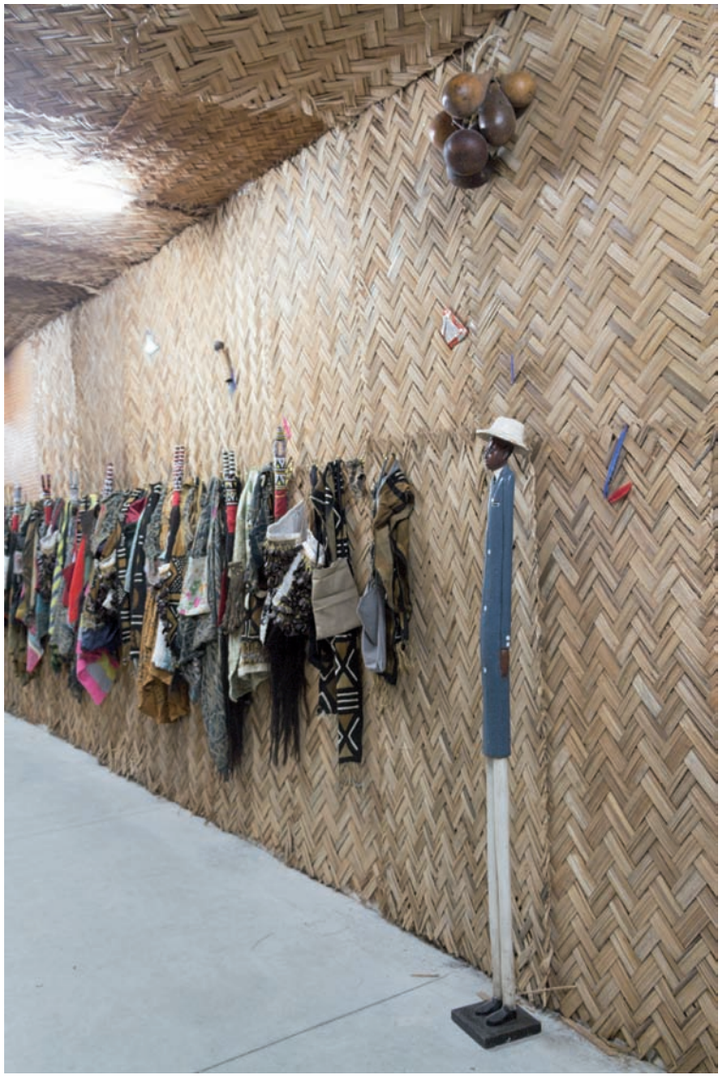
IL CACCIATORE BIANCO. (DE)COSTRUZIONE DI UN CONTINENTE

intervista a Marco Scotini a cura di Ginevra De Pascalis



Ginevra De Pascalis: *La mostra si pone l'obiettivo di superare le logiche ereditate dal colonialismo in favore di una decentralizzazione dell'eterno modello egemonico occidentale, cercando un confronto, un punto di contatto che possa iniziare una sorta di "riparazione". Un'ambizione che vanta, solo negli ultimi trent'anni, da* Magiciens de la Terre *al Centre Pompidou di Parigi, predecessori importanti che hanno cercato di colmare una frattura estesa da secoli e per secoli, non sempre con un esito risolutivo. In che modo si articola il percorso espositivo e con quali logiche ha scelto gli artisti?*

Marco Scotini: La mostra *Il Cacciatore Bianco*, come suggerisce il sottotitolo, vuole raccogliere piuttosto una serie di rappresentazioni che sono state date sull'Africa. In questo senso, non è tanto un'indagine sull'arte africana contemporanea come tale, quanto una ricognizione sulla costruzione che l'Occidente ne ha fatto. Come le due mostre precedenti di FM, anche questa insiste sull'idea di decostruzione della modernità occidentale. E l'oggetto da mettere in discussione è il Primitivismo. Per questo abbiamo deciso di far iniziare la mostra con il colonialismo italiano sull'Africa Orientale e con l'episodio della prima sala di "scultura negra" apparsa alla Biennale di Venezia nel 1922. Per pensare il taglio che l'esposizione avrebbe avuto sono stati fondamentali due grandi artisti che sono anche grandi amici. La coppia di filmmaker Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, da un lato, e Peter Friedl dall'altro. Pur essendo diversi per generazione, il loro approccio è molto simile a quello delle ultime generazioni di artisti africani come Kader Attia, Sammy Baloji e Nidhal Chamekh, che lavorano sulla memoria storica, sulle ferite e sulle possibili suture. Tocca a questi artisti di aprire e chiudere la mostra. Il fatto di mescolare arte tradizionale e arte contemporanea, così come materiale documentale e arte credo sia ormai diventata una cifra di FM a cui, anche in questo caso, non abbiamo potuto rinunciare. I quasi quaranta artisti che saranno presentati passano dalla valutazione di incontaminati od originari a quella di contaminati, ibridati, meticci. Così ci sono tanto gli artisti che erano presenti a *Magiciens de la Terre* come quelli comparsi nella Documenta di Enwezor. I nomi sono molto noti e presenti con straordinari lavori provenienti dalle maggiori collezioni private italiane: dai manichini acefali di Shonibare agli archivi di Adeagbo, dagli arazzi di El Anatsui alle decostruzioni femminili di Wangechi Mutu.

