teclehaimanot, che dal tesserino di riconoscimento sappiamo essere un'impiegata del dipartimento dei lavori pubblici di Asmara – il punto di vista femminile tanto caro alla Baker – apparentemente porta avanti il lavoro quotidiano, trascrivendo e traducendo dall'aramaico al tigrino il documento che ha sotto gli occhi. Mentre batte il testo al computer, ascolta alla radio alcune interviste che descrivono la straordinarietà sapienziale dei proverbi eritrei (le interviste sono quelle fatte dalla Baker stessa); parla



al telefono, mangia, si muove tranquillamente nell'appartamento. La cronistoria respira però di imprevedibili crepe temporali: mentre i grilli cantano in sottofondo, affermando la ciclicità allungata della natura, e un piccolo orologio segna lo scorrere dei minuti, i due canali del video mostrano palesi asincronie, dettagli ravvicinati l'uno dell'altro ed evidenti accentuazioni della luce diurna e serale. Lo snodo narrativo più eclatante è costituito dall'arrivo di una lettera spedita da Giovanni Battista Ellero a Giuseppe Pagano nel 1941, tornata infine al mittente. Si intuisce facilmente quindi che la stanza abitata dalla giovane, nella realtà il pianoterra di un edificio razionalista bolognese, vuole essere un luogo di vita passata-presente dell'etiopista e funzionario per l'AOI Ellero e di sua moglie, Maria Pia Pezzoli. Partiti alla volta delle regioni eritree nel 1936, i due coniugi hanno lasciato un cospicuo archivio relativo al proprio soggiorno africano, ora conservato presso la Biblioteca dell'Archiginnasio, dalla cui lettura Baker ha rimodulato in chiave espressiva il legame tra il colonialismo e l'attualità.



Fig. 6. Bridget Baker, *The Remains of the Father - Fragments of a Trilogy (Transhumance)*, 2012, video still, per gentile concessione dell'artista.

Si ritiene non casuale la scelta di attraversamento sovra-storico della missiva di Ellero all'autorevole direttore di *Casabella*: il primo morirà qualche mese dopo lo scritto, naufrago in viaggio verso il campo britannico di Decamerè; Pagano verrà ucciso di lì a pochi anni nel campo di Mauthausen. Entrambi hanno avuto connivenze con il fascismo, le loro complicate storie 'minori', tanto parallele eppure dissimili, danno un volto umano alla Storia. Nel video ritroviamo quindi alcune fotografie degli Ellero, un'improbabile biblioteca di testi storici e sottotesti sulla politica coloniale italiana affiancati a volumi più recenti, una cartellina che pare appartenere al funzionario coloniale con dentro molte delle sue carte, tra riproduzioni di emblemi, mappe e alberi genealogici. La frammentarietà dei dettagli documentari, intenzionalmente, non favorisce un concreto affondo nella vicenda 'particellare' di Ellero e sposta anzi la riflessione intorno a tematiche più generali, verso i concetti di rimembranza e di memoria: l'appar-



tamento ospita senza soluzione di continuità fantasmi coloniali e nuove presenze, divenendo lo scenario polveroso ma vivo di un significativo ibridismo temporale.

L'opera di Baker è incentrata per molti versi sull'evidenziazione delle modalità trasmissive del passato. Ellero stesso, d'altronde, era un appassionato di oralità e uno studioso che, sulla scia di Alberto Pollera, riteneva che l'etnologia fosse la chiave per l'avvicinamento alla diversità. I processi di traduzione, sia quelli messi in piedi da Ellero al momento dell'incontro con gli autoctoni (come nell'elenco dei proverbi dei sogni in tigrino, uno dei fogli di Ellero in cui si imbatte la protagonista), sia quelli che informano la professione della ragazza, implicano necessariamente un trasferimento, linguistico ma anche culturale e storico. In una delle interviste che spiegano i proverbi eritrei si racconta di questi passaggi pressoché inarrestabili, nello specifico quello dalla lingua arcaica, il Ge'ez, dei cristiani copti, alle lingue amarigna e tigrina fino all'italianizzazione attuale. L'oralità consente alle popolazioni afro-italiane di attingere alla propria cultura di riferimento ma, nel contempo, le parole hanno sedimentato nuove tracce; alcune espressioni hanno subito perfino viraggi contenutistici. La Storia è, forse suo malgrado, frutto di una trasmissione in costante divenire dal passato al presente. Ogni momento di questo "passare da-a" (trans-human) rifugge da possibili cesellature e, piuttosto, affronta articolati percorsi di trasformazione, per forza di cose mai risolutivi.

Anche per questo, i documenti non possono offrire certezze identitarie, ma solo aprire squarci interrogativi sull'*hic et nunc*. "L'eredità del padre" pone il figlio in una condizione esploratrice e dubitativa del proprio esistere, sia come singolo che come parte della società. L'artista ha precisato tuttavia che, nel processo creativo, i documenti della ricerca sono comunque "liberi di essere sé stessi," poiché l'opera d'arte non è tenuta a offrirne una lettura puntuale (una mera scrittura) ma solo a intercettarne e amplificarne il potere comunicativo e dialogico. In fin dei conti, *The Remains of the Father* è un'opera dedicata alla persistenza metamorfica delle cose.

Baker purtroppo ha solo abbozzato la seconda parte della "trilogia sull'amnesia," che avrebbe visto un impiego polisemico di alcuni documenti cartografici del fascismo d'oltremare e altri inerenti alle operazioni di cambiamento dei luoghi colonizzati in senso italico-modernista. L'argomento si ritrova in parte esplorato già nel fittizio appartamento di Ellero, dove Baker ha fatto in modo di collocare diversi riferimenti alle teorie sull'architettura coloniale elaborate dal funzionario stesso, evidenziando anche in questo "ricordo" significative contraddizioni. Tra i soprammobili dell'appartamento compare infatti la maquette di una villetta in stile vernacolare e la protagonista del video prende in mano la foto dell'edificio allegata alla lettera a Pagano, consentendo un imprevisto accostamento tra il progetto e il realizzato; il testo in traduzione dell'impiegata è il saggio di Ellero dedicato alle modalità costruttive degli Italiani in colonia d'Africa, che minimizza l'efficacia dello stile razionalista a favore di afflati littori. L'adozione di un lessico 'all'occidentale' per coronare la conquista dei luoghi lontani, la creazione quindi di una koinè linguistica idealmente sovranazionale ma nei fatti fortemente nazionalista, è un'ul-

teriore prova del delirio di onnipotenza dell'Italia mussoliniana e dell'appropriazione manipolatoria dell'altro'. Senza considerare, inoltre, che le indicazioni stesse del Governo fascista su quale fosse lo stile da perseguire al tempo, moderno o tradizionale, così come il ricorso alla macrocategoria "arte di stato," sono venati per quasi tutto il Ventennio di opportunismo, oscillazioni e ambiguità.

In più di un'occasione, gli interventi urbanistici e architettonici portati avanti dall'Italia nell'Oltremare hanno offerto spunti visivi o semantici alle ricerche artistiche postcoloniali. Particolarmente incisive in tal senso sono le opere di Peter Friedl, come *Tripoli* (2015), riproposizione in scala dell'edificio FIAT di Enrico Rava a Tripoli, uno dei manifesti dall'architettura "mediterranea" razionalista, oppure la precedente *Rehousing* (2013), nella quale vengono descritti minuziosamente quattro differenti modellini di abitazione, quello della casa austriaca dei genitori dell'artista, della residenza di Ho Chi Min ad Hanoi, di una capanna della Louisiana e di una villa coloniale mai realizzata, a firma di Luigi Piccinato e ricostruita grazie a un numero di *Domus* del 1936 (fig. 7).



Fig. 7. Peter Friedl, *Rehousing*, 2015, installazione allo Steirischer Herbst festival GmbH di Graz. Foto Museo di Graz, per gentile concessione di Andrea Costa e Guido Costa Projects.

