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

CATERINA TOSCHI

PREMESSA DI METODO: STRANIERE NEL TERZO MILLENNIO

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

A questa preliminare avvertenza si deve aggiungere l'adozione di quello “strabismo interpretativo” — come lo ha definito Maria Grazia Messina nella recente postfazione al volume degli Atti del primo convegno, dedicato a queste tematiche, ospitato nel 2023 dall'Università per Stranieri di Siena¹ — con cui ricercatrici e ricercatori hanno dovuto esa-

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

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

li, ispirati alle teorie di Marcel Mauss, del sociologo Pierre Bourdieu del 1979³ —, risultato di un percorso educativo dalla famiglia alla scuola sino agli studi universitari. È realistico dunque ipotizzare, come premessa di metodo, che le nuove generazioni di ricercatori riescano a riconoscere e de-familiarizzare le radici coloniali, per loro cogenti, delle narrazioni e dei dispositivi di indagine su cui si sono formati? Il dibattito degli ultimi decenni sull'approccio metodologico e sul formato di presentazione dei risultati, in questo tipo di indagini, è una questione ancora aperta che impone un confronto tra filologia storiografica e antropologia.

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

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

succeduto un più sistematico lavoro di schedatura dentro l'architettura dell'archivio: un ambiente nato con l'obiettivo di catalogare le fonti legate ai fenomeni indagati, ma anche di rappresentarle criticamente grazie alle annotazioni contenute nelle schede, per rintracciare sequenze, trasmissioni, derive, fraintendimenti, e delineare filoni, letture, ricorrenze; un dispositivo tradizionale di ricerca per la storiografia occidentale, utilizzato, questa volta, non per assolverne la memoria coloniale, ma per inventariare — secondo la via indicata a Said da Gramsci — le tracce difformi e plurali delle politiche dello sguardo intervenute nell'arte italiana del secondo Novecento. Il progetto *Straniere* assume infatti il monito di bell hooks del 1984 di “imparare a vedere” — nel quadro del dibattito intorno a *The Politics of Women's Liberation* di Jo Freeman, tema tangente alle questioni sollevate che è doveroso ricordare¹¹ — attraverso lo strumento dell'archivio, inteso non come semplice deposito di documenti, ma come sistema attivo per conservare testimonianze attraverso cui interrogare, contestualizzare e comprendere con sguardo critico la cultura visiva italiana; l'obiettivo è dunque quello di sovvertire il paradigma denunciato da Sartre nel 1948 nella sua introduzione all'antologia poetica di Léopold Sédar Senghor: «Car le blanc a jouti trois mille ans du privilège de voir sans qu'on le voie. [...] Aujourd'hui ces hommes noirs nous regardent et notre regard rentre dans nos yeux».¹²

STUDI SULLA RICEZIONE: LE RADICI DI UNA REVISIONE DELLA DISCIPLINA

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

Nell'Italia della ricostruzione si diffondono i resoconti sulle campagne internazionali di scavi nelle colonie, in cui si sperimentano nuove indagini diagnostiche — al carbonio 14 e alla termoluminescenza — in grado di attribuire datazioni certe alle opere rinvenute. Si restituisce così una profondità storica alle culture di questi luoghi, tradizionalmente congelate in un immobile passato,¹⁴ dopo un ventennio di chiusura autarchica fascista che aveva censurato le appropriazioni primitiviste del modernismo tacciandole come perverse e degenerate¹⁵ — emblematica dell'immaginario occidentale è la copertina del catalogo della mostra *Entartete Kunst* con la riproduzione fotografica di una scultura di Otto Freundlich, deportato e ucciso in Polonia, ispirata alle teste MOAI dell'Isola di Pasqua.¹⁶ L'ideologia fascista e nazista rappresenta, dunque, una presenza con cui il pensiero critico deve misurarsi, in particolare rispetto

