

Immaginari visivi postcoloniali

Applicare all'arte contemporanea della fine del XX secolo gli strumenti euristici postcoloniali è un esercizio in gran parte inedito, specialmente per il contesto italiano, dove le storie e le memorie coloniali sono state a lungo rimosse e i fenomeni migratori non hanno ancora trasformato gli ambienti accademici. I saggi raccolti in questo volume, quindi, provano a dare un contributo in tal senso, partendo da punti di osservazione molto angolati da cui rileggere alcune vicende artistiche ed espositive e restituire traiettorie diasporiche di oggetti e di persone. Non metabolizzati nelle narrazioni ufficiali, infatti, tali tracciati sono ancora tessere di un mosaico in via di definizione. Attraverso la sollecitazione di prodotti editoriali e documenti d'archivio, fonti orali e manifestazioni temporanee, e dal confronto tra sguardi di antropologi, museologi, storici e storici dell'arte, emergono tanto le linee di faglia del tessuto culturale del paese quanto i lenti mutamenti di specifici microcosmi:



Ricerche artistiche e scritture espositive in Italia, tra anni ottanta e doppiozero

i fenomeni migratori sia a livello sociale sia nel più circoscritto contesto delle esposizioni e dei percorsi artistici individuali, gli interrogativi etici sollevati dalle collezioni provenienti dall'Africa a suo tempo colonizzata, gli spettri del colonialismo storico e del più recente neocolonialismo lasciano tracce talvolta labili, talaltra evidenti ma silenziate negli immaginari visivi. Proprio su questi ultimi si concentrano i contributi di Irene Baldriga, Giulia Beatrice, Riccardo Capoferro, Michele Colucci, Giorgia Gastaldon, Valentina Lusini, Caterina Toschi, Denis Viva e della curatrice del volume, Francesca Gallo.

www.silvanaeditoriale.it

Immaginari visivi postcoloniali

a cura di
Francesca Gallo



Immaginari visivi postcoloniali

Ricerche artistiche e scritture espositive in Italia, tra anni ottanta e doppiozero

a cura di
Francesca Gallo

SilvanaEditoriale

Zone di frontiera. Arti visive e intrecci disciplinari

Immaginari visivi postcoloniali

Ricerche artistiche
e scritture espositive
in Italia, tra anni ottanta
e doppiozero

a cura di
Francesca Gallo

SilvanaEditoriale

Zone di frontiera. Arti visive e intrecci disciplinari

Il volume ha usufruito di un contributo
del Dipartimento di Storia Antropologia
Religioni Arte Spettacolo della Sapienza
Università di Roma, nell'ambito del
Progetto di Ricerca di Ateneo 2022
*From third-worldism to postcolonialism:
visual imaginaries of otherness in
Italy (1979-2009). Racism, antiracism,
multiculturalism and neoprimativism.*

Zone di frontiera. Arti visive e intrecci disciplinari si apre allo studio delle pratiche performative e agli sconfinamenti interdisciplinari che caratterizzano gli scenari in evoluzione delle arti contemporanee. Facendo delle ricerche visive in Italia il punto di tangenza con il teatro, la sperimentazione sonora e letteraria, la fotografia, l'immagine in movimento e i nuovi media, la collana intende accogliere studi che analizzano con nuovi approcci teorici e con prospettive decoloniali pratiche ed esperienze artistiche, eventi espositivi, contesti di produzione e ricezione. Attraverso il coinvolgimento di un comitato scientifico internazionale, si vuole intercettare una comunità accademica aperta a esplorare nuove metodologie di ricerca per valorizzare anche nel contesto editoriale italiano un orizzonte plurale di studio della storia dell'arte, dove la pratica dell'archivio è sollecitazione teorica per smuovere canoni dominanti e articolare nuovi immaginari e narrazioni, e dove la prospettiva storica entra in dialogo con l'attualità del nostro tempo.

Direzione

Lara Conte (Università degli Studi Roma Tre)
Francesca Gallo (Sapienza Università di Roma)

Comitato scientifico

Maria De Vivo (Università degli Studi di Napoli "L'Orientale")
Emanuele Quinz (Université Paris 8)
Ilaria Schiaffini (Sapienza Università di Roma)
Diego Sileo (Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano)

Sommario

- 11 Introduzione
Francesca Gallo
- 17 **Identità e dislocazioni**
- 19 Soggettività diasporiche e pratiche performative
in Italia alla fine del XX secolo
Francesca Gallo
- 37 Libia, Egitto, Giordania, Siria, Eritrea, Brasile.
Mario Schifano alla prova dell'altrove
Giorgia Gastaldon
- 51 Facciamoci vedere. L'immigrazione soggetto politico
nella storia italiana recente
Michele Colucci
- 67 Visibilizzazione del soggetto migrante:
A.C. Forniture Sud di Maurizio Cattelan
Denis Viva
- 81 Per un'estetica della complessità:
l'esperienza del Palazzo delle Papesse di Siena
Valentina Lusini
- 97 **Tra rimossi e nuovi sguardi**
- 99 Il fumetto postcoloniale in Italia:
dagli *Scorpioni del deserto* di Hugo Pratt
a *Volto Nascosto* di Gianfranco Manfredi
Riccardo Capoferro
- 113 Esporre le arti africane in Italia:
il contributo di Carlo Ludovico Ragghianti
per la mostra *Tesori dell'antica Nigeria*
Caterina Toschi
- 127 Discorso postcoloniale e museologia italiana:
confronti internazionali, esperienze missionarie,
nuove narrazioni
Irene Baldriga
- 145 *Check List Luanda Pop*. Il Padiglione africano
alla Biennale di Venezia del 2007
Giulia Beatrice
- 158 Indice dei nomi



Tesori dell'antica Nigeria

ARTE
IN AFRICA

Esporre le arti africane in Italia:
il contributo di Carlo Ludovico Ragghianti
per la mostra *Tesori dell'antica Nigeria*

Caterina Toschi

o studio esamina il contributo di Carlo Ludovico Ragghianti (1910-1987) alla riflessione, avviata dal secondo dopoguerra, sui criteri di esposizione delle opere provenienti dal continente africano. Egli è tra i primi in Italia a interrogarsi sulle criticità da affrontare nello studio delle arti extraoccidentali, in particolare africane, per il formato delle loro tracce documentarie prevalentemente orali, e sulla necessità di aggiornare il metodo storiografico, vincolato alla filologia, in indagini documentate soprattutto da fonti visive, in un'epoca di scarsa accessibilità e traduzione dei testi. Il suo impegno è coronato dalla fondazione nel 1980 del primo Centro di Studi di Storia delle Arti Africane (CESTRAF) in Italia, presso l'Università Internazionale dell'Arte di Firenze, a seguito di ripetuti confronti nel decennio precedente con l'africanista Ezio Bassani, che nominerà direttore¹.