Le irragionevoli congiunzioni di geografie e tempi, gli accostamenti di appunti autobiografici e di storie di portata internazionale, l'utilizzo della messa in scena e l'impronta da decontestualizzatore determinano la particolare condizione di Friedl come ricercatore sottocutaneo e drammaturgico del passato; come ha avuto modo di precisare l'artista, "il passato non è perduto, il passato è parte del presente o, si potrebbe anche dire, il presente non esiste" (Tancons 2019). La fluttuazione tra i tempi è forse uno dei marchi peculiari di Friedl; l'anacronia

o l'acronia a cui connette la propria poetica è ben evidente nella mutevole stratificazione di eventi che si trova a indagare in termini espressivi oppure solo citare. Intorno al colonialismo Friedl ha infatti scritto, lasciando scorrere una serie di episodi slegati dalla sequenzialità, come in un flusso di coscienza: la visita di Gheddafi in Italia nel 2009, le gaffe di Berlusconi sull'argomento coloniale, la vittoria di Adua, le guerre dell'Ottocento in Eritrea e Somalia, la fotografia delle vittime della mafia di Letizia Battaglia, il pittore Michele Cammarano che si confronta con l'eccidio di Dogali, le strade e le piazze che ricordano ancora oggi il colonialismo trionfante, Pasolini e Rossellini, la pubblicità razzista, l'*Aida* di Verdi e *Faccetta Nera*, la costruzione dell'impero italiano in Africa e gli attuali centri per l'identificazione e l'espulsione sono argomenti apparentemente distopici, sostanzialmente interconnessi (2017, 48-57).

Simone Frangi ha correttamente inquadrato la vicinanza tra l'opera di Alessandra Ferrini, le considerazioni di Friedl e altre opere di artisti all'attivo nella scena nazionale, come Alessandro Ceresoli o Rossella Biscotti (Frangi 2017).

Si potrebbe qui aggiungere anche l'interessante lavoro del Mahony Collective *Ghosts and the self* (2016), realizzato in seguito alla residenza di sei settimane presso la Villa delle Rose, ancora in collaborazione con il MAMbo; il trio austro-tedesco ha traslato nelle stanze dell'edificio bolognese una serie di oggetti vari, scritte a sostituzione della segnaletica museale, pietre e sabbia, violette africane, scaffali con calchi in gesso, un cappello del corpo alpino e, soprattutto, i calchi degli strumenti antropometrici del Museo di Antropologia utilizzati dai viaggiatori-studiosi in terra d'Africa a inizio secolo per misurare la distanza fisica e morale dell'Altro. I fantasmi e il sé dialogano nell'irrazionalità che caratterizza la modernità, dove aleggia la proiezione spettrale del colonialismo che fu (fig. 8).

Una vera e propria evocazione delle presenze coloniali nel presente è stata invece offerta dai fratelli Gario in *Treaties and Gifts of Shifting Wills* (2016). Durante la settimana del festival milanese del design, l'artista e attivista Quinsy Gario e suo fratello Jörgen, poeta e musicista, hanno allestito per sei giorni una serie di convincenti performance partecipative dedicate al colonialismo italiano. Alla solenne lettura del Trattato di Ucciali (1889), atto primo della costruzione del protettorato reale in Etiopia, suggello di incomprensioni linguistiche e *casus belli*, accompagnata dalle sonorità di un sintetizzatore, è seguita l'apposizione di nastro adesivo bianco sull'erba e di cordicelle alle piante: la delimitazione degli spazi corrisponde all'innalzamento di limitanti e inesistenti frontiere identitarie, legate all'ideologia della territorialità e della marginalità del diverso. Le volontà politiche in primis sono scivolose, basate su "trattati e doni," come un nuovo compromesso storico. Sta all'impegno individuale cercare allora di allontanare il baratro di nuovi e più perversi colonialismi, riconoscere i segnali della loro residualità, ricordarsi di non dimenticare.

Non nasconde il proprio imprinting performativo neppure il lungometraggio di Invernuto, *Negus* (2011-2016), che ricollega tutta una serie di installazioni, performance e video dedicati alla figura leggendaria dell'ultimo imperatore d'Etiopia Haile Selassie I, Cristo risorto

per il Rastafarianismo e spettro nero dell'Italia mussoliniana. In particolare, di rimando all'episodio storico che vide gli abitanti di Vernasca dare fuoco alla sua effigie nel 1936, rituale apotropico e irrisorio per gli uni, satanico e disdegnoso per gli altri, è immortalato Lee "Scratch" Perry come maestro di cerimonia per la 'resurrezione' purificatoria del monarca etiope nella piazza del paese. Un che di espiatorio e magico possiede anche il riconoscimento del magma culturale e della sovra-geografia che il duo propone, enfatizzando la relatività fluttuante delle ideologie e il *panta rei* dell'esistenza. Il racconto di Carmelo Crescenti, presidente della Federazione Italiana Rastafari, che ripercorre le tappe della costruzione del Monumento ai Caduti di Dogali a Roma e di alcune delle aberrazioni della conquista coloniale, interseca le note gravi della 'conquista reale' all'altrettanto terribile 'conquista' della coscienza critica dei colonizzatori, operata per 'raffigurazioni', doppi e riflessi di ciò che si vorrebbe essere o essere stati.



Fig. 8. Mahony Collective, *Ghosts and the self*, 2016, installazione © Galerie Emanuel Layr & Mahony.

“L’Africa sarà la nostra ossessione” annunciava pomposamente il Re all’inizio del Novecento, dando avvio a ulteriori guerre di conquista. Le ricerche artistiche attuali sembrano indicare la stessa strada, svelando e quindi disgregando molti dei luoghi comuni legati al manicheismo noi/loro. Le opere a cui si è accennato in questa sede tentano di affrontare, ciascuna a proprio modo, alcuni dei più preoccupanti demoni collettivi, mentre costruiscono un tempo passato-presente e uno spazio qui-altrove che cortocircuita ingiustificabili affioramenti e derive.

## Riferimenti

- Ashton Harris, Lyle, Robert Storr, e Peter Benson Miller, a cura di. 2015. *Nero su bianco*. Catalogo della mostra. Roma: Nero.
- Bertelli Farneti, Paolo et al. 2013. *L'impero nel cassetto. L'Italia coloniale tra album privati e archivi pubblici*. Udine-Milano: Mimesis.
- Calchi Novati, Giampaolo. 2011. *L'Africa d'Italia. Una storia coloniale e postcoloniale*. Roma: Carocci.
- Cannistraro, Philip. 1975. *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*. Roma-Bari: Laterza.
- Chalcraft, Jasper. 2018. "Beyond Addis Ababa and Affile: Italian Public Memory, Heritage and Colonialism." *European University Studies Working Papers* 69: 1-23.
- Del Boca, Alessandro. 2005. *Italiani, brava gente?* Venezia: neri pozza.
- Demos, T.J. 2013. *Return to the Postcolony: Specters of Colonialism in Contemporary Art*. Berlin: Sternberg Press.
- Enwezor, Okwui. 2009. *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*. Catalogo della mostra. New York: International Center of Photography.
- Ferrini, Alessandra. 2018. "Negotiating Amnesia: forme di attivazione e traduzione dell'archivio fotografico coloniale." In *Visualità e (anti)razzismo*, a cura di InteRGRace, 146-158. Padova: University Press.
- Foster, Hall. 2004. "An 'archival impulse'." *October* 110: 3-22.
- Frangi, Simone. 2017. "La responsabilità di un impero." *Flash Art* 335: 108-113.
- Friedl, Peter. 2017. "Secret Modernity." In *Il cacciatore bianco. The White Hunter*, a cura di Elisabetta Galasso e Marco Scotini, 48-57. Berlin: Archive Books.
- Gallo, Francesca. 2016. "L'arte italiana alle prese con il postcoloniale: appunti da una ricerca." *From the European South: a transdisciplinary journal of postcolonial humanities* 1: 201-210.
- Gravano, Viviana, e Giulia Grechi. 2016. "Vuoti a rendere: memorie e amnesie del colonialismo italiano (Noi tutti siamo i monumenti)." *Roots&routes* 21 <https://www.roots-routes.org/vuoti-rendere-memorie-amnesie-del-colonialismo-italiano-tutti-monumenti-viviana-gravano-giulia-grechi/>. Ultimo accesso 8 luglio 2019.
- Grechi, Giulia. 2016. "Le storie più belle sono raccontate da cose, cose che stanno morendo': immaginari (post)coloniali, memorie pubbliche e private del colonialismo italiano." *From the European South: a transdisciplinary journal of postcolonial humanities* 1: 139-150.
- . 2019. "The scattered colonial body. Leone Contini e la collezione coloniale del Museo Pigorini." *Roots&routes* 30 <https://www.roots-routes.org/the-scattered-colonial-body-leone-contini-e-la-collezione-coloniale-del-museo-pigorini-di-giulia-grechi/>. Ultimo accesso 22 novembre 2019.
- ICOMOS. 2017. *Dossier Asmara (Eritrea)*, <https://whc.unesco.org/document/159755>. Ultimo accesso 22 novembre 2019.
- Labanca, Nicola. 1992. *L'Africa in vetrina. Storie di musei e di esposizioni coloniali in Italia*. Treviso: Pagus Edizioni.
- . 2001. *Posti al sole. Diari e memorie di vita e di lavoro dalle colonie d'Africa*. Rovereto: Osiride.
- Lombardi-Diop, Cristina, e Caterina Romeo, a cura di. 2014. *L'Italia postcoloniale*. Firenze: Le Monnier Università.
- Lumley, Robert. 2011. *Entering the Frame: Cinema and History in the Films of Yervant*



Gianikian and Angela Ricci Lucchi. Oxford-New York: Peter Lang.