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

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

La revisione del metodo storiografico a partire dal ripensamento gramsciano dell'idealismo di Croce ai fini di una mediazione tra estetica e sociologia politica, coinvolge anche Carlo Ludovico Ragghianti — interessato a dialogare con le teorie di De Martino²² —, tra i primi storici dell'arte italiani ad essersi occupato di strumenti e prospettive per l'analisi delle arti africane e fondatore nel 1980 del primo Centro di Studi di Storia delle Arti Africane presso l'Università Internazionale dell'Arte di Firenze.²³ Egli attribuisce alle letture meccanizzate del determinismo sociologico di retaggio marxista — che pure gli appartengono²⁴ — la responsabilità del confinamento dell'arte africana in un limbo statico, cristallizzato e astorico; in alternativa, insieme alla moglie Licia Collobi, ne

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

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

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

riale.³² La visione della storiografia come studio di questa concatenazione di fenomeni — debitrice anche verso le teorie di Alois Riegl³³ — sposta l'indagine sull'ambiente in cui le attività creative si inseriscono, ridimensionando alcuni concetti cari all'estetica occidentale, quali quelli di genio o di talento, ma anche l'idea della forma come prodotto della libertà assoluta dell'artista. Un metodo, dunque, interessato a esaminare i processi di inserimento delle “serie artistiche” nelle sequenze politico-sociali;³⁴ un esempio eloquente per Previtali è il caso dei vasai di Kaminaljuyu — un sito archeologico precolombiano situato nella parte occidentale di Città del Guatemala —, impegnati a lavorare contemporaneamente per due diverse committenze, i Maya e le comunità native locali, realizzando opere in stili difforni e dunque attivando due distinte sequenze nel medesimo momento storico. Secondo l'impostazione kubleriana i vasi sarebbero dunque seriabili in due “classi formali”, create per soddisfare le esigenze culturali di pubblici diversi, il cui gusto è appunto il problema artistico di cui i manufatti rappresentano le soluzioni. Una prospettiva che coniuga l'approccio formalista con quello antropologico e sociologico, aprendo la storiografia a una pluralità di possibili formulazioni, sulla base della compresenza di problemi diversi in un contesto specifico anche nello stesso periodo storico, così ribaltando il paradigma evolutivo affermato tra Otto e Novecento intorno agli sviluppi della storia dell'arte. Previtali riconosce quindi che il bipolarismo disciplinare, tra storia dell'arte e antropologia, radicato nella cultura occidentale è ormai superato: come l'antropologo Alfred Kroeber — citato in più occasioni nel testo di Kubler — attinge, infatti, dalla critica d'arte il concetto di “stile” applicandolo ai suoi studi sulla civiltà,³⁵ così lo storico dell'arte statunitense estende all'analisi delle arti figurative una teoria e un metodo derivati dall'esame dei manufatti extra-occidentali. «Nel far questo — conclude Previtali — ha fornito agli storici dell'arte strumenti ermeneutici estremamente solidi e flessibili che permettono di passare senza fratture dal livello della cultura materiale a quello dei prodotti dello “spirito”. È un contravveleno di cui, in questa nostra piccola società di anime belle, si sentiva fortemente bisogno».³⁶

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

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

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

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

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

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

Nel corso degli anni Ottanta il dibattito trova un cantiere fecondo nella storia delle mostre — per cui si rimanda ad altri approfondimenti⁴⁷ — e, dunque, nella riflessione espositiva intorno alle culture artistiche extraoccidentali, a seguito dell'apertura nel 1982 presso il Metropolitan Museum di New York della Michael C. Rockefeller Wing, dove viene trasferita dal Museum of Primitive Art la collezione di opere d'arte africana, oceanica e precolombiana di Nelson A. Rockefeller. Il confronto tra storici dell'arte e antropologi migra, quindi, verso l'analisi dei formati allestitivi di presentazione delle opere, con un progressivo riduzionismo in chiave estetizzante della lettura formalista e con un impoverimento degli apparati informativi sui dati antropologici di contesto. L'Italia declina infatti il modello rubiniano di mostra temporanea — affermatosi con l'esposizione del 1984 *"Primitivism" in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* presso il MoMA di New York — sia negli esiti allestitivi a cura di Ezio Bassani, a partire dalla mostra *La grande scultura dell'Africa nera*, ospitata nel 1989 al Forte Belvedere di Firenze, che nel contesto delle esposizioni delle collezioni private, come quella di Carlo Monzino presentata al pubblico in occasione della mostra newyorkese *African Aesthetics* del 1986.⁴⁸ una raccolta, spiega Susan Vogel in catalogo, i cui pezzi sono selezionati, sulla base delle loro qualità estetiche, dall'occhio del conoscitore occidentale, il solo a ritenere di poter legittimare gli oggetti etnografici come manifestazioni del "genio africano", dal momento che — commenta Monzino nella sua introduzione — «le cose belle stanno bene anzi benissimo insieme».⁴⁹