Questa ricerca ricostruisce un caso espositivo promosso dai due nel quadro delle attività del CESTRAF: l'esposizione itinerante *Tesori dell'antica Nigeria*, a cura di Ekpo Eyo e Frank Willett, nella sua sola tappa italiana, ospitata a Firenze presso Palazzo Strozzi dal 26 febbraio al 30 aprile 1984². Si tratta dell'unica esposizione dedicata all'arte subsahariana a cui Ragghianti lavora prima della morte, avvenuta nel 1987, e la intende come occasione e strumento di diffusione pubblica dei risultati delle ricerche condotte dal Centro; l'evento costituisce infatti una premessa importante per la successiva storia delle mostre curate da Bassani sin dall'esposizione fiorentina intitolata *La grande scultura dell'Africa nera* – ospitata presso il Forte Belvedere dal 15 luglio al 29 ottobre 1989³ –, in cui egli declina il formalismo ragghiantiano in chiave normativa ed esasperata. Oggi questa deriva è fortemente criticata come eurocentrica dagli studi postcoloniali, per la sua pretesa, realisticamente animata dalle politiche dell'Unesco di patrimonializzazione dei beni culturali e da prospettive ancorate a interessi collezionistici e di mercato, di isolare i 'capolavori' artistici africani secondo un sistema di valori riferito al solo *habitus* culturale occidentale⁴. La prima mostra fiorentina del 1984 consente quindi di riflettere sui principi di metodo che hanno contribuito a originare questa impostazione, a partire dalle ipotesi di Ragghianti circa nuovi possibili formati espositivi che isolassero il momento della ricezione estetica da quello della fruizione antropologica, e dunque rispettassero il valore artistico di un oggetto plastico accanto al suo significato etnologico. È così che si propone in Italia, attraverso un progetto espositivo ibrido (in quanto veicolato da istituzioni occidentali ma ordinato da un curatore nigeriano originario della cultura esposta), una mostra come selezione di oggetti secondo criteri di qualità,

in base alla premessa, in seguito molto discussa, che attribuisce al solo occhio del conoscitore, tradizionalmente occidentale, la capacità di promuovere un oggetto etnografico allo status di opera d'arte⁵.

La genesi del progetto (1952-1984)

Nella sezione *Africa* della fototeca di Carlo Ludovico Ragghianti e di Licia Collobi è presente un'unica fotografia di interesse etnografico, tra le rarissime a colori, che documenta la danza di un villaggio di Bongo, scattata da Lester Wunderman, collezionista di arte Dogon⁶. L'esclusività di questa fonte, nel ricco fondo fotografico dedicato allo studio di tali arti, conferma la posizione dei coniugi rispetto ai due diversi possibili approcci alla ricerca che convivono dal secondo dopoguerra: l'esame etnologico sul campo, interessato alla funzione dell'oggetto d'arte rispetto al contesto sociale e antropologico che lo ha prodotto, e lo studio attento piuttosto alle questioni stilistico-formali di cui Ragghianti, allievo di Matteo Marangoni, è appunto uno dei massimi interpreti⁷.

Prima dell'avvio di un dialogo con Ezio Bassani, documentato da una lettera del maggio del 1973⁸, due sono i precedenti editoriali in cui la cultura artistica nigeriana è oggetto dell'indagine dei coniugi Ragghianti: il saggio *Classici negri*, dedicato da lui alle opere di Ife – già approfondito in altra sede⁹ –, e la recensione di lei della mostra *Nigeria: 2000 Jahre Plastik*, entrambi pubblicati su "SeleArte" rispettivamente nel settembre 1952 e nel gennaio 1962¹⁰.

Allestita da William Fagg dal 29 settembre 1961 al 7 gennaio 1962 presso la Städtische Galerie di Monaco, *Nigeria: 2000 Jahre Plastik* riflette un nuovo interesse verso l'arte nigeriana, con l'apertura di nuovi musei e centri di ricerca dopo la conquista dell'indipendenza del paese l'1 ottobre 1960. Collobi riconosce una qualità alla selezione dei trecentododici oggetti scelti dal curatore tra le collezioni museali di tutto il mondo, e vi coglie un segnale del superamento della diffusa "acrisia" risolta in fascinosa e sterile contemplazione a cui è da imputare la secolare subordinazione delle arti africane rispetto a quelle europee. La storica introduce così una delle più importanti argomentazioni che saranno discusse nei due decenni successivi intorno al formato della mostra, attribuendo a Fagg il merito di aver isolato dei "capolavori dalle tante imitazioni o approssimazioni" secondo i dettami di una "estetica generale [...] valevole per tutte le manifestazioni figurative".

Critica tuttavia la penuria di informazioni relative alle opere, “di tempo, di luogo, di consistenza quantitativa, di relazione”, retaggio, a suo avviso, del fascino primitivista di primo Novecento evocato in catalogo dagli apparati fotografici a firma di Herbert List: le sue fotografie offrono infatti una lettura drammatica delle sculture, esasperandone i dettagli plastici grazie a punti di luce direzionati che costruiscono tra i volumi dei contrasti formali; le opere affiorano come presenze aliene da un buio scenografico, secondo un’interpretazione memore della prima avanguardia che leggeva in queste forme l’emergere del ‘perturbante’ freudiano¹¹.

La riflessione prosegue poi nel decennio successivo grazie anche al confronto con Bassani, a cui Ragghianti affida la catalogazione, e la relativa campagna fotografica di documentazione, delle sculture provenienti dai paesi africani conservate nelle collezioni pubbliche italiane, oggetto di un volume edito nel 1977 per i tipi della Calderini¹². Nella corrispondenza fra i due emergono le possibili problematiche per realizzare un’eventuale mostra dedicata a questi oggetti: mancano criteri utili per operarne una selezione qualitativa, retaggio secondo Bassani di un’impostazione etnografica egualitaria priva di una sensibilità estetica, ed è urgente riflettere su nuovi formati espositivi da aggiornare nel contesto museale. Ad aprile del 1974 l’ambasciatore Tallarico, segretario generale dell’Istituto per l’Africa italiana, propone a Bassani di organizzare una mostra dedicata all’arte africana, con l’obiettivo di tessere nuovi rapporti con il continente¹³. La genesi del progetto ha dunque radici politiche, quale potenziale contributo diplomatico per incrementare nei decenni della decolonizzazione le relazioni economiche e culturali con i paesi interessati¹⁴.

Ci sono tuttavia diverse e complesse difficoltà: Bassani lamenta infatti la consistenza lacunosa delle collezioni pubbliche italiane sulla produzione di alcune popolazioni, per cui, a suo avviso, eliminando i falsi e i moderni – con ciò rivelando il proprio implicito misconoscimento dell’arte contemporanea africana – resterebbero da esporre non più di centocinquanta o duecento opere, per giunta di dimensioni troppo ridotte per la scala espositiva se non per tre feticci e per otto scettri che superano il metro. Ostacolo ulteriore è poi la riluttanza dei collezionisti italiani, che seppur in possesso, a differenza degli statici musei nazionali, di raccolte dinamiche e di interesse, sono tuttavia restii, sia per ragioni fiscali che di sicurezza, alla loro pubblicizzazione. E infine l’annosa questione del reperimento di ulteriori risorse qualora si ricorresse, per ovviare alle suddette difficoltà, a prestiti da collezioni estere¹⁵.

Dalla corrispondenza emerge la concezione di Ragghianti dello strumento mostra come una naturale estensione, in chiave divulgativa, delle proprie ricerche: l’obiettivo primario di un’esposizione deve essere infatti quello di restituire alle opere una profondità storica, non solo in senso diacronico ma anche sincronico per coglierne la ricchezza di sovrapposizioni, migrazioni e relazioni formali, individuandone e valorizzandone gli autori e le scuole, al fine di monografarli per fondare una prima letteratura grazie agli strumenti catalografici.