Mbembe, Achille. 2001. *On the Postcolony*. Berkeley: University of California.

———. 2002. "The Power of the Archive and its Limits." In *Refiguring the Archive*, a cura di Carolyn Hamilton et al. Dordrecht-Boston-London: Kluwer Academic Publisher, 19-26.

Morone, Antonio. 2019. *La fine del colonialismo italiano. Politica, società e memorie*. Firenze: Le Monnier.

Oboe, Annalisa. 2016. "Archiviare altrimenti: riflessioni 'postcolonialitaliane.'" *From the European South: a transdisciplinary journal of postcolonial humanities* 1: 3-14.

*Rapporto confidenziale. Rivista digitale di cultura cinematografica*. 8 luglio 2018.

<https://www.rapportoconfidenziale.org/?p=41321#comments>. Ultimo accesso 8 luglio 2019.

Tancons, Claire. 2019. "Portrait of the Artist as a Dramatist: A Conversation with Peter Friedl." *E-flux Journal* #103 <https://www.e-flux.com/journal/103/289590/portrait-of-the-artist-as-a-dramatist-a-conversation-with-peter-friedl/>. Ultimo accesso 20 dicembre 2019.

Werner, Christina. 2017, "Freedom of Movement-A Momentary Flight." In

<https://www.fischerelsani.net/texts/freedom-of-movement/>. Ultimo accesso 20 dicembre 2019.

**Aurora Roscini Vitali** is an art historian and researcher in the field of contemporary art. Her investigation focuses on colonial art and colonial propaganda in the 1930s and, in general, on Italian art in the first half of the 20th century. In 2016, she defended her PhD thesis on fascist temporary exhibitions in Rome at Sapienza University of Rome. Among her latest publications, *Roma e le esposizioni coloniali. La messa in scena della diversità durante il fascismo* (Rome: CISU). She is a member of the National Gallery of Umbria and teaches Contemporary Art at the University of Perugia.

## Non comprate questo libro

Mauro Folci

Roma, Italia

### ABSTRACT

In *Non comprate questo libro* (“Do Not Buy This Book”) Mauro Folci denounces neo-colonial policies of oil companies in the Gulf of Guinea: exploitation of natural resources is accompanied by the weakening of resistant local cultures, through operations of alleged cultural divulgation.

### Keywords

Ken Saro Wiwa, Chinua Achebe, Nigeria, neocolonialism, oil companies

Il 10 novembre 1995 in Nigeria [...] vengono assassinati, per decreto di regime, otto oppositori tra cui Ken Saro Wiwa, famoso intellettuale e presidente del Movimento per la Sopravvivenza del Popolo Ogoni. Il MOSOP si batte in particolare contro i disastri ecologici provocati dalle compagnie petrolifere, la Shell prima tra tutte, causa della devastazione di un territorio fertile e di un mare pescoso, abbondante risorsa per tutta la popolazione prima che venissero invase dai pozzi di trivellazione all’insegna del benessere e del progresso.

È di qualche giorno la notizia di un’indagine governativa di Londra secondo cui la Shell avrebbe violato più volte l’embargo sulle armi decretato dalle Nazioni Unite contro il dittatore nigeriano, svelando così come il contrabbando delle armi della multinazionale inglese serva in realtà per rifornire la polizia locale posta a difesa degli insediamenti petroliferi, e ad arginare il malcontento della popolazione.

Il bastone e la carota, ovvero le armi automatiche della Shell e la cultura sponsorizzata dell’Agip. Proprio in questi giorni è uscita nelle librerie italiane una raccolta di poesie (bellissime), edita da Jaca Book, di Chinua Achebe famoso poeta nigeriano, parte di una collana di poeti africani interamente finanziata dall’Agip.

Il volume porta il simbolo del cane a sei zampe in bella evidenza sulla copertina, accanto a una nota estremamente significativa che dice: “sostenere la crescita e la diffusione delle conoscenze significa generare valore e sviluppo. Con questo spirito è nata la Biblioteca Agip e Kupfer, essa intende sia promuovere la cultura dei paesi dove Agip svolge la sua attività che stimolare il dibattito sulla cultura manageriale e d’impresa.”

### Nota

“Non comprate questo libro” è l’appello che Francesco Di Tommaso ha lanciato tra le righe di una sua recensione del libro di Chinua Achebe su *Il Manifesto* del 18 gennaio 1996.

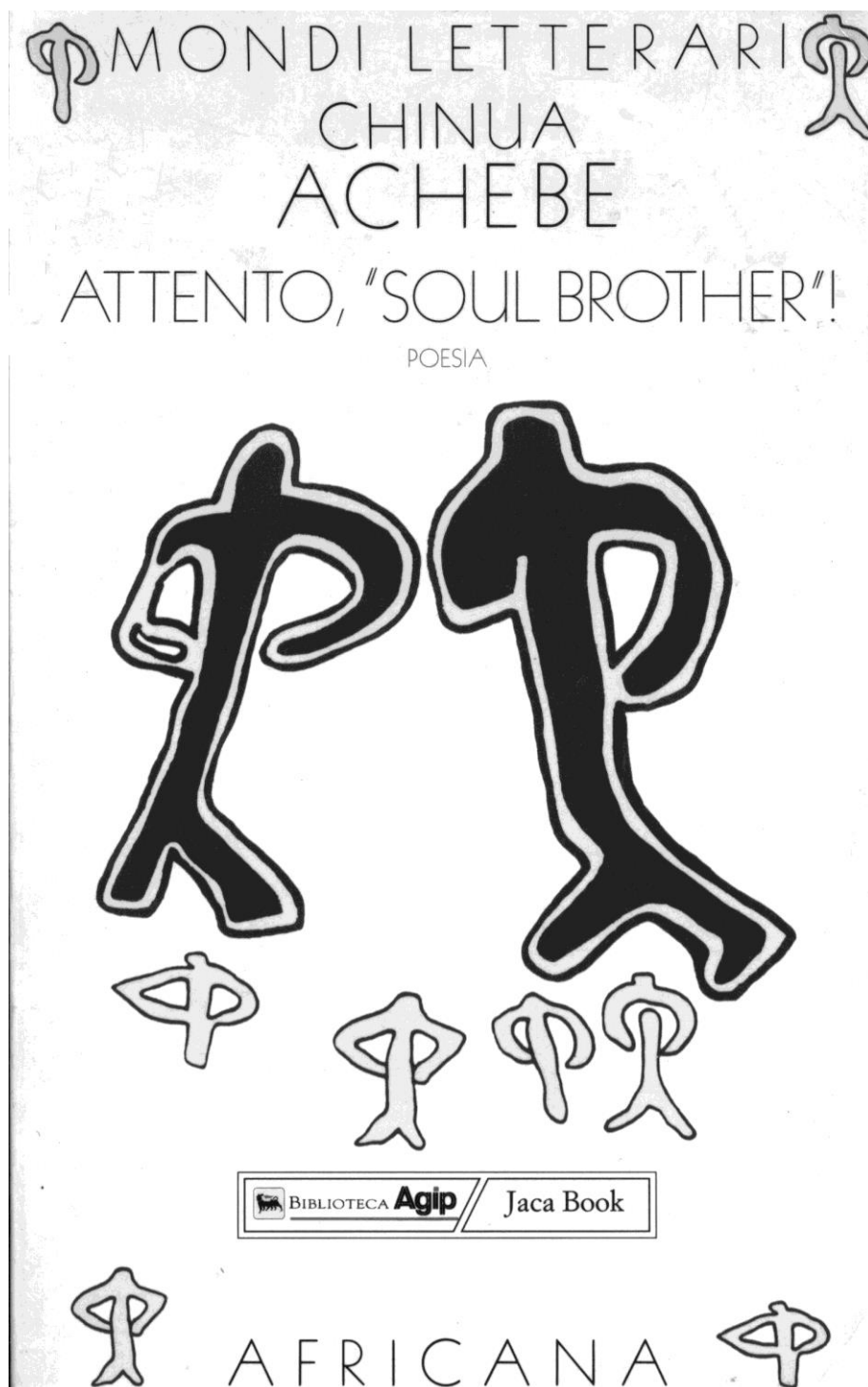


Fig. 1. *Attento, "Soul Brother"!*, poesie di Chinua Achebe, Agip e Kupfer 1996, particolare dell'installazione di Mauro Folci.