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

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

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

NOTE

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

- del 1945, furono tratti i sei volumi della prima edizione, rivista da Felice Platone sotto la guida di Palmiro Togliatti, pubblicata dalla casa editrice Einaudi tra il 1948 e il 1951. Per la prima edizione inglese letta da Edward Said cfr. Antonio Gramsci, *Selections from the Prison Notebooks*, International Publisher, New York, 1971.
7. Edward W. Said, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, p. 34.
 8. Nel quadro del progetto di ricerca *Straniere: the reception of non-European arts and cultures in Italy (1945-2000)*, coordinato dall'Università per Stranieri di Siena (PI: Caterina Toschi) insieme alle Università di Parma (coordinatrice: Alessandra Acocella) e di Udine (coordinatore: Luca Pietro Nicoletti) e assegnatario di un finanziamento PRIN PNRR 2022 attribuito dal Ministero dell'Università e della Ricerca e dall'Unione Europea (NextGeneration EU), è stato realizzato un archivio digitale accessibile in parte in *open access* al seguente link: <https://straniere.unistrasi.it/>.
 9. Maria Grazia Messina, "Postfazione Straniere in Italia. Aporie, scarti, paradossi", cit., pp. 271-288; Sally Price, *Primitive Art in Civilized Places*, The University of Chicago, Chicago, 1989; I ed. it. eadem, *I primitivi traditi. L'arte dei "selvaggi" e la presunzione occidentale*, prefazione di Federico Zeri, Einaudi editore, Torino, 1992.
 10. *Ivi*, p. 21.
 11. bell hooks, *Feminist Theory: from margin to center*, South End Press, Boston, 1984, p. 48. Cfr. bell hooks e Maria Nadotti, *Elogio del margine. Scrivere al buio*, Tamu Edizioni, Napoli, 2020; Jo Freeman, *The Politics of Women's Liberation. A Case Study of an Emerging Social Movement and its Relation to the Policy Process*, David McKay Company, Inc, New York, 1975.
 12. Jean-Paul Sartre, "Orphée noir", in Léopold Sédar Senghor, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Presses Universitaires de France, Paris, 1948; 9a edizione, PUF, Paris, 2015, p. 9.