L’1 agosto 1980, “immerso nell’arte africana” presso la propria residenza estiva a Villa Guglielmesca, Ragghianti dichiara quindi di voler fondare un Centro di studi, fornito di una biblioteca e di una fototeca specializzate, di cui vorrebbe diffondere le ricerche grazie a due canali: la rivista

scientifico, dedicando alla storia delle arti africane tre numeri di “Critica d’arte” redatti da Bassani¹⁶, e la mostra rivolta a un pubblico di non specialisti, promossa dall’Azienda Autonoma del Turismo, per cui gli invia una nota con un piano di lavoro e un preventivo di spese¹⁷.

Nella lettera che accompagna questa nota, egli descrive le letture che lo impegnano in questi mesi sottolineando il peso degli apparati iconografici a corredo dei volumi consultati. Quello più moderno, e a suo avviso “ricco di problematica e stimolante”¹⁸, è il catalogo della mostra *Vingt-Cinq sculptures africaines. Twenty-Five African Sculptures*, ordinata nel 1978 da Jacqueline Fry presso la Galleria Nazionale di Ottawa. Il volume è documentato dalle fotografie di Jennifer Harper, che presentano i soli profili delle sculture su sfondo bianco all’interno di sottili cornici nere; ogni dettaglio di contesto, e dunque ogni personale lettura da parte della fotografa, è eliminato per rivendicare implicitamente la scientificità della mostra e la sua estraneità alla documentazione visiva di retaggio avanguardista¹⁹. Nell’archivio di Ragghianti è conservato un quaderno di appunti – privo di datazione ma presumibilmente da attribuire all’estate del 1980 – in cui egli illustra i punti nodali della propria riflessione sulla metodologia da applicare nella lettura delle arti africane partendo proprio dal commento e dalle trascrizioni di alcuni passaggi scritti di Jacqueline Fry nel catalogo della mostra canadese. Il primo problema che affronta è di natura espositiva, dato che il luogo di produzione delle sculture africane è privo di rapporti con quello della loro presentazione nei musei occidentali; nel formato della loro esposizione egli riconosce dunque il rischio di una deformazione, di un “esotismo gratuito”, in ciò anticipando il dibattito sulla decolonialità dei processi occidentali di presentazione di questi manufatti²⁰. Disambientata – riflette Ragghianti nelle sue note –, la sola presenza plastica non basta, dato che suscita nell’osservatore una sorta di “immaginario vacuo”. Egli concorda dunque con Fry circa l’esigenza di ricorrere all’informazione in un progetto espositivo, ma si discosta dalle sue conclusioni – per cui le opere devono essere trattate unicamente da una prospettiva etnologica –, censurando il fatto di non riconoscere alle forme la possibilità di veicolare autonomamente un proprio significato rispetto al contesto di produzione; e conclude commentandone in rosso la relativa citazione: “Ma la forma è increata?? La visibilità è l’evidenza del significato”²¹.

Nella nota sulla mostra acclusa alla lettera dell’1 agosto 1980 egli declina quindi i criteri del progetto che vorrebbe realizzare a Firenze già nella primavera dell’anno successivo: l’esposizione antologica dovrebbe infatti presentare la complessa varietà tecnica del patrimonio culturale africano, presentandone i bronzi, i legni, gli avori, gli ori, le pitture, i tessuti e i vasi; tra questi, egli invita a privilegiare le datazioni accertabili e più antiche per proiettare tali reperti nella storia, e fuori dall’etnologia, anticipando così quell’attitudine emarginante verso l’arte contemporanea africana, influenzata anche dal collezionismo, che emergerà poi dall’impostazione di Bassani. Ragghianti suggerisce infine di selezionare oggetti di autori e scuole riconoscibili, e dunque monografabili, ma soprattutto “opere qualitativamente più dotate”, reintroducendo la questione della ‘qualità’ nella scelta da operare in un progetto di mostra senza tuttavia specificare a chi attribuire il compito di questa selezione; il che genererà nei decenni successivi ulteriori discussioni²².

In un'altra lettera del 24 agosto torna sull'urgenza di una scelta qualitativa nella selezione delle opere da esporre nell'ordinamento di una mostra, riflettendo sul fatto che nel corso dell'Ottocento siano giunti in Europa numerosi oggetti privi di valore artistico, ma "ricchi di significati etnologici". È dunque necessario, a suo avviso, mettere a punto un metodo che presenti l'arte e non l'etnologia africana: "Bisogna rappresentare l'arte africana non solo autentica e il più possibile antica – in ciò nuovamente incoraggiando l'attitudine ostracizzante verso la produzione contemporanea –, ma con lo stesso discrimine con cui, volendo esemplificare, poniamo la pittura del Quattrocento italiano, non si espongono gli ex voto o i calchi di immagini campagnole, ma i fenomeni di espressione in senso universale e perenne"²³.

Nella corrispondenza con Bassani emerge quindi la necessità di stabilire cronologie certe per le opere, condividendo le perplessità della moglie Licia Collobi circa le incerte datazioni di William Fagg, riscontrabili anche in *Masques d'Afrique dans les collections du Musée Barbier-Müller*, pubblicato nel 1980 a seguito dell'apertura, tre anni prima, dell'omonimo museo ginevrino in occasione di una mostra allestita da Irène de Charrière²⁴. Nel catalogo le maschere della collezione sono documentate dalle fotografie di Pierre-Alain Ferrazzini, che richiama la lettura primoavanguardista di Herbert List di venti anni prima: grazie ai duri contrasti chiaroscurali egli costruisce intorno agli oggetti ritratti un senso di scenografica alienazione evidenziandone l'"étrange beauté", come l'aveva definita Charles Ratton nel suo volumetto *Masques Africains* del 1931 riedito per l'occasione nel volume²⁵. Una lettura, che aveva trovato fortuna nel collezionismo a partire dal primo Novecento, a cui Raggiamenti riconosce il merito di aver restituito all'arte africana il valore estetico sottrattole dai grandi musei etnografici di fine Ottocento, ma che egli altresì critica per averla condannata all'astoricità.

A seguito dunque di questa urgenza di ordinamento scientifico il Centro pubblica a luglio del 1981 il primo numero di "Critica d'arte africana", in cui è presente una testimonianza di Carlo Monzino su un'asta organizzata da Sotheby's a Londra il 16 giugno 1980: in quest'occasione, per la prima volta nella storia del mercato occidentale, un gruppo di rappresentanti del Museo di Lagos e del governo nigeriani acquista "senza limite di cifra" e "con incarico ufficiale" i lotti più importanti di una collezione olandese di bronzi dell'antico regno del Benin²⁶; un'ex colonia africana inaugura così una nuova politica "di potenziamento dei propri musei simile a quella europea" riappropriandosi del proprio patrimonio culturale²⁷. Nello stesso numero della rivista Bassani recensisce il catalogo della mostra *Treasures of Ancient Nigeria: Legacy of 2,000 Years*, itinerante nel 1980 tra Detroit, San Francisco e New York, a cura di Ekpo Eyo e Frank Willett, organizzata dal Detroit Institute of Arts²⁸. L'esposizione, allestita da Michael Kan, è descritta dall'africanista come uno dei più importanti avvenimenti del Novecento poiché restituisce storicità e sviluppo autonomo all'arte nigeriana in un arco di venticinque secoli, dal 500 a.C. fino alla fine del 1800 d.C., presentando la ricchezza e la complessità della sua produzione plastica: dalle terracotte di Nok (V secolo a.C.-II secolo d.C.) ai bronzi di Igbo-Ukwu (IX-X secolo d.C.), dall'arte di Ife (XII-XV secolo d.C.) alle sculture di Owo (XV secolo d.C.) e di Benin (XV-XIX secolo d.C.). Le fotografie di Dirk Bakker in catalogo introducono il colore accanto al bianco e nero, documentando così la policromia delle cento sculture esposte, per esaltare il polimaterismo tipico degli