## NON COMPRATE QUESTO LIBRO



Fig. 2. Mauro Folci, *Non comprate questo libro*, 1996, installazione, Museo Laboratorio di Arte Contemporanea, Roma La Sapienza.

### Nota della curatrice

Il testo qui trascritto accompagna l'installazione *Non comprate questo libro*, presentata nella mostra personale *Luoghi di produzione della cultura* (1996), a cura di Cecilia Casorati. [Si veda *Mauro Folci. Luoghi di produzione della cultura*, a cura di Cecilia Casorati, Museo Laboratorio d'Arte di Arte Contemporanea, Università degli studi di Roma "La Sapienza" 29 febbraio-20 marzo 1996. Ora in <http://www.maurofolci.it/language/it/non-comprate-questo-libro-2/>. Ultimo accesso 20 dicembre 2019.] L'opera *Non comprate questo libro* è costituita da una macchina fotocopiatrice messa a disposizione di chi voglia riprodurre *Attento*, "Soul Brother", la raccolta di poesie dell'autore nigeriano Chinua Achebe edita nella collana promossa da Agip (fig. 1), da un esemplare del libro, e dalla frase del titolo stampata sul muro, lì accanto (fig. 2). Minimale e tautologico, il lavoro di Folci mette in luce un paradosso: quella medesima compagnia petrolifera, responsabile della distruzione del territorio e delle risorse economiche della Nigeria, si fa carico di promuovere in Italia la conoscenza degli intellettuali di quel paese. Alla mossa propagandistica e mistificatoria dell'Agip, *Non comprate questo libro* risponde, più che sul piano estetico, su quello politico: il libro da boicottare può essere fotocopiato gratuitamente, in mostra, da chiunque lo voglia. Sottraendo proventi all'operazione commerciale, Folci si premura tuttavia di dare visibilità e garantire circolazione alternativa alle poesie.

**Mauro Folci** is an artist whose work focuses on the examination of how faculties such as language and memory, affects and relationships, are (and to what extent) intercepted and used by capital today. The artist's works and actions have been hosted by Italian and international institutions including Kunstverein in Frankfurt, Neue Kunstforum in Cologne, Sofia Imber Museum of Modern and Contemporary Art in Caracas, PAN in Naples, Maxxi in Rome, Macro in Rome, SUPEC in Shanghai, Center Georges Pompidou in Paris, Centro de Arte Reina Sofia in Madrid, Haus der Kulturen der Welt in Berlin, Venice Biennale of Art and Architecture, CCCB and Arts Santa Mónica in Barcelona ([www.maurofolci.it](http://www.maurofolci.it)).





## Alcune considerazioni sui concetti europei di razza, dal Rinascimento in poi

Maria Thereza Alves

São Paulo, Brazil

### ABSTRACT

**Some Considerations about European Concepts of Race since the Renaissance.** Maria Thereza Alves offers the point of view of a Brazilian artist of Amerindian origins on the relationship between Europe and the rest of the world. The persistence of Eurocentrism, the artist suggests, should be overcome by a new cultural perspective that puts at the centre the peoples that are victims of a centuries-old colonialism.

### Keywords

Renaissance, Europe, Americas, race, slavery

In Europa non facciamo che parlare di quanti cinesi arrivano, di quanti africani arrivano; e con i cinesi questo sembra accadere in tutto il mondo, no? Ma la verità è che sono stati i bianchi a iniziare ad andare in giro per il mondo dal Rinascimento (fig. 1) e continuano a farlo. E non smettono. Così, ovunque si vada, si trovano bianchi che si comportano come se il mondo fosse loro e il problema fossero i cinesi e gli africani. Il problema sono i bianchi. Uno dei maggiori problemi con i bianchi nelle Americhe, oltre al continuare della colonizzazione e delle uccisioni, è che usano le Americhe come una valvola di sfogo che permette all'Europa di evitare di confrontarsi con questioni come la giustizia sociale e la giustizia ambientale. Ancora una volta c'è la crisi economica in Europa e le vecchie colonie continuano a essere attrattive per giovani professionisti altrimenti disoccupati in Europa. La valvola di sfogo delle Americhe continua ad accogliere europei bianchi immigrati piuttosto che, per esempio, gli haitiani, come accade in Brasile.

Una precisazione: prima della fine dello schiavismo, che avvenne piuttosto tardi in Brasile – nel 1888, il che significa che quando ero un'adolescente ho incontrato neri che erano stati schiavi – la Chiesa cattolica favoriva le unioni fra schiavi dalla pelle più chiara con schiavi dalla pelle scura, per non avere schiavi dalla pelle bianca che avrebbero potuto mettere in discussione i fondamenti dello schiavismo nelle Americhe, basato sul colore della pelle. È interessante che il Brasile sia il secondo paese al mondo per popolazione nera.

L'idea fissa della Chiesa cattolica che la Terra sia il centro dell'universo rispecchia la

convinzione europea che il mondo giri attorno all'Europa e che l'Europa definisca la normalità. E questo prosegue oggi con forza. Qui in Italia, che identifica se stessa come europea e normale, ho sentito una professoressa universitaria dire che insegna Storia cinese (facendo il gesto degli occhi a mandorla), un amico parlare della moglie di un altro amico come nera (mentre si passava due dita sulla guancia, il gesto degli italiani, sembra, per indicare la pelle nera) e un gallerista fare le grida di guerra dei pellerossa secondo Disney in riferimento a un artista indigeno. Ma, curiosamente, non ho visto gesti simili per descrivere un francese, un tedesco, uno spagnolo, ecc. Come ho detto in un seminario due settimane fa a Roma, abbiamo bisogno di gesti simili per un italiano, in modo da contrastare questa stupidità. [...]



Fig. 1. Maria Thereza Alves, *Mexico*, 2008, acquerello e grafite, per gentile concessione dell'artista.

Nel volume *From the Enemy's Point of View*, l'eminente antropologo brasiliano Eduardo Viveiros de Castro scrive del sistema di credenze degli Araweté – una popolazione Tupi-Guarani dell'Amazzonia orientale – e, sebbene si impegni molto a spiegare che non sono cannibali, a metà del libro decide che, anche se gli Araweté non praticano alcuna forma di cannibalismo, in realtà sono cannibali poiché lo sono le loro divinità.

Seguendo questo sistema di classificazione unilaterale, potremmo voler includere fra i cannibali anche i cattolici... alcuni dei quali ritengono che il loro sia un cannibalismo simbolico, mentre altri, più tendenti a un'interpretazione letterale, credono davvero di stare man-

giando il corpo di un uomo e bevendo il suo sangue, cioè praticano un cannibalismo attivo, potremmo dire. Si potrebbe inoltre specificare se sono cannibali transustanziali, o cannibali essenzialisti o teoretici, ma allora dovremmo applicare tali specificazioni anche alle popolazioni indigene che sono state definite cannibali senza nessuna di queste sottigliezze.

Visto che è pratica comune classificare i popoli indigeni del Brasile, per esempio i Tapuya, come guerrieri e cannibali, forse si può estendere tale pratica in modo più democratico e, visto che stiamo trattando del Rinascimento, parlare di Fra Angelico il pittore e cannibale, di Michelangelo il pittore e cannibale, ecc. E ovviamente, anche per i brasiliani, che grazie alla colonizzazione sono di solito cattolici, in conseguenza della religione che professano dobbiamo automaticamente aggiungere: cannibale. [...]



Fig. 2. Maria Thereza Alves, *Somalia*, 2008, acquerello e grafite, per gentile concessione dell'artista.