 13. La letteratura sul tema è ampia, per evitare omissioni si rimanda alle note bibliografiche di una selezione di studi recenti italiani: Giorgio Bacci, Chiara Brambilla, Valentina Porcellana, Caterina Toschi, Denis Viva (a cura di), *Senza frontiere: paesaggi di confine tra arte e antropologia*, "Studi di Memofonte", n. 35, 2025; Francesca Gallo (a cura di), *Immaginari visivi postcoloniali. Ricerche artistiche e scritture espositive in Italia, tra anni ottanta e doppiozero*, Silvana Editoriale, Milano, 2025; Alessandra Acocella, Luca Pietro Nicoletti, Caterina Toschi (a cura di), *Straniere in Italia. La ricezione dal secondo dopoguerra delle arti e culture extraeuropee*, cit., 2025; Giorgio Bacci, *Confini. Viaggi nell'arte contemporanea*, Postmedia Books, Milano, 2022; Maria Pia Guermandi, *Decolonizzare il patrimonio. L'Europa, l'Italia e un passato che non passa*, Castelvecchi, Roma, 2021; Giulia Grechi, *Decolonizzare il museo: mostrazioni, pratiche artistiche, sguardi incarnati*, Mimesis, Milano/Udine, 2021; Giuliana Tomasella (a cura di), *Il confronto con l'alterità tra Ottocento e Novecento. Aspetti critici e proposte visive*, Quodlibet, Macerata, 2020; Roberto Pinto, *Nuove geografie artistiche. Le mostre al tempo della globalizzazione*, Postmedia Books, Milano, 2012.
 14. Cfr. i resoconti pubblicati in occasione delle due esposizioni *Tesori dell'antica Nigeria* (1984) e *La grande scultura dell'Africa nera* (1989): Ekpo Eyo e Frank Willett (a cura di), *Tesori dell'antica Nigeria* (catalogo della mostra Firenze, Palazzo Strozzi, 26 febbraio-30 aprile 1984), UIA, Firenze, 1984; Ezio Bassani (a cura di), *La grande scultura dell'Africa nera* (catalogo della mostra Firenze, Forte Belvedere, 15 luglio-29 ottobre 1989), Artificio, Firenze, 1989.
 15. Cfr. Carmen Belmonte, *Arte e colonialismo in Italia. Oggetti, immagini, migrazioni (1882-1906)*, Marsilio Editori, Venezia, 2021; *Il confronto con l'alterità tra Ottocento e Novecento. Aspetti critici e proposte visive*, cit., 2020; Marta Nezzo, "Carlo Anti Direttore generale delle Arti", in Irene Favaretto, Francesca Ghedini, Paola Zanovello, Emanuele M. Ciampini (a cura di), *Anti, archeologia, archivi*, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia, 2019, pp. 395-414; Alessandro del Puppo, *Modernità e nazione. Temi di ideologia visiva nel Novecento italiano*, Quodlibet, Macerata, 2012; Emanuele Greco, "L'arte ne-