Esporre le arti africane in Italia: il contributo di Carlo Ludovico Raggiamenti per la mostra *Tesori dell'antica Nigeria*

Caterina Toschi

Tra rimossi e nuovi sguardi

innesti assemblati in questi oggetti, ma anche la maturità tecnica di queste civiltà, capaci di dominare non solo l'arte del legno ma anche quella della terracotta, del bronzo, dell'avorio e della pietra. Elogiando la qualità delle opere selezionate dai curatori, Bassani conclude la recensione rammaricandosi per chi non abbia potuto vedere l'esposizione, in ciò forse anticipando il desiderio di organizzarne una tappa italiana²⁹.

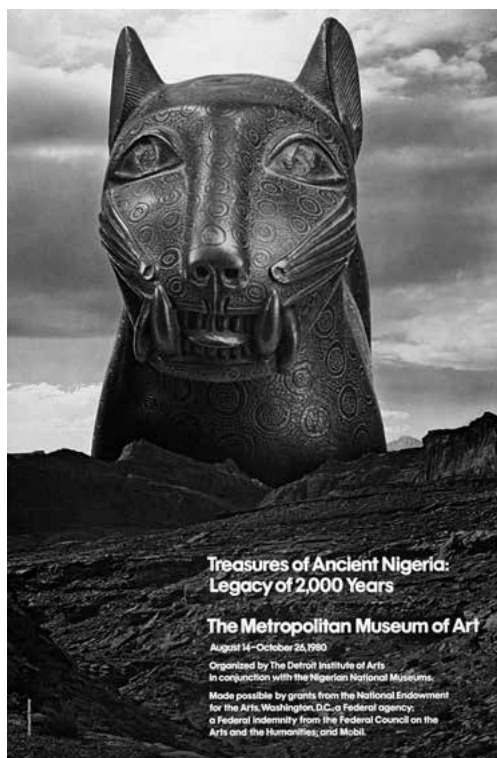
La mostra *Tesori dell'antica Nigeria. Arte in Africa* (Firenze, 1984)

Il 26 febbraio 1984 *Tesori dell'antica Nigeria. Arte in Africa* inaugura a Firenze presso Palazzo Strozzi. La mostra, organizzata dal Centro Studi di Storia delle Arti Africane, nell'arco di soli quaranta giorni è visitata da più di sessantacinquemila visitatori, incassando quasi cinquecentocinquanta milioni di lire; un successo per il Centro superiore a ogni altro avvenimento culturale.

L'obiettivo dichiarato in catalogo è quello di "rivelare al pubblico italiano questi grandi e ignoti fenomeni d'arte"³⁰, per trasformare "totalmente – chiarisce Raggiamenti nella lettera di invito – la nostra concezione dell'arte africana che dall'etnologia passa alla storia"³¹. Il mito occidentale del 'classico', di cui lo storico si era già avvalso trent'anni prima per elogiare la produzione plastica di Ife nel citato articolo *Classici negri*³², ritorna nel suo testo introduttivo in catalogo definendo le opere storiche nigeriane dei *Classici d'Africa*³³; egli intende così superare sia le letture primitiviste primonovecentesche sia quelle etnologiche, attribuendo al progetto il merito di aver scoperto e presentato al pubblico occidentale i lavori di un nuovo "Fidia all'equatore"³⁴.

Parallelamente all'esposizione, in primavera, esce anche il secondo numero di "Critica d'arte africana", che riunisce i contributi di direttori di musei e responsabili di collezioni di opere d'arte africana³⁵. L'articolo di Bassani *Musei d'arte e musei d'etnografia* offre una ricognizione su queste raccolte a partire dalla nascita a metà Ottocento dei grandi musei di etnografia, le sole istituzioni a conservare le sculture del continente esponendole come oggetti testimoni, e dunque in funzione delle informazioni su una certa cultura che trasmettono e non secondo il loro valore estetico. È nel contesto delle mostre, a partire dall'esposizione newyorkese *African Negro Art* del 1935 presso il Museum of Modern Art³⁶, che questi oggetti iniziano invece a essere presentati come "opere selezionate per le loro qualità formali", vedendosi per la prima volta riconosciuta una peculiare validità artistica; in Italia l'esposizione di Palazzo Strozzi aveva avuto due soli precedenti al di fuori del circuito delle gallerie che avevano tentato, secondo Bassani, un'alternativa all'approccio etnografico: la mostra di scultura africana ordinata dall'archeologo Carlo Anti e dall'antropologo Aldobrandino Mochi alla XIII Biennale di Venezia del 1922 e *Arte del Congo* a Palazzo Venezia del 1959³⁷. Pur acquisendo in questi progetti espositivi lo status di opere grazie a una selezione fondata sulle loro qualità estetiche, le sculture continuano a soffrire di un diverso grado di considerazione rispetto ai lavori occidentali restando ancora isolate ed escluse dai musei d'arte. Solo a seguito della decisione presa dal Metropolitan Museum of Art nel 1969 di dedicare una nuova ala alla collezione di Nelson A. Rockefeller, inaugurata nel gennaio del 1982, le arti africane, oceaniche e precolombiane si trovano per la prima

[fig. 1]
Treasures of Ancient Nigeria: Legacy of 2,000 Years, a cura di Ekpo Eyo e Frank Willett, poster della mostra, New York, The Metropolitan Museum of Art, 14 agosto–26 ottobre 1980



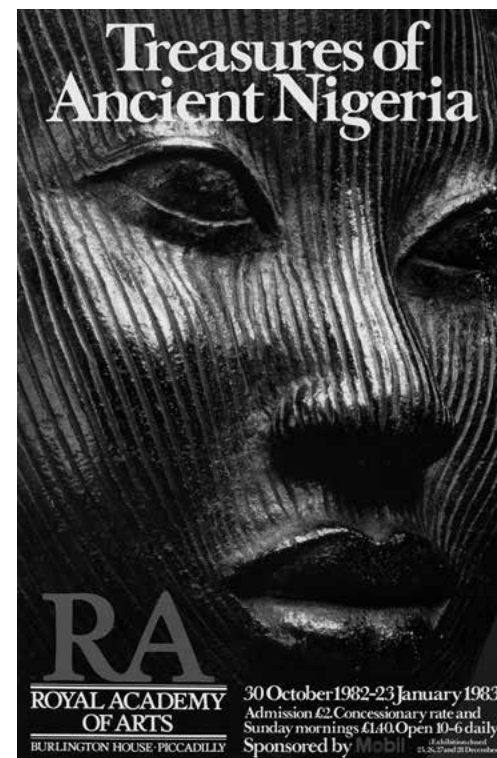
volta accostate alle arti egiziane, asiatiche, europee, americane e contemporanee, secondo i medesimi criteri applicati al patrimonio storico-artistico occidentale. L'allestimento della Rockefeller Wing, documentato da quattro fotografie a corredo del contributo di Susan Vogel nel medesimo numero di "Critica d'arte africana"³⁸, si caratterizza infatti per l'applicazione di tecniche espositive che valorizzano, secondo Bassani, le qualità formali di questi lavori, eliminando "soluzioni clamorose e illuminazioni drammatiche", spaziando gli oggetti opportunamente "in modo che si possano vedere isolatamente", rinunciando alla veduta frontale per le maschere e le figure che, "benché a dominanza frontale, devono essere viste da tutti i lati perché le loro qualità culturali siano pienamente apprezzate". Infine, in questa nuova ala del Met i curatori scelgono di ridimensionare i sottofondi sonori e gli apparati informativi, quali pannelli testuali, carte geografiche e fotografie, "che certamente – conclude l'africanista – interferiscono con la visione", così discostandosi dal formato del museo etnografico caratterizzato dall'affastellamento di dati e immagini relativi agli oggetti esposti³⁹.