Ciò che dobbiamo fare è favorire lo studio degli europei da parte dei non europei, e in particolare da parte dei membri delle ex-colonie di ciascun paese. Qui in Italia si dovrebbe dare priorità a Somalia (fig. 2), Etiopia e Libia; in Germania a Namibia, Tanzania, Togo, Camerun, Nuova Guinea, Micronesia, Isole Salomone, Isole Marshall, Samoa, ecc. [Serve] un programma di residenza per artisti, scienziati, antropologi, filosofi, sociologi di questi paesi per studiare gli europei al fine di liberare l'Europa dalla controproducente nozione di rappre-

sentare la definizione di normalità. La vita è di gran lunga più interessante.

Essere liberati, e pensare che i costrutti culturali europei sono per l'appunto una costruzione. Come quelli di chiunque altro. Ciò potrebbe permetterti di liberarti, la prossima volta che mi guardi, dal riflesso condizionato europeo, secondo il quale se non ti guardo direttamente negli occhi, sto mentendo o nascondendo qualcosa. Non sarebbe interessante poter pensare: "Oh, questo è diverso da quello che mia madre o mio padre mi hanno insegnato, ed è interessante, no?" Abbiamo bisogno dei non-europei per capire che l'Europa non è la normalità.

### Nota della curatrice

Estratto da Maria Thereza Alves, "Some Considerations about European Concepts of Race since the Renaissance." In *Unmapping the Renaissance*, a cura di Mariechen Danz, Angelika Stepken e Eva-Maria Troelenberg, 90-103. Wien, Verlag für Moderne Kunst, 2017 (per gentile concessione di Maria Thereza Alves). [Traduzione della curatrice. Si ringrazia Irene Ranzato per la revisione.]

**Maria Thereza Alves** (1961, São Paulo, Brazil) has worked and exhibited internationally since the 1980s, creating a body of work investigating the histories and circumstances of particular localities to give witness to silenced histories. Her projects are researched-based and develop out of her interactions with the physical and social environments of the places she lives in, or visits for exhibitions and residencies. These projects begin in response to local needs and proceed through a process of dialogue that is often facilitated between material and environmental realities and social circumstances. While aware of Western binaries between nature and culture, art and politics, or art and daily life, Alves deliberately refuses to acknowledge them in her practice. She chooses instead to create spaces of agency and visibility for oppressed cultures through relational practices of collaboration that require constant movement across all of these boundaries ([www.mariatherezaalves.org](http://www.mariatherezaalves.org)).

## (Re)entering the archive: critical reflections on archives and whiteness

Alessandra Ferrini

University of the Arts London

### ABSTRACT

As a UK-based artist-researcher, my work has been mostly concerned with questioning the archive of Italian coloniality from an outsider position. This contribution wishes to engage critically with some of the foundational elements and methods of my practice and to dwell on what it means to engage with the archive of coloniality from the privilege of whiteness. I will put forward some reflections on the ethical implications of this work and some propositions on how to (re)enter the archive, that is, how to create conditions that do not replicate colonial and racist relations. In particular, I will consider practices of positioning, intersectionality and sustained commitment to anti-racist politics, while also identifying some of the obstacles that have been preventing a constructive debate within the Italian visual art contexts. The text is interspersed with images from the installation *A Bomb to be Reloaded* (2019) in which I have investigated the influence of Frantz Fanon's thought on a generation of militant intellectuals in Italy, and, in particular, on Giovanni Pirelli. It features research on the dismembered library of the Centro di documentazione Frantz Fanon, a research centre for the study and support of decolonial and anti-imperialist struggles that was active in Milan between 1963 and 1967, as well as testimonies by the Italo-Somali actress Kadigia Bove.

### Keywords

archive of coloniality, whiteness, Italian visual arts, Frantz Fanon, anti-racist politics





Alessandra Ferrini, *A Bomb to be Reloaded (Chapter 1)*. 2019. View of the installation at Villa Romana, Florence (photograph by Leonardo Morfini, OKNO studio).

In this contribution, I will attempt to step back from the contents of my work in order to share a series of reflections on the ethical implications intrinsic to working with the archive of coloniality as a European artist and researcher who identifies herself as white and focuses on visuality and questions of race, resistance and national identity construction in Italy. By doing so, I hope to provide the reader with a broader understanding of the strategies and conditions that I am attempting to devise within my practice, to critically approach issues such as white privilege, colonial violence, social engagement, political commitment and praxis. The reflections contained here are primarily in response to the visual arts context in Italy where I have been consistently working in, albeit from an outsider position.

This text consists of three parts: (1) “knocking at the door of the archive”; (2) “entering the archive”; (3) “re-entering the archive.” Although these titles suggest an involvement with a physical archive (a site), throughout the text I will be referring to the notion of the ‘archive of coloniality,’ which is not necessarily tied to material culture or spatial locations. Building on a previous conversation that I shared with Charles Burdett, Gaia Giuliani, Marianna Griffini, Linde Luijnenburg and Gianmarco Mancosu, by ‘archive of coloniality’ I intend “a multi-layered, collective repository of aspiration, dominance, desire, self-aggrandizement and fear through which the development of society’s self-image can be revealed but also – through a systematic

and critical approach to the (visual) archive of coloniality – contested” (Burdett et al. 2019, 53). This understanding builds on the work of Ann Laura Stoler who, in *Along the Archival Grain: Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense*, defines the colonial archive as a “site of knowledge production” and a “repository of codified beliefs” (2009, 97).



Alessandra Ferrini, *A Bomb to be Reloaded (Chapter 2)*. 2019. View of the installation at Villa Romana, Florence (photograph by Leonardo Morfini, OKNO studio).

### Knocking at the door of the archive

Before entering the archive of coloniality, it is necessary to metaphorically knock at its door – that is, one must ask for permission. Given the expanded nature of this archive, permission is not a matter of physical access but rather, it must be conceived as a commitment to account for one’s positionality and intensions as researcher. It requires a severe scrutiny of the means, reasons, conditions and objectives behind the desire to engage with such a contested and traumatic archive. Particularly, for white researchers, this entails a reflexive process that must begin with the willingness to engage with a series of uncomfortable realisations: from guilt, to shame or refusal – what Robin DiAngelo defines as ‘white fragility’ (2018). Learning to deal with these feelings and to deconstruct the white gaze, without turning it into a redemptive exercise, must be at the core of this work. By developing a sense of responsibility and accountability towards the trauma inherent to the colonial archive, this process ought to begin with the scrutiny and sustained critique of the way racism is ingrained in ways of seeing, being and thinking to which we can never be immune. From this space of vulnerability and awareness, I believe that permission to enter the archive can be humbly asked for. But, on the other hand, it can never be expected to be granted as it cannot be intended as a transaction. Permission

is requested, metaphorically, to the trauma that has been caused by the assertion of white supremacy – and as a result it must be imagined as part of a process that is based on the understanding and ongoing analysis of how the structural nature of racism affects each sphere of life with anti-black violence while providing whiteness with privileges so deeply rooted that are – in most cases – not recognised, or simply taken for granted. It is specifically because whiteness has imposed itself as the norm, that there is a widespread refusal to discuss white privilege or whiteness in general. In the case of Italy, the ways in which blackness is made either hypervisible or invisible (Giuliani 2018), further characterise the distinctive way in which whiteness has been constructed and enforced. By hypervisibility I refer here to the way in which images of black bodies – mostly represented as destitute migrants – are overly reproduced in the media, contributing to white supremacists' narratives of racial replacement. On the other hand, by invisibility I refer to the way blackness is relegated to marginal spaces that, as defined by Heather Merrill, are spaces that “demarcate the discursive and systemic production of blackness as social erasure and even social death” (2019, 14). These conditions, moreover, should also be assessed in relation to the specific fascist and imperial ideology that they emerge from.

In this regard, positioning must be understood as a foundational practice: it is something that, from an ethical and political point of view, must always be accounted for. Yet, positioning should not be intended as a confessional act that washes away all sins – namely, a tactic to cleanse the artist and researcher from accountability and obliquely restore white privilege. Indeed, positioning cannot be used as a disclaimer or stand as a performance of white guilt. It needs to be supported by a deeply rooted critique of white privilege and a meaningful contribution to anti-racist praxis.