GDP: *In effetti l'Italia ha avuto un ruolo molto forte, se pur meno importante di quello di Francia o Gran Bretagna, nel processo coloniale, la Guerra d'Etiopia risale al 1935-36, anni in cui tutte le altre potenze europee avevano già avviato il loro proces-*

dall'alto: Yervant Gianikian & Angela Ricci Lucchi, *Pays Barbare*, 2013, video still. Courtesy gli artisti e Les Films d'ici; Room 1: Pascale Marthine Tayou, *La capanna africana*, 2017, veduta della mostra *Il Cacciatore Bianco. Memorie e rappresentazioni africane*, FM - Centro per l'arte contemporanea, Milano, 2017. Foto Daniele Pio Marzorati

so di decolonizzazione. Che peso ha avuto, quindi, l'episodio della Biennale del '22 all'interno di questo contesto geo-politico?

MS: La Sala 7 della Biennale di Venezia del 1922, che abbiamo riallestito in mostra grazie alla collaborazione di un africanista come Gigi Pezzoli, portava, appunto, il titolo di *Scultura Negra* e contava 33 sculture e maschere africane che venivano presentate timidamente come "arte" invece che come reperti etnografici. Questa piccola saletta (di cui non rimangono foto) voleva in qualche modo compensare tutto il dibattito francese sul Primitivismo assente però in Italia e, non a caso, si presentava con una sala dedicata a Modigliani scomparso due anni prima. E comunque il 1922 è anche l'anno in cui Mussolini assume il potere e nel '23 a Roma viene aperto il Museo Coloniale. A questa data, però, non è possibile parlare di una vera e propria svolta, dal punto di vista coloniale, tra lo stato demoliberale precedente e il Fascismo, come invece accadrà alla fine degli anni venti per poi arrivare alla proclamazione dell'Impero nel '35, se non alla rivista "Difesa della razza" nel '38. Diciamo che la mostra sulla scultura africana è stato un episodio richiuso presto ma interessante da segnalare all'interno della nostra storia coloniale da cui intendiamo prendere le mosse per *Il Cacciatore Bianco*. Dal punto di vista artistico, credo accogliesse gli umori che circolavano attorno a "Valori Plastici", che nel 1924 pubblicano la traduzione dal tedesco del noto libro di Carl Einstein sulla plastica negra, mentre Mario Sironi disegna la copertina del libro di Mario Appelius *La Sfinge Nera*, dedicato ad Arnaldo Mussolini e alle conquiste espansionistiche dell'oltremare.

in alto: Room 6: *L'autoritratto ibridato / The hybridated self-portrait*, 2017, veduta della mostra *Il Cacciatore Bianco. Memorie e rappresentazioni africane*, FM - Centro per l'arte contemporanea, Milano, 2017. Foto Daniele Pio Marzorati; in basso, per entrambe le immagini: Kader Attia, *An Introduction to the Repair*, 2012, video still. Collezione AGI Verona. Courtesy l'artista e Galleria Continua, San Gimignano / Beijing / Les Moulins / Habana

GDP: *Qual è stato e qual è oggi il ruolo del collezionismo italiano?*
MS: Dopo la mostra del ’22 dovremo aspettare gli anni ’80 e ’90 in Italia per vedere mostre sull’arte africana tanto tradizionale che contemporanea. Addirittura dovremo attendere il 2003 e il 2007 per vederla tornare alla Biennale di Venezia. Eppure l’Italia e Milano hanno avuto uno dei maggiori collezionisti di arte africana, come Carlo Monzino, che amava anche il lavoro di Andy Warhol, tanto da farsi ritrarre in più di un’occasione dal grande artista Pop. Adesso la situazione italiana del collezionismo privato dei manufatti africani tradizionali è molto diversa rispetto a quello dell’arte contemporanea. Diciamo che le due tipologie di raccolte hanno storie diverse e modalità differenti di collezionare. Se è vero che in un caso si tratta di un collezionismo esclusivamente rivolto a manufatti tradizionali, nel caso del contemporaneo, le collezioni hanno un interesse su scala globale. Entrambe le tipologie saranno presentate in mostra con la collaborazione dei maggiori rappresentanti del collezionismo italiano, se si esclude un importante prestito che proviene dalla Fondation Cartier di Parigi. In fondo non è che “il cacciatore” simbolizza anche un po’ la figura del collezionista?
GDP: *Il video di Gianikian e Ricci Lucchi rappresenta l’anello concettuale che apre e chiude la mostra. Come hanno lavorato gli artisti? In che modo il loro lavoro ripercorre la storia coloniale e fa da filo di congiunzione con le altre opere in mostra?*