Due anni dopo, la mostra *Tesori dell'antica Nigeria. Arte in Africa* presenta le sculture nelle sale di Palazzo Strozzi, secondo i medesimi criteri della Rockefeller Wing, dentro vetrine fornite dagli stessi promotori statunitensi dell'iniziativa; a conferma della progressiva affermazione, nel quadriennio in cui il progetto è itinerante dagli Stati Uniti all'Europa, di un nuovo formato espositivo fondato sulla ricerca di un equilibrio tra i due approcci antropologico e storico-artistico. Da un confronto tra le locandine realizzate per le diverse tappe della mostra, si conferma l'esigenza di Ragghianti

Esporre le arti africane in Italia: il contributo di Carlo Ludovico Ragghianti per la mostra *Tesori dell'antica Nigeria*

Caterina Toschi

Tra rimossi e nuovi sguardi



[fig. 2]
Treasures of Ancient Nigeria, a cura di Ekpo Eyo e Frank Willett, poster della mostra, London, Royal Academy of Arts, 30 ottobre 1982–23 gennaio 1983

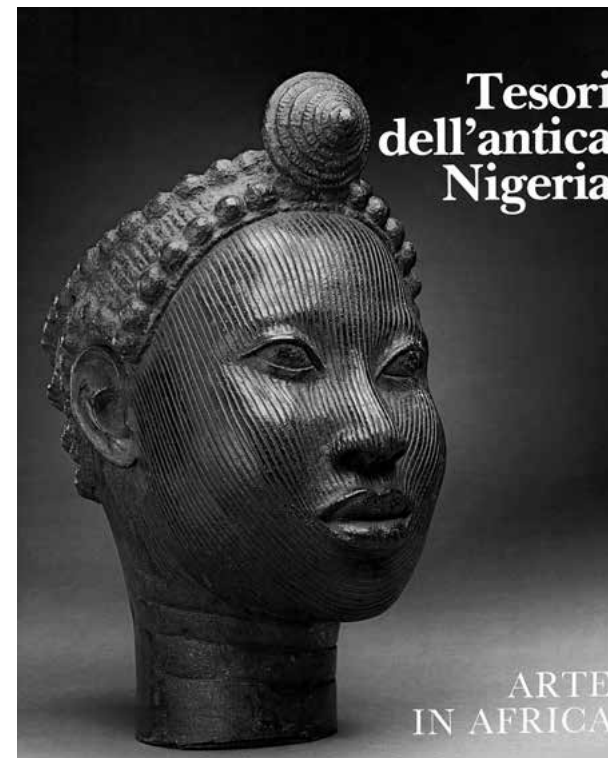
di ribadire, anche sul piano della comunicazione dell'evento, la volontà di ostracizzare ogni tentativo di attribuire un 'colore' etnologico al progetto per ragioni promozionali. Egli infatti rifiuta le proposte esotizzanti delle grafiche statunitensi ideate per i due manifesti dell'esposizione del 1980, presso il Detroit Institute of Arts, il California Palace of the Legion of Honor e il Metropolitan Museum of Art, entrambi realizzati con un fotomontaggio: il primo accosta a una testa in terracotta di Ife (XII-XV secolo) lo scorcio di un ritratto fotografico femminile, che per metà del volto emerge da uno sfondo scuro e si allinea al profilo delicato della scultura, giocando così sul tema del doppio come retaggio di una lettura primitivista, che mescola mistero ed erotismo, evidentemente ancora impressa nel pubblico; nel secondo, sul cielo terso di un paesaggio desertico si staglia la fotografia di un monumentale leopardo in bronzo del Benin (XV secolo) che sembra dominare ferocemente la scena, rievocando la fantasia dell'animale mostruoso e titanico diffusa dalla coeva filmografia hollywoodiana [fig. 1]. Due traduzioni grafiche, dunque, di alcuni caratteri ancora attribuiti a queste culture dall'immaginario occidentale, che contaminano la pulizia della registrazione fotografica dell'opera poiché funzionali agli scopi pubblicitari della mostra. Anche la soluzione proposta nel manifesto della tappa londinese presso la Royal Academy of Arts (30 ottobre 1982–23 gennaio 1983), pur condividendo con l'esposizione fiorentina la scelta dello scatto di Dirk Bakker – un bronzo di Ife di una testa coronata di uno Oni (XII-XV secolo) –, tradisce, per finalità promozionali, la rigorosa documentazione della scultura: il blocco plastico è infatti tagliato sul primo piano del volto, accentuandone i segni lineari

cutanei, una particolarità curiosa per il pubblico occidentale riconducibile alle pratiche rituali delle scarificazioni, ma anche i dettagli di occhi, zigomi, naso e labbra, elementi anatomici del corpo africano tradizionalmente esasperati dallo sguardo europeo viziato di memorie antropometriche [fig. 2].

Il manifesto ideato per la tappa fiorentina è invece coerente con le premesse di metodo teorizzate negli anni precedenti da Ragghianti: su uno sfondo neutro, senza alcun elemento di contesto, la stessa testa di Ife è presentata nella sua interezza di tre quarti, e dunque senza alcuna apparente riscrittura grafica; le fotografie di Dirk Bakker devono infatti per lo storico essere funzionali alla sola documentazione dell'opera per rispettare la presunta neutralità della sua lettura scientifica [fig. 3].

Le cento sculture esposte a Palazzo Strozzi, di cui la maggior parte scoperte in campagne di scavo del secondo dopoguerra, sono distribuite in un ordinamento cronologico dal VI secolo a.C. all'epoca moderna. La mostra si struttura quindi in senso diacronico in un arco di oltre due millenni, illustrando sala per sala le opere delle principali tradizioni artistiche nigeriane: le analisi al radiocarbonio e alla termoluminescenza – spiega Frank Willett in catalogo –, sperimentate per la prima volta su un oggetto nigeriano nel 1957, hanno infatti permesso di restituire l'arte nigeriana alla storia dotandola di datazioni accertate⁴⁰. Il fatto che la selezione sia stata effettuata “secondo criteri rigorosamente artistici” – specifica Bassani nella sua introduzione – da Ekpo Eyo, primo nigeriano chiamato a dirigere i Musei Nazionali di Lagos, e dunque studioso “sicuramente consapevole dei valori estetici e spirituali della terra storica originaria”, attribuisce unicità al progetto nel quadro del dibattito intorno alla liceità o meno per gli occidentali di formulare giudizi e attuare scelte⁴¹.