In addition, a productive process of situating one's work must engage in a deconstruction of whiteness that takes into account different power structures at work within different constructions of white identities and the different working conditions that our situatedness imply. For instance, in my case, besides the pivotal step of recognising the structural privilege that my whiteness implies, I must also be aware that I relate to Italian colonial history from Northern Europe – that is, with a certain bias. I intervene within the Italian context from the outside and with a distinctive way of seeing that comes out of a British and more generally Anglophone approach to Visual Culture Studies. In addition, I had to reacquaint myself with Italian history and discover a context that felt familiar but also foreign – as well as to understand this against my position in the UK as a migrant refusing assimilation. And I had to realise that the reason why I could quickly establish myself as both an artist and scholar in Italy (beside my whiteness and Italianness) was related to the approach and academic support that I was bringing from the UK, something not readily available within Italy, where practice-based PhDs do not exist.

This statement wishes to highlight the variables and infrastructures that allow me to work and the preconceived ideas and experiences that might hinder my understanding of a given

situation or subject. Positioning, in my opinion, must be used as a toolkit, a checklist against which to assess one's own work and relation to the object/subject of study in order to strive for as much transparency as possible. Indeed, working with the archive of coloniality implies the establishment of relations with subjects – whether alive or dead, named or unnamed – that are oppressed by structural racism. Having integrity in my work, thus demands a hypervigilant approach to the way I negotiate these relations and my position therein, which begins with always doubting each and every step of my reasoning.



Alessandra Ferrini, *A Bomb to be Reloaded (Chapter 1)*. 2019. Detail from the installation at Villa Romana, Florence (photograph by Leonardo Morfini, OKNO studio).

### Entering the archive

After asking for permission, one must reflect on what it means to enter the archive. As I have just discussed, permission is a matter of establishing an ethical set of practices. This process, though, is only the beginning: the really difficult work starts once the door's threshold has been crossed. Moreover, asking does not imply that permission has, or will ever be, granted. As a matter of fact, it stands as a reminder that we are always guests within this archive, as white bodies are always a symbol of colonial violence.

Indeed, over the years, one of the activities that has made me acutely aware of my

whiteness – and of the privileges it affords me – is entering archives. As materializations of a system of power/thought/relations that is rooted in the building of what Édouard Glissant defines as the ‘European project’ (1989) one must acknowledge that the bureaucratic machine of the archive is shaped by and for whiteness. And that, as Nicholas Mirzoeff (2011) reminds us, this machine produces visibility and its hegemonic gaze. I believe that it is this crucial understanding that should refrain researchers from falling victim to the so-called ‘archive fever’ and rushing to engage with the archive of coloniality – a lesson that I am constantly teaching myself. If this caution might be a given in certain academic disciplines, it must be acknowledged that the same cannot be stated for artistic practice. Within the Italian context, where postcolonial, decolonial and anticolonial thought is not generally part of art academy’s curricula, the urge to work with colonial artefacts, images or on/with black subjects, oftentimes ends up (re)creating particularly dangerous colonial tropes and narratives. To make things worse, the widespread lack of knowledge about the history of colonialism and racism in Italy, coupled with an almost complete absence of people of colour within the Italian art scene, does not allow for the development of a constructive debate. As a result, such engagements with the archive can be reduced to exploitative, extractive operations upon which white artists capitalise at the expenses of those subjects, academics, and artists that should have a say in the way their own bodies and traumatic histories ought to be represented and talked about.

Indeed, the violence that the archive of coloniality guards, produces and preserves is all too real to the bodies that are still a target of it. Talks about empathy and being allies by white people, in my opinion, have very little meaning in the face of the embodied trauma that the archive of coloniality triggers in people of colour. In *Archival-poetics*, Australian aboriginal poet Natalie Harkins provides a warning for those, like her, involved in engaging with “blood in the records”. She writes: “some blood-memory lessons should begin with a slow and deep inhale knowing in that moment before exhale where this archival-poetic journey might never end the next breath may clot, won’t feel so easy” (2019, 13). She refers to this work as “archive fever paradox” (2019, 21):

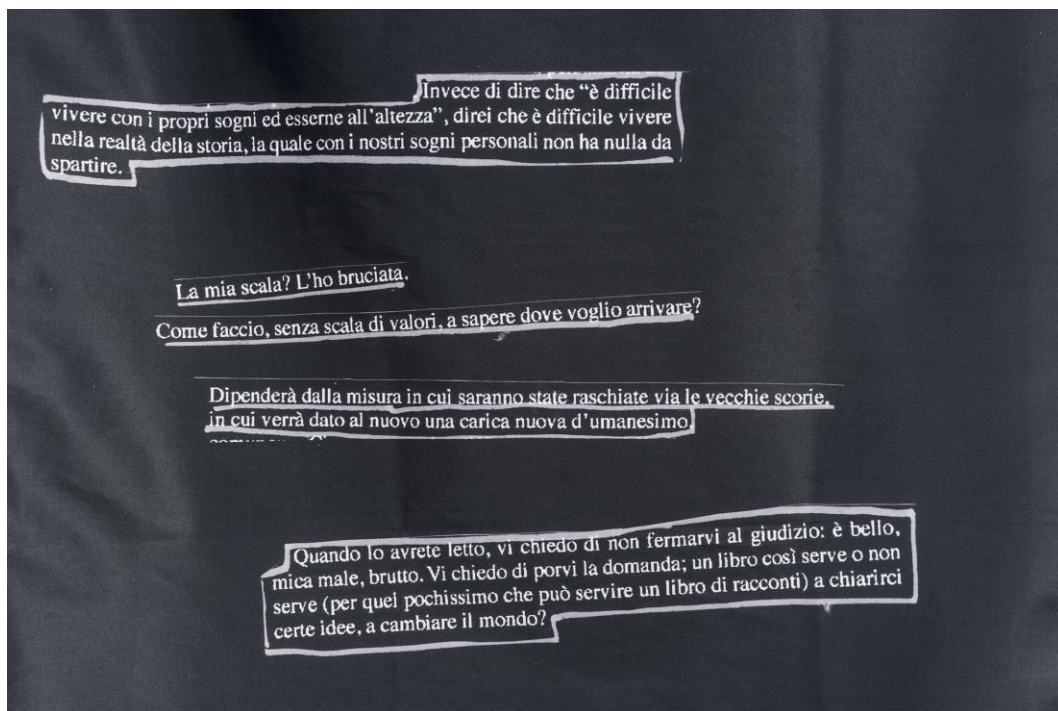
archive fever paradox  
 my blood      it pumps  
                   where hearts  
 have  
 stopped

As white researchers, we must acknowledge that while researching these archives, as much as we might be moved, angered, or made to despair, we are immune from such “blood-memory”. We are not re-traumatized by looking, researching, discussing these histories of violence. Our artistic and academic careers are indeed based on the privilege that this detachment provides – the ease with which we can engage in these conversations and decide when to drop them, with little or no consequences. Engaging with racial politics is indeed a choice



for us, as they do not negatively impact our life. Within this understanding, notions of solidarity also become redundant, symbolising ways for white people to ally themselves with the oppressed people that their wealth depend on, maintaining power imbalance.

Whether approaching the colonial past or current representations of blackness, these stances are commonly recreated, especially within visual practice. In the essay *White Innocence in the Black Mediterranean*, Ida Danewid (2017), drawing on Gloria Wekker (2016), challenges the way, as white cultural producers (artists, writers, activists) we – white subjects – attempt to oppose right wing, fascist discourse with a politics of pity that erases historical connections and reinforces the idea of the migrant as guest or ‘charitable subject’ (always other), and place us in the position of benevolent, good, empathic hospitable subjects. In Danewid’s opinion, this attitude reinforces right wing discourse of unwelcome guests, performing stranger fetishism (Ahmed 2012) and, by doing so, avoids tackling the root causes of migration and unbalanced privileges at the core of the European project.



Alessandra Ferrini, *A Bomb to be Reloaded* (Chapter 1). 2019. Detail from the installation at Villa Romana, Florence (photograph by Leonardo Morfini, OKNO studio).

Danewid’s essay seems to also resonate with Martin Luther King Jr’s warning about the “white moderate who is more devoted to ‘order’ than to justice,” and who he identified as the main obstacle to black freedom. He wrote: “[s]hallow understanding from people of goodwill is more frustrating than absolute misunderstanding from people of ill will” (1963).

Or, as the saying goes, the road to hell is paved with good intentions.

## Re-entering the archive

To re-enter the archive, one must have first taken a step back. This operation entails a moment of distance (to reflect critically on one's positioning and approach), which is followed by knocking once more at the door of the archive – to ask for permission again. But can the archive really be entered differently? What strategies can be deployed to create new conditions to confront – and be confronted with – the archive of coloniality from the privilege of whiteness?