- gra alla Biennale di Venezia del 1922. Ricostruzione del dibattito critico sulle riviste italiane”, *Annali del Dipartimento di Storia delle Arti e dello Spettacolo*, a. 11, 2010, pp. 356-372.
16. Fritz Kaiser (a cura di), *Führer durch die Ausstellung 'Entartete Kunst'*, Verlag für Kultur- & Wirtschaftswerbung, Berlin, 1937.
 17. Ranuccio Bianchi Bandinelli, “Prefazione”, in Leo Frobenius, *Storia della civiltà africana*, Einaudi editore, Torino, 1950, pp. 11-23.
 18. Cfr. Roberto Dainotto, “Tre Sud di Ernesto de Martino”, *Narrativa*, n. 39, 2017, online dal 1 dicembre 2021, URL: <https://journals.openedition.org/narrativa/660>; DOI: <https://doi.org/10.4000/narrativa.660> (ultimo accesso 12/12/ 2024).
 19. Ernesto de Martino, *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, Einaudi editore, Torino, 1948.
 20. Cfr. idem, “Prefazione”, in *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud* (ed. orig. Il Saggiatore, Milano, 1961), Marcello Massenzio (a cura di), Giulio Einaudi, Torino, 2023, p. 11.
 21. *Ivi*, pp. 189-203.
 22. Il tema è stato approfondito nell'intervento intitolato *Etnografia e storia dell'arte: il dialogo di Ernesto de Martino e Carlo Ludovico Ragghianti nel secondo dopoguerra*, presentato da chi scrive in occasione del convegno *Esotico. L'alterità nelle arti visive, dal Medioevo alla contemporaneità*, organizzato il 14 novembre 2025 dalla CUNSTA e ospitato presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore, i cui Atti sono di prossima pubblicazione. Sul confronto tra il pensiero ragghiantiano e demartiniano in merito all'arte preistorica si rimanda invece ai contributi di Emanuele Pellegrini e di Annamaria Ducci in occasione del convegno *ART before ART. L'uomo cosciente e l'arte delle origini: con e dopo Carlo Ludovico Ragghianti* (Firenze, Museo e Istituto Fiorentino di Preistoria, 30 settembre 2021; Lucca, Fondazione Ragghianti, 1-2 ottobre 2021): Emanuele Pellegrini, “Coscienza, segno, creazione” e Annamaria Ducci, “La magnitudine degli uomini primi 2: percorso e approdo a *L'uomo cosciente*”, in Tommaso Casini, Annamaria Ducci, Fabio Martini (a cura di), *ART before ART. L'uomo cosciente e l'arte delle origini: con e dopo Carlo Ludovico Ragghianti*, Edizioni Fondazione Ragghianti sull'Arte Lucca, Lucca, 2022, pp. 16-24 e 159-181.
 23. Cfr. Emanuele Pellegrini, *Storico dell'arte e uomo politico: profilo biografico di Carlo Ludovico Ragghianti*, ETS, Pisa, 2018.
 24. Cfr. Carlo Ludovico Ragghianti, *Marxismo perplesso: arte, cultura, società, politica*, Editoriale nuova, Milano, 1980.
 25. Cfr. Caterina Toschi, “Per una storia delle arti africane: Carlo Ludovico Ragghianti e la nascita di un Centro di Studi (1973-1989)”, in Alessandra Acocella, Luca Pietro Nicoletti, Caterina Toschi (a cura di), *Straniere in Italia. La ricezione dal secondo dopoguerra delle arti e culture extraeuropee*, cit., pp. 63-80; eadem, “Esporre le arti africane in Italia: il contributo di Carlo Ludovico Ragghianti per la mostra ‘Tesori dell'antica Nigeria’”, in Francesca Gallo (a cura di), *Immaginari visivi postcoloniali. Ricerche artistiche e scritture espositive in Italia tra anni Ottanta e Doppiozero*, cit., pp. 112-125; Marta Nezzo, “Carlo Ludovico Ragghianti: l'alterità come esperienza inclusiva”, in Cristina Galassi (a cura di), *Critica d'arte e tutela in Italia: figure e protagonisti nel secondo dopoguerra*, Aguaplano, Passignano, 2017, pp. 249-261.
 26. Sul concetto di una terza via “in-between”, concepita come superamento del bipolarismo costruito dai domini della differenza imposti dalla cultura occidentale, cfr. Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, Routledge, London/New York, 1994; tr. it. *I luoghi della cultura. Postcolonialismo e modernità occidentale*, Meltemi editore, Roma, 2024.
 27. Enrico Castelnuovo, “Prefazione”, in Henri Focillon, *Vita delle forme seguito da Elogio della mano*, Giulio Einaudi, Torino, 2002, pp. 7-31. Il testo, come indicato in nota da Castelnuovo, aggiorna la sua prefazione al volume di Henri Focillon, *Scultura e pittura romanica in Francia* (Einaudi editore, Torino, 1972), dove è pubblicato il saggio *Vita delle forme*, le cui prime edizioni italiane erano state curate rispettivamente da Adelchi Baratonò (Alessandro