In concomitanza della mostra, dal 15 al 18 marzo, il Centro Studi di Storia delle Arti Africane ospita il convegno *Realtà e prospettive degli studi di storia delle arti africane* presso la sede dell'Università Internazionale dell'Arte, a cui partecipano quarantacinque studiosi italiani e stranieri; gli Atti delle giornate, pubblicati tre anni dopo, documentano i punti attorno a cui si sviluppa il dibattito tra storici dell'arte, antropologi e conservatori museali⁴². Il nuovo formato espositivo, fondato sull'equilibrio tra informazione etnologica, trasmessa dall'oggetto come documento, e significato estetico veicolato dalle sue forme, racchiude infatti per gli antropologi una criticità legata principalmente all'esclusione dell'arte contemporanea africana. Ribadendo l'urgenza di una collaborazione tra etnoantropologi e critici d'arte, Bernardo Bernardi introduce la questione, che verrà poi ripresa nelle critiche alle esasperazioni formaliste delle successive mostre di Bassani: egli denuncia una diffusa preferenza negli studi, nata in seno al collezionismo e al mercato, per la cosiddetta arte tradizionale del passato, che ignora la produzione contemporanea; come ogni altro *etnema*, invece, l'arte africana deve a suo avviso essere riconosciuta nel suo dinamismo, soggetta quindi a innovazioni e trasformazioni sociali⁴³. Il tema ritorna anche nell'intervento di Ernesta Cerulli, che si dimetterà poco dopo dal comitato direttivo del CESTRAF a seguito di un duro scontro proprio con Bassani⁴⁴, che sottolinea come la “valutazione negativa dell'arte africana contemporanea è al tempo stesso di marca razzista o comunque di miope etnocentrismo e tradisce un'ottica da collezionista”. Anche i recenti fenomeni artistici più sperimentali, quali ad esempio la street art, dovrebbero



[fig. 3]
Tesori dell'antica Nigeria, Arte in Africa, a cura di Ekpo Eyo e Frank Willett, catalogo della mostra, Firenze, Palazzo Strozzi 26 febbraio-15 aprile 1984

essere, a suo avviso, oggetto di indagine critica, e ricorda i lavori ivoiriani realizzati sulle pareti delle abitazioni a Kouassi-Datérokro e a Grand-Bassam⁴⁵. In linea con i colleghi antropologi, Giovanna Parodi da Passano dedica il proprio intervento alle sculture dell'artista Nicolas Damas, unico africano, insieme al pittore senegalese Iba Ndiaye⁴⁶, a rappresentare in questo contesto le ricerche artistiche contemporanee aggiornate sulle sperimentazioni e tematiche più attuali: Damas realizza infatti statue lignee antropomorfe a grandezza naturale, accostate a televisioni e frigo bar nei moderni salotti delle classi medie della bassa Costa d'Avorio, che veicolano un'immagine oggettivata del femminile mutuata dai media in cui è implicita la carica ostentatoria dell'oggetto da collezione, la sua “capacità di attirare gli sguardi e l'attenzione” tanto da fargli meritare “l'appellativo di ‘seconde télévision’”⁴⁷. Infine, il contributo della conservatrice Colette Noll anticipa il dibattito dei due decenni successivi sulla decolonizzazione degli studi, obiettando che l'isolamento espositivo dei cosiddetti capolavori nella mostra fiorentina, nel nuovo formato espositivo importato dagli Stati Uniti, “si attua in riferimento a un sistema di valori propri all'organizzatore o all'ideatore della mostra” e maschera dunque un etnocentrismo in cui è implicito un “giudizio qualitativo”⁴⁸.

Queste criticità, su cui Ragghianti si era già interrogato nel suo tentativo di rifondazione dei processi espositivi per proiettare le opere nella storia e al di fuori dell'etnologia, escludendo quelle contemporanee, si acutizzeranno dopo la sua morte: i progetti di mostra che Bassani curerà nei decenni successivi, in cui il resoconto storiografico si troverà a essere

pervaso in maniera talvolta involontaria di eurocentrismo, saranno infatti al centro del dibattito sulla decolonialità.

La mostra di Palazzo Strozzi ha rappresentato indubbiamente un punto di svolta in questo percorso, aspirando a un principio di neutralità scientifica come criterio di ordinamento delle sculture nigeriane, e in ciò le va riconosciuto il merito di aver fornito un contributo importante al superamento in chiave decoloniale delle letture primonovecentesche. I formati della sua ricezione, tuttavia, rivelano ancora un'inevitabile immaturità, non solo per la storia delle mostre che a questo episodio espositivo si sono ispirate, ma anche per la risposta dei media italiani. I due servizi del telegiornale di Renzo Ricchi del 2 e del 4 marzo 1984 ne documentano infatti l'itinerario, tra ambientazioni scure con punti di luce direzionati – sulle terrecotte Nok per evidenziarne la ruvidezza delle epidermidi e le marcate cavità – e spazi di luce diffusa, in cui il giudizio sembra sospendersi per lasciare spazio ai soli equilibri formali⁴⁹. Il montaggio dei notiziari, tuttavia, tradisce il condizionamento nello sguardo del pubblico televisivo italiano, evidentemente ancora suggestionato dalle esperienze primitiviste: in apertura del servizio, pur assecondando la voce narrante il vocabolario rifondato da Ragghianti – si parla di “capolavori di straordinaria bellezza”, di “virtuosismo”, di “arte di corte sontuosa e raffinata” –, le riprese si soffermano sui primi piani delle forme, gravide e rigonfie, e sulle labbra prospicienti di queste opere; il sottofondo musicale cadenzato dal suono dei tamburi smaschera infine la sottesa ideologia verso la cultura africana, latente nell'immaginario massmediatico, in ciò dimostrando la stessa aporia del progetto espositivo.

¹ Cfr. C. Toschi, *Per una storia delle arti africane: Carlo Ludovico Ragghianti e la nascita di un Centro di Studi (1973-1989)*, in A. Acocella, L.P. Nicoletti, Ead. (a cura di), *Straniere in Italia. La ricezione dal secondo dopoguerra delle arti e culture extraeuropee*, Quodlibet, Macerata 2025, pp. 63-80. In questa prima indagine è ricostruita la riflessione di Ragghianti dalla fine della seconda guerra mondiale fino alla sua morte, nel 1987, in cui si annida la genesi del progetto del Centro di Studi di Storia delle Arti Africane in Italia. Si ringrazia la Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti per il supporto fornito durante la ricerca, nelle persone del Direttore, Paolo Bolpagni, e di Angelica Giorgi. Cfr. E. Pellegrini, *Storico dell'arte e uomo politico: profilo biografico di Carlo Ludovico Ragghianti*, ETS, Pisa 2018; M. Nezzo, *Carlo Ludovico Ragghianti: l'alterità come esperienza inclusiva*, in C. Galassi (a cura di), *Critica d'arte e tutela in Italia: figure e protagonisti nel*

secondo dopoguerra, Aguaplano, Passignano 2017, pp. 249-261.

² *Tesori dell'antica Nigeria*, a cura di E. Eyo e F. Willett, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 26 febbraio-30 aprile 1984), UIA, Firenze 1984.