The first step in this process, in my opinion, is listening. It is about having difficult conversations and stepping back. Whiteness seizes all platforms and feels legitimised to occupy all spaces – something not easily shared by people of colour, whose presence is often questioned, concealed, exploited or made painfully visible. What I am teaching myself, is to refuse the urge to speak and take up space, in the hope to contribute to creating the conditions for safe spaces for blackness to emerge. This includes the necessity to step out of the comfort zone afforded to me by my whiteness, to learn to deal with the fear of being caught up in a racist thought (even if 'unintentional' or 'latent'), and to fight against the pietistic mechanisms triggered by white fragility and guilt.

Secondly, to re-enter the archive one must be willing to think intersectionally, that is, to be open to discuss and acknowledge the interplay of race, class, gender, able-ism, sexual orientation, wealth, education, etc. But also, to create safe environments that take into account the stigma and trauma entailed in the discussion of oppression. And to do this, one must recognise the different factors that shape such markers and adopt an intersectional approach to history and to be in the world. It is not about 'giving voice', it is about listening and creating the conditions for exchange, but also about hijacking formats, grants, institutions, in order to start a conversation or putting pressure on those who replicate oppressive conditions of work/life. On the other hand, it is also about realising that any work produced in this direction does not entirely belong to you – the artist – but to a community shaped by a history of violence and erasure.

And most importantly, I believe that to be granted permission to re-enter the archive one must have embarked on long-term commitment to reflexivity and self-transformation. This entails a willingness to sustain this work actively and indeterminably, because it is the very prerogative of having the possibility of a way-out that constitutes our white privilege. As a result, engaging critically with the archive of coloniality must become a life-long work, a political praxis rather than a purely academic exercise.

If these considerations might be considered banal or common knowledge in some circles, I believe that it is still necessary to spell them out when considering the Italian visual arts context, in which issues of race and class – but also critical considerations on political praxis and family heritage – are seldom addressed head-on. This condition leads to a stagnant discourse in which the colonial and fascist heritage is concealed and white artists are not held accountable for their approaches to the archive of coloniality. This matter is further complicated

if we take gender into consideration, which is often ignored. But to deal with whiteness in the archive of coloniality, one must be prepared to be affected, to be stripped bare, to be honest about one's history, privileges and bias. Marina Garcés' invitation to "deal honestly with the real" is specifically helpful here. For Garcés, it means "entering on to the scene, not to participate in it and choose some of its possibles, but to take a stance [...] exposing oneself and getting involved" (2012, 3).

As an artist and researcher, I believe that beside actions and engagement, we need to also focus on the way we set and build a discourse, while also retaining a suspicion towards focus on aesthetics and form as a driving force of artistic practice: fascism was indeed a highly aesthetic project, much in the same way as visibility is a product of the Western imperial gaze. The feeling that I often get by working in Italy, however, is that there is little interest in how artists discuss or approach the colonial archive, or in the kind of language they use to do so: the late and sudden realisation that this issue has been removed from the debate for decades legitimises any attempt to shine a light on it. It is this attitude that prevents an appropriate level of criticality in the field of the visual arts.



Alessandra Ferrini, *A Bomb to be Reloaded (Chapter 0)*. 2019. Detail from the installation at Villa Romana, Florence (photograph by Leonardo Morfini, OKNO studio).

## References

Ahmed, Sarah. 2000. *Strange Encounters: Embodied Others in Post-Coloniality*. London: Routledge.

Burdett, Charles, Alessandra Ferrini, Gaia Giuliani, Marianna Griffini, Linde Luijnenburg, and Gianmarco Mancosu. 2019. "Roundtable on Visuality, Race and Nationhood in Italy." *Journal of Visual Culture*, 18 (1): 53-80. <https://doi.org/10.1177/1470412918822669>. Accessed

November 8, 2019.

Danewid, Ida. 2017. "White innocence in the Black Mediterranean: hospitality and the erasure of history." *Third World Quarterly* 38 (7): 1674-1689.

<https://www.doi.org/10.1080/01436597.2017.1331123>. Accessed November 8, 2019.

DiAngelo, Robin. 2018. *White Fragility: Why It's So Hard for White People to Talk About Racism*. Boston, MA: Beacon Press.

Garcés, Marina. 2012. "Honesty with the real." *Journal of Aesthetics & Culture* 4 (1): 18820. <https://doi.org/10.3402/jac.v4i0.18820>. Accessed November 10, 2019.

Giuliani, Gaia. 2018. *Race, Gender, and Nation in Modern Italy: Intersectional Representations in Visual Culture*. London: Palgrave-Macmillan.

Glissant, Edouard. 1989. *Caribbean Discourse: Selected Essays*. Charlottesville: University Press of Virginia.

Harkin, Natalie. 2019. *Archival-Poetics*. Sydney: Vagabond Press.

King, Martin Luther, Jr. 1963. "Letter from Birmingham Jail." April 16.

[http://okra.stanford.edu/transcription/document\\_images/undecided/630416-019.pdf](http://okra.stanford.edu/transcription/document_images/undecided/630416-019.pdf).

Accessed November 10, 2019.

Merrill, Heather. 2019. *Black Spaces: African Diaspora in Italy*. London and New York: Routledge.

Mirzoeff, Nicholas. 2011. *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*. Durham: Duke University Press.

Stoler, Ann Laura. 2009. *Along the Archival Grain: Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense*. Princeton: Princeton University Press.

Wekker, Gloria. 2016. *White Innocence: Paradoxes of Colonialism and Race*. Durham and London: Duke University Press.

**Alessandra Ferrini** is a London-based visual artist, researcher, and educator. Rooted in lens-based media, her work questions the legacies of Italian colonialism and fascism. She is a PhD candidate at the University of the Arts London and is affiliated with InteRGRace, Interdisciplinary Research Group on Race and Racisms. She is the recipient of the 2018 Mead scholarship at the British School in Rome and the 2017 Experimenta Pitch Award, London Film Festival. Her exhibitions and screenings include: 5<sup>th</sup> Casablanca Biennale, Sharjah Film Platform, 2<sup>nd</sup> Lagos Biennial, Villa Romana, Manifesta 12 Film Programme, 6<sup>th</sup> Taiwan International Video Art Exhibition. She has published on the *Journal of Visual Culture*, *Flash Art Italia*, and *Revue Documentaires* ([www.alessandraferrini.info](http://www.alessandraferrini.info)).

## Perseverance Conquers Difficulties

Antonio Perticara

Milano, Italia

### ABSTRACT

In the film *Les Maitres Fous* (1955), Jean Rouch shows how the psychic disorders caused by colonial violence are overcome and resolved by the Hauka sect through a readaptation of tribal religion to the new situation. Maintaining the old rites of possession characteristic of their magic-religious tradition, the Hauka let themselves be possessed by the gods of the "new pantheon": the spirit of the governor, the train driver and so on. Starting from this episode, the work *Perseverance conquers difficulties* stimulates reflections to overcome the mere contemplation of the historical document and enhance instead the balancing function of the scandalous and bloody Hauka ritual. As a result, the covertly-ironical performance proposed while traveling on the z221 bus on the occasion of the Monza Biennale, accompanied by the guided meditation audio, questions the nature and effectiveness of European-style meditative practices.