- Minuziano Editore, Milano, 1945) e da Diego Valeri (Le tre Venezie, Padova, 1945).
28. Giovanni Previtali, "Introduzione", in George Kubler, *La forma del tempo. Considerazioni sulla storia delle cose*, Giulio Einaudi, Torino, 1976, pp. 7-32.
 29. L'anno precedente Previtali aveva introdotto *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento* di Erwin Panofsky (Einaudi editore, Torino, 1975; ed. or. *Studies in iconology: humanistic themes in the art of the renaissance*, Oxford University Press, New York, 1939).
 30. Giovanni Previtali, "Introduzione", cit., p. 8.
 31. *Ivi*, p. 9.
 32. *Ivi*, p. 12; cfr. Carlo Severi, *L'oggetto-persona: rito memoria immagine*, Einaudi editore, Torino, 2018.
 33. Cfr. Alois Riegl, *Grammatica storica delle arti figurative*, Andrea Pinotti (a cura di), Quodlibet, Macerata, 2020.
 34. Ciò che accomuna il pensiero di Kubler a quello del suo maestro Focillon è l'idea che in un medesimo oggetto artistico e momento storico possano essere compresenti più "classi formali", che Focillon chiama "stili", attribuendo loro una vita autonoma. Solo i più acuti hanno rilevato – commenta Previtali – il relativismo di questa autonomia, una sovrastruttura sulla quale interferiscono a più riprese le condizioni politico-sociali.
 35. Cfr. Alfred Louis Kroeber, *Style and Civilizations*, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1957.
 36. Giovanni Previtali, "Introduzione", cit., p. 32.
 37. Michael Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Maria Pia e Piergiorgio Dragone (a cura di), Einaudi editore, Torino, 1978; ed. or. *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford University Press, Oxford, 1972.
 38. Idem, "Prefazione", in *Pittura e esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, cit., p. 14.
 39. Clifford Geertz, "Art as a Cultural System", *Comparative Literature*, vol. 91, n. 6, The Johns Hopkins University Press, dicembre 1976, pp. 1473-1499; la citazione del saggio di Baxandall si trova a p. 1481.
 40. Hans Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter: Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Mann, Berlin, 1981; ed. it. *L'arte e il suo pubblico: funzione e forme delle antiche immagini della passione*, introduzione di Giorgio Cusatelli, Nuova Alfa, Bologna, 1986. Cfr. idem, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, Fink, München, 2001; trad. it. *Antropologia delle immagini*, Salvatore Incardona (a cura di), Carocci editore, Roma, 2011.
 41. Jean Laude, "Avant-propos", in Carl Einstein *Negerplastik/Vladimir Matvei-Markov, Iskusstvo Negrov*, Fascicule I, Travaux et mémoires du Centre de recherches historiques sur les relations artistiques entre les cultures, Université de Paris 1 – Panthéon Sorbonne, Paris, dicembre 1976; Carl Einstein, *Negerplastik*, Verlag der Weissen Bücher, Leipzig, 1915; Vladimir Markov, *Iskusstvo Negrov/Negro Art*, Department of Fine Arts of the People's Commissar for Education, Petersburg, 1919. Sulla ricezione in Europa di questi due testi nel primo Novecento cfr. Maria Grazia Messina, "Un'illustrazione di "Emporium" 1922 e la fotografia della 'scultura negra' intorno al secondo ventennio del Novecento", in Giorgio Bacci e Miriam Fileti Mazza (a cura di), *Emporium II. Parole e Figure tra il 1895 e il 1964*, Edizioni della Normale, Pisa, 2014, pp. 431-452.
 42. *Carl Einstein e l'arte africana, Critica d'arte africana*, a. II, n. 2, inverno 1985; cfr. Marta Nezzo, "Carlo Ludovico Ragghianti: l'alterità come esperienza inclusiva", cit., pp. 249-261.
 43. Ezio Bassani, *Musei d'Italia-Meraviglie d'Italia. Scultura africana nei musei italiani*, Edizioni Calderini, Bologna, 1977.
 44. Carlo Ludovico Ragghianti, "Scultura africana nei musei italiani", *La Nazione e Il Resto del Carlino*, 4 dicembre 1977. Cfr. Caterina Toschi, "Per una storia delle arti africane: Carlo Ludovico Ragghianti e la nascita di un Centro di Studi (1973-1989)", cit., pp. 63-80; eadem, "Esporre le arti africane in Italia: il contributo di Carlo Ludovico Ragghianti per la mostra 'Tesori dell'antica Nigeria'", cit., pp. 112-125.
 45. James Clifford e George Marcus (a cura di), *Writing culture: the poetics and politics of ethnography*, University