³ *La grande scultura dell'Africa nera*, a cura di E. Bassani, catalogo della mostra (Firenze, Forte Belvedere, 15 luglio-29 ottobre 1989), Artificio, Firenze 1989.

⁴ Cfr. I. Bargna, *Mostre e collezionismo di arte africana in Italia. Uno sguardo antropologico*, in Acocella, Nicoletti, Toschi (a cura di), *Straniere in Italia* cit., pp. 17-35. Cfr. P. Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du Jugement*, Minuit, Paris 1979.

⁵ Cfr. S. Price, *I primitivi traditi: l'arte dei 'selvaggi' e la presunzione occidentale*, Einaudi, Torino 1992.

⁶ *Art of the Dogon: selections from the Lester Wunderman collection*, a cura di K. Ezra, catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum of Art, 10 febbraio-10 luglio 1988), Metropolitan Museum of Art, New York 1988.

⁷ Cfr. Pellegrini, *Storico dell'arte e uomo politico* cit.

⁸ Cfr. Toschi, *Per una storia delle arti africane* cit., pp. 68-73.

⁹ *Ibidem*, pp. 64-68.

¹⁰ C.L. Ragghianti, *Classici negri*, “SeleArte. Rivista bimestrale di cultura selezione informazione artistica internazionale”, I, 2, settembre 1952, pp. 43-48; L. Ragghianti (Collobi), *Nigeria: 2000 anni di scultura*, “SeleArte. Rivista bimestrale di cultura selezione informazione artistica internazionale”, X, 55, gennaio 1962, pp. 14-22.

¹¹ Cfr. M.G. Messina, *Un'illustrazione di "Emporium" 1922 e la fotografia della 'scultura negra' intorno al secondo ventennio del Novecento*, in G. Bacci e M. Fileti Mazza (a cura di), *Emporium II. Parole e Figure tra il 1895 e il 1964*, Edizioni della Normale, Pisa 2014, pp. 431-452.

¹² E. Bassani, *Musei d'Italia-Meraviglie d'Italia. Scultura africana nei musei italiani*, Edizioni Calderini, Bologna 1977.

¹³ Lucca, Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico

Ragghianti, fondo Università Internazionale dell'Arte – UIA, archivio Carlo Ludovico Ragghianti [d'ora in poi ACLR], Lettera inviata da E. Bassani a C.L. Ragghianti, datata 1 aprile 1974.

¹⁴ ACLR, Lettera inviata da C.L. Ragghianti a E. Bassani, datata 24 aprile 1974.

¹⁵ ACLR, Lettera inviata da E. Bassani a C.L. Ragghianti, datata 9 luglio 1974.

¹⁶ Cfr. Nezzo, *Carlo Ludovico Ragghianti* cit., pp. 249-261.

¹⁷ ACLR, Lettera inviata da C.L. Ragghianti a E. Bassani, datata 1 agosto 1980, con una Nota da servire al progetto di mostra d'arte africana a Firenze (primavera-estate 1981), lvi.

¹⁸ *Vingt-Cinq sculptures africaines. Twenty-Five African Sculptures*, a cura di J. Fry, catalogo della mostra (Ottawa, Galerie nationale du Canada, 15 settembre-15 novembre 1978), Galerie nationale du Canada pour la Corporation des musées nationaux du Canada, Ottawa 1978; cfr. Messina, *Un'illustrazione di "Emporium" 1922* cit., pp. 431-452.

²⁰ Cfr. Price, *I primitivi traditi* cit.; nella ricca bibliografia dedicata al tema si segnalano: M.P. Guerman, *Decolonizzare il patrimonio. L'Europa, l'Italia e un passato che non passa*, Castelvecchi, Roma 2021; G. Grechi, *Decolonizzare il museo: mostrazioni, pratiche artistiche, sguardi incarnati*, Mimesis, Milano-Udine 2021; M. Murphy, *Voir autrement*, Éditions de la Sorbonne, Paris 2022; Id., *L'art de la décolonisation Paris-Dakar, 1950-1970*, Les Presses du Réel, Dijon 2023.

²¹ ACLR, C.L. Ragghianti, quaderno di appunti autografi, s.d. [estate 1980].

²² Ragghianti, *Nota: da servire al progetto di mostra d'arte africana a Firenze* cit.

²³ ACLR, Lettera inviata da C.L. Ragghianti a E. Bassani, datata 24 agosto 1981.

²⁴ ACLR, Lettera inviata da C.L. Ragghianti a E. Bassani, datata 6 agosto 1981; cfr. W. Fagg (a cura di), *Masques d'Afrique dans les collections du Musée Barbier-Müller*, Fernand Nathan-L.E.P., Paris-Lausanne 1980.

²⁵ C. Raton, *Masques africains* (1931), ivi, p. 12.

²⁶ Cfr. *Catalogue of works of art from Benin. The property of a European Private Collector*, catalogo d'asta (London, Sotheby's, 16 giugno 1980), Sotheby's, London 1980.

²⁷ C. Monzino, *Un'asta di bronzi Benin*, “Critica d'arte africana”, XLVI, n. s., 178, luglio-settembre 1981, pp. 97-99.

²⁸ *Treasures of Ancient Nigeria*, a cura di E. Eyo e F. Willett, catalogo della mostra itinerante (Detroit, Detroit Institute of Arts, 17 gennaio-16 marzo 1980; San Francisco, California Palace of the Legion of Honor, 28 aprile-29 giugno 1980; New York, Metropolitan Museum of Art, 11 agosto-12 ottobre 1980), Knopf, New York 1980.

²⁹ E. Bassani (a cura di), *Recensioni Reviews. Comptes rendus*, “Critica d'arte africana”, XLVI, n.s., 178, luglio-settembre 1981, pp. 102-103. *Tesori dell'antica Nigeria*, a cura di E. Eyo e F. Willett, cit., p. 9.

³¹ ACLR, Lettera di C.L. Ragghianti di presentazione della mostra, datata 30 dicembre 1983.

³² Ragghianti, *Classici negri* cit., pp. 43-48.

³³ Id., *Classici d'Africa* (novembre 1983), in *Tesori dell'antica Nigeria* cit., pp. 11-15.

³⁴ ACLR, Lettera inviata da C.L. Ragghianti a E. Bassani, datata 10 agosto 1983.

³⁵ “Critica d'arte africana”, I, s. s., 1, primavera 1984. Al numero partecipano Joseph Cornet, Malcolm D. McLeod, Colette Nol, Valeria Petrucci, Angelika Rumpf, Irwin L. Tunis, Huguette van Geluwe, Susan Vogel.

³⁶ *African Negro Art*, a cura di J. Johnson Sweeney, catalogo della mostra (New York, Museum of Modern Art, 18-19 maggio 1935), Museum of Modern Art, New York 1935.

³⁷ *Mostra di scultura negra*, a cura di C. Anti e A. Mochi, in occasione della XIII Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia (Venezia, Palazzo delle Esposizioni, 15 aprile-31 ottobre 1922); *Arte del Congo*, a cura di A. Maesen con la collaborazione di H. Van Geluwe, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, novembre 1959), De Luca, Roma 1959. Cfr. E. Greco, *L'arte negra alla Biennale di Venezia del 1922. Ricostruzione del dibattito critico sulle riviste italiane*, “Annali del Dipartimento di Storia delle Arti e dello Spettacolo”, XI, 2010, pp. 356-372; M. Nezzo, *La ricezione "scientifica" dell'arte africana nell'Italia del primo Novecento: appunti*, in G. Tomasella (a cura di), *Il confronto con l'alterità tra Ottocento e Novecento. Aspetti critici e proposte visive*, Quodlibet, Macerata 2020, pp. 167-181.