Peter Friedl, *FIAT Tripoli*, 2015. Courtesy l’artista e Guido Costa Projects, Torino; in basso: William Kentridge, *Drawing from Faustus in Africa*, 1995. Collezione Gemma De Angelis Testa. Foto Antonio Maniscalco

MS: Yervan Gianikian e Angela Ricci Lucchi sono stati dei pionieri di un cinema nuovo come quello archivistico ed hanno anticipato quella che su scala internazionale è stata definita la svolta storicistica dell'arte. Il loro lavoro si è confrontato da sempre con la storia dell'Impero, del turismo, dello sguardo predatore occidentale come origine di uno specifico regime di visibilità. In molte delle loro pellicole archivistiche, riprese dagli anni '20 e dai documenti del colonialismo italiano in Africa, si mettono a fuoco scene in cui i colonizzatori, nelle loro divise chiare o cappello safari, si contrappongono ai corpi neri nudi che li attorniano. Ma quello che è sorprendente in questa loro rilettura delle pellicole del passato è il costante collegamento visivo tra lo sguardo della macchina da presa e il cannocchiale del cacciatore. Il bersaglio della telecamera dell'esploratore e quello del mirino del fucile è lo stesso: sempre di "caccia grossa" si tratta. *Hic sunt Leones* (1922) o *In traccia di Elefanti* (1927) di Vittorio Tedesco Zammarano ne sono un esempio. Diciamo che dai film dei Gianikian emerge subito come lo sguardo diventi un fattore originario e imprescindibile nella costruzione di un'alterità, prima che questa si tramuti in dipendenza, in subalternità e definitiva violenta sottomissione. Infine quando, nel 2013, realizzano il film *Pays Barbare* che presentiamo, raggiungono dei risultati altissimi scavando in una delle pagine più buie della storia italiana. I due filmmaker, che ormai sono consacrati in tutto il mondo, saranno presenti alla prossima edizione di Documenta e sono felice che spetti a loro aprire la mostra sull'arte africana.

GDP: *Confrontandosi con le rappresentazioni assegnate all'Africa e cercando di delimitare il posto occupato dal continente nel nostro immaginario, l'obiettivo auspicato è quello di costruire uno spazio, per così dire, di intermediazione, un luogo di incontro e di dialogo tra Occidente e Africa. In un testo di Jean-Loup Amselle, l'antropologo afferma che "africanizzando le proprie pulsioni, l'Occidente ha teso all'Africa uno specchio in cui gli africani sono oggi costretti a guardarsi". Quali pratiche di resistenza all'occhio occidentale mettono in atto i lavori in mostra?*

MS: La questione è fondamentale e spero che possa emergere dalla costruzione dell'esposizione. Le reazioni a catena provocate dallo schiavismo prima e dal colonialismo poi non sono facili da riassumere. Quello che accade nella fase contemporanea è piuttosto la rivendicazione di una sorta di meticciato che i soggetti post-coloniali attribuiscono anche agli occidentali con una sorta di africanizzazione dei loro costumi, come fa Yinka Shonibare, per esempio. Ma preferirei ormai parlare di un soggetto decentrato che forse, finalmente, può sottrarsi ad ogni sguardo predatore. L'aspetto che mi pare più importante di tutta questa storia e che noi stessi abbiamo imparato dalle ex-colonie è la decostruzione di una politica dell'identità.

GDP: *In riferimento alla volontà di mettere in discussione il concetto di Primitivismo, mi vengono in mente le parole di Lucy Lippard: "Il più pervasivo e, senza dubbio, il più insidioso termine che l'artista di colore deve mettere in discussione è 'primitivismo'". Noi occidentali riusciremo mai a guardare davvero a un mondo senza Primitivismo?*

MS: Qui si apre la questione spinosa della modernità e di come l'Occidente, attraverso di essa, ha guardato il mondo. Questa è la tematica forte che contrassegna le mostre che stiamo realizzando da FM. C'è un termine che dal Settecento in poi misura il mondo e questo termine è "ritardo". Rispetto all'Ovest (si trattasse anche di quello recente emerso con la partizione della Guerra Fredda) tutto il resto del mondo si sarebbe trovato in un irrecuperabile ritardo dove il "primitivismo" non denota altro che l'aspetto culturale di questa situazione. Il problema che si pone perentorio ora è: perché l'Occidente ha avuto bisogno del Primitivismo? Per il resto questo è un costrutto socio-culturale come tutti gli altri artifici. Il compito attuale, dunque, è quello di de-modernizzare il mondo o il nostro sguardo su di esso.

in alto, da sx: Malick Sidibé, *Les Deux Amies*, 1972. Collezione privata, Roma; Meschac Gaba, *Paris, Eglise Saint Odile*, 2006. Collezione Gemma De Angelis Testa. Foto Ela Bialkowska; Pascale Marthine Tayou, *He & She*, 2007. Collezione E. Righi. Courtesy l'artista e Galleria Continua, San Gimignano / Beijing / Les Moulins / Habana