- of California Press, Berkeley/Los Angeles/London, 1986. Cfr. James Clifford, *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Bollati Boringhieri, Torino, 1993.
46. Bernardo Bernardi, “Nota introduttiva alla traduzione italiana”, in Frank Willet, *Arte africana*, Giulio Einaudi, Torino, 1978, pp. 21-24 (ed. or. *African Art. An Introduction*, Thames and Hudson, London, 1971); Ernesta Cerulli, “Una storia dell’arte ‘sui generis’: la produzione artistica dei popoli del Terzo Mondo, gli etnologi e gli artisti dell’Occidente”, estratto dai *Quaderni de ‘La rivista scientifica’*, n. 106, CNR, Roma, 1980.
47. Il tema è stato approfondito da chi scrive nel contributo intitolato *Le aporie della forma nella riflessione espositiva italiana degli anni Ottanta: il caso di Ezio Bassani e della mostra La grande scultura dell’Africa nera (Firenze, 1989)* presentato in occasione del convegno internazionale EXHIBIT. *Nuove prospettive e metodi di ricerca sulla storia delle mostre*, promosso e ospitato dall’Università degli Studi di Parma (26-28 novembre 2025), i cui Atti sono di prossima pubblicazione. Cfr. anche Roberto Pinto, “*Magiciens de la terre*. La trasformazione del concetto di mostra internazionale”, in Alessandra Acocella, Luca Pietro Nicoletti, Caterina Toschi (a cura di), *Straniere in Italia. La ricezione dal secondo dopoguerra delle arti e culture extraeuropee*, cit., pp. 207-218, e idem, *Nuove geografie artistiche. Le mostre al tempo della globalizzazione*, cit., 2012.
48. Cfr. Ivan Bargna, “Mostre e collezionismo di arte africana in Italia. Uno sguardo antropologico”, in Alessandra Acocella, Luca Pietro Nicoletti, Caterina Toschi (a cura di), *Straniere in Italia. La ricezione dal secondo dopoguerra delle arti e culture extraeuropee*, cit., pp. 17-35; Ezio Bassani (a cura di), *La grande scultura dell’Africa nera* (catalogo della mostra, Firenze, Forte Belvedere, 15 luglio-29 ottobre 1989), Artificio, Firenze, 1989; Susan Mullin Vogel (a cura di), *African Aesthetics. The Carlo Monzino Collection* (catalogo della mostra, New York, The Center for African Art, 7 maggio-7 settembre 1986), Stamperia artistica nazionale, Torino, 1985, The Center for African Art, New York, 1986; William Rubin (a cura di), *“Primitivism” in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* (catalogo della mostra, New York, The Museum of Modern Art, 27 settembre 1984-15 gennaio 1985), The Museum of Modern Art, New York, 1984.
49. Carlo Monzino, s.t., in Susan Mullin Vogel (a cura di), *African Aesthetics. The Carlo Monzino Collection*, cit., p. 7; Susan Mullin Vogel, “African Aesthetics”, *ivi*, pp. 11-17.
50. Federico Zeri, “Prefazione”, in Sally Price, *I primitivi traditi: l’arte dei ‘selvaggi’ e la presunzione occidentale*, cit., I ed. it. 1992; nuova edizione Johan & Levi Editore, Milano, 2015, pp. 9-11.
51. Maria Grazia Messina, *Le Muse d’oltremare. Esotismo e primitivismo dell’arte contemporanea*, Giulio Einaudi, Torino, 1993; cfr. eadem, “De la statue au collage. Figures et pratiques de la modernité”, in Claire Barbillon, Catherine Chevillot e François-René Martin (a cura di), *Histoire de l’art du XIXe siècle (1848-1914). Bilans et perspectives*, École du Louvre, Paris, 2012, pp. 691-703; eadem, “Gauguin’s Itineraries in 1889 from the Universal Exposition to the Louvre Museum Through the Pages of the Album Walter”, in Flemming Friberg e Line Clausen Pedersen (a cura di), *Gauguin, Tales from Paradise* (catalogo della mostra, Milano, Museo delle Culture, 28 ottobre 2015-21 febbraio 2016), 24 Ore Cultura, Milano, 2015, pp. 40-45; eadem, “La fête nègre. Parigi 1919. Ricezione giornalistica e stereotipi dello art nègre”, in Stefano Grandesso e Francesco Leone (a cura di), *Dall’ideale classico al Novecento. Scritti per Fernando Mazzocca*, Silvana Editoriale, Cinesello Balsamo, 2018; Maria Grazia Messina e Francesco Paolo Campione (a cura di), *Je suis l’autre. Primitivismo e scultura del Novecento* (catalogo della mostra, Roma, Terme di Diocleziano, 28 settembre 2018-20 gennaio 2019; Lugano, Museo delle Culture, Villa Malpensata, 7 aprile-28 luglio 2019), Electa, Milano, 2018.
52. Marcel Granet, *La féodalité chinoise*, Aschehoug and Co, Oslo, 1952, cit. in Carlo Ludovico Ragghianti, “Meditazioni africane”, *Critica d’arte*, n. 151-153, 1977, p. 186.