³⁸ S. Vogel, *New York. The Metropo-*

litan Museum, “Critica d'arte africana”, I, s. s., 1, primavera 1984, pp. 40-41.

³⁹ E. Bassani, *Musei d'arte e musei d'etnografia*, ivi, pp. 5-16.

⁴⁰ Willett, *Arte nigeriana*, in *Tesori dell'antica Nigeria* cit., pp. 41-64.

⁴¹ E. Bassani, *Introduzione*, ivi, p. 17.

⁴² Cfr. gli Atti del convegno pubblicati due anni dopo: Idem (a cura di), *Arte in Africa. Realtà e prospettive nello studio della storia delle arti africane*, Edizioni Panini, Modena 1986.

⁴³ B. Bernardi, *Singolarità e universalità dell'arte africana. Contributo alla ricerca dei criteri per la valutazione critica dell'arte africana*, ivi, pp. 12-15.

⁴⁴ Cfr. ACLR, Lettera inviata da E. Cerulli a C.L. Ragghianti, datata 14 novembre 1984. Cerulli critica a Ragghianti la direzione di Bassani, commentando la propria presenza nel comitato direttivo come inutile “se non addirittura molesta a una gestione di tipo autoritario, qual è quella di Bassani. Mi spiace, sono stata in molti consigli e sono abituata a democratiche discussioni e quindi mi ripugno, anche perché durante un certo ventennio, come Lei, caro e stimato Amico, ero dall'altra parte della barricata, fare parte di un Consiglio fantasma”.

⁴⁵ E. Cerulli, *Il disagio della cultura e la risposta dell'arte tra gli Akan del Ghana e della Costa d'Avorio*, in *Arte in Africa. Realtà e prospettive nello studio della storia delle arti africane* cit., pp. 19-21.

⁴⁶ *Questions à un artiste Africain d'aujourd'hui. Iba Ndiaye*, ivi, pp. 44-46.

⁴⁷ G. Parodi da Passano, *Le "jolie dames" di Damas Nicolas. Uso sociale del messaggio oggettuale di un artista ivoriano contemporaneo*, ivi, pp. 25-27.

⁴⁸ C. Nol, *Histoire des Arts africains et musées français*, ivi, pp. 47-49.

⁴⁹ Cfr. il servizio di Renzo Ricchi sulla mostra *Arte in Africa. Tesori dell'antica Nigeria*, riprese di Luciano Gori, TGI Flash, 2 marzo 1984, TGR Toscana Edizione serale, 4 marzo 1984 (Firenze, RAI Teche).

In copertina
Fathi Hassan, *Non sono Marcel Duchamp, sono Tutankhamon*, 1994
Courtesy l'artista



Silvana Editoriale

Direttore generale
Michele Pizzi

Direttore editoriale
Sergio Di Stefano

Art Director
Giacomo Merli

Coordinamento redazionale
Maria Chiara Tulli

Redazione
Claudia Damiani

Impaginazione
Antonio Carminati

Coordinamento di produzione
Antonio Micelli

Segreteria di redazione
Giulia Mercanti

Ufficio iconografico
Silvia Sala, Barbara Miccolupi

Ufficio stampa
Alessandra Olivari, press@silvanaeditoriale.it

Diritti di riproduzione e traduzione
riservati per tutti i paesi
© 2025 Silvana Editoriale S.p.A.,
Cinisello Balsamo, Milano
© Claude Bidjocka, by SIAE 2025
© Mario Schifano, by SIAE 2025
© Zineb Sedira, by SIAE 2025

ISBN: 978-88-366-6061-2

A norma della legge sul diritto d'autore e del codice civile, è vietata la riproduzione, totale o parziale, di questo volume in qualsiasi forma, originale o derivata, e con qualsiasi mezzo a stampa, elettronico, digitale, meccanico per mezzo di fotocopie, microfilm, film o altro, senza il permesso scritto dell'editore

Silvana Editoriale S.p.A.
via dei Lavoratori, 78
20092 Cinisello Balsamo, Milano
tel. 02 453 951 01
www.silvanaeditoriale.it

Le riproduzioni, la stampa e la rilegatura
sono state eseguite in Italia
Stampato da Galli Thierry Stampa S.r.l., Milano
Finito di stampare nel mese di novembre 2025

Crediti fotografici

© Centre Pompidou, MNAM-CCI Bibliothèque
Kandinsky, Dist. GrandPalaisRmn/image de la
Bibliothèque Kandinsky, p. 130, fig. 1
© Do Ho Suh, p. 91, fig. 4
© Dutch National Archives, Public Domain, p. 133, fig. 2
© Maria Mulas, p. 25, fig. 2
© Per gentile concessione dell'architetto
Mauro Del Maro, p. 135, fig. 3
© Photo Zineb Sedira, p. 85, fig. 1
© Royal Academy of Arts © Photo: Royal Academy
of Arts, London, p. 121, fig. 2
© Zineb Sedira / DACS, London, p. 85, fig. 1
Archivio Storico della Biennale di Venezia, ASAC /
Foto Giorgio Zucchiatti, p. 150, fig. 1
Archivio Storico della Biennale di Venezia, ASAC /
Foto Massimiliano Cadamuro, p. 153, fig. 2
Attilio Micheluzzi, Bab el-Mandeb, Edizioni NPE, 2024,
p. 107, fig. 3
Courtesy Alfredo Jaar, p. 85, fig. 2
Courtesy Ali Hassaf, p. 33, fig. 5
Courtesy Do Ho Suh, p. 91, fig. 4
Courtesy Fathi Hassan, p. 29, fig. 4
Courtesy Galleria Lia Rumma, p. 86, fig. 3
Courtesy Mauro Del Maro, p. 135, fig. 3
Courtesy Mauro Folci, p. 28, fig. 3
Courtesy Paolo Pellegrini, p. 138, fig. 4
Courtesy Studio Fabio Mauri, p. 23, fig. 1; p. 25, fig. 2
Courtesy Sükran Morai, p. 33, fig. 6
Courtesy William Kentridge, p. 86, fig. 3
Fondazione Gramsci, Archivio fotografico del Partito
comunista italiano, p. 50; p. 59, fig. 3
Foto di Carlo Bonechi, p. 59, fig. 3
Foto di Fausto Fabbri, p. 66; p. 69, fig. 1; p. 70, fig. 2
Foto di Paolo Bazzanella, p. 23, fig. 1
Foto Michele Colucci, p. 56, fig. 2
Hugo Pratt - Corto Maltese Le Etiopiche. © 1972 Cong
S.A., Svizzera. Tutti i diritti riservati, p. 103, fig. 1
Hugo Pratt - Gli Scorpioni del deserto. © 1962 Cong
S.A., Svizzera. Tutti i diritti riservati, p. 98; p. 104, fig. 2
Poster by Ivan Chermayeff, image courtesy of
Chermayeff & Geismar & Haviv, p. 120, fig. 1