### Keywords

postcolonialism, Jean Rouch, Hauka, ritual

*Perseverance Conquers Difficulties* nasce dall'incontro con un'immagine, un frame del film *Les Maitres fous* di Jean Rouch (1955). Al minuto 5 e 27 secondi compare sulla scena la scritta in inglese affissa su un pulmino. Jean Rouch dal 1941 si dedica alla realizzazione di documentari etnografici su alcune realtà dell'Africa occidentale decolonizzata. In questo particolare documento per due giorni la sua attenzione è rivolta al culto degli Hauka della città di Accra (Ghana). Da quel pulmino scenderanno proprio gli Hauka di rientro dal lavoro svolto nella capitale. Il giorno seguente, come ogni domenica, a bordo dei soliti pulmini a noleggio, dei propri furgoni e delle macchine, si dirigeranno verso le periferie della città per praticare cerimonie *che noi non capiamo*. In questa particolare occasione il rituale filmato dal regista francese testimonia un avvenimento unico nel suo genere. Raro poiché è uno dei pochi culti che nasce proprio nel periodo coloniale e che in questo preciso caso provocatoriamente infrange un tabù molto forte attraverso il sacrificio di un cane. Sono gli Hauka, come racconta Rouch in un'intervista del 1977, ad averlo invitato a filmare il rito per poter successivamente usare il video (ma più probabilmente l'intera videocamera) come parte della cerimonia. Gli Hauka sentivano di poter dominare qualsiasi tecnologia di marca europea, per questo l'invito all'autore risulta come un esperimento, una sfida. Jean Rouch inoltre chiarisce il carattere provocatorio del sacrificio raccontando di non aver mai visto in precedenza gli Hauka mangiare un animale, pur essendo



al corrente di due rare altre volte in cui accadde, e afferma: “Lo facevano, naturalmente, perché gli Inglesi non mangerebbero cani, proprio come prima avevano mangiato del maiale, che i musulmani si rifiutavano di mangiare.” Sia l’esercito francese che quello inglese tentarono di arginare il grande seguito che questo culto vedeva crescere dietro di sé, tra seguaci e curiosi. A ogni modo il culto degli Hauka venne fermato dall’Indipendenza e non ebbero modo di sperimentare altre forme di possessione intrise dell’immaginario europeo del colono.

Come si è detto infatti, non solo l’azione di mangiare un cane rende importante il filmato, c’è anzi un aspetto che richiede maggiormente un approfondimento. Nato sotto il dominio coloniale, il culto si evolve esorcizzando e fagocitando la figura stessa del colono. In bilico tra una provocatoria parodia e la volontà reale di prendere il posto del colono, gli Hauka vengono posseduti da figure come il Capitano Salma, un ufficiale francese commissario di distretto a Niamey o da sua moglie Madame Salma. L’intero culto è infatti innestato su rimandi a figure e prassi appartenenti al contesto militare dei coloni. Un dubbio che resta riguardo il culto è il perché di questa mimesi. Si travestivano forse per rendere esplicito il loro desiderio di essere come i coloni, europei se vogliamo, oppure, come accade in altri esempi di cannibalismo, per acquisire i poteri e le conoscenze del nemico.



Antonio Perticara, *Perseverance Conquers Difficulties*, 2019, Biennale di Monza (video, cd audio, interventi sull’autobus della linea urbana z221 dell’Atpl).

Alla luce di queste premesse, la comparsa della scritta, che risuona come uno slogan, *Perseverance Conquers Difficulties* conduce a riflessioni che contemporaneamente smascherano la strategia del linguaggio verbale e si arrendono a esso. Motti e frasi fatte si ripetono come un mantra nella quotidianità. Alcune di queste conservano la memoria di un discorso ambiguo, di un atteggiamento passivo. Sotto questi slogan possono nascondersi moniti e persuasive repressioni che la politica, le dottrine o lo spettacolo rielaborano come possono a proprio vantaggio. Però estraniando le parole dal contesto, “la perseveranza sconfigge le difficoltà,” l’inciso potrebbe risultare comunemente accettato e non necessariamente con accezioni negative. Il linguaggio verbale non è di per sé nocivo, è l’uso che ne viene fatto a dover essere posto sotto indagine. Nel caso del film, e più precisamente di quella scritta, l’uso che

viene fatto del linguaggio verbale è illusorio e meschino. Induce però a una riflessione che partendo dal micro, uno slogan su di un pulmino, conduce al macro, il gioco sporco della parola come persuasione, revisionismo storico e reset psicologico, trucco coloniale ma anche intramontabile strategia del potere.

*Perseverance Conquers Difficulties*, l'opera che ho realizzato per la Biennale di Monza del 2019, si costituisce di un ambiente con il film di Jean Rouch; di un compact disc audio; di un intervento su un autobus urbano di linea.



Antonio Peticara, *Perseverance Conquers Difficulties*, 2019, Biennale di Monza (video, cd audio, interventi sull'autobus della linea urbana z221 dell'Atpl).

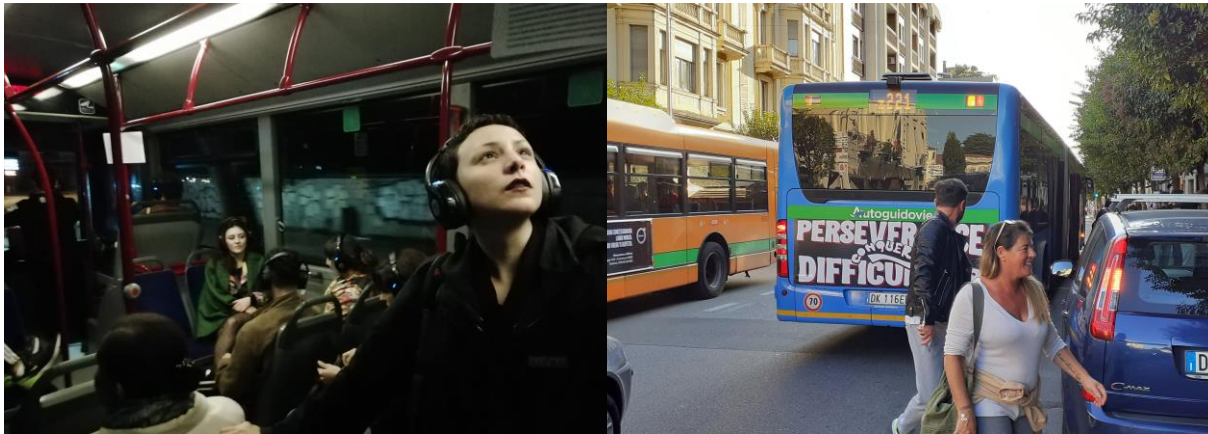
Nella meditazione distribuita su compact disc, le parole insieme al sottofondo musicale sono calibrate meticolosamente come gli effetti speciali in un film hollywoodiano o le hit radiofoniche. In fondo musica e parole godono dello stesso principio di persuasione. Incuriosisce in questo caso la quantità di materiale meditativo sul web, un nuovo approdo consumistico. Ecco allora questa parte di umanità seduta sul divano, inghiottita nel vortice della paura mediatica, rivolgersi a questi guru elettronici con la speranza di rinsavire dalla propria apatia, arresi e impermeabili alle urgenze del proprio tempo. Un espediente snob come l'audio di meditazione guidata viene qui ripreso e ribaltato provocatoriamente per ingannare l'ascoltatore. Tra ripetizioni e cliché, l'italiano di Karim Rochdi, originario del Marocco, è la voce dello straniero che si fa ritornello intrigante e insieme parodia di un immaginario buonista e inefficace.

In occasione della Biennale di Monza 2019 l'ascolto dell'audio è proposto ai passeggeri della tratta che conduce dalla Stazione Ferroviaria alla Villa Reale. Durante l'intera giornata dell'inaugurazione, il 26 ottobre, all'interno di uno dei bus della linea z221, sono distribuite

delle cuffie wireless attraverso le quali è possibile abbandonarsi alla meditazione audio. Per un mese il bus z221 è allestito con pendenti e adesivi, solitamente utilizzati a fini pubblicitari, che ripercorrono invece alcuni passi del progetto. Infine, una grande scritta sul retro del bus ripropone lo slogan, nonché titolo dell'opera. Un'operazione parassitaria trasversale che accompagna i partecipanti all'interno della Villa Reale dove un'installazione ambientale viene proposta come conclusione del viaggio. Si procede allora in avanti e a ritroso, i passeggeri del bus sono Hauka in viaggio e il rituale si determina in un divenire di rimandi e riflessioni sospese.

Sui pendenti all'interno del bus compaiono fotogrammi estratti dal film *Les Maitres Fous*, il testo introduttivo al lavoro (vedi sopra) e alcuni estratti dall'audio di meditazione guidata.

Ottobre 2019



Antonio Perticara, *Perseverance Conquers Difficulties*, 2019, Biennale di Monza (video, cd audio, interventi sull'autobus della linea urbana z221 dell'Atpl).

**Antonio Perticara** is an Italian artist based in Milan, where he studied at the Brera Fine Arts Academy. He has exhibited in several group exhibitions: the last, in order of time, is the Biennale di Monza 2019, with the work *Perseverance Conquers Difficulties*. His research presents a twist on the gaze towards the inner world. Using different mediums, he looks at the paradoxes of human action by scraping the threshold of pathology and tracking down, within the cyclical nature of clichés and state of crisis the prerogatives and customs of thought that is within all of us.